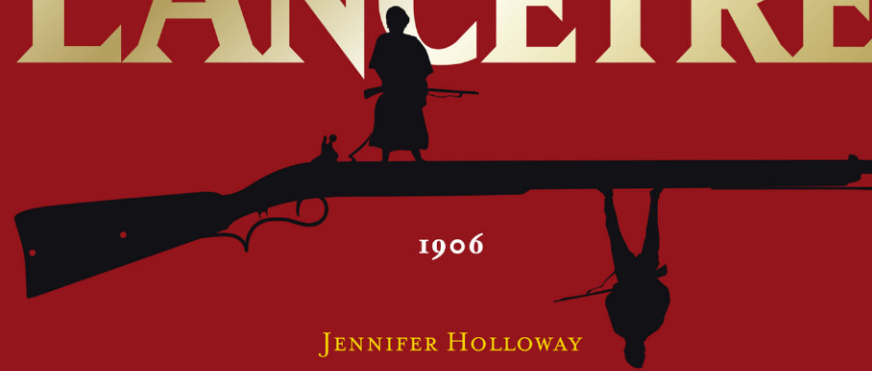


BRU ZANE
Opéra français | *French opera*

CAMILLE
SAINT-SAËNS

L'ANCÊTRE



JENNIFER HOLLOWAY
GAËLLE ARQUEZ
HÉLÈNE CARPENTIER
JULIEN HENRIC
MICHAEL ARIVONY
MATTHIEU LÉCROART

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
THE PHILHARMONIC CHORUS OF TOKYO
KAZUKI YAMADA

B
PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

For the Palazzetto Bru Zane:
Artistic director: Alexandre Dratwicky
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 Auditorium Rainier III, Monaco, on 1-6 October 2024
Balance engineer: Jiri Heger
Recording assistants: Ignace Hauville, Louis Vitteaud
Editing and mixing: Jiri Heger
Recording producers: Jiri Heger and Alexandre Dratwicky

© & © 2025 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

Opéra français

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 1 | Bach, <i>Amadis de Gaule</i> | 31 | Saint-Saëns, <i>Phryné</i> |
| 2 | Kreutzer, <i>La Mort d'Abel</i> | 32 | Offenbach, <i>Le Voyage dans la Lune</i> |
| 3 | Massenet, <i>Thérèse</i> | 33 | Meyerbeer, <i>Robert le Diable</i> |
| 4 | Sacchini, <i>Renaud</i> | 34 | Cherubini, <i>Les Abencérages</i> |
| 5 | Massenet, <i>Le Mage</i> | 35 | Spontini, <i>La Vestale</i> |
| 6 | Joncières, <i>Dimitri</i> | 36 | Franck, <i>Hulda</i> |
| 7 | Catel, <i>Les Bayadères</i> | 37 | Massenet, <i>Ariane</i> |
| 8 | Saint-Saëns, <i>Les Barbares</i> | 38 | Bertin, <i>Fausto</i> |
| 9 | Salieri, <i>Les Danaïdes</i> | 39 | Saint-Saëns, <i>Déjanire</i> |
| 10 | David, <i>Herculanum</i> | 40 | Massenet, <i>Werther</i> |
| 11 | Gounod, <i>Cinq-Mars</i> | 41 | Offenbach, <i>La Vie parisienne</i> |
| 12 | Lalo & Coquard, <i>La Jacquerie</i> | 42 | Massenet, <i>Grisélidis</i> |
| 13 | Hérold, <i>Le Pré aux clercs</i> | 43 | Lalo, <i>Le Roi d'Ys</i> |
| 14 | Méhul, <i>Uthal</i> | 44 | Saint-Saëns, <i>L'Ancêtre</i> |
| 15 | Saint-Saëns, <i>Proserpine</i> | | |
| 16 | Godard, <i>Dante</i> | | |
| 17 | Halévy, <i>La Reine de Chypre</i> | | |
| 18 | Gounod, <i>Le Tribut de Zamora</i> | | |
| 19 | Messenger, <i>Les P'tites Michu</i> | | |
| 20 | Spontini, <i>Olimpie</i> | | |
| 21 | Offenbach, <i>La Périochole</i> | | |
| 22 | Gounod, <i>Faust</i> | | |
| 23 | Offenbach, <i>Maitre Péronilla</i> | | |
| 24 | Lemoine, <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 | Messenger, <i>Passionnément</i> | | |
| 29 | Saint-Saëns, <i>La Princesse jaune</i> | | |
| 30 | Lecocq, <i>La Fille de M^{me} Angot</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 & coffrets

- 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*
- 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)

DVDs, Blu-ray, video en ligne

- 1 Bizet, *Carmen*



CAMILLE SAINT-SAËNS

L'Ancêtre



Jennifer Holloway

Gaëlle Arquez

Hélène Carpentier

Julien Henric

Michael Arivony

Matthieu Lécroart

Yui Yoshino

Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo

The Philharmonic Chorus of Tokyo

Kazuki Yamada

Sommaire

	7	Index des plages
	9	Distribution
<i>Alexandre Dratwicki</i>	13	Aujourd'hui mieux qu'hier ?
<i>Hector Cornilleau</i>	15	Créer <i>L'Ancêtre</i> : splendeurs et misères d'un dernier opéra
<i>Alexandre Dratwicki</i>	19	L'autre Palais Garnier
<i>Marie-Gabrielle Soret</i>	22	Les derniers opéras de Camille Saint-Saëns
<i>Gabriel Fauré</i>	27	La création de <i>L'Ancêtre</i> à l'Opéra de Monte-Carlo
	31	Synopsis
	53	Livret

Contents

	7	Tracklist
	9	Cast
<i>Alexandre Dratwicki</i>	33	Better today than yesterday?
<i>Hector Cornilleau</i>	35	The creation of <i>L'Ancêtre</i> : splendours and miseries of a last opera
<i>Alexandre Dratwicki</i>	39	The other Palais Garnier
<i>Marie-Gabrielle Soret</i>	41	The late operas of Camille Saint-Saëns
<i>Gabriel Fauré</i>	47	The premiere of <i>L'Ancêtre</i> at the Opéra de Monte-Carlo
	51	Synopsis
	53	Libretto

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

L'Ancêtre

Drame lyrique en trois actes sur un livret de Lucien Augé de Lassus.

Créé à l'Opéra de Monte-Carlo le 24 février 1906.

Éditions Durand.



I

Acte premier

01 PRÉLUDE	2:53
02 SCÈNE : Ô joie innocente et sereine ! (Raphaël)	2:20
03 SCÈNE : Abeilles, mes petites sœurs (Raphaël)	3:27
04 SCÈNE : Père Raphaël, Dieu vous garde ! (Tébaldo, Raphaël)	2:59
05 SCÈNE : Qui vient là ? (Tébaldo, Raphaël, Chœur)	2:21
06 CHŒUR : Bon ermite ! (Margarita, Vanina, Tébaldo, Chœur)	1:33
07 SCÈNE : Pour la première fois (Raphaël, Vanina, Margarita, Tébaldo, Chœur)	2:38
08 SCÈNE : Beau soldat (Bursica, Tébaldo, Raphaël)	2:18
09 ENTRÉE DE NUNCIATA : C'est elle ! (Raphaël, Chœur)	2:26
10 PRIÈRE : Toi qui donnas ton fils (Tous sauf Nunciata)	2:30
11 SCÈNE : Faudra-t-il que j'embrasse (Tous sauf Nunciata et Tébaldo)	1:57
12 ANATHÈME : Toi qui l'as refusé (Raphaël, Bursica, Chœur)	2:34

13 DUO : Margarita, je vous en prie, restez ! (Margarita, Tébaldo)	5:32
14 SCÈNE : Tout mon être salue (Tébaldo, Raphaël)	2:04
15 SCÈNE : Les hommes sont méchants (Raphaël)	2:29

II

Acte deuxième

01 PRÉLUDE	0:48
02 SCÈNE : Grand'mère dort... (Vanina)	2:18
03 MARCHE FUNÈBRE : Ah ! Ah ! (Vanina, Chœur)	3:27
04 SCÈNE : Je rêvais de mon fils (Nunciata, Chœur)	2:12
05 SCÈNE : C'est à moi de parler (Nunciata, Chœur)	1:30
06 DÉPLORATION : Il était bon à ma vieillesse (Nunciata, Chœur)	3:42
07 MALÉDICTION : Ma haine, c'est la balle (Nunciata, Vanina, Chœur)	1:58
08 CHŒUR ET SCÈNE : La haine, c'est la balle (Nunciata, Chœur)	1:52
09 SCÈNE : Maîtresse, voulez-vous connaître (Vanina, Bursica)	0:37

Acte troisième

10 PRÉLUDE	2:25
11 AIR : Ah ! (Margarita)	2:52
12 CHŒUR : Fillettes aux grands yeux (Une Femme, Raphaël, Chœur)	3:31
13 SCÈNE : Eh bien ! Mon fils ! (Tébaldo, Raphaël)	2:11
14 TRIO : Orphelins tous les deux (Margarita, Tébaldo, Raphaël)	4:17
15 SCÈNE : Huit jours déjà passés ! (Vanina)	0:50
16 SCÈNE : Maîtresse ! Un bon avis ! (Vanina, Bursica)	2:03
17 AIR : Non ! non ! Tout mon cœur se soulève (Vanina)	1:03

18	ARIOSO ET SCÈNE : <i>Ne puis-je comme une autre</i> (Vanina, Tébaldò)	1:36
19	SCÈNE : <i>Tu veux que je te venge, mon frère !</i> (Vanina, Margarita, Nunciata)	1:14
20	QUATUOR : <i>Viens ! suis-moi</i> (Margarita, Vanina, Nunciata, Tébaldò)	3:14
21	SCÈNE : <i>Qu'attends-tu ? Tire donc ?</i> (Vanina, Nunciata)	1:53
22	SCÈNE : <i>Quand la vue est troublée</i> (Nunciata, Vanina, Bursica)	1:50
23	MORT DE VANINA : <i>Tu sèmeras de fleurs ma tombe</i> (Vanina)	2:05



photo : Zuzanna Special

Jennifer Holloway : *Nunciata*
Gaëlle Arquez : *Vanina*
Hélène Carpentier : *Margarita*
Julien Henric : *Tébaldo*
Michael Arivony : *Raphaël*
Matthieu Lécroart : *Bursica*
Yui Yoshino : *Une Femme*

Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo
The Philharmonic Chorus of Tokyo

Kazuki Yamada
direction

Hiroyuki Mito, *chef de chœur*
David Zobel, *chef de chant*



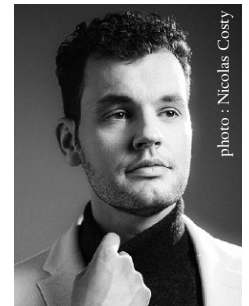
JENNIFER HOLLOWAY



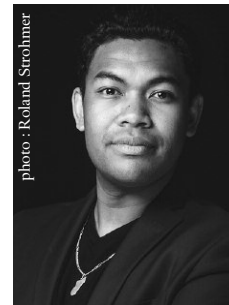
GAËLLE ARQUEZ



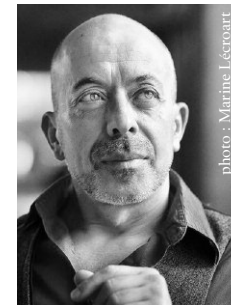
HÉLÈNE CARPENTIER



JULIEN HENRIC



MICHAEL ARIVONY



MATTHIEU LÉCROART



YUI YOSHINO

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

Kazuki Yamada, *directeur artistique et musical*



photo : Sasha Gusev

PREMIERS VIOLONS

David Lefèvre
Liza Kerob
Sibylle Duchesne
Ilyoung Chae
Diana Mykhalevych
Gabriel Milito
Mitchell Huang
Thierry Bautz
Isabelle Josso
Morgan Bodinaud
Milena Legourska
Jae-Eun Lee
Adela Určan
Anne-Cécile Lecaillé

SECONDS VIOLONS

Peter Szüts
Nicolas Delclaud
Camille Ameriguian-Musco
Frédéric Gheorghiu
Nicolas Slusznis
Alexandre Guerchovitch
Gian-Battista Ermacor
Laetitia Abraham

Katalin Szüts-Lukacs
Eric Thoreux
Raluca Hood-Marinescu
Andriy Ostapchuk
Sofija Radic
Hubert Touzery

ALTOS

François Méreaux
Federico Andres Hood
François Duchesne
Charles Lockie
Richard Chauvel
Mireille Wojciechowski
Sofia Timofeeva
Tristan Dely
Raphaël Chazal
Ying Xiong
Thomas Bouzy
Ruggero Mastrolorenzi

VIOLONCELLES

Thierry Amadi
Delphine Perrone
Alexandre Fougeroux

Florence Riquet
Bruno Posadas
Thomas Ducloy
Patrick Bautz
Florence Leblond
Thibault Leroy
Caroline Roeland

CONTREBASSES

Matthias Bensmana
Tarik Bahous
Mariana Vouytcheva
Jenny Boulanger
Sylvain Rastoul
Eric Chapelle
Dorian Marcel

FLÛTES

Anne Mauge
Raphaëlle Truchot-Barraya
Delphine Hueber
Annabelle Meunier

PICCOLO

Malcy Gouget

HAUTBOIS

Mathieu Bloch
Mathieu Petitjean

COR ANGLAIS

Martin Lefèvre

CLARINETTES

Marie-B. Barrière-Bilote
Véronique Audard

PETITE CLARINETTE

Diana Sampaio

CLARINETTE BASSE

Chloé Hammond

BASSONS

Arthur Menrath
Michel Mugot

CONTREBASSON

Frédéric Chasline

CORS

Patrick Peignier
Andrea Cesari
Didier Favre
Bertrand Raquet
Laurent Beth
David Pauvert

TROMPETTES

Matthias Persson
Gérald Rolland
Samuel Tupin
Rémy Labarthe

TROMBONES

Jean-Yves Monier
Gilles Gonnet
Ludovic Milhiet

TUBA

Florian Wielgosik

TIMBALES, PERCUSSIONS

Julien Bourgeois
Mathieu Draux
Antoine Lardeau
Noé Ferro

HARPE

Sophia Steckeler
Coline Jaget

CÉLESTA

Héloïse Hervouët

THE PHILHARMONIC CHORUS OF TOKYO



photo : DR

SOPRANOS

Tomoko Wada
Yoko Okuyama
Mari Yoshida
Sasara Matsuzaki
Yui Yoshino
Asuka Takeuchi
Maiko Inamura
Chika Tsuchizaki
Yu Takahashi
Tomoka Miyagishima
Haruka Okazaki

ALTOS

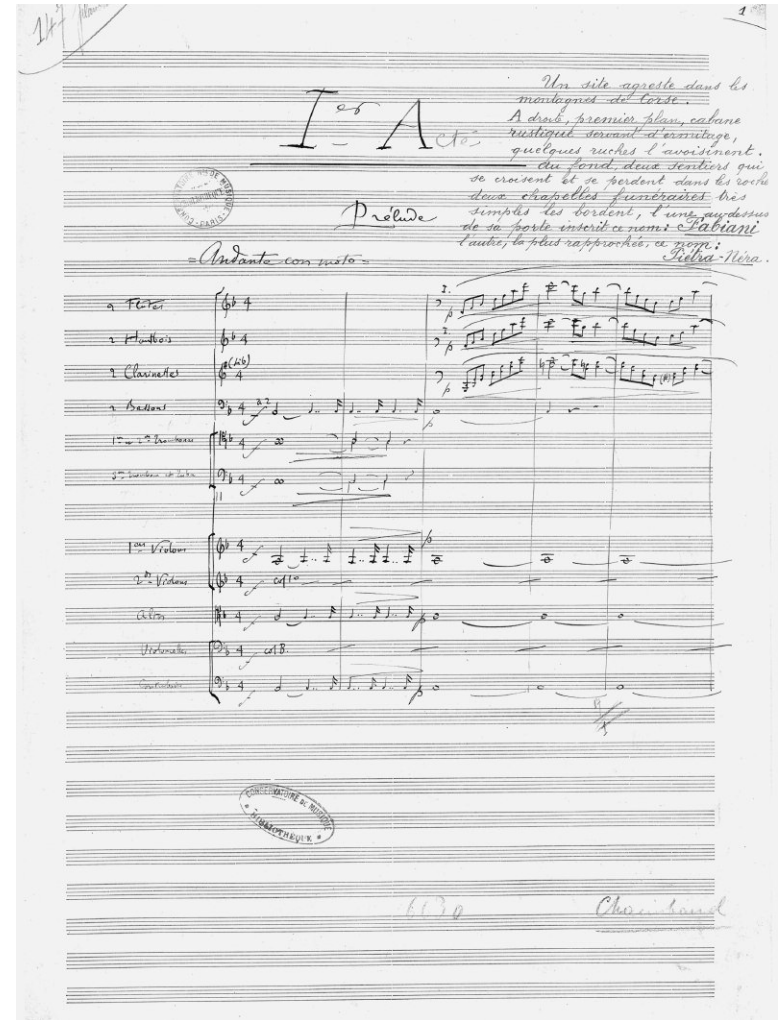
Kaori Ozaki
Midori Shimura
Otoha Kobayashi
Sonoko Mizukami
Motoko Yoda
Ayane Ishida
Naoko Tsutsui
Riho Koizumi
Seiichi Kamimura

TÉNORS

Osamu Ozaki
Hiroki Chiba
Kazushige Shimura
Taichiro Hirano
Shuntaro Konuma
Hiroki Ogishima
Takahiro Nagao
Eiichiro Miyamoto
Kota Yoshida

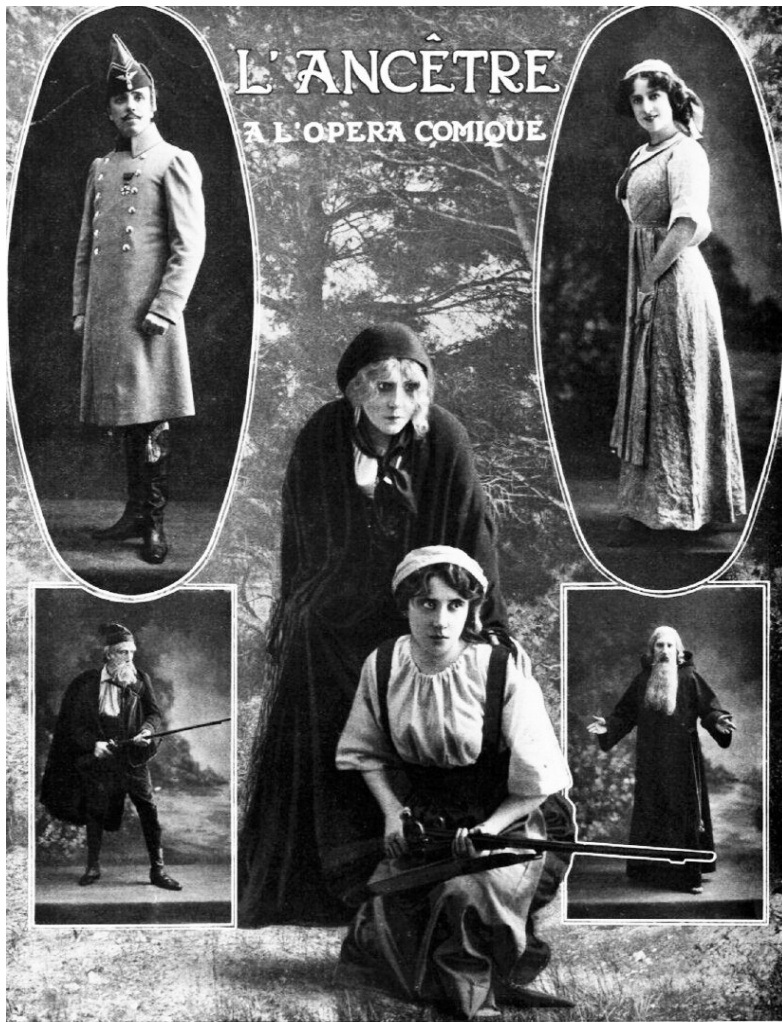
BASSES

Takehiko Sasaki
Junichi Kobayashi
Keiichi Miyata
Hiroshi Ito
Yuto Shimonishi
Ryo Makiyama
Yosuke Kawano
Yuichiro Takahashi
Tatsuya Asaji



Camille Saint-Saëns, *L'Ancêtre*. Première page du manuscrit autographe.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Camille Saint-Saëns, *L'Ancêtre*. First page of autograph manuscript.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



« *L'Ancêtre* à l'Opéra-Comique ». *Musica*, mars 1911.
Bibliothèque du conservatoire de Genève.

'*L'Ancêtre* à l'Opéra-Comique'. *Musica*, March 1911.
Bibliothèque du Conservatoire de Genève.

Aujourd'hui mieux qu'hier ?

Alexandre Dratwicky (*Palazzetto Bru Zane*)

Commencé en 2012, l'enregistrement de l'intégrale des opéras de Saint-Saëns par le Palazzetto Bru Zane se poursuit avec la parution d'un des ouvrages les plus mystérieux du compositeur. Car *L'Ancêtre*, contrairement à *Phryné* ou *La Princesse jaune*, est une partition que l'histoire de la musique française méconnaît avec ténacité et dont le titre dit peu de son sujet. On ne se lasse pas de s'étonner du désintérêt général des maisons lyriques pour le catalogue opératique de Saint-Saëns, alors que sa *Danse macabre*, ses concertos pour piano ou violoncelle et sa bacchanale de *Samson et Dalila* sont sur tous les pupitres. Voyons si cet *Ancêtre* justifie cette mise à distance.

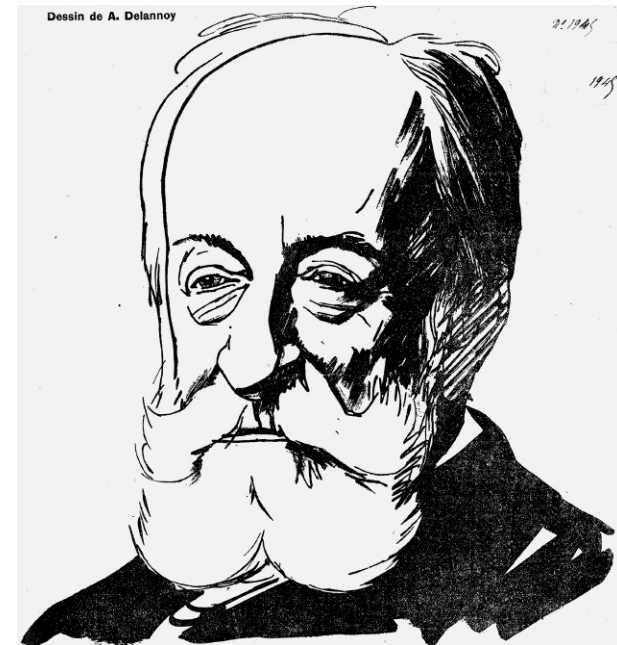
Plutôt que de proposer une réponse par l'analyse, mieux vaut peut-être donner la parole aux critiques musicaux de notre temps, ceux qui écrivirent avec empressement au lendemain du concert organisé à Monaco en octobre 2024, dont cet enregistrement est le fruit. Et voyons si le discours d'aujourd'hui rejoint celui, tout à fait enthousiaste, des témoins d'alors (parmi lesquels on signalera Gabriel Fauré en personne).

