

GEORGES
BIZET

(1838-1875)



*Djamileh * Vasco de Gama * Cantates*
*Musique chorale * Mélodies * Musique pour piano*



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

GEORGES BIZET

(1838-1875)

Djamileh

Vasco de Gama

Le Retour de Virginie

Clovis et Clotilde

Musique chorale

Mélodies

Musique pour piano



Orchestre national de Lyon / Ben Glassberg

Le Concert de la Loge / Julien Chauvin

Les Siècles / François-Xavier Roth

Orchestre national de Metz Grand Est / David Reiland

Flemish Radio Choir

Chœur de l'Opéra de Lille

*Huw Montague Rendall, Karina Gauvin, Cyrille Dubois, Mélissa Petit, Adèle Charvet, Julien Dran, Reinoud Van Mechelen, Patrick Bolleire,
Marie-Andrée Bouchard-Lesieur, Thomas Dolié, Isabelle Druet, Sahy Ratia, Philippe-Nicolas Martin, Maxime Le Gall*

Nathanaël Gouin, Célia Oneto Bensaid, Florian Caroubi, Anthony Romaniuk

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

Editorial adviser: Carlos Céster
English translator: Charles Johnston (except *Le Retour de Virginie*: Mary Pardoe)
Designer: Valentín Iglesias, assisted by Jaime Orbañanos

©&© 2025 Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française
San Polo 2368 – 30125 Venice – Italy
bru-zane.com

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

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

BRU-ZANE.COM

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

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

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

BRUZANEMEDIABASE.COM

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

BRU-ZANE.COM/REPLAY

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

BRU-ZANE.COM

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

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

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

BRUZANEMEDIABASE.COM

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

BRU-ZANE.COM/REPLAY

CATALOGUE DU LABEL BRU ZANE

THE BRU ZANE LABEL: CATALOGUE

Opéra français

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

Prix de Rome

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

Portraits

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

CDs & coffrets

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

6 *Compositrices*

(*New Light on French Romantic Women Composers*)

7 *Aux étoiles*

(*French Symphonic Poems*)

DVDs, Blu-ray, video en ligne

- 1 Bizet, *Carmen*

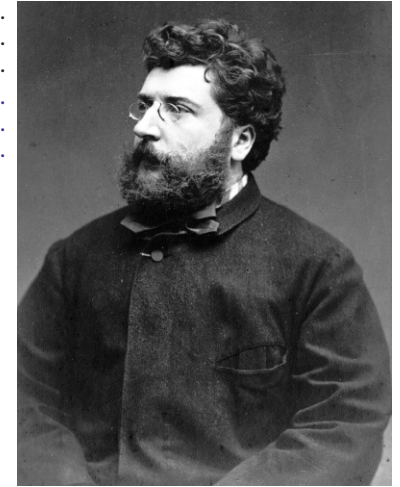




Georges Bizet.
Photographie d'Étienne Carjat, sans date.
Bibliothèque nationale de France.

Georges Bizet.
Photograph by Étienne Carjat, undated.
Bibliothèque Nationale de France.

Chaque livre-disque de la collection « Portraits » est consacré à un compositeur français dont tout ou partie de l'œuvre est aujourd'hui oublié. Il présente, en associant le talent de nombreux artistes, un panorama musical varié de son catalogue. Le portrait de Georges Bizet se propose de compléter la discographie de ses chefs-d'œuvre déjà disponible par des premiers enregistrements mondiaux d'ouvrages inédits ou rarement enregistrés. Une part importante de ce livre-disque est consacrée à la musique du prix de Rome, dont plusieurs partitions ont été éditées pour la première fois à cette occasion : trois chœurs pour le concours d'essai et la cantate *Le Retour de Virginie*. On découvrira également une autre curiosité, le chœur avec orchestre *La Mort s'avance*, plus tardif. Le titre le plus surprenant de ce portrait est sans nul doute *Vasco de Gama*. Il s'agit d'une ode-symphonie de 1860 écrite à l'imitation des succès de Berlioz et de Félicien David. *Djamileh*, pour sa part, n'est pas tout à fait une rareté. Mais, outre que sa discographie est assez pauvre, on a voulu teinter cet opus des couleurs idiomatiques des instruments historiques, pour rendre à l'orientalisme savoureux de Bizet toutes ses parures sonores. Il en est de même pour la cantate *Clovis et Clotilde* qui acquiert dans cette version un supplément d'intérêt. Enfin, des pièces pour piano seul et un choix représentatif de mélodies achèvent de présenter Bizet sous toutes ses facettes, du salon à la scène.



Georges Bizet.
Photographie d'Étienne Carjat, 1875.
Bibliothèque nationale de France.

Georges Bizet.
Photograph by Étienne Carjat, 1875.
Bibliothèque Nationale de France.

Each CD-book in the 'Portraits' series is devoted to a forgotten French composer or reveals unknown works by a famous one. Combining the talents of numerous artists, it presents a varied panorama of different musical genres. The portrait of Georges Bizet aims to complement the existing discography of his masterpieces with world premiere recordings of previously unpublished works or others that have rarely been recorded. A considerable portion of this CD-book is devoted to his music for the Prix de Rome, including several scores edited for the first time for the recording: three choruses for the trial competition and the cantata *Le Retour de Virginie*. Listeners will also discover another, later curiosity in the chorus with orchestra *La Mort s'avance*. The most unusual work featured here is undoubtedly *Vasco de Gama*. This is an 'ode-symphonie' written in 1860 in imitation of the successes of Berlioz and Félicien David. *Djamileh*, on the other hand, is not quite a rarity. But, aside from the fact that its discography is rather paltry, we wanted to clothe this opera in the idiomatic colours of historical instruments, to restore Bizet's delightful orientalism in all its sonic finery. The same logic applies to the cantata *Clovis et Clotilde*, which gains added interest in this version. Finally, pieces for solo piano and a representative selection of songs round off a presentation of Bizet in all his facets, from the salon to the stage.

Sommaire

	8	Index des plages
	12	Les artistes
<i>Alexandre Dratwicki</i>	21	Un Bizet volé ?
<i>Alexandre Dratwicki</i>	23	L'aventure du prix de Rome
<i>Hector Cornilleau</i>	28	Bizet et les salons parisiens
<i>Étienne Jardin</i>	34	Trouver sa voie avec <i>Djamileh</i>
Textes chantés :	57	<i>Djamileh</i>
	101	<i>Vasco de Gama</i>
	109	<i>Le Retour de Virginie</i>
	119	<i>Clovis et Clotilde</i>
	132	Musique pour chœur
	136	Mélodies

Contents

	8	Tracklist
	12	The artists
<i>Alexandre Dratwicki</i>	39	The unknown Bizet
<i>Alexandre Dratwicki</i>	41	The adventure of the Prix de Rome
<i>Hector Cornilleau</i>	46	Bizet and the Parisian salons
<i>Étienne Jardin</i>	52	Finding his path with <i>Djamileh</i>
Sung texts:	57	<i>Djamileh</i>
	101	<i>Vasco de Gama</i>
	109	<i>Le Retour de Virginie</i>
	119	<i>Clovis et Clotilde</i>
	132	Music for chorus
	136	Songs

I

Djamileh [Fishergate Music]

Opéra-comique en 1 acte sur un livret de Louis Gallet inspiré de *Namouna* (1832)

d'Alfred de Musset. Création à l'Opéra-comique le 22 mai 1872.

01	OUVERTURE	4:46
02	CHŒUR : <i>Le soleil s'en va</i> (Chœur)	2:04
03	RÊVERIE : <i>Dans la blonde fumée</i> (Haroun)	2:00
04	PANTOMIME ET REPRISE DU CHŒUR : <i>Le soleil s'en va</i> (Chœur)	1:55
05	DIALOGUE : <i>Hé ! Splendiano !</i> (Haroun, Splendiano)	1:46
06	DUO : <i>Songez-y bien !</i> (Haroun, Splendiano)	3:05
07	COUPLETS ET SUITE DU DUO : <i>Tu veux savoir</i> (Haroun, Splendiano)	4:07
08	DIALOGUE : <i>C'est elle ! Fais servir le dîner !</i> (Haroun, Splendiano)	0:06
09	TRIO : <i>Quelle pâleur est sur ta joue ?</i> (Haroun, Djamileh)	3:22
10	TRIO – SUITE : <i>Chère, laissons-nous vivre</i> (Haroun, Djamileh, Splendiano)	4:02
11	GHAZEL : <i>Nour-Eddin, roi de Lahore</i> (Djamileh)	4:04
12	TRIO – FIN : <i>L'histoire sans doute</i> (Haroun, Djamileh, Splendiano)	1:55
13	DIALOGUE : <i>Je t'ai interrompue tout à l'heure</i> (Haroun, Djamileh)	0:07
14	MÉLODRAME : <i>Ah ! je t'ai ménagé une surprise !</i> (Haroun, Djamileh, Splendiano)	1:27
15	CHŒUR : <i>Salut ! Seigneur Haroun !</i> (Haroun, Chœur)	1:50
16	CHŒUR – SUITE : <i>C'est Djamileh ! venez !</i> (Haroun, Chœur)	1:41
17	DIALOGUE : <i>Ces paroles qu'il m'a dites</i> (Djamileh, Splendiano)	1:57
18	CHANSON : <i>La fortune est femme</i> (Haroun, Chœur)	1:02
19	DIALOGUE : <i>Tu entends ? Tu as reconnu sa voix.</i> (Djamileh, Splendiano)	1:05
20	LAMENTO : <i>Sans doute, l'heure est prochaine</i> (Djamileh)	3:20

21	DIALOGUE : <i>Tu m'ennuies avec tes scrupules.</i> (Haroun)	0:04
22	MÉLODRAME : <i>Non ! je ne veux pas</i> (Haroun, Splendiano, le Marchand)	1:05
23	DANSE ET CHŒUR : <i>Froide et lente</i> (Chœur)	4:33
24	DIALOGUE : <i>Eh bien ?</i> (Le Marchand, Haroun)	0:07
25	SORTIE D'HAROUN ET DE SES AMIS	0:17
26	DIALOGUE : <i>C'est parfait !</i> (Le Marchand, Splendiano)	0:40
27	COUPLETS : <i>Il faut pour éteindre ma fièvre</i> (Splendiano)	1:53
28	DIALOGUE : <i>Ils sont gais.</i> (Haroun, Djamileh, Splendiano)	0:28
29	MÉLODRAME : <i>Si vous saviez...</i> (Haroun, Splendiano)	0:53
30	DUO : <i>Est-ce la crainte, est-ce un caprice</i> (Haroun, Djamileh)	2:39
31	DUO – SUITE : <i>La frayeur me glace !</i> (Haroun, Djamileh)	3:28
32	DUO – SUITE : <i>Cherchant, des monts à la plaine</i> (Haroun, Djamileh)	3:38
33	DUO – FIN : <i>Ta lèvre parfumée</i> (Haroun, Djamileh)	2:28

Isabelle Druet, Djamileh

Sahy Ratia, Haroun

Philippe-Nicolas Martin, Splendiano

Maxime Le Gall, Le Marchand d'esclaves

Les Siècles – Chœur de l'Opéra de Lille – François-Xavier Roth, direction

II

Vasco de Gama [Fishergate Music]

Ode-symphonie. Paroles de Louis Delâtre. Créé le 8 février 1863 par la Société nationale des Beaux-Arts à la Salle des Agriculteurs à Paris.

- | | | |
|----|--|------|
| 01 | INTRODUCTION : <i>Limpide et radieux</i> (Récitant, Léonard, Chœur) | 8:05 |
| 02 | RÉCIT : <i>La mer est immobile</i> (Alvar, Léonard, Chœur) | 3:25 |
| 03 | BOLÉRO : <i>La marguerite a fermé sa corolle</i> (Léonard, Chœur) | 2:34 |
| 04 | ORAGE ET APPARITION : <i>Amis, cessez vos chants !</i> (Alvar, Adamastor, Chœur) | 5:25 |
| 05 | RÉCIT ET PRIÈRE : <i>Que l'aspect du danger</i> (Vasco de Gama, Léonard, Alvar, Chœur) | 5:38 |
| 06 | FINAL : <i>Terre ! Terre !</i> (La Vigie, Léonard, Alvar, Vasco de Gama, Chœur) | 3:21 |

Mélissa Petit, Léonard / La Vigie

Cyrille Dubois, Alvar

Thomas Dolié, Vasco de Gama / récitant

Orchestre national de Metz Grand Est – Flemish Radio Choir –
David Reiland, direction

Musique pour chœur et orchestre [Fishergate Music]

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 07 | Le Golfe de Baïa | 5:41 |
| 08 | La Chanson du rouet | 3:56 |
| 09 | Chœur d'étudiants | 3:25 |
| 10 | La Mort s'avance | 6:40 |

Mélissa Petit, soprano solo – Cyrille Dubois, ténor solo

Orchestre national de Metz Grand Est – Flemish Radio Choir –
David Reiland, direction

- | | | |
|----|---|-------|
| 11 | Ouverture en la mineur [Fishergate Music] | 13:38 |
|----|---|-------|

Orchestre national de Metz Grand Est – David Reiland, direction

- | | | |
|----|-------------------------|-------|
| 12 | Venise | 3:12 |
| 13 | Variations chromatiques | 13:02 |

Célia Oneto Bensaid, piano

III

Le Retour de Virginie [Fishergate Music]

Cantate pour le prix de Rome. Texte d'Auguste Rollet. Créé le 3 mai 2024 à l'Auditorium de Lyon.

01	INTRODUCTION	3:54
02	RÉCIT : <i>Virginie ! ô ma sœur, pourquoi rester en France ?</i> (Paul)	1:16
03	AIR : <i>Échos de mon deuil solitaire</i> (Paul)	3:45
04	RÉCIT : <i>Déjà les orangers ont fleuri quatre fois</i> (Paul)	1:02
05	STRETTE : <i>Âme de ma vie</i> (Paul)	5:26
06	RÉCIT : <i>Paul, mon fils ! sois heureux !</i> (Marguerite, Paul)	2:20
07	DUO : <i>Bengalis d'alentour</i> (Marguerite, Paul)	4:26
08	RÉCIT : <i>Mon âme était partie, on m'a rendu mon âme.</i> (Marguerite, Paul)	0:52
09	ORAGE : <i>Amis, entendez-vous ?</i> (Le Missionnaire des Pamplemousses)	2:44
10	PRIÈRE : <i>Ô roi des cieux, souverain maître</i> (Marguerite, Paul, le Missionnaire des Pamplemousses)	4:20
11	ORAGE – SUITE : <i>Entendez-vous ? le canon tonne !</i> (Marguerite, Paul, le Missionnaire des Pamplemousses)	3:29
12	SCÈNE FINALE : <i>Ô douleur infinie</i> (Marguerite, Paul, le Missionnaire des Pamplemousses)	1:37

Marie-Andrée Bouchard-Lesieur, Marguerite

Cyrille Dubois, Paul

Patrick Bolleire, Le Missionnaire des Pamplemousses

Orchestre national de Lyon – Ben Glassberg, direction

13 Nocturne en ré majeur 5:34

Nathanaël Gouin, piano

Mélodies

14	Guitare*	2:11
15	La Coccinelle*	4:36
16	Vieille Chanson*	3:56
17	Adieux de l'hôtesse arabe*	4:53
18	Chanson d'avril*	2:50
19	Pastel*	3:45
20	Rose d'amour*	5:19
21	La Nuit**	3:45
22	Aimons, rêvons!**	3:28
23	Si vous aimez**	3:32

Adèle Charvet, mezzo-soprano – Florian Caroubi, piano (*)

Reinoud Van Mechelen, ténor – Anthony Romaniuk, piano (**)

IV

Clovis et Clotilde [Éditions Choudens]

Cantate pour le prix de Rome. Scène lyrique sur un texte d'Amédée Burion.

Création avec orchestre à l'Institut de France le 3 octobre 1857.

01	INTRODUCTION	3:37
02	RÉCIT : <i>Noble Clovis</i> (Clotilde)	2:00
03	ROMANCE : <i>Il est si beau mon doux Sicambre</i> (Clotilde)	3:10
04	RÉCIT : <i>Qui vois-je ?... Vous mon père !</i> (Clotilde, Rémy)	2:49
05	DUO ET RÉCIT : <i>Vers toi monte notre prière</i> (Clotilde, Rémy)	5:14
06	PRIÈRE : <i>Prière, ô doux souffle de l'ange !</i> (Clotilde)	2:28
07	ENTRÉE DE CLOVIS : <i>Ma Clotilde chérie !</i> (Clovis, Clotilde)	1:41
08	DUO : <i>Paix, triomphe, espérance</i> (Clovis, Clotilde)	1:10
08	RÉCIT : <i>Mais comment laissas-tu</i> (Clovis, Clotilde)	6:16
10	RÉCIT : <i>Mon Père, en ce beau jour</i> (Clovis, Clotilde, Rémy)	1:06
11	STROPHES : <i>Salut à toi</i> (Clovis, Clotilde, Rémy)	3:26
12	ENSEMBLE FINAL : <i>C'en est fait, oui, je vole au baptême</i> (Clovis, Clotilde, Rémy)	2:05

Karina Gauvin, Clotilde

Julien Dran, Clovis

Huw Montague Rendall, Rémy

Le Concert de la Loge – Julien Chauvin, direction

13	Chasse fantastique	5:53
----	--------------------	------

Nathanaël Gouin, piano

Mélodies

14	La Rose et l'Abeille	6:52
15	Sonnet	3:41
16	Ma vie a son secret	3:36
17	Le Matin	4:29
18	Voyage	3:04

Reinoud Van Mechelen, ténor – Anthony Romaniuk, piano

Six Chœurs de Gounod

19	Faust	3:38
20	Ulysse (Les Suivantes)	2:34
21	Philémon	2:10
22	La Reine de Saba	2:28
23	Ulysse (Les Porchers)	2:28
24	Mireille	2:49

Nathanaël Gouin, piano

Orchestre national de Lyon

Ben Glassberg, *direction*

Le Concert de la Loge

Julien Chauvin, *direction*

Les Siècles

François-Xavier Roth, *direction*

Orchestre national de Metz Grand Est

David Reiland, *direction*

Flemish Radio Choir

Chœur de l'Opéra de Lille

Huw Montague Rendall, *baryton* Karina Gauvin, *soprano*

Cyrille Dubois, *ténor* Mélissa Petit, *soprano*

Adèle Charvet, *mezzo-soprano* Julien Dran, *ténor*

Reinoud Van Mechelen, *ténor* Patrick Bolleire, *basse*

Marie-Andrée Bouchard-Lesieur, *mezzo-soprano*

Thomas Dolié, *baryton* Isabelle Druet, *mezzo-soprano*

Sahy Ratia, *ténor* Philippe-Nicolas Martin, *baryton*

Maxime Le Gall, *acteur*

Nathanaël Gouin, *piano*

Célia Oneto Bensaid, *piano*

Florian Caroubi, *piano*

Anthony Romaniuk, *piano*



photo : Benjamin Ealovega

Ben Glassberg



photo : Marco Borggreve

Julien Chauvin

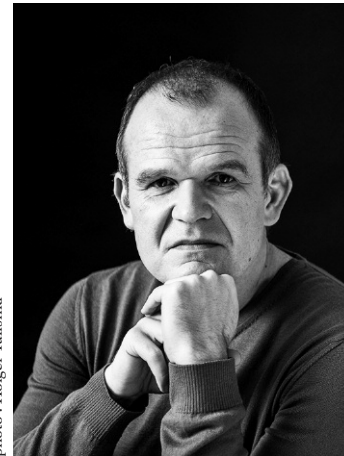


photo : Holger Talisnki

François-Xavier Roth



photo : Christophe Urban

David Reiland

GEORGES BIZET



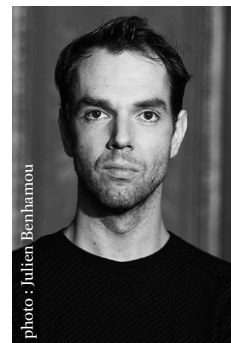
Huw Montague Rendall



Karina Gauvin



Cyrille Dubois



Thomas Dolié



Isabelle Druet



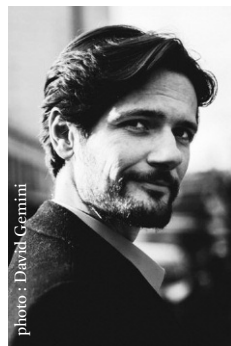
Sahi Ratia



Mélissa Petit



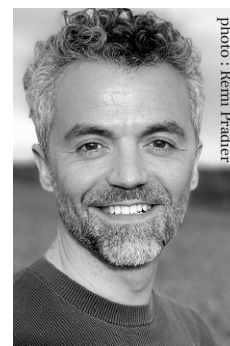
Adèle Charvet



Julien Dran



Philippe-Nicolas Martin



Maxime Le Gall



Nathanaël Gouin



Reinoud Van Mechelen



Patrick Bolleire



Marie-Andrée Bouchard-Lesieur



Célia Oneto Bensaïd



Florian Caroubi



Anthony Romaniuk

GEORGES BIZET

ORCHESTRE NATIONAL DE LYON



photo : Alexandre Wallon

VOLON SOLO

Jennifer Gilbert

PREMIERS VIOLONS

Ludovic Lantner
Annabel Faurite
Iva Nedeva
Sandrine Haffner
Amélie Chaussade
Camille Vasseur
Benjamin Zekri
Léonie Delaune
Charles Castellon
Emily Turkanik
Yann Passabet-Labiste

SECONDS VIOLONS

Tamiko Kobayashi
Yaël Lalande
Maiwenn Merer
Sébastien Plays
Diego Matthey
Julien Malait
Kaé Kitamaki
Liliia Gratyla
Diédrie Mano
Myloslava Snitko

ALTOS

Nicolas Mouret
Fabrice Lamarre
Seungeun Lee
Marc-Antoine Bier
Manuelle Renaud
Vincent Dedreuil-Monet
Vincent Hugon
Claire Hélène Rignon

VIOLONCELLES

Édouard Sapey-Triomphe
Tomomi Hirano
Vincent Falque
Mathieu Chastagnol
Aline Masset
Kanade Ishii

CONTREBASSES

Botond Kostyák
Pauline Depassio
Eva Janssens
Benoist Nicolas
Marta Sánchez Gil

FLÛTES

Emmanuelle Réville
Niccolò Valerio

HAUTBOIS

Clarisse Moreau
Philippe Cairey-Remonay
Éloi Huscenot

CLARINETTES

Nans Moreau
Thierry Mussotte

BASSONS

Olivier Massot
Théo Pfohl

CORS

Gabriel Dambricourt
Paul Tanguy
Stéphane Grosset
Grégory Sarrazin

TROMPETTES

Christian Léger
Arnaud Geffray

TROMBONES

Charlie Maussion
Frédéric Boulan
Mathieu Douchet

TUBA

Lucas Dessaint

TIMBALES

Adrien Pineau

PERCUSSIONS

François-Xavier Plancheuel
Guillaume Itier

HARPES

Anne-Sophie Pannetier
Marie Le Guern



Établissement de la Ville de Lyon, l'Auditorium-Orchestre national de Lyon (labellisé Orchestre national en région)
bénéficie du soutien du Ministère de la Culture (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes).

LE CONCERT DE LA LOGE



photo: Grand Jury

PREMIERS VIOLONS

Anaïs Perrin
Marieke Bouche
Raphaël Aubry
Alexis Gomez
Anna Markova
Aya Murakami
Lucien Pagnon

SECONDS VIOLONS

Karine Crocquenoy
Hélène Maréchaux
Guya Martinini
Giovanna Thiébaud
Agnieszka Rychlik

ALTOS

Maria Mosconi
Dahlia Adamopoulos
Íñigo Aranzasti Pardo
Delphine Millour

VIOLONCELLES

Balasz Maté
Maguelonne Carnus
Patrick Langot
Pierre-Augustin Lay
Magdalena Probe

CONTREBASSES

Michele Zeoli
Davide Vittone

FLÛTES

Tami Krausz
Gabrielle Rubio

HAUTBOIS

Emma Black
Jon Olaberria

CLARINETTES

Toni Salar-Verdú
Ana Melo

BASSONS

David Douçot
Josep Casadella

CORS

Felix Roth
Gabriel Dambricourt
Alessandro Orlando
Théo Suchanek

TROMPETTES

Emmanuel Mure
Philippe Genestier

TROMBONES
Yvelise Girard
Adrien Muller
Clémentine Serpinet

TIMBALES
Florie Fazio

HARPE
Aurélie Saraf



La collaboration régulière de Julien Chauvin et du Concert de la Loge avec l'ADAMA procède du projet musical départemental développé dans l'Aisne. Elle s'exprime à travers des projets artistiques et pédagogiques, de production et de diffusion, concernant notamment le Festival de musique ancienne et baroque de l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache, le Festival de Laon et la Cité de la musique et de la danse de Soissons avec lesquels a été coproduit cet enregistrement. Grâce aux soutiens du Ministère de la culture (DRAC Hauts-de-France), du Conseil départemental de l'Aisne et de GrandSoissons.

L'ensemble est soutenu par le Ministère de la Culture, la Ville de Paris, la Région Île-de-France, la Fondation Société Générale C'est vous l'avenir et Aline Foriel-Destezet (mécènes principaux), Abéo, le Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm et les mécènes membres du Club Olympe. L'ensemble est artiste associé en résidence à la Fondation Singer-Polignac et il est en résidence croisée avec l'Association pour le Développement des Activités Musicales dans l'Aisne (ADAMA) et le Centre de Musique Baroque de Versailles.

Nous remercions chaleureusement pour le concert et l'enregistrement Jean-Michel Verneiges, Benoît Wiart et toutes les équipes de la Cité de la musique et de la Danse de Soissons ; les 42 mécènes particuliers membres du Club Olympe et notamment les grands mécènes : Olivier Estèves, Françoise Kahn-Hamm, Steven Barclay ; les fondateurs Jeanne-Marie Lecomte ; les donateurs, François Bertière, Elizabeth Ducottet, Michaël Fouilleroux, Gilles Pirodon ; les bienfaiteurs : Sabine et Ronald Austin, François Baudu, Josie Peron-Lavergne, Jean-Guillaume Lecomte, Isabelle et Marc-Olivier Strauss-Kahn, Jean-Charles Schwartz.

