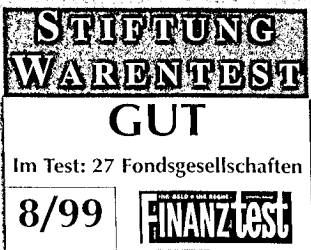


**DekaGruppe**

**Beste deutscher Investment-Fonds-Anbieter.**



**UNSERE BESTE WERBUNG  
IST KLEIN, ECKIG  
UND UNBESTECHLICH.**



**Stadtparkasse Magdeburg**  
Mitte im Leben seit 1823.

**Investmentpartner der Finanzgruppe**

Gaetano Donizetti 1848 DON  
**DON PASQUALE**



*Seit dem 1. März 1848  
Don Pasquale von Gaetano Donizetti  
in der Opern- und Schauspielhaus  
Magdeburg*

theater magdeburg  
der landeshauptstadt





**TraumpfadFinder,  
Sterndeuter,  
Wegbereiter.**

*Studiosus-Reiseleiter zeigen Ihnen das  
Verborgene hinter dem Offensichtlichen.\**

**\*Qualität  
mit Brief & Siegel**

Studiosus ist der einzige Reise-  
veranstalter Europas, dessen  
Qualitätsmanagement System zur  
Auswahl, Aus- und Weiterbildung  
von Reiseleitern und  
weiter nach DIN EN ISO 9001  
zertifiziert wurde

**Studiosus**

Jetzt unsere aktuellen Kataloge  
kostenlos anfordern:

☎ 00 800/24 01 24 01  
Gebührenfrei für D, A und CH

[www.studiosus.com](http://www.studiosus.com)

1843

# DON PASQUALE

Dramma buffo in drei Akten von Gaetano Donizetti  
Libretto nach Angelo Anelli  
von Giovanni Ruffini und vom Komponisten  
Deutsche Übertragung  
nach der italienischen Originalpartitur  
von Joachim Popelka und Horst Goerges

*Ich will Gefühle auf der Bühne haben, keine Schlachten.*

Donizetti, in einem Brief vom 26. Juni 1838  
an Graf Gaetano Melzi

Spielzeit 2000/2001

# DIE HANDLUNG

Ort der Handlung: Rom

## ERSTER AKT

Don Pasquale, ein reicher, alter Junggeselle erwartet ungeduldig seinen Freund, den Doktor Malatesta, welchen er um Hilfe bei seinen Heiratsplänen gebeten hat. Durch eine späte Verehelichung will er seinen Neffen Ernesto enterben, der es abgelehnt hat, die von Don Pasquale für ihn ausgewählte Frau, eine reiche Erbin, zur Gattin zu nehmen. Der Doktor trifft mit der guten Nachricht ein, er habe eine passende Gattin für Pasquale gefunden und besingt ihre Vorzüge: eine unschuldige, naive Seele voller Güte und Bescheidenheit aus guter Familie, nämlich seine eigene Schwester, Sofronia, gerade aus der Klosterschule entlassen. Don Pasquale ist äußerst angetan von der Beschreibung, der Doktor soll sie nur gleich herbringen. In der Zwischenzeit eröffnet er Ernesto seine zukünftigen Pläne. Ernesto ist erschüttert: Ohne die Erbschaft seines Onkels kann er die junge Witwe Norina, von der er um keinen Preis lassen will, nicht zum Traualtar führen. Als er zudem erfährt, dass Doktor Malatesta seinem Onkel bei seinen Bemühungen hilft, fühlt er sich völlig verlassen. Die Geliebte muss er aufgeben, weil der Freund ihn verraten hat.

Norina schlägt sich in ihrer Wohnung mit einer sentimentalsten Liebesgeschichte die Zeit um die Ohren. Über den schmachtenden Helden kann sie nur lachen. Von Versicherungen „ewiger Treue“ hält sie wenig. Kurz darauf erhält sie einen Abschiedsbrief Ernestos. Malatesta findet sie vollkommen verstört vor. Er weiß jedoch Rat: Sie selbst soll, getarnt als seine Schwester, die Rolle von Pasquales Braut übernehmen, um ihm daraufhin nach einer zum Schein vollzogenen Ehe das Leben zur Hölle zu machen. Um ihrer Liebe zu Ernesto willen erklärt sich Norina zu dem Ränkespiel bereit.

## ZWEITER AKT

Düsteren Gedanken hingegeben, beklagt Ernesto sein Los. Er verlässt das Haus, während Don Pasquale den Doktor und seine Zukünftige begrüßt. Norina schauspielert gekonnt; Don Pasquale ist Feuer und Flamme und will sofort zum Notar. Malatesta hat weitblickend einen falschen Notar schon mitgebracht. Der Heiratsvertrag, der Norina die Hälfte von Don Pasquales Vermögen und alle Rechte im Haus zuspricht, wird gerade vorbereitet, als Ernesto unvermittelt kommt. Malatesta ver-

sucht ihn schnell über die wahren Zusammenhänge aufzuklären. Nun steht dem Abschluss des Ehevertrages nichts mehr im Wege, ja Ernesto beglaubigt diesen gar als zweiter Zeuge. Nach der Vertragsunterzeichnung ändert sich das Verhalten Norinas schlagartig. Aus dem sanften Geschöpf wird eine Furie, die umgehend das Haus renovieren, die Gehälter der Dienstboten verdoppeln und neue Diener einstellen will. Obendrein beschimpft sie ihren Mann derart, dass ihm Doktor Malatesta dringend Ruhe empfiehlt.

### DRITTER AKT

Für Don Pasquale werden die Schreckensvisionen zur Realität. Er sieht sich mit Rechnungen überhäuft. Norina hat einen ganzen Hofstaat um sich versammelt. Sie gibt vor, ins Theater gehen zu wollen, um ungestört mit Ernesto zu sein. Als Don Pasquale dies verhindern will, gibt sie ihm kurzerhand eine Ohrfeige. Nach ihrem Abgang entdeckt Don Pasquale einen Zettel: Offensichtlich eine Verabredung mit einem Liebhaber im Garten. Entsetzt lässt er Doktor Malatesta rufen. Gemeinsam wollen sie das Rendezvous überwachen und Norina als Ehebrecherin stellen. Nun rollt die Intrige Malatestas vollends ab: Bei dem vermeintlichen Liebhaber handelt es sich um Ernesto, der jedoch flieht. Norina beteuert ihre Unschuld. Malatesta rät Pasquale, Ernesto mit Norina zu verehelichen. Nur so könne er sich seine Ehefrau vom Halse schaffen, denn mit dieser Frau wolle Sofronia keinesfalls unter einem Dach wohnen. Pasquale stimmt erfreut zu. Plötzlich fallen alle Masken: Sofronia gibt sich als Norina zu erkennen, und Don Pasquale muss feststellen, dass er das Opfer eines üblen Komplotts geworden ist, dessen Drahtzieher sein Freund Malatesta war.

## »MEIN WERK WIRD ERFOLGREICH SEIN.«

ENTSTEHUNG UND URAUFFÜHRUNG VON DONIZETTIS

»DON PASQUALE«

Herbert Weinstock

Kurz nach Donizettis Ankunft in Paris hatte ihm Jules Janin mündlich vorgeschlagen, eine neue Oper für das Théâtre Italien zu schreiben, dessen Direktor Janin geworden war. Dieses Angebot wurde am 27. September 1842 schriftlich wiederholt in der Form eines Vertrages für eine neue *opera buffa*, die auf die besonderen Gaben von Giulia Grisi, Mario, Antonio Tamburini und Luigi Lablache zugeschnitten war. Der Name der vorgeschlagenen Oper und der Stoff wurden anfänglich nicht erwähnt, und dies war vielleicht damals noch nicht entschieden worden. Aber am 8. Oktober schrieb Donizetti an seinen Wiener Freund und Übersetzer Leo Herz: „Meine *opera buffa* wird nach der Aufführung von ‚Linda‘ mit den Proben beginnen. Titel: ‚Don Pasquale‘.“

Donizettis Pariser Faktotum, der italienische Verbannte und politisch unzuverlässige Doppelagent Michele Accursi, veranlasste einen anderen italienischen Verbannten, Giovanni Ruffini, das Libretto für eine neue Oper aus einem zweiaktigen Text von Angelo Anelli zurechtzuschneiden, der von Stefano Pavesi als „Ser Marc ‘Antonio“ komponiert und mit ansehnlichem Erfolg 1810 an der Mailänder Scala empfangen worden war. Am 29. September schrieb Ruffini seiner Mutter, dass Accursi aus irgend einem Grunde dringend etwas von ihm verlangte. Sechs Tage später erzählte er ihr, was Accursi gewollt hatte: „Maestro Donizetti, der in Paris war und eine *opera buffa* mit einem Text schrieb, der bereits benutzt worden ist, braucht einen aktiven Steinmetzen für Verse, der das alte Libretto umarbeitet, streicht, ändert, zufügt, anklebt und wer weiß, was noch. Und dieser Steinmetz, vorgeschlagen von Michele [Accursi], bin ich, Dein Diener Brighella. Du weißt, was es für eine langwierige und langweilige Arbeit ist, alte Brote aufzubacken, um so mehr, wenn man ein zweischneidiges Schwert im Rücken hat: Michele, der mir keine Ruhe lässt, und Donizetti, der von mir erwartet, dass ich ihm Teile zum Vertonen nicht jeden Tag, sondern jede Stunde bringe. Seine Begabung und Schöpferkraft sind enorm. Er kann Dir ein langes Duett in einer Stunde hinlegen; was mehr ist, es wird herrlich sein. Im Übrigen stehe ich – ein Dichter, verstehst Du – mit dem Maestro in einem wunderbar nahen Verhältnis, und ich berate mich täglich mit ihm. Er ist ein guter und fähiger Mann, ohne Anmaßung, einfach in seinem Wesen, und heute sprachen wir über einen gewissen Bruder von ihm, der seinerzeit Kapellmeister in Genua im *reggimento di Casale* war und den ich kannte; er ist ebenfalls musikalisch hervorragend. Jetzt ist er in Konstantinopel Leiter eines Teils der Musik des Sultans; es geht ihm gut, und er genießt das Geldverdienen.“



