



Daniel François Esprit AUBER © d.r.

Retrouvez l'intégralité du livret original de cet enregistrement sur notre site [www.arion-music.com](http://www.arion-music.com) ou sur simple demande.

Please ask for the complete original booklet pdf's file on our website [www.arion-music.com](http://www.arion-music.com) or after simple request

Illustration : portrait d'après A. Roslin, © D. P.

© ARION 1993 & © ARION 2010 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
ARN348220 — Copyright reserved in all countries — [www.arion-music.com](http://www.arion-music.com)

Gustave III ou le Bal masqué

Daniel  
François  
Esprit

AUBER

Orchestre Lyrique Français  
Ensemble Vocal Intermezzo  
direction Michel Swierczewski

ARION

# Daniel François Esprit AUBER (1782-1871)

## *Gustave III ou le Bal Masqué* (1833)

Opéra historique en cinq actes, livret d'Eugène Scribe  
*An historical opera in five acts, libretto by Eugène Scribe*

LAURENCE DALE

RIMA TAWIL

CHRISTIAN TRÉGUIER

BRIGITTE LAFON

VALÉRIE MARESTIN

ROGER PUJOL

GILLES DUBERNET

PATRICK FOUCHER

FRANCK LEGUÉRINEL

Gustave

Amélie

Ankastrom

Oscar

Arvedson

Ribbing

Dehorn

Christian

Kaulbart, Armfelt, le valet,  
le domestique, le chambellan

Dir. artistique/artistic cond. : PIERRE JOURDAN  
Dir. des études musicales/musical cond. : IRÈNE AÏTOFF

Chef de chant/vocal cond. : BRUNO GOUSET

ENSEMBLE VOCAL INTERMEZZO, dir./cond. CLAIRE MARCHAND  
ORCHESTRE LYRIQUE FRANÇAIS, dir./cond. MICHEL SWIERCZEWSKI

Amélie covers her face so that he does not recognise her. Ankastrom has come to warn the King that the conspirators are on their way to kill him.

A feverish trio follows in which Ankastrom and Amélie persuade Gustave to flee. Before he goes, the King asks Ankastrom to accompany the hooded young lady to the gates of the town without asking her who she is. Gustave has only just left the spot when Ribbing and Dehorn, arrive with their followers. They are furious to find Ankastrom instead of the King and fall on him with their swords, and as Amélie comes to intercept the blows, her mantle falls and uncovers her face.

During the finale, the pain of Amélie, the irony of the conspirators and stunned fury of Ankastrom are all expressed simultaneously, and Ribbing and Dehorn are invited by Ankastrom to call on him the next morning.

### ACT IV

The first scene of the fourth act takes place at Ankastrom's house. In a violent scene between husband and wife, Amélie denies her guilt and beseeches Ankastrom in the name of their child. In a lovely cantabile the young woman expresses her emotions. Left alone, Ankastrom curses the man he considers his friend, remembering all the while the bygone days of happiness. Ribbing and Dehorn arrive at this point, as planned, and Ankastrom tells them that he is ready to join in their plot. As Amélie has returned, her husband forces her to draw lots from a vase to determine the name of the man who is to assassinate Gustave. As fate would have it, Ankastrom's name is on the paper she chooses.

The scene ends, with an ensemble including the voice of Oscar, inviting everyone to the masked ball, for which preparations are being made. His brilliant coloratura soprano contrasts with Amélie's dramatic soprano, above the three deep men's

voices which join together in a sinister fashion.

### ACT V

Here we find Gustave, who has decided to sacrifice his love and to distance himself from Amélie by sending Ankastrom to be Governor of Finland. The Chamberlain arrives with an anonymous letter warning the King to be on his guard; he is to be assassinated that very evening. But Gustave refuses to worry, and preparing himself to see Amélie for the last time, he makes his entrance at the ball. The dancing music can be heard in the background.

The last tableau is set in the ballroom. Dancing serves as a background to most of the scene. The masked Ankastrom asks Oscar to describe the King's costume. In a light and playful aria, Oscar at first refuses. But when he recognises his master's best friend he agrees. A change in the dance music coincides with the meeting of Amélie and Gustave. He makes his farewells and shoves him to flee. This brief interlude is interrupted by Ankastrom firing his revolver.

The King falls, and the dancing ceases. Guards come forward to arrest Ankastrom, but Gustave allows him to go free and pardons the conspirators. He dies, making his last adieu to his country.

Translated by Clare Perkins

Theatre now, may all the artists, dancers and singers come here', answers the King. Gustave directs the ballet himself even taking the role of the principal dancer.

Amélie returns with an urgent paper. The King asks the artists to leave. The Minister of Justice wants the King to sign an act of banishment to rid the town of Arvedon, a fortune-teller witch. The people have been coming to consult her oracle. But in a brilliant aria, Oscar, the page, with the impulsiveness of youth, defends Arvedon and confirms the truth of her predictions. So Gustave decides to go incognito, disguised as a sailor, to visit the soothsayer at her house near the harbour; so that he may make his own judgement on the matter. In a wild finale including all the characters, he invites his friends to follow him.

#### ACT II

The second act takes place in Stockholm harbour at Arvedon's dwelling. The witch, surrounded by her devotees, is evoking the demon Beelzebub. Gustave arrives first, disguised as sailor. Everyone sings 'Long live the fortune-teller'.

She is demanding silence to go into a trance, when a sailor called Christian, who has spent many years at war in the service of his country without reward, makes his way through the crowd to speak to Arvedon. She promises him that he will soon have money and rank. Gustave manages to slip a document with his signature and a purse of money into the sailor's pocket. A few seconds later Christian discovers the paper which confirms the promised rank, and the incident provokes a general show of enthusiasm.

At this moment there is a knocking at the door. A servant of Amélie Arkastrom has come to tell Arvedon that his mistress wishes to consult her in private. Gustave hides, while the witch sends everyone else outside before ushering in the young woman. Amélie asks Arvedon for a way to surmount the love

that she feels for Gustave. A trio follows with a lovely prayer from Amélie and Arvedon's prescription, according to which Amélie must go at midnight to pick a certain magic herb that grows outside the town on a stretch of wasteland where the gallows stand. Gustave decides to go there to meet Amélie. But voices are heard outside. While Amélie escapes through a side door, the King's friends, with the conspirators Déhorn and Ribbing, all enter. In an easy and off-hand manner, Gustave asks Arvedon to tell his fortune. But the witch refuses to reply. When he insists, she foretells that he is soon to die at the hand of a friend... Then, as Gustave wishes to know who will be his murderer, the witch replies : 'The first man who shakes your hand'. The King, still jokingly, offers his hand in turn to each of the couriers, but no one will take it. Until Arkastrom, coming in without having heard the prophecy, offers his hand to Gustave : 'This is my best friend' says the King, showing his real self to Arvedon and throwing her a purse of money. But the witch warns him to beware of traitors. The acts ends with a song of praise to Gustave.

#### ACT III

Act III takes place in a deserted spot outside the town where the gallows stand ready for hangings. It is just before midnight, and Amélie's shadowy figure appears wrapped in a mantle. She is trembling with fear and forces herself to summon up the courage to find the herb prescribed by the witch. After a recitative describing her terror, the young woman sings a beautiful aria, in which she wonders what she will have left when her fateful love is no more.

