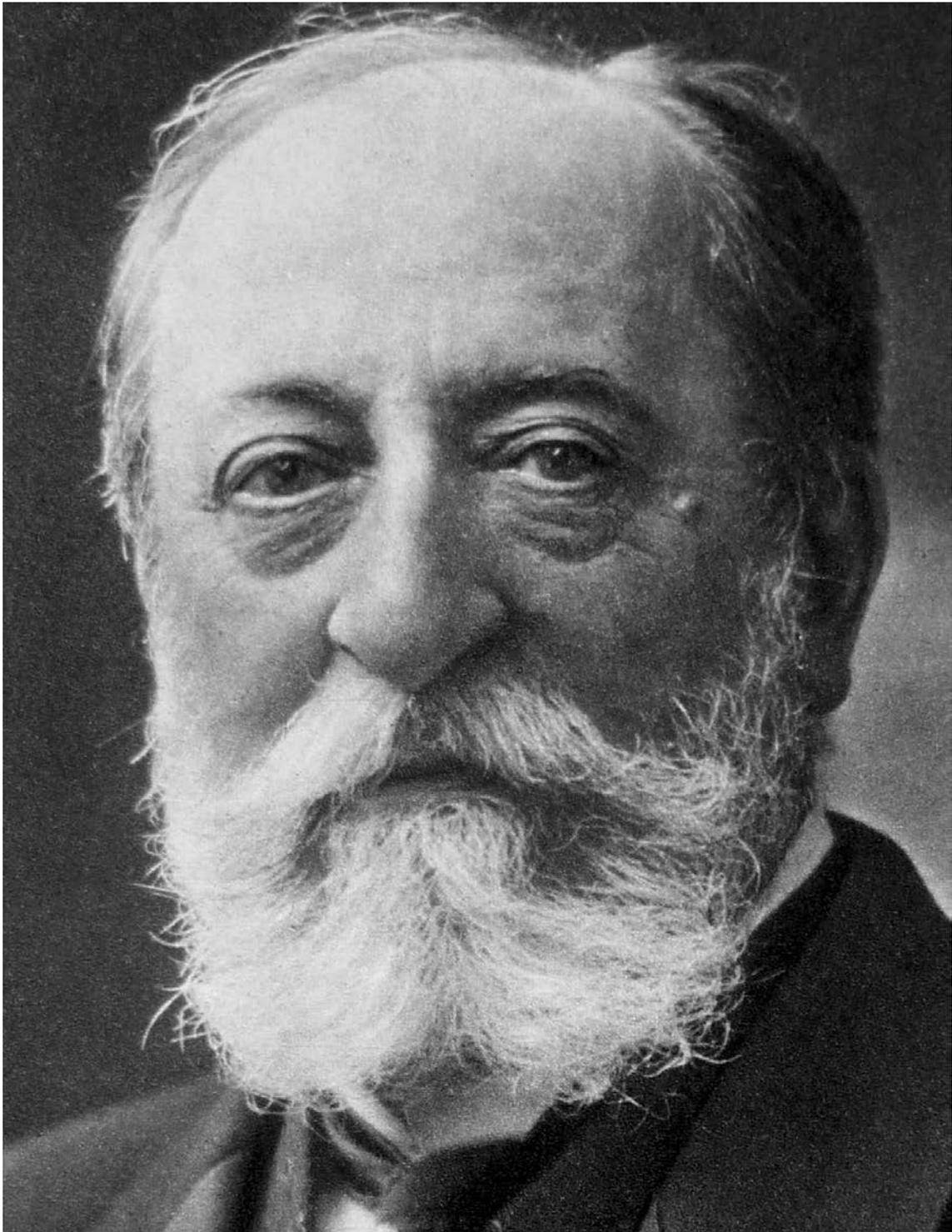


# CAMILLE SAINT-SAËNS

Compositore, pianista e organista francese

(Parigi, 9 X 1835 – Algeri, 16 XII 1921)



Saint-Saëns nacque a Parigi da un impiegato governativo molto ricco, che morì dopo soli tre mesi dalla nascita del figlio. La madre, Clémence, si rivolse alla zia Charlotte Masso per un aiuto ed ella si trasferì da loro e cominciò ad insegnare a Camille a suonare il pianoforte. Fu uno dei bambini prodigio più dotati musicalmente di tutti i tempi, possedeva una intonazione perfetta e iniziò le lezioni di pianoforte con la pro-zia a due anni e quasi subito iniziò a comporre. La sua prima composizione, un breve pezzo per pianoforte datato 22 marzo 1839, è al momento conservata presso la Biblioteca nazionale di Francia. La precocità di Saint-Saëns non era limitata alla musica, all'età di tre anni sapeva già leggere e scrivere e aveva imparato il latino quattro anni più tardi.

La sua prima esibizione in pubblico avvenne all'età di cinque anni, quando accompagnò al pianoforte una Sonata per violino di Beethoven. Quindi si dedicò a studiare a fondo la partitura del *Don Giovanni*. Nel 1842 Saint-Saëns A dieci anni, tenne il primo Concerto debuttando alla Salle Ignaz Pleyel, suonando il concerto per pianoforte N. 15 di Mozart (K. 450) in *Sib* maggiore e altri brani di Handel, Kalkbrenner, Hummel e Bach. Come bis, Saint-Saëns si offrì di suonare una delle trentadue Sonate per pianoforte di Beethoven a memoria. La notizia di un così incredibile concerto si sparse rapidamente per l'Europa e persino negli Stati Uniti, dove fu pubblicata su un quotidiano di Boston.

Alla fine degli anni Quaranta Saint-Saëns entrò nel Conservatorio di Parigi, dove studiò organo e composizione, quest'ultima come allievo di Jacques Halévy. Saint-Saëns vinse molti premi importanti, ma non riuscì ad aggiudicarsi il prestigioso Premio di Roma né nel 1852 e nemmeno nel 1864. La fama derivante dai riconoscimenti conquistati gli permise di conoscere Franz Liszt, che divenne uno dei suoi migliori amici. All'età di sedici anni, Saint-Saëns scrisse la sua prima Sinfonia; la seconda, pubblicata come Sinfonia N. 1 in *Mib* maggiore, fu eseguita nel 1853 tra lo stupore e la meraviglia dei critici e degli altri compositori. Hector Berlioz, che divenne un buon amico di Saint-Saëns, si lasciò scappare un commento, rimasto famoso, "Il sait tout, mais il manque d'inexpérience" ("Sa tutto, ma gli manca l'inesperienza"). All'età di 25 anni intraprese uno dei suoi tanti viaggi verso l'Europa dell'occidente per far conoscere a tutti il suo genio musicale che si ampliò durante le sue avventure dove si appassionò anche allo studio delle scienze animali e vegetali

## Nel pieno dell'attività musicale

Per guadagnarsi da vivere Saint-Saëns lavorò come organista in diverse chiese di Parigi. Nel 1857, sostituì Lefébure-Wely nell'insigne ruolo di organista della Chiesa della Madeleine, ruolo che mantenne fino al 1877. Le sue improvvisazioni incantarono il pubblico parigino e gli procurarono l'encomio di Liszt, che nel 1866 affermò che Saint-Saëns era il più grande organista del mondo.



Dal 1861 al 1865, Saint-Saëns per la prima ed ultima volta nella sua vita si dedicò all'insegnamento, coprendo la cattedra di pianoforte alla scuola Niedermeyer, dove infranse le tradizioni più consolidate, inserendo nei programmi opere di musicisti contemporanei quali Liszt, Gounod, Schumann, Berlioz e Wagner, laddove i curriculum prevedevano solo Bach e Mozart. Tra i suoi studenti troviamo compositori destinati alla celebrità come André Messager e soprattutto Gabriel Fauré, il suo allievo favorito, destinato a diventare il suo più caro amico.

Saint-Saëns fu un intellettuale poliedrico. Sin da piccolo si dedicò allo studio della geologia, dell'archeologia, della botanica e della branca

dell'entomologia che studia i lepidotteri. Fu anche un eccellente matematico. In seguito, accanto all'attività di compositore, esecutore e pubblicista musicale, si dedicò alle più svariate discipline, intrattenendosi in discussioni con i migliori scienziati d'Europa e scrivendo dotti articoli in materia di acustica, scienze occulte, decorazioni nel teatro dell'antica Roma e strumenti antichi. Scrisse anche un'opera filosofica, *Problèmes et Mystères*, che tratta di come la scienza e l'arte possano rimpiazzare la religione; la visione pessimistica e atea di Saint-Saëns anticipò l'Esistenzialismo. Sul versante letterario, pubblicò un volume di poesie intitolato *Rimes familières* e la commedia farsesca *La Crampe des écrivains*, che ebbe un buon successo. Fu anche membro della Società Astronomica di Francia. Tenne conferenze sul tema dei miraggi, possedette un telescopio costruito secondo sue precise indicazioni, e giunse persino a progettare concerti che corrispondessero a eventi astronomici quali le eclissi di sole.

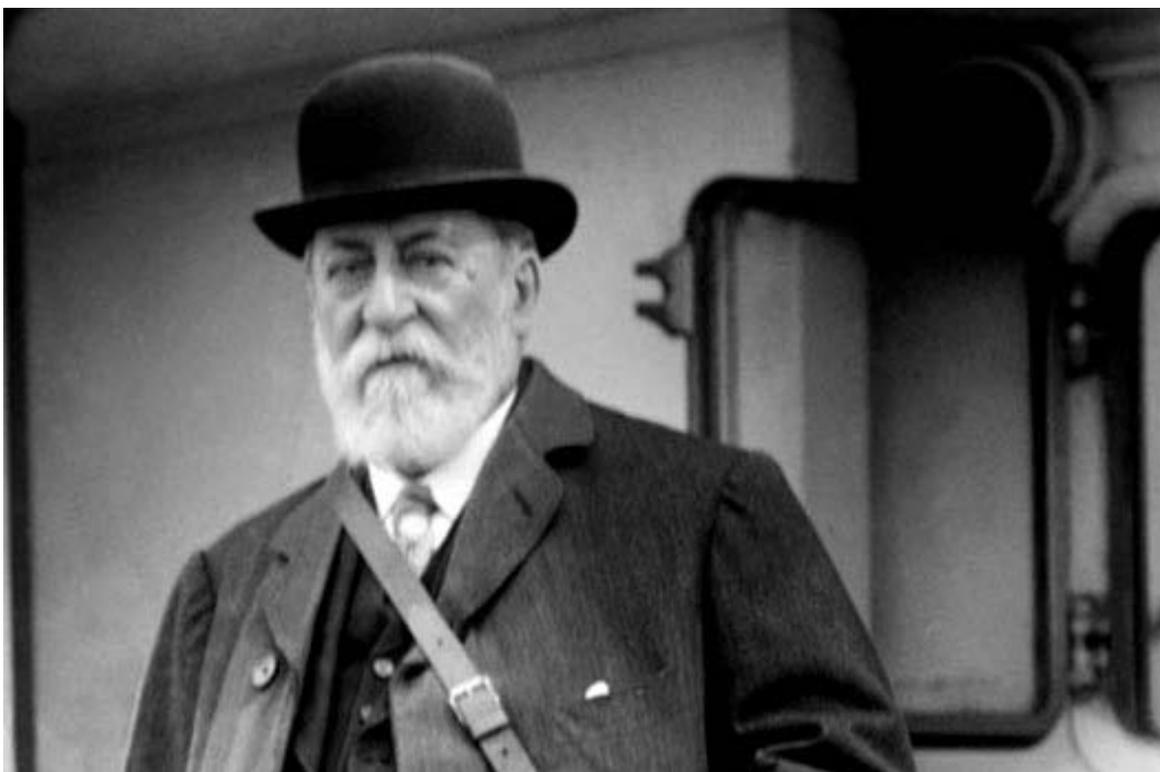
Nel 1870 Saint-Saëns fu arruolato nella Guardia Nazionale per combattere nella guerra franco-prussiana, un'esperienza che, pur concludendosi in appena sei mesi, lasciò un marchio indelebile sul compositore. Nel 1871 fondò insieme a Romain Bussine la Société Nationale de Musique allo scopo di promuovere il nuovo e originale stile musicale francese. Dopo la caduta della Comune di Parigi, la Société organizzò la prima esecuzione di lavori di membri quali Fauré, César Franck, Édouard Lalo, e lo stesso Saint-Saëns, che condivise la presidenza della Société. In tal modo, Saint-Saëns diede un apporto determinante nel modellare il futuro della musica francese.

Nel 1875 Saint-Saëns sposò Marie-Laure Truffot. Ebbero due figli, André e Jean-François, che morirono entrambi, a distanza di sei settimane. Saint-Saëns lasciò la moglie tre anni dopo. Non divorziarono, ma vissero separati il resto della loro vita.

### **Gli ultimi anni**

Nel 1886 videro la luce le due opere più note di Saint-Saëns: *Le Carnaval des Animaux (Il carnevale degli Animali)* e la Sinfonia n. 3, dedicata alla memoria di Franz Liszt, morto poco prima. Nello stesso anno, tuttavia, Vincent d'Indy e i suoi alleati fecero allontanare Saint-Saëns dalla Société Nationale de Musique. Due anni più tardi, morì la madre di Saint-Saëns. Questo lutto spinse il compositore ad allontanarsi per qualche tempo dalla Francia, trasferendosi alle Isole

Canarie, dove adottò lo pseudonimo di Sannois. Nel corso degli anni successivi viaggiò in giro per il mondo, visitando posti esotici in Europa, Nord Africa, Sud Est asiatico e Sud America. Saint-Saëns raccolse il diario dei suoi viaggi in alcuni libri popolari, firmandoli Sannois.



Saint-Saëns continuò a scrivere di argomenti musicali, scientifici e storici, viaggiando spesso prima di trascorrere i suoi ultimi anni ad Algeri, capitale dell'Algeria. Come riconoscimento dei suoi traguardi, il governo francese gli concesse l'onorificenza della Legion d'onore.

Camille Saint-Saëns morì di polmonite il 16 dicembre 1921, all'Hôtel de l'Oasis ad Algeri. Il suo corpo fu riportato a Parigi per i funerali di stato alla chiesa de La Madeleine e sepolto nel Cimetière du Montparnasse a Parigi.

### **Rapporti con gli altri compositori**

Durante la sua vita, Saint-Saëns fu amico o nemico della maggior parte dei musicisti europei più noti. Fu vicino a Franz Liszt fino alla sua morte e mantenne una salda amicizia con l'allievo Gabriel Fauré fino alla morte. Pur essendo uno strenuo sostenitore della musica francese, Saint-Saëns disprezzava apertamente molti dei suoi colleghi connazionali, come Franck, d'Indy, e Massenet. Inoltre

detestava la musica di Claude Debussy: si dice che abbia detto a Pierre Lalo, "Mi sono trattenuto a Parigi per parlar male del *Pelléas et Mélisande*." L'ostilità personale era reciproca; Debussy infatti diceva con sarcasmo: "Ho in orrore il sentimentalismo e non riesco a dimenticare che il suo nome è Saint-Saëns." In altre occasioni, tuttavia, Debussy riconobbe di ammirare il talento musicale di Saint-Saëns.