*Donizetti, Portrait um 1835*

Am 11. Oktober schrieb Ruffini seiner Mutter: „Ich verschlinge das Papier, wie man so sagt. Es ist nicht eine Frage, ob man es gut oder schlecht macht, sondern dass es schnell geht.“ Am 18. Oktober: „Die Versmaschine produziert weiter eine bestimmte Menge pro Tag.“ Am 23. Oktober konnte er berichten: „Mein *opus magnum* erreicht seine Vollendung.“ Ruffini war zwar nicht sehr glücklich, als Donizetti anfing hier und da Verse zu streichen, unaufhörlich neue Ansuchen zu stellen, neue Vorschläge zu machen. Schließlich erschien es Ruffini, dass er „das Wenige an logischem Zusammenhang, das ich mich bemüht habe, in meine Stücke einzufügen“, zerstört hatte. Zum Beispiel unterbreitet Ruffini für das Schlussrondo mehrere Textfassungen, und er dachte, dass die schließlich benutzte die schlechteste war. Dann verursacht Tamburini Schwierigkeiten, indem er behauptete, dass Lablaches Rolle

saftiger als seine sei, und er drohte abzusagen, wenn das Gleichgewicht nicht hergestellt würde. Die Bemühungen, ihn zufriedenzustellen, brachten zusätzliche Arbeit für Ruffini und Donizetti. Der endgültige Text von „Don Pasquale“ war so weit entfernt von dem, was Ruffini sich vorgestellt hatte, dass er verlangte, dass sein Name nicht benutzt werde, und er erklärte dies in einem weiteren Brief an seine Mutter: „Ich habe meinen Namen nicht dafür hergegeben, weil man verstehen muss, dass ich sozusagen die Arbeit nicht als die meine wiedererkenne, da sie in solcher Eile geschrieben und meine Handlungsfreiheit in gewissem Sinne von dem Maestro gehemmt wurde.“

Trotzdem bezahlte Donizetti Ruffini fünfhundert Francs für das Libretto, den damals üblichen Preis für einen Text dieser Art und Länge. Es erschien als die Arbeit eines „M.A.“, wie aus dem Kontrakt hervorgeht, den Michele Accursi am 30. November 1842 aus Paris an Giovanni Ricordi sandte: „Ich, der Unterzeichnete, Autor der Dichtung ‚Don Pasquale‘, vertont von Signor Gaetano Donizetti, trete zu Gunsten von Signor Ricordi in Mailand die Rechte an diesem Libretto für ganz Italien und Deutschland ab, unter der Bedingung, dass der wahre Name nie auf der Dichtung gedruckt wird.“ Es ist beachtenswert, dass Accursi nicht „*il mio nome*“, sondern „*il vero nome*“ schrieb. Abgesehen von Ruffinis Abneigung gegen den Text – berechtigt aus rein literarischen Gründen, aber unberechtigt, wenn man die Verse nach musikalischen Grundsätzen beurteilt –, besteht die Möglichkeit, dass er nicht wollte, dass die italienischen Behörden seinen Aufenthalt erfuhren. Auf alle Fälle führten die Initialen „M.A.“ zu der unrichtigen Behauptung, die in hunderten von Büchern erschien, dass das Libretto die Arbeit von „Michele Accursi, einem Pseudonym von Giovanni [manchmal sogar Giacomo] Ruffini“ war. Um diese Verwirrung noch zu vergrößern, wurde das Libretto manchmal auch Salvatore Cammarano zugeschrieben: ein vom Metropolitan Opera House in New York angebotenes Libretto ging zeitweise so weit, es „Camerano“ zuzuweisen. Die korrekte Zuschreibung sollte lauten: Angelo Anelli – Giovanni Ruffini – Donizetti.

Donizetti riss praktisch Ruffini die unvollständigen, unverbesserten Zeilen aus der Hand und arrangierte sie beim Komponieren. Wenn er auch im Scherz an Antonio Vasselli am 12. November schrieb, dass „Don Pasquale“ ihn „zehn Tage Mühe“ gekostet hatte und dies am 4. Januar 1843 in einem weiteren Brief an Vasselli auf „eine riesige Mühe (elf Tage)“ umänderte, so arbeitete er tatsächlich mit Unterbrechungen vom 1. Oktober bis nach Mitte Dezember daran. Trotz zahlreichen altherwürdigen Behauptungen über die Schnelligkeit, mit der er diese Oper komponierte und instrumentierte, steht fest, dass er am 8. Dezember das Schlussrondo noch nicht geschrieben hatte, und am 15. Dezember musste er noch eine *cabaletta brillante* für Tamburinis Rolle (Dottore Malatesta) komponieren. Dagegen hatte er einen großen Teil der Oper

am 12. November bereits instrumentiert und sagte die volle Wahrheit, als er am 15. Juli 1845 an Mayr schrieb: „In meiner gewohnten Art arbeite ich von sieben Uhr morgens bis um vier Uhr nachmittags.“ Die angeblich geheime Formel für seine „schreckliche Gabe“ war zum großen Teil seine Art des Arbeitens.

Die Proben zu „Don Pasquale“ liefen im Théâtre Italien den ganzen Dezember hindurch weiter. Am 24. Dezember schrieb Désiré Raoul-Rochette, der ständige Sekretär der Académie Royale des Beaux-Arts, einen offiziellen Brief an Donizetti, um ihm mitzuteilen, dass die Académie sich entschlossen hatte, einen Komponisten für einen der drei freien *fauteuils* aufzustellen und dass er für die Ehre ausgewählt worden sei. Die Wahl sollte in der kommenden Woche erfolgen und, wie Raoul-Rochette schrieb, konnte man mit vollem Recht annehmen, dass Donizettis Nominierung bestätigt würde. Der Brief enthält die folgende Notiz in Donizettis Handschrift: „Gestern am 31. Dezember im ersten Wahlgang einstimmig zum korrespondierenden Mitglied gewählt worden.“ Die Wahl in die Académie war die höchste von mehreren Auszeichnungen, die Donizetti 1842 zuerkannt wurden; die erste war die Ernennung als Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien am 28. Mai, die zweite seine offizielle Ernennung zu den Stellungen am Wiener Hof. In den Jahren 1842, 1843 oder 1844 wurde er auch durch den Kaiser von Österreich mit dem Orden der Eisernen Krone ausgezeichnet.

Während „Don Pasquale“ am Théâtre Italien der Premiere entgegenging, hatte außer Donizetti niemand das geringste Vertrauen zu der Oper. Weder Dormoy, der Leiter der Truppe, noch sein Assistent und zukünftiger Nachfolger Vatel, noch die teilnehmenden Künstler selbst schienen irgend etwas Außergewöhnliches in der Partitur entdeckt zu haben. Die Stimmung bei den Proben war eisig. Die Orchestermitglieder machten laut Bemerkungen über ihre schlechte Meinung von der Musik; und sie machten ordinäre Zeichnungen am Rande ihrer Stimmen. Charles de Boigne schrieb:

„Bei der Generalprobe waren nur Vatel, Dormoy, Donizetti und sein Verleger im Zuschauerraum. Die Orchestermusiker gaben kein Zeichen des Beifalls: das Zeichen des Todes. Das Werk war verdammt, gerichtet worden. Donizetti nahm seinen Verleger in seine Wohnung mit und entnahm einem seiner Kästen ein Stück, das er seinen Verleger bat Mario zu übergeben, um sofort daran zu arbeiten. Donizetti beabsichtigte, mit ihm am gleichen Abend noch zu proben. Dieses Stück [„*Com'è gentil*“], welches ‚Don Pasquale‘ noch gefehlt hatte, war die reizvolle Serenade, die Mario so zart am Schluss des dritten Aktes seufzte.“ Léon Escudier schrieb, dass er bei der Generalprobe hörte, wie Vatel zu Dormoy sagte: „Dieser Text und diese Musik werden bestenfalls für Akrobaten gut sein.“



Donizetti in den mittleren oder späten 1830iger Jahren in Neapel  
Nach einer Zeichnung, die Giuseppe Cammarano zugeschrieben wird.

Donizetti, der die Oper in fieberhafter Begeisterung komponiert hatte, war seiner Sache sicher. „Haben Sie keine Furcht meiner wegen“, sagte er zu Escudier. „Mein Werk wird erfolgreich sein.“ Und Michele Accursi schrieb in einem Geschäftsbrief an Giovanni Ricordi, dass er glaubte, „Don Pasquale“ sei Donizettis „Barbiere di Siviglia“.

Die Uraufführung von „Don Pasquale“ im Théâtre Italien am 3. Januar 1843 (einen Tag nach der ersten Aufführung von Richard Wagners „Der Fliegende Holländer“ in Dresden) bildete den Höhepunkt von Donizettis Leben als Komponist. Giuseppe Verdis leuchtender Stern war im schnellen Aufsteigen über der italienischen Halbinsel, aber Donizetti blieb dort der berühmteste aktive, lebende Opernkomponist, so wie er es in Wien und in mehreren anderen europäischen Zentren war – vielleicht sogar in Paris. Er erreichte immer mehr Beliebtheit in Nord- und Südamerika. Seine finanzielle Lage und Aussichten waren ausgezeichnet. Wenn auch

seine Gesundheit gelegentlich unter Störungen litt, so hatte er doch immer noch ungeheure Reserven an Energie und – von seltenen Ausnahmen abgesehen – seine volle Geistesschärfe. Es war ein weiter Weg gewesen von seinem unterirdischen Geburtsort am Borgo Canale vor nicht viel mehr als fünfundvierzig Jahren, und nun war die letzte seiner fast siebzig Opern ein unzweifelhafter Erfolg in Paris.

Im „Journal des débats“ vom 6. Januar 1843 schrieb Etienne-Jean Delécluze: „Seit Bellinis ‚I Puritani‘ hat keine speziell für das Théâtre Italien komponierte Oper einen lautereren Beifall errungen. Vier oder fünf Nummern wiederholt, die Sänger herausgerufen, der Maestro herausgerufen – alles in allem ein Beifallssturm, wie er so ungeheuer und dutzendweise in Italien selbst den mittelmäßigsten kleinen Komponisten gesendet wird, während er in Paris für die wirklich großen reserviert wird.“

Lablaches Darstellung der Rolle des Don Pasquale sollte legendär werden; sein Kostüm – eine weiße *robe de soie* aus Bombasin (einem leichten, wollseidenen Stoff), Nanking-Beinkleider und eine schwarzseidene Zipfelmütze – wurden traditionell. Léon Escudier schrieb über ihn: „Wenn er auftrat, mit seinem strahlenden Gesicht, zaghaft mit grazilem Getue und, ohne es zu wollen, unter der Last seines riesigen Leibesumfangs, brach sogleich überall im Zuschauerraum Gelächter aus.“ Jeden Tag brachte der Gärtner, der die berühmten Gewächshäuser des Marquis Alexandre Marie Aguado beaufsichtigte, eine Kamelie ins Theater für Lablache, der sie in seinem Knopfloch trug. Grisi'bezauberte jeden als Norina. Mario war auch erfolgreich, besonders mit „Com'è gentil“ mit der Tamburinbegleitung hinter der Bühne. Verschiedentliches Lob für Tamburinis Darstellung des Doktors Malatesta wurde fast durch die Lobeshymnen für seine drei hauptsächlichen Kollegen übertönt. Die Beliebtheit von „Don Pasquale“ führte bald zu den üblichen Folgen in Form von Transkriptionen und Bearbeitungen: Adolphe Adam machte eine Klavierbearbeitung von „Com'è gentil“, und Johann Baptist Cramer komponierte einen *Valse brillante* über allerlei Melodien aus der Oper. Nur Heinrich Heine äußerte sich streng in einem Pariser Bericht für die Augsburger *Gazette*: „Im sogenannten Opernhaus gab es genug Neuheiten diesen Winter. Die *Bouffes* haben uns ‚Don Pasquale‘ beschert, ein neues Werk von Signor Donizetti. Diesem Italiener mangelt es nicht an Erfolg. Er hat großes Talent, aber noch größer ist seine Fruchtbarkeit, worin er nur noch von Kaninchen übertroffen wird.“

