

CHARLES GOUNOD

Le Tribut de Zamora



Jennifer Holloway

Judith van Wanroij

Edgaras Montvidas

Tassis Christoyannis

Boris Pinkhasovich

Juliette Mars

Artavazd Sargsyan

Jérôme Boutillier

Chor des Bayerischen Rundfunks

Münchner Rundfunkorchester

Hervé Niquet

CHARLES GOUNOD

Le Tribut de Zamora

ÉDITION LIMITÉE ET NUMÉROTÉE À 4000 EXEMPLAIRES

LIMITED AND NUMBERED EDITION OF 4000

cet exemplaire a le numéro this copy is number

.....



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Collection « Opéra français / *French opera* »

Ouvrage dirigé par Alexandre Dratwicki

Traduction anglaise : Charles Johnston

Design : Valentín Iglesias

©2018 PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

San Polo 2368 – 30125 Venise – Italie

bru-zane.com

Layout, manufacturing and distribution co-ordinated by:

Sémele Proyectos Musicales, s.l.

Timoteo Padrós, 31 – 28200 San Lorenzo de El Escorial – Spain

semelemusic.com

ISBN : 978-84-09-03494-9

Legal deposit: Madrid, June 2018 – M-22729-2018

Made in Spain

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.

Sommaire

<i>Gérard Condé</i>	11 L'ultime opéra de Gounod
<i>Gunther Braam</i>	20 La réception du <i>Tribut de Zamora</i>
<i>Rémy Campos</i>	33 Un opéra pour les yeux
<i>Pierre Sérié</i>	42 Si proche, si lointain : l'Espagne et ses peintres au XIX ^e siècle
	52 Synopsis

	100 Livret
	167 Distribution – Index des pages

Contents

<i>Gérard Condé</i>	55	Gounod's last opera
<i>Gunther Braam</i>	64	The reception of <i>Le Tribut de Zamora</i>
<i>Rémy Campos</i>	77	An opera for the eyes
<i>Pierre Sérié</i>	86	So near and yet so far: Spain and its painters in nineteenth- century France
	96	Synopsis

	100	Libretto
	167	Cast – Tracklist

LIVRES-DISQUES DU PALAZZETTO BRU ZANE

THE PALAZZETTO BRU ZANE'S BOOK+CD SERIES

Opéra français / French opera

- 1 Bach, *Amadis de Gaule*
- 2 Kreutzer, *La Mort d'Abel*
- 3 Massenet, *Thérèse*
- 4 Sacchini, *Renaud*
- 5 Massenet, *Le Mage*
- 6 Joncières, *Dimitri*
- 7 Catel, *Les Bayadères*
- 8 Saint-Saëns, *Les Barbares*
- 9 Salieri, *Les Danaïdes*
- 10 David, *Herculanum*
- 11 Gounod, *Cinq-Mars*
- 12 Lalo & Coquard, *La Jacquerie*
- 13 Hérold, *Le Pré aux clercs*
- 14 Méhul, *Uthal*
- 15 Saint-Saëns, *Proserpine*
- 16 Godard, *Dante*
- 17 Halévy, *La Reine de Chypre*
- 18 Gounod, *Le Tribut de Zamora*

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

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre 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, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertory. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695 specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is a creation of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of CD recordings.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – the French Romantic music webradio:

CLASSICALRADIO.BRU-ZANE.COM

Bru Zane Mediabase – digital data on the nineteenth-century French repertory:

BRUZANEMEDIABASE.COM

L'ultime opéra de Gounod

Gérard Condé

C'était bien la dernière chose à faire, mais Gounod, sans hésiter, l'a faite ! Le 1^{er} avril 1881, lors de la création du *Tribut de Zamora* à l'Opéra de Paris, la résonance patriotique d'un air de Gabrielle Krauss (« Debout ! enfants de l'Ibérie ») souleva un tonnerre d'applaudissements et la cantatrice, reconnaissante, tendit la main vers le compositeur qui, selon la disposition en vigueur à l'époque, dirigeait les chanteurs au pied de la scène avec l'orchestre dans le dos. Le geste était déjà fâcheusement déplacé à une époque où, comme venaient de l'enseigner les représentations du Festspielhaus de Bayreuth, le spectateur devait oublier la personnalité des interprètes (fosse couverte, chanteurs réincarnés dans leur personnage), mais Gounod porta le défi à son comble en serrant la main de Gabrielle Krauss. Dès lors – grommelaient les adeptes de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) – quel crédit accorder à ce qui se passe sur scène si l'illusion dramatique est rompue par de tels écarts de conduite ?

Le malentendu, au sens propre, venait du fait que le sujet relevait de l'esthétique naturaliste (dont *Les Soirées de Médan*, parues un an plus tôt, avaient consacré la pérennité) et que Gounod l'a traité en restant fidèle à la sienne (plutôt parnassienne) avec, en arrière-plan, la volonté de démontrer que l'authentique réalisme artistique ne résulte pas d'une recreation de la nature par le biais d'une copie forcément illusoire, mais d'une interprétation, inspirée, du réel : cette valeur ajoutée qui distingue la création de l'imitation (comme il l'écrira en 1884 dans son article *La Nature et l'Art*). Le *Vrai* se doit d'être placé sous la garde du *Beau*, c'est-à-dire de

la forme claire et pondérée avec, pour modèle d'équilibre, l'opéra mozartien. *Polyeucte* était un manifeste d'art chrétien, *Le Tribut* se voulait un manifeste esthétique à contre-courant.

L'arrogance moralisatrice sous-jacente de Gounod n'échappera pas au wagnérien Edmond Hippeau qui, dans *La Renaissance musicale* des 10 et 17 avril 1881, concluait une analyse du *Tribut de Zamora* très précise, pédante, souvent critique, mais pas seulement :

Il serait inutile désormais de chercher la vérité dramatique dans une œuvre qui n'est évidemment inspirée que par un parti pris de mystification ou d'agression à l'égard de la jeune école française.

On peut légitimement se demander si *Le Tribut de Zamora* était un sujet pour l'auteur de *Faust*, de *Mireille* et de *Roméo et Juliette*. Pourquoi pas, dans la mesure où son premier projet d'opéra, en 1840, alors qu'il était pensionnaire à la Villa Médicis, était une extension de sa seconde tentative pour le Prix de Rome, en 1838, la cantate *La Vendetta* dont l'argument, comme la musique, anticipaient sur le naturalisme ? Toutefois, compte tenu de son évolution, cette âpreté dramatique dont Verdi (destinataire supposé du livret du *Tribut de Zamora*) avait le secret n'était plus dans les cordes de Gounod, davantage inspiré, comme Schubert, par le lyrisme intime des sentiments mêlés que par la manifestation et le choc des passions théâtrales exacerbées par la musique, une alchimie exigeant des qualités étrangères à ses convictions.

D'ailleurs, il n'avait pas choisi le sujet : en août 1878, alors que *Polyeucte* était en répétitions et qu'il se préparait à porter à la scène, avec Louis Gallet, un autre sujet métaphysique, l'histoire d'Abélard et Héloïse, Gounod se l'était vu proposer de façon pressante par Halanzier, alors directeur de l'Opéra. Ayant accepté, il confia à Louis Gallet le 30 août 1878 :

C'est Brésil qui a fait les vers de la pièce. Ah, dame ! ce n'est pas vous, ni Augier, ni Barbier, mais enfin c'est fait ! et j'y modifierai bien des choses. J'en ai même arrangé plusieurs et fait des coupures. Le sujet est beau et coloré.

Cela voulait dire que leur projet commun, *Maître Pierre [Abeillard]*, était suspendu ; mais Gounod savait qu'Halanzier n'en voulait pas.

Il s'était engagé à livrer son opéra pour l'automne 1879 ; l'examen du livret qu'il a eu en main, longtemps conservé par ses descendants, révèle, par le nombre des vers supprimés ou refaits, que le poème lui donna du fil à retordre. Mais il en vint à bout et, le 9 juillet 1879, son éditeur Choudens signait le traité : 50 000 francs au reçu du manuscrit de la partition d'orchestre, 25 000 le jour de la 50^e représentation, 25 000 le jour de la 75^e à l'Opéra dans un délai de quatre années à partager, selon l'habitude (2/3 pour le compositeur, 1/3 pour les librettistes). Le 14 juillet, Gounod demandait à son ami Camille Saint-Saëns de venir donner une lecture au piano du *Tribut de Zamora* pour Choudens, qui commencerait dès le 18 juillet la gravure de la réduction pour chant et piano. Choudens, dont *Faust* avait fait la fortune, ne doutait pas du succès à en croire ce que Gounod confia à sa femme :

J'ai dit : « Et les changements, s'il y en a ? » Il a répondu : « Ça nous est bien égal ! quand il y en aurait pour 100, 200, 300 francs ! ce n'est pas de l'argent, ça ! » Très bien, c'est leur affaire, ils savent ce qu'ils font, et ils sont ravis ; amen.

Le 30 juillet, Gounod joua au baryton Victor Maurel les passages du rôle de Ben-Saïd qu'il lui destinait. Le futur créateur de Iago et de Falstaff semblait ravi : « Il se prenait la tête en disant : Comme c'est fier et hautain ! et qu'on doit être heureux d'avoir à dire une parole comme celle-là ! » confia Gounod à sa femme. Mais, suite à un *incident* dont on ignore tout, Maurel renonça au rôle...

Il ne restait plus à écrire que la musique du ballet quand, le 18 septembre 1879, pour une cause non éclaircie (les critiques ou le désistement du baryton ?), Gounod demanda un délai de six mois « pour donner à [s]on œuvre un développement musical qui paraît lui manquer ». Le nouveau directeur, Vaucorbeil, bien obligé de se rendre à ses raisons, lui répondit avec élégance :

Quels que soient les graves embarras que va me causer le retrait momentané de votre partition du *Tribut de Zamora*, la perfection de l'œuvre avant tout : je vous accorde le délai que vous demandez.

La date de livraison fut reportée au 1^{er} mai 1880 sous peine d'un dédit de 25 000 francs, dédit qui valait dans l'autre sens si l'œuvre n'était pas représentée avant le 1^{er} octobre 1881. L'affaire est rapportée en détail dans *Les Annales du Théâtre et de la Musique* (5^e année). En avril 1880, le journal de Leipzig, *Die Signale*, évoquera le mauvais effet d'une audition au piano par l'auteur, mais ce n'était pas l'usage à l'Opéra. L'été venu, Gounod remit son opéra sur le métier durant le mois qu'il passa en Belgique à Nieuport-Bains, « dans l'intérêt de la pièce et de l'exécution » comme il l'écrit à Émile Perrin. Une partie des retouches portait sur le rôle d'Hermosa : « J'ai fait pour la Krauss deux choses excellentes ; la dernière, qui est tragique, a donné à ces messieurs *froid dans le dos*... Ils croient maintenant à un véritable succès » écrivit Gounod à sa femme le 25 août 1880 au lendemain d'une *conférence* décisive avec la direction de l'Opéra pour juger du *Tribut*. Il ajoutait :

Ces messieurs ont été *tous ravis* de mes nouveaux changements : Vaucorbeil enchanté ; D'Ennery et Régnier [de la Brière, le metteur en scène] émus et charmés.

Il instrumenta ensuite les changements (96 pages d'orchestre), ajouta un solo pour Ben-Saïd au premier acte puis s'attela au ballet, annonçant à sa fille : « J'ai trouvé de bons fragments de ballet ; reste à voir comment cela s'arrangera avec les exigences de virtuosité jambière auxquelles j'aurai à faire », et à son fils : « J'ai hâte que *Zamora* me laisse retourner à *Rédemption* où est désormais toute ma vie musicale et qui remplira mon année prochaine. » À en juger par les 450 feuilles d'orchestre de passages rejetés ou modifiés – des airs entiers parfois – qui ont été conservées, Gounod n'avait pas plaint sa peine :

Je me console en pensant qu'après cette œuvre-là je dirai adieu pour tout de bon au théâtre.

La lecture du livret devant les interprètes eut lieu le 28 septembre 1880 ; sans que ce soit l'usage à Paris comme en Italie, Gounod livra, en s'accompagnant au piano, des extraits de son ouvrage, et décision fut prise de le mettre immédiatement en répétition en lieu et place de la *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas. La première répétition intégrale, le 19 mars, qui dura de 19 h 20 à minuit, révéla la nécessité de couper 35 minutes... La création fut fixée au 1^{er} avril 1881. Gounod obtint de diriger lui-même l'orchestre, par une dérogation qui n'avait été accordée avant lui qu'à Verdi, l'année précédente, pour *Aïda*. Il fut aussi chaleureusement applaudi par le public. La distribution réunissait Gabrielle Krauss (Hermosa, soprano), Joséphine Daram (Xaïma, soprano), Élisabeth Janvier (Iglésia, mezzo-soprano), Henri Sellier (Manoël, ténor), Jean-Louis Lassalle (Ben-Saïd, baryton), Léon Melchissédec (Hadjar, baryton-basse), Alfred-Auguste Giraudet (Ramire II), Sapin (Le Cadi), Mermand (L'Alcade Maïor), Lambert (Un Soldat maure), Bonnefoy (un Vieillard). Régnier avait réglé la mise en scène et Lacoste dessiné « les costumes somptueux et pittoresques » selon Prod'homme et Dandelot.

Quoique le succès du *Tribut de Zamora* n'ait pas dépassé deux saisons, ses 47 représentations dédommagèrent amèrement Gounod de l'échec de *Polyeucte* dont les trois principaux interprètes étaient les mêmes : Gabrielle Krauss, le ténor Sellier et le baryton Lassalle. Les trois représentations de 1885 ne servirent qu'à faire payer à l'éditeur la prime due aux auteurs pour la 50^e. L'oubli dans lequel l'ouvrage est tombé tient en grande partie au livret qui accumule les rebondissements artificiels et joue sur la compassion qu'inspire la mise aux enchères de jolies Espagnoles promises à l'esclavage du harem...

La rencontre de Xaïma et d'Hermosa, à la fin du troisième acte, fit une grande impression comme le rapporte Louis Pagnerre :

M^{me} Krauss, tragédienne et cantatrice à la fois, chante l'hymne national avec des inflexions différentes. Tantôt la voix est éclatante, tantôt elle prend un accent sourd et lugubre.

Le public bissa la romance de Ben-Saïd au quatrième acte. « L'acte est fort bon, d'un bout à l'autre : du vrai Gounod ! » soulignent *Les Annales du Théâtre et de la Musique* par ailleurs plutôt sévères : « À force de vouloir être clair et simple, le compositeur du *Tribut de Zamora* arrive à faire gris et monotone et ne réussit souvent qu'à être banal ».

Dans *La Liberté* (4 et 11 avril), Victorin Joncières écrit :

La partition de Gounod est claire, limpide, mélodieuse, d'une grande unité de style ; elle contient des pages charmantes de grâce et de sentiment comme l'exquise aubade du premier acte, la touchante phrase d'Iglésia [...] ; les couplets si expressifs de Ben-Saïd au dernier acte ; à côté de morceaux d'une rare puissance, tels que le finale du premier acte, d'une allure scénique si mouvementée ; celui du second acte, d'un caractère grandiose et d'une sonorité superbe ; et, par-dessus tout, le dramatique duo des deux femmes au troisième acte, qui a soulevé des transports d'enthousiasme.

Louis de Fourcaud, dans *Le Gaulois* du 2 avril, regrettait de voir Gounod « s'engager dans une voie de réaction musicale où je ne le suivrai pas. Autant que personne, j'admire Gluck, Mozart et les anciens maîtres ; seulement le monde a marché depuis que ces génies sont morts, et il n'est pas plus logique de revenir sur leurs brisées qu'il ne le serait d'entrer dans leurs habits ». Reyer, dans le *Journal des débats* du 4 avril, feignait d'ignorer ce qu'il avait deviné :

Je ne sais vraiment si, comme on l'a dit, la nouvelle œuvre de M. Gounod, où chaque morceau porte l'étiquette qui lui est propre, où tout s'enchaîne et où tout peut se détacher, indique de la part du musicien l'intention de protester contre les tendances, les principes et les formules de l'École

moderne [Wagner] qui l'influençaient tant soit peu jadis, et qu'il répudierait aujourd'hui.

Le feuilleton du *Temps* du 14 avril ne disait pas autre chose :

Si M. Gounod avait écrit *Le Tribut de Zamora* dans le dessein de renier toute alliance avec Wagner, il n'aurait pu faire mieux ; il a incontestablement fait un pas pour s'éloigner de l'école allemande et pour se rapprocher de l'école italienne, pour faire même à celle-ci des emprunts délibérés.

Seul Oscar Comettant, dans *Le Siècle* du 4 avril, loua son ami de jouer « ce diable de vieux jeu qui consiste à être dramatique sans cesser d'être mélodique ». Il avait mieux cerné ce qui fait la valeur réelle de l'ouvrage.

Les commentateurs du ^{xx}e siècle, se fiant seulement à l'opinion dominante, ont cherché dans les documents d'époque les raisons d'un insuccès (relatif) au lieu d'aller découvrir dans la partition ce qu'elle contient de beau et de durable. Elle commence d'ailleurs sous les meilleurs auspices : le *fugato* chromatique du prélude n'a rien à envier à celui de *Faust*, l'*Aubade* de Manoël et Xaïma a de la grâce, le récit du sac de Zamora est plein de feu et le caractère ardent de Ben-Saïd, tel qu'il s'exprime dans sa cavatine d'une inspiration si originale (« Quel accent ! Quel regard ! Quelle âme ») dispose équitablement le public en sa faveur. Du duo entre Manoël et Xaïma, la postérité a retenu à juste titre l'*arioso* « Ce Sarrasin disait » de la même veine mélancoliquement tendre que « Nuit resplendissante » de *Cinq-Mars*. Enfin, le point culminant du final « Debout ! enfants de l'Ibérie », qui pouvait faire vibrer la fibre patriotique (*La Marseillaise* était redevenue l'hymne national en 1879), ne doit pas oblitérer l'instant de grâce du récit d'Iglésia (au nom symbolique : Église), tirée au sort pour être captive, mais dont personne, puisqu'elle est orpheline, ne pleurera la perte... sauf le roi ; l'adieu poignant du monarque répond à sa plainte d'un dépouillement très « moderne ».

Au deuxième acte, la rencontre de Xaïma et d'Hermosa, qui commence dans un climat haineux (une vieille folle veut acheter une esclave

pour la maltraiter comme elle l'a été), change de registre avec une rapidité surprenante tant il y avait matière à développer une scène violente. Gounod n'aurait-il pas obtenu les vers nécessaires ? Il semble qu'il ait préféré renoncer à une facilité dramatique pour privilégier la puissance d'attraction idéale qui, au premier regard, unit la mère et la fille. La scène des enchères a du mouvement et le développement du septuor avec chœur qui pourrait en briser la progression y contribue au contraire.

Au troisième acte, la barcarolle chantée par une esclave puis la *Danse grecque*, aux harmonies capiteuses, dominant de haut le ballet des nations. L'air de Ben-Saïd qui évoquait ses expériences avec les femmes de tous les pays n'a pas été intégré... La romance qu'il chante à la place n'est pas d'une grande originalité, mais les harmonies en sont prenantes et, à la fin, l'ambiguïté mineur/majeur est curieuse. La puissance du duo de la reconnaissance (avec ses rayonnantes reprises de l'hymne national) portera la tension dramatique à son sommet et captivera le spectateur comme à aucun autre moment de l'ouvrage.

Après une riche introduction orchestrale et l'émouvante cavatine de Manoël (« Que puis-je à présent regretter ? »), l'attention se concentre sur la déclaration de Ben-Saïd à Xaïma qu'il veut séduire par la douceur – dans la version primitive, il se roulait littéralement à ses pieds – puis l'aveu (à Hermosa) de la violence de son amour ; les dernières paroles de cet amant malheureux ont inspiré à Gounod les accents les plus pathétiques de la partition.



Melchisedec (Hadjar), M^{me} Daram (Xaïma) et Sellier (Manoël) au deuxième acte.
Bibliothèque nationale de France.

Melchisedec (Hadjar), M^{me} Daram (Xaïma) and Sellier (Manoël) in Act Two.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

La réception du *Tribut de Zamora*

Gunther Braam

AVANT LA PREMIÈRE

L'histoire de la réception du *Tribut de Zamora* débute bien avant sa première représentation. Le public fut ainsi instruit par les journaux que la composition de l'œuvre était déjà commencée en 1879 (« la nuit du 16 janvier » précise le *Journal de la musique*), que Gounod souhaita d'abord écrire un *Cid* (*Le Figaro*) et que Verdi avait voulu acheter le livret du *Tribut* à d'Ennery, ce dernier refusant d'abandonner ses droits contre une rétribution unique (*Journal de la musique*). Plusieurs mois avant la création, des périodiques comme *Le XIX^e Siècle* régalerent leurs lecteurs par des indiscretions de coulisses et des anecdotes montées en épingle.

Le public allait apprendre par ce *XIX^e Siècle* que les « répétitions en scène » ont commencé le 11 janvier, que « des airs et des duos ont été ajoutés » et que « le grand duo de M^{mes} Krauss et Daram, dans lequel la mère, folle, retrouve sa fille esclave [...] semble devoir être le point culminant de la partition ». On révèle encore au lecteur que les quatre actes dureraient chacun « une heure au minimum », et qu'on avait pour cette raison effectué des coupures considérables :

Dans la finale du premier acte, une romance de M^{lle} Daram, qui faisait longueur. Au commencement du deuxième acte, on a enlevé la moitié du chœur d'introduction. Au troisième acte, on a coupé aussi la moitié d'un grand trio chanté par MM. Sellier, Lassalle et Melchissédec. Ces trois amputations raccourcissent la pièce de quarante minutes.

Le 29 mars, jour de la générale, on apprenait que « les artistes ne sont pas encore en possession de leurs costumes », et, quelques jours après, que M^{lle} Daram, « très enrhumée ces jours derniers, a pu prendre part à la répétition générale ». La presse révèle aussi qu'on avait remplacé le pursang (« une magnifique bête arabe ») initialement prévu pour l'entrée à cheval de Ben-Saïd dans le premier acte – à cause du pesant armement du chanteur – contre un « percheron qu'on a d'ailleurs très mauresquement harnaché » (*Le Gaulois*); que le baryton Lassalle avait « abîmé un doigt » du ténor Sellier pendant les répétitions du duel du troisième acte (*Le Petit Parisien*); et que les armes et surtout le casque de Ben-Saïd (« copié sur un vrai casque maure qui est au musée de Madrid ») étaient fabriqués d'après des photographies envoyées exprès d'Espagne (*Le Gaulois*).

Mais, au-delà de ces anecdotes, la presse demeura stupéfaite de deux directives dont le responsable était Auguste Vaucorbeil (1821-1884), directeur de l'Opéra depuis 1879. En premier lieu, celui-ci avait consenti que Gounod dirige en personne les trois premières représentations de son ouvrage. Blaze de Bury s'indigne :

Libre aux compositeurs, membres de l'Institut ou simples mortels, d'aller chez Padeloup et chez Colonne conduire l'orchestre tant qu'il leur plaira, l'Académie nationale ne se prête pas à ces petites fêtes de famille.
(*Revue des deux mondes*)

Peu de journalistes se prononcèrent favorablement à ce sujet, si ce n'est D. Magnus (« Berlioz dirigeait d'une façon merveilleuse ; Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Delibes, Guiraud et nos autres jeunes ont fait leurs preuves ; nous leur souhaitons la même faveur, – si faveur il y a. ») et Octave Fouque (« M. Gounod tient à honneur de se trouver, en des jours pareils, à la tête des troupes ; il ne s'abrite pas derrière les conventions, et veut assumer les responsabilités. C'est d'un véritable artiste et d'un vaillant. »)

Le même Vaucorbeil avait consenti à ce que la répétition générale fût jouée à huis-clos, contrairement à l'habitude : on en bannit même – et

surtout – la presse. Au lendemain de la première, plusieurs critiques avouèrent qu'il leur était difficile de juger objectivement une œuvre après une seule audition. Mais aussi « sans la partition sous les yeux », car, comble de tracasseries, Choudens, l'éditeur de Gounod, n'avait pas distribué les réductions pour voix et piano avant la première, alors même qu'elles étaient imprimées. Edmond Stoullig s'en plaignit amèrement, regrettant cette « partition que MM. Choudens père et fils ont précieusement et maladroitement gardée dans leur magasin, jusqu'au moment où nous n'en aurons plus besoin pour notre travail ». Achille de Thémis dédia à ce problème une colonne et demie de sa critique (sur sept) !

Privés de générale, certains bravèrent l'ordre de Vaucorbeil. Ce n'est pas sans fierté que le rapporteur du *Gaulois* avoua :

Nous étions là tout de même. Où ? M. Vaucorbeil ne le saura jamais. Peut-être sous la tunique de mailles d'un soldat maure de la figuration... Et nous avons vu, écouté et retenu.

Même « scoop » dans *Le Figaro* qui, « dans cette chasse aux indiscretions, ne sera pas moins bien renseigné que ses confrères. Nous allons donc raconter à nos lecteurs, acte par acte, le *Tribut de Zamora*. » Suivent des détails de l'intrigue et la description des décors, repris littéralement par *Le National* et *Le Ménestrel*. Dans le même article, *Le Figaro* se fait prophète – et claqueur prématuré – en écrivant du troisième acte :

Le récit de la prise de Zamora [...] produira beaucoup d'effet. C'est là qu'elle [M^{me} Krauss] rappelle et qu'elle redit le chant national que l'on a entendu au premier acte : [...] Dans les coulisses, on appelle cela la *Marseillaise* du *Tribut de Zamora*.

Cette désignation de « Marseillaise » sera reprise par pas moins de vingt journaux...



LA SOIRÉE DE PREMIÈRE

Une double salve d'applaudissements salue l'installation au pupitre de M. Gounod. [...] [II] répond par deux saluts très sobres, imitant en cela la modestie de Verdi en pareil cas. Puis il s'assied, embrasse son orchestre d'un coup d'œil circulaire, frappe sur son pupitre les deux coups traditionnels et le *Tribut de Zamora* commence.

(*Le Gaulois*)

Détail important, « les abonnés paraissent tout à fait contents » du ballet du troisième acte. Mais c'est dans ce même acte qu'eut lieu l'incident considéré, après les deux directives autoritaires de Vaucorbeil, comme le « troisième scandale » du *Tribut*. « M^{lle} Krauss, qui était étendue par terre, s'était relevée pour serrer la main du maestro, et avait repris ensuite la position horizontale exigée par le rôle » (*Le Gaulois*).

Edmond Stoullig fut le premier – mais pas le seul – à regretter ce comportement :

Pourquoi faut-il que l'élément comique se mêle à toutes choses ? On a bien ri, quand, tombée à terre, M^{lle} Krauss s'est relevée pour aller serrer la main que lui tendait M. Gounod, après quoi elle s'en fut se recoucher tout de son long... M^{lle} Daram, ne voulant pas être en reste de politesse, a de même cordialement pressé la main du compositeur, debout à son pupitre de chef d'orchestre... Quand donc serons-nous sérieux, et quand en aurons-nous fini avec ces façons de faire toutes italiennes ?

(*Le National*)

Critiquée ainsi publiquement, Gabrielle Krauss répondit par journal interposé en faisant amende honorable :

Paris, 4 avril.

Cher monsieur Stoullig,

Je ne sais plus comment vous exprimer ma reconnaissance...

Je ne puis que vous dire un immense *merci* pour tous les éloges que vous m'avez adressés dans votre bel article sur le *Tribut de Zamora*.

Vous avez raison quand vous me reprochez de m'être levée pour donner la main à Gounod au milieu du duo. Mais que voulez-vous ? J'étais grisée par le succès et heureuse de pouvoir dire au maître combien j'étais contente *pour lui*.

Je sais que j'aurais mieux fait d'attendre, pour exprimer ma satisfaction, que la toile fût tombée. J'espère que cela ne m'arrivera plus.

Ne soyez pas fâché, cher monsieur Stoullig, du petit incident, et croyez-moi votre bien reconnaissante

Gabrielle Krauss.

(*La Renaissance musicale*)

La grande majorité de l'auditoire se moqua bien de cette anecdote. Pour *La Patrie*, M^{me} Krauss « a eu des élans si beaux, à son chant patriotique, que la salle toute entière, électrisée par ses accents chaleureux, a poussé un cri d'enthousiasme et fait éclater une triple salve d'applaudissements » ; et, selon *Le Siècle*, « les bravos, les acclamations, les rappels en l'honneur de l'artiste et du compositeur ont duré cinq minutes. C'était beau au-delà de ce que l'on pourrait dire. »

Plusieurs journaux, comme *Le Rappel*, estimèrent un succès « tiède aux deux premiers actes, [...] chaud à la fin du troisième [acte], et que le quatrième [acte] n'a refroidi que dans une certaine mesure. » Achille de Thémènes explique ce comportement :

L'auditoire s'est tenu sur la réserve pendant les deux premiers actes. Par moments il en fût sorti si une claque maladroite n'avait pas fait mine de lui forcer la main, entravant ainsi ses acclamations en leur enlevant toute spontanéité.

(*La Patrie*)

Moins intransigeant, *Le Petit Parisien* applaudit à « ce très grand, ce très légitime succès ».

On fut très content de l'interprétation, « au-dessus de toute louange ». *Le Gaulois* la jugea « remarquable », détaillant combien « M^{lle} Krauss est une grande tragédienne et une cantatrice hors pair ; M^{lle} Daram fait plaisir ; M. Lassalle remplace absolument M. Faure, et M. Sellier tire de son gosier des notes de ténor admirables. » La presse s'accorda à désigner Gabrielle Krauss comme la « Rachel du drame lyrique », estimant qu'elle avait « rencontré peut-être dans Hermosa le rôle le plus émouvant de sa carrière. » Les costumes, les décors et la mise en scène furent de même loués à l'unanimité (« les plus beaux qu'on puisse voir ») et l'on se félicita que la direction n'ait « pas économisé les chevaux »... Quoi de plus naturel, alors, qu'à la fin de la soirée, « la salle, tout entière debout, battait des mains frénétiquement ».

Pourtant, dès les premières chroniques « nocturnes », une critique de l'œuvre plus mitigée se fit sentir. L'article de Louis de Fourcaud en est un bel exemple :

Si l'on se reporte aux acclamations enthousiastes qui ont salué la chute du rideau, le succès a été éclatant. Mais il reste douteux, si l'on tient compte de la froideur avec laquelle on a écouté les premiers actes. Je crains, en ce qui me touche, qu'il n'y ait eu dans les ovations finales un sentiment de profond respect pour la haute personnalité de M. Gounod et une marque d'estime publique accordée aux artistes – notamment à M^{lle} Krauss et à M. Lassalle – plutôt qu'une sincère admiration pour le *Tribut de Zamora*.

(*Le Gaulois*)



LA CRITIQUE DU LIVRET ET DE LA PARTITION

Il est nécessaire de prendre du recul pour comprendre les attaques adressées par plusieurs journalistes à Gounod. Comme souvent dans l'histoire de la musique – surtout française –, la question des différentes

« écoles » stylistiques fut posée. Adrien Laroque (pseudonyme d'Émile Abraham) déclare :

Nous sommes à un moment décisif de l'histoire de la musique. Entre ce qui fut et ce qui sera, la démarcation est tranchée avec la même netteté qu'entre les romantiques et les classiques, il y a un demi-siècle.
(*Le Petit Journal*)

Aux yeux des puristes, il existait en 1881 deux traditions lyriques à Paris : celle du grand opéra d'Auber, Halévy et Meyerbeer et celle du répertoire italien de Rossini, Donizetti et Verdi. Mais une troisième voie avait été frayée par Gounod lui-même, depuis son *Faust*. Quelques jeunes compositeurs, Bizet et Massenet en tête, suivirent l'exemple de cet « illustre chef de l'école musicale française » (*Le Constitutionnel*), tandis que résonnaient dans le lointain les harmonies de Wagner, présence menaçante pour les uns, prophétique pour les autres. Après la guerre de 1870, le wagnérisme ambiant prit une teinte politique qui entacha considérablement les discussions artistiques. Restait néanmoins posée la question fondamentale de l'avenir de l'art. Ce débat omniprésent permet de comprendre les commentaires sévères à l'égard du *Tribut* et de son auteur. Louis de Fourcaud (*Le Gaulois*) tempête :

L'éminent compositeur, qui ouvrit à notre drame lyrique des horizons si nouveaux, paraît s'engager de plus en plus dans une voie de réaction musicale [...] *Le Tribut de Zamora* est, à proprement parler, un opéra à la vieille mode. [...] L'école nouvelle n'existait pas encore quand il [Gounod] s'affirmait, et voici qu'il s'affilie à l'école ancienne lorsque déjà elle n'existe plus !

Jacques Hermann (*Le Constitutionnel*) renchérit :

[*Le Tribut de Zamora*] est la troisième venue, dans une manière si différente, que dis-je, si opposée aux deux manières qui l'ont précédée, qu'on

est tenté de croire à un parti-pris, à une conviction nouvelle. Il est cependant impossible de supposer que M. Gounod croie s'être trompé dans *Faust*, dans *Roméo et Juliette*, dans *Philémon et Baucis*. *Cinq-Mars*, *Polyeucte*, le *Tribut de Zamora*, rétrogradent pourtant jusqu'à l'école dont les platitudes et les erreurs ont été chassées de la musique française par M. Gounod lui-même. L'auteur de *Faust* a donc le premier, en France, inspiré le désir des œuvres lyriques, expressives, vraies, humaines ; musiciens et public, nous lui devons tous des satisfactions artistiques de premier ordre. Nous lui en demandons encore, et il en devient avare.

Johannès Weber (*Le Temps*) voit là une démarche volontaire :

Si M. Gounod avait écrit le *Tribut de Zamora* avec le dessein de renier toute alliance avec Wagner, il n'aurait pu faire mieux ; il a incontestablement fait un pas pour s'éloigner de l'école allemande et pour se rapprocher de l'école italienne, pour faire même à celle-ci des emprunts assez fréquents. [...] il y a des gens qui l'en loueront, d'autres qui le blâmeront ; il me suffit de constater le fait.

Le livret déçut fortement tout un pan de la critique : « très médiocre et suranné au dernier point » (*Le Gaulois*), « action [...] puérile, [...] passions [...] nulles, [...] caractères négatifs » (*Le Gaulois*), « drame faux [...] venant droit de quelque fond de répertoire du boulevard » (*Le Constitutionnel*), « gros mélodrame rebattu, vulgaire et plein d'invraisemblances » (*Paris moderne*). On insista sur « la déplorable facture du vers et les naïvetés sans nombre » (*Revue littéraire et artistique*). Les journalistes bienveillants furent D. Magnus dans *Gil Blas* (« une pièce dramatique bien charpentée »), Achille Denis dans *L'Entr'acte* (« [M. d'Ennery] aborde pour la première fois l'opéra et sa première tentative est couronnée par une victoire »), Louis Gallet dans *La Nouvelle Revue* (« d'une bonne marque, faite pour inspirer de la confiance au public, après en avoir inspiré aux directeurs ») et Charles Pigot dans *L'Artiste* (« Le livret, il faut le reconnaître, est construit de main d'habile ouvrier ; les scènes dramatiques y abondent ; l'originalité, la

couleur n'y font point défaut »). Saint-Saëns, dans son article du *Voltaire*, pointa en particulier le caractère peu attrayant de Manoël. Ernest Reyer fut du même avis : « [Ben-Saïd] m'était on ne peut plus sympathique, et j'avoue qu'entre Manoël et lui, à la place de Xaïma, j'eusse peut-être hésité. » (*Journal des débats*)

Et le jugement véritablement musical ? Les avis divergent plus fortement encore. Au rang de la réprobation, on lit : « Où donc [Gounod] a-t-il pris cette orchestration grise, incolore, ne se souciant pas de la couleur locale, attraction si puissante sur les musiciens modernes ? » (*Le Constitutionnel*) ; « Prélude suivi de deux actes d'opéra-comique se terminant, le second, par un finale à l'italienne un peu bien connu » (*Le National*) ; « Œuvre inégale [...], œuvre rétrograde » (*Le Petit Journal*) ; « La musique [...] manque d'originalité, et il semble, dans certains passages, qu'on ne l'entend pas pour la première fois » (*La Lanterne*) ; « Gounod, c'est l'hymne, c'est l'ode, c'est l'idylle, c'est l'élégie ; ne lui demandez pas l'épopée » (*La Patrie*) ; « Le grand reproche que nous ferons à M. Gounod, c'est l'abus qu'il fait de certaines formules ; il est vrai qu'elles sont bien à lui, et c'est peut-être parce que tant d'autres se les sont appropriées qu'elles nous paraissent plus usées aujourd'hui » (*La Presse*) ; « La partition, prise dans son ensemble, a paru froide » (*L'Illustration*).

Les oreilles plus attentives, mieux instruites, ou ayant eu l'occasion d'entendre plusieurs fois l'ouvrage, ne furent pas si catégoriques. Ceux-là, d'ailleurs, n'insistèrent pas sur l'idée reçue que seul le troisième acte possédait une valeur à la fois dramatique et musicale. Parmi les morceaux à sensation, l'épithalame choral de l'acte I (« Entendez-vous la cloche ailée ») rappelle immédiatement à l'oreille d'aujourd'hui le carillon de *L'Arlésienne* de Bizet. Sans doute parce qu'il était moins connu à l'époque, seuls deux journalistes (sur près de quarante) remarquèrent cette parenté : Hippeau dans *La Renaissance musicale* (« Cela est aussi intéressant que le célèbre carillon de l'Arlésienne ») et Weber dans *Le Temps* (« Dans l'Arlésienne, Bizet avait écrit un morceau d'entr'acte sur un carillon de trois notes aussi »). Sans pouvoir lister ici tous les numéros favoris dans le détail, il est légitime de donner raison à ce critique pour qui « le Tribut

de Zamora est riche, somme toute, en morceaux de choix. Cet ouvrage comptera parmi ceux où M. Gounod s'est le plus dépensé ; il y a mis son âme et son cœur. » (*L'Union*)

On recommandera au lecteur, comme bel exemple d'article pondéré et argumenté, celui de Camille Saint-Saëns publié dans *Le Voltaire* du 4 avril 1881. Le compositeur ne craint pas d'assaisonner sa critique de remarques humoristiques, qu'il s'agisse d'évoquer le Roi (« passablement ganache, entre nous ») ou de décrire le décor du troisième acte (« grands arceaux moresques donnant sur la campagne ; l'un d'eux s'ouvre sur un précipice au fond duquel roule un torrent, comme au fond de tout précipice qui se respecte »). Il ajoute, sur le même ton : « Ben-Saïd, par galanterie pour les abonnés de l'Opéra, donne une fête à sa maîtresse. Il en a toujours été ainsi, il en sera toujours ainsi jusqu'à la consommation des siècles. » Autre bon mot : « N'importe, Xaïma l'aime toujours. Ben-Saïd lui fait horreur ! Les prières, les menaces, rien n'y fait. Que voulez-vous ! Manoël est ténor et Ben-Saïd n'est qu'un baryton ! »

Plus consistant est l'avis de Saint-Saëns sur la partition :

La musique est écrite tout le temps avec cette plume élégante et impeccable à laquelle M. Gounod nous a habitués depuis longtemps. Les voix sont admirablement traitées, et soutenues par un orchestre de velours qui les habille richement sans les étouffer. On ne saurait imaginer des sonorités mieux fondues. [...] On reprochera peut-être à cette musique son charme continu, son manque d'âpreté, l'absence de cette turbulence si fort à la mode aujourd'hui. M. Gounod – et c'est là sa force – est toujours resté lui-même ; nourri de la moelle des lions par l'étude approfondie des grands maîtres, il a creusé lui-même son sillon et ouvert une route par laquelle toute une génération de musiciens a passé ; puis il est resté sur son terrain, plus disposé à prendre contrepied de la mode que de la suivre, ou, pour mieux dire, franchement dédaigneux de la mode. [...] J'admire toujours ce calme olympien, ce mépris de l'opinion du vulgaire, ce respect de sa propre conscience qui caractérisent l'auteur du *Tribut de Zamora*. (*Le Voltaire*)

Terminons ce panorama de la réception dans la presse parisienne par ce fait peu connu : *Le Tribut de Zamora* fut le premier opéra de l'histoire à être retransmis *via* des fils téléphoniques dans un autre immeuble. Au lendemain de la 15^e représentation, on pouvait lire dans *Le Ménestrel* du 22 mai 1881 :

[Le téléphone] a été mis en communication avec la salle de l'Opéra, à l'heure même des représentations. Réussite complète ! On entendait parfaitement, rue Richer [dans les magasins de l'Opéra], les voix de M^{mes} Krauss, Dufrane, Janvier, celles de MM. Sellier, Melchissédec et Lorrain, dans *Le Tribut de Zamora*.



