



II

Il Duca d'Alba sans Donizetti

Il n'est pas le lieu ici d'évoquer les poignantes lettres rédigées par Gaetano implorant des destinataires, ne les ayant probablement jamais reçues, de lui expliquer ce qu'on lui reprochait pour l'avoir ainsi enfermé. Il nous faut suivre plutôt la trace du *Duc d'Albe* mais hélas sans Donizetti.

Son frère aîné, chef de la musique à la cour de Constantinople (et surnommé « Giuseppe Donizetti *Pascià* » !), avait envoyé son fils Andrea près de Gaetano dont l'état de santé se dégradait. Une fois le riche oncle « casé » à la maison de santé d'Ivry, Andrea Donizetti quitte Paris le 7 septembre 1846, emportant des manuscrits musicaux dont la partition achevée de *Rita*, ce qui l'était du *Duc d'Albe*, et une cassette d'objets précieux appartenant à son oncle.

A Bergame, il remet les partitions au musicien Antonio Dolci, grand ami de Gaetano et la cassette à la *baronessa* Basoni. C'est cette noble famille qui devait accueillir plus tard le compositeur, une fois que le mystérieux refus des autorités françaises de le laisser partir aurait été levé, grâce à la pression effectuée au nom de l'empereur d'Autriche-Hongrie par son ambassadeur à Paris.

Une première tentative

Au moment du retour de Donizetti à Bergame, au mois d'octobre 1847, Duponchel, alors directeur de l'Opéra de Paris, annonce son intention de monter *Le Duc d'Albe* « avec tout le soin et toute la pompe qu'il demande », nous précise Herbert Weinstock¹. Eugène Scribe se tourne vers le banquier parisien de Donizetti, Auguste de Coussy, afin d'obtenir la partition autographe, mais de Coussy ne l'a pas et pour cause. La direction de l'Opéra se tourne alors vers le neveu Andrea Donizetti qui, ne sachant que faire, s'adresse au « Tribunale di Bergamo ». Embarrassé, le tribunal conseille d'en appeler à Vienne et au mois de janvier 1848, l'Opéra interpelle l'ambassade d'Autriche à Paris afin qu'elle stipule au Tribunale di Bergamo de nommer un administrateur capable de remplacer l'inapte Donizetti et de rapporter la partition du *Duc d'Albe* à Paris.

H. Weinstock dissipe rapidement notre plaisir de voir l'Opéra de Paris si attaché à la gloire de Donizetti, en précisant que le directeur Duponchel, conscient du véritable pont d'or constitué par les profits relatifs à *La Favorite*, espérait bien renouveler l'opération plaçant tous ses espoirs (dorés) dans « the bundle in Bergamo », la liasse de Bergame !

« Tu che a Dio spiegasti l'ali » (Toi qui a déployé tes ailes vers Dieu), chante le ténor dans le sublime air final de *Lucia*, et le 8 avril 1848, c'est Gaetano qui s'envole de sa chère Bergame et du monde.

Dès le mois de mai, l'Opéra de Paris mande à Bergame le chef d'orchestre Louis Dietsch, connu aujourd'hui comme le compositeur d'un *Vaisseau fantôme* sur le même sujet que le *Fliegende Holländer* de Wagner...et responsable de la chute de la version dite de Paris de *Tannhäuser* en 1861.

¹ In : *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, Octagon Books, New York, 1979 (réimpression de l'édition originale de 1963).



Toujours hésitant, le Tribunale di Bergamo ne permet qu'un examen du manuscrit, en présence d'Antonio Dolci, et devant déterminer à quel point la partition est complète.

Le rapport de Louis Dietsch déclare que le manuscrit ne peut donner lieu à une représentation sans l'intervention conséquente d'un autre compositeur, la direction de l'Opéra de Paris laisse donc tomber *Le Duc d'Albe*.

Une deuxième tentative... pratiquement

En octobre 1849, Marco Peguzzi, administrateur de l'héritage que se disputaient divers héritiers attendant son arbitrage (!), charge Andrea Donizetti d'envoyer les partitions de *Rita* et du *Duc d'Albe* à Naples, auprès du grand ami de Gaetano, le peintre Teodoro Ghezzi, probablement en vue de les faire représenter dans les théâtres napolitains, avance Herbert Weinstock. Mais un peu plus tard, un avocat bergamasque du nom de Campana, nommé afin de conclure l'indivision des héritiers, fait revenir « the bundle of manuscrit » à Bergame, nous dit H. Weinstock, sans préciser si la *Rita* donne le bras au *Duc d'Albe*...