Donizetti bildete sich nicht mehr als sonst auf Grund seines Erfolges ein. Als er an seinen Schüler und Freund Matteo Salvi am Tage nach der Premiere von „Don Pasquale“ schrieb, sagte er nur: „Gestern abend habe ich ‚Don Pasquale‘ aufgeführt. Das Ergebnis war sehr günstig. Das Adagio im Finale des zweiten Aktes wurde wiederholt. Die *stretta* des Duets zwi-

schen Lablache und Grisi wurde wiederholt. Ich wurde am Ende des zweiten und dritten Aktes herausgerufen. Nicht ein Stück, von der *sinfonia* an, das nicht mehr oder weniger Beifall erhielt. Ich bin zufrieden.“

Tommaso Persico berichtete er am 2. Januar aus Wien: „Sogar heute bekomme ich noch acht Zeitungen aus Paris, die über ‚Don Pasquale‘ berichten. Ich bin selbst verblüfft, aber so ist es nun: 19 000 Francs in elf Tagen! Ein Glückstreffer. *Voilà tout. Une imprudence ...*“

Auf ebenso amüsante wie passende Weise wurde „Don Pasquale“ der Ehefrau von Donizettis Pariser Bankier, Mme. Zélie de Coussy, gewidmet. Die erste Ausgabe, die die Widmung an sie von „*Gaetano Donizetti, Maestro di Cappella e Compositore di Corte di S. M. l'Imperatore d'Austria*“ trägt, enthält die folgende Liste der Rollen mit Bemerkungen:

*Don Pasquale*, ällicher Junggeselle, nach alten Maßstäben zugeschnitten, sparsam, leichtgläubig, dickköpfig, im Grunde ein guter Kerl  
Sig.r Lablache

*Dottore Malatesta*, ein Mann, der immer einen Ausweg findet, spaßhaft, ideenreich, Doktor und Freund von Don Pasquale und sehr guter Freund von  
Sig.r Tamburini

*Ernesto*, Neffe von Don Pasquale, jugendlich, leidenschaftlich, Liebhaber der seine Liebe erwidernnden  
Sig.r Mario

*Norina*, junge Witwe, impulsiver Charakter, ungeduldig, wenn ihr widersprochen wird, aber aufrichtig und liebevoll  
Sig.a Grisi.

Giovanni Ruffini, der am Triumph von „Don Pasquale“ teilnahm, hatte seiner Mutter am Tage nach der Uraufführung von „Don Pasquale“ geschrieben: „Wir, – sieh, wieviel Eitelkeit in dem *wir* steckt – hatten einen *succès fou*. Von der Ouvertüre an wurde jedes einzelne Stück beklatscht, manche davon ganz wild; ein Finale und zwei Duette wiederholt; Donizetti wurde mindestens zweimal herausgeholt trotz der Opposition, deren Mitglieder von dem allgemeinen Beifall so entmutigt waren, dass sie kein Zeichen der Missbilligung von sich gaben, sondern sich darauf beschränkten, schweigend zu leiden.“ Als Donizetti dann am 7. Januar Paris verließ, beauftragte er Ruffini, einen neuen Text für das Duett zwischen Pasquale und Malatesta zu schreiben und dem Schlussrondo ein paar Zeilen hinzuzufügen. Denn nunmehr war es sicher, dass „Don Pasquale“ am Théâtre Italien bis zum Ende der Spielzeit laufen würde. In der Tat waren die Kasseneinnahmen bei der abschließenden Aufführung am letzten Sonntag im März 12 000 Francs.

Grand...



par tout le monde  
à une exemplaire  
2 février 1840.

*E. Meyer*

Bibliothèque-Musée de L'Opéra de Paris

## »ALLA BORGHESA MODERNA«

DONIZETTIS LETZTE OPERA BUFFA

Udo Salzbrenner

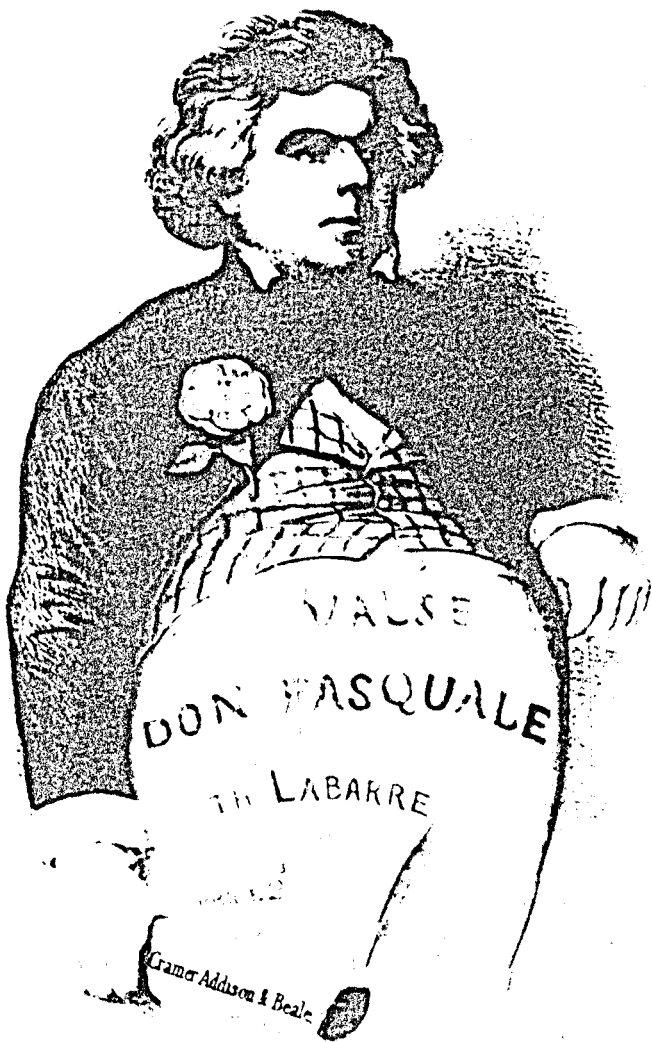
„Lucia di Lammermoor“, „L'elisir d'amore“ und „Don Pasquale“, wer kennt sie nicht? Unter den fast siebzig Opern, die Gaetano Donizetti geschrieben hat, sind sie seit über einhundertfünfzig Jahren Renner auf den Spielplänen der Opernhäuser geblieben, von deren andauerndem Erfolg selbst moderne Musical-Produzenten unserer Tage nur träumen können. Im 20. Jahrhundert haben viele weitere Opern und sogar Werke anderer Gattungen des italienischen Belcanto-Komponisten in gedruckten Ausgaben, auf der Bühne wie als Schallplattenproduktionen wieder den Weg an die Öffentlichkeit gefunden, darunter „La Favorita“, „La Fille du régiment“, „Gemma di Vergy“, „Lucrezia Borgia“ und „Maria Stuarda“.

Zusammen mit Gioacchino Rossini und Vincenzo Bellini teilte sich Donizetti die Welt der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Italien. Aber nicht nur dort, sondern auch weit über die Grenzen Italiens hinaus vermochte er das Publikum zu begeistern, feierte seine großen Triumphe ebenso in Paris und Wien.

Sein „Don Pasquale“ - uraufgeführt 1843 in Paris - dokumentiert einen verspäteten Höhepunkt der *Opera buffa*, deren Blütezeit damals bereits Vergangenheit war und deren Tradition zurückführt zu Giovanni Pergolesis „La serva padrona“, uraufgeführt im Jahre 1733.

Innerhalb kürzester Zeit wurde „Don Pasquale“ an allen größeren und kleineren Bühnen nachgespielt, und zwar nicht nur in Europa, sondern ebenso in Amerika (New Orleans 1845, Buenos Aires 1851, Rio de Janeiro 1853) und Australien (Melbourne 1856). Zahlreiche Übersetzungen - in deutscher, englischer, französischer, spanischer, ungarischer, polnischer, schwedischer, tschechischer, rumänischer, finnischer, kroatischer, slowenischer, bulgarischer und litauischer Sprache - ebneten den Weg des Werkes auf zahllose internationale Bühnen. Schon im Uraufführungsjahr folgten Aufführungen in italienischer Sprache in Mailand, Wien, London, Turin, Neapel und Rom. Berlin folgte im Jahre 1845, New York 1846 in englischer Sprache, - ein Siegeszug also ohnegleichen.

Donizettis „Don Pasquale“, nur ein Bindeglied zwischen Rossini und Giuseppe Verdi, der mit seinem „Falstaff“ 1893 den espritfunkelnden Gipfelpunkt einer spezifisch italienischen Form des musikalischen Lustspiels schuf? Diese Einschätzung greift zu kurz, verkennt die völlig eigenständigen Qualitäten von Donizettis Meisterwerk, das gewissermaßen Aspekte der modernen Komödie vorwegnimmt, indem es das



*Luigi Lablache, der Don Pasquale der Uraufführung, ziert das Titelbild eines Arrangements des „Walzers aus ‚Don Pasquale‘“ für Klavier*



*Don Pasquale, Figurine von Stephan Stanisic*

unbefangene Spiel der Commedia dell'arte mit Elementen des zeitgenössischen Lebensgefühls vereinigt.

Nicht zufällig spielt die Handlung in der Gegenwart der Autoren, ja Donizetti regte – wie wir einem Brief des Librettisten Giovanni Ruffini an seine Mutter entnehmen können – für die Uraufführung gar an, die Kostüme der Darsteller „alla borghesa moderna“ zu kreieren, wollte also ganz bewusst auf die zeitliche und räumliche Distanz, die noch etwa Paisiellos und Rossinis „Barbiere“ geprägt hatten, verzichten:

„Donizetti wollte, dass alle Darsteller im ‚Don Pasquale‘ Kostüme im Stil der ‚Borghesa moderna‘ (also der zeitgenössischen Bourgeoisie) tragen sollten; die damaligen Sänger jedoch – außer Lablache (Don Pasquale) – wehrten sich gegen diese Bestimmung. Ruffini gab den Künstlern Recht, weil es ihm schien, dass zum Charakter des Stückes besser große Perücken und samtene Galakleidung passen würden; Donizettis unumstößliche Antwort lautete jedoch: die Musik spricht dagegen: Er musste aber nachgeben, um nicht eine noch üblere Stimmung gegen seine Oper hervorzurufen, die bereits auf nicht wenige Hindernisse und Widerstände stieß.“

Bei der Uraufführung sollte tatsächlich Lablache der einzige sein, der Donizettis Intentionen entgegenkam. Er trat im ersten Akt in langen Hosen („Pantalon di nanchino“, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts so beliebt waren) auf, und für die Galatoilette des zweiten Aktes wählte er einen grünen Frack mit goldenen ziselierten Knöpfen, das heißt eine moderne Bekleidung. Theophile Gautier berichtet, dass er ausah wie „ein riesiger Skarabäus, der sich vergeblich abmüht, die Flügel zum Fluge zu öffnen.“

In der Tat hatte Donizetti Recht, als er bemerkte, die Musik spreche gegen eine zeitliche Ansiedlung des Stückes im 18. Jahrhundert. Schon die zeitgenössische Kritik erwähnt den reichlichen Gebrauch des Walzers als äußerst interessante Neuheit (noch 1874 hat Eduard Hanslick voll Bewunderung auf „die wiederholte, absichtliche Einführung des Walzers in den Gesangspartien“ hingewiesen). Und bei diesen Walzern, die vielfach in dieser Oper nachgewiesen werden können, handelt es sich keineswegs um jene altertümlichen aus dem späten 18. Jahrhundert, sondern um elegante Salonwalzer romantischer Prägung.