LE TRIBUT DE ZAMORA HORS DE PARIS

S'il est vrai que la carrière de la partition à l'Opéra fut de courte durée (47 représentations en 1881 et 1882 et 3 en 1885), la littérature gounodienne omet jusqu'à présent de signaler que l'ouvrage voyagea néanmoins dans presque trente villes jusqu'en 1905. D'après des journaux locaux et de nombreuses annotations du matériel d'orchestre loué par Choudens, la liste suivante – non exhaustive – a pu être reconstituée : Paris (1881, 1882, 1885), Turin (1882), Lyon (1882), Anvers (1882), Vienne (Autriche) (1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1891), La Haye (1883, 1884), Hambourg (1884), Marseille (1884), Béziers (1885, 1886, 1889, 1893), Avignon (1885, 1896), Narbonne (1885), Genève (1885), Liège (1885/86, 1901), Bruxelles (1887/88), Nouvelle-Orléans (1888), Nîmes (1888), Amiens (1889), Montpellier (1889, 1890, 1894), Pau (1889/90), Carcassonne (1890), Prague (1892), Cette (1893), Limoges (1893), Constantine (1893/94), Douai (1895), Cambrai (1895), Agen (1900), Tournai (1905).

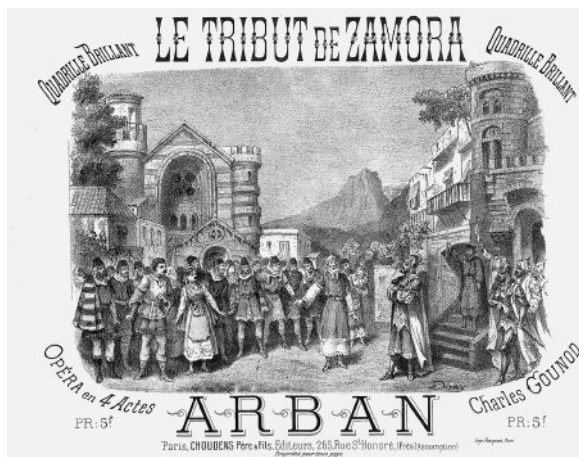
La représentation à Turin du 5 mars 1882 semble être la première production du *Tribut* hors de Paris. Elle faisait partie d'une série de cinq spectacles. À Lyon, des indispositions retardèrent la création jusqu'au 17 mars

de la même année. Gounod se rendit à Anvers pour conduire lui-même les répétitions et la première locale du 16 novembre 1882.

La série de 23 représentations à Vienne est la plus remarquable : à l'image de Gabrielle Krauss à Paris, c'est Pauline Lucca qui fut, pendant six ans, garante du succès de l'œuvre dans la capitale autrichienne. Chaque fois qu'elle y séjourna, l'opéra de Gounod parut à l'affiche. À noter que la 23^e représentation, donnée sans l'artiste, fut une expérience unique et... la dernière.

Nous concluons avec une citation qui aurait sûrement plu au compositeur du *Tribut de Zamora*, aussi l'auteur de *Mireille*. Il s'agit d'un article publié à l'occasion d'une des huit représentations à Montpellier (première le 28 novembre 1889). Il paraît dans *La Cigalo d'or* du 1^{er} décembre 1889... en langue occitane !

Per tout dire, lou *Tribut de Zamora* es estat un succès. En desirant à Moussu Miral qu'aquel succès siègue duradis, la *Cigalo d'or* pago soun tribut... à Zamora.



En haut : Quadrille d'Arban sur *Le Tribut de Zamora*.
 En bas : Suite de valse de Métra sur *Le Tribut de Zamora*.
 Archives Leduc.

Above: Quadrille by Arban on themes from *Le Tribut de Zamora*.
 Below: Waltz suite by Métra on themes from *Le Tribut de Zamora*.
 Leduc Archives.

Un opéra pour les yeux

Rémy Campos

Celui qui se détachera un moment de la partition du *Tribut de Zamora* pour se pencher sur le spectacle concrètement représenté à l'époque de Gounod n'est pas à l'abri de certaines surprises : les critiques musicaux ne débattent-ils pas alors de la forme des casques berbères, de la compétence en équitation du baryton Lassalle ou de la bonne tenue d'un défilé de cent vierges ? Parce qu'elle ne nous est plus familière, cette époque du théâtre révolue nécessite, pour être comprise aujourd'hui, un important effort d'imagination historique. Tentons l'aventure.



L'ANCIEN THÉÂTRE ORATOIRE

La suspension de l'action dramatique reprochée à Gabrielle Krauss par les tenants de la modernité esthétique se déroulait à l'avant-scène. Dans les salles, le *proscenium* se détachait plus nettement encore qu'aujourd'hui de la scène proprement dite et permettait aux chanteurs de s'avancer au-dessus de l'orchestre au plus près du public. L'avant-scène bénéficiait du meilleur éclairage : une rampe brillant de mille feux qui mettait les visages des artistes en pleine lumière. C'est là que les solistes s'installaient le temps d'un air ou d'un ensemble, mais il n'était pas rare que les chœurs y viennent aussi.

Les fréquentes sorties des chanteurs-orateurs en dehors du cadre de scène pour atteindre le *proscenium* qui leur servait de tribune étaient justifiées par une conception de la mise en scène qui voyait dans l'action dramatique un discours de convention (on chantait au lieu de parler) posé devant des décors en toiles peintes. Apparemment, la division était franche entre la parole chantée et la partie visuelle du spectacle. Les choses étaient cependant plus complexes puisque l'art de l'acteur d'opéra mêlait étroitement diction, chant et geste.

Pour nombre de critiques, Gabrielle Krauss réunissait toutes les qualités de l'orateur lyrique : excellente chanteuse bien sûr, elle était aussi une oratrice hors pair. De l'avis général, ces talents conjugués bénéficièrent à plusieurs pages du *Tribut de Zamora*. C'est la cantatrice qui réussit au troisième acte à mettre en valeur ce que Gounod espérait transformer en scie : l'hymne que les choristes n'avaient pas réussi à animer dans le final du premier acte. C'est encore elle qui parvint à sauver la situation convenue de la reconnaissance :

M^{me} Krauss fera peut-être durer ce succès précaire. Elle s'est montrée tragédienne aussi admirable que grande cantatrice dans un rôle de bas mélodrame ; elle l'a rajeuni de son souffle et relevé de son style. La vie dramatique, l'émotion poignante, l'éloquence du geste et de l'attitude ne sauraient aller au-delà.

(*Moniteur universel*, 4 avril 1881)

Le savoir-faire du chanteur comprenait non seulement la technique vocale, mais aussi les règles organisant les déplacements scéniques, les mouvements des bras ainsi que les expressions physiognomiques. *Le Figaro* contient un témoignage saisissant sur la manière dont Gabrielle Krauss avait composé son personnage d'Hermosa :

En voyant la Krauss apparaître tapie sous son burnous blanc, un buisson de cheveux noirs voilant son front et flottant sur ses épaules, l'œil fixé sur un implacable lointain souvenir, la physionomie fermée aux choses de la vie

présente – le public n’a pas besoin qu’on donne un nom à cette étrange figure : son émotion, qui s’y attache, sait qu’elle s’appelle la fatalité du drame ! Il faut suivre, sur le visage de la Krauss, le sourire de la raison déchirant le sombre masque de la folie. Déplaçant l’art pour l’agrandir, l’artiste non moins savante qu’inspirée, *joue* avec sa voix et *chante* avec son geste ; ses poses, ses attitudes en scène, sans cesser d’être l’expression juste de la nature et de la passion, ont toujours la ligne, l’ampleur ou [le] contour harmonieux de la statuaire. C’est avec le secours d’un art parallèle au sien, que la Krauss, jusque dans un beau silence, sait être encore une grande tragédienne lyrique.

(*Le Figaro*, 3 avril 1881)

Au fil du compte rendu se dessine l’idéal accompli d’un tout harmonieux où musique et plastique se confondent. Le modèle est clairement celui du tragédien classique et à l’arrière-plan celui de la sculpture antique, réservoir inépuisable de poses gracieuses parfaitement connues des spectateurs.

De l’ancien art scénique des chanteurs, il ne reste quasiment rien : de brèves descriptions dans la presse, quelques pages dans de rares manuels, des gravures et des photographies d’artistes prises en studio dans les costumes et les attitudes amenés du théâtre. Autrement dit, des images figées de ce qui n’était qu’un perpétuel mouvement. Transmis oralement et par l’imitation de génération en génération, le fond commun de gestes n’a pas survécu à la rupture de tradition du dernier tiers du XX^e siècle, lorsque les metteurs en scène (pour la plupart venus du théâtre parlé) entendirent aussi régenter le jeu d’acteur.



LA MISE EN SCÈNE PROPREMENT DITE

Dans les théâtres, on a longtemps distingué les mouvements du visage et les gestes dont la composition était abandonnée à chaque acteur, des déplacements scéniques qui étaient fixés par un groupe de professionnels.

Entrées et sorties, passades entre artistes, processions constituaient le domaine spécifique de la mise en scène. Installés dans ce qu'on appelait un guignol, sorte de coque mobile dressée dos à la salle sur le *proscenium* le temps des répétitions, librettistes, compositeur, régisseur et directeur indiquaient aux chanteurs les principaux déplacements : « entrez côté jardin », « approchez-vous d'un tel », « gagnez le milieu de la scène », etc.

Du *Tribut de Zamora*, il ne reste que deux livrets de mise en scène rédigés pour des salles de province. Les régisseurs y ont placé des plans d'implantation des décors et consigné des indications de mouvements et de loin en loin la disposition des personnages à des moments clefs de la pièce. Ainsi, dans celui conservé à la suite de représentations données à Brest en 1886, on lit pour le troisième acte :

Hadjar fait un mouvement vers Ben-Saïd, qui l'arrête. Manoël est remonté près des soldats pour les défier ; ils s'emparent de lui pendant que Ben-Saïd achève sa phrase. Xaïma qui est entrée par le portique G, voyant le danger couru par Manoël, se dirige vivement vers la fenêtre A, et monte sur la marche du haut, pour dire : *Frappez cruels !*

Hadjar

Soldats

Xaïma

Manoël

(trois marches sont dessinées ici)

(Ch. Delaire, livret de mise en scène pour *Le Tribut de Zamora*, Brest, 3 avril 1886, Bibliothèque historique de la Ville de Paris)

Pour se représenter l'apparence finale du spectacle, il faut réunir d'autres pièces : maquettes des décors et des costumes, documents d'archives ou rares gravures. C'est au prix d'un patient effort de reconstitution que l'on peut se faire une idée de la dimension visuelle des *grands opéras*. Travail d'autant plus indispensable que l'Académie de musique, où le genre était né, accordait une grande importance à la partie matérielle des représentations. Le cahier des charges interdisait le réemploi des décors et des costumes. *Le Tribut de Zamora* fut ainsi l'occasion d'un incident causé par la réutilisation de quatre-vingts costumes pris dans des pièces du réper-

toire et par la mauvaise qualité du matériau employé pour la confection des boucliers...

Lorsqu'une œuvre ne se maintenait pas au répertoire de l'Opéra de Paris, ses décors étaient plutôt déclassés que réemployés – pour ne prendre que des œuvres de Gounod : ceux de *Polyeucte* (créé en 1878) sont « recyclés » en 1885, ceux du *Tribut de Zamora* (1881) dès 1885, ceux de la reprise de *Sapho* (1884) cinq ans après. L'animation de ces somptueuses décorations était évidemment intégrée par les auteurs lors de la composition des œuvres qu'ils destinaient à l'Opéra. Et elle était attendue par la majorité des spectateurs qui venaient au Palais Garnier pour profiter des marches, défilés, processions, scènes de foule pittoresques, ballets, effondrements et incendies divers. *Le Tribut de Zamora* n'échappe évidemment pas aux usages :

Ce qu'il faut louer encore, c'est le haut luxe de la mise en scène : la couleur locale, absente de la partition et du poème, se déploie magnifiquement, en revanche, sur les décors et sur ses costumes. Toute l'Espagne chevaleresque et musulmane du neuvième siècle revit de pied en cap dans ces quatre tableaux, avec ses pompes grandioses et barbares. On peut les ranger parmi les plus beaux qu'ait jamais montrés l'Opéra.

(*Moniteur universel*, 4 avril 1881)

Ouvrons le livret et la partition. Au premier acte, on assiste à une entrée de cavaliers arabes. Au deuxième, à une danse de Maures, à un cortège de cent vierges suivi d'une marche des captives et enfin à une scène pittoresque – la vente des prisonnières. Au troisième acte, c'est un ballet complet et une scène de duel. Au quatrième... rien de particulier – ce qui fut déploré par beaucoup ! Au lendemain de la création du *Tribut de Zamora*, des critiques témoignent de l'intérêt que l'on pouvait porter, un demi-siècle après la création des grands opéras de Meyerbeer ou de Halévy, à ce qu'on appelait la « pompe scénique » :

L'entrée de Lassalle est superbe. Il arrive à cheval, entouré d'un état-major brillant. Les cavaliers couverts d'armures et d'étoffes éclatantes, les hérauts

d'armes magnifiques, et les Berbères vêtus de laine blanche, la lance au poing. Il y a énormément de Berbères dans le nouvel opéra. Il paraît que dans la figuration, on se disputait cet emploi. Tout le monde aurait voulu être Berbère.

(*Le Figaro*, 2 avril 1881)

Les moindres détails de l'intrigue sont prétextes à un étalage de luxe inouï, au moment où le Palais Garnier (inauguré en 1875) abrite des dizaines de professionnels spécialisés (tailleurs, perruquiers, cordonniers, etc.) et dispose de moyens considérables. Avec un œil averti, le journaliste du *Figaro* détaille encore le costume de Lassalle et les aménagements qu'il a fallu faire subir à son casque copié d'un original historique pour lui permettre de chanter à l'aise... et M^{lle} Krauss n'est pas en reste avec ses somptueux atours.

Réduire les fastes de l'Opéra à une succession de parades de cirque dérisoires serait un contresens. C'est en connaisseurs que beaucoup de spectateurs apprécient les détails de la reconstitution historique, la facture des décors ou la qualité d'agencement des tableaux vivants par le régisseur Adolphe Mayer. Nombreux sont ceux qui semblent se promener dans une galerie d'images familières faisant pendant aux toiles historiques du Salon de peinture. Dans tous les moments où la scène prend le dessus sur la fosse, la partition de Gounod est décorative. D'ailleurs, le critique du *Moniteur universel* cité précédemment suggère même, avec sa remarque sur l'absence de couleur locale dans la partition, que cette musique d'ameublement n'a plus besoin de prendre à sa charge le rendu de l'époque et du lieu de l'action. Au fil des décennies, les pompes scéniques étaient devenues un objet artistique à part entière avec ses règles esthétiques, ses réussites mémorables et ses échecs, ses savoir-faire techniques, et même ses parodies sur les scènes secondaires. Les compositeurs ne rechignaient alors pas à la modestie pour laisser l'œil profiter du coûteux spectacle. En 1881, Gounod – qui était incontestablement le premier d'entre eux – ne songea pas un instant déroger à la règle.



LE GOÛT DU SPECTACULAIRE

En 1882, l'administrateur du Théâtre-Français – Émile Perrin – fait face à une polémique lancée par le célèbre critique de théâtre Francisque Sarcey qui reproche à sa mise en scène du *Roi s'amuse* de Victor Hugo d'être trop marquée par son expérience de directeur de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. La réplique de Perrin est longuement argumentée :

À l'Opéra, dans les scènes où la figuration et les masses chorales doivent prendre part à l'action dramatique, la musique apporte au metteur en scène un concours inappréciable. Le rythme, la mesure animent et soutiennent ces masses un peu inertes par elles-mêmes, les puissantes sonorités des instruments et des voix couvrent les bruits incommodes de la scène ; tout devient facile, le désordre même se discipline et se règle sous les larges accords de l'orchestre. Au Théâtre-Français, au contraire, où la parole doit régner en souveraine, où le moindre bruit est une gêne, où la moindre manœuvre ne peut être tolérée sur le théâtre une fois le rideau levé, la tâche est bien autrement délicate et malaisée. Encore le musicien trouve-t-il souvent que les chœurs agissent trop. Que dira donc le poète, qui est à lui seul toute sa symphonie, si les figurants se démènent tandis qu'il exprime dans le plus noble langage tous les sentiments qui animent les personnages de son drame et que, pénétrant dans l'âme de chacun d'eux, il fait parler tour à tour la tendresse du père, le désespoir de la fille, les fureurs de la vengeance, le crime inconscient ou hideux ?

(Émile Perrin, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1883, p. LXVI)

À en croire l'un des hommes de théâtre les plus expérimentés de son temps, l'art noble, mais fragile du discours parlé s'opposerait aux artifices grossiers, pour ne pas dire triviaux, du spectacle lyrique. Le point de vue de Perrin, même pétri d'expérience pratique, est toutefois discutable. Depuis quelques années, les historiens ont montré que ce qui relevait du spectaculaire au XIX^e siècle devait être traité comme une composante essentielle de l'esthétique scénique du temps. L'observation vaut particulièrement pour

l'opéra où l'on apportait un souci dispendieux et une obsession presque maniaque aux reconstitutions archéologiques afin de rivaliser avec la peinture d'histoire :

On voulait d'abord donner une grande importance à ce cortège de cent vierges. Mais M. Vaucorbeil, qui a monté le nouvel opéra avec un goût artistique dont on ne saurait trop faire l'éloge, a supprimé les cortèges. Il est vrai qu'on en a un peu abusé dans *Le Roi de Lahore*, dans *Polyeucte* et dans *Aïda*. Celui des vierges espagnoles n'a donc que fort peu d'importance. En revanche, il a beaucoup de couleur. Un instant, pour l'accentuer davantage, il avait été question à l'Opéra de mêler quelques chameaux à l'escorte des captives. Mais M. Régnier, qui est non seulement un metteur en scène de premier ordre, mais un fin érudit, est venu, son Buffon à la main, prouver que les Maures n'avaient jamais pu acclimater le chameau en Espagne. D'ailleurs, on avait déjà vu des chameaux à l'Opéra, dans la *Caravane* de Grétry. Seulement c'étaient des chameaux en carton : un figurant dans le train de derrière, un autre dans le train de devant. Ce fut un succès immense. Aujourd'hui on se montrerait probablement plus difficile.

(*Le Figaro*, 2 avril 1881)

En 1881, *Le Tribut de Zamora* voit le jour au moment où se conjuguent une forte attente du public parisien en matière spectaculaire, une équipe artistique et technique de premier ordre, une manne financière quasi illimitée et surtout une cohérence esthétique éprouvée depuis plusieurs décennies quant à la manière de traiter la question scénique. Il faut reconnaître qu'il est aujourd'hui difficile de mesurer la puissance suggestive de cette entreprise. Au moins aurons-nous essayé d'en donner une idée.

L'ILLUSTRATION

JOURNAL UNIVERSEL

PRIX DU NUMÉRO: 75 CENTIMES

Collection mensuelle: 18 fr. — Volume annuel: 180 fr.

Les demandes d'abonnement doivent être adressées et accompagnées d'un mandat-poste ou d'un virement à vue sur Paris ou sur un des Directeurs-Général.

30^e ANNÉE — VOL. LXXVII. — N° 180

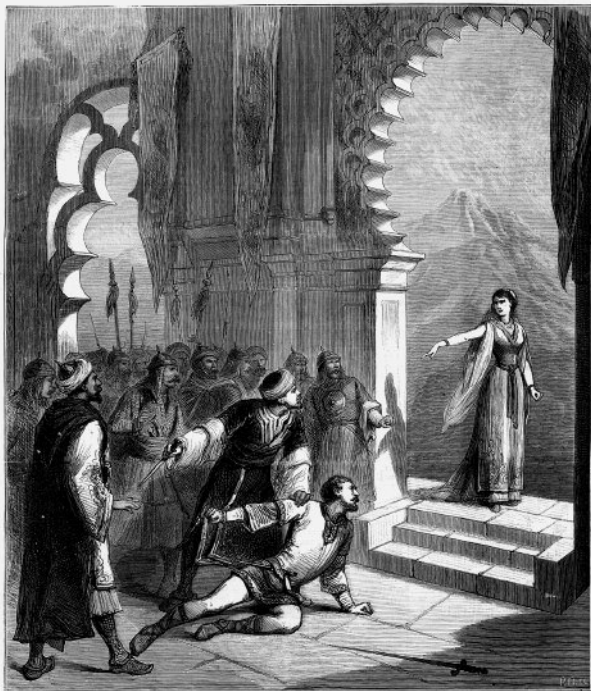
SAMEDI 9 AVRIL 1881

BUREAUX: 43, RUE ST-GEORGES, PARIS

PRIX D'ABONNEMENT

PARIS: L'UNION: 1 an, 3 fr. 50; 6 mois, 2 fr. 50; 3 mois, 1 fr. 50.

CLIQUE: Pour tous les départements par la poste: 1 an, 4 fr. 50; 6 mois, 3 fr. 50; 3 mois, 2 fr. 50.



LE TRIBUT DE ZAMORA

OPÉRA EN QUATRE ACTES DE MM. D'ANNERY ET ANSEL, MUSIQUE DE M. GOUNOD

Troisième acte: Le duel. — Dessin de MM. Carpentier et Lemaître d'après.

Page de titre de *L'Illustration* du 9 avril 1881.
Collection Braam.

Front page of *L'Illustration*, 9 April 1881.
Braam Collection.

Si proche, si lointain : l'Espagne et ses peintres au XIX^e siècle

Pierre Sérié

À qui, interrogé sur sa culture artistique, l'Espagne ne dirait rien aujourd'hui? Tout le monde, même le moins versé dans l'érudition trouverait bien un nom, ne serait-ce que Picasso. Et puis ces mots très sonores, jamais francisés (Goya, l'Alhambra, l'Escorial...), à l'encontre de leurs équivalents italiens rendus trop proches par l'usage de la traduction (on dit Léonard de Vinci, les Chambres et les Loges de Raphaël, la Chapelle sixtine de Michel-Ange), ont préservé leur couleur exotique, un parfum d'altérité. Ce sont choses bien connues et qui, pourtant, échappent encore au statut de « classiques ». Des objets qui, malgré la distance des siècles, conservent une part d'imprévu (les poses non conventionnelles des figures portraiturées par Vélasquez), d'excès (le réalisme très cru de Ribera ou de Zurbaran), sinon de sauvagerie (les toiles noires de Goya) et dont le pouvoir subversif fut tel, à leur époque, qu'il n'est pas encore totalement retombé : Picasso garde intact, dans l'imaginaire collectif, son statut d'iconoclaste par excellence. Comment cela peut-il encore durer?

C'est que, dans le temps long de l'histoire, inscrit dans une perspective chronologique élargie et par-delà le seul champ littéraire, le commerce avec l'Espagne est, somme toute, chose assez récente. En dépit de la fréquence de sujets hispanisants sur les planches des théâtres aux XVII^e et XVIII^e siècles (*Le Cid* de Corneille), en dépit de la centralité de l'Espagne dans la diplomatie internationale qu'illustrent les trois mariages royaux

franco-espagnols du XVII^e siècle, en dépit même de ce qui constitua la grande affaire géopolitique de la seconde moitié du même XVII^e siècle européen : la question espagnole alimentée par l'imminence indéfiniment reportée de l'annonce de la mort du dernier Habsbourg d'Espagne (1665-1700) et la guerre de succession qui s'en suivit (1701-1714), en dépit de tout cela donc, l'Espagne n'existe pas dans le champ des arts plastiques à l'époque moderne. On en connaît peu et mal la peinture jusque dans la première moitié du XIX^e siècle : Greco et Zurbaran sont alors totalement ignorés, Ribera doit sa notoriété à son rattachement – *via* sa carrière napolitaine – à l'école italienne, Vélasquez souffre de l'interdit qui frappe le genre mineur du portrait. Seul Murillo – précisément le moins familier à l'honnête homme d'aujourd'hui – jouit pour l'heure d'une grande considération. Ce qu'on appellerait plus tard le « Siècle d'or » espagnol se résume donc à ce seul nom. De fait, l'histoire de l'art s'articule alors autour de trois pôles : écoles du Nord, France et Italie. C'est si vrai qu'en Espagne même, lorsque le Prado ouvre en 1819, la place d'honneur est réservée à la *Vierge au poisson* de Raphaël. Il faudra attendre le deuxième tiers du XIX^e siècle pour qu'un public éclairé s'intéressât véritablement à l'art espagnol. Mais dès lors, quel enthousiasme ! Ce qu'on avait jusque-là dédaigné était subitement porté aux nues. Ainsi, en 1852, le plus gros effort pécuniaire jamais consenti par l'administration française des Beaux-Arts n'ira pas à l'achat d'un tableau italien du XVI^e siècle, mais à une *Immaculée Conception* de Murillo que se disputaient le tsar Nicolas I^{er}, la reine d'Espagne Isabelle II, la National Gallery et le musée du Louvre. Il ne faudrait rien moins qu'un vote spécial à la chambre pour réunir la somme demandée et permettre à la toile d'entrer au Louvre (aujourd'hui au Prado, mais c'est là une autre histoire). Et c'est dans le Salon carré – saint des saints où sont réunis, sans distinction d'école, les chefs-d'œuvre du musée – qu'on l'accroche, juste au-dessous des *Noces de Cana* de Véronèse. De rien, la peinture espagnole était devenue presque tout. Du moins si l'on se reporte à ceux qui font alors l'art : Gautier, Courbet, Manet, les Goncourt, etc.

- ¶ Vélasquez est le plus grand peintre qui ait jamais existé. (Théophile Thoré-Burger, 1857)
- ¶ Ribera, Zurbaran et surtout Vélasquez, je les admire [...]. Quant à monsieur Raphaël, il a fait sans doute quelques portraits intéressants, mais je ne trouve dans ses tableaux aucune pensée. C'est probablement pour ça que nos prétendus idéalistes l'adorent. (Courbet)
- ¶ Je voudrais avaler Vélasquez tout entier. C'est le premier peintre du monde. (Henri Regnault, 1869)
- ¶ La vraie peinture compte trois hommes : Rembrandt, Rubens, Vélasquez. (Edmond de Goncourt, 1889)

À Ingres, pour qui Raphaël était « Dieu descendu parmi les hommes », Manet répondrait que « le peintre des peintres » est Vélasquez. Tout est dit dans cette substitution à laquelle procèdent aussi bien Courbet que les Goncourt. Ce qu'on adorait hier (depuis le ^{xvi}^e siècle au moins en France), on le brûlait aujourd'hui : c'en était fini de Raphaël et de l'Italie, désormais ils tiendraient du repoussoir à l'art « moderne » et on leur imputerait même la responsabilité de l'art dit « académique » (le terme apparaissant, dans son acception péjorative, à ce moment précis de l'histoire). Lorsque Courbet oppose de manière manichéenne le trio Ribera-Zurbaran-Vélasquez à « monsieur Raphaël », il a conscience de briser une idole : faire précéder Raphaël de « monsieur », véritable oxymoron, c'est le séculariser sous la forme dérisoire du bourgeois en paletot, le priver de son aura. Manet procède de même dans *Le Déjeuner sur l'herbe* où il s'en prend explicitement au *Jugement de Pâris* de Raphaël que, retrempé à la source espagnole, il peut ridiculiser sous la forme d'un jugement de Paris. Il pourrait sembler être ici un peu trop question de peinture. Mais c'est que, précisément, la notion de « modernité » est née de la peinture : de Baudelaire rédigeant *Le Peintre de la vie moderne* et de Manet la peignant. Et cette notion de modernité, plus encore que les notions antérieures de romantisme et de réalisme, est intimement liée à la découverte de l'art espagnol et à l'exploration de la péninsule ibérique. Le romantisme a sensibilisé à l'Espagne, le réalisme a été marqué par elle, la moder-

nité – à travers Manet qui s'y est rendu et en a fait un de ses thèmes de prédilection – l'a érigé en symbole d'un changement de paradigme.

Lorsque Gautier déclarait « l'Espagne est le pays romantique par excellence, aucune nation n'a moins emprunté à l'Antiquité », il pointait déjà ceci : tout y semble nouveau à l'observateur formé aux humanités, sachant par cœur son grec et son latin de même qu'il connaît sur le bout des doigts l'art franco-italien. Non seulement, l'Espagne offre à l'artiste (et au public) la possibilité de sortir des sentiers battus, mais elle constitue un levier pour en renverser les principales règles et d'abord celle d'après laquelle la peinture serait morale, devrait forcément rendre meilleur celui qui la regarde (telle est la notion d'*exemplum virtutis* chère, par exemple, à David). De même que le protagoniste du drame romantique est l'anti-héros, de même l'Espagne offre-t-elle un répertoire de sujets et de motifs anti-héroïques, incarnation du non-civilisé, du sauvage, du « barbare », en regard du héros classique gréco-romain. Ainsi aussi du taureau qui, dans le bestiaire espagnol, est le pendant au cheval antique. Alors qu'à Rome Géricault avait peint les courses de chevaux sur le Corso, Manet représenterait lui la corrida : la force brute, l'animal non domestiqué et dont seule la mise à mort peut avoir raison. Picasso saurait se souvenir de ce motif emblématique du *Minotaure* à *Guernica*. L'Espagne est la terre des figures troubles (gitanes, mendiants, inquisiteurs, ascètes monastiques). Évoquant la suite d'estampes de Goya *Les Désastres de la guerre*, les Goncourt résumeraient la chose comme suit :

Le génie de l'horreur, c'est le génie de l'Espagne. Il y a de la torture, de l'inquisition presque, dans ces planches de son dernier grand peintre. Son eau-forte brûle l'ennemi pour la postérité, comme autrefois l'autodafé brûlait l'hérétique pour l'enfer.
(Goncourt, 1863)

Et effectivement, quand bien même la cause en serait-elle noble (résister à l'envahisseur napoléonien ; promouvoir le libéralisme politique), les soubresauts de l'histoire espagnole contemporaine ne s'apparentent pas

tant aux révolutions parisiennes du XIX^e siècle (l'année terrible 1870-1871 exceptée), qu'à une guerre civile permanente (expédition d'Espagne de 1823, première, deuxième et troisième guerres carlistes, 1833-1839, 1846-1849, 1872-1876) pour que rien, finalement, ne changeât de l'ordre ancien, de la misère et de l'injustice. En Espagne, le sang coule en vain, elle est cette terre des anti-Lumières où tout concourt à nier l'idée de progrès chère au XIX^e siècle, une contrée à faire désespérer de la condition humaine. En cela déjà, l'Espagne n'appartient symboliquement pas à l'Europe occidentale, elle est autre et c'est cette « sauvagerie » que, dans la seconde moitié du siècle, les artistes iraient y chercher. Tel ce Regnault, cité un peu plus haut, et auquel la critique a, de manière significative, fait plusieurs fois référence dans son compte rendu du *Tribut de Zamora*, tout spécialement au moment où, au début de l'acte II, Hermosa faisait son entrée :

Ce rôle d'Hermosa, l'esclave, la folle ne semblait pas devoir comporter de costumes bien éclatants. Mais on a découvert, non sans à-propos, que les Orientaux avaient l'habitude de couvrir les fous de vêtements somptueux, ce qui nous vaut un caftan de soie violette brodée d'or, aux manchettes doublées de rouge amarante retroussées sur les épaules et laissant voir les bras nus. Les cheveux en désordre nous ont rappelé la *Salomé* de Regnault. Cette première apparition de la Krauss produit un effet énorme.
(*Le Figaro*, 2 avril 1881)

Cette occurrence de la *Salomé* de Regnault, on la retrouve au moins à trois reprises dans la critique du *Tribut de Zamora*. Certes, ce sujet biblique n'est pas espagnol en lui-même. Mais, l'air de rien à nos yeux trop peu avertis des subtilités de ce genre de peinture, Regnault subvertissait effrontément les codes du « Grand Art » et lorgnait bien au-delà des Pyrénées. Car il n'y a rien d'antique dans cette toile, rien de noble ni d'ancien non plus, juste un modèle s'affichant comme tel par son sourire inapproprié et sa pose d'un négligé voulu : une main sur la hanche, un pied posé sur l'autre. Pour exprimer sa totale désapprobation, la critique aura

ce mot : ce n'est pas Salomé, mais une gitane, non l'Ancien Testament, mais une Espagne de pacotille. Et puis, en guise de chromatisme, il y a cette trop abondante chevelure de jais se détachant sombre sur clair, noir sur jaune, symphonie en jaune dirait Gautier. Regnault l'avoue, l'idée de ce tableau – ce que Poussin appelait le « concetto » et l'Académie royale de peinture et de sculpture le « dessein » – lui était venue d'un vulgaire morceau d'étoffe jaune. En définitive, ce tableau n'a d'historique que son intitulation. Et cette profession de foi en faveur d'une peinture purement formelle concentrée sur la couleur et la lumière, Regnault l'avait conçue en Espagne où, quoique lauréat du grand prix de Rome, il s'était réfugié, fuyant les maîtres italiens. Pour le critique musical de 1881, évoquer cette immensément célèbre *Salomé* n'avait donc rien d'absurde. Mieux, le rapport était d'autant plus évident avec le sujet mauresque du *Tribut de Zamora* qu'en Espagne, Regnault avait longuement visité l'Alhambra de Grenade avant de pousser jusqu'à Tanger : l'Espagne fut sa manière à lui d'apprivoiser l'Orient. Il en avait d'ailleurs rapporté un autre « anti-tableau d'histoire » fameux (le dernier avant de mourir les armes à la main en janvier 1871) : *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, drame sans explication, tableau sans motivation autre qu'arbitraire (qui est exécuté, pourquoi et quand l'est-il ?). Tout reste pendant dans cette toile d'une violence inouïe et, en même temps, exclusivement décorative, manifeste méconnu de l'art pour l'art.

Cette évocation de Regnault sapant les règles les plus élémentaires de l'art au sein même des institutions s'en portant garantes (École des beaux-arts, Académie de France à Rome, salons) est révélatrice des enjeux que représente l'hispanophilie autour de 1860-1870. L'Italie personifie les tables de la loi ; l'Espagne, elle, est le terrain d'expérimentation des chercheurs. Dans l'immédiat, la postérité de Regnault serait immense et, au Salon, en découlerait tout un corpus d'œuvres hispano-mauresques qui feront les délices du public pendant une bonne trentaine d'années. Parmi eux, Benjamin-Constant illustrera plusieurs fois des thèmes très proches du *Tribut de Zamora* telles ces *Chérifas* de 1884 montrant, plus grandes que nature, les femmes d'un harem comme on avait pu les voir à

l'acte III scène 1, dans le palais de Ben-Saïd : « Au lever du rideau, toutes les femmes de Ben-Saïd sont étendues sur des coussins. De petits esclaves noirs les éventent. » Mais c'est quelques années plus tôt, en 1876, que Benjamin-Constant s'était fait connaître avec un immense *Mahommed II*, le 29 mai 1453 (immense car il mesure 7 mètres de haut), toile iconographiquement très proche de ce qui constituerait bientôt l'épisode causal de l'opéra de Gounod, ce massacre des chrétiens peints par les mots (hypotypose) une première fois à l'acte I, scène 5 et de nouveau à l'acte III, scène 8. Pour ce *Mahommed II* qui établirait définitivement sa réputation, Benjamin-Constant empruntait à *L'Exécution sans jugement* de Regnault le dispositif des « grands arceaux » que les décorateurs Lavastre et Carpezat reprendraient eux-mêmes au 3^e acte du *Tribut de Zamora*, translatant juste de gauche à droite « une sorte de pan coupé faisant face au public ». Ce fameux pan coupé à arc outrepassé avait évidemment une fonction connotative par son caractère exotique, mais il permettait surtout, dans le cas du peintre, de dynamiser sa toile, l'inscrivant dans un espace mobile – un lieu de passage – à même de transgresser les limites entre art du temps (le texte) et arts de l'espace (l'image fixe du tableau d'histoire). L'effet de surgissement qui résultait de ce dispositif emportait d'autant plus l'adhésion du spectateur qu'il ne lui était pas parallèle, mais que placé obliquement, il tendait virtuellement vers lui, venait à sa rencontre. Enfin, un point de vue de dessous procurait au spectateur la sensation d'être écrasé par cette gigantesque image toute en hauteur et, logiquement, cela l'amenait à se reconnaître lui-même dans les cadavres sur lesquels marchait le vainqueur à cheval. L'illusion d'être de la toile était totale.

À la suite de Benjamin-Constant viendrait un compagnon de route de Regnault en Espagne, Georges Clairin, présent lors de la première du *Tribut de Zamora* s'il faut en croire le compte rendu du *Figaro* le 2 avril 1882, l'article précisant d'ailleurs : ce « jeune peintre d'un si grand talent qui a beaucoup voyagé en Espagne et au Maroc, a donné quelques indications précieuses ». Le thème de chef maure victorieux entrant sur scène à cheval « côté cour » en passant sous de « grands arceaux mauresques » vus de biais devint un de ses motifs récurrents : *Après la victoire, les Maures en*

Espagne (1885, roulé dans les réserves du musée des Beaux-Arts d'Agen); *La Dernière Messe, les Maures saccageant une cathédrale espagnole* (1894, autrefois au musée des Beaux-Arts de Vienne, actuellement considéré comme perdu). Étant donné les liens dudit Clairin avec le monde du théâtre (ami de Massenet il concevrait, par exemple, l'affiche du *Cid* en 1885), il n'est pas absurde de voir un rapport de cause à effet entre *Le Tribut de Zamora* et ses grandes machines hispano-mauresques. Ne serait-ce que par leurs proportions extravagantes, même pour le Salon (rappelons les 6 mètres 50 sur 9 mètres 60 soit 64 m² d'*après la victoire* montrant au premier plan les femmes des vaincus, couchées à même le sol et promises à l'esclavage), ces œuvres aujourd'hui invisibles, mais connues par des reproductions d'époque tiennent en effet plus de la représentation sur toile d'un spectacle contemporain que du tableau d'histoire à proprement parler. Remarquons, à ce sujet, que Clairin ne montre pas exactement ce qu'il promet, le vainqueur est sur le point d'entrer sur scène, mais sur le point seulement. On le devine plus qu'on ne le voit, manière de tenir le spectateur en haleine et de l'installer dans la durée : à charge pour lui d'imaginer ce qui n'est qu'indiqué. Alors peinture du théâtre plutôt que peinture d'histoire ? Pour les salonniers en 1885, ce double-jeu est insupportable et ils s'en plaignent :

On ne sait pas si l'on doit [...] prendre [pour] une page d'histoire ou pour un décor de ballet [...] [cette] immense turquerie.

(Paul Mantz, 1885)

Terminons sur le témoignage d'un aspirant peintre d'histoire – Gustave Surand – entrant dans l'arène artistique au début des années 1880 (il est donc le contemporain du *Tribut de Zamora*) et appelé à parcourir le monde une année durant au titre de lauréat d'une bourse de voyage décernée à l'issue du Salon de 1884. Cette récompense, il la doit à un épisode historique particulièrement féroce, tout à fait dans l'esprit d'une certaine veine espagnole (des cadavres de lions crucifiés qui pourrissent au soleil). Si Surand nous intéresse, c'est que libre d'organiser son périple, il balance

entre la terre promise d'hier (l'Italie) et celle du jour (l'Espagne). Sagement, il commence par visiter l'Italie. Mais l'ennui le gagne très vite. « Si Florence m'a étonné d'enthousiasme – explique-t-il – la ville des papes, par contre, m'a bien désillusionné. » Raphaël lui apparaît « maigre et petit » et, à Rome, une seule peinture l'émeut vraiment : le portrait d'*Innocent X* de Vélasquez. Rome, et plus généralement l'Italie entière, « ancienne connaissance, un peu à la façon des fables acquises par cœur au collège », mérite-t-elle le déplacement ? Il semblerait que non. Même du paysage Surand est las :

La campagne est par trop triste, de là, la monotonie accablante et classique qui enveloppe tout.