En attendant, et nous le verrons plus loin, *Le Duc d'Albe* n'est pas perdu pour tout le monde...

Une troisième tentative

Les choses semblaient demeurer ainsi quant la Ville de Bergame décida le transfert en 1875 de Donizetti et de Mayr dans la Basilique de Santa Maria Maggiore. Pour l'occasion, on décida d'offrir aux Bergamasques l'émotion d'une création posthume, dans le plus grand des théâtres de la ville, le « Teatro Riccardi » (aujourd'hui « Teatro Donizetti »). Le consentement fut obtenu des héritiers vivants, en l'occurrence des deux fils d'Andrea vivant à Constantinople. La ville nomma trois compositeurs : Alessandro Nini (dont vient d'être publié l'enregistrement de son passionnant opéra *La Marescialla d'Ancre*), Giovanni Bertuletti et Bernardino Zanetti qui examinèrent le manuscrit du *Duc d'Albe*. Il en ressortit que les parties vocales étaient complètes mais l'orchestration n'était achevée que pour le premier acte et pour une partie du deuxième. Le reste de cet acte et les deux suivants ne comprenaient que l'indication de la partie vocale et une esquisse d'orchestration. La commission estima d'autre part que le transfert de la romance « Ange si pur » dans *La Favorite* pouvait laisser entendre que d'autres numéros avaient également été transférés dans cet opéra ou dans d'autres. Les compositeurs estimèrent qu'on ne pouvait monter *Le Duc d'Albe*...sauf le premier acte mais selon eux, il n'était qu'une mise en place de l'action, ou alors on pouvait donner les meilleurs morceaux en concert...

Les choses en restèrent à nouveau là.

La quatrième tentative !

Le 18 septembre 1881, la *Gazzetta musicale di Milano* annonça que le manuscrit du *Duc d'Albe* a été proposé à la Casa Ricordi qui l'a refusé, ne souhaitant pas offenser l'art ni le nom illustre de Donizetti en publiant un opéra incomplet et non accompli. Un autre son de cloche dira que nonobstant les gros succès d'édition que lui valut Donizetti, la Casa Ricordi se désintéressa du manuscrit... Toujours est-il qu'un éditeur rival, Giovannina Lucca, l'achète aux héritiers Donizetti !



(Giovannina Lucca)

En énergique femme d'affaires, la Signora Lucca annonce qu'elle va monter *Le Duc d'Albe* (!!), dès qu'il sera complété par un élève et ami de Gaetano Donizetti, Matteo Salvi qui se met au travail.

Cette décision déclenche une forte polémique dans les journaux de l'époque, et les défenseurs de la réputation de Donizetti considèrent cette opération comme une véritable profanation. L'éditrice avertie ne perd pas foi en son projet et demande au Conservatoire de Milan de nommer une commission afin de réexaminer la partition !

Elle est présidée par le directeur du Conservatoire de Milan, Antonio Bazzini (1818-97). Elève de Giovanni Simone Mayr, il devint un violoniste virtuose admiré par Mendelssohn et Schumann, et avait enthousiasmé Niccolò Paganini qui lui avait déclaré : « Vite, voyagez ». Antonio Bazzini enchantait l'Europe, composa un opéra, *Turanda* (1867), de puissantes ouvertures, un poème symphonique, de la musique de chambre fort raffinée et devint directeur du Conservatoire de Milan où il eut comme élève Alfredo Catalani et Giacomo Puccini. Les deux autres membres de la commission sont Cesare Dominicetti (1821-88), auteur de sept opéras et Amilcare Ponchielli (1834-86), compositeur estimé de *I Promessi Sposi*, *I Lituani*, *La Gioconda*, *Il Figliuol prodigo*, *Marion Delorme*...



La conclusion de la commission est claire, car « Le seul acte manquant de deux morceaux importants est le quatrième. Malgré cela, les grandes lignes tracées par le Maestro et le considérable nombre des morceaux entièrement terminés ou à compléter par de légers ajouts, confiés à une main experte et sûre, [nous] persuadent que *Le Duc d'Albe* peut être présenté au public comme une oeuvre indubitable de Donizetti ». La polémique se rallume dans les journaux mais la Signora Lucca tient la justification de son entreprise !

