

Quattro valzer. Canzoni d'amore

Quattro valzer.

"A mio avviso, il pianoforte occupa il posto più adatto nella vasta famiglia degli strumenti musicali. E' fra quelli il più complesso ed anche il solo che progredisca continuamente e che si perfezioni ogni giorno. La sua estensione abbraccia oltre sette ottave, vale a dire supera quella della maggiore orchestra, e nondimeno quest'enorme materiale sonoro può essere manovrato dalle dieci dita di un uomo solo, mentre l'orchestra richiede il lavoro di cento esecutori. Noi possiamo suonare gli accordi come un'arpa, cantare come strumenti a fiato, staccare, legare, eseguire sullo stesso pianoforte migliaia e migliaia di passi diversissimi che prima non erano possibili che su molti differenti strumenti".

F. Liszt, 1837.

Gaetano Donizetti (1797-1848) fu autore di più di cinquanta composizioni per pianoforte a due e quattro mani, tra gli anni Dieci e la metà degli anni Quaranta dell'Ottocento, nel pieno, in pratica, di quella che è comunemente detta *l'epoca d'oro del pianoforte*: l'età di Chopin, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Alkan, Heller, Thalberg, Henselt, Moscheles e Clara Wieck. Dunque, nel corso dei decenni che portarono "il pianoforte a dominare la scena musicale e concertistica, contendendo al melodramma il primato della popolarità" **(1)**.

I manoscritti dei valzer per pianoforte presentati in quest'edizione discografica sono conservati i primi tre presso il Museo Donizettiano di Bergamo: il primo, in Do magg., è autografo ed è intitolato "L'invito", del secondo valzer, in Do magg., è conservato un manoscritto autografo, che reca il titolo "Romance-Je ne me plains pas", presso la Bibliothèque nationale de France, a Parigi. Secondo Spada esso potrebbe essere stato concepito come composizione vocale. Il quarto valzer, in La magg., proviene da un manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca del Convento di S. Francesco, a Bologna. Su queste fonti è basata la presente incisione discografica.

I valzer qui registrati sono stati pubblicati separatamente l'uno dall'altro, in epoca moderna, da Eulenberg, Ricordi, Donizetti-Press e, riuniti in un unico fascicolo, da Boccaccini e Spada.

Due dei quattro valzer qui incisi - il primo, in Do magg., e il quarto, in La magg. - presentano un'introduzione, gli altri due - il secondo in Do magg. e il terzo in La magg. - iniziano direttamente con l'esposizione tematica e il "refrain". In tre valzer troviamo la ripresa del tema, variato o meno, e un secondo tema nella tonalità della dominante. Segue un "trio", costituito da una o due sezioni e "refrain". Preceduta o meno da modulazioni che riportano alla tonalità iniziale si ha, poi, la ripresa del valzer "da capo". Il quarto valzer, in La magg., non presenta, infine, né "refrain", né "trio".

Canzoni d'amore.

Quasi trecento sono i brani di musica vocale da camera composti da Donizetti per voce, o voci, e pianoforte. A questi vengono ad aggiungersi quasi settanta tra Cantate, Inni, ed altre composizioni vocali da camera con orchestra.

I manoscritti delle canzoni presentate in quest'edizione e pubblicati per la prima volta in Italia da Ricordi, Milano, 1974, con il titolo "Sei arie per canto e pianoforte", sono conservati presso il Museo Donizettiano di Bergamo. **"Ov'è la voce magica"** è un Andante in 4/4 in Do magg., in due strofe, la seconda delle quali non presenta variazioni di pugno dell'autore. L'aria è stata composta il 25 novembre 1844. Si canta "a mezza voce".

"Romanza moresca" o **"Il mio grido io getto ai venti"**, un Allegro in 6/8, inizia in Fa diesis min. e termina in La magg., è anch'essa in due strofe con un'introduzione strumentale e anch'essa datata 1844. Il testo è di Sesto Giannini.

