

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Orientalismus v díle Camilla Saint-Saëns

Melanie Šohajová

Vedoucí práce: prof. František Malý
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of music
Piano

MASTER'S THESIS

Orientalism in the work of Camille Saint-Saëns

Melanie Šohajová

Thesis supervisor: prof. František Malý
Academic title: MgA.

Prague, april 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Orientalismus v díle Camilla Saint-Saëns

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Melanie Šohajová, podpis

Poděkování

Chtěla bych poděkovat zejména Janu Škrobánkovi, který mi sehnal při svých studiích v Helsinkách většinu literatury, kterou jsem při psaní této práce potřebovala nastudovat. Dále pak děkuji Kláře Nýčové za pravidelnou dávku motivace.

Abstrakt

Tato diplomová práce s názvem Orientalismus v díle Camilla Saint- Saëse se zabývá nejprve životopisem skladatele, který je podrobný natolik, aby se čtenář obeznámil s životními cestami skladatele. Poté jej text seznámí také s několika událostmi, které Saint- Saëse ovlivnili. Zmíní i instrumentální skladby s orientálními prvky, mezi nimiž se řadí například Suite Algérienne op. 60, Valse canariote op. 88, Afrika op. 89 a nebo také Orient et Occident op. 25. Práce se zabývá rozsáhleji Klavírnímu koncertu F dur č. 5 op. 103, u něhož nalezneme několik notových ukázek a také stručný rozbor každé věty. V této práci je také zahrnuta opera Samson a Dalila, která je orientální svým námětem a také částí Bacchanale.

Abstract

This thesis, entitled Orientalism in the works of Camille Saint-Saëns, first deals with a biography of the composer, which is detailed enough to acquaint the reader with the composer's life path. Then the text also introduces the reader to several events that influenced Saint- Saëns. He also mentions instrumental works with oriental elements, including the Suite Algérienne Op. 60, the Valse canariote Op. 88, Africa Op. 89, and also Orient et Occident Op. 25. The thesis deals more extensively with the Piano Concerto in F major No. 5, Op. 103, for which we find several note excerpts as well as a brief analysis of each movement. Also included in this work is the opera Samson and Delilah, which is oriental in its subject matter and also includes a section of Bacchanale.

Obsah

Úvod.....	1
1 O životě Camilla Saint-Saëne	3
2 Saint–Saënsův přístup ke kompozici, přiblížení se k jeho osobnosti a estetice	9
3 Folklórní a orientální prvky	11
4 Samson a Dalila.....	13
4.1 První akt	14
4.2 Druhý akt	15
4.3 Třetí akt	16
5 Suite Algérienne, op. 60.....	18
6 Valse Canariote, op. 88	19
7 Afrika, op. 89	20
8 Caprice Arabe, op. 96.....	22
9 Orient et Occident, op. 25	24
10 Klavírní koncert F dur č. 5, op. 103.....	25
11 Souvenir d'Ismailia, op. 100	35
Závěr	37
Seznam použitých zdrojů.....	39

Úvod

V této práci se zabývám skladatel Charlesem Camillem Saint-Saënem a jeho dílem, který obsahuje orientálními vlivy.

Camille Saint-Saëns byl opravdu zajímavým člověkem. Zcela jasně se od svých vrstevníků lišil již v dětství, kdy bylo jasné, že talentem neoplývá pouze v oblasti hudby, ale také v dalších disciplínách, mezi jež se řadí jak věda, tak cizí jazyky. V oblasti hudby byl svůj. Nikdy ho nelákalo pozorovat dav či obecnost v sále, co říkají na jeho klavírní hru či jeho kompozice. Zajímavé je, že úplně stejně vnímal také úspěch. Nedá se říct, že se obou věcí – jak kritiky, tak pochvaly stranil, ale pravdou je, že mu to bylo lhostejné. Tyto myšlenky mu již v dětství vnukla jeho matka a on se její radou řídil do konce života.

Práce obsahuje poměrně rozsáhlý skladatelův životopis. Uvádím ho však záměrně, kvůli tomu, že ne mnoho skladatelů v devatenáctém století, co zahrnují exotické elementy do svých skladeb, Orient opravdu procestovali. Saint-Saëns se ale opravdu vydatně do těchto oblastí vydával, nespočetněkrát se na ně vracel a sbíral tam zcela autentickou inspiraci pro svá díla. Uvádím také kapitolu s názvem Folklórní a orientální prvky, abych krátce zmínila, s jakou stupnicí na počátku kompozice pracuje. Uvádím rovněž seznam instrumentálních skladeb s orientálními prvky, ale také čtyři skladby s prvky ibéřskými, ke kterým skladatele přivedl Pablo Sarasate.

Další kapitolou je pohled do skladatelovi osobnosti, estetiky a také přístupu ke kompozici. Zde se dozvíme, jak pracuje s tématy, jak důležitá je pro něj symetrie v jeho skladbách, a nebo jakým způsobem pracuje na svých koncertech a jak nakládá s virtuozitou.

V práci se věnuji také rozsáhleji skladatelově opeře Samson a Dalila, která kromě tanečního Bacchanalu s úvodním hoboiovým sólem neobsahuje žádné další znatelné prvky orientalismu. Tato opera je však zásadním dílem ve tvorbě Camilla Saint-Saënsa a proto jsem se rozhodla ji nevynechávat. Mimo jiné, přestože je zde pouze kratší část výrazná díky orientálním prvkům, námět opery je orientální natolik, že by to čtenáře mohlo utvrdit v tom, že toto dílo do této práce bezpochyby patří. Pro představu tedy uvádím i děj této opery.

V této práci by také neměl chybět Klavírní koncert F dur č. 5 op. 103. K orientálním prvkům se zde dokonce sám skladatel přihlásil hned krátce po premiéře tohoto díla. V textu nalezneme několik notových ukázek, abychom si názorně dokázali představit, jakým způsobem skladatel pracuje, aby navodil exotickou atmosféru. Dočteme se, která část tohoto koncertu je nejprůbojnější v orientálních elementech a také pro představu a možná také větší chuť k poslechu samotného koncertu nahlédneme do velice jednoduchého rozboru této skladby.

Saint-Saënsovým kratším skladbám se nevěnuji tak široce, jak bych si přála, protože mi chyběla literatura, kterou jsem nemohla najít jak v České republice, tak v zahraničí. Jedná se zejména o Orient et Occident, Caprice Arabe, Afriku, Valse Canariote. Snažím se však čtenáři přiblížit a popsat, co možná nejlépe, jaké tyto skladby jsou, co v nich nalezneme a také

seznámit čtenáře, pokud mé zdroje vystačí, s historií, kdo skladby premiéroval apod. Opět uvádím také stručný rozbor skladeb.

Při kdejakém neúspěchu se Saint-Saëns obracel k literatuře. V jeho životopisu ani v žádných jiných dalších poznámkách neuvádím přesné tituly, protože v žádném z případů nesouvisely s jeho tvorbou v Orientu. Uvedu zde pro představu například z roku 1885 Harmonie a melodie, z roku 1894 Problémy a záhady, a nebo také Portréty a vzpomínky z roku 1900. Věnoval se také esejím apod.

Pro tuto práci jsem použila několik zdrojů, které jsou uvedeny na konci této práce. Jedná se o knihy napsané o samotném skladateli a nebo jeho díle. Snažila jsem se při studování těchto materiálů, co nejlépe porozumět textu, který byl většinu času v anglickém jazyce. Při několika dalších případech také v jazyku francouzském a německém. Doufám tedy, že se žádná důležitá informace neztratila v překladu a že čtenáři předložím všechny informace jasně a srozumitelně.

1 O životě Camilla Saint-Saëns

Saint-Saëns se narodil devátého října roku 1835 v hlavním městě Francie - Paříži. Krátce po narození přišel o svého otce Vincenta, který se živil jako právník. Vychováván byl svou matkou Clémence Françoise a její tetou Charlotte Masson.

Saint-Saënsův talent byl zřejmý již od jeho raného dětství. Již ve čtyřech letech složil první malou skladbu¹.

Když mu bylo pět let, poprvé uslyšel Dona Giovanniho od Wolfganga Amadea Mozarta. Byl to pro něj takový zážitek, že po zbytek svého života k tomuto skladateli upřímně vzhlížel.

První koncert, který odehrál, se konal v červenci roku 1840. O šest let později však hrál v Salle Pleyel, kde se již opravdu prosadil jako klavírní virtuóz. Zahrál například Mozartův klavírní koncert B dur KV 450, ke kterému si Saint-Saëns dokonce složil vlastní kadenci. Poté bylo na programu Téma s variacemi a fugou Georga Fridericha Händela, Hummelova sonáta, toccata od Kalkbrennera nebo preludium a fuga Johanna Sebastiana Bacha.

Obecenstvo označilo Saint-Saëns jakožto dalšího Amadea Mozarta. V jedné recenzi na jeho koncert se můžeme dočíst také to, že Saint-Saëns nebyl talentovaný pouze v rámci hudby, ale také ve studiu cizích jazyků, historii a vědě.

Publikum i tisk oslavovali Saint-Saëns jako nového Mozarta. Poukazovalo se také na to, že jeho talent se neomezuje pouze na oblast hudby.²

Studoval na pařížské konzervatoři ve varhanové třídě Françoise Benoista a roku 1850 kompozici u Halévyho. O dva roky později se ucházel o Římskou cenu, kterou ale bohužel nezískal. V témže roce ale získal cenu za svou skladbu Ode a Sainte - Cécile. Skrze tuto soutěž se dostal k Franzu Lisztovi, se kterým poté navázal celoživotní přátelství.

V osmnácti letech nechtěl nikdo uvěřit, že je Saint-Saëns tak schopným skladatelem. Složil Symfonii Es dur op. 2, nad kterou se pozastavili i Gounod a Berlioz. I s těmito dvěma pány Saint-Saëns navázal přátelství.

Během této doby se stal také součástí večírků u Rossiniho, pod jehož vlivem byla vytvořena Tarantella op. 6 pro flétnu, klarinet a klavír.

První klavírní koncert napsal roku 1858, je v tónině D dur a opusové číslo 17. Své houslové skladby zcela jistě rozvíjel po setkání s Pablem Sarasatem, po kterých lze vidět, že Saint-Saëns našel neobyčejný přístup při komponování skladeb pro housle.

Roku 1859 se poprvé setkal s Richardem Wagnerem. Wagner Saint-Saënsa pozval do svého sídla v Paříži.

¹ Tuto skladbu můžeme najít v Bibliothèque Nationale.

² STAGEMANN, Michael. *Camille Saint-Saëns and the french solo concerto from 1850 to 1920*. Portland, Oregon: Amadeus press. 1984. ISBN 0-931340-35-7

Wagner o Saint-Saënsovi prohlásil, že je to nejlepší umělec v celé Francii. Saint-Saëns na druhou stranu pojal vztah k němu poněkud chladněji. Nemiloval ho bezpodmínečně, ale také ho nijak zvlášť nenáviděl. Z dochované korespondence se dá vyčíst, že k němu choval jistý respekt, protože veřejně prohlašoval, že Wagner je zakladatel všeho. Bez něj by nebylo takové hudby, jaké je a také by nebylo žádné další.

Po smrti Louise Niedermeyera v roce 1861, který byl zakladatel a ředitelem hudební akademie převzal Saint-Saëns jeho místo. Jakožto pedagog měl mnoho studentů. Jedním z jeho oblíbených byl Gabriel Fauré.

