

BRU ZANE
Opéra français | *French opera*

FERDINAND
HÉROLD



ZAMPA
(1831)

ou La Fiancée de marbre

JULIEN HENRIC * HÉLÈNE CARPENTIER * CYRILLE DUBOIS
HÉLOÏSE MAS * FRANÇOIS ROUGIER * PIERRE DERHET * LUKAS MAYR

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

ERIK NIELSEN

For the Palazzetto Bru Zane:
Artistic director: Alexandre Dratwicki
Director of musical editions: Sébastien Troester
Music editor: Marie Humbert
Artistic coordinator: Rosa Giglio
Head of production: Elena Vignotto
Director of research and publications: Étienne Jardin
Coordinator for the Bru Zane Label: Camille Merlin

Editorial consultant: Carlos Céster
English translator: Charles Johnston
Designer: Valentín Iglesias, assisted by Jaime Orbañanos

Recorded at the Prinzregententheater, Munich, on 28 and 30 November 2025
Executive producers: Veronika Weber, Ulrich Pluta
Recording producer: Dagmar Birwe
Recording engineer: Frank Sattler
Dolby Atmos mix: Dagmar Birwe
Co-production with BR KLASSIK

© & © 2026 PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE
San Polo 2368 – 30125 Venice – Italy
bru-zane.com

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the copyright owners and the publisher.

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation la redécouverte et le rayonnement international du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920). Il s'intéresse aussi bien à la musique de chambre qu'au répertoire symphonique, sacré et lyrique, sans oublier les genres légers qui caractérisent « l'esprit français » (chanson, opéra-comique, opérette). Installé à Venise dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre, inauguré en 2009, est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, la conception de concerts et de spectacles, l'édition de partitions et de livres, le soutien à des projets pédagogiques et la production et la publication d'enregistrements discographiques sous le label Bru Zane. Ce label participe à la découverte des œuvres méconnues du grand XIX^e siècle français à travers ses livres-disques, ses coffrets thématiques et ses formats plus traditionnels.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – la webradio de la musique romantique française :

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

Bru Zane Mediabase – ressources numériques autour de la musique romantique française :

BRUZANEMEDIABASE.COM

Bru Zane Replay – mise en ligne de vidéos de concerts et spectacles :

BRU-ZANE.COM/REPLAY

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is the rediscovery and international promotion of the French musical heritage of the period 1780-1920. Its interests range from chamber music to the orchestral, sacred and operatic repertoires, not forgetting the lighter genres characteristic of the 'esprit français' (chanson, opéra-comique, operetta). The Centre was inaugurated in 2009 and has its headquarters in a Venetian palazzo dating from 1695 specially restored for this purpose. It is an emanation of the Fondation Bru. It combines artistic ambition and scholarly rigour, reflecting the humanist spirit that guides the foundation's policy. The principal activities of the Palazzetto Bru Zane, implemented in close collaboration with a wide range of partners, are research, the conception of concerts and staged productions, the publication of scores and books, support for educational projects, and the production and release of recordings on the Bru Zane label. The label's remit is to contribute to the discovery of neglected French works of the long nineteenth century through its CD-book sets, its thematic boxed sets and its releases in more traditional CD formats.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – the web radio of French Romantic music:

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

Bru Zane Mediabase – digital resources focusing on French Romantic music:

BRUZANEMEDIABASE.COM

Bru Zane Replay – streaming videos of concerts and staged productions:

BRU-ZANE.COM/REPLAY

CATALOGUE DU LABEL BRU ZANE
THE BRU ZANE LABEL: CATALOGUE

French opera

- | | |
|--|--|
| 1 Bach, <i>Amadis de Gaule</i> | 33 Meyerbeer, <i>Robert le Diable</i> |
| 2 Kreutzer, <i>La Mort d'Abel</i> | 34 Cherubini, <i>Les Abencérages</i> |
| 3 Massenet, <i>Thérèse</i> | 35 Spontini, <i>La Vestale</i> |
| 4 Sacchini, <i>Renaud</i> | 36 Franck, <i>Hulda</i> |
| 5 Massenet, <i>Le Mage</i> | 37 Massenet, <i>Ariane</i> |
| 6 Joncières, <i>Dimitri</i> | 38 Bertin, <i>Fausto</i> |
| 7 Catel, <i>Les Bayadères</i> | 39 Saint-Saëns, <i>Déjanire</i> |
| 8 Saint-Saëns, <i>Les Barbares</i> | 40 Massenet, <i>Werther</i> |
| 9 Salieri, <i>Les Danaïdes</i> | 41 Offenbach, <i>La Vie parisienne</i> |
| 10 David, <i>Herculanum</i> | 42 Massenet, <i>Grisélidis</i> |
| 11 Gounod, <i>Cinq-Mars</i> | 43 Lalo, <i>Le Roi d'Ys</i> |
| 12 Lalo & Coquard, <i>La Jacquerie</i> | 44 Saint-Saëns, <i>L'Ancêtre</i> |
| 13 Hérold, <i>Le Pré aux clercs</i> | 45 Thomas, <i>Psyché</i> |
| 14 Méhul, <i>Uthal</i> | 46 Grandval, <i>Mazeppa</i> |
| 15 Saint-Saëns, <i>Proserpine</i> | 47 Silver, <i>La Belle au bois dormant</i> |
| 16 Godard, <i>Dante</i> | 48 Hérold, <i>Zampa</i> |
| 17 Halévy, <i>La Reine de Chypre</i> | |
| 18 Gounod, <i>Le Tribut de Zamora</i> | |
| 19 Messager, <i>Les P'tites Michu</i> | |
| 20 Spontini, <i>Olimpie</i> | |
| 21 Offenbach, <i>La Périhole</i> | |
| 22 Gounod, <i>Faust</i> | |
| 23 Offenbach, <i>Maître Péronilla</i> | |
| 24 Lemoyne, <i>Phèdre</i> | |
| 25 Saint-Saëns, <i>Le Timbre d'argent</i> | |
| 26 Hahn, <i>L'Île du rêve</i> | |
| 27 Hahn, <i>Ô mon bel inconnu</i> | |
| 28 Messager, <i>Passionnement</i> | |
| 29 Saint-Saëns, <i>La Princesse jaune</i> | |
| 30 Lécocq, <i>La Fille de M^{me} Angot</i> | |
| 31 Saint-Saëns, <i>Phryné</i> | |
| 32 Offenbach, <i>Le Voyage dans la Lune</i> | |

Prix de Rome

- 1 Claude Debussy
- 2 Camille Saint-Saëns
- 3 Gustave Charpentier
- 4 Max d'Ollone
- 5 Paul Dukas
- 6 Charles Gounod

Portraits

- 1 Théodore Gouvy
- 2 Théodore Dubois
- 3 Marie Jaëll
- 4 Félicien David
- 5 Fernand de La Tombelle
- 6 Georges Bizet

CDs, box-sets

- 1 *The French Romantic Experience*
(Bru Zane discoveries in 19th-century music)
- 2 Hahn, *Complete Songs*
- 3 Franck, *Complete Songs and Duets*
- 4 Massenet, *Songs with Orchestra – I*
- 5 *Les Nuits de Paris*
(Dance music from Folies Bergère to Opéra)
- 6 *Compositrices*
(New Light on French Romantic Women Composers)

7 *Aux étoiles*

(French Symphonic Poems)

8 Massenet, *Songs with Orchestra – II*

Digital only

- 1 Méhul, *Adrien*

DVDs, Blu-ray, online video

- 1 Bizet, *Carmen*



FERDINAND HÉROLD

Zampa
ou La Fiancée de marbre

Premier enregistrement mondial
World premiere recording



Julien Henric
Hélène Carpentier
Cyrille Dubois
Héloïse Mas
François Rougier
Pierre Derhet
Lukas Mayr

Münchner Rundfunkorchester
Chor des Bayerischen Rundfunks
Erik Nielsen

Sommaire

	7	Index des plages
	9	Distribution
<i>Alexandre Dratwicki</i>	13	« Au plaisir ! À la folie ! »
<i>Agnès Terrier</i>	15	L'air du temps
<i>Alexandre Dratwicki</i>	17	Le <i>Don Giovanni</i> français ?
<i>Pierre Sérié</i>	20	<i>Zampa</i> ou l'invention du fantastique
<i>Gianmarco Rossi</i>	24	Quelle voix pour <i>Zampa</i> ?
	31	Synopsis
	54	Livret

Contents

	7	Tracklist
	9	Cast
<i>Alexandre Dratwicki</i>	33	'Au plaisir! À la folie!'
<i>Agnès Terrier</i>	35	The spirit of the age
<i>Alexandre Dratwicki</i>	37	The French <i>Don Giovanni</i> ?
<i>Pierre Sérié</i>	40	<i>Zampa</i> or the invention of <i>le fantastique</i>
<i>Gianmarco Rossi</i>	44	Which voice for <i>Zampa</i> ?
	51	Synopsis
	54	Libretto

FERDINAND HÉROLD (1791-1833)

Zampa ou La Fiancée de marbre

Opéra-comique en trois actes. Livret de Mélesville.

Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra-Comique,

le 3 mai 1831.

Éditions Lemoine – Révision Palazzetto Bru Zane.

I

01 OUVERTURE 8:14

Acte premier

02 CHŒUR : *Dans ses présents, que de magnificence !* (Camille, Ritta, Chœur) 2:14
 03 AIR : *À ce bonheur suprême* (Camille, Ritta) 6:08
 04 CHŒUR : *Enfants de la Sicile* (Alphonse, Chœur) 1:35
 05 COUPLETS ET SCÈNE : *Mes bons amis, partagez mon ivresse* (Alphonse, Chœur) 3:10
 06 DIALOGUE : *Quel coup-d'œil !* (Ritta, Camille, Alphonse) 1:33
 07 BALLADE : *D'une haute naissance* (Camille, Alphonse) 4:48
 08 DIALOGUE : *C'est bien elle !* (Alphonse, Camille, Ritta) 1:05
 09 TRIO : *Qu'as-tu donc ?* (Camille, Ritta, Dandolo) 2:54
 10 DIALOGUE : *Ah ! ça, veux-tu bien t'expliquer ?* (Camille, Ritta, Dandolo) 1:02
 11 QUATUOR : *Le voilà !... que mon âme est émue !* (Camille, Ritta, Zampa, Dandolo) 8:43

12 DIALOGUE : *C'est toi, que j'ai rencontré ce matin ?* (Zampa, Dandolo, Daniel) 1:27
 13 FINALE – CHŒUR ET SCÈNE : *Au signal qui se fait entendre* (Zampa, Daniel, Chœur) 4:20
 14 FINALE – SUITE : *À table !* (Zampa, Daniel, un Corsaire, Chœur) 2:12
 15 FINALE – COUPLETS : *Que la vague écumante* (Zampa, Chœur) 2:29
 16 FINALE – APPARITION : *Dieux, quel objet s'offre à ma vue !* (Zampa, Daniel, Dandolo, Chœur) 7:56

II

Acte deuxième

01 ENTRACTE 2:45
 02 CHŒUR : *Aux pieds de la madone* (Chœur) 1:37
 03 AIR – RÉCIT ET CANTABILE : *Camille est là !* (Zampa) 3:05
 04 AIR – STRETTE : *Il faut céder à mes lois !* (Zampa) 5:16
 05 DIALOGUE : *Eh bien ! A-t-on exécuté mes ordres ?* (Zampa, Daniel, Ritta) 1:22
 06 DUO ET TRIO – DUO : *Juste ciel !* (Ritta, Daniel) 4:35
 07 DUO ET TRIO – TRIO : *Ah !... ça... je puis le dire* (Ritta, Daniel, Dandolo) 2:30
 08 DIALOGUE : *Morbleu !* (Daniel, Ritta, Dandolo, Alphonse, Camille) 1:43
 09 DUO – SCÈNE : *Pourquoi vous troubler à ma vue ?* (Camille, Alphonse) 1:47
 10 DUO – CONCERTATO : *Quel mystère effrayant !* (Camille, Alphonse) 2:44
 11 DUO – SCÈNE ET STRETTE : *Quel est donc cet époux ?* (Camille, Alphonse) 3:14
 12 DIALOGUE : *Elle me fuit* (Alphonse, Dandolo) 1:00
 13 FINALE – CHŒUR : *L'écho de nos montagnes* (Zampa, Chœur) 1:47
 14 FINALE – BARCAROLLE : *Douce jouvencelle* (Zampa, Chœur) 3:01
 15 FINALE – SCÈNE : *C'est elle !* (Zampa, Daniel, Alphonse, Camille, Ritta, Chœur) 4:32

16	FINALE – CONCERTATO : <i>Que vois-je ! C'est Alphonse !</i> (Tous sauf Dandolo)	2:21
17	FINALE – SCÈNE : <i>Avant que cet hymen vous lie</i> (Tous)	3:30
18	FINALE – STRETTE : <i>Que toute crainte soit bannie</i> (Tous)	5:53

Acte troisième

19	ENTRACTE	2:25
20	DIALOGUE : <i>Est-ce un rêve ?</i> (Camille)	0:41
21	BARCAROLLE : <i>Où vas-tu, pauvre gondolier ?</i> (Alphonse, Camille)	6:05
22	DIALOGUE : <i>Vous, ici !</i> (Alphonse, Camille)	1:08
23	SÉRÉNADE : <i>La nuit profonde</i> (Chœur)	1:34
24	DIALOGUE : <i>Aucune issue !</i> (Alphonse, Zampa, Daniel)	1:47
25	FINALE – SCÈNE : <i>Qu'entends-je ?</i> (Camille, Alphonse, Zampa, Chœur)	2:21
26	FINALE – CAVATINE : <i>Pourquoi trembler</i> (Zampa)	3:45
27	FINALE – DUO : <i>Où suis-je ?</i> (Camille, Zampa)	3:44
28	FINALE – APPARITION DE LA STATUE : <i>Eh quoi ? rien ne vous touche !</i> (Camille, Zampa)	2:14
29	FINALE – PRIÈRE : <i>Ah ! soyez-nous propice !</i> (Chœur)	0:58

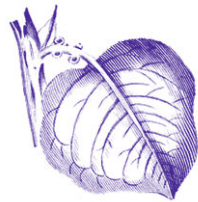


Julien Henric : *Zampa*
Hélène Carpentier : *Camille*
Cyrille Dubois : *Alphonse*
Héloïse Mas : *Ritta*
François Rougier : *Daniel*
Pierre Derhet : *Dandolo*
Lukas Mayr : *Un Corsaire*

Münchner Rundfunkorchester
Chor des Bayerischen Rundfunks

Erik Nielsen
direction

Stellario Fagone, *chef de cœur*



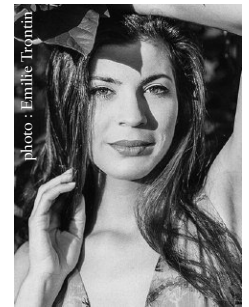
JULIEN HENRIC



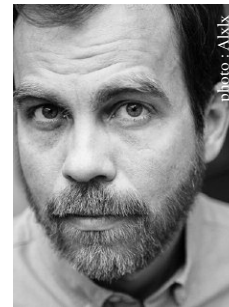
HÉLÈNE CARPENTIER



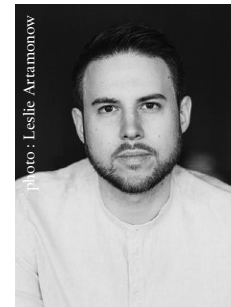
CYRILLE DUBOIS



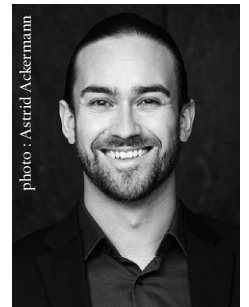
HÉLOÏSE MAS



FRANÇOIS ROUGIER



PIERRE DERHET



LUKAS MAYR

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

photo : Markus Konvalin



VIOLONS I

Stanko Madić
So Jin Kim
Airi Suzuki
Karol Liman
Julia Köhlmeier
Amy Park
Zsuzsa Zsizsmann
Julian Schad
Noyuri Tsujii

VIOLONS II

Eugene Nakamura
Ga Young Son-Turrell
Florian Eutermoser
Franz Fräsch
Maria Vittoria Crotti
Gyujeen Han
Mugi Takai
Gabriele Wilikovsky-König

ALTOS

Christian Atanasiu
Yanan Wang
Tilbert Weigel
Albert Bachhuber
Malgorzata Kowalska-Stefaniak
Christopher Zack

VIOLONCELLES

Alexandre Vay
Song-Ie Do
Rabia Aydin
Katerina Giannitsioti
Dygun Arroba-Schumann

CONTREBASSES

Ingo Nawra
Peter Schlier
Christian Brühl
Ulla Trappe

FLÛTES

Christiane Dohn
Andrea Ikker

HAUTBOIS

Berta Bermejo Moya
Florian Adam

CLARINETTES

David Schöndorfer
Caroline Rajendran

BASSONS

Kaspar Reh
Katharina Steinbauer

CORS

Rodrigo Ortiz Serrano
Claudius Müller
Marc Ostertag
Max Oberroither

TROMPETTES

Mario Martos Nieto
Makio Bachauer

TROMBONES

Elmar Spier
Damian Lingard
Markus Blecher

TUBA

Sven Vinzelberg

TIMBALES

Alexander Kettmann

PERCUSSIONS

Andreas Moser
Daan Wilms
Wolfgang Gindlhumer

HARPE

Uta Jungwirth

ORGUE

Max Hanft

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

photo : Astrid Ackermann



SOPRANOS I

Simona Brüninghaus
Magdalena Dijkstra
Barbara Fleckenstein
Masako Goda
Anna-Maria Palii
Sonja Philippin
Julia Price

SOPRANOS II

Priska Eser
Diana Fischer
Michaela Knab
Enkyung Shin

RENFORCEMENT SOPRANOS

Beate Gartner
Yewon Kim
Roswitha Schmelzl-Baur
Naho Hirai

ALTOS I

Merit Ostermann
Veronika Sammer
Ruth Volpert
Hanne Weber

ALTOS II

Theresa Blank
Mareike Braun
Kerstin Rosenfeldt
Sabine Staudinger

RENFORCEMENT ALTOS

Isabel Grübl
Mayumi Takagi
Eva Schöler
Laura Kießkalt
Carolina große Darrelmann
Uta Kirchner-Flach
Evgeniia Ibold-Shugai

TÉNORS I

Lorenz Fehenberger
Q-Won Han
Andreas Hirtreiter
Andrew Lepri Meyer
Heejoon Lee

TÉNORS II

Moon Yung Oh
Nikolaus Pfannkuch
Gabriel Sin
Taro Takagi

RENFORCEMENT TÉNORS

Edmund Steinberger
Moritz Külbs
Bernhard Teufl
Gerhard Hölzle
Sebastian Schober
Markus Roberts
Alexander Moritz

BASSES I

Andreas Burkhardt
Christopher Dollins
Christof Hartkopf
Timo Janzen
Lukas Mayr

BASSES II

Matthias Ettmayr
Wolfgang Klose
Michael Mantaj
Nicolas Ries
Werner Rollenmüller
Benedikt Weiß

RENFORCEMENT BASSES

Bernhard Spingler
Thomas Ruf
Taejong Kim
Jakob Krefß
Daniel Sauer

« Au plaisir ! À la folie ! »

Alexandre Dratwicki

Nombreux sont les chefs-d'œuvre qui, pour des raisons évidentes ou obscures, tombent dans l'oubli alors même qu'ils furent, en leur temps, de véritables triomphes populaires. Tel est le cas de *Zampa ou La Fiancée de marbre*, opéra-comique en trois actes composé par Ferdinand Hérold, qui fut l'un des ouvrages les plus joués du XIX^e siècle et qui n'a pourtant, à ce jour, jamais connu d'enregistrement discographique commercialisé. Une lacune d'autant plus étonnante que *Zampa* occupe une place centrale dans l'histoire de l'opéra-comique français, marquant un tournant décisif dans l'évolution du genre et son développement dramatique.

Jusqu'alors, l'opéra-comique était associé à une esthétique de la légèreté héritée du XVIII^e siècle et perpétuée sous l'Empire et la Restauration par des compositeurs tels que Dalayrac, Boieldieu et Isouard. Le ton y était malicieux, les intrigues spirituelles et les ressorts comiques hérités du théâtre de Molière. Les années 1830 ouvrent cependant une nouvelle ère : le genre s'assombrit, se densifie, se teinte de passion tragique. On découvre ce que l'on appellera bientôt le « demi-caractère », un mélange subtil entre comédie et drame, humour et gravité, héroïsme et bouffonnerie. Un équilibre délicat, que seuls les librettistes les plus habiles parviennent à maîtriser.

C'est précisément ce défi qu'Hérold relève avec *Zampa*, sur une suggestion – ou plutôt une injonction – du directeur de l'Opéra-Comique,

Émile Lubbert. Celui-ci, fraîchement nommé après un passage à l'Opéra de Paris, a eu connaissance de l'ambitieux projet de *Robert le Diable* de Meyerbeer, qui se prépare en cette même année 1831 dans le vaisseau amiral des théâtres lyriques de la capitale. Il saisit avec une étonnante acuité le basculement qui est en train de s'opérer, sous la double influence de l'opéra italien de Rossini et de l'émancipation du romantisme allemand dont Weber constitue la figure marquante. L'avenir appartiendra à des partitions plus complexes, capables de faire cohabiter des effets spectaculaires et des moments d'intimité, des personnages tragiques et des figures comiques, et surtout une double vocalité, virtuose pour certains rôles, dramatique pour les autres. Il souhaite donc une réponse aux nouvelles conceptions de Meyerbeer et d'Auber, et confie cette mission notamment à Hérold.

Le compositeur n'est pas un novice. Il a longtemps travaillé dans les coulisses de l'Opéra, écrivant notamment des ballets à succès comme *La Somnambule* (1827) ou *La Belle au bois dormant* (1829). Il connaît les exigences de la scène, les capacités vocales des chanteurs, la mécanique du spectacle. Pour *Zampa*, il s'appuie sur une distribution exceptionnelle, portée par deux ténors vedettes (Chollet et Moreau-Sainti) capables d'affronter des rôles exigeants tant sur le plan vocal que dramatique. L'un incarne Zampa, pirate séducteur et maudit ; l'autre, Alphonse, modèle de droiture amoureuse. Autour d'eux, des personnages secondaires oscillent entre comédie et émotion, selon une tradition typiquement française. Fait rare – et presque unique dans l'histoire de l'opéra romantique –, *Zampa* ne fait appel à aucun rôle grave traditionnel. Pas de basse, pas de baryton. L'ouvrage repose presque entièrement sur des voix aiguës : quatre ténors, dont deux de caractère. Ce choix audacieux, s'il contribue à l'identité musicale très particulière de l'œuvre, empêche aussi *Zampa* de circuler aussi facilement à l'international que d'autres

ouvrages contemporains. Chaque pays adapte la partition selon ses propres traditions vocales : en Allemagne, *Zampa* devient un baryton aigu ; en Italie, on transfigure le rôle pour en faire un ténor plus classique, voire – à Naples – une basse, au détriment de la richesse vocale initiale. Ces adaptations, en brouillant l'essence même de l'œuvre, expliqueront son effacement progressif du répertoire.

Mais le destin de *Zampa* est aussi intimement lié à une figure mythique du théâtre lyrique de l'époque : M^{me} Casimir, l'une des vedettes de l'Opéra-Comique, célèbre pour son talent autant que pour ses lubies. C'est elle qui créa le rôle féminin principal. Et c'est elle aussi qui, selon la rumeur, aurait épuisé Hérold en exigeant, jusqu'à l'obsession, des retouches à son personnage, qu'elle jugeait insuffisamment éclatant. Le compositeur meurt quelques mois après la création du *Pré aux clercs*, en 1833, laissant l'image romantique d'un artiste sacrifié à son œuvre et à sa muse capricieuse, qui avait sévi autant qu'à l'occasion de *Zampa*.

Aujourd'hui, à l'heure où l'on redécouvre avec enthousiasme le répertoire romantique français, il était plus que temps d'offrir à cet ouvrage tutélaire une résurrection digne de son importance. Non seulement pour son intérêt musical indéniable – cette alchimie raffinée entre lyrisme tragique et comédie légère –, mais aussi pour ce qu'il représente dans l'histoire du théâtre lyrique : un moment de transition décisif, une pierre angulaire entre classicisme et romantisme. La chance de pouvoir l'entendre à nouveau, confié à une distribution de solistes entièrement francophone, avec des chanteurs à la hauteur de ses exigences, est plus qu'un hommage : c'est une réparation.



Costume de Chollet, rôle de Zampa. Paris : Martinet, [1831].
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Costume for Chollet in the role of Zampa. Paris: Martinet, [1831].
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

L'air du temps

Agnès Terrier

En 1830, la révolution des Trois Glorieuses instaure un nouveau régime, la monarchie de Juillet, et installe sur le trône un « roi des Français » en la personne de Louis-Philippe. D'enthousiasme, Berlioz orchestre *La Marseillaise* et la chante sur les barricades. Depuis quelques mois, les Parisiens découvrent Beethoven aux Concerts du Conservatoire. Hugo vient de secouer la Comédie-Française avec son drame *Hernani*, Nerval de bouleverser les jeunes lions avec la première traduction du *Faust* de Goethe. Tandis qu'une troupe anglaise révèle Shakespeare au public de l'Odéon, Rossini et Schiller édifient les abonnés de l'Opéra avec le destin de Guillaume Tell. À Bruxelles, *La Muette de Portici* d'Auber provoque l'insurrection qui mène la Belgique à l'indépendance. Le vent de la révolution souffle partout. Une nouvelle génération, celle des fils de l'Empire, veut s'imposer dans cette société matérialiste et résolument bourgeoise. Bousculer les conventions, frapper l'imagination, en imposer à la foule – vivre ! Tel est l'élan qui anime le romantisme français à son aurore.

Or, c'est dans les théâtres que la comédie sociale bat son plein. Face-à-main et lorgnettes ne chôment pas et, sous les lustres brillamment illuminés, les directeurs doivent, pour captiver leurs abonnés, investir dans des gosiers d'or, des décors splendides, les effets lumineux que permet le gaz nouvellement installé, les masses chorales, le ballet et la figuration, bientôt la publicité.

Dans la préface de *Cromwell*, Hugo enjoint au drame de « feuilleter les siècles » afin de « ressusciter le passé ». De fait, en plein épanouissement du roman historique, les théâtres lyriques privilégient les sujets d'histoire pour leur inépuisable potentiel dramatique et surtout décoratif. Venue d'Allemagne et d'Angleterre, une autre veine nourrit le romantisme français, celle du fantastique, qui permet au théâtre tellement d'audaces musicales et scéniques. Cherchant à coupler les deux registres historique et fantastique, un librettiste ingénieux s'orientera vers un sujet médiéval. Époque superstitieuse s'il en est, le Moyen Âge suscite un vif intérêt au XIX^e siècle. En témoignent, dans des registres divers, les travaux de Michelet, Hugo et Viollet-le-Duc, la mode des styles troubadour et néogothique, le goût pour les ruines architecturées.

Que sait-on de ces temps archaïques qui ont précédé l'âge de raison ? Tout ce que *Zampa* – qui se passe à l'aube du XVIII^e siècle – met en scène en 1831. Les Romantiques ont très bien compris que l'Europe d'avant les Lumières vit dans la peur : peur du diable et des grands fléaux, de la guerre et des bandes armées, de la mer et de la nuit, des Turcs et du mauvais sort. Toutes ces craintes se conjuguent dans le village sicilien où vit Camille. On ne croit pas à une séparation nette entre vie et mort : le catéchisme et la superstition entretiennent les doutes, avivés par l'imagerie religieuse. Les pêcheurs se sont donc placés sous la protection d'une morte, victime d'un corsaire. En cas de danger, sa statue s'anime pour les mettre en garde, les remerciant de s'être montrés hospitaliers. Un jour, le corsaire débarque : il tient de Faust par son rejet de toute morale, de Dom Juan par son irrésistible séduction, du Hollandais volant par son intrusion, d'Hernani par la fatalité qui l'entraîne. Il est romantique... en diable.

Inspiré par le *Dom Juan* de Molière, ce sujet en or est rimé par Mélesville. Émile Lubbert, le nouveau directeur de l'Opéra-Comique,

décide de le confier à un compositeur talentueux et expérimenté de quarante ans, Hérold. Installé depuis peu dans la confortable mais coûteuse salle Ventadour, l'Opéra-Comique traverse une période critique. Les difficultés financières entraînent plusieurs fermetures et deux changements de direction en un an, le répertoire vieillit, et l'Opéra lui fait de l'ombre. Fin 1829, Meyerbeer a retiré *Robert le Diable* de l'Opéra-Comique pour le donner à l'Opéra, alors dirigé par... Émile Lubbert ! Prenant les rênes de l'institution salle Ventadour, celui-ci n'a de cesse de retrouver un sujet aussi brillant. Et de le commander à Hérold, compositeur d'opéras-comiques mais, au civil, chef de chant à l'Opéra. Pour une fois, la porosité entre les deux institutions va jouer en faveur de l'Opéra-Comique puisque *Zampa* ou *La Fiancée de marbre* est prêt quelques mois avant *Robert le Diable*.

La création a lieu le 3 mai 1831. La mise en scène a été soignée par le régisseur Solomé, lui aussi débauché tout exprès de l'Opéra. Solomé conçoit des décors et des costumes gothiques, une belle statue articulée en faux marbre blanc qu'il monnayera à prix fort pour les reprises dans d'autres théâtres car, prétend-il, « toute la pièce est dans cette statue ». Enfin, un artificier et un lampiste prennent en charge les nombreux effets de lumières et de fumée afin de figurer le volcan – à lui seul un emblème romantique (« Votre tête paraît être un volcan toujours en éruption » écrit Rouget de Lisle à Berlioz).

Le succès est immédiat dès l'extraordinaire ouverture en pot-pourri. Il faut dire que, d'un point de vue musical, « cette partition remplit toutes les conditions qu'on exige aujourd'hui à Paris d'un véritable opéra-comique » (Berlioz) et qu'elle fait honneur aux talentueux artistes de la troupe, en premier lieu M^{me} Casimir en Camille et le superbe Chollet en Zampa. La partition se maintient cinquante-six soirs à l'affiche et fait quasi sept cents représentations au cours du XIX^e siècle. Bien des

chanteurs voudront inscrire à leur répertoire le rôle-titre, flatteur à la fois pour les ténors pouvant barytonner et pour les barytons ténorisants. L'ouvrage va donc rapidement voyager : Bruxelles et Vienne dès 1832, Londres, Naples, Turin et Moscou en 1834, bientôt l'Allemagne. Se rappelant en 1842 un séjour à Vienne effectué dix ans plus tôt, Richard Wagner s'exaspère :

Partout où j'allais, j'entendais *Zampa* et les pots-pourris de Strauss sur *Zampa* ! Ces deux choses – et surtout à cette époque – étaient pour moi une horreur.

« Horreur » pour quelques élitistes, *Zampa* sut en effet être à la fois touchant et efficace, romantique et populaire. Ce en quoi il remplissait parfaitement la mission assignée au théâtre par Hugo : être un point d'optique pour son temps.



Ferdinand Hérold en 1832. Portrait d'Auguste Lemoine.
Palazzetto Bru Zane.

Ferdinand Hérold in 1832. Portrait by Auguste Lemoine.
Palazzetto Bru Zane.

Le *Don Giovanni* français ?

Alexandre Dratwicki

Zampa n'est pas qu'un livret bien trouvé, défendu par des chanteurs à grands moyens. Cet ouvrage d'un nouveau genre se libère des schémas classiques pour mélanger – comme dans le Grand Opéra de la même époque – la virtuosité italienne, la théâtralité française, l'harmonie savante héritée de Mozart et un goût pour le fantastique qui doit beaucoup à l'influence de Weber. Mais peut-être, dans une considération plus globale, c'est à l'énergie de Rossini que l'on pense d'abord. Rossini, devenu « le » compositeur parisien à la mode depuis les années 1820. Un tel mélange séduit autant qu'il surprend. Étonnamment, un esprit aussi visionnaire que Berlioz (dont l'article sera plus tard revendiqué par Jules Janin pour disculper le compositeur de sa faute d'appréciation) considère que cet amalgame esthétique est trop composite, et émet de sérieuses réserves à son sujet dans le *Journal des débats* du 27 septembre 1835 :

Le style n'a pas de couleur tranchée ; il n'est pas chaste et sévère comme celui de Méhul ; exubérant et brillant comme celui de Rossini ; brusque, emporté et rêveur, comme celui de Weber ; de sorte qu'à bien prendre, tout en participant un peu de chacune des trois écoles allemande, italienne et française, Hérold, sans avoir un style à lui, n'est cependant ni Italien, ni Français, ni Allemand. Sa musique ressemble fort à ces produits industriels confectionnés à

Paris d'après des procédés inventés ailleurs et légèrement modifiés ;
c'est de la musique parisienne.

Ce que Berlioz considère comme un défaut de conception correspond pourtant à une volonté affichée d'Hérold et, surtout, du directeur de l'Opéra-Comique, qui prônent ensemble un nouveau concept esthétique – l'éclectisme –, qu'on nomme l'École du « Juste Milieu » dans la peinture de la même période. « Pourquoi ne pas employer plusieurs styles dans un grand ouvrage ? », se demandait Hérold dès 1815, avant de se donner pour règle de « tâcher de prendre un juste milieu entre la musique vague de Sacchini et la vigueur de Gluck. Penser souvent à Mozart, à ses beaux airs de mouvement ». Cet extrait du *Cahier rempli de sottises plus ou moins grandes, rassemblées en forme de principes par moi* fut écrit à Vienne, au printemps 1815, et témoigne du frémissement romantique naissant.