LES SIÈCLES



photo : Mathias Benguigui

VIOLON SOLO
François-Marie Drieux

PREMIERS VIOLONS
Laetitia Ringeval
Ingrid Schang
Simon Milone
Sébastien Richaud
Jérôme Mathieu
Mathias Tranchant
Pierre-Yves Denis

SECONDS VIOLONS
Thibaut Maudry
Rachel Rowntree
Angelina Zurzolo
Emmanuel Ory
Matthieu Kasolter
Yelena Yegoryan

ALTOS
Carole Roth
Hélène Desaint
Hélène Barre
Marie Kuchinski
Catherine Demonchy

VIOLONCELLES
Robin Michael
Guillaume François
Emilie Wallyn
Nicolas Fritot

CONTREBASSES
Antoine Sobczak
Cécile Grondard
Léa Yeche

FLÛTES
Marion Ralincourt
Naomie Bahon-Gros

HAUTBOIS
Hélène Mourot
Rémy Sauzedde

CLARINETTES
Christian Laborie
Marguerite Neves

BASSONS
Michael Rolland
Aline Riffault

CORS
Rémi Gormand
Hippolyte de Villelle
Théo Suchanek
Frédéric Nanquette

TROMPETTES
Pierre Marmeisse
Emmanuel Alemany

TROMBONES
Damien Prado
Robinson Julien-Laferrière
Pierre Vonderscher

TIMBALES
Camille Baslé

PERCUSSIONS
Eriko Minami
Guillaume Le Picard

PIANO
Eriko Minami

HARPE
Laure Beretti

les
siècles

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet

La Fondation d'entreprise Société Générale est le mécène principal de l'orchestre.

Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing et, depuis la saison 2022-2023, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu régulièrement par le Centre National de la Musique et depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons. L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.

L'orchestre est artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte Saint-André, artiste associé au Théâtre du Beauvaisis et au Théâtre-Sénart.

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par l'association Echanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français et la SPPF.

Les Siècles sont membres de PROFEDIM, de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.

GEORGES BIZET

ORCHESTRE NATIONAL DE METZ GRAND EST



photo : Christophe Urban

PREMIERS VIOLONS

Nicolas Alvarez
David Mancinelli
Marie-France Razafimbada
Émilien Hu
Byung-Woo Ko
Nicole Harrison
Bin Liu
Marie-Cécile Jegou
Jorge Robles Chirino
Patricia Jouan
Floriane Muys
Jean-Ludovic Portejoie
Andréa Gandecki

SECONDS VIOLONS

Takeshi Takezawa
Urszula Marjanowska
Sophie Delon
Ève-Laure Benoit
Émilie Bongiraud
Florence Cantuel
Aurélien Martz
Réna Ohashi
Véronique Oudot
Céline Munch
Alicia Rowell
Satoko Takahashi

ALTOS

Léonore Castillo
Noriko Inoue
Benjamin Lecoq
Alain Celo
Marc Bideau
Chun-Yu Cheng
Xavier Darsu
Cécile Le Divenah

VIOLONCELLES

Philippe Baudry
Lise Cavillon
Marie-Caroline Labbé
Quentin Sanchez
Cécile Fesneau
Lucie Schwarze
Noémie Akamatsu

CONTREBASSES

Jean-Pierre Drifford
Pauline Lorieux
Yves Van Acker
Victor Robin
Pierre Rusche

FLÛTES

Claire Le Boulanger
Lydie Cerf
Mélicha Le Suave

HAUTBOIS

Sylvain Ganzoinat
Ivan Sherstnev

CLARINETTES

Florent Charpentier
Iñaki Vermeersch

BASSONS

Stéphane Mezergue
Hugues-François Talpaert

CORS

Julien Meriglier
Philippe Queraud
Bertrand Dubos
Khalil Amri

TROMPETTES

David Busawon
Cédric Gesquière
Obin Meurin
Mélanie Quilliot

TROMBONES

Loris Martinez
Bastien Ponsart
Thomas Rocton

TUBA

Gabriel Lacombe

TIMBALES

Damien Saurel

PERCUSSIONS

Vincent Renonce
Florian Izorche
Christopher Hastings

HARPE

Manon Louis
Iris Torossian



tous les visages de la musique

L'Orchestre national de Metz Grand Est est soutenu financièrement par la Ville de Metz, le Conseil régional du Grand Est, l'Eurométropole de Metz et le ministère de la Culture (DRAC Grand Est).

En 2019, Metz a rejoint le réseau des villes créatives de musique au patrimoine de l'UNESCO.

FLEMISH RADIO CHOIR



photo : Moutier Van Vaeckenbergh

SOPRANOS
Karen Lemaire
Sarah Van Mol
Sylvie De Pauw
Evi Roelants
Lies Verholle
Charlotte Schoeters
Wineke Van Lammeren
Barbara Somers

ALTOS
Kerlijne Van Nevel
Estelle Lefort
Eva Goudie-Falckenbach
Lieve Mertens
Anna Nuytten
María Gil Muñoz
Sandra Paelinck
Ellen Wils

TÉNORS
Ivan Goossens
Paul Schils
Paul Foubert
Gunter Claessens
Lars Corijn
William Branston
Michiel Haspelslagh
Etienne Hekkers
Mathis Van Cleynenbreugel
William Helliwell

BASSES
Jan Van der Crabben
Alberto Martínez
François Heraud
Thomas Vandenabeele
Samuel Namotte
Andrés Soler Castaño
Conor Biggs
Jean Manuel-Candenot
Harry van der Kamp
Lieven Deroo

vlaams
RADIOKOOR

CHŒUR DE L'OPÉRA DE LILLE

DIRECTION ARTISTIQUE
Yves Parmentier

SOPRANOS
Irène Candelier
Audrey Escots
Anne-Cécile Laurent
Mélinée Lesschaeve
Isabelle Rozier

ALTOS
Charlotte Baillot
Aurore Dominguez
Virginie Fouque
Lucile Komitès
Gwénola Maheux

TÉNORS
Benjamin Aguirre
Asier Aristizabal
Arnaud Baudouin
Gil Hanrion
Éric Pariche
Gilles Safaru
Mathieu Septier
Stéphane Wattez

BASSES
Ronan Airault
Thomas Flahaut
Mathieu Gourlet
Laurent Herbaut
Christophe Maffei
Alexandre Richez

**OPÉRA
—DE—
—LILLE**

The recording sessions

Recorded at Studio RIFFX1 de La Seine musicale (Paris):

- ✿ *Djamileh* (5 and 6 June 2022)⁽¹⁾
- ✿ *Méodies* (13-15 June 2024)⁽²⁾:
*Guitare – La Coccinelle – Vieille Chanson – Les Adieux de l’hôtesse arabe –
Chanson d’avril – Pastel – Rose d’amour – La Nuit – Aïmons, rêvons ! – Si vous aimez –
La Rose et l’Abeille – Sonnet – Ma vie a son secret – Le Matin – Voyage*
- ✿ Works for solo piano (13-15 June 2024)⁽²⁾:
*Venise – Variations chromatiques – Nocturne en ré majeur – Chasse fantastique –
Six Chœurs de Gounod*

Recorded at the Grande Salle de l’Arsenal de Metz (17-21 July 2023):

- ✿ *Vasco de Gama*⁽³⁾
- ✿ *Ouverture en la mineur*⁽³⁾
- ✿ Works for chorus and orchestra⁽³⁾:
Le Golfe de Baïa – La Chanson du rouet – Chœur d’étudiants – La Mort s’avance

Recorded at the Cité de la Musique et de la Danse (Soissons):

- ✿ *Clovis et Clotilde* (25 and 26 March 2022)⁽⁴⁾

Recorded at the Auditorium de Lyon:

- ✿ *Le Retour de Virginie* (3 and 4 May 2024)⁽⁵⁾

⁽¹⁾ Balance engineer, editing and mixing: Jiri Heger | Sound engineer: Aurélien Bourgois
Recording producers: Jiri Heger and Alexandre Dratwicki

⁽²⁾ Balance engineer, editing and mixing: Jiri Heger
Recording producers: Jiri Heger and Alexandre Dratwicki

⁽³⁾ Balance engineer, editing and mixing: Jiri Heger | Sound engineer: Alice Ragon
Recording producers: Jiri Heger and Alexandre Dratwicki

⁽⁴⁾ Recording producer and editing: Daniel Zalay
Sound engineer and mixing: Olivier Rosset

⁽⁵⁾ Balance engineer, editing and mixing: Jiri Heger | Sound engineer: Ignace Hauville
Recording producers: Jiri Heger and Alexandre Dratwicki



Georges Bizet en 1870.
Bibliothèque nationale de France, Paris.
Georges Bizet in 1870.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

UN BIZET VOLÉ ?

Alexandre Dratwicki

Georges Bizet, à l'instar d'autres compositeurs français comme Massenet ou Gounod, semble l'homme d'une seule œuvre – *Carmen* –, dont la notoriété fait oublier le reste de sa production. À l'occasion des commémorations du 150^e anniversaire de la création de cet opéra et de la mort de son auteur, le Palazzetto Bru Zane se propose de faire découvrir près de cinq heures de musique inconnue ou rarement jouée de Bizet, qui couvrent l'ensemble de sa carrière. Tous les genres qu'il illustre sont présents : opéra, cantate, chœur, mélodie, musique symphonique et pianistique. Oui, c'est encore possible, en 2025, de révéler autant d'inédits ou d'œuvres rares d'un artiste si célèbre.

Lorsque Bizet entre au Conservatoire, il met rapidement le pied à l'étrier des exercices qui mènent au prix de Rome de l'Académie des beaux-arts, le sésame tant convoité qui permet de partir pour l'Italie et de loger aux frais de l'État français dans la mythique Villa Médicis. Même si tous les pensionnaires romains n'ont pas réalisé une carrière remarquable, Bizet doit bien se souvenir alors que Hérold, Halévy, Berlioz, Thomas et son ami Gounod en ont été marqués pour toujours et se sont assurés la place que l'on sait dans l'histoire de la musique. Tous les espoirs sont permis.

Une bonne partie de ce livre-disque propose ainsi des compositions écrites dans le but du concours de Rome. On y perçoit tout ce que l'artiste investit de fougue et de passion en étant vraisemblable-

ment convaincu de la prééminence de la musique lyrique sur le répertoire orchestral. L'auditeur pourra découvrir en premier enregistrement mondial *Le Retour de Virginie* (c. 1855), cantate « exercice » composée sur le texte imposé au concours de 1852. C'est une main sûre qui en trace les mélodies aux charmes italianisants ou les harmonies théâtrales de l'orage et du trio final. La très belle prière à trois voix, avec ses arpèges de harpes célestes, en marque l'apogée. En écho à cette œuvre jamais entendue – même par Bizet – répond *Clovis et Clotilde*, la cantate récompensée en 1857, celle qui mène son auteur en Italie. Différents chœurs avec orchestre – exercices imposés au premier tour du concours – parachèvent ce corpus « prix de Rome » que l'on ne connaissait que vaguement, principalement sous forme de titres égrenés dans les biographies. On attirera en particulier l'attention sur le chœur avec solistes intitulé *Le Golfe de Baïa*, dont Bizet était si satisfait qu'il le réintègra plus tard dans son opéra infortuné *Ivan IV*.

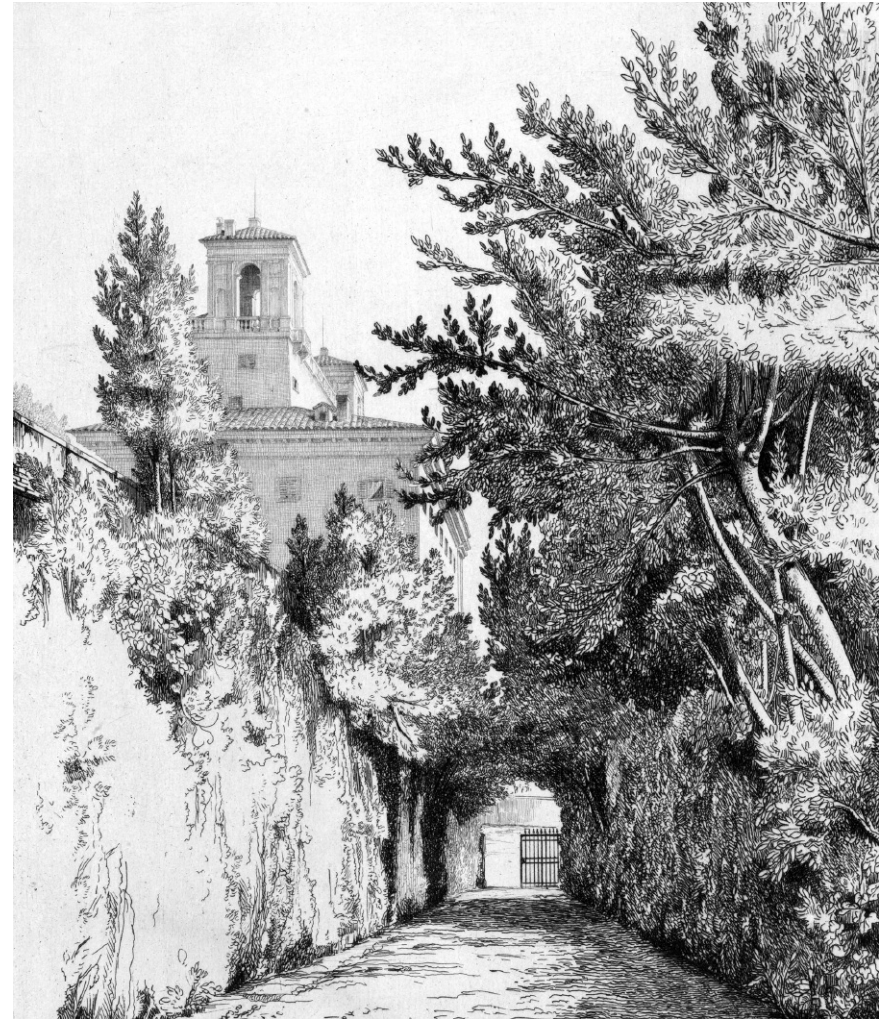
Une fois à la Villa Médicis, Bizet doit se conformer au règlement de l'institution qui oblige les pensionnaires à livrer chaque année des partitions soumises au jugement de l'Académie des beaux-arts, à Paris. Ces « envois de Rome » sont de véritables ouvrages, et non plus des exercices privés de public : on en citera pour preuves l'*Ouverture Rob-Roy* de Berlioz, *La Damselle élue* de Debussy ou les *Impressions d'Italie* de Charpentier. Bizet se passionne pour les grands découvreurs du passé : il emprunte à la bibliothèque de la Villa Médicis le *Christophe Colomb* de Félicien David, ode-symphonique épique qui correspond au goût du moment pour ce genre spectaculaire. Voilà comment lui vient l'idée de produire un *Vasco de Gama*, dont la pièce maîtresse est un boléro pour soprano colorature au succès jamais démenti jusqu'à aujourd'hui. Pourtant, peu de chanteuses savent qu'il est tiré d'une

partition plus ambitieuse, elle non plus jamais éditée ni enregistrée jusqu'à présent.

Un disque entier est consacré à *Djamileh* (1872), opéra-comique en un acte pour trois chanteurs principaux. Qu'on ne s'y trompe pas : la modestie de la forme – liée aux restrictions économiques de la défaite de 1870 – n'empêche pas l'œuvre de présenter un Bizet accompli et mature. À quelques mois de la composition de *Carmen*, il semble se passionner pour la transposition musicale du conte oriental *Namouna* d'Alfred de Musset, que son librettiste situe dans une Égypte à l'exotisme capiteux et sensuel. Très peu enregistré, l'ouvrage profite ici des sonorités des instruments historiques qui lui rendent tout son coloris à la Delacroix.

Ce livre-disque propose enfin quelques curiosités, notamment une *Ouverture en la mineur* étonnamment développée et un chœur avec orchestre – *La Mort s'avance* – construit sur rien moins que deux études pour piano de Chopin. De la musique pour piano seul – justement – et un choix de mélodies complètent ce portrait d'un Bizet plus éclectique qu'on ne le pense, dont les pièces de jeunesse laissent augurer des chefs-d'œuvre à venir. « La valeur n'attend pas le nombre des années », paraît-il.

Nous remercions l'ensemble des artistes investis dans ce projet de redécouverte. Un mot tout particulier à l'attention d'Hugh Macdonald, éminent musicologue spécialiste de la musique romantique française (en particulier de Berlioz, Saint-Saëns et Bizet), qui a patiemment et scrupuleusement édité pour cet enregistrement l'intégralité des partitions avec orchestre, exception faite de *Clovis et Clotilde*.



Isidore Pils, *Entrée de la Villa Médicis.*
Musée Carnavalet, Paris.
Isidore Pils, *Entrance to the Villa Medici.*
Musée Carnavalet, Paris.

L'AVENTURE DU PRIX DE ROME

Alexandre Dratwicki

Le jeune George Bizet entre au Conservatoire de Paris à 9 ans, à l'automne 1848. Il a d'abord fallu obtenir une dérogation car la limite d'âge inférieure est fixée à 10 ans à l'époque. C'est dire si le talent de l'enfant est précoce. Il reçoit tour à tour les enseignements de Marmontel pour le piano, Napoléon Alkan – le frère du plus célèbre Charles-Valentin – pour le solfège, Benoist pour l'orgue, Zimmermann (en cours privé) et – surtout, à partir d'octobre 1853 – Fromental Halévy pour la composition.

Pendant la dizaine d'années que va durer la scolarité de Bizet, il composera plusieurs ouvrages restés dans l'ombre et publiés de manière posthume parfois très tardivement. Parmi ces pages éparses, dont une grande partie est conservée à la Bibliothèque nationale de France, se trouve une *Ouverture en la mineur* pour orchestre, aux origines incertaines et à la période de composition approximative. La forme et la durée, particulièrement ambitieuses, trahissent les élans de la jeunesse, mais aussi un systématisme formel dont le Bizet de la maturité, sensible à la fluidité dramaturgique, saura s'affranchir. La structure de cette page symphonique enchaîne quatre séquences (Lent – Vif – Lent – Vif), à la manière des ouvertures d'opéras germaniques de l'époque. L'orchestration fait la part belle au chant romantique des violoncelles, mais n'utilise pas les couleurs françaises (et berliozziennes) comme la harpe et le cor anglais. En cela, à première

écoute, elle s'inscrit davantage dans le sillon de Weber et Mendelssohn, sans avoir tout à fait la même volubilité dans les sections rapides. Cette ouverture n'eut les honneurs de l'exécution qu'une fois en 1938, semble-t-il, et ceux de l'enregistrement qu'à la fin du xx^e siècle.



L'objectif du jeune Bizet réside néanmoins dans un autre sésame que la reconnaissance symphonique : c'est au prix de Rome qu'il aspire. Le Conservatoire n'offrant pas un diplôme de fin de cursus pour les compositeurs, c'est le prix distribué annuellement par l'Académie des beaux-arts de l'Institut qui couronne officiellement leur parcours de formation. Chaque année, un seul des dix ou douze candidats réussit à décrocher la timbale. Pour ce faire, le concours – principalement fondé sur les compétences opératiques des candidats – sélectionne les lauréats en deux tours. Le premier consiste en l'écriture d'une fugue et d'un chœur avec orchestre sur quelques vers imposés. Le second vise à produire une cantate pour trois personnages et orchestre sur un livret lui-même choisi lors d'un concours de poésie préalable. La cantate du prix de Rome est l'objet de sarcasmes à chaque époque de son histoire. On juge les textes médiocres et la structure prévisible. Pour autant, un compositeur imaginatif peut bien se satisfaire de ce support pour faire valoir ses moyens. Et Bizet va le démontrer.

Le jeune élève se risque au concours dès 1853, mais sans aucun succès. Il n'est pas sélectionné pour l'épreuve de la cantate et son travail du premier tour n'a pas survécu. Conscient qu'il lui reste beaucoup à apprendre, il passe les années 1854 et 1855 à travailler avec Halévy pour se préparer plus sérieusement à l'épreuve. De cette

période datent notamment des extraits de cantates – des exercices présentés en classe – composés sur des textes imposés dans les concours précédents de 1819, 1840, 1843, 1847 et 1852 : *Herminie*, *Loÿse de Montfort*, *Le Chevalier enchanté*, *L'Ange et Tobie*. Mais surtout, une partition de cette époque a survécu et se présente intégralement écrite et orchestrée par Bizet : *Le Retour de Virginie*. Le texte est celui imposé en 1852, l'année où Léonce Cohen remportait la palme devant Camille Saint-Saëns. Le livret d'Auguste Rollet condense le roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, édité en 1787.

Bizet y témoigne de sa fibre dramatique et de sa maîtrise de l'orchestre. Le prélude symphonique, à lui seul, fait preuve d'inventivité dans les couleurs, dans le rythme et dans la phrase mélodique. Le goût futur pour l'orientalisme, dans la veine de Félicien David, s'exprime par le choix du cor anglais, de percussions inattendues, mais aussi dans la division des cordes dont les flottements feront encore les beaux jours des compositeurs symbolistes. L'air de Paul (ténor) est d'une proportion quasiment utopique – plus de 15 minutes – et multiplie les chausse-trappes dans la quinte aiguë du registre. Le rôle de sa mère est également délicat : ni vrai mezzo chaleureux, ni soprano léger, il requiert à la fois de l'agilité, quelques graves profonds, un médium dramatique. La Prière à trois voix constitue le centre émotionnel de la cantate, et son accompagnement deviendra un systématisme des premières œuvres de Bizet lorsqu'il s'agira de mettre en valeur une mélodie large et noble. Visiblement heureux de cette réalisation, Halévy considère son élève prêt à se lancer dans l'arène.

En 1856, *David* – sur un sujet biblique donc – remporte seulement un second grand prix de Rome. C'est forcément une déception pour Bizet, mais l'échec est relativisé par le fait qu'aucun premier prix n'est attribué cette année-là. Et ce résultat place naturellement le

jeune compositeur en favori de 1857. C'est cette fois le sujet historique de *Clovis et Clotilde* qui est imposé aux concurrents, résumé dans un livret habile d'Amédée Burion. Comme dans *David*, la religion répand sur l'action des teintes mystiques, puisqu'il est question de la conversion de Clovis, dont Clotilde attend le retour avec la ferveur de la prière. Après son succès au premier tour, Bizet est mis en loge du 16 mai au 10 juin. La partition qu'il livre suscite l'intérêt aujourd'hui. Tout en présentant l'aspect illustratif attendu – prière, combat « dans le lointain », etc. –, la musique est illuminée par d'heureux détails d'orchestration. Ainsi, la Romance italianisante « Il est si beau, mon doux Sicambre », dans laquelle Clotilde évoque son époux absent, est rehaussée d'un élégant contre-chant à la flûte et au hautbois. Perle de l'ouvrage, la prière de Clotilde (n° 3), soutenue par les cordes en sourdine, est une page touchante de lyrisme qui préfigure le Gounod de la maturité. Par ailleurs, comme le musicologue Winton Dean l'a remarqué, Bizet réutilisera le Duo n° 4 (le moment de la conversion de Clovis) dans *Les Pêcheurs de perles* (acte II, n° 6 « Ô courageuse enfant »). Le premier prix octroyé à Bizet n'a pas été obtenu sans peine : en effet, la section musicale de l'Académie, qui se prononce en amont de la décision finale, lui avait préféré un autre candidat, Charles Colin. C'est lors de la seconde lecture des cantates que l'Académie au grand complet renverse le jugement préparatoire et offre à Bizet l'occasion de partir pour Rome.



Parmi les inédits les plus inattendus de ce livre-disque, il faut s'arrêter un instant sur les chœurs avec orchestre composés pour le premier tour du concours de Rome. Comme pour les cantates, on peut dis-

tinguer les exercices réalisés pour la classe d'Halévy des partitions effectivement écrites dans la solitude de la loge académique. Le *Chœur d'étudiants* date sans doute de 1854 ou 1855 ; il est donc contemporain du *Retour de Virginie*. Les quelques vers qui forment le support littéraire sont tirés du livret du *Lac des fées* (1839) d'Auber, de la main du célèbre Scribe. L'écriture du chœur d'hommes satisfait à la division à la française en premiers ténors, seconds ténors et basses. S'il n'est pas rare qu'un soliste – ici un ténor – émerge de l'ensemble dans ce genre de chœur de concours, Bizet outrepassa la coutume en isolant un quatuor vocal (2 ténors, baryton et basse) dialoguant à plusieurs reprises avec le grand chœur. Il ne craint pas de confier un contre-ut soutenu au plus aigu des solistes. La prouesse est sans risque car l'ouvrage n'a pas vocation à être joué, seulement évalué à la table par le jury de sélection. Pour une raison inexplicée, Bizet modifie les paroles « vive la jeunesse » en « vive la femelle », ce qui rend le refrain assez gênant à entendre aujourd'hui.

Le *Golfe de Baïa* date de 1856 et précède de quelques jours la cantate *David*. C'est une vraie réussite dans son genre. Le traitement du chœur en *continuum* rythmique traduit parfaitement le balancement hypnotique de la barque évoquée par les deux solistes. La ligne de soprano solo déroule avec charme ses arabesques auxquelles répond avec douceur le ténor soliste. L'ultime passage a capella conclut « comme venant de loin » une page dont Bizet était fier. Au point qu'elle fut recyclée dans l'opéra *Ivan IV* quelques années plus tard.

Puisque Bizet dut se remettre à l'ouvrage en 1857, il est à nouveau confronté à l'écriture d'un chœur orchestré. Ce sera cette fois *La Chanson du rouet*, sur un texte de Leconte de Lisle. Si les parties en tutti sont assez banales – mais pas déplaisantes –, c'est la phrase de soprano solo qui se distingue par sa mélancolie raffinée. Un contre-

chant de hautbois nostalgique anticipe une technique que Bizet utilisera souvent par la suite pour enrichir la texture de ses airs.