Fu un fautore della musica strumentale in Francia, dove da sempre l'opera godeva di un predominio assoluto; valorizzò l'opera di Schumann contro l'opinione corrente, così come la sua passione per Mozart fu in netto anticipo rispetto alla più diffusa sensibilità musicale. Curò l'edizione *dell'Opera omnia* di Rameau in tempi poco disposti all'attenzione verso la musica antica, ma nello stesso tempo si prodigò per i nuovi compositori francesi fondando, nel 1871, la Société Nationale de Musique, di cui fecero anche parte César Franck, Edouard Lalo e Gabriel Fauré.

In Francia, Saint-Saëns è stato uno dei primi sostenitori della musica di Wagner, proponendo brani dalle sue opere durante le lezioni alla Scuola Niedermeyer e facendo eseguire in prima francese la Marcia nuziale dal *Tannhäuser*. Wagner stesso rimase stupito quando lo vide suonare a vista l'intera partitura orchestrale di *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* e *Siegfried*, suggerendo a Hans von Bülow di assegnargli l'appellativo della "più grande mente musicale" dell'epoca. Ciononostante, e pur ammettendo di apprezzarne la forza, Saint-Saëns dichiarò di non essere un cultore delle opere wagneriane. Nel 1886, a seguito di alcuni commenti dal tono particolarmente duro e anti-germanico, dopo l'allestimento parigino di *Lohengrin*, la critica musicale tedesca si schierò contro Saint-Saëns. I rapporti con la Germania migliorano col nuovo secolo e, dopo la Prima guerra mondiale, Saint-Saëns si attirò l'ostilità sia dei francesi che dei tedeschi con una serie di articoli provocatori, intitolati *Germanophilie*, che attaccavano pesantemente Wagner.

È noto che il 29 maggio 1913, Saint-Saëns lasciò la sala alla prima della *Sagra della primavera* di Igor Stravinsky, infuriato, a quel che si dice, dall'uso non appropriato del fagotto nelle battute iniziali del balletto.

## Fama

Saint-Saëns iniziò la sua carriera di compositore come un pioniere, introducendo in Francia il poema sinfonico e facendosi paladino della *musica dell'avvenire* di Liszt e di Wagner, in un'epoca in cui Bach e Mozart erano il modello di riferimento.



Egli rappresentò l'impersonificazione della modernità artistica negli anni 50 e 60, ma presto si trasformò in un duro e a volte sgradevole reazionario. All'alba del XX secolo, Saint-Saëns era ormai un ultra-conservatore, che lottava contro l'influenza di Debussy e Richard Strauss. Ma questo non sorprende più di tanto, dal momento che la carriera di Saint-Saëns era iniziata quando Chopin e Mendelssohn erano nel pieno del loro successo, terminando all'affacciarsi del Jazz; tuttavia è questa immagine di uomo bisbetico e irritabile che prevale ancora oggi.

La figura di Saint-Saëns si è sempre situata sul confine che separa i compositori famosi da quelli noti solo agli appassionati. È stato additato più volte come «il più grande compositore di serie B» o come «il più grande compositore privo di genio». È ricordato essenzialmente per alcuni lavori popolari ma poco apprezzati dalla critica, quali l'opera *Samson et Dalila* e soprattutto *Le Carnaval des Animaux*.

### **Stile compositivo**

Le sue opere sono state definite logiche e pulite, levigate, professionali e mai eccessive. Le sue composizioni pianistiche, costituiscono il collegamento stilistico tra Liszt e Ravel. Spesso è stato additato come "il più tedesco di tutti i compositori francesi", forse a causa della sua fantastica abilità nella elaborazione tematica.

Malgrado lo stile delle opere degli ultimi anni sia considerato antiquato, in precedenza Saint-Saëns aveva esplorato molte forme nuove e allo stesso modo ne aveva rinvigorito alcune di vecchia data. Le sue composizioni sono strettamente legate alla tradizione classica, ed alcuni lo considerano come un precursore del Neoclassicismo.

### **Stile esecutivo**

Come esecutore, Saint-Saëns fu considerato un organista «senza eguali», con pochi rivali anche come pianista. Si dice che lo stesso Liszt ritenesse Saint-Saëns e, naturalmente se stesso, i due migliori pianisti d'Europa. Lo stile di Saint-Saëns era composto, raffinato: egli sedeva al pianoforte immobile. Il suo modo di suonare era caratterizzato da scale e passaggi straordinariamente dolci, dalla velocità e da una raffinatezza aristocratica. Le incisioni che ha lasciato negli ultimi anni della sua vita lasciano alla storia le tracce di queste

sue caratteristiche. È spesso stato accusato di essere troppo poco emotivo ed eccessivamente freddo e metodico, per questo forse le sue esecuzioni sono meno indimenticabili di quelle di altri esecutori maggiormente carismatici.



Probabilmente è stato il primo pianista ad eseguire in pubblico il ciclo di tutti i Concerti per pianoforte di Mozart, Concerti che in alcuni casi hanno influenzato i suoi stessi Concerti per pianoforte. Il primo movimento del suo quarto Concerto per pianoforte, in Do minore, ricorda molto l'ultimo movimento del *Concerto per pianoforte e orchestra n. 24* di Mozart, che è nella stessa tonalità. Durante la sua vita, Saint-Saëns continuò sempre a suonare con la tecnica che aveva appreso da Stamaty e che prevedeva che la forza nell'esecuzione derivasse dalla mano e non dall'avambraccio. Le registrazioni eseguite negli anni dieci sono importanti, dal momento che vi si può udire il risultato della tecnica pianistica di Kalkbrenner, che influenzò Frédéric Chopin.

### Opere musicali

Nei suoi 86 anni di vita, Saint-Saëns ha scritto centinaia di composizioni. Durante la sua lunga carriera di musicista, ha composto molta musica a soggetto o teatrale, tra cui quattro poemi sinfonici e tredici opere. L'opera *Samson et Dalila*, il poema sinfonico *Danza Macabra* e *Il carnevale degli animali* sono le sue composizioni più famose. In tutto ha composto più di trecento lavori musicali ed è stato tra i primi ad aver scritto espressamente per il cinema, per il film di Henri Lavedan *L'Assassinat du Duc de Guise*.

Al 1886 risale un altro lavoro di notevole importanza storica: la Sinfonia n. 3, "avec orgue" ("con l'organo"). Con l'aiuto dei monumentali organi sinfonici costruiti in Francia da Aristide Cavallé-Coll, a quell'epoca il più importante costruttore di organi, quest'opera è immersa nello spirito del "gigantismo" di fine secolo, all'inizio della "Belle Époque", sulla stessa linea della Torre Eiffel e dell'Esposizione Universale di Parigi. Il Maestoso dell'ultimo movimento è la tipica espressione della sicurezza di sé dell'uomo europeo di quegli anni, orgoglioso della sua tecnologia, della sua scienza, dell'"età della ragione" (con una certa ironia, la melodia fu in seguito usata come base per il tema musicale del popolarissimo film *Babe*).

Sempre nel 1886, Saint-Saëns completò *Il carnevale degli animali*, la cui prima ebbe luogo il 9 marzo. Benché il lavoro fosse destinato a guadagnarsi una straordinaria popolarità, poco dopo la prima Saint-Saëns proibì la rappresentazione completa del suo lavoro, permettendo l'esecuzione di un solo movimento: *Le Cygne (Il Cigno)*, un brano per violoncello e pianoforte. L'opera era stata scritta quasi come uno

scherzo musicale e Saint-Saëns temeva che essa avrebbe potuto nuocere al suo buon nome. Saint-Saëns scrisse anche sei Preludi e Fughe per organo (op. 99 e op. 109). Il più noto è il Preludio e Fuga in Mi bemolle maggiore, op. 99 n. 3.



## SINFONIA N. 3 IN DO MINORE

### "SINFONIA PER ORGANO", OP. 78

**Musica:** Camille Saint-Saëns

1. Adagio. Allegro moderato. Poco adagio
2. Allegro moderato. Presto. Maestoso. Più allegro. Molto allegro

**Organico:** 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, grancassa, organo, pianoforte (a 4 mani), archi

**Composizione:** aprile 1886

**Prima esecuzione:** Londra, St James's Hall, 19 maggio 1886

**Edizione:** Durand & Schoenewerk, Parigi, 1886

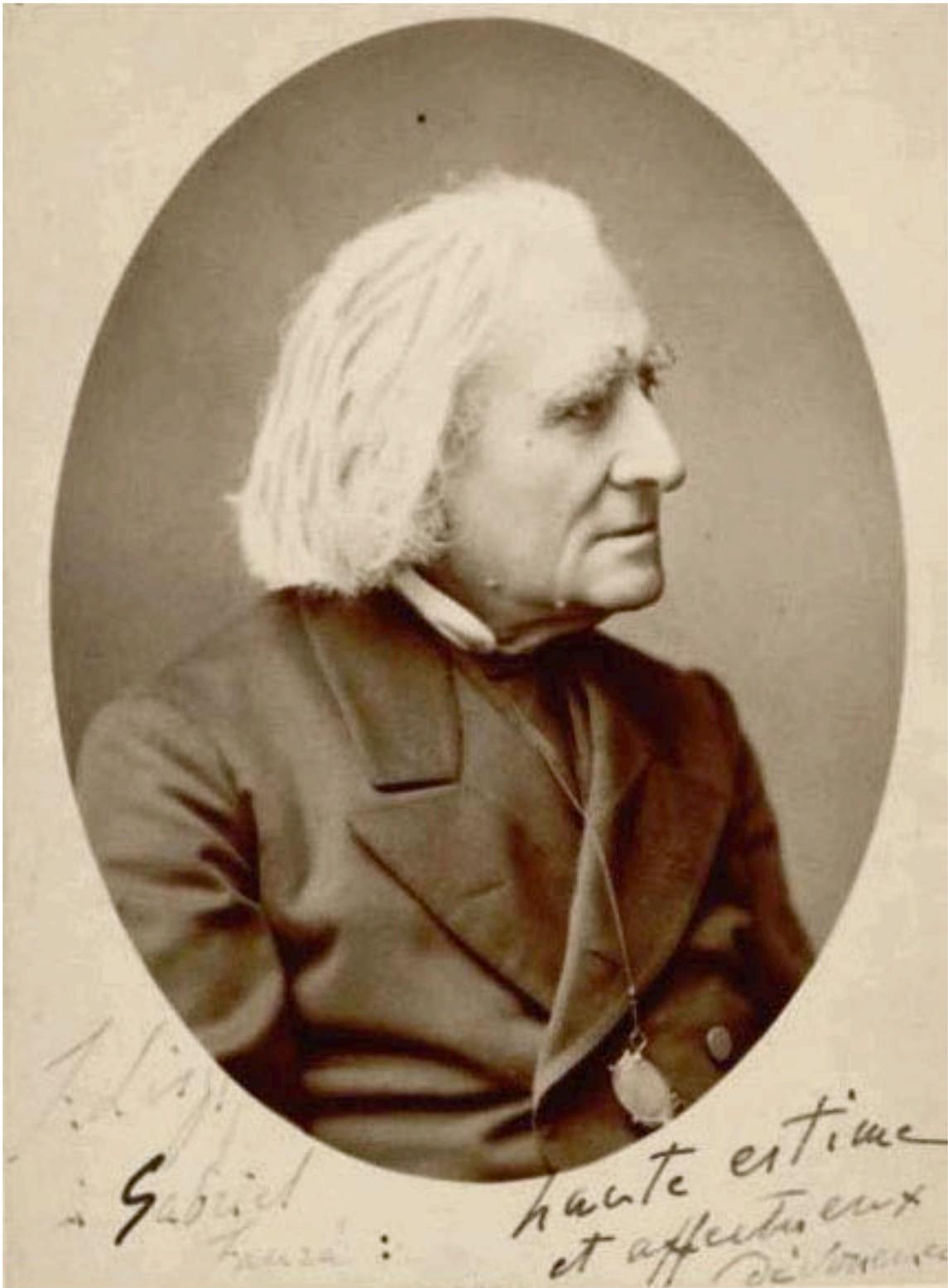
**Dedica:** in memoria di Franz Liszt

Camille Saint-Saëns, nato nel 1835, e Brahms, nato nel '33, sono coetanei, e negli ultimi due decenni dell'Ottocento in Europa erano artisti di autorità e fama pari. A quell'epoca, vivi entrambi, si definiva Saint-Saëns "il Brahms francese", chissà perché! O forse perché per uno e l'altro, e in modo indefinito per entrambi, si parlava, e si parla tuttora, di 'classicismo' nell'arte romantica. Ma l'accostamento dei nomi può essere utile solo per separare quanto si può le due figure (che tuttavia si confrontavano davvero, almeno a Vienna, dove Saint-Saëns era famoso): tuttavia la sovrana coerenza di Brahms era radicata nell'Ottocento, nello spirito del sinfonismo tedesco, mentre Saint-Saëns, forte ingegno multiforme e prolifico, come vedremo, irrequieto, sperimentale, brillantemente dispersivo, era l'esponente di una coscienza nuova, di una civiltà estetica che cambiava.

Non si vuole dire che Saint-Saëns abbia anticipato il Novecento (per certi aspetti lo ha anticipato meno di Berlioz), anche se, essendo egli un *makrobios*, 'uno di lunga vita', nel Novecento c'è abbondantemente entrato, e con sua grande irritazione. Rifiutava Debussy, e pare gli sia toccato anche essere presente alla 'prima' del *Sacre du printemps* di Stravinskij, restandone inorridito (ma non è certo, e Stravinskij lo ha smentito). È lecito credere, però, che in molta della sua musica migliore si siano delineati e, a volte, perfino maturati i caratteri 'francesi' dell'impressionismo musicale, nella tecnica del colorismo orchestrale (che in lui può essere anche romanticamente sontuoso),

nelle sottigliezze, perfino analitiche, dell'armonia, nel gusto dell'ironia e dello scherzo e in qualche caso nella coesistenza, singolare e tipica, di asciuttezza classicheggiante e decorazione.

## FRANZ LISZT



Certo è che Saint-Saëns intelligentemente si compiaceva della sua felice, inesauribile adattabilità agli stili e agli umori più diversi, e scrisse di tutto (e molti capolavori), tredici tra Opere e Operette, Oratori, tre Sinfonie, cori, Concerti solistici, Poemi sinfonici, squisita musica da camera, melodie vocali, trascrizioni di musiche altrui - e addirittura la musica per un film (nel 1908 *L'assassinaï du duc de Guise*). Il suo impulso musicale onnivoro è testimone, sì, di un'eccezionale energia produttiva e di un sentimento di dominio sui tempi, ma si direbbe anche che nasconda la ricerca di una base appropriata, di un terreno naturale, di una 'patria' (un terreno segnato per lui da Wagner all'inizio e da Liszt, ma poi sicuramente francese, anzi parigino!) - e la ricerca di un futuro, di una rinnovata classicità non germanica, del futuro che Saint-Saëns preparava con esperienza e grande sapienza e che non gli appartenne. Egli, insomma, si sentì fratello di Franck, di Fauré, di Duparc, non padre di Debussy e Dukas (che per qualche aspetto gli era simile).

