



ROBERT LE DIABLE

OPERA IN FIVE ACTS

Music **Giacomo Meyerbeer (1791–1864)**

Libretto **Eugène Scribe** and **Germain Delavigne**

First performance of this version Paris Opéra, 21 November 1831

First performance of this production Royal Opera House, 6 December 2012

Director

Set designs

Costume designs

in collaboration with

Lighting design

Video design

Choreography

Laurent Pelly

Chantal Thomas

Laurent Pelly

Jean-Jacques Delmotte

Duane Schuler

Claudio Cavallari

Lionel Hoche

Cast

Robert

Bertram

Alice

Isabelle

Raimbaut

Alberti

First Chevalier/Master of Ceremonies

Second Chevalier/Herald

Third Chevalier/Prince of Granada

Fourth Chevalier/Priest

Lady-in-waiting to Isabelle

Bryan Hymel

John Relyea

Marina Poplavskaya

Patrizia Ciofi

Jean-François Borrás

Nicolas Courjal

David Butt Philip

Pablo Bensch

Ashley Riches

Jihoon Kim

Dušica Bijelić

Royal Opera Chorus

Chorus Director

Renato Balsadonna

Orchestra of the Royal Opera House

Concert Master

Peter Manning

Conductor

Daniel Oren

ROBERT LE DIABLE

Much of Meyerbeer's work as a dramatic artist focuses on the theme of faith and what this means in terms of the great choices in life. Indeed, this concern pervades his entire output, from his first opera *Jephtas Gelübde* (1812) to his last, the posthumous *L'Africaine* (1865). His most famous French operas constitute a tetralogy in which the issues of faith, history, society and personal choice interact with the demands of intransigent religion and politics. In *Robert le diable* (1831) the milieu is the Christendom of the Middle Ages, and despite all doubts, the issues are resolved in positive statements of sacramental faith. In *Les Huguenots* (1836) the enviable unity is shattered by dissent and partisan conflict: most of the protagonists will die in this unthinking situation in which ideas are more important than people. In *Le Prophète* of 1849 (with its Bruegelsesque evocation of the poetry of winter and its glorious coronation), religion and politics are fatefully enmeshed, and discredited: idealism can find expression only in sacrificial love. In *L'Africaine* of 1865 (with its rapturous vocalism and kaleidoscopic orchestral colours) empire, colonial expansion and personal glory assert themselves catastrophically: the only solution is the transcendence of the sacrificial self-offering of the redeeming heroine.

These concerns were understood by some of the composer's contemporaries. The famous author and critic Théophile Gautier had no doubt about the real themes of Meyerbeer's operas, and provided a serious critical response. He wrote a penetrating analysis of *Le Prophète*, placing it in an intellectual relation to Meyerbeer's other major French works.

These three operas compose an immense symbolic trilogy, filled with profound and mysterious meaning; the three principal phases of the human soul are found represented there: faith, examination and illumination. Faith corresponds to the past, examination to the present, illumination to the future. In order to be made visible, each one of these ideas has taken its necessary form: *Robert le diable* the fairytale; *Les Huguenots* the chronicle; *Le Prophète* the pamphlet.
(*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1858–9)

In a letter to the famous bass Nicolas-Prosper Levasseur of 5 July 1823 Meyerbeer himself had professed that

it would be even more glorious to have the honour of writing for the French Opéra than for all the Italian stages. (I have, indeed, given my works in all the major Italian houses.) Where else, therefore, but in Paris can the vast resources be found which the French offer to an artist who wants to write truly dramatic music? Here, there is a lack of good librettos, and I know your unbiased public welcomes all types of music, if allied to genius.

In preparation for the fulfilment of this desire, Meyerbeer embarked on an exhaustive exploration of the *théâtre lyrique* which made him an authority on the repertory of the Opéra, while his research into the spoken theatre brought him into contact with his principal collaborator, the dramatist Augustin Eugène Scribe (1791–1861). Using French bourgeois life as his principal theme, and with a staff of co-workers, Scribe produced a long series of plays, vibrant with actuality. As a librettist who instinctively understood the needs of the stage and the psychology of his composers and audiences, he distilled the very aspirations of the age. Meyerbeer, with astute perception of the times, responded to the political, religious, social and aesthetic issues of the day. All the themes he would explore, with the help of Scribe, were topical at the time of his arrival in Paris in 1826 and through the 1830s, when the scenarios of all his major works were written or conceived. Many of these ideas would be explored cyclically in Meyerbeer's French works, which can be seen as a progressively unfolding operatic discourse of ideas about mankind and society caught up in the processes of history.

The composer established an immediate artistic affinity with Scribe, who proposed they work together on a subject based on the medieval legend of Robert le diable (Robert the devil), father of William the Conqueror – an idea that enthused Meyerbeer. The basis of the drama was a French 13th-century romance about a childless woman who obtains a son by praying to the devil; the son is strong and wicked, and lives a lawless life, but finally repents of his misdeeds and is reconciled to the Church.

The work was originally planned as a three-act *opéra comique*, but Meyerbeer persuaded Scribe to recast the work as an intensely Romantic five-act grand opera. This entailed some rewriting of the storyline, chiefly reducing the essentially comic role of the minstrel Raimbaut. Meyerbeer signed a contract with the Opéra on 1 December 1829, and, inspired by the quality of the material, immediately began composing, making rapid progress. The plans were temporarily upset by the 1830 July Revolution, but in the following year the new director of the Opéra, Louis-Désiré Véron (1798–1867), an astute businessman and inspirational organiser, chose *Robert le diable* as the first big opera premiere of his tenure.

Véron contracted the elite of the French theatre for the production. The *chef du service de la scène*, Henri Duponchel (1794–1868), shared the stage management with Scribe and Adolphe Nourrit (1802–1839), the tenor who would create the title role. The scene designer was Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782–1868), the choreographer Filippo Taglioni (1777–1871) and the conductor François-Antoine Habeneck (1781–1849), a noted exponent of Beethoven's symphonies. Added to this was a first-class ensemble of singers and dancers, and what was at the time the best opera orchestra in the world.

The dramatic music, harmony and orchestration of *Robert*, its melodramatic

plot and its overwhelming stage effects, especially the famous Ballet of the Nuns in Act III, made it an overnight sensation at the premiere on 21 November 1831, and instantly confirmed Meyerbeer as the leading opera composer of his age. Meyerbeer seemed to fuse German counterpoint, Italian melody, the pomp of Spontini and unprecedented orchestral riches in a unique and overwhelming artistic blend. Fryderyk Chopin, who was in the audience, observed: 'If ever magnificence was seen in the theatre, I doubt that it reached the level of splendour shown in *Robert* ... It is a masterpiece ... Meyerbeer has made himself immortal.' It became one of the most popular and ubiquitous operas of the century, and in its day a social phenomenon. For Heinrich Heine, Meyerbeer epitomised his epoch. Honoré de Balzac depicted Meyerbeer as the ideal composer in his story *Gambara*; for George Sand and Alexandre Dumas *fils* he was the supreme lyric dramatist in history; the philosopher Herbert Spencer ranked him as the greatest opera composer of the century.