Parmi les composantes italiennes du style d'Hérold figure en premier lieu la variété des vocalités, mise à l'honneur à Paris par *La Muette de Portici* d'Auber et *Guillaume Tell* de Rossini. Au « *parlando* » bouffe des rôles de caractère comme Dandolo et Ritta s'oppose la plénitude du chant d'Alphonse, les écarts héroïques des lignes de Zampa, les fines arabesques du chant de Camille. Rompu au *bel canto* italien qu'il entendit à Rome et Naples dans les années 1813-1815, Hérold participe à cette fusion des styles français et ultramontain dont Rossini avait été l'instigateur et dont Meyerbeer formulera bientôt l'accomplissement dans *Les Huguenots* (1836). De la musique italienne, Hérold retient également le système mélodique et l'énergie rythmique. Car le principal, selon lui, consiste en « des morceaux [...] bien nerveux et d'un grand rythme. N'oublions pas que le rythme fait tout ». On trouve ainsi, dans *Zampa*, une « ronde », une « ballade », une « barcarolle »... Le sens du rythme habite aussi des pages moins dansantes : sur le modèle de Rossini, Hérold

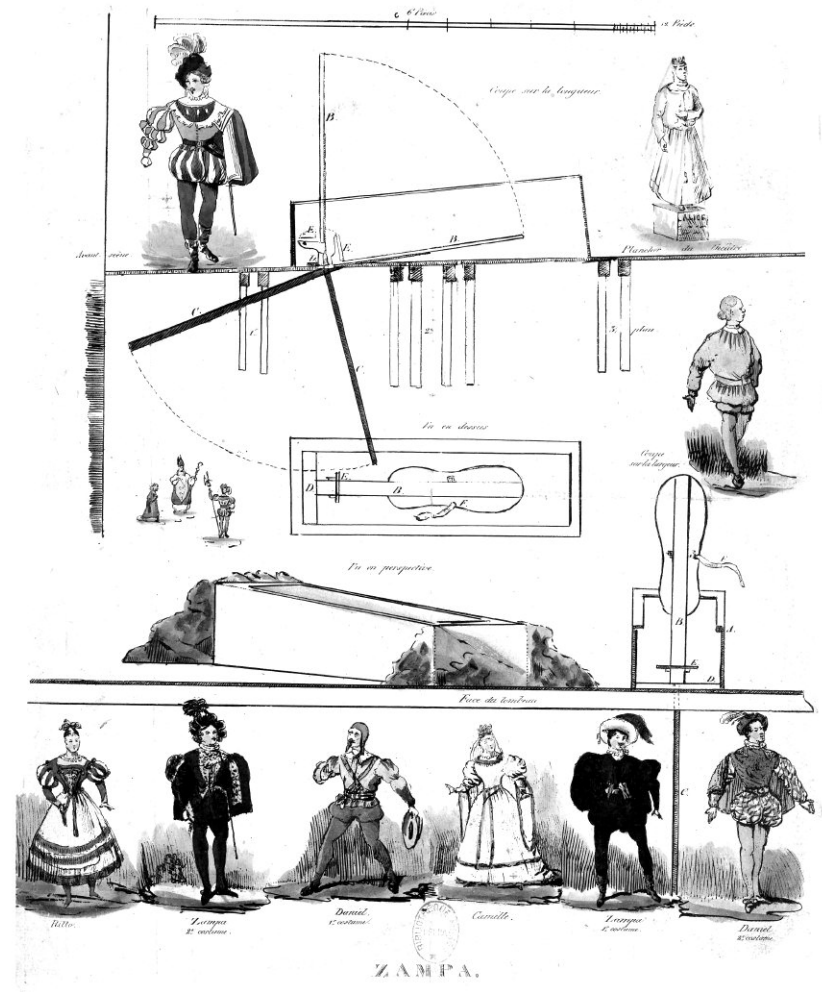
superpose une déclamation vocale tenant du débit parlé et un travail orchestral fondé sur la répétition d'une cellule musicale pleine de nervosité, ce qui confère au dialogue une sensation d'urgence et d'immédiateté. Enfin, la structuration musicale des scènes recourt volontiers à la cavatine qui, grâce à sa strette conclusive, emporte irrémédiablement l'auditeur dans un tourbillon effréné. Un parfait exemple est fourni par le grand duo entre Alphonse et Camille. Le cantabile euphonique en *la* bémol majeur (« Quel mystère effrayant... / Pour mon cœur quel moment... ») est un bijou de sensibilité romantique duquel aucun élément caractéristique n'est omis : tendresse du ton de *la* bémol majeur, lignes vocales à la sixte parallèle, haut médium mixé du ténor, moelleux des clarinettes en doublure des voix, et jusqu'à la cadence en *falsetto* d'Alphonse qui touche délicatement le contre-*ré* bémol.

Élève de Méhul, nourri de Gluck et de Spontini, Hérold a pour premier souci la justesse de la prosodie, dont Castil-Blaze admire l'application dans la ballade « gothique » de Camille. Ce soin très français pour la compréhension du texte explique la discrétion orchestrale de nombreux passages et le goût général pour les formes simples. Berlioz lui-même apprécie le premier air de Camille qu'il trouve « plein de candeur et de pureté ; l'harmonie en est simple, et les dessins d'accompagnement bien choisis ». Dans l'esprit d'Hérold, simplicité rime généralement avec concision : à chaque instant, le compositeur reste attentif à écrire « des morceaux jamais trop longs », afin de permettre « une marche rapide, une action bien suivie », d'enchaîner des actes « bien courts, mais bien vigoureux » (Lettre à sa mère, Naples, 27 janvier 1814).

La complexité du style d'Hérold ne s'arrête pas à ce mélange de pratiques italiennes avec des composantes françaises. C'est aussi harmoniquement que sa musique se distingue de celle de ses contemporains. Berlioz signale dans *Zampa* « des harmonies chromatiques hérissées de

dissonances, dont Spohr et Marschner ont attiré le reproche à l'école allemande par l'abus qu'ils en ont fait ». D'autres accusent Hérold de s'être laissé influencer par les symphonies de Beethoven. Il faut reconnaître que le système modulatoire d'Hérold ne s'embarrasse pas de longue préparation. Chez lui, la juxtaposition de tonalités est un effet dramatique aussi essentiel que les emprunts instables et les marches harmoniques complexes. Dans la ballade de Camille, la coloration médiévale provient autant de l'instrumentation caractéristique (clarinettes et bassons) que de certaines inflexions chromatiques, notamment la présence d'un *sol* bémol dans l'un des motifs de transition en *si* bémol majeur. Dans le final du premier acte, la découverte de la statue d'Alice Manfredi donne lieu à un étonnant travail harmonique, procédant d'abord par chromatisme, bifurquant ensuite dans des tonalités très éloignées. À l'acte III, la modulation la plus étudiée concerne la cavatine attendrie de Zampa, « Pourquoi trembler ?... », dont le ton de *la* bémol majeur contraste fortement avec le contexte général du final en *mi* majeur. À signaler qu'il s'agit de la même polarité extrême qu'utilise l'air de Camille au premier acte, en *la* bémol majeur, avec couplet central en *mi* majeur.

S'il ne fut pas au goût de tous, ce maillage de styles musicaux contribua à rapprocher *Zampa* de *Don Giovanni*. L'œuvre de Mozart n'est-elle pas justement un *dramma giocoso* mêlant comique, pathétique et fantastique ? Le plus remarquable n'est pas tant de prétendre s'élever au niveau du chef-d'œuvre mozartien que... d'y réussir. Castil-Blaze note, dans son *Histoire de l'Opéra-Comique*, que « l'élévation de style » dont fit preuve le compositeur devait lui ouvrir les portes de la postérité. En tout cas celles d'un succès immédiat et mérité, qui ne demande qu'à se répéter aujourd'hui.



Zampa : costumes et éléments de décor.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Zampa: costumes and set designs.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Zampa ou l'invention du fantastique

Pierre Sérié

Le surnaturel est au fondement esthétique de l'opéra français. Historiquement, c'est d'ailleurs ce qui le distingue de la comédie. Or, en l'espace de quelques années, de l'adaptation française du *Freischütz* de Weber créée à l'Odéon en 1824 à la reprise de *Don Juan* de Mozart à l'Opéra exactement dix ans plus tard, sa nature a radicalement changé. À un univers dramaturgique fabuleux mais cohérent, régi par des lois propres acceptées par tous comme autant de conventions spécifiques au genre lyrique (c'est le merveilleux de l'âge classique) succède un monde dont la rationalité est mise en péril par la survenue de phénomènes inexplicables ou bien relevant d'un ordre de réalité différent de celui du cadre posé initialement (il s'agit là du fantastique). Dorénavant, le spectateur fait l'expérience déstabilisante du déplacement d'un registre à un autre, du réel au surnaturel, avec d'éventuels allers-retours.

Pour permettre ce glissement et maintenir autant que possible un climat d'indétermination, les librettistes se situent de préférence sur le terrain historique, excluant par principe la fable ou la mythologie. Ils privilégient aussi des espaces culturels qui, dans l'imaginaire de leur époque, prédisposent à une forme de porosité entre réel et surnaturel. En termes chronologiques, ils affectionnent tout particulièrement le Moyen Âge qu'ils supposent religieux par définition et donc propice à la manifestation de l'étrange. Lorsque l'action ne se déroule pas au Moyen Âge stricto sensu, l'appareil visuel ajoute une coloration « gothique »

qui réinscrit l'intrigue dans le temps long d'un Moyen Âge au-delà du Moyen Âge. Cette dilatation de l'ère médiévale est d'autant plus efficace qu'elle s'accompagne d'un déplacement géographique jouant de prétendus décalages des temporalités en fonction de l'espace. C'est l'idée que, dans des zones alors perçues comme périphériques, les ténèbres médiévales se seraient maintenues en pleine époque moderne.

Au vu du décor de l'acte I de *Zampa* (« Le Théâtre représente une salle gothique »), puis de la « chapelle gothique » de l'acte II et enfin des « vitraux gothiques » de l'appartement de Camille à l'acte III, se rappelle-t-on que l'action se déroule au XVIII^e siècle ? Les didascalies sont étonnamment silencieuses à ce sujet. Seuls les costumes permettent de situer la pièce dans le temps. Curieusement, une indication très précise nous est fournie par le livret de mise en scène et non par le livret lui-même. Au premier acte, le socle de la statue d'Alice porte en effet l'inscription suivante : « Alice de Manfredi, anno 1604, priez pour elle ». L'action ayant lieu une douzaine d'années après la mort de la malheureuse, on en déduit qu'elle se situe vers 1615-1620. Ce qui est évident, en revanche, c'est le cadre géographique : celui de la Sicile, de l'Etna et du très évocateur « Val-Démoné ». Un univers qui n'est sans doute idéologiquement pas tout à fait neutre non plus. Pour le librettiste, la situation périphérique de la Sicile par rapport à Paris suppose probablement une position culturellement retardataire, comme si, dans cette partie méridionale de l'Europe, même en 1615-1620, croyances populaires et superstitions étouffaient encore la rationalité de l'époque moderne. Un monde, en somme, où, pour paraphraser *Zampa*, on pourrait « voir du merveilleux partout » (acte III, scène 3, dialogue coupé dans le présent enregistrement).



Au-delà de la réception française des œuvres de Weber, que ce soit sous la forme de l'adaptation (en 1824, le *Freischütz* est créé à l'Odéon dans une version profondément remaniée intitulée *Robin des Bois*) ou de la plus stricte fidélité (entre 1829 et 1831, le Théâtre-Italien donne successivement des représentations du *Freischütz*, d'*Oberon* et d'*Euryanthe* en langue originale), trois créations quasi simultanées illustrent le basculement du merveilleux au fantastique : *Euryanthe* à l'Opéra (8 avril 1831), *Zampa ou La Fiancée de marbre* à l'Opéra-Comique moins d'un mois plus tard (3 mai 1831) et *Robert le Diable* à l'Opéra l'automne suivant (21 novembre 1831). Cette énumération dans l'ordre chronologique correspond d'ailleurs à une gradation dans le développement d'un nouveau surnaturel. Le fantastique, qui relève encore davantage du su que du vu dans *Euryanthe*, devient manifeste dans *Zampa* et prend même un tour spectaculaire avec *Robert le Diable*. La comparaison entre *Zampa* et *Robert* se révèle particulièrement intéressante. Sans doute cela tient-il en partie aux circonstances puisque *Robert le Diable* fut originellement conçu pour le théâtre de l'Opéra-Comique avant que, en décembre 1829, Meyerbeer signât finalement un contrat avec l'Opéra. Dans les deux pièces, le tropisme médiéval est patent et l'une et l'autre se déroulent en Sicile. Comme *Zampa*, Bertram finit englouti dans les enfers avant que l'œuvre ne se conclue sur la réunion du couple d'amoureux au nœud de l'intrigue. Avant cet heureux dénouement, des phénomènes surnaturels ont tenu les spectateurs en haleine. Dans *Robert le Diable*, un tableau entier est dévolu à l'épisode infernal du monastère abandonné. Avec *Zampa*, le surnaturel est à la fois moins varié (il se résume à l'animation de la statue d'Alice), un peu répétitif (les interventions de ladite statue ponctuent la fin de chacun des trois actes) et tenu dans de plus modestes proportions (le surnaturel fait irruption dans le quotidien, il ne se déploie jamais en totale autonomie).

Il ne faudrait pas pour autant assimiler l'opéra-comique d'Hérold à une œuvre de transition par rapport au réel aboutissement que représenterait l'opéra de Meyerbeer. L'absence de tableau fantastique présente en effet l'avantage d'entretenir l'indétermination des registres entre réel et surnaturel, c'est-à-dire le ressort même du fantastique tel que Charles Nodier le définit alors (*Du fantastique en littérature*, 1830). De ce point de vue, l'examen de l'épisode de l'apparition de la statue d'Alice à l'acte II est très parlant. Car le livret de mise en scène précise des éléments qui ne figurent pas clairement dans le livret, lisons plutôt :

Le théâtre devient noir comme par enchantement. La statue d'Alice sort de la trappe qui est en avant de la chapelle, elle se lève droite à la gauche de Zampa, avance la main droite et lui montre la bague, qui est encore à sa main gauche, elle semble lui rappeler ses serments, le menace, joint les mains en sainte et disparaît. La trappe se referme. Pendant cette vision Zampa est immobile et pâle de surprise, tous les autres personnages dirigeant leurs regards vers la croix, ne peuvent apercevoir ce coup de théâtre.

Ainsi le livret de mise en scène nous apprend-il que cette apparition, seul Zampa est susceptible de la voir. Tous les autres personnages lui tournant le dos, elle s'apparente autant à une réelle apparition qu'à une vision purement imaginaire de Zampa. C'est d'ailleurs le mot « vision » qui figure à la fois dans le livret et dans le livret de mise en scène. Irruption du surnaturel ou simple hallucination, les spectateurs sont délibérément maintenus dans l'expectative.



Un autre élément pourrait prêter au contresens et minorer la dimension fantastique de *Zampa* par rapport à *Robert le Diable*, le fait que la pièce d'Hérold doive tant au *Don Juan* de Mozart. Certes la filiation est évidente et tous les critiques l'ont relevée. Seulement, la relation entre la référence et l'œuvre qui s'y réfère ne fonctionne pas à sens unique. *Zampa* est sans conteste redevable à *Don Juan*, mais à une époque où *Don Juan* n'a pas encore été complètement digéré par le public parisien (preuve en est que l'œuvre a été créée à Paris en 1805 sous une forme arrangée). Comme le dirait plus tard Berlioz, dans les années 1830, *Don Juan* se situe « toujours à l'avant-garde de la civilisation musicale » (*Journal des débats*, 15 novembre 1835). Pour nous en tenir au seul argument dramatique, l'actualité de *Don Juan* reste entière. En 1813, E.T.A. Hoffmann n'a-t-il pas publié une nouvelle intitulée *Don Juan, une aventure fantastique survenue à un voyageur enthousiaste* ? En réalité, il y eut probablement « agentivité » de l'opéra-comique d'Hérold sur le *dramma giocoso* de Mozart, *Zampa* contribuant à une meilleure appréciation de *Don Juan* par le public parisien de l'époque. Un *Don Juan* qui, enfin donné à l'Opéra de Paris en 1834 sous une forme respectant davantage la partition originale, prit justement une forte coloration surnaturelle : dans la pantomime de la scène finale, les librettistes Blaze de Bury et Émile Deschamps firent intervenir des squelettes creusant la tombe du séducteur impénitent.

L'antériorité de la création de *Zampa* sur la diffusion même de l'épithète « fantastique » dans le discours critique suffirait à établir son caractère fondateur dans l'émergence de cette nouvelle catégorie générique. L'emploi du terme « fantastique » pour qualifier un ouvrage lyrique se répand en effet un peu plus tard et en particulier à l'occasion de la reprise de *Zampa* en 1835. Quatre ans auparavant, lors de la création de l'œuvre, les spectateurs ont bien la chose sous les yeux, mais le mot leur manque encore ou, du moins, l'usage de ce mot n'est pour l'instant pas tout à fait

fixé. Le processus d'adaptation du langage est toujours en cours. Les critiques hésitent donc entre le vocable ancien de « merveilleux » (quatre occurrences dans les recensions de presse) et celui nouveau de « fantastique » (deux occurrences). De même que *Zampa* (ou *Robert le Diable*) a participé à rendre possible *Don Juan* aux contemporains d'Hérold, il a favorisé la fabrication du concept de fantastique.



Un opéra-comique fantastique, n'y aurait-il pas contradiction dans les termes ? Non, car le genre tient moins à une question de caractère (comique, dramatique, tragique, etc.) qu'à un statut dans la hiérarchie des théâtres parisiens et au monopole historique de l'Opéra sur les pièces entièrement chantées. Ce qui définit le répertoire de l'Opéra-Comique, c'est l'alternance du chant et de la parole. Les sujets, eux, peuvent théoriquement aller du comique au pathétique. Le surnaturel y est donc aussi envisageable que partout ailleurs. Mais étant donné les déboires pécuniaires du théâtre Favart et la faillite du précédent directeur en juillet 1830, Émile Lubbert, son successeur, saisit l'intérêt stratégique d'y monter une œuvre relevant d'une sensibilité nouvelle. Il lui importe d'ailleurs que l'inquiétante étrangeté du sujet transparaît dès la lecture du titre. Afin de piquer la curiosité du public, ce qui devait initialement être *Le Corsaire* est réintitulé *Zampa* ou *La Fiancée de marbre*.

Le caractère de la pièce et les moyens mis en œuvre sont à la hauteur du défi à accomplir. En ce début d'année 1831, la réputation de l'Opéra-Comique est déplorable. Fétis nous rappelle qu'à l'époque, « quand on voulait parler d'un spectacle dont toutes les parties étaient négligées et qui n'inspirait au public que du dégoût, on citait l'Opéra-Comique » (*Revue musicale*, 7 mai 1831). Passant de la direction de l'Opéra

à celle de l'Opéra-Comique, Lubbert amène avec lui un certain nombre de collaborateurs dont Henri Valentino, premier chef d'orchestre, et Louis-Jacques Solomé, régisseur de la scène. La salle à l'acoustique défectueuse est réaménagée. L'orchestre ainsi que les chœurs sont réorganisés et étoffés. Enfin, un soin inédit est apporté à la dimension visuelle de la représentation. Grâce à Solomé « les entrées, les sorties des choristes et des comparses sont bien réglées ; leurs mouvements sont dessinés avec goût » et Fétis d'insister : « Qu'on ne s'y trompe pas, ces accessoires ajoutent beaucoup à l'effet et au mérite des ouvrages » (*Revue musicale*, 7 mai 1831). Pour les décors, la direction fait appel au peintre Julien-Michel Gué, élève de l'atelier David, admis en loge à trois reprises au concours du Grand Prix de Rome, exposant régulier au Salon et ayant déjà exercé sur la scène du théâtre du Panorama-Dramatique. La chambre gothique qu'il conçoit pour le troisième acte frappe les spectateurs et cela lui vaut, par exemple, l'honneur assez exceptionnel d'être mentionné dans le titre du compte-rendu du *Journal des débats* aux côtés du librettiste, du compositeur et du metteur en scène.

Le pari de Lubbert semble gagné. Le soir de la première, personne ou presque ne relève un petit raté technique dans le coup de théâtre final (lorsque la statue d'Alice se substitue à Camille) tant l'assistance est subjuguée. « Depuis longtemps l'Opéra-Comique n'avait obtenu un succès aussi brillant, aussi mérité » (*Journal des débats*, 6 mai 1831). Et ce succès s'inscrit dans la durée. Trente ans plus tard, brochant une histoire du genre de l'opéra-comique, Léon Méneau dit considérer *Zampa* « comme le point culminant de l'opéra-comique français » (*Le Ménestrel*, 7 avril 1861), éloge qu'il réitère dans la conclusion de son feuilleton :

En un mot, il me semble que l'on doit s'efforcer d'atteindre à la hauteur de *Zampa*, sans jamais chercher à faire plus grand. Comme

nous l'avons dit en commençant cette notice de l'opéra-comique, *Zampa* est et restera l'oméga du genre.

(*Le Ménestrel*, 14 avril 1861)

Zampa intègre aussi le panthéon de l'Opéra-Comique en tant qu'institution puisqu'il figure en bonne place dans le décor peint du grand foyer de la nouvelle salle Favart inaugurée en 1898, foyer dont chacun des quatre trumeaux illustre une œuvre emblématique du répertoire de ce théâtre. De dos en entrant par la porte centrale, un spectateur averti reconnaîtra la première scène de l'acte II de *Zampa*. Il pourra même y lire des fragments de la cavatine :

Il faut céder à mes lois !

Eh ! comment s'en défendre ?

La belle doit se rendre.

Hélas, malgré son succès incontestable, *Zampa* ne parvint pas à sauver l'Opéra-Comique. En décembre 1831, Lubbert fait à son tour faillite. De nouveau, le théâtre doit provisoirement fermer. Mais l'ouvrage, lui, est entré dans l'Histoire.



Jean-Baptiste Chollet en Zampa. Statuette de Dantan. 1835.
Musée Carnavalet, Paris.

Jean-Baptiste Chollet as Zampa. Statuette by Dantan, 1835.
Musée Carnavalet, Paris.

Quelle voix pour Zampa ?

Gianmarco Rossi

À sa création, *Zampa* reçut un accueil triomphal et son succès fut relayé par la presse française et internationale. Les louanges furent attribuées aussi bien au livret de Mélesville, à la musique d'Hérold (et à son exécution) qu'aux chanteurs principaux, en particulier à Jean-Baptiste Chollet, chargé du rôle-titre. Frédéric Chopin, récemment arrivé à Paris, trace de lui un portrait éloquent dans une lettre du 12 décembre 1831 adressée à son ami Tytus Woyciechowski, juste après avoir assisté à plusieurs représentations pendant l'automne :

Chollet, à l'Opéra-Comique où l'on donne *Fra Diavolo*, *La Fiancée* et *Zampa* (un charmant et nouvel opéra de Hérold), joue le premier rôle du séducteur – irritant, admirable, avec une voix particulièrement douée pour la romance, un génie. Il s'est fait un genre.

Véritable phénomène vocal de son époque, Chollet avait commencé sa carrière comme baryton dans les départements. Depuis 1825, un engagement à l'Opéra-Comique lui permettait de chanter des rôles particulièrement aigus, dans la lignée de ceux écrits pour Jean-Blaise Martin ou François Lays. Doué d'un instrument large, aux extensions ambiguës, tout à la fois clair et puissant, il fut même désigné pour interpréter certains rôles de ténor qui lui convenaient mieux, grâce à un emploi très original de la voix de tête (dont il abusa parfois). C'est pour son baptême

dans cette nouvelle tessiture qu'Hérold écrivit le rôle sentimental d'Henry dans *Marie* (1826), et Auber celui de Fritz dans *La Fiancée* (1829). Mais cette typologie de ténor, bien codifiée dans les distributions habituelles de l'Opéra-Comique (et par conséquent dans l'horizon d'attente du public), ne s'adaptait pas exactement aux particularités vocales, physiques et théâtrales de l'artiste. Chollet, avec sa figure haute et sa taille élancée, avec sa tessiture bariténorisante et son usage d'une voix de tête éclatante et appuyée, se trouva mieux employé dans des personnages insolents et inquiétants, à la psychologie plus dramatique et complexe. Il fallut alors les inventer pour lui. Le premier rôle marquant dans ce genre fut le protagoniste de *Fra Diavolo* d'Auber en 1830. Le farouche pirate Zampa étoffa ensuite cette nouvelle typologie et permit le développement de carrière – et de tessiture – de Chollet.

En effet, en termes de pure écriture vocale, Hérold demande au personnage de se démener entre des notes graves clairement barytonales et de fréquents élans ténorisants. La partition autographe porte en elle cette ambiguïté : pour la première apparition de Zampa (quatuor « Le voilà ! que mon âme est émue ! »), le compositeur écrit sa ligne en clé d'*ut*, alors qu'il la note en clef de *fa* dans le finale du premier acte. Les morceaux suivants présentent la même alternance, que l'on retrouve à l'identique dans la partition d'orchestre gravée par Meissonnier, qui respecte en tous points l'auteur. Hérold avait bien conscience qu'un rôle si scrupuleusement conçu pour les spécificités rarissimes de Chollet allait ensuite se heurter au problème de sa reprise par d'autres artistes lorsque le créateur ne serait pas disponible ou – surtout – lors de la diffusion nationale et internationale de l'ouvrage dans des théâtres qui ne posséderaient que rarement un chanteur du même acabit. Le régisseur Solomé – tout aussi concerné par la circulation de la partition – explique, dans son préambule au livret de mise en scène :

M. Hérold, compositeur, laisse à MM. les Directeurs des départements la liberté de distribuer le rôle de Zampa au chanteur le plus capable de le remplir, soit au Martin ou premier ténor, sans cependant sacrifier celui d'Alphonse qui doit être joué autant que possible par un premier ténor ; ainsi l'acteur qui joue Fra Diavolo peut se charger de celui de Zampa, et, dans ce cas, le *fort deuxième ténor*, tenant l'emploi *Gavaudan*, remplirait le rôle d'Alphonse.

Hors de Paris, les théâtres n'auraient souvent pas d'autre choix que de faire des compromis parfois acrobatiques. À Anvers, la troupe théâtrale française avait peut-être de quoi s'approcher des emplois de l'Opéra-Comique de 1831, ainsi que quelques théâtres des départements français mieux dotés. Mais ailleurs ?

Dans les pays germaniques, la publication de la partition à l'été 1831, traduite et adaptée en allemand par Carl Blum, favorisa indiscutablement la diffusion de *Zampa*. Elle prévoit en toutes lettres un baryton pour le rôle-titre, mais, parce qu'elle conserve les alternances de clés employées par Hérold (avec néanmoins une clé de *sol* remplaçant celle d'*ut* de l'édition française), le rôle correspond tout autant à un ténor possédant un solide registre grave. À Hambourg, en 1832, c'est d'ailleurs le ténor Cornet, à la voix déclinante, qui se saisit du rôle, après avoir abandonné les emplois de jeune amoureux pour jouer ceux de baryton Martin. La même année, à Vienne, le personnage est au contraire confié au baryton Josef Pöck, doté d'extensions vocales remarquables autant que d'excellentes qualités scéniques. Le rôle fut pourtant jugé un peu trop aigu (*Der Sammler*, 4 septembre 1832). À Berlin, lors d'une reprise en 1833, il fut en revanche trop grave pour Johann Hoffmann, lequel possédait une authentique voix de ténor aigu mais s'obstina néanmoins à chanter le personnage (*Der Wanderer*, 25 octobre 1833). En synthèse, on le constate,

Zampa s'avérait généralement trop grave pour les ténors et trop aigu pour les barytons, si du moins l'on s'acharnait à vouloir chanter toutes les notes écrites par Hérold.



La diffusion de la partition en Italie emprunte quant à elle une voie bien différente. La création ultramontaine eut lieu en 1833 au Teatro del Fondo de Naples, où l'opéra-comique s'acclimatait alors parfaitement car on y pratiquait l'alternance du chanté et du parlé, comme à Paris (alors que la plupart des institutions italiennes optaient pour le remplacement des dialogues par des récitatifs). Pour le Fondo, le livret de Mélesville fut traduit par Giovanni Schmidt. Grâce à son préambule publié en tête du livret, on découvre des informations capitales pour connaître le travail d'adaptation réalisé à Naples :

Si traduire correctement des vers français en vers italiens n'est pas chose facile, qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'accompagner une musique déjà composée ? Des rythmes presque totalement opposés aux nôtres, des mots accentués sur la dernière syllabe [*parole tronche*] ou allongés en français ; et des mots accentués sur l'avant-dernière syllabe [*parole piane*] ou courts en italien – voilà ce qu'on appelle travailler avec les entraves les plus tenaces. [...] Par le passé, à contrecœur, le traducteur s'est plié à cette tâche ardue pour le service de nos théâtres royaux ; mais il doutait cette fois d'y parvenir en raison de la subtilité constante des mètres dont l'original regorge, si M. le maestro Mandanici ne l'avait pas aidé en modifiant quelques notes, sans toutefois altérer en aucune manière les phrases musicales du talentueux maître Hérold.

À bien y regarder, la vérité fut toute autre. Si, dans les pays germaniques, des barytons chantèrent Zampa, grâce à l'influence de l'édition Schott et à la proximité du personnage avec celui du *Don Giovanni* de Mozart auquel il fut souvent comparé (même en France), à Naples ce fut la basse Luigi Lablache qui s'empara du corsaire séducteur. Sa voix, dotée d'une étendue tout-à-fait ordinaire mais possédant une projection robuste, n'était ni assimilable à l'emploi parisien des Martin, ni comparable aux caractéristiques de Chollet (avec lequel il partageait toutefois un remarquable charisme et un jeu débridé). Les archives de Naples n'ont pas encore révélé d'informations permettant de comprendre pourquoi *Zampa* fut joué au Fondo, mais on peut formuler plusieurs hypothèses. Tout d'abord, le choix du titre pouvait avoir été proposé (ou imposé) par le prince Léopold de Bourbon-Sicile, fils du roi de Naples, qui avait applaudi des représentations à Vienne en 1832. Ou alors est-ce Lablache lui-même qui proposa l'ouvrage ? Il avait été membre de la troupe du Théâtre-Italien de Paris à l'époque de la création de *Zampa* (et il y restera jusqu'au printemps 1832). Il avait probablement assisté à l'un des spectacles et aurait pu bénéficier de conseils d'Hérold en personne, puisque le compositeur occupait le poste de chef des chœurs aux Italiens pendant cette même saison 1831-1832. À Naples, la partition fut profondément remaniée pour correspondre aux caractéristiques vocales de Lablache et, en général, à celles d'une partie de la troupe du Fondo de 1833. On peut observer ces transformations en parcourant une copie manuscrite conservée à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples. Elle reflète grosso modo la réalité de ces représentations et témoigne parfaitement de la pratique d'adaptation des ouvrages aux distributions dont les théâtres disposaient, fussent-elles très éloignées de l'original.

Par rapport à la ligne mélodique de Zampa prévue par Hérold, la version napolitaine fait apparaître de nombreuses variantes vers le registre

grave afin d'éviter à tout prix les aigus ; certaines phrases sont même écrites à l'octave inférieure et l'on n'a pas hésité à transposer vers le bas des passages entiers pour maintenir la voix de Lablache dans sa zone de confort. À plusieurs moments, les lignes vocales des solistes sont inversées, par exemple dans le finale du deuxième acte (le sextuor avec chœur « Que vois-je ? C'est Alphonse ») : dans l'original, Chollet est noté à l'aigu en clé d'*ut* et la partie grave, appuyant les degrés fonctionnels de l'harmonie, est confiée à « Un Corsaire », comprimario dont la ligne est écrite en clé de *fa*. Lablache prend possession de cette ligne du Corsaire, lequel devient ténor et se charge de la partie originelle de Chollet. C'est au troisième acte que se trouvent les modifications les plus remarquables. En lieu et place de la cavatine « Pourquoi trembler ? C'est moi qui vous implore », écrite en clé d'*ut* dans l'autographe parisien, Lablache intercale l'air « Perché mai tremar, perché ? », qui n'est pas – contrairement aux apparences – la traduction du cantabile français, mais un nouveau morceau dont la musique fut composée expressément par Placido Mandanici, chef de chant des Théâtres de Naples. Il faut encore noter que, si la partie de Lablache est toujours écrite en clé de *fa*, les rôles des ténors bouffes Dandolo (à l'exception du trio « Qu'as-tu donc ? Quel effroi ? ») et Daniel sont – eux – notés en clé de *sol*, même si les interprètes possèdent tous deux... une voix de *basso buffo*. S'il est vrai que la partie de Dandolo, maintenue dans une tessiture centrale, peut globalement être chantée par un baryton ou une basse aiguë, en revanche, Gennarino Luzio, qui interpréta Daniel (et pour lequel Donizetti avait conçu le rôle de Mamma Agata dans *Viva la mamma!*), dut alléger souvent sa voix grâce à l'usage du *falsetto*.

