

Note Editoriali

Donizetti e la musica da camera

Insieme a Gioachino **Rossini** (1792—1868), Gaetano **Donizetti** (1797—1848) fu uno dei maggiori operisti italiani della prima metà dell'Ottocento a dedicarsi con assiduità e impegno alla musica strumentale, produzione per lui quasi del tutto concentrata negli anni giovanili di apprendistato. Ritornato a Bergamo dopo la parentesi di studio al *Liceo Filarmonico di Bologna* sotto la guida di Padre Stanislao **Mattei**, negli anni compresi fra il 1818 e il 1821 non si era limitato a cercare sbocchi professionali nella composizione delle sue prime opere e farse. Durante i mesi in cui rimaneva forzatamente disoccupato in attesa di una commissione, “Donizetti non voleva perder tempo, e decise di imparare la Viola”, afferma il violinista Marco **Bonesi**, suo amico e condiscipolo, in una breve biografia del 1861 pubblicata postuma a cura di Guido **Zavadini**¹. È curioso, per un aspirante operista, l'intento di mettersi a studiare la viola a vent'anni, al solo fine di “non perder tempo”, ma si trattava di affrontare una nuova e stimolante esperienza compositiva, fra le più nobili e ardue: quella del quartetto d'archi.

A Bergamo, nella casa del facoltoso commerciante Alessandro **Bertoli**, ottimo dilettante violinista, si tenevano settimanalmente riunioni quartettistiche alle quali partecipava anche Johann Simon **Mayr** (1763—1845) in veste di violista d'eccezione: Donizetti ne diventò ospite immancabile. E non si rivelò per lui un semplice passatempo: sempre secondo Bonesi, egli non era “mai sazio di nutrirsi di quelle classiche composizioni, per giungere a scoprire il magistero di comporre a quel modo”. Se ne entusiasmerà a tal punto che agli amici di Bergamo regalerà ben sedici quartetti! Ne scriverà in seguito altri tre: uno rimasto senza data, uno datato 1825 e uno addirittura 1836, scritto probabilmente a Napoli durante la primavera. Il primo tempo di quest'ultimo quartetto, opportunamente riadattato, diventerà sei anni più tardi l'Allegro nella sinfonia d'apertura di *Linda di Chamonix* (Vienna, 1842).

Proprio in questo periodo, venuto a conoscenza della morte del Bertoli, Donizetti così si esprime in una

lettera indirizzata all'amico Antonio **Dolci** datata Vienna, 15 maggio 1842:

Ho sentita la morte del nostro Bertoli con pena infinita. Non scorderò mai che per mezzo suo imparai a conoscere tutti i quartetti d'Haydn, Beethoven, Mozart, Reicha, Mayseder, etc..., che poi mi giovarono tanto per risparmiare la fantasia e condurre un pezzo con poche idee.

Quella della composizione quartettistica non fu l'unica esperienza in campo strumentale compiuta dal compositore in questo periodo: il voluminoso gruppo di autografi conservati al *Museo Donizettiano* offre una gran quantità di pagine pianistiche a due e a quattro mani, temi con variazioni, fantasie su temi d'opera, per violino, per violoncello o per strumenti a fiato accompagnati dal pianoforte. Era questo il “biglietto da visita” d'obbligo che doveva allora presentare un giovane e promettente musicista per avere accesso in case signorili e poter affiancare al pianoforte la padrona di casa, spesso più o meno valente pianista dilettante: come nel caso della nobildonna Marianna **Pezzoli-Grattaroli**, che Donizetti frequentò assiduamente dal 1819 fino alla sua partenza per Roma nell'autunno del 1821, dedicataria di numerose sue composizioni pianistiche a quattro mani.

