LE DUC D'ALBE [1]

Stefan Koth

1. Geschichte der Oper vom Projekt bis zur Gegenwart

16. August 1838 – auf dieses Datum fällt die "Geburtsstunde" von Donizettis Oper *Le Duc d'Albe*. An diesem Tag unterzeichneten Donizetti, der damalige Direktor der Pariser Opéra Charles Duponchel und die Librettisten Eugene Scribe und Charles Duveyrier einen Vertrag, dessen Gegenstand Textdichtung, Komposition und Aufführung einer vieraktigen grand opéra waren.

Die Vereinbarung sah als Bezahlung Scribes und Duveyriers 4.000 Francs plus die Hälfte der Einnahmen aus den Autorenrechten vor. Donizettis Honorar ist nicht bekannt, doch ist wahrscheinlich, daß er die gleiche Summe wie die Librettisten erhalten sollte. [2] Im Vertrag war jedoch auch verankert, daß sowohl Scribe und Duveyrier als auch Donizetti bei nicht rechtzeitiger Lieferung der Oper bis 1. Januar 1840 zu einer Schadenersatzzahlung von je 15.000 Francs verpflichtet waren; umgekehrt verpflichtete sich die Opéra, die jeweils gleiche Summe an die Librettisten und den Komponisten zu zahlen, falls sie die Oper bis zu dem angegebenen Termin nicht aufführen sollte. Dieser Passus der Vereinbarung sollte später noch eine Rolle spielen.

Man einigte sich auf einen Stoff, der in den spanisch besetzten Niederlanden spielt. Dieses Sujet wurde – nebenbei bemerkt – wenig später auch von Giovanni Peruzzi und Francesco Maria Piave zu einem Textbuch verarbeitet und von Giovanni Pacini vertont. Diese Oper wurde 1842 im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt, hatte jedoch wenig Erfolg. [3]

Die "Firma" Scribe arbeitete rasch: Donizetti konnte bereits im Mai 1839 seinem ehemaligen Lehrer Simon Mayr berichten: *"Ich habe den Poliuto beendet und schon den Duca d'Alba begonnen"*. [4]
Im Oktober desselben Jahres vermutete Donizetti, daß er mit seinen Werken im kommenden Winter an drei Pariser Opernhäusern vertreten sein würde – der Grand Opéra, der Opéra Comique und dem Théâtre de la Renaissance. [5]
Im November trat Donizetti dem Pariser Musikverleger Schönenberger gegen 16.000 Francs die Rechte für die Veröffentlichung sowie bestimmte Eigentumsrechte sowohl für *Le Duc d'Albe* als auch für *Les Martyrs* ab. Eine Hälfte der Zahlung sollte am Tag der Premiere, die andere zwei Monate später erfolgen. [6]
Donizetti war zu diesem Zeitpunkt offensichtlich immer noch überzeugt, daß es zu einer planmäßigen Aufführung des *Duc d'Albe* kommen würde. Dafür, daß eine solche schließlich nicht stattfand, waren verschiedene Gründe ausschlaggebend.
Zum einen wurde *Le Duc d'Albe* – trotz des eifrigen Arbeitsbeginns – nicht rechtzeitig fertig; Donizetti hatte neben der Arbeit an dieser Oper im Jahr 1839 auch *L'Ange de Nisida*, nach einem Text von Alphonse Royer und Gustave Vaez, komponiert. Warum er sich zunehmend diesem Werk widmete und die begonnene Komposition des *Duc d'Albe* liegen ließ, ist ungeklärt. Jedenfalls kam ihm die Übernahme der ursprünglich für das Théâtre de la Renaissance vorgesehenen *L'Ange de Nisida* in die Grand Opéra und die damit verbundene Umarbeitung dieses Werkes zu *La Favorite* wahrscheinlich nicht ungelegen.
Ein Grund für die Verzögerung des *Duc d'Albe* war möglicherweise die Ablehnung, die die Sängerin Rosine Stoltz der Rolle der Hélène entgegenbrachte. Sie erachtete sie für nicht geeignet, sie gebührend in den Vordergrund treten zu lassen. Möglicherweise verdankte die Partie auch deswegen die Mißbilligung der Stoltz, weil sie ursprünglich *"für ihre Erzrivalin Julie Dorus-Gras komponiert worden war"*. [7] Stoltz machte ihren Einfluß bei Léon Pillet, dessen Protektion sie zu jener Zeit genoß, geltend und erwirkte so den schon erwähnten Vorzug der *Favorite*, die ihr vielversprechender erschien als *Le Duc d'Albe*.
Am 28. August 1840 wurde ein Vertrag zwischen Donizetti und dem

