GALERIE LITTÉRAIRE



LÉNORE

Musique de G. Donizetti

(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

LEONORA NON SOLO ALL'OPERA

Pierangelo Pelucchi

La distinzione fra i generi musicali definiti 'classico' e 'leggero' è da sempre legata ad una loro contrapposta destinazione: aulica nel primo caso, popolare nel secondo. Negli ultimi secoli tuttavia, molti compositori appartenenti all'ambito colto intrapresero anche la via della musica 'frivola' e crearono brani d'indiscusso valore. Nel secolo XIX il genere 'leggero' includeva soprattutto brani d'intrattenimento, le cosiddette 'romanze da salotto', fra le quali va ascritta anche la donizettiana *Lénore*. La grande richiesta di questa tipologia di brani e, contemporaneamente, le nuove e più economiche tecniche di stampa adottate nell'Ottocento, generarono un notevolissimo sviluppo dell'editoria musicale dell'epoca. Del resto basta scorrere i cataloghi di Ricordi, Lucca, Girard e Cottrau, per rendersi conto di quale importanza avessero canzonette, barcarole, romanze e duettini da camera già nei primi decenni del secolo scorso.

La deliziosa illustrazione che appare nel frontespizio di *Lénore*, basterebbe da sola a descrivere l'atmosfera che Donizetti seppe imprimere a questa Romanza: due amanti che si fissano; lei cerca di trattenerlo con un delicato cenno della mano, mentre lui, rassegnato, pronunzia il fatidico addio. Ai piedi dell'uomo si scorge la prua di una barca, un remo, la gomena d'attracco già sciolta e riposta nell'imbarcazione, a rendere più incombente la partenza.

Anche il testo di Marie Escudier riprende i canoni del Romanticismo imperante all'epoca: poche parole, interamente pronunziate dalla figura maschile, e nelle quali si odono richiami al dolore e al pianto, ma pur sempre all'amore eterno. La struttura poetica del brano si snoda in tre strofe al termine delle quali è situato un ritornello. È interessante notare

come la strofa si articoli su due quartine, mentre nella musica il ritornello – che occupa una sola quartina – è più esteso della strofa stessa (23 misure contro 18). La melodia della seconda e terza strofa viene riportata per esteso sullo spartito, riprendendo una consuetudine impiegata soprattutto in Francia ed Inghilterra, al contrario di quanto avveniva in Germania, Austria ed Italia, dove più spesso veniva stampato solamente il testo poetico delle strofe seguenti.
L'edizione che prendiamo in esame (Parigi, *France musicale*, 1842) è quella originale in lingua francese, a cui seguirono – nell'arco di pochi anni – una decina di altre pubblicazioni, con testo anche in italiano e tedesco. Questa prima stampa fornisce alcune notizie interessanti: notiamo innanzi tutto che la lastra calcografica è realizzata interamente a mano e con tecniche d'incisione artigianali. Ciò è confermato dalla frequente asimmetria fra la parte vocale (sicuramente realizzata per prima) e quella d'accompagnamento, nonché dai piccoli refusi distribuiti un po' in tutto lo spartito. Già alla quarta misura notiamo ad esempio un errore all'ultima nota del canto: sicuramente non *sol bequadro* come è scritto, ma *sol diesis*, come ci conferma l'accordo dell'accompagnamento pianistico.
La grande attenzione che Donizetti poneva anche nella composizione di questi piccoli brani si evidenzia in alcuni passaggi melodici degni di attenzione. Ad esempio fra le misure 10 e 11 è presente una semifrase che si ripete poi alle misure 14 e 15: il colore melanconico creato nel primo passaggio melodico dalle note *sol diesis - si bemolle* si schiarisce nella frase successiva con le note *sol diesis - si bequadro*, eliminando quasi del tutto il senso di tristezza delle battute precedenti. E ancora: nella parte del pianoforte alla misura 17, le terze che si susseguono nella mano destra sembrerebbero portare ad un cromatismo regolare. Tuttavia, mentre nell'ultimo accordo l'orecchio si attenderebbe l'armonia formata dalle note *la - re diesis - fa diesis*, il *re* rimane *bequadro*, generando un effetto sonoro inaspettato. In questo caso si evidenziano gli insegnamenti che il buon maestro Mayr somministrava ai propri allievi in merito all'uso dei semitoni. Secondo quest'ultimo, infatti, i procedimenti semitonali dovevano basarsi principalmente sul carattere che un accordo produceva in funzione del successivo; in tal modo diede vita ad una sensibilità melodico-cromatica assai differente rispetto a quella generalmente adot-