Surand n'en peut plus, il lui faut rencontrer des vivants et il s'empresse d'embarquer pour la péninsule ibérique. Là, enfin, tout lui « paraît grand, large ». « La nature [y] domine grandement et suffit à impressionner celui qui l'aime. » Académiques, à soixante ans de distance, les courses de chevaux sur le Corso saisies par Géricault : Surand – futur peintre animalier – voit plus âpre à Madrid avec les taureaux. « C'est féroce ment beau et ignoblement sauvage. » Ici, enfin, il est comblé. Cette correspondance qu'il entretient avec l'administration des Beaux-Arts dit combien, passé 1870-1880, l'hispanophilie, jusque-là réservée aux esprits frondeurs, est désormais devenue l'habit de « monsieur tout le monde ». Tardivement, Surand retrouvait en Espagne cette inspiration qui avait nourri Gautier cinquante ans plus tôt (*La Vie dans la mort*) et Baudelaire (*Une Charogne*) juste après lui : la beauté de l'horreur et cette leçon de vanité dont Valdés Leal – autre figure fameuse du Siècle d'or –, à Séville, s'était fait une spécialité (*Finis Gloriarum Mundi* à l'église de l'hôpital de la Sainte Charité).

Salomé par Regnault.
Metropolitan Museum of Art, New York.

Salomé by Regnault.
Metropolitan Museum of Art, New York.



Synopsis

En Espagne, au IX^e siècle, à l'époque du califat de Cordoue, quinze ans après la bataille de Zamora.*

ACTE I

À Oviedo se préparent les noces du soldat Manoël et de la belle Xaïma. Mais Ben-Saïd, que le calife a envoyé pour annoncer sa volonté de lever un tribut supplémentaire de vingt vierges en vertu du traité de Zamora, tombe amoureux de la jeune fille qui méprise ses avances. La désignation de celle-ci, par le tirage au sort, ruine tout espoir de mariage. Elle est emmenée avec d'autres femmes, malgré les vives protestations des Espagnols.

ACTE II

À Cordoue, où les captives doivent être vendues. Les chants d'allégresse sont interrompus par l'arrivée d'Hermosa, une folle à qui Ben-Saïd accorda jadis sa protection pour obéir à la parole du Prophète : « Tiens pour saints les fous. » Elle prétend acheter Xaïma pour la faire souffrir comme elle a souffert, mais un trouble étrange la saisit. Manoël, qui s'est déguisé en Berbère pour pouvoir pénétrer dans la ville et tenter de racheter Xaïma, est reconnu par le soldat musulman à qui il sauva la vie naguère, Hadjar. Ce dernier met sa fortune à disposition de Manoël mais Ben-Saïd fait tant monter les enchères qu'il l'emporte.

ACTE III

Pour séduire Xaïma, Ben-Saïd donne dans son palais une fête où paraissent des beautés de tous les pays. En vain. Hadjar, en fait le frère de Ben-Saïd, veut intercéder en faveur de Manoël qui l'accompagne. Ben-Saïd se moque à nouveau de ses prétentions, le vainc en duel mais lui fait grâce. En évoquant le souvenir de la prise de Zamora, Xaïma reconnaît sa mère en Hermosa qui recouvre la raison.

ACTE IV

Manoël réussit à s'introduire dans le jardin de Ben-Saïd pour mourir avec Xaïma. Hermosa lui arrache son poignard. Survient Ben-Saïd qui fait emmener Manoël sous bonne garde ; il s'efforce d'abord de séduire la jeune femme puis la menace et, aux supplications que lui adresse Hermosa au nom de l'amour maternel, il répond qu'il préférerait mourir plutôt que de perdre Xaïma. Hermosa le poignarde donc – impunément puisqu'on la croit folle. Ben-Saïd agonisant demande pardon à Xaïma, chœur d'actions de grâces.

* Bien que les diverses batailles autour de Zamora aient eu lieu au x^e siècle, les librettistes optèrent pour une entorse historique en déplaçant l'intrigue au ix^e siècle, allant jusqu'à faire chanter plus loin aux Maures qu'ils iront « chez Charlemagne », mort en 814. Les ré-interprétations de repères chronologiques ou orthographiques par les librettistes romantiques sont par ailleurs fréquentes (« l'Alcade » au lieu de « l'Alcalde » ou « Iglésia » pour « Iglesia »). Nous avons choisi de conserver ces particularités.

Gounod's last opera

Gérard Conde

It was the very last thing he should have done, but Gounod unhesitatingly did it! On 1 April 1881, at the premiere of *Le Tribut de Zamora* at the Paris Opéra, the patriotic resonance of an air performed by Gabrielle Krauss ('Debout! enfants de l'Ibérie') roused a storm of applause, and the grateful soprano extended her hand to the composer who, as was the custom in those days, was conducting the singers at the foot of the stage with the orchestra behind his back. The gesture was already woefully out of place at a time when, as performances at the Bayreuth Festspielhaus had just shown (the covered pit, the singers reincarnated in their characters), the spectator was supposed to forget the personality of the performers, but Gounod then added insult to injury by actually shaking hands with Krauss. From that point on – so the disciples of the 'total work of art' (*Gesamtkunstwerk*) grumbled – how could one lend any credence to what was happening on stage if the dramatic illusion was broken by such misdemeanours?

The misunderstanding arose from the fact that the subject belonged to the Naturalist aesthetic (which had been firmly established by *Les Soirées de Médan*, published a year earlier,* but Gounod's treatment of it remained true to his own (more Parnassian) ideals, with the implicit

* *Les Soirées de Médan* was a collection of six short stories by six different writers (including Zola's *L'Attaque du moulin* and, most famously, Maupassant's *Boule de suif*) which dealt with the events of the Franco-Prussian war in a realistic ('Naturalistic') rather than idealistic manner. (Translator's note.)

aim of demonstrating that authentic artistic realism did not result from a recreation of nature by means of a necessarily illusory copy, but from an inspired interpretation of reality, that ‘added value’ which distinguishes creation from imitation (as he was to argue in 1884, in his article ‘La Nature et l’Art’). Truth must be placed in the custody of Beauty, that is, of clear and balanced form, with Mozart’s operas as the model of equilibrium. If *Polyeucte* was a manifesto of Christian art, *Le Tribut* aimed to be an aesthetic manifesto swimming against the tide.

This represented, on Gounod’s part, a moralising arrogance that did not escape the Wagnerian Edmond Hippéau. In *La Renaissance musicale* dated 10 and 17 April 1881, he concluded an analysis of *Le Tribut de Zamora* – very precise, pedantic, often but not exclusively critical – with the following observation:

It would be pointless henceforth to seek dramatic truth in a work which is obviously inspired only by a standpoint of mystification or aggression with respect to the young French school.

One may legitimately wonder whether *Le Tribut de Zamora* was an appropriate subject for the composer of *Faust*, *Mireille* and *Roméo et Juliette*. Why not, in a sense, if one remembers that his first operatic project in 1840, when he was resident at the Villa Medici, was an expansion of his second essay for the Prix de Rome (1838), the cantata *La Vendetta* whose subject, like its music, anticipated Naturalism? However, given his subsequent development, such grim drama, of the kind to which Verdi (the intended recipient of the libretto) held the secret, was no longer Gounod’s line of country. By that time, like Schubert, he was inspired more by the intimate lyricism of mingled sentiments than by the manifestation and the clash of dramatic passions heightened by music, an alchemy that required qualities foreign to his convictions.

Moreover, he did not choose the subject himself. In August 1878, while *Polyeucte* was in rehearsal and he was preparing, in collaboration with Louis Gallet, to bring to the stage another metaphysical subject, the story of

Abelard and Heloise, Gounod had *Le Tribut de Zamora* pressed on him by Halanzier, then director of the Opéra. Having accepted the job, he wrote to Gallet on 30 August 1878:

It's Brésil who wrote the verse for the libretto. Ah, for sure, he is not you, nor Augier, not Barbier, but at least it's done! And I will change a lot of things in it. I have even rearranged several passages and made cuts. The subject is beautiful and colourful.

This meant that their current project, *Maître Pierre* [Abeilard], was suspended; but Gounod knew that Halanzier had no interest in it.

He had undertaken to deliver his opera for the autumn of 1879; an examination of the libretto he had to hand, which was long preserved by his descendants, reveals, in the number of lines he deleted or rewrote, that the poem proved a tough nut to crack. But he got to the end and, on 9 July 1879, his publisher Choudens signed the agreement: 50,000 francs on receipt of the manuscript of the orchestral score, 25,000 on the day of the fiftieth performance, 25,000 on the day of the seventy-fifth at the Opéra within a period of four years, these sums to be shared out in the usual fashion (two-thirds for the composer, one third for the librettists). On 14 July Gounod asked his friend Camille Saint-Saëns to come and run through *Le Tribut de Zamora* at the piano for Choudens, who was to start engraving the vocal score on 18 July. The publisher, who had had his fortune made by *Faust*, had no doubts as to the work's success, if one is to believe what Gounod wrote to his wife:

I said, 'And what about changes, if there are any?' He said, 'We don't care! Even if it were to cost 100, 200, 300 francs! That's not *real money*!' All right, it's their business, they know what they're doing, and they're delighted; amen.

On 30 July Gounod played the baritone Victor Maurel the passages featuring the role of Ben-Saïd, which he intended for him. The future creator of Iago and Falstaff seemed delighted, as the composer told his wife: 'He

got all worked up, saying: How proud and haughty it is! And how happy one must be to sing words like that!’ But, following an incident of which we know nothing, Maurel abandoned the role...

Only the ballet music remained to be written when, on 18 September 1879, for some reason that remains unclear (the critics, or the baritone’s withdrawal?), Gounod asked for a six-month extension ‘to give [his] work a musical development that it seems to lack’. The new director, Vaucorbeil, with no choice but to accept his pretext, elegantly replied:

Whatever the serious inconvenience that the temporary withdrawal of your score of *Le Tribut de Zamora* will cause me, the perfection of the work above all: I grant you the extension you request.

The delivery date was postponed to 1 May 1880 on penalty of a forfeit of 25,000 francs, which was to apply the other way round if the work had not been performed by 1 October 1881. The affair is reported in detail in *Les Annales du Théâtre et de la Musique* (Fifth Year). In April 1880, the Leipzig newspaper *Signale für die musikalische Welt* suggested it was due to the poor effect produced by a play-through with the composer at the piano, but this was not the practice at the Opéra. When summer came, Gounod set to work on his opera once more during the month he spent at Nieuwpoort in Belgium, ‘in the interest of the piece and its performance’, as he wrote to Émile Perrin. Some of the revisions concerned the role of Hermosa: ‘I have written two excellent numbers for Krauss; the second one, which is tragic, gave those gentlemen *shivers down their spine*... They now believe it will be a genuine success’, wrote Gounod to his wife on 25 August 1880, the day after a decisive ‘conference’ with the management of the Opera to judge *Le Tribut*. He added:

Those gentlemen were *all delighted* with my new changes: Vaucorbeil was enchanted; D’Ennery and Régnier [de la Brière, the director] moved and charmed.

He then orchestrated the modifications (ninety-six pages of full score), added a solo for Ben-Saïd in the first act and finally buckled down to the ballet, announcing to his daughter, 'I have found some good ballet numbers; it remains to be seen how things will work out with the demands of terpsichorean virtuosity I shall have to face', and to his son: 'I am impatient for *Zamora* to let me get back to [his oratorio] *Rédemption*, where my whole musical life is now and which will fill up my next year.' Judging by the 450 pages of manuscript paper containing rejected or modified passages – sometimes whole airs – that have been preserved, Gounod had not taken his task lightly:

I console myself by thinking that after this work I shall bid farewell to the theatre for good.

The read-through of the libretto in front of the performers took place on 28 September 1880; although it was not the custom in Paris (as it was in Italy), Gounod also performed excerpts from his work, accompanying himself on the piano, and it was decided to put it into rehearsal immediately in place of Ambroise Thomas's *Françoise de Rimini*. The first full rehearsal, on 19 March, which lasted from 7.20 in the evening to midnight, revealed the need to cut thirty-five minutes... The premiere was set for 1 April 1881. Gounod obtained the right to conduct the orchestra himself, a special dispensation that had previously been granted only to Verdi, the previous year, for *Aida*. He was equally warmly applauded by the audience. The cast consisted of Gabrielle Krauss (Hermosa, soprano), Joséphine Daram (Xaïma, soprano), Élisabeth Janvier (Iglésia, mezzo-soprano), Henri Sellier (Manoël, tenor), Jean-Louis Lassalle (Ben-Saïd, baritone), Léon Melchissédéc (Hadjar, bass-baritone), Alfred-Auguste Giraudet (Ramire II), Sapin (Le Cadi), Mermant (L'Alcade Maïor), Lambert (Un Soldat maure), Bonnefoy (Un Vieillard). The staging was by Régnier and Lacoste designed what Prod'homme and Dandelot called 'the sumptuous and picturesque costumes'.

Although the success of *Le Tribut de Zamora* did not outlast two seasons, its forty-seven performances were a bitter compensation to Gounod

for the failure of *Polyeucte*, whose three leading singers were the same: Gabrielle Krauss, the tenor Sellier and the baritone Lassalle. The three performances of 1885 were put on only to ensure the publisher would pay the bonus due to the authors for the fiftieth performance. The oblivion into which the work has since fallen is due largely to the libretto, which accumulates artificial plot twists and plays on the compassion inspired by the auctioning of pretty Spanish girls destined for the slavery of the harem.

The encounter between Xaïma and Hermosa at the end of the third act made a powerful impression, as Louis Pagnerre reported in his study of the composer:

M^{me} Krauss, at once a tragedian and singer, sang the National Anthem with varied inflections. Sometimes her voice was brilliant, sometimes it assumed a dull and gloomy tone.

The audience encored Ben-Saïd's Romance in the fourth act. 'The act is very good from start to finish: genuine Gounod!' Such was the view of *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, which otherwise was on the severe side: 'By dint of wishing to be clear and simple, the composer of *Le Tribut de Zamora* manages to be grey and monotonous and often succeeds only in being banal.'

In *La Liberté* (4 and 11 April), Victorin Joncières wrote:

Gounod's score is clear, limpid, melodious, with great unity of style. It contains charming passages of grace and feeling, like the exquisite Aubade of the first act, Iglésia's touching phrase... [and] Ben-Saïd's highly expressive *couplets* in the last act. These stand alongside numbers of rare power, such as the finale of the first act, so theatrically eventful; that of the second act, grandiose in character and superb in sonority; and, above all, the dramatic duet of the two women in the third act, which roused transports of enthusiasm.

Louis de Fourcaud, in *Le Gaulois* of 2 April, regretted that Gounod was 'setting off along a musical path of reaction on which I will not follow him. I admire Gluck, Mozart and the old masters as much as anyone; only the world has moved on since these geniuses died, and it is no more logical to retrace their steps than it would be to dress up in their clothes.' Reyer, in the *Journal des débats* dated 4 April, pretended not to know what he had guessed:

I really do not know if, as has been said, the new work of M. Gounod, in which each number bears its own label, in which everything leads on from everything else and everything may be detached, indicates an intention on the composer's part to protest against the tendencies, principles and formulas of the Modern School [Wagner] which influenced him a little bit in the past, and which he would repudiate today.

The article in *Le Temps* dated 14 April said much the same thing:

If M. Gounod had written *Le Tribut de Zamora* with the intention of renouncing any alliance with Wagner, he could not have done it any better; he has unquestionably taken a step away from the German school and towards the Italian school, even to the extent of deliberately borrowing from the latter.

Only Oscar Comettant, in *Le Siècle* of 4 April, praised his friend for playing 'that devilish old game which consists in being dramatic without ceasing to be melodic'. He had more clearly perceived that which gives the work its true value.

Twentieth-century commentators, relying only on the dominant opinion, sought in the documents of the time the causes of a (relative) failure instead of going to find out from the score itself what is beautiful and lasting. Indeed, the work could hardly begin more auspiciously: the chromatic fugato of the *Prélude* has nothing to fear from comparison with that of *Faust*; the *Aubade* for Manoël and Xaïma is graceful; the account

of the sack of Zamora is full of impetuosity; and Ben-Saïd's ardent character, as expressed in his Cavatine ('Quel accent! Quel regard! Quelle âme'), so original in its inspiration, equitably disposes the audience in his favour. From the duet for Manoël and Xaïma, posterity has rightly retained the arioso 'Ce Sarrasin disait', which is in the same vein of tender melancholy as 'Nuit resplendissante' from *Cinq-Mars*. Finally, the climax of the finale, 'Debout! enfants de l'Ibérie', which was capable of stirring the patriotic fibre (the Marseillaise had once again become the French national anthem in 1879), must not obliterate the moment of grace in the solo for Iglésia (whose name, symbolically, means 'church'), drawn by lot to be a captive but whose loss, since she is an orphan, no one will mourn... except for the King; his vibrant farewell in answer to her lament is very 'modern' in its austerity.

In the second act, the meeting of Xaïma and Hermosa, after beginning in the darkest of moods (an old madwoman wants to buy a slave in order to abuse her), changes registers with surprising swiftness, given its potential for a scene of violence. Did Gounod perhaps not get the verse he needed? It seems that he preferred to renounce dramatic facility in favour of the ideal power of attraction which, at first glance, unites mother and daughter. The auction scene has movement and the development of the septet with chorus, which might have broken its momentum, on the contrary only adds to it.

In the third act, the Barcarolle sung by a slave and then the Danse grecque, with its heady harmonies, tower above the rest of the 'Ballet of the Nations'. Ben-Saïd's air, which evoked his experiences with women from all countries, was finally not incorporated in the opera ... The Romance he sings instead is not very original, but its harmony is appealing and, at the end, the minor/major ambiguity is curious. The power of the recognition duet (with its radiant reprise of the 'Hymne national') brings the dramatic tension to its peak and captivates the audience like no other part of the work.

After a rich orchestral introduction and Manoël's moving Cavatine ('Que puis-je à présent regretter?'), attention is concentrated on Ben-Saïd's

declaration to Xaïma that he wishes to seduce her through gentleness – in the original version he literally rolled at her feet – followed by his confession (to Hermosa) of the violence of his love: the last words of this unhappy lover inspired Gounod to produce the most pathos-laden music in his entire score.



Gabrielle Krauss and Joséphine Daram in the duet from Act Three.
Private collection.

Gabrielle Krauss et Joséphine Daram dans le duo de l'acte III.
Collection particulière.

The reception of *Le Tribut de Zamora*

Gunther Braam

BEFORE THE PREMIERE

The reception history of *Le Tribut de Zamora* begins long before its first performance. The public had already been informed by the newspapers that composition had started on the work in 1879 ('on the night of 16 January' specified the *Journal de la musique*), that Gounod had initially intended to write a new opera on *Le Cid* (*Le Figaro*) and that Verdi had wanted to buy the libretto of *Le Tribut* from d'Ennery, but the latter had refused to give up his copyright against a single lump-sum payment (*Journal de musique*). Several months before the premiere, periodicals like *Le XIX^e Siècle* regaled their readers with behind-the-scenes indiscretions and anecdotes blown up out of all proportion.

The public later learned from *Le XIX^e Siècle* that the 'stage rehearsals' began on 11 January, that 'airs and duets have been added' and that 'the big duet for M^{mes} Krauss and Daram, in which the crazed mother is reunited with her daughter, now a slave [...] is apparently expected to be the climax of the score'. It was also revealed to the reader that the four acts each lasted 'at least an hour', and that for this reason substantial cuts had been made:

In the finale of the first act, a *romance* for M^{lle} Daram, which was found overlong. At the beginning of the second act, half of the opening chorus was removed. In the third act, half of a big trio sung by MM. Sellier, Lassalle

and Melchissédec was also cut. These three deletions shorten the piece by forty minutes.

On 29 March, the day of the dress rehearsal, the public learned that 'the artists are not yet in possession of their costumes', and, a few days later, that M^{lle} Daram, 'though suffering from a heavy cold these past few days, was able to take part in the dress rehearsal'. The press also revealed that the thoroughbred ('a magnificent Arab beast') originally intended for Ben-Saïd's entrance on horseback in the first act had been replaced, because of the singer's heavy armament, by a 'Percheron which, moreover, has been very Moorishly harnessed' (*Le Gaulois*); that the baritone Lassalle had 'damaged a finger' belonging to the tenor Sellier during the rehearsals for the Act Three duel (*Le Petit Parisien*); and that the arms and armour, and especially Ben-Saïd's helmet ('copied from a genuine Moorish helmet which is in the Madrid Museum'), were made on the basis of photographs sent expressly from Spain (*Le Gaulois*).

But, beyond these anecdotes, the press was staggered by two directives, for which Auguste Vaucorbeil (1821-84), director of the Opéra since 1879, was responsible. First of all, he had agreed to allow Gounod to conduct the first three performances of his work in person. The same privilege had been granted not long before (22 March 1880) to Verdi for *Aida*, but never to a Frenchman until then. Blaze de Bury was indignant:

Composers, members of the Institute or mere mortals are free to go to the Concerts Padeloup and Concerts Colonne to conduct the orchestra as much as they like, but the National Academy does not lend itself to these little family celebrations.

(*Revue des deux mondes*)

Few journalists ventured a favourable opinion on this subject, except for D. Magnus ('Berlioz conducted marvellously; Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Delibes, Guiraud and our other young people have proven their abilities; we wish them to be granted the same favour – if indeed it is a

favour') and Octave Fouque ('M. Gounod considers it an honour to be at the head of the troops on days like these; he does not hide behind conventions and wishes to assume responsibilities. This is the attitude of a true artist and a brave man').

Vaucorbeil had also agreed to the dress rehearsal being given behind closed doors, contrary to custom: even – indeed, above all – the press was banned. The day after the premiere, many critics admitted that it was difficult for them to judge a work objectively after a single hearing. But also 'without the score in front of their eyes', because, to make things even worse, Choudens, Gounod's publisher, had not distributed the vocal scores before the premiere, even though they had been printed. Edmond Stoullig complained bitterly of this, deploring the absence of the 'score that M. Choudens, father and son, have precious and ill-advisedly kept in their warehouse until we no longer need it for our work'. Achille de Thémènes devoted a column and a half of his review (out of seven) to this problem!

Denied a dress rehearsal, some defied Vaucorbeil's orders. It was not without pride that the reporter from *Le Gaulois* confessed:

We were there anyway. Where? M. Vaucorbeil will never know. Perhaps under the coat of mail of a Moorish soldier among the extras... And we saw, listened and remembered.

The same 'scoop' was provided by *Le Figaro*, which 'in this hunt for indiscretions, will be no less well informed than its colleagues. So we will relate to our readers, act by act, *Le Tribut de Zamora*'. There follow details of the plot and a description of the sets, which were reprinted verbatim by *Le National* and *Le Ménestrel*. In the same article, *Le Figaro* took it upon itself to be a prophet – and a premature cheerleader – by writing of the third act:

The account of the capture of Zamora [...] will prove extremely effective. It is here that she [M^{me} Krauss] recalls and reprises the national song that

we heard in the first act [...] Offstage, it is referred to call as 'the Marseillaise of *Le Tribut de Zamora*'.

This designation of the 'Marseillaise' was taken up by no fewer than twenty newspapers...



THE OPENING NIGHT

A double round of applause greeted M. Gounod's installation at the conductor's desk. He responded with two very sober bows, imitating Verdi's modesty in the same situation. Then he sat down, took in his orchestra with a circular gaze, struck the traditional two blows on his desk, and *Le Tribut de Zamora* began.

(*Le Gaulois*)

A detail of some importance: 'the subscribers seemed perfectly happy' with the ballet in the third act. But it was in that same act that the incident occurred which was considered, after Vaucorbeil's two authoritarian directives, to be the 'third scandal' of *Le Tribut*. 'M^{lle} Krauss, who was lying on the ground, had risen to shake the maestro's hand, and then resumed the horizontal position required by the role' (*Le Gaulois*). Edmond Stoullig was the first – but not the only – journalist to regret this behaviour:

Why does the comic element have to interfere everywhere? We laughed when, having fallen to the ground, M^{lle} Krauss then stood up to go and shake hands with M. Gounod, after which she went back to lying down at her full length... M^{lle} Daram, not wishing to be outdone in politeness, also cordially pressed the composer's hand as he stood at his conductor's desk... When, oh when, will we be serious, and when will we be done with these typically Italian ways?

(*Le National*)

In response to this public criticism, Gabrielle Krauss made amends through the intermediary of a newspaper:

Paris, 4 April.

Dear M. Stoullig,

I do not know how to express my gratitude to you...

I can only say a huge *thank you* for all the praise you heaped on me in your fine article on *Le Tribut de Zamora*.

You are right to have reproached me for getting up to give Gounod my hand in the middle of the duet. But what can I say? I was intoxicated by the success and happy to be able to tell the Maestro how happy I was *for him*.

I know I should have waited, to express my satisfaction, until the curtain had fallen. I hope that will not happen to me again.

Do not be angry, dear M. Stoullig, about this little incident, and please believe me to be,

Your most grateful servant,

Gabrielle Krauss.

(*La Renaissance musicale*)

The vast majority of the audience could not care less about this anecdote. For *La Patrie*, M^{me} Krauss ‘produced such fine surges of lyricism, in her patriotic song, that the whole house, electrified by her warm-hearted singing, roared with enthusiasm and burst into a triple salvo of applause’. And, according to *Le Siècle*, ‘the bravos, the cheers, the curtain calls in honour of the artist and the composer lasted five minutes. It was beautiful beyond description’.

Several newspapers, including *Le Rappel*, deemed that the work had enjoyed a reception that was ‘lukewarm in the first two acts, [...] warm at the end of the third, and which the fourth cooled only to a certain extent’. Achille de Thémènes explained why the spectators behaved in this way:

The audience remained reserved during the first two acts. At times it would have thrown off that reserve if a clumsy claque had not tried to force its

hand, thus deterring its cheers by depriving them of all spontaneity.
(*La Patrie*)

Less intransigent, *Le Petit Parisien* applauded 'this very great, this very legitimate success'.

The critics were very pleased with the performance, 'beyond all praise'. *Le Gaulois* thought it 'remarkable', detailing how 'M^{lle} Krauss is a great tragedienne and an outstanding singer; M^{lle} Daram is delightful; M. Lasalle is an admirable replacement for M. Faure, and M. Sellier draws admirable tenor notes from his throat'. The press agreed to refer to Gabrielle Krauss as the 'Rachel of Operatic Drama',* believing that she had 'perhaps encountered in Hermosa the most moving role of her career'. The costumes, sets and staging were also unanimously praised ('the finest one might see') and there was satisfaction that the management had 'not spared the horses'... What could be more natural, then, than that, at the end of the evening, 'the whole house, on its feet, clapped its hands frantically'? And yet, right from the first 'overnight' reviews, a more reserved view of the work made its presence felt. Louis de Fourcaud's article is a good example:

If one thinks back to the enthusiastic cheers that greeted the fall of the curtain, the work's success was brilliant. But that success remains doubtful, if one takes into account the coldness with which the audience listened to the first acts. I fear, for my part, that there was in the final ovations a feeling of deep respect for M. Gounod's lofty personality and a mark of public esteem for the artists – notably M^{lle} Krauss and M. Lasalle – rather than sincere admiration for *Le Tribut de Zamora*.

(*Le Gaulois*)



* The reference is to 'Mademoiselle Rachel' (Elisabeth Félix, 1821-58), the great French classical tragedienne. (Translator's note.)

CRITICISMS OF THE LIBRETTO AND SCORE

It is necessary to take a broader view in order to understand the attacks levelled at Gounod by a number of journalists. As is often the case in the history of music – especially French music – the issue of the different stylistic ‘schools’ was raised. Adrien Laroque (the pseudonym of Émile Abraham) declared:

We are at a decisive moment in the history of music. Between what was and what will be, the line of demarcation is as clearly drawn as between the Romantics and the Classicists half a century ago.

(*Le Petit Journal*)

In the eyes of the purists, there were two operatic traditions in Paris in 1881: that of the *grand opéra* of Auber, Halévy and Meyerbeer, and that of the Italian repertory of Rossini, Donizetti and Verdi. But a third way had been carved out by Gounod himself ever since his *Faust*. Some young composers, led by Bizet and Massenet, followed the example of this ‘illustrious head of the French musical school’ (*Le Constitutionnel*), while Wagner’s harmonies resonated in the distance, a threatening presence for some, a prophetic one for others. After the war of 1870, Wagnerism took on a political hue that considerably tainted artistic discussions. Nevertheless, the fundamental question of the future of art remained. This omnipresent debate enables us to understand the harsh comments with regard to *Le Tribut* and its composer. Louis de Fourcaud (*Le Gaulois*) raged:

The eminent composer, who opened up such new horizons for our lyric drama, seems to be committing himself more and more to a path of musical reaction. [...] *Le Tribut de Zamora* is, strictly speaking, an opera in the old style. The new school did not yet exist when he [Gounod] established his reputation, and now he joins the old school when it is no longer in existence!

Jacques Hermann (*Le Constitutionnel*) went one better:

[*Le Tribut de Zamora*] is the third to appear, in a manner so different – what am I saying? – so *opposed* to the two manners which preceded it, that one is tempted to believe in a deliberate choice, in a new conviction. It is, however, impossible to suppose that M. Gounod believes he was mistaken in *Faust*, in *Roméo et Juliette*, in *Philémon et Baucis*. And yet *Cinq-Mars*, *Polyeucte*, *Le Tribut de Zamora* are a throwback to the school whose platitudes and errors were driven out of French music by M. Gounod himself. The composer of *Faust* was thus the first in France to inspire the desire for lyrical, expressive, true, human works; all of us, musicians and audiences, owe him first-rate artistic satisfactions. We ask him for more of the same, and he becomes miserly.

Johannès Weber (*Le Temps*) saw this as a deliberate step:

If M. Gounod had written *Le Tribut de Zamora* with the intention of denying any alliance with Wagner, he could not have done better; he has unquestionably taken a step away from the German school and towards the Italian, from which he even borrows quite frequently. [...] There are people who will praise him, others who will blame him; it is enough for me to note the fact.

The libretto severely disappointed a whole section of the critics: 'very mediocre and outdated in the highest degree' (*Le Gaulois*), 'puerile [...] action, lame [...] passions, [...] negative characters' (*Le Gaulois*), 'false drama [...] coming straight out of the stock repertoire of boulevard theatre' (*Le Constitutionnel*), 'gross, hackneyed melodrama, vulgar and full of improbabilities' (*Paris moderne*). These journalists harped on 'the deplorable style of the verse and the endless naiveties' (*Revue littéraire et artistique*). Their colleagues who looked kindly on the work were D. Magnus in *Gil Blas* ('a well-structured piece of drama'), Achille Denis in *L'Entr'acte* ('[M. d'Ennery] is tackling opera for the first time and his first attempt

is crowned by a victory'), Louis Gallet in *La Nouvelle Revue* ('of fine quality, calculated to inspire confidence in the public after having inspired it in the directors') and Charles Pigot in *L'Artiste* ('The libretto, it must be acknowledged, is constructed by the hand of a skilled craftsman; dramatic scenes abound; originality, colour are not lacking'). Saint-Saëns, in his article in *Le Voltaire*, pointed out in particular the unattractive character of Manoël. Ernest Reyer agreed with him: 'I found [Ben-Saïd] extremely sympathetic, and I confess that between Manoël and him, in Xaïma's place, I might have hesitated' (*Journal des débats*).

And the genuinely musical verdict? Opinions diverged even more strongly. On the side of reprobation, we read: 'Where did [Gounod] get this grey, colourless orchestration, careless of the local colour that exerts such a powerful attraction on modern composers?' (*Le Constitutionnel*); 'A prelude followed by two acts of *opéra-comique*, the second ending with a rather too familiar finale in the Italian style' (*Le National*); 'An uneven work [...], a reactionary work' (*Le Petit Journal*); 'The music [...] lacks originality, and one has the impression, in certain passages, that one is not hearing it for the first time' (*La Lanterne*); 'Gounod is the man for the hymn, the ode, the idyll, the elegy; do not ask him for the epic' (*La Patrie*); 'The great reproach that we will level at M. Gounod is the way he abuses certain formulas; it is true that they are his, and it is perhaps because so many others have appropriated them that they seem more threadbare to us today' (*La Presse*); 'The score, taken as a whole, seemed cold' (*L'Illustration*).

Ears that were more attentive or better educated, or which had had the opportunity to hear the work several times, were not so categorical. And it is notable that they did not insist on the conventional wisdom that only the third act had both dramatic and musical value. Among the set-piece numbers, the choral epithalamion of Act One ('Entendez-vous la cloche ailée') immediately reminds today's ears of the carillon from Bizet's *L'Arlésienne*. Probably because it was less well known at the time, only two journalists (out of nearly forty) noticed this kinship: Hippeau in *La Renaissance musicale* ('This is as interesting as the famous carillon in

L'Arlésienne') and Weber in *Le Temps* ('In *L'Arlésienne*, Bizet also wrote entr'acte music on a three-note carillon'). Although we do not have space here to list all the favourite numbers in detail, it is legitimate to agree with one critic for whom '*Le Tribut de Zamora* is rich, all things considered, in first-rate pieces. This work will count among those on which M. Gounod has expended the most effort; he has put his soul and his heart into it' (*L'Union*).

The reader is recommended, as a fine example of a balanced and well-argued article, to consult the review by Camille Saint-Saëns published in *Le Voltaire* of 4 April 1881. The composer is not afraid to season his criticism with humorous remarks, whether to evoke the King '(something of an old duffer, just between ourselves)' or to describe the setting of the third act ('high Moorish arches overlooking the countryside; one of them opens onto a precipice at the bottom of which rolls a torrent, as is the case at the bottom of any self-respecting precipice'). He adds, in the same tone: 'Ben-Saïd, out of courtesy for the subscribers of the Opéra, gives a party for his mistress. It has always been so, and will always be so until the end of time.' Another witticism: 'No matter, Xaïma still loves [Manoël]. She abhors Ben-Saïd! Pleas, threats, nothing does the trick for him. What do you expect? Manoël is a tenor and Ben-Saïd is merely a baritone!'

More substantial is Saint-Saëns's opinion on the score:

The music is written throughout with the elegant and impeccable pen to which M. Gounod has long accustomed us. The voices are admirably handled, and supported by a velvety orchestra that dresses them up richly without stifling them. One could hardly imagine better-blended sonorities. [...] Perhaps this music will be criticised for its continuous charm, its lack of harshness, the absence of that turbulence so much in fashion today. M. Gounod – and this is his strength – has always remained himself; nourished on the marrow of lions by thorough study of the great masters, he has dug his own furrow and opened up a road along which a whole generation of musicians has passed; then he has stayed his ground, more

inclined to run counter to fashion than to follow it, or, to express it better, frankly disdainful of fashion. [...] I always admire the Olympian calm, the contempt for the opinion of the vulgar mob, the respect for his own conscience that characterise the composer of *Le Tribut de Zamora*.

(*Le Voltaire*)

Let us end this panorama of the reception in the Parisian press with a little-known fact: *Le Tribut de Zamora* was the first opera in history to be transmitted to another building via telephone wires. The day after the fifteenth performance, *Le Ménestrel* dated 22 May 1881 reported:

[The telephone] was connected with the auditorium of the Opéra at the very time of the performance. A complete success! The voices of M^{mes} Krauss, Dufrane and Janvier and those of MM. Sellier, Melchissédec and Lorrain in *Le Tribut de Zamora* could be heard perfectly on rue Richer [in the Opéra's scenery warehouse].



LE TRIBUT DE ZAMORA OUTSIDE PARIS

Although it is true that the work's career at the Opéra was of short duration (forty-seven performances in 1881 and 1882 and three in 1885), the Gounod literature has so far failed to mention that it nevertheless travelled to almost thirty cities in the years up to 1905. On the basis of local newspaper reports and the numerous annotations in the orchestral parts hired out by Choudens, the following – non-exhaustive – list can be drawn up: Paris (1881, 1882, 1885), Turin (1882), Lyon (1882), Antwerp (1882), Vienna (1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1891), The Hague (1883, 1884), Hamburg (1884), Marseille (1884), Béziers (1885, 1886, 1889, 1893), Avignon (1885, 1896), Narbonne (1885), Geneva (1885), Liège (1885/86, 1901), Brussels (1887/88), New Orleans (1888), Nîmes (1888), Amiens (1889), Montpellier (1889, 1890, 1894), Pau (1889/90), Carcassonne (1890),

Prague (1892), Cette (1893), Limoges (1893), Constantine (1893/94), Douai (1895), Cambrai (1895), Agen (1900), Tournai (1905).

The performance in Turin on 5 March 1882 seems to have been the first production of *Le Tribut* outside Paris. It inaugurated a run of five performances. In Lyon, illness delayed the premiere until 17 March of the same year. Gounod went to Antwerp to conduct the rehearsals and the local premiere on 16 November 1882.

The series of twenty-three performances in Vienna is the most remarkable: as with Gabrielle Krauss in Paris, it was Pauline Lucca who guaranteed the success of the work in the Austrian capital for six years. Every time she stayed there, Gounod's opera appeared on the programme. One notes that the twenty-third performance was the first attempt to give it without her – and also the last.

We will conclude with a quotation that would surely have pleased the composer of *Le Tribut de Zamora*, who was also the creator of... *Mireille*. It comes from an article published on the occasion of one of the eight performances in Montpellier (where it was premiered on 28 November 1889). The review appeared in *La Cigalo d'or* on 1 December 1889 – in the Occitan language!

Per tout dire, lou *Tribut de Zamora* es estat un succès. En desirant à Moussu Miral qu'aquel succès siègue duradis, la *Cigalo d'or* pago soun tribut... à Zamora.

[In sum, *Le Tribut de Zamora* was a success. Hoping for Monsieur Miral's sake that this success will be a lasting one, *La Cigalo d'or* pays its tribute... to Zamora.]



Above: The slave auction in Act Two. *L'Illustration*, 9 April 1881.

Below: *L'Univers illustré* of 9 April 1881.

Braam Collection.

En haut : La vente des esclaves à l'acte II. *L'Illustration*, 9 avril 1881.

En bas : *L'Univers illustré* du 9 avril 1881.

Collection Braam.

An opera for the eyes

Rémy Campos

If we detach ourselves for a moment from the score of *Le Tribut de Zamora* to look at the spectacle as it was staged in concrete terms at the time of Gounod, we shall find we are likely to run into more than a few surprises: did the music critics of the time not debate the shape of Berber helmets, the riding skills of the baritone Lassalle or the correct way to hold a procession of a hundred virgins? Because it is no longer familiar to us, this bygone theatrical era requires, to be understood today, a substantial effort of historical imagination. Let us venture to provide some guidance.



THE OLD ORATORICAL THEATRE

The suspension of the dramatic action for which the champions of aesthetic modernity criticised Gabrielle Krauss took place on the stage apron. In the auditoria of the period, the proscenium stood out even more clearly than today from the stage proper and allowed the singers to come forward above the orchestra, getting as close as possible to the audience. The apron had the best lighting: a ramp glittering with a thousand footlights that threw the artists' faces into the fullest relief. It was there that the soloists took up position for the duration of an aria or an ensemble, but it was by no means rare for the chorus to appear there too.

The frequent excursions of the singer-orators outside the proscenium arch to reach the stage apron which served as their tribune were justified by a conception of staging which saw in the dramatic action a discourse of convention (one sang instead of speaking) posed in front of painted canvas sets. Apparently, the division between the sung word and the visual component of the spectacle was clearly delineated. Things were more complex than that, however, since the operatic actor's art closely mingled diction, song and gesture.

For many critics, Gabrielle Krauss had all the qualities of an operatic orator: an excellent singer, of course, she was also a peerless orator. By all accounts, these combined talents worked to the benefit of several numbers in *Le Tribut de Zamora*. It was she who succeeded, in the third act, in highlighting the qualities of what Gounod hoped to transform into a memorable refrain: the 'national anthem' that the choristers had proved incapable of bringing to life in the finale of the first act. It was Krauss again who managed to save the conventional situation of the recognition scene:

Perhaps M^{me} Krauss will make this precarious success last. She showed herself to be as admirable a tragedian as she was a great singer in a role of low melodrama; she rejuvenated it with her breath of inspiration and elevated it with her style. Dramatic life, poignant emotion, eloquence of gesture and attitude could not reach greater heights.