vorübergehenden Nachfolger Duponchels als Direktor der Opéra, Léon Pillet, geschlossen. Dieser legte fest, daß *La Favorite* anstelle von *Le Duc d'Albe* auf den künftigen Spielplan der Opéra treten sollte. Das neue Abkommen sah jedoch weiterhin vor, daß *Le Duc d'Albe* gegeben werden sollte, und zwar nach *La Favorite*, die am 2. Dezember 1840 uraufgeführt wurde.
In der Folge arbeitete Donizetti mit Unterbrechungen an *Le Duc d'Albe* weiter. Zwei Briefe aus dem Jahr 1841 belegen, daß Donizetti sicher war, jederzeit in der Lage zu sein, *Le Duc d'Albe* fertigzustellen. [8] Ja er machte sich im Januar 1842 in einem Brief an Michele Accursi bereits Gedanken über die Besetzung. [9]
Donizetti hegte immer wieder Hoffnungen, die Oper zur Aufführung zu bringen, die sich allerdings ebensooft zerschlugen. Zwei Briefe vom August bzw. November 1842 zeigen dies ganz deutlich. Im ersten heißt es: *"Weißt Du, daß ich vielleicht den Duc geben werde. Meyerbeer und Halevy sind* [mit ihren Opern] *nicht fertig"*. [10] Zweieinhalb Monate später mußte Donizetti jedoch wieder zurückstecken: *"Mein Duc d'Albe wird innerhalb der nächsten zwei Jahre nicht aufgeführt, denn Meyerbeer ... ist vor mir."* [11]
In diese Zeit fällt ein Vorschlag Scribes – der *Le Duc d'Albe* gerne aufgeführt sehen wollte – , die Oper auf drei Akte zu verkürzen und in der Opéra Comique herauszubringen; Donizetti lehnte dies jedoch ab.
Meyerbeer zog allerdings die schon abgelieferte Partitur seines *Prophète* zurück. Daraufhin trat Pillet an Donizetti heran, ihm *Le Duc d'Albe* zur Aufführung zu überlassen. Nun aber erschienen Donizetti die verfügbaren Sänger ungeeignet für *Le Duc d'Albe* und er entschied sich für die Komposition einer anderen Oper. [12] So gelangte am 13. November 1843 *Dom Sébastien, Roi de Portugal* zur Premiere.
Donizetti beschloß nach der Uraufführung des *Dom Sébastien*, entgegen seiner ursprünglich geäußerten Absicht, Pillet die Erlaubnis zur Produktion von *Le Duc d'Albe* zu verweigern. Er hielt *"es für schlechte Strategie, zwei seiner großen Opern so kurz hintereinander auf die Bühne der Opéra zu bringen"*. [13] In diesem Zusammenhang darf jedoch auch nicht übersehen werden, daß die bösartige Reaktion der Kritik auf *Dom Sébastien*, hauptsächlich zu Lasten von Berlioz, Donizetti tief verletzt hatte.

Scribe unterbreitete darauf den Vorschlag, einen *"Ersatztext zu liefern, der auf dem Leben Johannas der Wahnsinnigen basierte"*. [14] Donizetti erklärte sich bereit, jedes Libretto zu vertonen, das die Zustimmung Pillets, Scribes und Accursis erlangte. [15] Jene Pillets blieb jedoch aus. Nach vergeblicher Suche Scribes nach einem anderen Sujet wurde dieser Plan ad acta gelegt.

Im Frühjahr 1844 verlangte Scribe daraufhin die den Librettisten zustehende Summe der Buße, die für den Fall der Nichtaufführung von *Le Duc d'Albe* in den Verträgen von 1838/39 vorgesehen war. Pillet erklärte sich als nicht verantwortlich für das Nichtzustandekommen einer Aufführung, und er fügte hinzu, Scribe könne seine Rechte zurücknehmen und das Libretto nach Belieben verwerten – was er ja später mit der Umarbeitung des Librettos zu Verdis *Les Vêpres Siciliennes* auch tat.

Zum gegebenen Zeitpunkt aber ließen Scribe und Duveyrier Pillet vor das Pariser Gewerbegericht laden; der Prozeß wurde für Februar 1845 angesetzt, er fand jedoch nicht statt, da Scribe einer von Pillet vorgeschlagenen Austragung durch ein Schiedsgericht zustimmte. Scribe wurden schließlich insgesamt 11.500 Francs zuerkannt.

Donizetti ließ sich anscheinend durch Scribes Erfolg animieren, es ihm nachzutun; [16] im August 1845 hielt er sich in Paris auf, um den Prozeß gegen Pillet anzustrengen. [17] Die moralische Berechtigung Donizettis für diesen Prozeß ist etwas zweifelhaft, da er selbst Pillet ja die Aufführung von *Le Duc d'Albe*, als dieser sie beabsichtigte, verweigerte.

Die Opéra unterbreitete Donizetti einige Vorschläge zur gütlichen Einigung, doch dieser nahm keinen davon an. [18] Das Gericht verurteilte die Opéra zur Zahlung von 15.000 Francs; Pillet drohte zwar Berufung einzulegen, machte diese Drohung jedoch nicht wahr.