François Laurent (*Diapason*) frappe fort et considère l'œuvre comme « une merveille » où « rien ne traîne, l'action file. [...] Le vieux Saint-Saëns veut partout étonner son monde ». Laurent Bury (*Classica*) y voit une « partition brève mais puissante », des « personnages bien caractérisés » et un livret « tout à fait efficace dans son caractère tragique ».

Pour Damien Dutilleul (*Olyrix*), *L'Ancêtre* est « musicalement très riche. C'est l'ouvrage d'un compositeur mature et plein d'audace. Plusieurs pages, notamment d'ensembles et de chœurs, sont particulièrement marquantes ». Jany Campello (*Resmusica*) apprécie la « concision » et la « luxuriance » d'une partition qui « déroule un fil dramatique d'une rare tension, en particulier à partir de l'acte II. [...] La variété des effets, des couleurs orchestrales, l'absence de longueurs, la vitalité de sa musique excluent l'ennui, et offrent des moments de grande beauté [...] jusqu'à un quatuor vocal au lyrisme chavirant ». Selon Clément Mariage (*Forum Opéra*), la musique de cet opus est particulièrement « inspirée », ménageant « des épisodes dramatiques très réussis. [...] L'orchestration de l'œuvre est par ailleurs très soignée », en particulier l'ultime « épanchement lyrique passionné, d'une sensualité et d'une douleur renversantes ». Enfin, Laurent Bury à nouveau (mais cette fois pour *Concertclassica*) salue « une concision et une liberté rares chez Saint-Saëns, qui ne se sent pas tenu d'adopter l'austère drapé antique et s'autorise des formes plus souples » ; le critique s'avoue « frappé par certains motifs dont l'efficacité dramatique préfigurerait presque les musiques de film d'un Bernard Herrmann ».

Que conclure d'un concert de louanges si unanimes, et qui dépasse même celui de la création (qu'on aurait pu mettre sur le compte d'une politesse d'estime vis-à-vis du vieux Saint-Saëns) ? D'abord, que l'inlassable travail d'institutions « chercheuses d'or » peut porter ses fruits et n'est pas vain. Mais aussi que de tels ouvrages endormis doivent être défendus avec enthousiasme et talent par des artistes conscients de leur responsabilité dans cette mission de résurrection. Car tous les commentateurs précédemment cités n'ont pas moins salué la qualité des interprètes, pleinement investis dans cette réhabilitation. Et c'est pour cela que nous souhaitons rendre un hommage appuyé aux instrumentistes, chef et chanteurs qui ont œuvré à dépolvériser *L'Ancêtre*. Car, si la partition

est le support nécessaire du talent, c'est bien la sensibilité et l'exigence de l'artiste qui la transcendent et la portent aux nues. Un mot, pour finir, afin de saluer l'enthousiasme de notre collaboration avec l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo et le chef Kazuki Yamada, initiée et entretenue grâce à Didier de Cottignies, que nous remercions chaleureusement pour avoir permis cette aventure. Grâce à lui, il fera bon, désormais, écouter ses ancêtres.



Aristide Delannoy, « Camille Saint-Saëns ». *Les Hommes du jour*, 23 octobre 1909. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Aristide Delannoy, 'Camille Saint-Saëns'. *Les Hommes du jour*, 23 October 1909. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Créer *L'Ancêtre* : splendeurs et misères d'un dernier opéra

Hector Cornilleau

En avançant en âge, il semble qu'on s'élève lentement sur une haute tour d'où l'on embrasse des horizons de plus en plus vastes ; on se désintéresse peu à peu des choses immédiates pour observer l'ensemble des faits, qui nous apparaissent comme les chaînons d'une chaîne immense, comme les facteurs d'une évolution graduelle et inévitable.

(Camille Saint-Saëns, « L'Évolution musicale »,
Le Ménestrel, 24 juin 1906)

Œuvre d'un compositeur rompu à l'exercice lyrique, *L'Ancêtre* est signé en 1905 par Camille Saint-Saëns, au terme de plusieurs mois de travail et à la suite de l'invitation du Prince Albert I^{er} de Monaco. Le tournant du siècle aura été particulièrement fécond pour le compositeur qui, en une quinzaine d'années, écrivit *Parysatis*, puis *Phryné*, vit l'exécution de *Samson et Dalila* à l'Opéra de Paris, travailla à la musique de scène pour *Antigone*, au ballet *Javotte*, à *Déjanire*, aux *Barbares* et enfin à *Hélène*, en 1904. S'inscrivant dans l'engouement romantique pour les sujets de vendetta, le livret d'Augé de Lassus place l'action en Corse, sous l'Empire,

et instille une haine mortelle entre les deux familles Fabiani et Piétra Néra, comme les Montaigu et les Capulet la connurent dans le *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

L'Opéra de Monte-Carlo, alors dirigé par Raoul Gunsbourg, était le lieu privilégié des créations françaises, donnant à entendre, ainsi qu'on le lit dans la presse « les chants alternés de M. Massenet et de M. Saint-Saëns ». Coutumiers des créations monégasques, les deux compositeurs se partageaient en effet la scène construite par Charles Garnier d'un an à l'autre et participaient de cette excellence artistique qui contribuait à la réputation du lieu. À l'invitation d'Albert I^{er} d'y créer un nouvel ouvrage lyrique, Saint-Saëns répondit favorablement, mais non sans traduire un certain essoufflement à l'égard du genre opératique :

Le théâtre ne m'attire plus et je croyais bien, avec *Hélène*, lui dire adieu pour toujours ; mais comment résister au désir que Votre Altesse Sérénissime daigne exprimer avec une insistance si flatteuse pour moi ? Je vais m'efforcer d'y satisfaire dans la mesure de mes forces, dans l'espoir, si je n'y réussis pleinement, que votre Altesse voudra bien m'accorder son indulgence.

Cet ouvrage fut *L'Ancêtre* et constitua le dernier maillon de l'importante production lyrique du musicien. La réception de l'œuvre fut majoritairement enthousiaste et on salua l'impeccable maîtrise technique de Saint-Saëns. La « soirée de première » fut donnée dans le cadre d'une organisation caritative, le 24 février 1906, en présence de la presse française qui ne tarda pas à diffuser l'enthousiasme monégasque. Ce dernier opus lyrique – si l'on omet la refonte et l'augmentation de *Déjanire* en 1911 – constitue-t-il, comme l'a avancé son auteur lui-même, le point d'acmé de la carrière lyrique de Saint-Saëns ? L'engouement public de

la création a-t-il permis sa nécessaire diffusion ? Quelles sont les conditions de ce succès, puis de cet oubli progressif ?



L'argument de l'opéra place l'œuvre dans un des *topoi* du romantisme, en l'inscrivant dans le thème de la vendetta, c'est-à-dire dans l'expression de la vengeance et de la haine héréditaire. Cet attrait constitue par ailleurs un phénomène d'une redoutable complexité, qui a capté l'imaginaire des auteurs du XIX^e siècle, avides de paysages exotiques et de récits où s'expriment des sensibilités que l'on qualifie alors de « primitives ». Étroitement associée à la Corse, la vendetta incarne une coutume où le code de l'honneur et la primauté des liens familiaux sont fondamentaux. Si le thème privilégie les récits courts, où les ressorts dramatiques permettent une progression rapide et une rigueur narrative, il est également d'une grande efficacité à l'opéra, maintenant unité de temps et de lieu. Contrairement à la vengeance commune, lieu des passions individuelles, la vendetta est strictement régie par des impératifs sociétaux et familiaux. Les coutumes exigent que l'honneur soit restauré par le sang. Plus qu'une réponse à une offense, la vendetta devient un devoir moral qui s'impose à tous. Cette obligation de représailles plonge l'individu dans une spirale tragique dont il ne peut s'extraire sans trahir sa propre identité. Avant Saint-Saëns et Augé de Lassus, Balzac explora cette fatalité où les personnages, prisonniers d'un destin implacable, se heurtent aux exigences de l'honneur. Maupassant révéla à quel point le devoir, pesant sur les protagonistes, conduit inexorablement à des sacrifices ultimes. Dumas montra la manière dont cette justice familiale s'articule avec la justice sociale, créant un entrelacs de vengeances personnelles et collectives. La vendetta n'admet finalement aucun compromis et exclut toute contingence liée au hasard

ou aux circonstances fortuites. Elle ne relève donc pas d'un simple élan passionnel ; il s'agit d'une structure solidement organisée qui offre un cadre idéal, dans l'imaginaire romantique, pour traduire l'expression des tensions entre l'individu et la société.

La réflexion autour de ce thème conduisit Camille Saint-Saëns à Ajaccio, au printemps 1905, avant qu'il ne gagne les rives du Lac Majeur et la ville suisse de Thoun (Thun), où Lucien Augé de Lassus le rejoignit pour réécrire des sections complètes de l'œuvre. Le librettiste, avec lequel Saint-Saëns entretenait une correspondance considérable, avait, outre son activité d'auteur dramatique et de poète, une formation d'archéologue et fut l'auteur d'une monographie sur Saint-Saëns, parue en 1914. Les deux hommes n'en sont pas à leur première collaboration, puisque Augé de Lassus avait déjà signé le livret de *Phryné* dans les années 1890. L'étude des lettres échangées au sujet de *L'Ancêtre* témoigne des rapports parfois complexes de leur travail en commun, et plus généralement de la façon dont Saint-Saëns s'empare du texte. Il va même jusqu'à dire qu'il a « depuis longtemps [...] acquis la conviction de ne rien comprendre au théâtre ». Cette assertion est pourtant radicalement contredite lorsque le compositeur recouvre une position auctoriale. En témoignent les nombreux conflits, au cœur du texte, entre le compositeur avançant sa « vieille expérience du théâtre » et le librettiste. Au cours de l'écriture de *L'Ancêtre*, Saint-Saëns fera très clairement part de ses critiques à son éditeur, Auguste Durand :

Mon collaborateur a l'habitude de faire dire à ses personnages une foule de choses inutiles qui n'apprennent pas au spectateur ce qu'il a besoin de savoir. Il m'est impossible de le suivre dans cette voie.

Les échanges avec Augé de Lassus laissent deviner combien Saint-Saëns contrôle les aspects dramaturgiques, avec parfois une courtoisie discutable :

« Vous avez vraiment une aversion pour la clarté, qui est aussi étrange que désolante ; on dirait que vous considérez comme une humiliation de mettre les points sur les i », ose-t-il même écrire. En ciblant des endroits précis du livret, il demande modifications, réécriture, refonte totale ou suppression définitive, sans cacher parfois un certain agacement à l'égard de son collaborateur : « Si vous n'arrivez pas à me satisfaire je ferai les vers moi-même, tant pis pour vous ! mais comme vous les ferez beaucoup mieux que moi, je préfère ne pas être réduit à cette extrémité. » Les étapes de révision du texte sont parfois court-circuitées par l'empressement de Saint-Saëns à travailler sur l'œuvre ou sa réévaluation de l'intérêt de la présence de paroles : « Le morceau est fait, ainsi que le chœur suivant ; et me voici arrêté, attendant la suite. Au lieu de cela je reçois des vers charmants mais inutiles. »

Hors de ces considérations directement liées au texte, il semble que Saint-Saëns ait plus généralement tenu à maîtriser l'intégralité de la chaîne de production de son ouvrage. Dès février 1905, il s'exprime sur l'importance de la distribution des rôles, allant jusqu'à demander au prince Albert I^{er} d'intercéder pour obtenir des interprètes particuliers. L'œuvre écrite se construit donc parallèlement à un projet global qui inclut les contraintes matérielles de sa représentation, au premier rang desquelles figure le choix des exécutants, crucial pour l'élaboration personnalisée des airs et la conduite des scènes. Lorsque, le 13 août 1905, Saint-Saëns écrit à son éditeur pour lui annoncer que l'esquisse de *L'Ancêtre* est finie, il précise qu'il tient à réaliser lui-même la transcription de l'orchestre au piano parce qu'elle nécessitera de véritables transformations. Au fur et à mesure du travail, la partition gagne l'estime de son auteur, qui réévalue constamment sa position initiale :

Le dernier acte est vraiment délicieux. L'introduction et le trio sont un enchantement, et le quatuor est étonnamment réussi ; les voix et l'orchestre se fondent dans un ensemble des plus savoureux.



La création de l'opéra, le 24 février 1906, est associée au faste des soirées monégasques. L'œuvre ne suscite que progressivement l'enthousiasme du public, ainsi qu'en témoigne Saint-Saëns dans une lettre à Durand :

La première, au lieu d'être le triomphe que l'on espérait, [a] été glaciale. La seconde, donnée aujourd'hui dimanche en matinée, a été beaucoup meilleure, et peut-être irons-nous de mieux en mieux jusqu'à la fin.

La presse, en partie dépêchée de Paris, salue majoritairement l'extrême maîtrise de Saint-Saëns, notamment pour son emploi des timbres orchestraux et l'intensité avec laquelle l'action est portée : « On est ébloui par la rapide succession des faits. La musique suit ce mouvement ; elle ne développe pas, elle souligne, elle aquarelle de sonorités les péripiéties du livret », lit-on dans un compte rendu d'Ellès. Gabriel Fauré, pour *Le Figaro*, s'enthousiasme lui aussi, dans un article certainement écrit avant la création :

On y retrouve chacune des qualités si particulières et si fortes qui caractérisent ses autres œuvres dramatiques : la vérité, la fermeté, la netteté dans le dessin des personnages comme dans l'exposé et le développement des situations ; une absolue justesse d'expression ;

le sens infaillible de l'équilibre et des proportions ; une sobriété et une certitude d'effet toujours plus surprenantes ; une facilité et une clarté dans la complexité de l'écriture inégalables ; en un mot tout ce qu'ont apporté d'admirables exemples au théâtre, son organisation si variée et si puissante.

D'autres commentateurs, marginaux, émettront des réserves sur le livret, qualifié de « fait-divers mis en opéra ». On reproche à Saint-Saëns de ne pas avoir su donner l'ampleur et la force de *Samson* à *L'Ancêtre*. « Heureux les artistes qui naissent à une époque tranquille, quand les lois de l'art paraissent immuables et ne sont point contestées ! » écrira-t-il quelques mois plus tard dans *Le Ménestrel*. Mais si l'on attaque volontiers Saint-Saëns sur le choix et le traitement du livret, les propos louangeurs sont unanimes quant à la facture de l'œuvre, l'élégance et la pureté de l'orchestration, le pittoresque de la mise en scène et la grande qualité de son interprétation.

Saint-Saëns avait pourtant émis de très nombreuses réserves quant au succès possible de cet opus. La raison principale étant ses trop faibles dimensions, inadaptées à une grande maison d'opéra, et la difficulté de l'inclure dans une soirée en diptyque. L'œuvre trouva sa forme fixe vers le mois de juin 1905 :

J'avais cru bien faire en mettant en un seul les deux tableaux du 1^{er} acte ; à l'œuvre, je vois que je m'étais trompé. Nous aurons donc 2 actes et 3 tableaux, presque 3 actes. Cela n'est ni du grand-opéra, ni de l'opéra-comique. [...] Je ne vois pas ce que nous pourrions faire de cet ouvrage après Monte-Carlo.

Au moment de fixer les conditions matérielles d'édition, Saint-Saëns renouvelle ce point de vue à Durand, l'assurant de son peu d'exigence à ce sujet, et considérant improbable une reprise de l'œuvre. L'avenir lui donnera tort car une diffusion notable eut lieu du vivant du compositeur. La première reprise fut donnée dès le début de l'année 1907, à Toulouse, après les cinq représentations monégasques. Une traduction allemande permet ensuite de jouer *L'Ancêtre* à Prague, en avril 1908. En juillet 1909, c'est au tour d'Aix-les-Bains. En 1910, conscient de la difficulté de programmer l'opéra seul dans une soirée, Saint-Saëns exprime ses craintes d'être associé à un certain Ravel auquel il ne voudrait pas « servir de piédestal ». Le compositeur bataille simultanément pour que l'opéra puisse profiter des conditions nécessaires à sa création parisienne. Il est exaucé, en 1911, par treize représentations à l'Opéra-Comique, une fois les tensions avec le directeur, Albert Carré, apaisées. Parallèlement à d'autres reprises, notamment à Nantes et à Genève, des spectacles outre-mer commencent en février 1911, d'abord à Alger puis au Caire (février 1912). Montréal accueille la partition au printemps 1912 et, au mois de novembre suivant, Saint-Saëns se rend à Anvers pour assister à *L'Ancêtre* couplée avec *L'Enfant prodigue* de Debussy. En mars 1915, enfin, Monte-Carlo redonne deux fois l'opéra – dont l'auteur disait « plus je l'entends, plus il me semble que je n'ai rien fait de mieux dans mon écriture musicale » –, avant que celui-ci ne plonge dans un oubli de plus d'un siècle.



Monte-Carlo. Le Théâtre, vers 1890.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Monte Carlo. The Théâtre, c.1890.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

L'autre Palais Garnier

Alexandre Dratwicki

C'est au chemin de fer que la principauté de Monaco doit le formidable développement touristique qu'elle connut à partir des années 1860. Accessoire incontournable de toute station balnéaire moderne, un casino est inauguré en janvier 1865. La Société des Bains de Mer qui le gère perçoit rapidement la nécessité d'adjoindre une programmation de concerts à l'éventail des loisirs proposés. C'est d'abord un orchestre symphonique qui tient lieu d'activité musicale dans une salle de concert jugée trop exigüe pour y donner des spectacles scéniques. Mais les tentatives – d'abord timides – de proposer des opérettes et opéras-comiques modestes étant toutes couronnées de succès, la direction organise, à partir de 1872, des spectacles lyriques deux fois par semaine.

En 1873, on franchit le pas de l'opéra : *Faust*, *Roméo et Juliette* et *Don Pasquale* sont présentés au public. Mais l'étroitesse de la scène et la médiocrité d'un chœur indigne de ce nom obligent à de très nombreuses coupures qui agacent et déçoivent une grande partie des auditeurs. On a beau prétexter que les horaires des trains contraignent à raccourcir considérablement les ouvrages lyriques, les artistes et l'administration admettent qu'il est urgent d'envisager la construction d'un véritable opéra. La décision est alors rapidement prise d'adosser au Casino une salle que l'on veut luxueuse, et qui le sera au-delà de toute espérance.

Les travaux sont lancés en avril 1878. C'est l'architecte Garnier – celui de l'Opéra de Paris – qui se voit confier cet important contrat. Le chantier avance à une vitesse remarquable puisqu'en cinq mois à peine le gros œuvre est achevé. La salle est inaugurée le 25 janvier 1879, en présence du prince Charles III. À cette occasion, on ne représente pas un opéra mis en scène, mais l'on entend Sarah Bernhardt déclamer un prologue de Jean Aicard. Sa prestation est suivie d'un concert lyrique au programme très varié, mêlant l'ancien et le nouveau répertoire, et n'hésitant pas à accorder une place importante à Anna Judic, une des stars du café-concert de l'époque, laquelle interprète plusieurs chansons populaires. Nul n'avait alors idée que cet éclectisme deviendrait la marque de fabrique d'une scène lyrique qui allait s'ériger en rendez-vous incontournable des aficionados lyriques du début du xx^e siècle.



C'est la nomination de Raoul Gunsbourg à la tête de l'établissement, en 1893, qui lui donne en quelques années cet éclat inimaginable. Gunsbourg – compositeur talentueux – est tout à la fois metteur en scène, administrateur, responsable des recrutements et auteur de certains des ouvrages créés. Avec un double sens des affaires et de l'art se nourrissant l'un de l'autre, il met au point une stratégie de programmation dont l'efficacité ne sera pas démentie pendant près de 50 ans, enjambant sans fléchir les deux conflits mondiaux.

Le secret de ce succès réside d'abord dans un subtil dosage des genres proposés : si l'opéra « moderne » est omniprésent, l'opéra-comique, l'opéra buffa et l'opérette sont également représentés. *Le Cadi* de Claude Terrasse est ainsi joué en 1919. La tragédie lyrique de Gluck (*Armide* et *Orphée* notamment) se voit octroyer un espace notable et même quelques

cantates sont applaudies avec un habillage scénique luxueux. Ainsi de *Faust et Hélène* de Lili Boulanger en 1924, partition qui avait obtenu un premier prix de Rome en 1913.

Au mélange des genres répond le mélange des styles musicaux. C'est sans doute sur ce point que Gunsbourg se démarque de nombreux programmeurs lyriques de son temps. Wagner – de plus en plus présent – côtoie l'Italie romantique de Verdi ou celle, vériste, de Puccini et Boito. L'école russe se signale par ses représentants les plus avancés (Moussorgski plutôt que Tchaïkovski), mais les classiques ne sont pas pour autant méprisés : de Mozart à Auber, Hérold et Halévy, c'est toute la période qui s'étend de 1780 à 1850 que Gunsbourg prend aussi soin de présenter à son public.

C'est pourtant une autre stratégie du directeur qui inscrit l'Opéra de Monte-Carlo dans l'histoire, à savoir sa politique soutenue de commandes aux plus grands compositeurs de l'époque : Saint-Saëns écrit pour lui *Hélène*, *L'Ancêtre* et *Déjanire*, Massenet produit notamment *Roma* et *Le Jongleur de Notre-Dame*. Messager conçoit sa *Béatrice*, Bruneau son *Naïs Micoulin* et Hahn sa *Nausicaa*. Même des Italiens comme Mascagni acceptent d'écrire en langue française pour la Principauté : ce sera *Amica* en 1905. Bien des inconnus doivent à Gunsbourg leur plus grand – et parfois seul – triomphe, comme d'Harcourt (*Le Tasse*) et Isidore de Lara (avec notamment *Messaline*). Les femmes ne sont pas non plus ignorées, notamment Gabrielle Ferrari, intéressante autrice d'un *Cobzar* créé en 1909.

Rien n'arrête l'imagination de Gunsbourg. Comme à regret de n'avoir pas connu certains compositeurs importants du passé, il semble s'adresser à leurs mânes, notamment celles de César Franck, d'Édouard Lalo et de Georges Bizet. Du premier, il fait achever et créer *Hulda* puis *Ghiselle*, du second, il encourage la complétion et l'orchestration de *La*

Jacquerie par Arthur Coquard (à qui l'on doit bien davantage de musique que la postérité n'en retient). De Bizet, il propose la création de *Don Procopio*, traduit en français et doté de récitatifs et d'un entracte symphonique composés par Charles Malherbes.

Avec une telle générosité de programmation, on ne pourra guère soupçonner Gunsbourg de se favoriser éhontément lorsqu'on voit apparaître de loin en loin quelques-uns de ses propres opéras sur la scène monégasque, d'autant qu'il s'agit de partitions habiles qui mériteraient toutes d'être réentendues aujourd'hui : *Le Vieil Aigle* en 1909, *Ivan le Terrible* en 1911, *Venise* en 1913, *Satan* en 1920 et *Lysistrata* en 1923.

Raoul Gunsbourg, photographie de E. Bieber. *Le Théâtre*, 1^{er} janvier 1909.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Raoul Gunsbourg, photograph by E. Bieber. *Le Théâtre*, 1 January 1909.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Les derniers opéras de Camille Saint-Saëns

Marie-Gabrielle Soret

Alors que Camille Saint-Saëns était unanimement admiré pour ses talents de pianiste virtuose, d'organiste exceptionnel et de compositeur prolifique joué dans le monde entier, ses ouvrages lyriques n'ont pas connu le succès qu'il en escomptait. Sur les treize ouvrages répertoriés, seuls *Samson et Dalila* – qu'il considérait à juste titre comme son chef-d'œuvre – et *Henry VIII* ont véritablement perduré à la scène ; les autres, même applaudis à leur création, ont été ensuite peu repris et ont glissé vers l'oubli. Une combinaison de malchances, la frilosité des directeurs de maisons d'opéras, de mauvaises stratégies éditoriales, le manque d'interprètes adéquats, l'acharnement de la critique avant-gardiste envers un compositeur jugé bien à tort rétrograde, plusieurs facteurs ont ainsi contribué, du vivant même de l'auteur et plus encore après sa disparition en 1921, à la désaffection de ce qui n'en demeure pas moins un important corpus dans le paysage lyrique français, par le nombre et plus encore par la qualité des ouvrages.