Un autre chœur avec orchestre pourrait laisser croire à un exercice pour le prix de Rome, même s'il est singulièrement plus développé que les précédents. Il s'agit de *La Mort s'avance*, qui date en fait de 1869. La partition fut composée à une période pendant laquelle Bizet se considérait comme vivant une transition spirituelle et musicale décisive, ainsi que l'explique Hugh Macdonald dans la biographie qu'il a consacrée à l'artiste. Couleur, structure et thématique sont singulièrement proches d'une œuvre que Bizet pouvait difficilement connaître : *Le Jugement dernier* de Félicien David, laquelle n'était autre que le final coupé du grand opéra *Herculanum* du même auteur, créé en 1859, alors que Bizet était à Rome (mais justement repris en 1868 à l'Opéra). Le texte de cette *Mort s'avance* est tirée des cantiques spirituels de l'Abbé Pellegrin et la partition fut éditée par Hartmann en 1869. Sous-titrée « Méditation sur deux études de Frédéric Chopin » (l'opus 25 n° 12 et l'opus 10 n° 1), l'œuvre oppose la vanité des mortels à la vérité céleste. D'après Hugh Macdonald, Bizet en copia les parties séparées à la main, peut-être pour un projet de concert en septembre 1869. On ne connaît, comme pour les autres chœurs, aucun enregistrement de cette pièce.



Voici Bizet auréolé des palmes de l'Académie en partance pour la Villa Médicis. Aujourd'hui comme hier, cette réussite semble un conte de fées. Mais c'est bientôt l'envers du décor que découvre Bizet, qui ne se départit pourtant pas de son optimisme. L'histoire sans fard du séjour en Italie est en effet bien moins resplendissante que le

discours officiel ne la présente. Le côté obscur de la mythique Académie de France à Rome est celui d'un contrat moral aux lignes imprécises passé entre l'État, la Villa et un artiste qui ne s'appartient plus tout à fait. La dette qui pèse sur le pensionnaire s'incarne dans un règlement définissant des travaux attendus chaque année. C'est d'une liberté sous conditions dont bénéficie Bizet : car son temps d'observation ou de création personnelle en Italie est largement amputé par cette obligation de produire des « envois de Rome » répétés et chronophages. À date fixe sont ainsi attendus des ouvrages illustrant des genres très précis, respectant un savoir-faire technique et esthétique appris à l'École, et qu'il faut mâtiner de l'expérience italienne. Le pensionnaire n'est pas libéré de sa chaîne une fois le travail envoyé à Paris. C'est alors le rapport annuel de l'Académie qui plane, telle une épée de Damoclès, au-dessus de sa tête. Les critiques qu'il contient blessent souvent l'amour-propre des jeunes créateurs. Ce rapport, ajouté au règlement romain, renvoie donc perpétuellement le pensionnaire au rang d'élève plutôt qu'à celui d'artiste, et c'est là une des pierres d'achoppement de tout le processus médicéen, qui génère des rebellions individuelles – Berlioz et Debussy par exemple – ou collectives poussant parfois à la démission les tempéraments les plus enflammés (Caplet, notamment). Bizet, pour sa part, décide de prêter allégeance à l'Institut et sera un exemple de docilité et de ponctualité dans ses envois.

Pendant ses quatre années à Rome, il fréquente des compositeurs lauréats du prix avant ou après lui : Conte, Barthe, Samuel David, Paladilhe (âgé de 16 ans) et surtout l'un de ses futurs grands collaborateurs et amis : Ernest Guiraud, qui réalisera les récitatifs de *Carmen* et, entre autres, la deuxième suite d'orchestre de *L'Arlésienne* vingt ans plus tard. Il est aussi en contact quotidien avec les Prix de Rome

de peinture, sculpture, gravure et architecture. L'émulation aidant, il se met au travail sans tarder. En 1858, il ne ménage pas sa peine avec un long *opera buffa* italien intitulé *Don Procopio*. Il écrit aussi un *Te Deum* pour chœur et orchestre, mais se ravise et l'estime indigne de l'aréopage parisien. En 1860, ce seront deux extraits (« Marche funèbre » et « Scherzo ») de la future *Symphonie Roma* et une ouverture intitulée *La Chasse d'Ossian* qui sont envoyés. En 1861, enfin, une *Ouverture* pour orchestre et un opéra-comique en un acte : *La Guzla de l'émir*. Mais la plus originale des productions romaines est d'un autre type, et voit le jour en 1860 : *Vasco de Gama*, ode-symphonie pour soli, chœur et orchestre.

Le genre eut une vie éphémère au XIX^e siècle. Son fournisseur le plus célèbre aujourd'hui est Berlioz (avec *Lélio*), mais le modèle de la plupart des artistes du temps est Félicien David, dont *Le Désert* (1844) avait obtenu un succès international. D'autres artistes lui emboîtent le pas, comme Ernest Reyer et son *Sélam* ou Augusta Holmès et sa *Lutèce*. L'ode-symphonie est à la croisée de l'oratorio profane et de l'opéra en version de concert. Non destinée à être représentée sur scène, elle peut s'autoriser des ellipses narratives importantes et confier plusieurs personnages à un même chanteur soliste. Le chœur incarne tour à tour la voix des victimes opprimées ou des agresseurs belliqueux, sans souci de crédibilité. L'ode-symphonie se caractérise surtout par la présence d'un récitant qui déclame sur la musique selon le principe du mélodrame.

C'est grâce à la collaboration avec le librettiste Louis-Michel-James Lacour-Delâtre que Bizet peut se lancer, pendant l'hiver 1860, dans la composition de ce *Vasco de Gama*, dont il réécrira néanmoins une quantité non négligeable de vers qu'il estimait médiocres. La partition s'inspire directement de Félicien David, mais moins de son

Désert que de son *Christophe Colomb*, créé en 1847, et que Bizet avait peut-être entendu lors d'un concert au Conservatoire en 1855. Il avait aussi eu la possibilité de lire la partition à Rome car un exemplaire figure dans les rayonnages de la bibliothèque.

L'ouvrage de Bizet narre l'expédition du navigateur portugais parti de Lisbonne en 1497. À l'origine, le plan musical prévoit une articulation en trois parties. Mais le compositeur n'en conservera finalement qu'une seule – la première – développée en une trentaine de minutes et prévoyant une participation étonnamment réduite du rôle-titre (baryton-basse) ainsi que de son acolyte Alvar (ténor). C'est curieusement le personnage anecdotique du matelot Léonard (soprano colorature travestie) qui occupe la plupart des interventions solistes et captive l'intérêt du public.

Chez David comme chez Bizet, une prière fervente offre l'occasion d'un grand épisode choral a capella. De même qu'un chœur fantastique de sirènes interrompt le voyage en mer de l'aventurier chez Félicien David, de même celui de Bizet rencontre rien moins que le géant des mers Adamastor, dont le compositeur rend la voix formidable par un groupe de six basses du chœur chantant à l'unisson. La pièce maîtresse demeure, chez Bizet, le Boléro du jeune Léonard (« La marguerite a fermé sa corolle ») qui sera publié plus tard sous forme de mélodie avec piano, encore fréquemment chanté aujourd'hui sans qu'on se souvienne de sa provenance. Ce morceau avait entre-temps servi d'air pour le second ténor dans *Ivan IV*, enrichi de nouvelles paroles. Une exécution de *Vasco de Gama* à Paris, en 1863, à la salle des Agriculteurs, ne réussit pas à persuader Bizet d'achever son ouvrage, dont le premier volet offre néanmoins un ensemble harmonieux. Preuve en est : un chant-piano fut publié du vivant de Bizet sans laisser entendre que l'ouvrage n'était pas terminé. Et son

écoute, rendue possible aujourd'hui, confirme qu'il s'agit d'une œuvre tout à fait cohérente.



Le piano de Georges Bizet. Pianino Pleyel.
Musée de la musique, Paris.
Georges Bizet's piano: pianino by Pleyel.
Musée de la Musique, Paris.

BIZET ET LES SALONS PARISIENS

Hector Cornilleau

Loin des représentations publiques où le Tout-Paris exerça ses talents critiques sur ses œuvres, Bizet s'adonna à une sociabilité mondaine, où les réseaux qu'il tissa ne tardèrent pas à guider considérablement sa carrière. Si l'on en croit Marmontel, qui fut son professeur au Conservatoire de Paris, puis l'un de ses mentors les plus proches, le compositeur était doté « d'un esprit fin et primesautier, il brillait dans les causeries intimes par les réparties amusantes, originales, et aussi par les réflexions pleines de sens et les mots heureux ». Compagnon artistique généreux, convive agréable, invité de marque, Bizet se fit progressivement une place de choix au sein de la vie salonnrière parisienne. Plus que d'être le terrain d'activités mondaines et probablement intéressées, les salons représentèrent le lieu de création, d'émulation et d'épanouissement d'une vie et d'une œuvre parallèle à celle que nous lui connaissons. « Sous une apparence froide, le cœur du vaillant compositeur battait vite et fort », poursuivait Marmontel, laissant à entendre l'entier engagement de Bizet pour l'art qui était le sien. C'est avec la même intégrité, mais avec plus de modération, qu'il s'engouffra dans cette sociabilité dont il savait critiquer les apparences et les faux-semblants, tout en profitant de ce qu'elle pouvait lui apporter pour accéder à ses ambitions lyriques.

La production salonnrière de Bizet reste généralement fort mal connue et somme toute assez peu exploitée. Au centre de celle-ci,

deux tendances principales : la musique pour piano et la mélodie vocale. Ces pages, plutôt secondaires dans le catalogue de Bizet, revêtent un caractère assez ambigu, tantôt prenant esthétiquement distance avec la musique de salon, tantôt s'emparant de ses contours élégants et faciles. Pour autant, leur examen attentif révèle plus nettement encore que dans le reste de sa production, l'essence même de son langage et de sa personnalité créatrice. Dans la mélodie, tout est si directement expressif et lisible que le voile de pudeur du théâtre lyrique se lève entier. Dans la musique de piano, nulle circonvolution, nul artifice ne vient contrer ce qui représente à la fois la genèse de sa formation, l'exaltation de ses modèles et l'expression d'un moi intérieur, à la manière d'une confession.



À partir d'octobre 1853, sans passer par la classe d'harmonie, Bizet étudie la composition avec Halévy, en compagnie de Jules Cohen, Charles Lecocq et Émile Paladilhe. Mais c'est dans l'enseignement de Marmontel qu'il semble avoir puisé l'essentiel de sa personnalité musicale. « Chez vous on apprend autre chose que le piano. On devient *musicien* » avoua-t-il un jour à son maître vénéré. Or Bizet, pianiste virtuose, aurait pu prétendre à une brillante carrière d'exécutant si, justement, « l'être *musicien* », au sens large du terme, n'avait pas pris le pas sur l'instrument. S'en suivront quelques années où le jeune compositeur maintiendra les deux activités selon un équilibre relatif. Marmontel est alors figure d'autorité : son accession au Conservatoire de Paris, remplaçant Zimmermann en 1848 et son alliance avec la puissante maison d'édition Heugel, propriétaire de la revue hebdomadaire *Le Ménestrel*, lui donnent une place de choix dans la vie artis-

tique parisienne. Son salon privé ne tarde pas à devenir un lieu incontournable des sociabilités de la capitale, où se côtoient grands noms du piano et élèves de la classe du maître. L'influence de Marmontel sur Bizet est donc capitale : en premier lieu elle l'oriente esthétiquement vers une école bien définie de piano français, ce qui aura des répercussions importantes sur son œuvre pour l'instrument seul ; en second lieu il l'introduit dans les réseaux mondains, ce qui fait à la fois honorable vitrine de son enseignement et permet à Bizet de côtoyer les grands maîtres tout en se faisant un nom.

Le piano, chez Bizet, peut être véritablement vu comme un laboratoire d'idées foisonnantes, modérées par l'appréhension de s'inscrire dans un genre particulièrement lié à la musique germanique. Il est donc à la fois source d'admiration et de rejet ; Bizet va certainement autant le désirer que le redouter. Lorsque la sulfureuse Céleste Mogador lui ouvrira les portes de sa maison du Vésinet pour le laisser travailler, il lui confiera : « J'éprouve une telle joie à venir me remonter l'imagination auprès de vous ! » Bizet travaille, improvise, compose hors de chez lui, mais se montre toujours réticent à paraître chez elle lors de ses soirées musicales. Pour autant il aura moins de peine à faire valoir ses talents de pianiste lorsque l'occasion lui paraîtra plus intéressante.

Il faut dire que la musique pour piano de Bizet est fort peu pensée dans un esprit de divertissement. Les pièces des années 1860 montrent un évident souci de construction. Les *Variations chromatiques*, écrites en 1868 et dédiées à Stephen Heller, en sont peut-être l'exemple le plus ambitieux. Il en avoue la puissante valeur introspective à Marmontel qui qualifiera l'œuvre de « composition écrite de main de maître » avant de rajouter « impossible de pousser plus loin la fantaisie et l'ingéniosité ». La pensée orchestrale de cette pièce est parfois contreba-

lancée par des œuvres où l'identité pianistique prédomine. C'est le cas du *Nocturne en ré majeur*. Ici le langage est loin de recourir aux facilités de style : tout semble au contraire être remis en question, dans un effacement très subtil des conventions. Certaines pièces, comme la *Chasse fantastique* sont directement liées à un contexte d'édition ou de sociabilité. Cette pièce appartiendra aux deux catégories puisqu'il est fort probable que Bizet la joue la première fois sous le titre de « Chasse à courre », en septembre 1865, à l'occasion d'un congrès organisé par les éditeurs du *Ménestrel*, réunissant « les professeurs de piano de Paris et des départements » dans les salons Pleyel-Wolf. L'intérêt se déplace du côté du geste pianistique, ce qui peut s'expliquer à la fois par le contexte corporatiste de la première exécution et la dédicace à Antoine Marmontel. Peut-être est-ce une simple réponse à l'Étude que son maître lui a dédiée peu de temps avant ?

Pour Bizet, le piano est avant tout compris comme le médium instrumental d'une pensée d'essence vocale. Il en confie, en 1867, à Paul Lacombe la référence la plus évidente :

Un seul homme a su faire de la musique quasi improvisée, ou du moins paraissant telle, c'est *Chopin*... C'est une charmante personnalité, étrange, inimitable et qui n'est pas à imiter.

Cet aveu sous forme de repentir explique l'écartement des premières productions pour piano de son catalogue. Peu à peu le style bizétien se dégage dans les valeurs spécifiques de son jeu pianistique, hérité de Marmontel. Ce dernier en témoigne avec une grande précision :

Il savait, en virtuose consommé, faire saillir le chant bien en lumière, tout en lui laissant l'enveloppe d'une harmonie transpa-

rente, dont le rythme ondulé ou cadencé s'identifiait avec la partie récitante.

Bizet ne subjugué pas par la virtuosité démonstrative d'un Alkan, mais il électrise par l'intensité de son art du chant au piano :

On subissait sans résistance la séduction de ce toucher suave et persuasif, semblable au « charme » en quelque sorte magnétique de Gounod, chantant ses adorables mélodies et remplaçant la voix par un véritable écho d'âme.

Gounod est d'ailleurs l'autre grand introducteur de Bizet. À son aîné de vingt ans, Bizet déclara : « Vous avez été le commencement de ma vie d'artiste. » C'est dire si l'influence de Gounod ne se limita pas aux réseaux mondains. Il construisit d'ailleurs sa *Symphonie en ut* sur le modèle de la première de Gounod et entretint toujours une assez extraordinaire admiration pour le maître du théâtre lyrique :

Pour lui « L'art est un sacerdoce » : c'est lui qui le dit : mais j'ajoute qu'il est le seul homme qui adore vraiment son art parmi nos musiciens modernes.

Gounod est donc à la fois un initiateur mondain et un référent esthétique pour Bizet qui reconnaît en lui les mêmes qualités qu'il cherche à développer :

Il m'a toujours été impossible de le juger. Dominé par le fluide sympathique de cet homme si supérieur à moi par l'âge et le degré de développement intellectuel, j'ai subi une influence complète.

Leur rencontre se fait par l'intermédiaire de Zimmermann, dans des circonstances encore incertaines et ils ne tardent pas à entretenir une correspondance affectueuse et assidue à partir d'avril 1853, d'abord dans un rapport paternalisant, puis amical et enfin d'égal à égal.

Plus que d'être un modèle, Gounod fait de Bizet une sorte de double, jusque dans les confins de la création. Bizet a certes des talents de pianiste et d'admirable lecteur qui sont d'une grande utilité, mais son goût musical va lui permettre d'assurer la « surveillance musicale » des créations de Gounod. En réduisant pour piano les œuvres de son aîné, Bizet s'assure un revenu confortable, mais se trouve aussi au plus proche des arcanes du langage de celui qu'il admire : *Ulysse* (1852), la *Première Symphonie* (1855), *La Nonne sanglante* (1855), puis *Faust*, *La Reine de Saba*, *Roméo et Juliette* ainsi que diverses pièces dont l'*Ave Maria* sur un prélude de Bach. En 1866, Choudens publie les *6 Chœurs célèbres de Ch. Gounod transcrits pour piano par Georges Bizet*. Ce recueil récole différents arrangements précédemment effectués dans des formes plus ou moins proches. Les dédicataires de ce volume sont toutes des femmes que Bizet a connues ou fréquentées dans les réseaux mondains : Christine de Nouë, M^{me} Gabriel Benoît-Champy, la comtesse d'Alton-Shée dont le mari est membre de la Chambre des Pairs depuis 1836, M^{me} Charles Laurent petite nièce de Victor Schnetz (directeur de la Villa Médicis à l'époque de Bizet), M^{me} Céleste Allain et M^{me} Harouel-Garcia (fille de Manuel Garcia junior et nièce de Pauline Viardot).

Bizet, devenu répétiteur et arrangeur pour Gounod, s'intègre dans le milieu des théâtres et commence à se faire un nom dans l'édition musicale. Sa carrière se développe au sein des cercles mondains grâce à Gounod qui l'introduit dans des réseaux influents. En l'invitant chez lui, ce dernier le propulse au rang de figure notable de la scène

musicale parisienne. Bizet fait la connaissance de Jules Barbier et de Michel Carré et Gounod le fait entrer dans de nombreux salons parisiens, notamment celui de la Princesse Mathilde.

Il consent cette fois à jouer du piano lors de ces événements. Les horizons sociaux sont variés : chez Marie Trélat, il fréquente un milieu bourgeois proche de celui qu'il connaît, mais il découvre également des maisons d'artistes, comme celle du peintre Isabey. Lorsqu'il se présente à son élève Paul Lacombe, Bizet déclare : « Les artistes et le monde parisien me connaissent... En tout, 4 ou 5000 personnes que nous appelons ici : *Tout Paris* !... » Totalemement identifié à Gounod, l'enracinement social reste certainement moins important que la facette esthétique. « Venise », extrait des *Romances sans paroles*, témoignage de cet attachement en faisant écho à la très belle *Veneziana* du maître, entérinant le constat autoproclamé : « Je résulte de vous. Vous êtes la cause, et je suis la conséquence. »



Il règne cependant une ambiguïté toujours latente dans la fréquentation de l'élite par Bizet, oscillant de l'exercice de sociabilité à l'expression du moi intérieur. Tout en expérimentant le rôle politique et social que la musique peut jouer à son époque, Bizet métamorphose les genres musicaux salonniers. Si, au début du siècle, cette musique ne visait pas l'expression de l'intimité, mais s'intégrait dans une pratique collective reflétant les divers aspects de la société, l'idéal romantique a permis à l'artiste d'exprimer son individualité. Les affinités de Bizet s'inscrivent dans cette perspective avec Berlioz qui prône la liberté artistique et Gounod qui centre le théâtre lyrique sur l'amour et les sentiments intimes. Cette période marque un

tournant pour Bizet, qui, consciemment, délaisse une carrière de pianiste pour se consacrer pleinement à sa vocation de compositeur. Il fait un apprentissage progressif des lois mondaines et des critères électifs, en récusant esthétiquement certaines pratiques auxquelles il se plie : « J'ai joué comme toujours ces horreurs de Gorla, etc. Ça fait toujours un grand effet. » Cependant les rencontres, notamment au sein du salon du comte Nieuwerkerke, se pérennisent : le but affiché est de permettre aux artistes d'entrer en contact avec l'élite de la société.

Au cours de l'été 1866, conjointement à l'écriture de *La Jolie Fille de Perth*, Bizet s'adonne à la composition de mélodies pour l'éditeur Choudens, dont font partie les très célèbres *Adieux de l'hôtesse arabe*. Bizet compose généralement soit sur commande de son éditeur, soit pour un interprète, éventuel ou concret, qui détermine le profil vocal de l'œuvre. Le choix des auteurs se fait selon ses propres critères électifs et traduit ses affections littéraires, composées majoritairement de Hugo, Musset, Lamartine, Desbordes-Valmore, Arvers et Gauthier. *Vieille Chanson*, pastiche d'une scène galante sur un poème de Millevoye en est un excellent exemple : Bizet en donne le manuscrit au directeur du Théâtre-Lyrique, à l'intention de sa femme, portant la dédicace : « Musique d'Alfred de Neufchâtel (1807). Recueilli et arrangé pour le goût du jour par Gaston de Betzi !... (1839). Retrouvé et offert à M^{me} Carvalho par son dévoué et respectueux ami Georges Bizet. » D'aussi évidentes motivations de production peuvent se déceler dans *Rose d'amour*, toujours sur un texte de Millevoye, édité par Sainte-Beuve en 1837 et dédiée à Marie Trélat, dont il fréquente assidûment le salon. Il peut viser à la fois par elle l'exécution et la diffusion de sa pièce dans les milieux mondains. Cette production de mélodies, en nombre considérable

et dans des durées de création réduites, tient en grande partie pour raison la combinaison de ces deux arguments, commerciaux et mondains :

Je viens de faire au galop six mélodies pour Heugel. Je crois que vous n'en serez pas mécontent. J'ai bien choisi mes paroles : [...] une petite mièvrerie gracieuse de *Millevoye* [...]. Je n'ai pas supprimé une strophe, j'ai tout mis. Ce n'est pas aux musiciens à mutiler les poètes.

Mais Bizet va également user de réemploi pour constituer son corpus de mélodies, comme c'est le cas lors de la publication des vingt mélodies de 1874, ou avec *La Nuit* et *Si vous aimez*, directement issues de ses esquisses pour l'opéra-comique *Clarisse Harlowe*. Dans le même esprit, *Aimons, rêvons !* est tiré de *La Coupe du roi de Thulé*, son opéra inachevé et probablement réécrit entre 1872 et 1875. Pour la version en duo, les paroles étaient de Jules Barbier, sous le titre de *Rêvons*. En adaptant la section centrale du duo pour en faire une version solo, Bizet a conservé une partie du texte de Barbier et a fait appel à Paul Ferrier pour compléter les paroles. Enfin, *Le Matin* est un arrangement d'une partie de la pastorale de *L'Arlésienne* dans lequel on reconnaît distinctement les passages utilisés.



Pour autant, la mélodie bizetienne ne saurait se réduire à des œuvres de circonstance et de réemploi. Elle fait preuve d'une importante redéfinition stylistique entamée dès *Guitare*, sur un texte de Hugo que son père avait autrefois déjà mis en musique. Publiée dans le

recueil des *Feuilles d'album*, aux côtés du *Sonnet* sur un texte de Ronsard, l'ensemble est reçu de manière très bienveillante par ses confrères, comme Reyer qui déclara :

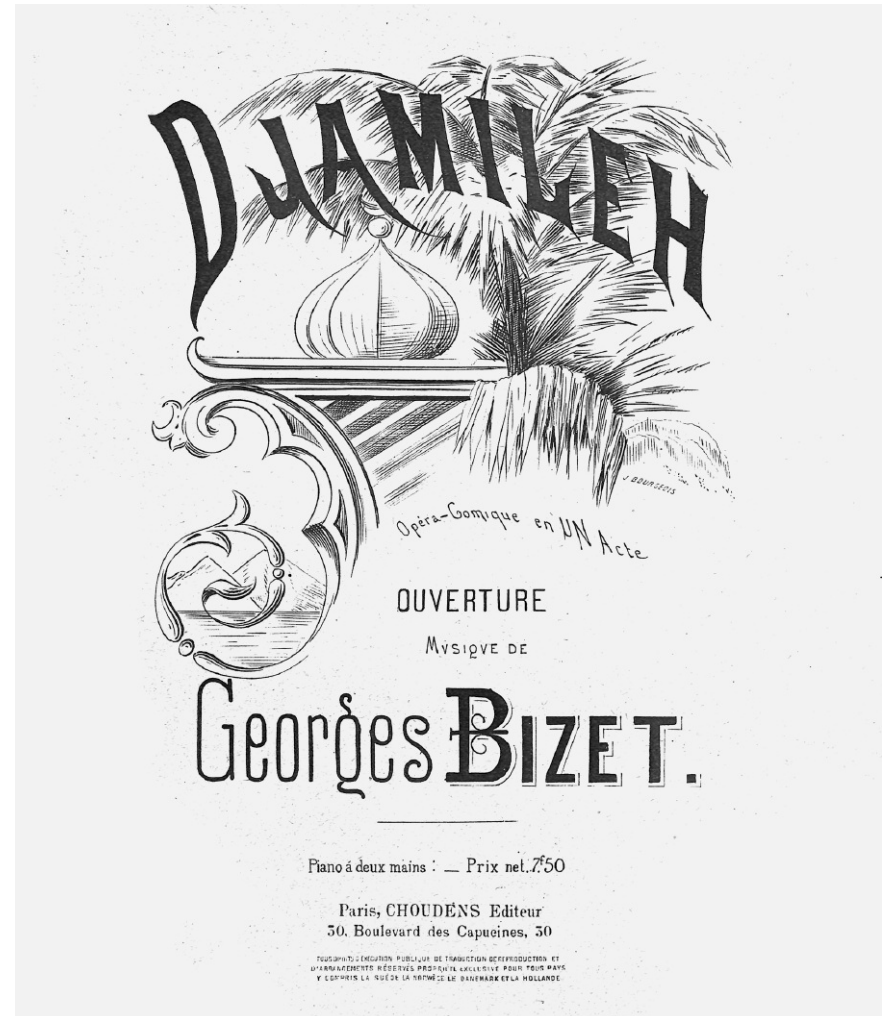
On n'est pas habitué à trouver de la musique aussi bien faite, aussi élégamment écrite, sous l'enveloppe satinée d'un album.