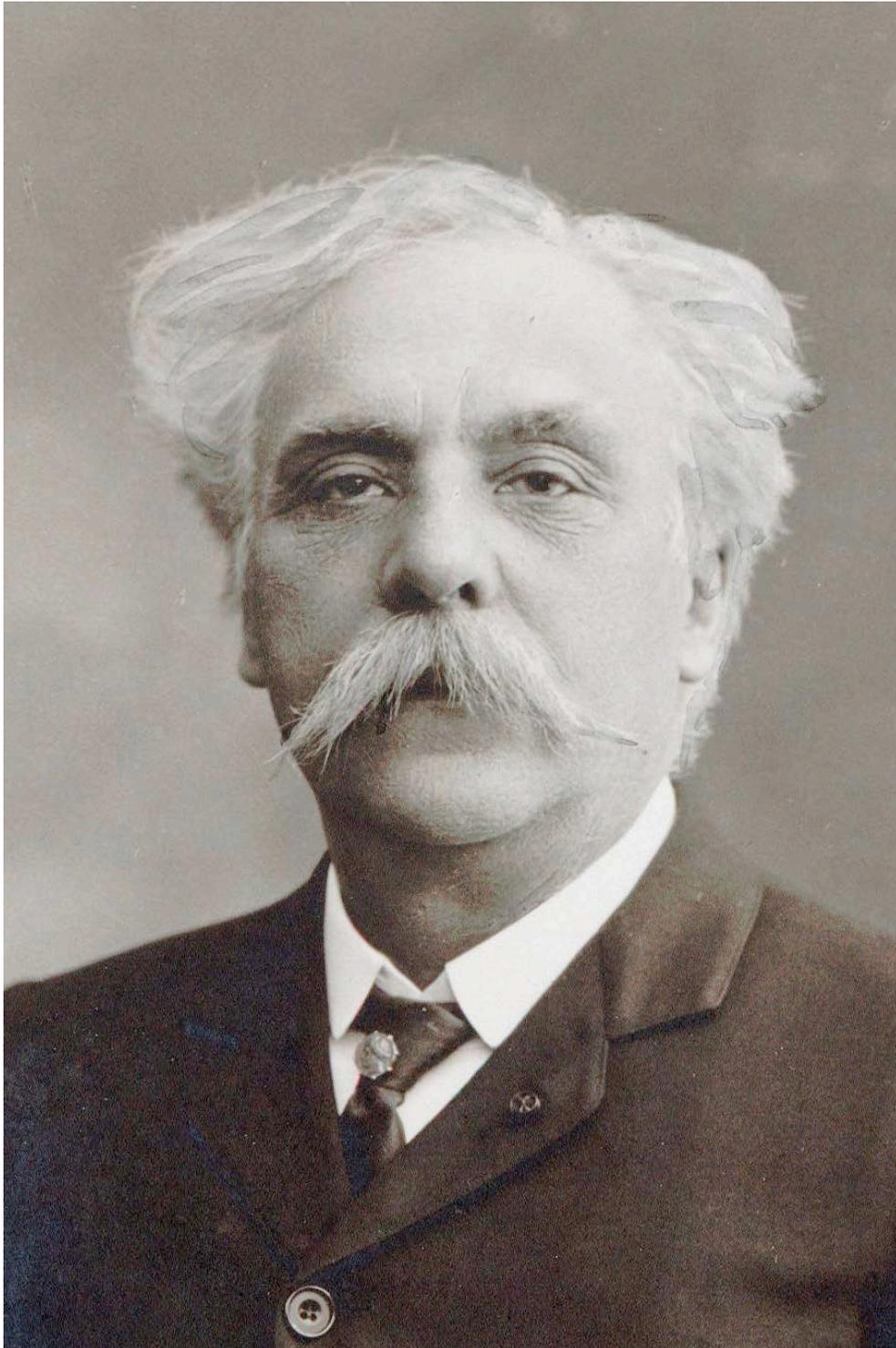
La difficoltà per noi oggi sta nel fatto che la musica di un tale artista dominatore nel suo tempo è quasi scomparsa dalle nostre abitudini di ascolto, a parte il capolavoro del *Samson et Dalila*, la *Danse macabre* e l'imponente *Terza Sinfonia*, sì che non abbiamo più idea né del magistero tecnico di cui egli fece eredi i giovani, né, purtroppo, dell'eleganza dei suoi lavori più raccolti (la splendida *Sonata per violino e pianoforte in Re minore*, il *Quartetto in Mi minore*), dell'aristocrazia sentimentale, dell'umorismo (l'incantevole *Carnaval des animaux*) che egli fornì al nuovo stile.

Delle prime due Sinfonie lo stesso Saint-Saëns fece in modo che scomparissero dal repertorio. Cure ben più attente dedicò alla *Terza*, uno dei suoi *opera magna* insieme al *Samson* (1877), destinato a celebrare il sinfonismo francese e poetico dei nuovi tempi: composta nell'inverno tra il 1885 e l'86, fu eseguita a Londra, alla Philharmonic Society, il 19 maggio 1886, diretta dall'autore. Era dedicata a Franz Liszt, che morì a Bayreuth due mesi dopo. E fu degno omaggio dell'artista che molto doveva all'alta e generosa opera spirituale e civile di Liszt.

La costruzione in due tempi, molto originale per una Sinfonia, Saint-Saëns l'aveva già sperimentata dieci anni prima nel suo *Quarto Concerto per pianoforte e orchestra*, che è restato il suo più bello, e nella *Sonata per violino e pianoforte in Re minore*, contemporanea

della *Sinfonia* e divenuta subito celebre. In realtà la forma bipartita di questi tre magnifici lavori racchiude, e cela in parte, la tradizionale architettura in quattro tempi, Allegro, Adagio, Scherzo, Allegro e Finale.

## **GABRIEL FAURÉ**



Ho detto che essa cela la forma classica e il suo dinamismo interno perché i quattro tempi sono allacciati due a due in una continuità superiore, confermata dall'invenzione ciclica per la quale alcuni motivi, identici o elaborati, interi o in una loro parte, tornano dall'inizio alla fine. Nel nostro caso è dominante la presenza delle famose prime quattro note del *Dies irae*, dalle quali alcuni compositori romantici (e anche qualcuno poi) pare siano stati ossessionati.

Il primo *Adagio* inizia in modo raccolto, con due brevi disegni tematici, due presagi delle invenzioni dell'intera Sinfonia, uno cromatico discendente (violini) e l'altro melodico ascendente (oboe, poi flauti). È un indugio silenzioso. Ma i brividi (violini e viole in *pianissimo*) dell'*Allegro moderato* lo disperdono in una tesa inquietudine, che a mano a mano si fa drammatica. Il moto incessante degli archi si espande per tutta l'orchestra, e sopra e dentro di esso tornano nei legni e nei corni i due disegni dell'*Adagio* iniziale.

Un terzo tema in ritmo ternario sincopato aumenta la fremente drammaticità in uno sviluppo sinfonico esteso e molto complesso, e tuttavia chiaro all'ascolto. Poi la forte agitazione, e con essa le sonorità e i colori, si stemperano in una quieta transizione verso il *Poco adagio*, pagina di alto lirismo. Gli archi prima, poi i legni e gli ottoni in *pianissimo*, cantano una struggente melodia, che torna e torna su se stessa. L'organo la sostiene e delicatamente l'accompagna a un chiarore notturno in cui essa si rifrange, si innalza e svanisce. Per chi sa essere 'sentimentale' quando occorre, questo *Adagio* è una pagina che non si dimentica.

Nel secondo tempo la contrapposizione all'*Allegro moderato* e *Presto* (che qui insieme hanno la funzione dello Scherzo classico) è l'estremo contrario del liricissimo *Adagio* del primo tempo. Infatti vedremo che il compito di chiudere con solennità la Sinfonia tocca a un *Allegro* e *Maestoso*. Due scattanti invenzioni ritmiche, poco più di due cellule, insistentemente replicate (archi con timpani, quindi flauti, oboi, clarinetti), avviano il secondo tempo, in cui predominano, negli archi prima e nei legni subito dopo, diversi disegni in terzine scandite (anche con gli accenti sui tempi deboli).

Con il *Presto* si ripetono, integri o frammentati, in alternanza e in sovrapposizione contrappuntistica, i motivi fondamentali, con il pianoforte in grande attività, come squillante sfondo sonoro.

L'eccitazione musicale, controllata dalla magistrale sapienza sinfonica ma prolungata oltre l'immaginabile, culmina e si disperde in frammenti per tutta l'orchestra (episodio di transizione), in una stupida atmosfera di attesa.



Un poderoso accordo di Do maggiore (organo) evoca, seguito dall'esultanza di tutti i settori, dai contrabbassi a un bagliore dei flauti, la grandiosa e sonorissima rievocazione di una festa barocca e la parodia (nel senso di imitazione manieristica, senza caricatura) di una cerimonia di corte, che prelude il Finale alla Sinfonia.

Nella severità accademica del poderoso Finale si nascondono il sorriso e l'ironia dell'autore, che licenzia la sua romantica e francese Sinfonia con l'antiromantica celebrazione del Seicento francese.

Franco Serpa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 1 marzo 2014**

## **INTRODUCTION ET RONDÒ CAPRICCIOSO IN LA MINORE PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 28**

**Musica:** Camille Saint-Saëns

- Andante malinconico. Allegro ma non troppo

**Organico:** violino solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

**Composizione:** 1863

**Prima esecuzione:** Parigi, Champs-Élysées, 4 aprile 1867

**Edizione:** Durand, Parigi, 1875

**Dedica:** Pablo de Sarasate

Nella sua lunghissima esistenza Saint-Saëns attraversò da protagonista tutto il secondo romanticismo francese. Eppure questo compositore guardò sempre con diffidenza all'estetica romantica, ammirando soprattutto le regole classiche di costruzione e imprimendo chiarezza ed ordine alle sue opere; senza tuttavia mancare di innovare profondamente l'armonia della musica francese. Se c'è un lavoro che fa invece eccezione alla vocazione classicistica del compositore, e si rifà al filone più brillante ed estroverso dell'età romantica, questo è l'*Introduzione e Rondò capriccioso* per violino e orchestra, nato non a caso sotto l'influsso della conoscenza di Pablo de Sarasate.

All'epoca dell'incontro con Saint-Saëns, nel 1863, il violinista e compositore spagnolo aveva appena diciannove anni, e già si stava imponendo come uno dei virtuosi più significativi del suo tempo. Non a caso nel volgere di qualche anno avrebbero scritto per lui compositori come Bruch, Lalo, Joachim, Wieniawski e Dvorak; oltre ovviamente a Saint-Saëns, che gli dedicò, oltre all'*Introduzione e Rondò capriccioso*, anche il *Primo* e il *Terzo Concerto* per violino.

Dolcezza, purezza, contrastanti con un intenso vibrato, erano gli elementi di base del violinismo di Sarasate, le cui doti di intonazione e perfezione tecnica erano al di sopra di ogni critica, e coniugate a una musicalità trascinate.

Non sorprende dunque l'ammirazione di Saint-Saëns verso il violinista, né la sua sollecitudine nell'offrirgli una composizione, che peraltro Sarasate avrebbe eseguito solo due anni dopo.

Fatto sta che questa partitura doveva poi diventare uno dei *morceaux favoris* di una intera generazione di violinisti, per la sua piacevolezza melodica e il suo infallibile effetto. In origine doveva trattarsi del movimento conclusivo di un brano più articolato, in seguito la pagina venne considerata meritevole di diffusione autonoma.

## **PABLO DE SARASATE**



In primo luogo abbiamo l'*Introduzione*, dove il violino entra immediatamente, sul morbido accompagnamento, con una melodia malinconica e cantabile, secondata da armonie cangianti.

Ma presto succede il *Rondò* vero e proprio, dove l'accompagnamento incalzante fa da base per la melodia scattante e brillante, animata da abbellimenti e spostamenti d'accento; si impone presto uno degli elementi di base del violinismo della seconda metà del secolo, il ricorso al folklore spagnolo, secondo una moda e un gusto diffusissimi.

Questo *refrain* si alterna poi con episodi diversificati, che danno spazio tanto al lirismo quanto a squisiti espedienti tecnici.

Non manca l'inversione dei ruoli di guida melodica e accompagnamento fra violino e orchestra (nel nostro caso il pianoforte). Il tutto concluso da una Coda giustamente trascinante e pensata per strappare l'applauso.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 23 novembre 2007**

**CONCERTO N. 1 IN LA MINORE**  
**PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA, OP. 33**

**Musica:** Camille Saint-Saëns

1. Allegro non troppo
2. Allegretto con moto
3. Un peu moins vite

**Organico:** violoncello solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

**Composizione:** novembre 1872

**Prima esecuzione:** Parigi, Salle de Concert du Conservatoire Nationale de Musique, 19 gennaio 1873

**Edizione:** Durand, Schoenewerk & Cie., Parigi, 1873

**Dedica:** Auguste Tolbecque

Camille Saint-Saëns coltivò la forma classica, ma contemporaneamente non fu mai indifferente alle correnti del suo tempo. Padrone delle strutture classico-romantiche, ma pure sensibile osservatore delle novità espresse dalla musica di fine Ottocento, abile sinfonista, conosceva perfettamente la tecnica «di mestiere» del contrappunto e sapeva valorizzare al meglio l'eredità dei grandi maestri del passato; allo stesso tempo non volle certo mai rinunciare al gusto per la fantasia dello scrivere: amava la linea melodica penetrante ed efficace, il gusto per l'originale impasto timbrico, per il bel color orchestrale; tutti elementi così ben espressi dalla musica francese del periodo, ma pure tangibili nelle sue composizioni.

Ma altri aspetti spiccano particolarmente nella sua arte: nel così eterogeneo repertorio sinfonico troviamo ad esempio elementi di contaminazione dei generi, essendo egli pure valente operista oltre che autore di notevole musica strumentale. Uomo legato al bel canto - gli studi di gioventù gli avevano permesso di avvicinarsi alle opere di Meyerbeer, Berlioz, all'opera italiana - ma anche all'opera classica con il valore delle sue arie e dei brani d'assieme, nel suo particolarissimo stile sincretico sapeva ben sussumere la complessità e l'articolazione di una variegata esperienza artistica. Sono tutti questi tratti che, in un certo senso traspaiono ed emergono anche nel *Concerto n. 1 in La minore per violoncello e orchestra*, opera che gli valse la considerazione di molti per l'originalità e la vivacità d'ispirazione.