Voici la dédicace que porte son édition de la partition pour chant et piano :

AUX MAESTRI

BAZZINI, DOMINICETI, PONCHIELLI

* * *

Milan, 22 décembre 1881.

Apposant vos noms, si chers à l'Art, en tête du dernier Chant du Cygne de Bergame, j'accomplis un devoir sacré, du moment que votre jugement digne de foi et impartial vous a conféré sur ces pages le titre d'une seconde et non moins légitime paternité.

Aussi, recevez mes plus vifs remerciements pour m'avoir concédé d'orner de vos noms cet opéra posthume de l'auteur de *La Favorita*, lequel, je me plais à le croire, ajoutera un autre rameau à la couronne de l'immortel maestro

Votre admiratrice et amie

Giovannina Lucca.

La création et la carrière de *Il Duca d'Alba*

La Signora Giovannina Lucca contacte l'*impresario* du Teatro Apollo de Rome. Ce beau et grand théâtre construit en 1668 complétait le panorama de théâtres romains célèbres avec le Teatro Argentina et le Teatro Valle qui avaient vu tant de créations de Rossini, Donizetti, Verdi... Lui-même avait à son actif celles d'illustres opéras comme *Il Trovatore* et *Un Ballo in maschera*, mais l'inauguration, en 1880, du prestigieux Teatro Costanzi (aujourd'hui Teatro dell'Opera di Roma) avait détourné le public élégant du Teatro Apollo. Cette opération donizettienne était la dernière tentative pour lui redonner un certain lustre (il sera malheureusement démoli en 1889 afin de favoriser les travaux d'aménagement du cours du Tibre). A côté de *La Traviata* et de *La Juive*, il propose en cette saison trois opéras nouveaux pour Rome : *L'Etoile du nord* de Meyerbeer, *Die Königin von Saba* de Karl Goldmark et... *Il Duca d'Alba* de Gaetano Donizetti !



(Teatro Apollo)

Au mois de janvier 1882, Matteo Salvi est déjà à Rome... c'est que les répétitions doivent commencer au milieu du mois. Le ténor prévu pour le rôle de Marcello di Bruges tombe malade mais on réussit à s'assurer le concours d'un chanteur espagnol de renommée internationale, Juliàn Gayarré (1844-90). Ce dernier a créé Enzo Grimaldo de *La Gioconda* et depuis remporté un immense succès avec *Les Huguenots*, *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia* et *La Favorita*. Il deviendra même personnage d'un film et c'est Alfredo Kraus qui tiendra son rôle ! Voici comment nous le décrit Maurizio Modugno dans le programme de salle de la dernière reprise d'*Il Duca d'Alba* : « un monstre sacré, l'Espagnol Julian Gayarre : spécialiste donizettien, *divo* incontesté, garant de publicité et de succès. Il arriva, emmitouflé de fourrures, auréolé de charisme, précieux et en même temps généreux d'une voix d'une ineffable beauté et d'un art extrêmement raffiné [arte sopraffina]. »



(Matteo Salvi)

Le rôle-titre est tenu par le baryton Leone Giraldoni (1824-97) qui fut très apprécié de Verdi, dont il créa le doge Boccanegra et Renato d'*Un Ballo in maschera* (tandis que son fils, Eugenio, également baryton, créa notamment le baron Scarpia). Amelia d'Egmont hérite de la voix d'Abigaille Bruschi-Chiatti qui sera l'Elisabetta de la version italienne de *Don Carlo* à la Scala, en 1884. Le chef d'orchestre Marino Mancinelli n'est quant à lui que le frère de Luigi Mancinelli, compositeur réputé et lui-même chef apprécié, au point d'être caricaturé par les journaux de l'époque !