Saint-Saëns a fait preuve de beaucoup de ténacité pour arriver à la scène lyrique et s'y maintenir. En dépit des obstacles qu'il eut à surmonter, depuis ses premiers essais de jeunesse dans les années 1850 jusqu'à la fin de son existence, sa production lyrique a vu le jour à un

rythme soutenu et régulier : *La Princesse jaune* (1872), *Le Timbre d'argent* (1877), *Étienne Marcel* (1879), *Henry VIII* (1883), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890). *Samson et Dalila* se fit longtemps attendre ; esquissé dès 1859, créé à Weimar en 1877, il n'atteint la consécration sur la scène de l'Opéra de Paris qu'en 1892 et dès lors fit beaucoup d'ombre aux autres ouvrages. Saint-Saëns compose encore *Phryné* (1893) sur un livret de Lucien Augé de Lassus, puis aiguillonné par Louis Gallet et avec l'aide de Paul Dukas, achève *Frédégonde* (1895) en mémoire de son ami Ernest Guiraud ; ce qui semblait bien être le point d'orgue de sa carrière de compositeur lyrique :

Rien ne me tentera, je ne veux plus faire d'opéras ; qu'on se le dise donc une bonne fois. Je finirai l'ouvrage de Guiraud, c'est déjà bien assez comme cela, et je donnerais cher pour que ce calice s'éloigne de moi, pour qu'on me laisse en paix tricoter de la musique de chambre.

Il est vrai que Saint-Saëns connaît par cœur le monde du théâtre, ses négociations, ses vicissitudes, ses atermoiements, et les humiliations qu'il y faut souvent subir. Travailler sur commande a toujours été pour lui une contrainte à laquelle il se résout de plus en plus difficilement ; et il ne veut plus se retrouver avec un « opéra de Damoclès sur la tête ». En 1896, il disait encore :

Et il y a des gens qui me tourmentent toujours pour me faire faire des opéras. Je n'en ai que trop fait, par les dieux immortels !!!... et quand on ne les joue pas, c'est terrible ; quand on les joue, c'est encore pis ! et ce qui est pis que tout, c'est d'avoir affaire aux directeurs de théâtre.

Pourtant en cette même année, Saint-Saëns est au sommet de sa carrière, il a encore 25 ans à vivre et malgré ses résolutions, la scène va vite le rattraper. Ni l'avancée en âge ni ses problèmes de santé ne vont freiner une activité qui semble au contraire s'intensifier avec le cumul de fonctions officielles, de longues tournées de concerts et de récitals en Europe, Amérique du Sud (1899, 1904, 1916), Amérique du Nord (1906, 1915), des publications dans la presse et la composition de plus de 55 nouveaux opus auxquels s'ajoutent de nombreuses mélodies et pas moins de six ouvrages pour la scène. Il est saisi d'une frénésie créatrice, au grand dam de ses détracteurs sans doute jaloux de tant de facilité, et qui dans le premier quart du XX^e siècle ne manqueront pas de brocarder « l'encombrant Saint-Saëns ». S'il n'a plus besoin de consolider une réputation déjà établie sur la scène lyrique, malgré ses réticences à s'engager dans des entreprises de grande envergure, il ne peut s'empêcher de céder à la tentation dès lors que l'on arrive à le charmer avec un projet original. Ses derniers ouvrages sont donc des choix consentis, reflets de ses goûts, de son éclectisme, et de l'évolution du langage musical de celui que l'on taxe un peu trop hâtivement de conservateur et de rétrograde.



DÉJANIRE

C'est ainsi qu'en 1896, il s'est laissé convaincre par le mécène biterrois Fernand Castelbon de Beauxhostes qui, sous prétexte d'un récital d'orgue, l'attire à Béziers pour lui faire tester l'acoustique des arènes tauromachiques. Louis Gallet, son fidèle collaborateur qui avait alors en carton le projet d'une *Déjanire*, lui suggère d'en écrire la musique.

Ressusciter la tragédie antique à grand spectacle, en plein air, dans des conditions optimales, avec un orchestre pléthorique, des harmonies et fanfares civiles et militaires venues en renfort, une multitude d'acteurs, chanteurs et figurants mêlant amateurs et professionnels, et le soutien des autorités locales, voilà une perspective qui ne pouvait que stimuler son inspiration. *Déjanire* sera le spectacle d'inauguration du Festival de Béziers, donné les 28 et 29 août 1898, devant 12 000 spectateurs et repris l'année suivante.



LES BARBARES

En 1900, un autre projet lui est proposé : *Les Barbares*. Plusieurs musiciens avaient refusé le livret et les conditions de création de l'œuvre, initialement prévue pour le théâtre antique d'Orange, s'avéraient compliquées. Les deux librettistes Pierre-Barthélémy Gheusi et Victorien Sardou voient alors en Saint-Saëns l'homme de la situation. Celui-ci, retiré en Algérie, se fait pourtant beaucoup prier, mais va finir par céder :

[...] on a insisté, on s'est mis à mes pieds ; force m'a été d'accepter, provisoirement du moins ; et je reviens bride abattue pour m'entendre avec Sardou, pour voir si ses idées s'accordent avec les miennes et si, enfin, ce qu'il a à me proposer me convient.

La perspective de travailler avec le célèbre dramaturge sur ce sujet tiré de l'histoire antique l'intéresse finalement au plus haut point. Pourtant l'affaire prend du retard. Saint-Saëns, voyant le froid arriver, repart en Algérie et met en musique les scènes qui lui sont envoyées. Mais les

esprits vont vite s'échauffer, car Sardou est connu pour son intransigeance, son souci du détail poussé jusqu'à la maniaquerie, et Saint-Saëns, dont la réputation de mauvais caractère n'est plus à faire, discute chaque point, retouche insidieusement les vers qu'il a à mettre en musique et résiste lorsque l'auteur s'en aperçoit :

Suis-je si déraisonnable ? Je veux tout prévoir et ne pas être forcé de retripoter ma partition quand on la mettra en scène. Ce n'est pas comme pour une pièce où tout se fait en deux traits de plume. Évidemment vous m'avez mal compris ; il est impossible que vous ne soyez pas de mon avis.

Les librettistes souhaitaient plus d'action et de scènes « barbares » et le musicien au contraire voulait épurer le livret pour en faire davantage ressortir la psychologie des personnages et laisser place à la musique. Les échanges tendus entre ces deux fortes personnalités, feront dire à Sardou : « Ce n'est pas une collaboration – c'est un combat ! » Combat qui s'achève le 20 octobre 1901 sur la scène de l'Opéra où l'œuvre est créée dans une mise en scène fastueuse avec, comme l'affectionnait Sardou, la présence d'animaux vivants sur scène – deux paires de bœufs tirant les chars des barbares, faisant la joie du public et des journalistes. Au carrefour de divers héritages, cette œuvre unique au sein de la production du compositeur, courte, ramassée, précédée d'un prologue avec récitatif, déconcerte les chroniqueurs et l'auteur doit comme bien souvent, justifier ses choix :

Mais *Les Barbares* ne sont pas une œuvre *réactionnaire* ; vous n'y trouverez pas les coupes anciennes, l'esclavage des formes traditionnelles imposées de force aux situations dramatiques ; la musique

se moule sur le drame, *en pleine liberté* ; je n'ai pas fait machine en arrière, j'ai pris un embranchement ; c'était mon droit.



PARYSATIS

Dans le même temps, la romancière Jane Dieulafoy, qui avait assisté au spectacle de *Déjanire* à Béziers, propose à Saint-Saëns de mettre en musique *Parysatis*, sur un livret tiré de son roman éponyme situé dans la Perse antique. Et le compositeur va cette fois s'entendre au mieux avec l'autrice pour mettre en œuvre ce spectacle grandiose donné dans les arènes de Béziers en août 1902 et repris en août 1903, dans des conditions aussi somptueuses que celles qui lui avaient été faites pour *Déjanire*. Il y voit une occasion d'une plongée dans l'Orient qu'il affectionne. À Auguste Durand il confie :

Je me suis mis à l'ouvrage, en commençant par la réfection, à mon idée, des vers de M^{me} Dieulafoy. Je pensais en avoir pour plusieurs jours, et c'est fait. Demain j'attaquerai l'étude sérieuse des rythmes et tonalités persanes, et de la mesure dans laquelle il conviendra de les introduire dans *Parysatis*.

De cette musique de scène à l'énorme instrumentation, et aux sonorités orientales raffinées recherchées par le compositeur, rien n'a subsisté dans le répertoire, si ce n'est l'« air du Rossignol », longue vocalise adoptée par les sopranos légères.



HÉLÈNE

En 1904, Saint-Saëns se laisse cette fois séduire par Raoul Gunsbourg, le très entreprenant directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, qui lui laisse carte blanche pour la création d'un nouvel ouvrage. Ce sera *Hélène*, sujet auquel le compositeur pensait depuis longtemps, mais dont il craignait la comparaison avec la si populaire *Belle Hélène* d'Offenbach. Saint-Saëns voit là l'occasion unique dont il rêvait : être l'auteur à la fois du poème et de la musique. Fêru de littérature grecque, il relit les textes pour montrer, non pas une Hélène seulement amoureuse, mais passionnée, déchirée, esclave de son destin : « C'est une haute figure dont la faute n'éveille pas la raillerie, mais plutôt une terreur sacrée. » Atmosphère sinistre en effet, dont l'emploi de la clarinette basse renforce encore les effets de l'orchestre. Le poème est élaboré en Égypte au printemps 1903 et la musique achevée en Savoie. Et, comme toujours, avant même d'avoir achevé la partition, il pense à l'incarnation de son héroïne sur la scène : « Aurai-je du moins la vraie Hélène ? la beauté, la voix, le talent, le jeu tragiquement passionné ? J'en doute ! » La création de cette œuvre dense et dramatique a lieu à Monte-Carlo, le 18 février 1904, dans une mise en scène originale avec de nouveaux effets de lumières et des artistes de premier ordre. Elle n'eut ensuite malheureusement que peu de reprises.



L'ANCÊTRE

Après le succès d'*Hélène*, le prince Albert I^{er} de Monaco avec lequel Saint-Saëns entretenait des relations amicales, lui passe commande d'une nouvelle œuvre pour la saison 1906. Il adhère cette fois à la proposition

que lui fait Lucien Augé de Lassus avec lequel il avait déjà réalisé *Phryné* une dizaine d'années auparavant. Celui-ci avait en tête un sujet sur la Corse, cette île « farouche et sanglante », aux paysages grandioses, dont le caractère ardent des habitants, ses clans, sa vendetta, se prêtent fort bien à l'élaboration de puissants tableaux dramatiques qui ne pouvaient que séduire le compositeur. Avec *L'Ancêtre*, Saint-Saëns va pour la première fois mettre en musique un livret situé dans l'histoire contemporaine et élargir encore le spectre de son langage musical en abordant les rives du vérisme. Après quelques hésitations et malgré le court délai qui lui est imposé, il s'était laissé fléchir, car il était assuré de trouver à Monte-Carlo les conditions idéales de représentation et le soutien de Raoul Gunsbourg :

Voilà le théâtre comme je l'aime ; pas d'inquiétude, pas d'ennuis, les choses suivent leur cours normal comme une évolution naturelle. Pas de traquenards à craindre, pas de surprises désagréables à redouter, sauf celles que nul ne pourrait empêcher ; on ne vous demande ni coupures ni rallonges. C'est l'idéal ! On arrive, on trouve un orchestre et des chœurs qui savent parfaitement leur affaire sans qu'on ait eu à se mêler de rien. On se sent en pays ami.

Il est évidemment désappointé par le peu d'entrain que mettront les maisons d'opéra à reprendre son œuvre : « Si *L'Ancêtre* était de Puccini ou même de Mascagni, on le jouerait l'an prochain sur tous les théâtres du monde ; mais, c'est de moi, c'est tout différent ! » *L'Ancêtre* n'est cependant pas tout-à-fait le point final de sa carrière théâtrale.



DÉJANIRE

En 1910, répondant à une nouvelle sollicitation d'Albert I^{er} de Monaco, Saint-Saëns remanie le poème en vers blancs qu'avait conçu Louis Gallet pour *Déjanire* à Béziers en 1898, et la tragédie lyrique avec chœurs se transforme en opéra.

C'est bien sa tragédie que j'ai mise en musique, et qui sera chantée au lieu d'être parlée ; mais j'ai dû remanier le texte pour l'adapter à ses nouvelles destinations, le modifier bien souvent, retrancher par-ci, ajouter par-là, bref, c'est bien une œuvre toute nouvelle, mais à laquelle Louis Gallet n'est pas étranger.

Saint-Saëns s'est abondamment expliqué sur sa façon de procéder, et les modifications apportées sont de nature plus importante que le laissent à penser les commentateurs.

Ce qui reste de l'ancienne *Déjanire* fait sur la nouvelle l'effet des débris de la coquille sur l'oiseau qui vient de naître. Ce sera une partition étrange, sans analogue à ma connaissance ; elle ne plaira pas du tout, ou elle plaira énormément, il n'y a pas de milieu. L'instrumentation sera tout autre que celle écrite précédemment.

On y trouve le souffle de Gluck, l'emploi de modes antiques avec une subtile délicatesse, une orchestration somptueuse, toujours naturelle et pourtant si personnelle et, comme le remarque Gustave Doret : « la caractérisation de l'art français, tout d'équilibre et de sobriété. »

La nouvelle *Déjanire* est créée le 14 février 1911 à Monte-Carlo et mettra cette fois un terme à la production lyrique du compositeur.



Chaque œuvre nouvelle de Saint-Saëns était attendue, commentée, jugée, comme si sa position – acquise, et pourtant de plus en plus contestée – de chef de file de la musique française, le vouait à l'excellence et l'obligeait à l'audace et l'innovation perpétuelle. La critique d'Alfred Bruneau au sujet des *Barbares* résumait bien la situation dans les premières années du xx^e siècle :

Nous sommes en droit d'attendre d'un homme de si éclatante supériorité des œuvres hors de pair, des œuvres de considérable et incontestable portée, des œuvres qui, sortant des sentiers battus, servent à l'éternelle évolution de l'art.

Quel défi à surmonter ! C'est que Saint-Saëns reste perpétuellement jugé au regard de sa production instrumentale d'un côté, et de l'autre éternellement mesuré à l'aune des opéras de Richard Wagner. On lui a beaucoup reproché son éclectisme dans le choix des sujets, oubliant trop rapidement que c'était un marqueur fort de l'esthétique du XIX^e siècle ; et ses ouvrages lyriques sont bien assurément le reflet de cette diversité, en même temps que de sa curiosité et de sa fantaisie, car il choisit en effet des sujets historiques, mythologiques, bibliques, fantastiques, exotiques, fantaisistes, tragiques ou comiques. Il se plaindra beaucoup de l'hypocrisie de la presse :

[...], car je suis *le seul* dont on critique les poèmes ; c'est ce qui me rend cette critique suspecte et même insupportable. Ces gens-là

ne m'aimeront jamais, et toujours le serpent se cachera sous les fleurs.

Quoi qu'il en soit et en puisse être, jusqu'à mon dernier jour, *je ne me découragerai jamais !*

Mes ouvrages ont la vie dure, tout de même ! on fait tout ce qu'on peut pour les tuer sans y arriver. Ils renaissent comme le phénix.

Leur redécouverte aujourd'hui, grâce à leur remise en lumière par le Palazzetto Bru Zane, et la façon dont ils sont accueillis par les musiciens, le public et la critique, prouvent que l'avenir lui a donné raison.

La création de *L'Ancêtre* à l'Opéra de Monte-Carlo

Gabriel Fauré

(Le Figaro, 25 février 1906)

On n'imaginerait pas un drame situé en Corse dont l'action serait privée de cet élément essentiel, la vendetta. Il semble donc tout naturel que ce soient, la vendetta d'une manière générale et, plus particulièrement, les tragiques péripéties d'une vendetta, qui occupent et animent de leurs violences les trois actes de *L'Ancêtre*. C'est-à-dire que le drame met d'abord en présence la tradition barbare, sanglante, farouchement irréductible incarnée par l'ancêtre, Nunciata, et les lois plus humaines de pardon, d'oubli et de paix que personnifie l'ermite Raphaël ; et comme, dans ce conflit, c'est l'âpre et dur passé qui l'emporte, la fatalité s'empare de l'action et la mènerait indéfiniment, de crime en crime, si les proportions d'un drame pouvaient être infinies.



Au premier acte, le rideau se lève sur un site montagneux et sauvage où se dressent, face à face, au croisement de deux sentiers et près d'un humble ermitage, deux mausolées. C'est là que, dans la mort, voisinent

ceux des Fabiani et des Piétra Néra qui, depuis tant d'années que la haine les divise, s'entretuèrent de père en fils et en petits-fils.

Or, à l'aurore de ce jour qu'on voit naître et qui semble devoir s'écouler si doux et si clément, l'ermite Raphaël confie à Tebaldo Piétra Néra – un officier de Napoléon que la paix a ramené au pays natal – le projet qu'a formé son cœur d'homme et de chrétien et l'espoir qu'il nourrit : émouvoir, convaincre les deux familles, qu'un appel qu'il leur a fraternellement adressé va bientôt réunir ici même, les réconcilier enfin et, d'un même geste de ses vieilles mains, bénir à la fois les Piétra Néra et les Fabiani. Ce rêve généreux se réalisera-t-il ? Voici qu'aux premières paroles du bon ermite, les deux groupes ennemis maintenant rassemblés semblent incliner déjà vers la pitié ; voici que la paix descend dans les âmes ; voici qu'un même cri s'élève : assez de sang, de larmes et de deuil ! Désormais, plus de vendetta !

Cependant Nunciata, l'ancêtre, est restée à l'écart. On se tourne vers elle, on l'entoure ; les mains jointes, on la supplie de faire grâce. Alors farouche, hautaine, Nunciata rompt l'effrayant silence par ce seul mot : « Non ! » C'en est fait : la pitié et le pardon ont fui. « La mort rouvre son aile ».



Je n'ai pas encore dit que lorsqu'il partit pour l'armée, Tebaldo aimait Margarita et en était aimé ; que Margarita est la sœur de lait de Vanina, que Vanina aime aussi Tebaldo et que toutes les deux sont dans les rangs de ceux que Tebaldo a le devoir de haïr. Or, au second acte, un Fabiani, Léandri, le petit-fils de Nunciata, attire Tebaldo dans un guet-apens. Tebaldo se défend et tue son agresseur. Et tandis que, dans la maison de l'ancêtre, Vanina s'inquiète de ne point voir revenir son frère, on entend

des chants funéraires qui s'élèvent dans le soir et peu à peu se rapprochent ; maintenant c'est un lugubre cortège qui se présente, précédant le brancard où, sur un lit de feuillage, Léandri dort son dernier sommeil.

Ici se place une scène grandiose et poignante. Devant le cadavre de son petit-fils, l'ancêtre, délirante de colère et de douleur, exhale sa détresse et sa haine ; et à chacune de ses plaintes, à chacune de ses imprécations, le chœur répond comme aux oraisons du prêtre répond, dans les cérémonies de l'Église, le chœur des fidèles. Ce nouveau crime sera expié dans le sang. Mort aux Piétra Néra ! Que le bras de la sœur soit armé pour venger le frère ! Mais au moment où Vanina vient de jurer qu'elle accomplira le devoir sacré, un serviteur de sa famille souffle à son oreille le nom du meurtrier. C'est donc Tebaldo que Vanina doit frapper.

Au troisième acte, Tebaldo s'apprête à fuir le pays, mais non sans avoir lié sa destinée à la destinée de Margarita ; et dans l'éclat d'un jour radieux, parmi les plantes et les fleurs qui environnent la chapelle où Raphaël va les unir, tous deux échangent les suprêmes serments. Mais Vanina aussi est là. Serrant dans ses mains le fusil que vient de lui remettre Bursica – un serviteur de la famille, âpre à la vengeance au moins autant que ses maîtres –, Vanina qui luttait contre le plus monstrueux devoir, vient de surprendre, en leur joie débordante, les aveux des amants. Blémisante, elle va diriger son arme vers Tebaldo. Mais l'amour l'emporte et sa main défaillante laisse tomber le fusil. Nunciata, que la hantise de la vengeance mène en ces lieux, saisit l'arme. Vanina se précipite pour prévenir Tebaldo. Mais l'ancêtre, au hasard de ses yeux troublés par l'âge, a tiré. Et c'est Vanina qu'on voit revenir, se soutenant à peine, serrant de ses deux mains sa poitrine sanglante et tombant enfin sur le sol où elle expire. La balle qui devait venger le frère a tué la sœur.



La partition que Saint-Saëns vient d'écrire – en fort peu de temps, je crois – sur le livret de M. Augé de Lassus, est parfaitement digne de ses aînées : c'est-à-dire qu'on y retrouve chacune des qualités si particulières et si fortes qui caractérisent ses autres œuvres dramatiques : la vérité, la fermeté, la netteté dans le dessin des personnages comme dans l'exposé et le développement des situations ; une absolue justesse d'expression ; le sens infaillible de l'équilibre et des proportions ; une sobriété et une certitude d'effet toujours plus surprenantes ; une facilité et une clarté dans la complexité de l'écriture inégalables ; en un mot tout ce qu'ont apporté d'admirables exemples au théâtre, son organisation si variée et si puissante.

L'œuvre débute par un prélude formé de deux thèmes : le premier, mystérieux et poignant, semblable à la fatalité qui plane sur le drame ; le second, âpre, violent, heurté de dessin, obstiné de rythme et caractérisant sans doute les longues et irréductibles haines. Puis, avec le lever du jour, c'est la délicieuse symphonie qui rassemble les mille bruits de la nature et sur laquelle s'élève, en une déclamation sereine, l'hymne pieux de Raphaël ; et c'est encore, lorsque le doux ermite parle aux abeilles, la plus surprenante et la plus exquise traduction de leur bourdonnante activité. L'action tragique commence donc comme une pure églogue.

Après l'arrivée de Tebaldo, après ses récits de guerre qu'accompagnent, dans l'orchestre joyeusement enfiévré, des fragments de la *Marseillaise*, se place maintenant la scène la plus considérable de l'acte. Grâce à la persuasive bonté de Raphaël, la réunion des deux familles ennemies prend vite un caractère de grande et simple cordialité qui se traduit d'abord par un cœur très expressif, puis par une touchante prière où toutes les voix de l'assemblée s'unissent à la voix de l'ermite, de même qu'elles s'uniront de nouveau, et de façon si émouvante, pour supplier Nunciata de faire grâce.

Mais après le refus implacable, après que la guerre est de nouveau déclarée, le mouvement musical, appuyé sur un thème vigoureux, s'annonce, grandit, atteint un très puissant effet, puis se radoucit jusqu'à l'idylle avec le juvénile dialogue de Tebaldo et de Margarita, et revient enfin à l'églogue avec la fin de l'acte, qui est aussi la fin du jour.



