

Gaetano Donizetti
Il Duca d'Alba



Il duca d'Alba - F. Goya - 1795
Huile sur toile ; 195 x 126 - Madrid, Museo del Prado

« J'avais surtout caressé le rôle (1) de la femme ;
rôle nouveau peut-être au théâtre, un rôle d'action,
tandis que presque toujours la femme est passive.
Ici, une jeune enthousiaste, aimante, une Jeanne d'Arc. »
Gaetano Donizetti, janvier 1842

(1) en français dans le texte

Ces quelques mots de Donizetti nous donnent non seulement sa conception de cette héroïne hors du commun, mais révèlent combien il tenait encore à l'œuvre, trois années après le début de la composition de son opéra... qu'il n'achèvera pourtant jamais car malheureusement pour l'Art, le personnage - tout particulier qu'il est, précisément ! - *déplaît* à la divette régnant alors sur l'Opéra de



Paris (et son directeur). Il sera tout de même créé, mais après quarante années d'attente et quelques essais infructueux. L'actuelle reprise, motivant cet article, aura lieu dans le cadre de la Saison lyrique de Radio France, le 15 avril 2005 *, et il pourrait bien s'agir de la création en France, pays auquel était destiné l'opéra !

*En raison de la grève d'une partie des personnels de Radio France, le concert du vendredi 15 avril, au programme duquel était inscrit *Il Duca d'Alba* de Donizetti, est annulé. (Ndlr)*

Donizetti et *Le Duc d'Albe*

« Addio mia Bella Napoli ! »

Ces premiers mots d'une mélancolique chanson populaire, par la voix tremblotante et nasillarde de Caruso, sortant des impressionnants pavillons des phonographes, pourraient nous donner l'état d'esprit avec lequel Donizetti quitte la Naples de ses succès. Il y arrive à 25 ans en 1822 et se voit bientôt chargé de concerner les saisons lyriques des trois principaux théâtres, en produisant en plus ses propres opéras (il en écrira vingt-neuf), il devient, en outre, professeur de contrepoint et de composition au Conservatoire de la ville et en assume la direction au décès de Zingarelli.

La cité devient son port d'attache depuis lequel il rayonne à Rome, Milan, Venise, Paris, Florence... Lui, le Lombard de Bergame, se fait très bien à l'esprit méridional et écrit même en dialecte napolitain dans ses lettres (il est vrai qu'il écrit aussi en latin – réel et bâtard –, français et dialecte de Bergame !)... à tel point que prenant connaissance de l'échec de l'un de ses opéras à Bergame, il répond : « c'est peut-être parce que je suis bien vu et que tout ce que je fais ici marche bien. Et vous autres en Lombardie vous ne devez jamais monter mes oeuvres, jamais, jamais ; les journaux m'ont trop discrédité, et laissez donc qu'il en soit ainsi. »

C'est à Naples qu'il y voit naître puis mourir ses trois enfants en bas âge, puis son épouse bien-aimée...

Au milieu de ces terribles événements humains, l'Art lui sourit et il crée l'un de ses chefs-d'œuvre, *Roberto Devereux*, en 1837. Il lui reste maintenant à être fixé sur sa nomination officielle à la direction du prestigieux Conservatoire de Naples, direction qu'il assume, dans les faits, depuis un certain temps maintenant.



La disparition de son épouse a encore renforcé les liens qui l'unissent à son beau-frère affectionné, l'avocat romain Antonio Vasselli, qui demeurera toujours l'un de ses confidents. Le 7 mars 1838, il lui raconte ainsi son entrevue avec le roi :

« Hier je fus chez S. M. Il me dit en riant :

-“Addio, cavaliere” – De mon côté, le voyant sur la plaisanterie, je poursuivis sur le même ton, et dis que s’il ne me croyait pas digne de cette place, j’aurais accepté Paris, et par conséquent je le priais de me donner promptement une réponse... Il rit, prit le papier, me serra affectueusement la main, et dit :
“*Va bene : addio cavaliere.*”

Je ris, il rit, et je verrai ensuite ce que ce rire produira. »

Nous laissons volontairement en italien les réponses du roi afin d’insister sur l’ambiguïté de ses propos, « addio » signifiant non seulement adieu mais également, dans un sens plus courant et un peu ancien : au revoir ! Quant à la répétition qu’en fait le roi (« *C’est bien : adieu chevalier* »), notre italique signale que Gaetano l’avait soulignée pour la mettre en valeur ! On apprécie son recul et sa lucidité l’ayant fait entrer dans le ton de plaisanterie du roi mais *attendant* néanmoins *de voir*, comme l’on dit.

D’autre part, la demande de Donizetti était légitime car il était en pourparlers avec Paris par l’intermédiaire d’un émigré politique, Michele Accursi, qui agira pour lui durant ces années. Dans une lettre du 24 février, Gaetano lui fait savoir qu’il a les mains liées avec Naples et ne peut lui fixer ainsi une date pour donner un opéra à Paris. Cependant le roi des Deux-Siciles tergiverse, ne se prononce pas...

Rappelons qu’à Paris, Donizetti était connu depuis plusieurs années et avant même cette commande du Théâtre-Italien, *Marino Faliero*, en 1835, lui ayant valu d’être décoré de la Légion d’Honneur par le roi Louis-Philippe.