Entre 1834 et 1835, l'éditeur Ricordi publia une réduction pour chant et piano de *Zampa* plus ou moins similaire à la version arrangée par Mandanici : peu de mots différent, le prélude du troisième acte – qui

manque dans le manuscrit de Naples – n'est pas omis, et le dernier finale reste globalement fidèle à l'original de Hérold (même si la prière du chœur est coupée, suivant la suggestion du livret de Naples). Le rôle de Dandolo est maintenu en clé d'*ut*, y compris pour le trio du premier acte. Ce fut dans cette version, avec le rôle de Zampa définitivement adapté pour baryton, que l'œuvre se diffusa en Italie et dans la plupart des troupes italiennes installées à l'étranger, parfois avec de simples récitatifs « secs ». Outre Lablache, qui chanta également *Zampa* à Londres (mais dans le rôle de... Dandolo, d'après *The Spectator* du 11 mai 1844), le personnage du farouche corsaire restera l'apanage des barytons ou des basses chantantes les plus célèbres, dont Giorgio Ronconi (Turin, 1834), Filippo Coletti (Lisbonne, 1839) et Cesare Badioli (Trieste, 1841).

À Gênes, en 1861, ce fut la première fois en Italie qu'on joua *Zampa* avec un ténor, Geremia Bettini. La production annonça solennellement : « per la prima volta in Italia quale il celebre Autore la concepiva » (Pour la première fois en Italie tel que le célèbre auteur l'a conçu). À cette occasion, le texte de Mélesville fut traduit par Achille de Lauzières et les arrangements musicaux furent réalisés par le chef d'orchestre Angelo Mariani, qui composa les récitatifs de rigueur. Dans cette version « puriste », *Zampa*, dont le caractère était parfaitement adapté à l'âpreté de la voix de Bettini, remporta un vif succès. L'année suivante, Ricordi en publia la réduction pour chant et piano. On remarquera que le rôle-titre y est écrit en clé de *sol* de bout en bout, et celui de Dandolo en clé de *fa* pour un baryton bouffe (à Gênes, le personnage fut chanté par Giorgio Ronconi). L'air « Pourquoi trembler ? » est réintroduit dans sa version parisienne et le final conclusif correspond quasiment à l'original. L'arrangeur Mariani décrit son travail sur la partition dans une lettre à Eugenio Tornaghi, secrétaire de Ricordi :

Le travail que j'ai effectué ne concerne pas seulement les variations, comme tu le dis, mais tous les récitatifs avec grand orchestre, dans le style musical d'Hérold, alors qu'auparavant, ils étaient conçus de manière à faire de cette partition un *opera buffa*. J'ai modifié la disposition des parties vocales dans les morceaux concertants et dans les finales afin que leur effet soit plus sûr. [...] Si vous faisiez l'acquisition des droits [de cette version révisée], il faudrait que je la réorganise, c'est-à-dire que j'écrive toutes les *puntature* [notes de substitution] que j'ai faites pour Bettini et les autres artistes, *puntature* indispensables que je n'ai pas voulu fixer à l'époque sur mon manuscrit des parties vocales.



Malgré cette nouvelle édition, l'habitude de disposer d'un baryton pour le rôle de Zampa resta tenace, et elle finit par contaminer jusqu'au théâtre qui avait vu naître la partition : le 23 juillet 1873, l'Opéra-Comique lui-même propose un coup d'éclat inverse de celui de Gênes. Le baryton Melchissédéc provoque un étourdissant scandale, ou tout au moins des réactions de surprise unanimes :

« Avec de l'audace, rien n'est impossible » dit quelque part Zampa, le farouche corsaire, à son confident Daniel, qui lui reproche l'excès de ses témérités. Oui, rien n'est impossible avec de l'audace, à la condition que celui qu'on veut atteindre soit comme étourdi du coup ; mais s'il s'aperçoit que son adversaire sue à grosses gouttes en exécutant son plan, l'événement peut changer de face.

C'est à quoi M. Melchissédéc n'a pas suffisamment réfléchi en s'emparant du rôle de Zampa, qui faisait partie jusqu'alors, à

l'Opéra-Comique, du mobilier de la couronne de MM. les ténors. Depuis 1832, Zampa n'a cessé de leur appartenir. On aura beau dire que le rôle a été exceptionnellement écrit pour la voix exceptionnelle de Chollet, baryton qui *ténorisait*, et ténor qui barytonisait ; qu'il a été chanté en pays étranger par Lablache, et plus tard par Ronconi, celui-ci basse agile, et celui-là baryton accentué [*sic*] ; que Charles Battaille, Faure et Gailhard avaient, eux aussi, rêvé d'en escalader les hauteurs : aucune de ces raisons ne justifie complètement la tentative de M. Melchissédéc. Il s'agit de savoir d'abord si c'est un rôle de ténor grave ou de baryton élevé qu'Hérold a entendu composer. Ce qui est certain, c'est qu'il travailla pour Chollet *ténor* et non pour Chollet *baryton* ; car, dès 1827, l'étude avait opéré dans l'organe de ce chanteur une révolution telle qu'un an après son entrée à la salle Favart, il dut abandonner l'emploi pour lequel on l'avait engagé, celui des Martins, des Lays et des Solié. Il avait enté sur sa voix de poitrine, bien développée jusqu'au *la*, une voix de tête si pleine et si sonore, qu'il fallut se rendre à ce que ce style composite avait de brillant et de singulier, et le compter désormais au nombre des ténors de l'Opéra-Comique. C'est au Chollet de cette seconde manière qu'Hérold avait déjà confié le ténor de *Marie* ; c'est à ce même Chollet qu'il destina *Zampa*, et s'il ne donna pas à son rôle l'extrême altitude du registre de ténor, il lui en donna tout au moins la couleur et le *timbre*. Aussi fut-il obligé, quand l'illustre Lablache s'en fit le principal interprète à Naples, de remanier l'ancienne partition et d'écrire pour lui des traits nouveaux, la plupart très réussis, contrairement au sort général de ces adaptations. Hérold leur a conservé le grand caractère initial, et il arrive parfois que la seconde version touche à des effets plus décisifs. [...]

Quant aux beaux projets formés par MM. Bataille, Faure et Gaillard nous ne savons s'ils eussent été dirigés sur ou contre le rôle de Zampa, mais il nous est bien permis de croire que, malgré tout leur talent, ces artistes ne s'en seraient point tirés sans de nombreuses transpositions au texte original et sans de vives tortures à leur gosier. Et ce ne serait pas là un précédent dont puisse s'autoriser M. Melchissédec.

(*La Chronique musicale*, 1873)

De ce long compte rendu d'Arthur Heulard ressortent quatre informations intéressantes. D'abord, qu'avant Melchissédec, le théâtre où *Zampa* fut créé avait toujours confié le rôle du protagoniste à des ténors ; ensuite, que plusieurs barytons français auraient déjà lorgné – sans oser passer à l'acte – sur la partition (à noter, la mention de Jean-Baptiste Faure pour lequel Ambroise Thomas avait transposé *Hamlet*) ; enfin que l'adaptation italienne était désormais connue en France et que cette version aurait été arrangée par Hérold lui-même. Qu'il soit permis de douter de certaines des affirmations. Heulard semble d'abord ignorer la contribution de Mandanici concernant l'arrangement napolitain. L'omission paraît volontaire car l'information est connue à Paris depuis trente ans au moins (on la trouve signalée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 19 septembre 1841, par exemple). Par ailleurs, même si en l'état actuel de nos recherches il n'est pas possible de savoir si Hérold avait proposé le rôle de Zampa (et les éventuelles modifications nécessaires) à Lablache, sa mort, le 19 janvier 1833, n'aurait pas pu lui permettre d'assister aux répétitions et spectacles de Naples. On doute donc sérieusement de l'affirmation contraire.

Quoi qu'il en soit, Heulard, en poursuivant son compte rendu, estime la prise de rôle par Melchissédec déplorable :

Le rôle de Zampa n'est ni dans son tempérament artistique ni dans ses moyens vocaux. Il s'est totalement fourvoyé [...]. Melchissédec court le risque de se déclasser la voix, et voici le troc détestable qu'il est en train de faire : il échange en ce moment le bronze vibrant de sa belle voix de basse contre un billon de ténor bâtard qui ressemble presque à de la fausse monnaie ; et dans ce marché de dupe Melchissédec n'hésite pas. [...] La franchise de son organe et de son jeu s'est perdue dans cette complication qu'il n'a pu matériellement résoudre qu'au prix d'efforts inquiétants. [...] Il nous a donné je ne sais quel Zampa monotone et triste comme un héros de ballade allemande.

Cette critique reste toutefois isolée dans le discours médiatique. Les autres journaux musicaux soulignent – au contraire – que le rôle de Zampa était enfin redevenu l'apanage des barytons, sans la nécessité de l'adapter à des ténors ou des basses chantantes. Ils ajoutent que la prestation vocale de Melchissédec a été remarquable. Son succès fut tel que l'usage de confier le rôle à des barytons se poursuivait presque toujours en France et en Allemagne.

L'Italie suivit le mouvement, car la version pour ténor arrangée par Mariani n'obtenait pas la diffusion espérée par son éditeur. Le même chef d'orchestre réadapta l'ouvrage pour le baryton Antonio Cotogni à Bologne en 1868. Ricordi songea de son côté à faire recruter le baryton français Victor Maurel pour la saison 1889 de la Scala de Milan et lui suggéra de chanter *Zampa*. Cette proposition séduisit l'artiste, qui l'avait déjà interprété à l'Opéra-Comique durant l'hiver 1886 avec succès. Cette prestation avait d'ailleurs donné lieu à de nouvelles adaptations :

De l'avis général, M. Maurel a, cette fois, pris sa revanche de *L'Étoile du Nord*, le rôle de baryton-Martin lui convenant mieux, à tous égards, que celui de basse chantante. Ce n'est point à dire que le nouveau *Zampa* n'ait point obligé l'orchestre à de nombreuses transpositions et à des *rallentando* souvent exagérés.

(Noël et Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la musique*, 1887)

Maurel fit son apparition en *Zampa* à la Scala en janvier 1889, se distinguant des autres interprètes, qui ne furent ni à sa hauteur ni à celle de l'ouvrage d'Hérold. Pour ces représentations, une nouvelle traduction fut réalisée par Angelo Zanardini et la musique adaptée par le chef d'orchestre et compositeur Franco Faccio, qui écrivit de nouveaux récitatifs. Ricordi, comme d'habitude, en publia la partition. Le rôle de *Zampa* retrouva sa clé de *fa*, et musique et ligne vocale prévues par Hérold furent généralement respectées. Dans les rares passages altérés, on disposa des variantes alternatives plus graves ou on recourut à des transpositions autres que celles anciennement réalisées pour Lablache. Faccio et Maurel préparèrent ensemble cette nouvelle version et il est impossible, en l'état actuel de la recherche, de savoir où Maurel appliqua les mêmes adaptations qu'il avait chantées à Paris (peut-être devenues traditionnelles pour les barytons de l'Opéra-Comique) et où Faccio lui en suggéra de différentes. Le rôle de Daniel, en clé de *fa*, fut interprété par un baryton ; en revanche, celui de Dandolo fut chanté par un ténor bouffé. La fortune de « *Zampa* baryton » se poursuivra jusqu'au xx^e siècle. Mattia Battistini, artiste à la voix claire qui inspira la seconde mouture du *Werther* de Massenet, joua le pirate de la « version Maurel » à Rome à l'automne 1904 (puis à Varsovie peu après). Il y reçut un grand succès. En 1906, Battistini enregistra la cavatine « Pourquoi trembler ? » dans sa traduction italienne pour la Gramophone Company. Cet enregistrement est aujourd'hui accessible à tous via YouTube.

En 1913, la dernière reprise au xx^e siècle de *Zampa* à l'Opéra-Comique voit encore un baryton s'avancer devant le public (Daniel Vigneau). Ce n'est qu'en 2008 qu'on pourra réentendre un ténor (Richard Troxell), précédé en 1993 par John Daniecki à Wexford, et suivi aujourd'hui par Julien Henric à Munich. Finalement, une fois parcourue l'histoire vocale de cette remarquable partition, on peut essayer de répondre à la question posée par le titre de notre article. Baryton ou ténor ? La solution idéale serait de disposer d'un chanteur qui partage les mêmes extensions extraordinaires que Chollet. Il y en a quelques-uns aujourd'hui, époque où on a redécouvert le *baritenore* demandé par les ouvrages de Rossini, mais le maniement d'un français idiomatique est une condition pour rendre justice aux spécificités du genre si délicat de l'opéra-comique. À défaut, le choix devra se plier à des compromis réalisés avec intelligence, c'est-à-dire sans forcer un baryton à s'époumoner dans l'aigu ou sans attendre d'un ténor qu'il sature ses graves pour se rapprocher du texte original. Chaque artiste pourra adapter le rôle, comme chaque baryton chantant *Werther* de Massenet le fait. Mais, dans le cas de la partition d'Hérold, c'est l'histoire même de ses péripéties qui l'autorise.

Synopsis

ACTE I

Au début du xvii^e siècle, en Sicile. Le riche négociant Lugano va donner en mariage sa fille Camille à l'officier florentin Alphonse de Monza qui a su le délivrer des brigands. La région demeure d'ailleurs troublée, même si l'on dit que le corsaire Zampa vient tout juste d'être arrêté, après avoir ruiné l'honneur de bien des familles. La population s'est placée sous la protection de sainte Alice, du nom d'une de ses victimes, Alice Manfredi, dont la statue rappelle le triste souvenir. Entendant pour la première fois cette histoire, Alphonse réalise avec effroi que Zampa n'est autre que son frère aîné, un débauché disparu alors qu'il n'était qu'enfant. Attiré dans un guet-apens, Alphonse laisse Camille seule. Un inconnu – qui n'est autre que Zampa – fait irruption et annonce que Lugano est entre ses mains. Il exige ses biens et la main de Camille. Face à la statue de sainte Alice, son contremaître Daniel le met en garde : les crimes du passé ne rattraperont-ils pas le séducteur ? Pour rassurer ses compagnons, Zampa glisse un anneau au doigt de la statue. Effroi général : la main de marbre se referme sur le bijou.

ACTE II

Le village a sombré dans la terreur tandis qu'on s'interroge toujours sur l'identité du nouveau maître. Alphonse, qui a échappé à ses ravisseurs,

croit Camille infidèle, alors qu'elle ne cherche qu'à protéger son père sans pouvoir l'expliquer. La nouvelle union est imminente lorsque Alphonse décide de s'interposer. Grâce au signalement du bandit, il identifie Zampa et s'apprête à le livrer au peuple en colère. Mais un coup de théâtre retourne la situation à l'avantage du forban : le vice-roi promet la grâce de Zampa en échange de son ralliement contre l'armée ottomane. Tandis que la population célèbre son nouveau défenseur, Camille est condamnée à épouser le pirate triomphateur.

ACTE III

Dans sa chambre nuptiale, Camille attend son père mais c'est Alphonse qui paraît pour lui proposer de l'enlever. Elle le repousse, invoquant la foi jurée devant Dieu et une parole que Zampa s'est engagé à tenir. Le voici justement. Après s'être assuré que la statue de sainte Alice a bien été brisée et jetée à la mer, le corsaire tente de fléchir Camille, qui le supplie de l'enfermer plutôt dans un couvent. Croyant la convaincre, Zampa lui révèle qu'il est comte de Monza, seigneur florentin. Camille, se rappelant le récit d'Alphonse, n'a plus pour ressource que d'invoquer la protection d'Alice Manfredi. La statue réapparaît alors et entraîne Zampa dans les flammes, tandis que l'Etna s'embrase.

‘Au plaisir! À la folie!’

Alexandre Dratwicki

There have been many masterpieces which, whether for obvious or obscure reasons, have sunk into oblivion even though they were genuine popular triumphs in their time. One of these is *Zampa ou La Fiancée de marbre*, an *opéra-comique* in three acts composed by Ferdinand Hérold, which was one of the most frequently performed works of the nineteenth century yet, until now, has never received a commercial recording. This gap in the catalogue is all the more surprising since *Zampa* occupies a pivotal place in the history of French *opéra-comique*, marking a decisive turning point in the genre’s evolution and its dramatic development. Until then, *opéra-comique* had been associated with a light-hearted aesthetic inherited from the eighteenth century and perpetuated under the First Empire and the Restoration by composers such as Dalayrac, Boieldieu and Isouard. The tone was mischievous, the plots witty, and the comic devices inherited from Molière’s plays. The 1830s, however, ushered in a new era: the genre grew darker and more complex, acquiring a tinge of tragic passion. A tone of what was soon to be called ‘demi-caractère’ emerged, a subtle blend of comedy and drama, humour and gravity, heroism and farce. A delicate balance, which only the most skilful librettists managed to master.

It was precisely this challenge that Hérold took up with *Zampa*, at the suggestion – or rather, the insistence – of the director of the Opéra-Comique, Émile Lubbert, recently appointed after a period at the Paris

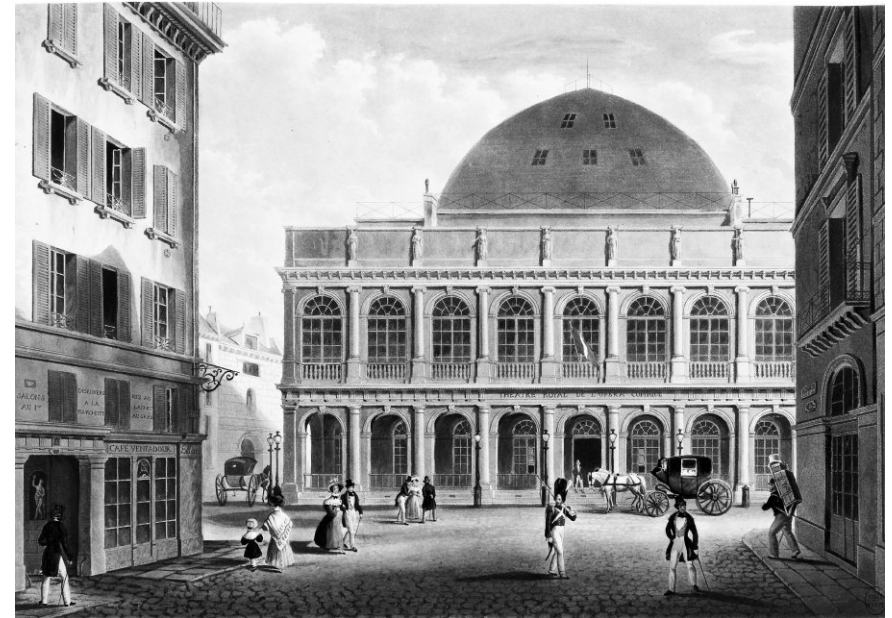
Opéra. Lubbert had got wind of Meyerbeer’s ambitious project *Robert le Diable*, which was being prepared at the capital’s premier opera house in that same year, 1831. He grasped with astonishing acuity the shift that was taking place, under the dual influence of the Italian opera of Rossini and the newly emancipated German Romantic movement principally represented by Weber. The future would belong to more complex scores, capable of combining spectacular effects and moments of intimacy, tragic characters and comic figures, and above all, a twofold vocal style: virtuosic for certain roles, dramatic for others. He therefore sought a response to the new conceptions of Meyerbeer and Auber, and entrusted this mission, most notably, to Hérold.

Hérold was no novice. He had long worked behind the scenes at the Opéra, among other things as the composer of successful ballets such as *La Somnambule* (1827) and *La Belle au bois dormant* (1829), and was well acquainted with the requirements of the stage, the vocal capacities of the singers of the day and the mechanics of theatrical performance. For *Zampa*, he could count on an outstanding cast, led by two star tenors (Chollet and Moreau-Sainti) capable of tackling roles that were both vocally and dramatically demanding. The former played Zampa, the seductive but doomed pirate; the latter was Alphonse, the epitome of amorous rectitude. Around them, secondary characters oscillate between comedy and emotion, following a typically French tradition. A rarely encountered particularity – almost unique in the history of Romantic opera – is the fact that *Zampa* calls for none of the traditional roles for low voices. No bass, no baritone. The work reposes almost entirely on high voices: four tenors, two of them character parts. This bold choice, while contributing to the work’s highly unusual musical identity, also prevented *Zampa* from circulating as easily outside France as other contemporary works. Each country adapted the score according to its own

vocal traditions: in Germany, *Zampa* became a high baritone; in Italy, the role was transformed to fit a tenor with a more conventional tessitura, or even (in Naples) a bass, to the detriment of the richer vocal style of the original. These adaptations, by obscuring the very essence of the work, ultimately played their part in its gradual disappearance from the repertory.

But *Zampa*'s fate is also closely linked to a legendary figure of the operatic theatre of the time: Madame Casimir, one of the stars of the Opéra-Comique, as famous for her talent as for her tantrums. She created the principal female role. And it was also she who, according to rumour, wore Hérold out by obsessively demanding changes to her part, which she deemed lacking in brilliance. The composer died a few months after the premiere of *Le Pré aux clercs* in 1833, leaving behind the romantic image of an artist sacrificed on the altar of his oeuvre and his capricious muse, who had wreaked as much havoc on the new opera as she had on *Zampa*.

Today, as the French Romantic repertory is enthusiastically rediscovered, it was high time to offer this seminal work a revival worthy of its importance. Not only for its undeniable musical merit, its refined alchemy between tragic lyricism and light comedy, but also for what it represents in the history of opera: a decisive moment of transition, a milestone on the road between Classicism and Romanticism. The opportunity to hear it once more, assigned to a wholly Francophone cast of singers equal to its demands, is more than a tribute: it is an act of reparation.



The Opéra-Comique (Salle Ventadour), c.1829.
Musée Carnavalet, Paris.

L'Opéra-Comique (salle Ventadour). Vers 1829.
Musée Carnavalet, Paris.

The spirit of the age

Agnès Terrier

In 1830, three days of revolution, the ‘Trois Glorieuses’, installed a new regime, the July Monarchy, and placed Louis-Philippe on the throne as ‘King of the French’. An enthusiastic Berlioz orchestrated the *Marseillaise* and sang it on the barricades. Over the past few months, Parisians had been discovering Beethoven at the Concerts du Conservatoire. Hugo had just shaken up the Comédie-Française with his play *Hernani*, and Nerval had overwhelmed the young literary lions with the first French translation of Goethe’s *Faust*. While an English company revealed Shakespeare to audiences at the Odéon, Rossini and Schiller enthralled Opéra subscribers with the tale of William Tell. In Brussels, Auber’s *La Muette de Portici* sparked off the insurrection that led Belgium to independence. The winds of revolt were blowing everywhere. A new generation, the children of the First Empire, sought to make their mark in this materialistic and resolutely bourgeois society. To challenge conventions, to capture the imagination, to impress the masses – to live! Such was the driving force of French Romanticism at its dawning.

And it was in the theatres that the social comedy flourished. Lorgnettes and opera glasses were in constant use, and beneath the brilliantly illuminated chandeliers, managers hoping to captivate their subscribers had to invest in silver throats, splendid sets, the lighting effects made possible by the newly installed gas system, large choruses, ballets, supernumeraries, and, soon, advertising.

In the Preface to *Cromwell*, Hugo urged drama to ‘survey the centuries’ in order to ‘resurrect the past’. And indeed, at this period when the historical novel gained enormous popularity, opera houses favoured subjects drawn from history for their inexhaustible dramatic and, above all, decorative potential. Another vein, with its origins in Germany and Britain, nourished French Romanticism: the supernatural (*le fantastique*), which gave the theatre licence for so many daring musical and scenic innovations. An ingenious librettist seeking to combine the historical and fantastical registers would turn to a medieval subject. Viewed as the very epitome of superstition, the Middle Ages aroused keen interest in the nineteenth century, as is demonstrated, in diverse fashions, by the works of Michelet, Hugo and Viollet-le-Duc, the fashion for the Troubadour and Neo-Gothic styles, and the vogue for architectural ruins.

What did contemporary audiences know of this distant era which preceded the Age of Reason? Everything that *Zampa* – set in the early seventeenth century – presented on stage in 1831. The Romantics understood very well that pre-Enlightenment Europe lived in fear: fear of the Devil and terrible scourges, of war and armed bands, of the sea and the night, of the Turks and of malign fate. All these fears converge in the Sicilian village where Camille lives. No one believes in a clear separation between life and death: the catechism and popular superstition perpetuate doubts, fuelled by religious imagery. The fisherfolk have therefore placed themselves under the protection of a dead woman who fell victim to a corsair. In times of danger, her statue comes to life to warn them of it, out of gratitude for their hospitality. One day, the corsair himself appears: he resembles Faust in his rejection of all morality, Don Juan in his irresistible power of seduction, the Flying Dutchman in the way he intrudes on the community, and *Hernani* in the fatality that urges him on. He is a Romantic... and devilishly so.

This ideally operatic subject, inspired by Molière's *Dom Juan*, was set to verse by Mélesville. Émile Lubbert, the new director of the Opéra-Comique, decided to assign it to Hérold, a talented and experienced composer aged forty. Having recently moved into the comfortable but costly Salle Ventadour, the Opéra-Comique was going through a critical period. Financial difficulties led to several closures and two changes of management in a single year, the repertory was getting elderly, and the institution was overshadowed by the Opéra. At the end of 1829, Meyerbeer had withdrawn the project of *Robert le Diable* from the Opéra-Comique to entrust it to the Opéra, then directed by... Émile Lubbert! When the latter subsequently took the helm at the Salle Ventadour, he tirelessly sought out a subject of equally brilliant promise, then handed it to Hérold, who was not only a composer of *opéras-comiques* but also earned his bread and butter as *chef de chant* at the Opéra. For once, the porous boundaries between the two institutions worked in the Opéra-Comique's favour, for in the end *Zampa ou La Fiancée de marbre* was ready a few months before *Robert le Diable*.

The premiere took place on 3 May 1831. The production was in the meticulous hands of the stage manager Solomé, also poached from the Opéra expressly for this production. He designed Gothic sets and costumes, and a fine articulated statue in imitation white marble which he subsequently sold at a premium for revivals in other theatres because, he claimed, 'the whole piece depends upon this statue'. In addition, he hired a fireworks expert and a lighting technician for the numerous lighting and smoke effects that were to represent the volcano – in itself a Romantic emblem ('Your head seems to be a volcano in perpetual eruption', wrote Rouget de Lisle to Berlioz).

The work was an instant success, beginning with its extraordinary potpourri overture. It is true that, from a musical point of view, 'this

score fulfils all the conditions Paris demands today of a proper *opéra-comique*' (Berlioz) and that it offered a showcase to the talented artists of the company, first and foremost Mme Casimir as Camille and the splendid Chollet as Zampa. The opera had a first run of fifty-six performances and was given nearly seven hundred times in the course of the nineteenth century. Many singers wanted to enrich their repertory with the title role, a flattering vehicle both for tenors with a baritone extension and for baritones capable of rising into the tenor tessitura. Hence the work swiftly began to travel: Brussels and Vienna as early as 1832, London, Naples, Turin and Moscow in 1834, and Germany soon afterwards. In his 'Autobiographical Sketch' of 1842/43, recalling his visit to Vienna in the summer of 1832, Richard Wagner expressed the exasperation he had felt:

Everywhere I went, I heard *Zampa* and medleys on *Zampa* by [Johann] Strauss [I]! Both – and especially at that time – were an abomination to me.

'Abomination' though it may have seemed to some elitists, *Zampa* managed to be at once touching and effective, Romantic and popular. In that respect, it perfectly carried out the mission Hugo had set for the theatre: to provide a vantage point on its time.



Mélesville. Caricature by Benjamin. *Le Charivari*, 16 July 1841.
Musée Carnavalet, Paris.

Mélesville. Caricature de Benjamin. *Le Charivari*, 16 juillet 1841.
Musée Carnavalet, Paris.

The French *Don Giovanni*?

Alexandre Dratwicki

Zampa is not merely an ingenious libretto that was championed by singers with impressive vocal qualities. This work of a new kind breaks free from Classical models to blend – as in the *grand-opéra* of the same period – Italian virtuosity, French theatricality, the sophisticated harmony inherited from Mozart, and a taste for the fantastical that owes much to Weber's influence. But perhaps, in a broader perspective, it is the energy of Rossini that first springs to the listener's mind. Rossini, who had been *the* fashionable Parisian composer since the 1820s. Such a combination is as captivating as it is surprising. Yet, astonishingly enough, an intellect as visionary as Berlioz's considered this aesthetic amalgam too composite and expressed serious reservations about it in the *Journal des débats* of 27 September 1835:

The style lacks a distinct colour; it is not chaste and austere like Méhul's; exuberant and brilliant like Rossini's; abrupt, impetuous and dreamy like Weber's; so that, all things considered, while belonging a little to each of the three schools – German, Italian and French – Hérold, without possessing a style of his own, is nevertheless neither Italian, nor French, nor German. His music closely resembles those industrial products manufactured in Paris using processes invented elsewhere and slightly modified; it is Parisian music.

But what Berlioz regarded as a flaw in design in fact corresponded to an avowed intention of Hérold and, above all, of the director of the Opéra-Comique, who jointly advocated a new aesthetic concept of eclecticism which parallels the ‘Juste Milieu’ school of painting in that same period. ‘Why not employ several styles in a large-scale work?’, Hérold asked himself as early as 1815, before adopting as his rule ‘to try to find a middle ground [*juste milieu*] between the vague music of Sacchini and the vigour of Gluck. To think often of Mozart, of his fine numbers that move the action forward [*airs de mouvement*]’. This passage from his *Cahier rempli de sottises plus ou moins grandes, rassemblées en forme de principes par moi* (Notebook filled with greater or lesser follies, collected by myself in the form of principles) was written in Vienna in the spring of 1815 and bears witness to the first stirrings of the nascent Romantic movement.

The most prominent of the Italianate elements in Hérold’s style is the variety of vocal idiom, a feature already heard in Paris in Auber’s *La Muette de Portici* and Rossini’s *Guillaume Tell*. The comical parlando of character roles like Dandolo and Ritta contrasts with the plenitude of the vocal writing for Alphonse, the heroic leaps in *Zampa*’s melodic lines and the delicate arabesques in Camille’s. Well versed in the Italian bel canto he heard in Rome and Naples between 1813 and 1815, Hérold contributed to the fusion of French and Italian styles initiated by Rossini and soon to be fully realised by Meyerbeer in *Les Huguenots* (1836). Hérold also retained the melodic system and rhythmic energy characteristic of Italian music. For him, the essential thing was to write ‘numbers’ that were ‘very lively and highly rhythmic. Let us not forget that rhythm is everything’. Hence *Zampa* includes a ‘round dance’, a ‘ballad’, a ‘barcarolle’ and so on. A sense of rhythm also pervades less dance-like passages: following the model of Rossini, Hérold superimposes a vocal declamation resembling that of speech on an orchestral texture founded on the repe-

tition of a musical cell brimming with energy, which lends the dialogue a sense of urgency and immediacy. Finally, the musical structure of the scenes frequently employs the cavatina, which, thanks to its concluding stretta, inevitably sweeps the listener along on a frenetic whirlwind. A perfect example is provided by the big duet for Alphonse and Camille. The euphonious *cantabile* in A flat (‘Quel mystère effrayant... / Pour mon cœur quel moment...’) is a gem of Romantic sensibility, omitting no characteristic element: the tenderness of the key of A flat major, the vocal lines in parallel sixths, the *voix mixte* of the tenor in the high medium register, the mellowness of the clarinets doubling the voices, and even a falsetto cadenza for Alphonse which delicately touches on a top D flat.

As a student of Méhul, brought up on Gluck and Spontini, Hérold’s first concern was accuracy of prosody, the application of which Castil-Blaze admired in Camille’s ‘Gothic’ *ballade*. This very French attention to textual clarity explains the discreet orchestral scoring of many passages and the general preference for simple forms. Even Berlioz admired Camille’s first air, which he found ‘full of innocence and purity; the harmony is simple, and the accompanying motifs well chosen’. In Hérold’s mind, simplicity generally goes hand in hand with conciseness: he is constantly at pains to write ‘numbers that are never too long’, in order to permit ‘a rapid pace, a smoothly flowing action’, to link ‘very short, but very vigorous’ acts (letter to his mother, Naples, 27 January 1814).

The complexity of Hérold’s style is not limited to this mixture of Italian practices with French elements. His music also stands apart from that of his contemporaries in its harmonic language. Writing of *Zampa*, Berlioz notes ‘chromatic harmonies bristling with dissonances, overuse of which by Spohr and Marschner has led to criticism of the German school’. Other commentators accused Hérold of having been influenced by Beethoven’s symphonies. It must be acknowledged that Hérold’s

system of modulation does not bother with lengthy preparation. For him, the juxtaposition of tonalities is a dramatic effect as essential as temporary modulations and complex harmonic progressions. In Camille's *ballade*, the 'medieval' character stems as much from the characteristic instrumentation (clarinets and bassoons) as from certain chromatic inflections, notably the presence of a G flat in one of the transitional motifs in B flat major. In the finale of the first act, the pirates' discovery of the statue of Alice Manfredi generates a striking harmonic scheme, initially employing chromaticism, then modulating into very distant keys. In Act Three, the most carefully calculated modulation appears in Zampa's tender *cavatine* 'Pourquoi trembler?', whose key of A flat major contrasts sharply with the overall E major context of the finale. It is worth noting that this is the same extreme polarity used in Camille's air in Act One, which is in A flat major with a central episode in E major.

While it was not to everyone's taste, this blending of musical styles is one reason why *Zampa* bears a resemblance to *Don Giovanni*. Is not Mozart's work precisely a *dramma giocoso*, blending comedy, pathos and the supernatural? The most remarkable thing is not so much to aspire to the level of Mozart's masterpiece as... to reach it. Castil-Blaze observes in his *Histoire de l'Opéra-Comique* that the composer's 'elevated style' was destined to open the doors of posterity to him. In any case, the doors of an immediate and well-deserved success, which needs only an opportunity to be repeated today.