La scène capitale de la partition occupe presque entièrement le second acte, d'ailleurs bref et d'allure très directe ; du moins l'intérêt qu'il recèle le fait-il paraître ainsi. Le corps de Léandri est ramené à la maison de l'aïeule, et c'est l'occasion d'un chant funèbre très poignant malgré ses lignes si simples. Mais survient Nunciata, et alors se déroule ce superbe monologue qui fait revivre les coutumes antiques, ce *vocero* où l'imprécation succède à l'exaltation des vertus du mort, où à travers les sanglots, éclate l'appel à la vengeance, où comme en une psalmodie le chœur répond à la voceratrice et scande ses dernières paroles : « Ils l'ont tué ! »

On ne résiste pas à l'émotion que dégage cette page absolument noble et belle et on n'oubliera pas combien M^{me} Litvinne s'y montre admirable.



Au troisième acte, par le plus heureux contraste, le début de l'action se produit dans la joie du plus beau jour. Dans un décor de lumière et de fleurs, ce sont d'abord des jeunes filles qui viennent à la fontaine ; puis voici Margarita, attendant l'heure où Raphaël doit l'unir à Tebaldo. Sur ses lèvres persiste le motif du duo d'amour qu'on a entendu au premier acte ; c'est l'air sans les paroles ; c'est la manifestation de la chère et

intime pensée. Enfin, voici Tebaldo ; et à les voir ainsi, dans cette atmosphère de bonheur si délicieusement traduite par la musique, on oublie que le drame veille et que la mort est proche. Après un quatuor qui réunit l'aïeule, Vanina, Tebaldo et Margarita, quatuor dont le thème initial est encore celui du duo du premier acte, où se produit une ample et chaleureuse gradation et où l'accent tragique a déjà repris ses droits, l'action se précipite, et le dénouement survient, brièvement et dramatiquement, commenté par l'orchestre.



L'interprétation de *L'Ancêtre* est confiée à M^{me} [Félia] Litvinne, à M^{lle} [Geraldine] Farrar, à M^{lle} [Marie] Charbonnel, à M. [Maurice] Renaud ; à M. [Charles] Rousselière et à M. [Henri-Alexandre] Lequien. C'est dire combien elle est brillante.

M^{me} Litvinne, c'est l'ancêtre farouche, terrible, inexorable ; c'est aussi l'aïeule émouvante devant le cadavre du petit-fils, et j'ai déjà dit l'impression immense qu'elle produit dans la scène funèbre du second acte. M^{lle} Farrar remplit le rôle charmant, si tendrement juvénile de Margarita et s'y montre délicieuse. M^{lle} Charbonnel qui possède une très belle voix de contralto, personnifie avec talent l'infortunée Vanina.

Quant à M. Renaud, qui fut don Juan, Beckmesser, Wolfram, Henry VIII, et qui incarna plusieurs fois le diable ; M. Renaud à qui l'on peut tout demander et de qui l'on peut tout attendre, nous est apparu cette fois sous les traits d'un vieil ermite, très bon, très humain et même un peu philosophe : une manière de saint François d'Assise, car il parle aux abeilles et les appelle : « Mes sœurs ». Dirai-je qu'il est parfait dans cette création comme il le fut dans toutes ? Une très jolie voix, une belle prestance et l'uniforme d'officier du premier Empire, servent à merveille

M. Rousselière dans le personnage de Tebaldo. Enfin M. Lequien tire tout l'effet possible du rôle de Bursica.



On sait que les ouvrages représentés à l'Opéra de Monte-Carlo bénéficient des soins artistiques les plus intelligents et les plus précieux, grâce au talent de metteur en scène qui fait la gloire de M. Raoul Gunsbourg. Rien n'a donc manqué à la représentation de *L'Ancêtre*, ni la beauté du cadre, ni la vérité des costumes, ni la vie scénique que M. Gunsbourg sait si prodigieusement animer. Mais parmi tant d'éloges, que je suis heureux de pouvoir distribuer, une part – et non la moindre – revient à M. Jehin, à son orchestre si soigneux, de même qu'aux chœurs vaillants et disciplinés.



Scène de *L'Ancêtre* à Monte-Carlo : femmes à la fontaine (acte III).
Musica, mai 1906. Bibliothèque du conservatoire de Genève.

Scene from *L'Ancêtre* at Monte Carlo: women at the fountain (Act Three).
Musica, May 1906. Bibliothèque du Conservatoire de Genève.

Synopsis

ACTE I

Un site agreste dans les montagnes de Corse

Une haine ancienne implacable sépare les familles Fabiani et Pietra Nera. L'ermite Raphaël, qui s'efforce de les réconcilier, a convoqué dans ce but les amis et les fermiers des deux côtés. Les Piétra Néra ont à leur tête un jeune officier de l'armée de Napoléon, Tébaldo. Parmi les gens des Fabiani, accourus à l'appel de l'ermite, figurent deux jeunes filles, Vanina et sa sœur de lait Margarita. Tébaldo est aimé par elles ; mais c'est Margarita, la préférée, qui lui a promis sa main. Tout le monde est prêt à renoncer enfin à la vieille rancune, lorsque Nunciata, l'ancêtre, grand-mère de Vanina, presque aveugle, arrive chancelante, soutenue par son petit-fils, Léandri, et par le porcher Bursica. C'est en vain que le vénérable ermite la conjure, au nom de Dieu, de prononcer la parole de paix attendue. D'un air farouche, l'aïeule répond que toute réconciliation avec les Piétra Néra est impossible. La foule se disperse désolée. Seuls, Margarita et Tébaldo, en se quittant, se promettent de se rejoindre.

ACTE II

À la ferme de Nunciata

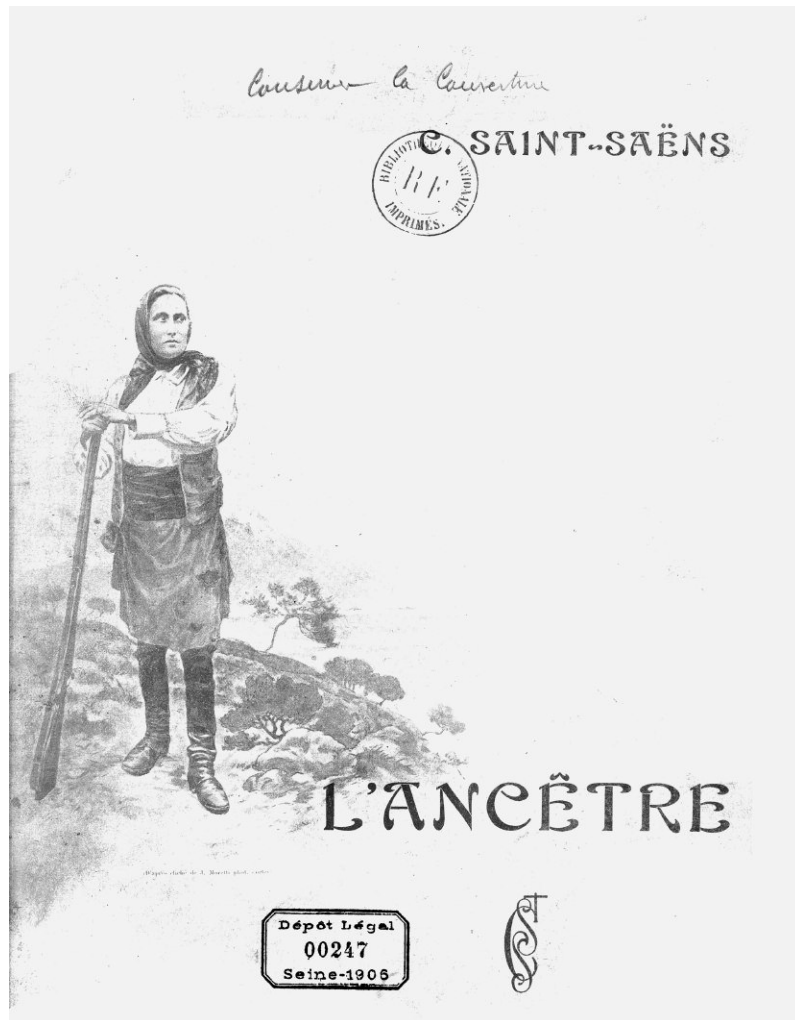
Vanina s'inquiète de l'absence de son frère Léandri. Au loin, des voix confuses se font entendre. Elles approchent, et l'on voit entrer les

serviteurs apportant, sur un brancard, le corps de Léandri tué par Tébaldo. La vieille Nunciata, attirée par les cris, s'avance et, frappée au cœur par ce nouveau malheur, pleure le petit-fils, bon et vaillant, qu'on lui a enlevé. Puis, dominant sa poignante douleur, elle proclame la guerre aux Piétra Néra. Pour venger le mort, elle choisit Vanina : c'est à la sœur qu'incombe le devoir de frapper l'ennemi. Le cœur déchiré, Vanina jure de tuer celui qu'elle aime : Tébaldo.

ACTE III

Un site champêtre dans les montagnes

Tébaldo et Margarita se retrouvent sur une colline en fleurs, où bientôt l'ermite va bénir leur union et favoriser leur fuite. Non loin de là, près d'une fontaine, le porcher Bursica vient apporter son fusil à Vanina qui, hésitant devant la tâche affreuse qu'elle doit accomplir, lui impose de laisser dans un coin son arme et de s'éloigner. Mais voici Nunciata : elle entend la voix de Tébaldo et de Margarita qui sortent de la chapelle. Elle les trouve tendrement enlacés. « Vise donc bien au cœur... qu'attends-tu ?... » crie-t-elle à Vanina. La jeune fille, frémissante, tombe à ses genoux en pleurant : « Je ne puis pas le tuer, je l'aime » ; et elle se précipite pour sauver Tébaldo. Mais Nunciata ramasse le fusil et tire elle-même... Puis elle s'éloigne croyant avoir tué le jeune homme. C'est Vanina qui a été frappée et qui vient expirer aux pieds de Bursica.



Cover of the vocal score of *L'Ancêtre*. Paris, Durand et fils, 1906. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Couverture de la partition piano-chant de *L'Ancêtre*. Paris, Durand et fils, 1906. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Better today than yesterday?

Alexandre Dratwicki (*Palazzetto Bru Zane*)

The Palazzetto Bru Zane's series of recordings of the complete operas of Saint-Saëns, begun in 2012, now continues with the release of one of his most mysterious works. For *L'Ancêtre*, unlike *Phryné* or *La Princesse jaune*, is a score that the history of French music has stubbornly ignored and whose title says little about its subject matter. One never ceases to be surprised by opera houses' general lack of interest in Saint-Saëns's output for the theatre, even though his *Danse macabre*, his concertos for piano and cello and the *Bacchanal* from *Samson et Dalila* are constantly heard. Let us examine whether the quality of *L'Ancêtre* justifies its subsequent neglect.

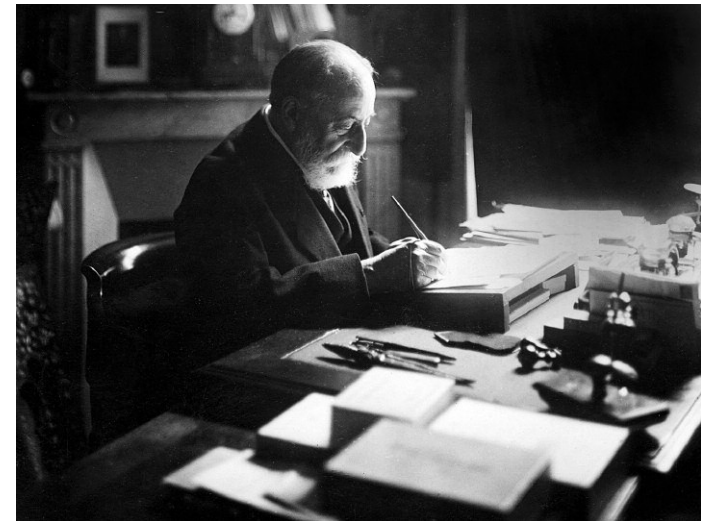
Rather than proposing an answer to the question by means of musicological analysis, perhaps it would be preferable to give the music critics of our day a chance to speak, those journalists who hastened to express their views following the concert performance given in Monaco in October 2024, from which this recording derives. And let us see if today's discourse matches the – thoroughly enthusiastic – reaction of those who were present at the world premiere (including Gabriel Fauré himself).

François Laurent (*Diapason*) went so far as to describe the opera as 'a marvel' in which 'nothing drags, the action flows. [...] Old Saint-Saëns seeks to astonish his audience at every turn'. Laurent Bury (*Classica*)

called it a 'brief but powerful piece', with 'well-characterised protagonists' and a libretto that is 'wholly effective in its tragic character'. For Damien Dutilleul (Olyrix), *L'Ancêtre* is 'musically very rich. It is the work of an audacious, mature composer. Several numbers, especially ensembles and choruses, are particularly striking'. Jany Campello (Resmusica) appreciated the 'concision' and 'luxuriance' of a score that 'unwinds a dramatic thread of rare tension, particularly from Act Two onwards. [...] The variety of effects and orchestral colours, the absence of longueurs, and the vitality of his music prevent boredom, and offer moments of great beauty [...] right up to a vocal quartet of overwhelming lyricism'. According to Clément Mariage (Forum Opéra), the music is particularly 'inspired', contriving 'highly successful dramatic episodes. [...] What's more, the orchestration of the work is highly meticulous', especially the final 'passionate lyrical outpouring, staggering in its sensuality and pain'. Finally, Laurent Bury (again, but this time writing for Concertclassic) praises 'a concision and freedom rare in Saint-Saëns, who does not feel obliged to adopt the austere drapery of antiquity and allows himself more flexible forms'; the critic confessed himself 'struck by certain motifs whose dramatic efficacy almost seems to prefigure the film music of Bernard Herrmann'.

What can we conclude from this chorus of praise, whose unanimity even surpasses the reviews of the premiere (which one might well put down to a polite esteem for the elderly Saint-Saëns)? Firstly, that the tireless work of institutions that go out prospecting for buried treasure can bear fruit and is not in vain. But also that such dormant works must be championed with enthusiasm and talent by artists conscious of their responsibility in this mission of resurrection. For all the aforementioned commentators praised the quality of a team of performers fully committed to the work's revival. Which is why we would like to pay heartfelt tribute

to the instrumentalists, conductor and singers who strove to give *L'Ancêtre* a new lease of life. For if the score is the prerequisite for displaying the artist's talent, it is the latter's sensitivity and exacting standards that transcend that score and raise it to new heights. And, finally, we wish to put in a word for the enthusiasm of our collaboration with the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo and its conductor Kazuki Yamada, a joint effort initiated and sustained thanks to Didier de Cottignies, to whom we express our warm gratitude for having made this adventure possible. Thanks to him, from now on it will be a pleasure to listen to our ancestors.



Camille Saint-Saëns at his desk.
Musée de Dieppe.

Camille Saint-Saëns à son bureau.
Musée de Dieppe.

The creation of *L'Ancêtre*: splendours and miseries of a last opera

Hector Cornilleau

As we advance in age, we seem to rise slowly up a high tower from which we encompass increasingly vast horizons; we gradually lose interest in the things closest to us in order to observe the whole range of facts, which appear to us as links in an immense chain, as factors in a gradual and inevitable evolution.

(Camille Saint-Saëns, 'L'Évolution musicale',
Le Ménestrel, 24 June 1906)

L'Ancêtre, written at the invitation of Prince Albert I of Monaco and completed in 1905 after several months' work, was the work of a highly experienced operatic composer. The turn of the century had proved a particularly fertile period for Saint-Saëns: in the space of fifteen years, he composed *Parysatis*, then *Phryné*, finally saw *Samson et Dalila* performed at the Paris Opéra, produced incidental music for *Antigone*, the ballet *Javotte*, the original version of *Déjanire*, and the operas *Les Barbares* and finally, in 1904, *Hélène*. In keeping with the Romantic fascination with subjects hinging on the vendetta, Augé de Lassus's libretto set the action in Corsica in the time of the Emperor Napoleon I, inventing a deadly

hatred between the Fabiani and Pietra Nera families that parallels the Montagues and Capulets in Shakespeare's *Romeo and Juliet*.

The Opéra de Monte-Carlo, then under the direction of Raoul Gunsbourg, was the most prized venue for new French operas, presenting, as the press put it, 'the alternating melodies of M. Massenet and M. Saint-Saëns'. The two composers regularly provided the material for these Monegasque premieres, sharing between them from one year to the next the opera house built by Charles Garnier, and made a key contribution to the artistic excellence that gave it its reputation. Saint-Saëns responded favourably to Albert I's invitation to create a new opera for the principality, though not without making clear a certain loss of impetus with respect to the genre:

The theatre no longer appeals to me, and I really thought that, with *Hélène*, I would be bidding it farewell for ever; but how can I resist the wish that Your Highness deigns to express with an insistence so flattering to myself? I will strive to fulfil [the commission] insofar as my strength permits, in the hope that, if I do not succeed fully, Your Highness will be kind enough to grant me his indulgence.

The work in question, *L'Ancêtre*, constituted the final link in Saint-Saëns's extensive operatic output. It was enthusiastically received for the most part, and the composer was praised for his impeccable technical mastery. The premiere was given in aid of charity on 24 February 1906, in the presence of the French press, which was quick to spread news of the Monegasque audience's favourable reaction. Was this final operatic venture – if we exclude the revision and expansion of *Déjanire* in 1911 – the high point of Saint-Saëns's career on the lyric stage, as the composer

himself claimed? Did the public acclaim for the premiere provide the necessary momentum for further performances? What are the conditions that explain its success, and then its gradual descent into obscurity?



The opera's plot places it squarely within one of the topoi of French Romanticism, namely the vendetta as expression of vengeance and hereditary hatred. The appeal of this theme is a phenomenon of formidable complexity, which captured the imagination of nineteenth-century writers eager to evoke exotic landscapes and tell stories revealing what were then described as 'primitive' sensibilities. Closely associated with Corsica, the vendetta embodies a custom in which the code of honour and the primacy of family ties are fundamental. While the subject is very suitable for short stories, where the dramatic mainsprings permit swift progression and narrative rigour, it is also highly effective in opera, preserving the unities of time and place. Unlike commonplace vengeance, which is the product of individual passions, the vendetta is strictly governed by societal and family imperatives. Custom demands that honour be restored through blood. More than a response to an insult, the vendetta becomes a moral duty imposed on all. The obligation to retaliate plunges individuals into a tragic spiral from which they cannot escape without betraying their own identity. Before Saint-Saëns and Augé de Lassus, Balzac's novella *La Vendetta* had explored this fatality in which the characters, prisoners of an implacable destiny, come up against the demands of honour. Maupassant (in his short story *Vendetta*) revealed the extent to which duty, weighing down on the protagonists, leads inexorably to ultimate sacrifice. Dumas père (*Les Frères corses*) showed how family justice interacts with social justice, creating a web of personal and collective

vengeances. In the end, the vendetta admits of no compromise and excludes all contingencies linked to chance or fortuitous circumstances. Hence it has nothing in common with mere passionate impulse; it is a solidly organised structure that provides an ideal framework, in the Romantic imagination, for conveying the tensions between the individual and society.

Reflection on this theme led Camille Saint-Saëns to Ajaccio in the spring of 1905, before he moved to the shores of Lake Maggiore and the Swiss town of Thun, where Lucien Augé de Lassus joined him to rewrite entire sections of the work. The librettist, with whom Saint-Saëns kept up a substantial correspondence, was not only a playwright and poet, but also a trained archaeologist and, later, the author of a monograph on Saint-Saëns published in 1914. This was not the first time the two men had worked together, since Augé de Lassus had already written the libretto for *Phryné* in the 1890s. A study of the letters they exchanged on the subject of *L'Ancêtre* reveals the sometimes complex nature of their work together, and more generally the way in which Saint-Saëns made the text his own. At one point in their correspondence, the composer went so far as to say that he had 'long since [...] become convinced that I understand nothing about the theatre'. Yet this claim is radically contradicted when Saint-Saëns assumes an auctorial position. So much is demonstrated by the numerous conflicts at the heart of the text between the composer, who now asserts his 'longstanding experience of the theatre', and the librettist. While *L'Ancêtre* was being written, Saint-Saëns made his criticisms very clear to his publisher, Auguste Durand:

My collaborator has a habit of making his characters say a host of useless things that don't tell the audience what they need to know. I cannot follow him along that path.

The exchanges with Augé de Lassus reveal the extent to which Saint-Saëns monitored the dramaturgical aspects of the work, sometimes with questionable courtesy; he even dared to write: 'You really do have an aversion to clarity, which is as strange as it is distressing; it would seem that you consider it a humiliation to dot the i's.' Targeting specific places in the libretto, he requested alterations, rewrites, complete recasting or total deletion, sometimes without concealing a certain annoyance with his collaborator: 'If you can't satisfy me, I'll write the verse myself, too bad for you! But since you will write them much better than I can, I would rather not be reduced to that extreme.' The stages of revising the text were sometimes short-circuited by Saint-Saëns's eagerness to work on the music or his reassessment of how useful the presence of words might be: 'The number is done, as is the next chorus; and here I am stuck waiting for what comes next. Instead of that, I receive charming but pointless verses.'

Aside from these considerations directly bound up with the text, it seems that Saint-Saëns was keen to control the whole production chain of his opera. As early as February 1905, he spoke of the importance of the casting, going so far as to ask Prince Albert I to intercede to obtain specific singers. Hence the written score was constructed in parallel with an overall project that encompassed the material constraints of its performance, foremost among which was the choice of artists, crucial for the personalised development of the airs and the realisation of the scenes. When Saint-Saëns wrote to his publisher on 13 August 1905 to announce that he had completed *L'Ancêtre* in sketch form, he made it clear that he wanted to prepare the vocal score himself because it would require significant transformations. As work on the composition progressed, the work won the esteem of its creator, who constantly reassessed his initial position:

The last act is really delightful. The introduction and trio are enchanting, and the quartet is astonishingly successful; the voices and orchestra blend into a most stimulating whole.



The opera's premiere, on 24 February 1906, was decked out in the splendour typical of soirées in Monte Carlo. Public enthusiasm for the work came only gradually, as Saint-Saëns observed in a letter to Durand:

The first performance, instead of being the triumph we had hoped for, was glacial. The second, given as a Sunday matinée today, was much better, and perhaps things will continue to improve until the end of the run.

The press – a contingent of which was dispatched from Paris – generally praised Saint-Saëns's great mastery, in particular his use of orchestral timbres and the intensity with which the action is borne along: 'One is dazzled by the rapid succession of events. The music follows this movement; it does not develop, but underlines and watercolours with its sonorities the twists and turns of the libretto', declared a review by Ellès. Gabriel Fauré, for *Le Figaro*, was also enthusiastic, in an article certainly written before the premiere:

We encounter here once again each of the highly individual and powerful qualities that characterise the rest of his dramatic works: veracity, firmness and sharpness in the portrayal of characters as well as in the presentation and development of situations; absolute accuracy of expression; an infallible sense of balance and proportion;

an ever more surprising sobriety and certainty of effect; unsurpassable ease and clarity in the complexity of the writing; in short, everything that admirable models have contributed to the theatre, its outstandingly varied and powerful organisation.

A small minority of commentators expressed reservations about the libretto, which was described as a ‘fait-divers mis en opéra’ (an incident from real life set as an opera). Saint-Saëns was criticised for failing to give *L'Ancêtre* the breadth and force of *Samson*. ‘Happy are the artists who are born in quiet times, when the laws of art seem immutable and are not contested!’, he wrote a few months later in *Le Ménestrel*. But while critics were prepared to attack him for the choice and treatment of the libretto, there was unanimous praise for the work’s craftsmanship, the elegance and purity of the orchestration, the picturesque staging and the high quality of the performance.