Donizettis Intentionen zielen also bewusst auf die Schaffung einer zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschafts- und Sittenkomödie. „Don Pasquale‘ ist vielleicht die erste komische Oper, die ihre Eigengesetzlichkeit aus der kritischen Reflexion zur Tradition gewinnt.“ (Norbert Miller) Gültige, überlieferte Muster erfahren in diesem Werk eine bewusste, gesteigerte Weiterführung.

Besonders ist in diesem Zusammenhang nicht nur auf die ausführliche Kennzeichnung der Figuren im Personenverzeichnis des Librettos hinzuweisen, sondern darüber hinaus auch auf die Verwandlung der Spielfiguren in gemischte Charaktere, und die Musik unterstreicht dies in ihrem Streben nach einer „genaueren, in der Karikatur noch beschreibenden Komik, nach einer Mehrschichtigkeit des musikalischen Gedankens.“ (Norbert Miller) Donizetti geht also in der musikalischen Zeichnung seiner Figuren weit über jene geradezu grotesken



*Donizetti an der Spitze: Panthéon Musical, Sammelkarikatur von 1843 nach einer Zeichnung von C.-J. Travies. Von links nach rechts: Meyerbeer, Halévy, Louis Niedermeyer, Théodore Labarre, Michele Enrico Carafa, Adrien-Louis-Victor Boieldieu, Berlioz, Albert Grisar, Adolphe Adam, Donizetti, Daniel-François-Esprit Auber, Antoine-Louis Clapisson, Alexandre Montfort, Ambroise Thomas, Gasparo Spontini.*

Karikaturen Rossinischer Prägung hinaus, die Typen zeichneten, die unter Verneinung des Menschlichen, Persönlichen keiner Individuation fähig sind, die auch keine Entwicklung im Verlauf des Stückes durchmachen. Nein, Donizettis Figuren unterliegen entschieden Entwicklungen, zeigen Emotionen, seine Musik zeichnet durchaus feine, individuelle Psychogramme der Personen, Menschen von Fleisch und Blut. Bewusst oder unbewusst knüpft Donizetti hier wiederum unverkennbar an die musikalische Personencharakterisierung an, wie sie Wolfgang Amadeus Mozart so meisterhaft bei den Protagonisten von Lorenzo da Pontes Libretto zu „Le nozze di Figaro“ handhabte. Trotz aller Verwurzelung in italienischer Tradition und Mentalität, in diesem Rückgriff auf geradezu Mozartsche Personenzeichnung gleichen seine Intentionen in gewisser Weise verblüffend denjenigen seines deutschen Zeitgenossen, des Spielopernweltmeisters aus Berlin, Albert Lortzing (1801 - 1851).

Den Typen der Commedia dell'arte, die der Handlung des „Don Pasquale“ zugrundeliegen, verlieh Donizetti durch und durch menschliche Züge.



Es ist die Geschichte eines alten, eigensinnigen Junggesellen, der auf die Befriedigung finanzieller und sexueller Bedürfnisse bedacht, ein junges Mädchen heiraten will, von den Jungen jedoch nach allen Regeln der Kunst gefoppt wird und schließlich froh ist, sein junges Teufelsweib an den wirklichen Liebhaber weiterreichen zu können.

Wenn der Vorhang aufgeht, wartet Don Pasquale, dieser reiche und reizbare alte Junggeselle, ungeduldig auf die Ankunft seines Freundes, des Doktor Malatesta, den er um Hilfe bei seinen Heiratsplänen gebeten hat. Durch eine Heirat will er seinen ohnehin mittellosen Neffen Ernesto enterben, der es abgelehnt hat, die von Don Pasquale für ihn ausgewählte Frau zu heiraten. Der Doktor, eigentlicher Organisator der Intrige, trifft mit der guten Nachricht ein, er habe eine passende Gattin für Don Pasquale gefunden und besingt ihre Vorzüge. Es handelt sich um die junge Witwe Norina, die sich schließlich als überaus schlaue, berechnende Geliebte erweist, und die genau weiß, wie man die Ergebenheit eines Mannes erreicht. Die Liebe ist für sie eine rationale Angelegenheit, die es geschickt einzufädeln gilt: „Auch ich versteh' die feine Kunst,/die Männer zu besiegen,/ich weiß, wie man sie nehmen muss,/damit sie rasch erliegen./Ein halb verstohlnes Lächeln/weiß ich klug anzubringen,/die heuchlerische Träne dann,/den sehnsuchtsvollen Blick.“

Malatesta und Norina bedienen sich äußerst geschickt ihrer schauspielerischen Fähigkeiten, um Don Pasquale zu täuschen, denn letztlich geht es in diesem Intrigenspiel nicht nur darum, Don Pasquale zur Vernunft zu bringen, von der „Absurdität“ seines Heiratsplans zu über-



*Don Pasquale, Figurine von Stephan Stanisic*

zeugen und ihn dazu zu bringen, die eheliche Verbindung seines Neffen Ernesto mit Norina abzusegnen, sondern vor allem darum, diese Verbindung mit den entsprechenden finanziellen Mitteln auszustatten. Das Wichtigste ist also des Onkels Geldsegen, die lebenslängliche Rente, die dem neuen Paar ausgesetzt wird und zumindest ein materiell sorgenfreies Leben garantiert. So gesehen wird in diesem Generationskonflikt der alte, geprellte und verhöhnte Don Pasquale als Opfer der üblen Intrige der jungen Mitgiftjäger im Verlauf der Oper vom Objekt des Spotts zu einem Objekt des Mitleids.

Wie sein deutscher Kollege Lortzing erlaubt sich Donizetti in seinem Meisterwerk durch seine unverwechselbare, raffiniert instrumentierte Musiksprache seine Zeitgenossen mit Witz und Ironie zu kritisieren, so etwa in der Auftrittsszene der Norina, in der er die Lektüre eines Kolportageromans mit einer Ironisierung durch sentimentale Salonmusik unterstreicht.

In dieser vom Geld und Nützlichkeitsdenken regierten Welt sind tiefe, ernsthafte Gefühle unmöglich geworden.

Unbehagen macht sich breit am Ende dieser Oper, auch heute noch oder heute wieder, mehr als einhundertfünfzig Jahre nach ihrer Uraufführung. Und wer die Walzerrhythmen, die verdächtig trivialen, salonhaften Züge, aber auch die Melodiensüße des italienischen Belcanto in Donizettis Musik nicht als Sentimentalität und Kitsch – auch nicht nur als Fest der schönen Stimmen – begreift, sondern als bewusst eingeführte stilistische Mittel zur Darstellung unterschiedlichster Ebenen, wird seine Aktualität und seine Meisterschaft in diesem Werk in Unmittelbarkeit erleben.

## MAESTRO ORGASMO EROBERT PARIS

GAETANO DONIZETTI ALS SUPERSTAR DES »JUSTE MILIEU«

*Ekkehard Pluta*

„Was! Zwei große Partituren in der Opéra, zwei andere im Renaissance-Theater, zwei in der Opéra-Comique und noch eine für das Théâtre Italien, und alle diese Opern hätte derselbe Autor in einem Jahre geschrieben oder bearbeitet! Herr Donizetti scheint uns als erobertes Land zu betrachten; das ist ja ein wahrer Invasionskrieg!“ Der Kritiker des „Moniteur universel“ geriet außer sich, als er ein „Machwerk“ aus der Feder des italienischen Publikumsliebblings mit dem Titel „La Fille du régiment“ zu besprechen hatte. Wusste er doch aus eigener schmerzlicher Erfahrung, wieviel Arbeit in der Komposition einer Oper steckte, wenn man seinen Job ernsthaft betrieb. Und da kam nun ein Donizetti daher und trat den Beweis an, wie einfach das Handwerk sein konnte, indem er aus der Musik „eine Art Kartenspiel macht, aus dem er hier ein Herz-Ass verteilt, dort ein Treff-Ass oder einen Carreau-Buben“. Hector Berlioz, der hier so vehement vom Leder zog, traf durchaus ins Schwarze, wenn er Donizettis Neigung zum musikalischen Recycling hervorhob, aber er ging in seinem Eifer zu weit. Denn der italienische Hansdampf-in-allen-Gassen, der in jenem Februar 1840 tatsächlich für alle vier Pariser Operntheater gleichzeitig tätig war, beschränkte sich nicht darauf, alte Stücke unter neuem Titel zu verramschen, sondern produzierte unablässig Neues, wobei sein Geschick, sich dem französischen Geschmack anzupassen, durchaus Bewunderung verdient. Und Heinrich Heine war der Wahrheit wohl näher, wenn er ironisch-gelassen von einem „Talent der Fruchtbarkeit“ sprach, „worin er nur den Kaninchen nachsteht“.