Co se týče situace, ve které v Paříži žil, můžeme konstatovat, že nebyla tak příznivá, jak by si skladatel možná přál. Na svém koncertní programu uváděl skladby Franze Liszta, Richarda Wagnera nebo Hectora Berlioze, kteří v té době byli považováni za opovržením hodné. Saint-Saëns navíc ke všemu na koncertech uváděl i komorní tvorbu, která byla považovaná za žánr německé hudby. Přesto se jeho klavírní trio op. 18 stalo jednou z jeho nejčastěji hranou skladbou.

Saint-Saënsovo místo ve společnosti však nebylo příliš stabilní. Svou pozici se snažil upevnit tím, že po se po druhé pokusil získat Římskou cenu. Tu však obdržel Victor Sieg.

Po tomto neúspěchu však následují v Saint-Saënsově životě léta, která můžeme označit jako vrchol jeho kariéry jakožto klavírního virtuóza. Pořádal mnoho koncertů jak na domácích pódiiích, tak na těch zahraničních. Na komorních koncertech vystupoval například s Julesem Lasserrem, Pablem Sarasatem nebo Aimé Grosem.

Koncert v Salle Pleyel v dubnu roku 1867 byl velkým úspěchem. Uvedli se dvě Saint-Saënsenovy skladby. První z nich byl Koncert A dur op. 20, který zahrál Sarasate a druhá skladba byla Tarantella op. 6, kterou přednesli Adolphe Leroy spolu s Louisem Dorusem.

V dubnu roku 1868 požádal Anton Rubinstein Saint-Saënsa, aby uspořádal koncert, ve kterém by se v Paříži představil jako dirigent. Saint-Saëns okamžitě požádal Salle Pleyel o volné datum, ovšem tam mu nabídli nejbližší termín až za tři týdny. Saint-Saëns se rozhodl časem neplytvat a navrhl Rubinsteinovi, že pro tento koncert zkomponuje koncert a že ho také sám přednese.

Vznikl z toho velmi známý klavírní koncert g moll op. 22. Saint-Saëns s Rubinsteinem ho premiérovali třináctého května roku 1868.

Protože ale Saint-Saëns nebyl dokonale připraven, koncert nevyzněl napoprvé tak dobře. Tato premiéra byla však brzy zapomenuta a krátce poté se tento klavírní koncert stal součástí repertoáru i dalších klavíristů. Od svého přítele Franze Liszta za tento koncert také získal pochvalu.

Následující rok (1869) pro Saint-Saënsa nezačal vůbec dobře. Musel se vyrovnávat se smrtí svého přítele Berlioze a také se mu vůbec nedařilo jako skladateli. Jeho operu Samson a Dalila nepřijali dobře jak operní dirigenti, tak ani jeho přátelé.

V prosinci téhož roku uvedl Saint-Saëns nově složený třetí klavírní koncert v tónině Es dur op. 29 v Gewandhausu v Lipsku v posledním měsíci v roce. Ten byl kriticky zrecenzován publikem. O pár měsíců později byl naštěstí již poněkud lépe přijat v Paříži.

Zatímco se Liszt ve Výmaru snažil o naplánování provedení Samsona a Dalily, vypukla roku 1870 válka mezi Francií, Německem a Pruskem. Saint-Saëns se tak stal vojákem. Naštěstí v lednu 1871 byla válka ukončena. Záhy provedl svůj klavírní debut v Londýně.

Na počátku následujícího roku Saint-Saënsovi zemřela jeho teta z matčiny strany. Tato událost ho zarmoutila tak, že po dobu tří měsíců odvolal všechny své záležitosti a až téměř v polovině března vystoupil, aby provedl Klavírní koncert D dur svého přítele Alexise de Castellona.

Po několika dalších koncertech a práce na svých skladbách se Saint-Saënsovo zdraví v roce 1873 začalo podlamovat. Kvůli tomu odjel ke konci roku na dvouměsíční rekreaci do Alžíru. Tam nasbíral postupně sílu na to, aby dokončil poslední dějství Samsona a Dalily.

O dva roky později zemřel další z jeho blízkých přátel, tentokrát to byl Georges Bizet. Tohoto roku, možná právě kvůli této ztrátě, se ve větší míře nevěnoval kompozici svých děl.

Poslední říjnový den roku 1875 Saint-Saëns premiéroval svůj čtvrtý klavírní koncert v tónině c moll op. 44. Dirigoval ho Edouard Colonne. Po tomto koncertu odjel Saint-Saëns do Ruska na turné a zpět do Paříže se vrátil až v polovině ledna roku 1876.

Camille Saint-Saëns se oženil se slečnou jménem Marie-Laure Truffot, která byla sestrou jeho přítele Jeana Truffota. V polovině roku 1878 však došlo k úmrtí obou jejich synů. Starší syn, který měl dva a půl roku se příliš naklonil přes balkon a spadl a druhý teprve půlroční syn zemřel na zápal plic pouze několik týdnů po svém starším bratrovi. Tato tragédie manželský pár bohužel rozdělila, a přestože se oficiálně nikdy nerozvedli, tři roky po těchto událostech se odloučili a žili odděleně.

Po úspěšných provedeních dvou skladatelových skladeb - opery Etienne Marcel a kantáty Les Noces de Prométhée se Saint-Saëns vydal na další turné. Tentokrát zahrál ve třech zemích – Německu, Rakousku a také Švýcarsku.

V roce 1880 dokončil Houslový koncert C dur op. 58, také třetí houslový koncert h moll op. 61, dále Morceau de concert op. 62 a i Alžírskou suitu op. 60. Tato suita byla poprvé přednesena v druhé polovině prosince v Paříži. Saint-Saëns ji dokončil v Boulogne-sur-Mer.

Po další dvě léta Saint-Saëns zkomponoval a dokončil spoustu skladeb. Za zmínku stojí například Hymne a Victor Hugo op. 69 a také Septet pro klavír, trubku, a smyčcový kvintet Es dur op. 65. V roce 1883 dokončil i další operu s názvem Henry VIII., která měla opravdu velký úspěch.

Po premiéře této opery se vydal opět zregenerovat do Alžíru. Začala ho však sužovat vážná choroba, které se zbavil až na počátku dalšího roku.

Poté dokončil Rapsodie d'Auvergne op. 73 a také Album op. 72 pro klavír. Pro pana Pierra Marsicka složil svou první Sonátu pro housle a klavír v tónině d moll op. 75 a pro svou přítelkyni Caroline Montigny-Rémaury zkomponoval slavný Svatební dort op. 76.

Na počátku roku 1886 odjel Saint-Saëns zahrát do Berlína. Tam ho však přivítali velice chabě. Posluchači mu téměř ani nezatleskali a recenze byly otřesné. Saint-Saënsovi vyčítali, že se kompletně nehlásí k Richardu Wagnerovi, který byl v Německu velmi oblíben. Následně byly všechny ostatní plánované koncerty postupně zrušeny a Saint-Saëns nakonec na zbylých koncertech nahradil Emil Sauer.

Po těchto událostech se Saint-Saëns rozhodl odjet do jedné z menších rakouských vesniček, kde se věnoval jednomu ze svých nejznámějších a nejoblíbenějších děl - Karnevalu zvířat.

Roku 1886 dokončil ještě svou poslední symfonii v c moll op. 78, která se proslavila mimo jiné také varhanním sólem, proto dostala název „Varhanní“. Byla věnovaná na památku Franze Liszta, který tohoto roku zemřel. Tato symfonie měla takový úspěch, že Saint-Saëns začali oslavovat jako francouzského Beethovena.

Ke konci roku 1888 se Saint - Saëns opět vrátil do Alžíru, aby pracoval na dalším ze svých děl – Ascanio. Před touto skladbou dokončil Havanaise op. 83 pro housle a orchestr, které je věnováno Diazu Albertinimu. Před tím, než odjel, však skonala jeho matka na zápal plic. Bylo jí 79 let.

Saint-Saëns již v Paříži nic nedrželo. Ztratil rodinu, své dva syny, svou matku, a proto se rozhodl všechny své věci poslat svému bratranci do úschovy v Dieppe. Jedinou skladbu, kterou složil v tomto období je Scherzo pro dva klavíry op. 87.

Protože Saint-Saënsovo zdraví na tom také nebylo nejlépe, rozhodl se opustit Evropu a odjet na Kanárské ostrovy do Las Palmas, aby se opět dal dohromady.

O pár měsíců později se do Paříže vrátil a věnoval se výhradně literatuře. Po smrti Césara Francka se ale opět odebral do zahraničí, tentokrát na Ceylon. Později se přemístil do Káhiry a Alexandrie. Tam napsal svou fantazii pro klavír a orchestr - Afrika op. 89, která měla premiéru ke konci října roku 1891.

Co se týče situace v Paříži, tak ta se stala pro skladatele téměř neúnosnou. Přestože ve svém mládí byl párkrát odmítnut kvůli tomu, že ho brali jakožto příliš moderního skladatele, nyní ho označovali za neoriginálního. Tím pádem byl tak trochu vytlačen jak nástupci Césara Francka, tak také mladým Claudem Debussym.

Klavírní suitu op. 90, kterou složil v tomto období můžeme považovat za nové objevování barokního stylu.

V březnu roku 1892 se Saint-Saëns stáhl poblíž Alžíru do Point Pescade. Tam složil další skvělé klavírní trio. Téměř třicet let po tom prvním se i toto těšilo velké oblibě. Je psáno v tónině e moll s opusovým číslem 92.

Cambridgeská univerzita v roce 1893 udělila čestný doktorát Saint-Saënsovi a mnoha dalším. Mezi nimi byl například Max Bruch, Petr Iljič Čajkovský nebo Edward Grieg.³

³ Po více než deseti letech udělila tento doktorát Saint-Saënsovi také Oxfordská univerzita.

Po smrti svého dlouholetého přítele Charlese Gounoda se opět vrátil na Kanárské ostrovy, aby unikl smutku, který mu už nějakou dobu Paříž připomínala.

Na Kanárských ostrovech se opět pohroužil do literatury. Záhy ale procestoval Španělsko a Egypt a skončil v Saigonu. Při těchto cestách zkomponoval Souvenir d'Ismailia op. 100.

Na popud Saint-Saënsova vydavatele Duranda se skladatel pustil do revidování celého díla Jeana Philippa Rameaua. Na počátku roku 1896 se ale vrátil do Káhiry a tam v soukromí a klidu zkomponoval dvě skladby. První z nich je Houslová sonáta op. 102 a druhá je Klavírní koncert č. 5 F dur op. 103. Nedlouho poté, co byl tento klavírní koncert uveden si vysloužil podtitul „Egyptský“. Sám skladatel se k vlivům orientu také přihlásil.

Protože byly oba dva tyto koncerty uvedeny k výročí padesáti let skladatelova působení a měly tak zářný úspěch, i pařížská společnost si dala říct a vypadalo to, že si Saint-Saëns opět získal jejich přízeň.

Třetího prosince roku 1896 uvedl v Lyonu balet Javotte, který byl také přijat vřele. Nějakou chvíli se diskutovalo o tom, zda Saint-Saëns ukončuje tímto dílem svou kariéru. V tisku se totiž objevila informace o tom, že to skladatel sám prohlásil.

Ukázalo se to být však jen jakousi poznámkou hozenou do větru. Saint-Saëns následovali poté větší koncertní turné. Zimu mezi léty 1897 – 1898 strávil v Las Palmas.