tata dagli altri compositori italiani di quest'epoca. Questo criterio espressivo acquisito dal compositore bergamasco rappresenta un campo d'analisi ancora poco indagato, nonostante sia uno dei più importanti punti di contatto fra la musica di Mayr e quella di Donizetti.
Nelle ultime dodici misure del ritornello i versi "Adieu Lénore, toi que j'adore. Adieu, adieu!" esprimono il commiato. L'uomo ha ormai lasciato la riva con la sua imbarcazione ed il senso di abbandono che si coglie sulla parola "Lénore", musicata con una discesa cromatica di tre note, viene ripreso poi sul "j'adore", in cui il medesimo cromatismo è riproposto raddoppiando il valore di ogni nota. Questa dilatazione del tempo, unita al diminuendo dinamico ed al rallentando, rende assai più tangibile la sensazione di distacco, con la voce che risuona tanto più lenta e tenue quanto più proviene da lontano.
Come spesso accadeva, queste composizioni erano scritte con una estensione ed una tessitura che poteva adattarsi a registri diversi: nel caso di *Lénore* infatti potrebbe essere realizzata senza difficoltà da un tenore, da un basso-baritono oppure da un mezzosoprano. Scarsa importanza infatti assumeva il rapporto fra il contenuto poetico e la voce maschile o femminile dell'esecutore. Composizioni in cui la melodia presentava maggiore estensione venivano pubblicate in tonalità differenti, talvolta adattando anche la melodia ai diversi registri. Un esempio su tutti ci viene dalla delicata romanza *L'amor funesto* per voce, corno e pianoforte, brano che fu edito in quattro versioni con tonalità adatte ad ogni registro vocale e con l'alternativa del violoncello rispetto al corno. Assai più spesso, e come nella stessa *Lénore*, l'accompagnamento era di scrittura tecnicamente semplice e perciò consentiva, ad un pianista minimamente abile, di trasportare la tonalità in modo estemporaneo.
Il primo intervento scientifico su questo genere di composizioni data al 1975, ad opera di Bruno Cagli, con un importante contributo al Primo convegno internazionale di studi donizettiani. Da allora la 'romanza da salotto' ha cominciato ad essere oggetto di una progressiva attenzione. Gli studi di Francesca Seller (Bergamo, Convegno Internazionale di Studio "Gaetano Donizetti: la vocalità e i cantanti", 1997) e di Riccardo Allorto (Bergamo, Convegno Internazionale di Studio "Voglio amore, e amor violento" sulla drammaturgia delle opere di Donizetti, 1998) hanno

riproposto il problema della lirica vocale da camera e del suo catalogo. Ci conforta il fatto che accanto a questo rinnovato interesse degli studiosi comincia ad affiancarsi anche la lodevole iniziativa della ristampa ed incisione discografica di questo interessantissimo e negletto *corpus* di composizioni.

LÉNORE

Romance

Paroles de M.r Marie Escudier — *Musique de G. Donizetti*




dè_le seule ma bel_le tu change_ras seule ma belle tu change____
ras adieu Lé_____no_____re
pp. rall.
toi que j'a___do_____re A_dieu A_dieu.
2. COUPLET.
A l'océan je m'a_ban_donne, car l'heure sonne, cruel mo___ment! Vois donc là
bas! charmante fil__le l'astre qui bril_le ne chan_ge pas. tu revien_
3. COUPLET.
tous les printemps l'humble fau__vette pour nous ré_pè_te ses plus doux chants. tout va, tout
vient; vois dans l'es pa_ce, tout ce qui pas_se passe et re___vient tu revien_