(*Moniteur universel*, 4 April 1881)

Singers' skills encompassed not only vocal technique but also the rules governing stage movement, arm movements and facial expressions. *Le Figaro* offers striking testimony of the way in which Gabrielle Krauss had composed her character of Hermosa:

Seeing La Krauss appear, concealed beneath her white burnous, a bush of black hair veiling her brow and floating on her shoulders, her eye fixed on an implacable distant memory, her physiognomy closed to the contingencies of present existence, the audience does not need this strange figure to

be given a name: the spectators' emotion, which is drawn to it, knows that it is called the fatality of the drama! It is really impressive to watch, on La Krauss's face, the smile of reason rending asunder the sombre mask of madness. Displacing art in order to enlarge it, the artist, no less learned than inspired, *plays* with her voice and *sings* with her gestures; her poses, her attitudes on stage, without ceasing to be the apt expression of nature and passion, always have the line, the volume or the harmonious contour of statuary. With the aid of an art parallel to her own, La Krauss, even in a beautiful silence, still knows how to be a great vocal tragedian.

(*Le Figaro*, 3 April 1881)

Over the course of this review, the writer sketches out the perfect ideal of a harmonious whole in which music and plastic art merge. The model is clearly that of the classical tragedian and, in the background, that of ancient sculpture, an inexhaustible source of graceful poses perfectly familiar to the spectators.

Almost nothing remains of the former stagecraft of singers: brief descriptions in the press, a few pages in rare manuals, engravings and photographs of artists taken in the studio in costumes and attitudes brought in from the theatre. In other words, frozen images of what was in essence perpetual movement. Transmitted orally and by imitation from generation to generation, the common stock of gestures did not survive the break with tradition in the last third of the twentieth century, when opera directors (mostly from the spoken theatre) also took it upon themselves to dictate acting styles.



THE STAGING PROPER

In the theatre, a distinction was long made between facial movements and gestures, whose composition was left up to the individual actor, and stage movements, which were fixed by a group of professionals. Entrances

and exits, interaction between artists, processions constituted the specific domain of staging [*mise en scène*]. Installed in what was called a *guignol*, a kind of mobile shell set up on the proscenium with its back to the auditorium during rehearsals, librettists, composer, stage manager and director indicated to the singers the main movements: ‘enter stage left’, ‘approach such-and-such a person’, ‘cross to centre stage’, etc.

In the case of *Le Tribut de Zamora*, only two staging manuals [*livrets de mise en scène*] have survived, drawn up for provincial theatres. In these, the stage managers recorded plans of the set layouts and indications of movements and, every now and then, the arrangement of the characters at key moments in the piece. Thus, in the manual preserved from performances given in Brest in 1886, we read for the third act:

Hadjar makes a move towards Ben-Saïd, who stops him.

Manoël has gone back up near the soldiers to challenge them; they seize him while Ben-Saïd finishes his phrase.

Xaïma, who has entered through Entrance G, seeing the danger facing Manoël, moves sharply towards Window A, and climbs onto the top step to say: ‘Frappez, cruels!’

Hadjar

Soldats

Xaïma

Manoël

(three steps are drawn here)

(Charles Delaire, *livret de mise en scène* for *Le Tribut de Zamora*, Brest, 3 April 1886, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris)

To imagine the final appearance of the production, we must assemble other pieces of the puzzle: models of sets and costumes, archival documents or the occasional engraving. Only at the price of a patient effort of reconstitution can one form an idea of the visual dimension of *grand opéra*. This process is all the more indispensable since the Académie de Musique (Paris Opéra), where the genre was born, attached great importance to the material dimension of performances. Hence the house specifications prohibited the reuse of sets and costumes. *Le Tribut de Zamora*

was the occasion for an incident caused by the reuse of eighty costumes taken from repertory pieces and by the poor quality of the material used to make the shields...

When a work did not remain in the repertory of the Paris Opéra, its sets were removed from the inventory rather than reused – to mention only works by Gounod, the sets of *Polyeucte* (premiered in 1878) suffered this fate in 1885, those of *Le Tribut de Zamora* (1881) as early as 1885, those of the revival of *Sapho* (1884) five years later. Naturally, the animation of these sumptuous decors was an element which the authors took into account during the composition of works destined for the Opéra. And it was expected by the majority of the spectators who came to the Palais Garnier to enjoy the various marches, parades, processions, picturesque crowd scenes, ballets, collapsing sets and fires on offer. *Le Tribut de Zamora*, obviously enough, is not exempt from these formulas:

What still needs to be praised is the extreme luxury of the staging: local colour, though absent from the score and the libretto, is magnificently deployed in the sets and costumes. The knightly and Muslim Spain of the ninth century comes fully alive again from head to foot in these four tableaux, with its grandiose and barbaric spectacles [*pompes*]. They may be counted among the finest that the Opéra has ever shown.

(*Moniteur universel*, 4 April 1881)

Let us open the libretto and the score. In the first act, we witness an entrance of Arab horsemen. In the second, a Moorish dance, a procession of a hundred virgins followed by a march of captives, and finally a picturesque scene – the auction of the prisoners. In the third act, we have a complete ballet and a duel scene. In the fourth... nothing special – a situation deplored by many commentators! The reviews printed after the premiere of *Le Tribut de Zamora* testify to the interest that could still be aroused, half a century after the creation of the *grands opéras* of Meyerbeer and Halévy, by what was called ‘la pompe scénique’:

Lassalle's entrance is superb. He arrives on horseback, surrounded by a brilliant retinue: horsemen sheathed in shining armour and bright fabrics, magnificent heralds, and Berbers dressed in white wool, spear in hand. There is an enormous number of Berbers in the new opera. It would appear that the extras fought over this job. Seemingly everyone wanted to be a Berber.

(*Le Figaro*, 2 April 1881)

The smallest details of the plot are pretexts for an incredible display of luxury, at a time when the Palais Garnier (inaugurated in 1875) gave employment to dozens of specialised professionals (tailors, wig-makers, shoe-makers, etc.) and had considerable resources. With an informed eye, the journalist of *Le Figaro* gives further details of Lassalle's costume and the adjustments that had to be made to his helmet, copied from a historical original, to allow him to sing comfortably.

To reduce the splendours of the Opéra to a succession of derisory circus parades would be to misinterpret their function. Numerous spectators appreciated with a connoisseur's eye the details of the historical reconstruction, the craftsmanship of the sets and the quality of the arrangement of the tableaux vivants by the stage manager Adolphe Mayer. Many of them seemed to be strolling around a gallery of familiar images that paralleled the historical canvases of the Paris Salon de Peinture. In all the moments when the stage action takes over the leading role from the orchestra pit, Gounod's score is merely decorative. Indeed, the critic of the *Moniteur universel* quoted above even suggests, with his remark on the absence of local colour in the score, that this background music no longer needs to concern itself with rendering the time and place of the action.

Over the decades, *la pompe scénique* had become an artistic object in its own right, with its aesthetic rules, its memorable achievements and its failures, its technical know-how, and it was even parodied in lesser theatres. Composers in those days did not balk at taking a back seat in order to let the eye enjoy the expensive show. In 1881, Gounod – who was indis-

putably foremost among them – did not think for a moment of going against the established procedure.



THE TASTE FOR THE SPECTACULAR

In 1882, the administrator of the Théâtre-Français, Émile Perrin, faced a polemic launched by the famous theatre critic Francisque Sarcey, who criticised his production of Victor Hugo's *Le Roi s'amuse* for being too influenced by his experience as director of the Opéra and the Opéra-Comique. Perrin's reply is argued at length:

At the Opéra, in scenes where supernumeraries and choral masses must take part in the dramatic action, the music provides the stage director with invaluable aid. Rhythm and measure animate and support these masses, which are somewhat inert in themselves; the powerful sonorities of the instruments and the voices cover the inconvenient noises of the stage; everything becomes easy; even disorder itself is disciplined and regulated by the ample chords of the orchestra. At the Théâtre-Français, on the other hand, where speech must reign supreme, where the slightest noise is an embarrassment, where the slightest manoeuvre cannot be tolerated in the theatre once the curtain has been raised, the task is much more delicate and difficult. Even the composer often finds that the chorus moves too much. So what will the poet, who is his symphony all by himself, have to say if the extras thrash around while he expresses in the most noble language all the feelings that motivate the characters in his drama, while, penetrating the soul of each of them, he makes the tenderness of the father, the despair of the daughter, the fury of revenge, the unwitting or hideous crime speak in their turn?

(Émile Perrin, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1883, p. LXVI)

So, if one is to believe one of the most experienced theatrical figures of his time, the noble but fragile art of the spoken word is at the opposite pole from the crude, if not trivial, artifices of the operatic spectacle. Perrin's view, however, even steeped in his practical experience, is debatable. In recent years, historians have shown that what came into the category of the spectacular in the nineteenth century should be treated as an essential component of the stage aesthetics of the period. This observation holds especially true for opera, where expensive care and an almost maniacal obsession were lavished on the archaeological reconstructions in order to vie with history painting:

At first it was intended to give great importance to this procession of one hundred virgins. But M. Vaucorbeil, who has staged the new opera with an artistic taste that cannot be too highly praised, has eliminated the processions. It is true that the effect had been rather overworked in *Le Roi de Lahore*, *Polyeucte* and *Aida*. The procession of Spanish virgins is therefore of very little importance. On the other hand, it provides a lot of colour. At one point, in order to make it still more colourful, the Opéra discussed the idea of adding a few camels to the escort of the captives. But M. Régnier, who is not only a first-rate director but also a discerning scholar, came, his Buffon in hand,* to prove that the Moors had never been able to acclimatise the camel in Spain. Moreover, camels had already been seen at the Opéra, in Grétry's *La Caravane du Caire*. Except that they were cardboard camels: one supernumerary in the back half, another one in the front. It was an immense success. Today we would probably be more demanding. (*Le Figaro*, 2 April 1881)

In 1881, *Le Tribut de Zamora* appeared at the moment of a conjunction of circumstances: the Parisian public's high expectations in matters of

* The reference is to the *Histoire naturelle, générale et particulière* of the French scientist Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-88). (Translator's note.)

spectacle, a first-rate artistic and technical team, almost unlimited financial resources, and above all an aesthetic coherence in terms of staging that had been proven over several decades. It must be admitted that it is difficult to assess the suggestive power of this undertaking today. At least we have tried to give an idea of it here.



Charles Gounod.
Leduc Archives.

Charles Gounod.
Archives Leduc.

So near and yet so far: Spain and its painters in nineteenth-century France

Pierre Sérié

If one questioned a French person today about his or her artistic culture, would there be anyone who would draw a blank on Spain? Everybody, even the least erudite, would be bound to name at least one artist, be it Picasso. And then those very sonorous words, most of them never Gallicised (Goya, the Alhambra, the Escorial), as against their Italian equivalents, which to a French audience have become too close to home through the use of translation (for, in France, one says 'Léonard de Vinci', 'les Chambres et les Loges de Raphaël', 'la Chapelle sixtine de Michel-Ange'), have preserved their exotic colouring, a whiff of Otherness. These things are archaic and yet still escape the status of 'classics'. Objects which, despite the distance of the centuries, retain an element of the unexpected (the unconventional poses of the figures portrayed by Velázquez), of excess (the very raw realism of Ribera or Zurbarán), if not of savagery (the *Black Paintings* of Goya) and whose subversive power was such, in their time, that it has still not completely receded: Picasso retains intact, in the collective imagination, his status as the iconoclast par excellence. How can this still be the case?

The reason is that, in the long view of history, in an expanded chronological perspective and looking beyond the literary field alone, contact with Spain is, in the end, quite a recent phenomenon. Despite the frequency of Hispanic subjects on the theatrical stage in the seventeenth and

eighteenth centuries (Corneille's *Le Cid*), despite Spain's centrality in international diplomacy, as exemplified by the three Franco-Spanish royal marriages of the seventeenth century, and even despite what constituted the great geopolitical issue of the second half of that same century in Europe – the Spanish Question, caused by the imminent but indefinitely postponed demise of Spain's last Habsburg (1665-1700), and the ensuing War of Succession (1701-14); despite all this, then, Spain did not exist in the field of the fine arts in modern times. France was poorly and inaccurately informed about the country's painting until the first half of the nineteenth century: El Greco and Zurbarán were totally ignored; Ribera owed his fame to his attachment – through his Neapolitan career – to the Italian school; Velázquez suffered from the interdict that struck the minor genre of portraiture. Only Murillo – the very figure least familiar to today's average art lover – enjoyed great consideration for the moment. What was later to be called the Spanish 'Golden Age' therefore boiled down to Murillo alone. In fact, art history then revolved around three poles: the Northern school, the French, and the Italian. So true was this that even in Spain itself, when the Prado opened in 1819, the place of honour was reserved for Raphael's *Virgin with a Fish*.

It was not until the second third of the nineteenth century that an educated public really became interested in Spanish art. But from then on, what enthusiasm! What had been despised up until then was suddenly praised to the skies. Thus, in 1852, the biggest financial effort ever made by the administration of the Beaux-Arts went towards the purchase not of a sixteenth-century Italian painting, but of an *Immaculate Conception* by Murillo, which was fought over by Tsar Nicholas I, Queen Isabella II of Spain, the National Gallery and the Louvre Museum. It took no less than a special vote in the Chamber of Deputies to raise the sum requested and to allow the canvas to enter the Louvre (it is now in the Prado, but that is another story). And it was in the Salon Carré – the holy of holies where the masterpieces of the museum are assembled without distinction between schools – that it was hung, just below Veronese's *Wedding at Cana*. From being nothing, Spanish painting had become almost everything. At

least if we refer to those who made art what it was in that period – Gautier, Courbet, Manet, the Goncourt Brothers, and so on:

- ¶ Velázquez is the greatest painter who ever existed. (Théophile Thoré-Burger, 1857)
- ¶ Ribera, Zurbarán and above all Velázquez: I admire them [...]. As for Monsieur Raphael, he undoubtedly did some interesting portraits, but I do not find any thought in his paintings. That is probably why our so-called idealists adore him. (Courbet)
- ¶ I should like to swallow Velázquez whole. He is the world's foremost painter. (Henri Regnault, 1869)
- ¶ True painting amounts to three men: Rembrandt, Rubens, Velázquez. (Edmond de Goncourt, 1889)

To Ingres, for whom Raphael was ‘God descended among men’, Manet retorted that ‘the painter of painters’ was Velázquez. This substitution, to which both Courbet and the Goncourts subscribed, says it all. What had been adored yesterday (at least since the sixteenth century in France) was burned today: it was all over for Raphael and Italy; from now on they were to be regarded as the counterexample for ‘modern’ art and even to be blamed for so-called ‘academic’ art (the term appeared, in its pejorative sense, at this precise moment in history). When Courbet pits the Ribera-Zurbarán-Velázquez trio against ‘Monsieur Raphael’ in Manichean fashion, he is aware that he is shattering an idol: to precede Raphael’s name with ‘monsieur’, a true oxymoron, is to secularise him in the derisive form of a bourgeois in a cardigan, to deprive him of his aura. Manet proceeds in the same way in *Le Déjeuner sur l’herbe*, where he explicitly attacks Raphael’s *Judgment of Paris*, which, revived at the Spanish source, he can ridicule in the form of a judgment *from* Paris. We might seem to be talking a little too much about painting here. But that is precisely because the notion of ‘modernity’ was born of painting: Baudelaire writing *Le Peintre de la vie moderne* and Manet painting that same modern life. And this notion of modernity, even more than the

earlier notions of Romanticism and Realism, is intimately linked to the discovery of Spanish art and the exploration of the Iberian Peninsula. Romanticism made France aware of Spain, Realism was influenced by it, and the modernising movement – through Manet who went there and made Spain one of his favourite themes – made it a symbol of a paradigm shift.

When Gautier declared ‘Spain is the Romantic country par excellence; no nation has borrowed less from Antiquity’, he was already pointing out that everything there seemed new to observers trained in the Humanities, knowing their Greek and Latin by heart just as they knew Franco-Italian art like the back of their hand. Not only did Spain offer the artist (and the public) the possibility of going off the beaten track; it also constituted a lever enabling one to reverse the principal rules of art, and first and foremost the rule according to which painting had moral value and should necessarily make the viewer better (such is the notion of *exemplum virtutis* dear to David, for example). Just as the protagonist of Romantic drama was the anti-hero, so did Spain offer a repertory of anti-heroic subjects and motifs, the embodiment of the uncivilised, the savage, the ‘barbarian’ as compared to the classical Greco-Roman hero. The same held true for the bull, which, in the Spanish bestiary, is the counterpart of the ancient horse. Whereas in Rome Géricault had painted the horse races on the Corso, Manet was to depict the bullfight: brute force, the undomesticated animal that could be tamed only by putting it to death. Picasso would remember this emblematic motif, from the Minotaur paintings to *Guernica*. Spain is the land of disturbing figures (Gypsies, beggars, inquisitors, ascetic monks). Evoking Goya’s series of prints *The Disasters of War*, the Goncourts would sum the matter up as follows:

The genius of horror is the genius of Spain. There is torture, inquisition almost, in these plates by its last great painter. His etching burns the enemy for posterity, just as once the auto-da-fé burned the heretic for hell.

(Goncourt, 1863)

And indeed, even if the cause were noble (resisting the Napoleonic invader; promoting political liberalism), the upheavals of contemporary Spanish history are akin not so much to the Parisian revolutions of the nineteenth century (the terrible year of 1870-71 excepted) as to a permanent civil war (the French Expedition to Spain of 1823, the First, Second and Third Carlist Wars, 1833-39, 1846-49, 1872-76), so that, in the end, nothing changed from the old order, with its misery and injustice. In Spain, blood flowed in vain; it was that anti-Enlightenment soil where everything worked towards denying the idea of progress dear to the nineteenth century, a land to make one despair of the human condition. In that respect, already, Spain did not belong symbolically to Western Europe, it was different, and it was this 'savagery' that artists would seek there in the second half of the century. Artists such as Regnault, already quoted above, to whom the critics significantly referred several times in their accounts of *Le Tribut de Zamora*, most especially at the point, at the beginning of Act Two, when Hermosa made her entrance:

The role of Hermosa, the slave, the madwoman, did not seem to call for especially dazzling costumes. But it was discovered, not inopportune, that the Orientals used to dress mad people in sumptuous clothes, which means we are presented with a purple silk kaftan embroidered with gold, with cuffs lined with amaranth red rolled up on the shoulders and displaying bare arms. The dishevelled hair reminded us of Regnault's Salomé. This first appearance of La Krauss created an enormous effect.
(*Le Figaro*, 2 April 1881)

Such mentions of Regnault's *Salomé* occur at least three times in reviews of *Le Tribut de Zamora*. To be sure, the biblical subject is not Spanish in itself. But, ever so surreptitiously to our eyes too little aware of the subtleties of this kind of painting, Regnault shamelessly subverted here the codes of 'Great Art' and looked well beyond the Pyrenees. For there is nothing antiquarian in this canvas, nothing noble or ancient either, just a model displaying herself as such by her inappropriate smile and

her deliberately neglected pose: one hand on her hip, one foot on the other. To express their total disapproval, the critics spoke in these terms: this is not Salome, but a Gypsy; not the Old Testament, but trashy Spanishry. And then, by way of chromaticism, there is the overabundant jet-black hair that stands out dark on light, black on yellow, a symphony in yellow, as Gautier would say. Regnault admitted that the idea for this painting – what Poussin called the ‘conchetto’ and the Académie Royale de Peinture et de Sculpture the ‘dessein’ – had come to him from a vulgar piece of yellow cloth. In the end, the only historical thing about this picture is its title. And Regnault had conceived this profession of faith on behalf of purely formal painting, concentrating on colour and light, in Spain, where, despite having won the Grand Prix de Rome, he had taken refuge, fleeing the Italian masters. For the music critic of 1881, there was therefore nothing absurd in invoking this immensely famous *Salomé*. Better still, the connection with the Moorish subject of *Le Tribut de Zamora* was all the more obvious because, in Spain, Regnault had visited the Alhambra in Granada at length before descending as far as Tangier: Spain was his way of familiarising himself with the East. And indeed he had brought back from there another famous ‘anti-history painting’ (the last one before he was killed in action in January 1871): *Summary Execution under the Moorish Kings of Granada*, a drama without explanation, a painting without motivation other than arbitrary (who is executed, why and when is he executed?). Everything remains in abeyance in this canvas of unprecedented violence which is, at the same time, exclusively decorative, a little-known manifesto of art for art’s sake.

This evocation of Regnault undermining the most elementary rules of art within the very institutions that guaranteed it (the École des Beaux-Arts, the French Academy in Rome, the Salons) is revealing of the stakes represented by Hispanophilia around 1860-70. Italy embodied the Tables of the Law; Spain was the testing ground for researchers. In the immediate future, Regnault’s posterity was to be immense and, at the Salon, it led to a whole corpus of Hispano-Moorish works that would delight the public for a good thirty years. Among these, Benjamin-Constant

illustrated several times themes very close to *Le Tribut de Zamora*, such as *The Cherifas* (1884), which shows, larger than life, the women of a harem as they had been depicted in Act Three Scene 1, in Ben-Saïd's palace: 'When the curtain rises, all Ben-Saïd's women are lying on cushions. Little black slaves fan them.' But it was a few years earlier, in 1876, that Benjamin-Constant had made his name with the immense *Entry of Mahomet II into Constantinople on 29 May 1453* (immense because it is 7 metres high), a canvas iconographically very close to what was soon to constitute the causal episode of Gounod's opera, the massacre of the Christians depicted in words (hypotyposis), first of all in Act One Scene 5 and again in Act Three Scene 8. For this *Mahomet II* which was to establish his reputation once and for all, Benjamin-Constant borrowed from Regnault's *Summary Execution* the device of 'high arches' that the set designers Lavastre and Carpezat themselves would take over in the third act of *Le Tribut de Zamora*, merely translating from left to right 'a sort of cut-out corner facing the public'. This cut-out horseshoe arch obviously had a connotative function on account of its exotic character, but above all, in the case of the painter, it enabled him to energise his canvas, inscribing it in a mobile space – a place of passage – that could transgress the limits between the art of time (the text) and the art of space (the frozen image of history painting). The effect of emergence created by this device drew viewers into the picture all the more readily because it was not parallel to them, but, being placed obliquely, moved virtually towards them, came to meet them. Finally, the low-angle view gave the spectators the sensation of being crushed by this gigantic, immensely high image, and, logically, meant they would identify with the corpses trampled by the mounted victor's horse. The illusion of being part of the canvas was total.

Following Benjamin-Constant came a fellow traveller of Regnault's in Spain, Georges Clairin, who was present at the premiere of *Le Tribut de Zamora* according to the review in *Le Figaro* on 2 April 1882. The article also specifies that this 'young painter of such great talent, who has travelled extensively in Spain and Morocco, gave some precious advice'. The theme of the victorious Moorish chieftain entering on horseback 'stage

right', passing under 'high Moorish arches' and seen at an angle, became one of his recurrent motifs, found in *After Victory: the Moors in Spain* (1885, currently rolled up in the reserve of the Musée des Beaux-Arts of Agen) and *The Last Mass: the Moors Ransacking a Spanish Cathedral* (1894, formerly in the Musée des Beaux-Arts of Vienne, now considered lost). Given Clairin's links with the world of the theatre (a friend of Massenet, he was to design, for example, the poster for *Le Cid* in 1885), it is not absurd to see a causal relationship between *Le Tribut de Zamora* and his great Hispano-Moorish blockbusters. If only in their proportions, extravagant even for the Salon (*After the Victory*, showing in its foreground the wives of the vanquished lying on the ground and destined for slavery, measures 6.50 by 9.60 metres, i.e. 64m²), these works, which can no longer be viewed today but are known to us through reproductions of the period, are in fact more a representation on canvas of a contemporary spectacle than history painting proper. Let us observe, in this respect, that Clairin does not show exactly what he promises: the victor is about to come onstage, but only about to. We imagine him more than we see him, which is the artist's way of engendering suspense in his viewers and sustaining their interest, placing on them the onus of conjuring up in their minds what is only hinted at. So should we regard this as theatre painting rather than history painting? For the *salonniers* of 1885, this double game was unbearable and they complained of it:

One does not know whether to view [this] immense Turkery as a page of history or the decor for a ballet.

(Paul Mantz, 1885)

Let us conclude with the testimony of an aspiring history painter, Gustave Surand, who entered the artistic arena in the early 1880s (he was therefore contemporary with *Le Tribut de Zamora*) and was destined to travel the world for a year as the recipient of a scholarship awarded at the end of the 1884 Salon. He owed this prize to a particularly ferocious historical episode, entirely commensurate with a certain Spanish vein (the

corpses of crucified lions rotting in the sun). If Surand is of interest to us, it is because, free to organise his journey as he wished, he hesitated between yesterday's promised land (Italy) and its modern equivalent (Spain). Like a docile pupil, he began by visiting Italy. But boredom very quickly set in. 'Florence surprised me with enthusiasm,' he explained, 'but the city of the popes thoroughly disillusioned me.' Raphael seemed 'meagre and small' to him and, in Rome, only one painting really moved him: the portrait of Innocent X by Velázquez. Was Rome and, more generally, the whole of Italy, 'an old acquaintance, rather like the fables one learns by heart at school', worth the trip? It would seem not. Even the landscape wearied Surand:

The countryside is too sad; it is the source of the overwhelming and classical monotony that envelops everything.

He could stand it no longer: he had to meet living beings, and he hastened to embark for the Iberian Peninsula. There, at last, everything 'seem[ed] big, broad' to him: 'Nature occupies a very dominant position and suffices to impress anyone who loves it.' Sixty years later, the horse races on the Corso captured by Géricault appeared academic to him; Surand – a future animal painter – saw something altogether grimmer in Madrid with the bulls: 'It is fiercely beautiful and ignobly savage.' Here, finally, he felt fulfilled. Surand's correspondence with the administration of the Beaux-Arts demonstrates the extent to which, after 1870-80, Hispanophilia, hitherto reserved for rebellious spirits, had now become the common coin. He belatedly regained in Spain that inspiration which had nourished Gautier fifty years earlier (*La Vie dans la mort*) and Baudelaire (*Une charogne*) shortly thereafter: the beauty of horror and that lesson of vanity which Valdés Leal – another famous figure of the Siglo de Oro – had made his speciality in Seville (*Finis Gloriarum Mundi* in the church of the Hospital de la Caridad).



Entry of Mahomet II into Constantinople on 29 May 1453, by Benjamin-Constant.
Musée des Augustins, Toulouse.

Mahommed II le 29 mai 1453, par Benjamin-Constant.
Musée des Augustins, Toulouse.

Synopsis

Spain in the ninth century, at the time of the Caliphate of Córdoba, fifteen years after the Battle of Zamora.*

ACT ONE

The city of Oviedo. Preparations are underway for the wedding of the soldier Manoël and the beautiful Xaïma. But Ben-Saïd, whom the Caliph has sent to announce his intention to raise an additional tribute of twenty virgins under the Treaty of Zamora, falls in love with the girl, who scorns his advances. When she is chosen by lot, all hope of marriage is lost. She is taken along with other women, despite the fierce protests of the Spaniards.

ACT TWO

Córdoba, where the captives are to be sold. Songs of rejoicing are interrupted by the arrival of Hermosa, a madwoman to whom Ben-Saïd gave his protection some time ago, obeying the words of the Prophet: 'Consider the mad as holy.' She intends to buy Xaïma to make her suffer as she herself has suffered, but a strange disturbance takes hold of her. Manoël, who has disguised himself as a Berber in order to enter the city and try to buy Xaïma, is recognised by the Muslim soldier whose life he once saved, Hadjar. The latter places his fortune at Manoël's disposal but Ben-Saïd raises the bids so high that he wins.

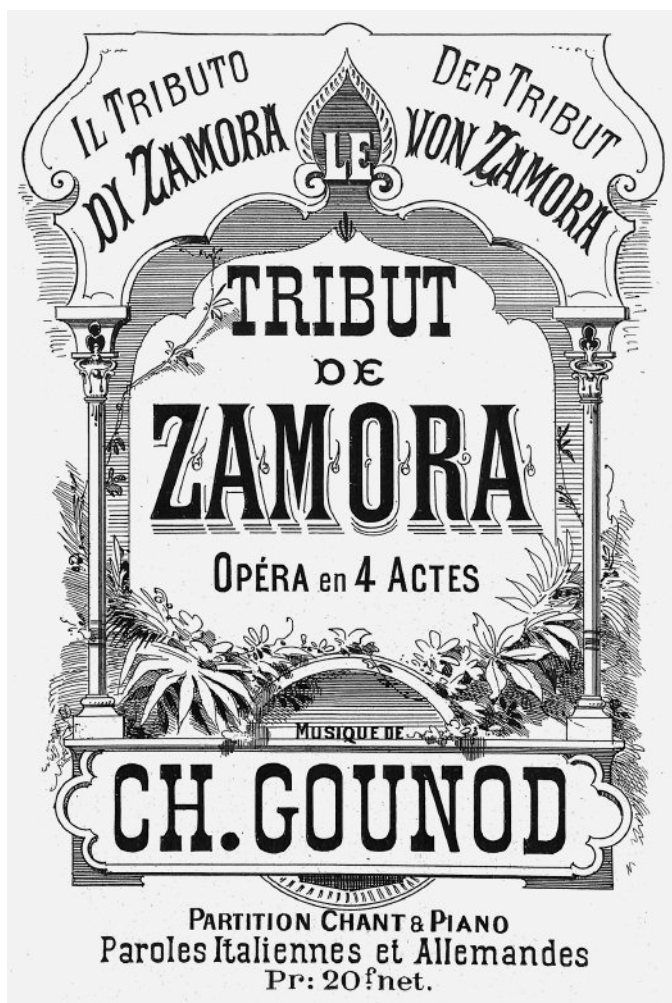
ACT THREE

The palace of Ben-Saïd, who vainly attempts to seduce Xaïma with a festival featuring beauties from every country. Hadjar, who is in fact Ben-Saïd's brother, seeks to intercede on behalf of Manoël, who accompanies him. Ben-Saïd again mocks his claims, defeats him in a duel but spares his life. As she conjures up the memory of the capture of Zamora, Xaïma recognises Hermosa as her mother, and the old woman regains her wits.

ACT FOUR

Ben-Saïd's garden, which Manoël has managed to enter in order to die with Xaïma. Hermosa wrenches his dagger from him. Enter Ben-Saïd, who has Manoël led off by his guards; he first tries to seduce the young woman, then threatens her and, in response to Hermosa's supplications in the name of maternal love, he declares that he would rather die than lose Xaïma. Hermosa therefore stabs him – with impunity, since she is believed to be mad. The dying Ben-Saïd begs Xaïma for forgiveness, and the work ends with a chorus of thanksgiving.

* Although the best-known battles around Zamora took place in the tenth century, the librettists chose to play somewhat fast and loose with history by setting the plot in the ninth, going so far as to have the Moors sing in Act Two that they will go to fight 'chez Charlemagne', who died in 814. Such reinterpretations of chronological details, not to mention respellings ('Alcade' for 'Alcalde', 'Iglésia' for 'Iglesia') are frequently to be found in the works of Romantic librettists. We have chosen to retain these idiosyncrasies here.



Title page of the trilingual vocal score of *Le Tribut de Zamora*.
Leduc Archives.

Page de titre de la réduction trilingue pour voix et piano du *Tribut de Zamora*.
Archives Leduc.

Le Tribut de Zamora

Opéra en quatre actes

Paroles de MM. AD. D'ENNERY & JULES BRÉSIL

Musique de M. CHARLES GOUNOD

Représenté pour la première fois, à Paris,

à l'Académie nationale de musique, le 1^{er} avril 1881

(© Éditions Choudens – droits transférés à Première Music Group)

PERSONNAGES :

HERMOSA, *captive espagnole à Cordoue*

XAÏMA, *fiancée de Manoël*

IGLÉSIA, *enfant trouvée*

MANOËL DIAZ, *soldat espagnol*

BEN-SAÏD, *ambassadeur du calife de Cordoue*

HADJAR, *son frère, officier arabe*

LE ROI D'OVIEDO

LE CADI DE CORDOUE

L'ALCADE MAJOR D'OVIEDO

UN SOLDAT ARABE

Le Tribut de Zamora

Opera in four acts

Words by Messrs AD. D'ENNERY & JULES BRÉSIL

Music by M. CHARLES GOUNOD

First performance: Académie Nationale de Musique, Paris, 1 April 1881

(© Éditions Choudens – rights transferred to Première Music Group)

DRAMATIS PERSONÆ:

HERMOSA, *a Spanish captive in Córdoba*

XAÏMA, *Manoël's fiancée*

IGLÉSIA, *a foundling*

MANOËL DIAZ, *a Spanish soldier*

BEN-SAÏD, *ambassador of the Caliph of Córdoba*

HADJAR BEN-SAÏD, *his brother, an Arab officer*

THE KING OF OVIEDO

THE CADI OF CÓRDOBA

THE ALCALDE MAYOR OF OVIEDO

AN ARAB SOLDIER

CD I

Acte premier

Une place publique d'Oviedo. À gauche, premier plan, avec croisée en retour, faisant face au public, la petite maison de Xaïma. À gauche, le palais du roi. Au fond, la cathédrale. Au lever du rideau, on attache des guirlandes de fleurs à la demeure de Xaïma.

01 PRÉLUDE

Scène I

Bourgeois et Jeunes Filles de la ville, Manoël

02 CHŒUR, à mi-voix

Au vieux pays de Cantabrie,
Quand l'orpheline se marie,
Tous ses amis viennent sans bruit,
Fleurir, comme eût fait sa famille,
La maison de la pauvre fille,
À l'heure où l'étoile s'enfuit.

LES FEMMES, à Manoël

À toi, beau fiancé, maintenant
de suspendre
À ton futur logis, le bouquet virginal.

LES HOMMES, à Manoël

À toi de réveiller ta promise si tendre
Comme ferait l'oiseau
par son chant matinal.

03 MANOËL, accrochant des fleurs à l'appui de la fenêtre de Xaïma

Ô blanc bouquet de l'épousée,
Je te suspends à sa croisée;
Sans t'oser charger,
Tendre messager,
D'une trop ardente caresse
Pour ma belle et sainte maîtresse!

Act One

A public square in Oviedo. On the left, in the foreground, is Xaïma's little house, with a window at a right angle facing the audience. To the left, the King's palace. In the background, the cathedral. When the curtain rises, the townspeople are hanging garlands of flowers on Xaïma's house.

PRELUDE

Scene I

Townspeople and Maidens, Manoël

CHORUS, mezza voce

In the old land of Cantabria,
When an orphan girl gets married,
All her friends come noiselessly
To decorate the poor maiden's house
With flowers, as her family would have done,
At the hour when the stars vanish.

THE WOMEN, to Manoël

Now it's up to you, handsome fiancé,
to hang
The virginal bouquet on your future home.

THE MEN, to Manoël

It's up to you to awaken your tender bride
As a bird would
with its morning song.

MANOËL, hanging flowers at Xaïma's windowsill

O white bouquet of the bride,
I hang you at her window,
Without daring to charge you,
Tender messenger,
With too ardent a caress
For my beautiful and holy beloved!

De ma lèvre en feu,
Ne dis pas le vœu,
Reste le symbole fidèle
De la pureté de ma belle !
Ah ! Ne lui porte, ô fleur,
Que les vœux du cœur.

(Xaïma paraît à la fenêtre.)

Scène 2

Les mêmes, Xaïma

XAÏMA décroche le bouquet
et le baise
J'avais déjà, par la pensée,
Pris ton bouquet à ma croisée ;
Tout bas il jurait
Que l'on m'aimerait
Jusqu'au dernier jour de ma vie
Sans la moindre infidèle envie.
Et pleine d'émotion,
Je murmurais, moi,
À la fleur, douce messagère :
« Va, si tu n'es pas mensongère,
va lui porter, ô fleur,
Les vœux de mon cœur. »

XAÏMA ET MANOËL

Va ! Tendre fleur,
va lui porter mon cœur.

*(Xaïma détache une fleur et, après l'avoir
baisée, elle la jette à Manoël. On entend une
fanfare. Tous prêtent l'oreille. Xaïma referme
sa fenêtre.)*

Scène 3

Manoël, le Peuple

- 04 MANOËL, *écoutant*
Qu'entends-je ?
Ce n'est pas la fanfare guerrière
De notre armée !

Do not utter the wish
Of my burning lips;
Remain the faithful symbol
Of my beautiful maiden's purity!
Ah, bring to her, O flower,
Only the vows of my heart.

(Xaïma appears at the window.)

Scene 2

The same, Xaïma

XAÏMA, *picking up the bouquet
and kissing him*
In my thoughts, I had already
Received your bouquet at my window;
It softly swore
That I would be loved
Until the last day of my life
Without the slightest unfaithful desire.
And, deeply moved,
I whispered
To the flower, that sweet messenger:
'Go, if you are not lying,
Go and bring him, O flower,
The vows of my heart.'

XAÏMA, MANOËL

Go! Go! Tender flower,
Go, bring my heart to him/her.

*(Xaïma plucks a flower from the bouquet and,
after kissing it, throws it to Manoël. A fanfare
is heard. Everyone listens attentively. Xaïma
closes her window.)*

Scene 3

Manoël, the People

MANOËL, *listening*
What do I hear?
That is not the warlike fanfare
Of our army!

QUELQUES JEUNES GENS, *au fond*

On voit s'avancer, soulevant
Des nuages de poussière,
Et rapides comme le vent
De fiers cavaliers dont l'armure
Brille au soleil.

SOME YOUNG PEOPLE, *upstage*

We see advancing towards us, raising
Clouds of dust
And swift as the wind,
Proud horsemen whose armour
Shines in the sunshine.

MANOËL

Sont-ce les Sarrasins ?
Oui ! ce sont leurs gens de guerre !

MANOËL

Is it the Saracens ?
Yes ! Those are their warriors !

(Une vingtaine d'Arabes, brillamment vêtus de soie et d'acier, se présentent à cheval, suivis de Berbères de laine blanche, la lance au poing. Leur chef indique à deux hérauts d'armes le palais du roi d'Oviedo. Ceux-ci montent, trompes en main, les degrés qui conduisent au palais.)

(About twenty Arabs, dazzlingly clad in silk and steel, appear on horseback, followed by Berbers in white woollen garments, lances in hand. Their leader indicates to two heralds the palace of the King of Oviedo. Trumpets in hand, the two men climb the steps that lead to the palace.)

Scène 4

Les mêmes, Ben-Saïd et sa suite

Scene 4

The same, Ben-Saïd and his retinue

LES HOMMES DU PEUPLE

Eux dans nos murs, les Sarrasins !
Nos oppresseurs, nos détestés voisins ?

MEN OF THE PEOPLE

Those Saracens within our walls ?
Our oppressors, our hated neighbours ?

BEN-SAÏD, *avec hauteur*

Quand passe Ben-Saïd,
qui donc ici murmure ?

BEN-SAÏD, *loftily*

When Ben Said passes,
who mutters here ?

LE PEUPLE

Ben-Saïd !

THE PEOPLE

Ben-Saïd !

BEN-SAÏD

L'envoyé du puissant souverain
Dont le bras est de fer...
et le talon d'airain !

BEN-SAÏD

The envoy of the mighty sovereign
Whose arm is of iron –
and his heel of bronze !

(Il descend de cheval, tous ses compagnons l'imitent. Les Berbères emmènent les montures.)

(He dismounts, followed by all his companions. The Berbers take the horses.)

MANOËL

Ne peut-on, sans lui faire injure,
S'étonner de trouver ses soldats en ce lieu,
Quand un traité, grâce à Dieu,
Affranchit notre capitale?

BEN-SAÏD

Non, Oviedo, par ce traité,
N'est exempté,
Comme ville royale,
Que de fournir sa part
dans l'impôt annuel
De cent vierges.