The sudden appearance of Gustave inspires a passionate duet which ends with the avowal of their love for each other, which both of them had been careful to hide until now. But the ecstasy of the lovers is interrupted by the arrival of Arkastrom, and

#### CD 1

##### 1 Ouverture

##### ACTE I

- |   |      |
|---|------|
| 2 Introduction (Ribbing, Déhorn, Chœur)   | 2'43 |
| 3 Air (Gustave)   | 7'13 |
| 4 Récit et chœur (Oscar; Gustave, Déhorn, Amélie; Kaulbart; Arkastrom, Chœur)   | 3'52 |
| 5 Duo et récit (Gustave, Arkastrom)   | 8'58 |
| 6 Récit (Oscar; Gustave, Arkastrom)   | 1'11 |
| 7 Premier air de dame (Songe : Andantino)                                       | 4'44 |
| 8 Premier air de dame (Songe : Allegretto)                                      | 3'27 |
| 9 Récit (Oscar; Gustave, Amélie)  | 1'14 |
| 10 Couplet et final (Oscar; Gustave; Ribbing, Déhorn, Amélie; Arkastrom, Chœur) | 2'42 |

##### ACTE II

- |   |      |
|---|------|
| 11 Entr'acte, couplets, chœur et scène (Arvedon; Gustave; Christian, le valet, Chœur) | 9'27 |
| 12 Trio (Amélie; Arvedon, Gustave)  | 7'28 |

#### CD 2

##### ACTE II (suite)

- |  |      |
|--|------|
| 1 Chœur et ronde (Oscar; Amélie, Arvedon, Gustave; Ribbing, Déhorn, Chœur)                 | 5'04 |
| 2 Scène et morceau d'ensemble (Oscar; Arvedon, Gustave; Ribbing, Déhorn, Arkastrom, Chœur) | 5'19 |
| 3 Final (Oscar; Arvedon, Gustave; Ribbing, Déhorn, Arkastrom, Chœur)                       | 4'52 |

##### ACTE III

- |                                      |       |
|--------------------------------------|-------|
| 4 Air (Amélie)                       | 10'05 |
| 5 Duo (Amélie, Gustave)              | 8'12  |
| 6 Récit (Amélie; Gustave; Arkastrom) | 1'36  |
| 7 Trio (Amélie; Gustave; Arkastrom)  | 5'47  |

- 8 Récit (Amélie, Ankastrom)  
 9 Final (Amélie, Ribbing, Déhom, Ankastrom, Chœur)

#### ACTE IV

- 10 Duo (Amélie, Ankastrom)  
 11 Cavatine (Amélie)  
 12 Récit (Ankastrom)  
 13 Trio (Le domestique, Ankastrom, Ribbing, Déhom)  
 14 Solâne (Amélie, Ankastrom, Ribbing, Déhom)  
 15 Ensemble (Amélie, Ankastrom, Ribbing, Déhom)  
 16 Récit (Amélie, Ankastrom)  
 17 Quintetto (Amélie, Ankastrom)

#### CD 3

#### ACTE V

- 1 Air (Gustave)  
 2 Récit (Gustave, le chambellan)  
 3 Chœur  
 4 Premier air de dans (Allemande)  
 5 Deuxième air de danse (Pas des Folies)  
 6 Troisième air de danse (Mensur)  
 7 Première marche  
 8 Deuxième marche  
 9 Scène (Ribbing, Déhom, Ankastrom)  
 10 Couplets (Oscar)  
 11 Chœur  
 12 Duo (Amélie, Gustave)  
 13 Final (Amélie, Oscar, Gustave, Ribbing, Déhom, Ankastrom, Chœur)

0'56

8'15

2'41

4'27

0'23

4'29

1'30

0'53

0'12

6'08

44'56

#### ACTE V

On découvre Gustave, résolu à sacrifier son amour et à s'éloigner d'Amélie en envoyant Ankastrom comme Gouverneur de Finlande. Survient le chambellan avec une lettre anonyme mettant le Roi en garde : on cherchera à l'assassiner ce soir même. Mais Gustave refuse de s'inquiéter, et, se préparant pour une dernière confrontation avec Amélie, il fait son entrée au bal, dont on entend en coulisse la musique.

Le dernier tableau découvre la salle de bal. La danse servira de fond à une grande partie du tableau.

Ankastrom, masqué, demande à Oscar de lui décrire le déguisement du Roi. Dans un air léger et primesautier, Oscar refuse d'abord. Puis, ayant reconnu le meilleur ami de son maître, il s'y résout. Un changement dans la musique de danse coïncide avec la rencontre d'Amélie et de Gustave. Il lui fait ses adieux et elle le presse de fuir. La scène très hâvée est interrompue par le coup de revolver d'Ankastrom.

Le Roi s'effondre, tandis que la danse s'arrête. Des gardes arrêtent Ankastrom, mais Gustave le fait libérer, et pardonne aux conspirateurs. Il meurt sur un adieu ultime à son pays.

#### ACT I

The scene is set in Stockholm, in a chamber in the Palace of King Gustave III of Sweden where representatives of the bourgeoisie and of the order of peasants, of painters and sculptors, and courtiers are gathered. They are singing in chorus the praises of the King.

But in one corner of the chamber, the Counts Ribbing and Déhom, in an aside, set out their plans to kill the tyrant who spends more time on the arts than on his political duties. Entering from the King's chamber, his young page Oscar (travesty role) announces the arrival of his master. The king accepts the petitions of those present and promises justice for all. He sings of the glory of the arts and also of his impossible love for the Countess of Ankastrom, the wife of his faithful Minister and closest friend. Gustave replies hurriedly to the questions of Kaulbart, the Minister of War, and Arnfelt, the Minister of Justice, but is more interested in the planning of a masked ball which is soon to take place and in the list of invitations which Oscar shows him. Amongst the guests, 'only the name of the Countess of Ankastrom troubles him', notes the young page.

At this moment, Count Ankastrom himself enters. He warns Gustave of a conspiracy against him. But Gustave, confident of his destiny and in God's protection, refuses to be worried by the news. He can think only of his impossible love which offends honour and friendship. If he must die, may it be in combat, in the war he is about to wage on the tsar of Russia, which is intended to avenge the affront of the battle lost by his ancestor Charles XII at Pultawa.

Oscar announces the arrival of the grand superintendant who is organizing the ball. He is waiting for the King to attend the rehearsal of the ballet based on a play by the King about his illustrious ancestor Gustave Wasa. 'Impossible to go, to the

épouse pour Gustave. Un trio s'ensuit, avec une merveilleuse prière d'Amélie et l'ordonnance à Arvedon, selon laquelle il faut aller curiller, à minuit, certaine herbe magique poussant hors de la ville dans le terrain vague où s'élèvent les gibets. Gustave, de son côté, se promet d'y rejoindre Amélie. Mais des voix se font entendre à l'extérieur. Tandis qu'Amélie s'échappe par une porte dérobée, tous les amis du Roi, avec les complices Ribbing et Déhom, font leur entrée. Dans un air léger et désinvolte, Gustave demande à Arvedon de lui dire son avenir. Mais la sorcière refuse de répondre. Comme il insiste, elle lui prédit qu'il mourra bientôt de la main d'un ami... Puis, comme Gustave demande qui sera son meurtrier, la sorcière répond : « le premier homme à qui tu serras la main ». Le Roi, toujours plaisantant, offre sa main successivement à tous les courtisans, mais personne ne veut la prendre. Jusqu'au moment où Arkastrom, survenant sans avoir entendu la prophétie, tend lui-même la main à Gustave. « Celui-ci est mon meilleur ami », dit le Roi, en se faisant reconnaître d'Arvedon à qui il jette une bourse. Mais la sorcière l'avertit de prendre garde aux trahisons. L'acte s'achève sur un hymne de louanges à Gustave.