Detail from fresco of the Foyer of the Opéra-Comique by Albert Maignan: scene from *Zampa*, 1898. Musée Carnavalet, Paris.

Détail de la fresque du foyer de l'Opéra-Comique, par Albert Maignan : scène de *Zampa*. 1898. Musée Carnavalet, Paris.

Zampa or the invention of *le fantastique*

Pierre Sérié

The supernatural lies at the aesthetic foundation of French opera. Historically, it is precisely what distinguishes opera from comedy. However, in the space of a few years, from the French adaptation of Weber's *Der Freischütz* premiered at the Odéon in 1824 to the revival of Mozart's *Don Giovanni* at the Opéra exactly ten years later, the nature of that 'supernatural' changed radically. A fabulous but coherent dramatic universe, governed by its own laws accepted by all as conventions specific to the operatic genre (what the French Classical era called 'le merveilleux'), was succeeded by a world whose rationality is jeopardised by the occurrence of phenomena that remain unexplained or belong to a different order of reality from that of the framework established previously (what was now dubbed 'le fantastique'). Henceforth, spectators were to undergo the unsettling experience of shifting from one register, the real, to another, the supernatural, sometimes several times in the course of a work.

To facilitate this shift and maintain, as far as possible, a vague, imprecise atmosphere, librettists preferred to situate their plots within historical contexts, excluding fable or mythology as a matter of principle. They also favoured cultural spaces which, in the mindset of the time, predisposed audiences to a kind of permeability between the real and the supernatural. In chronological terms, these authors were particularly fond of the Middle Ages, which they assumed to be religious by definition and therefore conducive to the manifestation of the uncanny. When the

action did not take place in the Middle Ages strictly speaking, the visual apparatus added a 'Gothic' colouring that resituated events within the extended timeframe of a 'Middle Ages beyond the Middle Ages'. This prolongation of the medieval era was all the more effective when accompanied by a geographical displacement playing on supposed temporal discrepancies relating to place – the notion that, in areas then perceived as peripheral, medieval obscurity had persisted well into modern times.

Given the set design for Act One of *Zampa* ('The scene is set in a Gothic hall'), followed by the 'Gothic chapel' of Act Two and finally the 'Gothic stained-glass windows' of Camille's apartments in Act Three, are audiences likely to remember that the action takes place in the seventeenth century? The stage directions are surprisingly silent on this point. Only the costumes allow us to situate the opera in temporal terms. Oddly enough, a very precise indication is provided by the staging manual (*livret de mise en scène*), rather than the libretto itself. In the first act, the base of Alice's statue bears the inscription 'Alice de Manfredi, anno 1604, priez pour elle [pray for her]'. Since the action takes place some twelve years after the unfortunate woman's death, we can deduce that it is set around 1615-20. What is perfectly obvious, on the other hand, is the geographical setting: Sicily, Mount Etna, and the highly evocative 'Val Demone'. A world that is undoubtedly not entirely ideologically neutral either. For the librettist, Sicily's peripheral location relative to Paris probably implied a culturally backward position, as if in this southern part of Europe, even in the early seventeenth century, popular beliefs and superstitions still stifled the rationality of the modern era. A world, in short, where, to paraphrase *Zampa* (in a line spoken in Act Three, scene 3, cut from our recording), one could 'see the supernatural everywhere'.



Following the initial French reception of the works of Weber, whether adapted (in 1824, *Der Freischütz* was premiered at the Odéon in a heavily revised version entitled *Robin des Bois* [Robin Hood]) or displaying the strictest fidelity (between 1829 and 1831, the Théâtre-Italien successively presented *Der Freischütz*, *Oberon* and *Euryanthe* in the original language), three almost simultaneous premieres illustrate the shift from *le merveilleux* to *le fantastique*: *Euryanthe* at the Opéra (8 April 1831), *Zampa ou La Fiancée de marbre* at the Opéra-Comique less than a month later (3 May 1831), and *Robert le Diable* at the Opéra the following autumn (21 November 1831). This chronological order also corresponds to a gradation in the development of a new approach to supernatural phenomena. The fantastical, which in *Euryanthe* is still talked about rather than seen, becomes manifest in *Zampa* and even takes on a spectacular turn in *Robert le Diable*. The comparison between these two works proves particularly interesting. This is undoubtedly partly owing to circumstances, since *Robert le Diable* was originally conceived for the Opéra-Comique before Meyerbeer finally signed a contract with the Opéra in December 1829. In both works, the medieval influence is evident, and both are set in Sicily. Like *Zampa*, Bertram ends up engulfed by Hell before the work concludes with the reunion of the lovers at the heart of the plot. Before this happy ending, supernatural phenomena have kept the audience in suspense. In *Robert le Diable*, a whole scene is devoted to the infernal episode at the abandoned monastery. With *Zampa*, the supernatural element is at once less varied (it is limited to the statue of Alice coming to life), somewhat repetitive (the statue's interventions punctuate the end of each of the three acts) and kept to a more modest scale (the supernatural intrudes upon everyday life, but is never deployed in complete autonomy).

However, Hérold's *opéra-comique* should not be seen as a transitional work on the path to what might be viewed as the genuine culmination

represented by Meyerbeer's opera. The absence of a fantastical tableau has the advantage of maintaining the ambiguity between the real and the supernatural, that is to say, the very essence of *le fantastique* as Charles Nodier defined it at the time (*Du fantastique en littérature*, 1830). In this respect, an examination of the episode where Alice's statue appears in Act Two is highly revealing. Given that the staging manual gives greater precision to elements that are not clearly stated in the libretto, let us read it:

The theatre darkens as if by magic. The statue of Alice emerges from the trapdoor at the front of the chapel, rises to Zampa's left, extends her right hand and shows him the ring, which is still on her left hand. She seems to remind him of his vows, threatens him, clasps her hands in a saintly gesture, and vanishes. The trapdoor closes. During this vision, Zampa remains motionless and pale with surprise. All the other characters, their gaze fixed on the cross, fail to notice this dramatic turn of events.

Hence the staging manual informs us that only Zampa is in a position to see this apparition. With all the other characters turning their backs on him, it might be either a real apparition or a purely imaginary vision on Zampa's part. Indeed, the word 'vision' appears in both the libretto and the stage directions. Is it an irruption of the supernatural or no more than a hallucination? The audience is deliberately kept in a state of uncertainty.



Another element that could lead to misinterpretation and diminish the fantastical dimension of *Zampa* compared to *Robert le Diable* is the fact that Hérold's opera owes so much to Mozart's *Don Giovanni*. To be sure, the filiation is obvious, and every writer has pointed it out. However, the relationship between the point of reference and the piece that alludes to it worked both ways. *Zampa* was undoubtedly indebted to *Don Giovanni*, but at a time when the earlier opera had not yet been fully absorbed by the Parisian public (as is demonstrated by the fact that it was premiered in Paris in 1805 in rearranged form). As Berlioz would later say, in the 1830s, *Don Giovanni* was 'still in the vanguard of musical civilisation' (*Journal des débats*, 15 November 1835). To limit ourselves here to the dramatic plot alone, its relevance still remained undiminished. Did not E. T. A. Hoffmann publish a novella in 1813 entitled *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* (Don Giovanni: a fabulous incident that befell a travelling enthusiast)? In reality, there was probably a degree of 'agency' exerted by Hérold's *opéra-comique* on Mozart's *dramma giocoso*, with *Zampa* helping the Parisian public of the time towards a fuller appreciation of *Don Giovanni*. When it was at last performed at the Paris Opéra in 1834 in a form more faithful to the original score, Mozart's opera took on a distinctly supernatural character: in the pantomime of the final scene, the librettists Blaze de Bury and Émile Deschamps introduced skeletons digging the grave of the unrepentant seducer.

The fact that the premiere of *Zampa* predates the very diffusion of the epithet 'fantastique' in French critical discourse suffices to establish its foundational role in the emergence of this new generic category. The use of the term 'fantastique' to describe an operatic work spread a little later, particularly with the revival of *Zampa* in 1835. Four years earlier, at the work's premiere, audiences certainly witnessed an instance of *le*

fantastique, but the word itself was still lacking, or at least its usage was not yet fully established. The process of adapting the language was still underway. Hence the critics hesitated between the older term 'merveilleux' (four occurrences in press reviews) and the newer 'fantastique' (two occurrences). Just as *Zampa* (or *Robert le Diable*) helped to make *Don Giovanni* conceivable for Hérold's contemporaries, it also favoured the fabrication of the concept of the fantastical.



An *opéra-comique fantastique* – is that not a contradiction in terms? No, because the genre was defined less by its character (comic, dramatic, tragic, and so forth) than by its status in the hierarchy of Parisian theatres and the Opéra's historical monopoly on works sung throughout. The characterising feature of the Opéra-Comique's repertory was the alternation of song and speech. The subject matter, theoretically, could range from comedy to pathos. The supernatural was therefore as conceivable there as anywhere else. But given the financial difficulties of the Théâtre Favart and the bankruptcy of the previous director in July 1830, his successor Émile Lubbert grasped the strategic advantage of staging a work reflecting a new sensibility. It was also important to him that the unsettling strangeness of the subject should be apparent from the title alone. In order to pique the public's curiosity, what was initially intended to be 'Le Corsaire' was retitled 'Zampa ou La Fiancée de marbre'.

The character of the piece and the resources deployed were commensurate with the challenge to be met. For, at the beginning of 1831, the reputation of the Opéra-Comique was deplorable. Fétis reminds us that at the time, 'when one wished to talk about a performance which was sloppy in every respect and inspired nothing but distaste in the

audience, one cited the Opéra-Comique' (*Revue musicale*, 7 May 1831). Moving from the management of the Opéra to that of the Opéra-Comique, Lubbert brought with him a number of collaborators, including Henri Valentino as principal conductor and Louis-Jacques Solomé as stage manager. The auditorium and its faulty acoustics were renovated. The orchestra and chorus were reorganised and expanded. Finally, unprecedented attention was paid to the visual aspect of the performance. Thanks to Solomé, 'the entrances and exits of the chorus members and extras are well coordinated; they move tastefully on stage', and Fétis insists: 'Make no mistake, these accessory factors greatly enhance the effect and the merit of the works' (*Revue musicale*, 7 May 1831). For the sets, the management called upon the painter Julien-Michel Gué, a former pupil of David, three times a finalist in the Prix de Rome competition, and a regular exhibitor at the Salon, who had already worked in the theatrical world with the Théâtre du Panorama-Dramatique. The Gothic chamber he designed for the third act impressed the audience, earning him, among other plaudits, the rather exceptional honour of being mentioned in the title of the review in the *Journal des débats* alongside the librettist, the composer and the director.

Lubbert's gamble seems to have paid off. On opening night, almost no one noticed a minor technical glitch in the final *coup de théâtre* (when the statue of Alice substitutes for Camille), so enthralled was the audience. 'The Opéra-Comique has not achieved such a brilliant, such a well-deserved success for a long time' (*Journal des débats*, 6 May 1831). And that success proved to be long-lasting. Thirty years later, sketching out a history of the *opéra-comique* genre, Léon Méneau said he considered *Zampa* to be 'the peak of French *opéra-comique*' (*Le Ménestrel*, 7 April 1861), an accolade he reiterated in concluding his series of articles:

In short, it seems to me that we should strive to reach the level of *Zampa*, without ever attempting something bigger. As we said at the beginning of this survey of the *opéra-comique*, *Zampa* is and will remain the omega of the genre.

(*Le Ménestrel*, 14 April 1861)

Zampa also entered the pantheon of the Opéra-Comique in its capacity as a Parisian institution, since it features prominently in the painted decoration of the Grand Foyer of the new Salle Favart, inaugurated in 1898. Each of its four trumeaux features a mural illustrating an emblematic work from the theatre's repertory. On entering through the central door, knowledgeable visitors will recognise, on the wall opposite, the first scene of Act Two of *Zampa*. They might even be able to make out, at the bottom, a few lines from the hero's *cavatine*:

Il faut céder à mes lois!
Eh! comment s'en défendre?
La belle doit se rendre.

Alas, despite its undeniable success, *Zampa* was unable to save the Opéra-Comique. In December 1831, Lubbert went bankrupt in his turn. Once again, the theatre had to close temporarily. But the piece had earned its place in history.



Scene from *Zampa*. Illustration by Charles Clérice
for a vocal score. Paris: Tallandier, 1890s.
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Scène de *Zampa*. Illustration de Charles Clérice
pour une partition chant-piano. Paris : Tallandier, années 1890.
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Which voice for Zampa?

Gianmarco Rossi

At its premiere, *Zampa* enjoyed a triumphant reception, and its success was reported by the French and international press. Praise was bestowed on Mélesville's libretto, Hérold's music (and its execution) and the principal singers, particularly Jean-Baptiste Chollet, who sang the title role. Frédéric Chopin, recently arrived in Paris, painted an eloquent portrait of him in a letter to his friend Tytus Woyciechowski dated 12 December 1831, shortly after attending several performances during the autumn:

Chollet, at the Opéra-Comique, where they are giving *Fra Diavolo*, *La Fiancée* and *Zampa* (a fine new opera by Hérold), is the first *amant* here: *séducteur*, tantalising, marvellous, a genius with the true voice of romance. He has created his own style.

A veritable vocal phenomenon in his day, Chollet had begun his career in the provinces, as a baritone. From 1825 onwards, an engagement at the Opéra-Comique gave him the opportunity to sing especially high roles, in the tradition of those written for Jean-Blaise Martin or François Lays. Gifted with a wide-ranging instrument, at once bright and powerful, with upper and lower extensions of ambiguous timbre, he was even selected to perform certain tenor roles that suited him better, thanks to a highly original use of his head voice (which he sometimes abused). It

was for Chollet's debut in this new range that Hérold wrote the sentimental role of Henry in *Marie* (1826), and Auber that of Fritz in *La Fiancée* (1829). But this tenor type, established as standard in casting at the Opéra-Comique (and consequently in the public's expectations), was not a perfect fit for the artist's vocal, physical and dramatic characteristics. Chollet, with his tall stature and slender build, his baritenor range and his use of a brilliant, well-supported head voice, was better cast as insolent, troubling characters with a more dramatic and complex psychological profile. Such parts had therefore to be created specifically for him. The first significant role of this kind was the protagonist of Auber's *Fra Diavolo* in 1830. The fierce pirate Zampa then fleshed out this new typology and enabled Chollet's career – and compass – to develop.

In terms of pure vocal writing, Hérold calls for athletic shifts between manifestly baritonal low notes and frequent surges into the tenor register. The autograph score reflects this ambiguity: for Zampa's first appearance (the quartet 'Le voilà! que mon âme est émue!'), the composer writes his line in the tenor clef, whereas he notates it in the bass clef in the finale of the first act. The ensuing numbers alternate between clefs in similar fashion, and this is precisely duplicated in the full score engraved by Meissonnier, which follows Hérold's notation in every respect. Its composer was well aware that a role so meticulously conceived for Chollet's extremely unusual vocal characteristics would subsequently encounter the problem of reprises by other artists when the original performer was unavailable or – above all – when the opera was given elsewhere in France or abroad in houses that rarely possessed a singer cast in the same mould. The stage manager Solomé – equally keen to ensure wide circulation of the score – explains in his introduction to the staging manual:

M. Hérold, the composer, leaves opera managers in the provinces the freedom to assign the role of Zampa to the singer most capable of filling it, whether the *baryton-Martin* or the leading tenor, but not to the detriment of the role of Alphonse, which should be sung as far as possible by a principal tenor; for example, the actor who plays Fra Diavolo can take on the role of Zampa, in which case the leading second tenor [*fort deuxième ténor*] who sings the Gavaudan roles would take the role of Alphonse.

Outside Paris, theatres often had no choice but to make sometimes acrobatic compromises. The troupe of the French opera house in Antwerp might have had the resources to get somewhere near the range of vocal types [*emplois*] of the Opéra-Comique in 1831, as could some houses in the better-endowed French *départements*. But what happened elsewhere?

In German-speaking countries, the publication of the score in the summer of 1831, translated and adapted into German by Carl Blum, undoubtedly favoured the diffusion of *Zampa*. It explicitly calls for a baritone in the title role, but because it retained the alternating clefs used by Hérold (albeit with a treble clef replacing the tenor clef of the French edition), the role is equally suited to a tenor with a strong lower register. In Hamburg in 1832, the part was sung by the tenor Cornet, whose declining voice had led him to abandon young lover roles for those assigned to the company's *baryton-Martin*. That same year, in Vienna, the character was instead given to the baritone Josef Pöck, who possessed a remarkably wide compass as well as excellent stage presence. The role was nevertheless deemed a little too high for him (*Der Sammler*, 4 September 1832). In a Berlin revival of 1833, on the contrary, it was too low for Johann Hoffmann, who had a true high tenor voice but nevertheless insisted on singing the part (*Der Wanderer*, 25 October 1833). On the

whole, then, as we have seen, *Zampa* generally proved too low for tenors and too high for baritones, at least if they persisted in trying to sing all the notes written by Hérold.



The dissemination of the score in Italy, however, followed a very different path. The Italian premiere took place in 1833 at the Teatro del Fondo in Naples, to which *opéra-comique* was perfectly suited because performances there alternated between sung and spoken sections, as in Paris (whereas most Italian institutions chose to replace spoken dialogue with recitative). Mélesville's libretto was translated for the Fondo by Giovanni Schmidt. Thanks to his introduction to the published libretto, we possess crucial information about the process of adaptation in Naples:

If it is no easy task to make an accurate translation of French verse into Italian, what can one say when it comes to doing so to accompany music that is already set to the original text? Rhythms almost totally opposed to our own, words that are accented on the last syllable [*parole tronche*] or long in French and on the penultimate syllable [*parole plane*] or short in Italian – this is what one calls working with the most stubborn obstacles. [...] In the past, the present translator has reluctantly undertaken this arduous task for the benefit of our royal theatres; but this time he doubted whether he would have succeeded, given the constantly changing metres in which the original abounds, if Maestro Mandanici had not helped him by modifying a few notes, without, however, altering in any way the musical phrases of the worthy Maestro Hérold.

If one takes a closer look, though, the truth is quite different from what this last claim suggests. While baritones sang *Zampa* in German-speaking countries, thanks to the influence of the Schott edition and the character's similarity to the protagonist of Mozart's *Don Giovanni*, to whom he was often compared (even in France), in Naples it was the bass Luigi Lablache who took on the role of the seductive corsair. His voice had a perfectly ordinary compass but robust projection, and was comparable neither to the Parisian *baryton-Martin* tradition nor to the characteristics of Chollet (with whom he nevertheless shared a remarkably charismatic personality and an exuberant acting style). The Naples archives have not yet yielded any information that would explain why *Zampa* was performed at the Fondo, but several hypotheses can be formulated. In the first place, the choice of this work may have been suggested (or imposed) by Prince Leopold of Bourbon-Sicily, son of the King of Naples, who had applauded performances of it in Vienna in 1832. Or perhaps it was Lablache himself who proposed the work? He had been a member of the Théâtre-Italien company in Paris at the time of *Zampa*'s premiere (and would remain there until the spring of 1832). He had probably attended one of the performances and might have benefited from the advice of Hérold himself, since the composer held the position of chorusmaster at the Théâtre-Italien during that same 1831/32 season. In Naples, the score was extensively revised to suit Lablache's vocal characteristics and, more generally, those of several members of the Fondo company as it was in 1833. These changes can be observed by examining a manuscript copy held at the library of the Naples Conservatory. It more or less reflects the reality of these performances and perfectly illustrates the practice of adjusting works to fit the casts available in a specific theatre, even if they were very different from the original.

Compared to Hérold's melodic line for *Zampa*, the Neapolitan version features numerous variants moving down to the lower register in order to avoid high notes at all costs; some phrases are even written an octave lower, and whole passages were transposed downwards to keep Lablache's voice within its comfort zone. At several points, the soloists' vocal lines are reversed, as for example in the finale of the second act (the sextet with chorus 'Que vois-je ? C'est Alphonse'): in the original, Chollet's line is written in the higher register and in the tenor clef, and the bottom part, underpinning the functional degrees of the harmony, is assigned to 'Un Corsaire', a comprimario whose line is written in the bass clef. Lablache took over this line from the Corsair, who becomes a tenor and sings Chollet's original part. The most remarkable changes are found in the third act. In place of the cavatina 'Pourquoi trembler? C'est moi qui vous implore', written in the tenor clef in the Parisian autograph, Lablache inserts the aria 'Perché mai tremar, perché?' Appearances to the contrary, this is not a translation of the French *cantabile*, but a new number whose music was specially composed by Placido Mandanici, repetiteur of the Naples theatres. It should also be noted that, whereas Lablache's part is always written in the bass clef, the roles of the comic tenors Dandolo (with the exception of the trio 'Qu'as-tu donc? Quel effroi?') and Daniel are notated in the treble clef, even though the artists who performed them actually had... a *basso buffo* voice. While it is true that Dandolo's part, which remains within a central tessitura, can generally be sung by a baritone or a high bass, Gennarino Luzio, who sang Daniel (and for whom Donizetti had conceived the role of Mamma Agata in *Viva la mamma!*), often had to lighten his voice through the use of falsetto.

Between 1834 and 1835, the publisher Ricordi issued a vocal score of *Zampa* roughly equivalent to the version arranged by Mandanici: few

of the words differ, the prelude to Act Three – which is missing from the Naples manuscript – is not omitted, and that act's finale remains broadly faithful to Hérold's original (even though the chorus's prayer is cut, following the suggestion in the Naples libretto). The role of Dandolo, including the trio in the first act, stays in the tenor clef. It was in this version, with the role of *Zampa* definitively adapted for baritone, that the work was disseminated in Italy and among most Italian troupes established abroad, sometimes with simple ('secco') recitatives replacing the spoken dialogue. Besides Lablache, who also appeared in *Zampa* in London (but in the role of... Dandolo, according to *The Spectator* of 11 May 1844), the character of the fierce corsair would remain the preserve of the leading baritones or *bassi cantanti*, among them Giorgio Ronconi (Turin, 1834), Filippo Coletti (Lisbon, 1839) and Cesare Badiali (Trieste, 1841).

Zampa was first performed in Italy with a tenor, Geremia Bettini, in Genoa in 1861. The production was solemnly announced as presenting the work 'per la prima volta in Italia quale il celebre Autore la concepiva' (For the first time in Italy as the celebrated author conceived it). On this occasion, Mélesville's text was translated by Achille de Lauzières, and the musical arrangements were made by the conductor Angelo Mariani, who also composed the necessary recitatives. In this 'purist' version, *Zampa*, the character of which was perfectly served by the harshness of Bettini's voice, was a resounding success. The following year, Ricordi published the vocal score. It is worth noting that the title role is written entirely in the treble clef, while Dandolo's role is written in the bass clef for a *buffo* baritone (in Genoa, the character was sung by Giorgio Ronconi). The air 'Pourquoi trembler?' is reintroduced in its Parisian version, and the Act Three finale is almost identical to the original. The arranger Mariani described his work on the score in a letter to Ricordi's secretary Eugenio Tornaghi:

The work I have done concerns not only the variants, as you say, but all the recitatives with full orchestra, in Hérold's musical style, whereas previously they were conceived in such a way as to make this score an *opera buffa*. I have modified the layout of the voice parts in the concerted numbers and finales to make their effect more certain. [...] If you were to acquire the rights [to the revised score], I would have to reorganise it, that is, write out all the *puntature* [higher or lower notes substituting for the composer's original version] that I made for Bettini and the other artists – essential *puntature* that I did not want to write on my manuscript of the vocal parts at the time.



Despite this new edition, the habit of casting a baritone in the role of Zampa remained entrenched, and in the end it even infected the theatre where the score had been created: on 23 July 1873, the Opéra-Comique itself made a splash with precisely the opposite innovation displayed by the Genoese premiere of 1861. The casting of the baritone Melchissédéc provoked deafening accusations of scandal, or at the very least, unanimous reactions of surprise:

‘With audacity, nothing is impossible’, Zampa, the fierce corsair, says somewhere to his confidant Daniel, who is reproaching him for his excessive recklessness. Yes, nothing is impossible with audacity, provided that the fellow you intend to strike down is stunned by the blow; but if he realises that his adversary is sweating profusely while executing his plan, the outcome can change dramatically.

This is what M. Melchissédéc did not sufficiently consider when he took on the role of Zampa, which has hitherto, at the Opéra-Comique, been part of the regalia of the tenors. Since 1832, Zampa has remained theirs. One may well point out that the role was exceptionally written for the exceptional voice of Chollet – a baritone who could sing like a tenor and a tenor who could sing like a baritone; that it has been sung in foreign lands by Lablache, and later by Ronconi, the former a *basso d'agilità*, and the latter a *baryton accentué* [high baritone]; that Charles Battaille, Faure and Gailhard have also dreamt of scaling its heights: none of these reasons fully justifies M. Melchissédéc's attempt. The first question is whether Hérold intended to compose a role for a low tenor or a high baritone. What is certain is that he was writing for Chollet the *tenor* and not the *baritone*; for, as early as 1827, training had brought about such a revolution in this singer's voice that, a year after his debut at the Salle Favart, he had to abandon the type of role for which he had been engaged, those sung by Martin, Lay and Solié. He had grafted onto his chest voice, well-developed up to A, a head voice so full and resonant that it was necessary to acknowledge the brilliance and singularity of this composite style and henceforth count him among the tenors of the Opéra-Comique. It was to Chollet, in this second style, that Hérold had already entrusted the tenor part in *Marie*; it was for this same Chollet that he intended *Zampa*, and if he did not assign to his role the extreme heights of the tenor register, he did at least give it the tenor colour and timbre. Consequently, when the illustrious Lablache became its principal interpreter in Naples, Hérold was obliged to rework the old score and write new passages for him, most of them thoroughly felicitous, contrary to the fate generally suffered by such

adaptations. Hérold preserved their original grand character, and sometimes the second version achieves even more conclusive effects. [...]

As for the fine projects conceived by MM. Bataille, Faure and Gailhard, we do not know whether they would have worked in favour of or against the role of Zampa, but we can certainly believe that, for all their talent, these artists would not have succeeded without numerous adjustments to the original text and considerable strain on their throats. And that would scarcely be a precedent that M. Melchissédec could have cited to justify himself.

(*La Chronique musicale*, 1873)

Four interesting pieces of information emerge from this lengthy review by Arthur Heulard. First, that before Melchissédec, the theatre of *Zampa*'s premiere had always entrusted the protagonist's role to tenors; second, that several French baritones had already eyed the score without daring to act on their intentions (note the mention of Jean-Baptiste Faure, for whom Ambroise Thomas had transposed *Hamlet*); and finally, that the Italian adaptation was by then known in France and that this version was thought to have been arranged by Hérold himself. It is permissible to question some of these assertions. For one thing, Heulard seems to ignore Mandanici's contribution with respect to the Neapolitan arrangement. This omission appears to be deliberate, as the information had been known in Paris for at least thirty years (it is mentioned, for example, in the *Revue et Gazette musicale de Paris* of 19 September 1841). Furthermore, even though current research has not yet established whether Hérold had offered the role of Zampa (and any necessary modifications) to Lablache, the composer's death on 19 January 1833 meant that he could not have attended the rehearsals and performances

in Naples. Hence we cast serious doubt on this statement to the contrary.

However that may be, Heulard, continuing his review, asserts that Melchissédec's assumption of the role is deplorable:

The role of Zampa is suited neither to his artistic temperament nor to his vocal resources. He has been utterly mistaken [...]. Melchissédec risks spoiling his voice, and this is the appalling transaction he is making: he is currently exchanging the vibrant bronze of his fine bass voice for a debased tenor coinage that is almost tantamount to counterfeit money; and in this fool's bargain, Melchissédec does not hesitate. [...] The forthright qualities of his voice and his acting have been lost in this complicated situation, which he has only been able to resolve at the cost of alarming effort. [...] He has given us a Zampa who is as monotonous and depressing as the hero of some German ballad.

But this criticism was an isolated exception in the press. Other musical periodicals, on the contrary, stressed that the role of Zampa had at last become once more the preserve of baritones, without the need to adapt it for tenor or *basse chantante*. They added that Melchissédec's vocal performance had been remarkable. His success was such that baritones were henceforth almost always cast in the role in France and Germany.

Italy followed suit, for the tenor version arranged by Mariani did not achieve the widespread currency its publisher had hoped for. Mariani then made a new adaptation of the work for the baritone Antonio Cotogni in Bologna in 1868. Later on, Ricordi thought of having the French baritone Victor Maurel recruited for the 1889 season at La Scala in Milan and suggested he should sing Zampa. The proposal appealed to Maurel,

who had already performed the role successfully at the Opéra-Comique during the winter of 1886. This production entailed further adaptations:

By all accounts, on this occasion M. Maurel redeemed himself after *L'Étoile du Nord*, the *baryton-Martin* role suiting him better in every respect than that of *basse chantante*. This is not to say that the new *Zampa* did not oblige the orchestra to make numerous transpositions and often exaggerated rallentandos.

(Noël and Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la musique*, 1887)

Maurel made his appearance as *Zampa* at La Scala in January 1889, standing out from the other performers, who were up neither to his standard nor to that of Hérold's work. For these performances, a new translation was made by Angelo Zanardini, and the music was adapted by the conductor and composer Franco Faccio, who wrote new recitatives. Ricordi, as usual, published the score. The role of *Zampa* reverted to the bass clef, and the music and vocal line intended by Hérold were generally respected. In the few altered passages, alternative, lower variants were used, or else transpositions different from those previously made for Lablache were employed. Faccio and Maurel prepared this new version together, and it is impossible, in the current state of research, to know where Maurel performed the same adjustments he had sung in Paris (perhaps by then traditional for baritones at the Opéra-Comique) and where Faccio suggested new ones. The role of Daniel, in the bass clef, was sung by a baritone, while Dandolo was given to a comic tenor. The fortunes of 'Zampa the baritone' continued into the twentieth century. Mattia Battistini, an artist with a bright timbre who inspired the second version of Massenet's *Werther*, played the pirate in the 'Maurel version' in Rome in the autumn of 1904 (and in Warsaw shortly afterwards) with

great success. In 1906, Battistini recorded the cavatina 'Pourquoi trembler?' in Italian translation for the Gramophone Company. This recording is now universally available on YouTube.

In 1913, the last twentieth-century revival of *Zampa* at the Opéra-Comique still presented a baritone (Daniel Vigneau). It was not until 2008 that a tenor (Richard Troxell) could be heard there once more; he had been preceded by his colleague John Daniecki in Wexford in 1993, and has now been followed by Julien Henric in Munich. Finally, having explored the vocal history of this remarkable score, we can attempt to answer the question posed by the title of our article: baritone or tenor? The ideal solution would be to have an artist who possesses the same extraordinary vocal range as Chollet. There are a few such singers today, in an era where the baritenor required by the operas of Rossini has been rediscovered, but a mastery of idiomatic French is a prerequisite for doing justice to the specificities of the delicate genre of *opéra-comique*. If these ideal conditions are lacking, the choice must be based on intelligent compromises, that is to say, without forcing a baritone to shout himself hoarse on the high notes or expecting a tenor to oversing in his low register in order to get as close as possible to the original text. Every artist can adjust the role to suit himself, just as every baritone singing Massenet's *Werther* does. But, in the case of Hérold's score, it is the very nature of its performance history that makes this permissible.



Ferdinand Hérold. Statuette by Dantan, 1833.
Musée Carnavalet, Paris.

Ferdinand Hérold. Statuette de Dantan. 1833.
Musée Carnavalet, Paris.

Synopsis

ACT ONE

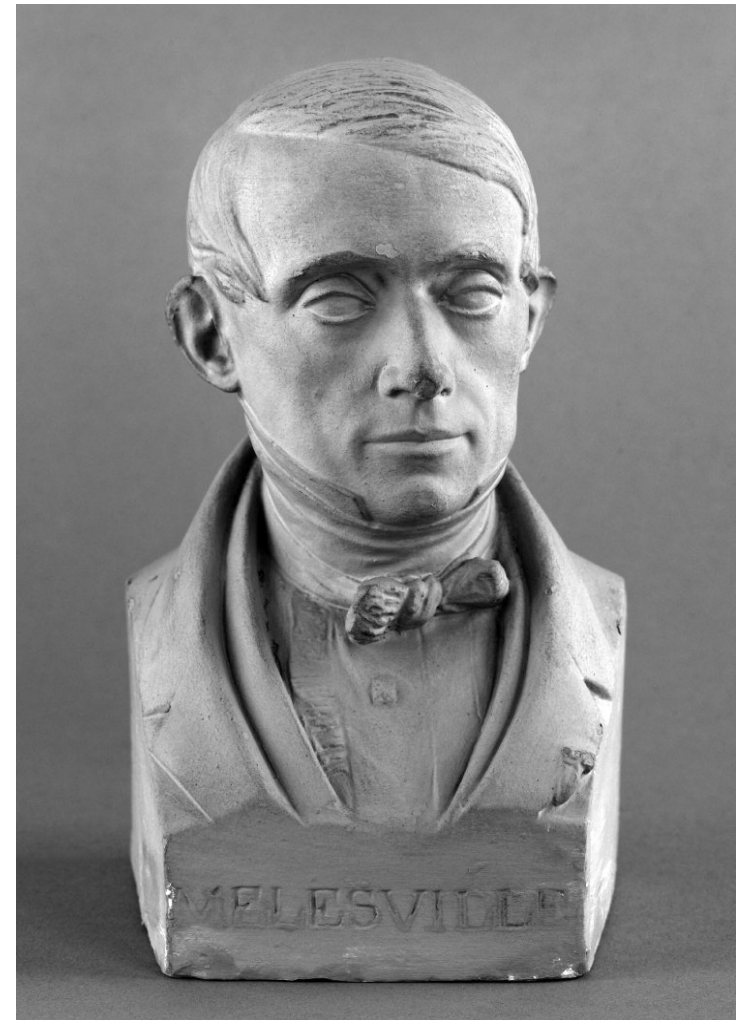
The scene is set in Sicily, in the early seventeenth century. The wealthy merchant Lugano is about to give his daughter Camille in marriage to the Florentine officer Alphonse de Monza, who has rescued him from brigands. The region remains unsettled, even though rumours are circulating that the corsair Zampa has just been arrested after ruining the honour of many families. The population has placed itself under the protection of ‘Saint Alice’, a statue named for one of Zampa’s victims, Alice Manfredi, and commemorating her tragic memory. Hearing this story for the first time, Alphonse realises with horror that Zampa is none other than his older brother, a libertine who vanished when Alphonse was still a child. But Alphonse is now lured into an ambush, leaving Camille unprotected. A stranger (who is none other than Zampa) bursts in and announces that Lugano is in his clutches. He demands the merchant’s possessions and Camille’s hand in marriage. Seeing the statue of Alice, his lieutenant, Daniel, warns him to beware: will not the seducer’s past crimes catch up with him? To reassure his companions, Zampa slips a ring onto the statue’s finger. All cry out in fear when the marble hand closes around the jewel.