Ein weiterer Prozeß um *Le Duc d'Albe* folgte im Februar 1847: Der Verleger *"Schönenberger erhob Klage gegen Donizettis Rechtsvertreter, weil er ihm nicht, wie im Vertrag* [von 1839 vereinbart], *die Partitur von Le Duc d'Albe übergeben hatte."* [19] Da aber der Verkauf von Donizettis Besitzrechten von einer Aufführung der Oper abgehangen hatte, entschied das Gericht zu Ungunsten Schönenbergers.

Das Bündel Papiere, das Donizettis Neffe Andrea im September 1846 aus dem Sanatorium in Ivry mitnahm und in Bergamo bei Antonio Dolci deponierte, enthielt neben der Oper *Rita* die vorhandenen Teile von *Le Duc d'Albe*.

Im August 1847 meldete der Direktor der Opéra, Duponchel, plötzlich sein Interesse an, *Le Duc d'Albe* aufzuführen, *"anscheinend glaubte er, daß das Werk viel weiter fortgeschritten war, als es tatsächlich der Fall war."* [20] Er wandte sich an Andrea Donizetti mit der Bitte, die Partitur zu übersenden; Scribe sollte das Libretto der vorhandenen Musik anpassen und ein angesehener Komponist die Vorbereitungen überwachen und eine würdige Form der Inszenierung gewährleisten.

Es waren sicher finanzielle Überlegungen, die Duponchel auf die Aufführung der Oper drängen ließen; *La Favorite* hatte bis zu diesem Zeitpunkt 60.000 Francs eingebracht, und der Direktor der Opéra spekulierte mit einem ähnlichen Erfolg von *Le Duc d'Albe*.

Nach Donizettis Tod am 8. April 1848 reiste Louis Dietsch [21] im Auftrag der Opéra nach Bergamo. In Gegenwart von Antonio Dolci untersuchte er die Partitur und kam zu dem Ergebnis, daß aufgrund ihrer Unvollständigkeit *"die Oper nur nach drastischer Bearbeitung und Vervollständigung durch einen anderen Komponisten auf die Bühne gebracht"* [22] werden könne. Daraufhin ließ die Opernleitung ihr Vorhaben fallen.

Im Oktober 1849 befanden sich die Partituren von *Rita* und *Le Duc d'Albe* in Bergamo *"in Verwahrung bei dem Buchhalter Marco Peguzzi, der von den Erben Donizettis zwecks Beilegung ihrer Zwistigkeiten ernannt worden war."* [23] Diese wurden durch einen Vergleich am 25. April 1855 geschlichtet, Donizettis Bruder Giuseppe übernahm die Rechte für den Großteil des Erbes Gaetanos.

Nun wurde es 20 Jahre lang still um *Le Duc d'Albe*, bis im Jahr 1875 anläßlich der Überführung der sterblichen Überreste Donizettis und Mayrs nach Santa Maria Maggiore in Bergamo Pläne auftauchten, *Le Duc d'Albe* der Vergessenheit zu entreißen. Initiator war die Stadt Bergamo, die zunächst die Zustimmung der noch lebenden Erben, Andreas Söhne Gaetano und Giuseppe, einholte. Danach beauftragte man drei Fachleute, die Partitur zu prüfen. Alessandro Nini, Giovanni Bertuletti und

Bernardino Zanetti plädierten gegen eine Aufführung; sie waren auch dagegen, den vollständigen 1. Akt aufzuführen, sondern schlugen vor, *"daß einige der besten Nummern in Konzertform gegeben werden sollten"*. [24] Dieser Plan wurde jedoch fallengelassen.
Im September 1881 berichtete die "Gazzetta musicale di Milano", *"daß das unvollständige Autograph von Le Duc d'Albe der Casa Ricordi angeboten worden sei, daß diese jedoch abgelehnt habe, um nicht den Ruf Donizettis durch Veröffentlichung einer unvollständigen und künstlerisch nicht ausgefeilten Oper zu schädigen."* [25] Fast zur gleichen Zeit erwarb der andere große Mailänder Musikverlag Lucca die Partitur von Donizettis Erben. Giovanna Luccas Mitteilung, daß sie die von Donizettis Schüler Matteo Salvi vervollständigte Oper aufführen lassen würde, entfachte heftige Debatten. Es wurden Stimmen laut, die eine solche Aufführung als Entweihung bezeichneten, andere sprachen der Oper gar die Authentizität ab. [26]
Die *"gerissene Geschäftsfrau"* [27] Giovanna Lucca war aber vorbereitet: sie ersuchte das Mailänder Konservatorium, ein Komitee zu ernennen, das nach neuerlicher Untersuchung der Partitur über die Spielbarkeit entscheiden sollte. Das Komitee wurde aus den drei Opernkomponisten Antonio Bazzini, Cesare Dominiceti und Amilcare Ponchielli gebildet. Es kam zum Schluß, daß das vorhandene Material *"durch kleine Zusätze vervollständigt werden könnte, falls es den sicheren Händen eines Experten anvertraut würde, und daß Le Duc d'Albe dem Publikum ohne jeden Zweifel als ein Werk Donizettis dargeboten werden könnte"*. [28]
Für dieses positive Urteil bedankte sich Giovanna Lucca mit einer pathetischen Widmung.
Die Meinung des Komitees führte zu weiteren Diskussionen, aber Lucca besaß nun genügend Rechtfertigung für eine Aufführung. Der Impresario des Teatro Apollo in Rom, der ehemalige Sänger Filippo Tatti, kündigte für die nächste Spielzeit die Produktion von Donizettis *Il Duca d'Alba* an. Der Dichter Angelo Zanardini hatte die Übersetzung des Librettos ins Italienische besorgt und Matteo Salvi die Vervollständigung der Musik. Salvi hielt sich ab Januar 1882 in Rom auf, um die Proben zu leiten.
"Obgleich die Preise für die Plätze ungeheuer hoch waren, war das Teatro Apollo ausverkauft." [29] Neben zahlreichen Komponisten,