Il faut avouer que Bizet, comme Gounod participe à redéfinir considérablement le genre en réévaluant les relations entre poésie et musique. Si la romance mettait en avant le sens immédiat du poème, avec une mélodie simple et accessible, clairement dissociée de l'accompagnement, la mélodie offre une plus grande sophistication musicale, mettant en jeu une structure plus complexe, un langage sonore plus élaboré et une interaction plus étroite entre la voix et le piano. L'instrument acquiert ici un rôle poétique, créant un arrière-plan et des plans médians, comme on peut le constater dans *Chanson d'avril*, mélodie dédiée à Anna-Angélique Barthe-Banderalli, chanteuse de salon active entre 1858 et 1875, fille d'un éminent professeur de chant au Conservatoire. Il ne s'agit pas d'une rupture stylistique, mais d'un changement de perspective.

En s'affranchissant de la forme conventionnelle du genre, Bizet marque durablement le monde de la mélodie, et certaines pages en forment des monuments incontournables tels les *Adieux de l'hôtesse arabe*, dédiés à nouveau à la femme de Léon Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique. Cette mélodie, qui emprunte les vers de Hugo, le place parmi les plus grands compositeurs de mélodie du moment, à l'instar de Gounod, et traduit un grand raffinement dans le rapport instrumental et vocal, que la partie de piano renforce avec d'autant plus de subtilité. Tout l'art de Bizet semble y être contenu, rompant

avec la périodicité des phrases pour faire éclore une véritable dimension dramatique.

Traduisant le dilemme sous-jacent à une grande partie de ses productions mondaines, les mélodies portent également en elles le poids du doute autant que les conditions du confort matériel. Bizet, en qui Gounod avait une confiance absolue, s'en remet parfois à ses relations pour juger de la bonne valeur de ses œuvres telles *Ma vie a son secret* ou *Coccinelle*. C'est à Marie Trélat qu'il confiera cette tâche durant l'été 1866, après avoir déclaré : « Je viens de finir des mélodies pour... un nouvel éditeur. Je crains de n'avoir fait que des choses fort médiocres, mais il faut de l'argent, toujours de l'argent ! » puis de demander « je vous prie instamment de n'être pas certaine d'avance que vous les trouverez jolies. Je ne suis pas sûr de moi... et j'ai besoin d'un avis sincère... sévère. Si je publie une mauvaise chose... vous en serez responsable. » Remettant entre ses mains le sort de ses mélodies, Bizet semble souligner la fragilité du lien qui le relie secrètement à cette partie de son œuvre : « Ma vie a son secret, mon âme a son mystère. »



Page de titre de l'ouverture de *Djamileh* à 4 mains. 1872.
Palazzetto Bru Zane.
Title page of the Overture to *Djamileh* for piano duet. 1872.
Palazzetto Bru Zane.

TROUVER SA VOIE AVEC *DJAMILEH*

Étienne Jardin

Djamileh n'est pas un succès. Le poème est vraiment antithéâtral, et ma chanteuse a été au-dessus de toutes mes craintes. Pourtant, je suis extrêmement satisfait du résultat obtenu. La presse a été très intéressante, et jamais opéra-comique en un acte n'a été plus sérieusement, et, je puis le dire, plus passionnément discuté. La rengaine Wagner continue. Reyer (*Journal des Débats*), Weber (*Le Temps*), Guilleminot (*Journal de Paris*), Joncières (*La Liberté*) (c'est-à-dire plus de la moitié du tirage de la presse quotidienne) ont été très chauds. – De Saint-Victor, Jouvin, etc., ont été bons en ce sens qu'ils constatent inspiration, talent, etc., le tout gâté par l'influence de Wagner. – Quatre ou cinq folliculaires ont éreinté l'ouvrage ; mais les feuilles qu'ils ont à leur disposition ne leur donnent aucune importance. – Ce qui me satisfait plus que l'opinion de tous ces messieurs, c'est la certitude absolue d'avoir trouvé ma voie. Je sais ce que je fais. – On vient de me commander trois actes à l'Opéra-Comique. – Meilhac et Halévy font ma pièce. – Ce sera gai, mais d'une gaieté qui permet le style.

(Lettre de Georges Bizet à Edmond Galabert, 17 juin 1872)

L'ultime lettre que Georges Bizet adresse à son élève Edmond Galabert (1845-1912) – rendue publique en 1891 avec l'édition des *Lettres à un ami* – désigne *Djamileh* comme une étape cruciale de la carrière du

compositeur, du point de vue à la fois de la maturation de son style et de son positionnement dans le paysage musical de son temps. Ce texte nous montre que l'échec public, les défauts de l'ouvrage et les erreurs d'interprétation peuvent être oubliés si des journalistes influents comprennent le travail du musicien. Il signale également clairement le climat de suspicion antiwagnérienne qui règne dans le Paris du début des années 1870. Enfin, Georges Bizet y fait un lien direct entre la réception de son opéra-comique en un acte et la commande d'un nouvel ouvrage : ce sera *Carmen*, chef-d'œuvre qui s'avèrera moins « gai » que prévu. En revenant sur ces différents éléments, il convient de s'interroger sur cette « voie » que le compositeur estime alors avoir trouvée.



La commande de *Djamileh* à Bizet advient quelques semaines après la fin de la Commune de Paris, alors que la ville porte encore les stigmates du siège de l'armée prussienne. Louis Gallet, librettiste de l'ouvrage, se souvient en 1891 :

On était encore au lendemain de la guerre, un lendemain qui durait déjà depuis plus d'un an et n'avait point suffi à effacer les traces de l'invasion. Paris avait repris sa belle ceinture verte ; mais sous cette verdure doucement et joyeusement réfléchi dans les eaux lentes de la Seine se cachaient encore bien des ruines.

Aux blessures de pierres répondent les plaies d'un pays défait par l'Allemagne sur le champ de bataille et la douleur d'une guerre civile étouffée dans le sang. Alors que l'activité des théâtres parisiens peut

reprendre son cours, les enjeux artistiques s'en trouvent profondément bouleversés.

La décennie musicale qui s'ouvre alors – de *Djamileh* (1872) à *Namouna* d'Édouard Lalo (1882), deux œuvres tirées de la même source littéraire –, va être caractérisée par une discorde durable au sujet des créations françaises, analysées à l'aune du contexte géopolitique. Pour toute une génération de musiciens, la défaite a sonné l'heure de la mobilisation. L'Allemagne, conquérante par les armes, doit être contrée dans les salles de spectacle, ce qui implique de donner une large place à l'avant-garde française, au concert ou sur scène. La fondation de la Société nationale de musique en février 1871 est une première réponse à ce besoin et sa devise – *Ars gallica* – résume à elle seule l'ambition d'une organisation comptant faire la promotion d'une production moderne née dans l'Hexagone. Néanmoins, pour défier le voisin ennemi – et notamment son champion Richard Wagner – il faut s'aventurer sur son terrain : aborder les grands genres symphoniques ou de musique de chambre ; pousser toujours plus loin l'exploration harmonique ; sortir du divertissement choyé par le Second Empire pour entrer dans un domaine plus sérieux. C'est ici que le divorce avec une partie de la critique se joue, car cette direction prise par les artistes passe, aux yeux de certains commentateurs, pour une soumission à la puissance étrangère. En commentant *Le Passant* d'Émile Paladilhe (créé à l'Opéra-Comique un mois avant *Djamileh*), Albert de Lasalle écrit, par exemple :

Combien je voudrais que la caisse de la libération du territoire fût assez riche pour renvoyer au-delà du Rhin ces musiciens français qui ne composent qu'avec le casque de cuir sur la tête !

(*Le Monde illustré*, 4 mai 1872)

Cette situation paradoxale pousse donc des critiques, au nom du patriotisme, à éreinter systématiquement la modernité nationale taxée de « wagnérienne » ou de « symphoniste ».

Djamileh est à la fois une compensation et le repêchage d'un projet en souffrance. Camille Du Locle – directeur de l'Opéra-Comique – le propose à Georges Bizet afin de s'excuser de ne pas monter l'ambitieux opéra qu'il lui avait proposé initialement : une *Grisélidis* en quatre actes, sur un poème de Victorien Sardou, dont les dimensions dépassaient les capacités de cette maison lyrique à la sortie de la guerre. Bien plus modeste, le livret en un acte vers lequel il l'oriente s'intitule *Namouna*. Louis Gallet l'a écrit en s'inspirant d'Alfred de Musset. Ces deux auteurs sont choyés par le directeur : en janvier 1872, Jacques Offenbach crée *Fantasio* à l'Opéra-Comique, sur un livret de Paul de Musset d'après une œuvre de son défunt frère ; en juin suivant, le même théâtre programme *La Princesse jaune*, nouvel opéra de Camille Saint-Saëns sur un livret de Gallet. *Namouna* aurait dû être mis en musique par Jules Duprato, mais – celui-ci tardant à rendre sa partition – on propose le texte à Bizet. D'après Louis Gallet, le nom du personnage-titre est modifié à ce moment-là, à l'initiative du directeur de l'Opéra-Comique :

Camille Du Locle fut le parrain de l'héroïne et lui choisit ce nom qu'il avait recueilli au cours de l'un de ses voyages au Caire, où se trouva dès lors tout naturellement placé le lieu de l'action.

L'intrigue s'articule autour de trois personnages : le prince Haroun (ténor), son précepteur et secrétaire Splendiano (baryton) et l'esclave Djamileh (mezzo-soprano). Lassé de celle-ci, le prince demande à Splendiano de l'en débarrasser, mais Djamileh – amoureuse d'Haroun

– parvient à regagner ses faveurs (et à échapper au précepteur trop pressant) en se faisant passer pour une nouvelle recrue du harem. Écrit par la même main et à la même époque, le livret de *Djamileh* partage avec celui de *La Princesse jaune* de nombreux aspects. Une atmosphère exotique, d’abord – orientale chez Bizet et japonisante chez Saint-Saëns –, l’usage de la drogue, ensuite – hachich ou opium, suggérés sans être nommés dans les deux cas –, mais surtout une réflexion sur l’inconsistance du désir masculin, révélé puis dompté par la ruse de personnages féminins. Dans les deux textes, Gallet tourne également autour d’un redoutable préjugé de l’époque coloniale : la soumission de la femme exotique.

Georges Bizet compose rapidement l’acte commandé – entre juillet et décembre 1871, au Vésinet –, mais doit ensuite attendre que son tour vienne pour monter sur scène. Deux ouvrages le précèdent : *Fantasio* d’Offenbach (abandonné après dix représentations) et *Le Passant* d’Émile Paladilhe (qui n’en connaît que trois avant de disparaître). L’insuccès du dernier titre accélère l’arrivée de *Djamileh* sur les planches, mais la production de l’opéra-comique de Paladilhe a des conséquences néfastes sur la distribution des rôles de celui de Bizet. Les deux cantatrices de la troupe qu’il convoitait pour le rôle-titre – Célestine Galli-Marié et Marguerite Priola – sont mobilisées pour *Le Passant*. Il doit se contenter de la débutante Aline Preilly, dont la grande beauté ne parvient pas à faire oublier l’absence de voix.



Comme toutes les œuvres créées en ce début d’année 1872 à l’Opéra-Comique, *Djamileh* termine sa carrière après seulement quelques représentations : les onze qui ont lieu entre le 22 mai et le 29 juin

placent pourtant l’ouvrage devant ceux d’Offenbach, Saint-Saëns (cinq représentations) et Paladilhe au classement des nouveautés. Si succès il y a, il est certainement d’estime. Comme le souligne Bizet dans la lettre à Galabert, les grandes plumes du temps s’enthousiasment :

À partir de *Djamileh*, le théâtre devra compter avec M. Georges Bizet. Cette partition, des plus remarquables, n’est peut-être pas appelée à exciter le succès bruyant et l’engouement de la foule, mais elle signale tout à fait le musicien à l’attention des connaisseurs, ce qui vaut mieux, et est une plus sûre garantie de son avenir.

(Jules Guillemin, « Revue dramatique »,
Journal de Paris, 27 mai 1872)

Djamileh, quelle que soit sa fortune, marque une étape nouvelle dans la carrière du jeune maître. Il y a dans cet ouvrage plus que la manifestation d’un talent, il y a l’expression d’une volonté. Et je crois que si M. Bizet apprend que son œuvre a été appréciée par un petit nombre de musiciens jugeant sans parti pris, il en sera beaucoup plus fier que d’un succès populaire. Louons comme il convient cette ambition bien placée.

(Ernest Reyer, « Revue musicale », *Journal des débats*, 31 mai 1872)

Dans les colonnes du *Temps*, Johannès Weber tord le cou, pour sa part, aux reproches de wagnérismes :

Nous en sommes venus au point que tout compositeur qui se préoccupe aujourd’hui de l’effet scénique et de l’expression des sentiments et des caractères, est infailliblement accusé de wagné-

risme. Eh bien, je déclare qu'il y a un abîme entre M. Bizet et le vrai Wagner, celui des *Maîtres Chanteurs* et de l'*Anneau du Niebelungen*. M. Bizet est même loin de *Lohengrin* ; il est un peu plus avancé que *Rienzi*, voilà tout. Il est zélé partisan de la mélodie absolue, ce qui suffit à établir une scission complète entre lui et Wagner. Tout en cherchant l'effet scénique, il a soin d'emprunter la forme de ses morceaux à l'opéra ordinaire ; la simplicité et la régularité de ses divisions rythmiques doit frapper tout auditeur non prévenu ou tout lecteur ouvrant la partition au hasard.

(Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 5 juin 1872)

Le dépaysement proposé par la partition de Bizet retient particulièrement l'attention. Félix Clément note – à propos de l'ouverture – que « la concordance des sons est si singulière, que la musique entendue au temps de Ramsès et de Sésostris ne paraîtrait pas plus extraordinaire à des oreilles modernes » (*Dictionnaire des opéras*, supplément, 1872). Reyer, en grand connaisseur, consacre aussi une partie de son feuilleton à l'orientalisme : doit-on essayer d'imiter la véritable sonorité des musiques arabes ? Ou vaut-il mieux, comme Bizet, adopter un autre langage ?

Ici, dans ce milieu très civilisé, il faut absolument, pour qu'elle nous charme, que votre musique arabe se civilise ; il faut qu'elle prenne sa forme la plus suave, la plus poétique ; si, sous prétexte de couleur locale, d'originalité, que sais-je ? vous faites du réalisme, vous blesserez notre oreille et nous ennuierez fort jusqu'à ce que vous ayez fini votre parodie.

M. Georges Bizet n'est pas tombé dans une faute si grossière, et il s'est mis en frais de science et d'inspiration pour écrire ce lever

de rideau de *Djamileh*, qui est d'une suavité, d'un charme incomparables.

À l'issue de ce raisonnement, Reyer touche peut-être l'endroit où Bizet a désiré se situer :

Ailleurs M. Bizet voudra être plus réaliste et nous charmera moins ; puis il abandonnera tout à fait l'Orient et se lancera en plein germanisme. Faut-il dire en plein wagnérisme ?

L'emprunt aux modalités exotiques pour régénérer le discours musical français apparaît ainsi comme un chemin de crête permettant d'aller de l'avant en évitant de passer par Bayreuth. En proposant cette solution, Bizet ne trouve pas seulement « sa voie », dont l'hispanisme de *Carmen* témoignera parfaitement en 1875 : il part également en éclaireur sur une route que ses successeurs – tels Saint-Saëns, Delibes ou Massenet – emprunteront maintes fois jusqu'à la fin du siècle.

THE UNKNOWN BIZET

Alexandre Dratwicki

Georges Bizet, like some of his French colleagues such as Massenet and Gounod, might seem to be the composer of but a single work – *Carmen* – whose fame overshadows the rest of his output. To mark the 150th anniversary of the premiere of that opera and the death of its creator, the Palazzetto Bru Zane presents nearly five hours of unknown or rarely performed music by Bizet, spanning his entire career. All the genres to which he contributed are to be found here: the opera, the cantata, the chorus, the *mélodie*, orchestral and piano music. Yes, it is still possible, in 2025, to unveil so impressive an array of unpublished or rare works by so famous an artist.

When Bizet entered the Conservatoire, he quickly started to tackle the exercises leading to the Prix de Rome conferred by the Académie des Beaux-Arts, the coveted passport that enabled the lucky winner to set off for Italy and residence at the legendary Villa Medici with all expenses paid by the French state. Even if not all the Roman *pensionnaires* went on to have remarkable careers, Bizet must certainly have borne in mind that Hérold, Halévy, Berlioz, Thomas and his own friend Gounod had been marked for ever by this experience and had subsequently secured their place in music history. So he set his hopes high.

A large proportion of this set, therefore, consists of compositions written with the Rome competition in mind. We can hear in them all

the passionate ardour Bizet invested in his work, firmly convinced, in all likelihood, of the preeminence of vocal and operatic music over orchestral repertoire. Here is a chance to discover the world premiere recording of *Le Retour de Virginie* (c.1855), a cantata composed as a ‘trial run’ on the text set for the 1852 competition. It is already a sure hand that traces the melodies, with their Italianate charms, or the dramatic harmonies of the storm and the final trio. The very fine prayer for three voices, with its celestial harp arpeggios, marks the highpoint of the piece. Echoing this work which has never been heard before – even by Bizet himself – is *Clovis et Clotilde*, the cantata that won him the prize in 1857 and put him on the road to Italy. Several choral works with orchestra – compulsory exercises in the first round of the competition – complete this ‘Prix de Rome’ corpus, previously known to us only vaguely, and chiefly in the form of titles listed by his biographers. Particularly worthy of attention is the chorus with soloists entitled *Le Golfe de Baïa*, which Bizet was so pleased with that he later incorporated it in his ill-fated opera *Ivan IV*.

Once at the Villa Medici, the young composer had to comply with its regulations, which required residents to submit scores each year for appraisal by the Académie des Beaux-Arts in Paris. These ‘envois de Rome’ were full-fledged compositions, and no longer exercises denied a public hearing: among them are pieces of the calibre of Berlioz’s *Rob-Roy Overture*, Debussy’s *La Damoiselle élue* and Gustave Charpentier’s *Impressions d’Italie*. Bizet had a passion for the great explorers of the past: he borrowed from the Villa Medici library Félicien David’s *Christophe Colomb*, an epic *ode-symphonie* responding to the current taste for that spectacular genre. This gave him the idea of producing *Vasco de Gama*, the centrepiece of which is a bolero for coloratura soprano that has enjoyed perennial success ever since. Yet

few singers know that it is drawn from a more ambitious score which, once again, has never been published or recorded until now.

A whole disc is devoted to *Djamileh* (1872), a one-act *opéra-comique* for three principal singers. The modesty of its form – explained by the economic restrictions enforced by the defeat of 1870 – should not mislead us: this is Bizet in accomplished and mature guise. A few months before composing *Carmen*, he seems to have been seized with passion for this musical transposition of Alfred de Musset's oriental tale in verse *Namouna*, here set in a heady, sensual Egypt. This very rarely recorded work benefits in this recording from the sound of period instruments, which bring out to the full its colours evocative of Delacroix.

Finally, our programme offers a few curiosities, including a surprisingly extensive Overture in A minor and a chorus with orchestra, *La Mort s'avance*, based on two piano études by Chopin, no less. Music for solo piano and a selection of songs complete this portrait of a Bizet who was more eclectic than is generally thought, and whose early works give due notice of the masterpieces to come. As the saying goes, 'talent does not depend on age'.

We would like to thank all the artists who gave their time and energy to this project of rediscovery. A special word of gratitude to Hugh Macdonald, the eminent musicologist and specialist in French Romantic music (in particular Berlioz, Saint-Saëns and Bizet), who patiently and scrupulously edited all the orchestral scores for this recording, with the sole exception of *Clovis et Clotilde*.



Mme Preilly as Djamileh. Photograph by Eugène Manoury. 1872.
Musée Carnavalet, Paris.

M^{me} Preilly en Djamileh. Photographie d'Eugène Manoury. 1872.
Musée Carnavalet, Paris.

THE ADVENTURE OF THE PIX DE ROME

Alexandre Dratwicki

The young Georges Bizet entered the Paris Conservatoire at the age of nine, in the autumn of 1848. A dispensation had to be granted for this, since the lower age limit was set at ten in those days. This tells us just how precocious the boy's talent was. He was taught in turn by Marmontel (piano), Napoléon Alkan – brother of the more famous Charles-Valentin – for solfège, Benoist (organ), Zimmermann (private lessons in counterpoint and fugue) and – most importantly, from October 1853 – Fromental Halévy for composition.

During the ten years or so that Bizet spent at the Conservatoire, he composed several works that remained little-known and were published posthumously, sometimes only much later. Among these scattered pieces, a large number of which are preserved in the Bibliothèque Nationale de France, is an Overture for orchestra in A minor of uncertain origin which cannot be precisely dated. The unusually ambitious form and duration bespeak youthful enthusiasm, but also a formal systematism from which the mature Bizet, attentive to dramaturgical fluidity, was later to break free. The work is divided into four sections (slow – fast – slow – fast) in the manner of the German operatic overtures of the period. The orchestration gives prominence to the Romantic melody of the cellos, but makes no use of typically French (and Berliozian) tone colours such as the harp and cor anglais. In this respect, a first hearing suggests it is more in

the vein of Weber and Mendelssohn, without having quite the same volubility in the fast sections. This overture was apparently not given in public until a single performance in 1938, nor recorded until the late twentieth century.



The young Bizet's goal, however, was to achieve recognition in a different domain from the symphonic: he aspired to win the Prix de Rome. Since the Conservatoire did not confer a final diploma on composition students, it was the prize awarded annually by the Académie des Beaux-Arts of the Institut de France that marked the official culmination of their training. Each year, only one of the ten or twelve candidates got to win the jackpot. The competition – concentrating mainly on the candidates' skills in writing operatic music – selected the prizewinners over two rounds. In the first, they had to write a fugue and compose a chorus with orchestra on a few lines of verse set by the examiners. The second round called for a cantata for three soloists and orchestra on a libretto selected by a poetry competition held previously. The Prix de Rome cantata has been the butt of sarcasm at every stage in its history. The texts have been deemed mediocre and the structure predictable. Nevertheless, an imaginative composer could easily make use of this medium to show off his or her skills – as Bizet was to demonstrate.

The youthful student tried his hand at the competition in 1853, but without success. He was not selected for the cantata examination, and his work from the first round has not survived. Aware that he still had a great deal to learn, he spent 1854 and 1855 working with Halévy to prepare more seriously for the contest. We possess exercises

presented in class by him from these years, in the form of musical settings of excerpts from the texts of previous competitions held in 1819, 1840, 1843, 1847 and 1852: *Herminie*, *Loÿse de Montfort*, *Le Chevalier enchanté* and *L'Ange et Tobie* – and, above all, *Le Retour de Virginie*, the one score from this time that has survived complete in a form wholly composed and orchestrated by Bizet. Its text is the one presented to the candidates in 1852, when Léonce Cohen took the prize, with Camille Saint-Saëns in second place. Auguste Rollet's libretto is a condensed version of Bernardin de Saint-Pierre's novel *Paul et Virginie*, published in 1787.

Here Bizet demonstrates his dramatic fibre and his mastery of the orchestra. The symphonic prelude alone shows his inventiveness in terms of colour, rhythm and melodic phrases. His future penchant for orientalism, in the vein of Félicien David, is anticipated in the choice of the cor anglais and unexpected percussion instruments, as well as in the use of divided strings, resulting in shimmering treble textures of the type that continued to fascinate the Symbolist composers. The air for the tenor (Paul) is of almost utopian proportions – over fifteen minutes – and bristling with difficulties in the top fifth of the register. The role of his mother is equally tricky: neither a true warm mezzo nor a light soprano, it requires agility, some extremely low notes and a dramatic mid-range. The prayer for the three voices forms the emotional centrepiece of the cantata, and its style of accompaniment was to become a systematic feature of Bizet's early works when a broad, noble melody needed to be showcased. Clearly pleased with this achievement, Halévy considered his pupil was ready to enter the arena.

In 1856, though, Bizet's setting of *David* – whose eponymous protagonist is the Old Testament king – won only a second Grand

Prix de Rome. This was bound to disappoint Bizet, but the failure was put into perspective by the fact that no first prize was awarded that year. His result naturally made the young composer the favourite for 1857. This time it was the historical subject of Clovis and Clotilde (the first Christian king of the Franks and his queen), as summarised in an adroit libretto by Amédée Burion, that was imposed on the competitors. As in *David*, the action has a tinge of religious mysticism, since it deals with the conversion of Clovis, whose return Clotilde awaits with the fervour of prayer. Following his success in the first round, Bizet was closeted (*mis en loge*) to write his effort from 16 May to 10 June. The score he produced arouses considerable interest. While it provides the illustrative aspect expected of the examinees – the prayer, the sounds of battle 'in the distance', and so on – the music is lit up by some fine details of orchestration. For example, the Italianate Romance 'Il est si beau, mon doux Sicambre', in which Clotilde evokes her absent husband, is enhanced by an elegant countermelody on flute and oboe. Clotilde's prayer (no.3), supported by muted strings, is a touchingly lyrical number that foreshadows the mature output of Gounod. Moreover, as Winton Dean observed, Bizet reused the duet (no.4, the moment at which Clovis is converted) in *Les Pêcheurs de perles* (Act Two, no.6, 'Ô courageuse enfant'). Bizet's Premier Prix was not obtained without difficulty: the Académie's music section, which made its views known before the final decision, had preferred another candidate, Charles Colin. It was at the second read-through of the cantatas that the Académie as a whole overturned the preliminary judgment and gave Bizet the opportunity to go to Rome.