Au moment où Gaetano s’interroge sur sa destinée napolitaine, sa *Parisina* est sur le point d’être donnée au Théâtre-Italien qui s’était déjà enflammé pour sa *Lucia*, représentée pour la première fois à Paris le 12 décembre 1837. Fanny Tacchinardi-Persiani, la créatrice du rôle à Naples, et le célèbre ténor Giovanni Battista Rubini, en étaient les interprètes principaux et « l’enthousiasme suscité frôla l’hystérisme. Il fut clair depuis le départ, que le triomphe n’était pas le seul mérite d’interprètes exceptionnels, mais surtout du compositeur, qui avec sa musique, avait touché dans l’intime sensibilité de ses contemporains », nous dit William Ashbrook¹, éminent biographe de Donizetti. Trois jours plus tard, le Théâtre-Italien était réellement la proie des flammes, faisant perdre la vie à l’un de ses directeurs, Severini, tandis que l’autre, Robert, demeurait gravement blessé. La Salle Favart ainsi détruite, le nom de Théâtre-Italien fut donné à la Salle Ventadour et l’activité reprit le 30 janvier 1838... W. Ashbrook explique tout ceci pour donner une idée de la popularité de *Lucia*, car dès que l’on disposa des nouveaux costumes et décors, le Théâtre-Italien poursuivit les représentations de l’opéra, l’emmenant avec lui dans son prochain déménagement, à l’Odéon (au mois de juillet), puis en tournée triomphale à Londres.

Le 12 mai 1838, Donizetti écrit au célèbre ténor Gilbert Louis Duprez, avec lequel il s’était lié d’amitié, qu’il donne sa démission au Conservatoire mais fait allusion à un livret qu’Eugène Scribe, proluxe auteur parisien, aurait envoyé par l’intermédiaire d’un mystérieux ami intime non nommé. Il en reste la détermination du compositeur, refusant ce livret sans l’avoir lu, comme il avait déjà refusé

¹ In : *Donizetti – La vita* ; E.D.T. Torino, 1987. Traduction italienne de Luigi Della Croce. Ce musicologue américain représente « le » biographe moderne de Donizetti.



autrefois un autre livret sur le même sujet : *Il Conte Giuliano* et comme pour mettre en valeur sa conviction, il va à la ligne pour écrire : « Un traître à sa Patrie, et un amour presque par épisode, ne me plaisent pas. »

Pour l'instant, non seulement Gaetano attend la décision royale, mais il doit penser à son opéra préparé pour le San Carlo et que, magnanime, il écrit sur mesure pour le ténor Nourrit ayant fui la France dans le désespoir de se voir dépassé par Duprez et que Donizetti va aider à travailler. Malheureusement, l'opéra, intitulé *Poliuto*, se voit au dernier moment interdit de représentation, car déclaré : « trop sacré ». On recourt à un travestissement en toute hâte, comme au temps où la pauvre *Maria Stuarda*, interdite après la répétition générale (!), devait s'habiller en *Buondelmonte*... mais le nouveau livret, *I Guebri*, est lui aussi repoussé. Gaetano pense à *Gabriella di Vergy* qu'il vient de retravailler puis n'ose la présenter à la censure...c'est finalement *Pia de' Tolomei*, mais une *Pia de' Tolomei* à la fin ridiculement heureuse, qui remplacera *Poliuto* le 30 septembre 1838, mais pour Donizetti, c'en est trop et donc, après la troisième représentation de la *Pia* : « Addio mia bella Napoli »...

Lapidé à peine arrivé sur le sol français

L'âme romantique était logique dans sa folie, pour ainsi dire ! Comment nommer sinon cette capacité de se bercer d'illusions tout en n'étant pas complètement dupe ? Ainsi le romantique peut croire à ce qu'il lui fait plaisir d'imaginer, tout en sachant que c'est une chimère ! A quoi cela sert-il ?... mais à vivre ! On est ainsi protégé du sordide du quotidien... tout en restant les pieds sur terre. Un exemple : pourquoi les donizettiens s'émeuvent-ils lorsqu'ils entrent dans le Teatro Donizetti de Bergame, en passant devant le fier buste du compositeur ?... eh bien ceux-ci se plaisent à croire qu'il est toujours là, ou plutôt à imaginer sa présence diaphane et floue planant sur ces lieux qu'il affectionnait...C'est une manière supplémentaire de le retrouver, comme dans tous ces cafés, lieux publics – ou même spécialités culinaires ! – portant son nom. On sait ; pourtant on rêve, en y croyant...presque, heureux : c'est vivre en Romantique.

Le Romantique s'illusionne donc consciemment, en quelque sorte, prêt à rêver toujours mais toujours ponctué d'autodérision, d'humour un peu débonnaire et mélancolique : c'est ainsi qu'il faut prendre le récit donizettien de la *lapidation française*, l'un de ses nombreux traits d'humour romantique.

« Sais-tu pourquoi t'échoit une lettre digne d'un sermon de carême ? Parce que je n'ai rien à faire, et ne sais pas non plus marcher seul par Marseille. N'eussé-je jamais dit que la mer était de l'huile, ne doute pas mon cher que je l'ai payé en venant là : 29 heures (depuis Gênes) de voyage au lieu de 22 et ces 29 heures, je les ai passées étendu sur un lit et imagine-toi lequel. Sans même toucher un verre d'eau. Hier soir nous arrivâmes à sept heures et demie et voilà qu'en guise de dernier divertissement il nous a fallu dormir au port jusqu'à ce matin à 10 h. Imagine-toi comme j'ai pu, hier soir, manger après cette si mauvaise période et avec l'estomac aussi bien arrangé. "Pazienza"². »

² Fameux mot italien qui, en exclamation, signifie bien plus que « patience » mais conclut une déclaration avec un mélange de déception, de résignation et d'une pointe (infime) d'espoir ! On pourrait tenter de le rendre par : *Tant pis, nous verrons bien*.

² Amusant et inoffensif juron, plus savoureux en italien que dans la traduction "par Bacchus", et que l'on peut rendre par : "bon sang !".