ACT TWO

The village has succumbed to terror as everyone continues to wonder about the identity of the new master. Alphonse, who has escaped his captors, believes Camille to be unfaithful, whereas she is only trying to protect her father, without being able to explain why. The new marriage is imminent when Alphonse decides to intervene. He identifies Zampa from a description, and prepares to hand him over to the angry population. But a *coup de théâtre* turns the tables in the villain's favour: the viceroy promises Zampa a pardon if he agrees to join the fight against the Ottoman army. While the people celebrate their new champion, Camille finds herself condemned to marry the triumphant pirate.

ACT THREE

In her bridal chamber, Camille awaits her father, but it is Alphonse who appears, proposing to abduct her. She rejects him, invoking her oath of allegiance to God and a promise that Zampa has made to keep his word. And now the corsair himself returns. After making sure that the statue of Saint Alice has been smashed to pieces and thrown into the sea, he tries to sway Camille, who begs him to confine her to a convent instead. Zampa reveals that he is the Count of Monza, a Florentine nobleman, believing this news will convince her to be his. Camille, remembering Alphonse's story, has no recourse but to invoke the protection of Alice Manfredi. The statue then reappears and drags Zampa into the flames as Mount Etna erupts.



Mélesville. Statuette by Dantan, 1838.
Musée Carnavalet, Paris.

Mélesville. Statuette de Dantan. 1838.
Musée Carnavalet, Paris.

Zampa ou La Fiancée de marbre

Opéra-comique en trois actes. Livret de Mélesville.

Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra-Comique,
le 3 mai 1831.

Éditions Lemoine – Révision Palazzetto Bru Zane.

PERSONNAGES :

ZAMPA, *corsaire*

ALPHONSE DE MONZA, *officier sicilien*

CAMILLE, *fille de Lugano*

DANIEL CAPUZZI, *contremaître de Zampa*

RITTA

DANDOLO

UNE STATUE DE FEMME (*rôle muet*)

Marins, Soldats, Paysans

Jeunes Gens, jeunes Siciliennes

La scène se passe près de Melazzo, en Sicile, au début du XVII^e siècle.

Zampa ou La Fiancée de marbre

Opéra-comique in three acts. Libretto by Mélesville.

First performance: Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris,
3 May 1831.

Éditions Lemoine – Revision: Palazzetto Bru Zane.

DRAMATIS PERSONÆ:

ZAMPA, *a corsair*

ALPHONSE DE MONZA, *a Sicilian officer*

CAMILLE, *a maiden of Lugano*

DANIEL CAPUZZI, *Zampa's lieutenant*

RITTA

DANDOLO

A STATUE OF A WOMAN (*silent role*)

Sailors, Soldiers, Countryfolk

Young Men, Sicilian Girls

The scene is set in Melazzo, Sicily, in the early seventeenth century.

I

01 OUVERTURE

Acte premier

Le théâtre représente une salle gothique. Quelques statues garnissent les niches pratiquées entre les croisées, la première, sur le devant de la scène et à gauche du spectateur, est une statue de femme, en marbre blanc, vêtue d'une longue robe et coiffée d'un voile retombant en arrière ; au-dessous, sur une table de marbre noir, on lit ces mots : « Alice de Manfredi, priez pour elle ». À droite, une longue table massive et des tabourets sculptés en chêne. Les portes du fond s'ouvrent sur une galerie.

Scène 1

Camille, Ritta, Jeunes Siciliennes, Valets

(Au lever du rideau, la table est couverte de fleurs, d'ajustements, que les jeunes filles se partagent. Camille leur montre les corbeilles que portent les valets et les invite à choisir ce qui leur plaît. Elle est assise près de la table.)

[N° 1 INTRODUCTION]

02 LES JEUNES FILLES

Dans ses présents, que de magnificence !
Que le futur est aimable et galant !
Voyez quelle élégance,
Quel goût dans cet ajustement !

OVERTURE

Act One

The stage represents a Gothic hall. A few statues adorn the niches between the windows. The first, at the front of the stage and to the left of the spectator, is a white marble statue of a woman, dressed in a long robe and wearing a veil that falls behind her head. Below it, on a black marble tablet, are the words: 'Alice de Manfredi, pray for her.' To the right, a long, massive table and carved oak stools. The rear doors open onto a gallery.

Scene 1

Camille, Ritta, Sicilian Girls, Lackeys

(As the curtain rises, the table is covered with flowers and accessories, which the Girls share among themselves. Camille shows them the baskets brought in by the Lackeys and invites them to choose what they like. She is seated near the table.)

[NO. 1 INTRODUCTION]

GIRLS

What magnificence in his gifts!
How kind and gallant the future husband is!
See what elegance,
What taste there is in these adornments!

Et tout cela, c'est pour nous ?

CAMILLE, *souriant*

Oui, vraiment.

RITTA, *montrant les corbeilles*

Ce n'est pas tout, mesdemoiselles,

Regardez, regardez encor...

Avec ces parures nouvelles.

Chacune aura sa croix en or !

LES JEUNES FILLES, *avec joie*

Une croix en or !

Que le futur est aimable et galant !

Voyez quelle élégance

Quel goût dans cet ajustement !

Vraiment, c'est un mari charmant.

(Pendant qu'elles essaient les écharpes, les résilles, Camille se lève et regarde au fond avec impatience.)

CAMILLE

Il ne vient pas, et cependant,

De notre hymen bientôt voici l'heureux instant !

(Air)

03 À ce bonheur suprême
Je n'ose ajouter foi

And all this is for us?

CAMILLE, *smiling*

Yes indeed.

RITTA, *pointing to the baskets*

That is not all, young ladies:

Look, look again...

With these new ornaments,

Each of you will have her own gold cross!

GIRLS, *joyfully*

A gold cross!

How kind and gallant the future husband is!

See what elegance,

What taste there is in these adornments!

Truly, he is a charming husband.

(While they are trying on the scarves and hairnets, Camille gets up and looks towards rear stage impatiently.)

CAMILLE

He is not coming, and yet

The happy moment of our wedding will soon be here!

(Air)

I dare not believe
In this supreme happiness

Lorsque celui que j'aime
N'est pas auprès de moi.

Idole de mon père,
À mes vœux, il souscrit ;
L'époux que je préfère
Est celui qu'il choisit...
Que puis-je craindre encore ?
Je l'ignore...
Mais je gémis
Et me dis :

À ce bonheur suprême, etc.

Mais quand je vois Alphonse,
Quel changement soudain !
Sa présence m'annonce
Un plus heureux destin !
Son regard me rassure,
L'ivresse la plus pure
Succède à mon effroi !

À ce bonheur suprême,
Alors, j'ajoute foi,
Dès que celui que j'aime
Revient auprès de moi.

RITTA, *qui vers la fin de l'air a regardé au fond*
Calmez-vous, je l'entends !

When the man I love
Is not with me.

I am my father's idol;
He grants my every wish;
The husband I prefer
Is the one he chooses...
What more can I fear?
I do not know...
But I groan
And say to myself:

I dare not believe, *etc.*

Yet when I see Alphonse,
What a sudden change!
His presence foretells
A happier destiny!
His gaze reassures me,
The purest rapture
Replaces my dread!

And so I can believe
In this supreme happiness
As soon as the man I love
Returns to me.

RITTA, *who has looked behind her towards the end of the air*
Calm yourself, I hear him!

Le voilà, précédé de tous nos jeunes gens !

Scène 2

Alphonse, en costume de cavalier ; Jeunes Gens, en habits de fête ; les mêmes

04 CHŒUR

Enfants de la Sicile,
Sur la gondole agile,
Venez, embarquez-vous ;
Venez à la chapelle.
Priez pour la plus belle
Et son époux !

ALPHONSE, courant à elle

Ô ma chère Camille !

Le voilà donc ce jour, si longtemps attendu !

De l'éclat dont il brille,

Que mon cœur est ému !

(Couplets)

05 I.

Mes bons amis, partagez mon ivresse ;
Dans ces atours qu'on vous offre en mon nom,
Du peu que j'ai, je vous fais l'abandon !
Ai-je besoin d'avoir d'autre richesse...

(montrant Camille)

Puisqu'aujourd'hui,

Je deviens son mari ?

Here he is, preceded by all our young men!

Scene 2

Alphonse, in riding clothes; Young Men, in festive garb; the same

CHORUS

Children of Sicily,
Come, embark
Upon the agile gondola;
Come to the chapel.
Pray for the fairest of women
And her husband!

ALPHONSE, running to her

Oh, my dear Camille!

So this is the day, so long awaited!

How my heart is moved

By its splendour!

(Couplets)

I.

My good friends, share in my elation;
In this finery offered to you in my name,
I surrender to you the little I have!
Do I need any other riches...

(indicating Camille)

Since on this day

I become her husband?

II.

Être heureux seul, ne saurait me suffire...

Vous soupirez, fillettes de vingt ans ?

Rassurez-vous, car à tous mes présents

J'en veux joindre un que votre cœur désire...

Je veux aussi

Vous donner un mari.

LES JEUNES FILLES

Un mari !

LES GARÇONS, *s'avançant*

Un mari !

CHŒUR

Dans ses présents, que de magnificence ! etc.

(Ils sortent.)

Scène 3

Ritta, Camille, Alphonse

(Dialogue)

o6 RITTA, *les regardant s'éloigner*

Quel coup-d'œil ! quelle belle noce ! *(à Camille)* Et rassurez-vous quant à votre père, M^{lle} Camille : il sera revenu pour la cérémonie même si, ce matin encore, il allait au-devant de ce riche convoi qu'il attend de Smyrne.

II.

To be happy alone could never suffice me...

Do you sigh, you maidens of twenty?

Take heart, for to all my gifts

I wish to add one that your heart desires...

I also wish

To give you a husband.

GIRLS

A husband!

BOYS, *coming forward*

A husband!

CHORUS

What magnificence in his gifts! *etc.*

(Exeunt Girls and Boys.)

Scene 3

Ritta, Camille, Alphonse

(Dialogue)

RITTA, *watching them leave*

What a sight! What a lovely wedding! *(to Camille)* And let me reassure you concerning your father, Miss Camille: he will be back for the ceremony, even though, this very morning, he was going to meet the rich convoy he is expecting from Smyrna.

CAMILLE, *vivement*

Comment, Ritta, tu l'as laissé parti ?

RITTA

Soyez tranquille, il n'y a plus de danger, maintenant que ce fameux Corsaire, ce terrible Zampa est arrêté.

ALPHONSE

La nouvelle est certaine. Il a été conduit dans les prisons de Melazzo, à deux lieues d'ici. (*montrant des papiers*) Je viens même de recevoir du conseil de Messine la sentence qui le condamne.

RITTA

Un vrai Satan échappé de l'Etna ...

ALPHONSE, *souriant*

Tu lui en veux beaucoup, ma bonne Ritta ?

RITTA

Il est cause que je suis veuve, monsieur. (*essuyant une larme*) Pauvre Daniel Capuzzi ! Un si bon mari que je trouvais toujours quand je voulais gronder, et qui a disparu au bout de six mois, quand je commençais à m'y habituer !

CAMILLE, *émue*

Ah ! je vous en prie, ne parlons plus de ce Zampa.

RITTA

C'est juste ; et puisqu'il va être pendu, on peut lui pardonner. Je cours

CAMILLE, *sharply*

What, Ritta, you let him go?

RITTA

Don't worry, there's no more danger now that that notorious corsair, the terrible Zampa, has been arrested.

ALPHONSE

The news has been confirmed. He has been taken to the prison in Melazzo, two leagues from here. (*showing some papers*) Indeed, I have just received his condemnation from the Messina council.

RITTA

A real Satan escaped from Etna...

ALPHONSE, *smiling*

Do you bear him a great grudge, dear Ritta?

RITTA

He's the reason I'm a widow, sir. (*wiping away a tear*) Poor Daniel Capuzzi! Such a good husband, always there when I wanted to scold him, and who disappeared after six months, just when I was starting to get used to him!

CAMILLE, *troubled*

Oh, please, let us not talk about that Zampa any more.

RITTA

Quite right; and since he's going to be hanged, we can forgive him. I'm

surveiller le banquet. Vous, monsieur Alphonse, adressez donc une prière à la patronne du pays, la bonne Alice Manfredi. (*Elle sort.*)

Scène 4

Camille, Alphonse

ALPHONSE

Quel nom vient-elle de prononcer ?

CAMILLE

Eh bien, celui de cette statue ; cette pauvre fille vivait ici, il y a une douzaine d'années, en proie au plus profond chagrin. Il y a sur ses malheurs une complainte que chantent les jeunes filles...

ALPHONSE

Ah ! Je vous écoute !...

[N° 2 BALLADE]

07 CAMILLE

D'une haute naissance,
Belle comme à seize ans,
Alice dans Florence,
Charmait tous les amants.
À seize ans, comment faire.
Pour défendre son cœur ?
Un seul parvint à plaire,
Et c'était un trompeur !...

off to supervise the banquet. Mr Alphonse, you should say a prayer to our town's patron saint, good Alice Manfredi. (*Exit.*)

Scene 4

Camille, Alphonse

ALPHONSE

What name did she just say?

CAMILLE

It's the name of that statue; that poor girl lived here a dozen years ago, in the depths of sorrow. There is a lament about her misfortunes that the girls sing...

ALPHONSE

Ah, please let me hear it!

[NO. 2 BALLAD]

CAMILLE

A lady of high birth,
Beautiful as a girl is at sixteen,
Alice charmed every suitor
In Florence.
At sixteen, what could she do
To defend her heart?
Only one man found favour in her eyes,
And he was a deceiver!

(se tournant vers la statue)

D'un pareil maléfice,
Sainte Alice !
Préservez-nous,
Nous prions Dieu pour vous.
Flattant sa confiance,
Le traître, avant l'hymen,
Lui ravit l'innocence,
Et disparaît soudain.
« Il reviendra », dit-elle...
Mais, ô funeste erreur !
Jamais près de sa belle
Ne revint le trompeur !

D'un pareil maléfice, etc.

ALPHONSE, *parlant*

Eh bien ! qu'est-elle devenue ? continuez, de grâce...

CAMILLE

Hélas ! sur ce rivage,
Alice vint mourir...
(montrant la statue)
Et cette froide image
Semble toujours gémir !
Quand, la nuit, on l'assure,
Le vent gronde en fureur,
Ce marbre encore murmure
Et nomme le trompeur !...

(turning to the statue)

From such wickedness,
Saint Alice,
Preserve us:
We will pray to God for you.
Flattering her trust,
Before they were married, the traitor
Robbed her of her innocence,
And vanished at once.
'He will come back', she said...
But, oh, fatal error!
Never did the deceiver return
To his beloved!

From such wickedness, etc.

ALPHONSE *(spoken)*

Well, what became of her? Pray continue...

CAMILLE

Alas! To this shore
Alice came to die...
(indicating the statue)
And this cold likeness
Still seems to groan!
They say that, at night, when
The wind roars in fury,
This marble still murmurs
And names the deceiver!

Ah ! soyez-nous propice,
Sainte Alice !
Veillez sur nous,
Nous prions Dieu pour vous !

(Dialogue)

o8 ALPHONSE
C'est bien elle !

CAMILLE, *remarquant son trouble*
Comme ce récit vous a ému !

ALPHONSE
Ce séducteur, qui a causé la mort de la pauvre Alice, c'était mon frère !
Ce comte de Monza, dont je vous ai parlé quelquefois. Plus jeune que lui,
élevé loin de Florence, je n'ai pu le connaître et n'ai même jamais vu ses
traits. Mais je n'ai point oublié que je lui dois mes malheurs !

CAMILLE, *regardant la statue*
Je suis sûre qu'Alice nous protégera... Ne songeons plus qu'à nos
amours !

Scène 5
Les mêmes, Ritta

RITTA, *entrant vivement*
Eh bien ! vite ! vite ! on demande monsieur Alphonse.

Ah, be propitious to us,
Saint Alice!
Watch over us,
We will pray to God for you!

(Dialogue)

ALPHONSE
Yes, it is she!

CAMILLE, *noticing his distress*
How moved you are by this story!

ALPHONSE
That seducer, who caused poor Alice's death, was my brother! The Count
of Monza, of whom I have sometimes spoken to you. Being younger than
he, and raised far from Florence, I never knew him and have never even
seen his face. But I have not forgotten that I owe him my misfortunes!

CAMILLE, *looking at the statue*
I am sure that Alice will protect us... Let us think only of our love!

Scene 5
The same, Ritta

RITTA, *entering briskly*
Well! Quick! Quick! They are asking for Mr Alphonse.

ALPHONSE, *baisant la main de Camille*

Dans cinq minutes, je reviens auprès de vous. (*Il sort.*)

Scène 6

Camille, Ritta

RITTA

Dame ! cette foule qui se presse pour voir la mariée, les cris de joie, le son des cloches... À propos, je ne les ai pas entendues de la matinée ! Que fait donc Dandolo, le sonneur de la paroisse ?

CAMILLE

Ne l'a-t-on pas envoyé chercher le curé ? Écoute, voici quelqu'un !

RITTA, *regardant au fond*

C'est lui ! c'est Dandolo !... Ah ! mon dieu ! Comme il est pâle !

Scène 7

Ritta, Dandolo, Camille

(*Entre Dandolo, pâle et regardant toujours derrière lui comme s'il était poursuivi.*)

[N° 3 TRIO]

09 RITTA

Qu'as-tu donc ?...

ALPHONSE, *kissing Camille's hand*

In five minutes I will be back with you. (*Exit.*)

Scene 6

Camille, Ritta

RITTA

My! This crowd pressing forward to see the bride, the cries of joy, the sound of the bells... Speaking of bells, though, I haven't heard them all morning! What is the parish bellringer Dandolo doing?

CAMILLE

Didn't we send him for the priest? Listen, here comes someone!

RITTA, *looking to rear stage*

It's him! It's Dandolo! Oh! My goodness! How pale he is!

Scene 7

Ritta, Dandolo, Camille

(*Enter Dandolo, pale and constantly looking behind him as if he were pursued.*)

[No.3 TRIO]

RITTA

What's wrong with you?

CAMILLE
Quel effroi !

RITTA
Qu'as-tu donc ?...
Réponds donc !

DANDOLO, *tremblant*
Parlez bas !
Ne le voyez-vous pas !

CAMILLE
Qu'a-t-il donc ?

RITTA
Maudit poltron !

CAMILLE
Réponds donc !

DANDOLO
(troublé comme s'il parlait à quelqu'un qui le menace)
Pardon !... pardon !
Épargnez un pauvre garçon !
Je le crois toujours sur mes pas !

CAMILLE
Il perd la tête, pauvre garçon !
Aurait-il perdu la raison ?

CAMILLE
How frightened he is!

RITTA
What's wrong with you?
Answer me!

DANDOLO, *trembling*
Keep your voices down!
Can't you see him?

CAMILLE
What's wrong with him?

RITTA
Wretched coward!

CAMILLE
Answer me!

DANDOLO
(disturbed, as if speaking to someone who is threatening him)
Forgive me! Forgive me!
Spare a poor boy!
I still think he's following me!

CAMILLE
He is losing his head, the poor boy!
Has he lost his reason?

Oui ! Il perd la tête assurément.

RITTA

Eh oui vraiment !

Maudit poltron... !

Il perd la tête assurément.

DANDOLO

J'en ai la fièvre assurément.

RITTA

D'où viens-tu ?...

DANDOLO

Je n'en sais rien.

CAMILLE

Qui t'as fait peur ?

DANDOLO, *soupirant*

Je le sais bien.

Tenez, là-bas...

Voyez-vous pas ?

Ce long manteau,

Ce grand chapeau,

Et ce regard étincelant ?

J'en ai la fièvre assurément !

Yes! He is certainly losing his head.

RITTA

Yes indeed!

Wretched coward!

Yes! He is certainly losing his head.

DANDOLO

I'm certainly feverish.

RITTA

Where have you come from?

DANDOLO

I don't know.

CAMILLE

Who frightened you?

DANDOLO, *sighing*

I know that all right.

Look, over there...

Can't you see?

That long coat,

That big hat,

And those flashing eyes?

He's certainly given me a fever!

RITTA

Mais parle... ou je te punirai.

As-tu vu le curé ?

DANDOLO, *regardant toujours de côté*

Non !...

RITTA

Non ?... mais pour aller chez lui, n'étais-tu pas parti ?

DANDOLO

Oui !...

CAMILLE

Oui !... As-tu fait ta commission ?

DANDOLO

Non !

RITTA

Non !... Et qui t'empêchait ?

DANDOLO, *prêt à parler*

C'est...

RITTA

C'est ?...

RITTA

But tell us... or I'll punish you.

Did you see the priest?

DANDOLO, *still looking over to the side*

No!

RITTA

No? But didn't you leave to go to his house?

DANDOLO

Yes!

CAMILLE

Yes! Did you do your errand?

DANDOLO

No!

RITTA

No! And who stopped you?

DANDOLO, *ready to speak*

It was...

RITTA

It was...?

CAMILLE

C'est ?...

DANDOLO

C'est... (*faisant un saut de côté*)

Parlez bas, parlez bas... etc.

(*Dialogue*)

10 RITTA, *avec impatience*

Ah ! ça, veux-tu bien t'expliquer ? Réponds vite, ou je te donne ton congé, et jamais tu ne m'épouserás.

DANDOLO

J'avais pris ce matin par le Val-Démoné, pour arriver plus vite, lorsqu'au détour de la Roche-Blanche je vois devant moi un grand diable qui m'arrête brusquement ! Il avait avec lui un sabre et quatre pistolets.

CAMILLE

Ô ciel !

DANDOLO

« Où vas-tu ? » qu'il me répète d'une voix de tonnerre. – Chercher le curé de Melazzo, que je lui réponds de l'air le plus agréable que je peux. –
« Pour marier la fille du riche Lugano ? » qu'il me dit : « c'est inutile ; ce mariage ne se fera pas ; je ne le veux pas. »

CAMILLE ET RITTA

Comment ?

CAMILLE

It was...?

DANDOLO

It was... (*jumping to one side*)

Keep your voices down... etc.

(*Dialogue*)

RITTA, *impatiently*

Ah! Now, will you explain yourself? Answer quickly, or I'll give you your notice, and you'll never marry me.

DANDOLO

This morning I took the Val Demone route to get there faster, when, going by Roccabianca, I saw a huge devil in front of me who stopped me all of a sudden! He had a sabre and four pistols on him.

CAMILLE

Oh Heavens!

DANDOLO

'Where are you going?' he said to me in a thunderous voice. 'To find the priest of Melazzo', I replied, trying to sound as pleasant as I could. 'To marry the daughter of that rich fellow Lugano?' he said. 'There's no point; that marriage won't take place; I don't want it to.'

CAMILLE, RITTA

What?

CAMILLE

Quel est donc cet homme ?

DANDOLO

Un comte !... si on peut dire... Tenez, je crois le voir encore ! il est sorti d'un petit enfoncement, (*montrant une voûte à droite*) à-peu-près comme celui-là... et... (*l'apercevant et balbutiant*) Ah ! ah ! mon dieu ! c'est encore lui.

CAMILLE ET RITTA, *effrayées*

Qui donc ?

DANDOLO, *le montrant en tremblant et gagnant la gauche*
L'homme au manteau... regardez !

Scène 8

Dandolo, Ritta, Camille, Zampa

(Zampa est enveloppé d'un long manteau rouge et la tête couverte d'un chapeau gris orné d'une plume noire. Il entre et reste appuyé sur le dos du fauteuil qui est près de la table, les yeux toujours fixés sur Camille.)

[N° 4 QUATUOR]

(Ensemble)

II CAMILLE, RITTA, DANDOLO, *successivement, et à mi-voix*

Le voilà !... que mon âme est émue !

Son regard a doublé mon effroi !

CAMILLE

Who was this man?

DANDOLO

Rather like a count! You know, I think I can still see him now! He came out of a little hollow, (*pointing to an arch on the right*) almost like that one... and... (*catching sight of him and stammering*) Ah! Ah! My God! There he is again.

CAMILLE, RITTA, *frightened*

Who?

DANDOLO, *trembling and pointing to him while moving to the left*
The man in the cloak... look!

Scene 8

Dandolo, Ritta, Camille, Zampa

(Zampa is wrapped in a long red cloak and his head is covered by a grey hat decorated with a black feather. He enters and leans against the back of the armchair near the table, his eyes constantly fixed on Camille.)

[NO.4 QUARTET]

(Together)

CAMILLE, RITTA, DANDOLO, *successively, mezza voce*

There he is! How distraught I am!

His gaze has redoubled my terror!

ZAMPA, *à part*

La voilà !... quelle ivresse inconnue.

Je respire, elle est là... je la vois !...

(s'avançant)

Quand de l'hymen on prépare les fêtes,

Ma présence, ici, vous surprend ?

CAMILLE, *le regardant avec crainte*

J'ignore qui vous êtes !

Mais si je crois ce qu'on m'apprend,

Pour renverser le bonheur qui m'attend,

Un mot de vous pourrait suffire !...

ZAMPA, *lentement*

Je l'ai dit : cet hymen ne saurait s'accomplir...

CAMILLE ET RITTA

Grands dieux !...

ZAMPA

Et selon mon désir,

Vous-même allez le rompre !...

CAMILLE

Ô ciel !... qu'osez-vous dire ?

DANDOLO, *à part*

Le voilà qu'il commence déjà !

ZAMPA, *aside*

There she is! What unknown rapture!

I breathe, she is here... I see her!

(moving forward)

When the wedding celebrations are being prepared,

Does my presence here surprise you?

CAMILLE, *looking at him fearfully*

I do not know who you are!

But if I believe what I am told,

A word from you could suffice

To destroy the happiness that awaits me!

ZAMPA, *slowly*

I have said so: this marriage cannot take place...

CAMILLE, RITTA

Ye gods!

ZAMPA

And in accordance with my wishes,

You yourself will break it off!

CAMILLE

Oh Heavens! What do you dare to say?

DANDOLO, *aside*

There he is, starting already!

CAMILLE

Mais de quel droit ?...

ZAMPA, lui montrant une lettre

Ceci vous l'apprendra.

(Camille prenant le papier avec étonnement et semblant craindre de l'ouvrir.)

(Ensemble)

ZAMPA, à part

Dans mes sens quelle ivresse inconnue !...

Je respire, elle est là... je la vois.

DANDOLO, tremblant

Le voilà... je le vois...

La frayeur me talonne

Quand il est près de moi !

Et le diable en personne

Causerait moins d'effroi !

CAMILLE ET RITTA

Près de lui, que mon âme est émue,

Le bonheur semble fuir loin de moi !

(À la fin de cet ensemble, Zampa fait signe à Ritta et à Dandolo de s'éloigner ; ils obéissent et se retirent de côté ; Camille et lui restent au milieu du théâtre. Pendant ce mouvement Camille a ouvert la lettre.)

CAMILLE

But what right have you...?

ZAMPA, showing her a letter

This will enlighten you.

(Camille takes the letter with astonishment and seems afraid to open it.)

(Ensemble)

ZAMPA, aside

What unknown rapture fills my senses!

I breathe, she is here... I see her.

DANDOLO, trembling

Here he is... I see him...

I am tormented by fear

When he is near me!

And the Devil in person

Would cause less terror!

CAMILLE, RITTA

Near him, how distraught I am!

Happiness seems to flee from me!

(At the end of this ensemble, Zampa signals to Ritta and Dandolo to move away; they obey and withdraw to the side; he and Camille remain centre stage. During these movements, Camille has opened the letter.)

CAMILLE
Qu'ai-je vu ?

ZAMPA, *bas*
De la prudence !

CAMILLE, *d'une voix étouffée*
La main de mon père...

ZAMPA
Silence !

CAMILLE, *lisant*
« Captif sur les vaisseaux du terrible Zampa !
Du plus cruel destin rien ne me sauvera. »
(s'interrompant)
« Si mes trésors... » Quoi !... ce Zampa,
Qu'on croyait arrêté !...

ZAMPA, *souriant*
L'on vous trompa.

CAMILLE
Comment ?

ZAMPA
Il est devant vous. Le voilà !...

CAMILLE
What have I seen?

ZAMPA, *quietly*
Be careful!

CAMILLE, *in a stifled voice*
My father's hand...

ZAMPA
Silence!

CAMILLE, *reading*
'Captive on the ships of the terrible Zampa!
Nothing will save me from the cruellest fate.'
(breaking off)
'If my treasures...' What? That Zampa
Who we thought had been arrested!

ZAMPA, *smiling*
You were misinformed.

CAMILLE
What?

ZAMPA
He stands before you. Here he is!

CAMILLE, *voulant fuir*
Dieu !...

ZAMPA, *l'arrêtant et continuant à voix basse*
À vous seule je me confie,
Dans vos mains je remets mon sort.
Si par vous je perdais la vie,
Songez-y... votre père est mort !
Sur mon navire, dès demain
Si je ne parais pas, son supplice est certain !

(Ensemble)

CAMILLE, *éperdue*
Je frémis, je frissonne...
Ah ! comment le fléchir !
Hélas, la force m'abandonne,
Et je me sens mourir !

ZAMPA, *à part*
Ma faiblesse m'étonne...
Près de tout obtenir ;
Et la force m'abandonne,
Quand je la vois souffrir ?

DANDOLO ET RITTA
Je frémis !... je frissonne !...
Que veut-il obtenir ?...
Hélas, la force m'abandonne,

CAMILLE, *trying to flee*
Oh God!

ZAMPA, *stopping her and continuing in a low voice*
I entrust myself to you alone:
In your hands I place my fate.
If I were to lose my life through your fault,
Consider this... your father would be dead!
If I do not appear on my ship tomorrow,
His execution is certain!

(Ensemble)

CAMILLE, *forlorn*
I tremble, I shudder...
Ah! How can I sway him?
Alas, my strength abandons me,
And I feel myself dying!

ZAMPA, *aside*
My weakness astonishes me...
Just as I am so close to gaining everything,
Does my strength abandon me
When I see her suffer?

DANDOLO, RITTA
I tremble! I shudder!
What does he want?...
Alas, my strength abandons me,

Et je me sens mourir/défaillir !

CAMILLE, *d'une voix suppliante*
Écoutez ma prière !
Rendez-moi mon père...

ZAMPA
Il me faut sa rançon !

CAMILLE
Eh bien ! qu'exige-t-on ?
Que voulez-vous ?
Nos biens ?... prenez-les tous !
Nos diamants ?... de l'or ? ...

ZAMPA, *la regardant avec amour*
Ah !... cent fois plus encore !...

CAMILLE, *avec crainte*
Et quoi donc ?...

ZAMPA, *après un silence*
J'irai vous l'apprendre.
Je vous verrai quand vous pourrez m'entendre.
Mais suspendez tous ces apprêts joyeux...

CAMILLE, *tremblant*
Comment ?...

And I feel myself dying/fainting!

CAMILLE, *in a pleading voice*
Hear my prayer!
Give me back my father...

ZAMPA
I must have his ransom!

CAMILLE
Well! What do you demand?
What do you want?
Our possessions? Take them all!
Our diamonds? Gold?

ZAMPA, *gazing at her lovingly*
Ah! A hundred times more!

CAMILLE, *fearfully*
And what is that?

ZAMPA, *after a silence*
I will come and tell you.
I will see you when you can hear me.
But put aside all these joyful preparations...

CAMILLE, *trembling*
What?

ZAMPA

Il le faut, je le veux !

CAMILLE, *d'une voix mourante*

J'obéis !...

RITTA, *s'approchant*

Qu'avez-vous ?

CAMILLE, *prenant sa main et voulant l'entraîner*

Ôte-moi de ses yeux !...

(Reprise de l'ensemble.)

(Camille et Ritta sortent en jetant des regards effrayés sur Zampa ; celui-ci en remontant la scène barre le passage à Dandolo qui est de l'autre côté et qui se trouve forcé de rester.)

Scène 9

Zampa, Dandolo

(Dialogue)

12 ZAMPA, *apercevant Dandolo au moment où il va pour s'esquiver*
C'est toi, que j'ai rencontré ce matin ?

DANDOLO, *d'un air agréable*

Oui, c'est moi qui ai eu... ce plaisir-là.