Krátce po dokončení svého druhého cyklu klavírních etud odjel opět na Kanárské ostrovy. Na premiéru svého Smyčcového kvartetu e moll op. 112 odjel do Buenos Aires.

Operou Les Barbares se obklopil hned po premiéře a věnoval se jí po delší dobu. Pracoval na ní od roku 1899 až do roku 1901. Bohužel se však kvůli nedostatečným podmínkám pro premiéru odložila. Nakonec se však ke konci roku přesto konala.

Saint-Saënsovo zdraví se však opět zhoršilo, pro tentokrát byl dokonce nucen být připoután na lůžko.

V listopadu roku 1904 se uskutečnila premiéra Caprice andalous pro housle op. 122. Recenze nebyly ošklivé, ale příliš pozitivní také nebyly. Potřeby společnosti se totiž začali obracet ke spíše sentimentálním skladbám plných lyriky, což Saint-Saënsova hudba neobsahovala v míře, která by v té době vyhovovala.

Následovala druhá Sonáta pro violoncello a klavír v tónině d moll op. 123.

Rok 1906 přinesl další zdravotní nesváry. Navštívil Itálii a Severní Ameriku. Když se ale ke konci toho roku vracel zpět do Evropy, jeho zdraví na tom bylo spíše hůře než lépe. V lednu dalšího roku se tedy rozhodl odjet do Káhiry, aby se tam pokusil zregenerovat. Zde zkomponoval Fantasií pro housle a harfu op. 124, kde můžeme pozorovat lehké náznaky impresionismu.

Přestože se snažil nadále koncertovat, jeho tělo mu již nebylo schopno sloužit tak, jak by si přál. Odjel do Švýcarska do zdravotního střediska, ve kterém se jeho zdraví bohužel nijak zvlášť nelepšilo. Na zimu toho roku odjel do Egypta.

Do Paříže se Saint-Saëns vrátil až na jaře roku 1909. Věnoval se v této době operám. Z op. 132 je *La Muse et le poète* pro klavír, housle a violoncello. Premiéra se uskutečnila roku 1910 sedmého června v Paříži v Divadle Sarah Bernhardt. Tam zahrál jak Eugène Ysaÿe, tak Josef Hollmann.

Na jaře roku 1910 Saint-Saëns uvedl v sérii několika koncertů všechny klavírní koncerty Wolfganga Amadea Mozarta.

Z Káhiry na konci února roku 1912 poslat své klavírní družce Caroline de Serres cyklus op. 135 pro levou ruku. Pravá ruka této dámy byla totiž na jistou dobu v indispozici a Saint-Saëns vyhověl jejímu přání skladeb pouze pro levou ruku.

Saint-Saëns promýšlel také další skladbu, kterou bylo oratorium. Tuto skutečnost konzultoval také s Hermannem Kleinem. Mezi lety 1912-1913 v Egyptu dokončoval k tomuto oratoriu, s názvem *La Terre promise*, instrumentaci.

Na začátku dubna roku 1913 Saint-Saëns spolu s d'Indym, Gabrielem Faurém, Claudem Debussym a Dukasem vystoupili na koncertu, který byl uspořádán a věnován francouzské hudbě. O měsíc později se slavili Saint-Saënsovy 75. narozeniny. Koncert byl v Londýně a po tomto malém festivalu se o skladateli začalo opět hodně mluvit. Dostal také spoustu nabídek na koncerty po celé Evropě.

Toto období plné pilné práce na přípravě na koncerty bylo přerušeno vypuknutím první světové války. V dubnu roku 1915 ale odjel do San Francisca, aby uvedl svou novou skladbu – Kantátu *Hail California*. O rok později už ale cestoval skrze Brazílii, Argentinu a Uruguay.

V srpnu roku 1918 se vrátil do Paříže. Začal zde komponovat *Morceau de concert* op. 154 a také dokončil svůj smyčcový kvartet v tónině G dur.

Od roku 1920 Saint-Saëns trpěl zadýcháváním a také vysokým krevním tlakem. Pařížské klima mu vůbec nesvědčilo.

V zimě stejného roku složil tři sonáty pro hoboj, klarinet, fagot a klavír. Před tím, než se vrátil zpátky do Paříže, zkomponoval ještě *Odelettu* op. 162, což je koncertino pro flétnu a komorní orchestr.

V Paříži se jeho zdraví však podlomilo natolik, že byl opět upoután na lůžko. Práce se ale nevzdal, neustále dohlížel na znovu uvedení *Ascania* v Pařížské opeře. Premiéra této skladby se konala na začátku listopadu roku 1921.

Camille Saint - Saëns zemřel o měsíc později, přesně 16. prosince v Alžíru.

2 Saint–Saënsův přístup ke kompozici, přiblížení se k jeho osobnosti a estetice

Pro úplné pochopení Saint-Saënsovi tvorby je důležité nastínit charakteristiku jeho osobnosti, stejně tak jako důležité milníky jeho života. Dále také proces jeho tvorby a to, jak byl sám zařazen a vnímán v generaci tehdejších skladatelů.

Bylo známo, že Saint-Saëns byl rezervovaný a lidi si téměř vůbec nepřipouštěl k tělu. Tento charakteristický rys v něm prohlubovala jeho matka již od dětství. Často ho upozorňovala, aby nebral komplimenty od okolí příliš vážně. Saint-Saënsovi vrstevníci, s nimiž potencionálně mohl navázat přátelské vztahy, zemřeli mladí. Jediné opravdové přátelství navázal s Gabrielem Faurém.

Nejvíce ho však ovlivnila tragická smrt jeho syna a později i oddělení od manželky. Zřetelnou změnu v jeho chování a celkovém postoji k životu můžeme vyčíst z dostupné korespondence. Po výše zmíněných náročných událostech, které se odehrály roku 1878, se Saint-Saëns ještě více stáhl do sebe, byl cynický a navíc vnímal své poslání hudebního skladatele jako břemeno. Útočištěm mu tak byly časté cesty do zahraničí, ze kterých také načerpal mnoho inspirace pro svá díla.

Saint-Saënsovu tvorbu nemůžeme označit jako autobiografickou, jako tomu bylo například u Hectora Berlioze. U Saint-Saëna hudba neslouží pouze jako sebevyjadřovací prostředek. Sebe Saint-Saëns nikdy nestaví do popředí před samotnou hudbu. Ale samozřejmě se nedá předpokládat, že ty nejdůležitější milníky jeho života nezanechají žádné stopy v jeho tvorbě.

Po roce 1887 se v jeho tvorbě, a celkově i v procesu skládání, objevuje několik zásadních změn. Například začíná již používat orientální prvky ve svých skladbách, které v dílech před op. 61 nenajdeme.

Další zásadnější změnu můžeme vidět i v jeho koncertech. První čtyři koncerty složil téměř v rozsahu pouhých dvaceti let. Najednou se ovšem mezi čtvrtým a pátým koncertem (op. 44 a op. 103) objevuje propast téměř čtvrt století. V pátém koncertu je zcela jistě patrné, že virtuozitu Saint-Saëns nepoužívá tak samoúčelně, jako na počátcích své skladatelské kariéry. Virtuózní prvky jsou používány pro barevnost skladby, nikoliv pro potěšení a zábavu posluchačů.

Právě v koncertech jde vidět jasný záměr Saint-Saënsa o dosažení perfektní struktury. Zvolil si o něco těžší cestu a snažil se přetvářet známou formu koncertu a oživovat ji, namísto vytváření nových forem, které by více korespondovaly s tehdejším vývojem moderní hudby. Právě za stereotypismus byl v tehdejší době kritizován.

Je známo, že co se týká formy díla, Saint-Saëns uznával především tradiční pojetí zažitých forem. Při poslechu Saint-Saënsových děl posluchač vždy ví, co se děje a plně se orientuje, ale právě kvůli této skutečnosti byl Saint - Saëns označován za příliš akademického skladatele, který neodpovídal aktuálním skladatelským trendům.

Dalším, pro Saint-Saëns typickým prvkem, je také symetričnost. Objevuje se například v periodickém členění témat.

Skladatelé této doby se převážně uchýlovali k přetváření jednotlivých forem. S postupem jejich uměleckého dozrání se od standardních a zažitých forem odchylovali a měnili je. Saint-Saëns zvolil opačnou cestu a svá díla se snažil zjednodušovat a upravovat, dokud neodstranil všechny zbytečné a rušivé prvky.

Dále je důležité zmínit principy, které Saint-Saëns zastával. Týkají se celkového pojetí koncertních činností a umělecké estetiky jeho doby.

Prvním principem je pojetí orchestru a sólisty. Dle Saint-Saëns by se ani jedna složka neměla podřizovat té druhé a naopak. Měly by spolu fungovat jednotně a nenadřazeně. Druhým principem je propracovanost a struktura díla, které musí obsahovat gradaci a postupné napětí. Třetím a posledním principem je jasnost a zřetelnost. Samotnou myšlenku a obsah díla nesmí v žádném případě zastřít přílišné efekty a ozdoby.

Všechny výše zmíněné principy nás ujišťují v pojetí a označení Saint-Saënsovy hudby jako klasické.

Saint-Saëns si také dával čas na zpracování svých hudebních myšlenek. Často díla s podobnou tematikou dokončil až po dlouhé časové odmlce, byť byla tato díla inspirována stejnou zahraniční cestou. Jako příklady můžeme uvést například op. 89 a op. 103, kde se jedná o díla inspirovaná Saint-Saënsovou cestou do severní Afriky. Tato díla v podobě, jak je známe dnes, byla dokončena až delší dobu poté, co je Saint-Saëns poprvé napsal v rámci svých hudebních návrhů.

Hudební návrhy pro Saint-Saëns byly důležitou součástí procesu tvorby. Různě v nich ztvárňoval témata a teprve poté se rozhodl, v které skladbě je použije. Velmi často se jednalo o přímo markantní změny, které Saint-Saëns prováděl po několika letech od jejich vytvoření. To vše svědčí o tom, že Saint-Saëns nekomponoval tak automaticky a jednoduše, jak se o něm tvrdilo.

3 Folklórní a orientální prvky

V osmnáctém století ve Francii se již v umění objevovaly čínské elementy. Znatelnější byly ještě o století později, kde byl například Baudelaire inspirován obrazy Delacroixa. Můžeme zmínit ještě básně Victora Huga *Les orientales*.

Co se týče hudby, člověk, který představil prvky orientalismu byl Félicien – César David. Tento muž poprvé použil tyto elementy ve své symfonické ódě *Poušť*⁴.

To byl rok 1844. Roku 1863 následuje Bizet a o rok později Meyerbeer. Od roku 1889 ve Francii došlo ještě k další inspiraci orientalismem, a to díky výstavě, u které byl i Ravel s Debussym. V díle těchto dvou mužů totiž stopy orientálních elementů jsou také zcela zřejmé. Albert Roussel však trend orientalismu ukončil se svou operou *Padmâvatî*, která se obrací k Jeanu Cocteauovi a Pařížské šestce.

Důležité je myslím zmínit i to, že téměř všichni skladatelé zmínění výše nebyli nikdy v zemích, ze kterých poté čerpali inspiraci.

U Saint-Saënsa tomu bylo jinak. U něj byly prvky zcela nepostradatelné jak při práci na formě skladby, tak na jejích obsahu. Při svých cestách do Alžíru a Egypta se nevěnoval pouze pozorování krajiny, ale také studiu severoafrické lidové hudby. Zapisoval si jak melodiku, tak rytmiku a načrtával si kousky svých budoucích skladeb.