Ce récit du désastreux voyage ouvre une longue lettre envoyée à l'ami napolitain Tommaso Persico par notre Gaetano, non seulement éprouvé mais « coincé » à Marseille dans l'attente de la diligence. A peine débarqué, il fait connaissance avec le vent qui emporte son chapeau puis se résigne à se promener « avec un compagnon de voyage qui semble expirer à chaque pas. » Sa bonne humeur est retrouvée et va augmenter : « J'ai découvert une chose nouvelle tu sais, réjouis-toi. - Ici, lorsqu'il y a du vent, de ces petits cailloux vous arrivent sur la figure, sur la tête, que c'en est vraiment un plaisir. Par conséquent, je peux dire qu'à peine le pied posé sur le sol français, ils m'ont lapidé. A présent il est une heure et demie et l'on ne peut sortir à cause du vent dont tu ne peux avoir idée : rester ainsi jusqu'à 6 heures est impossible sans mourir d'ennui, sortir seul sans savoir où aller est le plus beau divertissement du monde. "Per bacco"³, le premier qui dit du bien des voyages, je veux le tuer : mieux vaut un plat de "maccheroni"⁴ chez soi que quatre bouteilles de champagne par jour en voyage. »

Il se rend compte qu'il n'est pas au bout de ses peines : « Hé là, je me plains autant et j'en suis à la moitié, figure-toi donc ce que j'écrirai après trois jours et trois nuits et demie de "rotolamento" pour aller à Paris ». Ce mot est déjà éloquent lorsqu'on le traduit par "roulement" mais quand on sait qu'il signifie aussi "dégringolade", on n'ose imaginer les conditions de voyage de l'époque, et pourtant, les gens voyageaient tout de même !

Dans ses bagages, se trouvent le *Poliuto* interdit et cette mystérieuse *Adelaide, opera semiseria*, dont la centaine de pages manuscrites se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris et qui fournira plusieurs morceaux à *L'Ange de Nisida* puis à *La Favorite*.

Quatre théâtres parisiens sous le charme... simultanément !

Le 21 octobre 1838, il arrive à Paris, l'accord est vite pris avec le directeur de l'Opéra pour donner le *Poliuto* amplifié en quatre actes (*Les Martyrs*), mais avant cela, il supervise son *Roberto Devereux* que doit représenter le Théâtre-Italien, retouche des morceaux, ajoute la très sympathique ouverture... et substitue l'air d'entrée de Sara di Nottingham. J'insiste sur ce point, car on donne toujours à notre époque le *Devereux* tel que Donizetti l'a retouché pour Paris, *sauf* l'air de la duchesse dont on garde curieusement l'ancienne mouture ! On peut découvrir celle de Paris dans les compléments qu'Opera Rara a ajoutés aux extraits de *Ne m'oubliez pas* mais attention à la surprise : la première publication en disque noir ne comportait l'air, figurant *uniquement* dans la publication en disque compact ! Après *Roberto*, c'est *L'Elisir d'amore* qui fait « couler », comme on dit en italien, ce théâtre...et là aussi, Gaetano substitue !

L'air d'Adina « Prendi, per me sei libero », dont la *cabalette* est, reconnaissons-le, assez chargée de fioritures, est refait et magnifiquement : sa découverte, au Teatro Donizetti de Bergame en 1987, laissa bouche bée les donizettiens... à commencer par l'auteur de ces lignes. Il écrira encore une autre *cabalette*⁵, pour la Tadolini dans une reprise napolitaine de 1841 et qui deviendra « Via caro sposino » dans la bouche de Norina (*Don Pasquale*).

³ On sait quelle valeur symbolique revêt le plat de pâtes ; les plus représentatives sont les "spaghetti" ou "petites ficelles" et les "maccheroni", sorte de tubes creux appelés en France macaroni.

⁵ Précise W. Ashbrook, *Op. cit.*



Le 15 mai 1839, Gaetano avoue sa lassitude à son cher vieux maître Giovanni Simone Mayr, et lui annonce que *Les Martyrs* sont terminés et qu'il a déjà commencé la composition d'un grand opéra à la française : *Il Duca d'Alba*. Il s'agit, dans sa correspondance, d'une des premières allusions à l'œuvre que le destin ne devait pas lui laisser achever, comme tant d'autres projets tels *Ne m'oubliez pas* ou *La Fiancée du Tyrol* (refonte de *Il Furioso all'isola di san Domingo* !...) ou encore cette fameuse *Elisabetta/Elisabeth* (composée sur un double texte italien et français) retrouvée dans les caves de Covent Garden, *Ruy Blas*, *Sganarello*... Par la suite, ce titre du *Duc d'Albe* reparaitra de temps à autre, de 1839 à 1845, comme nous allons le voir.

Il en compose environ la moitié en cette année 1839, selon William Ashbrook⁶. Il réalise une version simplifiée de *Lucia di Lammermoor* qui n'a pour but que de faire plaisir au théâtre de la Renaissance dont les finances sont en mauvaise posture. Une nouvelle contrariante lui vient d'Italie, l'impresario de la Scala, Bartolomeo Merelli, met à l'affiche *Gianni di Parigi*, partition offerte par Donizetti au grand ténor Rubini, mais jamais vendue à qui que ce soit ! Et voici qu'on monte l'opéra sans l'accord ni la supervision de son auteur...

Il explique, l'air de rien, dans une lettre à un ami napolitain, avoir « instrumenté et consigné un petit opéra à l'*Opéra-Comique* » (rien moins que *La Fille du régiment* !), puis il passe à deux compositions pour la Renaissance : *La Fiancée du Tyrol* et *L'Ange de Nisida*.