ZAMPA

It must be so; it is my wish!

CAMILLE, *in a feeble voice*

I obey!

RITTA, *approaching*

What is the matter?

CAMILLE, *taking her hand and trying to drag her away*

Take me out of his sight!

(Reprise of the ensemble.)

(Exeunt Camille and Ritta, casting frightened glances at Zampa; as he comes back up the stage, he blocks the path of Dandolo, who is on the other side and is forced to remain.)

Scene 9

Zampa, Dandolo

(Dialogue)

ZAMPA, *catching sight of Dandolo just as he is about to slip away*
Was it you I met this morning?

DANDOLO, *pleasantly*

Yes, it was I who had... that pleasure.

ZAMPA

C'est bien : fais-nous préparer des appartements pour moi et ma suite. Lugano et moi sommes d'anciens amis, il m'a offert sa maison que j'ai acceptée sans façon.

DANDOLO, *se rassurant, à part*

Ah ! c'est un ami ! c'est différent. (*haut*) Il paraît que vous n'avez pas apporté de trop bonnes nouvelles ? (*bas*) Allons prendre les ordres de mamzelle ; décidément c'est un ami, car il s'empare de tout. (*Il sort.*)

Scène 10

Zampa, puis Daniel

ZAMPA

Hé mon digne contre-maître Daniel, es-tu là ?

DANIEL, *paraissant à droite*

Depuis une heure ! Nos hommes sont dans le jardin et la galère s'éloigne de la côte avec notre prisonnier, le vieux Lugano.

ZAMPA

A-t-on des nouvelles du jeune homme ?

DANIEL

Alphonse ? L'amoureux ? Pietro s'est chargé de l'attirer dans le bois de citronniers.

ZAMPA

Vivat ! Nous voilà maîtres du terrain. Tu vois qu'avec de l'audace rien

ZAMPA

Very well: have apartments prepared for me and my entourage. Lugano and I are old friends; he offered me his house, which I accepted without hesitation.

DANDOLO, *reassuring himself, aside*

Ah! He's a friend! That's different. (*aloud*) Apparently you didn't bring very good news? (*softly*) Let me go and get Miss Camille's orders; he must certainly be a friend, because he's grabbing everything. (*Exit.*)

Scene 10

Zampa, then Daniel

ZAMPA

Hey, my worthy lieutenant Daniel, are you there?

DANIEL, *entering on the right*

For an hour! Our men are in the garden, and the galley is sailing away from the coast with our prisoner, old Lugano.

ZAMPA

Have we any news of the young man?

DANIEL

Alphonse? The lover? Pietro has arranged to lure him into the lemon grove.

ZAMPA

Splendid! We're in charge now. You see, with audacity, nothing is

n'est impossible. Nous restons ici.

DANIEL, *étonné*

Dans ce château ? Y pensez-vous, bonté divine ! et si l'on vous reconnaissait ?

ZAMPA

Il n'y a pas de danger : ils me croient en prison ; et quand ils s'apercevront de mon évasion, je serai déjà l'époux de la séduisante Camille.

DANIEL, *se désolant*

Et qu'est-ce que vous en ferez, bon dieu ? Je n'ai jamais eu qu'une épouse, je l'ai quittée, et je ne crains qu'une chose, c'est que le ciel ne me la rende !

ZAMPA, *le coupant*

Assez ! nous pouvons donner cette nuit au plaisir... Appelle nos amis !
(*La nuit commence à tomber.*)

Scène II

Les mêmes, plusieurs Marins de l'équipage, arrivant mystérieusement par la droite

[N° 5 FINAL]

13 CHŒUR, *à mi-voix*

Au signal qui se fait entendre,
Tu nous vois soudain accourir ;

impossible. We're staying here.

DANIEL, *astonished*

In this castle? Good Heavens, what an idea! What if you are recognised?

ZAMPA

There's no danger: they think I'm in prison; and by the time they realise I've escaped, I'll already be married to the alluring Camille.

DANIEL, *dismayed*

And what will you do with her, for God's sake? I've only ever had one wife; I left her, and I fear only one thing: that Heaven will give her back to me!

ZAMPA, *interrupting him*

Enough! We can devote tonight to pleasure... Call our friends!
(*Night begins to fall.*)

Scene II

The same, several Sailors from the crew, mysteriously arriving from the right

[NO.5 FINALE]

CHORUS, *mezza voce*

When the signal is heard,
You see us hasten here at once;

Nul de nous ne se fait attendre
Pour le combat ou le plaisir.

ZAMPA
Tout seconde notre désir !
Amis, je ne fais que paraître,
De ce château, je suis le maître !

CHŒUR
De ce château, te voilà maître ?

ZAMPA
Je n'ai qu'un mot à prononcer,
Aussitôt près de moi, chacun va s'empresse.

CHŒUR
Vraiment ?...

ZAMPA
Vous allez voir... Vous avez faim peut-être ?

DANIEL
Toujours !

ZAMPA
Et soif ?...

DANIEL
À faire plaisir !

None of us keeps you waiting,
Whether for battle or for pleasure.

ZAMPA
Everything favours our plans!
Friends, I make only a brief appearance:
I am the master of this castle!

CHORUS
You are the master of this castle?

ZAMPA
I have but one word to utter,
And at once everyone will hurry towards me.

CHORUS
Really?

ZAMPA
You'll see... Maybe you are hungry?

DANIEL
Always!

ZAMPA
And thirsty?

DANIEL
As hungry as can be!

ZAMPA, *élevant la voix*
Qu'on se dépêche de servir !

Scène 12
Les mêmes, des Valets et des Jeunes Filles

(Ils placent sur la table une riche collation avec des verres, des flacons et des flambeaux. Ils entrent par la gauche.)

CHŒUR DES VALETS ET JEUNES FILLES
Au signal qui s'est fait entendre,
Vous nous voyez tous accourir ;
À vos ordres faut-il se rendre,
Nous sommes prêts à vous servir !

CHŒUR DES MARINS, *à part*
D'honneur, je n'y puis rien comprendre.
Quel repas à nous vient s'offrir ?
Dès que sa voix se fait entendre,
Chacun accourt pour obéir !

ZAMPA, *chassant les serviteurs*
C'est bien, éloignez-vous !

CHŒUR DES VALETS ET JEUNES FILLES
Mais qu'un signal se fasse entendre,
Vous nous verrez tous accourir ;
À vos ordres faut-il se rendre,
Nous sommes prêts à vous servir !

ZAMPA, *raising his voice*
Hurry up and serve us!

Scene 12
The same, Lackeys, Girls

(The servants place a lavish buffet on the table along with glasses, flasks and candlesticks. They enter from the left.)

CHORUS OF LACKEYS AND GIRLS
When the signal is heard,
You see us all hasten here;
If we must submit to your commands,
We are ready to serve you!

CHORUS OF SAILORS, *aside*
Upon my honour, I can't understand a thing.
What is this meal we are offered?
As soon as his voice is heard,
Everyone hastens to obey!

ZAMPA, *dismissing the servants with a gesture*
Very good; now be off with you!

CHORUS OF LACKEYS AND GIRLS
But as soon as a signal is heard,
You will see us all hasten here;
If we must submit to your commands,
We are ready to serve you!

(Ils sortent.)

Scène 13

Zampa, Daniel, les Marins

14 ZAMPA PUIS LES MARINS, *gaîment*
À table !...

(Ils s'élancent tous à table et se placent avec désordre, quelques-uns restent debout. Zampa se met sur le fauteuil qui est au bout de la table, et Daniel sur un tabouret à l'autre extrémité.)

ZAMPA, DANIEL, LES MARINS, *vif et bruyant*
Au plaisir, à la folie,
Consacrons tous nos instants ;
Oui tous !
Le plaisir dans cette vie
Fuit sur les ailes du temps.

DANIEL, *assis vis-à-vis de Zampa*
Quel vin !

LES MARINS
Quel repas !...
Quelle aubaine !...

DANIEL ET LES MARINS
À la santé du capitaine !
Au plaisir etc.

(Exeunt Lackeys and Girls.)

Scene 13

Zampa, Daniel, Sailors

ZAMPA THEN SAILORS, *merrily*
Let's tuck in!

(They all rush to the table and sit down in disarray; some remain standing. Zampa sits in the armchair at the head of the table, and Daniel on a stool at the other end.)

ZAMPA, DANIEL, SAILORS, *lively and boisterous*
To pleasure, to revelry,
Let us devote every instant;
Yes, every one!
Pleasure in this life
Flees on the wings of time.

DANIEL, *sitting opposite Zampa*
What wine!

SAILORS
What a meal!
What a treat!

DANIEL, SAILORS
To the Captain's health!
To pleasure, *etc.*

ZAMPA

Mes amis ! mes amis !
Ce n'est qu'un à-compte ; car demain,
À ma noce je vous convie...

DANIEL ET LES MARINS

Nous acceptons !

UN CORSAIRE

Avec de pareil vin,
Je marierais... Rome avec la Turquie !

DANIEL

Messieurs, pas de propos impie.

ZAMPA, *déjà échauffé*

Au diable le Caton !
Pour égayer, écoutez ma chanson !

LES MARINS

Au diable le Caton !
Écoutons sa chanson !

(Couplets)

15 ZAMPA

I.
Que la vague écumante
Me lance vers les cieux ;

ZAMPA

My friends! My friends!
This is just a foretaste; for tomorrow,
I invite you to my wedding...

DANIEL, SAILORS

We accept!

A CORSAIR

With wine like this,
I'd marry... Rome to Turkey!

DANIEL

Gentlemen, no impious talk.

ZAMPA, *already heated*

To the Devil with you, Cato!
To cheer everyone up, listen to my song!

SAILORS

To the Devil with you, Cato!
Let's listen to his song!

(Couplets)

ZAMPA

I.
Let the foaming billow
Hurl me towards the Heavens;

Que l'onde mugissante
S'entr'ouvre sous mes yeux !
Nargue du vent et de l'orage,
Quand d'aussi bon vin
Mon verre est plein...
Buvons, car peut-être un naufrage
Finira demain
Notre destin !

LES MARINS, *triquant*
Nargue du vent et de l'orage, etc.

ZAMPA

II.

Que loin de moi, ma belle
Fasse un nouveau serment ;
Que son cœur infidèle
Tourne comme le vent !
Nargue d'un cœur faux et volage, etc.

LES MARINS, *triquant*
Nargue d'un cœur faux et volage, etc.

(Daniel, qui s'est levé comme pour faire ces propos, va s'asseoir dans un fauteuil à gauche et se trouve près de la statue d'Alice dont il lit l'inscription en tremblant.)

16 DANIEL, *reculant vers Zampa*
Dieux, quel objet s'offre à ma vue !

Let the roaring swell
Part before my eyes!
A fig for wind and storm,
When with such good wine
My glass is filled...
Let us drink, for tomorrow, perhaps,
A shipwreck may put an end
To our destinies!

SAILORS, *clinking their glasses*
A fig for wind and storm, etc.

ZAMPA

II.

Let my far-off beauty
Swear new vows of love;
Let her faithless heart
Change like the wind!
A fig for false and fickle hearts, etc.

SAILORS, *clinking their glasses*
A fig for false and fickle hearts, etc.

(Daniel, who has risen as if to join in the chorus, goes to sit in an armchair on the left and finds himself beside the statue of Alice, whose inscription he reads with trembling hands.)

DANIEL, *recoiling towards Zampa*
Ye Gods, what a sight I behold!

ZAMPA, *assis*

Quoi donc ?

DANIEL

Cette statue !...

ZAMPA

Eh bien ?

DANIEL

Alice Manfredi...

Dont l'amour par vous fut trahi !

La voici...

ZAMPA, *la regardant*

Eh bien, une image de pierre

Te fait trembler ?

DANIEL

C'est que sur vous

Elle semble jeter un regard de colère ;

D'une autre vous voulez être l'heureux époux...

Les morts, dit-on, sont très jaloux.

ZAMPA, *se levant en riant*

Tu crois ?

DANIEL, *l'arrêtant*

Qu'allez-vous faire ?

ZAMPA, *seated*

What is it?

DANIEL

That statue!

ZAMPA

What about it?

DANIEL

Alice Manfredi...

Whose love you betrayed!

There she is...

ZAMPA, *looking at the statue*

Well then, does a stone likeness

Make you tremble?

DANIEL

It's because she seems

To cast an angry look upon you;

You wish to be the happy husband of another woman...

The dead, they say, are very jealous.

ZAMPA, *rising and laughing*

You think so?

DANIEL, *stopping him*

What are you going to do?

ZAMPA, *de même*

Eh mais !... apaiser sa colère !

DANIEL

Ô ciel, quel caprice nouveau !

Le Chypre a troublé son cerveau...

Je m'attache à vos pas.

ZAMPA

Laisse-moi !

LES MARINS, *l'excitant en riant*

Il n'ira pas ! il n'ose pas !

DANIEL

Craignez d'attirer le tonnerre...

LES MARINS, *se moquant de Daniel*

Oh ! Oh ! Oh !

ZAMPA, *le repoussant*

Laisse-moi !...

(*Il s'avance vers la statue.*)

De mon manque de foi

Ton ombre est courroucée.

Belle Alice, pardonne-moi.

Ma faute peut être effacée...

Accepte cet anneau, deviens ma fiancée...

Jusqu'à demain, je suis à toi.

ZAMPA, *continuing to laugh*

Why... to calm her anger!

DANIEL

Oh Heavens, what a new fancy!

The Cyprus wine has fuddled his brain...

I will follow you.

ZAMPA

Let me be!

SAILORS, *teasing him*

He won't go! He doesn't dare!

DANIEL

Beware of bringing the thunder down on yourself...

SAILORS, *mocking Daniel*

Ho-ho-ho!

ZAMPA, *pushing him away*

Let me be!

(*He goes up to the statue.*)

Your shade is angry

At my lack of constancy.

Fair Alice, forgive me.

My fault can be erased...

Accept this ring, become my bride...

Until tomorrow, I am yours.

(Il met au doigt de la statue une riche bague.)

DANIEL, *dans un coin*
Quel sacrilège !

ZAMPA, *souriant*
Eh bien, regarde-moi...
Ton effroi s'est-il dissipé ?
La foudre m'a-t-elle frappée ?
Allons, rassure-toi,
Allons, chante avec moi !
Au plaisir, à la folie, etc.

LES MARINS
Jusqu'à l'aurore
Buvons encore,
Buvons toujours
À nos amours.
(très animés)
Au plaisir, à la folie, etc.

ZAMPA, *se rasseyant*
On vient, silence !

LES MARINS
Silence !

(He places a precious ring on the statue's finger.)

DANIEL, *in a corner*
What sacrilege!

ZAMPA, *smiling*
Well, look at me...
Is your fear dispelled?
Has lightning struck me?
Come on, don't worry;
Come, sing with me!
To pleasure, to revelry, etc.

SAILORS
Until dawn
Let us drink and drink,
Let us always drink
To our loves.
(very boisterously)
To pleasure, to revelry, etc.

ZAMPA, *sitting down again*
Someone's coming: silence!

SAILORS
Silence!

Scène 14

Les mêmes, Dandolo, entrant par la gauche

DANDOLO, à Zampa

Pardon, si, pour quelques moments,
Je trouble votre conférence ;
Notre maîtresse vous attend ;
Elle veut vous parler...

ZAMPA

Je te suis à l'instant.

(Dandolo sort.)

(à Daniel)

Prends ce flambeau, marchons !

(Daniel le précède.)

(à ses amis, gaîment)

À son impatience

La belle ne peut résister.

(Au moment où il va pour sortir, il aperçoit sa bague au doigt de la statue d'Alice.)

Ah, j'oubliais cette riche alliance

Qu'à son doigt je veux présenter !

(Il veut la reprendre, la main de marbre se renferme et s'élève brusquement.)

(reculant)

Ciel ! qu'ai-je vu ?

LES MARINS

Ô terreur ! ô prodige !

Ce n'est point un prestige,

Scene 14

The same, Dandolo, entering from the left

DANDOLO, to Zampa

Forgive me if, for a few moments,
I disturb your conversation;
Our mistress awaits you;
She wishes to speak to you...

ZAMPA

I will follow you at once.

(Exit Dandolo.)

(to Daniel)

Take this torch, let's go!

(Daniel walks in front of him.)

(to his friends, merrily)

The lovely lady cannot restrain

Her impatience.

(Just as he is about to leave, he notices his ring on the finger of Alice's statue.)

Ah, I forgot that wedding ring

Which I want to place on her finger!

(He tries to take it back, but the marble hand closes and rises abruptly.)

(recoiling)

Heavens! What have I seen?

SAILORS

Oh terror! Oh marvel!

That is no illusion;

Je reste confondu !

DANIEL, *tremblant*

Sa main inanimée

À mes yeux s'est fermée !

Notre dernier jour est venu...

(à Zampa)

Eh quoi ? vous n'êtes pas ému ?

ZAMPA, *se remettant*

Du vin la vapeur enivrante

Cause notre erreur, je le vois ;

Mais pour calmer votre épouvante,

Encore un coup, imitez-moi.

(*Il se verse à boire avec gaieté.*)

Au plaisir, à la folie,

Consacrons...

(*Il s'arrête et les voyant tous pâles et immobiles.*)

Eh bien, chantez donc avec moi ! Je le veux ! Allons, allons !

(*Le verre en main et les excitant.*)

(*Ensemble*)

ZAMPA

Au plaisir à la folie, etc.

DANIEL ET LES MARINS, *tremblant et s'excitant tour-à-tour*

Au plaisir, à la folie...

Ah ! quel effroi !

I am baffled!

DANIEL, *trembling*

Her lifeless hand

Closed before my eyes!

Our last day has come...

(to Zampa)

What? Are you not shocked?

ZAMPA, *recovering*

The heady vapours of the wine

Have caused our error, I see;

But to calm your terror,

Imitate me once more.

(*He cheerfully pours himself a drink.*)

To pleasure, to revelry,

Let us devote...

(*He stops, seeing all of them pale and motionless.*)

Well then, sing with me! I want you to! Come on!

(*Glass in hand, urging them on.*)

(*Ensemble*)

ZAMPA

To pleasure, to revelry, etc.

DANIEL, SAILORS, *by turns trembling and heated*

To pleasure, to revelry ...

Ah! What terror!

Consacrons tous nos instants, oui tous...
C'est fait de moi !
Le plaisir dans cette vie...
Ah ! quel effroi !
Fuit sur les ailes du temps...
Ah ! quel effroi je ressens !
Ce sont mes derniers moments.

(Pendant cet ensemble, Zampa se verse plusieurs fois à boire pour s'étourdir ; il fait honte à ses compagnons de leur faiblesse, leur jette sa coupe avec colère, et s'approche de la statue pour arracher la bague : la main se lève et lui fait un geste menaçant ; les marins jettent un cri en se groupant de côté ; Daniel se cache derrière la table. Zampa reste seul au milieu du théâtre, la tête haute et le regard assuré.)

Let us devote every instant, yes, every one ...
I'm done for!
Pleasure in this life...
Ah! What terror!
Flees on the wings of time...
Ah! What terror I feel!
These are my last moments.

(During this scene, Zampa pours himself several glasses to make himself tipsy; he shames his companions for their weakness, angrily throws his glass at them, and approaches the statue to snatch the ring: the hand rises and makes a threatening gesture; the Sailors cry out as they group to one side; Daniel hides behind the table. Zampa stands alone, centre stage, head held high with resolute gaze.)

II

Acte deuxième

Le théâtre représente une campagne un peu sauvage sur le bord de la mer, et au pied des montagnes du Val-Démoné, dont on aperçoit la chaîne à l'horizon. À gauche, quelques piliers dégradés entourés d'arbustes et de vignes suspendues indiquent l'entrée du château de Lugano. À droite au fond, une chapelle gothique ; elle se présente un peu obliquement, de manière que lorsque les portes sont ouvertes, le public peut en voir l'intérieur. En avant du perron de la chapelle et près des premières coulisses à droite on voit les restes d'une tombe dégradée. À gauche de la chapelle une croix avec une madone.

Scène I

Femmes, Zampa

[N° 6 ENTRACTE ET PRIÈRE]

01 ENTRACTE

(Au lever du rideau, on entend des voix de femmes dans la chapelle dont les portes sont fermées ; cette prière termine l'entracte.)

02 CHŒUR DE FEMMES, dans la chapelle

Aux pieds de la madone,
Prions avec ferveur !...
Quand l'espoir abandonne
Un malheureux pécheur,
Il prie... et la madone

Act Two

The stage depicts a wild landscape by the sea, at the foot of the Val Demone mountains, which can be seen on the horizon. To the left, a few crumbling pillars surrounded by shrubs and hanging vines mark the entrance to the castle of Lugano. To the right, in the background, is a Gothic chapel; it is positioned slightly at an angle so that when the doors are open, the audience can see the interior. In front of the chapel steps, near the first wings on the right, are the remains of a dilapidated tomb. To the left of the chapel is a cross with a Madonna.

Scene I

Women, Zampa

[No. 6 ENTR'ACTE AND PRAYER]

ENTR'ACTE

(As the curtain rises, women's voices are heard in the chapel, whose doors are closed; this prayer concludes the Entr'acte.)

CHORUS OF WOMEN, inside the chapel

At the feet of the Madonna,
Let us pray fervently!
When hope abandons
Unhappy sinners,
They pray... and the Madonna

Rend la paix à son cœur !

[N° 7 AIR]

- 03 ZAMPA, *paraissant à gauche*
Camille est là !... je l'entends ! elle prie !...
Vain espoir !... qui pourrait l'arracher de mes bras ?
(avec transport)
Non ! non ! ; il y va de ma vie...
Camille, tu m'appartiendras !

Toi, dont la grâce séduisante
Porte en mes sens le trouble et le bonheur ;
Viens, que ta voix douce et touchante
Retentisse encore à mon cœur !
Beauté faible et craintive,
Te voilà ma captive.
De l'amour de Zampa
Rien ne te sauvera !

- 04 Il faut céder à mes lois !
Et comment s'en défendre ?
Quand mon cœur a fait un choix,
La belle doit se rendre...
En vrai forban, dès que je vois
Fille jolie, elle est à moi !

Il faut céder à mes lois,
Eh ! comment s'en défendre ?

Restores peace to their hearts!

[No. 7 AIR]

ZAMPA, *entering left*
Camille is here: I can hear her. She is praying!
Her hopes are in vain! Who could tear her from my arms?
(rapturously)
No! No! My life depends on it...
Camille, you will belong to me!

You, whose alluring grace
Brings turmoil and joy to my senses;
Come, let your sweet and touching voice
Echo once more in my heart!
Weak and fearful beauty,
You are my captive.
Nothing will save you
From Zampa's love!

She must submit to my will!
And how can she defend herself?
When my heart has made its choice,
The beauty must yield...
Like a true pirate, as soon as I see
A pretty girl, she is mine!

She must submit to my will,
Ah, how can she defend herself?

Oui, quand j'ai fait un choix,
Il faut subir mes lois.

Piquante bayadère,
Par sa danse légère,
M'enchaîna pour un jour ;
Des beautés d'Italie,
La divine harmonie
Mérita mon amour !
L'indolente Sultane,
La prude Castillane,
Cèdent à mon seul nom
Et jusqu'à l'Angleterre,
Qui, devant moi, moins fière,
Abaisse pavillon...

Il faut céder à mes lois,
Eh ! comment s'en défendre ?
Oui, quand j'ai fait un choix,
Il faut subir mes lois.

Mais qu'une belle
Soit cruelle,
Pour me venger de ses rigueurs
Ma voile se déploie.
Je l'enlève malgré ses pleurs ;
Et fuis comme un oiseau de proie !
À mes accents, son cœur est sourd
Le premier jour ;

Yes, when I have made a choice,
She must be subject to my will.

The saucy bayadère
With her nimble dance
Enchained me for a day;
The divine harmony
Of the beauties of Italy
Earned my love!
The indolent Sultana,
The prudish Castilian lady,
Yield at my mere name,
And even England,
Becoming less proud before me,
Lowers her flag...

She must submit to my will,
Ah, how can she defend herself?
Yes, when I have made a choice,
She must be subject to my will.

But if a beauty
Is cruel,
To avenge me for her obduracy
My sail unfurls.
I abduct her despite her tears,
And fly like a bird of prey!
Her heart is deaf to my words
The first day;

Mais dès le second, la pauvrete
Ne pleure plus autant...
Et le troisième... en soupirant
Je l'entends qui répète :

Il faut céder à ses lois !
Eh ! comment s'en défendre ?
Quand son cœur a fait un choix,
Soudain il faut se rendre, etc.

Scène 2
Daniel, Zampa

(Dialogue)

(Daniel est richement vêtu. Il sort du château de Lugano.)

05 ZAMPA, *gaîment*
Eh bien ! A-t-on exécuté mes ordres ?

DANIEL
Oui mais... On s'est aperçu de l'évasion de Zampa... Nous ne pouvons
échapper aux recherches.

ZAMPA
Pas d'inquiétude ! Guette le retour de Pietro, c'est plus important que tu
ne penses !

(Il rentre dans le château.)

But by the second, the poor girl
No longer weeps so much...
And the third... sighing,
I hear her repeating:

'I must submit to his will!
Ah! How can I defend myself?
When his heart has made its choice,
One must yield at once!', etc.

Scene 2
Daniel, Zampa

(Dialogue)

(Daniel, richly dressed, is leaving the castle of Lugano.)

ZAMPA, *cheerfully*
Well then! Have my orders been carried out?

DANIEL
Yes, but... Zampa's escape has been discovered... We cannot avoid the
authorities searching for us.

ZAMPA
Don't worry! Keep an eye out for Pietro's return; it's more important
than you think!

(He enters the castle.)

Scène 3

Daniel, seul

(Dialogue)

DANIEL

Je sais bien que ce diable d'homme a des ressources inattendues : mais son étoile commence à pâlir ! Et ce prodige... cette statue... il a beau le nier ! j'ai des yeux, je l'ai vu... *(Il se recueille et paraît faire des actes de contrition.)*

Scène 4

Ritta, sortant du château, Daniel, du côté opposé

RITTA, à elle-même

Je n'y conçois rien ! un autre mariage ! le père qui prolonge son absence ; l'amant qui ne paraît plus ; et ma maîtresse qui ne veut rien dire... ah ! Il faut que je sache quel est ce nouvel époux ; peut-être qu'en faisant causer ses gens...

DANIEL, à part

Encore la statue ! *(Il se retourne et aperçoit Ritta.)* Ah ! non !... c'est une femme ; je ne peux plus voir une robe sans trembler de la tête aux pieds.

RITTA, de loin et à part

Celui-là doit savoir !... comment entamer la conversation ?... *(feignant de tousser)* Hem ! hem !

Scene 3

Daniel, alone

(Dialogue)

DANIEL

I know that devil of a man has unexpected resources: but his star is beginning to wane! And that prodigy... that statue... He can deny it all he likes! I have eyes, I saw it... *(He pauses and seems to be muttering an Act of Contrition.)*

Scene 4

Ritta, leaving the castle; Daniel, on the opposite side

RITTA, to herself

I can't make head or tail of it! Another marriage! The father still away; no more sign of the lover; and my mistress who won't say a word... Ah! I must find out who this new husband is; perhaps if I make his people talk...

DANIEL, aside

The statue again! *(He turns and sees Ritta.)* Ah, no! it's a woman; I can't even look at a gown without trembling from head to toe.

RITTA, aside, from a distance

That fellow must know! How can I start a conversation?... *(pretending to cough)* Ahem! Ahem!

DANIEL, *la regardant avec plaisir*

Tournure honnête et modeste ! ce serait vraiment dommage que la pauvre créature tombât entre les mains d'un de ces misérables. (*Il s'approche un peu.*) Au fait, je suis veuf ou à peu-près... et personne ne me voit (*allant sur les pointes des pieds et lui prenant la taille*) Aimable Sicilienne !... (*Ils se regardent et restent confondus.*)

[N° 8 DUO ET TRIO]

o6 RITTA

Juste ciel !

DANIEL

Ah ! grand Dieu !

RITTA

Qu'ai-je vu ?

DANIEL, *à part*

C'est ma femme !

RITTA

Quel bonheur !

DANIEL, *à part*

Par Notre-Dame

C'est avoir du malheur !

DANIEL, *looking at her with pleasure*

An honest, modest demeanour! It would be a real shame if the poor creature were to fall into the hands of one of those wretches. (*He moves a little closer.*) After all, I'm a widower, or as good as one... and nobody can see me here. (*going on tiptoe and taking her by the waist*) Lovely Sicilian girl! (*They look at each other and stand still, astounded.*)

[NO. 8 DUET AND TRIO]

RITTA

Righteous Heavens!

DANIEL

Oh, great God!

RITTA

What do I see?

DANIEL, *aside*

It's my wife!

RITTA

What joy!

DANIEL, *aside*

By Our Lady!

That's what I call bad luck!

RITTA, *courant à lui*

C'est toi, c'est toi

Que je revois !

Mon bon Daniel, viens donc ici !

Oui, c'est bien toi, Dieu soit béni !

Mon pauvre ami !

Mon cher mari

Que j'ai pleuré, que j'ai cru mort !

Mais parle donc..., quel est ton sort ?

Qu'as-tu fait ?

qu'es-tu devenu ?

Es-tu bien riche ? D'où viens-tu ?

Tu ne dis rien ?

DANIEL *à part*

Tenons-nous bien,

Sa langue nous perdrait.

RITTA

Es-tu donc devenu muet ?

Je suis Ritta...

DANIEL, *jouant l'étonnement*

Ritta !... qu'est-ce que c'est ?

Que voulez-vous, ma bonne femme ?

RITTA, *interdite*

Bonne femme !

Ah ! sur mon âme,

RITTA, *running to him*

It's you, it's you,

I see you again!

My good Daniel, come here!

Yes, it's you, praise be to God!

My poor companion!

My dear husband

For whom I wept, whom I thought dead!

But speak up... What has been your fate?

What have you done?

What has become of you?

Are you rich? Where have you come from?

Do you say nothing?

DANIEL, *aside*

Let me be careful:

Her tongue could be our undoing.

RITTA

Have you become mute?

I am Ritta...

DANIEL, *feigning astonishment*

Ritta? What is this?

What do you want, my good woman?

RITTA, *bewildered*

Good woman?

Ah! Upon my soul,

Ce n'est pas lui ;
Car jamais mon mari
Ne m'a dit : bonne femme !...
Ce n'est pas lui !

(Ensemble)

RITTA, *à part*
Cet or, ces habits... tout m'étonne.
Ce n'est pas lui, ce n'est pas lui !
Pourtant cette mine friponne,
Est bien celle de mon mari.

DANIEL, *à part*
Cet or, ces habits... tout l'étonne.
Elle se trouble, Dieu merci !
Tenons-nous bien, car la friponne
Adore encore son mari.

DANIEL, *haut, souriant*
Et ce mari ?

RITTA, *à part*
Jusqu'à sa voix ! si c'était lui !...
(haut) Il est parti,
Mais près de moi
Quand je vous vois,
Je croirais presque que... c'est toi !

It isn't him;
For my husband never
Called me 'my good woman'!
It isn't him!

(Together)

RITTA, *aside*
That gold, those clothes... everything astonishes me.
It isn't him, it isn't him!
Yet that roguish gaze
Is surely that of my husband.

DANIEL, *aside*
This gold, these clothes... everything astonishes her.
She's flummoxed, thank God!
Let me be on my guard, for the minx
Still adores her husband.

DANIEL, *smiling*
And what of that husband?

RITTA, *aside*
Even his voice! What if it were him?
(aloud) He's gone away,
But when I see you
Close up,
I could almost believe... you are him!

DANIEL, *offensé*
Hein !

RITTA, *se reprenant*
Non...

DANIEL
Ma chère,
Vous me semblez bien familière.

RITTA
Pardon, pardon.

DANIEL
Je lui ressemble donc ?

RITTA
Étonnamment. (*soupirant*) Pauvre garçon !

DANIEL, *se rengorgeant*
Diable ! c'était un homme aimable.

RITTA
Ah ! monsieur, si bon ! tant d'esprit !...
D'une humeur toujours agréable...

DANIEL, *flatté*
Vraiment ?

DANIEL, *offended*
Huh!

RITTA, *correcting herself*
No...

DANIEL
My dear,
You seem to me to be rather too familiar.

RITTA
Forgive me, forgive me.

DANIEL
Then I look like him?

RITTA
Amazingly. (*sighing*) Poor lad!

DANIEL, *puffing out his chest*
The deuce! He must have been a lovable man.

RITTA
Ah, sir! So kind! So amusing!
Always in a pleasant mood...

DANIEL, *flattered*
Really?

RITTA, *à part*

Il sourit.

(*haut*) Parfois peut-être un peu colère.

DANIEL

Plaît-il ?

RITTA

Taquin, brutal.

DANIEL, *fronçant le sourcil*

Comment ?

RITTA

Mais ça ne durait qu'un moment.

DANIEL, *souriant*

Ah !...

RITTA

Son caractère

Était charmant.

(*avec un geste*)

Quand il n'était pas trop frappant.

Je le regrette tant.

Mon cher Daniel !

(*pleurant*) Ah ! ah ! ah ! ah !

RITTA, *aside*

He's smiling.

(*aloud*) Sometimes a bit bad-tempered, perhaps.

DANIEL

I beg your pardon?

RITTA

Quarrelsome, brutal.

DANIEL, *frowning*

What?

RITTA

But it only lasted a moment.