Yet Saint-Saëns had expressed numerous reservations about the work’s potential for success. The main reason was that it was on too small a scale, unsuitable for a large opera house, and difficult to include in an evening’s double bill. The opera found its final form around June 1905:

I thought I was doing the right thing by combining the two tableaux of Act One into a single act; having done so, I can see that I was mistaken. We will therefore have two acts and three tableaux, almost three acts. It is neither *grand-opéra* nor *opéra-comique*. [...] I don’t see what we’ll be able to do with this work after Monte Carlo.

When the time came to fix the material conditions for publication, Saint-Saëns reiterated the same point of view to Durand, assuring him that he

was not very demanding in this respect, and averring that a revival of the work was unlikely. The future proved him wrong, however, as the opera was widely disseminated during the composer’s lifetime. The first revival came in Toulouse in early 1907, after the five performances in Monaco. After that, *L'Ancêtre* was given in German translation in Prague in April 1908. In July 1909, it was the turn of Aix-les-Bains. In 1910, aware of the difficulty of programming the opera alone in an evening, Saint-Saëns expressed his fears of being associated with a certain Ravel, to whom he did not wish to ‘serve as a pedestal’. At the same time, he fought to ensure that the opera would receive the conditions necessary for its premiere in Paris. He got his wish in 1911, with thirteen performances at the Opéra-Comique, once tensions with the director, Albert Carré, had subsided. Alongside further revivals, notably in Nantes and Geneva, overseas performances began in Algiers in February 1911, followed by Cairo in February 1912. Montreal hosted the work in the spring of 1912, and the following November Saint-Saëns travelled to Antwerp to see *L'Ancêtre* coupled with Debussy’s *L'Enfant prodigue*. Finally, in March 1915, Monte Carlo gave two more performances of the opera, of which Saint-Saëns said ‘the more I hear it, the more it seems to me that I have done nothing better in terms of musical composition’ – just before it sank into oblivion for more than a century.



Marcel Mültzer, costume design for *L'Ancêtre*, 1906: Nunciata (Félia Litvinne), 1906. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Marcel Mültzer, planche de costume pour *L'Ancêtre* : M^{me} Litvinne dans le rôle de Nunciata, 1906. Bibliothèque nationale de France, Paris.

The other Palais Garnier

Alexandre Dratwicki

It was thanks to the railway that the Principality of Monaco enjoyed a tremendous growth in tourism from the 1860s onwards. A casino, an essential accessory for any modern seaside resort, was inaugurated in January 1865. The Société des Bains de Mer, which ran it, quickly realised the need to add a concert programme to the range of leisure activities on offer. At first, a symphony orchestra took on the task, appearing in a concert hall deemed too cramped for staged performances. But its – initially timid – attempts to present modestly dimensioned operettas and *opéras-comiques* were all crowned with success, and from 1872 the management organised vocal performances twice a week.

In 1873, the company took the plunge into opera with *Faust*, *Roméo et Juliette* and *Don Pasquale*, but the exiguity of the stage and the inadequacy of a chorus unworthy of the name meant that numerous cuts had to be made, which annoyed and disappointed a large proportion of the audience. Even though the management initially hid behind the pretext that the train timetables made it necessary to shorten operatic works considerably, it was soon obliged to agree with the artists that it was urgent to consider erecting a proper opera house. The decision was therefore taken to add to the Casino building an auditorium intended to be luxurious, which it proved to be beyond all expectations.

Work began in April 1878. The architect Charles Garnier – he of the Paris Opéra – was assigned this important contract. Construction progressed at a remarkable rate, with the shell completed in just five months. The auditorium was inaugurated on 25 January 1879, in the presence of Prince Charles III. On this occasion, no opera was staged, but Sarah Bernhardt was heard declaiming a prologue by Jean Aicard. Her performance was followed by a concert of vocal music with a very varied programme, mixing old and new repertory, and not hesitating to give a prominent place to Anna Judic, one of the *café-concert* stars of the time, who sang several popular songs. No one suspected then that this eclecticism would become the hallmark of a house which was soon to become an indispensable rendezvous for opera aficionados in the early twentieth century.



It was the appointment of Raoul Gunsbourg to head the institution in 1893 that brought it this unimaginable prestige in the space of just a few years. Gunsbourg was director, administrator, head of recruitment, and indeed the creator of some of the works premiered there – he was a talented composer himself. Equally gifted with business sense and artistic sensibility which fed into each other, he devised a programming strategy that would remain effective for almost fifty years, spanning two world wars without ever flagging.

The secret of this success lay first and foremost in the subtle mix of genres on offer: while ‘modern’ opera was omnipresent, *opéra-comique*, *opéra buffa* and operetta were also represented. For instance, Claude Terrasse’s *Le Cadi* was performed in 1919. Gluck’s *tragédies lyriques* (*Armide* and *Orphée* in particular) had a prominent place, and even a few

cantatas were applauded there, decked in luxurious scenic trappings. Such was the case in 1924 with *Faust et Hélène* by Lili Boulanger, which had earned her the Premier Prix de Rome in 1913.

The mix of genres was matched by a mix of musical styles. It was probably in this respect that Gunsbourg stood out from many operatic impresarios of his era. Wagner, an increasing presence in the seasons, rubbed shoulders with the Italian Romanticism of Verdi and the verismo of Puccini and Boito. The Russian school was represented by its most advanced composers (Mussorgsky rather than Tchaikovsky), but this did not mean that the classics were disregarded: from Mozart to Auber, Hérold and Halévy, Gunsbourg also took care to present to his audience the entire period from 1780 to 1850.

Yet it was another of his strategies that gave the Opéra de Monte-Carlo its niche in operatic history, namely his consistent policy of commissioning works from the leading composers of the period: Saint-Saëns wrote *Hélène*, *L'Ancêtre* and *Déjanire* for him, Massenet *Roma* and *Le Jongleur de Notre-Dame* among other operas. Messager conceived his *Béatrice*, Bruneau his *Näïs Micoulin* and Hahn his *Nausicaa*. Even Italians like Mascagni agreed to write in French for the principality, which produced *Amica* (1905). Many unknowns owed their greatest – and sometimes only – triumph to Gunsbourg, among them Eugène d’Harcourt (*Le Tasse*) and Isidore de Lara (notably with *Messaline*). Women were not ignored either, among them Gabrielle Ferrari, the interesting composer of *Cobzar* (1909).

Nothing could rein in Gunsbourg’s imagination. As if regretting that he had not known certain important composers of the past, he seemed to turn to their shades, in particular those of César Franck, Édouard Lalo and Georges Bizet. He had Franck’s *Hulda* and *Ghiselle* completed and premiered, and encouraged Arthur Coquard (a music

critic who composed much more music himself than posterity has cared to admit) to complete and orchestrate Lalo's *La Jacquerie*. As for Bizet, it was Monte Carlo that presented the premiere of *Don Procopio*, translated into French and with the addition of recitatives and an orchestral entr'acte composed by Charles Malherbes.

As the architect of such generously varied programmes, Gunsbourg could hardly be suspected of shamelessly favouring himself when a few of his own operas appeared on the Monegasque stage from time to time, all of them skilful pieces that would amply merit a hearing today: *Le Vieil Aigle* (1909), *Ivan le Terrible* (1911), *Venise* (1913), *Satan* (1920) and *Lysistrata* (1923).

The late operas of Camille Saint-Saëns

Marie-Gabrielle Soret

While Camille Saint-Saëns was universally admired for his talents as a virtuoso pianist, an exceptional organist, and a prolific composer performed the world over, his operatic works did not enjoy the success he had hoped for. Of the thirteen in his catalogue, only *Samson et Dalila* – which he rightly considered his masterpiece – and *Henry VIII* have really endured on the stage; the others, even those that were applauded at their premiere, have subsequently been little revived and have slipped into oblivion. A combination of bad luck, timorous operatic managements, poor publishing strategies, a lack of suitable performers, the relentless opposition of avant-garde critics to a composer wrongly judged to be reactionary – a number of factors contributed, during Saint-Saëns's lifetime and even more so after his death in 1921, to the loss of interest in what nonetheless remains an important body of work in the French operatic landscape, in terms of the number and even more so the quality of the operas in question.

Saint-Saëns showed great tenacity in getting onto the operatic stage and staying there. Despite the obstacles he had to overcome, from his early attempts in the 1850s to the end of his life, his output grew at a steady pace: *La Princesse jaune* (1872), *Le Timbre d'argent* (1877), *Étienne Marcel* (1879), *Henry VIII* (1883), *Proserpine* (1887) and *Ascanio* (1890). *Samson et Dalila* was a long time coming into its own; though sketched out as early as 1859 and premiered in Weimar in 1877, it did not reach

the stage of the Paris Opéra until 1892 and from then on overshadowed many of his other works. After that watershed, he composed *Phryné* (1893) on a libretto by Lucien Augé de Lassus, and then, spurred on by Louis Gallet and with the help of Paul Dukas, completed *Frédégonde* (1895) in memory of his friend Ernest Guiraud. But that seemed to mark the end of his career as a lyric composer:

Nothing will tempt me. I don't want to do any more operas; let that be understood once and for all. I'll finish Guiraud's work, that's quite enough, and I would give anything to have this cup pass from me, and to be left in peace to churn out chamber music.

It is true that Saint-Saëns knew the world of the theatre like the back of his hand, with its negotiations, its vicissitudes, its procrastinations, and the humiliations one must often suffer there. Working on commission had always been a constraint that he found increasingly difficult to accept, and he no longer wanted to find himself with an 'opera of Damocles hanging over his head'. In 1896, he returned to the subject:

And there are people who are always tormenting me to do operas. I've done all too many, by the immortal gods!!! ... And when they're not performed, it's terrible; when they are performed, it's even worse! And what is worse than everything is having to deal with theatre directors.

Yet in that same year, Saint-Saëns was at the peak of his career, still with twenty-five years to live, and for all his resolutions, the stage was soon to catch up with him again. Neither advancing age nor health problems were to slow down his activity, which seemed to intensify with the accumulation

of official functions, lengthy concert and recital tours in Europe, South America (1899, 1904, 1916) and North America (1906, 1915), publications in the press and the composition of more than fifty-five new opus numbers, to which should be added numerous *mélodies* and no fewer than six works for the theatre. He was gripped by a creative frenzy, much to the chagrin of his detractors, doubtless envious of such facility, who did not fail to disparage 'the burdensome Saint-Saëns' in the first quarter of the twentieth century. Although he no longer needed to consolidate his already established reputation on the operatic stage, and in spite of his reluctance to commit himself to large-scale undertakings, he could not resist temptation as soon as someone managed to beguile him with an original project. His late works were therefore free choices on his part, reflecting his tastes, his eclecticism, and the evolution of the musical language of a composer too hastily accused of being conservative and backward-looking.



DÉJANIRE

In 1896, Fernand Castellbon de Beauhostes, a patron of the arts from Béziers, persuaded the composer to come to that city on the pretext of offering him an organ recital, so that he could try out the acoustics of the Arena (bullring). His loyal collaborator Louis Gallet, who had a project on the theme of Dejanira in the works at the time, suggested Saint-Saëns should write the music for it. To resurrect ancient tragedy as grand spectacle, in the open air, in optimal circumstances, with a plethora of orchestras supplemented by civilian and military bands, a multitude of actors, singers and extras combining amateurs and professionals, and the support of the local authorities: here was a prospect that

could not but stimulate his inspiration. *Déjanire* formed the inaugural performance of the Béziers Festival, given before an audience of 12,000 on 28 and 29 August 1898, and revived the following year.



LES BARBARES

In 1900, he was offered another project: *Les Barbares*. Several composers had turned down the libretto, and the planned conditions for the work's premiere, initially intended for the Théâtre Antique in Orange, had led to complications. The two librettists, Pierre-Barthélémy Gheusi and Victorien Sardou, saw Saint-Saëns as the man for the job. Having gone off to Algeria for the winter, he needed a deal of persuasion, but eventually gave in:

[...] they insisted, they threw themselves at my feet; I was forced to accept, provisionally at least; and I'm coming back at full tilt to reach an agreement with Sardou, to see if his ideas agree with mine and if, finally, what he has to offer suits me.

In the end, the prospect of working with the famous playwright on this theme drawn from ancient history held an intense appeal for him. However, the project fell behind schedule. Saint-Saëns, seeing the cold weather coming, went back to Algeria and set to music the scenes he was sent. But tempers soon flared, for Sardou was well-known for his intransigence, his attention to detail taken to the point of obsessiveness, and Saint-Saëns, who had already proved himself a byword for tetchiness, disputed every point, insidiously reworking the verse he had to set to music, and resisting when the author noticed what he was up to:

Am I that unreasonable? I want to anticipate everything and not be forced to fiddle with my score again when it's staged. It's not like the situation with a play, where everything can be done in two strokes of the pen. You have obviously misunderstood me; it's impossible for you not to agree with me.

The librettists wanted more action and 'barbarian' scenes, while the composer wished to streamline the libretto to bring out the psychology of the characters and leave room for the music. The tense exchanges between these two strong personalities led Sardou to say: 'It's not a collaboration – it's a battle!' A battle that ended on 20 October 1901 on the stage of the Paris Opéra, where the work was premiered in a sumptuous production with, as was Sardou's wont, the presence of live animals on stage – two pairs of oxen pulling the barbarians' chariots, much to the delight of the audience and journalists. At the intersection of a number of heritages, this work, unique in the composer's output, brief, compact, preceded by a prologue with recitative, disconcerted the reviewers, and the composer, as was so often the case, had to justify his choices:

But *Les Barbares* is not a *reactionary* work; you won't find in it the old set numbers [*coupes*], the enslavement to traditional forms forcibly imposed on dramatic situations; the music cleaves closely to the drama, in total freedom; I have not gone backwards, I have taken a fork in the road; that was my right.



PARYSATIS

At this same time, the novelist Jane Dieulafoy, who had attended a performance of *Déjanire* in Béziers, suggested that Saint-Saëns should write the music for *Parysatis*, a stage adaptation of her eponymous novel set in ancient Persia. This time, Saint-Saëns got on extremely well with the author on the realisation of this grandiose spectacle, which was performed at the Béziers Arena in August 1902 and revived in August 1903, under conditions as lavish as those he had enjoyed for *Déjanire*. He saw the project as an opportunity to immerse himself in the Orient, for which he had a strong penchant. He told Auguste Durand:

I have set to work, starting by remodelling Madame Dieulafoy's verse in accordance with my own ideas. I thought it would take me several days, and now it's done. Tomorrow I will begin a serious study of Persian rhythms and tonalities, and the extent to which they should be introduced into *Parysatis*.

Today none of this incidental music for the stage, with its enormous instrumental forces and the refined oriental sonorities sought by the composer, has survived in the repertory, apart from the 'Air du Rossignol' (Nightingale song), an extended vocalise taken up by coloratura sopranos.



HÉLÈNE

In 1904, Saint-Saëns let himself be seduced once more, this time by Raoul Gunsbourg, the enterprising director of the Opéra de Monte-

Carlo, who gave him carte blanche to create a new work. This was to be *Hélène*, a subject the composer had long envisaged, but which he feared would be compared to Offenbach's ever-popular *La Belle Hélène*. Saint-Saëns saw here the unique opportunity he had been dreaming of: to be the author of both poem and music. A keen student of Greek literature, he reread the texts in order to present a Helen who is not merely in love, but who is passionate, tormented, a slave to her destiny: 'She is an elevated figure whose guilt does not arouse mockery, but rather a sacred terror.' A sinister atmosphere indeed, and the use of the bass clarinet further enhances the orchestral effects. The poem was written in Egypt in the spring of 1903 and the music completed in the Savoie region. And, as always, even before he had finished the score, he was thinking about the incarnation of his heroine on stage: 'Will I at least have the true Helen? The beauty, the voice, the talent, the tragic, passionate acting? I doubt it!' The premiere of this dense, dramatic work took place at Monte Carlo on 18 February 1904, in an original staging with innovative lighting effects and a first-rate cast. Unfortunately, though, there were few subsequent revivals.



L'ANCÊTRE

Following the success of *Hélène*, Prince Albert I of Monaco, with whom Saint-Saëns was on friendly terms, commissioned a new work for the 1906 season. This time he accepted a proposal from Lucien Augé de Lassus, with whom he had already written *Phryné* a decade earlier. The librettist had in mind a subject about Corsica, that 'fierce and bloody' island with its spectacular landscapes, whose fiery-tempered inhabitants,

clans and vendettas lent themselves very well to the creation of powerful dramatic tableaux that were bound to appeal to the composer. With *L'Ancêtre*, for the first time, Saint-Saëns set to music a libretto situated in contemporary history, and further broadened the spectrum of his musical language by approaching the edges of verismo. After some hesitation, and despite the short deadline imposed on him, he relented, since he was sure to find in Monte Carlo the ideal performing conditions and the support of Raoul Gunsbourg:

This is the theatre as I like it; no anxieties, no hitches, things follow their normal course as if by natural evolution. There are no pitfalls to fear, no unpleasant surprises to dread, except of the kind that nobody could prevent; no one asks for cuts or additional music. It's ideal! You arrive, and you find an orchestra and chorus who know their business perfectly well, without your having to interfere in any way. You feel as if you are in friendly territory.

He was evidently disappointed by the reluctance of opera houses to revive his work: 'If *L'Ancêtre* were by Puccini or even Mascagni, it would be performed next year in every theatre in the world; but it's by me, that's something quite different!' All the same, *L'Ancêtre* did not quite mark the end of his theatrical career.



DÉJANIRE

In 1910, in response to a further request from Albert I of Monaco, Saint-Saëns revised the poem in blank verse that Louis Gallet had written for

Déjanire in Béziers in 1898, and the *tragédie lyrique* with chorus was transformed into an opera.

It is indeed his tragedy that I have set to music, and which will be sung instead of spoken; but I have had to rework the text to adapt it to its new uses, often modifying it, deleting here, adding there – in short, it is a completely new work, but one to which Louis Gallet is by no means foreign.

Saint-Saëns explained his approach at length, and the changes he made were more substantial in nature than the commentators suggested.

What remains of the old *Déjanire* produces on the new one the effect of the debris of the shell on the bird that has just been born. It will be a strange score, unlike anything else, so far as I know; people will either not like it at all, or will like it enormously; there is no intermediate position. The scoring will be completely different from the earlier instrumentation.

We find in this work the inspiration of Gluck, a subtle, delicate use of the ancient modes, a sumptuous orchestration that is always natural yet eminently personal, and, as Gustave Doret remarked, 'the very definition of French art, all balance and sobriety'. The new *Déjanire* was premiered at Monte Carlo on 14 February 1911, this time truly bringing the composer's operatic output to a close.



Each new work by Saint-Saëns was awaited, commented on and judged, as if his position – established, yet increasingly contested – as the leading champion of French music condemned him to excellence and obliged him constantly to display audacity and perpetual innovation. Alfred Bruneau's review of *Les Barbares* aptly summarises his situation in the early years of the twentieth century:

We have a right to expect from a man of such dazzling superiority works that are unparalleled, works of considerable and indisputable significance, works which, by departing from the beaten track, serve the eternal evolution of art.

What a challenge to surmount! For Saint-Saëns was invariably judged by his own instrumental output, on the one hand, and eternally measured against the music dramas of Richard Wagner, on the other. His critics keenly reproached him for his eclectic choice of subjects, forgetting all too quickly that this was a powerful marker of nineteenth-century aesthetics; and his operatic works are certainly a reflection of that diversity, as well as of his curiosity and imagination, since the subjects he chose were by turns historical, mythological, biblical, fantastical, exotic, fanciful, tragic or comic. He complained a great deal about the hypocrisy of the press:

[...], because I am *the only one* whose poems are criticised; that is what makes this criticism suspect and even unbearable to me. Those people will never like me, and the snake will always be hiding under the flowers.

Whatever may be or may befall, until my last day, *I will never be discouraged!*

My works are hard to get rid of, for all that! People do all they can to kill them, but they don't manage it. They are reborn like the phoenix.

The rediscovery of those works today thanks to the Palazzetto Bru Zane which has restored them to the limelight, and the welcome they have received from musicians, audiences and critics alike, have proved him right.



Camille Saint-Saëns and the cast of *L'Ancêtre* at Monte Carlo.
Musica, May 1906. Bibliothèque du Conservatoire de Genève.

Camille Saint-Saëns et les interprètes de *L'Ancêtre* à Monte-Carlo.
Musica, mai 1906. Bibliothèque du conservatoire de Genève.

The premiere of *L'Ancêtre* at the Opéra de Monte-Carlo

Gabriel Fauré

(*Le Figaro*, 25 February 1906)

It would be hard to imagine a drama set in Corsica whose action did not include that essential element, the vendetta. It therefore seems only natural that it should be the vendetta in general, and the tragic twists and turns surrounding one vendetta in particular, that occupy and motivate the three acts of *L'Ancêtre* with their violence. The drama begins by pitting the barbaric, bloody, fiercely intransigent tradition embodied by 'the ancestress', the grandmother Nunciata, against the more humane laws of forgiving and forgetting with a view to achieving peace, as personified by the hermit Raphael; and since, in this conflict, it is the cruel, bitter past that wins out, fate takes hold of the action and would drive it on indefinitely, from crime to crime, if the proportions of a drama could be infinite.



In the first act, the curtain rises on a wild, mountainous site where two burial vaults stand facing each other at the intersection of two paths near

a humble hermitage. There, in death, lie the Fabiani and Pietra Nera families, who have slain each other from father to son and grandson for so many years, divided by hatred.

Now, at the dawn of this new day, which seems destined to pass so gently and mercifully, the hermit Raphael tells Tebaldo Pietra Nera – an officer of Napoleon's army whom peace has brought back to his native isle – of the project that his humane Christian heart has formed and the hope that he nourishes: to move, to convince the two clans (to whom he has issued a fraternal summons that will soon assemble them here), to reconcile them at last and, with a single gesture of his old hands, to bless both the Pietra Nera and the Fabiani families. Will this generous dream come true? At the first words of the good hermit, the two enemy groups now gathered together seem to lean towards pity; peace descends upon their souls; the same cry is heard: enough blood, tears and mourning! Henceforth, no more vendettas!

But Nunciata, the grandmother, has remained on the sidelines. The others turn to her, surround her; with clasped hands, they beg her to forgive. Then, fierce and haughty, Nunciata breaks the terrifying silence with a single word: 'No!' All is over: pity and forgiveness have fled. 'Death opens his wings once more.'



I have not yet said that when he left for the army, Tebaldo loved Margarita and was loved by her; that Margarita is Vanina's foster sister, that Vanina too loves Tebaldo, and that both women are among those whom it is Tebaldo's duty to hate. In the second act, a Fabiani, Nunciata's grandson Leandri, lures Tebaldo into an ambush. Tebaldo defends himself and kills his attacker. And as Vanina worries that her brother

has not returned to their grandmother's house, funeral dirges can be heard rising in the evening and gradually drawing nearer. Now a gloomy procession appears, preceding the stretcher where, on a bed of leaves, Leandri sleeps his last sleep.