William Ashbrook parle à juste titre de l'effet Donizetti à Paris : « un vent de panique parmi les concurrents français ». Berlioz, vexé, prend l'activité donizettienne comme un déficit et publie dans *Le Journal des débats* : « Pensez un peu : deux grandes partitions pour l'Opéra, *Les Martyrs* et *Le Duc d'Albe* ; deux autres pour la Renaissance, *Lucie de Lammermoor* et *L'Ange de Nisida*, deux pour l'Opéra-Comique, *La Fille du régiment* et un autre dont on ne connaît pas le titre ; et puis un autre encore pour le Théâtre-Italien : voilà les opéras qui dans l'espace d'un an seront écrits ou révisés par le même auteur ! Monsieur Donizetti semble vouloir nous traiter en pays conquis, c'est une véritable guerre d'invasion. Nous ne pourrions plus parler des théâtres lyriques de Paris, mais des Théâtres de Donizetti. » Comment en vouloir à Berlioz qui n'arrivait pas à faire représenter ses propres opéras... Enfin, lorsque Donizetti sera l'idole de Vienne, Monsieur Berlioz, abjurant toute pudeur, saura bien solliciter de l'« envahisseur » une recommandation pour les milieux artistiques de la capitale autrichienne ! Et le bon Donizetti de confier sans rancune à un ami : « tu as lu le *Débat* ? Berlioz ? Pauvre homme... il a fait un opéra, il fut sifflé, il fait des symphonies et on siffle, il fait des articles... on rit et tous rient, et tous sifflent, moi seul je le plains... il a raison... il doit se venger... »

Ritorno (momentané) in patria ! ...

mais la « Giovanna d'Arco » des Flandres ne plaît pas à Madame « la favorite »

Donizetti rentre en Italie pour superviser la création de la version italienne de *La Figlia del reggimento* repensée et participer à un gala bergamasque avec *L'Esule di Roma* monté en son honneur...(tel quel ?!... bien sûr que non, le lecteur a déjà deviné : l'infatigable écrit un nouvel air pour le grand ténor Domenico Donzelli). C'est un triomphe que fait le public à Mayr et Donizetti dans la même loge du Théâtre aujourd'hui nommé « Donizetti » et, au moment du départ, la foule enthousiaste dételle les chevaux et tire elle-même la *carrozza* contenant les deux compositeurs !

⁶ *Op.cit.*



Le 15 août 1840, depuis Milan, il écrit à son meilleur ami bergamasque, le musicien Antonio Dolci : « Sais-tu qu'il faut que je retourne à Paris immédiatement au lieu de Rome ? – On donne un grand opéra au lieu du *Duca d'Alba*, ce dernier plus tard, ainsi cela fait trois dans le même théâtre. »

Au début de septembre 1840, Gaetano était donc de retour à Paris mais *Le Duc d'Albe*, prévu pour l'Opéra, allait être repoussé, car le rôle féminin ne plaisait pas à la nouvelle étoile du moment, madame Rosine Stolz. Duprez ne la ménage pas dans la description de son ascension : « La direction de Léon Pillet signa le début de la domination ou plutôt du règne de Madame Stolz, règne absolu et despotique si jamais il en fut. » Duprez ne nie pas la valeur artistique mais réproche l'orgueil de la Stolz qui veillait à ce que les autres ne brillent pas trop à ses côtés, usant au besoin de son influence sur le directeur... ce qui lui valut le surnom de « la favorite » (ironique écho du prochain opéra de Donizetti !). L'intègre Duprez achève de se scandaliser en concluant : « Parmi les adversaires de “la favorite”, comme nous l'appelions, il y avait Barroilhet, scandalisé comme moi de devoir entendre dire à Pillet : “Madame Stolz est une Malibran, les défauts en moins” ».

W. Ashbrook est clair : « Rosine Stoltz ne trouva à son goût ni le personnage d'Hélène ni le sujet et refusa d'interpréter *Le Duc d'Albe* quand il fut proposé à l'Opéra, une fois venu le « tour » de Donizetti en décembre 1840 ; son refus fut la principale raison pour laquelle Donizetti fut contraint à transformer, pour l'occasion, *L'Ange de Nisida* en *La Favorite*. Etant donné que la cantatrice continua à régner sans conteste sur l'Opéra jusqu'à l'incident de *Robert Bruce*, le 30 décembre 1846⁷, et que son opposition au *Duc d'Albe* demeura inébranlable, il n'y eut pour cet opéra aucune perspective de représentation au théâtre pour lequel il avait été conçu jusqu'alors où, désormais, les conditions physiques du compositeur s'étaient tellement détériorées qu'il n'aurait plus pu le compléter. »

Voilà à quoi tient le sort d'une œuvre artistique !

Donizetti, délaissant la typique héroïne romantique souffrante mais passive, montrait la voie de l'avenir de l'opéra italien en concevant une héroïne active, une *Giovanna d'Arco*, comme il dira dans une lettre dont nous avons placé quelques mots en exergue du présent article. Seulement c'était sans compter le goût de madame Stoltz qui voulait une douce héroïne à la mort délicate et émouvante, ce que n'est pas - pour une fois ! - l'Hélène du *Duc d'Albe*. Le pauvre Maestro méritait mieux que madame Stolz pour une innovation vers laquelle allait néanmoins tendre l'opéra italien, avec Giuseppe Verdi pour commencer.

***La Favorite* plaît à « la favorite » !**

La première du nouvel ouvrage devant avoir lieu le 1er décembre, il n'est plus temps d'en composer un autre et Gaetano reprend la partition de *L'Ange de Nisida* qu'il ne pourra plus donner au Théâtre de La Renaissance, en faillite. L'action est transférée de la petite île de Nisida et de Naples, à Compostelle, à l'île de Léon et à Séville. L'époque passe de 1470 à peu avant 1350 et les personnages changent presque tous de nom. Le nouveau titre (si seyant à madame Stolz) est le surnom de l'héroïne : *La Favorite*. *L'Ange de Nisida* comprenait des morceaux d'un mystérieux opéra *semiserio* intitulé *Adelaide* et probablement composé dans les années 1834-38, ces morceaux passent également dans *La*

⁷ Lors de la représentation de ce pastiche sur des musiques de Rossini, eurent lieu des manifestations hostiles d'une partie du public, qu'elle avait réussi à dresser contre elle, en plus de ses collègues ! Elle déchira alors son mouchoir entre ses dents, lançant au public le fameux mot de « m.... ». Note de W. Ashbrook, *Op. cit.*



Favorite. Il faut enfin ajouter une belle somme de musique nouvelle et la partition est au point... et triomphe, le 2 décembre 1840.