« On avait appelé pour les décors, nous raconte M. Modugno, rien moins que Carlo Ferrario, directeur des productions scéniques de la Scala, certainement le nom qui ressort le plus dans l'histoire de la scénographie italienne de la seconde moitié du XIXe siècle (il réalisa les décors des créations de *Mefistofele*, *La Gioconda*, *Otello*), pont idéal entre la "mise en scène" [en français dans le texte !] romantique, et les nouvelles instances de fidélité et de crédibilité historique avancées par le réalisme. »

« Le soir du 22 mars 1882 fut le dernier grand événement avant la disparition du Teatro Apollo. Cela faisait des années que les ruelles de Tor di Nona [quartier de Rome ayant d'abord donné son nom à l'Apollo] n'étaient pas à tel point encombrées de voitures à chevaux, de dames en plumes et paillettes, de fracs et de grands uniformes, d'un rigide service d'ordre à cause des augustes présences... » Qui étaient donc ces « augustes présences » ? A ce point de son récit, M. Modugno laisse la parole à Alberto Cametti² qui écrit l'histoire de l'illustre Teatro Apollo : « Malgré les prix élevés, similaires à ceux de la première représentation d'*Aida* ...l'Apollo était bondé de fond en comble. Dans les loges, l'aristocratie, à commencer par la Regina Margherita ; à l'orchestre, les musiciens les plus connus, les éditeurs, les impresari [entrepreneurs de saisons lyriques], les correspondants des journaux. »

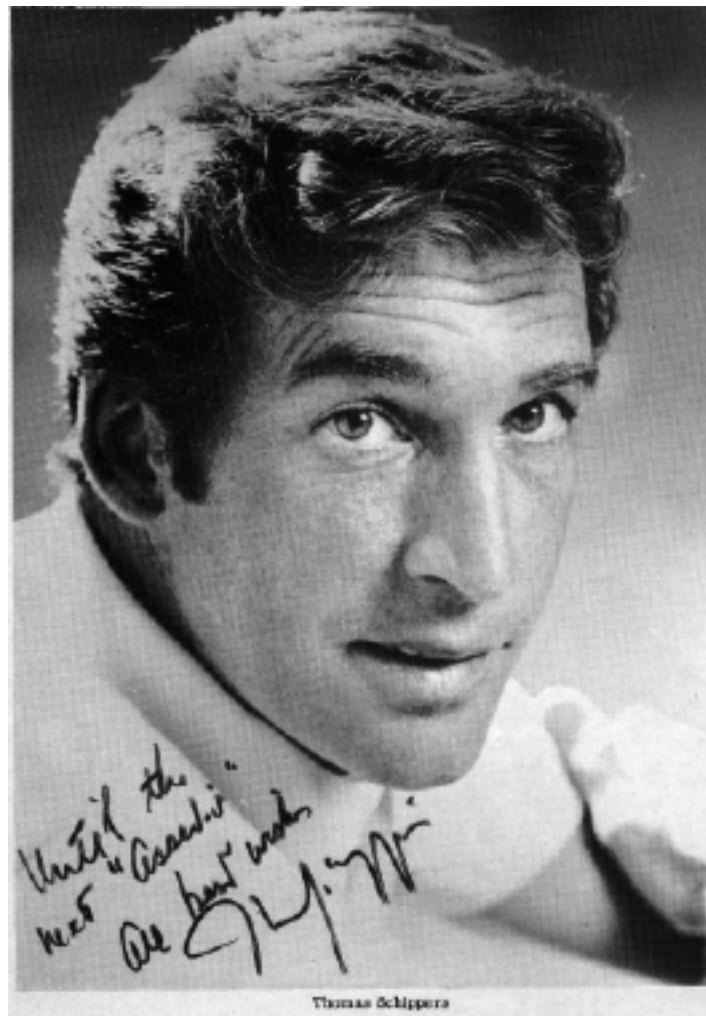


(Fontaine commémorant aujourd'hui l'emplacement du Teatro Apollo)

La reine d'Italie dont parle A. Cametti est Margherita di Savoia (1851-1926), première reine d'Italie (1878-1900) et passée à l'histoire sous l'appellation affectueuse de « La Regina Margherita » ; elle apprécia Puccini dont elle suivit la carrière. H. Weinstock ajoute que nombre de journaux étrangers avaient envoyé leurs correspondants pour l'événement et précise, d'autre part, que la délégation du Conservatoire de Milan était présente en la personne d'Amilcare Ponchielli, d'Antonio Bazzini... quant à Cesare Dominiceti, quelques critiques chuchotèrent qu'il avait lui-même composé certains morceaux nouveaux...