Nella sintesi di uno stile suo peculiare, Saint-Saëns espresse le proprie idee con un'impronta personale, in uno stile, diremmo, del tutto *sui generis*.

## **GIACOMO MEYERBEER**



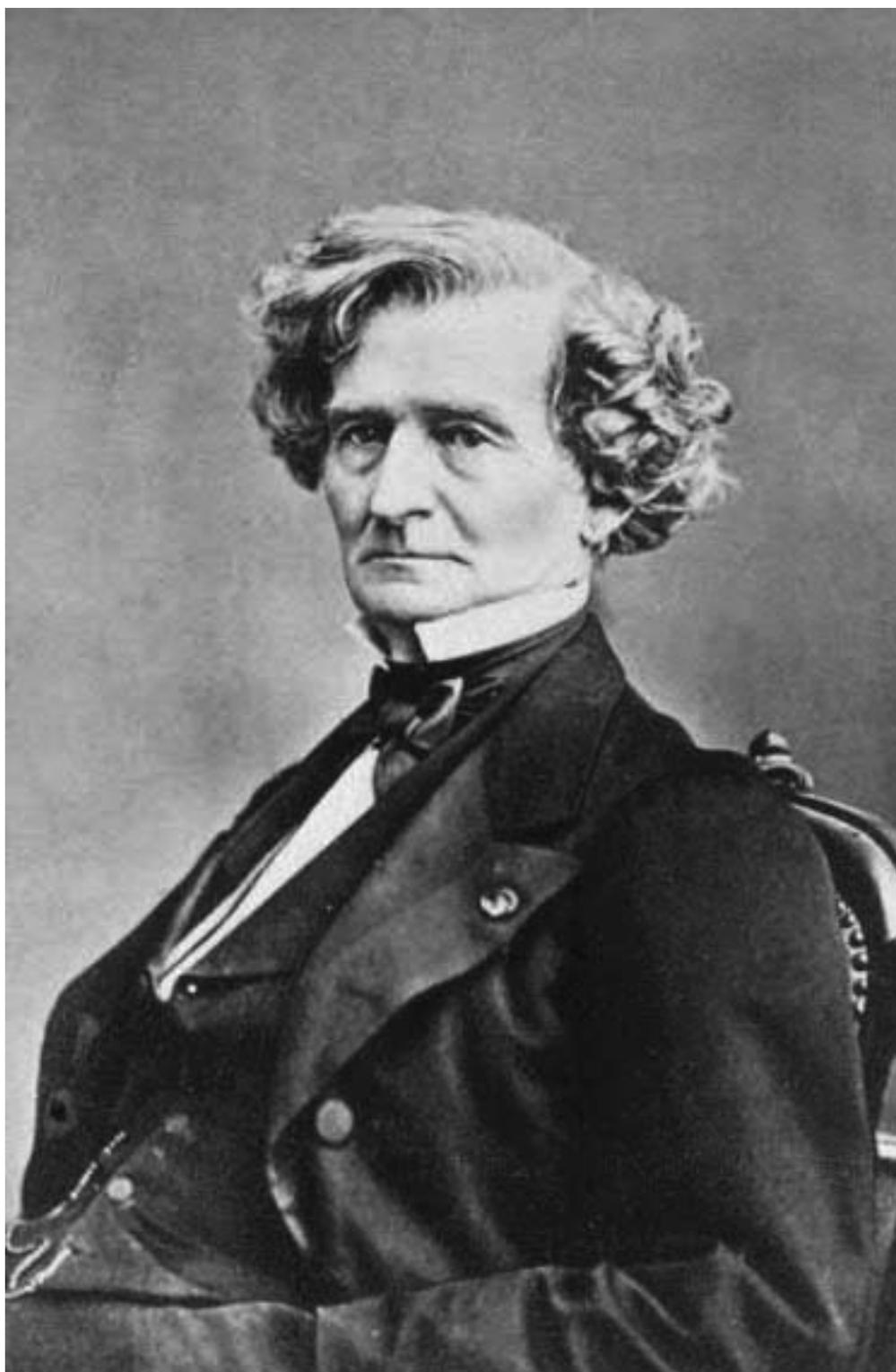
Dal punto di vista delle strutture, il *Concerto in La minore* è caratterizzato sostanzialmente da un unico, grande movimento sinfonico all'interno del quale, però, convivono tre singole sezioni (separate dall'autore da doppia barra di battuta), però combinate tra di loro ordinatamente in tre veri e propri movimenti che rispettano sostanzialmente i canoni della normale forma da Concerto. È un'articolazione della forma che riflette quella del *Concerto per violoncello* di Schumann e del *Concerto per violino* di Mendelssohn, un modo di procedere informale rispetto ai modelli. Si succedono, così, un primo tempo in forma-sonata, un secondo costituito da un minuetto con trio, un terzo in forma *Lied* tripartita. Ogni sezione risulta dunque autonoma, ma contemporaneamente - e sta qui la testimonianza della grande arte equilibratrice della forma di Saint-Saëns - permeabile rispetto alle altre e a esse collegata: ad esempio, l'*Allegro non troppo* iniziale si apre con una prima sezione in forma-sonata, con un'Esposizione, uno Sviluppo e una parziale Ripresa (del secondo tema).

La seconda sezione, *Allegretto con moto*, presenta «regolarmente» i propri nuclei tematici, ma si conclude con l'inaspettata ripresa anche del Tempo I (ovvero l'*Allegro non troppo* d'apertura); la terza, *Un peu moins vite*, è un'altra linea di moderata discontinuità rispetto a ciò che precede - con elementi tematici nuovi rispetto a quelli già espressi - ma ancora una volta conclude sorprendentemente il suo arco con il ritorno del primo tempo, tanto che Saint-Saëns sottolinea «*Più allegro comme le premier mouvement*», enfatizzando così il ritorno dell'impetuoso tema che aveva aperto e, di fatto, contrassegnato l'intero Concerto.

Alla fine l'effetto d'insieme è mirabile: l'opera spicca per il suo classicismo formale e per il suo senso dell'equilibrio perfetto; con i suoi scorrimenti strutturali, con i suoi rimandi, funziona infatti da efficace architettura aperta e permette al compositore di usare tutti i tratti della propria penna d'artista senza perdere in sostanza: è carica di temi vigorosi e di zone d'ombra, di motivi perentori così come di arie d'opera di toccante levità; spicca per la scelta felice della modulazione, per l'uso del tecnicismo non fine a se stesso, per la calibrata alternanza tra solista e gruppo orchestrale, senza che mai l'uno sopravanzi sull'altro. Ogni attore è protagonista di se stesso e getta una luce di assoluto primo piano sulla vicenda narrata senza

remore, né pregiudizi. Percepriamo una sostanziale spontaneità nel gesto sonoro e uno stile immediato di rara freschezza.

## **HECTOR BERLIOZ**



Se guardiamo al primo movimento (*Allegro non troppo*), notiamo ad esempio come il violoncello compaia subito insieme all'orchestra nell'enunciazione della linea tematica, irrompendo letteralmente sulla scena con un gesto di plateale, smaccata teatralità: bruschi salti, accenti, tremoli orchestrali, ansanti appoggiature (composte da un inciso caratterizzante il tema e pure della massima importanza per tutta l'opera), volate verso l'alto, improvvisi crolli verticali. Tutto concorre a disegnare una scena carica di *pathos* e di sentito drammatismo, dove il solista spicca per la sua plastica immediatezza e l'orchestra non sfigura, poiché a sua volta si appropria delle idee del solista e le espone in un unico tessuto connettivo, fatto di dialoghi partecipati e coinvolgenti; e quando il solista riprende il filo del discorso, lo fa per riannodare le fila dell'Esposizione in una ripresa tematica che ora cambia funzione e si trasforma in una deliziosa frase di collegamento.

È il segnale per la presentazione del secondo tema, cui però Saint-Saëns pare proprio non voler far prender forma: lo sentiamo infatti solo per pochi istanti, un'oasi lirica appena accennata dal violoncello e poi volutamente lasciata sospesa, come irrisolta. La tinta di fondo è infatti quella dell'inquieto vivere e Saint-Saëns preferisce lasciarsi trascinare dal vortice del primo tema, che torna brevemente ma efficacemente con l'Epilogo, dando poi a sua volta la spinta per il primo, vero episodio tecnico del solista, un turbinoso *Animato* che infine letteralmente si infrange sull'elegante coda orchestrale di chiusa. Sono dunque bastate poche battute musicali a Saint-Saëns per tratteggiare il suo sgargiante quadro sonoro, uno scenario carico di colori e di impressioni vivide e ficcanti.

Tanto che risulta assolutamente una logica conseguenza la costruzione di uno Sviluppo (*Tempo I*) dove ancora una volta emerge centrale la figura motivica del primo tema, che qui però colpisce per la restituzione sonora che Saint-Saëns ce ne dà: questa volta l'ondulato primo tema è inserito in un grande quadro d'assieme carico di nuove idee e sfumature che s'intersecano l'una nell'altra, mentre l'orchestra appare come un eletto laboratorio della fantasia dove si forgiavano sempre nuove impressioni, in uno stile che richiama le grandi parafrasi e fantasie dell'Ottocento strumentale, nello stile rapsodico di Liszt e di Brahms. Il primo tema si è trasfigurato ora in un motivo tzigano, sottoposto com'è a segmentazioni, varianti, spostamenti ritmici che ne mutano i contorni e le impressioni, mentre il tono di

fondo è divenuto improvvisamente più solenne, epico. E anche il secondo tema appare trasmutato: questa volta Saint-Saëns non lo lascia «incompiuto», presentandocelo completo in tutto il suo bell'arco.



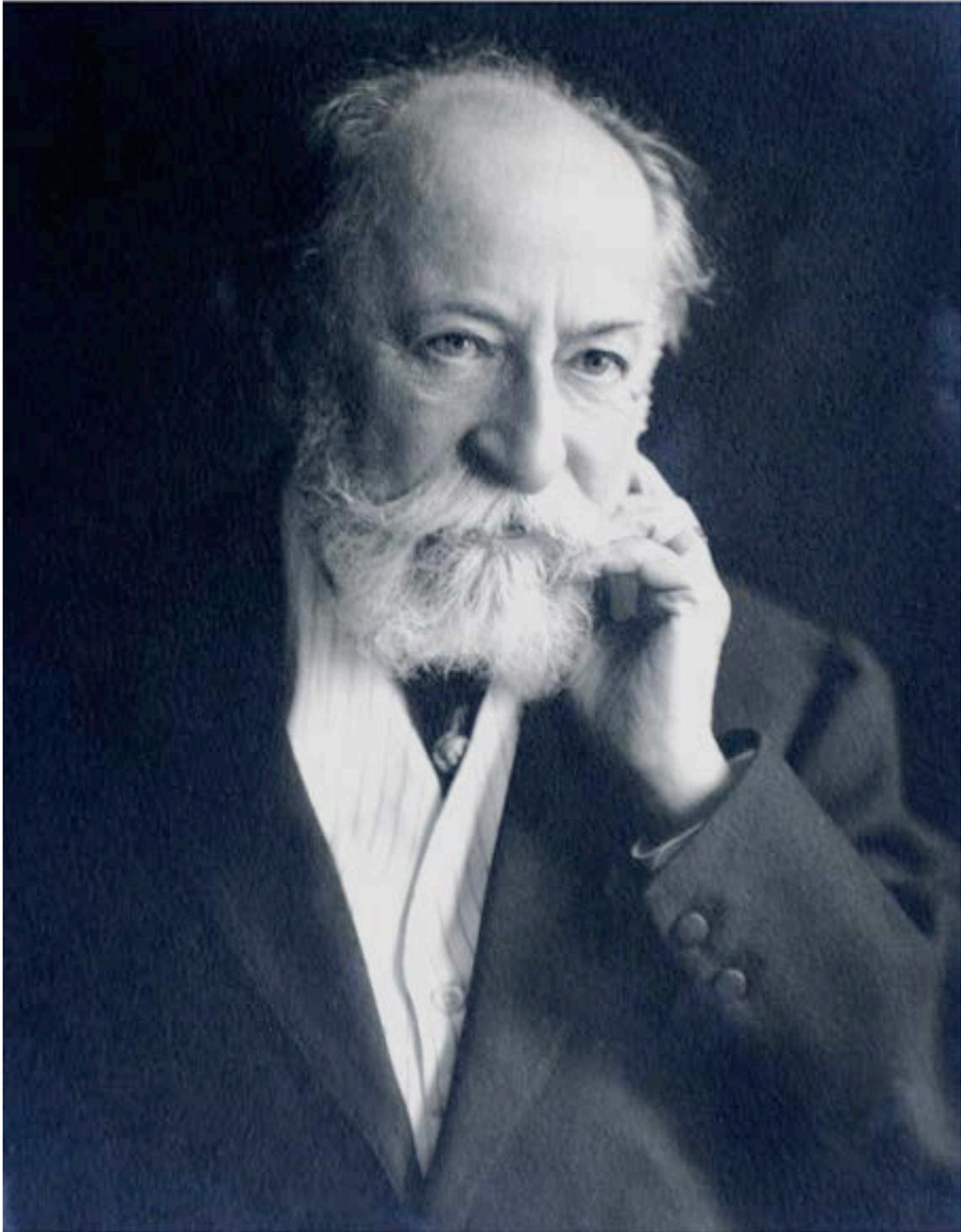
Lo conclude infine nella solinga, pacata frase di violoncello e orchestra in funzione di cerniera melodica: così si stende un commosso silenzio sul quadro appena disegnato.

È come un segnale: la linea di cesura apre il secondo grande quadro tratteggiato da Saint-Saëns nel suo *Concerto*, un grazioso Minuetto (*Allegretto con moto*) introdotto dagli archi attraverso un leggiadro motivo di danza che costituisce la prima idea principale; il cello intona un delicato controcanto che prima precede e poi si sovrappone al nuovo sopraggiungere del tema di danza: sono bastati questi brevi passaggi per comunicare sensazioni, idee di pacata letizia, tanto che ora percepiamo la contiguità ideale tra il secondo tema della prima sezione (che era stato appena sviluppato da Saint-Saëns *in toto*) e questo nuovo elemento di particolare grazia. Presto vi subentra una seconda idea (in funzione di Trio) che corrisponde a una sorta di tema di valzer d'afflato romantico: l'orchestra appoggia morbidi rintocchi al basso, mentre il violoncello intona una dolce melodia ispirata e carica di trasporto.