Impresarii, Verlegern und Kritikern waren auch die Mitglieder des Komitees – Bazzini, Dominiceti und Ponchielli – sowie die Königin Margherita bei der Premiere am 22. März 1882 zugegen. Der Oper war ein *"sofortiger und durchschlagender Erfolg"* [30] beschieden.
Am 19. April fand auch am Teatro San Carlo in Neapel eine Aufführung von *Il Duca d'Alba* statt. Dort wurde das Werk jedoch weit weniger wohlwollend von Publikum und Presse aufgenommen.
Weitere Inszenierungen folgten in Barcelona im Dezember 1882 und am Teatro Regio in Turin im Februar 1886.
Zwei Jahre später, also 1888, übernahm Ricordi den Verlag Lucca, und so befindet sich seit dieser Zeit das Autograph von *Le Duc d'Albe* nun doch in den Archiven von Ricordi in Mailand, nachdem der Verlag, wie erwähnt, 1881 die angebotene Partitur abgelehnt hatte.
Die Turiner Aufführung sollte die letzte für einen Zeitraum von 73 Jahren bis zur Wiederbelebung von *Il Duca d'Alba* im Jahr 1959 durch Gian Carlo Menotti im Rahmen des Festivals in Spoleto sein. Allerdings existiert eine ältere Schallplattenaufnahme vom 29. November 1951, die unter Fernando Previtali in Rom eingespielt wurde.
Luchino Visconti übernahm die Inszenierung der Aufführung in Spoleto, der Dirigent Thomas Schippers erarbeitete eine Fassung von *Il Duca d'Alba*, die *"so wenig wie möglich Musik enthielt, die nicht von Donizetti stammte"*. [31] Die Originalbühnenausstattung, die in einem römischen Theaterlagerraum entdeckt worden war, wurde wiederverwendet. Die erste Aufführung im Teatro Nuovo erfolgte am 11. Juni 1959; die Inszenierung wurde während dieser Spielzeit siebenmal gezeigt. Im Zuge dieser Vorstellungen entstand auch eine Plattenaufnahme.
Eine weitere Einspielung dieser Version unter Oliviero de Fabritiis datiert aus dem Jahr 1979.
Im Jahr 1992 erfolgte schließlich die bislang letzte Inszenierung des *Duca d'Alba*. Neuerlich war es Spoleto, das sich um Donizettis Meisterwerk verdient machte. Alberto Maria Giuri dirigierte das Werk in den Bühnenbildern der Uraufführung.

2. Das Libretto [32]
Scribes und Duveyriers französisches Originallibretto und die Versionen von Zanardinis Übersetzung ins Italienische

Dem ersten ins Auge stechenden Unterschied zwischen französischem Original und der Übersetzung Angelo Zanardinis ins Italienische begegnet man bereits im Personenverzeichnis: die Namen der beiden weiteren Hauptdarsteller neben dem Duc d'Albe sind von Henri und Hélène in Marcello und Amelia umgewandelt; die Figuren des spanischen Soldaten Balbuena und des spanischen Offiziers Carlos werden zu einer Person zusammengezogen, nämlich Carlos.
Nun zu den Abweichungen in Szenenfolge und Text: in der Introduktion des 1. Aktes war in der französischen Fassung, gemäß der Bestimmung von *Le Duc d'Albe* für die Grand Opéra, eine "danse brabançonne" als Balletteinlage vorgesehen. In der italienischen Fassung entfällt das Ballett. Die Cabaletta der Hélène in der großen Szene der Amelia findet in der italienischen Version keine Berücksichtigung. Weiters fehlt im 1. Akt ein Quartett Hélène-Henri-Daniel-Duc zwischen Terzett und Duett Duca-Marcello.
Der 2. Akt blieb unverändert. Im 3. Akt sollten nach der Arie des Duca "danses espagnoles" den Auftritt des Duc de Médina-Coeli (des Nachfolgers des Duc d'Albe als Gouverneur der Niederlande) begleiten: diese ganze Szene – Auftritt Médina-Coelis, kurzer Monolog Albas und Ballett – findet sich in der italienischen Fassung nicht. Ebenso fehlen Abschnitte im Duett Henri-Duc im 3. Akt.
Auch das Duett Henri-Hélène im 4. Akt ist im französischen Originaltext geringfügig ausgedehnter. Die Arie des Henri "Anges des cieux" aus dem 4. Akt fand in Donizettis Oper *La Favorite*, modifiziert als "Ange si pur", Verwendung. Zanardini ersetzte sie durch die Romanze "Angelo casto e bel". Und schließlich bleibt noch das abgewandelte Finale zu erwähnen: während Zanardinis Marcello, nachdem er den Dolchstich empfangen hat, noch mit Amelia, dem Duca und Daniele ein Ensemble zu singen hat, bevor sein Tod eintritt, und daraufhin die rasche Abreise des Duca erfolgt, segnet Scribes Henri wesentlich schneller das Zeitliche, und der Duc