² Alberto Cametti : *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Arti Grafiche Aldo Chicca, Tivoli 1938.

Cametti poursuit : « la partition toute entière fut chaleureusement accueillie et une dizaine de morceaux principaux furent particulièrement applaudis, avec le *bis* d'un trio au premier acte et de la romance du ténor au quatrième ». Le trio du deuxième acte montrant Daniele, Amelia et Marcello écoutant anxieusement le passage de la ronde de la garde provoqua une forte impression mais on n'en pu obtenir le *bis*, remarque la presse. La critique, précisément, est partagée : doit-on le magnifique succès à « la beauté de la musique » ou à « la parfaite exécution ? », insinue *La Gazzetta d'Italia*. On ne manque pas de se montrer perplexe quant au travail de Salvi et le critique de la *Gazzetta Musicale di Milano* va jusqu'à affirmer « je crois qu'on a dû trop retoucher : et celui qui a retouché a plutôt pensé à se mettre soi-même en évidence plutôt que d'imiter l'auteur de l'opéra. » Jugement probablement sévère dans son procès d'intention, mais un peu juste lorsqu'il parle « d'imiter l'auteur de l'opéra », car Matteo Salvi colore indéniablement cette partition d'*Il Duca d'Alba* d'une touche d'« air du temps » à la Ponchielli... Alors qu'« imiter l'auteur de l'opéra » était possible, Thomas Schippers nous l'a montré et nous en reparlerons bientôt. Force fut à tous, pourtant, de reconnaître les mérites de l'opéra, et jusqu'aux détails, comme ce petit solo des violons précédant l'entrée d'Amelia, avec son je ne sais quoi de mélancolique qui ravit l'auditeur, signale *L'Osservatore romano*, rapprochant le passage de la déchirante entrée de Lucia au Finale du deuxième acte.

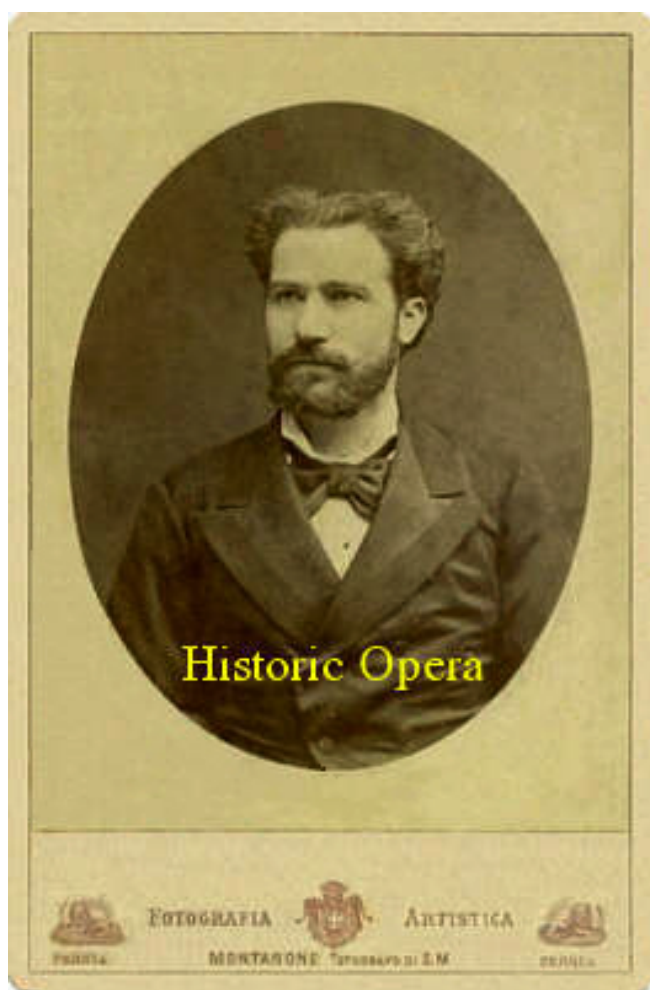


(Thomas Schippers)

Lorsque le grand ténor Juliàn Gayarré se prépara à quitter Rome, le comte Francesco Galvani lui dédie un sonnet dont voici le premier quatrain :

*« Di Donizetti interprete divino,
L'ultime note sue svelasti a nui
E coll'arte e l'ingegno peregrino
Il tuo nome associasti a quel di lui »*

(De Donizetti, divin interprète, / tu nous révélas les dernières notes. / Et avec ton art et ton talent distingué, / tu associas ton nom au sien).