Poi una frase di coda suggella questa scena incantata soffermandosi su iridescenti giochi in chiaroscuro orchestrale, lasciando infine la voce al cello, che compie un breve passo solistico come ponte di collegamento. È un momento magico della partitura di Saint-Saëns: il trillo vibrante del violoncello riapre i giochi con il ritorno ciclico del tema di Minuetto, questa volta ripreso in orchestra con qualche variante e poi più profondamente sviluppato in uno scambio cello-orchestra che ora, rispetto a prima, è se possibile ancor più convinto e si concretizza in un dialogo caldo e avvincente. Dopo la Coda dell'*Allegretto con moto*, costruita sul contorno melodico del tema principale del Minuetto e spenta sulla declinante, ombrosa frase del violoncello, irrompe però, inaspettato, di nuovo il tema principale della prima sezione, l'*Allegro non troppo*, ancora una volta in una veste sorprendentemente differente rispetto alle precedenti apparizioni: qui il compositore lo presenta arricchito e reso consistente dal colore sgargiante dei fiati, esposto dall'oboe e sostenuto da clarinetti, fagotti e corni in un impasto orchestrale di ottoni - quasi una banda - dallo spiccato sapore operistico: come se si aprisse un sipario d'opera, come una meravigliosa Sinfonia «avanti all'opera».

Si tratta di una Ripresa variata della precedente sezione di Sviluppo, là dove il tema principale del primo tempo era apparso elaborato in veste

parossistica; tuttavia qui il tono di fondo è proprio diverso, e l'agitazione è tale che questa «operistica» ripresa tematica pare proprio voler affannosamente concludersi nell'ansante respiro di orchestra-violoncello - in realtà l'inciso in forma di appoggiatura caratterizzante il primo tema - che funziona da emozionata frase di chiusa.



È qui che Saint-Saëns può dar fondo alla sua fantasia, lasciando a questo punto esprimere al massimo grado la propria sensibilità nei riguardi di uno stile vocale davvero esibito.

Ecco infatti aprirsi la terza sezione del Concerto, indicata nel tempo *Un peu moins vite*, e stagliarsi come d'incanto la linea vellutata di un primo tema che richiama una dolcissima aria d'opera.

È sorprendente, ma esistono nette relazioni melodiche e ritmiche con il tema principale della prima sezione: eppure quasi non le riconosciamo più, allargati come sono i tempi, ammorbiditi come sono, nel cesello «vocale» e nel sogno lirico, i toni.

Prevale invece una linea sfumata, e l'atmosfera si stempera in un sogno notturno senza tempo, dove il tema è affidato al cello, mentre l'orchestra lo sostiene con commossi accenti, rispondendo coralmemente, scossa da tale ispirata melodia, e aprendo la strada a un funambolico quanto ubriacante intervento del solista, con una serie di virtuosistici scambi tra i due attori centrali sulla scena.

Il secondo tema è una melodia intensa tracciata dal violoncello, sostenuta da piccoli riverberi armonici orchestrali (elementi ricavati dalla precedente coda), che paiono incantevoli bagliori notturnali. Mentre questa voce carica di devota spiritualità procede, man mano si solleva verso l'alto, lasciando una traccia arcuata e ascendente, con archi e fiati che schiudono empirei scenari su diafane armonie.

Il tempo si ferma, perso in questa musica «divina», come cristallizzato nell'ascolto di un'aurea melodia dai toni celestiali. Sull'ultimo rintocco l'orchestra si fa avanti, illuminando d'un tratto la scena e aprendo un altro, movimentato passo del solista, similmente a quanto era successo in precedenza.

Dopo la ripresa del tema vocalistico, sul finale, imprevedibilmente, non c'è la classica cadenza conclusiva di frase, ma una risoluzione eccezionale, che letteralmente fa scivolare il piano su armonie più instabili e accidentate.

È l'Epilogo, con la nuova ripresa del primo tema principale dell'*Allegro non troppo*, che ora, dentro a questo agitato, artificioso addensarsi armonico, ci restituisce temperie squisitamente romantiche: vero e proprio *Leitmotiv* del Concerto, dunque, messo a chiusura di

ogni sezione nella prima parte e nella seconda; e qui come cardine strutturale.

La breve inserzione del *Molto Allegro* è l'appendice del *Concerto*, un'efficace coda altisonante ricavata da un precedente episodio (prima in tempo *Allegro molto*) e seguita da un'ultima, accorata frase solistica di commiato del violoncello.

Marino Mora

**Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 149 della rivista Amadeus**

## **CONCERTO PER PIANOFORTE N. 2**

### **IN SOL MINORE, OP. 22**

**Musica:** Camille Saint-Saëns

1. Andante sostenuto
2. Allegro scherzando
3. Presto

**Organico:** pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, piatti, archi

**Composizione:** 2 maggio 1868

**Prima esecuzione:** Parigi, Société Nationale de Musique, 13 maggio 1868

**Edizione:** G. Hartmann, Parigi, 1868

**Dedica:** Anton Rubinstein

Il secondo *Concerto per pianoforte e orchestra* di Saint-Saëns fu eseguito per la prima volta al Cirque d'Hiver di Parigi, il 13 maggio 1868; il dedicatario della composizione, Anton Rubinstein, non ne era l'interprete solista, ma, per l'occasione, impugnava la bacchetta sul podio; al pianoforte sedeva l'autore, che alla fine si ebbe le lodi di Liszt. Potrà apparire strano l'entusiasmo (indubabilmente sincero, data la lealtà e la proverbiale generosità dell'uomo) provato da un autentico novatore del linguaggio pianistico e da un «romantico integrale» come Liszt per una musica che trae le proprie ragioni d'essere da ben altre scaturigini lessicali e spirituali.

**JOHANN HUMMEL**



Il virtuosismo pianistico, perlaceo e smagliante di Saint-Saëns è infatti di tipo, se non antiquato, certamente tradizionalista, rifacendosi a quella generazione di pianisti-compositori che attraverso Hummel, Steibelt, Kalkbrenner, Dussek, Moscheles ed altri ebbe il suo superiore esponente in Mendelssohn e che, aggirando le scogliere scbumanniane e chopiniane con i loro vortici armonici e timbrici, si ricollegava sostanzialmente alle classicistiche levigatezze di Muzio Clementi e della sua scuola.

Accademico nel senso migliore - ossia non romantico - del termine, il *Concerto in Sol minore* di Saint Saëns (come tutta la produzione operistica, sinfonica, cameristica del fecondissimo Maestro) non è però scolasticamente retrivo, nè raggrinzito nei cascami di strutture linguistiche e formali datate. La sua autenticità, riscontrabile nel taglio formale non convenzionale, nella sensibilissima dimensione timbrica della parte solistica e nella complessiva e tutta francese estrosità del discorso, ricco di tratti imprevedibili (soprattutto nel Finale) e di *friandises* dispensati con la noncuranza del gran signore, non potranno dispiacere a Liszt: nella cui cattolicissima coscienza artistica le fumogene gestualità iper-romantiche convivevano imperturbabilmente con le disinvolte maniere dell'uomo di mondo, sensibile come pochi altri alle discretissime eleganze e ai delicati profumi mendelssohniani della impeccabile partitura.

Il Concerto si apre con una cadenza in una maniera preludante pseudo-barocca, che introduce all'*Andante sostenuto*: bella pagina dai discreti toni lirici, svolta attraverso l'arco sinuoso di due motivi primari, la cui fluida «spontaneità» è, in realtà, tutta costruita con formidabile magistero artigianale. Alla fine del brano, la cadenza iniziale, ingegnosamente combinata con incisi del primo tema, riappare, questa volta però circondata di un suggestivo alone orchestrale.

Il secondo movimento combina felicemente ritmi e umori dello Scherzo classico con l'architettura della forma-sonata. La brillantissima scrittura pianistica si compiace di trovate sorprendenti, come la ricorrente imitazione dei tocchi di timpano che si fanno udire in orchestra all'inizio del brano: «Beato te, che sai fare di tutto!», soleva esclamare Bizet, sconcertato dalla mostruosa disponibilità - preclusa al proprio genio superbamente delimitato - del dottissimo Camille.

**ANTON RUBINSTEIN**



La stessa eccitazione ritmica pervade il monumentale *Presto* conclusivo, concepito, per diretta suggestione mendelssohniana, in un tempo di vorticoso saltarello; dove peraltro, ogni tentazione di natura troppo romanticamente folklorica e ogni facile indulgere al pittoresco e al *naïf* sono accuratamente esorcizzati dall'impassibile gesto del signore di classe, cui non si addice dare troppo nell'occhio.

Giovanni Carli Ballola

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 ottobre 1972**

## **CONCERTO PER PIANOFORTE N. 4 IN DO MINORE, OP. 44**

**Musica:** Camille Saint-Saëns

1. Allegro moderato. Andante
2. Allegro vivace. Andante. Allegro

**Organico:** pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

**Composizione:** settembre 1875

**Prima esecuzione:** Parigi, Société Nationale de Musique, 31 ottobre 1875

**Edizione:** Durand, Schœnewerk et Cie, Parigi, 1877

**Dedica:** Anton Door

Di questo «Concerto» composto nel 1875 scrive Alfred Cortot: «Il concerto in Do minore, nel suo insieme, rappresenta l'opera più completa composta da Saint-Saëns per il pianoforte. E' possibile che qualcuno preferisca il romanticismo della 1a parte del Concerto in sol minore, oppure la scrittura più raffinata e l'atmosfera più luminosamente trasparente del V Concerto. Ma in questo la concezione è più solidamente equilibrata, e la struttura formale d'una invenzione più affascinante.

Qui Saint-Saëns sfrutta un principio ciclico che non ha nulla in comune con quello di Franck, e nel quale i temi generatori non vengono impiegati come leit-motives carichi di significato e di

conseguenze, ma trattati semplicemente come elementi d'architettura musicale, e pretesto a trasformazioni piuttosto che a sviluppi.

## **ANTON DOOR**



L'esistenza di idee melodiche o di ritmi comuni a tutte le parti dell'opera e che assicurano una dipendenza reciproca tra queste, conferisce a questo Concerto una unità di carattere e di linea veramente notevoli.

Questa unità è anche accentuata dai legami tra i vari movimenti, poiché la prima parte comprende un Allegro e un Andante, e la seconda parte lo Scherzo, un Andante in forma d'intermezzo, e il Finale».

Quando avremo aggiunto che il modello evidente di questo lavoro è il «Concerto» per pianoforte e orchestra di Schumann e i due «Concerti» egualmente per pianoforte e orchestra di Liszt non resta molto da aggiungere.

Vale la pena di ricordare invece che il musicista dichiarava: «Per me l'arte è anzitutto la forma. Tutto ciò che è ben fatto è grande». Aggiungeremo che nel pianoforte detestava il gioco di pedale, le armonie vaporose che tendono a fare atmosfera, la morbidezza del tocco, l'abuso di sfumature dinamiche e espressive: tutto ciò ch'egli definiva: «la mania dell'esecuzione espressiva e la monotonia del legato». Si potrebbero moltiplicare le citazioni del genere.

Preferiamo concludere col giudizio che l'anziano Berlioz dava del compositore adolescente Saint-Saëns: «Cet adolescent sait tout, mais il manque d'inexpérience».

Domenico De' Paoli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 aprile 1967**

**CONCERTO PER PIANOFORTE N. 5**  
**IN FA MAGGIORE "EGYPTIAN", OP. 103**

**Musica:** Camille Saint-Saëns

1. Allegro animato
2. Andante
3. Molto allegro

**Organico:** pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, tam-tam, archi

**Composizione:** Cairo, marzo - aprile 1896

**Prima esecuzione:** Parigi, Salle Pleyel, 2 giugno 1896

**Edizione:** Durand & Fils, Parigi, 1896

**Dedica:** Louis Diémer

"Numerose voci hanno proclamato Saint-Saëns il più grande musicista del suo tempo. Durante la prima metà della sua lunga carriera, fu, tuttavia, contemporaneo di Berlioz e di Gounod. Non sarebbe più esatto, e non meno glorioso, designarlo come il musicista più "completo" che in Francia abbiamo mai posseduto? Il suo sapere che non conosce limiti, la sua prestigiosa tecnica, la sua sensibilità chiara e raffinata, la sua coscienza, la varietà ed il numero stupefacente delle sue opere non giustificano forse questo titolo che lo rende riconoscibile per sempre? Per precisare la parte dovuta a Saint-Saëns nel movimento musicale di questi ultimi sessantanni, è indispensabile rappresentare le condizioni nelle quali si esercitava allora la nostra arte.

Il pubblico di quel tempo non si interessava che alla musica di teatro e la fama non si poteva conquistare che attraverso il teatro. E allora quale influenza attribuire a questo gusto, a questa irresistibile inclinazione per la musica pura che Saint-Saëns manifestò immediatamente, se non il fatto che erano innati e che egli li aveva straordinariamente sviluppati con uno studio profondo ed appassionato dei grandi classici? ... Dopo il 1870, in stretta collaborazione con Lalo e Franck, Saint-Saëns fondò la Société Nationale. Non saprei in poche righe calcolare l'enorme portata di un'istituzione che seppe, in pochissimo tempo, raggruppare i migliori elementi della musica francese (da Chabrier a Debussy, da d'Indy a Duparc, da Dukas a Messager ecc.). ... Si deve riconoscere che l'idea

di creare un centro nel quale la Sinfonia, il Quartetto, la Sonata, il Canto, in una parola tutte le forme della musica pura potessero manifestare l'arte di Saint-Saëns".

## **LOUIS DIÉMER**



Con questi concetti Gabriel Fauré, che di Saint-Saëns fu allievo ricordò il maestro nell'ora della scomparsa. Quanto ai caratteri della sua produzione, con altrettanta verità, riconobbe: "Sono sempre rimasto insensibile all'opinione troppo sommaria, secondo la quale nella musica di Saint-Saëns il cervello ha una parte maggiore del cuore... Certo, in Saint-Saëns, regnano fianco a fianco la serietà, lo spirito, il fascino, la tenerezza sorridente" (1921).

Talento poliedrico - oltre che alla musica, gli interessi di Saint-Saëns andarono alla letteratura, alle scienze fisiche e matematiche, all'archeologia e all'astronomia - Saint-Saëns godette di notevole fama in tutto il mondo come concertista di pianoforte, con un repertorio che comprendeva Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, spaziando dal barocco al romanticismo con una continuità di affermazioni artistiche di strepitoso risalto internazionale.

Ultimo del ciclo dei suoi Concerti per pianoforte e orchestra il *Concerto in Fa maggiore*, a vent'anni di distanza dal *Concerto in Do minore* che il 31 ottobre 1875 aveva inaugurato i Concerts Colonne, fu in gran parte composto nel 1895 durante un soggiorno del musicista a Luxor - da cui il sottotitolo "l'egiziano" o "l'orientale", in riferimento anche alla presenza, nel tessuto del lavoro, di spunti armonici e ritmici d'ascendenza mediorientale. La prima esecuzione assoluta del *Quinto Concerto* ebbe luogo a Parigi il 2 giugno 1896 in occasione d'una manifestazione celebrativa dei cinquantanni del debutto di Saint-Saëns, decenne *enfant-prodige* nel 1846, nella medesima Salle Pleyel ove aveva esordito suonando Mozart; nel corso della medesima serata, diretta da Taffarel, Pablo Sarasate fu l'interprete del *Concerto in Si minore* op. 61, a lui dedicato da Saint-Saëns.