"Sovra il campo della vita" è un Larghetto in 6/8, in Fa magg., in una sola strofa. Le tre arie summenzionate sono dedicate da Donizetti alla Marchesa Caterina Sterlich.

"Depuis qu'une autre a su te plaire" è la versione francese di "Malvina" o "Dal dì che un'altra ti fu più bella", scena drammatica con testo di G. Vitali, composta nel 1844 e pubblicata da Schöneberg Ed., Paris. Si tratta di un Andante in 4/4, in tre strofe divise in due sezioni ciascuna, una in Re min., l'altra in Re magg., la

seconda delle quali rallentata rispetto alla prima. Il manoscritto reca la dedica "alla marchesina Giovannina Sterlich".

"Che cangi tempra", su testo di Pietro Metastasio, è un Andante in $\frac{3}{4}$ in Mi bem. magg., in due strofe, la seconda delle quali variata per mano del compositore stesso, e dedicata ad Adèle Appiani.

"Il mio ben m'abbandonò" è, infine, un Andante "mosso ma non troppo" in La bem. magg., strutturato quasi come un'aria d'opera con relativa cabaletta e caratterizzato da un'introduzione strumentale di otto battute, due cambi di tempo e una conclusione, che ripropone il tema dell'introduzione strumentale. L'originaria destinazione di queste sei canzoni d'amore a voce di soprano non deve trarre in inganno: la tessitura di cinque canzoni su sei è centrale e l'estensione, trasposti i brani in chiave di Fa, abbraccia le note comprese tra il La1 e il Fa diesis3, vale a dire l'intera gamma del baritono, poco più poco meno.

Gaetano Donizetti e la vocalità nel periodo romantico: il baritono

Donizetti, agli inizi della sua attività compositiva, trae ampi spunti dall'uso che delle voci fa Rossini e, in generale, dalla tipologia vocale preromantica: utilizzo del contralto "en travesti" nei panni dell'amoroso e del tenore baritonale come antagonista e rivale. L'uso insistito di vocalizzi, fioretture e ornamenti è poi indice dell'importanza ancora persistente, ai primi dell'Ottocento, del concetto belcantistico di una realtà idealizzata e di un linguaggio allegorico e trasfigurato. Sul finire degli anni venti del XIX sec., tuttavia, Donizetti, come gli altri compositori coevi, dovette "affrontare il problema di riversare nel canto le istanze drammatico-realistiche del Romanticismo.

La soluzione fu un tanto geniale quanto efficace dosaggio fra la parola 'parlata' e la parola 'cantata'" (2). Il compositore bergamasco fa sua la "premessa che il canto deve nascere dall'accento della declamazione delle parole. Di qui un tipo di melodia, che trova lo spunto iniziale nell'accentuazione del verso da musicare, ma che tuttavia, in compositori nati al teatro musicale in clima rossiniano, si libera, dopo la prima enunciazione, dalla piattezza realistica delle cadenze del linguaggio parlato e si tramuta in canto spiegato.

Questa formula conciliò l'antica estasi lirica del nostro melodramma con il pathos romantico dei sentimenti espressi con verosimiglianza, ma implicò, per le voci maschili, una drastica riduzione - e in taluni casi la completa soppressione - della cosiddetta coloratura e in altre parole dei vocalizzi, delle fioriture e degli ornamenti." (2) Cominciano a delinearci con precisione, anche se non "senza andirivieni e perplessità (...)" melodie di stile sostanzialmente spianato. Ma queste melodie hanno altre caratteristiche, che le portano a determinare, secondo le voci per le quali sono composte, i tipi vocali del melodramma romantico italiano." (2)

"Il Romanticismo diede un nuovo assetto anche al baritono. Nell'opera preromantica il baritono (...) esiste sotto la denominazione di tenore" (2) o, indifferentemente, di basso. Vale a dire, non esiste come registro vocale a sé stante: ci furono compositori, che scrissero importanti ruoli operistici e arie da camera in chiave di baritono, ma si tratta di casi isolati (v. Agostino Steffani).