Among the most unexpected unpublished works in this CD-book, we must say a few words about the choruses with orchestra composed for the first round of the Concours de Rome. As with the cantatas, a distinction can be made between the exercises written for Halévy's class and the scores actually composed in the solitude of the academic loge. The *Chœur d'étudiants* probably dates from 1854 or 1855 and is therefore contemporary with *Le Retour de Virginie*. The brief text comes from the libretto of Auber's *Le Lac des fées* (1839), written by the celebrated Eugène Scribe. The scoring for male chorus respects the standard French division into first tenors, second tenors and basses. Although it is not uncommon for a soloist – here a tenor – to emerge from the ensemble in this kind of prize chorus, Bizet went further than custom dictated by singling out a vocal quartet (two tenors, baritone and bass) that dialogues with the main chorus on several occasions. He was not afraid to give the solo first tenor a sustained top C, although this feat of vocal prowess was without risk for the singer, as the work was not intended to be performed, only evaluated at their desks by the members of the jury. For some unexplained reason, Bizet changed the opening words from 'Vive la jeunesse' to 'Vive la femelle', which gives the refrain a rather embarrassing edge today.

Le Golfe de Baïa dates from 1856 and precedes the cantata *David* by a few days. It is a genuine success of its type. The treatment of the chorus as a rhythmic continuum perfectly conveys the hypnotic rocking of the boat evoked by the two soloists. The solo soprano line charmingly unfolds its arabesques, gently answered by the tenor soloist. The final *a cappella* passage concludes 'as if coming from very far off' a piece of which Bizet was proud. So much so that it was recycled in the opera *Ivan IV* a few years later.

Since Bizet had to go back to square one for the 1857 competition, he was once again faced with the task of writing a chorus with orchestra. This time it was *La Chanson du rouet*, on a text by Leconte de Lisle. While the tutti sections are fairly commonplace – though not unpleasant – it is the middle section for solo soprano that stands out for its refined melancholy. A yearning oboe countermelody foreshadows a technique that Bizet was frequently to use later on to enrich the texture of his airs.

Another chorus with orchestra might well be thought to be an exercise for the Prix de Rome, even though it is singularly more extended than the previous ones. This is *La Mort s'avance*, which in fact dates from 1869. The score was composed at a time when Bizet considered himself to be undergoing a decisive spiritual and musical transition, as Hugh Macdonald explains in his biography. The colour, structure and themes are strikingly similar to a work that Bizet can hardly have known at this time: *Le Jugement dernier* by Félicien David, which was none other than the original finale (cut before the premiere) of his *grand opéra Herculanum*, first performed in 1859 while Bizet was in Rome (but which happened to be revived at the Opéra in 1868). The text of *La Mort s'avance* is drawn from the *Cantiques spirituels* of the Abbé Pellegrin, and the score was published by Hartmann in 1869. Subtitled 'Méditation sur deux études de Frédéric Chopin' (the *Études* op.25/12 and op.10/1), the work contrasts mortal vanity with celestial truth. According to Macdonald, Bizet copied the individual parts by hand, perhaps for a projected concert in September 1869. As with the other choruses, there is no known recording of this piece.



Let us now return to the Bizet of December 1859, crowned with the palms of the Académie, en route for the Villa Medici. Today, as at the time, this success has the aura of a fairytale. But Bizet soon discovered the reality of the situation, even though he never abandoned his optimism. In truth, residence at the Villa Medici was a far less glowing affair than the official discourse claimed. The dark side of the fabled French Academy in Rome was the existence of an imprecisely formulated moral contract between the French state, the Villa and an artist who no longer fully belonged to himself. The debt incumbent on the resident (*pensionnaire*) was embodied in a set of rules defining the works expected to be delivered each year. Bizet enjoyed only conditional liberty, because his time for observation or personal creation in Italy was significantly reduced by the obligation repeatedly to produce time-consuming ‘*envois de Rome*’. Fixed deadlines were set for works illustrating very specific genres, respecting the technical and aesthetic know-how learnt at the young artist’s Parisian institution, which were supposed to be infused with their Italian experience. Even once the work in question had been sent to Paris, the *pensionnaire* was not released from his chains. For then the Académie’s annual report hung over his head like a sword of Damocles. The criticisms contained therein often wounded the self-esteem of young creative artists. This report, combined with the Roman regulations, perpetually relegated the *pensionnaire* to the status of pupil rather than artist, and this was one of the stumbling blocks that bedevilled the whole principle of the Villa Medici. It frequently generated rebellions, whether individual (Berlioz and Debussy, for instance) or collective, which sometimes forced the most fiery temperaments to resign their scholarships (André Caplet was a notable example). Bizet, for his part, decided to pledge allegiance

to the Institut and set an example of docility and punctuality in his *envois*.

During his four years in Rome, he frequented composers who had won the prize before or after him. Among them were Conte, Barthe, Samuel David, Paladilhe (then aged sixteen) and above all one of his future great collaborators and friends, Ernest Guiraud, who would write the recitatives for *Carmen* after Bizet’s death and, twenty years later, produce the second orchestral suite from *L’Arlésienne*, among other posthumous works by his friend. Bizet was also in daily contact with the winners of the Prix de Rome for painting, sculpture, engraving and architecture. Emulation helped, and he set to work without delay. In 1858, he spared no pains over a lengthy Italian *opera buffa* entitled *Don Procopio*. He also wrote a *Te Deum* for chorus and orchestra, but changed his mind and decided it was unworthy of the learned assembly back in Paris. In 1860, two excerpts (‘*Marche funèbre*’ and ‘*Scherzo*’) from the future *Roma* Symphony and an overture entitled *La Chasse d’Ossian* were dispatched. In 1861, finally, came an Overture for orchestra and an *opéra-comique* in one act called *La Guzla de l’émir*. But the most original of the Roman productions was of a different type, and saw the light of day in 1860: *Vasco de Gama*, an *ode-symphonie* for soloists, chorus and orchestra.

The *ode-symphonie* genre had an ephemeral life in the nineteenth century. Nowadays, its most famous purveyor is Berlioz (with *Lélio*), but the model for most composers of the time was Félicien David, whose *Le Désert* (1844) had achieved international success. Other colleagues followed in his footsteps, such as Ernest Reyer (*Sélam*) and Augusta Holmès (*Lutèce*). The form is a cross between a secular oratorio and an opera given in concert. Not being intended for staged performance, it could allow itself significant narrative ellipses and

assign several characters to a single vocal soloist. The chorus took turns representing the voices of the oppressed victims or the belligerent aggressors, without creating any problem of verisimilitude. The chief characteristic of the *ode-symphonie* was the presence of a speaker who declaimed over the music, following the principle of the melodrama.

It was thanks to his collaboration with the librettist Louis-Michel-James Lacour-Delâtre that Bizet was able to embark on the composition of *Vasco de Gama* during the winter of 1860, although he rewrote a considerable number of lines that he considered mediocre. The score was directly inspired by Félicien David, though less by *Le Désert* than by the later *Christophe Colomb*, first performed in 1847, which Bizet may have heard at a concert at the Conservatoire in 1855. He also had the opportunity to read the score in Rome, since a copy was to be found on the shelves of the Villa's library.

Bizet's work recounts the expedition of the Portuguese navigator Vasco da Gama, who set sail from Lisbon in 1497. The original musical scheme was for a three-part structure. In the end, however, the composer retained only one part – the first – which he reduced to around thirty minutes, with surprisingly little participation from the title role (bass-baritone) and his lieutenant Alvar (tenor). Curiously enough, it is the minor character of the sailor Léonard (a breeches role for coloratura soprano) that is allocated most of the solo music and captures the audience's interest.

In David's *ode-symphonie* as in Bizet's, a fervent prayer provides the opportunity for an extended *a cappella* choral episode. Just as the sea voyage of David's adventurer is interrupted by a fantastical chorus of sirens, so Bizet's encounters no less a personage than the giant of the seas Adamastor, whose voice the composer renders with formidable power by assigning it to a group of six basses from the chorus

singing in unison. Bizet's centrepiece remains young Léonard's Boléro ('La marguerite a fermé sa corolle'), later published as a song with piano accompaniment, and still frequently performed today without anyone remembering where it came from. In the meantime, this number had been used as an air for the second tenor in *Ivan IV*, equipped with new words. A Paris performance of *Vasco de Gama*, at the Salle des Agriculteurs in 1863, failed to persuade Bizet to complete his work, the first part of which nevertheless forms a harmonious whole. So much is proved by the fact that a vocal score was published during Bizet's lifetime without any hint that the *ode-symphonie* was unfinished. And listening to it today, as we are now able to here, confirms that it is an entirely coherent work.

BIZET AND THE PARISIAN SALONS

Hector Cornilleau

Away from the public performances where the Paris smart set honed their critical talents on his works, Bizet devoted himself to gaining a reputation in high society, developing networks that soon had a considerable impact on his career. If we are to believe Antoine Marmontel, who was his piano teacher at the Paris Conservatoire and later one of his most trusted mentors, Bizet was endowed with ‘a fine, spontaneous wit: he shone in intimate conversations with amusing, original repartee, and also with discerning remarks and felicitous *bons mots*’. Bizet was a generous artistic companion, a pleasant and honoured guest, and he gradually carved out a place for himself in Parisian salon life. More than a place of social chit-chat and probably self-serving activities, the salons were for Bizet an incitation to creation, emulation and the blossoming of a life and oeuvre parallel to those we are more familiar with today. ‘Under a cold exterior, the heart of the valiant composer beat quickly and strongly’, continued Marmontel, suggesting Bizet’s total commitment to his art. It was with the same integrity, though with greater moderation, that he immersed himself in this social life, whose appearances and pretences he did not hesitate to criticise, while taking advantage of the ways in which it could help him to achieve his operatic ambitions.

Bizet’s salon output is generally little-known and, on the whole, relatively unexploited. At its heart lie two main strands: piano music

and songs. These works, of somewhat secondary importance in Bizet’s catalogue, are rather ambiguous in character, sometimes keeping their aesthetic distance from salon music, sometimes adopting its elegant and facile contours. Nevertheless, close examination reveals even more clearly than in the rest of his oeuvre the very essence of his language and creative personality. In the *mélodies*, everything is so directly expressive and comprehensible that the veil of modesty imposed by the opera house is lifted completely. In the piano music, there is no convolution, no artifice to counter what was at once the genesis of his training, the glorification of his models and the expression of an inner self, in the manner of a confession.



From October 1853 onwards, without having first attended the harmony class, Bizet studied composition with Fromental Halévy, in the company of Jules Cohen, Charles Lecocq and Émile Paladilhe. But it is Marmontel’s teaching that seems to have given him the key elements of his musical personality. ‘With you, one learns something other than the piano. One becomes a *musician*’, he once observed to his revered teacher. As it happens, Bizet, a virtuoso pianist, could have enjoyed a brilliant career as a performer if ‘being a *musician*’, in the broadest sense of the term, had not taken precedence over the instrument. There followed several years in which he maintained a relative balance between composing and performing. Marmontel was now an authoritative figure: his appointment to the Paris Conservatoire, replacing Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann in 1848, and his alliance with the powerful Heugel publishing house, the owner of the weekly review *Le Ménestrel*, gave him a prominent place in Parisian artistic

life. It was not long before his private salon became an essential component of the capital's social scene, where the great names of the piano world rubbed shoulders with students from his class. Marmontel's influence on Bizet was therefore crucial: first of all, in aesthetic terms, he guided the young man towards a well-defined school of French piano playing, which would have major consequences for his output for the solo instrument; secondly, he introduced him into society circles, which at a stroke provided Marmontel with an honourable showcase for his teaching and enabled Bizet to frequent the great masters of the day while at the same time making a name for himself.

In Bizet's case, the piano can truly be seen as a laboratory overflowing with ideas, which were nevertheless tempered by his apprehension at contributing to a genre so strongly identified with Austro-German music. The instrument was therefore a source of both admiration and rejection; Bizet certainly desired it as much as he feared it. When Céleste Mogador (notorious for her lax morals) opened the doors of her house in Le Vésinet to let him practise there, he declared to her: 'It's such a joy to come and boost my imagination with you!' Bizet practised, improvised and composed away from his own home, but was always reluctant to perform at hers during her musical evenings. All the same, he showed less reticence about showing off his talents as a pianist when the opportunity seemed more interesting.

It has to be said that Bizet's piano music was hardly conceived in a spirit of entertainment. The pieces from the 1860s show an obvious concern for structure. The *Variations chromatiques*, written in 1868 and dedicated to Stephen Heller, is perhaps the most ambitious example. He acknowledged its powerful introspective quality to Marmontel, who described the work as 'a composition written by the hand of a master', adding that 'it would be impossible to push im-

agination and ingenuity any further'. Elsewhere, the orchestral conception of this piece is sometimes offset by works in which pianistic identity predominates. Such is the case with the Nocturne in D major. Here the language is far from resorting to facilities of style; on the contrary, everything seems to be called into question, in a very subtle erasure of conventions. Some pieces, like *La Chasse fantastique*, are directly linked to a publishing or social context. This one belongs to both categories, since it is highly likely that Bizet first performed it under the title 'Chasse à courre' in September 1865, at a conference organised by the publishers of *Le Ménestrel* that assembled 'the piano teachers of Paris and the *départements*' in the Pleyel-Wolf salons. Interest shifts here to the pianistic gesture, which can be explained both by the corporatist context of the first performance and the dedication to Antoine Marmontel. Perhaps it was simply a response to the étude his teacher had recently dedicated to him?

Indeed, for Bizet, the piano was understood above all as the instrumental medium used to convey a musical conception that was vocal in essence. He made his clearest allusion to this in a letter of 1867 to Paul Lacombe:

Only one man has been able to produce music that is almost improvised, or at least appears to be so, and that is *Chopin*... His is a charming personality, strange, inimitable and not to be imitated.

Perhaps this confession, expressed in tones of repentance for past sins, explains why he removed his early piano works from his catalogue. Little by little, Bizet's personal style emerged in the specific qualities of his piano playing, inherited from Marmontel, who describes it with great precision:

As a consummate virtuoso, he knew how to make the melody stand out, while leaving it within the envelope of a transparent harmony, whose undulating or cadenced rhythm was associated with the melodic line.

Bizet did not captivate audiences with the demonstrative virtuosity of an Alkan, but he did electrify them with the intense way he made the piano sing:

One submitted unresistingly to the seduction of this suave and persuasive touch, similar to Gounod's as it were magnetic charm, singing his adorable melodies and replacing the voice with a veritable echo of the soul.

Gounod, in fact, was Bizet's other key mentor. The young man declared to his elder by twenty years: 'You were the beginning of my life as an artist.' This shows that his influence was not limited to introducing his protégé into high society networks. Bizet modelled his Symphony in C on Gounod's Symphony no.1 and always maintained a quite extraordinary admiration for this master of opera:

For him, 'Art is a vocation [*sacerdoce*]: he says so himself; but I would add that he is the only man among our modern musicians who truly adores his art.

Gounod was therefore both a social initiator and an aesthetic reference for Bizet, who recognised in him the same qualities that he sought to develop himself:

It has always been impossible for me to judge him. Dominated by the sympathetic fluid of this man so superior to me in age and in his degree of intellectual development, I was completely influenced by him.

They met through the intermediary of Zimmermann, in circumstances that are still uncertain, and soon commenced an affectionate and assiduous correspondence from April 1853 onwards, in a relationship initially couched in paternalistic terms, which then became a friendship and finally a dialogue of equals.

Gounod did more than merely serve Bizet as a model: he made of him a sort of alter ego, even in the creative domain. Bizet's talents as a pianist and admirable sight-reader were certainly extremely useful, but his sure musical taste enabled him to take on the 'musical supervision' of Gounod's compositions. In producing vocal and piano scores of Gounod's works with orchestra, among them *Ulysse* (1852), the First Symphony (1855), *La Nonne sanglante* (1855), followed by *Faust*, *La Reine de Saba*, *Roméo et Juliette* and miscellaneous pieces including the *Ave Maria* on a prelude by Bach, he earned himself a comfortable income, but at the same time gained the closest possible proximity to the mysteries of the musical language of the man he admired. In 1866, Choudens published 6 *Chœurs célèbres de Ch. Gounod transcrits pour piano par Georges Bizet*. This collection assembles arrangements of choruses Bizet had made earlier in more or less similar forms. The dedicatees of the six pieces were all women whom he had known or frequented in social circles: Christine de Nouë; Mme Gabriel Benoît-Champy; the Comtesse d'Alton-Shée, whose husband had been a member of the French Chamber of Peers since 1836; Mme Charles Laurent, the grandniece of Victor Schnetz (director of the Villa Medici

when Bizet was a *pensionnaire*); Mme Céleste Allain; and Mme Harouel-Garcia (daughter of Manuel Garcia junior and niece of Pauline Viardot).

Having begun to work as a répétiteur and arranger for Gounod, Bizet became integrated into theatrical circles and began to make a name for himself in music publishing. His career developed in society circles thanks to Gounod, who introduced him into influential networks. By inviting him to his own home, his mentor propelled him to the status of a notable figure on the Parisian music scene. Bizet made the acquaintance of Jules Barbier and Michel Carré and Gounod gained him entry to numerous Parisian salons, notably that of Princess Mathilde.

He now consented to play the piano at these events. His social horizons were varied: at Marie Trélat's salon, he frequented a bourgeois milieu close to the one he was already familiar with, but he also discovered artists' homes, such as that of the painter Isabey. When he introduced himself to his pupil Paul Lacombe, Bizet declared: 'The artists and society of Paris know me... In all, four or five thousand people whom we call here: "Tout Paris!"' Totally identified with Gounod, his assimilation into polite society was certainly less important than the aesthetic aspect of their relations. *Venise*, from Bizet's *Romances sans paroles*, bears witness to this attachment, echoing the master's beautiful *Veneziana* and confirming the younger man's acknowledgment to Gounod: 'I originate in you. You are the cause, and I am the consequence.'



Nevertheless, there remains a latent ambiguity in Bizet's frequentation of the salons, oscillating between the exercise of sociability and the

expression of his inner self. While discovering the political and social role that music could play in his time, he also transformed the musical genres of the salons. Whereas, at the beginning of the century, this music did not aim to express intimacy, but formed part of a collective practice reflecting the various aspects of society, the Romantic ideal had given the artist licence to express his or her individuality. Bizet's affinities lay with Berlioz, who advocated artistic freedom, and Gounod, who focused his operas on love and intimate sentiment. This period marked a turning point for him, as he consciously abandoned a career as a pianist to devote himself fully to his vocation as a composer. He gradually learnt the laws of moving in society and of elective criteria, rejecting on aesthetic grounds certain practices to which he was obliged to yield: 'I played, as always, those horrors by [Alexandre] Goria, etc. They always make a great effect.' Nevertheless, these encounters continued, particularly at Count Nieuwerkerke's salon, whose overt intention was to bring artists into contact with the social elite.

During the summer of 1866, while writing *La Jolie Fille de Perth*, Bizet began composing songs for the firm of Choudens, including the celebrated *Adieux de l'hôtesse arabe*. He generally composed either on commission from his publisher or for a specific performer (potential or already agreed) who determined the vocal profile of the work. The authors were chosen according to his own elective criteria and reflected his literary affections, which drew him chiefly to Hugo, Musset, Lamartine, Desbordes-Valmore, Arvers and Gauthier. *Vieille Chanson*, a pastiche of a *scène galante* on a poem by Millevoye, is an excellent example of this process. Bizet gave the manuscript to the director of the Théâtre-Lyrique for his wife, bearing the tongue-in-cheek dedication: 'Music by Alfred de Neufchâtel (1807). Collected and adjusted to today's tastes by Gaston de Betzi! (1839). Discovered

and presented to Mme Carvalho by her devoted and respectful friend Georges Bizet.’ Equally obvious is his motivation for writing *Rose d’amour*, again on a text by Millevoye, which Sainte-Beuve had published in 1837. The song was dedicated to Marie Trélat, whose salon Bizet frequented assiduously, and he could expect her both to sing it and to disseminate it elsewhere in society. This production of *mélodies*, created in considerable numbers and over a short space of time, was largely due to a combination of these two parameters, commercial and social:

I’ve just done six songs for Heugel at top speed. I don’t think you will be dissatisfied with them. I have chosen my words well: [...] a graceful little bit of mawkishness by Millevoye [...]. I haven’t omitted a single stanza, I’ve put everything in. It is not the place of musicians to mutilate poets.

But Bizet was also to make use of self-borrowing to build up his corpus of songs, as was the case with the publication of the *Vingt Mélodies* of 1874, or with *La Nuit* and *Si vous aimez*, lifted directly from sketches for his *opéra-comique* *Clarisse Harlowe*. In the same spirit, *Aimons, rêvons!* is taken from his unfinished opera *La Coupe du roi de Thulé*, and was probably rewritten between 1872 and 1875. For the duet version, under the title *Rêvons*, the words were by Jules Barbier. In adapting the middle section of the duet to make a solo version, Bizet retained a portion of Barbier’s text and called in Paul Ferrier to complete it. Finally, *Le Matin* is an arrangement of part of the Pastorale from *L’Arlésienne* – the reutilised passages are clearly recognisable.



However, Bizet’s *mélodie* output cannot be boiled down to occasional works and acts of self-borrowing. It shows evidence of a major stylistic redefinition that began with *Guitare*, on a text by Hugo that the composer’s father had already set to music. Published in the collection of six *mélodies* entitled *Feuilles d’album*, alongside the *Sonnet* on a text by Ronsard, the piece was very favourably received by fellow composers such as Reyer, who declared:

One is not accustomed to finding music so well crafted, so elegantly written, on the glossy pages of an album.

It must be admitted that Bizet, like Gounod, helped to redefine the genre substantially by reassessing the relationship between poetry and music. Whereas the *romance* had emphasised the immediate meaning of the poem, with a simple, accessible melody clearly dissociated from the accompaniment, the *mélodie* offered greater musical sophistication, involving a more complex structure, a more elaborate musical language and closer interaction between voice and piano. The instrument takes on a poetic role here, creating a background and intermediate sound planes, as may be heard in *Chanson d’avril*, dedicated to Anna-Angélique Barthe-Banderalli, a salon singer active between 1858 and 1875 and the daughter of an eminent singing teacher at the Conservatoire. We are dealing here not with a stylistic break, but a change of perspective.

By breaking free from the conventional form of the genre, Bizet left a lasting mark on the world of French song, and some of his works are among its undoubted highpoints, among them *Adieux de l’hôtesse arabe*, dedicated once again to the wife of Léon Carvalho, director of the Théâtre-Lyrique. This song, which takes its verse from Hugo,

places him among the greatest *mélodie* composers of the time, on a par with Gounod, and displays great refinement in the relationship between instrument and voice, which the piano part reinforces all the more subtly. This song seems to encapsulate the full range of Bizet's theatrical artistry, breaking up the periodicity of the phrases to bring out a genuinely dramatic dimension.

Betraying the dilemma underlying a large proportion of his productions for a society audience, the *mélodies* also bear within them the weight of the composer's doubts as much as the conditions of material comfort for which they were conceived. Bizet, in whom Gounod had absolute confidence, sometimes relied on his contacts to evaluate the quality of works such as *Ma vie a son secret* or *Coccinelle*. It was to Marie Trélat that he entrusted this task in the summer of 1866, after having declared: 'I have just finished some songs for... a new publisher. I'm afraid I've produced only very mediocre stuff, but one needs money, always money!' He goes on: 'I must insist: please don't be sure in advance that you'll find them pretty. I am not sure of myself... and I need a sincere opinion... a severe one. If I publish something bad... you will be responsible.' By placing the fate of his *mélodies* in her hands, Bizet seems to be underlining the fragility of the bond that secretly linked him to this area of his output: 'Ma vie a son secret, mon âme a son mystère.'



Georges Bizet on his return from Rome by Gaston Planté (September 1860).
Musica, June 1912. Bibliothèque du Conservatoire de Genève.
 Georges Bizet de retour de Rome par Gaston Planté (septembre 1860).
Musica, juin 1912. Bibliothèque du conservatoire de Genève.

FINDING HIS PATH WITH *DJAMILEH*

Étienne Jardin

Djamileh is not a success. The libretto really is anti-theatrical, and my singer was even worse than I had feared. Nevertheless, I am extremely satisfied with the result obtained. The press has been very interesting, and never has a one-act *opéra-comique* been more seriously, and, I may say, more passionately discussed. The old Wagnerian chestnut continues. Reyer (*Journal des Débats*), Weber (*Le Temps*), Guilleminet (*Journal de Paris*), Joncières (*La Liberté*) – that is to say, more than half the circulation of the daily press – were very warm. – De Saint-Victor, Jouvin, etc., were good in that they noted inspiration, talent, and so forth, all of it spoiled by the influence of Wagner. – Four or five hacks were scathing about the work; but the papers they write for mean they have no importance. – What satisfies me more than the opinion of all these gentlemen is the absolute certainty that I have found my path. I know what I'm doing. – I have just been commissioned to write three acts for the Opéra-Comique. – Meilhac and Halévy are doing my libretto. – It will be *gay*, but the kind of gaiety that leaves room for style.

(Letter from Georges Bizet to Edmond Galabert, 17 June 1872)

Georges Bizet's last letter to his pupil Edmond Galabert (1845-1912) – made public in 1891 when it was printed in his *Lettres à un ami* – marks *Djamileh* out as a crucial stage in the composer's career, as regards

both the maturation of his style and his position in the musical landscape of his time. This document demonstrates that, in Bizet's view, the work's failure with the public, its inherent flaws and the defects in performance can be forgotten if influential journalists understand what the composer has tried to achieve. It also clearly indicates the climate of anti-Wagnerian suspicion that reigned in Paris in the early 1870s. Finally, Bizet makes a direct link between the reception of his *opéra-comique* and the commissioning of a new work: this was to be *Carmen*, a masterpiece that turned out to be less 'gay' than expected. It is worthwhile examining these various elements and asking ourselves just what was the 'path' that he felt he had found at the time.