#### ACTE III

L'acte III nous amène dans un lieu désert, en dehors de la ville, où sont dressés les gibets destinés aux exécutions. Il va être minuit, et la silhouette d'Amélie paraît, enveloppée d'un manteau. Elle tremble d'épouvante et s'efforce de rassembler assez de courage pour trouver l'herbe prescrite par la sorcière. Après un récitâtif terrifié, la jeune femme, se demande ce qui lui restera lorsque son malheureux amour sera éteint.

L'arrivée soudaine de Gustave provoque un duo passionné qui culmine dans l'aveu de cet amour jusque-là dissimulé de part et d'autre. Mais l'extase des deux amants est interrompue par Arkastrom, et Amélie se voile pour ne pas être reconnue de

son mari. Arkastrom est venu avertir le Roi que les conspirateurs sont en chemin pour le tuer.

Un trio s'ensuit au cours duquel Arkastrom et Amélie persuadent Gustave de s'enfuir. Avant de partir, celui-ci demande à Arkastrom de reconduire la femme voilée jusqu'aux portes de la ville sans chercher à connaître son identité. À peine Gustave a-t-il quitté les lieux que Ribbing et Déhom arrivent avec leurs partisans. Furieux de trouver Arkastrom à la place du Roi, ils l'attaquent à l'épée et, comme Amélie cherche à s'interposer, son voile tombe.

Au cours du final, s'expriment simultanément la douleur d'Amélie, l'ironie des conspirateurs et la fureur stupéfaite d'Arkastrom qui invite Ribbing et Déhom à lui rendre visite le lendemain matin.

#### ACTE IV

Le premier tableau du quatrième acte se passe chez Arkastrom. Une scène violente oppose les deux époux, Amélie niant sa culpabilité et suppliant Arkastrom au nom de leur enfant. Un très beau cantabile de la jeune femme traduit son émotion. Demeuré seul, Arkastrom maudit celui qu'il considère comme son ami, tout en se remémorant avec mélancolie les jours perdus de son bonheur. Ribbing et Déhom arrivent sur ces entrefaites, se rendant à l'invitation d'Arkastrom, et celui-ci les avise qu'il est prêt à se joindre à leur conspiration. Comme Amélie revient, son mari la force à finir au sort, parmi les papiers placés dans un vase, le nom de celui qui devra assassiner Gustave. Le sort désigne Arkastrom.

Le tableau s'achève, encore une fois, sur un ensemble auquel se mêle la voix d'Oscar, venu inviter tout le monde au bal masqué qui se prépare. Son brillant soprano coloratura fait contraste avec le soprano dramatique d'Amélie au-dessus des trois voix graves d'hommes, unies de façon sinistre.

C'est un étrange phénomène de l'histoire de la musique que deux opéras écrits sur le même sujet aient rarement pu demeurer au répertoire tous les deux. Le célèbre Barber de Séville de Paisiello (1782) dut céder la place à celui de Rossini (1816). À son tour l'Othello de Rossini (1816), qui devait pendant une bonne partie du 19<sup>e</sup> siècle servir de véhicule pour tant de célèbres ténors et divas, s'éclipsa devant celui de Verdi (1887). L'opéra d'Auber qui nous occupe ici, composé en 1833, ceda la place au Ballo in maschera de Verdi (Rome 1859). Les perdants de ces compétitions lyriques ont été relégués au rang de simples curiosités intéressantes. Nous devons rendre grâce au disque qui permet aux amateurs de se faire une opinion sur leurs nobles mérites.

Gustave III ou le Bal masqué d'Auber n'a pas toujours connu une telle désaffection. Bellini, qui le vit à Paris, écrit en Italie à son ami Florimo : « C'est un magnifique spectacle historique, les situations sont belles, vraiment belles, et nouvelles. » Quand on donna l'œuvre à Londres à Covent Garden, on dit que les garçons livreurs sifflotaient l'air de l'invitation au bal, que chantait Oscar. On n'avait pas vu un air d'opéra descendre dans la rue depuis la première du Freischütz. Les costumes furent jugés magnifiques et le critique John Edmund Cox pensait que la scène du Bal « surpassait non seulement en grandeur mais aussi en pureté et élégance tout ce qu'on avait pu voir sur notre scène ou à Paris. » À la fin de la première représentation, on annonça que l'opéra serait redonné chaque soir jusqu'à nouvel ordre. Il y eut 135 représentations consécutives, et une centaine d'autres avant la fin de la saison l'été suivant. En 1851, on le donna de nouveau à Londres au Her Majesty's Theatre dans une version italienne. Henry Chorley, l'un des plus importants critiques de Londres, note dans ses *Trente Ans de Souvenirs Musicaux* (1862) : « Le Gustave d'Auber est plein de délicieuse musique habilement façonnée. Je n'avais jamais pleinement

apprécié cette musique à sa juste valeur jusqu'à ce que j'entende de l'assaut donné par Signor Verdi au même sujet. » Verdi lui-même, dans une lettre à Forelli, secrétaire du San Carlo, décrit l'ouvrage d'Auber « vaste, grandiose et beau. »

Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) avait été l'élève de Cherubini, mais jusqu'à sa rencontre avec Scribe dans les années 1820, il n'avait pas vraiment connu le succès. Cette rencontre et la collaboration qui s'en suivit changèrent le cours de sa carrière. Si Scribe, le plus grand librettiste français de son temps, collabora avec de nombreux compositeurs, comme Halévy (six opéras dont *La Juive*, Meyerbeer (cinq dont *Les Huguenots* et *Le Prophète*), Donizetti (cinq dont *La Favorite*, Boieldieu (quatre dont *La Dame Blanche*), tout ceci n'est rien en comparaison des trente-huit ouvrages qu'il écrit pour Auber. C'est avec l'opéra-comique *Le Maçon* (1825), sur un livret de Scribe, qu'on peut dater le vrai début de la maturité artistique d'Auber, marquée par un heureux alliage de l'éclat italien et d'une grâce et d'un lyrisme bien français. Une longue série d'opéras-comiques sur les livrets de Scribe suivit, parmi lesquels *Fa Dia vola* (1830), *Le philtre* (1831), *Le Cheval de Bronze* (1835), *Le Domino noir* (1837), *Les Diamants de la Couronne* (1841) et *Manon Lescaut* (1856). Mais à cette époque, nul compositeur ne se contentait d'une réputation acquise par ce type d'ouvrage, l'aimable opéra-comique, et en 1828, Auber, toujours avec Scribe, avait écrit son premier ouvrage sérieux pour l'Opéra de Paris, *La Muette de Portici*. Cette œuvre servit de prototype et inaugura le style dénommé Grand Opéra Français, illustré par la suite par Rossini, Halévy, Meyerbeer et même Wagner dans *Lohengrin*.