Le parti che il baritono viene a disimpegnare in età romantica sono quelle di "padre, confidente e, più spesso, protervo rivale dell'amoroso." (2) Questo "nuovo" registro vocale, dunque, viene a mettersi "in una posizione intermedia fra il tenore chiaro, simbolo della giovinezza, e il basso, simbolo della vecchiaia" (2), dando voce all'età matura e, anche e molto spesso, a "scaltrezza, opportunismo, cinismo. Questo il concetto di massima, anche se poi, in pratica, i compositori romantici riservano abbastanza spesso alla voce baritonale personaggi d'indole nobile." (2)

Donizetti sembra non aver mai realmente considerato il baritono "una sottoclasse del basso - il cosiddetto basso cantante, termine rimasto in uso, in luogo di quello di baritono, fino al 1850 circa" (2) - benché Emanuel Garcia figlio, nel suo "Trattato completo dell'arte del canto" definisca la voce di baritono come registro del tutto autonomo: voce "meno voluminosa" di quella del basso, ma "piena e caratteristica", già negli anni intorno al 1840. Donizetti, anzi, soprattutto a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, quelli della sua collaborazione con due tra i maggiori baritoni dell'epoca, Giorgio Ronconi (Milano 1810 - Madrid 1890) e Paul Barroilhet (Bayonne 1805 - Parigi 1817), portò questo registro vocale a schemi molto prossimi a quelli del definitivo codificatore del baritono, Giuseppe Verdi.

Donizetti fu il primo compositore romantico ad intuire, che il baritono aveva la possibilità di sostenere grandi parti epicheggianti (...) e di delineare personaggi di eccezionale levatura morale ed intellettuale (...)." (2)

Arie d'opera.

"**Torquato Tasso**" è un'opera semiseria in tre atti, composta nell'estate del 1833 e rappresentata per la prima volta a Roma, al Teatro Valle, il 9 settembre dello stesso anno. Il libretto è opera di Jacopo Ferretti (1784-1852), già librettista di Rossini per "La cenerentola" e per "Matilde di Shabran". Per Donizetti scrisse i testi dei libretti de "L'ajo nell'imbarazzo" (1824), di "Olivo e Pasquale" (1827) e de "Il furioso all'isola di Santo Domingo" (1833). Il libretto è basato su "Torquato Tasso" di Giovanni Rosini (Pisa, 1832) e "Tasso" di Carlo Goldoni (1755), "Tasso" di Goethe (1809) e "The lament of Tasso" di Byron (1817). La partitura manoscritta autografa dell'opera è conservata presso l'Archivio Ricordi, a Milano.

La parte del Tasso fu composta per essere il cavallo di battaglia del baritono milanese Giorgio Ronconi (Milano 1810- Madrid 1890), già protagonista de "Il furioso..." e destinato a ricoprire una mezza dozzina di ruoli di protagonista, o comunque di primo piano, nell'ambito della produzione operistica donizettiana, fino al 1843, e a diventare uno dei baritoni più rappresentativi della sua epoca, incarnando, a partire dal 1840 circa il prototipo del baritono verdiano, capace di stupefacenti effetti drammatici.