MANOËL

Tribut dont la honteuse tâche
Injustement s'attache
Au nom de Zamora,
malgré tout immortel;
Malgré tout glorieux.

BEN-SAÏD, *raillant*
D'ordinaire, la gloire
N'accompagne que la victoire.

Scène 5

*Les mêmes, Xaïma, sur le seuil de sa maison.
Elle est vêtue en mariée.*

XAÏMA

La gloire est aux vaincus
qui surent bien mourir.

BEN-SAÏD

Pour parler de la sorte, enfant,
serais-tu née
Parmi les Zamoriens?

XAÏMA

Je les ai vu périr
En défendant leur ville infortunée,
Périr avec les miens.
J'étais bien jeune encore,

MANOËL

Without insulting them, may we not
Be surprised to find his soldiers here,
When a treaty, thanks be to God,
Has enfranchised our capital?

BEN-SAÏD

No, by that treaty Oviedo
Is exempted only,
As a royal city,
From providing its share
of the annual Tribute
Of a hundred virgins.

MANOËL

A Tribute that is a shameful blot
Unjustly associated
With the name of Zamora,
which nevertheless is immortal,
Nevertheless remains glorious.

BEN-SAÏD, *mockingly*
As a rule, glory
Accompanies only victory.

Scene 5

*The same, Xaïma, on the threshold of her
house. She is wearing her bridal gown.*

XAÏMA

Glory is for the vanquished
who knew how to die well.

BEN-SAÏD

Since you speak thus, child,
were you perchance born
Among the people of Zamora?

XAÏMA

I saw them perish
As they defended their unfortunate city,
Perish with my family.
I was still very young,

pourtant, je me souviens,
Oh ! oui, je me souviens !

yet I remember,
Oh yes, I remember!

05 La torche du vainqueur brûlait la ville prise,
ses derniers défenseurs, retranchés
dans l'église,
chantaient l'hymne national !
Soudain, ce souvenir
encore me désespère,
Aux marches de l'autel,
je vis mon pauvre père
Tomber, frappé du coup fatal ;
Tandis que de la croix, on arrachait ma mère,
Pour l'envoyer mourir dans l'exil meurtrier.
J'ai vu cela, seigneur,
et j'ose le crier
À l'un de ceux, peut-être,
Qui brûlèrent ma ville
et versèrent mon sang !
Il a voulu savoir le lieu qui me vit naître,
Il le sait à présent.

The victor's torch burned the conquered city;
Its last defenders, entrenched
in the church,
Sang our national anthem!
Suddenly, that memory drives me
to despair again:
On the altar steps,
I saw my poor father
Fall, struck by the fatal blow;
While my mother was torn from the cross
And sent to die in murderous exile.
I saw that, my lord,
and I dare proclaim it aloud
To one of those, perhaps,
Who burned my city
and shed my blood!
He wished to know where I was born;
Now he knows.

BEN-SAÏD
Quel accent ! quel regard ! quelle âme !
Et de quel généreux délire
elle s'enflamme !
La femme d'Orient
disparaît à mes yeux !
Devant toi pâlerait
la belle Géorgienne,
Déroulant ses cheveux d'ébène
Sur un sein aussi blanc
que la neige des cieux.
Pour un regard de ta tendresse
Je comblerais avec ivresse
Le moindre de tes souhaits,
Si tu veux être ma compagne,
À toi, noble fille d'Espagne,
Et mes trésors et mes palais !

BEN-SAÏD
What accents ! What a gaze ! What a soul !
And with what generous passion
she flares up !
The woman of the Orient
disappears from my eyes !
Beside you the beautiful Georgian
would pale,
Loosing her ebony hair
On a breast as white
as the snows of heaven.
For a tender glance from you,
In my rapture I would grant
Your slightest wish.
If you desire to become my companion,
Yours, noble daughter of Spain,
Are my treasures and my palaces !

06 MANOËL, *avec force*
Le seigneur sarrasin parle à ma fiancée,
Je dois l'en avertir.

MANOËL, *forcefully*
The Saracen lord is talking to my fiancée,
I must warn him of that.

BEN-SAÏD
Elle, ta fiancée ?
Cette espérance est insensée !
Pour l'oser concevoir,
es-tu le fils d'un roi ?
(à Xaïma)
Dis-lui donc qu'il est fou !

XAÏMA
Seigneur ! il a ma foi !
Dans une heure, le prêtre
Enchaînera ma vie à la sienne.

BEN-SAÏD
Peut-être !

MANOËL
Sûrement !

BEN-SAÏD, voyant les hérauts sortir du palais
et l'inviter à y entrer
Rien de sûr ici-bas !

MANOËL, avec force encore
Excepté
L'amour de Xaïma,
qui ne peut m'être ôté.

BEN-SAÏD, railleur
Le temps saura calmer la fièvre
Où je te vois.
La distance est grande parfois
De la coupe à la lèvre.

(Il monte au palais. Les Arabes le suivent.
Tous les Espagnols sortent, sauf Xaïma et
Manoël.)

Scène 6
Manoël, Xaïma

07 MANOËL
Pourquoi ce langage odieux ?

BEN-SAÏD
She, your fiancée?
You are mad to hope for that honour!
To dare form such a desire,
are you a king's son?
(to Xaïma)
Tell him he is mad!

XAÏMA
Lord! I have plighted my troth to him!
In an hour, the priest
Will bind my life to his.

BEN-SAÏD
Perhaps!

MANOËL
Most certainly!

BEN-SAÏD, seeing the heralds leaving the
palace and inviting him to enter it
Nothing is certain in this world!

MANOËL, with renewed force
Except
Xaïma's love,
which cannot be taken from me.

BEN-SAÏD, mockingly
Time will calm the feverish state
In which I see you.
Sometimes there's many a slip
'Twixt the cup and the lip.

(He goes up the steps up to the palace. The
Arabs follow him. All the Spaniards leave,
except Xaïma and Manoël.)

Scene 6
Manoël, Xaïma

MANOËL
Why did he say such hateful words?

*(Il reste les yeux attachés sur la porte du palais
par laquelle Ben-Saïd vient de disparaître.)*

*(He remains with his eyes fixed on the palace
door through which Ben-Saïd has just
disappeared.)*

XAÏMA

Ami, c'est dans mes yeux
qu'il faut plonger tes yeux,
Pour n'apercevoir plus que l'aube qui se lève
Dans le ciel de notre bonheur.

XAÏMA

Friend, it is in my eyes
that you must plunge yours,
To see only the dawn rising
In the heaven of our happiness.

MANOËL, *revenant à la joie*

Oui, tu dis vrai. Tout le reste est erreur ou
Folie, ou vain rêve.
À toi ma vie, à moi ton cœur !...

MANOËL, *returning to a joyful mood*

Yes, you are right. All else is a mistake,
Madness, or a dream.
My life is yours, your heart is mine!

ENSEMBLE

Ô joie immense,
Pour nous commence
Une existence
Toute d'amour.
Vie ainsi faite,
Est longue fête
Que rien n'arrête
Rien, même un seul jour.
Pour nous l'aube se lève
Dans le ciel du bonheur.
Tout le reste est un rêve.
À toi ma vie ! à moi ton cœur !

TOGETHER

Oh immense joy!
For us begins
An existence
Of love alone.
A life thus composed
Is one long celebration
That nothing can stop,
Nothing, even for one day.
For us the dawn rises
In the heaven of happiness.
All else is a dream.
My life is yours, your heart is mine!

08 XAÏMA

Ce Sarrasin disait
que mon seigneur et maître
Fils de roi devrait être !
Que n'est-il à mes pieds ici,
ce fils de roi ?
Je lui répondrais devant toi :

XAÏMA

That Saracen said
that my lord and master
Should be a king's son!
Would he were here at my feet,
that king's son!
I would answer him in front of you:

Garde la couronne des reines ;
J'aime mieux une fleur des mains de Manoël.
Garde tes précieuses chaînes,
J'aime mieux à mon cou, les bras de Manoël.
Roi, tu n'es que la terre
et j'ai rêvé le ciel.

Keep your queenly crown!
I prefer a flower from Manoël's hands.
Keep your precious chains:
I prefer Manoël's arms around my neck.
King, you are only the earth,
and I dreamed of heaven.

Garde tes jardins magnifiques,
Moi, j'ai mon paradis aux yeux de Manoël.
Garde tes splendides portiques!
J'aime mieux l'humble seuil
foulé par Manoël.
Roi, tu n'es que la terre,
et j'ai rêvé le ciel!

MANOËL
Pour nous l'aube se lève
Dans le ciel du bonheur,
Tout le reste est un rêve.

XAÏMA
Tout le reste est un rêve!

*(Les cloches de l'église se font entendre. Le
peuple rentre en scène.)*

Scène 7
Les mêmes, le Peuple

09 LE PEUPLE
Entendez-vous la cloche ailée,
Soulevant son pesant fardeau,
Appeler à toute volée
Filles et garçons d'Oviedo?

LES JEUNES FILLES
La fine cloche aux garçons crie :
En attendant pareil cadeau,
Venez donc voir qui se marie
Parmi les filles d'Oviedo.

LES JEUNES GARÇONS
Tandis qu'aux filles elle crie :
En attendant pareil cadeau,
Venez donc voir qui se marie
Parmi les garçons d'Oviedo.

LE PEUPLE
Entendez-vous la cloche ailée,
Soulevant son pesant fardeau,

Keep your beautiful gardens!
I have my paradise in Manoël's eyes.
Keep your splendid porticoes!
I prefer the humble threshold
Manoël treads.
King, you are only the earth,
and I dreamed of heaven.

MANOËL
For us the dawn rises
In the heaven of happiness.
All else is a dream.

XAÏMA
All else is a dream!

*(The church bells ring. The people come back
on stage.)*

Scene 7
The same, the People

THE PEOPLE
Do you hear the winged bell,
Lifting its heavy burden,
And calling with all its might
The maidens and youths of Oviedo?

MAIDENS
The pure bell cries to the youths:
Until you have such a gift,
Come and see who's getting married
Among the maidens of Oviedo.

YOUTHS
While to the maidens it cries:
Until you have such a gift,
Come and see who's getting married
Among the youths of Oviedo.

THE PEOPLE
Do you hear the winged bell,
Lifting its heavy burden,

Appeler à toute volée
Filles et garçons d'Oviedo?

And calling with all its might
The maidens and youths of Oviedo?

(Pendant le chœur, le cortège de la noce, filles et garçons se donnant la main, s'est formé derrière les fiancés. Tous vont entrer dans l'église. Le Roi paraît sur le perron de son palais, précédé de serviteurs qui sur son ordre se précipitent vers l'église. Des seigneurs espagnols et l'Alcade major l'accompagnent. Ben-Saïd et les siens le suivent.)

(During the chorus, the wedding procession, with maidens and youths holding hands, has formed behind the bridal couple. They are all about to enter the church. The King appears on the steps of his palace, preceded by servants who at his command run towards the church. Spanish lords and the Alcalde Mayor accompany him, and Ben-Saïd and his men follow.)

Scène 8
Les mêmes, le Roi, vieillard à cheveux blancs,
Seigneurs, Ben-Saïd et sa suite

Scene 8
The same, the King (a white-haired old man),
Lords, Ben-Saïd and his retinue

10 LE ROI, du haut du perron
de son palais
Que la cloche se taise
et qu'on ferme l'église.

THE KING, from the top of the steps
leading to his palace
Stop the bell from ringing
and close the church.

(La cloche cesse tout à coup de sonner, et derrière les serviteurs du Roi qui sortent de l'église, les portes se ferment.)

(The bell suddenly stops ringing, and the church doors close behind the King's servants once they have left.)

LE PEUPLE
Ciel! que se passe-t-il?

THE PEOPLE
Heavens! What's going on?

LE ROI, à l'Alcade major
Qu'on lise notre édit!

THE KING, to the Alcalde Mayor
Read out our edict!

L'ALCADE, lisant
Nous Ramire, ordonnons : Attendu
Qu'Abdel Raman, calife de Cordoue,
S'est plaint que de l'esprit des traités
on se joue,
En laissant se soustraire à l'impôt, à lui dû,
Les filles les plus accomplies
Des Asturies.
Qu'à l'avenir, Oviedo soit
Soumis au même impôt
qui partout se perçoit.

THE ALCALDE, reading
We, Ramire, ordain the following: Whereas
Abdel Raman, Caliph of Córdoba,
Has complained we are scorning
the spirit of the treaties
By allowing the fairest maidens
Of Asturias
To avoid the tax due to him,
In future, Oviedo shall be
Subject to the same tax
that is collected everywhere.

Nous ordonnons encore que la ville royale,
Pour sa part loyale,
Dans le tribut de Zamora,
Fournira
Vingt jeunes filles, ce jour même.

We further ordain that the royal city,
Accepting its fair share
In the Tribute of Zamora,
Will provide
Twenty young maidens this very day.

LE PEUPLE
Ciel!

THE PEOPLE
Heavens!

BEN-SAÏD
C'est du Roi la volonté suprême.

BEN-SAÏD
It is the King's supreme will.

LE ROI
Des ordres sont donnés pour le tirage au sort
Des vingt noms.

THE KING
Orders have been given to draw
The twenty names by lot.

LE PEUPLE, *avec force*
Ah! jamais! jamais! à mort! à mort!
L'ambassadeur d'Abdel Raman, à mort!

THE PEOPLE, *forcefully*
Ah! Never! Never! Death, death
To the ambassador of Abdel Raman! Death!

*(Le peuple s'élance vers les marches qui
conduisent au perron au haut duquel se
trouvent Ben-Saïd et sa suite.)*

*(The people rush towards the steps, at the top
of which Ben-Saïd and his retinue are
standing.)*

II BEN-SAÏD

Vous osez proférer des menaces de mort
Contre moi, ce me semble.
*(Les Arabes s'étagent sur les marches et tirent
leurs sabres.)*
Au fourreau les épées!
Mieux que le fer nos âmes sont trempées;
Au fourreau les épées!
Nos regards suffiront
Pour faire à tous courber le front.
*(Il descend lentement l'escalier, les bras croisés
sur la poitrine et en promenant son regard sur
la foule qui peu à peu s'écarte.)*
Je suis l'envoyé du calife
Du chef suprême! du pontife!
À la fois le premier des soldats musulmans,
Et le premier de leurs imams.
Je suis celui qui représente
Sa main puissante,

BEN-SAÏD
You dare to make death threats
Against me, so it seems.
*(The Arabs form ranks on the steps and draw
their scimitars.)*
Put your swords back in their scabbards!
Our souls are tempered firmer than iron;
Put your swords back in their scabbards!
Our gaze will suffice
To make them all lower their heads.
*(He slowly goes down the stairs, arms crossed
on his chest and looking steadily at the crowd,
which gradually parts.)*
I am the envoy of the Caliph,
The supreme leader! The chief priest!
At once the first among Muslim soldiers
And the first among their imams.
I am the representative
Of his powerful hand,

Et jamais en vain menaçante.
Osez donc seulement, osez donc,
vil troupeau,
Toucher au pan de mon manteau.

MANOËL

Ben-Saïd, tes menaces vaines
Ne glacent pas le sang
qui bondit dans nos veines!
Puissons-nous l'épée à la main
Le prouver à ton peuple
au soleil de demain.

LE PEUPLE

Oui, l'épée à la main !

LES ESPAGNOLS, *au Roi,*
descendu parmi eux

Seigneur roi, donne-nous des armes !
Assez de honteuses alarmes !
À nos ennemis triomphants
Faudra-t-il livrer nos enfants ?
Non ! non ! du sang et pas de larmes !
Des armes ! des armes ! des armes !

LE ROI

Mon peuple, un sacrifice encore !
La sagesse l'attend de toi !
Songe à ton vieux roi qui t'implore ;
Un sacrifice encore, crois-moi.

LE PEUPLE, *résigné*

La volonté de Dieu soit faite !
Encore ce coup sur notre tête !
La volonté de Dieu soit faite,
Et la tienne aussi, seigneur roi.

L'ALCADE MAJOR

La loi va prononcer inflexible et fatale.
De l'urne chaque nom retiré par mes soins,
Sera devant vous tous, témoins,
Proclamé sur le seuil de la maison royale.

Which never threatens in vain.
So just dare, dare then,
vile herd,
To touch the hem of my cloak!

MANOËL

Ben-Saïd, your vain threats
Do not freeze the blood
that courses in our veins!
With sword in hand, may we
Prove it to your people
at sunrise tomorrow.

THE PEOPLE

Yes, sword in hand!

THE SPANIARDS, *to the King,*
who has come down among them
Sire, our King, give us weapons!
Enough of shameful alarms!
Must we hand over our children
To our triumphant enemies?
No! No! Blood and not tears!
Weapons! Weapons! Weapons!

THE KING

My people, one more sacrifice!
Wisdom expects it of you!
Think of your old King who beseeches you;
One more sacrifice, believe me.

THE PEOPLE, *resigned*

God's will be done!
Another blow upon our heads!
God's will be done,
And yours too, our Lord and King.

THE ALCALDE MAYOR

The law will pronounce, inflexible and fatal.
Every name I take out of the urn will be
proclaimed before you all as witnesses
on the threshold of the royal palace.

(Il rentre dans le palais suivi des seigneurs et de quelques bourgeois.)

LE PEUPLE

Va-t-on me prendre mon enfant ?

Protège-la, Dieu puissant !

Cruel martyre !

Mon cœur se déchire.

(He enters the palace, followed by the lords and some burghers.)

THE PEOPLE

Will my child be taken from me?

Protect her, almighty God!

Cruel martyrdom!

My soul is torn from my breast.

- 12 L'ALCADE, *reparaissant*
Voici le premier nom :
(dépliant le billet et lisant)
Iglésia!

THE ALCALDE, *reappearing*
Here is the first name:
(unfolding the paper and reading it)
Iglésia!

LE PEUPLE

L'autre nom ?

THE PEOPLE

Her other name?

L'ALCADE, *montrant le billet*
C'est le seul nom qu'on lise.

THE ALCALDE, *showing the paper*
That is the only name to be read here.

IGLÉSIA, *sortant de la foule*
Je suis la seule aussi dans la cité
Par qui ce nom d'Iglésia soit porté.
(L'Alcade rentre dans le palais.)
Ramassée au seuil d'une église
On me donna le nom de la maison de Dieu!
L'enfant trouvée, hélas ! la pauvre fille
N'a pas d'autre famille
Que les anges de pierre
au portail du saint lieu.
Aussi de tous côtés, partout elle regarde ;
Personne ici n'a garde
De la pleurer, de lui tendre les bras.
Personne ne l'aime ici-bas.

IGLÉSIA, *emerging from the crowd*
And I am the only one in the city
To bear the name of Iglésia.
(The Alcalde enters the palace.)
Taken in on the threshold of a church
I was given the name of God's house!
The foundling child, alas, the poor girl
Has no other family
Than the stone angels
on the portal of the holy place.
And so she looks vainly on all sides:
No one here cares enough
To weep for her, to open his arms to her.
No one loves her in this world.

LE ROI

Va, pauvre abandonnée ! oh ! va !

quelqu'un te pleure,

Toi, qui dans ton malheur, tourne les yeux
vers moi !

*(Il lui tend la main, Iglésia tombe à genoux
devant lui.)*

Emporte en ton exil la pitié de ton roi !

THE KING

Come now, poor abandoned girl ! Oh come !

Someone weeps for you,

You who in your misery turn your eyes
on me !

*(He extends his hand to her. Iglésia falls on
her knees in front of him.)*

Take your King's pity into exile with you !

IGLÉSIA, *lui baisant la main*
Ah ! je te bénirai jusqu'à ma dernière heure.

IGLÉSIA, *kissing his hand*
Ah! I will bless you until my last hour.

(Le roi ému détourne la tête, un Sarrasin vient s'emparer d'Iglésia, d'autres Berbères l'emmènent.)

(The King turns his head away, moved. A Saracen comes to seize Iglésia, and other Berbers lead her away.)

13 L'ALCADE, *revenant de l'intérieur du palais*
Xaïma Ferreras !

THE ALCALDE, *returning from inside the palace*
Xaïma Ferreras!

MANOËL ET BEN-SAÏD
Elle !...

MANOËL, BEN-SAÏD
She!

XAÏMA
C'est impossible !
Ce serait horrible !
Et l'Alcade major
A mal lu !

XAÏMA
That's impossible!
It would be horrible!
And the Alcalde Mayor
Has misread the name!

L'ALCADE, *montrant le billet*
Lis toi-même.

THE ALCALDE, *showing the paper*
Read for yourself.

XAÏMA ET MANOËL, *lisant ensemble le billet tendu par l'Alcade*
Xaïma Ferreras !

XAÏMA, MANOËL, *reading together the paper the Alcalde hands them*
Xaïma Ferreras!

MANOËL, *jetant un cri*
Xaïma ! mais je l'aime,
Mais je n'ai pas d'autre trésor !
Mais c'est mon cœur, c'est mon cœur même
Que l'on veut m'arracher !

MANOËL, *crying out*
Xaïma! But I love her!
But I have no other treasure!
But it is my heart, my very heart
That you want to tear from me!

XAÏMA
O justice du ciel !
Cela ne sera pas ; cela ne peut pas être.
Dis-leur donc, Manoël,
Qu'en ce moment le prêtre
Nous attend à l'autel.
Dis-leur qu'ils nous tueront.

XAÏMA
Oh justice of heaven!
It will not be; it cannot be.
Tell them, Manoël,
That this very moment the priest
Awaits us at the altar.
Tell them they will kill us.

(Manoël reste immobile, puis sa tête retombe sur sa poitrine.)

(Manoël remains motionless; then his head falls on his chest.)

LE ROI

Tu le vois, il baisse le front.
C'est qu'il a compris qu'à cette heure
On ne peut plus obéir qu'à la loi.

XAÏMA

Non, c'est qu'il pleure, ô roi!
Il pleure! hélas! il pleure!

LE PEUPLE

Jour de douleur! Jour de malheur!

BEN-SAÏD, *s'approchant*

Tantôt je le disais, je crois,
À l'amant qu'égarèrent les ardeurs
de la fièvre :
« La distance est grande, parfois
De la coupe à la lèvre. »

MANOËL, *toujours retenu, à Ben-Saïd*
Sois maudit sur la terre
et maudit dans le ciel!

*(Pour toute réponse, Ben-Saïd prend doucement
Xaïma par la main et la fait passer du côté des
Sarrasins qui s'emparent d'elle. Manoël est
enchaîné par les bras de ses camarades.)*

LES ESPAGNOLS

Se peut-il, Dieu de nos âmes,
Que tes vengeresses flammes
Permettent à ces infâmes
De sortir d'ici vivants?
Consume sous ton tonnerre
Ces oppresseurs de la terre;
Et que leur vile poussière
Soit jetée à tous les vents!

BEN-SAÏD, *aux Maures*

Ces deux captives sont nôtres,
Qu'on les mène au camp, d'abord.
Quand vous reviendrez, le sort
Aura désigné les autres.

THE KING

You see, he lowers his head.
It is because he has realised that at present
We can but obey the law.

XAÏMA

No, it is because he weeps, O King!
He weeps! Alas! He weeps!

THE PEOPLE

Day of grief! Day of doom!

BEN-SAÏD, *approaching*

As I believe I said earlier
To the lover led astray by the heat
of the fever:
'Sometimes there's many a slip
'Twixt the cup and the lip.'

MANOËL, *still restrained, to Ben-Saïd*
Be accursed on earth
and accursed in heaven!

*(Without answering, Ben-Saïd gently takes
Xaïma by the hand and leads her over towards
the Saracens, who seize her. Manoël's
comrades pinion his arms.)*

THE SPANIARDS

Can it be, God of our souls,
That thy vengeful flames
Allow these infamous men
To leave here alive?
Consume in thy thunder
These oppressors of the earth;
And let their vile dust
Be scattered to the winds!

BEN-SAÏD, *to the Moors*

These two captives are ours:
Take them to our camp first.
When you return, the lots
Will have designated the others.

(Les Arabes emmènent les deux femmes tombées au sort. Ben-Saïd a remonté sur les degrés du palais et fait signe à l'Alcade major de continuer le tirage, tous les Espagnols écrasés de désespoir se jettent à genoux, les bras levés vers le ciel.)

LES HOMMES ESPAGNOLS

Attends, pour revêtir l'armure,
Que se referme la blessure ;
Et nous pourrons encore nous écrier :
Debout, enfants de l'Ibérie !
Haut les glaives et haut les cœurs !
Des païens nous serons vainqueurs,
Ou nous mourrons pour la patrie.

MANOËL

Oui ! l'hymne national...

LE PEUPLE

Oui ! l'hymne national !

MANOËL

Noble Espagne ! quoi ! nous dormons !
Et l'astre
qui rougit nos monts,
Sort de cette terre envahie
Où la victoire t'a trahie.
Sa pourpre, il l'a bue en passant,
Dans des fleuves teints de ton sang !

LE PEUPLE, *se joignant à Manoël*

Debout, enfants de l'Ibérie !
Haut les glaives et haut les cœurs !
Des païens nous serons vainqueurs,
Ou nous mourrons pour la patrie.
Debout, enfants de l'Ibérie !
Que l'espoir soutienne nos cœurs !
Jusqu'au jour où nos oppresseurs
Seront chassés de la patrie.

(The Arabs take the two women chosen by lot. Ben-Saïd has climbed up the steps of the palace and indicated to the Alcalde Mayor to continue the draw. All the Spaniards, crushed by despair, throw themselves on their knees, arms raised to heaven.)

SPANISH MEN

Wait to put on our armour
Until the wound has closed;
And we can still exclaim:
'Awake, children of Iberia!
Lift up your swords, lift up your hearts!
We shall vanquish the pagans,
Or we shall die for our country.'

MANOËL

Yes, the national anthem!

THE PEOPLE

Yes, the national anthem!

MANOËL

Noble Spain! What is this? We are asleep!
And the star
that makes our mountains glow red
Comes from this invaded land
Where victory betrayed you.
It drank its crimson hue, on its way,
From rivers dyed with your blood!

THE PEOPLE, *joining in with Manoël*

Awake, children of Iberia!
Lift up your swords, lift up your hearts!
We shall vanquish the pagans,
Or we shall die for our country.
Awake, children of Iberia!
May hope sustain our hearts!
Until one day our oppressors
Are driven from our homeland.

Acte deuxième

Site pittoresque, rives de l'Oued-el-Kébir, devant Cordoue. Pont fortifié fermé par une haute tour carrée. De l'autre côté du fleuve, Cordoue avec ses minarets. À l'horizon, une chaîne de montagnes bleues. Au premier plan, à droite, entrée d'une sorte de caravansérail.

Scène 1

Hommes d'armes et Mauresques dansant, Peuple arabe

14 LES HOMMES DU PEUPLE

Fêtons, fêtons
l'anniversaire
Du grand combat de Zamora !
Ce souvenir, notre adversaire
Longtemps, longtemps en rougira.

Scène 2

Les mêmes, Hadjar, venant de Cordoue par le pont

UN SOLDAT ARABE

Noble Hadjar, notre chef; ô toi!
que dans Cordoue
Pour ta vaillance et pour tes chants on loue,
Daigne, en ce jour de fête, ô poète soldat !
Dire à tes compagnons
ta fière kasidah,
À la fois belliqueuse et tendre.

HADJAR

Soit ! une kythara !
pour vous la faire entendre.

- 15 La flèche siffle, et sur le fer
L'acier fait de larges entailles;
Des boucliers jaillit l'éclair;
Vive le démon des batailles !

Act Two

A picturesque site on the banks of the Guadalquivir opposite Córdoba. A fortified bridge with a high square tower at its extremity. On the other side of the river, Córdoba with its minarets. On the horizon, a chain of blue mountains. In the foreground, to the right, the entrance to a sort of caravanserai.

Scene 1

Men-at-arms and Moorish Women dancing; Arabs of the People

THE MEN OF THE PEOPLE

Let us celebrate, let us celebrate
the anniversary
Of the great Battle of Zamora!
Our opponents will long blush
At that memory.

Scene 2

The same, and Hadjar, coming from Córdoba by the bridge

AN ARAB SOLDIER

Noble Hadjar, our leader, you
whom we praise in Córdoba
For your valour and for your songs,
Deign on this feast day, O soldier poet,
To recite to your companions
your proud qasida,
At once warlike and tender.

HADJAR

So be it! Give me a kithara
to accompany myself.

The arrow whistles, and in the iron
Steel cuts deep notches;
Lightning flashes from the shields;
Long live the demon of battles!

TOUS

Vive le démon des batailles !

HADJAR, *prenant une kithara*

Comptant les nuits, comptant les jours,

Ma belle me voit jusqu'en songe :

Mon absence est presque mensonge,

Vive le démon des amours !

TOUS

Vive le démon des amours !

HADJAR

Vois, l'ennemi fuit éperdu !

Vite, escaladons les murailles,

Femmes et biens, tout nous est dû :

Vive le démon des batailles !

TOUS

Vive le démon des batailles !

HADJAR

Mais ma beauté, là-bas toujours,

À l'absent demeure fidèle ;

Gardons notre serment comme elle,

Malgré le démon des amours !

TOUS

Malgré le démon des amours !

Scène 3

Les mêmes, Hermosa

ALL

Long live the demon of battles!

HADJAR, *taking up a kithara*

Counting the nights, counting the days,

My fair one sees me in a dream:

My absence is almost an illusion;

Long live the demon of love!

ALL

Long live the demon of love!

HADJAR

See the enemy fleeing in disarray!

Quick, let's scale the walls,

Women and property, everything is ours;

Long live the demon of battles!

ALL

Long live the demon of battles!

HADJAR

But my fair one, still far away,

To her absent lover remains faithful;

Let's keep our oath like her,

Despite the demon of love!

ALL

Despite the demon of love!

Scene 3

The same, Hermosa

- 16 HERMOSA, *les cheveux épars,*
les yeux fixes
 Assez ! je ne veux pas qu'on chante,
 Je veux qu'on danse. Obéissez !
 (*Les soldats haussent les épaules et Hadjar*
va chanter encore. Hermosa s'élance
vers lui.)
 J'ai dit : assez de chants ; et c'est assez !
 (*Elle a saisi l'instrument du chanteur*
et le brise.)

HERMOSA, *with dishevelled hair*
and staring eyes
 Enough! I don't want us to sing,
 I want us to dance. Obey me!
 (*The soldiers shrug their shoulders and Hadjar*
is about to sing again. Hermosa rushes up
to him.)
 I said, enough singing; and that's enough!
 (*She has seized the singer's instrument*
and breaks it.)

LE PEUPLE

Chassons, chassons cette femme méchante !

*(Le peuple a fait un pas vers Hermosa.
Hadjar s'interpose.)*

HADJAR

Malheur à qui la touchera !

LE PEUPLE

Et pourquoi ?

HADJAR

Sa personne est sacrée ; elle est folle.

TOUS, *reculant avec respect*
Elle est folle !

*(Hermosa, qui a ramassé l'instrument brisé,
vient s'asseoir sur une pierre et cherche à
rassembler les débris de la kithara.)*

HADJAR

Oui, c'est Hermosa, l'Espagnole ;
La captive de Zamora...
Elle échut en partage à Ben-Saïd,
mon frère,
Qui sut respecter sa misère,
Et même l'honorer ; car le Coran l'a dit :
« Tiens pour saints les fous,
sinon, sois maudit ! »

*(En proie à une vision, Hermosa se lève et
semble obéir, malgré elle, à un être imaginaire
qui l'entraîne à l'autre bout de la place. Le
peuple suit tous ses mouvements avec une
curiosité respectueuse.)*

LE PEUPLE

Voyez donc ! On dirait
qu'une main la conduit.

THE PEOPLE

Let's chase away this wicked woman!

*(The people have moved towards Hermosa.
Hadjar intervenes.)*

HADJAR

Woe to whoever touches her!

THE PEOPLE

And why so?

HADJAR

Her person is sacred; she is mad.

ALL, *backing away respectfully*
She's mad!

*(Hermosa, who has picked up the broken
instrument, sits on a rock and tries to assemble
the pieces of the kithara.)*

HADJAR

Yes, it's Hermosa, the Spanish woman,
The captive from Zamora ...
She became the property of Ben-Saïd,
my brother,
Who knew how to respect her misery,
And even honour her; for the Koran says:
'Consider the mad as holy,
or else be cursed!'

*(In the grip of a vision, Hermona gets up and
seems, in spite of herself, to obey an imaginary
being that leads her to the other end of the
square. The people follow all her movements
with respectful curiosity.)*

THE PEOPLE

Just look at that! It's
as if a hand were guiding her.

HADJAR

Non, c'est son rêve qu'elle suit.

HADJAR

No, it's her dream she's following.

17 HERMOSA

Que me dis-tu?

Qu'il faut encore te suivre?

Hélas! tu vas bien vite...

et moi, tu le sais,

Je n'ai plus que peu d'instants à vivre;

O mon ange gardien, de grâce, arrête-toi!

HERMOSA

What are you telling me?

That I still have to follow you?

Alas! You're going very fast ...

and for my part

I only have a few moments left to live;

O my guardian angel, please stop!

Pitié! car je ne suis qu'une pauvre hirondelle,

Et dont encore

Est bien faible l'essor!...

Pitié! pitié de moi!

mon bel ange, dont l'aile

Traverse l'air,

Plus prompt que l'éclair.

Take pity! Because I'm just a poor swallow,

And even then

One that cannot soar high!

Pity! Take pity on me,

my beautiful angel, whose wings

Sweep through the air

Swifter than lightning.

Ah! tu permets, enfin, que je touche la terre!

Non?... « Nous sommes au ciel... », me dis-tu?

Quoi, ces fleurs,

Ces oiseaux aux riches couleurs,

Cette ombre salutaire

Oh! bel ange! tu dis

Que ce n'est pas la terre?...

Non! C'est le paradis!

(avec un cri)

Ah, pour moi tout s'éclaire,

Si l'ange m'amène ici

C'est que mes chers petits sont là!... Ah!

Les voici!

Ah! At last you let me touch the earth!

No? 'We are in heaven ...', you tell me?

What, these flowers,

These richly coloured birds,

This welcome shade ...

Oh! Fair angel! You say

This not the earth?

No! No! It's heaven!

(with a cry)

Ah, it all makes sense to me:

If the angel has brought me here,

It's because my dear little ones are here!

Ah! Here they come!

Ah! quelle joie

L'ange m'envoie!

Il veut encore

Que je revoie

Mon doux trésor,

Mes hirondelles,

Mes cœurs fidèles,

Mes chers enfants,

Battant des ailes,

Tout triomphants;

Ah! What a joy

The angel has sent me!

He wants me

To see again

My sweet treasure,

My swallows,

My faithful hearts,

My dear children,

Fluttering their wings,

All triumphant;

Qui me caressent
Et qui me pressent,
Remplis d'émoi
Et reconnaissent
Leur mère en moi,
Ah!... quelle joie!...
L'ange m'envoie!...
etc.

(Elle s'éloigne en baisant les petits êtres retrouvés et qu'elle semble tenir entre ses mains. Fanfares.)

Scène 4

Les mêmes, moins Hermosa

18 LE PEUPLE

Ah! voici le convoi d'Espagne
qu'on annonce
Du haut de nos remparts.

(Autres fanfares plus rapprochées.)

HADJAR

Le cortège, bientôt, va frapper nos regards,
De ses clairons on entend la réponse.

Scène 5

(Défilé du convoi du tribut des cent vierges. Le cortège est composé de clairons, d'hommes d'armes à cheval, à leur tête est Ben-Saïd à qui son frère va serrer la main. Les captives, parées pour la vente, sont par groupes dans des pavillons de soie aux couleurs éclatantes, portés par des esclaves noirs. Des Berbères, vêtus de laine blanche, précèdent et suivent chaque palanquin. Les clairons se sont rangés près de la porte du pont sur lequel passe tout le cortège pour entrer à Cordoue. Ils sonnent pendant le défilé.)

MARCHE MARTIALE

They caress me
And press me to them,
Filled with emotion,
And recognise
Their mother in me,
Ah! What a joy
The angel has sent me!
etc.

(She moves away, kissing the little beings with which she thinks she is reunited, and which she seems to hold in her hands. Fanfares.)

Scene 4

The same, without Hermosa

THE PEOPLE

Ah, here is the convoy from Spain,
announced
From atop our ramparts.

(More fanfares, closer at hand.)

HADJAR

Soon the procession will come into view;
We can hear its trumpets answering.

Scene 5

(Procession of the Tribute of one hundred virgins. The procession is composed of trumpeters and men-at-arms on horseback; at their head is Ben-Saïd, whose brother goes up to shake his hand. The captives, dressed up for the auction, are in groups in brightly coloured silk palanquins, carried by black slaves. Berbers, dressed in white wool, precede and follow each palanquin. The trumpeters have taken up position near the gate on the bridge over which the whole procession passes to enter Córdoba. They play as it marches past.)

MILITARY MARCH

LE PEUPLE

Sonnez, clairons !
Des invincibles escadrons
Qui soumièrent l'Espagne !...
Sonnez, clairons !
Commandez-nous et nous vaincrons,
Allah nous accompagne !
Sonnez, clairons !
Et point ne nous arrêterons
Devant mer ni montagne.
Sonnez, clairons !
Dans les villes, nous les battons
Comme en rase campagne.
Sonnez, clairons !
Jusqu'où vous irez, nous irons,
Fût-ce chez Charlemagne !
Sonnez, clairons !
À Damas nous retournerons
Par la verte Allemagne,
Sonnez !... Sonnez, clairons !

*(Manoël, vêtu en soldat berbère, suit des yeux
Xaïma qu'il vient de voir passer en palanquin.
Le peuple arabe suit le cortège qui disparaît
bientôt. Hadjar, regardant Manoël, s'arrête
soudain.)*

Scène 6

Manoël, Hadjar

- 19 HADJAR, *à part*
Je connais cet homme, il me semble.
(à Manoël, lui barrant le chemin)
Nous nous sommes, je crois,
déjà trouvés ensemble ?

MANOËL, *voulant l'éviter*
Jamais, seigneur.

HADJAR, *à part*
Cette voix !... ce regard !
(à Manoël)
Je t'ai connu, l'ami... mais où donc ?

THE PEOPLE

Sound, trumpets
Of the invincible regiments
Who subdued Spain!
Sound, trumpets!
Command us and we shall conquer,
Allah is with us!
Sound, trumpets!
And we shall not be halted
By the sea or the mountains.
Sound, trumpets!
In the cities, we shall defeat them
As in open country.
Sound, trumpets!
However far you go, we shall go,
Even to Charlemagne's domain!
Sound, trumpets!
To Damascus we shall return
By way of green Germany.
Sound, trumpets, sound!

*(Manoël, dressed as a Berber soldier, has his
eyes fixed on Xaïma, whom he has just seen
passing in a palanquin. The Arab people
follow the procession, which soon disappears.
Hadjar, looking at Manoël, suddenly stops.)*

Scene 6

Manoël, Hadjar

HADJAR, *aside*
I know this man, I think.
(to Manoël, blocking his way)
I believe our paths
have crossed before?

MANOËL, *seeking to avoid him*
Never, lord.

HADJAR, *aside*
That voice! That glance!
(to Manoël)
I knew you, friend ... but where?

MANOËL, *s'éloignant*
Nulle part!

MANOËL, *moving away*
Nowhere!

HADJAR, *à part*
Je me souviens enfin! C'est lui!...
bonté divine!

HADJAR, *aside*
At last I remember! It is he!
Good heavens!

(Il se courbe devant Manoël; peu à peu la foule a disparu par le pont.)

(He bows to Manoël; little by little the crowd has disappeared across the bridge.)

MANOËL
Que fais-tu?

MANOËL
What are you doing?

HADJAR, *avec émotion*
Je m'incline
Devant le soldat espagnol,
Qui, me trouvant dans la bataille,
Mourant, étendu sur le sol,
Avec une profonde entaille
Par où s'échappait
tout mon sang,
Ferma mon horrible blessure :
Quand il pouvait passer tout droit,
en me laissant
À la mort trop proche et trop sûre.

HADJAR, *with emotion*
I am bowing
To the Spanish soldier,
Who, finding me in battle,
Dying, stretched out on the ground,
With a deep cut
Through which all my blood
was ebbing away,
Closed my horrible wound,
When he could have walked straight past,
leaving me
To all too imminent and ineluctable a death.