besteigt erst nach einer Arie das Schiff, um in die Heimat zu segeln.
Von Zanardinis italienischem Text existieren 3 Versionen: die Versionen Lucca, Ricordi und Schippers.
Sowohl dem im Verlag Lucca wie dem im Verlag Ricordi erschienenen Klavierauszug ist ein italienisches Textbuch vorangestellt. In beiden Fällen unterscheidet sich dieses vorangestellte Libretto von dem im Notenteil der jeweiligen Klavierauszüge wiedergegebenen Text durch Abweichungen einiger kurzer Sätze, Satzteile und Worte, nicht aber durch Umstellungen in der Szenenfolge oder Kürzungen.
Vergleicht man die beiden vorangestellten Libretti von Lucca und Ricordi miteinander, so kommt man zu dem Schluß, daß das bei Ricordi gedruckte Textbuch das von Lucca herausgegebene wörtlich, allerdings gekürzt, übernimmt – mit Ausnahme der Finalszene des 2. Aktes, dort unterscheiden sich sowohl Ablauf des Bühnengeschehens als auch Länge der Szene. Das Finale des 3. Aktes ist in beiden vorangestellten Libretti trotz musikalischer Differenzen [33] textlich gleich gestaltet.
Der von Schippers benutzte Text schließlich weicht von den soeben besprochenen Texten durch Austausch von Worten, Kürzungen und durch Beibehaltung der Romanze "Anges des cieux", in der italienischen Übersetzung "Spirto gentil", ab. Die Besetzung erfährt eine weitere Reduzierung: die Rolle des Taverniere fällt bei Schippers weg.

3. Die Musik

3.1. Die Gestalt von Donizettis Fragment und die Ergänzung durch Salvi

In Donizettis Autograph ist der 1. Akt komplett komponiert und vollständig orchestriert, außer zweier kurzer Chorpassagen, *"die möglicherweise unbegleitet vorgesehen waren"*. [34]
Die im Originallibretto Scribes vorgesehenen, für die Gattung der französischen grand opéra typischen Ballettszenen wurden zwar von Donizetti nicht ausgeführt, doch die drei leeren Seiten im 1. Akt des

Autographs weisen ebenso wie die Überschrift der nächsten Nummer – "Après la danse" darauf hin, daß er vorhatte, die Ballettmusik zumindest dieser Szene noch einzufügen. Es ist nicht auszuschließen, daß noch nicht ausgewertete Skizzenblätter die Erkenntnis bringen, daß die Ballettmusik aus *La Favorite* oder *Dom Sébastien* ursprünglich für *Le Duc d'Albe* vorgesehenes Material enthält.
Im 2. Akt fehlen einige Rezitativpassagen, die Begleitung des Bierchores sowie des allegro-Teiles des Finales. Von den letzten beiden Akten brachte Donizetti fast nur die Vokalpartien und die Baßlinien zu Papier, fallweise existieren Hinweise auf den Einsatz bestimmter Instrumente.
Aus dem Autograph geht auch hervor, daß Donizetti – wie bereits erwähnt – die Arie des Henri aus dem 4. Akt "Anges des cieux" in die Oper *La Favorite* transferierte, modifiziert als "Ange si pur". Matteo Salvi komponierte die Romanze "Angelo casto e bel" und setzte sie an die Stelle der von Donizetti entfernten Nummer.
Ist also "Ange si pur" in *La Favorite* eine Anleihe aus *Le Duc d'Albe*, so ist die Bariton-Arie in *Le Duc d'Albe* der 1829 entstandenen Oper *Il paria* entnommen. [35]
Matteo Salvis Anteil an der Oper *Il Duca d'Alba* besteht daher, außer der Tenorarie im 4. Akt, in der Orchestrierung der Akte 3 und 4 und kurzer Passagen des 2. Aktes sowie der Komposition von einigen Rezitativen, des Preludio, für das Donizetti allerdings schon die Themen bezeichnet hatte, und des Großteils des Finales. [36]