First among the ingredients of this success is the nature of the libretto created by Scribe. The story of the adventures of the young hero and his trials and tribulations taps into the wellsprings of folktale, national heritage and beyond into those mythic elements we now call the collective unconscious. This was reinforced by Scribe's adaptation of other more recent historical trends: first, the Romantic concern with the past, especially the Middle Ages, and secondly, the strand of Dark Romanticism known as the Gothic, in particular the Gothic novel tradition that flourished in England from the 1790s to the 1820s, and produced hugely influential works by Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Robert Maturin and Mary Shelley. The movement was very popular in Germany and became a potent force in French literature. Authors used a historical framework to explore the experiences of the mind and imagination in dreams, fantasies and the forbidden, and perplexing aspects of human behaviour now associated with the unconscious. Then there was Sir Walter Scott, a literary phenomenon, whose poems and novels, translated into every European language, had become a vast cultural influence. Scribe used these works both overtly in adaptation, and more subtly in his reworking of that particular type of character represented by the hero of Scott's *Waverley*: an apparently vacillating and impressionable young man struggling with changing historical and social factors, pulled in opposite directions between the allure of the glamorous but dangerous past and the more prosaic but sensible demands of the present.

The scenario of *Robert le diable* thus functions on many levels, eliciting memories of other sources and literatures, appealing to myth, legend and history and to personal and social concerns. On one level it is the history of a soul; it unfolds a spiritual drama about sin and salvation, the search to overcome the disruption and imperfection of the unredeemed self in a saving act of reconciliation and integration. The theological dimension is

very powerful. On another level it is about the attainment of the balanced personality, the issues of heredity and the demands of life lived fully in the present. It is also about making social and political choices between opposing and equally absorbing options: on the one hand party affiliation, the pursuit of corporeal pleasure, financial acquisitiveness and sexual licence; on the other, the quest for higher, spiritual and more altruistic ideals. The mix is a potent one, and the levels of appeal, both conscious and intuited, are extremely powerful.

What made the first opera of Véron's new regime so striking was the care he lavished on the whole enterprise. *Robert le diable* represents the fulfilment of a Romantic ideal – the *Gesamtkunstwerk* or fully integrated work of art that utilises all the plastic and performing arts in achieving a complete and effective dramatic presentation. The librettists Scribe and Germain Delavigne, with Meyerbeer's new and in many respects revolutionary music, had been cooperating even to the last minute to achieve a fluent and effective dramatic medium of situation, words and music. Some of the most well-known pieces in the opera were conceived at a late stage – most famously the final form of the Ballet of the Nuns, in close cooperation with the choreographer Taglioni. Another late addition was the beautiful cavatina for Isabelle, which had been composed only a few weeks before the premiere for the soprano Laure Cinti-Damoreau. The singers were among the greatest talent available: in addition to Cinti-Damoreau, a great dramatic coloratura soprano, there were the more lyrical Julie Dorus-Gras as Alice, Levasseur as Bertram and, most famously, the tenor Adolphe Nourrit, whose musicality and dramatic instinct made him one of the great singers of the age, in the title role.

Robert le diable became one of the greatest successes in the history of opera, receiving productions in every continent within two years of its premiere, and inspiring more than 160 transcriptions, arrangements, paraphrases and fantasias by, among others, Adam, Chopin, Cramer, Czerny, Diabelli, Fumagalli, Herz, Kalkbrenner, Liszt, Litolff, Musard, Offenbach, Pixis, Prudent, Raff, both Johann Strauss I and Johann Strauss II and Thalberg. In the end, however, it is the beauty of Meyerbeer's own musical inspiration and his simple but searing humanity that endure: people are more important than ideas.

Robert Letellier

Synopsis

ACT ONE

A tavern near Palermo.

A group of knights prepare to compete in a tournament for the hand of Princess Isabelle of Sicily. Among them are Robert and his friend Bertram. The knights sing in praise of wine, women and gambling ('Versez à tasse

pleine'). Raimbaut, a Norman minstrel, then sings a ballad ('Jadis régnait en Normandie'), which tells of how a beautiful princess from Normandy married a demon. The princess had a son, Robert, known as 'le diable' (the devil). Indignantly, Robert reveals that he is the son in question, and orders Raimbaut to be hanged. He relents when Raimbaut tells him that he is engaged.

Raimbaut's fiancée arrives, and Robert recognises her as his foster sister, Alice. She tells Robert that his mother has died, and that her last words were a warning about a threatening dark force ('Va! Va! dit-elle, va, mon enfant'). She offers Robert his mother's will, but Robert asks her to keep it for him. Robert tells Alice of his longing for Isabelle, and Alice offers to take a letter to her. She warns Robert to beware of Bertram.

Robert ignores Alice's warnings, and lets Bertram and the other knights encourage him to gamble. He loses his money and his armour in the process.

ACT TWO

The palace at Palermo.

Isabelle laments the absence of Robert and expresses her anxiety that their marriage will never take place ('En vain j'espère'). Her mood changes rapidly after she has received Robert's letter. Robert arrives, and the two rejoice at being together ('Avec bonté voyez ma peine'). Isabelle equips Robert with new armour for the tournament.

As Robert prepares to compete, Bertram appears and orders him to hurry to a nearby forest, telling him that his rival for Isabelle's love, the Prince of Granada, wishes to fight with him. Robert leaves.

The court prepare for the tournament. The Prince of Granada asks Isabelle to present him with arms for the tournament. Isabelle leads the court in a celebration of the tournament ('La trompette guerrière'), but privately expresses her sorrow that Robert is not there.

ACT THREE

The countryside near Palermo.

Raimbaut is waiting for Alice, when Bertram arrives and offers him gold. Bertram suggests that Raimbaut should not commit himself to marriage with Alice ('Ah! l'honnête homme!'). Raimbaut leaves, and Bertram gloats at having corrupted him. He then expresses his love for his son – Robert – and prepares to commune with the spirits of Hell.

Alice enters, lamenting that she cannot find Raimbaut ('Quand je quittai la Normandie'). She hears strange choral chanting, including of the name 'Robert', and decides to listen. Bertram emerges from a cave. Demons have told him that unless he has claimed Robert's soul by midnight he will return to Hell. Bertram realises that Alice has overheard ('Mais Alice, qu'as-tu donc?'). He threatens her, and Alice promises that she will tell

Robert nothing.

Robert arrives, sad at the loss of Isabelle. Bertram tells him that he should go to the tomb of Saint Rosalie, in a nearby deserted cloister, and steal a magic branch. With this he can win back Isabelle. However, Robert must realise that to steal the branch is sacrilege. Robert assures Bertram that he will be bold ('Des chevaliers de ma patrie').

Bertram leads Robert to the cloister. The ghosts of a group of fallen nuns rise from their tombs and dance, extolling to Robert the pleasures of drinking, gambling and lust. Robert seizes the branch. He is surrounded by nuns and demons, but manages to escape with his trophy.

ACT FOUR

The palace at Palermo.

Isabelle prepares for her marriage to the Prince of Granada. She hands her bridal crown to a young couple, as a sign that they will enjoy a happy marriage. Alice enters and tries to tell her about Robert and the danger that he is in. She is interrupted by envoys of the Prince bearing gifts. Robert arrives and, using the magic branch, immobilises everyone except Isabelle. He orders Isabelle to escape with him, and, seeing her fear, begs her not to reject him. Isabelle implores Robert to repent ('Robert, toi que j'aime'). Moved by her plea, Robert breaks the magic branch. Isabelle's attendants wake and seize him.