MANOËL
Quoi, c'était toi?

MANOËL
What, was that you?

HADJAR
Moi-même, ô généreux sauveur!
Laisse-moi te presser dans mes bras,
sur mon cœur!
C'est le ciel qui t'envoie,
Jamais plus grand bonheur,
Jamais pareille joie
Ne fit battre ce cœur!

HADJAR
Myself, O generous saviour!
Let me press you in my arms,
to my bosom!
Heaven has sent you!
Never has greater happiness,
Never has such joy
Made my heart beat!

MANOËL
Je ne crains plus, ami,
qu'un tel cœur me trahisse.

MANOËL
I fear no more, friend,
that such a heart will betray me.

HADJAR

Non, je le voue à ton service.
De ton déguisement dis-moi
quel est le but ?

MANOËL, *baissant la voix et prenant Hadjar à l'écart*

Nul, s'il n'est musulman, Maure,
Arabe ou Berbère
N'a le droit d'acquérir
les vierges du tribut,
Dans la hideuse enchère
À laquelle on les livre
à Cordoue, aujourd'hui.

HADJAR

L'une d'elles, sans doute ? ...

MANOËL

Allait être ma femme,
Quand les tiens sont venus,
et mon bonheur a fui.

HADJAR

Il reviendra luire à ton âme.
Si les ressources du soldat
Ne suffisent pas au rachat
De ta tendre compagne,
Je puis...

MANOËL

Tous nos amis d'Espagne
Y joignirent leurs dons...
J'ai cinq cents dinars d'or.

HADJAR

Cinq cents dinars, c'est peu.
Permets donc que j'ajoute
Mes épargnes à ton trésor.
(*montrant Cordoue*)
Suis-moi.

HADJAR

No, I devote that heart to your service.
Tell me, what is the purpose
of your disguise?

MANOËL, *lowering his voice and taking Hadjar aside*

No one, if he is not a Muslim, a Moor,
an Arab or a Berber,
Has the right to purchase
the virgins of the Tribute
In the hideous auction
Inflicted on them
in Córdoba today.

HADJAR

One of them, no doubt ...

MANOËL

Was going to be my wife,
When your compatriots came,
and my happiness fled.

HADJAR

It will return to shine upon your soul.
If a soldier's resources
Are not enough to buy back
Your tender companion,
I can ...

MANOËL

All our friends from Spain
Have combined their gifts –
I have five hundred gold dinars.

HADJAR

Five hundred dinars is not much.
So allow me to add
My savings to your treasure.
(*pointing towards Córdoba*)
Come with me.

(Ils marchent vers le pont, le Cadi se présente, précédé de porteurs de tambourins. Roulement de tambourins.)

Scène 7

Le Cadi, Hadjar, Manoël, le Peuple

- 20 LE CADİ, *du haut de la tête du pont*
Notre très clément souverain
Usant de ses prérogatives,
Vient de daigner, de sa royale main,
Faire son choix
entre les cent captives.
On amène à l'instant
les autres en ce lieu;
Afin que chacun puisse,
avant l'heure suivante
Où devra commencer la vente,
Les bien examiner.

21 MARCHÉ DES CAPTIVES

(Xaïma marche la dernière, s'arrête un instant, puis s'apprête à rejoindre ses compagnes.)

Scène 8

Hermosa, Xaïma

- 22 HERMOSA
Seule en ce lieu, que fais-tu,
jeune fille?
Mais tu n'as donc pas de famille?

XAÏMA

Pas plus que de patrie, hélas!
Car les esclaves n'en ont pas,
(montrant le caravansérail)
Et, tout à l'heure,
on va me vendre.

HERMOSA, *farouche, sans la regarder*
Qu'on te vende... Tant mieux!

(They walk towards the bridge. The Cadi appears, preceded by drummers. A roll of drums.)

Scene 7

The Cadi, Hadjar, Manoël, the People

THE CADİ, *from the top of the bridgehead*
Our most merciful sovereign,
Availing himself of his prerogatives,
Has just deigned, with his royal hand,
To make his choice
among the hundred captives.
We are bringing the others
to this place at present,
To allow everyone,
before the auction
Begins in an hour,
To examine them carefully.

MARCH OF THE CAPTIVES

(Xaïma is the last to walk past. She stops for a moment, then prepares to join her companions.)

Scene 8

Hermosa, Xaïma

HERMOSA
What are you doing alone here,
young woman?
Have you no family?

XAÏMA

Neither family nor homeland, alas!
For slaves have neither,
(pointing to the caravanserai)
And later today
I am to be sold.

HERMOSA, *fiercely, without looking at her*
Let them sell you! So much the better!

Qu'on te vende ! Et que de tes yeux
Tombent autant de pleurs
que l'on m'en fit répandre.

Let them sell you ! And let your eyes
Shed as many tears
as I was made to weep.

XAÏMA
Que t'ai-je donc fait ?

XAÏMA
What have I done to you ?

HERMOSA
Rien, mais je veux acheter
Une esclave et la faire, à mon tour,
bien souffrir.
C'est toi que je prendrai !
Lis, dans mes yeux, ma haine !...
Lis dans mes yeux... ma... ma...
*(se radoucissant à mesure qu'elle regarde
Xaïma)*
D'où vient donc que j'ai peine
En te regardant mieux,
à dire le mot : « Haine ! »

HERMOSA
Nothing, but I want to buy
A slave and make her suffer greatly
in her turn.
I'll take you !
Read in my eyes my hate !
Read in my eyes ... my ... my ...
*(softening as she looks
at Xaïma)*
So why do I find it difficult,
Looking at you more closely,
to say the word 'hate' ?

XAÏMA, *touchée*
En même temps
que ta lèvre sourit,
Dans tes yeux je vois une larme.

XAÏMA, *touched*
At the same time
as your lips smile,
In your eyes I see a tear.

HERMOSA, *très émue*
C'est qu'en toi, douce enfant,
quelque chose désarme
Mon âme et mon esprit.
Es-tu donc une fée ? Es-tu donc un génie
Qui m'a connue aux jours
de mon heureuse vie,
Et rapporte à mon cœur glacé
Un rayon du bonheur passé ?
Viens-tu du bois sombre
Où j'ai cherché l'ombre,
Avec mon ami, tant de fois ?
De la source pure
Qui prit son murmure
À l'écho de nos tendres voix ?
Es-tu donc...
etc.

HERMOSA, *very moved*
That is because something in you,
sweet child, disarms
My heart and my mind.
Are you a fairy ? Are you a genie
Who knew me in the days
of my happy life,
And now restores to my ice-cold heart
A ray of past happiness ?
Do you come from the dark wood
Where I sought the shade
With my friend so many times ?
From the pure spring
Which murmured
In echo of our tender voices ?
Are you ...
etc.

XAÏMA

Je suis une captive
Qui dans Cordoue arrive.
Tu ne me connais pas.

HERMOSA, *tristement*

Non?... Mais attends, attends !
Pour la première fois, je te vois
et t'entends
Et pourtant, c'est étrange,
(*cherchant dans sa pensée*)
De toi je me souviens.
(*avec un cri*)
Ah !

XAÏMA

Qui suis-je donc ?

HERMOSA

L'ange !...
L'ange qui, chaque nuit...
Chaque nuit... à travers l'espace me conduit.
(*implorant*)
Non ! Pas ce soir, guide fidèle !...
Pitié ! car je ne suis qu'une pauvre hirondelle,
Et dont encore
Est bien faible l'essor !
Pitié ! pitié de moi, mon bel ange,
dont l'aile
Traverse l'air,
Hélas ! Plus prompte que l'éclair !

(*Elle sort en suppliant celle qu'elle prend pour
l'ange de ne pas l'emmener.*)

Scène 9

Xaïma, seule, puis le Cadi

- 23 XAÏMA
Oh ! la pauvre femme, elle est folle.
Ce n'est pas l'oiseau
qui s'envole,
C'est sa raison qui remonte là-haut.

XAÏMA

I am a captive
Who has just arrived in Córdoba.
You do not know me.

HERMOSA, *sadly*

No? But wait, wait, wait!
This is the first time I have seen
and heard you
And yet, it's strange,
(*racking her brains*)
I remember you.
(*with a cry*)
Ah!

XAÏMA

Then who am I?

HERMOSA

The angel!
The angel who, every night ...
Every night ... leads me through space.
(*imploringly*)
No! No! Not tonight, faithful guide!
Please! Please! For I'm just a poor swallow,
And even then
One that cannot soar high!
Pity! Take pity on me, my beautiful angel,
whose wings
Sweep through the air,
Alas, swifter than lightning.

(*She goes out, begging Xaïma, whom she
believes to be the angel, not to take her.*)

Scene 9

Xaïma, alone, then the Cadi

XAÏMA
Oh! Poor woman, she is mad.
It's not the bird
that flies away towards the sky,
It is her reason that is going back up there.

LE CADI

De la vente, enfin, l'heure est arrivée!...
Il faut
En dehors des barrières
Placer les prisonnières.

(Roulement de tambourins. Les soldats font sortir les captives du caravansérail et les font passer entre des barrières improvisées qui les isolent de la foule, mais les laissent en vue. Xaïma, y pénétrant du côté de la scène, se trouve naturellement au premier rang. Iglésia est près d'elle.)

Scène 10

Les mêmes, Hermosa, Hadjar, Manoël puis Ben-Saïd

MANOËL, descendant du pont,
avec Hadjar
Ô généreux Hadjar!... À présent, grâce à toi,
Qui pourrait l'emporter sur moi?

LE CADI

Je commence la vente!
(Il prend Xaïma par la main et l'amène sur une petite estrade qu'on vient d'apporter au milieu de la place; Iglésia la suit à distance.)
Voici pour vos harems une beauté
charmante...

MANOËL

C'est elle, Hadjar!

LE CADI

Voyez, voyez, quel diamant
Brille dans sa prunelle!
Cette perle n'a pas sa pareille, vraiment.
Je mets à prix la belle
À cinquante dinars d'or.

MANOËL

Cinquante-cinq!

THE CADI

At last the time for the auction has come!
You must
Place the prisoners
Outside the barriers.

(A roll of drums. The soldiers take the captives out of the caravanserai and lead them between improvised barriers that separate them from the crowd, but leave them in full view. Xaïma, entering from the side of the stage, is naturally in the front row. Iglésia is near her.)

Scene 10

The same, Hermosa, Hadjar, Manoël, then Ben-Saïd

MANOËL, descending from the bridge,
with Hadjar
O generous Hadjar! Now, thanks to you,
Who could outbid me?

THE CADI

I open the auction!
(He takes Xaïma by the hand and leads her to a small platform that has just been set up in the middle of the square; Iglésia follows her from a distance.)
Here for your harems is a charming beauty ...

MANOËL

There she is, Hadjar!

THE CADI

See, see, what diamonds
Glitter in her eyes!
This pearl is truly matchless.
I put the beautiful girl up for sale
At fifty gold dinars.

MANOËL

Fifty-five!

LE SOLDAT ARABE
Cinquante-six !

THE ARAB SOLDIER
Fifty-six!

MANOËL
Soixante !

MANOËL
Sixty!

LE CADI
À soixante dinars cette esclave ravissante!

THE CADI
Sixty dinars for this ravishing slave!

LE SOLDAT ARABE
Soixante-cinq !

THE ARAB SOLDIER
Sixty-five!

MANOËL
Cent !

MANOËL
A hundred!

LE CADI
À cent dinars d'or!
Quelqu'un met-il en plus?
Pas de réponse
À cent dinars d'or!
(*Silence.*)
On renonce ?

THE CADI
A hundred gold dinars!
Does anyone bid more?
No further bids
At a hundred gold dinars!
(*Silence.*)
Do you give up?

BEN-SAÏD, *écartant la foule,*
au haut du pont
Non, pas encore!
Du soldat africain je me porte adversaire.

BEN-SAÏD, *pushing through the crowd,*
at the top of the bridge
No, not yet!
I bid against that African soldier.

(*Il descend.*)

(*He comes down from the bridge.*)

LA FOULE
Ben-Saïd !...

THE CROWD
Ben-Saïd!

MANOËL ET XAÏMA
C'est lui!

MANOËL, XAÏMA
It is he!

HADJAR
C'est mon frère !

HADJAR
He is my brother!

MANOËL
Quoi ! Ton frère !

MANOËL
What? Your brother?

HADJAR

Oui!

(Morceau d'ensemble.)

HADJAR

Yes!

(Ensemble.)

24 HERMOSA

L'ange qui chaque nuit
À travers l'espace me conduit...

HERMOSA

The angel who every night
Leads me through space ...

XAÏMA

Juste ciel!

XAÏMA

Righteous heaven!

MANOËL

Sort contraire!

MANOËL

Adverse fortune!

HADJAR, *à part, et*

à l'écart

Son rival!

HADJAR, *aside, and over to one side of
the stage*

His rival!

BEN-SAÏD, *regardant Manoël*

Quel effroi!

BEN-SAÏD, *observing Manoël*

What fear!

IGLÉSIA, *désignant Xaïma*

Pauvre fille!

IGLÉSIA, *designating Xaïma*

Poor maiden!

LE PEUPLE

Voyez donc! le berbère
A pâli! quel effroi!
Le pauvre homme désespère
Sur ma foi!

THE PEOPLE

Look there! The Berber
Has gone pale! What fear!
The poor man is in despair,
Upon my faith!

XAÏMA

Ô misère!

XAÏMA

Oh misery!

HERMOSA

Pauvre enfant! quel effroi!
Elle n'est qu'une hirondelle, hélas!
Ainsi que moi!

HERMOSA

Poor child! What fear!
She's just a swallow, alas!
Just like me!

XAÏMA ET MANOËL

Dieu clément!
Soutiens-moi, dans mon effroi
Je n'ai d'espoir qu'en toi!

XAÏMA, MANOËL

Merciful God!
Sustain me, in my fear
I have no other hope but thee!

BEN-SAÏD
Place à moi !

BEN-SAÏD
Make way for me!

HADJAR
De l'effroi, défends-toi !

HADJAR
Fight against your fear!

BEN-SAÏD, *regardant Manoël*
De terreur par ma présence
Il se sent frémir d'avance.
Il a compris
Qu'en ce lieu, je dois être,
À quelque prix
Que ce soit, le seul maître.
Plutôt perdre le jour,
Que de la voir ravie à mon ardent amour !

BEN-SAÏD, *observing Manoël*
With terror at my presence
He already feels himself trembling.
He has understood
That here, I must be,
At any price
However high, the only master.
I would rather lose my life
Than see her torn from my ardent love!

MANOËL
De terreur à sa présence
Je me sens frémir d'avance.
J'ai trop compris
Quel danger vient de naître !
Entends mes cris,
Ô Dieu ! notre seul maître.
Plutôt perdre le jour
Que de voir Xaïma ravie à mon amour !

MANOËL
With terror at his presence
I already feel myself trembling.
I have understood all too well
What a danger has just appeared!
Hear my cries,
O God, our only master.
I would rather lose my life
Than see Xaïma torn from my love!

XAÏMA
De terreur à sa présence
Je me sens frémir d'avance.
J'ai mal compris
Son langage, peut-être,
Et le vil prix
Qu'il attache à mon être.
Plutôt perdre le jour,
Que de me voir ravie à mon ardent amour.

XAÏMA
With terror at his presence
I already feel myself trembling.
I have misunderstood
His words, perhaps,
And the odious price
That he attaches to my existence.
I would rather lose my life
Than see myself torn from my ardent love.

HERMOSA
Pauvre enfant, quel effroi !
De terreur à sa présence
Je la vois frémir d'avance !
Elle a compris
Que cet homme veut être
À quelque prix

HERMOSA
Poor child, what fear!
With terror at his presence
I can see her trembling.
She has understood
That this man wants to be
At any price

Que ce soir, son seul maître
Et qu'elle est à son tour
Comme ma pauvre fille,
Aux serres du vautour!

HADJAR ET IGLÉSIA

De terreur à sa présence
Manoël frémit d'avance!
Il a compris
Que l'esclave est peut-être
D'un bien haut prix
Pour qui vient d'apparaître;
Et qu'on veut, sans retour,
Arracher sa maîtresse à son ardent amour.

LE CADI, LE SOLDAT ARABE
ET LA FOULE

Il a l'or et la puissance,
Son rival, vaincu d'avance,
A bien compris
Que son chef, que son maître
Est plus épris
Qu'il ne veut le paraître;
Et qu'il faut, sans retour,
Céder ici la place à ce puissant du jour.

25 LE CADI
À cent dinars d'or,
l'enchère!

BEN-SAÏD
J'en mets cinq cents!

LE PEUPLE
Cinq cents!

BEN-SAÏD, à Manoël, *atterré*
Allons, allons, soldat berbère,
Luttons trésor contre trésor.
De la puissance de ton or
Ne désespère pas encore!
Et dis-toi que, malgré la fièvre
Où tu me vois,

However high, her only master,
And that she is in her turn
Like my poor daughter,
In the vulture's claws!

HADJAR, IGLÉSIA

With terror at his presence
Manoël is already trembling!
He has understood
That the slave is perhaps worth
A very high price
To the lord who has just appeared;
And that someone wants, irrevocably,
To tear his idol from his ardent love.

THE CADI, THE ARAB SOLDIER,
THE CROWD

He has gold and power:
His rival, already defeated,
Has understood all too well
That his chieftain, his master
Is more smitten
Than he wishes to appear;
And that he must, irrevocably,
Yield to the powerful man who rules here.

THE CADI
Bidding stands
at one hundred gold dinars!

BEN-SAÏD
I bid five hundred!

THE PEOPLE
Five hundred!

BEN-SAÏD, *to the dismayed Manoël*
Come now, come, Berber soldier,
Let us compete treasure against treasure.
Don't despair yet
Of the power of your gold!
And tell yourself that, despite the fever
In which you behold me,

«La distance est grande, parfois,
De la coupe à la lèvre!»

'Sometimes there's many a slip
'Twixt the cup and the lip.'

XAÏMA
Ciel!

XAÏMA
Oh heavens!

MANOËL
Il m'a reconnu. Je suis à sa merci!
(*bas à Ben-Saïd*)
Tu vas me dénoncer ici
Comme chrétien?

MANOËL
He has recognised me. I am at his mercy!
(*in a low voice, to Ben-Saïd*)
Are you going to denounce me here
As a Christian?

BEN-SAÏD
C'est inutile.

BEN-SAÏD
It is unnecessary to do so.

LE CADI, *à la foule*
À cinq cents dinars d'or!

THE CADI, *to the crowd*
Five hundred gold dinars!

MANOËL
Six cents!

MANOËL
Six hundred!

BEN-SAÏD, *froidement*
Deux mille!

BEN-SAÏD, *coldly*
Two thousand!

LE PEUPLE, *stupéfait*
Ah! deux mille!

THE PEOPLE, *amazed*
Ah! Two thousand!

MANOËL, *à part*
L'effroi s'empare de mes sens!

MANOËL, *aside*
Fear grips my senses!

LE PEUPLE
Le soldat, de fureur, écume!
La rage en ses veines s'allume!

THE PEOPLE
The soldier is foaming with rage!
Fury is burning in his veins!

LE CADI
C'est à deux mille dinars d'or.

THE CADI
Bidding stands at two thousand gold dinars.

MANOËL
Deux mille cinq cents!

MANOËL
Two thousand five hundred!

BEN-SAÏD, *froidement*
Cinq mille!

BEN-SAÏD, *coldly*
Five thousand!

LE PEUPLE

Ah!... Cinq mille dinars! cinq mille!

MANOËL, *à part*

Mon Dieu! je sens s'épuiser mon trésor!

LE CADI

Cinq mille dinars d'or! l'enchère est
à cinq mille!

MANOËL, *avec rage*

Cinq mille cinq cents!

BEN-SAÏD, *avec une énergie croissante*

Sept mille! huit mille!
dix mille!

XAÏMA, MANOËL ET LA FOULE

Ah!

XAÏMA ET HADJAR

C'en est fait!

MANOËL

Effort stérile!

Vœux impuissants!

(*à lui-même, désespéré*)

Je n'ai plus rien!

LA FOULE

Le soldat, de fureur, écume!

La rage en ses veines s'allume!

HADJAR, *à l'écart*

Rien!... Rien non plus...

MANOËL et XAÏMA, *avec désespoir*

Perdus! Ah! nous sommes perdus!

LE CADI

Au seigneur Ben-Saïd j'adjuge cette enfant.

THE PEOPLE

Ah! Five thousand dinars! Five thousand!

MANOËL, *aside*

My God! I feel my treasure running out!

THE CADI

Five thousand gold dinars! The bidding is
at five thousand!

MANOËL, *with rage*

Five thousand five hundred!

BEN-SAÏD, *with increasing energy*

Seven thousand! Eight thousand!
Ten thousand!!!

XAÏMA, MANOËL, THE CROWD

Ah!

XAÏMA, HADJAR

It is over!

MANOËL

Futile effort!

Impotent desires!

(*to himself, in despair*)

I have nothing left!

THE CROWD

The soldier is foaming with rage!

Fury is burning in his veins!

HADJAR, *to one side*

Nothing! I have nothing left either ...

MANOËL, XAÏMA, *in despair*

Lost! Ah! We are lost!

THE CADI

The child is sold to Lord Ben-Saïd.

LA FOULE

De son rival, Saïd est triomphant !

THE CROWD

Saïd has triumphed over his rival!

XAÏMA ET MANOËL

Le ciel nous abandonne !

XAÏMA, MANOËL

Heaven abandons us!

(Des esclaves apportent une litière. Des cavaliers sont arrivés par le pont pour servir d'escorte à Ben-Saïd et à sa nouvelle compagne.)

(Slaves bring a litter. Riders have arrived on the bridge to serve as escort to Ben-Saïd and his new companion.)

REPRISE DE LA MARCHÉ MARTIALE

REPRISE OF MILITARY MARCH

LE PEUPLE

Sonnez, clairons !

etc.

THE CROWD

Sound, trumpets!

etc.

MANOËL

Xaïma ! Xaïma ! Ah !

MANOËL

Xaïma ! Xaïma ! Ah !

(Hadjar contient Manoël qu'ont déjà repoussé les soldats. Ben-Saïd pose la main sur l'épaule de Xaïma, en signe de possession. Le rideau tombe.)

(Hadjar restrains Manoël, whom the soldiers have already pushed out of the way. Ben-Saïd places his hand on Xaïma's shoulder as a sign of possession. The curtain falls.)

CD II

Acte troisième

Palais de Ben-Saïd. Grands arceaux mauresques. À droite, dans une sorte de pan coupé faisant face au public, un de ces arceaux livre passage à un balcon au-dessous duquel on entrevoit un abîme.

Scène 1

Au lever du rideau, toutes les femmes de Ben-Saïd sont étendues sur des coussins. De petits esclaves noirs les éventent. Tableau de l'intérieur d'un harem. Fanfares au loin.

01 FEMMES DU HAREM DE BEN-SAÏD

Écoutez! écoutez les clairons d'or!

Le maître

Revient d'Espagne triomphant.

Il nous amène en ce harem, peut-être,

Quelque belle enfant!

Sa nouvelle conquête!

(Ben-Saïd paraît avec Xaïma. Toutes les femmes se lèvent.)

Scène 2

Les mêmes, Ben-Saïd, Xaïma

BEN-SAÏD, à Xaïma

Chasse au loin ta tristesse inquiète,

Ma Xaïma! par mon ordre une fête

Se prépare pour toi

dans cet heureux séjour,

La fête de l'amour!

Des esclaves charmantes,

Filles, je te l'ai dit,

de cent peuples divers,

Vont t'offrir le tableau

des danses délirantes

De l'amour dans tout l'univers!

Act Three

Ben-Saïd's palace. High Moorish arches. To the right, in a cut-off corner facing the audience, one of these arches gives access to a balcony below which a sheer drop may be glimpsed.

Scene 1

When the curtain rises, all Ben-Saïd's women are lying on cushions. Little black slaves fan them. A tableau of the interior of a harem. Fanfares in the distance.

WOMEN OF BEN-SAÏD'S HAREM

Listen, listen to the proud trumpets!

The master

Returns from Spain triumphant.

Perhaps he is bringing to our harem

Some lovely child,

His new conquest!

(Ben-Saïd enters with Xaïma. All the women stand up.)

Scene 2

The same, Ben-Saïd, Xaïma

BEN-SAÏD, to Xaïma

Chase away your sad anxiety,

My Xaïma! On my orders, a festival

Is made ready for you

in this happy place:

The festival of love!

Charming slaves,

Girls, as I told you,

from a hundred different peoples,

Will offer you the spectacle

of the frenzied dances

Of love all over the world!

(Il conduit Xaïma sous une sorte de dais où ils prennent place.)

(He leads Xaïma under a canopy, where they sit down.)

02 UNE JEUNE ESCLAVE

Ma belle, effleurons de nos rames
Le flot si pur
Du lac d'azur.
Le soir va peupler de ses flammes
Les vastes cieux
Silencieux.
Dans ce silence
Quelle puissance!
Que d'éloquence
De suaves douceurs
Pour nos cœurs.
Toute la terre
Devrait se taire
Dans ce mystère
D'amoureuses langueurs.
Car à cette heure
La nuit te pleure
En ta demeure
Toi qui fuis son appel
Jour cruel!
Ô créature
Dans la nature
Tout te murmure
Un amour éternel.
La nuit soupire ô ma belle!
Soupirons comme elle
Jusques au jour
Parlons d'amour.

A YOUNG SLAVE

My lovely, let us brush with our oars
The pure waters
Of the azure lake.
The evening will people with its flames
The vast
And silent skies.
In that silence
What power!
What eloquence!
Soft sweetness
For our hearts.
All the earth
Should keep silence
In this mystery
Of amorous languors.
For, at this hour
Night weeps for you
In your dwelling,
You who flee her call,
Cruel day!
O creature,
In nature
Everything whispers to you
Of an eternal love.
Night sighs, O my lovely!
Let us sigh like her.
Until daybreak
Let us talk of love.

03 DANSE GRECQUE

GREEK DANCE

04 DANSE ESPAGNOLE

SPANISH DANCE

(Après la danse, sur un signe de Ben-Saïd, toutes les femmes de son harem s'éloignent.)

(After the dance, at a sign from Ben-Saïd, all the women of his harem leave.)

Scène 3

Ben-Saïd, Xaïma

05 BEN-SAÏD

Je m'efforce en vain de te plaire!
Jamais ton beau front ne s'éclaire.
Tes yeux sont sans regard
et ta bouche est sans voix :
Tout ici t'appartient, pourtant...
Tout ! Vois ! vois !

Ô, Xaïma, daigne m'entendre,
Mon âme est à toi sans retour,
Et s'est donnée en un seul jour
À ne plus pouvoir se reprendre.
Ô, Xaïma, daigne m'entendre,
Mon âme est à toi, sans retour.
Vers toi, l'amour qui m'entraîne,
Amour insensé !
Bientôt sera de la haine
S'il est repoussé.
Dans mon ivresse suprême
Je ne veux que toi,
Aime-moi comme je t'aime,
Aime-moi.
Ô, Xaïma, daigne m'entendre,
etc.

Scène 4

Les mêmes, Hadjar

06 HADJAR

Mon frère !
Il faut qu'Hadjar sur-le-champ t'entretienne.

XAÏMA, *à part*
L'ami de Manoël !

BEN-SAÏD
Ma maison est la tienne !
Mais ne peux-tu différer ?

Scene 3

Ben-Saïd, Xaïma

BEN-SAÏD

In vain I strive to please you!
Your beautiful face never lights up.
Your eyes are vacant
and your lips are mute:
Yet everything here belongs to you –
everything! See! See!

O Xaïma, deign to hear me,
My soul is irrevocably yours:
It gave itself to you in a single day
And can never again be as it was before.
O Xaïma, deign to hear me,
My soul is irrevocably yours.
The love that impels me towards you
(An insane love!)
Will soon be hate
If is rejected.
In my supreme transport
I desire only you.
Love me as I love you,
Love me!
O Xaïma, deign to hear me,
etc.

Scene 4

The same, Hadjar

HADJAR

My brother!
Hadjar must speak to you at once.

XAÏMA, *aside*
Manoël's friend!

BEN-SAÏD
My house is yours!
But can you not wait?

HADJAR
Je ne puis.

HADJAR
I cannot.

BEN-SAÏD
C'est bien.
(à Xaïma, en désignant la droite)
Entre là, je te suis.

BEN-SAÏD
Very well then.
(to Xaïma, pointing over to the right)
Go in there; I will join you.

*(Sortie lente de Xaïma qui cherche à
comprendre la cause de la venue d'Hadjar.)*

*(Xaïma exits slowly, trying to understand why
Hadjar has come.)*

Scène 5
Hadjar, Ben-Saïd

Scene 5
Hadjar, Ben-Saïd

HADJAR
Saïd, je t'ai parlé naguère
Du soldat espagnol, du vainqueur généreux
Qui me sauva dans la dernière guerre ?

HADJAR
Saïd, did I tell you once
Of the Spanish soldier, the generous victor
Who saved me in the last war?

BEN-SAÏD
L'aurais-tu retrouvé ?

BEN-SAÏD
Have you perhaps found him?

HADJAR
Hélas, bien malheureux,
Mais tu peux m'aider, frère,
À mettre fin à sa misère.
Il me suit... Le voici.

HADJAR
Alas, he is very unhappy.
But you can help me, brother,
To end his misery.
He follows me ... Here he comes.

Scène 6
*Les mêmes, Manoël, en soldat espagnol,
comme à Oviedo*

Scene 6
*The same, Manoël dressed as a Spanish soldier,
as in Oviedo*

BEN-SAÏD
Qu'ai-je vu ?

BEN-SAÏD
What do I see?

MANOËL, *à part*
Je respire à peine.

MANOËL, *aside*
I can hardly breathe.

HADJAR
C'est mon sauveur !

HADJAR
This is my saviour!

BEN-SAÏD, *à lui-même*
Cet homme, ici !

BEN-SAÏD, *to himself*
That man, here!

HADJAR

Je te l'amène !

MANOËL, BEN-SAÏD, HADJAR

Ô jeu du sort ! Coup terrible et fatal

De la fortune contraire !

Qui le/me condamne à trouver un rival

Dans le sauveur de mon/son frère.

Ô jeu du sort ! Coup terrible et fatal !

BEN-SAÏD, *se contenant*

J'ai ma part de reconnaissance

Dans la dette d'Hadjar,

et mon bonheur est grand

De pouvoir m'acquitter avec magnificence.

MANOËL

Se peut-il ? Ben-Saïd me rend... ?

BEN-SAÏD

Prends s'il le faut, pour te venir en aide

Tout ce que je possède !

Prends mes palais ! mon or !

MANOËL

Assez ! ton offre est insultante,

Ce n'est pas de l'or qui me tente...

Ne l'as-tu pas compris encore ?

Je veux ma fiancée,

L'éclair de ma pensée,

La flamme de ma foi !

Enfin je veux ma vie

Qui par toi m'est ravie,

Sinon je veux ta vie à toi !

HADJAR

Menacer Ben-Saïd ! soldat,

crains sa colère...

BEN-SAÏD

Je le remercie, au contraire,

De me permettre d'oublier

HADJAR

I have brought him to you!

MANOËL, BEN-SAÏD, HADJAR

Oh trick of Fate! Strange and fatal blow

Of adverse fortune,

Which condemns him/me to find a rival

In my/his brother's saviour.

Oh trick of Fate! Strange and fatal blow!

BEN-SAÏD, *containing himself*

I have my share in Hadjar's debt

Of gratitude,

and it is my great pleasure

To be able to repay it munificently.

MANOËL

Can it be? Will Ben-Saïd give me back ...

BEN-SAÏD

Take if you must, to help you,

Everything I own!

Take my palaces! My gold!

MANOËL

Enough! Your offer is insulting.

Gold does not tempt me.

Have you not realised that yet?

I want my fiancée,

The light of my thoughts,

The flame of my faith!

In sum, I want my life,

Whom you have torn from me,

Or else I want *your* life!

HADJAR

Would you threaten Ben-Saïd? Soldier,

fear his anger ...

BEN-SAÏD

I thank him, on the contrary,

For permitting me to forget

Qu'il est le sauveur de mon frère.
À présent, je puis m'écrier :
Soldat, ta rage est insensée!

That he is my brother's saviour.
Now I can exclaim:
Soldier, your rage is insane!

MANOËL
Je veux ma fiancée,
L'éclair de ma pensée,
La flamme de ma foi!
Je veux toute ma vie
Qui par toi m'est ravie,
Sinon je veux ta vie à toi.

MANOËL
I want my fiancée,
The light of my thoughts,
The flame of my faith!
In sum, I want my life,
Whom you have torn from me,
Or else I want *your* life!

BEN-SAÏD
Je l'ai, ta fiancée,
L'éclair de ta pensée;
La flamme de ta foi!
Je veux perdre la vie
Si jamais ton envie
Se satisfait par moi!
L'esclave est bien à moi!
À moi toute sa vie,
Son cœur, son âme, à moi!

BEN-SAÏD
I have your fiancée,
The light of your thoughts,
The flame of your faith!
I want to lose my life
If ever your desire
Should be satisfied by me!
The slave is mine!
Mine are her whole life,
Her heart, her soul, mine!

HADJAR, à *Manoël*
Ta langue courroucée
Dépasse ta pensée,
Téméraire, tais-toi!
S'il te faut une vie,
Contente ton envie,
Soldat! mais prends ma vie à moi.
Je l'offre, elle est à toi!

HADJAR, to *Manoël*
Your wrathful tongue
Goes faster than your thoughts:
Reckless man, be silent!
If you need a life,
Satisfy your desire,
Soldier, but take *my* life!
I offer it to you, it is yours!

HADJAR, *s'interposant devant une nouvelle
menace de Manoël*
Ah! Manoël!

HADJAR, *intervening as Manoël again makes
a threatening gesture*
Ah! Manoël!

BEN-SAÏD, à son frère
De sa jactance
Va, je me ris,
Et c'est assez, je pense,
D'y répondre par le mépris!

BEN-SAÏD, to his brother
Don't worry, I laugh
At his arrogant prattle,
And it is enough, I think,
To answer it with contempt!

MANOËL

Voudrais-tu donc me forcer, dans ma rage,
À t'infliger le plus mortel outrage?

(Il marche sur lui, menaçant encore. Ben-Saïd remonte et fait un signe à l'extérieur.)

BEN-SAÏD, aux soldats qui répondent
à son appel.

Mes braves compagnons,

hâtez-vous d'accourir!

(Les soldats paraissent.)

C'est lui, c'est ce chrétien!

Il ose encore paraître!

À la mort conduisez ce traître!

Croit-il que par deux fois

Ben-Saïd aujourd'hui

Va lui faire l'honneur de se battre avec lui?

(Manoël est désarmé, son glaive s'est brisé.

Ben-Saïd lui saute à la gorge, le renverse, lui met le genou sur la poitrine et lui appuie son yataghan sur le cou. Xaïma éperdue se précipite sur la scène.)

Scène 7

Les mêmes, Xaïma

07 XAÏMA

Frappez, cruels!...

Sa dernière heure décidera mon sort!

(montrant les soldats)

S'ils osent faire un pas,

Dans le gouffre je tombe!

(Elle s'élance sur le balcon au-dessus de l'abîme.)

BEN-SAÏD, à Manoël qui le menace

Relève-toi!

En vain ta fureur nous menace.

Pour l'amour d'elle on te fait grâce.

MANOËL

Would you force me, in my rage,

To inflict the most mortal outrage upon you?

(He walks up to him, threatening once more. Ben-Saïd rises and beckons offstage.)

BEN-SAÏD, to the soldiers who answer
his call

My brave companions,

hurry, run up here!

(Soldiers appear.)

It is he, that Christian!

He still dares to appear here!

Lead this traitor to his death!

Does he believe that today Ben-Saïd

Will twice do him the honour

of fighting him?

(Manoël is unarmed; his sword has broken.

Ben-Saïd leaps at his throat, knocks him over, puts his knee on his chest and presses his yataghan against his neck. Xaïma rushes onstage.)

Scene 7

The same, Xaïma

XAÏMA

Strike, cruel men!

His last hour will decide my fate!

(pointing to the soldiers)

If they dare take another step,

I will fall into the abyss!

(She rushes out onto the balcony above the sheer drop.)

BEN-SAÏD, to Manoël who threatens him

Impotent rage!

In vain your fury threatens us.

For love of her, we grant you mercy.

(Mouvement de Manoël.)

XAÏMA, *toujours au-dessus de l'abîme*
Et pour toujours...
Ben-Saïd fait serment de respecter ses jours?

BEN-SAÏD
Oui, par le saint prophète!
Que grâce à jamais lui soit faite!

XAÏMA, *courant à Manoël*
Tu vivras! tu vivras!...
Pourquoi baisser la tête!

MANOËL
Il m'a fait grâce... Oh! non! non! non!
Je ne veux pas de son pardon.

08 Un pardon de ta bouche altière!
(montrant les soldats)
Ah! plutôt sous leur cimetière
De mon sang abreuver la terre,
Je tomberai la joie au cœur!
Que ta rage soit assouvie,
Qu'elle prenne à l'instant ma vie!
Du vaincu, fier vainqueur,
Prends la vie et non pas l'honneur.

HADJAR, XAÏMA
Au pardon de son adversaire
C'est la mort qu'un soldat préfère!
Mais Saïd a juré naguère
De l'épargner en son malheur.
Le vainqueur, sa rage assouvie,
Au soldat vaincu doit la vie.
Tu tiendras, fier seigneur,
Le serment fait sur ton honneur.
C'est le Ciel qui seul te fait grâce
Accepte-la donc! Pars! Va-t'en!

BEN-SAÏD
Ben-Saïd a juré naguère
D'épargner le faible adversaire

(Manoël makes a movement.)

XAÏMA, *still above the drop*
And does Ben-Saïd vow
To respect his life ... for ever?

BEN-SAÏD
Yes, by the Holy Prophet!
Let him be granted mercy for ever!

XAÏMA, *running to Manoël*
You shall live! You shall live!
Why do you lower your head?

MANOËL
He granted me his mercy ... Oh no! No! No!
I do not want his pardon.

A pardon from your haughty lips?
(pointing to the soldiers)
Ah, rather let their scimitars
Soak the earth with my blood:
I will fall with joy in my heart!
Let your rage be satisfied,
Let it take my life this very instant!
Proud victor, take the life of the vanquished,
And not his honour.

HADJAR, XAÏMA
To the pardon of his adversary,
The soldier prefers death!
But Saïd has just sworn an oath
To spare him in his misfortune.
The victor, his rage satisfied,
Owes the defeated soldier his life.
You will keep, proud lord,
That oath sworn on your honour.
It is heaven alone that grants you mercy:
Then take it! Go! Begone!

BEN-SAÏD
Ben-Saïd has just sworn an oath
To spare the weak adversary

Qu'il tenait, sous son cimenterre,
L'écume aux dents, la rage au cœur.
Que m'importe à moi son envie!
Au vaincu j'impose la vie,
Puisqu'ici, pour son cœur,
Dans la vie il n'est plus d'honneur.
Porte au loin ta vaine menace
Audacieux! Va-t'en! Va-t'en!

MANOËL

Un pardon de ta bouche altière!
Ah! plutôt sous ton cimenterre
De mon sang abreuver la terre;
Je tomberai la joie au cœur.
Que ta rage soit assouvie:
Qu'elle prenne à l'instant ma vie.
Du vaincu, fier vainqueur,
Prends la vie et non pas l'honneur!
Le soldat espagnol ne veut pas de la grâce
Il attend la mort! Il l'attend!

LES SOLDATS ARABES ET LES FEMMES
DU HAREM

Sors d'ici, soldat téméraire,
Disparais, rentre en la poussière,
D'où la main d'un noble adversaire
T'avait tiré dans sa faveur.
Si la mort est ta seule envie,
Loin de nous va finir ta vie,
Puisqu'ici pour ton cœur
La défaite est le déshonneur.
Porte au loin ta vaine menace,
Audacieux! Va-t'en! Va-t'en!