(Juliàn Gayarré)

Le 19 avril 1882, *Il Duca d'Alba* atteint le Teatro San Carlo de Naples puis, le 19 décembre, l'Espagne à Barcelone. Il fait escale en 1884 à l'Île de Malte, bastion de l'opéra italien, puis arrive au berceau du compositeur, Bergame, l'année suivante, en ce splendide Teatro Riccardi qui, pour le centenaire de la naissance du compositeur en 1897, allait devenir : « Teatro Donizetti ». Le Teatro Regio de Turin le reçoit le 11 février 1886 (pour treize représentations) et le terrible duc semble terminer sa carrière dans sa patrie, où le Teatro Real de Madrid l'accueille, le 25 février 1887.



La « mano esperta e sicura »...

Depuis, les commentateurs de l'oeuvre ont beaucoup cité, et parfois avec ironie, l'expression concernant la « main sûre et experte » qui sera celle de Matteo Salvi, ancien élève de Gaetano et passé à la postérité grâce à cette affaire.

Voyons d'abord en quel état se trouve cette partition manuscrite telle que le génie l'a dictée à Gaetano...et que la récupère le bon Matteo Salvi.

Laissons pour cela la parole à Guglielmo Barblan³, donizettien de la première heure, qui nous le décrit ainsi :

« Dans le premier acte, il s'agissait de “stendere”, *étendre* le prélude pour lequel Donizetti avait déjà indiqué les thèmes qu'il voulait utiliser, et d'instrumenter la partie d'accompagnement du chœur “Del padre tuo c'inspira”.

« Au deuxième acte manquaient quelques récitatifs et l'instrumentation, à peine ébauchée, du chœur d'introduction “Liquor che inganna” et du chœur “Non abbiamo che un solo signore” dans la scène de la conjuration.

« Le troisième et le quatrième acte portaient, sous la mélodie, seulement la trace de la basse, avec quelques rares indications des instruments : il fallait donc les orchestrer complètement. Pour la partie vocale, le troisième acte était presque complet, à l'exception du récitatif d'entrée “Sì, colpevole fui” et du récitatif qui précède le duo entre le duc et Marcello “Ne volea sfidar lo sdegno”.

« Au quatrième acte, le manuscrit donizettien –entièrement privé, on l'a dit, d'instrumentation – portait uniquement le duo entre Amelia et Marcello “No d'orror il tuo sen più non frena » sans le passage du récitatif, l'arioso du duc “Addio conquistata mia terra”, et la seule mélodie de Marcello “Con le tue labbra sfiorami” pour le finale de l'opéra.

Dans cet acte conclusif il fallait donc composer *ex novo* le prélude et l'air initial “Angelo casto e bel” (en réalité déjà composé mais utilisé, comme cela a été dit, pour *La Favorite*), le chœur de marins et soldats “Qual vaga fanciulla” pour lequel Donizetti avait annoté deux idées musicales en marge du livret manuscrit de Scribe, la marche et hymne “Onor a lui” où furent utilisés des éléments de la Scène IV du premier acte, et le morceau final. »

...ou le travail de Matteo Salvi

Bergamasque lui-aussi, Salvi (1816-87) compose un premier opéra prometteur en 1843, *La Primadonna* puis donne avec succès *Lara*, la même année au Teatro alla Scala, mais *I Burggravi* (Scala, 1845) tombe, tandis que *Caterina Howard* est un succès à Vienne en 1847. Plus qu'un auteur d'opéras, Salvi est un « maestro di canto » : un professeur de chant et un connaisseur des voix ; il le prouve en dirigeant le Kärntnertheater de Vienne. C'est là qu'il s'oppose à Wagner en refusant d'utiliser sa révision de *Iphigénie* de Gluck qu'il vend à un prix exorbitant, alors que Salvi monte

³ Gaetano Donizetti - *Vita e opere di un musicista romantico*. Società di Assicurazioni Liguria, Bergamo 1983.

précisément la version originale ! Retraité de Vienne en 1868, il monte des opéras à Budapest puis revient diriger le Conservatoire de Bergame pour trois ans, jusqu'en 1879. Entre temps, s'était éteint en 1869 celui qu'il considérait comme un père, son maître vénéré et ami intime de Gaetano, le bon Antonio Dolci.