ACT FIVE

Outside Palermo cathedral.

A group of monks praise the power of the Church ('Malheureux ou coupable'). Bertram has rescued Robert from prison, and the two arrive to prevent Isabelle's marriage to the Prince of Granada. Bertram attempts to get Robert to sign a document binding the two of them together for all eternity. Robert is hesitant, but when Bertram reveals that he is in fact Robert's father, he prepares to sign. However, before he can do so Alice appears, and tells Robert that the Prince has been prevented from marrying Isabelle, and that Robert can still win her. Alice prays that Robert's soul be saved ('Dieu puissant, ciel propice'), and that he not sign Bertram's contract. She hands Robert his mother's will, in which Robert's mother warned him to beware of the seducer who ruined her. Bertram and Alice both struggle for Robert's soul, while Robert continues to hesitate. Midnight passes and Bertram must return to Hell. He vanishes, and Robert is reunited with Isabelle, to general rejoicing.

ROBERT LE DIABLE

Une grande part de l'œuvre dramatique de Meyerbeer est centrée sur le thème de la foi et l'influence qu'elle a sur les grands choix de la vie. Ce thème traverse toute sa production, depuis son premier opéra *Jephtas Gelübde* (« Le Serment de Jephté », 1812) jusqu'à son dernier ouvrage, posthume, *L'Africaine* (1865). Ses opéras français les plus célèbres forment une tétralogie dans laquelle les thèmes de la foi, de l'histoire, de la société, et du choix personnel interagissent avec les exigences implacables de la religion et de la politique. Dans *Robert le diable* (1831), situé dans un Moyen Âge chrétien, les doutes sont surmontés et les problèmes résolus avec l'affirmation positive d'une foi sacramentale. Dans *Les Huguenots* (1836), l'unité désirable est brisée par la contestation et un conflit partisan : la plupart des protagonistes mourront dans cette situation échappant à tout contrôle où les idées sont plus importantes que les hommes. Dans *Le Prophète* (1849), avec son évocation brueghélienne de la poésie de l'hiver et son glorieux couronnement, la religion et la politique s'entremêlent fatalement et sont discréditées : l'idéalisme ne peut trouver son expression que dans l'amour sacrificiel. Dans *L'Africaine*, enfin, qui se distingue par un lyrisme débordant et un kaléidoscope de couleurs orchestrales, le service de l'empire, l'expansion coloniale et la gloire personnelle ont des conséquences catastrophiques. Pour transcender l'impasse, la seule issue, choisie par l'héroïne rédemptrice, est le sacrifice.

Ces sujets étaient bien compris par certains contemporains du compositeur. La célèbre écrivain et critique Théophile Gautier voyait clairement quels étaient les véritables thèmes des opéras de Meyerbeer et les commenta avec sérieux. Il rédigea une analyse pertinente du *Prophète*, le mettant en relation avec les autres grands opéras français de Meyerbeer.

Ces trois opéras composent une immense trilogie symbolique pleine de sens profonds et mystérieux ; les trois phases principales de l'esprit humain s'y trouvent représentées : la foi, l'examen, l'illumination. La foi correspond au passé, l'examen au présent, l'illumination à l'avenir. Pour se rendre visible, chacune de ces idées a pris sa forme nécessaire : *Robert le diable*, le conte bleu ; *Les Huguenots*, la chronique ; *Le Prophète*, le pamphlet.

(Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1858-1859)

Meyerbeer lui-même souligne dans une lettre envoyée de Milan le 5 juillet 1823 à la fameuse basse Nicolas-Prospér Levasseur :

Je vous assure que je serais bien plus glorieux de pouvoir avoir l'honneur d'écrire pour l'Opéra français, que pour tous les théâtres italiens (sur les principaux desquels,

d'ailleurs, j'ai déjà donné de mes ouvrages). – Où trouver ailleurs qu'à Paris les moyens immenses qu'offre l'Opéra français à un artiste qui désire écrire de la musique véritablement dramatique? Ici, nous manquons absolument de bons poèmes d'opéra, et le public ne goûte qu'un seul genre de musique. À Paris, il y a d'excellents poèmes, et je sais que votre public accueille indistinctement tous les genres de musique, s'ils sont traités avec génie.

Pour se préparer à réaliser ce désir, Meyerbeer se plongea de façon intensive dans l'étude du répertoire de l'Opéra de Paris et devint un expert en la matière. Il se pencha également sur le théâtre parlé, ce qui lui permit de rentrer en contact avec celui qui allait devenir son principal librettiste, le dramaturge Eugène Scribe (1791-1861). Prenant la vie bourgeoise pour principal sujet d'observation, Scribe donna naissance – avec une équipe de collaborateurs – à une longue série de pièces vibrantes d'actualité. Librettiste, il comprenait instinctivement les besoins de la scène et la psychologie des compositeurs et du public, et il cristallisa les aspirations mêmes de son temps. Meyerbeer, de son côté, avait une perception aiguë de l'époque et était sensible aux problèmes politiques, religieux, sociaux et esthétiques contemporains. Tous les sujets qu'il allait explorer avec Scribe étaient d'actualité au moment où il arriva à Paris, en 1826, et durant les années 1830, au cours desquelles les scénarios de ses principales œuvres allaient être écrits ou conçus. Le compositeur explora ainsi une série de thèmes de manière cyclique dans ses œuvres françaises, et l'on peut voir dans celles-ci le développement progressif d'un seul grand discours lyrique tournant autour d'idées sur l'humanité et sur une société prise dans le processus de l'histoire.

Meyerbeer se trouva immédiatement des affinités artistiques avec Scribe. Lorsque le dramaturge proposa qu'ils se lancent dans un sujet fondé sur la légende médiévale de Robert le diable, père de Guillaume le Conquérant, le compositeur fut enthousiaste. Leur base de travail était une romance française du XIII^e siècle sur une femme sans enfant qui réussit à avoir un fils en priant le diable. Ce fils, robuste et méchant, mène une vie sans foi ni loi, mais il finit par se repentir de ses méfaits et par se réconcilier avec l'Église.

Au départ fut planifié un opéra comique en trois actes, mais Meyerbeer persuada Scribe de refondre l'ouvrage pour en faire un grand opéra romantique en cinq actes. Ceci nécessita une réécriture du scénario – il fallut notamment réduire le rôle essentiellement comique du troubadour Raimbaut. Meyerbeer signa un contrat avec l'Opéra le 1 décembre 1829 et, inspiré par la qualité du sujet, se lança immédiatement dans la composition, progressant rapidement. Le projet fut temporairement bouleversé par la Révolution de Juillet, mais en 1831, le nouveau directeur de l'Opéra, Louis-Désiré Véron (1798-1867), un homme d'affaires astucieux et un organisateur inspiré, choisit *Robert le diable* comme première grande production lyrique de son mandat.

Pour ce spectacle, Véron engagea l'élite du théâtre français. Le « Chef du service de la scène », Henri Duponchel (1794–1868), s'occupa de la direction du plateau avec Scribe et Adolphe Nourrit (1802–1839), le ténor qui allait créer le rôle-titre. Le décorateur était Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782–1868), le chorégraphe Filippo Taglioni (1777–1871), et le chef d'orchestre François-Antoine Habeneck (1781–1849), celui-là même qui fit découvrir les symphonies de Beethoven au public français. À ceci s'ajoutait une distribution (chanteurs et danseurs) de première qualité et ce qui était à l'époque le meilleur orchestre d'opéra du monde.