C'est au cours de cette année 1840, probablement entre la première des *Martyrs*, le 10 avril, et la création de *La Favorite*, qu'on tente de placer l'élaboration d'un mystérieux opéra, composé sur un double texte italien et français, refonte de *Otto Mesi in due ore* (1827), et dont on a retrouvé la partition dans les caves de l'Opéra de Londres Covent Garden.

L'année 1841 est encadrée par deux fort beaux opéras, en commençant par *Adelia*, créée à Rome le 11 février et en finissant par la superbe *Maria Padilla*, inaugurant la saison du Teatro alla Scala, le 26 décembre.

Au début du mois de mai, il se lamente avec son beau-frère, l'avocat Antonio Vasselli de ce que « *Lucrezia* a été donnée à Metz avec un immense succès, mais nous voici au point délicat : Hugo cite l'éditeur en justice, et le librettiste [poeta], disant que c'est une chose à lui [come cosa sua] ; par conséquent, suspension après trois soirs, des heureuses représentations. » Plus tard, le traducteur Monnier intentera un procès à Victor Hugo.

Le 23 mai 1841, Gaetano écrit à l'éditeur Giovanni Ricordi toujours depuis Paris : « j'ai refusé deux poèmes [livrets] pour l'*Opéra-Comique*. A présent le marquis Aguado voudrait un opéra en 4 actes pour l'*Académie* [l'Opéra de Paris] outre mon *Duca d'Alba*. Car je ne compte que sur les contrats, et non sur les mots. » (Il continue, expliquant qu'il a adapté son *Belisario* en français et avec un nouveau découpage en quatre actes !). Le banquier Aguado, Espagnol naturalisé français, tenait en main les rênes de l'Opéra de Paris, au-dessus, en quelque sorte, du directeur officiel.

Il lui faut par ailleurs supporter les tracasseries occasionnées par la censure autrichienne de Milan : la fin dramatique de *Maria Padilla* plaisait à Donizetti, en effet, le roi d'Espagne avait fait de Maria sa maîtresse et lui avait promis la couronne alors que son père, Don Ruiz di Padilla, en devint fou de honte, mais voici que dans le finale il conduit une autre femme au trône. Maria Padilla arrache la couronne de la tête de la jeune épouse et se tue devant tout le monde ! La censure sermonne : le personnage ne doit pas attenter à ses jours sur scène, Maria mourra donc, mais d'un accès subit de joie, après que le roi repentit lui concède la couronne ! Gaetano ponctue : « questo non mi piace !!! », (cela ne me plaît pas).

Il Duca d'Alba... mais de Giovanni Pacini !

Le dernier jour du mois de décembre 1841, il écrit, depuis Milan, à son secrétaire parisien Michele Accursi : « Je suis en rapport avec Venise, Milan et Naples pour le futur carnaval [saison 41-42], peut-être refusé-je tout, et peut-être accepterais-je une de ces choses. – Ne fais pas pardieu que j'entre dans un imbroglio en donnant le rôle à la Stoltz – Non, mon Dieu, la musique écrite ne convient pas, et je ne veux pas sacrifier un opéra pour le plaisir d'être *agréable* [en français !] à Madame.

Si Scribe n'est pas d'avis de changer de texte [poema], il faudrait au moins enlever l'horreur du finale 3 car à la fin le public semble révolté ? [pare riverso] de ces échafauds et, par-dessus tout, ce duc de Medina qui arrive de nuit, on le fait asseoir et danser. Parbleu, ceci ne peut aller. » Cette formulation obscure de « pare riverso » à propos du Finale III du *Duca d'Alba*, est curieuse car il n'y a pas eu



création et donc pas de réaction du public, il veut peut-être simplement signaler que le finale semble trop lugubre et riquerait d'indisposer le public.

Le 9 janvier 1842, il informe Accursi à propos d'un autre opéra : « je suis à la fin de l'acte 1^{er} de *La Grâce de Dieu* [premier titre de *Linda di Chamounix*]. Demain j'espère commencer le 2^e. Ricordi fait l'échange avec Schönen[berger] avec le *Duca d'Alba*. Pacini aussi fait en ce moment un *Duca d'Alba* à Venise, *sais-tu ?* [en français dans le texte !] dis-le à Scribe. » ...et le 13 janvier, toujours à Accursi et en français : « N'oublie pas que Pacini fait un *Duca d'Alba*... dis-le à Scribe. »

Ainsi, il se montre sensible au fait qu'à ce moment, Pacini aussi compose sur le même sujet. Il faut dire que Giovanni Pacini (1796-1867) était vraiment prolifique, au point de battre Donizetti lui-même puisqu'il laissa quatre-vingt-cinq opéras ! Peut-être moins estimé que Mercadante, il possédait une inspiration purement mélodique plus heureuse et pouvant davantage séduire que cette science de l'orchestration, fleuron de Saverio Mercadante. Le premier acte du livret de son *Duca d'Alba* a été rédigé par Giovanni Peruzzini qui, nous conte Pacini dans ses mémoires⁸, le « plante là », invoquant des raisons de santé. Pacini rédige la trame, va jusqu'à plaquer quelques rimes, puis s'adresse à un ami vénitien qui d'abord refuse... prétextant « n'avoir jamais fait un *quatrain* de sa vie et ne pas connaître quelle était la manière de faire un *livret*. Mon insistance vainquit son aversion et j'en suis fier », déclare Pacini car l'homme de lettres en question s'ouvrait ainsi une belle carrière, appelé notamment à devenir le précieux collaborateur « du célèbre Verdi », comme dit Pacini, puisqu'il s'agit de Francesco Maria Piave !