DANIEL, *smiling*

Ah!

RITTA

His temperament

Was charming...

(*with a gesture*)

When it wasn't too... striking.

I miss him so much.

My dear Daniel!

(*weeping*) Oh, oh, oh!

DANIEL, *à part*

Dans quel désespoir la voilà !
La pauvre femme !
Je ne croyais pas, sur mon âme
Qu'on pût m'aimer à ce point-là.

(Ensemble)

RITTA, *à part*

Vraiment son langage m'étonne
Serait-ce lui ? n'est-ce pas lui ?
Pourtant cette mine friponne
Est bien celle de mon mari.

DANIEL, *à part*

Ses pleurs, son amour, tout m'étonne.
Et je me sens presque attendri.
Comment penser que la friponne
Restât fidèle à son mari ?

(Trio)

DANIEL, *à part*

Je n'y tiens plus... Elle soupire...
(haut) Et vous l'aimiez donc bien ?

07 RITTA

Ah !... ça... je puis le dire,
Et depuis qu'il est mort...

DANIEL, *aside*

What despair she's in!
The poor woman!
I never would have believed, upon my soul,
That anyone could love me as much as that.

(Together)

RITTA, *aside*

His words truly astonish me.
Could it be him? Is it not him?
Yet that roguish gaze
Is surely that of my husband.

DANIEL, *aside*

Her tears, her love, everything astonishes me.
And I almost feel touched.
How could anyone think that the minx
Would have remained faithful to her husband?

(Trio)

DANIEL, *aside*

I can't take it any more... She's sighing...
(aloud) So you really loved him?

RITTA

Ah! As to that... I can say so,
And ever since he died...

DANIEL
Eh bien !

RITTA
... Les hommes ne me sont plus rien.

Scène 5
Les mêmes, Dandolo, accourant

DANDOLO
Madame Ritta !

RITTA
Que veux-tu donc ?

DANDOLO, *sans voir Daniel*
Ah ! vous voilà !
Vous serez contente, j'espère.
J'ai fait tout ce que vous vouliez...
Nos bans sont publiés
Et dans deux jours nous serons mariés.

RITTA, *bas*
Te tairais-tu ?

DANIEL
Qu'ai-je entendu ?

DANIEL
Well?

RITTA
... Men have meant nothing to me.

Scene 5
The same, Dandolo, rushing in

DANDOLO
Madam Ritta!

RITTA
What do you want?

DANDOLO, *without seeing Daniel*
Ah! There you are!
You'll be pleased, I hope.
I've done everything you wanted...
Our banns are published
And in two days we'll be married.

RITTA, *in a low voice*
Will you keep quiet?

DANIEL
What did I hear?

DANDOLO, *l'apercevant*
Ah ! je n'avais pas vu...

(Ensemble)

DANIEL, *à part*
J'étouffe de colère.
Quelle fidélité !
De sa vertu sévère
Je suis épouvanté.

RITTA, *à part*
Il paraît en colère.
Très bien, en vérité !
De son regard sévère
Mon cœur est enchanté.

DANDOLO, *à part*
Pourquoi cette colère ?
Eh ! mais en vérité,
De son regard sévère
Je suis épouvanté.

DANIEL
Quoi, cet époux ?
Ce Daniel ? L'objet de vos amours !

RITTA
Oh ! je l'aimerai toujours

DANDOLO, *noticing him*
Ah! I didn't see...

(Ensemble)

DANIEL, *aside*
I'm choking with anger.
What fidelity!
I am appalled
By her austere virtue.

RITTA, *aside*
He seems angry.
It's all to the good, in truth!
My heart is delighted
By his stern gaze.

DANDOLO, *aside*
Why this anger?
Ah! But in truth,
I am terrified
By his stern gaze.

DANIEL
What, this husband?
This Daniel? The object of your affections?

RITTA
Oh! I will always love him,

(tendrement)

Mais puisque ma triste demeure
Retentit en vain de son nom,
Puisque personne ne répond,
Voilà dix ans que je le pleure,
Il faut bien s'en faire une raison.

(Reprise de l'ensemble.)

(Dialogue)

o8 DANIEL

Morbleu ! *(à part)* Allons, j'oublie que je suis mort, et que je dois être
insensible à ces petits désagréments...

DANDOLO, à Ritta

Mais qu'est-ce que ça lui fait que je vous épouse ?

RITTA, *bas*

Taisez-vous donc !

DANIEL, *d'un air agréable, et passant entre eux*

C'est très bien, mes bons amis ; je vous engage à vous marier le plus tôt
possible...

RITTA, *interdite*

Ah ! mon Dieu !... ce n'est donc pas lui !...

(tenderly)

But since my sad home
Echoes in vain with his name,
Since no one has answered
In the ten years I have mourned him,
I must face the facts.

(Reprise of the ensemble.)

(Dialogue)

DANIEL

Gadzooks! *(aside)* Come now, I'm forgetting that I'm dead, and that I
must remain indifferent to these little annoyances...

DANDOLO, to Ritta

But what does it matter to him if I marry you?

RITTA, *softly*

Will you keep quiet!

DANIEL, *pleasantly, moving between them*

That's excellent, my good friends; I urge you to get married as soon as
possible...

RITTA, *astonished*

Oh! My God!... It can't be him, then!

DANDOLO

Certainement nous allons nous marier !

DANIEL, *bas à Dandolo*

Si tu t'en avises je t'assomme !...

DANDOLO, *part*

Hein ! Qu'est-ce qu'il a donc !

RITTA, *voyant que Daniel l'emmène*

Eh bien ! où allez-vous ?

DANIEL, *lui serrant la main*

Je l'ai prié de me servir de guide...

RITTA

Mais vous allez revenir !...

DANDOLO

Sans doute... (*Geste de Daniel.*) Euh !.. c'est-à-dire... Non !... (*à mi-voix*)
du reste, madame Ritta, calmez-vous, ne me regardez pas si
tendrement... (*secouant son bras*) Vous ne savez pas le mal que ça me
fait !... (*Daniel l'entraîne.*)

Scène 6

Ritta, seul

RITTA

Qu'est-ce que cela signifie ! On dirait qu'il y renonce !... Ah ! mon dieu !

DANDOLO

We're certainly going to get married!

DANIEL, *softly, to Dandolo*

If you dare, I'll beat you unconscious!

DANDOLO, *leaving*

Eh? What's wrong with him?!

RITTA, *seeing Daniel leading him away*

Well! Where are you going?

DANIEL, *shaking her hand*

I've asked him to be my guide...

RITTA

But you'll be coming back!

DANDOLO

No doubt... (*Daniel makes a gesture*) Er... that is to say... No!... (*in a low*
voice) What's more, Madam Ritta, calm down, don't look at me so
tenderly... (*shaking his arm*) You don't know how much it hurts me!
(*Daniel drags him away.*)

Scene 6

Ritta, alone

RITTA

What does this mean? It looks as if he's giving up his marriage plans! Oh

vous verrez que de deux... il ne m'en restera pas un !... (*apercevant Alphonse*) Ah ! voilà monsieur Alphonse !... Au moins, celui-ci m'apprendra quelque chose.

Scène 7

Alphonse, Ritta

(*Les vêtements d'Alphonse sont en désordre et couverts de poussière.*)

ALPHONSE, *agité*

C'est toi, Ritta ? J'ai cru que je ne pourrais pas m'échapper de leurs mains. Un piège affreux ! des misérables qui m'attendaient dans le bois, et je n'ai pu me débarrasser qu'après un combat opiniâtre.

RITTA

Et vous savez déjà ?

ALPHONSE

Que Camille m'abandonne, me trahit !... Et quel est donc ce rival ?

RITTA

C'est un mystère impénétrable ! Il a une suite nombreuse ; mais personne ne le connaît que ma maîtresse.

ALPHONSE

Camille ? (*vivement*) Je veux la voir !... Après tous ses serments, elle ne peut me livrer au désespoir sans me dire au moins de quel crime je suis coupable. (*Il fait un pas et voit Camille qui sort de la chapelle.*) C'est elle !...

my God! You'll see that between the two of them... there won't be one left for me! (*noticing Alphonse*) Ah! There's Mr Alphonse... At least he will tell me something.

Scene 7

Alphonse, Ritta

(*Alphonse's clothes are in disarray and covered in dust.*)

ALPHONSE, *agitated*

Is that you, Ritta? I thought I wouldn't be able to escape their grasp. A dreadful trap! Villains were waiting for me in the woods, and I only managed to get away after a fierce struggle.

RITTA

And you already know?

ALPHONSE

That Camille is abandoning me, betraying me! And who is this rival?

RITTA

It's an impenetrable mystery! He has a large retinue; but no one knows him except my mistress.

ALPHONSE

Camille? (*eagerly*) I want to see her! After all her vows, she cannot leave me to despair without at least telling me what crime I am guilty of. (*He takes a step forward and sees Camille coming out of the chapel.*) Here she is!

Scène 8

Les mêmes ; Camille, suivie de deux de ses femmes

CAMILLE, *levant les yeux à la voix d'Alphonse*

Alphonse ! (*à part*) Ah ! j'espérais que le ciel m'épargnerait cette dernière épreuve !

(Elle veut sortir, Alphonse la retient. Ritta et les deux femmes s'éloignent pendant la ritournelle et sur un signe de Camille.)

[N° 9 DUO]

09 ALPHONSE, *avec un calme affecté*
Pourquoi vous troubler à ma vue ?
Je sais tout, calmez votre effroi,
Mais de cet arrêt qui me tue
La cause doit m'être connue.
Qu'ai-je donc fait ? répondez-moi.

CAMILLE
À peine je respire.

ALPHONSE
Un seul jour a-t-il pu suffire
Pour m'effacer de votre cœur ?

CAMILLE, *les mains jointes*
Ayez pitié de ma douleur.

Scene 8

The same; Camille, followed by two of her maidservants

CAMILLE, *looking up on hearing Alphonse's voice*

Alphonse! (*aside*) Ah! I had hoped Heaven would spare me this final ordeal!

(She tries to leave, but Alphonse prevents her. Ritta and the two maidservants move away during the ritornello, at a sign from Camille.)

[No. 9 DUET]

ALPHONSE, *affecting calm*
Why are you so disturbed at the sight of me?
I know all: calm your fears.
But I must know the cause
Of this decree that slays me.
What have I done? Answer me.

CAMILLE
I can barely breathe.

ALPHONSE
Can a single day have sufficed
To erase me from your heart?

CAMILLE, *clasping her hands*
Have pity on my grief.

(avec effort)

Alphonse, je ne puis rien dire.

ALPHONSE, *vivement*

Ah ! j'ai tout deviné...

CAMILLE, *effrayée*

Grands dieux !

ALPHONSE

En vain, vous voudriez le taire...

CAMILLE

Comment ?

ALPHONSE

Ce sacrifice affreux !

CAMILLE

Eh bien !

ALPHONSE

C'est votre père...

CAMILLE, *avec force*

Ah ! ne l'accusez pas !

S'il le savait, hélas !

Il n'y souscrirait pas.

(effortfully)

Alphonse, I can say nothing.

ALPHONSE, *sharply*

Ah! I have guessed everything...

CAMILLE, *frightened*

Oe Gods!

ALPHONSE

In vain you try to withhold the truth...

CAMILLE

What?

ALPHONSE

This dreadful sacrifice!

CAMILLE

What do you mean?

ALPHONSE

It is your father...

CAMILLE, *forcefully*

Ah! Do not accuse him!

If he knew, alas,

He would not agree to it!

ALPHONSE, *confondu*
Qu'entends-je ? ô ciel !

CAMILLE, *avec âme*
Tel est le destin qui m'accable,
Je dois vous fuir, vous oublier,
Et ne puis me justifier
Sans devenir bien plus coupable.

(Ensemble)

10 ALPHONSE, *à part*
Quel mystère effrayant !
Ce doute qui m'accable
Augmente mon tourment.
Hélas ! ô douleur !
En vain ma voix rappelle
À son cœur infidèle
Mes droits et son serment.

CAMILLE, *à part*
Pour mon cœur quel moment !
Ce doute qui l'accable
Augmente mon tourment.
Hélas ! ô douleur !
Il me croit infidèle
Lorsque tout me rappelle
Ses droits et mon serment.

ALPHONSE, *bewildered*
What do I hear? Oh Heavens!

CAMILLE, *with heartfelt emotion*
Such is the fate that crushes me:
I must flee from you, forget you,
And cannot justify myself
Without becoming guiltier still.

(Together)

ALPHONSE, *aside*
What a fearsome mystery!
The doubt that overwhelms me
Increases my torment.
Alas! Oh grief!
In vain my voice reminds
Her faithless heart
Of my rights and her vow.

CAMILLE, *aside*
What a moment for my heart!
The doubt that overwhelms him
Increases my torment.
Alas! Oh grief!
He believes me unfaithful
When everything reminds me
Of his rights and my vow.

II ALPHONSE, *vivement*
Quel est donc cet époux ?

CAMILLE, *avec trouble*
Ne m'interrogez pas.

ALPHONSE
Quels sont ses droits sur vous ?

CAMILLE
Ne m'interrogez pas.

ALPHONSE
Ah ! si pour vous défendre
Il ne faut que mon bras...

CAMILLE, *effrayée*
Parlez bas.
Il pourrait vous entendre,
Et la mort suit toujours ses pas,

ALPHONSE
Que dites-vous ?

CAMILLE, *vivement*
Séparons-nous. Il le faut.

ALPHONSE, *sharply*
Who is this husband?

CAMILLE, *distraught*
Do not question me.

ALPHONSE
What rights has he over you?

CAMILLE
Do not question me.

ALPHONSE
Ah! If all it takes to defend you
Is my arm...

CAMILLE, *terrified*
Speak softly.
He might hear you,
And death always follows in his footsteps,

ALPHONSE
What are you saying?

CAMILLE, *brusquely*
Let us part. We must!

(Ensemble)

CAMILLE, *tendrement*

Il faut se quitter pour la vie,
Alphonse, reçois mes adieux...
Loin de toi, ta fidèle amie
Pour ton bonheur fera des vœux.

ALPHONSE

Eh quoi ! se quitter pour la vie,
Prononcer d'éternels adieux !...
Ah ! le seul bonheur que j'envie
Est de pouvoir expirer à tes yeux.

ALPHONSE, *amèrement*

Non ! Camille ! Tu ne m'aimas jamais.

CAMILLE

Ô ciel ! qu'oses-tu dire ?
Moi je ne t'aimais pas ? ingrat ! je t'aime encor ;
C'est pour toi seul que je respire,
Mon amour est mon seul trésor :
En cet instant je puis encor le dire ;
Mais bientôt un autre serment...

ALPHONSE, *saisissant sa main*

Ah ! Camille !

(On entend sonner une heure.)

(Together)

CAMILLE, *tenderly*

We must part for life,
Alphonse: receive my farewell...
Far from you, your faithful friend
Will pray for your happiness.

ALPHONSE

What? Part for life,
Utter an eternal farewell?
Ah! The only happiness I desire
Is to be able to expire before your eyes.

ALPHONSE, *bitterly*

No! Camille! You never loved me.

CAMILLE

Oh Heavens! What do you dare say?
I did not love you? Ungrateful wretch! I still love you;
It is for you alone that I breathe,
My love is my only treasure:
At this moment I can still say so;
But soon, another vow...

ALPHONSE, *seizing her hand*

Ah! Camille!

(A bell strikes one o'clock.)

CAMILLE, *le repoussant*
Écoute on m'attend.

(Ensemble)

CAMILLE, *tendrement*
Il faut se quitter pour la vie ! etc.

ALPHONSE.
Eh quoi ! se quitter pour la vie, etc.

(Camille rentre précipitamment.)

(Dialogue)

Scène 9
Alphonse, seul

12 ALPHONSE

Elle me fuit, et m'ordonne de l'oublier ! ah ! Je n'obéirai point ! Je reste ici, près de cette chapelle, et je saurai quels devoirs peuvent être plus puissants que les ordres d'un père.

Scène 10
Dandolo, sortant du château ; Alphonse, à côté

DANDOLO, *apercevant Alphonse*
Ah ! vous v'là, M. Alphonse. Eh bien nous pouvons nous donner la main... Pauvre madame Ritta ! Je lui suis plus attaché que je ne croyais, à

CAMILLE, *pushing him away*
Listen, they await me.

(Together)

CAMILLE, *tenderly*
We must part for life! etc.

ALPHONSE.
What? Part for life, etc.

(Camille rushes back inside.)

(Dialogue)

Scene 9
Alphonse, alone

ALPHONSE
She flees me and orders me to forget her! Ah! I will not obey! I will remain here, near this chapel, and I will find out what duties can be stronger than a father's commands.

Scene 10
Dandolo, leaving the castle; Alphonse, to one side

DANDOLO, *catching sight of Alphonse*
Ah! There you are, sir. Well, we are partners in misfortune... Poor Madam Ritta! I am more attached to that poor woman than I thought!

cette pauvre femme ! Ah ! les misérables !

ALPHONSE, *levant la main*

Des misérables !... tu sais donc qui c'est ?

DANDOLO, *mystérieusement*

J'ai des soupçons. Je les ai entendus chuchoter d'un air inquiet : « Pietro ne revient pas, s'il était pris, on serait bien vite sur nos traces et nous serions perdus. »

ALPHONSE, *vivement*

Si l'on pouvait guetter l'arrivée de cet homme !... Camille est trompée, il y va de son salut !... Dandolo, tu aimes ta maîtresse ?

DANDOLO, *d'un air résolu*

Oui, monsieur.

ALPHONSE

Tu as du courage ?...

DANDOLO, *hésitant*

Je ne sais pas... mais puisque vous le dites, vous devez vous y connaître mieux que moi.

ALPHONSE

Cours vite ; moi, je les attends au pied de l'autel.

Ah! The villains!

ALPHONSE, *raising his hand*

The villains! Do you know who they are?

DANDOLO, *mysteriously*

I have my suspicions. I heard them whispering anxiously: 'Pietro hasn't come back. If he were caught, they'd be on our trail very fast and we would be done for.'

ALPHONSE, *eagerly*

If only we could wait for that man to arrive! Camille is being deceived; her life depends on it! Dandolo, do you love your mistress?

DANDOLO, *resolutely*

Yes, sir.

ALPHONSE

Are you brave?

DANDOLO, *hesitating*

I don't know... but since you say so, you must know more about it than I do.

ALPHONSE

Run quickly; I'll wait for them at the foot of the altar.

DANDOLO, *s'excitant*

C'est dit ! Rien ne donne du courage comme la crainte d'être assommé !

(Il sort par un sentier pratiqué dans les rochers, tandis qu'Alphonse passe derrière la chapelle. Aussitôt les cloches se font entendre, et le théâtre se remplit de pêcheurs, de jeunes filles qui arrivent dans les nacelles, de villageois qui descendent des montagnes.)

Scène II

Zampa, en costume magnifique ; les Marins richement vêtus ; Pêcheurs, Villageois, Jeunes Filles

[N° 10 FINAL]

13 CHŒUR

L'écho de nos montagnes
A retenti soudain
Du chant de nos campagnes,
Du son du tambourin.
C'est la fête
Qui s'apprête,
Le plaisir
Doit nous réunir.

ZAMPA, au peuple
Amis, à cette heureuse fête,
Hâtez-vous d'accourir.

DANDOLO, *growing excited*

It's settled, then! Nothing gives you courage like the fear of being beaten unconscious!

(He leaves by a path carved into the rocks, while Alphonse passes behind the chapel. At once the bells begin to ring, and the stage fills with fishermen, girls arriving in boats and villagers coming down from the mountains.)

Scene II

Zampa, in a splendid costume; Sailors, richly dressed; Fishermen, Villagers, Girls

[NO. 10 FINALE]

CHORUS

The echo of our mountains
Suddenly rings
With the songs of our countryside,
With the sound of the tambourine.
The festivities
Are about to begin;
Rejoicing
Is to bring us together.

ZAMPA, to the people
Friends, hasten to join
This joyous celebration!

CHŒUR

Venez ! Hâtez-vous d'accourir !

(Barcarolle)

14 ZAMPA

I.

Douce jouvencelle,
Viens sur ta nacelle
Traverser les flots.
Tandis qu'elle vole,
Que ta barcarolle
Frappe les échos.
Si ton cœur n'aime déjà,
Sois moins fière,
Moins sévère,
Car bientôt ton tour viendra.

CHŒUR

Sois moins fière, etc.

ZAMPA

II.

Aimable fillette
Dont l'âme inquiète
Rêve un jeune époux,
Dans ce mariage
Tu vois le présage,
Des jours les plus doux.

CHORUS

Come! Hasten to join us!

(Barcarolle)

ZAMPA

I.

Gentle maiden,
Come in your skiff
Across the waves.
As the boat glides,
Let your barcarolle
Make the echoes resound.
If your heart is not already in love,
Be less proud,
Less severe,
For soon your turn will come.

CHORUS

Be less proud, etc.

ZAMPA

II.

Lovely girl
Whose restless soul
Dreams of a young husband,
In this marriage
You see the presage
Of the sweetest days.

À ta voix l'écho dira :
Patience
Et constance,
Car bientôt ton tour viendra.

CHŒUR
Patience, etc.

Scène 12
Les mêmes, Camille pâle et conduite par Daniel, Ritta, Femmes, Suite

15 ZAMPA, avec joie
C'est elle ! La voilà !

TOUS, allant au-devant d'elle
C'est elle ! La voilà !
Que d'attraits, qu'elle est belle !

CHŒUR
L'écho de nos montagnes, etc.

(Tandis que l'on entoure Camille en formant des danses, elle se dirige vers la madone, à gauche de la chapelle, et s'agenouille devant la croix pour dire sa prière ; tout le peuple l'imité, ainsi que Daniel et Ritta. Zampa, qui se trouve de l'autre côté en avant de la chapelle, regarde Camille avec amour.)

ZAMPA, à part
Quelle beauté noble et touchante !
Comment la voir sans l'adorer ?

To your voice the echo will say:
Patience
And constancy,
For soon your turn will come.

CHORUS
Patience, etc.

Scene 12
The same, Camille, pale and led in by Daniel; Ritta, Maidservants, Retinue

ZAMPA, joyfully
It is she! Here she is!

ALL, going to meet her
It is she! Here she is!
How captivating, how beautiful she is!

CHORUS
The echo of our mountains, etc.

(As the People encircle Camille with their dances, she goes up to the Madonna, to the left of the chapel, and kneels before the cross to say her prayer; all the People imitate her, as do Daniel and Ritta. Zampa, who is on the other side of the stage, in front of the chapel, looks lovingly at Camille.)

ZAMPA, aside
What noble and touching beauty!
How can one see her without adoring her?

Qu'il me tarde de lui jurer
Qu'une flamme constante...

(En ce moment le théâtre s'obscurcit un peu ; la statue d'Alice sort du tombeau qui est en avant de la chapelle ; elle se lève, droite, à côté de Zampa, avance la main, et lui montre la bague qui est encore à son doigt ; elle semble lui rappeler ses serments, le menacer, et se recouche ensuite dans le tombeau qui se referme. Pendant cette vision, Zampa est immobile, et pâle de surprise.)

ZAMPA, *reculant*
Ciel !

DANIEL, *s'approchant à sa voix*
Qu'avez-vous ?

ZAMPA, *agité*
Encor elle !
Loin de moi, spectre affreux !
Ah ! ma raison chancelle !...

DANIEL, *bas*
Comment ?

ZAMPA, *l'œil fixe*
Toujours devant mes yeux !
Cette vision effrayante...
Cette bouche glacée et cet œil sans regard !

How impatient I am to swear to her
That a constant passion...

(At this moment the stage lights dim somewhat; the statue of Alice emerges from the tomb in front of the chapel; she stands at her full height beside Zampa, extends her hand, and shows him the ring that is still on her finger; she seems to remind him of his vows and threaten him, and then lies back down in the tomb as it closes. During this vision, Zampa is motionless and pale with surprise.)

ZAMPA, *recoiling*
Heavens!

DANIEL, *approaching on hearing his voice*
What is the matter?

ZAMPA, *agitated*
Her again!
Begone, dreadful spectre!
Ah! My reason falters!

DANIEL, *quietly*
What?

ZAMPA, *his eyes staring*
Always before my eyes!
That terrifying vision...
That frozen mouth and those sightless eyes!

DANIEL, *bas*

Où donc ?

ZAMPA, *détournant la tête*

Là !... là !... l'œil hagard !

Et la main menaçante !

DANIEL

Vous vous trompez...

ZAMPA, *étonné et regardant de tous côtés*

En effet rien !

Cependant, je l'ai vue.

DANIEL, *devinant*

La statue ?...

Je vous le disais bien...

ZAMPA, *regardant les danses qui ont repris autour de lui*

Erreur ! folie !...

Tout est calme ! Regarde : on danse autour de moi.

Ces visages riants n'inspirent point d'effroi.

DANIEL, *avec crainte*

Et le diable est de la partie !

Croyez-moi,

Remettez la cérémonie !

DANIEL, *softly*

Where?

ZAMPA, *turning his head away*

There! There! With the crazed look!

And the threatening hand!

DANIEL

You are mistaken...

ZAMPA, *astonished and looking on every side*

Indeed, there is nothing!

Yet I saw it.

DANIEL, *guessing*

The statue?

I told you so...

ZAMPA, *watching the dances that have resumed around him*

Error, madness!

All is calm! Look: the people are dancing all around me.

Those smiling faces inspire no fear.

DANIEL, *fearfully*

And the Devil is at work!

Believe me,

Defer the ceremony!

ZAMPA, *avec résolution*
Non ! rien ne m'intimidera ;
Ruses d'enfer, sorcellerie,
Rien ne peut effrayer Zampa !
(*offrant la main à Camille*)
Belle Camille, venez ! on nous attend.
(*Ils se disposent à entrer dans la chapelle.*)

ALPHONSE, *sur le seuil de la porte*
Arrêtez !...

TOUS SAUF ZAMPA, *avec effroi*
Ciel ! C'est Alphonse !

ZAMPA
Que vois-je ?

Scène 13
Les mêmes, Alphonse

ZAMPA, *à part*
Que vois-je ?

(*Ensemble*)

16 ZAMPA, CAMILLE, RITTA, UN CORSAIRE, *à part*
Que vois-je ! C'est Alphonse !
Sa présence m'annonce
Quelque projet fatal.

ZAMPA, *resolutely*
No! Nothing will intimidate me;
Devilish tricks, sorcery,
Nothing can frighten Zampa!
(*offering his hand to Camille*)
Lovely Camille, come! We are awaited.
(*They prepare to enter the chapel.*)

ALPHONSE, *on the threshold*
Stop!

ALL EXCEPT ZAMPA, *frightened*
Heavens! It is Alphonse!

ZAMPA
What do I see?

Scene 13
The same, Alphonse

ZAMPA, *aside*
What do I see?

(*Ensemble*)

ZAMPA, CAMILLE, RITTA, A CORSAIR, *aside*
What do I see? It is Alphonse!
His presence heralds
Some fatal plan.

Que veut-il, je l'ignore
Mais ses yeux menaçants
Viennent jeter encore
Le trouble en tous mes sens.

ALPHONSE, à *Camille*

Que votre cœur prononce
Entre un rival et moi
En cet instant fatal !
D'un rival que j'abhorre
Rejetez les serments.
Vous pouvez rendre encore
Le calme à tous mes sens.

DANIEL

Que vois-je ! C'est Alphonse !
C'est un rival... Hélas !
Quel moment fatal, hélas !
Que veut-il, je l'ignore
Mais ses yeux menaçants
Viennent jeter encore
Le trouble en tous mes sens.

CHŒUR

Que vois-je ! C'est Alphonse !
C'est un rival...
Ô moment fatal ! Hélas !
Que veut-il ?
Ses yeux menaçants

What he wants, I do not know,
But his menacing eyes
Come once again to spread
Turmoil through all my senses.

ALPHONSE, to *Camille*

Let your heart decide
Between a rival and me
At this fatal moment!
Reject the vows
Of a rival I abhor.
You can still restore
Calm to all my senses.

DANIEL

What do I see? It is Alphonse!
He is a rival... Alas!
What a fatal moment, alas!
What he wants, I do not know,
But his menacing eyes
Come once again to spread
Turmoil through all my senses.

CHORUS

What do I see? It is Alphonse!
He is a rival...
O fatal moment! Alas!
What does he want?
His menacing eyes

Jettent le trouble en tous mes sens.

17 ALPHONSE, à *Camille*

Avant que cet hymen vous lie,
Et qu'un rival obtienne votre foi...
Il faudra m'arracher la vie !

(passant près de Zampa comme pour le défier)

Près de ces lieux à l'instant suivez-moi...

Que ce fer...

(l'envisageant) Dieux !...

ZAMPA

Quel trouble !

CAMILLE, à *part*

Je tremble !...

ALPHONSE, *le regardant*

Non, je ne me trompe pas !

DANIEL, à *part*

Il le connaît !...

ZAMPA, à *part*

Quel embarras !

ALPHONSE

Ma surprise redouble.

Spread turmoil through all my senses.

ALPHONSE, *to Camille*

Before this marriage binds you,
And before a rival wins your faith...
My life must be wrenched from me!

(moving close to Zampa as if to challenge him)

Follow me at once to a place near here ...

May this sword...

(looking him in the face) Ye Gods!

ZAMPA

What turmoil!

CAMILLE, *aside*

I tremble!

ALPHONSE, *scrutinising Zampa*

No, I am not mistaken!

DANIEL, *aside*

He knows him!

ZAMPA, *aside*

What a predicament!

ALPHONSE

My surprise is redoubled.

Et ce signalement...

(tirant de sa ceinture le signalement que l'on a vu au premier acte)

DANIEL ET LES MARINS, *à part*

Ô ciel ! quel embarras affreux !

Comment nous cacher à ses yeux !

ALPHONSE, *regardant Zampa et consultant le papier*

Ces traits, ces yeux,

Ce front audacieux...

C'est lui !

Tous

Qui donc !

CAMILLE, *à part*

Ô mon père !

ALPHONSE, *au peuple qui l'entoure*

Ce terrible corsaire,

Cet infâme Zampa !

Le voilà !

Tous, *entre eux se montrant Zampa qui est à droite avec ses marins*

Est-il possible !

Quoi ! Zampa ?

Ce corsaire terrible...

Le voilà ! *(avec explosion)*

Il est donc en notre puissance !

And this description...

(He draws from his belt the description seen in Act One.)

DANIEL, SAILORS, *aside*

Oh Heavens! What a dreadful predicament!

How can we hide from his sight?

ALPHONSE, *still looking at Zampa and consulting the paper*

Those features, those eyes,

That bold countenance...

It is he!

ALL

Who is it?

CAMILLE, *aside*

Oh, my father!

ALPHONSE, *to the people surrounding him*

That terrible corsair,

The infamous Zampa!

There he is!

ALL, *pointing Zampa out to each other; he stands to the right with his sailors*

Can it be possible?

What? Zampa?

That terrible corsair...

There he is! *(with an explosive cry)*

Then he is in our power!

Vengeance, vengeance !
Il périra !

DANIEL, *bas à Zampa*
Et nous sommes sans armes !

ZAMPA, *bas*
Silence !
(*haut et souriant avec audace*)
Qui, moi, Zampa ? quelle apparence !
Pour se défaire d'un rival,
Le moyen est original !

(*Bruit.*)

Scène 14
Les mêmes, Dandolo, accourant suivi d'un Officier et de plusieurs soldats

DANDOLO, *essoufflé*
Victoire, victoire !
Nous les tenons !

ALPHONSE, *vivement*
Qui ?

DANDOLO
Les brigands !
(*montrant les soldats*)
Grâce à ces braves gens !

Vengeance, vengeance!
He will perish!

DANIEL, *aside, to Zampa*
And we are unarmed!

ZAMPA, *aside*
Silence!
(*loudly, with a bold smile*)
I, Zampa? What a pretence!
There's an original way
To be rid of a rival!

(*Sudden noise.*)

Scene 14
The same, Dandolo, running in followed by an Officer and several Soldiers

DANDOLO, *breathlessly*
Victory, victory!
We have them in our power!

ALPHONSE, *sharply*
Who?

DANDOLO
The brigands!
(*indicating the Soldiers*)
Thanks to these brave men!

Je me suis couvert de gloire.
Vous allez savoir du nouveau !
Et ce paquet surpris dans les mains de Pietro...
(lui donnant le papier) Regardez !

ALPHONSE, *lisant sa suscription*
Pour Zampa !

Tous
Pour Zampa !

CAMILLE, *à part*
Tout l'accable !
Et mon père est perdu...

ALPHONSE, *le montrant à Zampa*
Pour Zampa !

ZAMPA, *froidement*
Je le vois.

ALPHONSE
Nierez-vous encore ?

ZAMPA
Non.

ALPHONSE
Ce papier ?...

I have covered myself in glory.
You're going to hear something new!
And this packet we found in Pietro's hands...
(giving him the paper) Look!

ALPHONSE, *reading the address*
For Zampa!

ALL
For Zampa!

CAMILLE, *aside*
Everything condemns him!
And my father is lost...

ALPHONSE, *showing it to Zampa*
For Zampa!

ZAMPA, *coolly*
So I see.

ALPHONSE
Will you still deny it?

ZAMPA
No.

ALPHONSE
This paper...

ZAMPA

Est pour moi.

Tous, *levant leurs armes*

Misérable !...

ZAMPA, *avec assurance*

Lisez !...

(Moment de silence.)

ALPHONSE, *ouvrant la lettre*

La main du vice-roi !