Avec sa musique aux harmonies et à l'orchestration dramatiques, son intrigue romantique et ses effets de scène impressionnants, notamment le fameux Ballet des nonnes à l'Acte III, *Robert le diable* fit sensation le soir de la première, le 21 novembre 1831, et confirma le statut de Meyerbeer de plus grand compositeur d'opéra de l'époque. L'ouvrage semblait fondre le contrepoint allemand, la mélodie italienne, la pompe de Spontini, et des richesses orchestrales sans précédents en un mélange unique et sublime. Fryderyk Chopin, qui assistait à l'événement, observa : « Si jamais la magnificence parut dans un théâtre, je doute qu'elle ait jamais atteint le degré de splendeur déployé dans *Robert* ... C'est un chef-d'œuvre ... Meyerbeer s'est acquis l'immortalité. » L'ouvrage devint l'un des opéras les plus populaires et les plus représentés du siècle, ainsi qu'un phénomène social. Pour Heinrich Heine, le compositeur avait parfaitement illustré son époque; Honoré de Balzac prit Meyerbeer comme modèle du compositeur idéal dans sa nouvelle *Gambara*; George Sand et Alexandre Dumas fils voyait en lui le suprême « dramaturge lyrique » de l'histoire; enfin, le philosophe Herbert Spencer le considérait comme le plus grand compositeur d'opéra du siècle.

La nature du livret de Scribe était le premier des ingrédients de ce succès. L'histoire des tribulations du jeune héros puise aux sources du conte populaire, dans le patrimoine national, et au-delà dans ces éléments mythiques que nous appelons aujourd'hui l'inconscient collectif. Ce caractère est renforcé par le fait que Scribe reprit à son compte des traits typiques de son époque : premièrement, l'intérêt romantique pour le passé, notamment le Moyen Âge; deuxièmement, la touche de romantisme noir, en particulier la tradition du roman gothique qui se développa en Angleterre entre les années 1790 et 1820, et à laquelle on doit des ouvrages très influents de Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Robert Maturin et Mary Shelley. Ce mouvement était très populaire en Allemagne et devint un courant puissant dans la littérature française. Les écrivains utilisaient un cadre historique pour explorer les méandres de l'esprit et de l'imagination dans les rêves, les fantasmes et les interdits, et se pencher sur les aspects intrigants du comportement humain que nous associons aujourd'hui à l'inconscient. Et puis il y avait le phénomène littéraire qu'était Walter Scott, dont les

poèmes et les romans avaient été traduits dans toutes les langues et exerçaient une vaste influence culturelle. Scribe utilisa ces œuvres ouvertement en les adaptant, et plus subtilement en s'inspirant de ce type particulier de personnage qu'est Waverley, le héros de Scott : un jeune homme apparemment indécis et impressionnable se débattant face à des facteurs historiques et sociaux changeants, tiraillé entre les pôles opposés que sont l'attrait d'un passé séduisant mais dangereux et les exigences plus prosaïques mais sensées du présent.

Le livret de *Robert le diable* fonctionne donc sur de nombreux niveaux différents, renvoyant à d'autres sources et d'autres types de littérature, recourant au mythe, à la légende et à l'histoire, et nourri de considérations personnelles et sociales. À un premier niveau, c'est l'histoire d'une âme, un drame spirituel sur le péché et le salut; il s'agit de surmonter les perturbations et les imperfections du moi non racheté dans un acte salvateur de réconciliation et d'intégration. La dimension théologique est très forte. À un autre niveau, il est question de ce que peut atteindre une personnalité équilibrée, des problèmes de l'hérédité et des exigences d'une vie pleinement vécue dans le présent. Est également présent le thème du choix social, politique et moral à faire entre deux options opposées aussi captivantes l'une que l'autre : d'une part, l'adhésion à un parti, la recherche des plaisirs matériels, des richesses et des voluptés d'une vie libertine; d'autre part, la poursuite d'idéaux élevés, spirituels et altruistes. Le mélange est puissant et exerce un fort attrait sur l'auditeur, au niveau conscient et de manière intuitive.

Si le premier opéra de l'ère Véron fit un effet si impressionnant, c'est parce que le nouveau directeur s'investit sans compter dans cette grande entreprise. *Robert le diable* représente l'accomplissement d'un idéal romantique, celui de la *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) où tous les arts plastiques et ceux du spectacle sont mis en œuvre afin de créer un drame intégral et efficace. Les librettistes Scribe et Germain Delavigne travaillèrent avec Meyerbeer – dont la musique était nouvelle et à bien des égards révolutionnaire – jusqu'à la dernière minute pour aboutir à une symbiose éloquente et fluide du texte et de la musique. Quelques-uns des numéros les plus célèbres de l'opéra furent conçus à un stade tardif – notamment le fameux Ballet des nonnes dans sa forme finale, réglé en étroite coopération avec le chorégraphe Taglioni. Autre ajout tardif, la belle cavatine d'Isabelle fut composée seulement quelques semaines avant la première pour la soprano Laure Cinti-Damoreau. La distribution réunissait certains des plus grands talents de la scène : outre Cinti-Damoreau, soprano dramatique colorature d'envergure, la soprano lyrique Julie Dorus-Gras en Alice, la basse Levasseur en Bertram et, dans le rôle-titre, le plus célèbre de tous, le ténor Adolphe Nourrit, dont la musicalité et l'instinct dramatique faisaient de lui l'un des plus grands chanteurs de l'époque.



Robert le diable devint l'un des plus grands succès de l'histoire de l'opéra : deux ans après la première parisienne, il avait déjà été monté sur tous les continents, et il suscita plus de cent soixante transcriptions, arrangements, paraphrases et fantaisies de la plume, entre autres, d'Adam, de Chopin, Cramer, Czerny, Diabelli, Fumagalli, Herz, Kalkbrenner, Liszt, Litolf, Musard, Offenbach, Pixis, Prudent, Raff, Johann Strauss père et fils, ainsi que Thalberg. En fin de compte, cependant, c'est la beauté de la musique et l'humanité simple mais bouillante de Meyerbeer qui perdurent : les hommes sont plus importants que les idées.

Robert Letellier

L'Argument

PREMIER ACTE

Une auberge près du port de Palerme, au XIII^e siècle.

Un groupe de chevaliers attablés chantent les louanges du vin, du jeu et des femmes (« Versez à tasse pleine »). Ils sont venus participer à un tournoi dont le vainqueur obtiendra la main d'Isabelle, princesse de Sicile, et remarquent en face d'eux un seigneur étranger, Robert, et son ami Bertram. Arrive Raimbaut, un troubadour normand, qui raconte dans une ballade (« Jadis régnait en Normandie ») comment une belle princesse normande épousa un démon. La princesse enfanta un fils, Robert, dont les nombreux méfaits lui valurent d'être nommé « le diable ». Indigné, Robert se lève et dévoile son identité. Il ordonne que Raimbaut soit pendu, mais change d'avis lorsque le troubadour lui apprend qu'il est venu avec sa fiancée.