Quant à son *Duca d'Alba*, « tragedia lirica » en deux actes, il recevra au Gran Teatro La Fenice, le 26 février 1842 un « successo mediocrissimo » (curieuse formule se voulant peut-être un euphémisme pour « échec » !), confesse-t-il, avant de conclure rapidement sur cette saison malheureuse par un éloquent « Venons-en à autre chose. »

Pourtant, cet infortuné *Duca d'Alba* suit de près l'opéra habituellement considéré comme son chef-d'œuvre, la superbe *Saffo* créée en 1840. Pour consoler Giovanni Pacini, trois de ses plus beaux succès l'attendaient coup sur coup : *La Fidanzata corsa*, *Maria regina d'Inghilterra* et *Medea*, ces deux derniers faisant partie de ses cinq que nous avons la chance de connaître aujourd'hui.

A défaut d'une trame de l'action, on peut trouver le nom des personnages : le Duca d'Alba, créé par la célèbre basse Filippo Coletti, Giovanni di Vargas, Elvira Borghese, Ines, Margarita, Diego, Arnoldo, et celui qui retiendra particulièrement notre attention : Egmondo, créé par l'estimé ténor Gaetano Fraschini. Si ce nom d'« Egmondo » représente une italianisation du nom propre du *comte d'Egmont*, on peut probablement dire que le noble personnage historique fait partie de l'intrigue, ce qui n'est pas le cas chez Donizetti.

⁸ *Le mie Memorie artistiche*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1981.



La conception de Donizetti

« Io voglio affetti e non battaglie in scena »,
(Je veux des sentiments et non des batailles sur scène).

Le 2 janvier 1842, il indique à Accursi, depuis Milano : « La Löwe est la “Donna” qu’il me faudrait pour le *Duca d’Alba*. La Stolz non, à moins de retourner au début [tornar da capo]. M.r Pillet me causa tant d’inquiétude et manqua tellement à sa parole que je n’ai aucune hâte de me rendre à Paris. En mars je pars pour Vienne. Après, Dieu sait ce que je ferai, je ne le sais même pas moi-même. » Probablement entendait-il par « tornar da capo », faire face à nouveau aux oppositions de la favorite du directeur.

A la fin du mois de janvier 1842, il s’inquiète avec Accursi d’un opéra de Halévy devant probablement être monté à l’Opéra de Paris et si sa référence à Meyerbeer nous paraît énigmatique en l’absence d’autre précision, on en retiendra son attachement au *Duc d’Albe* : « Tu me diras ensuite comment va l’affaire avec cet autre opéra de Halévy. J’espère qu’il [l’opéra en question] tiendra pour nous lieu de l’opéra de Meyerbeer n’est-ce pas ? Sinon nous irions à l’infini, ou nous aurions *du moins* [en français !] l’impression d’être mis de côté, et cela causerait du préjudice et non peu à notre *Duca d’Alba*, fais-y bien attention, tu sais. – Tant mieux si Pillet considérait *Freischütz* comme un grand opéra. Plus tôt nous en sortons, et mieux c’est ».

Plus loin dans la même lettre, nous tenons le plus long passage de la main de Donizetti quant à sa conception du *Duc d’Albe* : « Moi aussi je suis d’avis que dans *Il Duca d’Alba* il y a quelques modifications à faire, un peu moins puissante la conspiration, un peu plus chaud l’amour ; du reste, j’avais imaginé devoir parvenir à un grand effet : j’avais par-dessus tout caressé le rôle [en français dans le texte] de la femme ; rôle nouveau peut-être au théâtre, un rôle d’action, tandis que presque toujours la femme est passive. Ici, une jeune enthousiaste, aimante, une Jeanne d’Arc. Et j’imaginai que Madame Stoltz y aurait été admirable, car il s’y trouve maintes et maintes situations qui semblent m’avoir inspiré, et je suis certain de n’avoir jamais eu un plus beau et plus nouveau rôle [id.] de femme. »

Cette “Giovanna d’Arco” des Flandres, n’est autre que la fille du comte d’Egmont, noble héros résistant au joug espagnol et exécuté sur l’ordre du duc d’Albe. Durant tout l’opéra, elle poursuit le tortionnaire de sa haine vengeresse, subordonnant à ce sentiment son amour pour Henri de Bruges. D’autre part, ce dernier découvre avec horreur que le duc est son père ! L’amour filial, intact dans le cœur du tyran sanguinaire, le pousse à faire monter les conspirateurs, Hélène d’Egmont en tête (!), à l’échafaud afin de faire pression sur Henri et de s’entendre appeler « père » par ce dernier ! La suite de la lettre de Gaetano met précisément en relief cette superbe situation qui donne la chair de poule : « Enfin, qu’un homme haï de tous, que tous fuient, auquel il ne reste qu’un seul espoir, un seul sentiment, l’amour de son fils qui doit le consoler, etc. etc., descende jusqu’à la bassesse pour s’entendre appeler Père, me semble théâtral et dramatique. » Les deux « etc. » montrent qu’il maîtrise la situation et ce que l’on peut en faire ! Gaetano continue, en français : « Le nom de père dans la bouche de son fils, pour lui, c’est une consolation nouvelle, c’est la preuve que le cœur lui reviendra aussi ; [il reprend en italien] du reste, nous en reparlerons avec Pillet et Scribe et nous déciderons. »