*(Sur l'injonction mille fois répétée des soldats,
et sur les instances d'Hadjar, Manoël sort à
reculons, les soldats le suivent. Les femmes
sortent. Ben-Saïd est redescendu auprès de
Xaïma pendant que s'opère le mouvement de
cette sortie.)*

Whom he held beneath his scimitar,
With foam in his teeth, rage in his heart.
What do I care what you want?
I impose life on the vanquished,
Since here, for his heart,
There is no more honour in life.
Take your vain threat away with you,
Reckless man! Go! Begone!

MANOËL

A pardon from your haughty lips?
Ah, rather let your scimitar
Soak the earth with my blood:
I will fall with joy in my heart!
Let your rage be satisfied,
Let it take my life this very instant!
Proud victor, take the life of the vanquished,
And not his honour.
The Spanish soldier does not want mercy!
He expects death! He expects it!

ARAB SOLDIERS, WOMEN
OF THE HAREM

Leave here, reckless soldier,
Vanish, go back to the dust
From which the hand of a noble adversary
Generously raised you up.
If death is your only wish,
Go and end your life far from us,
Since here for your heart
Defeat is dishonour.
Take your vain threat away with you,
Reckless man! Go! Begone!

*(At the soldiers' constantly repeated
injunction, and in the face of Hadjar's
entreaties, Manoël exits reluctantly; the
soldiers follow him. The women leave too.
Ben-Saïd has come over to Xaïma while these
exits were taking place.)*

09 BEN-SAÏD, à Xaïma qui se détourne
à son approche
À la pitié pour moi, qui souffre tant,
La reconnaissance t'exhorte.
J'ai pu, les yeux en pleurs,
t'exprimer mon amour,
Mais prends garde, il pourrait,
avant la fin du jour
S'exprimer d'autre sorte.
(Il s'éloigne par le fond.)

XAÏMA
Avant la fin du jour, je serai morte.

Scène 8
Xaïma, Hermosa

10 HERMOSA, comme à elle-même
De sa mort qui donc parle ici?

XAÏMA, à part
La folle, en ce palais,
la folle!

HERMOSA
Ce ne peut être une chrétienne?

XAÏMA, comme à elle-même
Si! Bonne chrétienne,
autant qu'elle est bonne Espagnole.

HERMOSA, doutant
Une Espagnole?

XAÏMA, avec orgueil
Et née à Zamora,
L'héroïque cité! la ville infortunée!

HERMOSA, avec un cri
Zamora!

XAÏMA, se retournant
Qu'as-tu donc?

BEN-SAÏD, to Xaïma, who turns away
as he approaches
Gratitude exhorts you
To pity for me, who suffer so much.
I may have expressed my love for you
with tears in my eyes,
But beware: before the day is out,
it could
Express itself in a different way.
(He leaves from the back of the stage.)

XAÏMA
Before the day is out, I will be dead.

Scene 8
Xaïma, Hermosa

HERMOSA, as if to herself
Who speaks of her death here?

XAÏMA, aside
The madwoman, in this palace,
the madwoman!

HERMOSA
Surely she cannot be a Christian?

XAÏMA, as if to herself
Yes, I am! A good Christian,
and a good Spaniard.

HERMOSA, doubtfully
A Spaniard?

XAÏMA, with pride
And born in Zamora,
The heroic city! The wretched city!

HERMOSA, crying out
Zamora!

XAÏMA, turning round
What is the matter with you?

HERMOSA
Zamora! j'y suis née!

XAÏMA
Toi?

HERMOSA, *fièrement*
Certes, j'y suis née.
On m'y reconnaîtra.
Nous irons, si tu veux,
nous irons ensemble.

XAÏMA
Nous pourrions fuir d'ici?

HERMOSA
Nous le pouvons.

XAÏMA
Je tremble.

HERMOSA
Viens, donne-moi la main.
Je vais te montrer le chemin
À la fuite propice.

*(Elle l'amène au balcon, tout en le lui
masquant de son corps.)*

XAÏMA, *s'arrêtant tout à coup*
Hélas! Le précipice
Au fond duquel
Un torrent roule.

(Elle redescend la scène, désespérée.)

HERMOSA
Oui, ce fleuve irrité
C'est le Duero qui coule
Au pied de ma cité.
Plus d'alarmes! Mon cachot s'ouvre,
Mes chaînes tombent! Je recouvre
Ma liberté.

HERMOSA
Zamora! I was born there!

XAÏMA
You?

HERMOSA, *proudly*
Yes, I was born there.
They will recognise me there.
We can go there, if you want,
we'll go together.

XAÏMA
We could run away from here?

HERMOSA
Yes, we can.

XAÏMA
I tremble.

HERMOSA
Come, give me your hand.
I will show you the path
That makes escape possible.

*(She takes her to the balcony, while screening
Xaïma from it with her body.)*

XAÏMA, *suddenly stopping*
Alas! The precipice
At the foot of which
Is a rolling torrent.

(She comes back down, desperate.)

HERMOSA
Yes, that angry river
Is the Duero, which flows
At the foot of my city.
No more alarms! My dungeon is open,
My chains fall from me! I recover
My freedom.

XAÏMA, *comme frappée d'une idée soudaine*
 Oui tes fers sont brisés, à présent, il importe
 De franchir la secrète porte
 Où nul regard ne nous suivra.
 Un dernier effort et, sans doute
 Le voile se déchirera
 Et tu retrouveras la route
 Qui doit conduire à Zamora.

HERMOSA
 Zamora! Zamora!...
 Attends! je la revois, c'est bien là!
 Nous y sommes.

XAÏMA
 Pauvre folle!

HERMOSA
 Vois! c'est la Plaza mayor!
 Que d'hommes endormis
 en plein soleil encore!
 Réveillons-les! Grand Dieu!
 mais ils sont morts, ces hommes!
 Et la ville illumine? Oh! non!
 horrible à voir!
 Zamora brûle! Elle est en flammes!
 Désespoir! désespoir!
 Les Sarrasins infâmes
 Ont mis le feu partout!
 Rien! Rien ne reste debout!
 Pourtant nul Espagnol ne parle de se rendre!
 Il semble même, à ce moment fatal,
 Que de chaque monceau de cendre
 S'élève dans les airs le chant national:
 Debout! Enfants de l'Ibérie,
 Haut les glaives et haut les cœurs!
 Des païens nous serons vainqueurs,
 Ou nous mourrons pour la patrie!

XAÏMA, *à elle-même, tristement*
 Ils sont morts, en effet!

XAÏMA, *as if struck by a sudden idea*
 Yes, your fetters are broken. Now we must
 Go through the secret door
 Where no one will look for us.
 One last effort and then, there is no doubt,
 The veil will be torn
 And you will find the road
 Which must lead to Zamora.

HERMOSA
 Zamora! Zamora!
 Wait! Wait! I see it again, it is there!
 We are there now.

XAÏMA
 Poor madwoman!

HERMOSA
 Look! It's the Plaza Mayor!
 How many men there are still sleeping
 in the sunshine!
 Let's wake them up! Great God!
 But those men are dead!
 And is the city lit up? Oh! No!
 horrible to see!
 Zamora is burning! It is in flames!
 Despair! Despair!
 The infamous Saracens
 Have set fire to everything!
 Nothing! Nothing is left standing!
 Yet no Spaniard speaks of surrendering!
 It even seems, at this fatal moment,
 That from every heap of ashes
 The national anthem soars upwards:
 'Awake, children of Iberia!
 Lift up your swords, lift up your hearts!
 We shall vanquish the pagans,
 Or we shall die for our country.'

XAÏMA, *to herself, sadly*
 And they are indeed dead!

HERMOSA
Nos derniers défenseurs
Se sont tous retranchés au fond
du sanctuaire,
Mon époux avec eux!

XAÏMA, *à part*
C'est là qu'est mort mon père.

HERMOSA
Rejoignons-le! C'est lui!
Qu'a-t-il donc? Il chancelle.
Sa main cherche un appui,
Il tombe! Il est blessé!
Sa blessure est mortelle!
C'en est fait de ses jours!
Il meurt, il meurt, mais en chantant toujours :
(d'une voix qui s'éteint graduellement)
Debout! Enfants de l'Ibérie!
Haut les glaives et haut les cœurs!
Des païens nous serons vainqueurs,
Ou nous mourrons pour la patrie!

(Elle tombe, comme morte.)

XAÏMA, *très émue*
Quand il tomba, frappé du coup fatal,
Mon père aussi chantait
le chant national.
Oh! je veux qu'elle parle encore.
Son corps tremble
Et son front est glacé.
Entre mes bras va-t-elle expirer?
Non, il semble
Qu'elle se ranime... Oui!

(Elle l'aide à se relever à demi.)

HERMOSA
Our last defenders
Made a final stand at the far end
of the sanctuary,
My husband with them!

XAÏMA, *aside*
That is where my father died.

HERMOSA
Let us join him! There he is!
What has happened to him? He staggers.
His hand seeks support,
He falls! He is wounded!
His wound is fatal!
His life is over!
He is dying, dying, but still singing:
(in a voice that gradually fades away)
'Awake, children of Iberia!
Lift up your swords, lift up your hearts!
We shall vanquish the pagans,
Or we shall die for our country.'

(She faints as if dead.)

XAÏMA, *very moved*
When he fell, struck by the fatal blow,
My father too was singing
the national anthem.
Oh! I want her to say more.
Her body is shaking
And her brow is ice-cold.
Will she expire in my arms?
No, it seems
She is coming back to life ... Yes!

(She helps Hermosa to sit up.)

- 11 HERMOSA, *ouvrant les yeux,*
comme au sortir d'un rêve
Que s'est-il donc passé?
C'est comme un jour nouveau
qui pour moi recommence.

HERMOSA, *reopening her eyes*
as if from a dream
Ah! What has happened?
It is like a new day
starting again for me.

XAÏMA, *à elle-même*

Est-ce la fin de sa démente ?

(haut)

Souviens-toi ! Parle encore !

XAÏMA, *to herself*

Is this the end of her madness?

(aloud)

Remember! Speak again!

HERMOSA

Mais de qui donc parlions-nous ?

HERMOSA

But whom were we speaking of?

XAÏMA

De ton vaillant époux.

Tu disais, tout à l'heure,

Qu'il mourut en chantant

dans la sainte demeure

Notre chant immortel !

XAÏMA

Your valiant husband.

You were saying earlier,

That he died in the holy place

singing

Our immortal hymn!

HERMOSA, *se relevant tout à fait*

Oui, tandis qu'invokant le ciel,

Je serrais dans mes bras...

HERMOSA, *rising to her full height*

Yes, while invoking heaven,

I held in my arms ...

XAÏMA, *surprise*

La croix du maître-autel ?

XAÏMA, *surprised*

The cross of the high altar?

HERMOSA, *étonnée à son tour*

Qui te l'a dit ?

HERMOSA, *surprised in her turn*

Who told you that?

XAÏMA

Mais un barbare

T'en arrache bientôt, n'est-il pas vrai ?

XAÏMA

But a barbarian

Soon seized it from your arms, didn't he?

HERMOSA, *la regardant fixement*

Grand Dieu !

Étais-tu donc dans le saint lieu ?

HERMOSA, *staring at her*

Great God!

Were you in the holy place, then?

XAÏMA

Malgré tes cris on te sépare...

De ta fille ?

XAÏMA

In spite of your screams they separated you ...

From your daughter?

HERMOSA

Et du corps de mon pauvre Miguel !

HERMOSA

And from the body of my poor Miguel!

XAÏMA

De Miguel Ferreras ?

XAÏMA

Of Miguel Ferreras?

HERMOSA, *tremblante*
Puissances du ciel!
Comment sais-tu ces noms ?

HERMOSA, *trembling*
Heavenly Powers!
How do you know those names?

XAÏMA
C'étaient ceux de mon père.

XAÏMA
They were my father's.

HERMOSA
Xaïma, mon enfant !

HERMOSA
Xaïma, my child!

XAÏMA
Oh ! ma mère !

XAÏMA
Oh! My mother!

*(Elles tombent aux bras l'une de l'autre et
restent longtemps embrassées.)*

*(They fall into each other's arms and remain
in a long embrace.)*

HERMOSA ET XAÏMA, *ensemble*
Bénéissons le Seigneur, qui,
dans un même jour,
Rend ton/mon esprit
à la lumière
Et rend ma mère/fille
à mon amour !

HERMOSA, XAÏMA, *together*
Bless the Lord, who,
in a single day,
Has restored your/my mind
to the light of reason
And given my mother/daughter back
to my love!

HERMOSA
Ta vue, ô fille chère !
M'arrache à ma misère,
C'est l'astre qui m'éclaire,
Dans les ténèbres du tombeau.

HERMOSA
The sight of you, dear daughter,
Rescues me from my misery:
It is the star that shines upon me
In the darkness of the tomb.

XAÏMA
Ta vue aussi, ma mère,
M'inonde de lumière,
Transforme tout sur terre,
Rend l'air plus pur, le ciel plus beau.

XAÏMA
And the sight of you, my mother,
Floods me with light,
Transforms everything on earth,
Makes the air purer, the sky more beautiful.

HERMOSA
Oh ! parle encore !
achève !
Dis-moi que ce doux rêve,
L'aurore qui se lève
N'en peut interrompre le cours.

HERMOSA
Oh! Keep talking!
Finish what you are saying!
Tell me that the rising dawn
Cannot interrupt the course
Of this sweet dream.

TOUTES LES DEUX

Oh ! oui, malgré l'aurore,
Le rêve dure encore.
Avec toi que j'adore
Ma mère / ma fille, il doit durer toujours !
Béniçons le Seigneur...
etc.

(Xaïma est retombée aux bras de sa mère. Le rideau baisse.)

BOTH

Oh! Yes, despite the dawn,
The dream still lasts.
With you whom I adore,
My mother/daughter, it must last for ever!
Bless the Lord ...
etc.

(Xaïma sinks into her mother's arms. The curtain falls.)

Acte quatrième

Les jardins du palais de Ben-Saïd. À droite, une sorte de porche, précédant l'habitation du chef arabe. À travers les arbres, on entrevoit par places un mur crénelé. À gauche, au fond, un arc monumental, porte praticable à laquelle on accède par quelques marches et qui livre passage au dehors. Effet puissant de lune sur toute la partie postérieure de la décoration, tandis que les premiers plans sont éclairés brillamment par la lumière rouge venant de l'intérieur de l'habitation.

Scène 1

- 12 MANOËL, arrivant épuisé
J'ai pu, la nuit venue,
escalader, sanglant,
Les murs de ton palais, ô vainqueur insolent !
(montrant l'habitation)
C'est ici qu'elle vit : il faut qu'ici je meure.
(Il porte la main à son poignard, mais sans avoir la force de le tirer.)
Mais qu'ai-je donc ?... qui m'arrête ?...
je pleure ?
Que puis-je à présent regretter ?
Celle qui m'est ravie

Act Four

The gardens of Ben-Saïd's palace. To the right, a kind of porch, leading to the Arab chieftain's apartments. Through the trees, a crenellated wall can be glimpsed here and there. On the left, towards the back of the stage, a monumental arch and a practical door which can be reached by means of a few steps and which leads outside. A powerful moonlight effect plays on the whole rear part of the set, while the foreground is brilliantly illuminated by red light coming from inside the house.

Scene 1

MANOËL, entering, exhausted
After nightfall, bloodied,
I have managed to climb
The walls of your palace, O insolent victor!
(indicating the house)
This is where she lives: I must die here.
(His hand goes to his dagger, but he lacks the strength to draw it.)
But what ails me? Who is preventing me?
Do I weep?
What can I regret now?
The woman who has been taken from me

Était toute ma vie!
 Sans pâlir, je saurai quitter
 Cette terre où naît la souffrance,
 Cet abîme où meurt l'espérance,
 Je n'ai plus rien à regretter.
 En vain mon âme espère
 Sans trop d'amers regrets
 s'envoler vers le ciel.
 Hélas! je le sens bien, le cœur de Manoël
 Tient toujours à la terre.
 Qu'y puis-je pourtant regretter?
 etc.

Ah! mon cœur est las de lutter!
 Ô terre! c'en est fait, je vais donc te quitter.
 (*Il porte de nouveau la main à son poignard.*)

Scène 2
 Manoël, Xaïma

- 13 XAÏMA, *sur les degrés du porche*
 Manoël! Sans moi tu veux mourir?

MANOËL
 Elle! Elle!

XAÏMA, *descendant*
 Moi, qui t'avais juré
 De tomber morte avant d'être infidèle,
 Et ce serment je le tiendrai.
 Ami, nous dormirons
 dans les mêmes ténèbres.
 Frappe! Frappe! j'ai peur
 qu'à nos noces funèbres
 Saïd ne vienne s'opposer.

MANOËL, *après un combat et avec un cri*
 Lui! lui!... Donne-moi donc
 le suprême baiser.

XAÏMA
 Reçois-le, ce baiser suprême!
 Je t'aime, ô mon époux!

Was my whole life!
 Without blenching, I will know how to quit
 This earth where suffering is born,
 This abyss where hope dies;
 I have nothing left to regret.
 In vain my soul hopes
 To fly up to heaven
 without too many bitter regrets.
 Alas! I feel it only too clearly, Manoël's heart
 Still clings to the earth.
 Yet what can I regret there?
 etc.

Ah! My heart is weary of struggling!
 O earth! All is over, so I will leave you.
 (*His hand moves to his dagger again.*)

Scene 2
 Manoël, Xaïma

XAÏMA, *on the steps of the porch*
 Manoël! Would you die without me?

MANOËL
 She! She!

XAÏMA, *coming down to him*
 I, who swore to you
 I would fall dead before being unfaithful!
 And I will keep that oath.
 Friend, we will sleep
 in the same darkness.
 Strike! Strike! I fear
 lest Saïd should come
 To oppose our union in death.

MANOËL, *after a struggle and with a cry*
 Saïd! He! Give me
 your final kiss.

XAÏMA
 Receive that final kiss!
 I love you, O my husband!

ENSEMBLE

Ah! Viens!
 Vois déjà les cieus
 S'ouvrir radieux!
 Pour nos cœurs joyeux
 C'est une autre vie.
 À des jours meilleurs
 Exempts de douleurs
 La mort nous convie.
 Ah! fuyons ces terrestres lieux!
 Ton cœur contre mon cœur,
 Et tes yeux dans mes yeux!
 Viens! Fuyons! Ah!...
 Vois déjà les cieus
 S'ouvrir radieux...
 etc.
 Mourons, mourons joyeux!
 Viens! Allons revivre aux cieus!...

(Manoël lève le poignard sur Xaïma. Hermosa entre par le fond et lui arrache son arme qu'elle cache dans son sein.)

Scène 3

Les mêmes, Hermosa

14 HERMOSA
 Malheureux!

XAÏMA
 Ma mère!

MANOËL
 Qu'entends-je?
 Toi, sa mère?

HERMOSA
 Oui, je suis la mère de cet ange.
 Entends-tu! meurtrier!

XAÏMA
 Ah! ne l'accuse pas, car j'ai dû le prier

TOGETHER

Ah! Come!
 See, already the heavens
 Open up radiantly!
 For our joyful hearts
 It is a new life.
 To better days,
 Free of sorrows,
 Death invites us.
 Ah! Let us flee these earthly precincts!
 Your heart against my heart,
 And your eyes in my eyes!
 Come! Let us hasten! Ah!
 See, already the heavens
 Open up radiantly!
 etc.
 Let us die, let us die happy!
 Come! Let us live once more in the heavens!

(Manoël raises the dagger to stab Xaïma. Hermosa enters from the back of the stage and snatches the weapon from him, then conceals it in her breast.)

Scene 3

The same, Hermosa

HERMOSA
 Unhappy pair!

XAÏMA
 My mother!

MANOËL
 What do I hear?
 You, her mother?

HERMOSA
 Yes, I am the angel's mother.
 Do you hear me? Murderer!

XAÏMA
 Ah, do not accuse him: I had to beg him,

Pour le contraindre à finir ma misère.

To force him to end my misery.

HERMOSA

Toi! c'est toi qui voulais me quitter? déjà?

HERMOSA

You? You wanted to leave me? Already?

XAÏMA

Mère!

XAÏMA

Mother!

HERMOSA

Tu trouves donc que ce n'est pas assez

De quinze années

Infortunées?

De tant de jours dans la douleur passés,

Sans tes tendresses,

Sans tes caresses?

J'ai trouvé, moi, le temps bien long...

Je crus...

Ô pauvre mère,

En ma misère,

Les jours de joie à jamais disparus.

Tu trouves donc

que c'est pour moi beaucoup

D'une journée

Si fortunée,

Avec tes bras attachés à mon cou,

Et ta parole

Qui me console?

Moi, je trouve que c'est bien court... je crus...

Ô pauvre mère,

Quelle chimère!...

Les jours de peine à jamais disparus.

HERMOSA

Then you think that does not suffice,

Fifteen years

Of misfortune?

So many days spent in sorrow,

Without your tenderness,

Without your caresses?

For my part, I found the time very long ...

I thought,

Oh wretched mother,

In my misery,

The days of joy had vanished for ever.

Then you think

that is a great deal for me,

One day

Of happiness,

With your arms around my neck,

And your words

Which comfort me?

For my part, I find it very short ... I thought,

Oh wretched mother,

In my delusion,

The days of sorrow had vanished for ever.

XAÏMA

Pardonne-nous, mère adorée,

Si notre âme, un instant livrée

Au vertige de la douleur,

N'a plus songé qu'à son malheur.

XAÏMA

Forgive us, beloved mother,

If our souls, for a moment tempted

By the intoxication of despair,

Thought only of their misfortune.

(Ensemble.)

(Ensemble.)

HERMOSA

Ah! je comprends, fille adorée,

Que ton âme, un instant livrée

HERMOSA

Ah! I understand, beloved daughter,

That your souls, for a moment tempted

Au vertige de la douleur,
N'ait plus songé qu'à son malheur.

XAÏMA ET MANOËL
Pardonne-nous, mère aimée,
Si notre âme...
etc.

- 15 XAÏMA
Mais sans mourir comment échapper
à mon maître ?

HERMOSA
Toi ! mourir !
Dieu ne peut encore le permettre,
Lui qui, pour t'arracher à la nuit
du tombeau,
De l'esprit d'Hermosa rallume le flambeau.
Je prépare ta fuite
et l'heure en est marquée.
Quand Ben-Saïd sera ce soir à la mosquée,
Nous sortirons tous trois
de cet horrible lieu !

XAÏMA ET MANOËL, *joyeusement*
Se peut-il ? juste Dieu !

HERMOSA, *mystérieusement*
Nous saurons nous cacher le jour
dans la montagne
Pour déjouer les poursuivants ;
Si, la nuit on nous prend,
en route pour l'Espagne,
On ne nous prendra pas vivants !

ENSEMBLE
Nous saurons nous cacher le jour...
etc.

(Hermosa embrasse sa fille et emmène
Manoël. À ce moment paraît Ben-Saïd qui
aperçoit Manoël.)

By the intoxication of despair,
Thought only of their misfortune.

XAÏMA, MANOËL
Forgive us, beloved mother,
If our souls ...
etc.

XAÏMA
But how can I escape my master
without dying?

HERMOSA
You, die?
God cannot allow that yet,
He who, to snatch you from the night
of the tomb,
Has relit the torch of Hermosa's spirit.
I am preparing your escape,
and the hour is appointed.
When Ben-Saïd is at the mosque tonight,
All three of us will get out
of this horrible place!

XAÏMA AND MANOËL, *happily*
Can it be? Righteous God!

HERMOSA, *mysteriously*
We will be able to hide in the mountains
by day
In order to thwart the pursuers;
If they take us at night
on our way to Spain,
They will not take us alive!

ENSEMBLE
We will be able to hide ...
etc.

(Hermosa kisses her daughter and leads
Manoël away. At this moment Ben-Saïd
appears and sees Manoël.)

Scène 5

Xaïma, Ben-Saïd.

16 BEN-SAÏD

Lui! Manoël! Encore!
Moi qui n'ai qu'à lever le bras
pour l'écraser!

XAÏMA

Sache-le bien, sa mort, pour moi, chrétienne,
Sa mort, loin de briser
La divine union de mon âme à la sienne,
L'affermirait encore
en me montrant le ciel.

BEN-SAÏD

Soit! Je le condamne
à rester sur la terre
Où rien n'est éternel.
Et quant à moi, pour te complaire,
Je forcerai mes ardeurs à se taire.

Que les vœux les plus doux
Remplacent dans ma bouche
Le droit qui t'effarouche,
Plutôt à tes genoux
Expirer de ma peine
Que t'imposer ma chaîne.
À force de t'aimer,
Je veux te désarmer.

XAÏMA

Arrière! ta douceur
n'est qu'une horrible feinte.

BEN-SAÏD

Oh! non, non! Sois sans crainte.

Je comprime en mon sein,
Volcan qui toujours gronde,
Ma passion profonde.
Je n'ai d'autre dessein
Que fléchir mon idole
Par la seule parole.

Scene 5

Xaïma, Ben-Saïd

BEN-SAÏD

That man! Manoël! Again!
All I have to do is raise my arm
and crush him.

XAÏMA

Know that for me, as a Christian,
His death, far from breaking
The divine union of my soul with his,
Would strengthen it further
by showing me heaven.

BEN-SAÏD

So be it! I sentence him
to remain on earth
Where nothing is eternal.
And as for me, to please you,
I will force my ardour to remain silent.

Let the gentlest vows
Replace in my mouth
The law that frightens you.
I would rather die at your knees
From my sorrow
Than impose my chain on you.
I love you so deeply
That I want to disarm you.

XAÏMA

Get back! Your gentleness
is merely a horrible sham.

BEN-SAÏD

Oh no, no! Have no fear.

I restrain in my breast
An ever-roaring volcano,
My profound passion.
I have no other purpose
Than to persuade my idol
By words alone.

À force de t'aimer
Je veux te désarmer.

I love you so deeply
That I want to disarm you.

(Il cherche à l'enlacer dans ses bras.)

(He attempts to take her in his arms.)

17 XAÏMA, *recoiling*
Tu mens, traître ! tu mens ! ton regard a,
dans l'ombre,
Comme les yeux du tigre,
un feu terrible et sombre.
Va ! tu me fais horreur !
Va ! porte au loin tes pas !

XAÏMA, *recoiling*
You lie, traitor ! You lie ! Your gaze has,
in the shadows,
A terrible, dark fire
like a tiger's eyes.
Go ! Go ! I abhor you !
Go ! Go ! Begone far from here !

BEN-SAÏD, *changeant d'allures et de ton*
Eh bien, suivons tous deux notre fatale voie !
C'est dit : je suis le tigre,
et tu seras la proie !

BEN-SAÏD, *changing attitude and tone*
Well then, let us both follow our fatal path !
You have said it : I am the tiger,
and you will be the prey !

XAÏMA
Mon Dieu, secourez-moi !

XAÏMA
My God, help me !

BEN-SAÏD
Dieu ne t'entendra pas !

BEN-SAÏD
God will not hear you !

XAÏMA
Ah !

XAÏMA
Ah !

BEN-SAÏD
Pleurs ou cris, qu'importe ?
Fût-ce à demi morte,
Le tigre t'emporte
Dans son antre sourd.
Tu seras la proie
Que sa griffe broie :
Rugisse de joie
Son sauvage amour !

BEN-SAÏD
Tears or screams, what does it matter ?
Even should you be half-dead,
The tiger will drag you
Into his hidden den.
You will be the prey
That his claws will crush:
Let his savage love
Roar with joy !

(Ensemble.)

(Together.)

XAÏMA
Ce démon me broie !
Je serai sa proie.
Dans ses yeux flamboie

XAÏMA
That demon is crushing me !
I will be his prey.
In his eyes

Son sauvage amour !

His wild love blazes!

BEN-SAÏD

Tu seras la proie
Que sa griffe broie.
Rugisse de joie
Mon sauvage amour !

BEN-SAÏD

You will be the prey
That his claws will crush:
Let his savage love
Roar with joy!

(Ben-Saïd a pris Xaïma à demi évanouie dans ses bras, il l'entraîne. Hermosa se présente en haut des degrés du porche qu'il s'apprête à gravir.)

(Ben-Saïd has taken the half-fainting Xaïma in his arms and drags her away. Hermosa appears at the top of the steps of the porch he is about to climb.)

Scène 6

Hermosa, Ben-Saïd, Xaïma

Scene 6

Hermosa, Ben-Saïd, Xaïma

18 HERMOSA

Tu ne passeras pas !

HERMOSA

You shall not pass!

XAÏMA, s'élançant vers sa mère
Elle !

XAÏMA, rushing towards her mother
She!

(Hermosa fait signe à sa fille de rentrer au palais, celle-ci obéit.)

(Hermosa signals to her daughter to return to the palace; she obeys.)

Scène 7

Hermosa, Ben-Saïd

Scene 7

Hermosa, Ben-Saïd

BEN-SAÏD

Arrière, la folle !

BEN-SAÏD

Get back, madwoman!

HERMOSA, descendant les marches et venant
regarder Ben-Saïd en face
Ainsi donc, Ben-Saïd, au fond de ma parole,
Tu ne sens rien gronder de terrible et de
grand ?

HERMOSA, coming down the steps and
looking Ben-Saïd in the face
So, Ben-Saïd, beneath my words,
Do you not sense a great and terrible
undercurrent?

BEN-SAÏD

Quelque chose d'étrange en ta voix
me surprend.

BEN-SAÏD

Something strange in your voice
surprises me.

HERMOSA

Et dans mes yeux, sur mon front blême,

HERMOSA

And in my eyes, on my pale brow,

Tout te paraît-il bien
dans l'ordre accoutumé?

Does everything seem to you
as usual?

BEN-SAÏD, *dont l'étonnement redouble*
Non ! ton visage est transformé.
Que s'est-il donc passé ?
d'où viens-tu ?

BEN-SAÏD, *his astonishment redoubling*
No! No! Your face is transformed.
What has happened?
Where have you come from?

HERMOSA, *regardant du côté par lequel sa*
filles s'est éloignée
Du ciel même !
(*avec solennité*)
Au livre du destin j'ai lu :
De ses profonds desseins le Seigneur a voulu
Que je fusse l'exécutrice.
Il a mis le glaive en mes mains,
Et m'a guidée ici par de secrets chemins.
Je suis l'ange de sa justice !

HERMOSA, *looking over to the side from*
which her daughter left
From heaven itself!
(*in a solemn tone*)
I have read in the Book of Fate:
The Lord has willed that I should execute
His deepest designs.
He has placed the sword in my hands,
And guided me here by secret paths.
I am the angel of His justice!

BEN-SAÏD
Ton délire est plus grand qu'il n'a jamais été.

BEN-SAÏD
Your madness is greater than it ever was.

HERMOSA
Quoi ! tu ne comprends pas
que Dieu dans sa bonté
À la mère permet de retrouver sa fille
À Zamora perdue !

HERMOSA
What? Do you not understand that God in
His goodness
Has allowed a mother to find the daughter
She lost in Zamora?

(*Elle a désigné le palais où vient de rentrer*
Xaïma.)

(*She points to the palace to which Xaïma has*
just returned.)

BEN-SAÏD, *terrifié*
Elle !

BEN-SAÏD, *terrified*
She!

HERMOSA
Oui, l'éclair qui brille
Dans mes yeux,
cet éclair c'est l'amour maternel.
Ah ! ne fais pas moins que le ciel ;
Il me rend la raison, Saïd,
rends-moi ma fille.

HERMOSA
Yes, the light that shines
In my eyes
is maternal love.
Ah, do not be less generous than heaven:
It has restored my reason; Saïd,
restore my daughter.

19 BEN-SAÏD

Te la rendre ! Te la rendre !
Ah ! tu ne sais pas les ardeurs
Dont ma poitrine est dévorée
Quand je reste sourd à ces pleurs
Que verse une femme adorée !
Partout je la vois et l'entends !
Elle est ma vie et ma lumière !

HERMOSA

Sois compatissant aux douleurs
Dont ma pauvre âme est déchirée !
Laisse-toi toucher par les pleurs
Que verse ma fille adorée.
Assez de l'exil étouffant !
Rends-nous l'air pur et la lumière.
Prends pitié de la pauvre enfant,
Prends pitié de la pauvre mère.

(Elle tombe aux pieds de Ben-Saïd.)

BEN-SAÏD

Ainsi donc tu prétends posséder ta raison ?

HERMOSA

Oui, de son trouble enfin
je la sens délivrée.

BEN-SAÏD

Ta personne dès lors cesse d'être sacrée ;
Et je veux que de ma maison
À l'instant même on chasse
Celle qui d'une folle
usurpe ici la place.

HERMOSA

Me chasser ! Et ma fille ?

BEN-SAÏD

Eh bien...
Elle est à moi, ta fille ! Elle est mon bien !
Rien ne m'arrachera des bras
celle que j'aime,

BEN-SAÏD

Restore her to you? Restore her to you?
Ah, you do not know the ardour
That devours my bosom
When I remain insensible to the tears
Shed by the woman I adore!
I see and hear her everywhere!
She is my life and my light!

HERMOSA

Show compassion for the pain
That rends my poor soul apart!
Let yourself be touched by the tears
Shed by the daughter I adore!
Enough of this suffocating exile!
Give us back pure air and light.
Have mercy on the poor child,
Have mercy on the poor mother.

(She falls at Ben-Saïd's feet.)

BEN-SAÏD

So you claim to have your reason back?

HERMOSA

Yes, at last I feel it is freed
from its derangement.

BEN-SAÏD

In that case, your person ceases to be sacred;
And I wish to chase from my house
This very instant
The woman who usurps
a madwoman's place here.

HERMOSA

Chase me away! And my daughter?

BEN-SAÏD

Well then ...
Your daughter is mine! She is my property!
Nothing will tear the one I love
from my arms;

Je la disputerais au calife lui-même.
Livre-moi passage!

I would fight the Caliph himself for her.
Let me past!

HERMOSA, *farouche*
Jamais!

HERMOSA, *fiercely*
Never!

BEN-SAÏD
Regarde l'homme à qui tu dis cela.
Regarde!
Et souviens-toi que désormais
La loi du livre saint
n'est plus ta sauvegarde.
C'est trop attendre, fais-moi place!

BEN-SAÏD
Look upon the man to whom you say that.
Look!
And remember that henceforth
The law of the Holy Book
is no longer your safeguard.
I can wait no longer; let me past!

HERMOSA
Pour la dernière fois je te demande grâce.

HERMOSA
For the last time, I ask you for mercy.

BEN-SAÏD
Va-t'en!

BEN-SAÏD
Get out of here!

HERMOSA
Respecte-la, sinon crains mes fureurs!

HERMOSA
Respect her, otherwise fear my fury!

BEN-SAÏD, *la repoussant encore*
J'aimerais mieux mourir que la perdre.

BEN-SAÏD, *pushing her further back*
I would rather die than lose her.

(Il s'élance vers le palais.)

(He rushes towards the palace.)

HERMOSA, *tire de son sein l'arme de Manoël*
et en frappe Ben-Saïd
Eh bien, meurs!

HERMOSA, *pulling Manoël's weapon from her*
breast and stabbing Ben-Saïd
Then die!

BEN-SAÏD, *tombant*
Ah!

BEN-SAÏD, *falling*
Ah!

Scène 8
Les mêmes, Hadjar

Scene 8
The same, Hadjar

HADJAR, *apparaissant au fond dans le jardin*
et ayant vu le meurtre
Mon frère?
(Il le reçoit dans ses bras.)
Au secours!

HADJAR, *appearing upstage, in the garden,*
and having witnessed the murder
My brother?
(He takes him in his arms.)
Help! Help!

20 BEN-SAÏD

Non ! N'appelle personne.
Il est trop tard !
(regardant Xaïma qui descend les marches)
Pardonne... oh ! je t'aimais... pardonne !

(Il meurt.)

HADJAR, *se jetant sur le corps de Ben-Saïd*
Mon frère, parle-moi.

(Les soldats entrent ; parmi eux est Manoël,
les bras liés.)

Scène 9

Les mêmes, soldats, Manoël

LES SOLDATS

Saïd !

HADJAR

Cris superflus !

Il ne nous entend plus !

LES SOLDATS, *écrasés*

Mort !

XAÏMA ET MANOËL

Mort ?

(Un soldat saisit la main d'Hermosa qui tient
le poignard avec lequel elle a frappé Ben-
Saïd.)

LES SOLDATS

C'est toi qui l'as tué ! lui ! lui !

Notre chef, notre appui,

Notre idole !

Meurs !

HADJAR, *se jetant au-devant*
de leurs épées

Oubliez-vous donc que cette femme est folle !

BEN-SAÏD

No ! Call no one.

It is too late !

(watching Xaïma coming down the stairs)
Forgive me ... oh, I loved you ... forgive me !

(He dies.)

HADJAR, *throwing himself on Ben-Saïd's body*
My brother, speak to me !

(The soldiers enter ; among them is Manoël,
his arms bound.)

Scene 9

The same, Soldiers, Manoël

THE SOLDIERS

Saïd !

HADJAR

You need not shout !

He cannot hear us !

THE SOLDIERS, *crushed*

Dead !

XAÏMA, MANOËL

Dead ?

(A soldier seizes the hand in which Hermosa
holds the dagger with which she stabbed Ben-
Saïd.)

THE SOLDIERS

It is you who killed him ! Him ! Him !

Our leader, our support,

Our idol !

Die !

HADJAR, *throwing himself in front*
of their swords

Do you forget that this woman is mad ?

(à Manoël et à Xaïma)

Partez !

(à Hermosa)

Sois libre aussi !

(aux soldats)

Car le Coran l'a dit :

« Tiens pour saints les fous,
sinon sois maudit. »

LE PEUPLE et LES SOLDATS

« Tiens pour saints les fous,
sinon sois maudit. »

XAÏMA, HERMOSA ET MANOËL

Béniſsons le Seigneur !

*(Les épées se sont abaissées. Les rangs des
soldats s'écartent et livrent passage au groupe
des trois Espagnols qui s'acheminent vers la
sortie en bénissant le Seigneur.)*

(to Manoël and Xaïma)

Leave at once!

(to Hermosa)

You too are free!

(to the soldiers)

For the Koran says:

'Consider the mad as holy,
or else be cursed!'

THE PEOPLE, THE SOLDIERS

'Consider the mad as holy,
or else be cursed!'

XAÏMA, HERMOSA, MANOËL

Bless the Lord!

*(The soldiers have lowered their swords. They
part ranks to make way for the group of three
Spaniards who move towards the exit, blessing
the Lord.)*



En haut : Décor pour l'acte I.
 En bas : Décor pour l'acte III.
 Bibliothèque nationale de France.

Above: Set design for Act One.
 Below: Set design for Act Three.
 Bibliothèque Nationale de France, Paris.