On amène la fiancée. Robert reconnaît en elle sa sœur de lait, Alice. Elle annonce à Robert que sa mère est morte et que celle-ci l'a mis en garde, dans ses dernières volontés, contre un pouvoir ténébreux qui « veut le pousser au précipice » (« Va! Va! dit-elle, va, mon enfant »). Elle tend à Robert le testament de sa mère, mais il lui demande de le garder, s'en jugeant indigne. Il parle à Alice de son amour pour Isabelle, et Alice lui propose de porter un billet qu'il écrira à son intention. Arrive Bertram qu'Alice, effrayée, compare à Satan.

Robert ignore son trouble et se laisse convaincre par Bertram de jouer avec les chevaliers. Il perd progressivement toute sa fortune ainsi que ses armures.

DEUXIÈME ACTE

Le palais de Palerme.

Isabelle se lamente que Robert l'ait apparemment abandonnée et redoute que ses rêves d'union avec lui aient été vains (« En vain j'espère »). Son humeur change rapidement lorsque Alice lui remet le billet de Robert. Celui-ci arrive et les deux amants se retrouvent avec bonheur (« Avec bonté voyez ma

peine »). Isabelle donne à Robert une nouvelle armure pour le tournoi.

Alors que Robert se voit déjà vainqueur, un héraut d'armes envoyé par Bertram vient lui annoncer que le prince de Grenade, son rival dans la conquête de la main d'Isabelle, le défie en duel. Robert, ravi d'en découdre avec lui, suit le héraut dans une forêt voisine.

Le tournoi est désormais imminent, et le prince de Grenade réclame à Isabelle l'honneur d'être armé par ses mains. Isabelle annonce solennellement le début du tournoi (« La trompette guerrière ») mais se lamente en secret que Robert – égaré par Bertram dans la forêt – ne paraisse pas.

TROISIÈME ACTE

Un paysage sombre et montagneux près de Palerme avec une caverne.

Raimbaut attend Alice, avec qui il a rendez-vous, lorsque survient Bertram qui lui donne une bourse de pièces d'or et lui suggère de réfléchir à deux fois avant d'épouser sa fiancée, puisque, désormais riche, il peut avoir les filles qu'il veut (« Ah! l'honnête homme! »). Raimbaut quitte les lieux et Bertram jubile d'avoir réussi à le corrompre. Il exprime ensuite son amour pour son fils – Robert – et entre dans la caverne pour affronter les esprits de l'enfer.

Alice arrive au rendez-vous et se lamente de ne pas trouver Raimbaut (« Quand je quittai la Normandie »). Elle entend un étrange chœur souterrain qui appelle « Robert! Robert! ». Bertram sort de la caverne : les démons ont annoncé qu'il perdra à jamais son fils si celui-ci ne lui jure pas allégeance avant minuit. Voyant Alice, il réalise qu'elle a tout entendu (« C'est Alice... D'où vient qu'elle baisse les yeux? »). La menaçant de mort, il lui fait promettre qu'elle ne dira rien à Robert qui arrive.

Celui-ci se lamente d'avoir perdu Isabelle, faute d'avoir participé au tournoi. Bertram lui parle du tombeau de sainte Rosalie, dans une abbaye déserte, sur lequel se trouve un rameau magique avec lequel « tout est possible ». Hardiment, Robert se déclare prêt à aller ravir ce rameau, bien que ce soit un sacrilège (« Des chevaliers de ma patrie »).

Arrivé le premier au cloître, Bertram exhorte les fantômes des nonnes damnées à sortir de leur tombe et à danser. Lorsque survient Robert, elles tentent de le séduire avec une coupe de vin, des dés à jouer, et leurs charmes, pour l'inciter à se saisir du rameau. D'abord hésitant, Robert finit par prendre le rameau. Encerclée par les nonnes et les démons, il réussit à se frayer un chemin avec son trophée.

QUATRIÈME ACTE

La chambre à coucher de la princesse Isabelle dans le palais de Palerme.

Isabelle se prépare à épouser le prince de Grenade. Elle donne à un jeune couple sa couronne de mariée en guise de vœu de bonheur. Alice essaye d'informer Isabelle du danger dans lequel Robert se trouve, mais elle est

interrompue par un chœur d'allégresse et un chevalier qui amène à la princesse des présents de son futur époux. Robert survient et grâce au rameau magique immobilise l'assistance. Il réveille cependant Isabelle, plongée dans le sommeil, pour l'emmener de force avec lui, mais voit son effroi. Elle implore sa grâce (« Robert, toi que j'aime »). Touché par sa supplique, il abandonne la partie et brise le rameau magique. Immédiatement les serviteurs d'Isabelle se réveillent et le saisissent.

CINQUIÈME ACTE

Vestibule de la cathédrale de Palerme.

Un groupe de moines exhorte le « malheureux ou coupable » à chercher le repentir à l'église. Bertram survient avec Robert, qu'il a délivré. Pour empêcher le mariage d'Isabelle avec le prince de Grenade, Bertram propose un nouvel expédient à Robert : qu'il signe un pacte solennel l'unissant à lui à jamais. Entendant des chants religieux, Robert hésite, mais lorsque Bertram lui révèle qu'il est son père, il est prêt à signer. Cependant, Alice survient avant qu'il puisse le faire, annonçant que le prince de Grenade n'a pu franchir le seuil de la cathédrale et qu'Isabelle l'attend lui, Robert, à l'autel. Mais Robert est dans les griffes de Bertram et Alice prie Dieu de le ramener à lui (« Dieu puissant, ciel propice »). Au moment où Bertram tend à Robert le pacte et un stylet, Alice s'interpose et donne à celui-ci le testament de sa mère dans lequel elle le met en garde contre le séducteur qui l'a perdue. Bertram et Alice luttent chacun de leur côté pour convaincre Robert, qui continue d'hésiter. Soudain, minuit sonne. Bertram, qui doit retourner en enfer, disparaît. Robert peut être uni à Isabelle dans un chœur de louanges.

ROBERT LE DIABLE

Viele Bühnenwerke Meyerbeers handeln vom Glauben und davon, was dieser für die großen Entscheidungen im Leben bedeutet. Dieses Thema zieht sich in der Tat durch sein gesamtes Schaffen, von seiner ersten Oper *Jephtas Gelübde* (1812) bis zu seiner letzten, postumen Oper *L'Africaine* (1865). Seine berühmtesten französischen Opern bilden eine Tetralogie, in der die Wechselwirkungen von Glaube, Geschichte, Gesellschaft und persönlichen Entscheidungen mit strikten religiösen und politischen Anforderungen gezeigt werden. *Robert le diable* (1831) spielt vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Christentums und trotz aller zwischenzeitlichen Zweifel werden die auftretenden Probleme letztlich mit einem klaren Glaubensbekenntnis gelöst. In *Les Huguenots* (1836) wird die zunächst beneidenswerte Eintracht durch Auseinandersetzungen und Partisanenkonflikte zerstört: Die meisten Protagonisten sterben schlussendlich in dieser Situation, in der Ideen wichtiger sind als Menschen. In *Le Prophète* aus dem Jahre 1849 (das eine bruegelähnliche winterliche Poesie heraufbeschwört und eine herrliche Krönungsszene beinhaltet) sind Religion und Politik schicksalhaft ineinander verschlungen und werden diskreditiert: Idealismus lässt sich nur durch aufopfernde Liebe ausdrücken. In *L'Africaine* von 1865 (mit hinreißendem Gesang und kaleidoskopartigen orchestralen Farben) führen Imperialismus, koloniale Expansion und persönliches Ruhmstreben in die Katastrophe: Der einzige Ausweg ist die Transzendenz in Form des hingebungsvollen Selbstopfers der rettenden Heldenin.