Bizet was commissioned to write *Djamileh* a few weeks after the end of the Paris Commune, when the city still bore the scars of the Prussian army's siege. Louis Gallet, its librettist, recalled in 1891:

It was still the aftermath of the war, an aftermath that had already lasted more than a year and had not sufficed to erase the traces of the invasion. Paris had regained its beautiful girdle of greenery, but beneath that foliage, gently and joyfully reflected in the slow-moving waters of the Seine, there were still many ruins to be seen.

The wounds inflicted on the capital's buildings were matched by the sores felt by a country defeated by Germany on the battlefield and the pain of a civil war stifled amid bloodshed. Although the theatres of Paris were able to resume their activities, the artistic challenges had been profoundly altered.

The musical decade that began at this juncture – stretching from *Djamileh* (1872) to Édouard Lalo’s *Namouna* (1882), two works that share a single literary source – was to be characterised by a lasting discord over new French music, which was analysed in the light of the geopolitical context. For a whole generation of composers, defeat had sounded a call to rally to the flag. Germany, having conquered by force of arms, was to be opposed in the realm of music, which meant giving a prominent place to the French avant-garde in both concert hall and opera house. The founding of the Société Nationale de Musique in February 1871 was an initial response to this urge, and its motto – *Ars gallica* – encapsulates the ambition of an organisation that aimed to promote modern music produced in France. Nevertheless, to challenge the enemy next door – and in particular its leading champion Richard Wagner – it was necessary to venture onto its chosen terrain: to tackle the major orchestral and chamber genres; to push harmonic exploration ever further; to move away from the entertainment music cherished by the Second Empire and enter a more serious sphere. It was here that composers parted company with certain critics, who viewed the direction taken by French creative artists as submission to a foreign power. For instance, Albert de Lasalle wrote in his review of Émile Paladilhe’s *Le Passant* (premiered at the Opéra-Comique a month before *Djamileh*):

How I wish that the fund for the liberation of the territory were rich enough to send back across the Rhine those French musicians who compose only with leather helmets on their heads!

(*Le Monde illustré*, 4 May 1872)

This paradoxical situation led some journalists, in the name of patriotism, systematically to denounce the modernist tendency in France as ‘Wagnerian’ or ‘symphonic’.

Djamileh served at once as a compensation and a means of salvaging a project that was currently in limbo. Camille Du Locle proposed it to Bizet as an apology for not staging the ambitious opera that he (as director of the Opéra-Comique) had initially suggested: a *Grisélidis* in four acts on a libretto by Victorien Sardou, whose dimensions exceeded the capacities of his house in the months following the war. The much more modest one-act libretto he turned to was then entitled *Namouna*, and was adapted from Alfred de Musset by Louis Gallet. Both these authors enjoyed Du Locle’s favour: in January 1872, Jacques Offenbach premiered *Fantasio* at the Opéra-Comique, with a text by Paul de Musset based on a play by his late brother; the following June, the same theatre staged *La Princesse jaune*, a new opera by Camille Saint-Saëns on a libretto by Gallet. *Namouna* was to have been set to music by Jules Duprato, but as he was late in handing in his score, the text was then offered to Bizet. According to Gallet, the name of the title character was changed at this point, on the initiative of the director of the Opéra-Comique:

It was Camille Du Locle who named the heroine, and he chose a name he had come across on one of his trips to Cairo, which then quite naturally became the setting for the action.

The plot revolves around three characters: Prince Haroun (tenor), his tutor and secretary Splendiano (baritone) and the slave *Djamileh* (mezzo-soprano). The prince has wearied of *Djamileh* and asks Splendiano to get rid of her, but she, who has fallen in love with

Haroun, manages to win back his favour (and escape the pressing attentions of the tutor) by passing herself off as a new recruit to the harem. Written by the same hand and at the same time, the libretto of *Djamileh* shares many features with *La Princesse jaune*. First, there is the exotic atmosphere – oriental in Bizet’s work and Japanese in Saint-Saëns; second, the use of drugs – hashish and opium respectively, suggested but not named in either case; and above all a reflection on the inconsistency of male desire, which is aroused and then tamed by the cunning of a female character. Moreover, in both libretti Gallet plays on a formidable prejudice of the colonial era: the supposedly submissive nature of exotic women.

Bizet quickly composed the one-act piece as per his commission, at Le Vésinet between July and December 1871, but then had to wait his turn to have it staged. Two new works preceded him: Offenbach’s *Fantasio* (taken off after ten performances) and Émile Paladilhe’s *Le Passant* (which received just three performances before disappearing). The failure of the latter accelerated *Djamileh*’s arrival on the stage, but the production of Paladilhe’s *opéra-comique* had already had damaging consequences for the casting of Bizet’s. The two singers in the company he had been eyeing for the title role – Célestine Galli-Marié and Marguerite Priola – were both requisitioned for *Le Passant*. He had to make do with the beginner Aline Preilly, whose great beauty could not compensate for her lack of voice.



Like all the works premiered at the Opéra-Comique in the first half of 1872, *Djamileh* ended its career after only a few performances: the eleven put on between 22 May and 29 June placed it ahead of Offenbach,

Saint-Saëns (five performances) and Paladilhe in the rankings for the novelties. If success there was, it was certainly a *succès d’estime*. As Bizet pointed out in his letter to Galabert, the leading journalists of the time were enthusiastic:

Starting with *Djamileh*, the theatre will have to reckon with M. Georges Bizet. This most remarkable score may not be destined to rouse noisy cheers and the enthusiasm of the masses, but it undoubtedly brings its composer to the attention of connoisseurs, which is better, and is a surer guarantee of his future.

(Jules Guilleminot, ‘Revue dramatique’, *Journal de Paris*,
27 May 1872)

Djamileh, whatever its fortune may be, marks a new stage in the young master’s career. This work is more than the manifestation of a talent, it is the expression of a conscious intention. And I believe that if M. Bizet learns that his work has been appreciated by a small number of unbiased musicians, he will be much prouder of it than of a popular success. Let us give due praise to this laudable ambition.

(Ernest Reyer, ‘Revue musicale’, *Journal des débats*, 31 May 1872)

In the columns of *Le Temps*, Johannès Weber debunked the reproaches of Wagnerism:

We have reached the point today where any composer who takes an interest in theatrical effect and the expression of sentiments and characters is invariably accused of Wagnerism. Well, I declare that there is a gulf between M. Bizet and the true Wagner, the

Wagner of *The Mastersingers* and *The Nibelung's Ring*. M. Bizet is even a long way from *Lohengrin*; he is a little further advanced than *Rienzi*, that is all. He is a zealous champion of absolute melody, which is enough to establish a complete separation between him and Wagner. While striving for dramatic effect, he takes care to borrow the form of his pieces from ordinary opera; the simplicity and regularity of his rhythmic divisions must strike any unprepared listener or any reader who opens the score at random.

(Johannès Weber, 'Critique musicale', *Le Temps*, 5 June 1872)

The aural disorientation offered by Bizet's score attracted special attention. Félix Clément observed of the Overture that 'the concord of sounds is so singular that music heard at the time of Ramses and Sosostrius would seem no more extraordinary to modern ears' (*Dictionnaire des opéras*, supplement for 1872). Reyer, a great connoisseur of non-European musics, also devoted part of his article to orientalism: should one attempt to imitate the true sound of Arab music? Or was it better, like Bizet, to adopt a different language?

Here, in this highly civilised environment, if your Arab music is to captivate us, it absolutely must become civilised itself; it must take on its smoothest, most poetic form; if, on the pretext of local colour, originality, or whatever, you opt for realism, you will offend our ears and annoy us mightily until you have finished your parody.

M. Georges Bizet has not fallen into such crude error, and he has gone to great lengths, in matters of learning and inspiration, to write this curtain-raiser *Djamileh*, which is incomparable in its mellowness and charm.

Following this line of reasoning to its conclusion, Reyer may well have put his finger on the position Bizet had intended to adopt:

Elsewhere, M. Bizet will wish to be more realistic and will charm us less; then he will abandon the Orient altogether and launch into full-blown Germanism. Should one say full-blown Wagnerism?

Seen in this light, borrowing from exotic modes to regenerate French musical discourse appears as an alternative route, a high mountain track that enables the composer to advance without having to go through Bayreuth. In proposing this solution, Bizet not only found 'his path', as the Hispanism of *Carmen* perfectly demonstrated in 1875; he also set out to blaze a trail that his successors – Saint-Saëns, Delibes and Massenet among them – were to follow on many occasions before the end of the century.

Djamileh

Opéra-comique en 1 acte sur un livret de Louis Gallet inspiré de *Namouna* (1832) d'Alfred de Musset. Création à l'Opéra-comique le 22 mai 1872.

PERSONNAGES DJAMILEH, *esclave* HAROUN, *son maître* SPLENDIANO, *précepteur d'Haroun* LE MARCHAND D'ESCLAVES (*rôle parlé*) L'ALMÉE (*rôle dansé*) *Amis d'Haroun*
L'action se passe au Caire, en Égypte.

Opéra-comique in one act on a libretto by Louis Gallet, based on Namouna (1832) by Alfred de Musset. First performance: Opéra-Comique, Paris, 22 May 1872.

DRAMATIS PERSONÆ DJAMILEH, *a slave girl* HAROUN, *her master* SPLENDIANO, *Haroun's tutor* A SLAVE TRADER (*spoken role*) AN ALMAH (*danced role*) *Friends of Haroun*
The scene is set in Cairo, Egypt.

(I)

01 OUVERTURE

(Une salle du Palais d'Haroun, au grand Caire. Au fond, entre des colonnes de marbre rose, et derrière une fontaine jaillissante, des moucharabieh élégants laissent entrevoir le bleu du ciel. Soleil couchant.)

Scène 1

Haroun, Splendiano, Djamileh, Chœur

(N° 1 : CHŒUR ET RÊVERIE)

(Haroun et Splendiano sont en scène. Splendiano écrit, accroupi devant une table basse. Haroun, étendu sur des coussins, fume nonchalamment.)

02 CHŒUR DE BATELIERS, sur le Nil

Le soleil s'en va ; ramène ta voile.

C'est la fin du jour

Et vers l'Orient la première étoile

S'allume, invitant notre âme à l'amour.

OVERTURE

(A room in the palace of Haroun, in Cairo. In the background, between pink marble columns and behind a gushing fountain, elegant mashrabiyyas give a glimpse of the blue sky. Sunset.)

Scene 1

Haroun, Splendiano, Djamileh, Chorus

(NO. 1: CHORUS AND REVERIE)

(Haroun and Splendiano are on stage. Splendiano is writing, crouched before a low table. Haroun, lying on cushions, smokes nonchalantly.)

CHORUS OF BOATMEN, on the Nile

The sun is setting; haul in your sail.

It is the end of the day,

And in the east the first star

Lights up, inviting our hearts to love.

03 HAROUN, *fumant*

Dans la blonde fumée
 Qui monte parfumée
 Vers le soleil mourant,
 Naissent de blancs atomes,
 Impalpables fantômes
 De mon rêve enivrant ;
 Et, je vois, lumineux cortège,
 Je vois leurs corps de neige
 Flotter, flotter encor,
 Et des formes exquisés
 S'ébaucher, indéfinies
 Dans la poussière d'or.

(Il rêve. Splendiano s'est assoupi peu à peu.)

04 PANTOMIME

(Djamileh entre par une porte latérale, s'arrête un instant près d'Haroun, qui ne la remarque pas, puis s'éloigne discrètement, en jetant sur lui un regard plein de tendresse.)

(Reprise :)

CHŒUR DE BATELIERS, *au loin*
 Le soleil s'en va ; ramène ta voile
 C'est la fin du jour
 Et vers l'Orient la première étoile
 S'allume, invitant notre âme à l'amour.

HAROUN, *smoking*

In the pale yellow smoke
 That rises fragrantly
 Towards the dying sun,
 White atoms are born,
 Impalpable ghosts
 Of my intoxicating dream;
 And, in a luminous procession,
 I see their snow-white bodies
 Floating, still floating,
 And exquisite forms
 Taking shape, indistinct
 In the golden dust.

(He dreams. Splendiano has gradually dozed off.)

MIME

(Djamileh enters through a side door, pauses for a moment next to Haroun, who does not notice her, then discreetly moves away, casting a look full of tenderness upon him.)

(Reprise:)

CHORUS OF BOATMEN, *in the distance*
 The sun is setting; haul in your sail.
 It is the end of the day
 And in the east the first star
 Lights up, inviting our hearts to love.

Scène 2

Splendiano, Haroun

(Haroun tire Splendiano par le bras, après s'être aperçu qu'il sommeillait.)

(Dialogue)

05 HAROUN

Hé ! Splendiano ! Raconte-moi ton rêve, je te prie.

SPLENDIANO, *en sursaut*

Hein ! Je dormais ?

HAROUN

À poings fermés.

SPLENDIANO

C'est possible. Vous chantiez d'une voix si pénétrante qu'en vous écoutant...

HAROUN

On s'assoupit ! Autrefois, j'éprouvais un effet absolument semblable.

SPLENDIANO

Quand vous chantiez ?

HAROUN

Non ! Quand tu parlais ; quand tu n'étais encore que mon précepteur.

Scene 2

Splendiano, Haroun

(Haroun tugs Splendiano by the arm, having noticed that he is dozing.)

(Dialogue)

HAROUN

Hey! Splendiano! Do tell me about your dream.

SPLENDIANO, *waking with a start*

Eh? Was I asleep?

HAROUN

Sound asleep.

SPLENDIANO

It's possible. You were singing with such a penetrating voice that, listening to you...

HAROUN

One nods off! I used to experience exactly the same effect.

SPLENDIANO

When you were singing?

HAROUN

No! When you were speaking; when you were still just my tutor.

SPLENDIANO

Un fier élève que j'avais là !

HAROUN

Oui ; il a joliment profité de tes leçons, n'est-ce pas ? (*examinant les papiers qui couvrent la table*) Mais, qu'est ceci ?

SPLENDIANO

Nos comptes. Vous m'avez nommé votre intendant, il faut bien que j'aie souci de votre fortune.

HAROUN

Eh ! ne pouvons-nous pas nous ruiner sans compter ?

SPLENDIANO

Rien de plus simple. Vous aimez les vins choisis – (*avec bonhomie*) cela je vous le passe, – les beaux chevaux, le jeu, les plaisirs ruineux. Tous les mois il vous faut une nouvelle esclave...

HAROUN, *l'interrompant*

Et oui ! D'ailleurs, où est Djamileh ?

SPLENDIANO, *montrant l'appartement voisin*

Là. Toujours heureuse, toujours confiante en votre amour, ce qui est vraiment dommage.

HAROUN

Pourquoi ?

SPLENDIANO

Some pupil I had there!

HAROUN

Yes; he derived great benefit from your lessons, didn't he? (*examining the papers spread over the table*) But what's this?

SPLENDIANO

Our accounts. You appointed me your steward, so I have to look after your fortune.

HAROUN

Oh, can't we ruin ourselves without counting the cost?

SPLENDIANO

Nothing could be simpler. You like vintage wines – (*in a good-natured tone*) I'll let that pass – thoroughbred horses, gambling, all the ruinous pleasures. Every month you need a new slave girl...

HAROUN, *interrupting*

Oh yes! Incidentally, where is Djamileh?

SPLENDIANO, *pointing to the adjoining apartment*

In there. Still happy, still trusting in your love, which is a real shame.

HAROUN

Why?

SPLENDIANO

Parce qu'elle a fait son temps.

HAROUN

Quoi ? Ça fait un mois qu'elle est chez nous ?

SPLENDIANO

Depuis ce matin !

HAROUN

Je l'avais oublié. C'est bien la première fois que ça m'arrive.

SPLENDIANO

L'aimeriez-vous ?

HAROUN

Tu plaisantes ! Congédie-la puisque ce jour est venu. Après le dîner, je lui ferai un cadeau – un collier que j'ai acheté ce matin – et puis tu iras me chercher une autre esclave.

SPLENDIANO

Notre marchand doit venir ce soir même. J'ai à vous faire une confidence.

HAROUN, *avec ennui*

Longue ?

SPLENDIANO

Trois mots. Je suis amoureux !

SPLENDIANO

Because her time is up.

HAROUN

What? Has she been with us for a month already?

SPLENDIANO

Since this morning!

HAROUN

I'd forgotten all about it. It's the first time it's happened to me.

SPLENDIANO

Are you perhaps in love with her?

HAROUN

You must be joking! Send her packing, now that the day has come. After dinner I'll give her a present – a necklace I bought this morning – and then you can go and get me another slave girl.

SPLENDIANO

Our slave trader is due to come this very evening. I have something to tell you in confidence.

HAROUN, *sounding bored*

Will it take long?

SPLENDIANO

Three words. I'm in love!

HAROUN

Toi ?

SPLENDIANO

Moi !

HAROUN

Il faut soigner ça, mon cher.

SPLENDIANO

Je sais bien le remède.

HAROUN

C'est ?

SPLENDIANO

Djamileh !

HAROUN

Tu l'aimes ?

SPLENDIANO

Comme un fou ! Vous m'en voulez ?

HAROUN, *un instant pensif, puis gaîment*

Pas le moins du monde. Djamileh sera libre dans une heure. Aime-la tout à ton aise, sois heureux, je ne m'y oppose pas.

SPLENDIANO, *soupirant*

Oui, mais elle ?

HAROUN

You?

SPLENDIANO

Me!

HAROUN

You'd better do something about that, my dear fellow.

SPLENDIANO

I know the remedy.

HAROUN

What is it?

SPLENDIANO

Djamileh!

HAROUN

Do you love her?

SPLENDIANO

Madly! Are you angry with me?

HAROUN, *reflecting for a moment, then cheerful*

Not in the least. Djamileh will be free in an hour. Love her to your heart's content, be happy, I have no objections.

SPLENDIANO, *sighing*

Yes, but what about her?

HAROUN

Ah ! ça n'est pas mon affaire. Sois habile.

SPLENDIANO

Vous n'avez aucun regret ?

HAROUN

Aucun.

(N^o 2 : DUO ET COUPLETS)

o6 SPLENDIANO

Songez-y bien !

(prétentieusement)

À la fleur près de naître

Il ne faut qu'un rayon ou qu'une goutte d'eau.

Au fond de votre cœur fermé comme un tombeau

Un doux germe d'amour attend aussi peut-être

Les larmes d'une femme ou son regard vermeil...

HAROUN, *mocking*

Vieux rhéteur, laisse donc ta pluie et ton soleil.

Mon âme est un désert et si, par aventure,

Une fleur s'y cachait, il faudrait je t'assure

Pour la faire sortir brillante du néant,

Plus qu'une goutte d'eau, mon cher... un océan !

SPLENDIANO

Djamileh, cependant, est belle !

HAROUN

Ah, that's none of my business. Use your wits.

SPLENDIANO

You have no regrets?

HAROUN

None.

(No. 2: DUET AND COUPLETS)

SPLENDIANO

Think carefully about this!

(sententiously)

The flower about to bloom

Needs only a sunbeam or a drop of water.

Deep in your heart, closed like a tomb,

A sweet seed of love may also be awaiting

A woman's tears or her radiant gaze...

HAROUN, *mockingly*

Old rhetorician, forget about your rain and your sun.

My soul is a desert, and if perchance

A flower were hidden there, I assure you it would take,

To make it emerge glistening from the void,

More than a drop of water, my dear fellow – an ocean!

SPLENDIANO

Yet Djamileh is beautiful!

HAROUN

Elle est venue

Ou trop tôt ou trop tard.

D'ailleurs, destin promis aux fragiles amours,

Elle a, comme toujours

Une rivale, hélas !

SPLENDIANO, *étonné*

Vraiment ! C'est ?...

HAROUN

L'inconnue !

Oui, celle qu'on n'attend pas,

Qui vient à l'heure ignorée,

Par le dieu Hasard parée

Des plus séduisants appâts.

HAROUN ET SPLENDIANO, *ensemble*

Oui, celle qu'on n'attend pas, etc.

SPLENDIANO, *se frottant les mains*

Tout va bien !

HAROUN

Aime donc Djamileh ! Quant à l'autre,

Fais à ton gré, mon cher !

SPLENDIANO

Mon goût n'est pas le vôtre,

HAROUN

She came

Either too early or too late.

Anyway, she shares the destiny of fragile love affairs:

She has, as always

A rival, alas!

SPLENDIANO, *astonished*

Really? And she is...

HAROUN

The unknown woman!

Yes, the woman you don't expect,

Who comes at the hour you don't know,

Adorned by the God of Chance

With the most seductive charms.

HAROUN, SPLENDIANO, *together*

Yes, the woman you don't expect, etc.

SPLENDIANO, *rubbing his hands together*

All is well!

HAROUN

So love Djamileh! As for the new one,

Do as you please, my dear fellow!

SPLENDIANO

My taste is not yours:

L'esclave...

HAROUN

Eh ! Choisis-moi celle que tu voudras.

(Couplets)

I.

07 HAROUN

Tu veux savoir si je préfère
La Mauresque aux yeux languissants,
Ou bien la Juive au front sévère,
Ou la Grecque, ivresse des sens !
Dans mon cœur, foyer plein de cendre,
Tout est glacé, je le sens bien ;
Mon souvenir y peut descendre,
Hélas ! il n'y rallume rien.

Que l'esclave soit brune ou blonde,
Je cède au charme tour à tour,
Je n'aime aucune femme au monde !
J'aime l'amour !

SPLENDIANO, *se frottant les mains*

C'est fort bien dit.

Et pour le projet qui me tente,
Votre morale est rassurante...
Et pardieu ! je ne m'en plains pas !
Djamileh, tu m'appartiendras !

The slave girl...

HAROUN

Oh, choose whichever one you like for me.

(Couplets)

I.

HAROUN

You want to know if I prefer
The Moorish girl with the languid eyes,
Or the Jewess with the stern countenance,
Or the Greek girl who intoxicates the senses!
In my heart, that ashen hearth,
All is frozen, I feel it well;
My memory can descend there,
But, alas, can rekindle nothing.

Whether the slaves be brunette or blonde,
I yield to their charm one after the other;
I love no woman in the world!
I love love!

SPLENDIANO, *rubbing his hands together*

That's very well put.

And for the plan that tempts me,
Your morality is reassuring...
And, my faith, I'm not complaining!
Djamileh, you will belong to me!

II.

HAROUN

Dans la coupe qu'elle caresse,
Ma lèvre en feu n'a qu'un trésor :
Le vin qui nous verse l'ivresse
Dans l'argile comme dans l'or.
Pourvu qu'il ait la même flamme,
Le métal peut changer cent fois.
Si l'amour parfume mon âme,
Qu'importe la source où je bois !

Que l'esclave soit brune ou blonde
Je cède au charme tour à tour.
Je n'aime aucune femme au monde !
J'aime l'amour !

HAROUN ET SPLENDIANO, *ensemble*

L'amour, l'inconnue !
Oui, celle qu'on n'attend pas.
Qui vient à l'heure ignorée,
Par le dieu Hasard parée
Des plus séduisants appâts.
Oui, celle qu'on n'attend pas,
D'irrésistibles appâts est parée.

(*Paraît Djamileh, un peu pensive.*)

II.

HAROUN

In the goblet they caress,
My burning lips have but one treasure:
The wine that pours out inebriation
From clay as from gold.
As long as it has the same flame,
The metal can change a hundred times.
If love perfumes my soul
I care not which spring I drink from!

Whether the slaves be brunette or blonde,
I yield to their charm one after the other;
I love no woman in the world!
I love love!

HAROUN, SPLENDIANO, *together*

Love, the unknown woman!
Yes, the woman you don't expect,
Who comes at the hour you don't know,
Adorned by the God of Chance
With the most seductive charms.
Yes, the woman you don't expect,
Is adorned with irresistible charms.

(*Enter Djamileh, looking somewhat pensive.*)

(Dialogue)

08 HAROUN, à Splendiano, en lui faisant signe de se taire
C'est elle ! Fais servir le dîner ! Puis, tu sais...

SPLENDIANO, *bas*

Oui, oui (*à part, en sortant*) S'il l'aimait !

Scène 3

Haroun, Djamileh

(N^o 3 : TRIO ET GHAZEL)

09 HAROUN, prenant la main de Djamileh
Quelle pâleur est sur ta joue ?
Quelle ombre furtive a glissé
Sur ton front si pur où se joue
Un rayon à peine effacé ?

DJAMILEH, *sombre*

J'ai fait un rêve !...

HAROUN, il l'embrasse au front

Enfant !

DJAMILEH, montrant un visage radieux

Ah ! tiens ! tout est passé !

(Dialogue)

HAROUN, to Splendiano, gesturing to him to remain silent
Here she is! Have supper served! Then, you know...

SPLENDIANO, *softly*

Yes, yes! (*aside, as he leaves*) What if he does love her?

Scene 3

Haroun, Djamileh

(NO. 3: TRIO AND GHAZEL)

HAROUN, taking Djamileh by the hand
What is this pallor on your cheek?
What fleeting shadow has crept
Onto your pure brow, whose brightness
Is ever so slightly faded?

DJAMILEH, *gloomily*

I had a dream!

HAROUN, kissing her on the forehead

Child!

DJAMILEH, putting on a radiant face

Oh, it doesn't matter! It's over now!

HAROUN

Mais encor ?...

DJAMILEH

Je voyais au loin la mer s'étendre
Et gronder autour de moi,
Vainement je voulais tendre
Mes bras défaillants vers toi.
Sous mes mains s'ouvrait le vide
Et dans le désert des flots
La mer couvrait, voix perfide,
Mes appels et mes sanglots.

HAROUN

Folle !

DJAMILEH

Haroun, tu dis vrai peut-être, j'étais folle !
Oui, je sentais en moi comme un pressentiment.

HAROUN, *à part*

Cette pensée en ce moment ?
Peut-elle se douter ?...

DJAMILEH

Mais un mot me console
Et je bénis mon tourment
Puisque le rêve qui s'envole
Me rend ta voix plus douce et ton cœur plus aimant.

HAROUN

Tell me all the same.

DJAMILEH

I could see the sea stretching out in the distance
And roaring around me.
In vain I sought to extend
My fainting arms towards you.
The abyss opened up under my hands,
And in the wilderness of the waves
The perfidious voice of the sea
Covered my cries and my sobs!