Gustave III ou le Bal masqué fut le deuxième grand opéra signé Auber et Scribe. On comprend aisément ce qui les attira dans ce genre, de préférence à l'opéra-comique. Le chef d'orchestre François-Antoine Habeneck avait fait de l'orchestre de

L'Opéra de Paris, qui comprenait plus de quatre-vingts musiciens, le meilleur orchestre du monde, une formation qui expérimentait les nouveaux instruments alors conçus, qui pouvait offrir la plus large palette harmonique et les effets de contraste les plus puissants. De plus, l'imprésario de l'Opéra, le Docteur Véron, engageait aussi bien les meilleurs décorateurs tels que Charles Cambon, Pierre-Luc-Charles Cicéri et Léon Feuchère, que les chœurs experts à rendre les massives scènes de foule et les danseurs les plus doués pour l'indispensable ballet. Soixante machinistes s'occupaient des décors. Si tous ces éléments mêlés du grand opéra pouvaient masquer fort à propos la faiblesse de l'invention mélodique chez Meyerbeer, Auber, aussi bien dans *La Muette de Portici* que dans *Gustave III ou le Bal masqué*, parvint à combiner ses dons prodigieux pour la mélodie, chez lui toujours simple et séduisante, avec ces mises en scène grandioses.

On peut dire qu'Eugène Scribe (1791-1861) joua le rôle de locomotive dans le monde théâtral de son époque (son œuvre publiée, pièces de théâtre et livrets d'opéras, comprend 76 volumes). Cette fécondité reposait sur un système de collaboration, d'organisation et d'application : il travaillait de cinq heures du matin à dix heures du soir. Il ne lui restait guère de temps pour une vie personnelle hors du théâtre, mais là sa supériorité était totale car il possédait cet extraordinaire instinct de la situation dramatique, l'habileté pour le développer jusqu'à son apogée, ainsi qu'un goût affirmé pour les effets scéniques, qui lui fit rapidement adopter le nouvel éclairage au gaz. À tout cela s'ajoutait un talent essentiel : celui de donner un reflet exact de l'éthique du public bourgeois de son époque. Tout reléguait du « juste milieu », les héros n'étant jamais d'irréprochables fanatiques et les méchants n'étant pas taillés tout d'une pièce non plus, mais pouvant fournir leurs moments d'émotion.

Les livrets de Scribe, même lorsqu'ils racontent une histoire, sont tous originaux, contrairement à ceux des libertins italiens tels que Rossi, Ronani et Cammarano, qui se contentaient d'adapter les ouvrages d'autres auteurs. Bien sûr, on peut remonter aux sources des œuvres de Scribe, qu'elles soient historiques ou littéraires, mais, aidé de ses collaborateurs il retravaillait le matériel dans le sens très personnel qu'il avait déterminé et le résultat final n'avait plus qu'une très vague ressemblance avec les éléments de départ. *Gustave III ou le Bal masqué* est un bon exemple de ce don créateur.

En 1833 vivaient encore des contemporains de l'assassinat de Gustave III. L'un des conspirateurs, le Comte Ribbing, qui avait d'abord été condamné à mort, mais qu'on avait seulement exilé, était encore vivant. Madame Anckström, elle-même, se trouvait à Paris et se plaignait amèrement du portrait que Scribe avait fait d'elle. Gustave était monté sur le trône de Suède en 1772 à l'âge de vingt-six ans et était rapidement devenu un despote éclairé. Il avait fondé la première compagnie d'opéra suédoise, construit le premier théâtre lyrique royal sur le site duquel succéda l'Opéra Royal de Stockholm actuel, réformé les finances et promu des réformes libérales inspirées de la pensée française telles que l'abolition de la torture et la garantie de la liberté de presse. Tout cela lui avait valu beaucoup d'hostilité dans les rangs de la vieille oligarchie aristocratique qui voyait ainsi diminuer ses priviléges, et il tomba sous les coups de leur faction. C'est pendant un bal en 1792 qu'il fut tué par un gentilhomme de la Cour, le Capitaine John Jacob Anckström. Son agonie dura treize jours, pendant lesquels il parvint à préparer la régence de son jeune fils. Anckström fut condamné à mort et périra sans révéler le motif du meurtre, ni le nom de ses complices. Quarante ans après les faits, Scribe comprime l'action en deux jours et le fil conducteur de son livret peut se résumer à « cherchez la femme », en dépit de l'hor-

## SYNOPSIS

### ACTE I

L'action se passe à Stockholm dans une salle du Palais du Roi Gustave III où sont réunis des députés de la bourgeoisie et de l'ordre des paysans, des artistes peintres et sculpteurs et des courtauds qui chantent un chant de louanges adressé au Roi.

Mais dans un coin de la salle, les Comtes Ribbing et Delhom, en aparté, exposent leur décision de tuer ce tyran qui s'occupe plus des arts que des devoirs de la politique. Venant de la chambre du Roi, le jeune page Oscar (soit travesti) annonce le Roi qui fait son entrée. Il accepte les quelques pétitions et promet la justice à tous. Il chante la gloire des arts et aussi son impossible amour pour la Comtesse Amélie Arkastrom, femme de son fidèle Ministre et meilleur ami. Gustave répond rapidement aux questions de Kaulbart, le Ministre de la Guerre, et d'Arniel, le Ministre de la Justice, mais s'intéresse surtout au bal masqué qui doit avoir lieu prochainement et à la liste d'invitations que lui montre Oscar. Parmi les invités, « le seul nom de la Comtesse Arkastrom le trouble », constate le jeune page.

Entre alors le Comte Arkastrom lui-même. Il avertit Gustave qu'un complot se tramme contre lui. Mais Gustave, confiant dans son destin et dans la protection de Dieu, refuse d'en tenir compte. Il ne pense qu'à son impossible amour qui offre l'honneur et l'amitié. S'il doit mourir, que ce soit au milieu des combats, qu'il mènera dans la guerre contre le tsar de Russie, qui doit effacer l'affront de la bataille perdue par son ancêtre Charles XII à Poltava.

Puis Oscar annonce que le grand surintendant qui dirige la fête attend le Roi pour les répétitions du ballet, dont l'argument est une pièce écrite par le Roi lui-même sur son illustre ancêtre Gustave Wasa. « Impossible d'aller au Théâtre maintenant que

tous les artistes, danseurs et chanteurs viennent ici répondre le Roi. Gustave dirige alors la mise en scène du spectacle jusqu'à prendre la place du danseur principal.

Arniel revient avec un dossier urgent. Le Roi demande aux artistes de le laisser. Le Ministre de la Justice veut faire signer au Roi un acte bannissant de la ville une sorcière devineresse, Arvedson, que le peuple vient consulter comme un oracle. Mais Oscar, le page, dans un air brillant, avec l'impétuosité de la jeunesse, défend Arvedson et affirme la vérité de ses prédictions. Aussi Gustave décide d'aller incognito, déguisé en marin, rendre visite à la devineresse qui est installée près du port, afin de se faire un jugement personnel. Dans un final ensoleillé réunissant tous les personnages, il invite ses amis à le suivre.

### ACTE II

Le second acte se passe sur le port de Stockholm chez Arvedson. La sorcière, entourée de fanatiques, est en train d'invoquer Belzebuth, le démon. Gustave arrive le premier, déguisé en marin. Tous chantent « Vive la devineresse ».

Celle-ci demande le silence pour entrer en transe, quand un marin nommé Christian, reste sans récompense après des années de service à la guerre, se fraye un passage jusqu'à Arvedson. Celle-ci lui promet pour bientôt de l'argent et un grade. Gustave parvient à glisser dans la poche du marin une bourse et un papier signé de lui. C'est le grade promis que Christian découvre quelques instants plus tard, ce qui suscite l'enthousiasme général.