Einige der Zeitgenossen des Komponisten verstanden diese Themen. Der berühmte Autor und Kritiker Théophile Gautier hegte keinen Zweifel über die wahren Anliegen der Meyerbeer'schen Opern und bedachte sie mit ernsthaften kritischen Stellungnahmen. Über *Le Prophète* schrieb er eine eingehende Analyse und stellte es in einen intellektuellen Bezug zu Meyerbeers anderen großen französischen Werken:

Diese drei Opern bilden eine gewaltige, symbolische Trilogie voll tiefgehender und mysteriöser Bedeutung; es werden die drei Hauptphasen dargestellt, die die menschliche Seele durchläuft: Glaube, Prüfung und Erleuchtung. Der Glaube entspricht der Vergangenheit, die Prüfung der Gegenwart und die Erleuchtung der Zukunft. Zur Sichtbarmachung hat jede dieser Ideen die nötige Form angenommen: *Robert le diable* ist das Märchen, *Les Huguenots* die Chronik und *Le Prophète* das Pamphlet. (*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1858/59)

In einem Brief an den berühmten Bass Nicolas-Prospér Levasseur vom 5. Juli 1823 hatte Meyerbeer selbst erklärt:

Es wäre für mich noch herrlicher, die Ehre zu haben, für die französische Opéra zu schreiben, als für alle italienischen Bühnen. (Meine Werke wurden in der Tat in allen großen italienischen Opernhäusern aufgeführt.) Wo sonst als in Paris kann man solch immense Ressourcen finden, wie sie die Franzosen einem Künstler bieten, der wahrlich dramatische Musik schreiben möchte? Hier herrscht ein Mangel an guten Libretti und ich weiß, dass Euer unvoreingenommenes Publikum für alle Arten von Musik offen ist, solange sie etwas Genialisches aufweist.

Um sein Bestreben in die Tat umzusetzen, begann Meyerbeer damit, sich intensiv mit dem *théâtre lyrique* auseinanderzusetzen, wodurch er sich zu einer Autorität auf dem Gebiet des Opéra-Repertoires entwickelte. Durch seine Studien im Bereich des Sprechtheaters machte er die Bekanntschaft seines späteren Haupt-Arbeitspartners, des Dramatikers Augustin Eugène Scribe (1791–1861). Gemeinsam mit einem Stab von Mitarbeitern produzierte Scribe eine große Anzahl von lebhaften und aktuellen Theaterstücken, bei denen das bürgerliche Leben im Mittelpunkt stand. Als Librettist, der instinktiv die Erfordernisse der Bühne und die Psychologie der Komponisten und des Publikums verstand, brachte er die Ideen seines Zeitalters auf den Punkt. Meyerbeer selbst war stets am Puls der Zeit und befasste sich mit den politischen, religiösen, sozialen und ästhetischen Tagesthemen. Die Themen der Szenarien aller seiner Hauptwerke, die er zusammen mit Scribe von 1826 (seiner Ankunft in Paris) bis in die 1830er Jahre schrieb und erdachte, waren zu dieser Zeit hochaktuell. Viele dieser Ideen tauchten in Meyerbeers französischen Werken immer wieder auf; man kann einen sich schrittweise entfaltenden Operndiskurs über die in geschichtlichen Prozessen befangene Menschheit und Gesellschaft ausmachen.

Der Komponist entwickelte zu Scribe auf der Stelle eine künstlerische Affinität. Es war Scribe, der ihm vorschlug, gemeinsam an einem Stück über die mittelalterliche Legende von Robert le diable (Robert dem Teufel) zu arbeiten, den Vater Wilhelms des Eroberers – dies war eine Idee, die Meyerbeer sehr reizvoll fand. Das Stück basiert auf einer französischen Romanze aus dem 13. Jahrhundert, in der eine kinderlose Frau zum Teufel betet und dann einen Sohn gebärt. Der Sohn ist stark und boshaft und führt ein ungezügelt Leben, bereut jedoch letztlich seine Missetaten und wird wieder in den Schoß der Kirche aufgenommen.

Das Stück war zunächst als dreiaktige Opéra comique geplant, doch Meyerbeer überzeugte Scribe davon, es im Stile der Romantik als Grand opéra mit fünf Akten umzuarbeiten. Dazu musste die Handlung etwas umgeschrieben werden: Hauptsächlich wurde die im Grunde komische Rolle des Sängers Raimbaut gekürzt. Meyerbeer unterschrieb am 1. Dezember 1829 einen Vertrag mit der Opéra und war so inspiriert von der Qualität des vorliegenden Materials, dass er auf der Stelle mit der Komposition begann,

wobei er rasch große Fortschritte machte. Die Pläne wurden vorübergehend von der Julirevolution 1830 gestört, doch bereits im folgenden Jahr wählte der neue Direktor der Opéra Louis-Désiré Véron (1798–1867), ein versierter Geschäftsmann und inspirierender Organisator, *Robert le diable* als erste große Opernpremiere seiner Amtszeit aus.

Véron nahm für die Produktion die Elite der französischen Theaterwelt unter Vertrag. Der *chef du service de la scène* Henri Duponchel (1794–1868) teilte sich die Bühnenleitung mit Scribe und Adolphe Nourrit (1802–1839), dem Tenor, der die Titelrolle erschuf. Das Bühnenbild wurde von Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782–1868) entworfen, der Choreograph war Filippo Taglioni (1777–1871) und der Dirigent François-Antoine Habeneck (1781–1849), der für seine Beethoven-Sinfonien bekannt war. Hinzu kam ein erstklassiges Ensemble von Sängern und Tänzern und das zur damaligen Zeit beste Opernorchester der Welt.

Die dramatische Musik, die Harmonien und die Orchestration *Roberts*, die melodramatische Handlung und die überwältigenden Bühneneffekte, besonders das berühmte Nonnenballett im dritten Akt, machten es bei der Premiere am 21. November 1831 über Nacht zur Sensation und bestätigten Meyerbeer als führenden Opernkomponisten seiner Zeit. In Meyerbeers einzigartiger und überwältigender künstlerischer Mixtur vereinten sich deutscher Kontrapunkt, italienisches Melodiereichtum, der Pomp Spontinis und ein beispielloses orchestrales Aufgebot. Im Publikum befand sich Fryderyk Chopin, der nach der Aufführung bemerkte: „Ich bezweifle, dass man im Theater je etwas so Prachtvolles gesehen hat wie *Robert* ... Es ist ein Meisterwerk ... Meyerbeer hat sich selbst unsterblich gemacht.“ Das Werk entwickelte sich zu einer der beliebtesten und allgegenwärtigsten Opern des Jahrhunderts und wurde ein regelrechtes gesellschaftliches Phänomen. Heinrich Heine schrieb, es sei Meyerbeer gelungen, die Epoche zu versinnbildlichen. Honoré de Balzac porträtierte Meyerbeer in seiner Erzählung *Gambara* als idealen Komponisten, für George Sand und Alexandre Dumas den Jüngeren war er der beste lyrische Dramatiker aller Zeiten und der Philosoph Herbert Spencer schätzte ihn als größten Opernkomponisten des Jahrhunderts.