Dalšími skladateli, u kterých nalezneme exotické prvky⁵ jsou Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla nebo Georges Bizet.

Seznam Saint-Saënsových instrumentálních skladeb s orientálními prvky:

- *Orient et Occident* op. 25 (1896, pro vojenskou kapelu)
- *Suite Algérienne* op. 60 (1880, pro orchestr)
- *Valse Canariote* op. 88 (1890, pro klavír)
- *Africa* op. 89 (1891, pro klavír a orchestr)
- *Caprice Arabe* op. 96 (1894, pro dva klavíry)
- *Souvenir d'Ismailia* op. 100 (1895, pro klavír)
- *Egyptien, Concerto no. 5* op. 103 (1896, pro klavír a orchestr)
- *Sur les bords du Nil* op. 125 (1908, pro vojenskou kapelu)
- *Vision conglaise, druhá věta z Triptyque* op. 136 (1912, pro housle a klavír)

Saint-Saëns ovlivnil ještě jeden člověk – Pablo Sarasate. Ten ho dovedl k ibérské⁶ lidové hudbě.

Pro zajímavost uvádím také následující skladby:

- *Une nuit a Lisbonne* op. 63 (1880, pro orchestr)

⁴ Prvky poté použil i ve svých dalších skladbách.

⁵ Ve Francii se hojně vyskytovaly vlivy také hispánské hudby, která je dohledatelná v dílech několika francouzských skladatelů devatenáctého století.

⁶ Ibérský poloostrov se nachází na území dnešního Španělska a Portugalska, zahrnuje však také např. část Francie a Andorry.

- Jota Aragonesa op. 64 (1880, pro orchestr)
- Havanaise op. 83 (1887, pro housle a orchestr)
- Caprice andalous op. 122 (1904, pro housle a orchestr)

Co se týče Saint-Saënsových způsobů kompozice nacházíme jich několik. Zajímavé však je, že téměř pokaždé začíná stejnou stupnicí. Jedná se o c – d – e – f – g – a – b, nebo harmonickou mollovou c – d – es – f – g – a – b.

Saint-Saëns měl také velmi inteligentní způsoby, jak navodit exotickou atmosféru s použitím klasických nástrojů. Přestože znal Raitu – typický arabský nástroj podobný hoboji, dokázal např. v Bacchanale ze Samsona a Dalily zcela jasně ztvárnit exotickou barvu.

4 Samson a Dalila

Samson a Dalila byla poprvé kompletně představena publiku ve Weimer Hoftheater druhého prosince roku 1877. Pod taktovkou dánského dirigenta Edouarda Lassena. Co vše ale předcházelo této premiéře?

Za prvé to byl neúspěch skladatelovi první opery nazvané *Le Timbre d'argent*. V Paříži ji totiž označili za ubohou a v *Chronique de Paris* kritik Octave Mirbeau označil Saint-Saëns za nechvalně neoblíbeného, a ještě ke všemu zcela jasně bez talentu.

Je zřejmé, že tato kritika musela být pro Saint-Saëns velká rána. Přece jen čekal na vytvoření své první opery dlouhou dobu (i přes jasný nátlak společnosti tehdejší doby, kdy byly opery více než žádané se Saint-Saëns nedal obломit a vyčkal). Na tvorbě si dal ale opravdu záležet a tak možná nečekal takové nepřijetí.

Za druhé je to forma tohoto díla. Těžko říct, zda měl Saint-Saëns na mysli původně operu nebo oratorium. Máme totiž dvě zmínky na toto téma. První z nich je ze srpna roku 1859, kde v jednom z dopisů zmiňuje „notre oratorium“, na podzim stejného roku, je to vlastnoručně podepsaná partitura již s úvodním preludiem. Ta druhá je v dopise Henrimu Colletovi, kde popisuje rozhovor s Fernandem Lemairem (který se oženil s jednou ze sestřenic Saint-Saënsovy manželky), kde se Lemaira ptal, zda by s ním nevytvořil oratorium. Načež Lemaire (jakožto libretista) se ptal, proč oratorium, když by mohli složit operu. A tak se tedy dohodli. Otázkou je, zda sám Saint-Saëns měl před rozhovorem s Lemairem rozhodnuto, že to opravdu bude opera, nebo zda se nechal ovlivnit myšlenkou svého přítele. Ve společnosti byla forma oratoria velmi oblíbenou, což zavdává otázku, zda chtěl Saint-Saëns pouze jít opět proti proudu.

Třetí bod, který je třeba zmínit je práce na tomto díle. Saint - Saëns si možná z neúspěchu své první opery nebyl sám sebou jistý, a proto pracoval z počátku opatrně. Kromě vokálů neměl napsáno v partituře nic. Zpěváky doprovázel z paměti. Když se mu při první skromné přehrávce, kde mimo jiné seděl i Anton Rubinstein, nedostalo jediné pochvaly, nic si z toho nedělal. Můžeme se pouze dohadovat o tom, proč toto malé publikum bylo na skladatele tak hrubé. Je však dosti možné, že šlo o nedostatečnost notového zápisu, kdy byli zpěváci omezeni čtením z listu z nedokončené partitury.

Velké díky patří Franzu Lisztovi, který postrčil Saint-Saëns k dokončení celé opery. Tito dva pánové se potkali ve Výmaru v létě roku 1870 při oslavách narození Ludwiga van Beethovena. Při společné rozmluvě, kdy Saint-Saëns zmínil i druhé ne příliš vřelé přijetí *Samsona a Dalily*, které vyústilo v kratší nečinnost na této opeře ho Liszt nabádal, ať operu dokončí. Nabídl mu, že zařídí, aby se mohla ve Výmaru přednést.

Liszt poslal bezpočet dopisů, které urgovaly všechny strany, aby se premiéra mohla uskutečnit. Bohužel však zprvu neměl pozitivní odezvu, a tak se Liszt rozhodl zkusit Vídeň. Nakonec to však dopadlo tak, že se první představení opravdu odehrálo ve Výmaru. Liszt dokonce zařídil, aby zpěváci dostali text v němčině. Za překlad se zasloužil Richard Pohl.

Sám Liszt na premiéře nebyl, protože jako každou zimu trávil čas v Budapešti. Saint-Saëns se dočkal velkého úspěchu, byl potěšeným publikem několikrát pozván na pódium.

Saint-Saëns jako poděkování věnoval celý koncert, který hrál v Paříži v březnu roku 1880 Lisztovým skladbám.

Samson a Dalila je opera o třech aktech a čtyřech obrazech. Jak již bylo uvedeno, libreto napsal Saint-Saënsův přítel Ferdinand Lemaire, který byl za svou práci náležitě oceněn, jakožto schopný libretista⁷.

Hlavní myšlenkou této opery bylo vystihnoutí vztahu mezi Samsonem a Dalilou po počátku jejich vztahu, ne vyjádření části biblického příběhu.

Partitura neobsahuje čísla, ale je řazena do scén, které na sebe plynule navazují. Cílem je dramatická celistvost a aby se vše vyvíjelo přirozeně.

4.1 První akt

Počátek prvního aktu první scény má skličující charakter začínající v h moll. Po naléhavých figurách v houslích se ozývají první nářky hebrejského národu, který je již po dvacet let uvězněn Filištíny. Následuje vokální fuga, která připomíná Händel. Velmi překvapivá je zcela nepřipravený vstup Samsona, který začíná v Es dur a přináší zcela jinou atmosféru - je plná naděje.

Hebrejci odpovídají ve své tónině, ale postupně celá scéna ukazuje, jak si je Samson pomalu ale jistě dostává na svou stranu, do své tóniny a pozitivnějšího pohledu na věc.

Druhá scéna začíná příchodem Abimélecha⁸, guvernéra z Gázy. Doprovázejí ho jeho vojáci. Amibélech se vysmívá jak svým zajatcům, tak jejich Bohu. V tom se však Samson s Izraelity spojí v bojovou hymnu, v jehož vrcholu se Amibélech vrhne na Samsona se svým mečem. Samson však jeho meč jednoduše převezme a obrátí ho na Amibélecha, kterého zabije jednou ranou (zde je vykreslena Samsonova nadpřirozená síla a moc od Boha). Tímto zažene všechny vojáky a vyvede Izraelity pryč.

Ve třetí scéně ihned nastupuje Grand Prêtre, který přišel z Dagonova chrámu⁹. Tam nachází mrtvolu guvernéra a dva vystrašené vojáky, kteří tvrdí, že byli překonáni jakousi nadpřirozenou mocí. Ten jim však věnuje pouze opovržením hodný pohled.

Ve čtvrté scéně filištínský poslíček oznamuje, že Izraeliti zničili úrodu. Grand Prêtre proklíná Samsona, Izraelity i jejich Boha a doufá, že tento nestoudný společník zradí její lásku.

⁷ Lemaire vycházel z Voltairova libreta. S tím však, že nezahrnul jeho barokní alegorii, ale převzal jednu z hlavních postav Grande Prêtre, která se objevuje již v prvním aktu s chorálem hebrejců nařikajících v jejich zajetí.

⁸ Je smyšlenkou autorů, toto jméno se objevuje ve Starém zákoně – má za úkol ztvárnit filištínskou autoritu (podobně jako král v libretu Voltaira) a má nastínit jeho kruté chování.

⁹ Dagon – Bůh, vyobrazený jako napůl muž a napůl ryba.

V páté scéně Filištiní odchází a pár starších Izraelitů při rozbřesku přijde. V orchestru zní dlouhé akordy, které již nejsou v napětí. Pak pokračuje mužský zpět, který vyjadřuje víru ve spásu. Samson a dalšími vstoupí na scénu tím je jejich průnik dokončen.

Poslední scéna prvního aktu začíná zpěvem žen, přicházejících z chrámu v čele s Dalilou. Změna je slyšitelná změnou tóniny a barvou orchestru. Zdá se, že je všechno v pořádku, jako by se nic nedělo. Zpěv popisuje jaro, květiny, vše krásné.

Dalila oslovuje Samsona jako hrdinu, který dobil její srdce. Je třeba však vědět, že tito dva byli již nějakou dobu milenci a že Dalila je vůči Samsonovi nenávistná, protože ji podvedl¹⁰. Dalila však stále doufá, že Samsona získá zpět. Samson se však modlí, aby jí odolal a jeden z Hebrejců ho varuje, aby se vyhnul této léčce. Dalila tak vyčkává, až Samson opět padne do její moci.

Následuje taneční část, která dodává exotickou náladu pomocí tamburíny a harfy a také tancem Dalily, od které Samson nemůže téměř odvrátit zrak. Orchester předjímá temný stín padající na tuto dvojici.

Scéna končí zpěvem Dalily v tónině E dur, ve které doufá, že se její láska vrátí jako jaro, které přináší radost světu.

4.2 Druhý akt

Druhý akt byl jako první z celé opery kompletně dokončen a také proveden. Před první scénou je vloženo Preludium, ve kterém slyšíme chromatické sestupy, které si předávají nástroje mezi sebou (jde například o příčnou flétnu, hoboj, housle). Tato krátká forma nám před první scénou nastiňuje bouři, která vypukne později. Saint-Saëns k tomuto hudebnímu nápadu inspiroval poslední akt v Otellovi od Rossiniho.

V první scéně druhého aktu se ocitáme v Soreckém údolí zahaleném popínavými a exotickými rostlinami. Dalila je usazena na kameni blízko dveří. Při hledání pomsty je odhodlaná zjistit Samsonovo tajemství a zbavit ho jeho sil. Na počátku scény má monolog, který dokazuje, že jejím cílem je dostat Samsona na kolena. Při zmínce o lásce se sice její hlas změkčí, přesto stále myslí na to, jak svou bývalou lásku oklamat a dostat ji zpět k sobě. Na konci scény se z dálky objevují záchvěvy z preludia.