On sent vraiment qu’il tient au sujet, au personnage féminin hors du commun, à l’œuvre et que dans son esprit, elle se fera, comme se sont élaborés ses soixante-neuf autres opéras... Pour corroborer l’opinion de Donizetti sur son personnage, on peut avancer les considérations de Giorgio Gualerzi, le



plus connu des critiques italiens actuels. Dans son panorama de l'état de la Donizetti renaissance au moment du Premier Congrès international d'études donizettienes (1975), il remarquait le pouvoir du *Duca d'Alba*, citant les louanges d'un autre critique pourtant non sympathisant. En effet, tout *non achevé* qu'il nous soit parvenu (dans le sens de non supervisé, non porté à conclusion avec une globale approbation de son créateur), *Il Duca d'Alba* « mériterait toutefois, nous dit G. Gualerzi, une considération plus grande que celle dont il a joui jusqu'à présent, si jusqu'à un Mila, certainement pas un donizettien convaincu, l'a défini opéra "riche de substantielles inspirations mélodiques", reconnaissant à "un Donizetti insolitement vigoroso", la capacité d'"esquisser d'une main ferme une figure dramatique qui sera par la suite typiquement verdienne"⁹ ».

Remarquant l'impact du *Duca d'Alba* sur Massimo Mila, G. Gualerzi précise bien et de manière plaisante : « donizettiano non certo per la pelle », littéralement : « certainement pas donizettien par la peau », et que nous pourrions tenter de traduire par « certainement pas viscéralement donizettien ».

A propos de la même lettre dans laquelle Donizetti parle du personnage féminin comme d'une « Giovanna d'Arco », Luigi Inzaghi commente, cette fois sous un angle technique : « Et Donizetti ne se trompait pas, parce qu'ayant choisi une fois encore des personnages fortement caractérisés, il pouvait les identifier sur la scène, chacun avec un thème différent qui était répété par l'orchestre chaque fois que le personnage se présentait à l'attention du public. Pour caractériser Amelia, Donizetti inventera une douloureuse mélodie en 4/4 qui se résume en une échelle chromatique ascendante et descendante ; pour le duca d'Alba, ce sera un tragique thème martial et pour Marcello, au contraire, un thème héroïque soulignant l'ardente vigueur du jeune homme. »¹⁰

Une écoute attentive de l'œuvre montre que la caractérisation thématique des personnages n'est peut-être pas aussi systématique (en ce sens que les thèmes trouvés ne précèdent pas forcément toute apparition des trois personnages principaux), mais le coup de pinceau donizettien atteint l'efficacité, la réussite. La réussite artistique et géniale dans la caractérisation des personnages, mais aussi dans la description des sentiments et des motivations, en ne perdant pas de vue la philosophie de compositeur de Gaetano Donizetti :

« Io voglio affetti e non battaglie in scena »,
« Je veux des sentiments et non des batailles sur scène ».

Ainsi, l'on trouvera dans ce superbe tableau une peinture, non de la haine, mais de la souffrance du peuple flamand ; non de sa révolte contre l'opresseur espagnol (« non battaglie ») mais de sa dignité (« affetti »). Peinture à laquelle s'ajoute, par traits délicats, celle des aspirations des trois personnages principaux, de leurs « affetti » ou sentiments, obtenant finalement avec ce *Duca d'Alba* l'un des opéras les plus valides du compositeur.

⁹ Massimo Mila, « Esplorazioni donizettiane », in : *Cronache musicali 1955-1959*, Einaudi, Torino 1959, p. 101, cité par Giorgio Gualerzi dans « Aspetti della rinascita di Donizetti nella vita musicale del secondo dopoguerra » in : *Atti del Primo Convegno Internazionale di Studi donizettiani, 22-28 Settembre 1975* ; secondo volume, Azienda autonoma di Turismo, Bergamo, 1983.

¹⁰ Luigi Inzaghi : « Donizetti a Parigi », in : *Gaetano Donizetti*, ouvrage collectif coordonné par Giampiero Tintori, Nuove Edizioni, Milano 1983.



Rossini porté par Donizetti... le *Duca* cède la place à trois ou quatre chefs-d'œuvre

La vie trépidante (de travail) de Gaetano passe par une création religieuse. En effet, Gioachino Rossini ne pouvant plus diriger une œuvre à cause de problèmes de santé, insista pour que Donizetti opère la création de son *Stabat Mater* en Italie. Ainsi, en mars 1842, la ville de Bologne décrète un triomphe aux interprètes, mais Donizetti file chercher Rossini du coin où il était retiré et le contraint à monter sur scène à ses côtés ! Tant les remerciements de Rossini que les récits que Donizetti en fera à ses proches nous offrent des pages vraiment touchantes.

Le 19 mai 1842, la très attendue *Linda di Chamounix* remporte à Vienne un succès retentissant...alors que l'œuvre ne possède pas encore l'air qui va la rendre populaire, ce « O luce di quest'anima », ajouté pour une reprise parisienne en novembre 1842. A cette occasion, Donizetti supprime, Dieu sait pourquoi, la partie lente de l'air de folie (Finale II) dont on peut pourtant avoir une idée, car le thème existe encore : il débute l'ouverture !

La fin de l'année le voit occupé à la composition de *Don Pasquale* et de l'opéra pour Vienne, *La Regina di Cipro*... qu'il interrompt en apprenant que le compositeur et chef d'orchestre allemand Franz Lachner (1803-90) allait y donner sa *Catharina Cornaro* sur le même sujet.

Le 27 août 1842, il précise à l'éditeur Giovanni Ricordi : « P. S. Sais-tu donc que peut-être je donne le *Duca*. Meyerbeer et Halévy ne sont pas prêts. »

Finalement, le 12 novembre, c'est tout autre chose qu'il confie à son beau-frère affectionné, l'avocat romain Antonio Vasselli : « Mon *Duca d'Alba* ne viendra que dans deux ans, car il y a Meyerbeer avant moi. »

Don Pasquale à peine créé le 3 janvier 1843, Gaetano part pour Vienne le 7 où il arrive neuf jours plus tard. Les bulletins qu'il envoie à l'Académie française en tant que membre correspondant enthousiasment tant la noble assemblée qu'on lui demande d'en devenir membre à pleins droits ! Honneur qu'il refuse car il lui faudrait abandonner la nationalité italienne.