3.2. Stilistische Anmerkungen

Wie nicht wenige seiner Opern, eröffnete Donizetti *Le Duc d'Albe* mit einem Chor (obwohl *"diese Art des Verfahrens an der Opéra nicht de rigueur war, denn Aubers 'La Muette' und Meyerbeers 'Robert' und 'Les Huguenots' beginnen alle mit einer Interaktion zwischen Solostimmen und Chor"*. [37]
Zur Charakterisierung der Hauptpersonen verwendete Donizetti emblemartige Motive: dem Duc teilte er ein Marschthema zu, Henri ein rasches, "heldenhaftes" Motiv und Hélène eine elegische, stark chromatische Melodie, die den Schmerz über den gewaltsamen Tod ihres

Vaters Egmont ausdrückt.
Die beiden Arien der Hélène tragen die Merkmale ihres komplexen Charakters: im 1. Akt stachelt sie in einer dramatischen "Gran Scena" das flämische Volk zum Widerstand gegen die spanische Besatzung auf. In auffälligem Kontrast zu ihrer sozusagen "politischen" Seite steht die lyrische Romanze des 2. Aktes, die ihre persönlichen Gefühle offenbart.
Die aus *Il paria* stammende Arie des Duc aus dem 2. Akt ist dagegen eher konventionell.
Die von Salvi komponierte Tenor-Romanze ist wohl musikalisch auf der Höhe, läßt aber doch ein stilistisch neues Element gegenüber den von Donizetti vertonten Passagen erkennen.
In den Duetten Duc-Henri (1. und 3. Akt) gelang es dem Komponisten glaubhaft, den Konflikt Marcellos zwischen seiner Liebe zu Hélène, seinen patriotischen Gefühlen und seiner Sohnespflicht sowie die verzweifelten Bemühungen des Duc, seinen Sohn zu bewegen, ihn als Vater anzuerkennen, darzustellen.
Im Finale der Oper bediente sich Donizetti zur Charakterisierung des tödlich getroffenen, der Erde schon fast "entrückten" Henri eines Mittels, das Verdi später im Finale der *Aida* ebenfalls anwandte, um eine ähnliche Seelenlage – die eines "Todgeweihten" – darzustellen, nämlich einer Melodie, die mit einer Septime beginnt. Handelt es sich bei Verdi um eine große Septime, so ist es hier allerdings eine kleine.
Besonders in der Verschwörungsszene und in den Finali des 2. und des 3. Aktes erzielt Donizetti eine musikalische Dramatik, wie sie Verdi ähnlich erst in seinen ein Jahrzehnt später entstandenen Werken erreichen sollte; allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß die Verschwörung durch ihr Stattfinden in einem Bierkeller nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik entbehrt, und so trotz der musikalischen Durchschlagskraft eine Libretto-bedingte Schwachstelle darstellt.
Donizetti illustrierte die patriotischen Kundgebungen und das Aufeinanderprallen der Verschwörer und der spanischen Soldaten mit wahrhaft überzeugender Musik. Dennoch lagen ihm die Emotionen der Protagonisten mehr am Herzen. Dementsprechend gehört das Liebesduett aus dem 2. Akt zu den schönsten, die Donizetti je komponierte.
Obwohl also die Oper der von Scribe diktierten Richtlinie der grand

opéra, dem Ineinandergreifen von Politik und persönlichen Konflikten, treu bleibt, läßt sich im Gesamten gesehen sagen, daß in *Le Duc d'Albe* der Aspekt der zwischenmenschlichen Beziehungen stärker im Vordergrund steht als der politische. Dieser hat zwar beträchtlichen Anteil am Zustandekommen der Konflikte, denen die Protagonisten ausgesetzt sind, er ist aber keinesfalls Selbstzweck. Es ist deshalb nicht sinnvoll, Donizetti, der immer *"Gefühle und nicht Schlachten auf der Bühne"* forderte, als "Patrioten" anzusehen, der *"die Sehnsüchte und Hoffnungen der italienischen Carbonari während des Risorgimento"* ausgedrückt hätte, wie es Inzaghi sieht. [38]

In einem Schreiben an Antonio Dolci vom Februar 1844 findet sich der eigenhändige Hinweis Donizettis auf die vieraktige Anlage des *Duc d'Albe*. Das französische Originallibretto weist ebenfalls eine vieraktige Anlage auf. Dies steht im Gegensatz zur damaligen Gepflogenheit an der Pariser Grand Opera, vorrangig den Typus der fünfaktigen Oper zu pflegen. Allerdings ist durch die Unterteilung des 4. Aktes in 2 Bilder die für die grand opéra übliche effektive oder latente Fünfaktigkeit gegeben, durch die Übersetzung Zanardinis ins Italienische und die Bearbeitung Salvis, der die fehlenden Tanzszenen nicht nachkomponierte, erfuhr *Il Duca d'Alba* eine Umwandlung in eine italienische opera lirica. Dennoch kann er seine ursprüngliche Bestimmung als französische grand opéra nicht verleugnen. Man könnte also sagen: auch der italienische *Duca d'Alba* von Donizetti und Salvi gehört in die Kategorie der latenten grand opéra, wie z. B. auch *Aida*, *La Forza del Destino* oder *La Gioconda*.