Další scénu otevírá příchod Grand Prêtra. S Dalilou jsou na stejné straně – obou jim jde o to porazit Samsona a také Hebrejce. Grand Prêtre se snaží zesílit Dalilino odhodlání, chce si být totiž jistý, že Dalila nezmění názor. Grand Prêtre o vztahu mezi Dalilou a Samsonem ví a snaží se z něj vytěžit co nejvíce. Popisuje hořce hrozbu ze Samsonových nadpřirozených schopností, ale také označuje jeho zradu vůči ní za jeho slabost a že je na ní, aby Samsona přinutila být před ní znovu zranitelným. Dalila si je mezitím zcela jistá svými schopnostmi a chystá se použít lásku jako nástroj své pomsty.

¹⁰ Toto není biblická verze příběhu.

V dalším motivu je slyšet touha po odplatě, která následuje dalším motivem, ve kterém se dozvídáme o jejím prvním pokusu zjistit Samsonovo tajemství.

Celý motiv končí duetem v tónině f moll, která slibuje krušné časy, čekající na Hebrejce. Poté jsou opět připomenuty temné burácení z počátku aktu A Dalila přemýšlí nad tím, zda její svádění projde či nikoliv, a nebo zda se vůbec Samson ukáže.

Ve třetí scéně se Samson k Dalilinu potěšení objeví. Z počátku si jí Samson nevšimne, ale po chvíli Dalila začne zpívat sladce avšak emočně lehce prázdně. Samson odpovídá v sestupné chromaticke, která zavdává na bolest, kterou jí způsobil.

Dalila mu připomene, jak porušil sliby, které jí dal, Samson se jí snaží vyznat lásku. Tento moment je narušen lehkým, ale vážným připomenutím blížící se bouře.

Dalila mu ale stále vyčítá, že ji opustil, ale je si již jistá, že ho má tam, kde ho chtít měla. Samsonovo vášnivé vyznání lásky přebere orchestr, ve kterém se objevují opakované akordy, které předchází jejich duetu. Ten je postaven na sólové árii Dalily, ovšem Samson nedokáže nevstupovat do jejího monologu, a tak jí zpívá – Dalila, Dalila, Je t'aime. Na vrcholu již zpívají společně a je to naposled, kdy je vidíme v rádobu dobrém vztahu.

Dalila začala se svou lestí. Snaží se získat jeho tajemství. Mezitím se ozve bouře. Dalila Samsonovi nevěří bezmezně, přece jen jí již jednou podvedl. Napětí je znatelné v orchestru, kdy se opět setkáváme s chromatickými postupy v nízkých polohách.

Dalila zvolila takový postup, kde se snaží Samsona obelhat tím, že se ho snaží přinutit, aby jí tajemství prozradil, protože ho bez něj nebude moci nikdy bezpodmínečně milovat. Přestože Samson delší dobu Dalile vzdoruje, nakonec své tajemství prozradí po tom, co ho Dalila nazve zbabělcem a rozbřečí se.

Tajemství prozradí Dalile slovy z Bible, kde zmíní, že svou moc ztratí, když se oholí. Orchester znázorňuje hrozbu čišící z přihlížejících Hebrejců, co vše sledovali.

Dalila v zápětí zavolá filistínské vojáky, aby Samsona zajali.

4.3 Třetí akt

Samson je svázaný v řetězech ve palestinském vězení v Gáze. Má oslepené oči a je oholen. Hoboj má na tomto místě důležitou roli. Představuje nám opět melodii z prvního aktu, která ovšem nyní zazní jakožto zoufalé nařikání – vzdorovité volání Hebrejců.

Samson přednese recitativ, ve kterém žádá Boha o smilování. Přestože si je vědom toho, že si jej nezaslouží.

Na konci scény filistínští hlídači přicházejí, aby odvedli Samsona pryč.

Na začátku druhé scény se ocitáme ve filistínském chrámu. Tam zatím vyčkává Dalila se svým doprovodem, knězi a lidem. Sloupy podpírají strop a socha Boha Dagona stojí uprostřed chrámu.

Scénu otevře plný sbor, který zpívá druhou verzi ženského sboru z prvního aktu a divák tak má možnost přivyknout si na velkolepost celého výjevu. Po sboru následuje jedno z neznámějších skladatelových děl, a to baletní sekvence Bacchanale, která přispěje k dramatickému efektu toho, co bude následovat.

Za úspěchem Bacchanalu stojí zejména až do očí bijící exotismus, jež je reprezentován všudypřítomností zvětšených sekund a zmenšených tercií. Skladba obsahuje klidnější střední část, po které se vrací počáteční tempo a konec skladby je divoký, hlučný přesně jako hebrejští nepřátelé.

Lkající melodie na hoboj, anglický roh a harfu, kterou můžeme v této baletní sekvenci slyšet, se brzy stala pro veřejnost typickou reprezentací quasi arabské melodie. Údajně tuto melodii Saint-Saëns získal od generála Yusuffa, který hrál význačnou roli v dobytí Alžírsko francouzskými vojsky.

Ve třetí scéně Grand Prêtre přichází k oslepenému Samsonovi, který je veden dítětem. Celá scéna se mu vysmívá – Grand Prêtre jej posměšně nazývá Dalilíným milencem, Dalila škodolibě opakuje fráze z jejich duetu a říká mu, že všechna jejich objetí byla falešná, pomstou za jeho dřívější zradu a Palestinci se radují z toho, že uvidí buďto Samsona přijímajícího jejich víru, nebo jeho popravu. Samson se potichu modlí.

Samson začne zuřit ve chvíli, kdy Grand Prêtre začne neuctivě mluvit o Jehovovi a prosí Boha, aby mu alespoň na moment vrátil zrak a on se tak mohl pomstít.

Grand Prêtre a Dalila jdou pak k oltáři, aby začali vyzývat boha Dagona. Banální melodie a rytmus, které zní během obřadu podtrhují barbarství Palestinského kultu. Samson je pak vyzván, aby šel uctít Dagona a Grand Prêtre nařídí dítěti, aby dovedlo Samsona do středu chrámu. Hudba v tu chvíli začíná postupně nabírat na dramatickosti a jak dav uctívá Dagona, hudba se dostává ze své počáteční primitivnosti.

Samson, veden do středu chrámu, pošeptá dítěti, aby ho odvedlo mezi dva sloupy, které drží chrám. Začíná více a více zuřit a můžeme slyšet, že skladatel ke znázornění využívá podobné prostředky jako v první dějství, kdy Samsona rozrušily urážky Abiméleche – stoupající první housle a chromaticky klesající trombony. Samson prosí Boha o znovu navrácení jeho sil a s jeho poslední, nejúspěšnější prosbou dosáhne hudba po dlouhé, napjaté kadenci kolosálního tónu B. Samson strhne sloupy a tím se celý chrám zhroutí. Oběti stihnou už jen naposledy vykřiknout, než se opona zatáhne.

Samson a Dalila je Saint-Saënsovou jedinou operou, která je dodnes oblíbená. Přestože se po jejím uvedení osm let nehrála, na scénu se vrátila.

5 Suite Algérienne, op. 60

Saint-Saëns původně složil pouze jednu část z celé suity, kterou uvedl na charitativním koncertu. Na něm byl i skladatelův nakladatel Durand, který mu doporučil, aby zkomponoval více podobných skladem. V červenci roku 1880 začal na dalších částech pracovat a již na konci srpna je stihl dokončit. Premiéra se konala v prosinci téhož roku, dirigoval ji Édouard Collone. Skládal ji tedy ne při pobytu v severní části Afriky, nýbrž v blízkosti Bologny. Bylo však jasné, že se Alžír stává takzvaným druhým domovem pro Saint–Saënsa. Přesto však pro skladatele této doby nebylo zas až tak typické, aby vkládaly regionální drobnosti do svých děl. Označení průkopníka Saint–Saënsovi bezpochyby patří. Snažil se vlastně o smíchání prvků islámské hudby s prvky západní hudby a také orchestrace.

Roku 1908 v Sociéte Nationale zahrál Saint–Saëns společně s Gabrielem Faurém úpravu¹¹ této suity pro čtyři ruce.

Alžírská suita má čtyři části. Jsou jimi Preludium, Maurská rapsodie, Večerní snění a Francouzský vojenský pochod. Saint-Saënsova záliba v orientalismu je zde více než zřetelná. Suitu by šlo také popsat jako jakousi cestu, kde potkáme různé arabské melodie a dostaneme se přes ně až k velmi slavnému Vojenskému pochodu, který je poměrně dosti živý. Při poslechu této poslední části také slyšíme jakýsi charakteristický znak Saint-Saënsovy kompoziční tvorby. Objevuje se jak jistá nedočkavost, popudlivé tempo, a nebo také kratší melodické linie.

Ráda bych ještě zmínila, že každá část této suity je krátce okomentována na začátku partitury. U první části je psáno: „Z paluby lodi, která se stále otrásá dlouhým vlnobitím, se nám otevírá panorama Alžíru. Vnímáme různé zvuky, které se prolínají. S posledním zhoupnutím loď zakotví v přístavu.“

Při druhé části: „V jedné z mnoha maurských kaváren ve starém městě se Arabové za zvuků fléten, rebab a tamburín oddávají svým obvyklým tancům, které mohou být lascivní nebo zběsilé.“

Při večerním snění: „Pod palmami oázy, ve voňavé noci, slyšíme v dálce milostnou píseň a laškovný refrén flétny.“

A u poslední části: „Zpět v Alžíru. V malebných bazarech a maurských kavárnách tu zní zdvojený krok francouzského pluku, jehož válečné akcenty kontrastují s podivnými rytmy a tesknými melodiemi orientálních rytmů.“

Skladba je napsána pro pikolu, dvě flétny, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, čtyři lesní rohy, čtyři trubky, tři trombóny, tubu, tympány, triangl, tamburínu, a nebo také smyčce.

¹¹ Tu měl na starosti Fauré, nikoliv Saint–Saëns.

6 Valse Canariote, op. 88

Tato několikaminutová skladba byla věnována paní Candelarii Navarro Sigala, která byla mladou klavíristkou z jedné z nejbohatších rodin na Kanárských ostrovech. Má opusové číslo 88 a byla složena v roce 1890.

Před tím, než skladatel uvede poprvé rytmus valčíkového tance uslyšíme pomalejší, až tajemně zadumanou introdukci, která jako by sama nevěděla, kam přesně povede.



Po tomto téměř minutovém úvodu přecházíme do první taneční části s označením vivace. Můžeme považovat tento tanec za jeden z těch, na kterých si dal skladatel obzvlášť záležet. Kvůli několika melodickým úsekům, které se střídají v nepravidelných úsecích a opravdu velmi pestrých harmonických postupech (například a moll, C dur, A dur, F dur) se můžeme domnívat, že na této skladbě opravdu hluboce pracoval. Melodie je velmi kouzelně a chytlavě napsaná. Ze zápisu lze také možná vyčíst, že měl skladatel jakousi zálibu ve vyváženosti a symetrii.