Non si ha contezza di quanto il giovane Donizetti fosse esperto nella tecnica violoncellistica: citando qualche antico biografo, Guglielmo **Barblan** indica che ne possedesse le basi - come per il flauto e per il contrabbasso—anche se non rivela in base a quali documenti ciò si possa affermare². Rimane il fatto che il compositore fu sempre affascinato dalla calda sonorità del timbro del violoncello: lo testimoniano alcuni bellissimi assoli, dedicati a questo strumento, contenuti nelle sue opere melodrammatiche.

Il Largo per Violoncello e Pianoforte

Il manoscritto autografo del presente *Largo* per violoncello e pianoforte, oggi conservato presso il *Museo Donizettiano*³, faceva un tempo parte della collezione *Piatti-Lochis* della *Biblioteca Musicale Gaetano Donizetti* di Bergamo: possessore ne fu infatti il grande violoncellista bergamasco Carlo Alfredo **Piatti** (1822—1901), altro

¹ *Cenni biografici su Gaetano Donizetti* di Marco Bonesi, su BERGOMUM, Vol. XX, n. 3, luglio-settembre 1946, pp. 81-89.

² Guglielmo Barblan e Guido Zanolini, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Bolis, 1983, p. 24.

³ Collocazione: Museo Donizettiano, MUSMU.MS.46 (collocazioni precedenti: I 1° C c 3, Piatti Lochis PREIS.J1.9690). L'autografo è da tempo consultabile online in Biblioteca Digitale Italiana, sul portale di Internet Culturale: <http://id.sbn.it/bid/LO11064171>

importante musicista nato a Bergamo in via Borgo Canale, poco distante dalla casa natale di Donizetti.

Sconosciuta è rimasta la ragione della composizione di questo brano violoncellistico, come il nome del suo eventuale destinatario: fa sicuramente parte degli “esperimenti cameristici” giovanili del grande futuro operista, da ascrivere agli anni in cui studiava ancora alle *Lezioni Caritatevoli* con Johann Simon **Mayr**—quindi entro l’ottobre del 1815—oppure dopo il rientro e la permanenza a Bergamo tra il 1818 e il 1821.

Il documento, in formato oblungo di dimensioni 305 x 238 mm, consiste in sole tre carte—con numerazione originale di Donizetti—a dieci pentagrammi; solo le ultime due carte sono fascicolate: la prima è legata a queste tramite un sottile spago di colore azzurro chiaro. Non riporta alcun titolo, mentre contiene con chiarezza le indicazioni di tempo (*Largo*) e di organico (*Violoncello*, *Pianoforte*), scritte per esteso sulla prima carta all’inizio del pentagramma.

Dal punto di vista formale, questo *Largo* di 112 battute si può ricondurre grosso modo a una forma sonata, anche se molto modificata: è infatti contraddistinto dalla giustapposizione di due temi principali, piuttosto articolati in quanto arricchiti da elementi accessori, ai quali se ne aggiunge un terzo.

Al primo tema in Sol minore, in doppia esposizione (bb 1-16), fa seguito un secondo tema più lungo e articolato (bb 29-60), anticipato però da un secondo elemento modulante del primo tema, con funzione di transizione (bb 16-28). Questo secondo tema, nella tonalità relativa di Si bemolle maggiore, è costituito da ben tre elementi, tutti nella medesima tonalità, due dei quali con carattere di codetta.

Fino a questo punto si potrebbe pensare a una classica forma sonata, ma ciò viene smentito dall’inserimento del terzo tema, quasi totalmente affidato al pianoforte e ancora nella tonalità di Si bemolle, che prende il posto dello sviluppo (bb 61-74).

Grazie a un’elegante combinazione modulatoria, questo episodio ha altresì la funzione di portare la composizione alla solare tonalità di Sol maggiore, con la quale si concluderà il brano: invece di iniziare la ripresa con il primo tema in questa tonalità, seguendo i canoni della forma sonata, Donizetti abbrevia inserendo direttamente il secondo tema (bb 75-107) completo dei suoi tre elementi già uditi nell’esposizione; infine, un’agile

coda di sole sei misure porta felicemente al termine la composizione.