"Una delle caratteristiche più attraenti" del "Torquato Tasso" "è che qui, per la prima e unica volta, Donizetti presenta l'artista come l'eroe dell'azione, concezione, questa, che rimase estranea a Rossini, Bellini, nonché Verdi; 'Tasso' rientra così nella stessa categoria, seno proprio nella stessa cerchia, di opere come 'Benvenuto Cellini' e 'Die Meistersinger'. Costretto a lavorare nel quadro delle convenzioni, Donizetti compie uno sforzo, coraggioso e più riuscito di quanto ci si potesse aspettare, per rendere Tasso credibile come poeta attivo (...). L'apoteosi di Tasso si ha nel breve terzo atto, ossia quella parte dell'opera, che ebbe vita indipendente nella seconda metà del XIX sec., dopo la scomparsa dalla scena di 'Torquato Tasso' come entità completa. Il terzo atto di 'Tasso' consiste in una doppia aria (l'unica concessagli in tutta la partitura) con intervento del coro ma senza alcun'altra apparizione di personaggi isolati (...) Ad un preludio in Do min. segue un primo recitativo e quindi la profonda e commovente aria in Larghetto 'Perché dell'aure in sen', introdotta da un notevole assolo del flauto (qui affidato al pianoforte, trattandosi della ripresa del bis operistico di un concerto per voce e pianoforte. N.d.R.), che combina i consueti elementi virtuosistici del ritornello di un'aria finale con le prime due frasi della melodia vocale. La prima unità dell'aria è di dieci battute, la seconda si prolunga nella ripetizione delle ultime frasi della prima. La coda comincia con una variazione delle frasi iniziali e si conclude con le cadenze del 'refrain' 'mio dolce amore'. Questa struttura, semplice ma insolita, si adatta alla toccante immagine del poeta da ultimo raggelato dal suo inestinguibile amore" **(3)** per l'eroina dell'opera, Eleonora d'Este. Seguono un intervento del coro, un Cantabile in 2/4 in Do magg. e una Cabaletta in Moderato in 4/4, Do min.-Do magg., non incluse nella presente registrazione.

"**Maria de Rudenz**", opera seria in tre atti, fu composta tra l'ottobre e il dicembre 1837. La prima rappresentazione ebbe luogo a Venezia, al teatro "La Fenice", il 30 gennaio 1838. Il libretto è di Salvatore Cammarano (1801-1852), uno dei maggiori poeti teatrali del suo tempo. Fattosi notare per il libretto di "Ines de Castro" di Persiani, scrisse successivamente per Donizetti quello di "Lucia di Lammermoor" (1835), e, in seguito al trionfale successo di quest'opera, collaborò con il compositore bergamasco fino all'ultimo suo lavoro teatrale. "Maria de Rudenz" ha, a prima vista, "l'aspetto di un melodramma violento e agghiacciante" **(3)** ed è innegabile che esso esprima la predilezione di Donizetti per l'amore nelle sue forme, appunto, più violente. Gli argomenti tragici che suscitavano l'interesse di Donizetti ebbero indubbiamente un carattere romantico accentuato: "drammi che si traducono in passioni e azioni violente" **(3)**, spesso ritenute, soprattutto dalle censure degli stati italiani del tempo, "elementi di turbamento per il pubblico. (...) Donizetti apprezzava la libertà d'espressione e, nella costante ricerca di soggetti a tinte forti, si mantenne sempre sul filo di quello che la censura considerava accettabile. Ne risultò una serie d'opere giudicate con preoccupazione 'moderne'" **(3)**.

Il libretto di "Maria de Rudenz" è basato sul dramma "La nonne sanglante", di A. Bourgeois, Cuvelier e J. Maillau (Paris, 1835), a sua volta ispirato a un episodio del romanzo gotico "The Monk" di M.G. Lewis (1795). Corrado Waldorf, baritono, "è il primo ad entrare in scena e la sua romanza, un tempo famosa ('Ah, non avea più lagrime', Larghetto, 2/4, Si bem. magg.), esprime il suo amore per Matilde, sentimento che gli fa dimenticare l'antico crimine" **(3)**, cioè il rapimento e l'abbandono di Maria, la protagonista femminile dell'opera. "Questa romanza è in due strofe, la seconda delle quali è una versione ancora più elaborata e fiorita della prima e rivela la sua destinazione alla voce soave del Ronconi di quegli anni. Donizetti utilizza un'elegante e seducente melodia per dipingere quell'irresistibile fascino virile che spiega il duplice successo di Corrado sia con Maria, sia con Matilde" **(3)**.