"Znovu jsem se setkal se seňoritou Candelarii Navarroovou, která je vdaná, mimořádně dobře vdaná, a je matkou krásné dvouměsíční holčičky; zahrála můj valčík zcela uspokojivě, i když se to nevyrovnalo úžasnému výkonu madam de Guitaut; od té doby, co se vdala, klavír velmi zanedbává, ale místo toho začala zpívat a její hlas je měkký a příjemný."¹²

Poté následuje pohyblivější místo, které nás dovede do části, kde slyšíme melodické oktávy, pod nimiž běhá levá ruka. Po chvíli se vracíme ale zpátky do tanečního rytmu a po malé mezivěti slyšíme opět velmi chytlavé basy v levé ruce. Později zaznívá téma také více smutněji a pak spíše více dramaticky. Nechybí nějaká ozdobná pasážová místa v diskantu a nebo technické prvky v levé ruce. Závěr obsahuje technické pasáže a skladba končí akordem v zářivé dynamice plné energie.

¹² SAINT-SAËNS, Camille. Valse Canariote, op. 88 (Camille Saint-Saëns). bruzanemediabase.com Francie: Bruzane media base, 10. 1. 1894. Dostupné z: [Valse canariote op. 88 \(Camille Saint-Saëns\) / Works / Home - Bru Zane Media Base](http://bruzanemediabase.com/works/home-bru-zane-media-base)

7 Afrika, op. 89

Afrika je fantazijní skladbou pro klavír v doprovodu orchestru. Je psána v rapsodické formě a je rozdělena do dvou částí. Začátek introdukce je allegro, v němž má klavír doprovodnou podřízenou úlohu. Je velice rafinovaně tematicky zpracovaný. Po pár taktích přichází ihned dramatický tah, který ústí v orientálně znějící běhy v klavírním partu a poté klavír pokračuje v tématu, po němž se přidá také orchestr.

Piano solo Cadenza ad lib.
rajido

Tato plocha srší velkou energií a vášnivostí. Další částí je andantino, která začíná ne zcela v piano a přináší jasnou melodii v klavírním partu, po němž následuje hobojevé sólo za doprovodu jak klavíru tak orchestru. Po této jemnější ploše znovu nastupuje úvodní část skladby. Celou skladbu uzavírá finále arabských tanečníků, které je velmi bouřlivé a končí velmi slavnostně.

Afrika měla premiéru na konci října roku 1891 a odehrála ji madam Marie Roger - Miclos, které tuto skladbu Saint-Saëns věnoval.

Zajímavé na této skladbě je, že obsahuje také tuniskou hymnu a přímo od Saint-Saëns se dozvídáme, že se zde objevují také typická africká témata. Skladatel také poznamenává, že hudební nápad pro Afriku dostal, když měl horečku¹³.

¹³ Tuto informaci měl sdělit v roce 1913.

Klavírní part je značně virtuózní a je třeba opravdu velké hbitosti a pohotovosti prstů, aby byla skladba zahrána dobře.

8 Caprice Arabe, op. 96

Tato skladba byla napsána roku 1894 a je určena pro dva klavíry. Tematický nápad pro tuto skladbu Saint-Saëns našel v dokumentech, ve kterých byla obsažena jistá arabská hudba, které nasbíral ze svých předchozích let a zapomněl na ně. Bylo to na počátku tohoto roku, kdy se o těchto materiálech zmínil svému vydavateli Durandovi. Mělo jít o tzv. „malou Afriku pro dva klavíry“.

Skladba začíná klidně, až melancholicky znějící téma se klidně rozvíjí. Převezme ho druhý klavír. Nechybí virtuózní stupnice, ovšem jenom jako jakýsi závan větru, v nijak ostře laděné atmosféře.

O několik taktů dále se dostáváme do menší bouřky, ve které slyšíme melodii v akordech a také technické pasáže v diskantu.

Vyústí v klidnější tempo, ve kterém slyšíme i arpeggiové akordy. Ta nás připravuje na část Allegro molto moderato, která je kontrastní k části úvodní. Začne nám v motivu ve staccatu, který je ostinátní v jednom partu. V druhém zní lyričtější melodie v unisonu.

Poté triolové osminy dají najevo změnu rytmu. Následuje část, která je rytmicky velice zajímavá. Jeden part si drží jakýsi rytmický model a do toho part druhý má lomené oktávy, chromatické postupy, a nebo také kratší melodii v osminových hodnotách.

Meno allegro quasi allegretto začíná zdrženlivě dlouhým drženým tónem přes dva takty. Poté třikrát zmodulujeme a po chromatickém běhu dolů se dostaneme do Allegretta Tempa I.

V této části si můžeme všimnout malou shodu v rytmickém modelu, kterou skladatel uvádí ve druhé větě svého pátého klavírního koncertu. Jde o rytmus dvě šestnáctinové noty a dvě osminy. V Caprice Arabe ho neuvádí samozřejmě ve stejné tónině ani ve stejném intervalovém postupu, každopádně ta podobnost tu jistojistě je.

Následuje lehce tanečně laděná část. Přes pasáže se dostaneme k jemně závažnější části, kterou ale skladatel opět rychle zažene. Slyšíme ozdoby v diskantu, trylky a samotný závěr skladby v pianissimu.

9 Orient et Occident, op. 25

Tato skladba je první ze Saint-Saënsova třech skladeb pro vojenskou kapelu. Pracuje již s orientálními prvky, přestože v době, kdy tento pochod komponoval ještě žádnou ze zemí Orientu nenavštívil¹⁴.

Skladba začíná jako typický západní pochod se vzdušnou melodií. Struktura je ABA s tím, že krajní díly jsou západně laděné. Zato prostřední díl je ten, který skýtá hudbu exotickou. Obsahuje neustálé rytmické bubnování. Skladatel zde používá kombinaci například tam tamu a pikoly. Posluchače okamžitě vtáhne do alžírských ulic.

Moderato assai sostenuto 54 = ♩

Tri.
C. roull. Cymb.
G.C.

1889

Před druhým dílem A je fuga na hlavní téma, která nás dovádí ke strhujícímu finále.

Orient et Occident měl premiéru v Paříži, na jednom koncertu, který byl součástí slavnostního večera Union Centrale des Beaux-Arts. Konal se v říjnu roku 1869. Tento koncert měl oslavovat vztah umění a průmyslu a součástí byla také výstava orientálního umění. Tento vojenský pochod skladatel věnoval svému dlouholetému příteli Theodoru Biaisovi.

¹⁴ Později však tuto oblast procestoval. Nejenže africkou hudbu bedlivě prostudovával, také se věnoval sběru místní hudby. Do notesu si zapisoval dokonce rytmické modely nebo dokonce samotné melodie v ulicích tamějších měst. Když se zrovna nacházel v Evropě, jeho přátelé mu posílali nové poznatky a materiály, které zaslechli například v kavárnách v Alžíru.

10 Klavírní koncert F dur č. 5, op. 103

Tento klavírní koncert byl napsán v zimním období v Egyptu. Dokončen byl roku 1896. Sám Saint-Saëns ho odehrál na koncertu, který byl uspořádán při příležitosti padesátého výročí od jeho debutu jakožto koncertního klavíristy. Konal se také na stejném místě – v Salle Pleyel.

Sám Saint-Saëns měl prohlásit, že celý koncert má vyobrazovat cestu po moři.

Co se týče orientálních prvků, můžeme považovat tento koncert za jeden z těch skladeb, které obsahují opravdu bohaté množství různých vlivů. Jsou zde zcela zřejmé stopy hudby španělské, javánské, ale také například ze středního východu.

V orchestru nalezneme pikolu, dvě flétny, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, čtyři lesní rohy, dvě trumpety, tři trombóny, tympány, tam tam a smyčcové nástroje.

Co se týče struktury tohoto koncertu, má tři věty. První věta má tempové označení Allegro animato, druhá věta Andante a věta třetí Molto allegro.

V první větě, která je nejrozsáhlejší z celého koncertu uslyšíme nespočet stupnicových běhů. Ty však krásně barevně doplňují melodie v orchestru, které se mezi nástroji plynule předávají. Začátek věty začíná jakoby nic a po prvních pár taktech se objevuje hlavní téma v sólovém partu klavíru. Melodie je kouzelně prostá, vyzařuje z ní svěžest, líbeznost a naděje. Poté tuto melodii přednáší orchestr. Klavír ji doplňuje komentářem v osminových notách.

Následují již zmíněné stupnicové běhy, které jsou v tónině F dur, po pěti taktech však již ustanou a přetvoří se na lomené akordy, pod nimiž orchestr přednáší melodii v akordech plných. Pasáž vyústí do tóniny C dur, čili dominanty, a tento model od stupnicových běhů uslyšíme ještě jednou. Tentokrát zmodulujeme do E dur, kde si orchestr zahraje první delší mezihru. Tento motivek zopakuje také klavír ve třech různých polohách od dvoučárkovaného e až po to malé.

V *Un poco rubato* se dostáváme k vedlejšímu tématu, které obsahuje lyrickou část oproti té více technicky zaměřené, kterou jsme slyšeli v úvodní části. Ocitáme se v tónině d moll. Levá ruka má rozložené akordy v široké harmonii, které harmonicky podkládají rozlehlou melodii v ruce pravé.

The image shows a musical score for a section titled "Un poco rubato". The tempo marking is "Un poco rubato" and the mood is "dolce". The score is in D minor, indicated by two flats in the key signature. The right hand (RH) plays a melodic line with a slur over it, starting with a dotted quarter note. The left hand (LH) plays a series of chords, with a dynamic marking of *p* (piano). A pedal point is indicated by "Ped." at the beginning of the LH part. The score is written on two staves.

Tato část nás dovádí k bouřlivějšímu kontrapunktickému sledu osminových not. Ta ústí ve akordy s průtahy na třetí době, které končí v *A tempo*. Zde se ve třetím vstupu klavíru dostáváme do vášnivě vypjaté části, která se postupně uklidní do C dur, ve které opět zazní stupnicový motiv. Tentokrát však s malými změnami, na jejichž konci začíná orchestr temně bublat, aby připravil náruživé provedení.

Za zmínku stojí část *Agitato*, ve které klavír přednáší opravdovou bouři na moři, po ní orchestr přednáší hlavní téma a o pár taktů dál se objeví téma vedlejší nyní však ne v *piano*, ale ve *fortissimo* a tentokrát v předznamenání čtyř béček.

The image shows a musical score for a section titled "Agitato". The tempo marking is "13" (Allegretto). The score is in D minor, indicated by two flats in the key signature. The right hand (RH) plays a fast, rhythmic pattern with a dynamic marking of *f* (forte). The left hand (LH) plays a series of chords, with a dynamic marking of *f* (forte). The score is written on two staves.

Před reprízou se objeví jakýsi nájezd na ni. Orchester má hlavní téma a klavír jej doprovází virtuózními šestnáctinovými běhy. Hlavní téma v sólovém partu opět není v *piano*, jako tomu je na počátku skladby, nýbrž postupně graduje do *forte*. Saint – Saëns si také pohrává s polohou, ve které píše. Střídá často dvoučárkovanou s dalšími rejstříky.

Poté uvádí opět stupnicové běhy, nejprve v tónině C dur a poté v E dur. Orchestrální mezihra nás mezitím připraví na vedlejší téma. Nyní je však toto téma v partu orchestru, zatímco klavír jej doprovází nejprve triolovými kudrlinkami a později také šestnáctinovými běhy po klaviatuře. Dostaneme se do kontrapunktického sledu osminových not a přes ni až do vášnivě vypjaté části, která nyní skončí v F dur.

V závěru se objevuje vedlejší téma v sólovém partu, po němž následuje coda, která skončí velice rychle jakýmsi zamáváním a příslibem grandiózního návratu, který přijde na začátku věty druhé.