Die Zutat, die in erster Linie für diesen Erfolg verantwortlich war, war das von Scribe erstellte Libretto selbst. Zu den Quellen, die in die Erzählung von den Abenteuern des jungen Helden, den ihm auferlegten Prüfungen und Beschwernissen einfließen, zählen Volksmärchen, das kulturelle Erbe und darüber hinaus auch jene mythischen Elemente, die man heute das kollektive Unbewusste nennt. Intensiviert wurde die Gesamtwirkung durch Scribes Miteinbeziehung jüngerer historischer Entwicklungen: zum einen die romantische Faszination für die Vergangenheit, besonders das Mittelalter, und zum zweiten die im Englischen als *Gothic* bekannte Strömung der

düsteren romantischen Literatur, die mit der *gothic novel* zwischen den 1790er und den 1820er Jahren in England in voller Blüte stand. Dabei entstanden immens einflussreiche Werke wie die von Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Robert Maturin und Mary Shelley. Diese Bewegung war in Deutschland sehr beliebt und entwickelte sich auch in Frankreich zu einer bestimmenden literarischen Kraft. Die Autoren verwendeten einen historischen Rahmen, um das Erleben des Geistes und der Vorstellungskraft in Träumen, Fantasien und den unterdrückten, verunsichernden Aspekten des menschlichen Verhaltens zu erforschen, die heute mit dem Unbewussten verbunden werden. Ein weiterer Faktor war das literarische Phänomen Sir Walter Scott, dessen Gedichte und Romane, die in alle europäischen Sprachen übersetzt wurden, sich zu einem immensen kulturellen Einfluss entwickelten. Scribe bediente sich dieser Werke zum einen offen in seinen Vertonungen, zum anderen subtiler, indem er jene besonderen Charakterzüge wiederverwendete, die der Held in Scotts *Waverley* aufweist: Es handelt sich um einen augenscheinlich wankelmütigen und leicht beeindruckbaren jungen Mann, der zwischen der Anziehungskraft der glamourösen doch gefährlichen Vergangenheit und den prosaischeren aber vernünftigeren Erfordernissen der Gegenwart hin- und hergerissen ist.

Das Szenario von *Robert le diable* funktioniert also auf vielen verschiedenen Ebenen, es weckt Erinnerungen an andere Quellen und literarische Werke und verweist auf Mythos, Legende und Historie sowie persönliche und soziale Themen. Eine Erzählebene behandelt die Geschichte einer Seele; es entfaltet sich ein spirituelles Drama über Sünde und Erlösung, über den Versuch, die Zerrissenheit und Fehlerhaftigkeit des nicht-erlösten Selbst mit einem rettenden Akt der Versöhnung und Integration zu überwinden. Die theologische Dimension ist sehr bestimmend. Auf einer anderen Ebene geht es um die Entwicklung zu einer ausgeglichenen Persönlichkeit, es geht um Fragen der Erbllichkeit und die Herausforderung, im Hier und Jetzt zu leben. Außerdem geht es um soziale und politische Entscheidungen zwischen gleichermaßen anziehenden, einander entgegengesetzten Möglichkeiten: auf der einen Seite die Gruppenzugehörigkeit, das Verlangen nach körperlichen Freuden und sexueller Freiheit sowie die Geldgier; auf der anderen Seite das Streben nach höheren, spirituellen und altruistischeren Idealen. Es handelt sich um eine wirkungsvolle, auf bewusster und unbewusster Ebene überaus attraktive Mischung.

Es war die Sorgfalt, die Véron auf die ganze Unternehmung verwendete, die die erste Oper unter seiner Leitung zu einem solch herausragenden Ereignis machte. *Robert le diable* ist die Erfüllung des romantischen Ideals – es handelt sich um ein Gesamtkunstwerk, in dem alle bildenden und darstellenden Künste eingesetzt werden, um eine umfassende und effektive dramatische Präsentation zu erreichen. Die Librettisten Scribe und Germain Delavigne

hatten unter Einbeziehung von Meyerbeers neuartiger und in vielerlei Hinsicht revolutionärer Komposition bis zur letzten Minute gemeinsam daran gearbeitet, ein szenisches Medium zu erschaffen, das flüssig und wirkungsvoll Situationen, Text und Musik vereinte. Einige der bekanntesten Teile der Oper kamen erst recht spät hinzu – das berühmteste Beispiel ist die endgültige Fassung des Nonnenballetts, das in enger Zusammenarbeit mit dem Choreographen Taglioni entstand. Ein weiterer später Zusatz war die wunderschöne Cavatina für Isabelle, die nur wenige Wochen vor der Premiere für die Sopranistin Laure Cinti-Damoreau komponiert worden war. Die Besetzung bestand aus einigen der talentiertesten Künstlern der damaligen Zeit: Zusätzlich zu Cinti-Damoreau, einer großartigen dramatischen Koloratursopranistin, gehörten dazu die lyrischere Sopranistin Julie Dorus-Gras als Alice, Levasseur als Bertram und, in der Titelrolle und wohl am berühmtesten, der Tenor Adolphe Nourrit, dessen Musikalität und schauspielerischer Instinkt ihn zu einem der größten Sänger seiner Epoche machten.

Robert le diable wurde zu einem der größten Erfolge in der Geschichte der Oper. Das Stück wurde innerhalb von zwei Jahren nach seiner Premiere auf allen Kontinenten aufgeführt und inspirierte mehr als 160 Transkriptionen, Bearbeitungen, Paraphrasen und Fantasien von Komponisten wie Adam, Chopin, Cramer, Czerny, Diabelli, Fumagalli, Herz, Kalkbrenner, Liszt, Litolff, Musard, Offenbach, Pixis, Prudent, Raff, Johann Strauss (Vater), Johann Strauss (Sohn) und Thalberg. Doch was ihm bleibenden Wert verleiht, ist die Schönheit Meyerbeers musikalischer Eingebungen sowie seine simple, doch eindringliche humanitäre Botschaft: Menschen sind wichtiger als Ideen.

Robert Letellier

Die Handlung

ERSTER AKT

Eine Taverne bei Palermo.

Eine Gruppe Ritter bereitet sich darauf vor, in einem Turnier um die Hand der Prinzessin Isabelle von Sizilien anzutreten. Unter ihnen befinden sich Robert und sein Freund Bertram. Die Ritter preisen in ihrem Gesang Wein, Weib und Glücksspiel („Versez à tasse pleine“). Raimbaut, ein normannischer Sänger, erzählt in einer Ballade („Jadis régnait en Normandie“) davon, wie einst eine schöne Prinzessin aus der Normandie einen Dämonen heiratete. Die Prinzessin hatte einen Sohn namens Robert, der als „le diable“ (der Teufel) bekannt war. Ungehalten gibt Robert zu, der betreffende Sohn zu sein, und ordnet an, Raimbaut zu hängen. Er zieht dies allerdings zurück, als Raimbaut ihm sagt, er sei verlobt.