HAROUN

You mad girl!

DJAMILEH

Haroun, maybe you're right, I was mad!
Yes, I felt as if I had a premonition.

HAROUN, *aside*

That thought, at this moment?
Can she suspect something?

DJAMILEH

But a single word consoles me,
And I bless my torment,
Because the dream that now vanishes
Makes your voice softer and your heart more loving.

HAROUN, *s'éloignant un peu, à part*

De l'amour ? Pauvre enfant !

(Splendiano rentre précédant les esclaves qui portent et servent le souper.)

10 Chère, laissons-nous vivre.

Le sourire fleurit sur ta lèvre ; oublions

Les rêves insensés qu'un doute pourrait suivre.

Djamileh !

Mets-toi là, près de moi, soyons gais et soupons !

Scène 4

Les mêmes, Splendiano

SPLENDIANO, *épanoui*

Bien dit ! bien dit ! Soupons !

(Ensemble :)

DJAMILEH

Ah ! L'aile d'un rêve est légère !

Une image passagère

Rendait mon front soucieux !

Mais il parle et moi j'espère,

C'est un avenir prospère

Que je lis dans ses yeux.

HAROUN

Oui, l'avenir a son mystère :

Qu'il soit funeste ou prospère,

Je n'en suis pas soucieux.

HAROUN, *moving away a little, aside*

Love? Poor child!

(Enter Splendiano, followed by slaves, who bring in the supper and serve it.)

My dear, let us take life easy.

A smile blossoms on your lips; let us forget

The foolish dreams that might be followed by a doubt.

Djamileh!

Sit down here, at my side; let us be merry and sup together!

Scene 4

The same, Splendiano

SPLENDIANO, *beaming with pleasure*

Well said! Well said! Let us sup together!

(Ensemble:)

DJAMILEH

Ah! The wing of a dream is light!

A fleeting vision

Furrowed my brow with care!

But he speaks and I hope:

It is a flourishing future

That I read in his eyes.

HAROUN

Yes, the future has its mystery:

Whether it is gloomy or flourishing,

I do not care.

Cette heure m'est chère,
Le vin rit dans mon verre
Et le plaisir dans tes yeux !

SPLENDIANO

Oh ! beauté pure en qui j'espère,
Bientôt viendra l'heure chère
Où je te dirai mes vœux !
Que le vin coule à plein verre,
Philtre charmant qui doit faire
Luire l'amour dans ses yeux.

(Splendiano a rempli les coupes.)

HAROUN, *en conduisant Djamileh vers la table*
Je veux te voir heureuse, ô Djamileh,
Et ton bonheur peut-être
Espère encor quelque chose de moi ?

DJAMILEH, *surprise*
Que puis-je désirer ?

HAROUN
La liberté !

DJAMILEH, *simplement*
Pourquoi ?
Je ne demande rien, mon maître !
Je suis heureuse en ta maison !

The present hour is dear to me,
The wine smiles in my glass
And pleasure in your eyes!

SPLENDIANO

O pure beauty in whom I place my hopes,
Soon will come the cherished hour
When I will make my avowal to you!
Let the wine flow by the glassful,
Charming potion that must make
Love shine in her eyes.

(Splendiano has filled the goblets.)

HAROUN, *leading Djamileh to the table*
I want to see you happy, Djamileh;
And perhaps your happiness
Still hopes for something from me?

DJAMILEH, *surprised*
What could I desire?

HAROUN
Freedom!

DJAMILEH, *simply*
Why?
I ask for nothing, my master!
I am happy in your house!

Mon âme ne saurait connaître
De plus radieux horizon !
De cette âme un instant troublée
Toute crainte s'est envolée,
Ta voix m'a rendu la raison.
Non, non, je ne demande rien, mon maître !

SPLENDIANO, *avec entrain, mirant son verre*
Oh ! que la vie est bonne et me semble enviable
Alors qu'on est à table
Et que l'on voit le monde au travers de ceci !

HAROUN, *à Djamileh*
Il a raison, buvons ma belle !
Puisque dans la coupe étincelle
Le vin qui charme le souci.

DJAMILEH
Aucun souci ne m'inquiète
Et pour avoir le cœur en fête
Je n'ai besoin que d'être ici !

HAROUN
Si ta lèvre repousse
Cette blonde liqueur,
Djamileh, dis-moi quelque chanson.
Notre ivresse est plus douce
Quand la berce une voix au murmure enchanteur.

My soul could not imagine
A brighter horizon!
From this soul, a moment troubled,
All fear has fled.
Your voice has restored my reason.
No, no, I ask for nothing, my master!

SPLENDIANO, *enthusiastically, contemplating his glass*
Oh, how good life is! How enviable it seems to me
While we sit at table
And see the world through this glass!

HAROUN, *to Djamileh*
He is right: let us drink, my lovely!
For in the goblet sparkles
The wine that charms away care.

DJAMILEH
No care worries me,
And for my heart to rejoice
I need only be here!

HAROUN
If your lips reject
This blond liquor,
Djamileh, sing me some song.
Our intoxication is sweeter
When lulled by the enchanting murmur of a voice.

DJAMILEH

Haroun, ta servante est prête,
Ton désir est ma loi !

SPLENDIANO, *qui est allé chercher un luth sur lequel il prélude comiquement, à part*
Va, chante pour lui, ma fauvette :
Bientôt tu chanteras pour moi !
(*Il donne le luth à Djamileh.*)

(*Ghazel*)

I.

11 DJAMILEH

Nour-Eddin, roi de Lahore,
Est fier comme un dieu,
Il est beau comme l'aurore ;
Ses yeux sont de feu !
Quand son regard, flèche ardente,
Est posé sur moi,
Je reste toute tremblante,
Je ne sais pourquoi.
Ainsi parlait dans son rêve
La naïve enfant ;
Aveu timide qu'achève
Un cœur triomphant.

II.

Lorsque le roi dans la foule
S'éloigne à pas lents,

DJAMILEH

Haroun, your servant is ready;
Your wish is my command!

SPLENDIANO, *who has gone to fetch a lute on which he plays a comical prelude; aside*
Go on, sing for him, my warbler:
Soon you'll be singing for me!
(*He gives the lute to Djamileh.*)

(*Ghazel*)

I.

DJAMILEH

Nureddin, King of Lahore,
Is proud as a god,
Handsome as the dawn;
His eyes are like fire!
When his gaze, a blazing arrow,
Is fixed upon me,
I tremble all over,
I know not why.
Thus spoke the naïve child
In her dream;
A timid confession completed
By a triumphant heart.

II.

When the king walks away
With slow steps through the crowd,

Un ruisseau de larmes coule
 Sous mes cils tremblants.
 D'où vient l'émoi qui m'agite
 Et d'où vient aussi
 Dès que son regard me quitte,
 Hélas ! d'où vient que je pleure ainsi ?
 Ainsi voulait la pauvre âme
 Trouver le secret
 De cette invisible flamme
 Qui la dévorait.

12 HAROUN, *interrompant doucement Djamiléh*

L'histoire sans doute est des plus touchantes,
 J'en sais la fin... (*à part*) Cherchons des images riantes.
 (*à Djamiléh*) Enfant, laissons
 Dans les buissons
 La fleur flétrie
 Et dépensons
 Gaiement la vie.
 À nous l'ivresse et les chansons.

DJAMILEH, HAROUN ET SPLENDIANO

Enfant, laissons
 Dans les buissons
 La fleur flétrie
 Et dépensons
 Gaiement la vie.
 À nous l'ivresse et la folie
 Et les chansons.

A stream of tears flows
 Beneath my trembling eyelashes.
 Whence comes the turmoil that stirs me,
 And why, too,
 As soon as his gaze leaves me,
 Alas, why do I weep so?
 Thus did the poor soul seek
 To find the secret
 Of the invisible flame
 That devoured her.

HAROUN, *gently interrupting Djamiléh*

That story is certainly one of the most touching;
 I know how it ends... (*aside*) Let me find happier images.
 (*to Djamiléh*) Child, let us leave
 In the bushes
 The withered flower,
 And let us spend
 Our lives in merriment.
 Let us have drunkenness and songs!

DJAMILEH, HAROUN, SPLENDIANO

Child, let us leave
 In the bushes
 The withered flower,
 And let us spend
 Our lives in merriment.
 Let us have drunkenness and madness
 And songs!

(Dialogue)

13 HAROUN, *à Djamileh*

Je t'ai interrompue tout à l'heure. Tu ne m'en veux pas ?

DJAMILEH, *lui tendant la main*

Moi, t'en vouloir, Maître !

HAROUN

Tu es charmante !

(N^o 4 : SCÈNE ET CHŒUR)

(Dialogue)

14 HAROUN

Ah ! je t'ai ménagé une surprise !

SPLENDIANO, *avec intention*

Une jolie surprise !

HAROUN, *prenant des mains de Splendiano un collier qu'il passe au cou de Djamileh*

Regarde !

DJAMILEH

Ah ! le beau collier ! Il est digne d'une reine !

SPLENDIANO, *à part*

Il fait bien les choses !

(Dialogue)

HAROUN, *to Djamileh*

I interrupted you earlier. Aren't you angry with me?

DJAMILEH, *holding out her hand to him*

How could I be angry with you, master?

HAROUN

You're charming!

(No. 4: SCENE AND CHORUS)

(Dialogue)

HAROUN

Ah! I've got a surprise for you!

SPLENDIANO, *meaningfully*

A pretty surprise!

HAROUN, *taking a necklace from Splendiano and putting it round Djamileh's neck*

Look!

DJAMILEH

Ah, what a lovely necklace! It's fit for a queen!

SPLENDIANO, *aside*

He does things in style!

HAROUN, *galamment*

Eh ! bien ?

DJAMILEH

Ce que j'aime le mieux en lui, pourtant, c'est...

HAROUN

C'est ?

DJAMILEH, *tout bas*

La main qui le donne !

HAROUN, *faisant un geste d'insouciance, puis prenant la main de Djamiléh*

Enfant, tu entres dans la vie ; tu es bonne et aimante ; le bonheur t'est promis sans doute, souviens-toi de moi ! (*Djamiléh le regarde toute interdite.*)

SPLENDIANO

J'entends vos amis, vous allez jouer encore ce soir ?

HAROUN

Comme toujours ! il ne faut pas être inconstant ! (*bas*) C'est la fin de la comédie, tu m'as compris ?... (*Splendiano fait un geste d'assentiment.*) C'est bien ! (*Haroun va à la rencontre de ses amis.*)

Scène 5

Les mêmes, Amis d'Haroun

15 CHŒUR DES AMIS

Salut ! Seigneur Haroun !

HAROUN, *gallantly*

Well, what do you think?

DJAMILEH

What I like best about it, though, is...

HAROUN

Is what?

DJAMILEH, *softly*

The hand that gives it to me!

HAROUN, *making a nonchalant gesture, then taking Djamiléh's hand*

Child, you are starting out in life; you are kind and loving; you will undoubtedly find happiness; remember me! (*Djamiléh looks at him, speechless.*)

SPLENDIANO

I can hear your friends. Are you going to gamble again this evening?

HAROUN

As always! One mustn't be fickle! (*sotto voce*) This is the end of the comedy, do you understand me?... (*Splendiano makes a gesture of assent.*) Very well, then! (*Haroun goes to meet his friends.*)

Scene 5

The same, Friends of Haroun

CHORUS OF FRIENDS

Greetings, Lord Haroun!

HAROUN, *leur serrant les mains*
Amis, je vous salue !
Joyeuse bienvenue
À ceux que parmi nous la fortune conduit !
Ah ! Nous allons jouer follement cette nuit !

(Djamileh, qui n'est pas voilée, s'est mise à l'écart ; les amis d'Haroun l'aperçoivent et se la montrent discrètement.)

CHŒUR DES AMIS, *à demi-voix*
Quelle est cette belle,
Dont l'œil étincelle
Et qui s'offre à nous
Sans voiles jaloux ?
Voyez,
Ses lèvres sont closes
Et l'oiseau baiser
Sur ce nid de roses
Voudrait se poser.
Son doux front épanche
Sur sa main plus blanche
Que le lis des prés,
Ses cheveux ambrés.
Elle est sans pareille
Et nos yeux épris
De cette merveille,
Devinent le prix !

(Djamileh se détourne en jetant à Haroun un regard de reproche.)

HAROUN, *shaking their hands*
Friends, I greet you!
A hearty welcome
To those whom Fortune brings among us!
Ah, we're going to gamble wildly tonight!

(Djamileh, who is not veiled, has stepped aside; Haroun's friends notice her and discreetly point her out to each other.)

CHORUS OF FRIENDS, *sotto voce*
Who is that beautiful woman,
Whose eyes sparkle
And who offers herself to us
Without jealous veils?
Look,
Her lips are closed,
And the kissing bird
Would like to land
On that nest of roses.
Her soft forehead pours forth,
On her hand whiter
Than the lily of the meadow,
Her amber hair.
She is peerless,
And our enamoured eyes
Can guess the price
Of this marvel!

(Djamileh turns away, giving Haroun a reproachful look.)

16 HAROUN, *nonchalamment*

C'est Djamileh ! venez !

HAROUN ET CHŒUR DES AMIS

Tandis qu'une voix austère

Du haut du minaret

Nous invite à la prière

Donnons au plaisir nos heures

Et chassons de nos demeures

L'ennui, cet hôte indiscret.

SPLENDIANO, *à part, avec une joie comique*

Vivat ! ma victoire est claire.

Il n'est plus besoin de taire

Mon amour ni mon secret.

Je dis : Va-t'en ! Elle pleure.

Je dis : Je t'aime ! Et sur l'heure

Elle rit ! Le tour est fait !

(Haroun et ses amis sortent, Splendiano les suit.)

Scène 6

Djamileh

(Dialogue)

17 DJAMILEH, *immobile et pensive*

Ces paroles qu'il m'a dites, elles ont retenti en moi comme un adieu. Il me demande de me souvenir. À quoi bon, puisque nous ne devons jamais nous quitter ?

HAROUN, *offhandedly*

That's Djamileh! Come on in!

HAROUN, CHORUS OF FRIENDS

While an austere voice

From the minaret on high

Invites us to prayer,

Let us devote our hours to pleasure

And drive from our dwellings

That indiscreet guest, boredom.

SPLENDIANO, *aside, with comic glee*

Hooray! My victory is clear!

I no longer need to conceal

My love or my secret.

I say: Begone with you! She weeps.

I say: I love you! And straight away

She laughs! That's all there is to it!

(Exeunt Haroun and his friends, followed by Splendiano.)

Scene 6

Djamileh

(Dialogue)

DJAMILEH, *immobile and pensive*

Those words he spoke to me resonated within me like a farewell. He asked me to remember. But what would be the point, since we are never to part?

(*Splendiano reparait.*)

Scène 7

Djamileh, Splendiano puis un Esclave

(*Dialogue*)

SPLENDIANO, *à part*

À nous deux ! il s'agit ici d'être à la fois ferme, conciliant, persuasif et... tendre.

(*à Djamileh*) J'ai à te parler, le maître...

DJAMILEH

Tu as une mauvaise nouvelle à m'apprendre ?

SPLENDIANO

Avec Haroun tout est à craindre, ma chère.

DJAMILEH

Tu dis du mal de lui, toi ?

SPLENDIANO, *de bonne foi*

Quand Haroun était encore enfant, il lui fallait sans cesse quelque plaisir nouveau dont il se lassait en une heure. J'en perdais la tête, moi qui suis inventif.

DJAMILEH

Où veux-tu en venir ?

(*Splendiano reappears.*)

Scene 7

Djamileh, Splendiano, then a Slave

(*Dialogue*)

SPLENDIANO, *aside*

Now it's between the two of us! I must be firm, conciliatory, persuasive and... (to

Djamileh) I need to talk to you: the master...

DJAMILEH

Do you have bad news to give me?

SPLENDIANO

With Haroun everything is to be feared, my dear.

DJAMILEH

Do you speak ill of him?

SPLENDIANO, *sincerely*

When Haroun was still a child, he always needed some new pleasure, of which he would tire within the hour. Even I, who am inventive, was driven out of my mind.

DJAMILEH

What are you trying to say?

SPLENDIANO

À te dire qu'il est resté le même, et qu'aujourd'hui Haroun brise ses amours,
comme autrefois il cassait ses pantins.

DJAMILEH

Il m'a dit qu'il m'aimait.

SPLENDIANO

Il te l'a dit... comme à d'autres.

DJAMILEH, *frappée*

À d'autres !

SPLENDIANO

Vas-tu croire que, la première, tu as eu le privilège de le séduire. Écoute :
chaque mois une esclave différente répète à Haroun les mêmes sourires et
entend de lui les mêmes mensonges.

DJAMILEH

Ce n'est pas vrai.

SPLENDIANO

Tout est vrai et – faut-il te le rappeler ? – il y a un mois que tu es ici.

DJAMILEH, *égarée*

Un mois !

SPLENDIANO

Depuis ce matin. De sorte que... ce soir... il attend... l'inconnue.

SPLENDIANO

That he has remained the same, and that today Haroun breaks off his love affairs
as he used to break his puppets.

DJAMILEH

He told me he loved me.

SPLENDIANO

He told you that... as he has told others.

DJAMILEH, *dumbfounded*

Others!

SPLENDIANO

Do you believe that you were the first to have the privilege of seducing him?
Listen: every month a different slave girl repeats the same smiles to Haroun and
hears the same lies from him.

DJAMILEH

It's not true.

SPLENDIANO

It's all true and – need I remind you? – you have been here for a month.

DJAMILEH, *distraught*

A month!

SPLENDIANO

A month this morning. So... tonight... he's waiting for... the unknown woman.

DJAMILEH

Il me chasse !

SPLENDIANO, *gravement*

Il ne te chasse pas, il te rend ta liberté. Il y a une nuance ; au fond, c'est la même chose.

DJAMILEH, *sans l'écouter*

Ah ! J'en mourrai ! (*Elle pleure.*)

SPLENDIANO

Prends cette bourse, en attendant que tu aies trouvé une autre consolation.

DJAMILEH

Je ne suis rien, moi. On m'a prise je ne sais où toute petite et on m'a vendue.

SPLENDIANO

Et si tu veux bien chercher, charmante, ce ne sera pas long. (*se posant*) Regarde un peu par ici seulement. (*Djamileh reste immobile, le regard fixe.*)

DJAMILEH

Toute ma vie est dans mon amour.

SPLENDIANO

Je suis sérieux, moi, et capable de m'attacher éternellement.

DJAMILEH

Il ose me parler d'amour ! Tais-toi !

DJAMILEH

He's chasing me away!

SPLENDIANO, *gravely*

He isn't chasing you away, he's setting you free. There's a distinction; but, basically, it's the same thing.

DJAMILEH, *without listening to him*

Ah, this will be the death of me! (*She weeps.*)

SPLENDIANO

Take this purse, until you find some other consolation.

DJAMILEH

I am nothing. I was taken from goodness knows where as a child and sold.

SPLENDIANO

And if you're willing to look around, my charmer, it won't take long to find that consolation. (*pause*) Just look in this direction. (*Djamileh remains motionless, staring.*)

DJAMILEH

My whole life is in my love.

SPLENDIANO

I am serious, and capable of committing myself once and for all.

DJAMILEH

He dares to speak to me of love! Be quiet!

SPLENDIANO

Je me tairai si tu me parles, si tu me souris ! Haroun est bien loin maintenant.
Et il t'a déjà oubliée, lui, je le jure.

DJAMILEH

Oubliée, quand là, tout à l'heure... oh ! je rêve !

(N^o 5 : CHANSON)

18 HAROUN ET SES AMIS, *dans la coulisse*

La fortune est femme
Pour qui la réclame.
Elle a des rigueurs
Et dans ses caprices
Souvent aux novices
Garde ses faveurs.
Mais si le jeu qui nous tente
Fait trouver l'heure moins lente,
Bon ou mauvais soit le destin,
Amis, jouons jusqu'au matin.

(Dialogue)

19 SPLENDIANO

Tu entends ? Tu as reconnu sa voix. Trouves-tu qu'il soit bien triste ? Tandis
que moi, je n'ai qu'une pensée...

DJAMILEH

Une autre esclave doit venir ce soir ?

SPLENDIANO

I'll be quiet if you talk to me, if you smile at me! Haroun is far away now. And he
has already forgotten you, I swear.

DJAMILEH

Forgotten! When, just a little while ago... Oh! I must be dreaming!

(No. 5: SONG)

HAROUN AND HIS FRIENDS, *offstage*

Fortune is a woman
For those who call on her.
She has her cruelties,
And in her whims
She often reserves her favours
For novices.
But if the game that tempts us
Makes the hour go by less slowly,
Whether our luck be good or bad,
Friends, let us gamble until morning.

(Dialogue)

SPLENDIANO

Do you hear? You recognised his voice. Do you think he's very sad? Whereas, for
my part, I only have one thought in mind...

DJAMILEH

Is another slave girl coming this evening?

SPLENDIANO

Oui.

DJAMILEH

Présente-moi à sa place. En me reconnaissant, Haroun comprendra peut-être qu'il y a au monde un bien plus précieux pour moi que cette liberté.

SPLENDIANO, *à part*

Quel enfantillage ! Haroun la reconnaîtra au premier coup d'œil... Bah !...
(*haut*) Et... si je consens ?

DJAMILEH, *avec effort*

Si tu consens et... qu'il me repousse, je serai ton esclave. (*à part*) Ah !
l'indifférence d'Haroun, ce serait ma mort ! Que m'importe la promesse faite à cet homme !

SPLENDIANO, *ravi*

Mon esclave !... J'accepte. Ta main.

DJAMILEH

La voilà !

(*Un esclave entre et parle bas à Splendiano.*)

SPLENDIANO

Le marchand ! Il vient à propos ! (*à Djameleh, lui montrant la porte*) Reste là, cachée. Dans un instant le marchand d'esclaves sera à tes ordres... Je vais te l'envoyer, et alors... (*Il baisse la voix.*) Tu as compris ? (*Il lui donne la bourse qu'elle a précédemment refusée.*)

SPLENDIANO

Yes.

DJAMILEH

Present me in her place. When he recognises me, Haroun will perhaps understand that there is something in the world more precious to me than this freedom.

SPLENDIANO, *aside*

What childishness! Haroun will recognise her at a glance... Bah! (*aloud*) And... if I consent?

DJAMILEH, *with an effort*

If you consent and... he rejects me, I'll be your slave. (*aside*) Ah! Haroun's indifference would mean death for me! What do I care about any promise I make to this man?

SPLENDIANO, *delighted*

My slave! I accept. Your hand on it.

DJAMILEH

Here it is!

(*Enter a slave, who speaks quietly to Splendiano.*)

SPLENDIANO

The slave trader! He's come at the right moment! (*to Djameleh, indicating the door*) Stay hidden in there. In a moment the slave trader will be ready to follow your instructions... I'll send him to you, and then... (*lowering his voice*) Do you understand? (*He gives her the purse she refused earlier.*)

DJAMILEH

Merci. Splendiano, merci !

SPLENDIANO (*avec une bonhomie ironique*)

Bien ! bien ! Je suis si heureux de t'être agréable, moi... Je vais tout disposer selon tes désirs... (*à part, en sortant*) Et les miens !

Scène 8

Djamileh

(N^o 6 : LAMENTO)

I.

20 DJAMILEH, *seule, avec tristesse*

Sans doute, l'heure est prochaine

Où je mourrai de ma peine !

Puis-je être heureuse encore ?

Quel arrêt vais-je entendre ?

Le ciel doit-il me prendre

À jamais mon trésor !

(*La nuit vient graduellement.*)

II.

Hélas ! une frêle trame

Peut-elle enchaîner cette âme ?

Illusion d'un jour !

Un seul regard du maître

Un seul mot va peut-être

DJAMILEH

Thank you, Splendiano, thank you!

SPLENDIANO (*with ironic good humour*)

Excellent! Excellent! I'm so happy to be agreeable to you... I'll arrange everything according to your wishes... (*aside, as he exits*) And mine!

Scene 8

Djamileh

(NO. 6: LAMENT)

I.

DJAMILEH, *alone, sadly*

No doubt the hour is at hand

When I will die of my grief!

Can I still be happy?

What decree will I hear?

Is heaven to take

My treasure from me for ever?

(*Night falls gradually.*)

II.

Alas! can a frail thread

Bind that heart to me?

One day's illusion!

A single look from the master,

A single word, will perhaps

Effacer tant d'amour !

(Djamileh s'éloigne lentement et se cache au fond, au moment où reparaît Splendiano, suivi d'Haroun et de ses amis.)

Scène 9

Djamileh, Haroun, Splendiano, un Esclave ; les Amis d'Haroun viennent à la suite

(Dialogue)

21 HAROUN, *de mauvaise humeur*

Tu m'ennuies avec tes scrupules. *(à ses amis)* Venez puisqu'il le veut...

(N° 6 BIS : MÉLODRAME)

(Dialogue)

22 SPLENDIANO

Non ! je ne veux pas vous imposer mon goût. Il faut voir de vos yeux. *(Paraît l'esclave qui est venu annoncer l'arrivée du Marchand.)* Le marchand peut entrer. *(à Haroun et à ses amis)* Ne vous impatientez pas, vous retournerez jouer tout à l'heure.

(Entrée du Marchand d'esclaves et de sa suite.)

Obliterate such great love!

(Djamileh slowly moves away and hides in the background, just as Splendiano reappears, followed by Haroun and his friends.)

Scene 9

Djamileh, Haroun, Splendiano, a Slave, followed by Haroun's Friends

(Dialogue)

HAROUN, *ill-humouredly*

You're annoying me with your scruples. *(to his friends)* Come along, since he wants you to...

(No. 6 BIS: MELODRAMA)

(Dialogue)

SPLENDIANO

No! I don't want to impose my taste on you. You must see for yourself. *(Enter the Slave to announce the arrival of the Slave Trader.)* The trader may enter. *(to Haroun and his friends)* Don't be impatient, you can go back to the game later.

(Enter the Slave Trader and his retinue.)

Scène 10

Les mêmes, le Marchand d'esclaves, l'Almée, Esclaves, Musiciens

(Dialogue)

SPLENDIANO

Pardieu !... les belles filles !