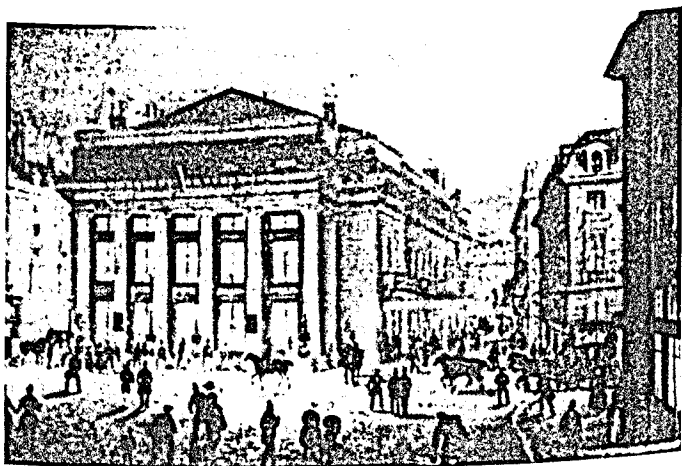
Die Stellung, die Donizetti für ein knappes Jahrzehnt im Pariser Musikleben innehatte, ist einzigartig und übertrifft bei weitem die der unbestrittenen Operngötter Rossini und Meyerbeer. Er war Nachfolger des einen und Stellvertreter des anderen in einer Person. Und obwohl er immer wieder betonte, dass er sich in Paris nicht zuhause fühle, verstand er es doch, sich dem dortigen Lebensgefühl und Kunstverständnis anzunähern wie kaum ein Ausländer vor, neben oder nach ihm. Als er die französische Metropole zum erstenmal betrat, hatte er schon an die fünfzig Opern komponiert, als er sich dort fest etablierte, war die Zahl auf sechzig angestiegen. Doch anders, als es die Philippika von Hector Berlioz nahelegen würden, war er nicht nach Paris gekommen, um bequem von den Zinsen seines Ruhmes zu zehren, vielmehr trat er hier in eine entscheidend neue und produktive Phase seiner Arbeit ein. Er überprüfte, revidierte und verbesserte die Stücke, die ihm in Italien Erfolg gebracht hatten und zu denen er stehen konnte, und er ließ sich

von der Atmosphäre der Stadt und ihrem pulsierenden Musikleben zu neuen künstlerischen Ufern locken.

Mit 900 000 Einwohnern war Paris zur Zeit der Juli-Monarchie die Hauptstadt Europas, neben der sich selbst die Metropolen Wien und Berlin wie Provinzstädte ausnahmen. In der Ära des sogenannten Bürgerkönigs Louis-Philippe löste der Geldadel den alten Adel in der gesellschaftlichen Führungsrolle ab. Die Bankiers regierten das Land und riefen einen „Wohlstand für alle“ aus, der freilich auf recht trügerischen Fundamenten beruhte. Von Aktienschwindel und anderen Spekulationen wußte der deutsche Paris-Reisende Karl Gutzkow zu berichten und von dem „Opiumrausch, der das Volk ergriffen hat“. Das Programm wirtschaftlicher Prosperität fand seine Entsprechung in ungeheurer kultureller Betriebsamkeit, die vor allem auf dem Gebiete der Musik fieberhafte und irrationale Züge annahm. Vier Opernhäuser pflegten und beflügelten die Arbeit französischer und ausländischer Komponisten. In den Salons verkehrte die geistige und künstlerische Elite des Kontinents, darunter zahlreiche Emigranten, die nach den Ereignissen von 1830 im vergleichsweise liberalen Staat Louis-Philippes Zuflucht gefunden hatten. Die Zahl durchreisender Instrumental- und Gesangsvirtuosen war Legion. Wer in Paris nur etwas Erfolg hatte, konnte seinen Marktwert in den übrigen europäischen Kulturzentren erheblich steigern.

Und sie kamen alle nach Paris – die kleinen und mittleren Lichter ebenso wie die Berühmtheiten. Auch Gaetano Donizetti, der das Geld liebte wie den Ruhm, folgte der Straße, die vor ihm Rossini und Bellini gegangen waren, und er kam nicht als Bettler. Das Pariser Publikum hatte seine „Anna Bolena“ schon 1831, wenige Monate nach der Mailänder Premiere, im Théâtre Italien bewundern können, und seit dieser Zeit wurde seitens der Direktion sondiert, ob der italienische Maestro für eine Auftragsproduktion zu gewinnen sei. Rossini, dessen alte Opern dem Hause nach wie vor volle Kassen brachten und der als eine Art Grauer Eminenz der Intendanz fungierte, gab wohl den letzten Ausschlag für Donizettis Verpflichtung. Gleichzeitig sorgte er dafür, dass auch bei Bellini eine neue Oper in Auftrag gegeben wurde, so dass die – durchaus nicht unfruchtbare – Rivalität der beiden Komponisten auf Pariser Boden erneut ausgetragen werden konnte.

Als Donizetti Anfang 1835, seinen „Marin Faliero“ im Gepäck, in Paris eintraf, führte ihn einer seiner ersten Gänge ins Théâtre Italien, wo Bellinis „I Puritani“ am 24. Januar eine glanzvolle Premiere erlebten. Die vier Protagonisten gehörten zu den besten, die zu dieser Zeit weltweit aufzutreiben waren: Giulia Grisi, Giovanni Battista Rubini, Antonio Tamburini und Luigi Lablache. Dieses exklusive Quartett, das an diesem



*Das Théâtre Italien in Paris, um 1840*

denkwürdigen Abend Furore machte, sollte auch Donizetti für seinen „Marin Faliero“ zur Verfügung stehen. Seine Gefühle angesichts Bellinis Triumph waren wohl gemischt. Bescheiden äußerte er: „Ich verdiene auf keinen Fall einen Erfolg wie den der ‚Puritaner‘, aber ich möchte auch keineswegs missfallen“. Solche kollegiale Gesinnung war seinem Antipoden fremd. „Als ich von Donizettis Engagement erfuhr, lag ich drei tagelang mit Fieber im Bett“, schrieb er an seinen Onkel, „mir wurde klar, dass eine wahre Verschwörung gegen mich im Gange war.“ Die Konkurrenzangst war ganz unbegründet, denn die „Puritani“ wurden in der gleichen Saison noch 17mal wiederholt, während es der „Faliero“ nur auf fünf Aufführungen brachte. Der Sieger im Wettstreit hieß also erst einmal Bellini, doch Donizetti legte bei dieser Gelegenheit vor allem auf gesellschaftlichem Gebiet die Grundlagen für seine spätere Pariser Karriere, für die es nach dem plötzlichen Tod des Konkurrenten noch im gleichen Jahr keinerlei Hindernisse mehr gab.

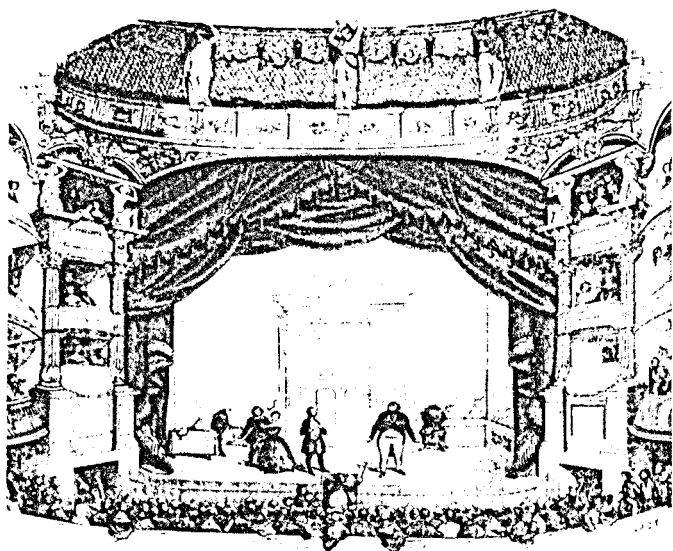
Die in Paris erworbene Reputation beschleunigte den internationalen Erfolg von Donizettis Chef-d'œuvre „Lucia di Lammermoor“, das im September 1835 am Teatro San Carlo in Neapel erstmals herauskam und das Haus vor dem finanziellen Ruin bewahrte. Die nächsten Jahre zeigen Donizetti auf dem Wege zu fortschreitender Meisterschaft und Originalität („Belisario“, „L'Assedio di Calais“, „Roberto Devereux“), bringen aber auch einige künstlerische Fehlschläge („Maria de Rudenz“). In privater Hinsicht freilich geraten sie katastrophal. Nacheinander sterben seine Eltern, seine Frau erleidet verschiedene Fehlgeburten und erliegt schließlich selbst, erst 29 Jahre alt, einem rätselhaften Leiden – gerade in dem Moment, als sich die Donizettis ein großzügiges neues Heim in

Neapel schaffen wollen. Die Verzweiflung des Komponisten reicht bis zu ernsthaften Selbstmordgedanken, wie die Briefe an seine Freunde erkennen lassen. Er will den Dienst am Theater quittieren, wird aber nicht freigestellt.

Als Lehrer am Konservatorium von Neapel machte sich Donizetti Hoffnungen, schließlich zum Direktor dieses Instituts ernannt zu werden. Um so härter traf es ihn, als König Ferdinand II. diesen Posten an seinen Rivalen Saverio Mercadante vergab, mit der schlichten Begründung, Donizetti sei zwar der bedeutendere Komponist, Mercadante aber habe den Vorzug, Neapolitaner zu sein. Als dann auch noch die gerade fertiggestellte Oper „Poliuto“ (nach Corneilles Trauerspiel „Polyeucte“) nicht durch die Zensur ging, nahm Donizetti um so lieber das Angebot des Pariser Intendanten Charles Duponchel an, zwei Stücke für die Opéra zu schreiben, was für einen ausländischen Komponisten eine ganz besondere Ehre war. Im Oktober 1838 traf er zum zweitenmal in Paris ein und mietete sich eine Wohnung in der Rue Louvois 5, wo auch sein französischer Kollege Adolphe Adam wohnte, mit dem er freundschaftlichen Kontakt pflegte. Und er konnte zu seiner Freude feststellen, dass Paris auf ihn gewartet hatte. Vom ersten Tag an stürzte er sich in die tollsten Aktivitäten, die zunächst eher gesellschaftlicher Art waren. Doch die Arbeit kam nicht zu kurz. Während er im Théâtre Italien „L'elisir d'amore“ und „Roberto Devereux“ einstudierte (und bei dieser Gelegenheit mit einer Reihe neuer Nummern versah), war er mit den beiden Auftragsarbeiten für die Opéra befasst, wobei ihm der Star-Librettist Eugène Scribe zur Seite stand: „Le Duc d'Albe“ und „Les Martyrs“.

Duponchels Vorgänger als Direktor der Opéra, der Mediziner Louis Véron, hatte gemeinsam mit Scribe und dem Komponisten Giacomo Meyerbeer einen Stil der Grand Opéra etabliert, der im wesentlichen aus der Korrespondenz visueller und musikalischer Attraktionen bestand und sich auf einige revolutionäre Neuerungen im Bühnentechnischen Bereich stützen konnte. Im Theateralltag der Opéra mussten die szenischen Effekte jedoch oft genug die fehlende musikalische Substanz verbergen, was Heinrich Heine zu einigen Sottisen veranlasste.