Raimbauts Verlobte erscheint und Robert erkennt sie als seine Ziehschwester Alice. Sie teilt Robert mit, dass seine Mutter gestorben sei

und dass ihre letzten Worte eine Warnung über eine bedrohliche dunkle Macht enthalten haben („Va! Va!, dit-elle, va, mon enfant“). Sie möchte Robert das Testament seiner Mutter übergeben, doch Robert bittet sie, es für ihn aufzubewahren. Robert berichtet Alice davon, wie sehr er Isabelle vermisst, und Alice bietet ihm an, ihr einen Brief zu überbringen. Sie warnt Robert, sich vor Bertram in Acht zu nehmen.

Robert ignoriert Alices Warnungen und lässt sich von Bertram und den anderen Rittern zum Spielen verleiten. Dabei verliert er sein Geld und seine Rüstung.

ZWEITER AKT

Der Palast in Palermo.

Isabelle klagt über Roberts Abwesenheit und bringt ihre Angst zum Ausdruck, dass ihre Hochzeit nie stattfinden wird („En vain j’espère“). Ihre Stimmung ändert sich schlagartig, als sie Roberts Brief empfängt. Robert kommt hinzu und beide freuen sich, vereint zu sein („Avec bonté voyez ma peine“). Isabelle stattet Robert mit einer neuen Rüstung für das Turnier aus.

Als Robert gerade dabei ist, sich auf den Wettkampf vorzubereiten, erscheint Bertram und trägt ihm auf, zu einem nahe gelegenen Wald zu eilen; dort wolle sein Rivale, der Prinz von Granada, mit ihm um Isabelles Liebe kämpfen. Robert bricht auf.

Bei Hofe bereitet man sich auf das Turnier vor. Der Prinz von Granada bittet Isabelle darum, ihn mit Waffen für das Turnier auszurüsten. Isabelle führt die höfischen Feierlichkeiten anlässlich des Turniers an („La trompette guerrière“), drückt jedoch insgeheim ihren Kummer darüber aus, dass Robert nicht da ist.

DRITTER AKT

Auf dem Lande in der Nähe von Palermo.

Raimbaut wartet auf Alice. Bertram stößt hinzu und bietet ihm Gold dafür an, sich nicht auf die Ehe mit Alice einzulassen („Ah! l’honnête homme!“). Raimbaut geht und Bertram freut sich hämisch, ihn korrumpiert zu haben. Dann spricht er von seiner Liebe zu seinem Sohn Robert und bereitet eine Zwiesprache mit den Höllengeistern vor.

Alice betritt die Szene, und weint, dass sie Raimbaut nicht finden kann („Quand je quittai la Normandie“). Sie hört einen seltsamen Chorgesang, in dem der Name „Robert“ auftaucht, und beschließt, zuzuhören. Bertram kommt aus einer Höhle hervor. Die Dämonen haben ihm angekündigt, er müsse zurück in die Hölle, sollte es ihm nicht gelingen, bis Mitternacht Roberts Seele in Besitz zu nehmen. Bertram entdeckt, dass Alice alles mitgehört hat („Mais Alice, qu’as-tu donc?“). Er droht ihr und Alice verspricht, Robert nichts zu erzählen.

Robert kommt hinzu; er ist traurig, Isabelle verloren zu haben. Bertram

sagt ihm, er solle das Grab der heiligen Rosalie in einem nahegelegenen ehemaligen Kloster aufsuchen und dort einen magischen Zweig stehlen. Damit könne er Isabelle zurückgewinnen. Robert wird bewusst, dass es ein Sakrileg ist, den Zweig zu stehlen, er versichert Bertram jedoch, mutig zu sein („Des chevaliers de ma patrie“).

Bertram führt Robert zum Kloster. Die Geister einer Reihe vom Glauben abgefallener Nonnen erstehen aus ihren Gräbern auf und tanzen: Sie besingen für Robert die Freuden des Trinkens, des Spielens und der Lust. Robert bricht den Zweig ab. Er ist von Nonnen und Dämonen umgeben, schafft es jedoch, mit seiner Trophäe zu entkommen.

VIERTER AKT

Der Palast in Palermo.

Isabelle bereitet sich auf ihre Hochzeit mit dem Prinzen von Granada vor. Sie überreicht ihre Brautkrone einem jungen Paar, dies soll ihnen eine glückliche Ehe bescheren. Alice kommt herein und versucht, ihr von Robert und der Gefahr zu berichten, in der er sich befindet. Sie wird von Abgesandten des Prinzen unterbrochen, die Geschenke überbringen. Robert erscheint und verwendet den magischen Zweig, um alle außer Isabelle erstarren zu lassen. Er drängt Isabelle, mit ihm zu fliehen, sieht ihre Angst und fleht sie an, ihn nicht zurückzuweisen. Isabelle versucht, Robert von seinem Vorhaben abzubringen („Robert, toi que j’aime“). Robert ist tief bewegt und zerbricht den magischen Ast. Isabelles Bedienstete wachen auf und ergreifen ihn.

FÜNFTER AKT

Vor der Kathedrale von Palermo.

Eine Gruppe von Mönchen preist die Macht der Kirche („Malheureux ou coupable“). Bertram hat Robert inzwischen aus dem Gefängnis befreit und die beiden wollen Isabelles Hochzeit mit dem Prinzen von Granada verhindern. Bertram versucht, Robert zur Unterzeichnung eines Dokuments zu bewegen, das die beiden für alle Ewigkeit aneinander bindet. Robert zögert erst, doch als Bertram offenbart, dass er sein Vater ist, macht er sich bereit zu unterschreiben. Bevor er dies jedoch in die Tat umsetzen kann, erscheint Alice und teilt Robert mit, dass der Prinz davon abgehalten wurde, Isabelle zu heiraten, und dass Robert sie immer noch für sich gewinnen könne. Alice betet darum, dass Roberts Seele gerettet werden möge („Dieu puissant, ciel propice“) und dass er nicht Bertrams Vertrag unterzeichnen solle. Sie überreicht Robert das Testament seiner Mutter, in dem diese ihn vor dem Verführer warnt, der sie ruinierte. Bertram und Alice kämpfen beide um Roberts Seele, während Robert sich weiter unentschlossen zeigt. Schließlich ist Mitternacht verstrichen und Bertram muss in die Hölle zurückkehren. Er verschwindet und Robert wird zur allgemeinen Freude



For The Royal Opera
Chief Executive, Royal Opera House **Tony Hall**
Music Director, The Royal Opera **Sir Antonio Pappano**
Director of Opera **Kasper Holten**
Director of Casting **Peter Mario Katona**



Recorded at the Royal Opera House, Covent Garden, 15 December 2012

Directed for the screen by **Sue Judd**
Co-production with the Grand Théâtre de Genève
©Royal Opera House 2012

Design, authoring and encoding **WLP Ltd.** 
Subtitles  (English, Français, Deutsch); **Koji Yoshida** (Japanese);
Jason Lee (Korean)
Packaging design **Paul Marc Mitchell for WLP Ltd.**
Photos ©**ROH/Bill Cooper, 2012**
Liner notes ©**Robert Letellier**
Translations **Daniel Fesquet** (Français); **Leandra Rhoese** (Deutsch)

DVD Executive Producer **James Whitbourn**
DVD ©**Opus Arte 2013**
Catalogue Number **OA 1106 D**

OPUS ARTE

Royal Opera House
Enterprises
Covent Garden
London WC2E 9DD

tel: +44 (0)20 7240 1200
email: info@opusarte.co.uk

See our website
WWW.OPUSARTE.COM
For full catalogue, video clips and to buy online

OPUS
ARTE