Articolato nella consueta struttura in tre movimenti della tradizione classica, il *Quinto Concerto* prende l'avvio con l'*Allegro* animato in Fa maggiore 3/4, ove la prima idea viene enunciata dal solista in un'atmosfera fluida e trasparente sui pizzicati degli archi che, a loro volta, quando riprendono questo tema, sono accompagnati da una fitta gamma d'ornamenti e d'arpeggi del pianoforte. In un clima cullante fa poi la comparsa la seconda idea in Re minore, essa pure intonata dal solista con atteggiamenti melodici più capricciosi che conducono l'andamento musicale, secondo una continua progressione, ad un vertice d'esaltazione lirica, ove si coglie, tra i cromatismi, qualche analogia con la celebre aria "Mon coeur s'ouvre à ta voix" del *Samson*

*et Dalila*. Altrettanto ben costruito appare lo sviluppo sia negli scambi e contrasti drammatici sia nell'evoluzione in dialoghi polifonici del materiale motivico.

## **CARICATURA DI PABLO SERASATE**



Simmetrica è poi la ripresa, con il gioco delle modulazioni che riporta alla tonalità d'impianto, mentre all'assenza della cadenza sembra supplire la coda, ove il solista è in primo piano nel ricordare principalmente il secondo tema.

Sul carattere del secondo movimento, *Andante* in Re minore in 3/4, c'è un'esplicita puntualizzazione di Saint-Saëns: "Domina qui l'eco d'una sorta di viaggio in Oriente, e l'episodio in Sol evoca un canto d'amore nubiano che una volta ho udito intonare dai battellieri sul Nilo e che, per l'assenza d'un foglio di carta, annotai sul mio polsino inamidato".

Nell'andamento nettamente rapsodico s'impongono gli elementi di natura descrittiva e pittoresca, nella fantasiosa animazione coloristica, magari "d'un Egitto un po' convenzionale d'un'animatissima via del Cairo in un giorno di fiera, con i canti monotoni di qualche popolano, i timbri malinconici di strumenti folclorici, la sensuale frenesia di danze millenarie, il tutto però visto con un colpo d'occhio occidentale" (Cortot).

Tra i singolari effetti fonici di questo tempo si colgono interessanti echi di gamelan al pianoforte con risonanze armoniche di quinta, impiego di cadenze imperfette, di gradi alterati, oltre all'evocazione di melopee d'origine più moresca che egiziana e l'incidenza di un motivo secondario affidato all'oboe e ripreso poi dal pianoforte nell'abile gioco melodico tra le due mani sulla tastiera. Una turbinosa cadenza del solista si raccorda infine alla ripresa del moto ritmico iniziale per spegner poi ogni sonorità negli arpeggi sognanti d'una conclusione in *pianissimo*.

Il terzo movimento, *Molto allegro*, impone all'attenzione il prevalente suo incedere virtuosistico, dominato dal solista, con una carica vitalistica estroversa su cui s'innestano singolari sprazzi melodici. All'ampia enunciazione del primo soggetto subentra nella tonalità di Sol maggiore la seconda idea, proposta inizialmente dall'orchestra. Nell'articolato sviluppo, nel serrato confronto dialogico tra il pianoforte e l'orchestra, nell'effervescente progressione ritmica e nel sagacissimo gioco imitativo, si esalta la maestria della scrittura strumentale di Saint-Saëns. Da ultimo vi è la ripresa della sezione iniziale secondo lo schema sonatistico, con l'aggiunta di numerose varianti pianistiche al materiale motivico originario, sino alla verve scatenata della coda, siglata da un vero e proprio *tourbillon* di crepitanti ottave.

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione**

## AFRICA, OP. 89

### Fantasia in Sol minore per pianoforte e orchestra

**Musica:** Camille Saint-Saëns

- Molto allegro. Andantino espressivo

**Organico:** pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 3 trombe, 2 cornette, 3 tromboni, timpani, triangolo, piatti, archi

**Composizione:** Cairo, 1 aprile 1891

**Prima esecuzione:** Parigi, Société Nationale de Musique, 25 ottobre 1891

**Edizione:** Durand, Parigi, 1891

**Dedica:** Marie-Aimée Roger-Miclo

"Africa! Una fantasia scritta in parte su temi orientali. Come tutto ciò che questo maestro della musica ha prodotto, è frutto di finezza di spirito, di perfezione di stile, il che lo rende di enorme interesse; ma è anche ricco di fantasia e oseremo affermare che pianoforte e orchestra abbiano, in *Africa*, ruoli ben equilibrati. Ci è sembrato, in effetti, che il pianoforte sia trattato alla maniera dolce e amabile dei maestri di un tempo, come invece all'orchestra si offra tutto il lusso della musica moderna".

In pochi tratti, il periodico *L'Art Musical*, dopo la prima ai Concerts Colonne di Parigi, il 25 ottobre 1891, schizzava un profilo corretto dell'op. 89 di Camille Saint-Saëns. *Africa* è un abile *melange di sensiblerie* romantica e di aperture allo spirito moderno, di alto artigianato ottocentesco e di non completa insensibilità agli effluvi del Novecento prossimo venturo. Far ricadere la "maniera dolce e amabile dei maestri" solo sui tasti del pianoforte, però, e trovare già nell'orchestra tutto il lusso della modernità, risulta un po' schematico e non più a fuoco, storicamente.

*Africa* è un prodotto "di sintesi" più di ogni altro lavoro di Saint-Saëns per pianoforte e orchestra, ma la tradizione che scende da Liszt, maestro e amico che nel '68 aveva ammirato il *Secondo Concerto* e nel '77 a Weimar sollecitato la prima di *Samson et Dalila*, resta la materia più densa e pesante; con un rilevante intervento "attualizzante": lo sfoltimento delle fronde più lussureggianti.

**CLAUDE DEBUSSY**



Alla fine della carriera, chiusa nel 1921 in estremo distacco dalle espansioni debussiane e dai terremoti stravinskijani, Saint-Saëns avrebbe dato ai pianisti la felicità di cinque grandi pezzi da Concerto che il tempo e le oscillazioni del gusto hanno spesso accantonato nei ripostigli della storia, dopo le generazioni (non comunicanti) dei Rubinstein, Anton e Arthur. Cinque Concerti in cui la linea solista è di qualità inattaccabile e lo strumento esaltato nei suoi aspetti più tecnici, spesso preservato dall'obbligo - dal peso? - di annunciare i temi più melodicamente "esposti", di frequente anticipati in orchestra.

Forse questa inclinazione compositiva fece vedere allora, nell'orchestra di *Africa*, una modernità che oggi notiamo meno spiccata. Di sicuro lo strumentale, conseguente logico della forma Fantasia, è assai meno monumentale di quella, ad esempio, del Concerto più eseguito, il *Secondo*, granitico e massiccio: ad *Africa* bastano pochi legni, due corni, due cornette a pistoncini (variante francese, leggera, della tromba), tre tromboni e archi. La compattezza prevale sulle grandi contrapposizioni di masse.

Nella primavera del 1890, alla Société Nationale de Musique, era stata data in prima esecuzione la *Fantaisie* per pianoforte e orchestra di Debussy, peraltro in una versione che l'autore aveva esecrato in una lettera personale a D'Indy, che l'aveva tagliata di ben due movimenti. Forse l'esempio non fu senza conseguenze.

Saint-Saëns aveva già composto quattro dei suoi cinque Concerti per pianoforte e orchestra (come cinque sono le Sinfonie, non tre: essendo due semplicemente fuori rubrica): il primo nel 1858, il secondo nel '68 (in 17 giorni), il terzo un anno dopo (1869) e il quarto nel 1875. Un solo precedente in forma "piccola": la *Rapsodie d'Auvergne* (1884), venata di temi popolari. *Africa* - dieci minuti di musica - aggiunge qualcosa, anzi molto: un gioco orientale, in risposta alla seconda e non meno profonda passione dell'autore per la musica come viaggio. Nelle culture altre, preferibilmente.

Nel dicembre del 1890 Saint-Saëns aveva lasciato Parigi per Ceylon, al ritorno si era fermato al Cairo e ad Alessandria. Due anni prima aveva visitato a lungo Algeria ed Egitto. Nel '95 avrebbe compiuto il suo più lungo viaggio in Oriente, fino all'Indocina. Il Mediterraneo lo attrasse sempre. Per morire, scelse il calore e i colori di Algeri.

**VINCENT D'INDY**



Di vene esotiche e folk il catalogo di Saint-Saëns è letteralmente cosparso, con titoli "dedicati" - come la *Suite algérienne*, *Une nuit à Lisbonne*, la *Jota aragonesa* del 1880, la stessa *Rapsodie d'Auvergne* del 1884, il *Caprice sur des airs danois et russes*, la *Havanaise* per violino e orchestra del 1887, il *Quinto Concerto* che verrà, nel 1896, nominato "L'egiziano" - ma anche e soprattutto con una massa di materiali presi dalla musica bassa: temi, ritmi, citazioni sparse ovunque nelle pagine grandi e piccole, dalla *Danse macabre* al consumatissimo *Cygne* del *Carnaval des animaux*, ai lampi lussureggianti del *Bacchanale* di *Samson et Dalila*.

In *Africa* il materiale "originario" si annuncia subito nell'introduzione in forma rapsodica, riappare in molti accidenti di tonalità, in echi del flauto e soprattutto nel tema in Sol maggiore, un veloce 6/8, che è la *Danse des Almées* (le cantanti-danzatrici orientali), frutto di annotazioni nel taccuino musicale algerino. Il tutto legato liberamente con cadenze del pianoforte.

Saint-Saëns era un accademico. Aveva raccolto l'eredità di Cherubini dalle mani del suo insegnante di armonia, Halévy.

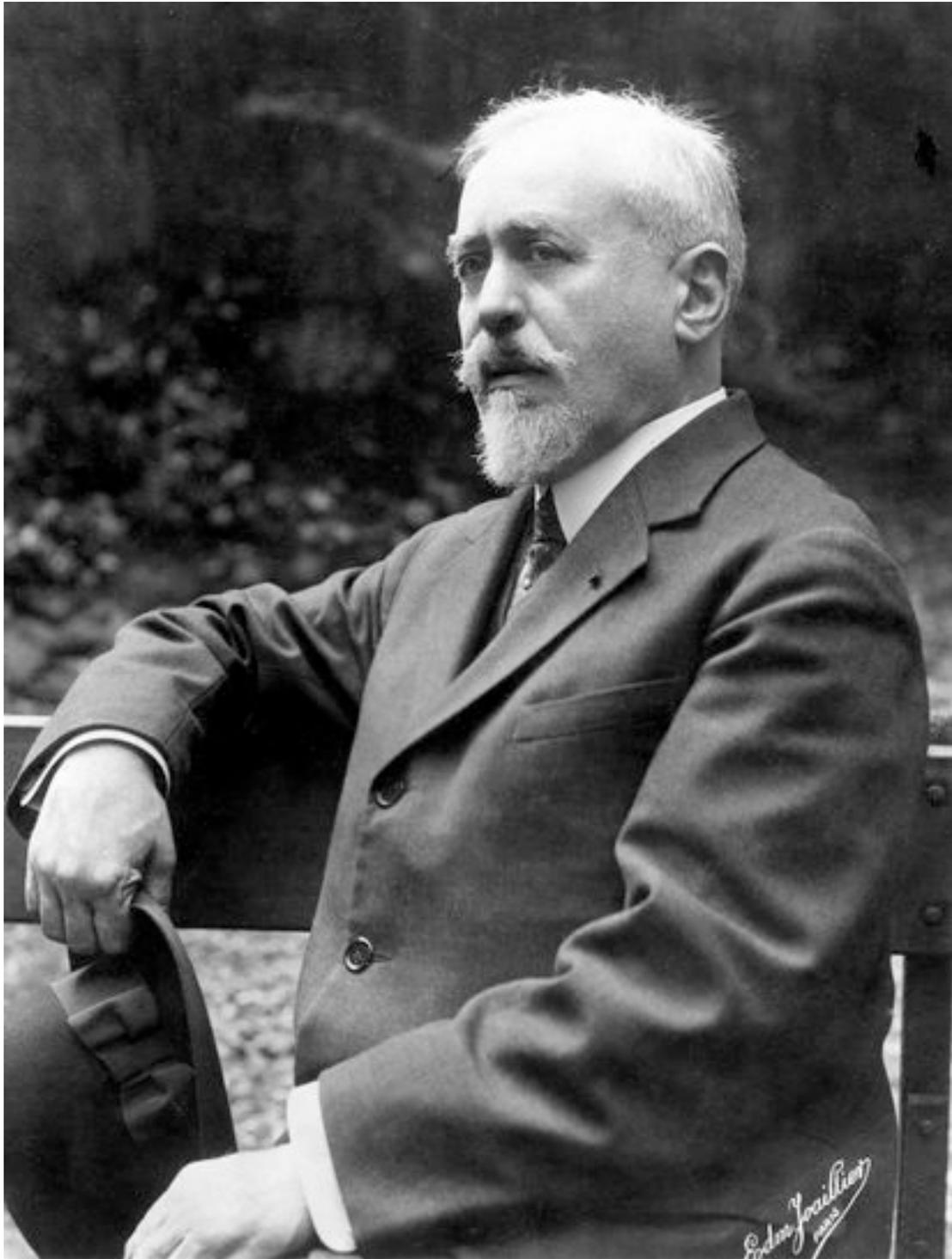
Per quanto affascinato da "modernisti" come Liszt e Wagner, non tagliò mai il cordone che lo legava per natura e cultura al corpo "sano" del Romanticismo, con Schumann come estremo oggetto. Del debussiano *Pelléas et Mélisande*, nel 1902, disse tutto il male possibile, come Elvira di Don Giovanni.

Dopo poche battute del *Sacre* di Stravinskij, nel 1913, testimoni dicono che si alzò indignato. Aveva 78 anni, ma non era questione di età.

La sua estetica gli avrebbe fatto condividere le parole sprezzanti di Jascha Heifetz: "Leggo musica contemporanea per rendermi conto di quanto sia inutile scrivere altro dopo Beethoven".

Fatale, alla fortuna critica di Saint-Saëns, fu la *petite phrase* della *Sonata di Vinteuil* di Proust, che a Jacques de Lacretelle rivelò come il modello non fosse in Franck bensì nella "frase incaritevole ma in fondo mediocre di una Sonata per violino e pianoforte di Saint-Saëns, musicista che non amo".

**PAUL DUKAS**



Eppure la piccola *Africa* anticipava ben più di un secolo fa un neoesotismo che oggi è sotto i nostri occhi e, non sempre confessato, nel nostro orecchio.