À ce moment on frappe à la porte. Un serviteur d'Amélie, Arkastrom, vient dire à Arvedson que sa maîtresse souhaite la consulter en privé. Gustave se cache, tandis que la sorcière fait sortir tout le monde avant d'introduire la jeune femme. Celle-ci demande à Arvedson un moyen de surmonter l'amour qu'elle

Gustaf's palace in Stockholm seems only a stone's throw from Versailles, its atmosphere bathes in French charm and gaiety which makes historical and dramatic sense, for Gustaf did try to model his Court on Versailles. Verdi had no intention of writing a five act Grand Opera for he had come to dislike that form. He wanted a tauter typical three act Italian structure. Auber has a full scale overture revolving from E flat and G flat major, the keys of Gustave and of the ball, to E flat minor, the key of the darker scenes of the work. Verdi reduces this to a brief prelude. When we first meet Auber's Gustave he is the liberal monarch meeting painters, sculptors, dancing masters and ministers who all receive his attention, to the fury of the aristocratic conspirators. His opening aria is addressed to his subjects and it is only later that he sings of his love for Amelie. Verdi prunes all this and in his opening cavatina his Riccardo/Gustave wastes no time into launching directly into detailing his illicit love. In the scene where Arkastrom has resolved to kill his wife, Scribe and Auber have a touching duet in which Arkastrom seemingly allows himself to be soothed in his resolve. Here Verdi privileges the vocal moment. His Arkastrom (Renato) hears his wife out in a gloomy silence dismisses her, then launches into his great aria 'Eri tu'. In the end Verdi diminishes his Arkastrom/Renato for after having avasurized Riccardo/Gustave he asks himself contritely what he has done. Auber and Scribe have him, like the historical Arkastrom jubilant and crying that he will take his secret to the grave.

Auber and Verdi in modern parlance both knew their markets. Auber was writing for a rich bourgeois audience who certainly wanted pageantry but to whom an evening at the opera was not considered so very different to an evening spent at the spoken theatre. They wanted intelligent logical drama. Verdi wrote for a different, more popular public, whose theatre was almost exclusively the opera where the vocal moment was all

important, the stage tableau much less so.

Auber and Verdi's works present the dichotomy of aesthetics between the French and the Italian approaches. Any judgement of one from the point of view of the other obscures the merits of both. Gustave III ou le Bal masqué remains today what it always was, an immensely tuneful and enjoyable work stamped by a very personal style.

CHARLES PITT



Gustave III - décor de Charles Carrillon  
Acte V, scène I  
Lithographie de Delaunois © d.r.

mososexualité notoire de Gustave III, qu'on ne considérait pas, au 19<sup>e</sup> siècle, comme une bonne donnée dramatique ! Scribe imagine donc que Gustave était l'amant de la femme d'Arkastrom (devenu pour simplifier Arkastrom) et pour corser la situation le futur assassin devient le meilleur ami du roi, et promu Comte, son secrétaire ainsi que son confident. L'intrigue secondaire concernant Mademoiselle Arvedson, une voyante qui prédit à Gustave, venu la consulter dans l'anonymat d'un déguisement, qu'il sera assassiné par le premier homme qui en ce jour même lui prendra la main, est entièrement de l'invention de Scribe. Bien entendu, cet homme ne sera autre qu'Arkastrom venu dans la seule intention de protéger son souverain.

S'accumule ainsi l'ironie dans une intrigue habile, qui abonde en situations fortes et en coups de théâtre. Verdi, tout comme Mercadante, sera plus tard attiré par cette histoire parce qu'elle est propice au développement des émotions les plus variées et les plus intenses, dans le cadre d'un suspense efficace. Bref, on avait là toute la matière du Grand Opéra — sensations fortes et grand spectacle, mais sans creuser trop profondément les portraits psychologiques qui deviendront la spécialité de Verdi. Auber lui-même craignait que le sujet fût « trop dramatique pour être musical. »

Le livret fut d'abord offert à Rossini par le Dr. Véron après le succès de Guillaume Tell en 1829, mais le maestro avait renoncé à la scène et ce fut Auber qui hérita du projet avec joie. Il est intéressant de noter qu'en raison de la vogue à Paris de l'opéra rossinien, les principaux airs de Gustave III ont une forme prosodique plus italienne que française.

Gustave III ou le Bal masqué fut créé à l'Opéra de Paris (Salle Le Peletier) le 27 février 1833 avec les meilleurs chanteurs français de l'époque : Adolphe Nourrit, vingt-neuf ans et en pleine

gloire, dans Gustave, la jeune soprano dramatique Marie Cornélie Falcon dans la Comtesse Amélie, femme d'Arkastrom. Elle avait fait des débuts sensationnels à l'Opéra l'année précédente, à l'âge de vingt ans, dans le rôle d'Alice de Robert le Diable. La basse Nicolas Levasseur chantait le rôle d'Arkastrom. Il avait créé le rôle de Moïse du Moïse en Egypte de Rossini, de Bertani dans Robert le Diable et Marcel des Huguenots. Julie Dorus Gras incarnait le page Oscar. Elle était la créatrice d'Alice dans Robert le Diable et une célèbre Comtesse dans Le Comte Ory. Mademoiselle Arvedson, un rôle qui de nos jours serait à confier à un contre-ténor, était chantée par Louise Zulma Dabadie, soprano dramatique douée d'une grande étendue vocale. Auparavant, elle avait été une célèbre Julia dans La Vestale et Comtesse dans Le Comte Ory. Son mari, Henry-Bernard Dabadie, créateur de Guillaume Tell, chantait le rôle du Comte Déhorn, un des conspirateurs. Quant au fameux ballet du cinquième acte, dans une salle de bal illuminée par mille six cents chandelles dans des lustres de cristal, avec trois cents participants masqués et en costumes tous différents, il s'achevait par un galop — une innovation dans l'opéra, qui sera souvent imité — dansé par cent vingt danseurs dans une chorégraphie de Philippe Taglioni, resté célèbre par sa Sylphide, et père de la fameuse Marie Taglioni. Auber était un homme timide qui ne dirigeait jamais ses ouvrages, et même s'abstérait le plus souvent d'aller les voir ou les entendre. L'orchestre était dirigé par Habeneck avec un archet de violon. Wagner admirait son efficacité et son contrôle de l'orchestre. L'opéra était mis en scène par Charles Duponchel dans de magnifiques décors dus à Cicéri, Cambon, Flastre et Feuchère. Si Gustave III ne connut pas le triomphe remporté par La Muette de Portici, son succès fut assez important pour qu'on le monte dans de nombreux théâtres à travers le monde. D'abord au Covent Garden de Londres, dix mois seulement après la pre-

nière parisienne, puis au Park Théâtre de New York, à Francfort et à Hambourg en 1834, Liège, La Haye, Amsterdam et Vienne en 1835, puis Budapest, Prague et Weimar en 1836. En 1837 le ténor Joseph Tichatschek, qui plus tard devait créer *Rienzi* et *Tannhäuser* de Wagner, fit ses débuts, sensationnels, à l'Opéra de Dresde dans le rôle de *Gustave III*, la facilité de son registre aigu étant très remarquée. Il y eut une reprise somptueuse à New York en 1839 (Théâtre Niblo). La carrière parisienne de l'ouvrage d'Auber souffrit sans doute de la tentative d'assassinat de Louis-Philippe par Fieschi, le 28 juillet 1835, qui provoqua la fermeture temporaire de tous les théâtres et autres lieux publics, et bien sûr le sujet même de l'ouvrage était devenu, dans ces circonstances, suspect. Mais elle atteignit la centième représentation à l'Opéra en 1837 et se termina en 1859 sur la cent soixante-neuvième. Après 1834, l'Opéra de Paris donna souvent le célèbre ballet couplé avec d'autres ouvrages, et c'est de cette manière qu'il resta à l'affiche jusqu'en 1877 au nouveau Palais Garnier.