Donizetti bestätigte Heines Eindruck. Er war einigermaßen platt, als er bei seinem ersten Paris-Aufenthalt eine Aufführung von Fromental Halévy's Erfolgsstück „La Juive“ miterlebte: „Ich sah die Jüdin' in der Opéra - und ich sage ‚sah‘, denn von der Musik kann man hier nicht reden. Die Illusion ist bis zum Äußersten getrieben. Man möchte schwören, alles sei echt. Echtes Silber und beinahe echte Kardinäle. Die Waffen des Königs: echt, die Kostüme der Krieger, ihre Wämser und Speere - alles echt. Was nicht echt ist - die Kostüme der Statisten - wurde von Originalen kopiert und kostet 500 Francs das Stück!“



*Szene aus der Inszenierung von „Don Pasquale“, 1843  
im Théâtre Italien in Paris*

Donizetti wusste also ganz genau, worauf er sich einließ, als er Duponchels Angebot annahm, und er hatte keine Probleme damit, große Teile der „Poliuto“-Partitur auf den neuen Stil umzuschreiben und mit zahlreichen neuen Nummern (deskriptive Orchesterpassagen, große Chor-Tableaus, die obligatorische Ballettmusik, aber auch eine neue Arie für den Tenor Gilbert Duprez) dem Schau-Charakter der Gattung zu entsprechen. Während er an „Les Martyrs“ arbeitete, war ein mittelloser Kapellmeister aus Riga auf der Flucht vor seinen dortigen Gläubigern in Richtung Paris unterwegs, in der Hoffnung, hier an der Opéra mit seinem „Rienzi“ groß herauszukommen. Daraus wurde ebenso wenig wie aus seinen anderen hochfliegenden Plänen. Der große Gaetano Donizetti und der kleine Richard Wagner sind sich in Paris nie persönlich begegnet, doch ihre künstlerischen Wege kreuzten sich mehrfach in merkwürdiger Weise.

War es Donizetti von Italien her gewohnt, dass seine Stücke schneller einstudiert als geschrieben waren (was bei seinem Arbeitstempo einiges bedeutete), so musste er in Paris die Erfahrung machen, dass man sich mit der Einstudierung seiner Märtyrer-Oper reichlich Zeit ließ. Immer und immer wieder wurde der Premieretermin verschoben, Erkrankungen im Ensemble in der Endphase der Proben taten ein Übriges, die Geduld des hurtig vorwärtsdrängenden Komponisten zu strapazieren. Die lange Wartezeit gab ihm die Gelegenheit, nebenbei auch noch eine Arbeit für die Opéra-Comique anzunehmen: „La Fille du régiment“ war –

im Gegensatz zu der von Berlioz veröffentlichten Meinung – ein Originalwerk, in dem Donizetti zeigen konnte, wie schnell er den französischen Stil assimiliert hatte. Bei der Uraufführung im Februar 1840 fand das Stück zwar nur eine matte Aufnahme, doch bald fanden die Pariser Geschmack an dem leichtfüßigen Witz der Musik, und die „Regimentstochter“ brachte es schon im ersten Jahr auf fünfzig Aufführungen und wurde später ein echtes Repertoirestück.

Zwei Monate nach der „Regimentstochter“, am 10. April, ging die lange erwartete Premiere der „Martyrs“ über die Bühne der Opéra. Der szenische Aufwand übertraf alles, was man in letzter Zeit dort gesehen hatte – der Kritiker Théophile Gautier zog einen Vergleich mit einem Kolossalgemälde von Eugène Delacroix – und die Sänger wurden gebührend gefeiert. Das Publikum verlangte gar die Wiederholung des ganzen dritten Aktes. Die Musik von Donizetti wurde als Zutat zu den optischen und vokalen Sensationen in Kauf genommen. Selbst der Tenor Duprez räumte ein, dass sie trotz ihrer Qualitäten nur einen „succès d'estime“ errungen habe.

Das vierte Pariser Operntheater, das „Théâtre de la renaissance“, galt als eine Zufluchtsstätte für die noch weniger bekannten Komponisten, die an den anderen Häusern oft gar nicht bis zum Direktor vorgelassen wurden. Richard Wagner zum Beispiel, von Meyerbeer warm empfohlen, hatte gute Aussichten, hier eine französische Fassung seines Jugendwerks „Das Liebesverbot“ zur Aufführung zu bringen. Doch das Theater steckte dauernd in finanziellen Schwierigkeiten, so dass die Direktion auf den ungewöhnlichen Einfall kam, die Komponisten zugleich als Produzenten in die Pflicht zu nehmen. Jeder von ihnen sollte dem Theater 5 000 Francs zinsfrei vorschießen, wogegen sich dieses verpflichtete – drei Jahre lang nur die Werke seiner Gläubiger zu spielen. Um das Defizit von 50 000 Francs zu decken, hätten zehn Komponisten dieser in der Geschichte des Theaters wohl einmaligen Vereinigung beitreten müssen. Und es fanden sich einige Interessenten, wenn auch nicht genügend, darunter Meyerbeer, Spontini und der von Haus aus begüterte Friedrich von Flotow. Auch Donizetti war mit 5000 Francs dabei, die er allerdings zurückerhielt, nachdem eine vor allem für die Provinz bestimmte französische Version seiner „Lucia di Lammermoor“ mit 46 Vorstellungen innerhalb eines dreiviertel Jahres dort volle Kassen gemacht hatte, und das, obwohl die italienische Originalfassung zur gleichen Zeit noch im Théâtre Italien auf dem Spielplan stand.

Im Sommer musste das Theater – trotz des „Lucia“-Erfolges – Konkurs anmelden. Für Donizetti war das ärgerlich, für Richard Wagner eine existentielle Katastrophe. Er war in Erwartung kommenden Wohlstands gerade in eine größere Wohnung umgezogen und stand nun buchstäb-

lich vor dem Nichts. Die Ironie des Geschickes wollte es, dass er dem Italiener indirekt sein nacktes Überleben verdankte. Denn während Donizetti das Beste aus der Situation machte und den für dieses Haus bestimmten „L'Ange de Nisida“ in eine Grand Opéra mit dem Titel „La Favorite“ umwandelte (die noch im Dezember desselben Jahres uraufgeführt wurde), erhielt Wagner vom Verlag Schlesinger den Auftrag, von diesem Stück Klavierauszüge (mit und ohne Stimmen) sowie einige Instrumental-Arrangements anzufertigen. Das Honorar von 1 100 Francs bei einer sofortigen Anzahlung von 500 Francs war für Wagner Motivation genug, den eher unangenehmen Job anzunehmen. Man kann sehr gut verstehen, dass in dem werdenden Genie bei der mühseligen Arbeit mit diesem „seichten, an sich wirklich sogar unfranzösischen Machwerk“ ein lebenslanger Hass auf „welschen Tand“ geweckt wurde.

Wie man Donizettis Pariser Auftragsarbeiten auch bewerten mag, seine Auseinandersetzung mit der weltstädtischen Musikkultur und den fremden Operngattungen hat seinen „provinziellen“ italienischen Horizont wesentlich erweitert und seine Ausdrucksmittel deutlich bereichert. Seine nach der „Favorite“ entstandenen italienischen Opern, die er überwiegend in Paris komponierte, lassen erkennen, wohin sich Donizettis Kunst noch entwickelt hätte, wenn seine Karriere nicht jäh abgebrochen wäre. Die Pariser Orchester standen auf einem spieltechnischen und musikalischen Niveau, von dem er in Italien nur träumen konnte, und entsprechend erweiterte und verfeinerte er bei seinen neuen Opern die Orchestrierung, entdeckte neue Farbvaleurs und den Einsatz von musikalischem Lokalkolorit. Von den Meistern der Grand Opéra wie Meyerbeer und Halévy lernte er nicht nur die Kunst des Tableaus, sondern auch rhythmischen und harmonischen Abwechslungsreichtum. Hingegen wurde er in der Behandlung der Melodie immer einfacher und prägnanter.

### ÜBERRASCHENDER ERFOLG EINER MUSIKALISCHEN KOMÖDIE: „DON PASQUALE“

Donizettis - trotz „Lucia di Lammermoor“ - bis heute populärste Oper, die Musikkomödie „Don Pasquale“, war eine eilig verfertigte Gelegenheitsarbeit, die dem Komponisten wohl zu seiner eigenen Überraschung zum Meisterwerk geriet. Das Théâtre Italien brauchte wieder einmal „Futter“ für seine Gesangsstars Grisi, Tamburini, Lablache und den Tenor Mario, der als Nachfolger des großen Rubini gehandelt wurde, und Donizetti - mit den Möglichkeiten der Sänger aufs beste vertraut - entschloss sich aus Zeitgründen, ein altes Stück neu zu bearbeiten. Angelo Anellis Libretto „Ser Marc'Antonio“, 1810 mit der Musik eines Stefano Pavesi an der Mailänder Scala herausgekommen, schien ihm für



*Szene um Don Pasquales Demütigung zum Schluss,  
Inszenierung im Jahre 1843 in London*

seine Zwecke hervorragend geeignet. Gemeinsam mit Giovanni Ruffini schrieb er den Text Anellis gründlich um und vertonte ihn angeblich in elf Tagen (in Wahrheit zog sich die Arbeit an der Partitur über zweieinhalb Monate hin). Die Probenarbeiten verliefen unerfreulich. Das Orchester verhielt sich feindselig und frustriert. Donizetti war der einzige, der ernstlich an einen Erfolg seines Stückes glaubte. Noch nach der Generalprobe fügte er eine Arie für den Tenor ein, die hinter der Szene gesungene Serenade „Com'è genti1“; sie wurde bei der Premiere stürmisch bejubelt, die am 3. Januar 1843 stattfand, übrigens einen Tag nach der Uraufführung von Wagners „Fliegendem Holländer“ in Dresden.

Seit dem Triumph der „Puritani“ hatte keine itälienische Oper mehr solche lebhaften Publikumsresonanzen ausgelöst wie „Don Pasquale“. Dabei mag es auf die Zuschauer ebenso befremdlich gewirkt haben wie

zunächst auf die Sänger, dass diese Oper nicht in historischen Kostümen oder gar Commedia dell'arte-Gewandungen gegeben wurde, sondern ganz in der bürgerlichen Garderobe der Zeit. Donizetti wollte in der Form der alten Opera buffa eine aktuelle Gesellschaftskomödie schaffen, und die äußerst delikate Widmung an die ihm nahestehende Frau seines Bankiers deutet auch auf autobiographische Implikationen hin. Natürlich war es ihm nicht bewusst, dass er mit „Don Pasquale“ den Schwanengesang der Gattung geschaffen hatte. Ein halbes Jahrhundert sollte vergehen, bis mit Verdis „Falstaff“ die nächste italienische Musik-Komödie von Rang die Szene betrat.

Die Ära des „juste milieu“ war eine Blütezeit der Karikatur. Nicht nur der Bürgerkönig, der als Birne verspottet wurde, geriet ins Visier der zeichnenden Satiriker, auch die Nutznießer des Systems waren beliebte Opfer. Und Donizetti bot mit seiner Anfälligkeit für Orden und Ehrenzeichen ebenso viele Angriffsflächen wie durch seine Allgegenwart im gesellschaftlichen und musikalischen Leben. Eine Zeitschrift verhöhnte ihn als „Maestro Orgasmo“, wobei auf die Verzückungen, die er bei seinen Hörern hervorrief, gleichermaßen angespielt wurde wie auf seine sexuellen Eskapaden. Mag er sich auch manchmal geärgert haben, letztlich fand Donizetti in dieser Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wurde, auch seine Bedeutung im öffentlichen Leben gespiegelt und erkannte bald die eminente Reklamewirkung.