A majestic and poignant scene takes place at this point. Before her grandson's corpse, Nunciata, in a frenzy of anger and grief, gives vent to her distress and hatred; and to each of her laments, to each of her imprecations, the chorus responds, just as, in the ceremonies of the Church, the choir of the faithful responds to the priest's orations. This new crime will be atoned for in blood. Death to the Pietra Nera! Let the sister's hand be armed to avenge the brother! But just as Vanina has sworn that she will perform her sacred duty, a servant of her family whispers the name of the murderer in her ear. It is Tebaldo that Vanina must strike down.

In the third act, Tebaldo prepares to flee the country, but not before binding his destiny to Margarita's; and in the splendour of a radiant day, among the plants and flowers that surround the chapel where Raphael is to unite them, the two exchange their supreme vows. But Vanina is there too. Clutching the rifle she has been given by Bursica (a servant of the family, just as eager for revenge as his masters), Vanina, who has been struggling against her monstrous duty, now overhears the lovers' joyful confessions. Turning deathly pale, she is about to point her gun at Tebaldo. But her love triumphs, and her faltering hand drops the weapon. Nunciata, whose obsession with vengeance has brought her there too, seizes the gun. Vanina rushes off to warn Tebaldo. But the grandmother, aiming erratically with her eyes clouded by age, has already fired. And it is Vanina who reappears, barely able to support herself, clutching her bloodied breast with both hands and finally falling to the ground, where she expires.

The bullet that was intended to avenge the brother has killed the sister.



The score that Saint-Saëns has just written – in a very short space of time, I believe – on the libretto by M. Augé de Lassus, is perfectly worthy of its predecessors. In other words, we encounter here once again each of the highly individual and powerful qualities that characterise the rest of his dramatic works: veracity, firmness and sharpness in the portrayal of characters as in the presentation and development of situations; absolute accuracy of expression; an infallible sense of balance and proportion; an ever more surprising sobriety and certainty of effect; unsurpassable ease and clarity in the complexity of the writing; in short, everything that admirable models have contributed to the theatre, its outstandingly varied and powerful organisation.

The work begins with a prelude built on two themes: the first, mysterious and harrowing, suggesting the fatality that hangs over the drama; the second harsh, violent, jagged in outline over a rhythmic ostinato, and no doubt characterising the longstanding and unresolvable hatreds of the plot. Then, with the dawn, comes the delightful symphony that weaves together the myriad sounds of nature and over which rises, in serene declamation, Raphael's pious hymn; and when the gentle hermit speaks to the bees, we are given the most surprising and exquisite representation of their buzzing activity. The tragic action thus begins like a pure eclogue.

Following Tebaldo's entrance and his tales of war accompanied by fragments of the *Marseillaise* in the joyous, excitable orchestra, the most substantial scene of the act takes place. Thanks to Raphael's persuasiveness

and kind-heartedness, the meeting of the two enemy families quickly takes on a character of great and simple cordiality that is evoked first in a highly expressive, heartfelt prayer in which all the assembled voices unite with the voice of the hermit, just as they will unite again, and so movingly, to implore Nunciata to forgive past wrongs.

But after her implacable refusal, once war has again been declared, the music begins to move faster, underpinned by a vigorous theme, grows more ample, rises to a very powerful effect, then mellows into an idyllic mood with the dialogue between the young lovers Tebaldo and Margarita, and finally returns to eclogue with the end of the act, which is also the end of the day.



The key scene in the score occupies almost the entire second act, which is brief and advances with great directness; Leandri's body is taken back to his grandmother's house, and this provides the occasion for a dirge, very poignant despite its simple melodic lines. But then Nunciata appears, and the superb monologue that revives ancient customs unfolds, the *vocera* where eulogy of the dead man's virtues leads to imprecation: through the sobs bursts the call for vengeance, while the chorus responds as if in psalmody to the leading mourner [*voceratrice*] and chants her concluding words: 'They have killed him!'

It is impossible to resist the emotion of this supremely noble and beautiful piece, and we will not forget how admirably Mme Litvinne performed it.



In the third act, by the most felicitous contrast, the action begins in the joy of a most lovely day. First, in a set filled with light and flowers, the young girls come to the fountain; then Margarita appears, waiting for the hour when Raphael is to unite her with Tebaldo. On her lips persists the motif of the love duet we heard in the first act; it is the melody without the words; it is the manifestation of a cherished and intimate thought. Finally, Tebaldo enters; and seeing them like this, in this atmosphere of happiness so deliciously conveyed by the music, one forgets that drama is looming and death is near. There follows a quartet for Nunciata, Vanina, Tebaldo and Margarita, the initial theme of which is again that of the duet from Act One. This presents an ample, ardent crescendo, and by now the tragic note has already regained the upper hand. Then the action accelerates, and the denouement arrives, tersely and dramatically, with commentary from the orchestra.



The principal roles of *L'Ancêtre* are assigned to Mme [Félia] Litvinne, Mlle [Geraldine] Farrar, Mlle [Marie] Charbonnel, M. [Maurice] Renaud, M. [Charles] Rousselière and M. [Henri-Alexandre] Lequien. This will indicate how brilliant is the interpretation.

Mme Litvinne is the fierce, terrible, inexorable 'ancestress'; she is also the moving grandmother before her grandson's corpse, and I have already mentioned the immense impression she makes in the funeral scene of the second act. Mlle Farrar fills the charming, tenderly youthful role of Margarita and proves delightful in it. Mlle Charbonnel, who possesses a beautiful contralto voice, portrays the unfortunate Vanina with talent.

As for M. Renaud, who has been Don Giovanni, Beckmesser, Wolfram, Henry VIII, and has played the Devil on several occasions;

M. Renaud, of whom one may ask anything and expect everything, appeared to us this time in the guise of an old hermit, very kind, very human and even a little philosophical: a sort of St Francis of Assisi, for he talks to the bees and calls them 'my sisters'. Need I say that he is perfect in this creation, as he has been in all the others? A most attractive voice, a fine bearing and the uniform of an officer of the First Empire served M. Rousselière to marvellous effect in the character of Tebaldo. Finally, M. Lequien made the most of the role of Bursica.



It is well known that the works given at the Opéra de Monte-Carlo benefit from the most intelligent and precious artistic attentions, thanks to the talent for mise en scène that is the glory of M. Raoul Gunsbourg. And so nothing was lacking in this performance of *L'Ancêtre*, neither beauty of sets, nor authenticity of costume, nor the stage movement that M. Gunsbourg knows so well how to bring to life. But among all these accolades I am happy to be able to distribute, a portion – and not the least – must go to M. Jehin, to his exceptionally meticulous orchestra, and to the valiant and disciplined chorus.



Marcel Mültzer, costume design for *L'Ancêtre*, 1906: Tebaldo.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Marcel Mültzer, planche de costume pour *L'Ancêtre* : rôle de Tebaldo, 1906.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Synopsis

ACT ONE

A rural setting in the mountains of Corsica

An ancient and implacable hatred divides the Fabiani and Pietra Nera families. The hermit Raffaele, who is trying to reconcile them, has summoned friends and farmers from both sides for this purpose. The Pietra Nera are headed by a young officer in Napoleon's army, Tebaldo. Among the members of the Fabiani family who have answered the hermit's call are two young women, Vanina and her foster sister Margarita. Both of them love Tebaldo, but it is Margarita, the favourite, who has promised him her hand in marriage. Everyone is ready to abandon the old grudge at last when Vanina's grandmother Nunciata, who is almost blind, comes staggering in, supported by her grandson Leandri and the pig keeper Bursica. In vain the venerable hermit beseeches her in God's name to utter the words of peace everyone is waiting for. But Nunciata fiercely retorts that any reconciliation with the Pietra Nera is impossible. The crowd disperses in despair. Left alone, Margarita and Tebaldo, as they part, promise to meet again.

ACT TWO

Nunciata's farm

Vanina is worried about her brother Leandri's absence. In the distance, indistinct voices can be heard. They come closer, then servants carry Leandri's body in on a stretcher; he has been slain by Tebaldo. Old

Nunciata, alerted by the cries, comes forward and, stricken to the heart by this new woe, mourns the kind and valiant grandson who has been taken from her. Then, mastering her violent grief, she declares war on the Pietra Nera. To avenge the dead man, she chooses Vanina: it is Leandri's sister's duty to strike down the enemy. Heartbroken, Vanina is forced to swear to kill the man she loves: Tebaldo.

ACT THREE

A bucolic setting in the mountains

Tebaldo and Margarita meet on a hill blooming with flowers, where the hermit will soon bless their union and help them to escape. Not far away, by a fountain, the pig keeper Bursica comes to bring his rifle to Vanina who, hesitating in the face of the dreadful task she has to perform, tells him to put the weapon down and leave. But now Nunciata appears: she hears the voices of Tebaldo and Margarita as they emerge from the chapel. She finds them embracing tenderly. 'What are you waiting for?' she shouts to Vanina. The young woman, trembling, falls to her knees in tears, saying she cannot kill the man she loves; and she rushes forward to save Tebaldo. But Nunciata picks up the gun and fires it herself... Then she leaves, believing she has killed the young man. But it is Vanina who has been hit: she comes back and dies at Bursica's feet.

L'Ancêtre

Drame lyrique en trois actes sur un livret de Lucien Augé de Lassus.

Créé à l'Opéra de Monte-Carlo le 24 février 1906

et dédié au Prince Albert I^{er} de Monaco.

Éditions Durand.

PERSONNAGES :

RAPHAËL, *ermite*

TÉBALDO, *de la famille des Piétra Néra*

BURSICA, *porcher, serviteur des Fabiani*

NUNCIATA, *de la famille des Fabiani*

MARGARITA, *sœur de lait de Vanina*

VANINA, *petite-fille de Nunciata*

Parents, serviteurs des deux familles Piétra Néra et Fabiani

L'action se passe en Corse, sous le premier Empire.

L'Ancêtre

Drame lyrique in three acts on a libretto by Lucien Augé de Lassus,

premiered at the Opéra de Monte-Carlo on 24 February 1906

and dedicated to Prince Albert I of Monaco.

Éditions Durand.

DRAMATIS PERSONÆ:

RAFFAELLO, *a hermit*

TEBALDO, *of the Pietra Nera family*

BURSICA, *a pig keeper and servant of the Fabiani family*

NUNCIATA, *of the Fabiani family*

MARGARITA, *Vanina's foster sister*

VANINA, *Nunciata's granddaughter*

Members and Servants of the Pietra Nera and Fabiani families

The scene is set in Corsica during the First Empire.

I

Acte premier

Un site agreste dans les montagnes de Corse. À droite, premier plan, cabane rustique servant d'ermitage, quelques ruches l'avoisinent. Au fond, deux sentiers qui se croisent et se perdent dans les rochers ; deux chapelles funéraires très simples les bordent, l'une au-dessus de sa porte inscrit ce nom : FABIANI ; l'autre, la plus rapprochée, ce nom : PIÉTRA NÉRA.

O1 PRÉLUDE

Scène 1

Raphaël, seul

(Lever du soleil.)

O2 RAPHAËL

Ô joie innocente et sereine !
Salut au gai soleil qui monte à l'horizon !
Voici que l'alouette échappée au buisson,
De l'épi doré qu'elle égrène,
Laisse tomber une chanson.
En un sourire de clémence,
Que s'achève et nous dise adieu
Ce jour renaissant, ô mon Dieu,
Qui dans un sourire commence !
(Il découvre les abeilles.)

Act One

A rural setting in the mountains of Corsica. On the right, in the foreground, a rustic hut used as a hermitage, with a few beehives nearby. In the background, two paths that intersect and are lost in the rocks; they run alongside two very simple funerary chapels. Above the door of one is the inscription 'FABIANI'; above the other, the nearer to the audience, the inscription 'PIETRA NERA'.

PRELUDE

Scene 1

Raffaello, alone

(Sunrise.)

RAFFAELLO

Oh innocent and serene joy!
Greetings to the merry sun that rises on the horizon!
The lark has escaped from the bushes,
And as she strips a golden ear of corn,
She warbles a song.
O God, may this burgeoning day,
Which begins with a smile,
Also end and bid us adieu
With a smile of clemency!
(He uncovers his bees.)

03 Abeilles, mes petites sœurs,
La terre est un bouquet de fête.
Que sous vos baisers ravisseurs,
La fleur se penche satisfaite !
Je ne crains pas votre aiguillon,
Vous dont l'azur est le royaume,
D'un peu de miel en son rayon,
Vous me paierez ce toit de chaume.
Dieu vous le permet, butinez !
Vos gais labeurs sont des prières.
Abeilles, bonnes ouvrières,
Éveillez-vous et bourdonnez !
Ô vous qui passez dans la brise,
Votre labeur est innocent ;
L'homme plus volontiers se grise
De colère et de sang.
Fabiani, Piétra Néra, mes frères,
Je vous ai convoqués, vous allez donc venir.
Loin des sentiers ennemis et contraires,
Puissé-je enfin vous réunir !
Mais celle-là que rien ne touche,
Nunciata, va-t-elle enfin abandonner
Sa haine d'ancêtre farouche ?
Peut-être ! Elle a souffert, elle doit pardonner.

Bees, my little sisters,
The earth is a festive bouquet.
May the flower bend contentedly
Beneath your ravishing kisses!
I do not fear your sting,
You whose kingdom is the sky;
You will pay me for this thatched roof
With a little honey from its comb.
God permits you, gather your nectar!
Your cheerful labours are prayers.
Bees, you diligent workers,
Awaken and hum!
You who pass by on the breeze,
Your labour is innocent;
Humankind more readily gets drunk
On anger and blood.
Fabiani, Pietra Nera, my brothers,
I have summoned you, and so you will come.
Far from your hostile, contrary paths,
May I bring you together at last!
But she whom nothing can move,
Nunciata, will she at last abandon
Her fierce ancestral hatred?
Perhaps so! She has suffered, she must forgive.

Scène 2

Raphaël, Tébaldo

04 TÉBALDO

Père Raphaël, Dieu vous garde !

RAPHAËL

Tébaldo ! Mon enfant,
Dès que tu m'apparais, superbe et triomphant,
Plus vite que mes yeux, mon âme te regarde.

TÉBALDO

Vous m'aimez, je le sais.

RAPHAËL

Oui, mon bel officier.
Je fus le tendre nourricier
Aux jours de l'enfance première.
Je retardais mes pas pour mieux suivre le tien,
Et tu me dois d'être chrétien ;
C'est me devoir un peu de ta lumière.
Tu mettais du printemps dans mon cœur assombri.
Reconnais la douceur de ton premier abri !

TÉBALDO

Napoléon m'a pris dans son sillage,
Et son étoile me conduit.

Scene 2

Raffaello, Tebaldo

TEBALDO

Father Raffaello, God be with you!

RAFFAELLO

Tebaldo! My child,
As soon as you appear before me, splendid and triumphant,
My soul looks upon you, quicker than my eyes.

TEBALDO

I know you love me.

RAFFAELLO

Yes, my handsome officer.
It was I who tenderly nurtured you
In days of early childhood.
I slowed my pace, the better to follow yours,
And you owe it to me that you are a Christian;
You owe me a little of your light.
You brought a little springtime to my gloomy heart.
Recognise the sweetness of your earliest home!

TEBALDO

Napoleon swept me along in his wake,
And his star guides me.

RAPHAËL

Qui sait sur quel écueil va finir le voyage ?
Mais ton cœur est vaillant, la gloire te séduit.

TÉBALDO

La guerre et l'empereur consentent une trêve,
Et je me hâte à revenir
Sur ces rivages où mon rêve
Le plus ardent voudrait finir.
Aujourd'hui je reprends haleine ;
Et mon âme d'enfant refléurit toute pleine
De joie et d'espoir radieux.
Demain, bataille, assaut, victoire !
Le fracas m'en devient cher et mélodieux.

RAPHAËL

Ce bruit te ferait-il oublier ton histoire ?
Ne te nommes-tu pas d'abord Piétra Néra ?

TÉBALDO

Je veux m'en souvenir autant qu'il le faudra !

Scène 3

Les mêmes, le Chœur, Margarita, Vanina, Bursica

(À travers les rochers et descendant du village, apparaissent des groupes d'hommes et de femmes. Ils descendent lentement et viennent se rassembler sur la gauche.)

RAFFAELLO

Who knows on what reef the journey may end?
But your heart is valiant; glory allures you.

TEBALDO

War and the Emperor have agreed to a truce,
And I hasten back
To these shores where my most ardent dream
Would like to be fulfilled.
Today I catch my breath again;
And my childlike soul blossoms once more, filled
With joy and radiant hope.
Tomorrow, battle, assault, victory!
Its noise has become dear and melodious to me.

RAFFAELLO

Can that noise make you forget your history?
Are you not first and foremost a Pietra Nera?

TEBALDO

I wish to remember it as long as I need to!

Scene 3

The same, Chorus, Margarita, Vanina, Bursica

(Groups of men and women appear among the rocks, slowly descending from the village, and assembling stage left.)

05 TEBALDO
Qui vient là ?

RAPHAËL
Les tiens. C'est moi qui les rassemble ;
Ils sont ta gloire et ton orgueil.

TEBALDO
La famille grandit et prospère, il me semble.
Je dois à tous le même accueil,
Et les vieux serviteurs sont les amis du maître.
Salut ! frères !

CHŒUR
Salut !

TEBALDO
Ceux qui viennent là-bas
Ne me regardent pas
D'un air qui puisse me promettre
De biens tendres amis.

RAPHAËL
Ce sont des ennemis,
Les Fabiani qui naguère
À tout Piétra Néra faisaient sanglante guerre.
Ah ! malheur si je me trompais !
Par la trêve que je décide,
En l'assemblée hier encore fratricide,

TEBALDO
Who comes there?

RAFFAELLO
Your people. It is I who gather them;
They are your glory and your pride.

TEBALDO
The family grows and prospers, it seems to me.
I owe everyone the same welcome,
And the old servants are the master's friends.
Greetings, brothers!

CHORUS
Greetings!

TEBALDO
Those who are coming over on that side
Do not look at me
With an air that seems to promise me
They will be bosom friends.

RAFFAELLO
They are enemies,
The Fabiani who once
Waged bloody war on all the Pietra Nera.
Ah, woe if I am mistaken!
Through the truce I have decided upon,
I will call for clemency and bring peace

J'invoque la clémence et j'apporte la paix.

(Margarita, Vanina et Bursica, celui-ci le fusil sur l'épaule, sont sortis du village et viennent en avant du groupe que forment leur famille, leurs amis et serviteurs, se placer à droite, au premier plan.)

o6 CHŒUR

Bon ermite ! Raphaël !
On te chérit, on te vénère !
Nous venons à ton appel.
L'aigle déserte son aire.
C'est qu'une plus haute voix
Nous a parlé par ta bouche ;
La haine la plus farouche
A désarmé, tu le vois !

MARGARITA
C'est lui !

TÉBALDO
Margarita !

VANINA
Tébaldo ! Ma lumière !

MARGARITA ET VANINA, *à part*
Est-ce moi qu'il cherchait et qu'il voit la première ?

To this assembly, yesterday still fratricidal.

(Margarita, Vanina and Bursica, with his rifle slung over his shoulder, have left the village and emerge from the group formed by their family, friends and servants to take up position front right.)

CHORUS

Good hermit! Raffaello!
We cherish you, we venerate you!
We come at your summons.
The eagle deserts its eyrie.
For a higher voice
Has spoken to us through your mouth;
The fiercest hatred
Has relented, as you see!

MARGARITA
It is he!

TEBALDO
Margarita!

VANINA
Tebaldo! My light!

MARGARITA, VANINA, *aside*
Am I the one he was seeking and whom he saw first?

07 RAPHAËL

Pour la première fois voilà que mes prières
Confondent deux maisons, à l'envi, meurtrières ;
Et de mes vieilles mains voilà que je bénis
Et les Piétra Néra et les Fabiani !
Femmes, votre douce présence
Est un présage de pardon.

VANINA

Ma mère n'est plus là ; mon père,
Il ne m'en souvient pas.
Partout sur mon chemin et dès mes premiers pas,
Des tombeaux où l'enfant s'étonne et désespère.
Puisse finir ce deuil qui ne finit jamais !
Plus de Vendetta désormais !

CHŒUR

Plus de Vendetta désormais !

MARGARITA

J'ai vécu de ta vie aux mêmes bras bercée ;
Vanina, ta pensée est aussi ma pensée.
Plus de Vendetta désormais !

CHŒUR

Plus de Vendetta désormais !

TÉBALDO

Si l'un de nous a fait le vide et l'abandon

RAFFAELLO

For the first time, my prayers
Bring together two houses that have repeatedly slain each other;
And with my old hands I bless
Both the Pietra Nera and the Fabiani!
Women, your gentle presence
Is an omen of forgiveness.

VANINA

My mother is no longer with us; my father
I cannot even remember.
Everywhere on my path, from my first steps onwards,
Are graves that frighten the child and make her despair.
May it end, this mourning that never ends!
Henceforth, no more vendetta!

CHORUS

Henceforth, no more vendetta!

MARGARITA

I have lived cradled in the same arms as you;
Vanina, your thought is mine too.
Henceforth, no more vendetta!

CHORUS

Henceforth, no more vendetta!

TEBALDO

If one of us has created emptiness and abandonment

Au toit où vous avez, femmes, reçu naissance,
Puisse la joie y fleurir désormais !
J'abdique de grand cœur mes haines à jamais.

o8 BURSICA

Beau soldat, et toi, bon ermite,
Que votre rôle se limite
À nous conseiller, rien de plus !
Ne perdez pas le temps en discours superflus.

TÉBALDO

Qu'es-tu, toi ?

BURSICA

Bursica le porcher, et sans honte
Je le proclame. On sait ce que je vau.
Bon cœur et bon fusil, je n'ai pas de rivaux,
S'il faut régler quelque vieux compte.
De Sartène à Calvi le soir on le raconte.

RAPHAËL

Tu n'es qu'un serviteur.

BURSICA

C'est vrai ! Mais Léandri,
Le chef, le maître, a droit d'être écouté, sans doute.

RAPHAËL

Je l'attends !

Beneath the roof where you women were born,
May joy blossom there henceforth!
I wholeheartedly renounce my hatreds for ever.

BURSICA

Handsome soldier, and you, good hermit,
Let your role be limited
To advising us, nothing more!
Do not waste time in needless speeches.

TEBALDO

And who are you?

BURSICA

Bursica, the pig keeper, and without shame
I declare it. Everyone knows my worth.
A good heart and a good shot, I have no rival
If an old score needs settling.
The tale is told from Sartène to Calvi of an evening.

RAFFAELLO

You are no more than a servant.

BURSICA

Quite true! But Leandri,
The chief, the master, has the right to be listened to, no doubt.

RAFFAELLO

I await him!

BURSICA

Es-tu sûr qu'il viendra ? Moi, je doute
Qu'un sermon le laisse attendri.
Mais nous verrons bientôt la grand' mère, l'aïeule.

RAPHAËL

Elle ne saurait sortir seule ;
Car elle est aveugle à demi.

BURSICA

Ses yeux déjà près de se clore,
Crois-moi, savent encore
Connaître un ennemi.

RAPHAËL

Vois ! Léandri conduit sa grand'mère...

09 CHŒUR

C'est elle !

Scène 4

(Au fond, apparaît la vieille Nunciata au milieu des rochers, conduite par Léandri. Elle descend lentement le sentier. Bursica la rejoint et l'aide. Elle s'arrête isolée et farouche, chacun s'étant écarté devant elle.)

RAPHAËL

Nunciata, je sais qu'un souvenir fidèle
Pèse à ton foyer assombri,

BURSICA

Are you sure he'll come? I doubt
Whether a sermon will soften his heart.
But we'll soon see his grandmother, his ancestress.