La comparaison entre Auber et Verdi est inévitable. D'une part l'élegant compositeur français, hautement professionnel et auteur polyvalent d'opéras, messes, ballets, musique de chambre et musique orchestrale, et de l'autre le sorcier génie de la scène lyrique italienne. Si dans l'ouvrage d'Auber le chromatisme sensible étonnamment en avance sur son temps, il fut vite assimilé par le vocabulaire musical de l'époque, et en 1859, Verdi n'avait pas grand'chose à en apprendre. Certaines scènes sont écrites dans la même tonalité chez Auber et chez Verdi, surtout celle de la voyante Arvedson (devenue l'Ulrica de Verdi), mais si Verdi a appris quelque chose de son prédecesseur, c'est surtout comment l'on peut tirer d'une humble marche des effets dramatiques extrêmement variés, comme en témoigne son Macbeth (1847).

Les tessitures des trois principaux rôles sont les mêmes — convention traditionnelle — dans les deux ouvrages : le héros est ténor, l'héroïne soprano, le méchant basse. Cependant les types de voix sont très différents. Verdi ne mène jamais son ténor au-delà du si bémol, tandis que Nourrit qui, parmi tant d'autres rôles, avait créé Arnold de Guillaume Tell et le Comte Ory, possédait un registre aigu allant jusqu'au contre-si et mi, et Auber s'en servit. L'Arkastrom d'Auber est une basse noble française classique tandis que Verdi utilise la voix de baryton qu'il a tant contribué à promouvoir, et sa partition monte jusqu'à un étonnant sol aigu. Bien que Verdi ait écrit le rôle de son héroïne, pour la voix de *lirico spinto*, son Amelia fut très rapidement adoptée par les sopranos diurnatiques, rejoignant ainsi celle d'Auber. Quant au rôle des deux complices (devenues Sam et Tom), Verdi préféra les confier à deux basses, alors qu'Auber emploie un ténor et un baryton. La plus grande ressemblance entre les partitions de ces deux *Bals masqué*s se trouve dans le rôle du page, Oscar, écrit pour soprano léger, et on peut dire que Verdi donne à son Oscar, tout autant qu'Auber l'avait fait, un éclat bien français, montant qu'à l'époque où il imagina le rôle, il avait assimilé les musiques de Delibes et d'Offenbach. Cette influence française ne s'était jamais fait entendre si fortement auparavant dans l'opéra italien et on peut sûrement y voir un hommage de Verdi à Auber. En Italie, les rôles de travesti avaient toujours appartenu aux mezzo-sopranos ; on eut beaucoup de mal à trouver le soprano « leggiere » souhaitable pour jouer Le *Bal masqué* de Verdi, et cette difficulté demeura pendant de nombreuses années. Le *Gustave d'Auber*, sans doute par la personnalité même de son créateur, Adolphe Nourrit, est un personnage plus principièrement posé, moins sentimental que celui de Verdi. L'explication en est-elle que la censure italienne avait interdit à Verdi de situer l'action à Stockholm et de montrer un réjicide comme Scribe l'avait fait ? Son *Gustave* dut

French operas of the period. The work's career in Paris was no doubt affected by Fieschi's attempt to assassinate King Louis Philippe on 28 July, 1835, when all theatres and public meeting places were temporarily closed and when the Opera became momentarily wary of the subject, but it reached its 100th performance at the Opera in 1837 and when it was last given there in 1859 it had achieved 169 performances. From 1834 the Opéra often gave just the famous ballet in tandem with other works, and as such it remained in the repertory until 1877 when it was given in the new Palais Garnier.

A comparison between the works of the elegant, highly professional, all-purpose French composer and the brooding genius of the Italian lyric stage is inevitable. If in *Gustave III* or *Le Bal masqué* Auber's chromaticism seems surprisingly advanced for its time, it was soon adopted into the general musical vocabulary and by 1859 Verdi had little to learn from it. Certain scenes in both the work of Auber and of Verdi are set in the same tonality, especially that of the soothsayer, but if Verdi learnt from Auber's score it was principally how a humble march could be pressed into multifarious dramatic purposes, something that Verdi exploited in *Macbeth* (1847). Sometimes too, something of Auber's muted brass obligato that accompanies Arvedson's predictions seem to have found their place in *Macbeth*.

Both Auber's *Gustave III* and Verdi's *Ballo* have conventional vocal categories for the three principal characters — hero = tenor, heroine = soprano, villain = bass, but in fact the types of voices are very different. Verdi does not take his tenor above a B flat whereas Adolphe Nourrit, who amongst many other roles had created Arnold in *William Tell* and the Count Ory, had an extended upper voice capable of reaching top D's and E's and Auber employed them. Auber's Arkastrom is a classic French

basse noble whilst Verdi uses the higher baritone voice that he had done so much to create, taking his singer up to a top G. Although Verdi designed the heroine's role for a *lirico-spinto*, his Amelia soon became the property of the dramatic soprano, thus inadvertently joining Auber's. When it suited Verdi's purpose he used different voices and his two conspirators (Sam and Tom) become two basses rather than Auber's tenor and bari-tone. The greatest similarity is in the voice of the page, Oscar, a light soprano. It has to be admitted that Verdi's Oscar has as much gallic sparkle as Auber's, for by the time Verdi came to write the role he had digested the music of Delibes and Offenbach. Such a very French role had never before been heard in Italian opera and that is surely a compliment to Auber. In Italy, travesty roles had always been the property of the mezzo, and finding a suitable soprano leggiere for Oscar was the principal casting difficulty in the performance of Verdi's *Ballo*, and was to remain so for many years. Auber's *Gustave*, in some ways because of the personality of his creator, Nourrit, is a more poised and regal, less sentimental personality than Verdi's. Was this because the Italian censors had refused to allow Verdi to use Scribe's Stockholm setting and the assassination of a crowned sovereign? Of course Verdi's *Gustave* had to become Riccardo, conte di Warwick, the Governor of late 17th century Boston. It is interesting to note that when we see Verdi's *Ballo* today, the setting is invariably Swedish, but this transportation back to Scribe's original location dates from as recent as the 1952 Covent Garden production. It never happened in Italy in Verdi's lifetime, even after the power of the Italian censors had diminished and when Verdi could easily have done so.

Verdi said he wanted to write an opera about the North and its particular light, which he knew at first hand having visited Russia. Auber, apart from the briefest stay in England in his youth, never left France, seldom even stayed from Paris. His

be Ankastron who has come for the sole purpose of protecting his sovereign.

Irony is piled upon irony in Scribe's cleverly constructed plot, which abounds in striking situations and coups de théâtre. Verdi, like Mercadante before him, was drawn to the story because it offered opportunities for the display of the most intense and varied emotions, all in an atmosphere of suspense. In short it was the very stuff of grand opera — strong on sensation, heavy in terms of spectacle, but without delving too much into the deeper portrayal of human character that Verdi would later specialize in. But Auber already feared that the subject might prove 'too dramatic to remain musical'.

In fact, the libretto was first offered by Dr. Veron to Rossini after his success with *William Tell* in 1829, but as he had decided to renounce all future stage composition, it was proposed to Auber who joyfully accepted. It is interesting to note that because Rossinian opera had become the rage of Paris, the principal arias of *Gustave III* have an Italian rather than a normal French prosody.