Auf dem Höhepunkt seines Ruhms war Donizetti bereits ein todkranker Mann. Die Arbeiten der Pariser Jahre waren einer fortschreitenden Syphilis abgetrotzt, möglicherweise hatte die Krankheit aber auch eine stimulierende Funktion. Lebenshunger und Arbeitswut nahmen immer exzessivere Züge an und führten zum raschen Verfall. In Wien, wo er neben seinen Pariser Verpflichtungen die bequeme Stellung eines Hofopernkomponisten angenommen hatte, konnte er sich noch am Triumph seiner „Maria di Rohan“ erfreuen, in Paris stand ihm eine herbe Enttäuschung bevor. Sein „Dom Sébastien“, den er für sein Meisterwerk hielt, fand an der Opéra (13.11.1843) zwar eine herzliche Aufnahme beim Publikum, wurde aber von der Kritik in einer ganz ungewohnt rüden Art zerzaust. Die Omnipräsenz des italienischen Maestro, der nur einen Tag später eine überarbeitete Fassung seiner „Maria di Rohan“ am Théâtre Italien herausbrachte, hatte ganz offensichtlich zu aufgestauten Aversionen und Aggressionen geführt, die sich jetzt publizistisch Bahn brachen. Die Oper, bald in deutscher und in italienischer Version nachgespielt, wurde in unserem Jahrhundert von Carlo Maria Giulini in Florenz (1955) erfolgreich, aber folgenlos wieder ausgegraben. Auch eine Aufführung in Aachen im Jahre 1998 unter Elio Boncompagni suchte ein weiteres Mal die Frage zu beantworten, ob es sich tatsächlich um ein neuartiges, die Grenzen der Gattung sprengendes Werk handelt.



*Gaetano Donizetti im Jahre 1842  
nach einer Lithographie von Kriehuber*

Im August 1845 erlitt Donizetti in Paris einen Schlaganfall, von dessen Folgen er sich nicht mehr erholte. In einem Irrenhaus in Ivry verbrachte er die letzten zweieinhalb Jahre seines Lebens, bis ihn einige Freunde zum Sterben in die Heimatstadt Bergamo zurückführten. „Über Donizettis Zustand werden die Berichte täglich trauriger“, schreibt Heinrich Heine am 7. Mai 1847, „während seine Melodien freudegaukelnd die Welt erheitern, während man ihn überall singt und trällert, sitzt er selbst, ein entsetzliches Bild des Blödsinns, in einem Krankenhaus bei Paris. Nur für seine Toilette hatte er vor einiger Zeit noch ein kindliches Bewusstsein bewahrt, und man musste ihn täglich sehr sorgfältig anziehen, in vollständiger Gala, der Frack geschmückt mit allen seinen Orden; so saß er bewegungslos, den Hut in der Hand, vom frühesten Morgen bis zum späten Abend. Aber das hat auch aufgehört, er erkennt niemand mehr; das ist Menschenschicksal.“

## GAETANO DONIZETTI

### DATEN ZU LEBEN UND WERK

- 1797 Gaetano Donizetti wird am 29. November in ärmlichsten Verhältnissen in Bergamo geboren.
- 1806 Simon Mayr nimmt ihn in seine in Bergamo gegründete Musikschule „Lezioni caritatevoli“ als Gesangs- und Cembaloschüler auf.
- 1811 Der junge Donizetti rezitiert, singt und improvisiert zum Klavier in einer „Farse“ von Mayr.
- 1814 Er übernimmt erste Rollen als Bassbuffo.
- 1815 Bei Padre Mattei in Bologna erhält er Kontrapunktunterricht.
- 1818 Zum ersten Mal wird eine von ihm komponierte Oper aufgeführt: „Enrico, Conte di Borgogna“ in Venedig.
- 1822 In Zusammenarbeit mit dem Librettisten Merelli wird Donizettis Oper „Zoraide di Granata“ in Rom mit Erfolg uraufgeführt.
- 1827 Er unterschreibt einen Vertrag mit dem neapolitanischen Impresario Barbaja, in dem er sich verpflichtet, innerhalb von drei Jahren zwölf Opern zu schreiben; Aufführung seiner Oper „Il Borgomastro di Saardam“ in Neapel (gleicher Stoff wie Albert Lortzings „Zar und Zimmermann“).
- 1829 Donizetti heiratet Virginia Vasselli, Tochter eines bekannten römischen Juristen; er lässt sich in Neapel nieder.
- 1830 In Mailand hat seine Oper „Anna Bolena“ Premiere.
- 1832 Seine Oper „L'elisir d'amore“ wird, ebenfalls in Mailand, uraufgeführt.
- 1833 Premiere seiner Oper „Lucrezia Borgia“ in Mailand.
- 1834 Donizetti wird vom König von Neapel zum Lehrer für Kontrapunkt und Komposition am „Real Collegio di musica“ ernannt; Premiere seiner Oper „Maria Stuarda“ in Neapel.

- 1835 Seine Oper „Lucia di Lammermoor“ hat in Neapel Premiere; auf Rossinis Anraten wird er an das Pariser Théâtre Italien berufen; Premiere seiner Oper „Marin Faliero“ in Paris.
- 1837 Seine Gattin stirbt; den Jahreswechsel verbringt er in Venedig, fern von seinen Freunden; sein Geisteszustand verschlechtert sich.
- 1839 Aufgrund der Schikanen der Zensur gegen den Text seiner Oper „Poliuto“ entschließt er sich, Neapel zu verlassen und nach Paris zu gehen.
- 1840 Es kommt zu einer Zusammenarbeit mit Eugène Scribe; Premieren seiner Opern „Les Martyrs“, „La Favorita“ und „La Fille du régiment“ in Paris.
- 1842 Donizetti dirigiert die Uraufführung von Rossinis „Stabat mater“ in Bologna und eine weitere Aufführung in Wien; Aufführung seiner Oper „Linda di Chamounix“ in Wien; für den großen Erfolg wird er von Kaiser Ferdinand I. zum „Kaiserlichen Hofcompositeur und Kapellmeister“ ernannt.
- 1843 Uraufführung seiner Opern „Don Pasquale“ in Paris und „Maria di Rohan“ in Wien.
- 1844 In Neapel hat seine Oper „Caterina Cornaro“ Premiere.
- 1844-1848 Die letzten Lebensjahre Donizettis gleichen einer Katastrophe. Eine syphilitische Erkrankung fordert ihren Tribut, führt zu Gehirnerweichung und Paralyse. Die sozialen Folgen sind schauderhaft. Der noch vor kurzem im Mittelpunkt gesellschaftlichen Interesses stehende Komponist wird zum Spielball der unterschiedlichsten, häufig materiellen Interessen sogenannter Freunde, die ihn zunächst in Paris, später in einer privaten Irrenanstalt in Ivry bei Paris festhalten. Bevormundet und entmündigt, kann er seinen Willen kaum mehr artikulieren, verliert ihn schließlich ganz. Sein Neffe Andrea bringt ihn endlich mit Hilfe eines kaiserlichen Dekrets ein Jahr vor seinem Tod nach Bergamo, wo er in apathischem Zustand am Abend des 8. April 1848 stirbt, sich selbst und seiner Umwelt entfremdet.

## QUELLEN

### TEXTE

Handlung der Oper: Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. - Herbert Weinstock: „Mein Werk wird erfolgreich sein.“ Entstehung und Uraufführung von Donizettis „Don Pasquale“, in: Herbert Weinstock, Donizetti und die Welt der Oper in Italien, Paris und Wien in der ersten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts, übersetzt von Kurt Michaelis, Edition Kunzelmann, Adliswil 1983. - Udo Salzbrenner: „Alla borghesa moderna“. Donizettis letzte Opera buffa, Originalbeitrag für dieses Programmheft. - Ekkehard Pluta: Maestro Orgasmo erobert Paris. Donizetti als Superstar des „juste milieu“, in: Opernwelt Nr. 11, 38. Jahrgang, November 1997. - Gaetano Donizetti. Daten zu Leben und Werk, in: Gaetano Donizetti, „Don Pasquale“, Programmheft des Staatstheaters am Gärtnerplatz München, Spielzeit 1996/97.

### BILDER

Titelbild: Gaetano Donizetti (1797 - 1848), Schattenriss, Bibliothèque-Musée de L'Opéra de Paris.

Herbert Weinstock, Donizetti und die Welt der Oper in Italien, Paris und Wien in der ersten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts, übersetzt von Kurt Michaelis, Edition Kunzelmann, Adliswil 1983. - Opernwelt Nr. 11, 38. Jahrgang, November 1997. - Geschichte der Musik, Band II, hrsg. von Michael Raebun und Alan Kendall, Kindler/Schott, München/Mainz 1993. - Gaetano Donizetti: „Don Pasquale“. L'avant-scène opéra, Nr. 108, Editions Premières Loges, Paris 1988. - Bibliothèque-Musée de L'Opéra de Paris (Bibliothèque nationale de France). - Kostümfigurinen von Stephan Stanisic, Theater der Landeshauptstadt Magdeburg 2001.