27

20

sempre piano

Druhá věta je tou, která je jakýmsi orientálním základem pátého koncertu. Nezačíná vůbec typicky. Místo pomalého a lyrického tématu nás probudí tympány, které zazní společně s akordem v orchestru.

Plynule navazuje rytmický model ve smyčcích, do nějž se vloží klavír spolu s orientálně znějícími běhy. Nejprve zazní stupnicový běh mířící vzestupně a po rytmicky zajímavě uvedených e stupnicích sestupných. Celý tento bouřlivý počátek skladby se drží ve fortissimu a má velmi virtuózní charakter.

8

Poté následuje část, kde se představuje klavír v capricciósní části. Po ní se dostaneme k velmi kouzelnému místu. V klavírním partu je melodie psaná v levé ruce v jednohlasu v mezzoforte, v diskantu jsou však psány sexty v pianissimu. Společně tyto souzvuky tvoří velmi neobvyklou barvu.

Na chvíli se opět octneme ve vyšší dynamice, po jejímž ustání velmi nenápadně vyjde krásné houslové sólo, které doprovází klavír rozloženými akordy. Celá tato plocha zní velmi exoticky. Když doběhne poslední rozklad v tónině A dur. Vstoupí zde trochu nečekaně klavír s akordy z počátku ve forte, při třetím akordu se zeslabí až do piana a na třetí dobu nastoupí stupnicový běh v ještě nižší dynamice. Tento postup tří akordů z forte do piana se ještě jednou zopakuje, stupnicový běh je nyní trochu delší a od jiných tónů.

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part is written in treble and bass clefs. It begins with a forte (f) chord, followed by a diminuendo (dim.) chord, and then a piano (p) chord. The piano part then moves to a piano-pianissimo (pp) section, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part is written in treble clef and features a long, sustained note in the key of A major, marked piano-pianissimo (pp).

Následuje Quasi recitativo v klavíru, které vyústí do podobně znějících rozložených akordů, které již zazněli, ovšem nyní se držíme v levé ruce v D dur nikoliv v A dur.

Ocitáme se v tónině G dur v Allegrettu tranquillo, quasi andantino. Tato část je inspirovaná námořníkem, který zpíval zamilovanou píseň na Nilu. Saint – Saëns ji uslyšel, když přeplouval řeku v dahabiehu.

Tuto melodii uslyšíme po čtyřech taktech introdukce v levé ruce v mezzoforte. Poté, co ji přednese klavír, si ji přebere orchestr, který ji zopakuje ve stejné oktávě jako tomu bylo v klavírním partu.

Z jednoduché melodie v jednohlasu ji nyní klavír přebírá do oktávy a rozvíjí ji v crescendo dále. Melodii doprovází rozložené akordy v levé ruce. Barvu tomuto místu dodávají ještě smyčcové nástroje, které jsou součástí tohoto místa v téměř nepovšimnutelné dynamice.

Po dokončení této části se plynule obrací role mezi klavírem a orchestrem, v orchestru nyní přednese krátký motiv hoboje, po němž následují flétny za doprovodu rozložených akordů v klavíru. Na potřetí toto téma přednese i klavír.

Poté přebírají hlavní úlohu housle, které přednáší zamilovanou píseň z počátku této části. Klavír ji doprovází triolovými rozklady, které ukončí trylkem.

Krátce po jeho začátku přijde orchestr s novým tématem, ke kterému se na konci přidá i klavír a hrají unisono po necelé dva takty. Rytmický model, kterému odpovídá lyričtější motiv v legatu, si klavír a orchestr plynule předávají.

V II cantu marcato klavír opět přednese motiv, který jsme slyšeli v předchozí části poprvé v hoboji, pak flétnách a klavíru. Nyní je však rozložen mezi pravou a levou ruku v klavíru.

Následuje část Poco piu mosso v tónině Fis dur, kterou otvírají housle s repetovanými tóny na dvoučárkovaném cis, kterých se drží po celou dobu této části. Melodii má tentokrát levá ruka v klavíru. V ruce pravé máme také opakovaná cis, ale jsou zaprvé v osminových hodnotách a za druhé mají příraz dis.

Třítaktové Andante nás uvede do lehce melancholické nálady. Piu mosso má však představovat cvrlikání cvrčků a kvákání žab u řeky Nil. Ke konci je quasi cadenza, kterou se

dostaneme opět do velice barevně zajímavého místa, kde je melodie v levé ruce v mezzoforte a pravá ji doprovází v pianissimu v sextách.

V A tempu se znovu objevují postupy tři akordy od forte do piana se stupnicovými běhy, po nichž zmodulujeme do A dur, která znovu přednese rytmický model z počátku věty. Nyní je však smířlivější, nikoliv bouřlivý. Místo fortissima má orchestr předepsáno piano.

V závěru skladby má orchestr tajemné tremola a klavír poprvé ve fortissimo uvádí neoznačený recitativ, který ale ústí v neuspěchané zamyšlení nad tím, co asi tak bude dál.

Poslední takt této věty uzavírá celou část ve velké otázce a domnění, že nikdo netuší, co bude následovat.



,S postupující částí se dostáváme hlouběji do podivné, třpytivé země exotických stupnic a odkazů na gamelan. Závěrečné takty se rozuzlí v podmanivé dvojharmonické neboli arabské stupnici. Je to blízkovýchodní zvuk, který slyšíme také ve slavné Bacchčanale ze Saint-Saënsovy opery Samson a Dalila.¹⁵

Třetí věta však začne zcela bezstarostně a vesele v tónině F dur. V levé ruce nám pulzují oktávy na tónu f, zatímco pravá ruka stoupá akordovými postupy.

¹⁵ JUDD, Timothy. *Saint-Saëns „Egyptian“ Piano Concerto: A Voyage to Exotic lands*. New York: 12. 8. 2019. Dostupné z: [Saint-Saëns' "Egyptian" Piano Concerto: A Voyage to Exotic Lands – The Listeners' Club \(thelistenersclub.com\)](http://thelistenersclub.com)

The image displays a musical score for piano and orchestra. The top system is for the piano, marked 'Molto allegro' and 'p'. It features a bass clef and a 2/4 time signature. The piano part consists of a series of chords, each with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system is for the orchestra, also marked 'Molto allegro' and 'pp'. It features a bass clef and a 2/4 time signature. The orchestra part consists of a series of chords, each with a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is in the right hand, and the orchestra part is in the left hand.

Následuje virtuózně laděná část, která je postavená na pravé ruce, v levé ruce máme příznávky¹⁶. Celá tato úvodní plocha je držaná v nižší dynamice, forte přichází až při dvaatřicetinových vzestupných rozložených akordech v klavírním partu.

Glissando v sólovém partu vyústí v závěr celého úvodu v triolách, v posledních dvou takttech v šestnáctinových hodnotách. Orchester přebírá hlavní úlohu a přednáší bezstarostně působící téma ve forte, které po osmi takttech přebírá klavír. Ten však nehraje osminu a dvě šestnáctinové noty, ale pouze všechny šestnáctinové. Opět se dostaneme do virtuózní části, která tentokrát zmoduluje do a moll.

Pokračuje část, která je v mollové tónině a pulzuje po triolách. Přestože působí poměrně dost tajemně, vyústí v příjemné pozitivní a dobře naladěné téma v orchestru, které přebírá ve forte klavír, orchestr však nedoprovází, ale promlouvá společně s klavírem.

Klavír téma přednese ještě jednou, ale o oktávu výš a s rozloženými akordy v levé ruce. Tentokrát orchestr spíše doprovází.

Poté se objeví skotačivá část v G dur, jejíž téma je předneseno o pár taktů ne ve staccatu a skotačivě, ale v legatu a spíše naléhavě a náruživě.

Po tomto lyrickém tématu začíná technická virtuózní část v klavíru, což je samozřejmě pouze doprovod k orchestru, který na poměrně dlouhou plochu přebírá hlavní úlohu nositele hudebního děje. V klavíru po stupnicových pasážích slyšíme rozložené akordy, které po několika takttech vždy modulují do jiné tóniny.

¹⁶ O několik let později vytvořil Camille Saint-Saëns Toccatu, která je stvořená pro to, aby se na ni interpret na tuto třetí větu koncertu připravil. Je obsažena v op. 111 jako poslední část Klavírních studií.

Zpočátku kdy jsme se drželi v nízké dynamice a v příjemné náladě. Ke konci těchto rozkladů a melodie v orchestru se však dostáváme do crescenda, které mění celou atmosféru v bouřlivý konflikt, který končí v rytmickém modelu ze samého počátku této věty, tentokrát je však ve fortissimu a vychází z tóniny c moll a místo tremola v orchestru přitakává na druhou dobu důrazem, který pomáhá dotvořit dramaticčnost v této části.

Připomeneme si také virtuózní motiv z úvodní části této věty, tentokrát však pouze ve dvou taktech, v dalších dvou se dostáváme vzestupně rozloženým akordem. Tento dvanáctitaktový model uslyšíme celkem třikrát. Po třetí modulujeme do cis moll, která vyústí v A dur. Na konci tohoto motivu v posledních dvou taktech končíme sextolovým výběhem v zmíněné tónině.

Poté v klavíru začíná motiv oktáv, který pokračuje motivem triolovým (ten jsme již slyšeli po úvodní části třetí věty). Oktávy uslyšíme celkem čtyřikrát, triolový sestup dvakrát, poté je změněn za to, co mezitím slyšíme v orchestru – rytmický model tři triol, osminy na první době, šestnáctiny a další osminové noty. Tato plocha končí chromaticky laděnou melodií v orchestru a vzestupně stoupající chromatické postupy v sólovém partu.

Orchestr opět přednese vedlejší téma, jež zopakuje i klavír. Ten však uzavře celou část, která byla v poměrně vysoké dynamice a připraví působné pole pro orchestr, který nám připomene skotačivou melodií. Tu zde po pár taktech ozdobí rozklady v pianissimu a ve vyšší poloze klavír.

Orchestr opět přednese vedlejší téma, klavír jej doprovází šestnáctinovými stupnicemi a rozklady. Ve dvou taktech naznačí i repetiční techniku, která se rozvíjí do chromatických stupnic v klavíru, které podporuje orchestr barvou.

Klavír má nyní sice rozloženou v lomených oktávách, ale je to ona – opět skotačivá melodie v G dur. Nyní však klavír kopíruje orchestr, který ji přednesl od tónu f.

Tato část ústí do unisona klavíru spolu s orchestrem. Kdy orchestr melodii přednáší v jednohlase a klavír v oktávách, často i v souzvucích a je doprovázená levou rukou sólového nástroje, který má rozložené akordy. Dynamika stoupá a nálada je radostná. Po dohrání tohoto unisona orchestr ještě naposled uvádí onu skotačivou melodii, která však pouze anticipuje grandiózní závěr v klavíru.

V něm slyšíme oktávový virtuózní vzestup plný energie od hluboké polohy až po diskant, v němž se připojí již i orchestr a společně melodií v orchestru i klavíru (neustále ve stejném oktávovém motivu) se dostanou společně k akordům v tónině F dur, které v závěru slyšíme celkem šestkrát ve čtvrtových hodnotách.

Není divu, že se na premiéře tohoto koncertu Saint–Saëns těšil velkému úspěchu. Koncert je opravdu velice kouzelný, obsahuje bezpočet zajímavých a originálních nápadů a je napsán opravdu tak dobře, že zaujme kohokoliv – hudebníka i laika.