« Pour soutenir la guerre

Qu'aux Ottomans nous déclarons,

De Zampa, et de ses compagnons,

Nous accordons la grâce entière !

(Mouvement général.)

Acceptons ce secours,

l'admettons dans nos rangs !

Qu'il combatte sous la bannière

Qu'il méconnut longtemps !

À ce prix, son pardon est accordé sur terre...

Qu'il l'obtienne du ciel !... »

ZAMPA, *légèrement*

Le ciel, c'est mon affaire !

ZAMPA

Is for me.

ALL, *raising their weapons*

Wretch!

ZAMPA, *confidently*

Read it!

(A moment of silence elapses.)

ALPHONSE, *opening the letter*

The Viceroy's hand!

'To support the war

That we declare against the Ottomans,

We grant Zampa and his companions

A full pardon!

(The crowd stirs.)

'Let us accept this aid,

let us admit him into our ranks!

Let him fight under the banner

That he long scorned!

At this price, his pardon is granted on earth...

Let him obtain it from Heaven!

ZAMPA, *nonchalantly*

I'll take care of Heaven!

ALPHONSE, *accablé*

L'ai-je bien lu ?

DANIEL, *avec joie*

Quel changement !

18 ZAMPA, *à ses gens*

À mon pouvoir, croirez-vous maintenant ?

(au peuple)

Que toute crainte soit bannie...

Mes amis, ce Zampa redouté,

Désormais consacre sa vie

À défendre vos jours et votre liberté !

CHŒUR, PEUPLE, MARINS

Honneur ! honneur

À notre défenseur !

Plus d'alarmes !

Grâce à ses armes,

La paix nous promet le bonheur !

(Ensemble)

CAMILLE

Quelle douleur

Déchire mon cœur !

Tout redouble nos alarmes :

Comment calmer sa fureur ?

ALPHONSE, *crushed*

Did I read it correctly?

DANIEL, *joyfully*

What a change of situation!

ZAMPA, *to his followers*

Now will you believe in my power?

(to the People)

Let all fear be banished...

My friends, this dreaded Zampa

Henceforth dedicates his life,

To defending your lives and your freedom!

CHORUS, PEOPLE, SAILORS

Honour! Honour

To our defender!

No more alarm!

Thanks to his weapons,

Peace promises us happiness!

(Ensemble)

CAMILLE

What grief

Rends my heart!

Everything redoubles our alarm:

How can we calm his fury?

ALPHONSE

Quelle douleur

Déchire mon cœur !

Tout redouble mes alarmes ;

Sa vue augmente encor ma fureur !

RITTA

Quelle douleur !

Tout de son cœur redouble les alarmes :

Comment calmer sa fureur ?

DANDOLO

Quelle frayeur !

Je meurs de peur !

Oh cruelles alarmes !

Comment calmer sa fureur ?

ZAMPA ET DANIEL

De sa fureur

Au fond du cœur

Je conçois/Il conçoit peu d'alarmes.

Non, rien ne peut troubler mon/son bonheur.

ALPHONSE, *avec fureur et brisant son épée*

Que je serve avec lui, que je me déshonore !

Jamais !...

CAMILLE, *tremblante*

Au ciel !

ALPHONSE

What grief

Rends my heart!

Everything redoubles my alarm;

The sight of him increases my fury!

RITTA

What grief!

Everything redoubles his heart's alarms:

How can we calm his fury?

DANDOLO

What terror!

I am dying of fear!

Oh, cruel alarm!

How can we calm his fury?

ZAMPA, DANIEL

At heart,

I expect/Zampa expects but little alarm

From Alphonse's fury.

No, nothing can disturb my/his happiness.

ALPHONSE, *furiously, breaking his sword*

Am I to serve with him? Am I to dishonour myself?

Never!

CAMILLE, *trembling*

Heaven help us!

ALPHONSE

Et vous Camille, vous !
Qu'attendez-vous encore ?
Oserez-vous le nommer votre époux ?

ZAMPA, prenant la main de Camille
Venez !

ALPHONSE, à *Camille*
Qu'allez-vous faire ?

CAMILLE, *émue*
Alphonse !

ZAMPA, bas à Camille
Et votre père...
Il est encore en mon pouvoir !

CAMILLE, *regardant Alphonse avec douleur, et donnant la main à Zampa*
Je suivrai mon devoir !

CHŒUR, PEUPLE, DANIEL, MARINS
Honneur ! honneur, etc.

(Reprise de l'ensemble.)

(Les portes de la chapelle se sont ouvertes et laissent voir l'intérieur éclairé pour la cérémonie, l'évêque et ses prêtres en habits pontificaux sont à l'autel. Les soldats portent les armes ; le peuple et les femmes se mettent à genoux,

ALPHONSE

And you, Camille, you!
What are you still waiting for?
Will you dare to call him your husband?

ZAMPA, taking Camille's hand
Come!

ALPHONSE, to *Camille*
What will you do?

CAMILLE, *deeply moved*
Alphonse!

ZAMPA, quietly, to Camille
Your father...
Is still in my power!

CAMILLE, *looking sorrowfully at Alphonse, and giving Zampa her hand*
I will do my duty!

CHORUS, PEOPLE, DANIEL, SAILORS
Honour! Honour, etc.

(Reprise of the ensemble.)

(The chapel doors have opened, revealing the interior illuminated for the ceremony. The Bishop and his Priests in liturgical vestments are at the altar. The Soldiers carry their weapons; the People and the Women kneel, while the

tandis que l'orgue fait entendre un chant religieux qui termine le final. Zampa et Camille, qui se soutient à peine, montent les degrés du perron ; au moment où ils se mettent à genoux sur des coussins placés à l'entrée de la chapelle et où l'évêque s'avance pour les bénir, la toile tombe.)

Acte troisième

Le théâtre représente l'intérieur de l'appartement de Camille. Au fond, une riche portière retombant en draperie, conduit à l'alcôve, au fond de laquelle on aperçoit un lit magnifique, avec un prie-Dieu. À gauche, une fenêtre ouverte jusqu'au bas et donnant sur un balcon extérieur ; près de là, un guéridon avec une lampe d'argent qui éclaire la scène : portes latérales ; la fenêtre, ornée de vitraux gothiques, et les portes sont garnies de draperies pareilles à celles de l'alcôve.

19 ENTR'ACTE

Scène I

Camille, seule

(Dialogue)

20 CAMILLE

(Elle est assise en négligé du soir.)

Est-ce un rêve ? me voilà donc sa femme !... Mais mon père est sauvé ! il va m'être rendu... *(après un silence)* Pauvre Alphonse ! il est parti sans doute, et ne saura jamais que je n'ai cédé qu'au plus saint des devoirs !...

organ plays a hymn that concludes the finale. Zampa and Camille, who can barely stand, go up the steps one by one; as they kneel on cushions placed at the entrance to the chapel and the Bishop steps forward to bless them, the curtain falls.)

Act Three

The stage represents the interior of Camille's apartments. Rear stage, a richly draped doorway leads to the alcove, at the far end of which a sumptuous bed with a prie-dieu can be seen. To the left, a window open to floor level, overlooking an exterior balcony; nearby, a small table with a silver lamp that illuminates the scene. Doors to each side; the window, decorated with Gothic stained glass, and the doors are draped with fabrics similar to those in the alcove.

ENTR'ACTE

Scene I

Camille, alone

(Dialogue)

CAMILLE

(She is sitting in her deshabille.)

Is it a dream? So now I am his wife! But my father is saved! He will be restored to me... *(after a silence)* Poor Alphonse! He has surely left, and will never know that I yielded only to the most sacred of duties!

(On entend en dehors une ritournelle de mandoline qui continue jusqu'à la barcarolle.) (écoutant) Qu'entends-je ? Cet air sicilien que nous avons répété si souvent ensemble... (Elle se lève et regarde par la fenêtre.) Qui donc ?... Je ne vois, à la clarté de la lune, qu'un jeune pêcheur dont la barque s'approche lentement.

[N° II BARCAROLLE]

21 ALPHONSE, *en dehors*
Où vas-tu, pauvre gondolier ?
Je vais sur un autre rivage,
Chercher un sol hospitalier
Que n'ait point flétri l'esclavage !

CAMILLE, *parlant*
C'est sa voix !...

ALPHONSE, *continuant*
Adieu donc pour toujours,
Terre chérie !
Ô ma belle patrie !
Adieu donc, mes amours
Et mes beaux jours !

CAMILLE, *parlant pendant la ritournelle*
Quelle imprudence !...
(Elle s'approche du balcon.)

(Offstage, a mandolin ritornello can be heard, continuing into the nocturne.)
(listening) What do I hear? That Sicilian air we so often sang together...
(She gets up and looks out of the window.) Who can it be?... All I can see in the moonlight is a young fisherman whose boat is slowly coming this way.

[No. II BARCAROLLE]

ALPHONSE, *offstage*
Where are you going, poor gondolier?
I am going to another shore,
To seek hospitable soil
Unsullied by slavery!

CAMILLE, *spoken*
It is his voice!

ALPHONSE, *continuing*
Farewell then for ever,
Beloved land!
O my beautiful homeland!
Farewell then to my love
And my fair days!

CAMILLE, *speaking during the ritornello*
What imprudence!
(She approaches the balcony.)

CAMILLE, *sur le théâtre*
Parle bas ! pauvre gondolier,
Entends-tu gronder la tempête ?
Suis l'exemple du nautonier,
C'est un naufrage qui s'apprête :
Adieu donc pour toujours !
Sur l'autre rive
Que le bonheur te suive !

Mais pour moi plus d'amours,
Plus de beaux jours.

(Ensemble. Troisième couplet en duo.)

CAMILLE, *sur le théâtre*
Au malheur que je dois subir,
N'ajoute pas par ta présence ;
Ton aspect me fait trop souffrir,
Il me rend presque l'espérance !...
Toi, qu'une amie
Aimait plus que la vie...
Adieu donc nos amours
Et nos beaux jours !

ALPHONSE, *en dehors*
Pour l'exil quand je vais partir,
Qu'un regard calme ma souffrance...
Un regard est un souvenir
Qui me tiendra lieu d'espérance.

CAMILLE, *onstage*
Speak softly! Poor gondolier,
Do you hear the storm rumbling?
Follow the example of the boatman;
A shipwreck is imminent:
Farewell then for ever!
On the other shore
May happiness follow you!

But for me, no more love,
No more fair days.

(Together. Third verse sung as duet.)

CAMILLE, *onstage*
Do not add with your presence
To the misfortune I must endure;
Your appearance makes me suffer too much,
It almost restores my hope!
You, whom your companion
Loved more than life itself...
Farewell then to our love
And our fair days!

ALPHONSE, *offstage*
When I depart into exile,
May a glance calm my suffering...
A glance is a memory
That will serve me in place of hope.

Adieu donc ô mon amie !
Ô ma belle patrie !
Adieu donc nos amours
Et nos beaux jours !

(Camille s'éloigne de la fenêtre, la tête cachée dans ses mains ; Alphonse paraît aussitôt sur le balcon qu'il vient d'escalader.)

Scène 2

Alphonse, en costume de matelot ; Camille

(Dialogue)

22 CAMILLE, *effrayée*
Vous, ici !...

ALPHONSE

Ne craignez rien, personne ne m'a vu ; écoutez-moi. Je connais enfin la cause de mon malheur. Un mot de ce misérable m'a appris la captivité de votre père et le sacrifice qui vous était imposé. Mais une promesse arrachée par la violence ne saurait lier votre sort. Tout est disposé pour votre fuite ; dites un mot, je vous conduis aux pieds du vice-roi.
(Mouvement de Camille.)

CAMILLE

Trahir un serment prononcé devant Dieu ! Non, Alphonse, ma vie est terminée ; mais si j'ai dû renoncer au bonheur, du moins je ne serai pas à un autre.

Farewell then, O my companion!
O my beautiful homeland!
Farewell then to our love
And our fair days!

(Camille moves away from the window, her face buried in her hands; Alphonse appears immediately on the balcony, which he has just climbed.)

Scene 2

Alphonse, in sailor's costume; Camille

(Dialogue)

CAMILLE, *frightened*
You here!

ALPHONSE

Fear nothing, no one has seen me; listen to me. At last I know the cause of my misfortune. A word from that villain informed me of your father's captivity and the sacrifice forced upon you. But a promise extracted by violence cannot bind your fate. Everything is arranged for your escape; say the word, and I will lead you to the Viceroy's feet. *(Camille makes a movement.)*

CAMILLE

Betray an oath sworn before God? No, Alphonse, my life is over; but if I must renounce happiness, at least I will not belong to another.

ALPHONSE

Que dites-vous ?... Ce mariage !...

CAMILLE

Il a juré sur l'évangile de m'accorder une grâce. (*écoutant*) Ô ciel !... (*On entend des pas en dehors.*) C'est lui ! fuyez ! fuyez ! vous n'avez qu'un instant. Adieu ! songez à votre sœur.

(*Elle rentre précipitamment dans son oratoire à droite ; Alphonse gagne la fenêtre : on entend aussitôt une musique douce sous les fenêtres.*)

Scène 3

Alphonse, seul

ALPHONSE

C'en est donc fait ! (*s'avançant vers le balcon*) Qu'entends-je ? une fête, une sérénade pour les nouveaux époux !

[*N° 12 SÉRÉNADE*]

23 CHŒUR, *en dehors*
La nuit profonde
Couvre le monde,
Heureux instants !
Quand tout sommeille
Le bonheur veille
Pour les amants.
De cet asile
Toujours tranquille,

ALPHONSE

What are you saying?... This marriage!

CAMILLE

He swore on the Gospel to grant me a favour. (*listening*) Oh Heavens! (*Footsteps are heard outside.*) It is he! Flee! Flee! You have only a moment. Farewell! Think of your sister.

(*She rushes into her chapel on the right; Alphonse goes to the window. At once soft music is heard beneath the windows.*)

Scene 3

Alphonse, alone

ALPHONSE

So it is over! (*moving towards the balcony*) What do I hear? A celebration, a serenade for the newlyweds!

[*NO. 12 SERENADE*]

CHORUS, *offstage*
Deep night
Enshrouds the world,
Happy moments!
When all else slumbers,
Happiness keeps watch
For lovers.
From this sanctuary,
Ever tranquil,

Fuyez, jaloux,
Éloignez-vous.

(Dialogue)

24 ALPHONSE, pendant la reprise

Aucune issue ! Que faire ?... Sauvons l'honneur de Camille !... Là... sur ce balcon... *(Il se place sur le balcon extérieur, et se trouve masqué par la fenêtre et les draperies ; la fenêtre reste toujours ouverte ; la porte du fond, s'ouvre ; on voit Zampa et Daniel, escortés par des marins portant des flambeaux.)*

Scène 4

Alphonse, caché, Zampa, Daniel, Marins

ZAMPA, parlant à sa suite pendant que la sérénade continue
Merci mes braves amis ! à demain.

(Ils se retirent sur les dernières mesures de la sérénade, et la porte se referme.)

Scène 5

Alphonse sur le balcon, Daniel, Zampa

ZAMPA, s'étendant dans un fauteuil

Me voilà donc chez moi... Qu'en dis-tu, Daniel ?...

DANIEL, soupirant

Que Dieu vous y maintienne ! Quant à moi, capitaine, je vous fais mes adieux, je me retire des affaires. Je ne puis me faire à tout ce qui se passe

Fly, jealous ones,
Begone!

(Dialogue)

ALPHONSE, during the reprise

No way out! What to do?... I must save Camille's honour! There... on this balcony... *(He takes up position on the balcony outside, hidden by the window and draperies; the window remains open. The rear door opens. Enter Zampa and Daniel, escorted by sailors bearing torches.)*

Scene 4

Alphonse, concealed, Zampa, Daniel, Sailors

ZAMPA, speaking to his retinue while the serenade continues
Thank you, my good friends! Until tomorrow.

(The Sailors withdraw as the last bars of the serenade fade away, and the door closes.)

Scene 5

Alphonse on the balcony, Daniel, Zampa

ZAMPA, reclining in an armchair

So here I am, quite at home... What do you say to that, Daniel?

DANIEL, sighing

God grant you may stay here! As for me, Captain, I bid you farewell; I am retiring from this business. I cannot bear all that is happening in

autour de vous !... Des statues qui marchent, qui se promènent...
(*hésitant*) Car il paraît que vous l'avez encore vue pendant la cérémonie ?

ZAMPA, reprenant son sérieux

Je t'avais défendu de m'en reparler. Mon ordre est-il exécuté ?

DANIEL

Nous l'avons enlevée et, après l'avoir brisée en mille morceaux, on l'a jetée à la mer.

ZAMPA, respirant

M'en voilà délivré !

DANIEL

C'est juste, il est temps de se retirer pour aller rejoindre madame Daniel !

ZAMPA, surpris

Madame Daniel !

DANIEL

Hélas ! oui, capitaine, j'ai retrouvé ma femme. Et pour me mortifier, je vais finir mes jours avec elle !

(*Daniel sort.*)

your vicinity! Statues that walk, that move around... (*hesitating*) For it seems you saw it again during the ceremony?

ZAMPA, becoming serious again

I forbade you to speak to me of that again. Has my order been carried out?

DANIEL

We removed it and, after smashing it into a thousand pieces, threw it into the sea.

ZAMPA, breathing a sigh of relief

I am finally free of her!

DANIEL

That's right. Now it's time for me to withdraw and go to Madam Daniel!

ZAMPA, surprised

Madam Daniel!

DANIEL

Alas! Yes, Captain, I have found my wife again. And to my mortification, I will spend the rest of my days with her!

(*Exit Daniel.*)

Scène 6

Zampa, Alphonse, caché ; il se montre pendant que Zampa s'éloigne

ALPHONSE, *à part*

Ah ! veillons sur Camille !

ZAMPA, revenant, et se débarrassant de son manteau et de son épée

Elle est là ! elle est à moi. (*allant au-devant d'elle*) Ah ! la voici !

Scène 7

Les mêmes, Camille, sortant de son oratoire

CAMILLE, *retirant sa main*

Je viens vous rappeler votre promesse : vous avez juré devant Dieu de m'accorder la première grâce que je vous demanderais.

ZAMPA, vivement

Et que voulez-vous ?

CAMILLE, *baissant les yeux*

Me retirer à l'instant au couvent et y passer ma vie.

ZAMPA, avec emportement

Jamais ! c'est vous seule que je veux !

ALPHONSE, *faisant un pas vers lui le poignard levé*

Infâme !

Scene 6

Zampa, Alphonse, concealed, but appearing onstage while Zampa is elsewhere

ALPHONSE, *aside*

Ah! Let me keep watch over Camille!

ZAMPA, returning, and discarding his cloak and sword

She is here! And she is mine. (*going towards her*) Ah! Here she is!

Scene 7

The same, Camille, emerging from her oratory

CAMILLE, *withdrawing her hand*

I have come to remind you of your promise: you swore before God to grant me the first favour I asked of you.

ZAMPA, sharply

And what do you want?

CAMILLE, *lowering her eyes*

To retire at once to a convent and spend my life there.

ZAMPA, angrily

Never! It is you alone I want!

ALPHONSE, *taking a step towards him, dagger raised*

Despicable wretch!

CAMILLE, *à Zampa avec larmes*
Au nom du ciel, ayez pitié de moi !

ZAMPA, *l'arrêtant*
Ah ! je devine ! ce nom de Zampa vous fait horreur. Rassurez-vous,
Camille, je puis vous donner celui de comtesse de Monza.

ALPHONSE, *s'arrêtant*
De Monza !...

ZAMPA, *avec fierté*
C'est celui de mon père.

ALPHONSE, *à part avec horreur, et jetant son poignard loin de lui*
Dieux ! c'est mon frère !

[N° 13 FINALE]

25 ZAMPA, *se retournant*
Qu'entends-je ?...

CAMILLE, *effrayée et courant près d'Alphonse*
Ô ciel !

ZAMPA.
Eh ! quoi...
Vous ! en ces lieux ! chez moi !...
(*Il saute sur son épée et frappe un timbre qui retentit aussitôt.*)
Holà ! quelqu'un ?

CAMILLE, *to Zampa, tearfully*
In Heaven's name, have mercy on me!

ZAMPA, *stopping her*
Ah! I can guess! The name Zampa horrifies you. Rest assured, Camille, I
can give you the title of Countess of Monza.

ALPHONSE, *stopping short*
Of Monza!

ZAMPA, *proudly*
That is my father's title.

ALPHONSE, *aside, in horror, throwing his dagger away*
Ye Gods! He is my brother!

[No. 13 FINALE]

ZAMPA, *turning around*
What do I hear?

CAMILLE, *frightened and running to Alphonse*
Oh Heavens!

ZAMPA
What? What...?
You! In this place! In my home!
(*He seizes his sword and strikes a bell, which rings at once.*)
Ho! Is anyone there?

CAMILLE, à *Alphonse*

Ah ! fuyez loin d'ici.

ALPHONSE

Non, mon sort est rempli !

(Plusieurs marins entrent aussitôt.)

LES MARINS

Quel bruit se fait entendre ?

Qu'est-ce donc ?

ZAMPA

Un rival que je viens de surprendre

Armé de ce poignard... Quel était son dessein ?

ALPHONSE

De t'arracher la vie.

ZAMPA

Vous l'entendez !...

ALPHONSE

Mais par une autre main

Qu'elle te soit ravie !

LES MARINS

Malheureux !

CAMILLE, to *Alphonse*

Ah, flee far from here!

ALPHONSE

No, my fate is fulfilled!

(Several Sailors enter immediately.)

SAILORS

What noise is this?

What is it?

ZAMPA

A rival whom I have just caught

Armed with this dagger... What was his intention?

ALPHONSE

To take your life.

ZAMPA

You hear him!

ALPHONSE

But may another hand

Take it from you!

SAILORS

Wretch!

ZAMPA

Il suffit ! qu'on l'entraîne ! et demain,
À la pointe du jour, le supplice ordinaire !

CAMILLE, *avec un cri*

Dieux ! que voulez-vous faire ?
Sachez...

ALPHONSE, *l'arrêtant, et à mi-voix, pendant que Zampa donne ses ordres*

Camille ! ô ciel ! N'allez pas me trahir,
Et ne me nommez pas, non ! j'aurais trop à rougir
S'il pouvait soupçonner que je suis son frère !

CAMILLE, *accablée, et tombant dans un fauteuil à gauche*

Ah ! je me sens mourir !

(Ensemble)

ZAMPA

De son aspect qu'on me délivre.
Allez, marchez.

LES MARINS

Allons, marchons, il faut nous suivre :
Suivez-nous, suivez-nous.

ALPHONSE, *à Camille*

À mon malheur, comment survivre !
Adieu, adieu ; séparons-nous.

ZAMPA

Enough! Take him away! And tomorrow,
At daybreak, execution by the usual method!

CAMILLE, *with a cry*

Ye Gods! What do you intend to do?
Know...

ALPHONSE, *stopping her, and in a low voice, while Zampa gives his orders*

Camille! Oh Heavens! Do not betray me,
And do not name me, no! I would be too ashamed
If he could suspect that I am his brother!

CAMILLE, *overwhelmed, and slumping into an armchair on the left*

Ah! I feel myself dying!

(Ensemble)

ZAMPA

Remove him from my sight.
Go, march.

SAILORS

Come, march, you must follow us:
Follow us, follow us.

ALPHONSE, *to Camille*

How can I survive my misfortune?
Farewell, farewell; let us part.

(Ils entourent Alphonse qui jette un dernier regard sur Camille, et veut s'élancer près d'elle ; ils l'entraînent vivement et sortent en désordre. Zampa ferme la porte et revient près de Camille.)

Scène 8

Camille, Zampa

(Camille cherche à rappeler ses sens, et jette des regards inquiets autour d'elle.)

ZAMPA

Camille, revenez à vous !

(Cavatine)

- 26 Pourquoi trembler, c'est moi qui vous implore,
Qu'un seul regard daigne tomber sur moi.
J'y vois encore et le trouble et l'effroi.
Quand vous adorer sera ma loi,
Pourquoi trembler, c'est moi qui vous implore,
Qu'un seul regard tombe sur moi.
Ah, dans vos yeux, laissez-moi lire
Ce mot qui doit combler mes vœux...
Tout en ces lieux semble nous dire :
L'amour est là, soyez heureux !
Ah ! Camille rassurez-vous !
Pourquoi trembler, c'est moi qui vous implore, etc.

(The Sailors surround Alphonse, who casts a last glance at Camille and tries to rush to her side; they pull him away quickly and leave in disarray. Zampa closes the door and returns to Camille.)

Scene 8

Camille, Zampa

(Camille tries to regain her senses and looks anxiously around her.)

ZAMPA

Camille, come to your senses!

(Cavatina)

Why tremble? It is I who beseech you:
Deign to cast a single glance upon me.
I still see turmoil and dread in your eyes.
When to worship you is to be my law,
Why tremble? It is I who beseech you
To cast a single glance upon me.
Ah, in your eyes, let me read
That word which will fulfil my desires...
All, in this place, seems to tell us:
Love is here, be happy!
Ah! Camille, have no fear!
Why tremble? It is I who beseech you, etc.

(Duo)

27 CAMILLE, *revenant à elle*
Où suis-je ? (*Elle l'aperçoit.*) Ô dieux ! Éloignez-vous.

ZAMPA, *tendrement*
D'où vient cette frayeur subite ?
Vous me voyez à vos genoux.
Eh ! quoi, votre regard m'évite !
N'êtes-vous pas près d'un époux ?

CAMILLE, *agitée*
Pardonnez à ma frayeur subite,
Laissez-moi fuir... séparons-nous.
Ce bienfait que je sollicite
Hélas ! me le refusez-vous ?

ZAMPA, *avec amour*
Qu'elle est belle !

CAMILLE, *à part*
Il hésite !
(*haut*) Parlez ! me le refusez-vous ?

(Ensemble)

ZAMPA
Que d'attraits, que de charmes !
Sa douleur et ses larmes

(Duet)

CAMILLE, *coming to her senses*
Where am I? (*She sees him.*) Ye Gods! Begone from me!

ZAMPA, *tenderly*
Why this sudden terror?
You see me at your knees.
Ah! What? Your gaze avoids me?
Are you not by your husband's side?

CAMILLE, *agitated*
Forgive my sudden terror!
Let me flee... let us part.
That favour I request,
Alas, will you refuse it to me?

ZAMPA, *lovingly*
How beautiful she is!

CAMILLE, *aside*
He hesitates!
(*aloud*) Speak! Will you refuse it to me?

(Together)

ZAMPA
What allure, what charms!
Her sorrow and her tears

Ont redoublé mes feux !
Moi, souscrire à ses vœux ?
Jamais plus de charmes
N'ont ébloui mes yeux !

CAMILLE
Dissipez mes alarmes ;
Est-ce donc par des larmes
Que l'on peut être heureux ?
Souscrivez à mes vœux.

ZAMPA, *avec amour*
Moi, m'ordonner l'indifférence,
Quand l'amour embrase mon cœur !
Quand le mystère et le silence
Ont préparé notre bonheur !

CAMILLE, *s'élançant avec effroi*
Ah ! tout augmente ma terreur !

ZAMPA, *tendrement*
La nuit et le silence,
Protègent ce séjour...
La plus douce espérance
Vient m'enivrer d'amour !

CAMILLE, *plus effrayée*
Vous tromperiez ma confiance ?

Have redoubled my ardour!
Should I grant her wishes?
Never have greater charms
Dazzled my eyes!

CAMILLE
Dispel my fears;
Is it then through tears
That one can be happy?
Grant me my request.

ZAMPA, *lovingly*
Can I command myself to be indifferent
When love sets my heart ablaze?
When mystery and silence
Have prepared our happiness?

CAMILLE, *bursting out, with dread*
Ah! Everything increases my terror!

ZAMPA, *tenderly*
Night and silence
Protect this place...
The sweetest hope
Comes to intoxicate me with love!

CAMILLE, *more frightened still*
Would you betray my trust?

ZAMPA, *voulant la saisir*
Parlez bas !... du silence !

CAMILLE
Votre serment que je viens réclamer...

ZAMPA
Je n'en ai fait qu'un seul,
C'est celui de t'aimer.

CAMILLE, *éperdue*
Ah par pitié ! Un mot encor...

ZAMPA, *s'avançant*
Cède à mes lois !

CAMILLE, *tombant à ses pieds et les mains étendues vers le ciel*
Ah ! daignez entendre ma voix !

(Ensemble)

ZAMPA, *s'arrêtant et la regardant*
Que d'attraits, que de charmes ! etc.

CAMILLE, *à genoux*
Dissipez mes alarmes ! etc.

28 CAMILLE, *se relevant avec force*
Eh quoi ? rien ne vous touche !

ZAMPA, *attempting to seize her*
Speak softly! Silence!

CAMILLE
Your promise that I come to redeem...

ZAMPA
I have made only one:
It is to love you.

CAMILLE, *distraught*
Oh, have mercy! Just one more word...

ZAMPA, *stepping towards her*
Yield to my will!

CAMILLE, *falling at his feet with her hands outstretched heavenwards*
Ah! Deign to hear my voice!

(Together)

ZAMPA, *stopping and looking at her*
What allure, what charms! etc.

CAMILLE, *on her knees*
Dispel my fears! etc.

CAMILLE, *rising with determination*
What? Does nothing move you?

Ah ! sans doute, celui
Dont l'âme insensible et farouche
Causa la mort d'Alice Manfredi,
Doit être sans pitié !

ZAMPA, *frappé*
Qu'entends-je ?... Alice !
Encor ce nom fatal !

CAMILLE
Qu'il soit votre supplice !

ZAMPA
Il ne pourra t'arracher de mes bras.

CAMILLE, *éperdue*
Ô Ciel ! Où fuir, hélas !

(Elle court au prie-Dieu et s'y attache comme à un dernier refuge.)

ZAMPA, *courant fermer toutes les portes*
Vain espoir ! je m'attache à tes pas !
Je l'ai dit... tu m'appartiendras !

(La lampe s'éteint, les rideaux de l'alcôve se ferment comme poussés par un coup de vent ; Zampa s'élance près de Camille, mais elle a disparu et à sa place, au milieu de l'obscurité, il ne trouve que la statue d'Alice qui lui saisit le bras. La nuit qui règne sur le théâtre n'est occupée que par la lueur des éclairs qui se succèdent et traversent les vitraux des fenêtres.)

Ah! No doubt, the man
Whose unfeeling and savage soul
Caused the death of Alice Manfredi
Must be without pity!

ZAMPA, *deeply struck*
What do I hear?... Alice!
That fatal name once more!

CAMILLE
May it be your torment!

ZAMPA
It cannot tear you from my arms.

CAMILLE, *distraught*
Oh Heaven! Where to flee, alas?

(She rushes to the prie-dieu and clings to it as to a last refuge.)

ZAMPA, *running to close all the doors*
Vain hope! I will follow you everywhere!
I have said it... You will be mine!

(The lamp goes out and the alcove curtains close as if blown by a gust of wind; Zampa rushes to Camille, but she has disappeared, and in her place, amid the darkness, he finds only the statue of Alice, which seizes his arm. The prevailing darkness on the stage is broken only by the regular flashes of lightning that are glimpsed through the stained-glass windows.)

Scène 9

Zampa, la statue

(Musique sombre.)

ZAMPA, saisi par la statue

(étonné) Ô Dieux ! cette main est glacée !...

(La musique a toujours continué. Coup de tonnerre plus violent. Zampa jette un cri terrible et disparaît avec la statue qui s'engloutit au milieu des flammes, tandis que des femmes et des habitants traversent le théâtre en fuyant.)

CHŒUR

Ô jour affreux !

La terre tremble,

Et l'Etna semble

Épuiser tous ses feux !

(Une partie du palais disparaît. On voit au fond, sur le bord de la mer, la statue d'Alice, revenue sur son piédestal, et entourée de tous les habitants qui s'agenouillent devant elle. Plus loin, Camille soutenue par Alphonse et environnée de ses femmes groupées sur des rochers. Une barque, qui porte Lugano, s'approche du rivage ; on entend crier : « Mon père ! », « Camille ! » Le jour revient peu à peu. Camille est à genoux, les mains étendues vers Lugano.)

29 CHŒUR, au pied de la statue d'Alice reprenant la prière du premier acte

Ah ! soyez-nous propice !

Scene 9

Zampa, the statue

(Sombre music.)

ZAMPA, seized by the statue

(astounded) Ye Gods! This hand is cold as ice!

(The music continues. A still more violent thunderclap. Zampa utters a terrible cry and vanishes with the statue, which is engulfed in flames, while maidservants and villagers flee across the stage.)

CHORUS

Oh dreadful day!

The earth trembles,

And Etna seems

To exhaust all its flames!

(Part of the palace disappears. In the distance, on the seashore, we see the statue of Alice, restored to its pedestal, and surrounded by all the inhabitants kneeling before it. Further away, Camille, supported by Alphonse and surrounded by her maidservants gathered on the rocks. A boat bearing Lugano approaches the shore; we hear cries of 'My father!', 'Camille!' Daylight gradually returns. Camille is on her knees, her hands outstretched towards Lugano.)

CHORUS, at the foot of the statue of Alice, repeating the prayer from the first act

Ah, be propitious to us,

Sainte Alice,
Veillez sur nous !
Nous prions Dieu pour Vous !
Oui, rendez la paix à ce rivage
Et l'espérance à tous les cœurs.

(Le rideau tombe au moment où Lugano presse Camille et Alphonse dans ses bras.)

Saint Alice!
Watch over us,
We will pray to God for you!
Yes, bring peace to this shore
And hope to all hearts.

(The curtain falls as Lugano embraces Camille and Alphonse.)