## THEATER DER LANDESHAUPTSTADT MAGDEBURG

Universitätsplatz 9, Theaterkasse 03 91/5 40 64 44 oder 5 40 65 55

Generalintendant Max K. Hoffmann

Heft 12 der Spielzeit 2000/2001; Schutzgebühr 3,00 DM

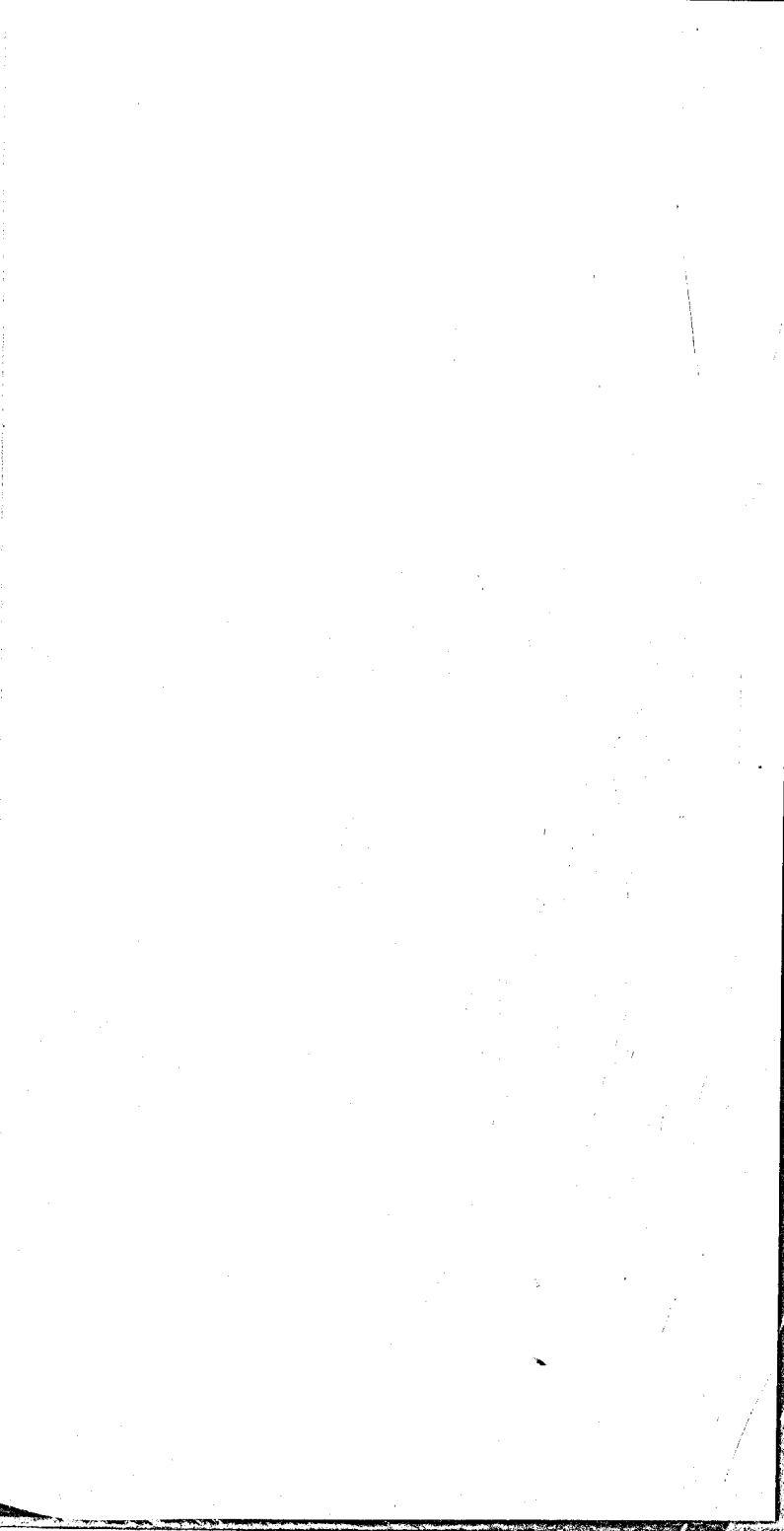
Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Satz und Druck: Druckerei Bernd Senkel, Alt Diesdorf 7, 39110 Magdeburg,

Tel.: 03 91/7 32 67 19

Anzeigen: Mykenae Verlag, Rossberg KG, Berliner Ring 89, 64625 Bensheim,

Tel.: 0 62 51/84 04 40

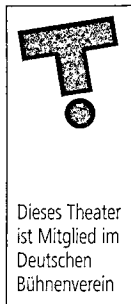


# TON J ART

HIFI - TV - VIDEO

VERMITTLER ZWISCHEN KUNST UND TECHNIK

GROSSE DIESDORFER STRASSE 14  
39108 MAGDEBURG  
TEL. 0391/7335111



## Die Partner des Theaters der Landeshauptstadt



Spielbanken Sachsen-Anhalt

**MDF 1**

Lokales Fernsehen Magdeburg GmbH



**Berliner Kindl**

Das Meisterwerk.



Alles was Lack ist.  
[www.mueller-lack.de](http://www.mueller-lack.de)

**MÜLLER**  
Lackierungen

Gefördert von der



**Dresdner Bank**

Mercedes-Benz in Magdeburg

*Inspizienz*

*Souffleuse*

*Technische Leitung*

*Bühnenmeister*

*Beleuchtung*

*Tontechnik*

*Masken*

*Requisite*

*Anfertigung der Dekora  
theatereigener*

*Werkstatteleitung: Axel Wol*

*Leitung Kostümwerkst*

*Kostümassistentz:*

*Damenschneiderei: Claudi*

*Herrenschneid*

*Kostümbearbeitu*

*Schuhmacher: W*

Wir danken für die freu  
des Autohauses Schönebeck, He

**AH ||| SC**

Aufführu

G. Ricordi & Co., Bühnen- und

*Das Fotografieren sowie Film  
während der Vorstellung si  
nicht g*

*Funktelefone bitte vor Beginn*

# DON PASQUALE

Dramma buffo in drei Akten

von Gaetano Donizetti

Libretto nach Angelo Anelli von Giovanni Ruffini  
und vom Komponisten

Deutsche Übertragung nach der italienischen  
Originalpartitur von Joachim Popelka und Horst Goerges

Gabriele Rach  
Barbara von Steuben  
Axel Kähne  
Frank-Peter Lange  
Kerstin Dirks  
André Haug  
Jürgen Bach, Manuela Budde  
Rosemarie Ostehr

*ationen und Kostüme in  
n Werkstätten.  
lmy (Malsaal: Detlef Born)  
stätten: Stephan Stanisic  
Bärbel Witteborn  
a Grabiger, Anke Kreuzberg  
lerei: Ute Fries  
ag: Daniela Heinze  
Wolfgang Killinger*

andliche Unterstützung  
lle Straße 25, 39112 Magdeburg.

**HÖNEBECK**

ngsrechte:  
Musikverlag GmbH, München

*n- und Tonbandaufnahmen  
nd aus rechtlichen Gründen  
estattet.*

*e der Vorstellung ausschalten.*

*Musikalische Leitung* Jan Michael Horstmann

*Inszenierung* Holger Pototzki

*Bühne* Wolf Gross

*Kostüme* Stephan Stanisic

*Choreinstudierung* Edgar Hykel

*Dramaturgie* Udo Salzbrenner

*Musikalische Einstudierung* Annette Mauer

*Regieassistenz und  
Abendspielleitung*

Anna-Luise Hoffmann

*Ausstattungsassistenz*

Christian Baumgärtel  
Juliane Baldauf

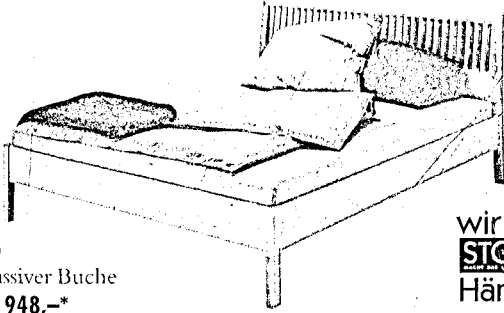
Premiere am 13. Januar 2001, Großes Haus

Spieldauer ca. 2 ¼ Stunden

Pause nach dem 2. Akt

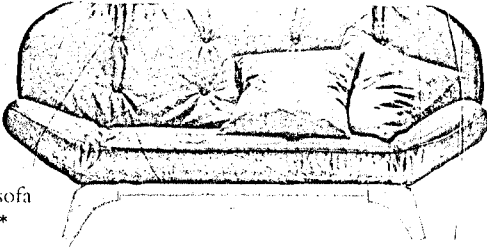
# Traum Station

Schlafen · Wohnen · Leben



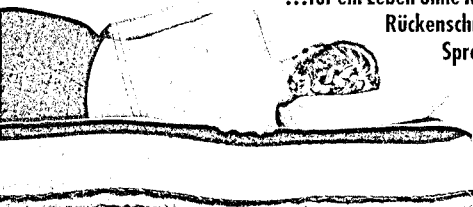
**BASTO**  
aus massiver Buche  
ab **DM 948,-\***  
(nur Bettgestell)

wir sind  
**STOKKE**  
Händler



**SESSIMA**  
3-Sitzer Schlafsofa  
ab **DM 2.998,-\***  
(ohne Kissen)

**Natur-Matratzen von Traum Station...**  
...für ein Leben ohne Matratzen-bedingte  
Rückenschmerzen.  
Sprechen Sie mit uns!



**ÖKOLOGISCH**



**SINNVOLL**



ÖKO-TEST (10/99)  
MATRATZE „BABY“  
URTEIL: EMPFEHLENSWERT



SCHADSTOFF-KONTROLLIERT



MATRATZEN LGA NÜRNBERG  
GEPRÜFT



STIFTUNG WARENTEST (8/97)  
MATRATZE „KOMFORT KOKOS“  
URTEIL: GUT



TEL: 03 91 / 53 11 363 - www.traumstation.de - e-mail: magdeburg@traumstation.de

*DON PASQUALE, ein alter Jung-  
geselle, altväterlich gekleidet,  
geizig, leichtgläubig, eigensin-  
nig, aber im Grunde gutmütig*

*DOKTOR MALATESTA, mit allen  
Wassern gewaschen,  
unternehmend, Arzt und Freund  
Don Pasquales, aber noch ein  
besserer Freund Ernestos*

*ERNESTO, Don Pasquales Neffe,  
ein junger Enthusiast, verliebt  
in Norina*

*NORINA, eine junge Witwe von  
impulsiver Natur, unfähig,  
Widerspruch zu ertragen, aber  
aufrichtig und empfindsam*

*EIN NOTAR*

*NORINAS KATER*

Opernchor des Theaters der Lan-  
Magdeburgische P

M U S I K H

Inh. Step  
**FLÜGEL, KLAVIERE, G**  
und andere In

**NOTEN a**  
**NOTEN**

**KLAVIER-Sti**  
-Werkstatt, -A&V, -

**VERLEIH** von Ins

Tel.: 03 91/6

Notenabteilung: 03 91/6

Fax: 03 91/6

**ERNST-REUTER-ALLEE 43 (AM CITY CARRÉ) - 39104 MAGDEBURG**

Wolfgang Klose

Andreas Penes

Alexander Bassermann

Christoph Bachmaier

Wolfgang Buda

Steffen Köckchen

Landeshauptstadt Magdeburg

Symphoniker

W. U. S.  
Christian Paasch  
GITARREN  
Instrumente  
aller Genre,  
VERSAND  
Wartungsdienst,  
Transport,  
Instrumenten  
022 40 03  
023 97 96  
023 97 95



Halberstädter Str. 130  
39112 Magdeburg  
Mo-Fr 10-18 Uhr/Sa 10-12.30 Uhr  
und nach Vereinbarung



- \* 243 Komfortzimmer und Suiten
- \* 9 Konferenzräume bis 500 Personen
- \* hoteleigene Parkplätze und Tiefgarage

*Badespaß im Lagunenbad*



Mit Schwimmen – Sauna-Dampfbad  
Montag bis Sonntag 9.00 bis 20.00 Uhr

*Familien-Brunch im Seeparkrestaurant*  
jeden Sonntag von 11.30 bis 14.30 Uhr  
zum Preis von 32,- DM

 **TREFF HOTELS**

**Hansapark 2 • 39116 Magdeburg (Sudenburg)**  
**Tel. (0391) 63630 • Fax (0391) 6363550**