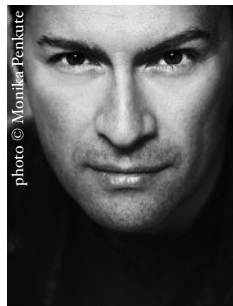




JENNIFER HOLLOWAY



JUDITH VAN WANROIJ



EDGARAS MONTVIDAS



TASSIS CHRISTOYANNIS



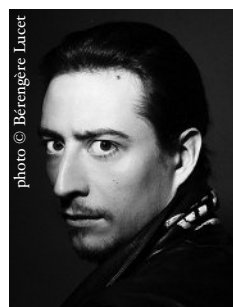
BORIS PINKHASOVICH



JULIETTE MARS



ARTAVAZD SARGSYAN



JÉRÔME BOUTILLIER

Jennifer Holloway : *Hermosa*
Judith van Wanroij : *Xaïma*
Edgaras Montvidas : *Manoël*
Tassis Christoyannis : *Ben-Saïd*
Boris Pinkhasovich : *Hadjar*
Juliette Mars : *Iglésia* | *Une Esclave*
Artavazd Sargsyan : *L'Alcade* | *Le Cadi*
Jérôme Boutillier : *Le Roi* | *Un Soldat arabe*

Chor des Bayerischen Rundfunks

Stellario Fagone, *chef de chœur*

Münchner Rundfunkorchester

Hervé Niquet

direction



Enregistrement réalisé au Prinzregententheater, Munich, les 26 et 28 janvier 2018

Direction artistique et montage : Torsten Schreier

Prise de son : Gerhard Gruber

Production exécutive : Veronika Weber, Ulrich Pluta

© 2018 Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française



photo © Felix Broede

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

PREMIERS VIOLONS

Henry Raudales
Elena Soltan
Jérôme Benhaim
Karol Liman
Stefana Titeica
Ralf Klepper
Norbert Bernklau
Hande Özyürek
Joseph Rappaport
Dania Lemp

DEUXIÈMES VIOLONS

Eugene Nakamura
Ulrich Hahn
Ionel Craciunescu
Martina Liesenkötter
Josef Gröbmayer
Emmanuel Hahn
Magdalena Braun
Miryam Afkham

ALTOS

Norbert Merkl
Hans-Ulrich Breyer
Tilbert Weigel
Albert Bachhuber
Malgorzata Stefaniak
Christopher Zack

VIOLONCELLES

Alexandre Vay
Song-Ie Do
Wolfram Dierig
Boris Nedialkov
Udo Hendrichs

CONTREBASSES

Ingo Nawra
Peter Schlier
Martin Schöne
Christian Brühl

FLÛTES

Alice Morzenti
Stephanie Pagitsch

HAUTBOIS

Jürgen Evers
Florian Adam

CLARINETTES

Eberhard Knobloch
Caroline Rajendran

BASSONS

Bogdan Tanislav
Kaspar Reh

CORS

Hanna Sieber
Andras Kreuzhuber
Marc Ostertag
Franz Kanefzky

TROMPETTES

Mario Martos Nieto
Makio Bachauer
Aljoscha Zierow

TROMBONES

Elmar Spier
Damien Lingard
Markus Blecher

TUBA

Herbert Hornig

TIMBALES

Christian Obermaier

PERCUSSIONS

Alexander Fickel
Andreas Moser
Patrick Wirth
Manuel Krötz
Wolfgang Gindlhumer

HARPES

Uta Jungwirth
Silvia Savary



photo © Astrid Ackermann

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SOPRANOS

Hilke Brosius
Simona Brüninghaus
Almut Cech
Barbara Fleckenstein
Beate Gartner
Anusch Gerstendorfer
Masako Goda
Naho Hirai
Anna-Maria Palii
Margit Pennartz
Sonja Philippin
Isabella Stettner
Monika Stockmeier
Atsuko Suzuki
Agnieszka Trzeciecka
Claudia Ulbrich

ALTOS

Mareike Braun
Carolina große Darrelmann
Andrea Feßmann
Susanne Karadag
Lori Liebelt
Silvia Mödden
Barbara Müller
Jutta Neumann
Kerstin Rosenfeldt
Barbara Schmidt-Gaden
Sabine Staudinger
Gisela Uhlmann
Hanne Weber
Gabriele Weinfurter

TÉNORS

Michael Birgmeier
Michael Etzel
Lorenz Fehenberger
Q-Won Han
Thilo Himstedt
Andreas Hirtreiter
Gerhard Hölzle
Raimund Mlnarschik
Andreas Mogl
Moon Yung Oh
Markus Roberts
Bernhard Schneider
Sebastian Schober
Andreas Schulist
Edmund Steinberger
Klaus Steppberger
Taro Takagi
Theodor Weimer
Markus Zapp

BASSES

Andreas Burkhardt
Benedikt Eder
Matthias Ettmayr
Thomas Hamberger
Christof Hartkopf
Gerald Häußler
Timo Janzen
Wolfgang Klose
Burkhard Friedrich Mayer
Gerhard Nennemann
Peter Pöppel
Werner Rollenmüller
Thomas Ruf
Benno Schöning
Klaus Schredl
Bernhard Spingler
Benedikt Weiß

CHARLES GOUNOD (1818-1893)

Le Tribut de Zamora

Opéra en quatre actes

Livret d'Adolphe d'Ennery et Jules Brésil

Représenté pour la première fois, à Paris,
à l'Académie nationale de musique, le 1^{er} avril 1881

© Éditions Choudens – droits transférés à Première Music Group



CD I [73:44]

Acte premier

- 01 PRÉLUDE 1:49
- 02 CHŒUR : *Au vieux pays de Cantabrie* (Chœur) 2:24
- 03 AUBADE : *Ô blanc bouquet de l'épousée* (Xaïma, Manoël) 2:09
- 04 SCÈNE : *Qu'entends-je ?* (Xaïma, Manoël, Ben-Saïd, Chœur) 3:00
- 05 VISION ET ARIOSO : *La torche du vainqueur brûlait la ville prise*
(Xaïma, Ben-Saïd) 3:07
- 06 SCÈNE : *Le seigneur sarrasin parle à ma fiancée* (Xaïma, Manoël, Ben-Saïd) 1:46
- 07 DUO : *Pourquoi ce langage odieux ?* (Xaïma, Manoël) 2:25
- 08 ARIOSO : *Ce Sarrasin disait que mon seigneur et maître* (Xaïma, Manoël) 2:18
- 09 CHŒUR : *Entendez-vous la cloche ailée* (Chœur) 1:34
- 10 SCÈNE : *Que la cloche se taise et qu'on ferme l'église* (L'Alcade, Ben-Saïd,
Le Roi, Chœur) 1:57
- 11 ARIOSO ET SCÈNE : *Vous osez préférer des menaces* (Ben-Saïd, L'Alcade, Manoël,
Le Roi, Chœur) 5:31
- 12 FINALE : *Voici le premier nom* (Iglésia, L'Alcade, Le Roi, Chœur) 2:38
- 13 FINALE (SUITE) : *Xaïma Ferreras !* (Xaïma, Manoël, L'Alcade, Ben-Saïd,
Le Roi, Chœur) 5:55

Acte deuxième

- 14 CHŒUR : *Fêtons, fêtons l'anniversaire* (Chœur) 2:04
- 15 KASIDAH : *La flèche siffle* (Hadjar, Un Soldat arabe, Chœur) 2:02
- 16 SCÈNE : *Assez ! je ne veux pas qu'on chante* (Hermosa, Hadjar, Chœur) 2:02
- 17 AIR : *Que me dis-tu ? Qu'il faut encore te suivre ?* (Hermosa) 4:49
- 18 SCÈNE, MARCHE ET CHŒUR : *Ah ! voici le convoi d'Espagne* (Hadjar, Chœur) 3:22

- 19 SCÈNE : *Je connais cet homme, il me semble* (Manoël, Hadjar) 3:10
 20 RÉCITATIF : *Notre très clément souverain* (Le Cadi) 1:15
 21 MARCHÉ DES CAPTIVES 1:52
 22 SCÈNE ET ARIOSO : *Seule en ce lieu* (Xaïma, Hermosa) 6:55
 23 FINALE : *Oh ! la pauvre femme* (Xaïma, Manoël, Le Cadi, Ben-Saïd, Hadjar, Un Soldat arabe, Chœur) 3:01
 24 MORCEAU D'ENSEMBLE : *L'ange qui chaque nuit* (Xaïma, Hermosa, Iglésia, Manoël, Le Cadi, Ben-Saïd, Hadjar, Un Soldat arabe, Chœur) 2:18
 25 FINALE (SUITE) : *À cents dinars d'or* (Xaïma, Manoël, Le Cadi, Ben-Saïd, Hadjar, Chœur) 4:00

CD II [67:29]

Acte troisième

- 01 SCÈNE : *Écoutez ! écoutez les clairons d'or !* (Ben-Saïd, Chœur) 1:56
 02 INTRODUCTION ET BARCAROLLE : *Ma belle, effleurons de nos rames*
 (Une Jeune Esclave) 2:23
 03 DANSE GRECQUE 3:52
 04 DANSE ESPAGNOLE 2:54
 05 ROMANCE : *Je m'efforce en vain de te plaire !* (Ben-Saïd) 3:48
 06 TRIO : *Mon frère ! Il faut qu'Hadjar* (Xaïma, Manoël, Ben-Saïd, Hadjar) 6:07
 07 SCÈNE : *Sa dernière heure décidera mon sort !* (Xaïma, Manoël, Ben-Saïd) 1:20
 08 MORCEAU D'ENSEMBLE : *Un pardon de ta bouche altière !* (Xaïma, Manoël, Ben-Saïd, Hadjar, Chœur) 1:36
 09 SCÈNE : *À la pitié pour moi, qui souffre tant* (Xaïma, Ben-Saïd) 1:01
 10 DUO : *De sa mort qui donc parle ici ?* (Xaïma, Hermosa) 6:46
 11 DUO (SUITE) : *Que s'est-il donc passé ?* (Xaïma, Hermosa) 5:37

Acte quatrième

- 12 INTRODUCTION ET CAVATINE : *J'ai pu, la nuit venue* (Manoël) 4:37
 13 SCÈNE ET DUO : *Manoël ! Sans moi tu veux mourir ?* (Xaïma, Manoël) 3:10
 14 SCÈNE, ROMANCE ET TRIO : *Malheureux !* (Xaïma, Hermosa, Manoël) 4:26
 15 TRIO (SUITE) : *Mais sans mourir* (Xaïma, Hermosa, Manoël) 2:14
 16 SCÈNE ET CAVATINE : *Lui ! Manoël ! Encore !* (Xaïma, Ben-Saïd) 2:54
 17 DUO : *Tu mens, traître !* (Xaïma, Ben-Saïd) 1:57
 18 SCÈNE : *Tu ne passeras pas !* (Xaïma, Hermosa, Ben-Saïd) 3:11
 19 CANTABILE ET SCÈNE : *Te la rendre !* (Hermosa, Ben-Saïd, Hadjar) 4:16
 20 SCÈNE FINALE : *Non ! N'appelle personne* (Xaïma, Hermosa, Manoël, Ben-Saïd, Hadjar, Chœur) 3:07

LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS
Ce n. 10 fr.; — 12 n. 12 fr.; — 3 n. 15 fr.; — 5 n. 20 fr.; — 10 n. 35 fr.; — 12 n. 40 fr.; — 18 n. 60 fr.; — 24 n. 80 fr.; — 36 n. 110 fr.; — 48 n. 140 fr.; — 60 n. 170 fr.; — 72 n. 200 fr.; — 84 n. 230 fr.; — 96 n. 260 fr.; — 108 n. 290 fr.; — 120 n. 320 fr.; — 132 n. 350 fr.; — 144 n. 380 fr.; — 156 n. 410 fr.; — 168 n. 440 fr.; — 180 n. 470 fr.; — 192 n. 500 fr.; — 204 n. 530 fr.; — 216 n. 560 fr.; — 228 n. 590 fr.; — 240 n. 620 fr.; — 252 n. 650 fr.; — 264 n. 680 fr.; — 276 n. 710 fr.; — 288 n. 740 fr.; — 300 n. 770 fr.; — 312 n. 800 fr.; — 324 n. 830 fr.; — 336 n. 860 fr.; — 348 n. 890 fr.; — 360 n. 920 fr.; — 372 n. 950 fr.; — 384 n. 980 fr.; — 396 n. 1010 fr.; — 408 n. 1040 fr.; — 420 n. 1070 fr.; — 432 n. 1100 fr.; — 444 n. 1130 fr.; — 456 n. 1160 fr.; — 468 n. 1190 fr.; — 480 n. 1220 fr.; — 492 n. 1250 fr.; — 504 n. 1280 fr.; — 516 n. 1310 fr.; — 528 n. 1340 fr.; — 540 n. 1370 fr.; — 552 n. 1400 fr.; — 564 n. 1430 fr.; — 576 n. 1460 fr.; — 588 n. 1490 fr.; — 600 n. 1520 fr.; — 612 n. 1550 fr.; — 624 n. 1580 fr.; — 636 n. 1610 fr.; — 648 n. 1640 fr.; — 660 n. 1670 fr.; — 672 n. 1700 fr.; — 684 n. 1730 fr.; — 696 n. 1760 fr.; — 708 n. 1790 fr.; — 720 n. 1820 fr.; — 732 n. 1850 fr.; — 744 n. 1880 fr.; — 756 n. 1910 fr.; — 768 n. 1940 fr.; — 780 n. 1970 fr.; — 792 n. 2000 fr.; — 804 n. 2030 fr.; — 816 n. 2060 fr.; — 828 n. 2090 fr.; — 840 n. 2120 fr.; — 852 n. 2150 fr.; — 864 n. 2180 fr.; — 876 n. 2210 fr.; — 888 n. 2240 fr.; — 900 n. 2270 fr.; — 912 n. 2300 fr.; — 924 n. 2330 fr.; — 936 n. 2360 fr.; — 948 n. 2390 fr.; — 960 n. 2420 fr.; — 972 n. 2450 fr.; — 984 n. 2480 fr.; — 996 n. 2510 fr.; — 1008 n. 2540 fr.; — 1020 n. 2570 fr.; — 1032 n. 2600 fr.; — 1044 n. 2630 fr.; — 1056 n. 2660 fr.; — 1068 n. 2690 fr.; — 1080 n. 2720 fr.; — 1092 n. 2750 fr.; — 1104 n. 2780 fr.; — 1116 n. 2810 fr.; — 1128 n. 2840 fr.; — 1140 n. 2870 fr.; — 1152 n. 2900 fr.; — 1164 n. 2930 fr.; — 1176 n. 2960 fr.; — 1188 n. 2990 fr.; — 1200 n. 3020 fr.; — 1212 n. 3050 fr.; — 1224 n. 3080 fr.; — 1236 n. 3110 fr.; — 1248 n. 3140 fr.; — 1260 n. 3170 fr.; — 1272 n. 3200 fr.; — 1284 n. 3230 fr.; — 1296 n. 3260 fr.; — 1308 n. 3290 fr.; — 1320 n. 3320 fr.; — 1332 n. 3350 fr.; — 1344 n. 3380 fr.; — 1356 n. 3410 fr.; — 1368 n. 3440 fr.; — 1380 n. 3470 fr.; — 1392 n. 3500 fr.; — 1404 n. 3530 fr.; — 1416 n. 3560 fr.; — 1428 n. 3590 fr.; — 1440 n. 3620 fr.; — 1452 n. 3650 fr.; — 1464 n. 3680 fr.; — 1476 n. 3710 fr.; — 1488 n. 3740 fr.; — 1500 n. 3770 fr.; — 1512 n. 3800 fr.; — 1524 n. 3830 fr.; — 1536 n. 3860 fr.; — 1548 n. 3890 fr.; — 1560 n. 3920 fr.; — 1572 n. 3950 fr.; — 1584 n. 3980 fr.; — 1596 n. 4010 fr.; — 1608 n. 4040 fr.; — 1620 n. 4070 fr.; — 1632 n. 4100 fr.; — 1644 n. 4130 fr.; — 1656 n. 4160 fr.; — 1668 n. 4190 fr.; — 1680 n. 4220 fr.; — 1692 n. 4250 fr.; — 1704 n. 4280 fr.; — 1716 n. 4310 fr.; — 1728 n. 4340 fr.; — 1740 n. 4370 fr.; — 1752 n. 4400 fr.; — 1764 n. 4430 fr.; — 1776 n. 4460 fr.; — 1788 n. 4490 fr.; — 1800 n. 4520 fr.; — 1812 n. 4550 fr.; — 1824 n. 4580 fr.; — 1836 n. 4610 fr.; — 1848 n. 4640 fr.; — 1860 n. 4670 fr.; — 1872 n. 4700 fr.; — 1884 n. 4730 fr.; — 1896 n. 4760 fr.; — 1908 n. 4790 fr.; — 1920 n. 4820 fr.; — 1932 n. 4850 fr.; — 1944 n. 4880 fr.; — 1956 n. 4910 fr.; — 1968 n. 4940 fr.; — 1980 n. 4970 fr.; — 1992 n. 5000 fr.; — 2004 n. 5030 fr.; — 2016 n. 5060 fr.; — 2028 n. 5090 fr.; — 2040 n. 5120 fr.; — 2052 n. 5150 fr.; — 2064 n. 5180 fr.; — 2076 n. 5210 fr.; — 2088 n. 5240 fr.; — 2100 n. 5270 fr.; — 2112 n. 5300 fr.; — 2124 n. 5330 fr.; — 2136 n. 5360 fr.; — 2148 n. 5390 fr.; — 2160 n. 5420 fr.; — 2172 n. 5450 fr.; — 2184 n. 5480 fr.; — 2196 n. 5510 fr.; — 2208 n. 5540 fr.; — 2220 n. 5570 fr.; — 2232 n. 5600 fr.; — 2244 n. 5630 fr.; — 2256 n. 5660 fr.; — 2268 n. 5690 fr.; — 2280 n. 5720 fr.; — 2292 n. 5750 fr.; — 2304 n. 5780 fr.; — 2316 n. 5810 fr.; — 2328 n. 5840 fr.; — 2340 n. 5870 fr.; — 2352 n. 5900 fr.; — 2364 n. 5930 fr.; — 2376 n. 5960 fr.; — 2388 n. 5990 fr.; — 2400 n. 6020 fr.; — 2412 n. 6050 fr.; — 2424 n. 6080 fr.; — 2436 n. 6110 fr.; — 2448 n. 6140 fr.; — 2460 n. 6170 fr.; — 2472 n. 6200 fr.; — 2484 n. 6230 fr.; — 2496 n. 6260 fr.; — 2508 n. 6290 fr.; — 2520 n. 6320 fr.; — 2532 n. 6350 fr.; — 2544 n. 6380 fr.; — 2556 n. 6410 fr.; — 2568 n. 6440 fr.; — 2580 n. 6470 fr.; — 2592 n. 6500 fr.; — 2604 n. 6530 fr.; — 2616 n. 6560 fr.; — 2628 n. 6590 fr.; — 2640 n. 6620 fr.; — 2652 n. 6650 fr.; — 2664 n. 6680 fr.; — 2676 n. 6710 fr.; — 2688 n. 6740 fr.; — 2700 n. 6770 fr.; — 2712 n. 6800 fr.; — 2724 n. 6830 fr.; — 2736 n. 6860 fr.; — 2748 n. 6890 fr.; — 2760 n. 6920 fr.; — 2772 n. 6950 fr.; — 2784 n. 6980 fr.; — 2796 n. 7010 fr.; — 2808 n. 7040 fr.; — 2820 n. 7070 fr.; — 2832 n. 7100 fr.; — 2844 n. 7130 fr.; — 2856 n. 7160 fr.; — 2868 n. 7190 fr.; — 2880 n. 7220 fr.; — 2892 n. 7250 fr.; — 2904 n. 7280 fr.; — 2916 n. 7310 fr.; — 2928 n. 7340 fr.; — 2940 n. 7370 fr.; — 2952 n. 7400 fr.; — 2964 n. 7430 fr.; — 2976 n. 7460 fr.; — 2988 n. 7490 fr.; — 3000 n. 7520 fr.; — 3012 n. 7550 fr.; — 3024 n. 7580 fr.; — 3036 n. 7610 fr.; — 3048 n. 7640 fr.; — 3060 n. 7670 fr.; — 3072 n. 7700 fr.; — 3084 n. 7730 fr.; — 3096 n. 7760 fr.; — 3108 n. 7790 fr.; — 3120 n. 7820 fr.; — 3132 n. 7850 fr.; — 3144 n. 7880 fr.; — 3156 n. 7910 fr.; — 3168 n. 7940 fr.; — 3180 n. 7970 fr.; — 3192 n. 8000 fr.; — 3204 n. 8030 fr.; — 3216 n. 8060 fr.; — 3228 n. 8090 fr.; — 3240 n. 8120 fr.; — 3252 n. 8150 fr.; — 3264 n. 8180 fr.; — 3276 n. 8210 fr.; — 3288 n. 8240 fr.; — 3300 n. 8270 fr.; — 3312 n. 8300 fr.; — 3324 n. 8330 fr.; — 3336 n. 8360 fr.; — 3348 n. 8390 fr.; — 3360 n. 8420 fr.; — 3372 n. 8450 fr.; — 3384 n. 8480 fr.; — 3396 n. 8510 fr.; — 3408 n. 8540 fr.; — 3420 n. 8570 fr.; — 3432 n. 8600 fr.; — 3444 n. 8630 fr.; — 3456 n. 8660 fr.; — 3468 n. 8690 fr.; — 3480 n. 8720 fr.; — 3492 n. 8750 fr.; — 3504 n. 8780 fr.; — 3516 n. 8810 fr.; — 3528 n. 8840 fr.; — 3540 n. 8870 fr.; — 3552 n. 8900 fr.; — 3564 n. 8930 fr.; — 3576 n. 8960 fr.; — 3588 n. 8990 fr.; — 3600 n. 9020 fr.; — 3612 n. 9050 fr.; — 3624 n. 9080 fr.; — 3636 n. 9110 fr.; — 3648 n. 9140 fr.; — 3660 n. 9170 fr.; — 3672 n. 9200 fr.; — 3684 n. 9230 fr.; — 3696 n. 9260 fr.; — 3708 n. 9290 fr.; — 3720 n. 9320 fr.; — 3732 n. 9350 fr.; — 3744 n. 9380 fr.; — 3756 n. 9410 fr.; — 3768 n. 9440 fr.; — 3780 n. 9470 fr.; — 3792 n. 9500 fr.; — 3804 n. 9530 fr.; — 3816 n. 9560 fr.; — 3828 n. 9590 fr.; — 3840 n. 9620 fr.; — 3852 n. 9650 fr.; — 3864 n. 9680 fr.; — 3876 n. 9710 fr.; — 3888 n. 9740 fr.; — 3900 n. 9770 fr.; — 3912 n. 9800 fr.; — 3924 n. 9830 fr.; — 3936 n. 9860 fr.; — 3948 n. 9890 fr.; — 3960 n. 9920 fr.; — 3972 n. 9950 fr.; — 3984 n. 9980 fr.; — 3996 n. 10010 fr.; — 4008 n. 10040 fr.; — 4020 n. 10070 fr.; — 4032 n. 10100 fr.; — 4044 n. 10130 fr.; — 4056 n. 10160 fr.; — 4068 n. 10190 fr.; — 4080 n. 10220 fr.; — 4092 n. 10250 fr.; — 4104 n. 10280 fr.; — 4116 n. 10310 fr.; — 4128 n. 10340 fr.; — 4140 n. 10370 fr.; — 4152 n. 10400 fr.; — 4164 n. 10430 fr.; — 4176 n. 10460 fr.; — 4188 n. 10490 fr.; — 4200 n. 10520 fr.; — 4212 n. 10550 fr.; — 4224 n. 10580 fr.; — 4236 n. 10610 fr.; — 4248 n. 10640 fr.; — 4260 n. 10670 fr.; — 4272 n. 10700 fr.; — 4284 n. 10730 fr.; — 4296 n. 10760 fr.; — 4308 n. 10790 fr.; — 4320 n. 10820 fr.; — 4332 n. 10850 fr.; — 4344 n. 10880 fr.; — 4356 n. 10910 fr.; — 4368 n. 10940 fr.; — 4380 n. 10970 fr.; — 4392 n. 11000 fr.; — 4404 n. 11030 fr.; — 4416 n. 11060 fr.; — 4428 n. 11090 fr.; — 4440 n. 11120 fr.; — 4452 n. 11150 fr.; — 4464 n. 11180 fr.; — 4476 n. 11210 fr.; — 4488 n. 11240 fr.; — 4500 n. 11270 fr.; — 4512 n. 11300 fr.; — 4524 n. 11330 fr.; — 4536 n. 11360 fr.; — 4548 n. 11390 fr.; — 4560 n. 11420 fr.; — 4572 n. 11450 fr.; — 4584 n. 11480 fr.; — 4596 n. 11510 fr.; — 4608 n. 11540 fr.; — 4620 n. 11570 fr.; — 4632 n. 11600 fr.; — 4644 n. 11630 fr.; — 4656 n. 11660 fr.; — 4668 n. 11690 fr.; — 4680 n. 11720 fr.; — 4692 n. 11750 fr.; — 4704 n. 11780 fr.; — 4716 n. 11810 fr.; — 4728 n. 11840 fr.; — 4740 n. 11870 fr.; — 4752 n. 11900 fr.; — 4764 n. 11930 fr.; — 4776 n. 11960 fr.; — 4788 n. 11990 fr.; — 4800 n. 12020 fr.; — 4812 n. 12050 fr.; — 4824 n. 12080 fr.; — 4836 n. 12110 fr.; — 4848 n. 12140 fr.; — 4860 n. 12170 fr.; — 4872 n. 12200 fr.; — 4884 n. 12230 fr.; — 4896 n. 12260 fr.; — 4908 n. 12290 fr.; — 4920 n. 12320 fr.; — 4932 n. 12350 fr.; — 4944 n. 12380 fr.; — 4956 n. 12410 fr.; — 4968 n. 12440 fr.; — 4980 n. 12470 fr.; — 4992 n. 12500 fr.; — 5004 n. 12530 fr.; — 5016 n. 12560 fr.; — 5028 n. 12590 fr.; — 5040 n. 12620 fr.; — 5052 n. 12650 fr.; — 5064 n. 12680 fr.; — 5076 n. 12710 fr.; — 5088 n. 12740 fr.; — 5100 n. 12770 fr.; — 5112 n. 12800 fr.; — 5124 n. 12830 fr.; — 5136 n. 12860 fr.; — 5148 n. 12890 fr.; — 5160 n. 12920 fr.; — 5172 n. 12950 fr.; — 5184 n. 12980 fr.; — 5196 n. 13010 fr.; — 5208 n. 13040 fr.; — 5220 n. 13070 fr.; — 5232 n. 13100 fr.; — 5244 n. 13130 fr.; — 5256 n. 13160 fr.; — 5268 n. 13190 fr.; — 5280 n. 13220 fr.; — 5292 n. 13250 fr.; — 5304 n. 13280 fr.; — 5316 n. 13310 fr.; — 5328 n. 13340 fr.; — 5340 n. 13370 fr.; — 5352 n. 13400 fr.; — 5364 n. 13430 fr.; — 5376 n. 13460 fr.; — 5388 n. 13490 fr.; — 5400 n. 13520 fr.; — 5412 n. 13550 fr.; — 5424 n. 13580 fr.; — 5436 n. 13610 fr.; — 5448 n. 13640 fr.; — 5460 n. 13670 fr.; — 5472 n. 13700 fr.; — 5484 n. 13730 fr.; — 5496 n. 13760 fr.; — 5508 n. 13790 fr.; — 5520 n. 13820 fr.; — 5532 n. 13850 fr.; — 5544 n. 13880 fr.; — 5556 n. 13910 fr.; — 5568 n. 13940 fr.; — 5580 n. 13970 fr.; — 5592 n. 14000 fr.; — 5604 n. 14030 fr.; — 5616 n. 14060 fr.; — 5628 n. 14090 fr.; — 5640 n. 14120 fr.; — 5652 n. 14150 fr.; — 5664 n. 14180 fr.; — 5676 n. 14210 fr.; — 5688 n. 14240 fr.; — 5700 n. 14270 fr.; — 5712 n. 14300 fr.; — 5724 n. 14330 fr.; — 5736 n. 14360 fr.; — 5748 n. 14390 fr.; — 5760 n. 14420 fr.; — 5772 n. 14450 fr.; — 5784 n. 14480 fr.; — 5796 n. 14510 fr.; — 5808 n. 14540 fr.; — 5820 n. 14570 fr.; — 5832 n. 14600 fr.; — 5844 n. 14630 fr.; — 5856 n. 14660 fr.; — 5868 n. 14690 fr.; — 5880 n. 14720 fr.; — 5892 n. 14750 fr.; — 5904 n. 14780 fr.; — 5916 n. 14810 fr.; — 5928 n. 14840 fr.; — 5940 n. 14870 fr.; — 5952 n. 14900 fr.; — 5964 n. 14930 fr.; — 5976 n. 14960 fr.; — 5988 n. 14990 fr.; — 6000 n. 15020 fr.; — 6012 n. 15050 fr.; — 6024 n. 15080 fr.; — 6036 n. 15110 fr.; — 6048 n. 15140 fr.; — 6060 n. 15170 fr.; — 6072 n. 15200 fr.; — 6084 n. 15230 fr.; — 6096 n. 15260 fr.; — 6108 n. 15290 fr.; — 6120 n. 15320 fr.; — 6132 n. 15350 fr.; — 6144 n. 15380 fr.; — 6156 n. 15410 fr.; — 6168 n. 15440 fr.; — 6180 n. 15470 fr.; — 6192 n. 15500 fr.; — 6204 n. 15530 fr.; — 6216 n. 15560 fr.; — 6228 n. 15590 fr.; — 6240 n. 15620 fr.; — 6252 n. 15650 fr.; — 6264 n. 15680 fr.; — 6276 n. 15710 fr.; — 6288 n. 15740 fr.; — 6300 n. 15770 fr.; — 6312 n. 15800 fr.; — 6324 n. 15830 fr.; — 6336 n. 15860 fr.; — 6348 n. 15890 fr.; — 6360 n. 15920 fr.; — 6372 n. 15950 fr.; — 6384 n. 15980 fr.; — 6396 n. 16010 fr.; — 6408 n. 16040 fr.; — 6420 n. 16070 fr.; — 6432 n. 16100 fr.; — 6444 n. 16130 fr.; — 6456 n. 16160 fr.; — 6468 n. 16190 fr.; — 6480 n. 16220 fr.; — 6492 n. 16250 fr.; — 6504 n. 16280 fr.; — 6516 n. 16310 fr.; — 6528 n. 16340 fr.; — 6540 n. 16370 fr.; — 6552 n. 16400 fr.; — 6564 n. 16430 fr.; — 6576 n. 16460 fr.; — 6588 n. 16490 fr.; — 6600 n. 16520 fr.; — 6612 n. 16550 fr.; — 6624 n. 16580 fr.; — 6636 n. 16610 fr.; — 6648 n. 16640 fr.; — 6660 n. 16670 fr.; — 6672 n. 16700 fr.; — 6684 n. 16730 fr.; — 6696 n. 16760 fr.; — 6708 n. 16790 fr.; — 6720 n. 16820 fr.; — 6732 n. 16850 fr.; — 6744 n. 16880 fr.; — 6756 n. 16910 fr.; — 6768 n. 16940 fr.; — 6780 n. 16970 fr.; — 6792 n. 17000 fr.; — 6804 n. 17030 fr.; — 6816 n. 17060 fr.; — 6828 n. 17090 fr.; — 6840 n. 17120 fr.; — 6852 n. 17150 fr.; — 6864 n. 17180 fr.; — 6876 n. 17210 fr.; — 6888 n. 17240 fr.; — 6900 n. 17270 fr.; — 6912 n. 17300 fr.; — 6924 n. 17330 fr.; — 6936 n. 17360 fr.; — 6948 n. 17390 fr.; — 6960 n. 17420 fr.; — 6972 n. 17450 fr.; — 6984 n. 17480 fr.; — 6996 n. 17510 fr.; — 7008 n. 17540 fr.; — 7020 n. 17570 fr.; — 7032 n. 17600 fr.; — 7044 n. 17630 fr.; — 7056 n. 17660 fr.; — 7068 n. 17690 fr.; — 7080 n. 17720 fr.; — 7092 n. 17750 fr.; — 7104 n. 17780 fr.; — 7116 n. 17810 fr.; — 7128 n. 17840 fr.; — 7140 n. 17870 fr.; — 7152 n. 17900 fr.; — 7164 n. 17930 fr.; — 7176 n. 17960 fr.; — 7188 n. 17990 fr.; — 7200 n. 18020 fr.; — 7212 n. 18050 fr.; — 7224 n. 18080 fr.; — 7236 n. 18110 fr.; — 7248 n. 18140 fr.; — 7260 n. 18170 fr.; — 7272 n. 18200 fr.; — 7284 n. 18230 fr.; — 7296 n. 18260 fr.; — 7308 n. 18290 fr.; — 7320 n. 18320 fr.; — 7332 n. 18350 fr.; — 7344 n. 18380 fr.; — 7356 n. 18410 fr.; — 7368 n. 18440 fr.; — 7380 n. 18470 fr.; — 7392 n. 18500 fr.; — 7404 n. 18530 fr.; — 7416 n. 18560 fr.; — 7428 n. 18590 fr.; — 7440 n. 18620 fr.; — 7452 n. 18650 fr.; — 7464 n. 18680 fr.; — 7476 n. 18710 fr.; — 7488 n. 18740 fr.; — 7500 n. 18770 fr.; — 7512 n. 18800 fr.; — 7524 n. 18830 fr.; — 7536 n. 18860 fr.; — 7548 n. 18890 fr.; — 7560 n. 18920 fr.; — 7572 n. 18950 fr.; — 7584 n. 18980 fr.; — 7596 n. 19010 fr.; — 7608 n. 19040 fr.; — 7620 n. 19070 fr.; — 7632 n. 19100 fr.; — 7644 n. 19130 fr.; — 7656 n. 19160 fr.; — 7668 n. 19190 fr.; — 7680 n. 19220 fr.; — 7692 n. 19250 fr.; — 7704 n. 19280 fr.; — 7716 n. 19310 fr.; — 7728 n. 19340 fr.; — 7740 n. 19370 fr.; — 7752 n. 19400 fr.; — 7764 n. 19430 fr.; — 7776 n. 19460 fr.; — 7788 n. 19490 fr.; — 7800 n. 19520 fr.; — 7812 n. 19550 fr.; — 7824 n. 19580 fr.; — 7836 n. 19610 fr.; — 7848 n. 19640 fr.; — 7860 n. 19670 fr.; — 7872 n. 19700 fr.; — 7884 n. 19730 fr.; — 7896 n. 19760 fr.; — 7908 n. 19790 fr.; — 7920 n. 19820 fr.; — 7932 n. 19850 fr.; — 7944 n. 19880 fr.; — 7956 n. 19910 fr.; — 7968 n. 19940 fr.; — 7980 n. 19970 fr.; — 7992 n. 20000 fr.; — 8004 n. 20030 fr.; — 8016 n. 20060 fr.; — 8028 n. 20090 fr.; — 8040 n. 20120 fr.; — 8052 n. 20150 fr.; — 8064 n. 20180 fr.; — 8076 n. 20210 fr.; — 8088 n. 20240 fr.; — 8100 n. 20270 fr.; — 8112 n. 20300 fr.; — 8124 n. 20330 fr.; — 8136 n. 20360 fr.; — 8148 n. 20390 fr.; — 8160 n. 20420 fr.; — 8172 n. 20450 fr.; — 8184 n. 20480 fr.; — 8196 n. 20510 fr.; — 8208 n. 20540 fr.; — 8220 n. 20570 fr.; — 8232 n. 20600 fr.; — 8244 n. 20630 fr.; — 8256 n. 20660 fr.; — 8268 n. 20690 fr.; — 8280 n. 20720 fr.; — 8292 n. 20750 fr.; — 8304 n. 20780 fr.; — 8316 n. 20810 fr.; — 8328 n. 20840 fr.; — 8340 n. 20870 fr.; — 8352 n. 20900 fr.; — 8364 n. 20930 fr.; — 8376 n. 20960 fr.; — 8388 n. 20990 fr.; — 8400 n. 21020 fr.; — 8412 n. 21050 fr.; — 8424 n. 21080 fr.; — 8436 n. 21110 fr.; — 8448 n. 21140 fr.; — 8460 n. 21170 fr.; — 8472 n. 21200 fr.; — 8484 n. 21230 fr.; — 8496 n. 21260 fr.; — 8508 n. 21290 fr.; — 8520 n. 21320 fr.; — 8532 n. 21350 fr.; — 8544 n. 21380 fr.; — 8556 n. 21410 fr.; — 8568 n. 21440 fr.; — 8580 n. 21470 fr.; — 8592 n. 21500 fr.; — 8604 n. 21530 fr.; — 8616 n. 21560 fr.; — 8628 n. 21590 fr.; — 8640 n. 21620 fr.; — 8652 n. 21650 fr.; — 8664 n. 21680 fr.; — 8676 n. 21710 fr.; — 8688 n. 21740 fr.; — 8700 n. 21770 fr.; — 8712 n. 21800 fr.; — 8724 n. 21830 fr.; — 8736 n. 21860 fr.; — 8748 n. 21890 fr.; — 8760 n. 21920 fr.; — 8772 n. 21950 fr.; — 8784 n. 21980 fr.; — 8796 n. 22010 fr.; — 8808 n. 22040 fr.; — 8820 n. 22070 fr.; — 8832 n. 22100 fr.; — 8844 n. 22130 fr.; — 8856 n. 22160 fr.; — 8868 n. 22190 fr.; — 8880 n. 22220 fr.; — 8892 n. 22250 fr.; — 8904 n. 22280 fr.; — 8916 n. 22310 fr.; — 8928 n. 22340 fr.; — 8940 n. 22370 fr.; — 8952 n. 22400 fr.; — 8964 n. 22430 fr.; — 8976 n. 22460 fr.; — 8988 n. 22490 fr.; — 9000 n. 22520 fr.; — 9012 n. 22550 fr.; — 9024 n. 22580 fr.; — 9036 n. 22610 fr.; — 9048 n. 22640 fr.; — 9060 n. 22670 fr.; — 9072 n. 22700 fr.; — 9084 n. 22730 fr.; — 9096 n. 22760 fr.; — 9108 n. 22790 fr.; — 9120 n. 22820 fr.; — 9132 n. 22850 fr.; — 9144 n. 22880 fr.; — 9156 n. 22910 fr.; — 9168 n. 22940 fr.; — 9180 n. 22970 fr.; — 9192 n. 23000 fr.; — 9204 n. 23030 fr.; — 9216 n. 23060 fr.; — 9228 n. 23090 fr.; — 9240 n. 23120 fr.; — 9252 n. 23150 fr.; — 9264 n. 23180 fr.; — 9276 n. 23210 fr.; — 9288 n. 23240 fr.; — 9300 n. 23270 fr.; — 9312 n. 23300 fr.; — 9324 n. 23330 fr.; — 9336 n. 23360 fr.; — 9348 n. 23390 fr.; — 9360 n. 23420 fr.; — 9372 n. 23450 fr.; — 9384 n. 23480 fr.; — 9396 n. 23510 fr.; — 9408 n. 23540 fr.; — 9420 n. 23570 fr.; — 9432 n. 23600 fr.; — 9444 n. 23630 fr.; — 9456 n. 23660 fr.; — 9468 n. 23690 fr.; — 9480 n. 23720 fr.; — 9492

29. Vorstellung im Abonnement.

Sum ersten Male:

Oper in 4 Akten von **Adolf d'Ennery** und **Jules Brévil**.
Musik von **Charles Gounod**.

Kaimiro, König von Oedo	Dr. Higashida
Ben Said, Gesandter des Kalifen von Cordus	Dr. Sommer
Hadjar Ben Said, dessen Bruder	Dr. Herwig
Ter Kadi von Cordus	Dr. Dobanji
Ein Araber	Dr. Rinsley
Hermosa, spanische Gefangene in Co.dua	"
Manuel Diaz, spanischer Krieger	Dr. Walker
Kaimo, Hauptmann	Dr. Kupper
Agafia, eine Waife	Art. Braga
Ein gefangenes spanisches Mädchen	Dr. Konig
Der Afade von Oiedo	Dr. Lau

Ort der Handlung: 1. Akt in Oviedo, die übrigen Akte in und bei Cordua.

Die **Tänze** ausgeführt von den Fräulein Abel, Bagliero, den Herren und Damen vom Ballet.

Skizzen nach Zeichnungen von Kranz, Saul.

Das Textbuch ist an der Kassa für 50 fr. zu haben.

* * * „Hermesa“ * * * Frau **Pauline Lucca**,
f. f. österr. und königl. preuß. Kammerjägerin.

Der freie Eintritt ist heute ohne Ausnahme aufgehoben

Beurlaubt: Frau Chun, Herr Walter, Herr Scaria. Unpäßlich: Frä. Bianca Bianchi.

Wednesday den 31. Don Juan.

Donnerstag den 1. Februar. Die Jüdin.

Die zur Oper „Der Tribut von Zamora“ für den 27. Jänner vorherkauften Sperrfuge haben heute Dienstag ihre Gültigkeit

Freitag den 2. Februar. Mittags halb 1 Uhr.

(Mit aufgehobenem Abonnement, ermäßigten Preisen und ohne Vorverkaufsgebühr.)

Flick und Flock.

Die **P. T.** Abonnenten, welche ihre Logen und Sitze zu dieser Vorstellung beizubehalten
gewissen sind, werden ersucht, die Theaterkassa hievon längstens bis **Donnerstag den**
1. Februar, 12 Uhr Mittags, in Kenntnis zu setzen.

Kassa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.

8. 8. Softcover-Druckerei

Collection Braam.

Braam Collection.