RAFFAELLO

She cannot go out alone,
For she is half blind.

BURSICA

Her eyes, though already near to closing,
Believe me, are still capable
Of recognising an enemy.

RAFFAELLO

Look! Leandri is leading his grandmother hither...

CHORUS

It is she!

Scene 4

(Old Nunciata appears among the rocks at rear stage, led by Leandri. She walks slowly down the path. Bursica joins her and helps her. She stops, isolated and fierce, everyone having moved aside to let her by.)

RAFFAELLO

Nunciata, I know that a constant memory
Weighs on your saddened home,

De ce fils qui tomba leur victime dernière.
Mais n'es-tu pas lassée, ainsi que je suis las,
D'entendre encor sonner le glas
Sur une tombe printanière ?
Trop de sang a coulé !
Dis-nous que ta haine désarme !
Que la nuit de tes yeux enfin verse une larme
Sur notre deuil inconsolé !
10 Toi qui donnas ton fils pour le salut des hommes,
Seigneur ! Seigneur ! Seigneur !

CHŒUR, MARGARITA, VANINA, TÉBALDO
Seigneur !

RAPHAËL
Sur la poussière que nous sommes,
Répands ta pitié, bon semeur !

CHŒUR
Seigneur !

RAPHAËL
Du moins ferme ici-bas l'enfer et sa géhenne
Où gémissent tant de douleurs !

CHŒUR
Seigneur !

Of that son who was the last victim of the Pietra Nera.
But are you not weary, as I am weary,
Of hearing the death knell toll once more
Over a spring grave?
Too much blood has been spilt!
Tell us that your hatred relents!
That the night of your eyes at last sheds a tear
On our unconsoled mourning!
Thou who didst give thy Son for the salvation of humankind,
Lord! Lord! Lord!

CHORUS, MARGARITA, VANINA, TEBALDO
Lord!

RAFFAELLO
On the dust that we are,
Spread forth thy mercy, kindly Sower!

CHORUS
Lord!

RAFFAELLO
At least, here on earth, close Hell and its place of torture,
Where so many sorrows groan!

CHORUS
Lord!

RAPHAËL

N'écoute plus les cris de haine,
Entends le silence des pleurs !

CHŒUR

Toi qui donnas ton fils pour le salut des hommes,
Seigneur ! Seigneur ! Seigneur !

RAPHAËL

Seigneur !

CHŒUR

Sur la poussière que nous sommes,
Étends ta pitié, bon semeur !

RAPHAËL

Seigneur !

CHŒUR

Seigneur !

(Nunciata reste muette et immobile.)

II RAPHAËL

Faudra-t-il que j'embrasse,
Moi, vieillard, tes genoux ?
Ce peuple suppliant n'espère plus qu'en nous !
Pitié, Nunciata, fais grâce !

RAFFAELLO

Hear no more the cries of hatred,
Hear the silence of tears!

CHORUS

Thou who didst give thy Son for the salvation of humankind,
Lord! Lord! Lord!

RAFFAELLO

Lord!

CHORUS

On the dust that we are,
Spread forth thy mercy, kindly Sower!

RAFFAELLO

Lord!

CHORUS

Lord!

(Nunciata remains silent and immobile.)

RAFFAELLO

Must I, an old man,
Embrace your knees?
This suppliant people hopes only in us!
Pity, Nunciata, forgive!

VANINA

Grand'mère, par pitié, fais grâce !

MARGARITA

Pitié, maîtresse, faites grâce !

CHŒUR

Pitié, Nunciata !

Pitié ! Fais grâce !

Plus de sang ! Plus de pleurs !

Plus de haine jamais !

Plus de Vendetta désormais !

MARGARITA, VANINA, RAPHAËL

Laisse fléchir tes genoux que j'embrasse !

Prie avec nous !

CHŒUR

Grâce ! Grâce ! Grâce !

(Silence et immobilité de Nunciata.)

RAPHAËL

Ne veux-tu pas jurer la paix et l'oubli ?

NUNCIATA

Non !

VANINA

Grandmother, for pity's sake, forgive!

MARGARITA

Pity, mistress, forgive!

CHORUS

Pity, Nunciata!

Pity! Forgive!

No more blood! No more tears!

No more hatred!

No more vendetta!

MARGARITA, VANINA, RAFFAELLO

Bend your knees, which I embrace!

Pray with us!

CHORUS

Pity! Pity! Pity!

(Nunciata is still silent and immobile.)

RAFFAELLO

Will you not swear peace and forget past wrongs?

NUNCIATA

No!

12 RAPHAËL

Toi qui l'as refusé, n'attends plus de pardon !
Tu viens de prononcer ta sentence dernière.
Va retrouver le loup dans sa tanière !
Va-t'en !
Des pleurs inconnus sous les cieux
Achèveront, ma voix le prophétise,
Dans les feux que ta haine attise,
De brûler ton visage et d'éteindre tes yeux !

(Lentement Nunciata, accompagnée de Léandri et de Vanina, s'éloigne, remonte à travers les rochers et regagne les maisons du village de droite, dernier plan.)

CHŒUR

Fuyons ! Fuyons !
C'est la guerre, la guerre éternelle !
La Mort rouvre son aile !
Elle arrive, elle approche, elle est là près de nous.
C'est la guerre éternelle !
Fuyons tous !

(Toute l'assistance se disperse et disparaît.)

BURSICA

Ne mettons pas le doigt entre l'arbre et l'écorce !
La main y peut rester, si l'arbre la saisit.
Nos montagnes de Corse
Verront encor de beaux coups de fusil.

RAFFAELLO

You who have refused it, expect no more forgiveness!
You have just pronounced your final sentence.
Go and find the wolf in his den!
Begone!
Tears previously unknown under these skies,
So my voice prophesies, will in the end
Burn your face and extinguish your eyes
In the fires your hatred kindles!

(Nunciata, accompanied by Leandri and Vanina, slowly moves away, walks up through the rocks and returns to the houses of the village situated rear stage right.)

CHORUS

Let us flee! Let us flee!
It is war, eternal war!
Death opens his wings once more!
He comes, he approaches, he is here beside us.
It is eternal war!
Let us all flee!

(The entire crowd disperses and departs.)

BURSICA

Don't stick your finger into family quarrels!
You might lose the whole hand if one party grabs it.
Our Corsican mountains
Will soon see fine rifle shooting again.

(Bursica sort. Raphaël rentre à droite dans son ermitage. Margarita, elle aussi, va quitter la scène, quand Tébaldo l'aborde et la retient.)

Scène 5

Margarita, Tébaldo

13 TÉBALDO

Margarita, je vous en prie, restez !
Vous souvient-il de l'enfance première ?

MARGARITA

Il me souvient de l'enfance première.

TÉBALDO

Quand nous suivions tous deux même chemin.

MARGARITA

Il me plaisait suivre même chemin.

TÉBALDO

Ah ! quelle joie aisément coutumière !

MARGARITA

Ma main n'a pas oublié votre main.

TÉBALDO

Et nous, allions l'un à l'autre fidèles,

(Exit Bursica. Raffaello returns to his hermitage on the right. Margarita, too, is about to leave the stage, when Tebaldo goes up to her and holds her back.)

Scene 5

Margarita, Tebaldo

TEBALDO

Margarita, I beg you, stay!
Do you remember your early childhood?

MARGARITA

I remember my early childhood.

TEBALDO

When we both followed the same path.

MARGARITA

I liked to follow the same path.

TEBALDO

Ah, what joy, so easy to get used to!

MARGARITA

My hand has not forgotten your hand.

TEBALDO

And we walked along, faithful to each other,

MARGARITA

Associant nos rires et nos pleurs.

TÉBALDO

Et bien souvent, des hautes asphodèles
Nos jeunes fronts n'atteignaient pas les fleurs.

MARGARITA

Plus tard j'allais là-haut, sur la montagne,
Mais Vanina quelquefois m'accompagne,
Et vos regards...

TÉBALDO

Ni mon cher souvenir,
Ni mes pensées jamais je ne partage ;
Et tout mon cœur vous demeure en otage,
Lorsque je pars songeant à revenir.

MARGARITA

La guerre, hélas ! entre nous se déchaîne,
Et je devrais quelque peu vous haïr...

TÉBALDO

Que nous importe une lutte prochaine,
Si notre cœur refuse d'obéir ?

MARGARITA

Votre parole est douce et se prolonge
Comme un écho doux et mystérieux.

MARGARITA

Sharing our laughter and our tears.

TEBALDO

And very often, our young foreheads
Did not reach the flowers of the tall asphodels.

MARGARITA

Later I would go up the mountain yonder,
But Vanina sometimes accompanied me,
And your eyes...

TEBALDO

I never share either my dear memory
Or my thoughts;
And my whole heart remains here as your hostage
When I depart, dreaming of returning.

MARGARITA

War, alas, is unleashed between our families,
And I ought to hate you a little...

TEBALDO

What do we care for the struggle to come,
If our hearts refuse to obey?

MARGARITA

Your words are sweet, and linger
Like a soft and mysterious echo.

TÉBALDO

C'est un abîme enivrant où je plonge,
Suivant mon rêve enfin victorieux !

MARGARITA

Mais on me cherche en la maison du maître.
Quittons-nous donc, nous disant au revoir.

TÉBALDO

Eh ! Quoi, déjà ! J'ai peine à me soumettre,
Ma fiancée, à ce cruel devoir.

MARGARITA

Non ! Tébaldo ! Là-bas on me réclame.
Séparons-nous ! Suivez votre chemin !

TÉBALDO

À tout jamais j'ai du bonheur dans l'âme !

MARGARITA

À demain !

TÉBALDO

À demain !

(Margarita sort.)

TEBALDO

Now I plunge into a dizzying abyss,
Following my dream, victorious at last!

MARGARITA

But they are looking for me in the master's house.
Let us part, promising to see each other again.

TEBALDO

What, already? I find it hard to submit,
My betrothed, to this cruel duty.

MARGARITA

No! Tebaldo! I am wanted over there.
Let us separate! Go your own way!

TEBALDO

For ever I have happiness in my soul!

MARGARITA

Until tomorrow!

TEBALDO

Until tomorrow!

(Exit Margarita.)

Scène 6

Tébaldo seul, puis Raphaël

14 TÉBALDO

Tout mon être salue
Ce rêve de félicité,
Cette promesse que j'ai lue
Au sourire un instant dans mes yeux reflété !

(Entre Raphaël.)

RAPHAËL

Ce matin, tu disais : mon père, Dieu vous garde !
Moi, je te dis : Enfant, prends garde !

TÉBALDO

Non ! Elle m'a souri.
Il n'est que du bonheur où je la vois, mon père !

RAPHAËL

Crains le rocher ! Crains le buisson fleuri !
Crains le brin d'herbe où rampe la vipère !

TÉBALDO

Je ne crains rien, j'espère !
D'ailleurs à tout braver j'ai dû m'habituer ;
Et s'il le faut, je sais me défendre et tuer.

(Tébaldo sort.)

Scene 6

Tebaldo, alone, then Raffaello

TEBALDO

My whole being hails
This dream of bliss,
The promise that I read
In the smile reflected for a moment in my eyes!

(Enter Raffaello.)

RAFFAELLO

This morning you said: Father, God be with you!
I say to you: Child, beware!

TEBALDO

No! She has smiled upon me.
There is nothing but happiness where I see her, Father!

RAFFAELLO

Fear the rock! Fear the flowering bush!
Fear the blade of grass where the viper creeps!

TEBALDO

I fear nothing, I hope!
Besides, I have had to get used to braving anything;
And if need be, I can defend myself and kill.

(Exit Tebaldo.)

Scène 7

Raphaël, seul

15 RAPHAËL
Les hommes sont méchants.
Abeilles familières,
N'est-ce pas, mes petites sœurs,
Que la vie a plus de douceurs
Sur les jasmins et les bruyères ?
Rentrez, engrangez le butin
Qui bientôt s'embaume et se dore !
Demain, au réveil de l'aurore
Et sous les baisers du matin,
Les fleurs, vos suaves complices,
Ouvriront de nouveaux calices
Près des calices dépouillés.
(Il recouvre les abeilles.)
Vos doux labeurs sont des prières,
Abeilles, bonnes ouvrières,
Reposez-vous et sommeillez !

Scene 7

Raffaello, alone

RAFFAELLO
Human beings are wicked.
My friendly bees,
My little sisters, do you not agree
That life has a sweeter taste
On jasmine and heather?
Bring in, gather your nectar
Which will soon be fragrant and golden!
Tomorrow, as dawn breaks
And amid the kisses of the morning,
The flowers, your exquisite accomplices,
Will open new calyces
Near those you stripped today.
(He covers up the bees.)
Your gentle labours are prayers,
Bees, you diligent workers:
Rest and slumber!

II

Acte deuxième

Une habitation rustique. Vaste cour, au fond porte charretière donnant sur la campagne, à gauche le logis. Aspect général d'une grande simplicité.

01 *PRÉLUDE*

Scène 1

Vanina, le Chœur

02 *VANINA, sortant de la maison*

Grand'mère dort... Son âme est calme... l'anathème
Du moine n'a pas su troubler son cœur... Mais moi
Qui n'ai pas son orgueil et sa haine, d'effroi
Je suis toute remplie...
Ô Tébaldo que j'aime !
Tébaldo dont mes vœux appelaient le retour !
Les haines meurtrières
Des miens pourraient l'atteindre un jour !
Pour lui je laisserai le ciel de mes prières !
Qu'il fait sombre ce soir !...
Léandri tarde bien !...
L'heure est passée où toujours il revient...

03 *CHŒUR, au loin*

Ah ! Ah !

Act Two

A rustic dwelling. An extensive courtyard, with a cart door leading to the countryside rear stage, and the living quarters on the left. The overall appearance is one of great simplicity.

PRELUDE

Scene 1

Vanina, Chorus

VANINA, emerging from the house

Grandmother sleeps. Her soul is calm; the anathema
Pronounced by the monk has not troubled her heart... But I,
Who do not have her pride and hatred, I am filled
With terror...
O Tebaldo whom I love!
Tebaldo, whose return I longed for!
The murderous hatred
Of my people might one day harm him!
For his sake I will weary Heaven with my prayers!
How dark it is tonight!...
Leandri is long overdue!
The hour has passed when he always returns...

CHORUS, in the distance

Ah! Ah!

VANINA

Des plaintes dans la nuit m'arrivent incertaines...

CHŒUR

Ah !

VANINA

Qu'est-ce donc que ces rumeurs lointaines ?

CHŒUR

Ah ! Ah !

VANINA

Tout mon sang vient de se glacer...

Serait-ce que la mort s'approche et va passer ?

CHŒUR

Sainte Vierge Marie,

Accueillez le chrétien qui vient de trépasser !

VANINA

On se lamente, on prie !

CHŒUR

Que son patron l'assiste et qu'il soit pardonné !

Requiem æternam da ei Domine !

VANINA

Qui donc est mort ? Qui donc !

VANINA

Confused laments come to me through the night...

CHORUS

Ah!

VANINA

What are these distant murmurs?

CHORUS

Ah! Ah!

VANINA

My blood has just run cold...

Could it be that Death is approaching and will pass by?

CHORUS

Blessed Virgin Mary,

Welcome the Christian who has just died!

VANINA

These are laments and prayers!

CHORUS

May his patron saint assist him and may he be forgiven!

Requiem æternam da ei Domine!

VANINA

Who has died? Who is it?

(Entre un cortège funèbre que des torches éclairent. Le mort posé sur une civière de branchages verts est d'abord invisible dans la nombreuse assistance qui l'entoure. Le corps est déposé au milieu de la scène.)

CHŒUR

Requiem æternam da ei Domine !

Sainte Vierge Marie,

Accueillez le chrétien qui vient de trépasser !

VANINA, *reconnaissant Léandri*

Mon frère ! Assassiné !

Léandri ! Léandri !

(Elle défaille et va s'abattre à demi-morte sur le banc qui est près de la porte.)

Scène 2

Les mêmes, Nunciata

04 NUNCIATA *paraît*

Je rêvais de mon fils, vision douce et belle...

Qu'ai-je entendu ? Qui donc appelle

Mon enfant ?

CHŒUR

Requiem æternam da ei Domine !

NUNCIATA

Dieu du ciel !

Qu'avez-vous laissé là ?

(A funeral procession enters, lit by torches. The defunct, laid on a stretcher of green branches, is at first invisible with the large crowd around him. The body is set down centre stage.)

CHORUS

Requiem æternam da ei Domine!

Blessed Virgin Mary,

Welcome the Christian who has just died!

VANINA, *recognising Leandri*

My brother! Murdered!

Leandri! Leandri!

(She collapses and falls half dead on the bench by the door.)

Scene 2

The same, Nunciata

NUNCIATA, *entering*

I was dreaming of my son, a sweet and beautiful vision...

What did I hear? Who is calling

My child?

CHORUS

Requiem æternam da ei Domine!

NUNCIATA

God in Heaven!

What have you laid down here?

Rempportez ce fantôme
Qui ressemble à mon fils !

CHŒUR
Seigneur, en ton royaume
Accueille le chrétien.

NUNCIATA
Mais !... c'est lui ! Lui ! Cela
Qui n'a plus de lumière
Dans ses grands yeux...
Ce bras qui retombe impuissant...
C'est le fils de mon fils,
C'est mon cœur, c'est mon sang !
Goutte à goutte ils l'ont pris, et jusqu'à la dernière.
Ô malédiction !

CHŒUR
Requiem æternam da ei Domine !

NUNCIATA
Taisez-vous ! Taisez-vous !
05 C'est à moi de parler, à moi qui suis l'aïeule !
Et je parlerai seule !
Hommes ! Femmes, debout !
Ce fils, je le soumets à votre jugement.
Qui l'accuse ?

Carry away this ghost
Who resembles my son!

CHORUS
Lord, into thy kingdom
Welcome the Christian.

NUNCIATA
But... it is he! He! That object
Which has no more light
In its large eyes...
That arm that falls powerless...
It is the son of my son,
It is my heart, it is my blood!
Drop by drop they have taken it, down to the very last.
Oh fatal curse!

CHORUS
Requiem æternam da ei Domine!

NUNCIATA
Be silent! Be silent!
It is for me to speak: I am his grandmother!
And I will speak alone!
Men, women, rise!
I submit this son to your judgment.
Who accuses him?

CHŒUR
Personne !

NUNCIATA
En tous lieux où le nom de Léandri résonne,
Dites-moi si l'écho jamais
Hésite à vous répondre honneur ! bonté ! vaillance !

CHŒUR
Jamais !

NUNCIATA
Pas un crime !

CHŒUR
Pas un !

NUNCIATA
Pas une défaillance !

CHŒUR
Jamais !

o6 NUNCIATA
Il était bon à ma vieillesse,
Il soutenait mes pas tremblants ;
Il mettait mon âme en liesse,
Il embrassait mes cheveux blancs !
Ils l'ont tué !

CHORUS
No one!

NUNCIATA
In all places where the name of Leandri resounds,
Tell me if the echo ever
Hesitates to reply: Honour! Goodness! Valour!

CHORUS
Never!

NUNCIATA
Never a crime!

CHORUS
Not one!

NUNCIATA
Never a fault!

CHORUS
Never!

NUNCIATA
He was kind to my old age:
He supported my tottering steps,
He made my soul rejoice,
He kissed my white hair!
They have killed him!

CHŒUR

Ils l'ont tué !

NUNCIATA

Avec lui tout s'efface et tombe !
Ceux-là qui dorment dans la tombe,
Il devait me les rendre tous.
C'était la revanche certaine !
Il avait la mine hautaine,
Mais que ses regards étaient doux !
Ils l'ont tué !

CHŒUR

Ils l'ont tué !

NUNCIATA

Près de lui plus de plainte amère !
Et fiancée, épouse ou mère,
Je revivais des jours aimés !
Il était l'aurore première ;
Il versait sa belle lumière,
Sur mes yeux qu'il aurait fermés.
Ils l'ont tué !

CHŒUR

Ils l'ont tué !

NUNCIATA

C'est bien ! Nous lui ferons de saintes funérailles !

CHORUS

They have killed him!

NUNCIATA

With him all fades away and collapses!
Those who sleep in the tomb,
He was to restore them all to me.
We were certain of revenge!
He was haughty in appearance,
But how gentle were his glances!
They have killed him!

CHORUS

They have killed him!

NUNCIATA

With him, I heard no bitter complaint!
And I relived the days I loved
As fiancée, wife and mother!
He was the first ray of dawn;
He shed his beautiful light
On my eyes, which one day he would have closed.
They have killed him!

CHORUS

They have killed him!

NUNCIATA

It is well! We will give him a holy funeral!

J'appelle auprès de lui les vivants et les morts,
Et pour venger le fils de mes entrailles,
Comme un serpent je me dresse et je mords !
Guerre aux Piétra Néra ! Guerre et mort !

CHŒUR
Guerre aux Piétra Néra !

07 NUNCIATA
Ma haine, c'est la balle
Qui s'envole fatale
Et ne s'égare pas.

CHŒUR
Mort ! Mort aux Piétra Néra !

NUNCIATA
Ouvrez les ossuaires !
J'ai tissé leurs suaires ;
Enfin j'aurai mon tour !
Croule, race exécrée !
J'appelle à la curée
Le loup et le vautour !

CHŒUR
Mort ! Mort aux Piétra Néra !

NUNCIATA
Ma haine, c'est la balle

I call to his side the living and the dead,
And to avenge the son of my womb,
Like a snake I draw myself up and bite!
War on the Pietra Nera! War and death!

CHORUS
War on the Pietra Nera!

NUNCIATA
My hatred is the lethal bullet
That flies off
And does not miss its mark.

CHORUS
Death! Death to the Pietra Nera!

NUNCIATA
Open the ossuaries!
I have woven their shrouds;
At last I will have my turn!
Fall, despised race!
I call to the slaughter
The wolf and the vulture!

CHORUS
Death! Death to the Pietra Nera!

NUNCIATA
My hatred is the lethal bullet

Qui s'envole, fatale,
Et ne s'égare pas !

CHŒUR
Guerre et mort !

NUNCIATA
Pour eux plus de repaire !
Ma haine est la vipère
Qui rampe sur leurs pas !

CHŒUR
Guerre et mort aux Piétra Néra !

NUNCIATA
J'ai dicté la sentence, à toi de l'accomplir !
Vanina, ton devoir est là ! Va le remplir !

VANINA
Moi... grand'mère !...

NUNCIATA
Mes yeux se troublent...
Ma main tremble...
Toi seule peux maudire et tuer tout ensemble.
J'ai maudit ; tue !

VANINA
Ô ciel !

That flies off
And does not miss its mark!

CHORUS
War and death!

NUNCIATA
No lair can protect them now!
My hatred is the viper
That creeps after them!

CHORUS
War and death to the Pietra Nera!

NUNCIATA
I have pronounced the sentence: now you must carry it out!
Vanina, that is your duty! Go and do it!

VANINA
I? Grandmother!

NUNCIATA
My eyes are clouded...
My hand trembles...
Only you can curse and kill at the same time.
I have cursed; kill!

VANINA
Oh Heaven!

NUNCIATA

À moi, Nunciata, l'aïeule, à tous,
Jure la Vendetta !

CHŒUR

Jure la Vendetta !

NUNCIATA

Venge ton frère et lave une sanglante injure !

CHŒUR

C'est l'honneur, le devoir,
Jure la Vendetta !

VANINA

Vous le voulez !...

NUNCIATA

Jure donc !