Fabrizio **Capitanio**

A proposito di questa edizione

Creare questa edizione ha richiesto un attento confronto delle fonti disponibili, con l’obiettivo preciso di creare l’edizione definitiva di questo pezzo ingiustamente ignorato. Una partitura sinottica è stata assemblata per confrontare le fonti e, da lì, è stata estratta una partitura separata, contenente solo le parti di violoncello e pianoforte ricavate dal manoscritto autografo. Le modifiche e le aggiunte suggerite sono contrassegnate tra parentesi quadre (note, alterazioni, dinamiche) o aggiunte in caratteri tipografici tratteggiati (legature di espressione e di valore). L’edizione viene fornita in un volume principale contenente queste note editoriali, la partitura completa e le dettagliate note critiche, una parte di violoncello non modificata e una parte aggiuntiva di violoncello con suggerimenti di esecuzione da parte dell’Editore.

L’Editore

Michele **Galvagno**.

Saluzzo, 14 aprile 2024

Editorial Notes

Donizetti and chamber music

Together with Gioachino **Rossini** (1792–1868), Gaetano **Donizetti** (1797–1848) was one of the greatest Italian opera composers of the first half of the XIX century to dedicate himself with assiduity and commitment to instrumental music, a production almost entirely relegated to his years of apprenticeship. Returning to Bergamo after his study at the *Liceo Filarmonico di Bologna* under the guidance of Father Stanislao **Mattei** between 1818 and 1821, he had not limited himself to seeking professional outlets in the composition of his first operas and farces. During the months spent unemployed between commissions, “Donizetti did not want to waste time, and decided to learn the Viola,” says violinist Marco **Bonesi**, his friend and fellow student, in a short 1861 biography published posthumously by Guido **Zavadini**¹. It is curious, for an aspiring opera composer, to manifest the intent to start studying the viola at the age of twenty, for the sole purpose of “not wasting time”. In truth, it was a matter of facing a new and stimulating creative experience, among the most noble and arduous ones: composing for string quartet.

In Bergamo, in the house of the wealthy merchant Alessandro **Bertoli**, an excellent amateur violinist, quartet meetings were held weekly. Johann Simon **Mayr** (1763–1845) also attended them regularly in the role of an exceptional violist, and so Donizetti became an unmissable guest. This did not turn out to be a simple pastime for him: always according to Bonesi, he was “never full of feeding on those classic compositions, to come to discover the mastery of composing in that way”. Donizetti would then be so enthusiastic about these meetings that he would eventually give his friends from Bergamo no less than sixteen quartets! He would then write three more later in life: one left undated, one dated 1825 and one even from 1836, probably written in Naples during the spring. The first tempo of this last quartet, conveniently adapted, will become—six years later—the *Allegro* in the opening symphony of *Linda di Chamoni* (Vienna, 1842).

When, around the same time, he learned of Bertoli’s death, Donizetti expressed himself in a letter addressed to his friend Antonio **Dolci** dated Vienna, May 15, 1842:

I’ve heard of the death of our Bertoli with infinite sorrow. I will never forget that, through him, I learned to know all the quartets of Haydn, Beethoven, Mozart, Reicha, Mayseder, etc..., which then brought me so much benefit helping me to spare my imagination and compose a piece with just a few ideas.

Concerning instrumental music, Donizetti didn’t focus exclusively on string quartet composition in that period. The voluminous group of autographs preserved at the *Museo Donizettiano* offers a large amount of two- and four-hand piano pieces, themes with variations, fantasies on opera themes, for violin, cello, or wind instruments accompanied by the piano. This was the necessary “business card” that a young and promising musician had to present to gain access to stately houses and to be able to join the hostess at the piano. Such was the case with the noblewoman Marianna **Pezzoli-Grattaroli**, who Donizetti frequented assiduously from 1819 until his departure for Rome in the autumn of 1821, and who was the dedicatee of numerous of his compositions for piano four-hands.