3.3. Vergleich der Versionen von *Il Duca d'Alba* [39]

Im folgenden werden die Abweichungen des im Verlag Ricordi erschienenen Klavierauszugs und der Fassung von Schippers von dem von Lucca herausgegebenen Klavierauszug angeführt. [40]

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die schwerwiegendsten Eingriffe gegenüber der Version Lucca bei Schippers in Streichungen größerer Abschnitte bestehen. Ricordi unterscheidet sich von Lucca vor

allem in der Hinzunahme von dort nicht enthaltener Musik, während Striche zwar vorhanden sind, aber nicht das Ausmaß derer bei Schippers annehmen.

Die Kürzungen bei Schippers betreffen größtenteils Scene sowie sämtliche Cabalette der Duette außer jenem im 3. Akt, außerdem, neben einer Vielzahl weniger umfangreicher Striche, den ersten Teil der Introduktion, den zweiten Teil der Gran Scena d'Amelia, den Einleitungschor zum 2. Akt, ca. die Hälfte des Ensembles in der Scena della congiura sowie Preludio und Rezitativ vor der Arie des Duca im 3. Akt. Dadurch gehen etliche Passagen der Musik von *Il Duca d'Alba* verloren, das Ergebnis ist eine verstümmelte Fassung.

In Ricordi hingegen fallen in den Duetten hauptsächlich lediglich Wiederholungen weg; das Terzett im 3. Akt ist jedoch komplett gestrichen. Verschiedene Scene sind um einige Takte gekürzt.

Neu hinzukommende Musik ist bei Schippers eher rar, sie beschränkt sich auf Mittel- und Schlußteil des Preludio, ein 11-taktiges Orchestervorspiel zur Romanze der Amelia, 16 Takte gegen Ende des Duetts Amelia-Marcello im 4. Akt und den Austausch der Romanze "Angelo casto e bel" gegen "Spirto gentil".

Wesentlich mehr verschiedenes Material gegenüber Lucca bringt die Version Ricordi: sowohl das Finale des 2. Aktes als auch das des 3. sind neu gestaltet, ebenso das Vorspiel zur Romanze des Marcello. Einen Zusatz stellen die Frauenstimmen im Chor der Scena della congiura dar.

Beiden Versionen, Ricordi und Schippers, gemeinsam sind häufige Abweichungen melodischer und rhythmischer Natur. Vor allem in den Finali des 2. und des 3. Aktes ist jedoch eindeutig festzustellen, daß Schippers Lucca als Vorlage benutzte.

Nachdem sicher ist, daß die Version Lucca von Salvi stammt, stellt sich die Frage nach dem Urheber der Ricordi-Fassung. Das im Besitz des Archivio Ricordi befindliche Autograph enthält nur Musik von Donizettis eigener Hand. Aufschluß über die Berechtigung der Vermutung, daß Dominiceti Beiträge zu *Il Duca d'Alba* geleistet habe, würde eine Prüfung des Autographs der ergänzten Teile der Version Ricordi geben. Trotz intensiver Bemühungen ist es jedoch leider bisher nicht gelungen, das originale Notenmaterial der komplettierten Fassung ausfindig zu machen.

4. Literaturverzeichnis

ASHBROOK, WILLIAM, *Donizetti and his Operas*, Cambridge, 1982.

BARBLAN, GUGLIELMO, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo, 1948.

CAMETTI, ALBERTO, *Donizetti a Roma*, Torino, 1907.

DE NAPOLI, GIUSEPPE, *Amilcare Ponchielli*, Genova, 1936.

INZAGHI, LUIGI, *Donizetti a Parigi*; in: Tintori, Gianpiero (Hrsg.), *Gaetano Donizetti*, Milano, 1983.

KOTH, STEFAN, *Beiträge zu Donizettis 'Il Duca d'Alba'*, in: *Mitteilungen der Freunde der Musik Gaetano Donizettis*, Wien, 1987.

PACINI, GIOVANNI, *Le mie memorie artistiche*, Repr., Lucca, 1981.

WEINSTOCK, HERBERT, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, New York, 1963.

ZAVADINI, GUIDO, *Donizetti: Vita - Musiche - Epistolario*, Bergamo, 1948.

Donizetti Society Journal 5, London, 1984; Hrsg.: Weatherson, Alexander.

Studi Donizettiani 1, Bergamo, 1962.

Gazzetta musicale di Milano, Anno XXXVII - N. 13, 26 Marzo 1882.