Una partitura autografa dell'opera dovrebbe essere conservata presso gli archivi del teatro "La Fenice, di Venezia (sempre che essa sia scampata al rogo che ha distrutto il teatro). Un'altra partitura, non autografa, è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

Altra opera seria in tre atti è "**Maria di Rohan**", composta tra il gennaio e il febbraio del 1843 e rappresentata per la prima volta a Vienna, al Kärntnertheater, il 5 giugno dello stesso anno. Il libretto è di Cammarano e, probabilmente, Giovanni Ruffini (1807-1881), autore del testo di "Don Pasquale"(1843) e della traduzione italiana di "Dom Sébastien, Roi du Portugal" (1843). Il libretto, cominciato nel 1837 per Donizetti e ultimato per Giuseppe Lillo ("Il conte di Chalais" - Napoli, 1839), è basato su "Un duel sous le Cardinal de Richelieu", dramma di J.P.Simon (con lo pseudonimo di Lockroy) e E. Badon (Paris, 1832).

"Nel cinquantennio tra il 1830 e il 1880 il melodramma romantico dominava le scene del teatro lirico italiano (...) e Donizetti ebbe un ruolo fondamentale nella fortuna di questo nuovo genere" **(3)**. L'affrontò, per l'ultima volta (l'autore sarebbe scomparso nel 1848) proprio in 'Maria di Rohan', la sua opera più autenticamente 'melodrammatica', nella quale riuscì a rendere musicalmente coerente e credibile una trama intensamente drammatica, con inevitabile scioglimento tragico" **(3)**.

Donizetti cominciò a trasformare le arie, soprattutto quelle di sortita, in "espressioni di carattere" **(3)**, togliendo loro la funzione di occasione di virtuosismo canoro, in cui spesso le trasmutavano i cantanti e le subordinò ai duetti e agli altri "ensembles", in misura maggiore rispetto al passato. "Infine, egli si sforzò di ottenere non solo un progressivo aumento della tensione emotiva (...), ma anche un ritmo drammatico più rapido" **(3)**. Anche in occasione della "Maria di Rohan" il cast vocale comprendeva Giorgio Ronconi.

Donizetti fornì al baritono, di voce giudicata "tenoreggiante" (estesa da Do2 al Sol3 e capace di sostenere tessiture molto acute), in sé non particolarmente bella, ma altamente espressiva, "con Chevreuse, un ruolo dominante" **(3)**. "Raramente, nell'opera italiana, la tragicità aulica è stata impersonata così perfettamente come nello Chevreuse del Signor Ronconi (...)" **(4)**.

"Nel suo Cantabile 'Bella e di sol vestita' (3/4, Sol magg.), preceduto da un intenso recitativo, che esprime rabbia e delusione" **(3)** per l'infedeltà di Maria, sua moglie, "con esclamazioni o con frasi sussurrate, ora in Allegro, ora in Lento, (...) continua lo scontro tra emozioni opposte e, al dolore sommerso delle prime frasi, succedono feroci scoppi di gelosia, mentre l'armonia passa bruscamente, senza preparazione, da Sol bem. a Re magg..

Come perfetto ritratto di un'anima in crisi, quest'aria è forse unica nella produzione donizettiana (...) " **(3)**. La partitura manoscritta e autografa dell'opera è conservata presso l'Archivio Ricordi, a Milano.

Luca Casagrande

Riferimenti bibliografici:

(1) P. Rattalino, "**L'epoca d'oro del pianoforte**"

in "**Grande Storia della Musica**", Vol. III, Fabbri Ed. S.p.A., Milano, 1978.

(2) R. Celletti, "**La vocalità nel periodo romantico**"

in "**Grande Storia della Musica**", Vol. IV, Fabbri Ed. S.p.A., Milano 1978.

(3) W. Ashbrook, "**Donizetti and his Operas**"

Cambridge University Press, 1982.

(4) A.F. Chorley, "**Thierty Year's Musical Recollections**", New York, 1926.