Certes, Salvi n'est pas Donizetti et il ne faut pas perdre de vue l'opinion de ce dernier qu'il livre à onio Dolci précisément : « Mets en Salvi un peu plus de feu... il est là, tellement *calme, un peu froid*, il ne semble même pas être de Bergame. Il étudie, certes, mais il semble qu'il ne veuille pas trop s'échauffer le sang ; je n'y vois pas cette volonté, cette étincelle... je voudrais presque le voir plus fripon et plus actif. »

Dépassons la difficulté de rendre l'expression « *così quiettino, freddino* », aussi calme et froid mais avec le diminutif « -ino » ! Il reste cette absence d'« étincelle » qui est peut-être tout car lui, Donizetti, savait ce qu'étincelle voulait dire.

L'esprit de fine caricature du XIXe siècle produisit pour l'affaire d' *Duca d'Alba* un curieux dessin montrant un petit vieillard débonnaire donnant le bras à une forte femme bien plus haute et large que lui, mais à l'expression du visage sympathique (il faut y reconnaître Matteo Salvi et la Signora Lucca !). Sous les personnages, le titre *IL DUCA D'ALBA* est lui-même suivi d'un commentaire, hélas, illisible à la fin mais dont on voit bien les premiers mots : « Salvi qui può » (sauve qui peut), savoureux jeu de mots permis par le subjonctif présent du verbe « salvare » qui est « salvi », précisément identique au nom de l'homme à la « main experte et sûre » !



(Caricature de Matteo Salvi et Giovannina Lucca)



Avec le recul concédé par le temps, le principal reproche que l'on pourrait adresser à Matteo Salvi est de n'avoir pas tenté d'orchestrer vraiment *à la Donizetti*, ou au moins selon *l'air du temps* des années 1840... car enfin, l'orchestration « sent » parfois sa fin de siècle en s'étoffant (pour ne pas dire en s'amplifiant) à la Ponchielli, par exemple. C'était pourtant possible et un chef d'orchestre l'a tenté au XXe siècle, comme nous le verrons plus loin.

Non seulement l'orchestration mais le chant également offre la couleur des années 1880, car Salvi ajouta d'autre part des morceaux chantés. Si la cabalette ajoutée pour conclure le Duetto-Finale primo (Alba-Marcello) : « Di me stesso son signore » *fait Donizetti*, la Romanza du quatrième acte « Angelo casto e bel », est un superbe morceau dans l'esprit d'un Donizetti tardif tel que le destin ne l'a pas permis et donc un peu hors de propos, elle rompt l'harmonie, le ton général. Ceci n'enlève rien bien sûr à la beauté intrinsèque du morceau, et en cela Salvi cueille bien au passage l'esprit de désabusement touchant qui est l'un des charmes de la musique de Donizetti.

Plus qu'une traduction italienne, le livret connut une « versione ritmica italiana », selon l'expression consacrée, réalisée par Angelo Zanardini (1812[20?]-93), librettiste estimé, qui écrira pour Ponchielli, Catalani, Cilea (et Luigi Mancinelli, frère du chef d'orchestre Marino Mancinelli qui va créer *Il Duca d'Alba*). Il adaptera également en italien *Don Carlos*, *Carmen* et *Le Roi de Lahore* de Massenet (pour lequel il écrira le livret originel d'*Hérodiade*, traduit ensuite en français).

Opération sans dommage pour l'œuvre que cette métamorphose du *Duc d'Albe* en *Il Duca d'Alba* car il faut rappeler que la langue française n'était pas un choix esthétique du compositeur mais une obligation lorsqu'on écrivait pour l'Opéra de Paris. Dans l'esprit de cet achèvement en vue d'une création posthume, il ne s'agissait plus de faire un « grand-opéra à la française » et la conservation de la langue originale ne s'imposait donc pas⁴.

⁴ William Ashbrook y voit une autre raison : « le livret français fut traduit par Angelo Zanardini et les noms des principaux personnages Henri et Hélène, changés en Marcello et Amelia pour réduire au minimum la ressemblance de l'intrigue avec celle des *Vêpres siciliennes*. »