Il Teatro Illustrato, Anno II - N. 16, Aprile 1882.

5. Quellenverzeichnis

Opera ridotta per canto e pianoforte da N. Massa. Milano, F. Lucca, n. 26551-74, pag. 20 + 487

Opera trascritta per canto e pianoforte da N. Massa. Milano, G. Ricordi, n. 108831 u. 36551-74, pag. 17 + 370

Opera trascritta per canto e pianoforte, revisione e integrazione di Thomas Schippers. Milano, Ricordi, n. 130042, pag. 402

LO PRESTI, FULVIO, – *Le Duc d'Albe: The Livret of Scribe and Duveyrier*, in: Weatherson, Alexander (Hrsg.), *Donizetti Society Journal*, 5, London, 1984.

1. Dieser Artikel basiert auf folgender Arbeit: STEFAN KOTH, *Beiträge zu Donizettis Duca d'Alba*, in: *Mitteilungen der Freunde der Musik Gaetano Donizettis*, Wien, 1987.
2. HERBERT WEINSTOCK, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, New York, 1963; S. 282; dt. Ausgabe, Adliswil/Schweiz, 1983
3. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistische*, Repr., Lucca, 1981; S. 86
4. GUIDO ZAVADINI, *Donizetti, Vita-Musiche-Epistolario*; Bergamo, 1948; Brief No. 320, S. 496
5. ZAVADINI; Brief No. 328, S. 502; an der Grand Opéra hatten gerade die Proben für *Les Martyrs* begonnen, *La Fille du Regiment* - noch unter dem Titel *Maria* - sollte in *"einem Monat oder 40 Tagen"* an der Opéra Comique gegeben werden, und dem Renaissancetheater hatte Donizetti zwei Opern versprochen: *"die "Fiancé du Tyrol" wird der erweiterte "Furioso" sein, "L'Ange de Nisida" wird neu sein."*
6. WEINSTOCK; S. 282
7. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti and his Operas*; Cambridge, 1982; S. 153; diese Vermutung Ashbrooks findet in den Briefen Donizettis keine Bestätigung.
8. ZAVADINI; Briefe No. 364 u. 378, S. 540 u. 558
9. ZAVADINI; Brief No. 391, S. 572
10. ZAVADINI; Brief No. 439, S. 625
11. ZAVADINI; Brief No. 452, S. 635
12. ALBERTO CAMETTI, *Donizetti a Roma*; Torino, 1907; S. 245 f.
13. WEINSTOCK; S. 283; nach: Cametti; S. 247 f.
14. WEINSTOCK; S. 283
15. Vgl. auch: ZAVADINI; Brief No. 545, S. 730 (Briefentwurf)
16. ZAVADINI; Brief No. 642, S. 818
17. ZAVADINI; Brief No. 648, S. 823
18. WEINSTOCK; S. 285; nach: CAMETTI; S. 254
19. WEINSTOCK; S. 285
20. ebd.
21. Louis Dietsch, 1808-1865; Komponist der Oper *Le Vaisseau fantôme*, deren Libretto von Wagners erster Skizze für *Der fliegende Holländer* stammte; Dirigent dreier Pariser Aufführungen von *Tannhäuser* (WEINSTOCK; S. 286)
22. WEINSTOCK; S. 286; nach: CAMETTI; S. 257
23. WEINSTOCK; S. 286; nach: CAMETTI; S. 258
24. WEINSTOCK; S. 287; nach: CAMETTI; S. 259
25. CAMETTI; S. 259
26. GIUSEPPE DE NAPOLI, *Amilcare Ponchielli*; Genua, 1936; S. 241
27. WEINSTOCK; S. 287
28. CAMETTI; S. 262
29. WEINSTOCK; S. 288; nach: CAMETTI; S. 267
30. WEINSTOCK; S. 288
31. Ebd.
32. Zu Einzelheiten über Scribes Umarbeitung des *Duc d'Albe* zu Verdis *Les Vêpres Siciliennes* s. KOTH a.a.O.
33. GUGLIELMO BARBLAN, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*; Bergamo, 1948; S. 166
34. ASHBROOK; S. 434
35. WEINSTOCK; S. 288
36. Donizetti notierte als letzten Eintrag der autographen Partitur das Thema des Finales. Dieses Thema hatte er bereits für den Tod Ghinos in seiner Oper *Pia de' Tolomei* (UA 18. Februar 1837) verwendet. Salvi hielt sich jedoch in der Entwicklung des Themas nicht streng an die Vorlage, sondern führte es im Final-Ensemble des *Duca d'Alba* eigenständig weiter.
37. ASHBROOK; S. 435
38. LUIGI INZAGHI, *Donizetti a Parigi*; in: Gianpiero Tintori, (Hrsg.) GAETANO DONIZETTI; Milano, 1983; S. 45
39. Detaillierte Übersicht in: KOTH a.a.O.
40. Siehe Quellenverzeichnis