*Gustave III ou le Bal masqué* was created at the Paris Opera (Salle Le Peletier) on 27 February 1833 by the best team of singers that the Paris Opera could provide. The tenor Adolphe Nourrit at the height of his fame sang Gustave with the young dramatic soprano Marie Comellie Falcon as the Countess Arélie, wife of Ankastron. She had made her sensational Opera debut the previous year at the age of twenty as Alice in *Robert le Diable*. The bass Nicolas Levasseur, creator of the roles of Rossini's Moïse, of Bettina (*Robert le Diable*) and Marcel (*Les Huguenots*), was Ankastron, and Oscar was sung by Julie Dorus Gras, the first Alice in *Robert le Diable* and a famous Countess in *Le Comte Ory*. Mademoiselle Aréthée, a role that today would be given to a contralto, was sung by

Louise Zulma Dubadie, a dramatic soprano with an extended lower range. Previously she had been a famous Julia (*La Vestale* and *Courtess* (*Comte Ory*)). Her husband, Henri-Bernard Dubadie, for whom Rossini had written the role of William Tell sang the conspirator, Count de Horn. As for the famous ballet of the fifth act set in a ballroom illuminated by 1600 candles in cristal chandelier, there were 300 masqued revellers all in different costumes and the hall finished with a gallop, an operatic fest to be followed by many imitations, danced by 120 dancers, choreographed by Philippe Taglioni (of *La Sylphide* fame), the father of the famous Marie Taglioni. Auber was a shy man who never conducted his own works, indeed very rarely went to see or hear them, and the orchestra was conducted by Habeneck using a violin bow. Wagner always admired his efficiency and the control he had over his forces. The opera was staged by Charles Duponchel in magnificent sets by Ciceri, Carbon, Filastre and Fréchère.

If *Gustave III* did not repeat the incredible success of *La Muerte de Portici*, it was still a popular and successful work in Paris and was sought after by many of the world's operatic centres. The year following its Paris premiere it was produced in London at Covent Garden, then at the Park Theatre in New York, in Frankfurt and in Hamburg, Liège, the Hague, Amsterdam and Vienna followed in 1835, Budapest, Prague and Weimar in 1836. In 1837 the tenor Joseph Tichatschek, later to be Wagner's first Rienzi and Tannhäuser, and if not the first, certainly the finest of his early Lohengrins, made his sensational début at the Dresden Opera in the rôle of Gustave, where his easily produced upper register was immediately admired. In 1839 the work was revived in New York in a magnificent new production at the Niblo Theatre. If Italy seems to have ignored it, it can be said that the Italian public, quite unlike Italian librettists and composers, ignored almost all new

devenir Riccardo, comte de Warwick, Gouverneur de Boston au 17<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant de noter que de nos jours, presque toutes les productions de l'opéra de Verdi ramènent l'action en Suède, mais ce retour à l'original de Scribe ne date que de la production du Ballo à Covent Garden en 1952. Rien de tel ne se produira du visant de Verdi, alors que pourtant le pouvoir de la censure avait failli et que le compositeur lui-même aurait pu aisément dicter cette retransposition.

Verdi déclara qu'il voulait écrire un opéra sur « la lumière du nord », qu'il avait connue lors de sa visite en Russie. Auber, à part un très court séjour en Angleterre à l'époque de sa jeunesse, n'avait jamais quitté la France, et même rarement Paris. Le palais de son Gustave ressemblait comme un frère à Versailles, baignant dans une atmosphère de charmante gaîté française. Il atteignait ainsi à la fois l'efficacité dramatique et la vérité historique, Gustave ayant en effet modelé sa cour sur celle de Versailles. Verdi n'avait pas l'intention d'écrire un Grand Opéra en cinq actes car il n'aimait pas cette forme. Il voulait une structure italienne en trois actes. Dans l'ouvrage d'Auber, l'ouverture est pleinement développée, dans les tonalités de mi bémol et si bémol majeur qui sont celles des personnages de Gustave et du Bal masqué, auxquelles vient s'ajouter celle de mi bémol mineur, tonalité des scènes les plus sombres de l'œuvre. Verdi, par contre, se contente d'un bref palliade. La première scène de Gustave dans l'ouvrage d'Auber le montre, monarque libéral, entouré de peintres, sculpteurs, maîtres à danser et ministres qui tous reçoivent une attention de sa part, à la grande colère des aristocrates conspirateurs. Son air d'ouverture est adressé à ses sujets et c'est seulement plus tard qu'il chante son amour pour Arélie. Verdi taille dans tout cela et, dès sa première castration, son Riccardo se lance dans l'analyse de son amour illicite. Dans la scène où Ankastron prend la résolution de tuer sa femme, Scribe et Auber composent un

émouvant duo où l'on sent la résolution d'Ankastron vaciller. Verdi ici privilégie le moment vocal. Son Ankastron, devenu Renato, écoute les explications de sa femme dans un sombre silence, la renvoie puis se lance dans son grand air, « Eri tu ». Pour finir, Verdi affaiblit le personnage de Renato en le faisant regretter l'assassinat qu'il vient de commettre. Chez Auber et Scribe, plus fidèles aux faits historiques, Ankastron se livre à la jubilation et crie qu'il emportera son secret dans la tombe.

Ainsi bien Auber que Verdi connaissaient bien leur « marché », pour employer un langage actuel. Auber écrivait pour une bourgeoisie aisée qui voulait du spectaculaire mais pour qui une soirée à l'opéra n'était pas tellement différente d'une soirée au théâtre. Il lui fallait un drame intelligent et logique. Verdi écrivait pour un public plus populaire, qui ne fréquentait pratiquement que l'Opéra, pour qui le moment vocal était primordial, le tableau scénique beaucoup moins.

Les deux ouvrages reflètent un choix esthétique différent : l'approche française et l'approche italienne. Tout jugement de préférence sur l'un ou l'autre opéra obscurcit les mérites des deux. *Gustave III ou le Bal masqué* reste aujourd'hui ce qu'il fut toujours, un ouvrage extrêmement mélodique et agréable, marqué par un style absolument personnel.

CHARLES PITT

t is a strange phenomenon of musical history that two operas on the same subject have rarely managed to stay in the repertory. Paisiello's famous *Barbiere di Siviglia* (1782) ceded its place to Rossini's (1816), in its turn Rossini's *Otello* (1816) which had been one of the mainstays of so many of the famous 19th century tenor and divas, fell to that of Verdi (1887), and Auber's *Gustave III ou le Bal masqué* (1833) fell to Verdi's *Ballo in maschera* (Rome, 1859). The losers of these operatic contests have been relegated to the ranks of mere interesting curiosities. The joy of recordings is that these works can be brought back so that connoisseurs can now make up their own minds as to their merits.