Carlo Maria Cella

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 27 novembre 2004**

## **LE CARNAVAL DES ANIMAUX**

### **Grande fantaisie zoologique**

**Musica:** Camille Saint-Saëns

1. Introduction et marche royale du Lion - Andante maestoso
2. Poules et Coqs - Allegro moderato
3. Hémiones (animaux véloces) - Presto furioso
4. Tortues - Andante maestoso
5. L'Éléphant - Allegretto pomposo
6. Kangourous - Moderato
7. Aquarium - Andantino
8. Personnages à longues Oreilles - Tempo ad libitum
9. Le coucou au fond des bois - Andante
10. Volière - Moderato grazioso
11. Pianistes - Allegro moderato
12. Fossiles - Allegro ridicolo
13. Le Cygne - Andantino grazioso
14. Finale - Molto allegro

**Organico:** 2 pianoforti, flauto (anche ottavino), clarinetto, glockenspiel, xilofono, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso

**Composizione:** febbraio 1886

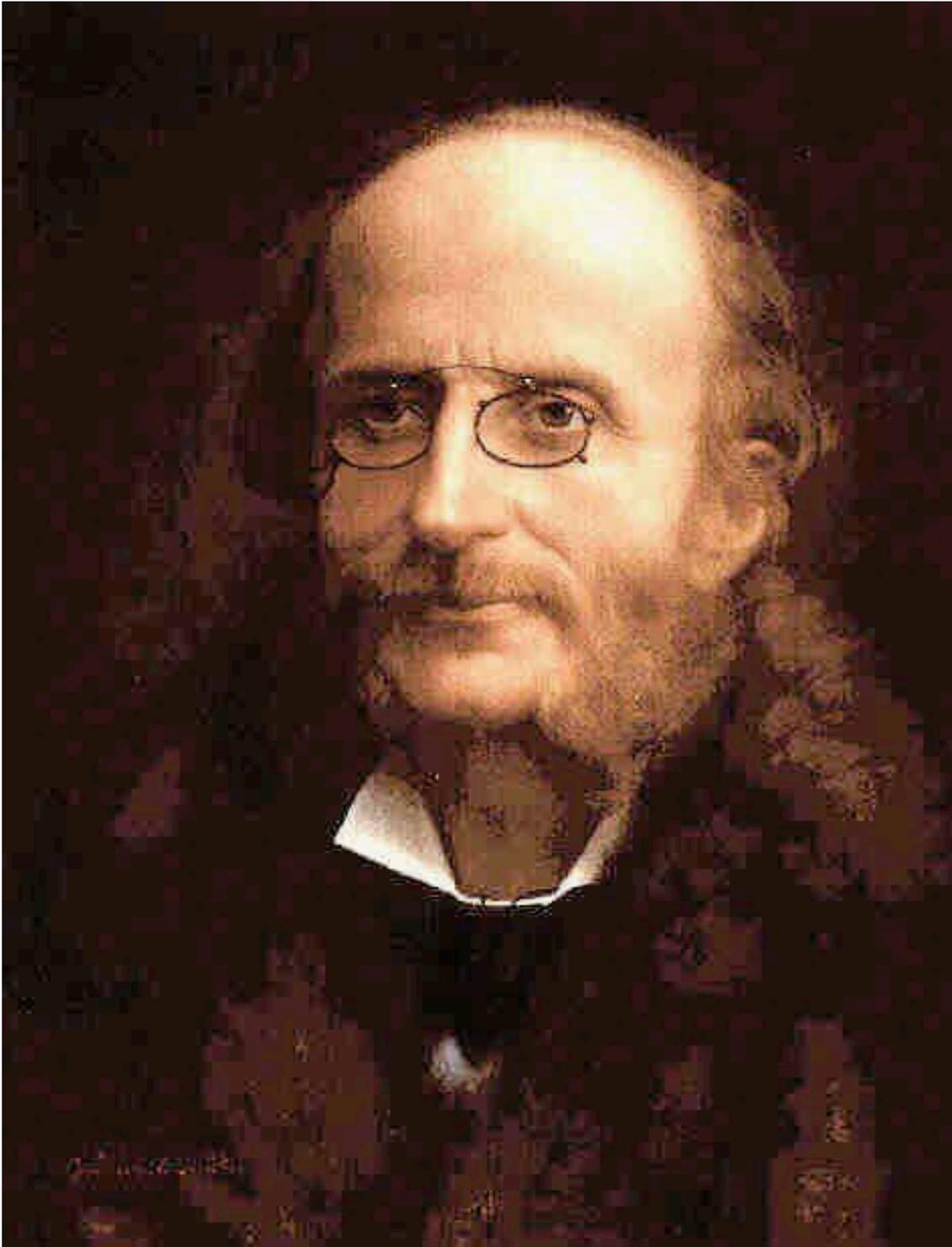
**Prima esecuzione privata:** Parigi, casa del violoncellista Charles-Joseph Lebouc, 9 marzo 1886

**Prima esecuzione pubblica:** Parigi, Théâtre Municipal du Châtelet, 26 febbraio 1922

**Edizione:** Durand & Cie., Parigi, 1922

Se Saint-Saëns non aveva capito le ragioni del successo del *Septuor*, sei anni dopo arrivò addirittura a proibire la pubblicazione di un suo pezzo, scritto come divertissement privato, ma destinato a godere di una popolarità planetaria.

## JACQUES OFFENBACH



Si tratta del *Carnaval des Animaux*, per due pianoforti e piccola orchestra scritto per le festività di un martedì grasso da celebrare con gli amici, ed eseguito a Parigi il 9 marzo 1886 nella casa del violoncellista Charles Lebouc. Questa "grande fantasia zoologica" piacque subito per la brillantezza della scrittura, piena di verve e di humour, e per la singolarità del soggetto, con quegli animali che erano anche una ironica carrellata di personaggi dell'ambiente musicale parigino. Perciò a Saint-Saëns non sembrò opportuno pubblicare una partitura così "scottante" che avrebbe potuto nuocere alla sua carriera (si pensi ai critici musicali che Saint-Saëns trasforma, nel suo zoo, in asini o in fossili), e quindi proibì che venisse data alle stampe prima della sua morte. Ad eccezione del famoso Cigno, che fu adottato nel 1905 dal coreografo Michel Fokine per una celebre assolo destinato alla ballerina Anna Pavlova.

Le *Carnaval des Animaux* venne così pubblicato da Durand subito dopo la morte di Saint-Saëns, ed ebbe la sua prima esecuzione pubblica a Parigi il 26 febbraio 1922 sotto la direzione di Gabriel Pierné.

I quattordici pezzi che compongono questa fantasia zoologica sono come una serie di ritratti e di caricature, illustrati con straordinario acume, un gusto caustico, sottili dettagli per i quali Saint-Saëns fece ricorso a tutti i ferri del mestiere: sfruttando un organico assai ridotto ma molto duttile (che comprende flauto, ottavino, clarinetto, due pianoforti, archi, uno xilofono e un'armonica a vetro, talvolta sostituita da una celesta), trattando virtuosisticamente gli strumenti, ricorrendo a forme condensate e a rapide concatenazioni delle idee musicali, utilizzando qua e là citazioni di pezzi celebri, abilmente contraffatte.

Nel primo brano, *Introduzione e Marcia reale del leone*, un ritmo di marcia, scandito dai due pianoforti, annuncia l'arrivo del re della foresta: il leone si presenta con una melodia dal ritmo marcato e solenne e con i suoi ruggiti mimati dalle scale cromatiche ascendenti-discendenti del pianoforte e degli archi gravi.

L'abilità descrittiva di Saint-Saëns si coglie poi nello starnazzare di *Galli e galline* affidato alle acciaccature e nelle note ribattute di pianoforti, violini, viola e clarinetto, e nella corsa sfrenata degli *Emioni*, cavalli selvatici che galoppo nelle praterie asiatiche, raffigurata dalle scale velocissime dei due pianoforti, eseguite

all'unisono su e giù per la tastiera (*Presto furioso*), come uno sberleffo contro i vacui virtuosi del pianoforte.

## **HECTOR BERLIOZ**



Per rappresentare le *Tartarughe* Saint-Saëns usa il celebre tema del Can Can di Jacques Offenbach (da *Orphée aux enfers* cita "la, la, la, la, la, partons, marchons" e "Ce bal est original, d'un galop infernal") ma rallentato in un modo grottesco, accentuato dal banale accompagnamento accordale del pianoforte.

L'*Elefante* è incarnato dal contrabbasso che si esibisce in un goffo valzer accompagnato dal pianoforte e punteggiato dalla citazione di un motivo della *Danse des sylphes* (dalla *Damnation de Faust*) di Hector Berlioz, e da un'eco dello Scherzo dal *Sommernachtstraum* di Mendelssohn.

I due pianoforti si alternano negli accordi staccati e saltellanti dei *Canguri* (resi ancora più elastici dai continui rallentamenti e accelerazioni), e poi si sciolgono nei fluidi arpeggi dell'Acquarium sui quali si dipana una dolce melodia, dalla grazia cajkovskijana, affidata a flauto, archi e celesta (sempre in contrattempo accentuando l'effetto acquatico dell'insieme).

*Personaggi dalle orecchie lunghe* è una pagina brevissima (solo 26 battute), spoglia e feroce (più del bonario leone dell'introduzione), con i due violini che si alternano nell'imitazione del raglio degli asini, uguale al chiacchiericcio dei critici saccenti.

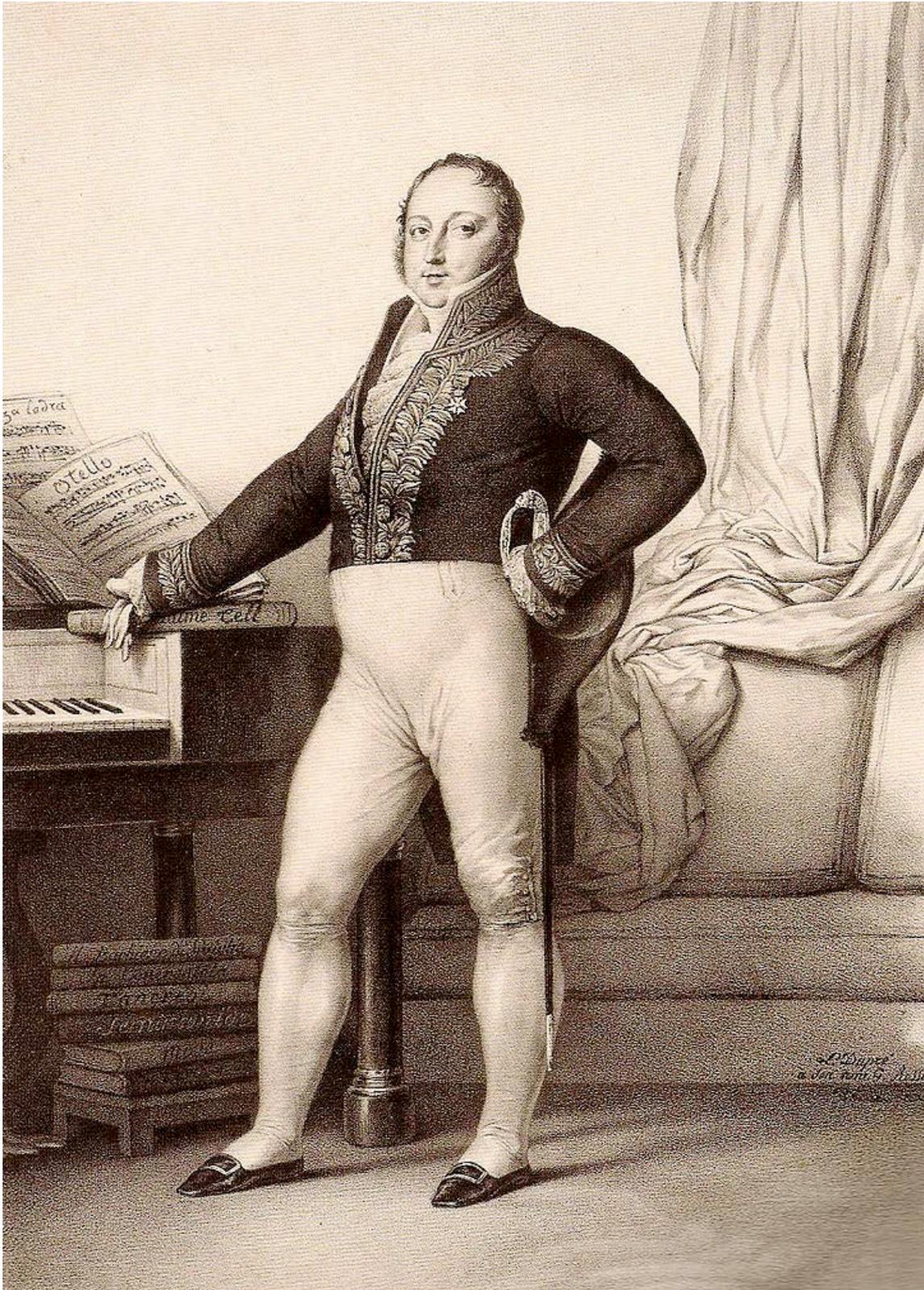
Poi è il momento dei volatili: il clarinetto imita Il cucù nel bosco, accompagnato dagli accordi dei due pianoforti; mentre una melodia velocissima del flauto, accompagnata dai trilli dei pianoforti e dai tremoli degli archi, crea l'atmosfera aerea e frenetica di una Voliera.

Nel suo zoo Saint-Saëns inserisce anche i *Pianisti*, pagina divertentissima che fa la parodia dei principianti costretti a passare lunghe ore in noiosissimi esercizi tecnici, passando attraverso tutte le tonalità: e gli esecutori "devono imitare il modo di suonare di un principiante e la sua goffaggine", andando quindi spesso fuori tempo, suonando lentamente le parti difficili e correndo nei passaggi facili.

I *Fossili*, richiamati dal suono secco dello xilofono, sono un'altra incarnazione "preistorica" dei critici musicali, incapaci di capire il nuovo corso della musica per colpa della loro mentalità antiquata. Per questo Saint-Saëns cita la sua *Danse macabre* (Poema Sinfonico che descrive la danza di alcuni scheletri sopra le tombe di un cimitero), ma anche alcuni vecchi motivi popolari come "J'ai du bon tabac", "Ah!

vous dirais-je maman", "Partant pour la Syrie", e infine l'Aria di Rosina dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

## **GIOACCHINO ROSSINI**



Il famosissimo canto del *Cigno*, intonato dal violoncello e accompagnato dagli arpeggi dei due pianoforti - in realtà una sottile parodia del melodizzare lezioso e sentimentalistico - prepara efficacemente la passerella del Finale: un rondò (*Molto allegro*) basato su un pimpante *refrain* suonato dall'ottavino e dal clarinetto, e su alcuni temi già ascoltati, che conclude in modo festoso questa rassegna di animali, facendoli sfilare tutti insieme come in un circo.