Bohužel se tento koncert nehraje tak často, jak si podle mého mínění zaslouží.

11 Souvenir d'Ismailia, op. 100

Jednou ze skladeb, které nejsou příliš dlouhé je Souvenir d'Ismailia op. 100 pro sólový klavír. Tato skladba měla premiéru na konci dubna roku 1895. Byla uvedena na koncertu pořádaný La Trokmpette, což byl komorní soubor, který skladatel pravidelně podporoval.

Saint-Saëns tuto skladbu napsal při pobytu ve stejnojmenném městě Ismailia, které se nachází na území Egypta.

Skladbu věnoval Isidoru Philippovi, který ji také hrál na premiéře.

Saint-Saëns však měl tuto skladbu velmi rád, neboť ji velmi často hrál na svých vlastních recitálech. Hrál ji například i před španělskou královnou o dva roky později, tj. rok 1897.

Z jednoho z dopisů svému nakladateli Durandovi však varuje případné interprety této skladby, aby nehráli střední část zbytečně rychle. Podle skladatele se na této skladbě nemají technicky předvádět.

Co se týče struktury skladby, tak začíná kadencí, která vyznívá orientálně a zcela okamžitě upoutá posluchače. Tato kadence okamžitě vstupuje do části Andantino, která pracuje s tématem, které jsme uslyšeli na počátku. Skladatel zde pracuje ve čtyřhlase. Po jemněji laděném úvodu v nižší dynamice se na dva takty octneme ve forte, ale ihned se zase vracíme zpět do piana.

V Tempu I. Pokračuje melodie ve dvouhlasu v horním hlasu, pod níž začíná šestnáctinový pohyb v levé ruce v jednočárkované oktávě. Což dodává tomuto místu špetku kouzla.

O pár taktů dále však přebírá hlavní myšlenku levá ruka do oktáv, v pravé ruce vypsané trylky. Stoupá dynamika i napětí.

Stringendem se dostáváme do Piú mossa, kde hlavní melodii uslyšíme v akordech ve forte. Poté skladatel opět zjemní dynamiku do mezzoforte a slyšíme zajímavý doprovod levé ruky, která běží vždy od lehké doby ve staccato v šestnáctinových notách.

V A tempu si připomene samotný úvod skladby, kde v levé je jasná rytmická část a tentokrát pro změnu zjemněná akordem v ruce pravé.

Diminuendem se dostaneme do střední části Allegro vivo, která máš až taneční začátek v D dur. Po stránkovém úvodu se mění doprovod levé ruky, kde je dvouhlas v odtazích. V horním hlase se dvakrát objeví stupnicový vzestupný běh v jednohlase, po třetí v terciích. Po gradaci se dostáváme do forte, kdy na první a poslední osmině mají obě ruce oktávu, uprostřed taktu jsou zpočátku dvojhmaty, o pár taktů dále akordy v obou rukou. Po sestupných rozkladech s oktávou na první době a poslední osmině se dostává do popředí opět levá ruka, která přednáší melodii opět v oktávách. V pravé ruce máme technické pasáže, poté stupnicové běhy.

Melodii opět přebírá horní hlas a v doprovodu slyšíme rozložené akordy. Po této bouřlivější části se diminuendem dostáváme do piana, kde má technický doprovod levá ruka. Následují sestupné rozklady v obou rukou, nad nimiž slyšíme melodickou část, která zeslabuje do D dur s tématem ze střední části této skladby.

Tímto se již dostáváme pomalu ale jistě k samotnému závěru skladby, která má velmi slavnostní charakter. Poprvé za skladbu máme v zápisu fortissimo, a dokonce i forte fortissimo. Následuje vášnivá oktávová část, kde skladatel interpreta rozhodně nešetří. Na samém závěru skladby máme několik pasážových běhů s akordy. V závěru slyšíme celkem sedmkrát akord D dur ve forte fortissimu, šestkrát v osminových hodnotách a poslední jako čtvrtovou notu.

Závěr

V této práci se dozvídáme poměrně široce o životě skladatele a výborného klavíristy Charlese Camilla Saint-Saënsa. Zjistili jsme, že to nebyl typický skladatel, typický umělec, kterému záleží na recenzích či úspěchu a neúspěchu. Saint-Saëns rád žil a rád se věnoval tomu, co mu bylo blízké. Složil bezpočet kouzelně znějících skladeb a ve své době ukázal nejen ve své rodné zemi – Francii, že je kvalitním virtuózem a zaníceným interpretem.

Na prstech jedné ani dvou ruk bychom nespočítali, kolik zemí a kolikrát je za svůj poměrně dlouhý život navštívil. Je však jisté, že ne vždy cestoval kvůli poznávání nových míst. Velice často utíkal ze své rodné země někam, kde by se cítil méně úzkostně a kde by dokázal načerpat dostatek energie na všechna svá klavírní vystoupení a na svou práci při komponování nových děl. Je také pravda, že navštěvoval cizí země z důvodu nutného odpočinku, které jeho tělo několikrát vyžadovalo.

Camille Saint-Saëns byl přítelem mnoha skladatelů a umělců. Několikrát ho však zasáhla smrt blízkých osob, se kterou se musel nějakou dobu vyrovnávat. Jedním z dalších bolestivých dnů byla jistojistě smrt jeho dvou synů, které ztratil v průběhu necelých dvou měsíců.

Co se týče jeho tvorby, tato práce se zaměřuje na ty skladby, které obsahují orientální prvky. Z kapitoly Folklórní a orientální prvky jsme se dozvěděli, že má několik skladeb s prvky orientálními, ale také s ibéřskými. Mnoho z nich nejsou nijak dlouhého rozsahu. Často jde o skladby trvající do deseti minut. Těmi jsou například *Orient et Occident* pro vojenskou kapelu nebo *Caprice Arabe* pro dva klavíry. Něco málo přes tuto minutáž má fantazie pro klavír a orchestr *Afrika* op. 89.

Saint-Saëns tvořil mnoho skladeb pro klavír a mezi ty, které obsahují stopy Orientu jsou například jeho pátý klavírní koncert, který, jak jsme se dočetli, má popisovat cestu po moři. Jeho druhá věta je, řekněme, až napěchovaná zajímavou a nevšední barvou a obsahuje spoustu kouzelných míst. Je také tou větou, u které jsou exotické prvky obsaženy po celou dobu věty. Věta třetí je velmi bohatá na hudební materiál, se kterým Saint-Saëns pracuje a je ze všech vět časově nejkratší.

Čtenář této práce si přečetl také velice zjednodušený rozbor tohoto koncertu kvůli tomu, aby si udělal hrubý obrázek o tom, jaký materiál skladba obsahuje a snad také proto, aby měl větší chuť si tuto skladbu poslechnout.

Další velmi kouzelnou skladbou tentokrát pro sólový klavír je *Souvenir d'Ismailia*. Tato několikaminutová skladba již na prvním taktu kadence dává najevo, že vás chce zatáhnout do zemí Orientu. Tato skladba až na začátku se to možná nezdá, je velmi technicky náročná. Skladatel jako výborný klavírista nešetřil virtuozitou na této skladbě. Jak jsme se však dočetli, není to to, co by měl interpret nějak zvlášť ukazovat. Skladba má chytlavé hlavní téma a také originální střední díl. Také stavebně je velmi hezky vystavena, a nejen pro posluchače, ale také pro interpreta to musí být příjemný zážitek si tuto skladbu zahrát nebo vyslechnout.

Skladatelova kratší skladba pro dva klavíry *Caprice Arabe* je poněkud méně protkaná exotickými prvky. Nebo lépe řečeno, nejsou zde slyšitelné natolik očividně jako například v druhé větě pátého koncertu.

V této práci se dozvídáme také o opeře *Samson a Dalila*, která obsahuje orientální *Bacchanale* s hobojevým úvodem. Zajímavé je, že na samotném počátku této opery Saint–Saëns napsal spodní c do violoncellového partu, ale to je již pod rozsah tohoto nástroje. Těžko říct, jestli o tom věděl, nebo si toho vědom nebyl. Dozvěděli jsme se také celý obsah této opery, protože přestože co se týče hudební části, obsahuje orientální elementy pouze zmíněný *Bacchanale*, námět přece jenom z Východu je, a proto mi přišlo hloupé o něj čtenáře ochudit.

Skladba *Orient et Occident* pro vojenskou kapelu obsahuje podobně jako pátý klavírní koncert orientální prvky v prostřední části. Přestože se na počátku tato skladba jeví jako typický pochod, jakmile začne díl B, posluchač se mžikem octne na Dálném východu a užívá si, řekla bych až dokonale, vykreslenou orientální atmosféru.

V textu jsme také u každé skladby měli možnost prohlédnout několik notových ukázek, které snad čtenáři dostatečně přiblížili v textu zmiňované záležitosti a byly mu nápomocné při vizualizaci.

Tato diplomová práce měla za úkol obeznámit čtenáře se skladbami Camilla Saint–Saëns, které obsahují exotické či orientální elementy. Dle všech mých získaných a prostudovaných zdrojů jsem se snažila o to, aby se to podařilo. Tam kde nebyly k dohledání detailní informace o určité skladbě jsem čtenáři skladbu přiblížila stručným rozbohem nebo také pouze pohledem do skladby.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- MACDONALD, Hugh. *Saint–Saëns and the stage: operas, plays, pageants, a ballet and film*. Cambridge: University printing house. 2019. 1. vydání. 432 s. ISBN 978-1-108-44509-2
- ROLLAND, Romain. *Hudebníci nedávné doby*. Praha: Státní hudební vydavatelství Praha. 1963. 2. vydání. 279.
- REIMANN, Heinrich. Otto Neitzel. *Beruhmte Musiker - Lebens und charakterbilder: Camille Saint–Saëns*. Berlín: Harmonie Verlagsgesellschaft fur literatur und kunst. 1. vydání. 94 s.
- STAGEMANN, Michael. *Camille Saint–Saëns and the french solo concerto from 1850 to 1920*. Portland, Oregon: Amadeus press. 1984. ISBN 0-931340-35-7
- James Harding. *Saint–Saëns and his circle*. Londýn: Chapman and Hall.1965.

Internetové zdroje

- SAINT–SAËNS, Camille. Valse Canariote, op. 88 (Camille Saint–Saëns). *bruzanemediabase.com*, Francie: Bruzane media base, 10. 1. 1894. Dostupné z: [Valse canariote op. 88 \(Camille Saint-Saëns\) / Works / Home - Bru Zane Media Base](#)
- JUDD, Timothy. *Saint–Saëns „Egyptian“ Piano Concerto: A Voyage to Exotic lands*. New York: 12. 8. 2019. Dostupné z: [Saint-Saëns' "Egyptian" Piano Concerto: A Voyage to Exotic Lands – The Listeners' Club \(thelistenersclub.com\)](#)
- JAVOTTE, Henry. Orient et occident, op.25. *saintsaenscomplete.wordpress.com*, Francie: Saint–Saëns complete, 15. 12. 2019. Dostupné z: [Orient et Occident, Op. 25 | The Complete Works of Camille Saint-Saens \(wordpress.com\)](#)
- PAVLÍČEK, Stanislav. Orientalismus v hudbě. *iliteratura.cz*, Praha: 31.3. 2011. Dostupné z: [Orientalismus v hudbě – iLiteratura.cz](#)
- JSTOR. Camille Saint–Saëns. *jstor.org*, New York. Dostupné z: [JSTOR: Search Results](#)