It is uncertain how much the young Donizetti knew about cello technique: an ancient biographer, Guglielmo **Barblan**, states that it seems he mastered the basics—as he did for the flute and the double bass—even if he does not reveal the source of this information². The fact remains, though, that the composer was always fascinated by the warm sound of the cello: this is evident from the beautiful solos, dedicated to this instrument, contained in his operas.

The Largo for Cello and Piano

The autograph manuscript of the present *Largo* for cello and piano, now preserved at the *Museo Donizettiano*³, was once part of the collection *Piatti-Lochis* of the *Biblioteca Musicale Gaetano Donizetti* in Bergamo. The owner was, in fact, the great cellist Carlo Alfredo **Piatti**

1 *Cenni biografici su Gaetano Donizetti* di Marco Bonesi, su BERGOMUM, Vol. XX, n. 3, luglio-settembre 1946, pp. 81–89.

2 Guglielmo Barblan e Guido Zanolini, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Bolis, 1983, p. 24.

3 Collocazione: Museo Donizettiano, MUSMU.MS.46 (collocazioni precedenti: I 1° C c 3, Piatti Lochis PREIS.J1.9690). L’autografo è da tempo consultabile online in Biblioteca Digitale Italiana, sul portale di Internet Culturale: <http://id.sbn.it/bid/LO11064171>

(1822–1901), another crucial musician born in Bergamo in via Borgo Canale, not far from Donizetti’s birthplace.

The reason for the composition of this cello piece, like the name of its eventual recipient, remained unknown. It certainly belongs to the youth “chamber experiments” of the great aspiring opera composer, to be ascribed to the years in which he was still attending the *Lezioni Caritatevoli* with Johann Simon **Mayr**—so by October 1815—or after his return and stay in Bergamo between 1818 and 1821.

The document, in landscape orientation and 305 × 238 mm in size, consists of only three sheets—with original numbering by Donizetti—, each with ten staves. Only the last two cards are stitched: the first is linked to these by a thin light-blue twine. It does not bear any title, but it clearly contains the indications of tempo (*Largo*) and instrumentation (*Violoncello, Piano*), written in full on the first sheet in the first system’s preamble.

From a formal standpoint, this 112-bars-long *Largo* can be roughly assimilated to a sonata form, even if deeply modified: it is, in fact, characterised by the juxtaposition of two main themes, rather articulated as they are enriched by accessory elements, to which a third is added.

The first theme, in G minor, in double exposition (bb 1-16), is followed by a longer and more articulated second theme (bb 29-60), preceded by a second modulating element drawn from the first theme, with a transition function (bb 16-28). This second theme, in the relative key of B-flat major, consists of three elements, all in the same key, two of which have the character of a Coda.

Up to this point one could think of a classic sonata form, but this is proved wrong by the insertion of a third theme, almost totally entrusted to the piano and still in the key of B-flat, which takes the place of the Development (bb 61-74).

Thanks to an elegant modulatory combination, this episode also has the function of bringing the composition to the luminous key of G major, with which the composition will end. Instead of starting the recapitulation with the first theme in this new key—following the canons of the sonata form—Donizetti takes a shortcut directly to the second theme (bb 75-107), complete with his three elements already heard in the Exposition. Finally, a nimble Coda of just six bars happily brings the composition to the end.

Fabrizio **Capitanio**

Translation: Michele **Galvagno**

Proofreading: Janey **Bennett**

About this edition

Crafting this edition required careful comparison of the available sources, with the precise aim of creating the definitive edition of this unjustly ignored piece. A synoptic score was assembled to compare the sources and, from there, a separate score was extracted, containing only the cello and piano parts deduced from the autograph manuscript. Suggested changes and additions are marked within square brackets (notes, accidentals, dynamics) or added in dashed typeface (slur, ties).

The edition comes with a main volume containing these editorial notes, the full score, and the detailed critical notes, an unedited cello part, and an additional cello part with performance suggestions by Michele **Galvagno**.