Auber's work was not always despised in this way. Bellini who saw it in Paris wrote to Italy to his friend Florimo: 'It is magnificent spectacle, historical, the situations are fine, really fine, and new.' When the opera was given in London at Covent Garden in 1834, in an English translation by James Robertson Planche, (the librettist of Weber's Oberon), it was reported that errand boys in the street were whistling Oscar's aria — the Invitation to the Ball — as they had whistled no-thing since the premiere of *Freischütz*. The costumes were said to be magnificent, and the critic John Edmund Cox wrote that the ball scene 'surpassed not only in grandeur but in chasteness and elegance all that had ever been beheld either on our own or on a Parisian stage'. At the close of the first performance it was announced that the opera would be repeated every evening until further notice. This resulted in 135 consecutive performances, and then a further hundred before the end of the following season. In 1851 it was again given in London with great success at Her Majesty's Theatre, this time translated into Italian. Henry Chorley, one of the leading London critics wrote in his *Thirty Years of Musical Reminiscences* (1862): 'Auber's *Gustave* is full of delicious music finely wrought. I was never

fully aware of its value until I heard the as-suit made by Signor Verdi on the same subject.' Verdi himself, in a letter to Torelli, the Secretary of the San Carlo, described Auber's work as 'vast, grandiose and beautiful'.

Daniel-François-Esprit Auber had been a pupil of Cherubini, but until he met Scribe in the early 1820's had not been particularly successful. That meeting and their subsequent collaboration changed his career. If Scribe, the greatest French librettist of his time, collaborated with many composers amongst whom were Halevy (six operas including *La Juive*, Meyerbeer (five including *Les Huguenots* and *Le Prophète*), Donizetti (five including *La Favorite*), Boieldieu (four including *La Dame Blanche*), all this pales in comparison with the thirty eight works that he wrote for Auber. Auber's opera-comiques *Le Maçon* (1825), with libretto by Scribe, marked the real début of his artistic maturity, where the music allied italicate sparkle with typical French grace and lyricism. A long line of opera-comiques with libretti by Scribe followed. They included *Fra Diavolo* (1830), *Le Philtre* (1831), *Le Cheval de Bronze* (1835), *Le Domino Noir* (1837), *Les Diamants de la Couronne* (1841) and *Manon Lescaut* (1856). But no composer of the period was content to let his reputation rest on just the composition of opera-comiques, and 1828, Auber, again with Scribe, had written his first full scale work for the Paris Opera, *La Muette de Portici*. It was to inaugurate a style known as Grand Opera that would be taken up by Rossini, Halevy, Meyerbeer and even Wagner (*in Lohengrin*).

*Gustave III ou le Bal masqué* was Auber and Scribe's second Grand Opera. It is easy to see what attracted them to the formula of Grand Opera rather than opera-comique. The conductor François-Antoine Habeneck had made the Paris Opera Orchestra of over eighty musicians into the finest in the World,

one that experimented with the new instruments then being produced, and one capable of dealing with an extended harmonic range and the most powerful orchestral effects. The Opera impresario, Dr. Veron, employed the best scenic artists like Charles Carbone, Pierre-Luc-Charles Cicéri and Léon Feuchère, a chorus of 85 plus 80 stage extras for the massive crowd scenes and the finest dancers for the Indispensable ballet. Sixty five stage hands were employed to manipulate the sets. If the paraphernalia of Grand Opera served to mask the shortness of Meyerbeer's melodic invention, Auber, in both *La Muette* and in *Gustave III*, managed to combine his prodigious gift for unpretentious melody with this staging on the grandest scale.

Eugène Scribe (1791-1861) was the greatest 'locomotive' of the theatre of his time, his published stage plays and libretti running to 76 volumes. He accomplished this output through a system of collaboration, organization and diligence, working from five in the morning until ten at night. Not surprisingly he had little life apart from his tile for the stage, but there he reigned supreme for he had an uncanny instinct for stage-worthy situations, the way to build up climaxes, and the use of original stage effects such as the new gas lighting. To this he added the essential quality of knowing how to reflect the new bourgeois ethic of his time. Everything was '*le juste milieu*', with the heroes never being faultless fanatics and the villains having their moving moments.

Scribe's libretti, even when he was a raconteur of history, were always original, and in this he was poles apart from Italian libertists like Rossi, Rossini or Cammarano who merely adapted other authors' works. Although much of Scribe's output can be traced to earlier sources, either historical or written, Scribe himself, with his collaborators, thoroughly reworked the material for his own purposes, so that it had only a passing resemblance to the original. *Gustave III ou le Bal masqué* is a case in point.

The assassination of Gustav III had, in 1833, happened within living memory. One of the conspirators, Count Ribbing, who had firstly been sentenced to death but then exiled, was still living, and Madame Anckarström was actually in Paris where she complained bitterly about her treatment by Scribe. Gustaf had come to the throne in 1772 at the age of 26 and had rapidly become a despot of the Enlightenment, founding the first Swedish Opera Company, building the first Royal Operahouse, (the forerunner of the present building), reforming the country's finances, and promoting many French inspired liberal reforms like the abolition of torture and the granting of press freedom. This made him many enemies amongst the reactionary old aristocratic oligarchy who saw their own privileges diminished, and he fell a victim to this faction. In 1792 he was assassinated during a masked ball by a gentleman of the Court, Captain John Jacob Anckarström. The King lived in agony for thirteen days, long enough to make the necessary arrangements for the regency of his young son. Anckarström was sentenced to execution and died without revealing the reason for the assassination, or the names of his fellow conspirators. For Scribe forty years later, the action is compressed into a period of two days, and in spite of the fact that, like his uncle Frederick the Great, Gustaf was a notorious homosexual — that did not make good 19th century stage material — it was a simple case of '*cherchez la femme*', Gustav must have been having an affair with Anckarström's wife, and to make the plot somewhat stronger, Anckarström (now become Anckarström) becomes the King's best friend, is promoted to the rank of Court, and given the post of King's Secretary and confidant. The sub plot of Mademoiselle Arvedson, a soothsayer who prophesies to the disguised Gustav that he will be killed by the first man who takes his hand, is entirely an invention of Scribe. This duly turns out to



3 CD

ARION • Daniel François Esprit AUBER • Gustave III ou le bal masqué

ARN348220

ARN348220

ARION • Daniel François Esprit AUBER • Gustave III ou le bal masqué

Daniel  
François  
Esprit

# AUBER

Orchestre Lyrique Français  
Ensemble Vocal Intermezzo  
direction Michel Swierczewski





ARION348220

# Daniel François Esprit AUBER

(1782-1871)

## Gustave III ou Le Bal masqué

Opéra historique en cinq actes (1833)/an historical opera in five acts (1833)

Livret de Libretto by Eugène Scribe



LAURENCE DALE	Gustave
RIMA TAWIL	Amélie
CHRISTIAN TRÉGUILIER	Ankastrom
BRIGITTE LAFON	Oscar
VALÉRIE MARESTIN	Arvedson
ROGER PUJOL	Ribbing
GILLES DUBERNET	Dehorn
PATRICK FOUCHER	Christian
FRANCK LEGUÉRINEL	Kaulbart, Armfelt, le valet, le domestique, le chambellan

ENSEMBLE VOCAL INTERMEZZO

dir./cond. Claire Marchand

ORCHESTRE LYRIQUE FRANÇAIS

dir./cond. Michel Swierczewski



3 325483 482202

ARION  
348220Text in French  
and English

En partenariat avec l'Opéra National de Paris (ODP) et l'Opéra National de Dijon (OND).  
 Les 28 représentations du 6 septembre au 5 octobre 1993.  
 Direction artistique : André de Castaigne • Prise de son : Michel Langlois  
 Assistance à l'orchestre : Pierre Guérin • Assistance à la production : Gérard Pernot, ARION  
 ARION 348220 • © ARION 1993 • © ARION 1993 • © ARION 1993 • © ARION 1993 • www.arion-music.com

ARN348220

ARNON • Daniel François Esprit AUBER • Gustave III ou le bal masqué