Le programme de travail qu'il envoie à Toto Vasselli est impressionnant : « A Vienne, je fais *Un Duello sotto Richelieu* (drame français) ; à Naples *Ruy Blas*, transposé dans un autre lieu ; à Paris, à l'Opéra-Comique, un sujet flamand. Au Grand Opéra, si cela me revient à la place de Meyerbeer, je traite un sujet portugais en cinq actes. Et tout ceci dans l'année. Et en premier je remonte *Les Martyrs* qui font fureur en province. Et le printemps suivant, je donnerai l'autre, c'est-à-dire *Il Duca d'Alba* en quatre actes. » En fait cela donnera : à Vienne *Maria di Rohan*, titre définitif de *Un Duello sotto Richelieu* ; à Naples : *La Regina di Cipro* sous son titre définitif de *Caterina Cornaro*. Le sujet flamand est peut-être *Ne m'oubliez pas* et le « sujet portugais » : *Le Duc de Bragança* (intitulé plus tard *Dom Sébastien roi de Portugal*).

Maria di Rohan triomphe à Vienne le 5 juin 1843, au point que la famille impériale quitte expressément la campagne pour assister aux représentations !

Quand Donizetti revient de Vienne, il est accompagné de quelqu'un qui devra plus tard jouer un rôle significatif dans la genèse difficile d' *Il Duca d'Alba*, son élève Matteo Salvi. Pour le Théâtre-Italien de Paris, il remanie sa toute nouvelle *Maria di Rohan*, donnée au mois de novembre.



Donizetti à son soixante-dixième (et dernier) opéra : *Addio, Duc d'Albe...*

Est-il besoin de préciser que *Le Duc d'Albe* attend toujours...

Dom Sébastien roi de Portugal est créé le 13 novembre 1843. Il s'agit là de son dernier opéra, car si *Caterina Cornaro* est ensuite représentée à Naples le 12 janvier 1844 (en remplacement de *Ruy Blas*), sa composition est antérieure (octobre 1842- mai 1843). Gaetano ne pouvant se rendre à Naples, confie la création à Saverio Mercadante, comptant tout naturellement sur le même engagement qu'il avait lui-même adopté en supervisant ailleurs un opéra de Mercadante en l'absence de ce dernier. Sachant l'animosité que Mercadante nourrissait à l'égard du collègue bergamasque, on serait bien tenté de lui attribuer l'échec de la pauvre *Caterina Cornaro*, pourtant un chef-d'œuvre fini...

La consolation est proche : Donizetti retouche *Caterina Cornaro* qui triomphe à Parme le 2 février 1845, tandis qu'il dirige lui-même à Vienne, quatre jours plus tard, une version remaniée et allemande de son dernier opéra, intitulée *Don Sebastian*. Il y aura aussi une version italienne, *Don Sebastiano*, qui verra l'œuvre parcourir le monde.

A la fin du mois de juin 1845, Gaetano écrit depuis Vienne à son frère Giuseppe, chef de la musique du sultan de Constantinople, et parle d'intenter un procès à Léon Pillet : « Cela m'ennuiera un peu [en français], mais c'est sa faute ! – il y a 4 ans, légalement, il me donne le *Duca d'Alba* en 4 actes : avec la pénalité, s'il manquait à le faire représenter, de payer 15 mille fr. à Scribe et 15 à moi. Scribe a intenté le procès, il a gagné ! [en français] ».

Au mois de septembre il informe son ami l'éditeur napolitain Guglielmo Cottrau : « J'ajuste la *Gemma di Vergy* qui doit se faire au Théâtre-Italien, étoffée dans l'orchestration [accresciuta di strumentale], avec la Grisi, Mario, Liprandi, Ronconi. »

En octobre, il confie à son ami milanais, le comte Melzi, être en procès avec Pillet « pour 15 mille francs qu'il me doit. S'il allait en cage, ce serait beau. Et tout pour le *Duca d'Alba*. Dédit, dédit non dédit encore. » (jeu de mots avec le latin « non dedit »).

Le 20 janvier 1846, il écrit à son secrétaire Accursi « Je n'ai jamais dit de refuser le dédit de quinze mille francs si l'on ne donnait pas le *Duca d'Alba* à l'Académie Royale. A présent que je l'entends murmurer, je recours à toi. Tout ceci pourtant, en étant d'accord que le Sig. Pillet s'entende avec le Sig. Scribe parce que je ne veux rien savoir d'autre. Donc une lettre de Scribe ; une de Pillet, adressée à moi et une à l'imprimeur, tout ira bien. –

Ton A.[ffectionné]
G. D.

Midi. –

Le Sig. Scribe ; s'engage pour le dix février, à réduire le *Duca d'Alba*, en trois ou en quatre actes. – Ma résolution sera de commencer les répétitions au plus tôt. – Réfléchis. »



Ce *post-scriptum*, ajouté apparemment à « midi », ce 20 janvier 1846, constitue la dernière référence au *Duc d'Albe*.

Cependant la santé de Gaetano s'est dégradée, ses nerfs ont été mis à rude épreuve par toutes les tracasseries et les intrigues fourmillant à l'Opéra de Paris, mais son esprit demeure lucide malgré ses malaises.

C'était là sa dernière lettre d'homme libre : une consultation de trois médecins en présence de son neveu Andrea, le 28 janvier 1846, décide de l'internement du compositeur: On lui fait croire qu'il est rappelé à Vienne et le 1^{er} février, il monte en voiture pour le long voyage, mais la voiture prend un autre, terrible, chemin...