VANINA

Je le jure !

o8 CHŒUR

La haine, c'est la balle
Qui s'envole, fatale,
Et ne s'égare pas.
Pour eux plus de repaire !
La haine est la vipère

NUNCIATA

Before me, Nunciata, the ancestress, before all here,
Swear vendetta!

CHORUS

Swear vendetta!

NUNCIATA

Avenge your brother and avenge a bloody insult!

CHORUS

It is honour, duty:
Swear vendetta!

VANINA

Is that your wish?

NUNCIATA

Swear, then!

VANINA

I swear it!

CHORUS

Hatred is the lethal bullet
That flies off
And does not miss its mark.
No lair can protect them now!
Hatred is the viper

Qui rampe sur leurs pas.
Mort ! mort aux Piétra Néra !

NUNCIATA

C'est bien ! Suivez votre chemin !
Amis, ma tâche est faite,
Et je m'endormirai d'une âme satisfaite.
Vanina gardera le corps jusqu'à demain.
(Nunciata rentre dans la maison.)

CHŒUR

Requiem æternam da ei hodie.

(Le chœur se retire, les voix se perdent dans l'éloignement. Vanina reste seule.)

Scène 3

(Entre Bursica qui s'approche de Vanina.)

09 BURSICA

Maîtresse, voulez-vous connaître
Celui qui fit au maître
Léandri ce cadeau de deux balles au cœur ? c'est...

VANINA

Tais-toi !

BURSICA

Tébaldo !

That creeps after them.
Death! Death to the Pietra Nera!

NUNCIATA

It is well! Go on your way!
Friends, my task is done,
And I shall sleep with a contented soul.
Vanina will watch over the body until tomorrow.
(Nunciata enters the house.)

CHORUS

Requiem æternam da ei hodie.

(Exeunt Chorus, their voices lost in the distance. Vanina remains alone.)

Scene 3

(Bursica enters and goes up to Vanina.)

BURSICA

Mistress, would you like to know
Who is the man who gave Master Leandri
That gift of two bullets to the heart? It was...

VANINA

Be silent!

BURSICA

Tebaldo!

Acte troisième

Un site champêtre dans les montagnes de la Corse. Sur la gauche, une fontaine flanquée d'un banc de pierre et ombragée d'un buisson fleuri. Au fond, accessible par un sentier, une petite chapelle. Dans l'éloignement, la mer.

10 PRÉLUDE

Scène 1

Margarita

(Elle se promène dans les sentiers en cueillant des fleurs, paraissant et disparaissant tour à tour.)

11 MARGARITA

Ah !

(Elle disparaît.)

Scène 2

Chœur de femmes, puis Raphaël

(Un groupe de femmes s'approche de la fontaine. Quelques-unes remplissent leurs cruches ; d'autres s'assoient et causent joyeusement.)

12 CHŒUR

Fillettes aux grands yeux

Où se mirent les cieux,

Venez à la fontaine !

Act Three

A bucolic setting in the mountains of Corsica. Stage left, a fountain flanked by a stone bench and shaded by a flowering bush. Rear stage, a small chapel, accessible by a footpath. In the distance, the sea.

PRELUDE

Scene 1

Margarita

(She strolls along the paths picking flowers, bobbing in and out of sight.)

MARGARITA

Ah!

(Exit.)

Scene 2

Female Chorus, then Raffaello

(A group of women approaches the fountain. Some fill their jugs; others sit down and chat cheerfully.)

CHORUS

Girls with big eyes

That mirror the skies,

Come to the fountain!

Venez ! Venez ! Venez !
C'est un miroir aussi,
Il fuit sans nul souci
D'une image incertaine.
Il nous dit de hâter
L'heure qui fait chanter,
Qui fait aimer et rire.
Ou murmure ou sanglot,
Le flot qui suit le flot
Efface le sourire.

UNE FEMME

Voisine, et toi, ma sœur,
Que dites-vous de l'aventure ?
Léandri le chasseur,
Pour ne plus se lever s'est couché sur la dure.

CHŒUR

Quel dommage ! Un si beau garçon !
On l'oubliera l'autre semaine.
Avant le doux soleil que le matin ramène,
(*Entre Raphaël.*)
Quel récit de malheur ne s'achève en chanson !
Qu'en dit le bon ermite ?

RAPHAËL

Il vous dit que le champ où fleurit le bonheur
En d'étroits sillons se limite.

Come! Come! Come!
It too is a mirror,
Which flees without a care
From an uncertain reflection.
It tells us to hasten
The hour that makes us sing,
That makes us love and laugh.
Whether murmur or sob,
The stream that follows the flow
Erases the smile.

A WOMAN

Neighbour, and you, my sister,
What do you say to the latest news?
Leandri the hunter
Has lain down on the ground, never to rise again.

CHORUS

What a pity! Such a handsome boy!
We'll have forgotten him next week.
Before the soft sun that morning brings,
(*Enter Raffaello.*)
What tale of woe does not end in song?
What does the good hermit say?

RAFFAELLO

He tells you that the field where happiness blooms
Is bound within narrow furrows.

CHŒUR

Le père Raphaël est de méchante humeur.
Fuyons et faisons-lui défense de nous suivre !
Fuyons !
Pourquoi nous attrister à l'écouter,
Quand il fait si bon vivre,
Rire et chanter ?
Ah !
Quand il fait si bon vivre,
Rire et chanter ?
Ah !

Scène 3

Raphaël, Tébaldo

(Entre Tébaldo.)

13 RAPHAËL

Eh bien ! Mon fils !
Voici qu'une tache sanglante
Au pays paternel marque tes premiers pas ;
Et ma main de ta main se détourne tremblante.
Dieu nous dit : tu ne tueras pas.

TÉBALDO

Là-bas, sur les hauteurs où scintille la neige,
Mon père, vous n'ignorez pas que dans un piège
On m'avait attiré. Léandri m'avait pris en traître :
J'ai tiré. J'ai défendu ma vie.

CHORUS

Father Raffaello is in a bad mood.
Let us flee and forbid him to follow us!
Let us flee!
Why should we sadden ourselves listening to him,
When it's so good to live,
To laugh and sing?
Ah!
When it's so good to live,
To laugh and sing?
Ah!

Scene 3

Raffaello, Tebaldo

(Enter Tebaldo.)

RAFFAELLO

Well, my son!
Now a bloodstain
Marks your first steps in your homeland;
And my hand turns trembling from yours.
God tells us: Thou shalt not kill.

TEBALDO

Up there, on the heights where the snow glistens,
You know very well, Father, that I was lured
Into a trap. Leandri treacherously attacked me:
I fired. I defended my life.

RAPHAËL

Ah ! Qu'un autre te blâme !
Mais déjà trop de jours ont passé.
Sur mon âme,
Il est temps de partir, et j'ai su tout prévoir.
Tout sera prêt avant une heure.

TÉBALDO

Ah ! Que plutôt je meure,
S'il fallait partir sans revoir,
Sans que pour jamais m'appartienne
Celle qu'appellent tous mes vœux !
C'est ma conquête, je la veux.

RAPHAËL

Et c'est moi qui la ferai tienne !
Pour l'abriter elle n'a plus que toi.
Chez les Fabiani recueillie orpheline,
Que peut-elle trouver maintenant sous ce toit
Où le bonheur comme un soleil décline ?

14 Orphelins tous les deux, qu'aurez-vous regretté ?

(Entre Margarita.)

Soyez votre univers dans la félicité !

Scène 4

Raphaël, Tébaldo, Margarita

RAPHAËL

Viens, Margarita ! Chers enfants !

RAFFAELLO

Ah! Let another blame you!
But already too many days have gone by.
Upon my soul,
It is time to leave, and I have everything planned.
All will be ready within the hour.

TEBALDO

Ah, I would rather die,
If I had to leave without seeing her again,
Without her belonging to me for ever,
The one woman I long for!
She is my conquest, I want her.

RAFFAELLO

And it is I who will make her yours!
You are all she has left to shelter her.
She was taken in by the Fabiani as an orphan;
What can she find now under that roof
Where happiness wanes like a sun?

Orphans, both of you, what will you have to regret?

(Enter Margarita.)

Be each other's world in bliss!

Scene 4

Raffaello, Tebaldo, Margarita

RAFFAELLO

Come, Margarita! Dear children!

Vous serez bientôt l'un à l'autre.
Je n'ai de bonheur que le vôtre.
Allez ! Allez ! quittez-moi triomphants !

MARGARITA

Père, je vais obéissante
Au beau rêve qui me conduit !

TÉBALDO, *allant vers Margarita*

Ma compagne toujours présente,
L'amour nous appelle et conduit.

RAPHAËL

Aux murs tant de fois séculaires
Où l'on vous portait tout petits,
Abri contre le flot des sanglantes colères,
Vous priez un instant confondus et blottis ;
Je vais bénir vos amours innocentes.

MARGARITA ET TÉBALDO

Nos âmes à tous deux vous sont obéissantes,
Et le ciel se peut enfermer
En celles-là qui commencent d'aimer.

RAPHAËL

Puis sans regarder en arrière,
Fuyez-moi !

Soon you will belong to each other.
I have no other happiness than yours.
Go away! Go! Leave me and triumph!

MARGARITA

Father, I go in obedience
To the beautiful dream that leads me!

TEBALDO, *going towards Margarita*

My ever-present companion,
Love calls us and leads us.

RAFFAELLO

Nestled together within the age-old walls
Where you were carried as infants,
That refuge against the flood of bloodthirsty rages,
You will pray for a moment;
I will bless your innocent love.

MARGARITA, TEBALDO

Our souls obey you,
And Heaven can be enclosed
Within those who begin to love.

RAFFAELLO

Afterwards, without looking back,
Fly from me!

TÉBALDO ET MARGARITA

Ô promesses charmantes
Du bonheur qui sourit à nos cœurs enchantés !
Doux avenir de pures voluptés,
Tout sourit à nos cœurs enchantés !

RAPHAËL

Fuyez-moi !
Le vieillard achève sa carrière.
Abandonnez-moi, chers enfants !
À vous, azur et joie, amour, gloire guerrière !
Ah ! Fuyez heureux et triomphants !

MARGARITA ET TÉBALDO

Vous aurez votre place au cœur de vos enfants.

RAPHAËL

Allez, heureux et triomphants !

(Ils sortent. Raphaël les suit à quelque distance.)

Scène 5

Vanina seule, puis Bursica

15 VANINA

Huit jours déjà passés !
Vainement je diffère
À payer la dette de sang !
L'affreux serment que j'ai dû faire,

TEBALDO, MARGARITA

Oh charming promises
Of the happiness that smiles on our enchanted hearts!
Sweet future of pure delights,
Everything smiles on our enchanted hearts!

RAFFAELLO

Fly from me!
The old man reaches the end of his course.
Leave me, dear children!
Yours will be blue skies and joy, love, warlike glory!
Ah, fly, happy and triumphant!

MARGARITA, TEBALDO

You will have your place in the hearts of your children.

RAFFAELLO

Go, happy and triumphant!

(Exeunt Margarita and Tebaldo. Raffaello follows them at a distance.)

Scene 5

Vanina alone, then Bursica

VANINA

Eight days gone by already!
In vain I delay
Paying the debt of blood!
The dreadful oath I had to swear,

Partout se dresse menaçant !
Où fuir ?

(Entre Bursica, le fusil sur l'épaule, cherchant Vanina.)

16 BURSICA

Maîtresse ! Un bon avis !
Après la scène
De l'autre soir, dès lors la saison est malsaine
Et très dangereux le chemin,
À qui sort du logis sans un fusil en main.
Prenez le mien !

VANINA

Moi ! Pour quoi faire ?

BURSICA

Vous le savez ; c'est votre affaire.
Mon fusil est chargé de deux balles, ainsi
Que fut chargé tout près d'ici
Certain fusil qui tua votre frère.

VANINA

C'est vrai ! Laisse ton fusil là !

BURSICA

J'aurais voulu tuer moi-même ; mais voilà,
Comment me le permettre ? Je ne suis qu'un porcher ;
C'est l'usage et la loi,

Looms up threateningly all around!
Where to flee?

(Enter Bursica, rifle on shoulder, looking for Vanina.)

BURSICA, to Vanina

Mistress! A piece of good advice!
After the scene
The other night, the season is unhealthy now
And the road is very dangerous
To anyone who leaves home without a gun in hand.
Take mine!

VANINA

I? What for?

BURSICA

You know what for; it's your business.
My rifle is loaded with two bullets, just as,
Not far from here, a certain rifle was loaded
That killed your brother.

VANINA

It is true! Leave your gun there!

BURSICA

I would have liked to kill him myself, but there we are,
How can I take the liberty? I'm only a pig keeper;
It is the custom and the law:

Le maître a toujours droit à la balle du maître,
Et je ne puis viser plus haut que moi.
Bonne chance !

(Il sort.)

Scène 6
Vanina seule

- 17 VANINA
Non ! non ! Tout mon cœur se soulève
Devant ce monstrueux devoir !
Tébaldo !
N'est-ce pas dans un horrible rêve
Que, meurtrier j'ai pu le voir ?
Il a versé le sang d'un frère,
Hélas ! Je dois verser le sien,
Quand pour sauver ses jours je donnerais le mien !
Je le cherche et l'appelle,
Ô folie, ô misère,
Effroyable devoir !
Ah ! C'est pour le tuer que je dois le revoir !
- 18 Ne puis-je comme une autre avoir mes jours de grâce,
Être aimée et sourire à l'amour ?
De haine et de douleurs ma pauvre âme est bien lasse !
Ne pourrai-je être heureuse un jour ?

TÉBALDO, *au loin*
Margarita !

The master is always entitled to a master's bullet,
And I cannot aim higher than my station.
Good luck!

(Exit.)

Scene 6
Vanina, alone

- VANINA
No! No! My whole heart revolts
Against this monstrous duty!
Tebaldo!
Was it not in a horrible dream
That I saw him as a murderer?
He shed my brother's blood;
Alas, I must shed his,
When I would give my life to save his life!
I seek him and call him.
Oh madness, oh misery,
Appalling duty!
Ah, it is to kill him that I must see him again!
Can I not have my days of respite like any other,
Be loved and smile at love?
My poor soul is weary of hate and sorrows!
Can I not be happy for one day?

TEBALDO, *in the distance*
Margarita!

VANINA
Sa voix...

TÉBALDO
Margarita !

VANINA
Ce nom... l'aimerait-il ?...
19 Tu veux que je te venge, mon frère !

MARGARITA, *au loin*
Tébaldo !

VANINA
Ah ! j'ai bien entendu. Margarita ! Il l'aime !
Et chaque instant perdu par ma lâche faiblesse
Sera gagné pour leur ivresse !
Dans le crime ils seront heureux !
Ah ! malheur cette fois,
Malheur ! Malheur sur eux !

(Vanina prend le fusil.)

Scène 7
Vanina, Nunciata, puis Tébaldo et Margarita

(Entre Nunciata.)

VANINA
His voice...

TEBALDO
Margarita!

VANINA
That name... Can he love her?...
You want me to avenge you, brother!

MARGARITA, *in the distance*
Tebaldo!

VANINA
Ah, I heard aright: Margarita! He loves her!
And every moment lost by my cowardly weakness
Will be gained for their raptures!
They will be happy in crime!
Ah, woe this time,
Woe! Woe betide them!

(Vanina picks up the rifle.)

Scene 7
Vanina, Nunciata, then Tebaldo and Margarita

(Enter Nunciata.)

NUNCIATA

Le fusil à la main ! C'est bien ! petite-fille !
Tu soutiens dignement l'honneur de la famille.

VANINA

Je cours !

NUNCIATA

Attends encore quelques instants.

(Tébaldo et Margarita apparaissent près de la chapelle. Invisibles pour eux, Nunciata et Vanina les observent.)

NUNCIATA

L'occasion est belle !
Mais ils sont tous les deux trop près de la chapelle ;
La maison du Seigneur est lieu d'asile...
Attends...

20 TÉBALDO

Viens ! suis-moi ! L'aurore nouvelle
Nous trouvera sous d'autres cieux !

MARGARITA

Docile à la voix qui me guide et m'appelle
Ils me seront partout joyeux.

NUNCIATA ET VANINA

Insensés !

NUNCIATA

Rifle in hand! That's good, my granddaughter!
You are worthily upholding the family honour.

VANINA

I'll run to them!

NUNCIATA

Wait a little longer.

(Tebaldo and Margarita appear near the chapel. Unseen by them, Nunciata and Vanina watch.)

NUNCIATA

What an opportunity!
But they are both too close to the chapel;
The Lord's house is a place of sanctuary...
Wait...

TEBALDO

Come! Follow me! The new dawn
Will find us under new skies!

MARGARITA

Obedient to the voice that guides and summons me,
I will find those skies joyful wherever I go.

NUNCIATA, VANINA

Fools!

NUNCIATA

Votre oreille n'écoute
Que la chanson de vos rêves si beaux.

TÉBALDO

Toutes les fleurs éclorent sur ta route !
Entends le chant des forêts et des eaux !

MARGARITA

Toute au bonheur mon oreille n'écoute
Que la chanson de nos espoirs si beaux.
Tébaldo, cher époux !

VANINA ET NUNCIATA

Tremblez ! Le sang crie et c'est l'heure
Où l'aile de la mort effleure
Vos fronts l'un sur l'autre penchés.

TÉBALDO

Margarita chérie !
En nous sont réunis tous les bonheurs cherchés !

MARGARITA

Tout sourit...

TÉBALDO

Tout chante !

NUNCIATA

Your ears listen only
To the song of your beautiful dreams.

TEBALDO

All the flowers will bloom on your path!
Hear the song of the forests and the waters!

MARGARITA

Lost in happiness, my ears listen only
To the song of our beautiful hopes.
Tebaldo, dear husband!

VANINA, NUNCIATA

Tremble! Blood cries out and this is the hour
When the wing of Death will brush
Your brows leaning towards each other.

TEBALDO

Margarita, darling!
All the joys we seek are gathered in ourselves!

MARGARITA

Everything smiles...

TEBALDO

Everything sings!

NUNCIATA ET VANINA

Tout pleure !

MARGARITA ET TÉBALDO

L'âme dans l'âme et la main dans la main,
Ayons foi dans un doux lendemain !

NUNCIATA ET VANINA

La mort est là !
Vous n'aurez pas de lendemain !

MARGARITA ET TÉBALDO

Nous emportons avec nous la patrie
Dans nos deux cœurs l'un sur l'autre penchés !

NUNCIATA ET VANINA

Tremblez ! c'est l'heure
Où l'aile de la mort effleure
Vos fronts l'un sur l'autre penchés.

MARGARITA ET TÉBALDO

Nous emportons notre patrie
Elle est dans nos cœurs l'un sur l'autre penchés.

NUNCIATA ET VANINA

La mort est sur vos fronts l'un sur l'autre penchés.

(Tébaldo et Margarita s'éloignent de la chapelle et se rapprochent de Nunciata et de Vanina.)

NUNCIATA, VANINA

Everything weeps!

MARGARITA, TEBALDO

Soul in soul and hand in hand,
Let us have faith in a sweet tomorrow!

NUNCIATA, VANINA

Death is here!
You will have no tomorrow!

MARGARITA, TEBALDO

We take our homeland with us:
It is in our two hearts, leaning towards each other!

NUNCIATA, VANINA

Tremble! This is the hour
When the wing of Death will brush
Your brows leaning towards each other.

MARGARITA, TEBALDO

We take our homeland with us:
It is in our two hearts, leaning towards each other.

NUNCIATA, VANINA

Death is on your brows leaning towards each other.

(Tébaldo and Margarita move away from the chapel and towards Nunciata and Vanina.)

NUNCIATA

Ils approchent enfin !...

Ils viennent ! Quelle joie !

Va ! Vise bien au cœur !

(Tébaldo et Margarita s'éloignent et disparaissent.)

21 Qu'attends-tu ? Tire donc !

VANINA, *défaillante*

Je ne puis pas... je l'aime !

(Elle laisse tomber le fusil.)

NUNCIATA

Ah ! infamie ! Anathème !

Misérable parjure, arrière !

Loin d'ici !

C'est moi qui frapperai ! le vengeur, le voici !

Donne ton Tébaldo si cher à ta rivale !

(Elle ramasse le fusil.)

À défaut de mes yeux l'enfer conduit ma balle !

J'accomplis les devoirs qui nous sont dévolus.

VANINA

Grand'mère !

NUNCIATA

Laisse-moi !

Je ne te connais plus !

(Elle sort.)

NUNCIATA

They come towards us at last!

They are coming! What joy!

Go on! Aim for the heart!

(Tebaldo and Margarita move away, then vanish.)

What are you waiting for? Shoot!

VANINA, *fainting*

I cannot... I love him!

(She drops the gun.)

NUNCIATA

Ah, infamy! Anathema!

Wretched oath-breaker, get back!

Begone from here!

I will strike! Here is the avenger!

Give your beloved Tebaldo away to your rival!

(She picks up the gun.)

For want of my eyes, Hell guides my bullet!

I perform the duties vested in us.

VANINA

Grandmother!

NUNCIATA

Leave me!

I no longer know you!

(Exit Nunciata.)

VANINA, *hors d'elle-même*
Elle va tuer.
Non !... que plutôt je meure !

(Elle sort éperdue.)

Scène 8
Bursica seul, puis Nunciata et Vanina

(Entre Bursica.)

BURSICA
Le Tébaldo s'échappe, avant une heure
Il est loin du pays où son père était né, si...
(Coup de fusil.)
Mais non ! Son voyage est, je crois, terminé.

(Nunciata entre lentement.)

22 NUNCIATA
Quand la vue est troublée, au hasard on ajuste.

BURSICA
Maîtresse !

NUNCIATA
Bursica ! Va sur la route et vois
Si ma haine, à défaut de mes yeux, vise juste.
Sans doute qu'il est mort...

VANINA, *beside herself*
She's going out to kill.
No! Let me die instead!

(Exit Vanina, distraught.)

Scene 8
Bursica alone, then Nunciata and Vanina

(Enter Bursica.)

BURSICA
Tebaldo will escape! In less than an hour
He will be far from the country where his father was born, if...
(A gunshot is heard.)
Ah, no! I think his journey is over.

(Nunciata enters slowly.)

NUNCIATA
When one's vision is blurred, one aims at random.

BURSICA
Mistress!

NUNCIATA
Bursica! Go to the road and see
Whether my hatred, if not my eyes, aimed straight.
No doubt he is dead...

Je n'entends plus sa voix.
(Elle s'éloigne.)

BURSICA
J'y cours !

(Entre Vanina, défaillante.)

BURSICA
Dieu ! vous ! blessée !

VANINA
Au cœur !

BURSICA
Ah ! malheureuse !

(Il la reçoit dans ses bras.)

VANINA
Non ! Heureuse bientôt !

23 Tu sèmeras de fleurs ma tombe qui se creuse...
En croyant tuer Tébaldo...
Grand'mère m'a tuée... je meurs...

(Elle meurt. Bursica la recouvre de son manteau et s'agenouille auprès d'elle, pendant que Nunciata disparaît dans l'éloignement.)

I no longer hear his voice.
(She begins to move away.)

BURSICA
I'll run there!

(Enter Vanina, fainting.)

BURSICA
Oh God! You! Wounded!

VANINA
In the heart!

BURSICA
Ah, unhappy woman!

(He takes her in his arms.)

VANINA
No! Soon I will be happy!
You will sow flowers on my grave, which is dug even now...
Believing she was killing Tebaldo...
Grandmother has killed me... I am dying...

(She expires. Bursica covers her with his cloak and kneels beside her, while Nunciata disappears into the distance.)