Gianluigi Mattiotti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 11 novembre 2012**

## DANZA MACABRA

La *Danza Macabra* è stata eseguita per la prima volta il 25 gennaio 1874 ai Concerts Colonne di Parigi, dove qualche settimana prima era stato presentato il "*Phaéton op. 39*", il secondo lavoro del genere di Camille Saint-Saëns. Tra le numerose fonti d'ispirazione - la danza macabra, amata dall'iconografia medievale, fu soggetto ispiratore di musiche (*Totentanz* di Liszt, ad esempio) e trasfigurazioni letterarie (come *La maschera della morte rossa* di Edgar Allan Poe) - il compositore si rivolse al poemetto grottesco di Henri Cazalis che sulla scorta della rinomata ballata di Goethe aveva creato una scena parodistica in cui la morte suonava un violino scordato in un cimitero. La musica di Saint-Saëns non accoglie le ordinarie suggestioni demoniache ma prende le mosse dall'originale rilettura per cercare il "caratteristico" in una strumentazione ammiccante e spiritosa.

### Testo

Qui è la traduzione italiana del testo di Henri Cazalis.

« I raggi della luna filtrano a intervalli fra nuvole a brandelli. Dodici cupi rintocchi risuonano dal campanile della chiesa. Svanito l'ultimo di essi, si odono strani rumori dall'attiguo cimitero, e la luce della luna investe una fantomatica figura: la Morte, che suona il violino, seduta su una pietra tombale. Si odono strida dai sepolcri circostanti e il vento ulula fra le cime degli alberi spogli. Le note sinistre dello scordato violino della Morte chiamano i morti fuori dalle tombe; e questi, avvolti in bianchi sudari, volteggiano attorno in una danza infernale. La quiete del sacro recinto è distrutta da grida sorde e risa orribili. La ridda degli scheletri, col rumore secco delle ossa, diviene sempre più selvaggia, e la Morte, nel mezzo, batte il tempo col suo piede scricchiolante di scheletro. Improvvisamente, come presi da un sospetto terribile, i morti si arrestano. Nel vento gelido si sentono le note della Morte. Un fremito percorre i ranghi dei trapassati: i teschi soggignanti si rivolgono in ascolto verso la pallida luna. Ma le note stridenti della Morte di nuovo rompono il silenzio, e i morti riprendono a danzare più selvaggiamente di prima. L'ululo del vento si unisce al coro dei fantasmi, gemendo fra i rami nudi dei tigli. D'improvviso la Morte smette di suonare, e nel silenzio che segue si ode il canto del gallo. I morti si affrettano verso le tombe e la fatale visione svanisce nella luce dell'alba. »

## **Analisi della composizione**

I dodici rintocchi della mezzanotte sono eseguiti pizzicando una corda d'arpa (quella del Re).

## **HENRI CAZALIS**



Si odono strani passi nel cimitero, riprodotti da un contrabbasso pizzicato e allora appare la Morte che suona il violino. Il violino della Morte, oltre ad avere la corda più alta "scordata" appositamente, suona anche in tonalità diversa: infatti esegue degli accordi di Mi minore, mentre il brano è in Mi maggiore. Questo tema, il *tema del richiamo*, rappresenta la Morte che accorda il violino ed è costituito da tre suoni: Re, Mi  $\flat$  e Sol.

Il tema A rappresenta i corpi dei defunti che si levano dalle tombe. Tutta la melodia si svolge sulla successione cromatica di sei semitoni: Sol, La  $\flat$ , La, Si  $\flat$ , Si e Do. Inizia con un'introduzione "spettrale" del flauto accompagnato dall'arpa per poi passare agli archi. Una terzina di timpani e riappare la Morte che comincia a suonare la sua lamentosa melodia con il suo violino scordato. Gli scheletri escono dalle tombe: sono rappresentati dal flauto e dopo la loro introduzione sulla scena riappare il violino della Morte. Avvolti in bianchi sudari si mettono a ballare forsennatamente: questa scena è descritta dal violino e dall'orchestra, sotto i rintocchi cadenzati del triangolo e dei timpani, tutti in *fortissimo*.

La danza vera e propria è formata da contrabbassi e violoncelli (sempre in *fortissimo*) che ripropongono il tema B inframmezzati da suoni "animaleschi" degli ottoni: le grida e le risa dei defunti. Nel quadro successivo riappare il tema A suonato dal violino scordato della Morte e a intervalli si presenta lo xilofono, una rappresentazione comica del rumore secco delle ossa degli scheletri che danzano. Il tema B diventa una fuga, una variazione sul famoso tema del *Dies irae*, suonato da tutta l'orchestra e poi presentato prima dai legni e poi dai tromboni.

Un'altra variazione sul tema B: introduzione del violino, passaggio ai legni, ritorno al violino e ripresa da tutti gli archi. Il silenzio è rotto dalla Morte che riprende a suonare prima il tema A e poi il tema B, sotto forma di canone, presentato da violino, trombe e xilofoni. A questo segue un breve tema di passaggio eseguito dall'orchestra al completo per poi decrescere in un *pianissimo*: l'orchestra ripropone frammenti del tema A interrotti dal rullare in crescendo dei timpani. Il tema passa poi alle trombe.

Inizia un folle crescendo: gli archi imitano le folate del vento mentre il violino scordato suona di nuovo il tema A e il tema B (quest'ultimo

variato): il crescendo arriva a un *fortissimo*, fatto dalla sovrapposizione del tema A suonato dagli archi e del tema B, riproposto dagli ottoni, il tutto scandito dall'assordante esplodere degli archi.

## **IL COMPOSITORE**



Persino il vento (rappresentato ancora dagli archi) si unisce al coro degli spiriti (orchestra). Improvvisamente si arresta tutto. Si sente solo un oboe, che rappresenta il canto del gallo, ovvero l'alba. Un rabbioso colpo di timpani e il tremolo d'archi segna la fine della ridda e la Morte, vinta dall'arrivo dell'alba, suona il tema conclusivo con il suo scordato violino. La scena (e la composizione) si conclude con un pizzicato d'archi.

## **SETTIMINO IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 65**

**per tromba, quintetto d'archi e pianoforte**

**Musica:** Camille Saint-Saëns

1. Prélude: Allegro moderato
2. Menuet: Tempo di minuetto moderato
3. Intermède: Andante (Mi minore)
4. Gavotte et Final: Allegro non troppo

**Organico:** tromba, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso, pianoforte

**Composizione:** dicembre 1879 - dicembre 1880

**Prima esecuzione:** Parigi, Société Nationale de Musique, 28 dicembre 1880

**Edizione:** Durand, Schoenewerk & Cie., Parigi, 1881

**Dedica:** Émile Lemoine

*Il Septuor in Mi bemolle maggiore op. 65 per tromba, cinque archi e pianoforte* è oggi uno dei brani più popolari di Camille Saint-Saëns. Ma un po' per caso.

Alla sua nascita contribuì Émile Lemoine (1840-1912), matematico francese noto per i suoi studi sulla geometria del triangolo, e musicista dilettante che nel 1859 quando era ancora studente all'École Polytechnique aveva fondato una società amatoriale chiamata "La Trompette".

Così Lemoine racconta la genesi del Septuor. "Per anni ho tormentato il mio amico Saint-Saëns chiedendogli di comporre per me, per le mie serate della "Trompette", una composizione seria dove ci fosse una

tromba mescolata agli archi e al pianoforte, strumenti che normalmente avevamo; all'inizio mi prese in giro per questa bizzarra combinazione di strumenti, rispondendomi che avrebbe scritto prima un pezzo per chitarra e tredici tromboni...".

## ÉMILE LEMOINE



Il 29 dicembre 1879 Saint-Saëns fece recapitare all'amico, come un dono per le feste di Natale, un breve brano per tromba, pianoforte, quartetto d'archi e contrabbasso, intitolato *Préambule*, che fu eseguito il 6 gennaio 1880. L'esecuzione evidentemente piacque al compositore, che uscendo dal concerto promise all'amico di ampliare la composizione: "Avrai il tuo pezzo completo. Il *Préambule* sarà il primo movimento". Mantenne la parola, e il *Septuor* completo fu eseguito per la prima volta il 28 dicembre 1880. Opera leggera, ma di effetto immediato (il compositore ricordò le insistenze dell'amico: "Quanto mi hai tormentato per farmi scrivere, controvoglia, un pezzo che non volevo scrivere, e che è diventato uno dei miei grandi

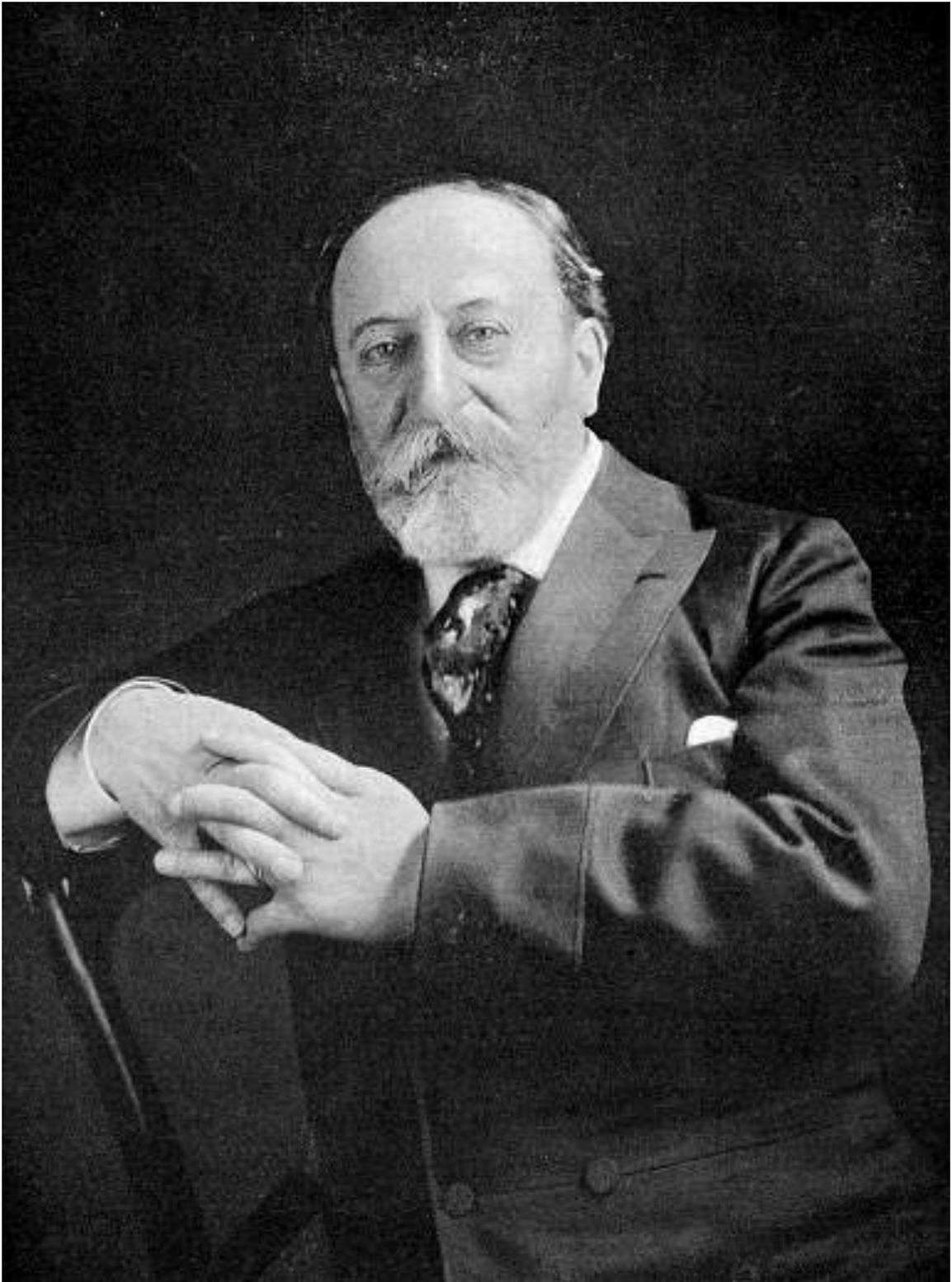
successi. E non ho mai capito perché!"), appare del tutto inusuale nel repertorio cameristico (se non ritornando all'epoca barocca) per la presenza della tromba. Inserire questo strumento in un organico classico costituì una sfida per Saint-Saëns, anche per le limitate possibilità di escursioni tonali di una tromba in Mi bemolle.

Gli ostacoli furono aggirati abilmente trasformando la composizione in una specie di Suite neo-barocca, ispirata alle pagine celebrative di Händel, a metà strada tra l'esercizio di stile e la parodia; e sfruttando il suono della tromba come una componente piccante e maliziosa che dà l'impronta all'intero pezzo: la tromba fora l'ensemble (dove spesso gli strumenti sono utilizzati come un blocco unico per equilibrare il pianoforte) senza apparire mai stridente, introduce connotazioni marziali, sostiene il suono, aggiunge brillantezza e maestosità alle melodie.

Nonostante la semplicissima struttura di una Suite barocca in quattro movimenti (*Preambolo - Minuetto - Intermezzo - Gavotta*), il *Septuor* mostra una stretta interdipendenza tra i suoi movimenti, nei quali circolano liberamente i motivi esposti nel *Préambule*: dopo una breve, pomposa introduzione (*Allegro moderato*), che oppone gli arpeggi del pianoforte alle figure militaresche della tromba, il pianoforte espone il tema plastico e severo di una fuga (*Più Allegro*), scandito prima omoritmicamente insieme a tutti gli strumenti, poi accompagnato da un movimentato controsoggetto di semicrome della viola.

Questo episodio fugato lascia quindi spazio a una scrittura virtuosistica del pianoforte e a una cupa cadenza degli archi, in Do minore, che prepara lo sfogo finale, con il ritorno delle figure brillanti del pianoforte e della tromba.

Il secondo movimento è un *Minuetto* (*Tempo di minuetto moderato*), ancora in Mi bemolle maggiore, che si apre fastosamente su un tema dal ritmo giambico, ma poi acquista un tono sentimentale nel *Trio*, dominato da una commovente melodia suonata all'unisono dagli archi e dalla tromba, sugli arabeschi arpeggiati dal pianoforte. L'*Intermède* (*Andante*), in Do minore, è una sorta di Marcia Funebre, insieme austera e grottesca (probabile parodia della Marcia Funebre del *Quintetto* di Schumann, che Saint-Saëns detestava), con le frasi dolenti ed espressive degli archi che si dipanano su una drammatica e martellante figura anapestica del pianoforte (già accennata nel *Préambule*).



Dopo questo momento cupo, la *Gavotte et Final* (*Allegro non troppo*) sfoggia una scrittura vivace e pirotecnica, che richiama il finale di un'operetta: con un tema pimpante del pianoforte che innesca brillanti variazioni, la tromba che interviene con fanfare marziali, la coda che riprende il tema del *Préambule* in un solenne fugato.

Gianluigi Mattiotti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 febbraio 2006**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO  
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**