LE MARCHAND, *très obséquieux*

N'est-ce pas ? oh ! le Seigneur Haroun est un homme généreux !...

SPLENDIANO, *l'arrêtant*

Oui, oui ! nous savons ça.

LE MARCHAND

Voyez, Seigneur, jetez un coup d'œil sur ces trésors.

HAROUN

Vantard ! (*à Splendiano*) Allons ! je m'en vais.

LE MARCHAND

Quoi ! Seigneur ! vous ne souffrirez pas que je vous dise...

HAROUN

Eh ! que m'importe ! Arrange-toi avec Splendiano.

LE MARCHAND

Un seul regard ! (*à l'Almée accroupie au milieu des autres esclaves*) Debout ! (*aux musiciens*) Allez, vous autres ! (*à Haroun*) Une vraie perle, seigneur, regardez !

Scene 10

The same, the Slave Trader, the Almah, Slaves, Musicians

(Dialogue)

SPLENDIANO

By Jove! What beautiful girls!

THE SLAVE TRADER, *very obsequiously*

Yes, are they not? Oh, Lord Haroun is a generous man!

SPLENDIANO, *stopping him*

Yes, yes! We know that.

THE SLAVE TRADER

See, lord, take a look at these treasures.

HAROUN

Braggart! (*to Splendiano*) Come on, I'm going.

THE SLAVE TRADER

What, lord? Will you not suffer me to tell you...

HAROUN

Oh, what do I care? Come to an agreement with Splendiano.

THE SLAVE TRADER

Just one look! (*to the Almah, who is crouching among the other slave girls*) Get up! (*to the musicians*) Come on, the rest of you! (*to Haroun*) A true pearl, lord, look!

*(On a posé au milieu de la scène un tapis sur lequel s'est placée la danseuse.
Accompagnement de voix et d'instruments.)*

(N^o 7 : L'ALMÉE – DANSE ET CHŒUR)

23 CHŒUR DES AMIS D'HAROUN

Froide et lente,
Indolente,
Et les yeux assoupis,
Elle pose
Son pied rose
Sur les fleurs du tapis.

Et comme elle
Solennelle
La musique s'endort.
Soupir vague
De la vague
Baisant le sable d'or !

Bientôt sonne
Et l'étonne
L'appel du tambourin
Bientôt chante
Frémissante
La cymbale d'airain.

La danseuse
Paresseuse

*(A carpet has been laid in the middle of the stage, on which the dancer has taken up
position. She is accompanied by voices and instruments.)*

(No. 7: THE ALMAH – DANCE AND CHORUS)

CHORUS OF HAROUN'S FRIENDS

Cold and slow,
Indolent
And drowsy-eyed,
She lays
Her rosy foot
On the flowers of the carpet.

And, solemn
Like her,
The music falls asleep.
The faint sigh
Of the wave
Kissing the golden sand!

Soon there sounds,
Startling her,
The beat of the drum.
Soon there sings,
Quivering,
The brazen cymbal.

The dancer,
Still slothful,

Tressaille de plaisir.
C'est un rêve
Qui l'enlève
Et qu'elle va saisir.

Elle danse
Et s'élançe
Incessant tourbillon
Son pas trace
Dans l'espace
Un lumineux sillon.

L'amour voile
Double étoile
Ses regards languissants
Et l'ivresse
Qui la presse
S'empare de nos sens !

Quand pâmée
Blanche almée
Elle succombe enfin,
Délirante
Et mourante
Dans son rêve divin.

(Durant ce chœur, Djamiléh se montre un instant derrière les musiciens, regarde l'Almée avec jalousie, puis sort par la porte que lui a indiquée Splendiano.)

Shudders with pleasure.
It is a dream
That carries her off
And which she will grasp.

She dances
And soars,
Incessant whirlwind.
Her steps trace
In space
A luminous path.

Love obscures
Her languishing glances
Which resemble a double star,
And the excitement
That impels her
Grips our senses,

When, swooning,
The white Almah
Succumbs at last,
Delirious
And dying
In her divine dream!

(During this chorus, Djamiléh appears for a moment behind the musicians, looks jealously at the Almah, then leaves through the door indicated to her by Splendiano.)

(Dialogue)

24 LE MARCHAND, *après la danse*

Eh bien ?

HAROUN, *indifférent*

Je ne sais pas. Splendiano décidera. *(à ses amis)* On nous fait perdre notre temps.

(Ils sortent.)

(N^o 7 BIS)

25 SORTIE D'HAROUN ET DE SES AMIS

Scène 11

Splendiano, le Marchand, l'Almée, Esclaves, Musiciens

(Dialogue)

26 SPLENDIANO, *quand Haroun est sorti, au Marchand*

C'est parfait ! Veux-tu gagner deux cents sequins ?

LE MARCHAND, *montrant la danseuse*

Oh ! Elle vaut dix fois plus.

SPLENDIANO

Ce n'est pas d'elle qu'il s'agit. *(à part)* Pour le moment du moins.

(Dialogue)

THE SLAVE TRADER, *after the dance*

Well, then?

HAROUN, *indifferently*

I don't know. Splendiano will decide. *(to his friends)* They're wasting our time.

(Exeunt.)

(No. 7 BIS)

EXIT OF HAROUN AND HIS FRIENDS

Scene 11

Splendiano, the Slave Trader, the Almah, Slaves, Musicians

(Dialogue)

SPLENDIANO, *once Haroun has left, to the Slave Trader*

It's perfect! Do you want to earn two hundred sequins?

THE SLAVE TRADER, *pointing to the dancer*

Oh, she's worth ten times that.

SPLENDIANO

We're not talking about her. *(aside)* For the moment at least.

LE MARCHAND

De qui ?

SPLENDIANO

De toi ! Veux-tu gagner deux cents sequins, là, tout de suite ?

LE MARCHAND

Eh bien ! Oui.

SPLENDIANO

En ce cas, va-t'en, va ! *(lui montrant la porte par laquelle est sortie Djameleh)* Tu trouveras là une femme... Obéis-lui aveuglément. Elle te dira ce que nous attendons de toi !

LE MARCHAND

Que je m'en aille ?

SPLENDIANO

Oui. Mais reviens demain avec ta danseuse. On te l'achète.

(Il pousse tout le monde hors de scène.)

Scène 12

Splendiano, seul, radieux

(Dialogue)

SPLENDIANO

Elle est à moi ! Je vais tout dire à Haroun. Djameleh jouera sa petite comédie ;

THE SLAVE TRADER

Then who are we talking about?

SPLENDIANO

About you! Do you want to earn two hundred sequins right now?

THE SLAVE TRADER

Oh, well, yes!

SPLENDIANO

In that case, off you go! *(showing him the door through which Djameleh left)* You'll find a woman over there... Obey her blindly. She will tell you what we expect of you!

THE SLAVE TRADER

You want me to go away?

SPLENDIANO

Yes. But come back tomorrow with your dancer. We'll buy her from you.

(He hustles everyone off the stage.)

Scène 12

Splendiano, alone, beaming

(Dialogue)

SPLENDIANO

She's mine! I'm going to tell Haroun everything. Djameleh will play her little

il n'en sera pas dupe, et moi j'en toucherai les bénéfices.

(N^o 8 : COUPLETS)

I.

27 SPLENDIANO

Il faut pour éteindre ma fièvre,
 Une douce réalité
 Et je veux boire à pleine lèvre
 Ta coupe ardente, ô volupté !
 Je vois ma maîtresse sourire.
 Timide elle accepte mes lois.
 Rêve d'amour, ô délire !...
 Je ne sais plus ce que je vois !

II.

Doucement nous errons ensemble
 Sous les ombrages parfumés.
 Je presse sa main, elle tremble ;
 Ses yeux languissants sont fermés.
 Je me vois sûr de ma conquête,
 À peine la défend sa voix ;
 Rien ne m'émeut, rien ne m'arrête...
 Je ne dis plus ce que je vois !

(Il va vers la porte de l'appartement d'Haroun et entrouvre cette porte. Éclats de rire dans la coulisse. Écoutant :)

comedy; he won't be fooled, and I'll reap the benefits.

(No. 8: COUPLETS)

I.

SPLENDIANO

To quench my fever, I need
 A sweet reality,
 And I want to drink my fill
 Of your fiery cup, O sensual delight!
 I see my mistress smile.
 Shyly she accepts my troth.
 What a dream of love! Oh delirium!
 I will no longer know what I see!

II.

Slowly we wander together
 In the fragrant shade.
 I press her hand, she trembles;
 Her languishing eyes are closed.
 I see myself sure of my conquest,
 Her voice barely protests;
 Nothing can move me, nothing can stop me...
 I will no longer say what I see!

(He goes to the door of Haroun's apartments and opens it. Laughter offstage. Listening:)

(Dialogue)

28 Ils sont gais. Tant mieux !... *(Paraît Djamileh. Revenant en scène :) Djamileh !*

Scène 13

Splendiano, Djamileh

(Djamileh sur le seuil. Elle a revêtu le costume de la danseuse. Ses sourcils sont peints et ses cheveux à demi-cachés sous un voile.)

(Dialogue)

DJAMILEH, *très émue*

Je suis prête !

SPLENDIANO

Es-tu contente ?

DJAMILEH

J'ai peur.

Scène 14

Les mêmes, Haroun

(Dialogue)

HAROUN, *entrant vivement*

Splendiano !

(Dialogue)

They're enjoying themselves. So much the better! *(Enter Djamileh. As he returns to the stage:) Djamileh!*

Scene 13

Splendiano, Djamileh

(Djamileh stands in the doorway. She has put on the dancer's costume. Her eyebrows are painted and her hair is half-concealed under a veil.)

(Dialogue)

DJAMILEH, *very distressed*

I am ready!

SPLENDIANO

Are you happy?

DJAMILEH

I am afraid.

Scene 14

The same, Haroun

(Dialogue)

HAROUN, *entering briskly*

Splendiano!

SPLENDIANO

Chut ! c'est lui !

HAROUN

De l'or, Splendiano, j'ai perdu !

(Djamileh se tient dans l'ombre.)

SPLENDIANO, *ouvrant un coffret*

Prenez, Seigneur ! *(bas)* L'esclave est là !

HAROUN

Ah ! Jolie ?

SPLENDIANO

Sans doute. Il faut pourtant vous dire...

HAROUN, *qui a rempli d'or une bourse*

C'est bien, plus tard. On m'attend. *(Il voit Djamileh en se retournant.)* Tiens, c'est la danseuse ! *(Il passe près d'elle.)*

(N^o 8 BIS : MÉLODRAME)

(Dialogue)

29 SPLENDIANO, *le suivant*

Si vous saviez...

SPLENDIANO

Hush! It is he!

HAROUN

Gold, Splendiano: I've lost!

(Djamileh stands in the shadows.)

SPLENDIANO, *opening a chest*

Take this, lord! *(softly)* The slave girl is here!

HAROUN

Ah! Pretty?

SPLENDIANO

Undoubtedly. But I must tell you...

HAROUN, *who has filled a purse with gold*

All right, but later. They're waiting for me. *(He turns round and sees Djamileh.)* Ah, it's the dancer! *(He walks past her.)*

(No. 8 BIS: MELODRAMA)

(Dialogue)

SPLENDIANO, *going after him*

If you knew...

HAROUN

Vas-tu me laisser tranquille ?... Qu'est-ce que tu me veux donc ? (*regardant Djamileh*) Tout à l'heure si provocante et maintenant tremblante et inquiète ! C'est singulier ! Hé ! mignonne, t'aurait-on dit du mal de moi ?

(*Il veut la prendre dans ses bras, elle se dérobe et s'enfuit vers le fond.*)

SPLENDIANO

Voulez-vous ?... Il ne m'écoute pas !

HAROUN, *intéressé malgré lui et poursuivant Djamileh*

Sauvage ! Comme elle s'enfuit ! (*s'arrêtant et riant*) Ah ! mais c'est délicieux cette révolte ! Je reste !

SPLENDIANO

Un mot, je vous en prie...

HAROUN, *vivement, lui donnant sa bourse*

Prends cet or ; va jouer à ma place, va.

SPLENDIANO

Mais...

HAROUN, *impatiente*

Obéis donc et tais-toi !

SPLENDIANO, *à part, sortant*

Ah !... après tout je suis tranquille. Je sais bien qu'il la congédiera.

HAROUN

Will you leave me alone? What do you want from me? (*looking at Djamileh*) Earlier on, she was so provocative, and now she's trembling and anxious! How odd! Hey, darling, did someone speak ill of me?

(*He goes to take her in his arms, but she shies away and runs off towards rear stage.*)

SPLENDIANO

He's not listening to me!

HAROUN, *interested in spite of himself and pursuing Djamileh*

Little savage! How she runs away! (*stopping and laughing*) Ah, this rebelliousness delights me! I'm staying here!

SPLENDIANO

A word, if you please...

HAROUN, *sharply, giving Splendiano his purse*

Take this gold; off you go and play in my place.

SPLENDIANO

But...

HAROUN, *impatently*

Obey and be silent!

SPLENDIANO, *aside as he leaves*

Ah... after all, I've nothing to worry about. I know he'll send her packing.

Scène 15

Haroun, Djamileh

(Après la sortie de Splendiano, le trouble de Djamileh augmente et on la voit sur le point de défaillir.)

(N^o 9 : DUO)

30 HAROUN, *à part*

Est-ce la crainte, est-ce un caprice
Qui l'éloigne de moi ?
J'en veux faire l'épreuve.

(Il va vers elle.)

DJAMILEH

Ô nuit, sois-moi propice,
Protège mon audace.

HAROUN, *avec entrain*

Elle a peur, sur ma foi !
Nous sommes seuls ; le ciel est plein d'étoiles.
C'est l'heure qui plaît à l'amour ;
Ne tremble plus ; laisse tomber tes voiles,
Le temps du bonheur hélas est si court.

DJAMILEH, *se détournant*

Seigneur, de grâce,
Laissez, laissez

Scene 15

Haroun, Djamileh

(After Splendiano's exit, Djamileh's distress increases and she is on the verge of fainting.)

(No.9: DUET)

HAROUN, *aside*

Is it fear, is it a caprice
That keeps her away from me?
I want to put her to the test.

(He goes towards her.)

DJAMILEH

O night, be propitious to me,
Protect me in my boldness.

HAROUN, *cheerfully*

She's afraid, upon my faith!
We are alone; the sky is full of stars.
This is the hour that pleases Love best.
Stop trembling, remove your veils:
Alas, the time for happiness is so short.

DJAMILEH, *turning away*

Lord, I beg you
Let my downcast eyes

Mes yeux baissés,
De pleurs récents vous dérober la trace.

HAROUN

Ici le plaisir remplace la douleur ;
Tes larmes ! je les veux essuyer de mes lèvres,
De ces regards dont tu me sèvres
Je veux éprouver la douceur.
Plus de larmes !

DJAMILEH

Ah ! Seigneur de grâce épargnez ma faiblesse !
Notre visage n'est charmant
Qu'à l'heure où l'amour le caresse
De son divin rayonnement !

HAROUN

Oh ! viens donc, belle maîtresse !
Et laisse sur ton front doux et charmant,
Éclater d'une ardente ivresse
L'ineffable rayonnement !

31 DJAMILEH, *à part*

La frayeur me glace !

HAROUN

L'esclave dont tu prends ici la place
Avait moins de rigueur
Et je l'aimais.

Conceal from you the traces
Of my recent tears.

HAROUN

Here pleasure replaces pain;
Your tears! I want to wipe them away with my lips,
I want to enjoy the sweetness
Of those glances that you deny me.
No more tears!

DJAMILEH

Ah, lord, please spare my weakness!
Our face is charming
Only when love caresses it
With its divine radiance!

HAROUN

Oh, come, fair mistress!
And let the ineffable radiance
Of an ardent intoxication
Bloom on your sweet beguiling countenance!

DJAMILEH, *aside*

I am ice-cold with fear!

HAROUN

The slave whose place you take here
Was less severe,
And I loved her.

DJAMILEH, *vivement*
 Seigneur, si vous l'aimez,
 Pourquoi l'avoir bannie ?
 (*à part*) Ah ! je crains de m'être trahie !...

HAROUN
 Si j'ai dit que j'aimais, ma chère, entendons-nous...
 Je n'ai pas enchaîné ma vie.
 Être libre est un bien plus doux !
 Lorsque ma maîtresse est partie,
 Il ne restait rien entre nous,
 Rien... qu'un souvenir de tendresse.
 Avec sa dernière caresse
 Nos liens s'étaient brisés tous !
 (*Djamileh essuie furtivement une larme. Haroun, surpris :*) Elle pleure !
 (*allant vers elle, haut*) Pourquoi pleurer ? T'ai-je offensée ?

DJAMILEH, *entraînée*
 Ah ! vous êtes cruel !
 (*Elle s'éloigne.*)

HAROUN
 Mais, qu'as-tu donc ?
 Quoi ! tu me fuis encor ?
 (*Il la suit. Un rayon de lune éclaire soudainement Djamiléh. Frappé d'étonnement – presque parlé, à part :*)
 Ah ! Djamiléh !...
 Oui c'est elle !... Insensée ! Elle m'aimait ! (*Il reste rêveur.*)

DJAMILEH, *swiftly*
 Lord, if you loved her,
 Why did you banish her?
 (*aside*) Ah, I fear I have betrayed myself!

HAROUN
 If I said I loved her, my dear, let me explain...
 I have not enchained my life.
 To be free is much sweeter!
 When my mistress departed,
 There was nothing left between us,
 Nothing but a memory of tenderness.
 With her last caress
 All our ties were broken!
 (*Djamileh furtively wipes away a tear. Haroun is surprised*) She is weeping!
 (*going up to her; aloud*) Why weep? Have I offended you?

DJAMILEH, *carried away*
 Ah, you are cruel!
 (*She recoils from him.*)

HAROUN
 What is the matter with you?
 Are you still running away from me?
 (*He follows her. A moonbeam suddenly illuminates Djamiléh. Dumbfounded – aside, almost spoken:*)
 Ah! Djamiléh!
 Yes, it is she! Foolish girl! She loved me! (*He remains dazed.*)

DJAMILEH, *à part, douloureusement*
J'espère en vain... son cœur est mort !

HAROUN, *à part, avec passion*
Si l'amour était un mensonge,
Me sentirais-je ainsi troublé ?
Bonheur qui me souris, si tu viens dans un songe
Ah ! que je meure avant qu'il se soit envolé !

(Haroun reste muet et pensif loin de Djamiléh. On voit qu'il lutte contre lui-même et tente de résister à son émotion.)

DJAMILEH, *de même, à part*
Qu'à ma tremblante voix sa colère réponde...
Que m'importe aujourd'hui ?
Avant d'aller dormir sous la vague profonde,
Je veux me révéler à lui.
(avec intention, se rapprochant peu à peu d'Haroun)

32 Cherchant, des monts à la plaine,
Son cœur envolé,
Elle allait contant sa peine
Au ciel étoilé.
Et sans qu'on en sût la cause,
Cette fleur d'amour
Se flétrit comme une rose
Aux ardeurs du jour.
Ainsi mourut l'innocente
Dans son rêve d'or,
À sa vision charmante

DJAMILEH, *aside, sorrowfully*
I hope in vain... his heart is dead!

HAROUN, *aside, passionately*
If love were a lie,
Would I feel so troubled?
Happiness that smiles on me, if you come in a dream,
Ah, let me die before that dream vanishes!

(Haroun remains silent and lost in thought, at a distance from Djamiléh. He is visibly struggling with himself and trying to resist his emotions.)

DJAMILEH, *aside, still sorrowful*
Let his anger answer my trembling voice...
What does it matter now?
Before going to slumber beneath the deep waves,
I will reveal myself to him.
(meaningfully, as she gradually approaches Haroun)
Searching, from mountain to plain,
For her heart that had flown away,
She related her sorrow
To the starry sky.
And without anyone knowing why,
This flower of love
Faded like a rose
In the heat of the day.
Thus did the innocent girl die
In her golden dream,
Still smiling

Souriant encor !
(à part) Il se tait !
(allant vers lui et d'un ton suppliant)
Maître ! Grâce !

HAROUN
Ah ! je t'ai reconnue !
(luttant contre lui-même)
Mais non ! En vain tu seras revenue...
Je ne veux pas aimer.
(à part) Non, ce mot qu'elle attend
Je ne le dirai pas.
(résolument et avec violence)
Va-t'en !

DJAMILEH, avec un cri de douleur
Il se jouait de moi !
(d'une voix brisée)
L'amour était ma vie...
Ô mon maître !
Mon espérance m'est ravie.
Plus que la liberté, c'était toi que j'aimais !
Adieu maître !... adieu pour jamais !
(Elle s'éloigne puis chancelle et tombe dans les bras d'Haroun accouru pour la recevoir.)

HAROUN, hors de lui
Ah ! chère enfant, c'était une épreuve,
Ô Djamiléh ! mon âme, mon seul bien !

At her enchanting vision!
(aside) He is silent!
(going to him and pleading)
Master! Mercy!

HAROUN
Ah! I have recognised you!
(struggling with himself)
But no! You have come back in vain...
I do not want to love.
(aside) No, that word which she awaits,
I will not say it.
(resolutely and violently)
Begone!

DJAMILEH, with a cry of pain
He was toying with me!
(in a broken voice)
Love was my life...
O my master!
My hope is torn from me.
More than freedom, it was you I loved!
Farewell, master! Farewell for ever!
(She moves away, then totters and falls into the arms of Haroun, who has run up to embrace her.)

HAROUN, beside himself with emotion
Ah, dear child, it was a test!
O Djamiléh! My soul, all I have that is good!

Il ne me faut plus d'autre preuve.
 En comprenant ton cœur, j'ai retrouvé le mien.
 33 Ta lèvre parfumée
 Peut cesser de mentir ; mon doute est terrassé,
 Ô douce bien-aimée,
 Revenons pour jamais aux beaux jours du passé !
 Oui, c'est trop, je cède
 Au plus doux transport.
 Oh ! Djamileh !
 L'amour me possède.
 Non, mon cœur n'est pas mort.

DJAMILEH, *dans ses bras*
 Je triomphe. Il cède
 À son doux transport.
 Ah ! L'amour le possède,
 Son cœur n'est pas mort.

HAROUN et DJAMILEH
 Ah viens !
 Pour toi je veux vivre,
 Ta voix qui m'enivre
 A fixé mon sort.

DJAMILEH
 Ta voix chérie,
 Ta voix m'enivre,
 Je veux vivre
 Pour t'aimer.

I need no further proof.
 Through understanding your heart, I have found mine.
 Your fragrant lips
 May cease to lie; my doubt is vanquished.
 O sweet beloved,
 Let us return for ever to the beautiful days of the past!
 Yes, it is too much, I yield
 To the sweetest transport.
 Oh, Djamileh!
 Love possesses me.
 No, my heart is not dead.

DJAMILEH, *in his arms*
 I triumph. He yields
 To his sweet transport.
 Ah, love possesses him,
 His heart is not dead

HAROUN, DJAMILEH
 Ah, come!
 I want to live for you,
 Your voice that intoxicates me
 Has decided my destiny.

DJAMILEH
 Your dear voice,
 Your voice intoxicates me,
 I want to live
 In order to love you

GEORGES BIZET

Ah ! viens !

HAROUN

Je t'aime !

Ah ! viens !

(Splendiano a paru, il fait un geste de désespoir comique. Derrière lui se montrent les amis d'Haroun. À leur vue, Haroun ramène sur le visage de Djameleh le voile qu'elle avait laissé tomber sur ses épaules, puis il passe doucement avec elle.)

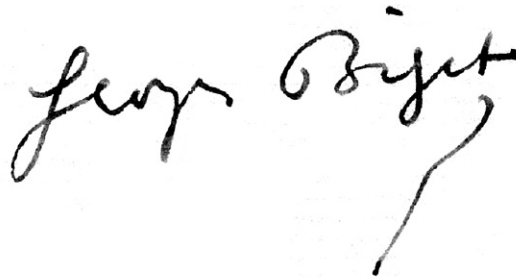
Ah! come!

HAROUN

I love you!

Ah, come!

(Enter Splendiano, who makes a comic gesture of despair. Haroun's friends appear behind him. Seeing them, Haroun pulls back over Djameleh's face the veil she had let fall on her shoulders, then walks quietly past them along with her.)

A handwritten signature in black ink, reading "Georges Bizet". The signature is written in a cursive, flowing style with a long, sweeping tail stroke extending downwards and to the right.

Signature de Georges Bizet. Détail d'une lettre envoyée à Camille Saint-Saëns.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

Signature of Georges Bizet. Detail from a letter addressed to Camille Saint-Saëns.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Vasco de Gama

Ode-symphonie. Paroles de Louis Delâtre. Créé le 8 février 1863 par la Société nationale des Beaux-Arts à la Salle des Agriculteurs à Paris.

PERSONNAGES VASCO DE GAMA, *commandant de la flotte portugaise* ALVAR, *son frère* LÉONARD, *jeune officier* ADAMASTOR, *le géant* (6 choristes basses à l'unisson)
LA VIGIE RÉCITANT *Chœur de matelots, chœur de soldats, etc.*

Ode-symphonie. Text by Louis Delâtre. First performance: Salle des Agriculteurs, Paris, 8 February 1863, by the Société Nationale des Beaux-Arts.

DRAMATIS PERSONÆ VASCO DA GAMA, *commander of the Portuguese fleet* ALVARO, *his brother* LEONARDO, *a young officer* ADAMASTOR, *the giant* (6 bass choristers in unison)
THE LOOKOUT SPEAKER *Chorus of Sailors, Soldiers, etc.*

(II)

01 INTRODUCTION

RÉCITANT (*déclamé*)

Limpide et radieux, le ciel nous favorise,
Le firmament sourit à la grande entreprise,
D'un nouveau continent nous montrons le chemin,
Deux mondes séparés vont se donner la main.
Tous les Dieux de la mer, foule indisciplinée,
S'empressent d'assister à ce noble hyménée ;
Le pôle fait briller ses astres les plus beaux,
Et pare ses lambris de mille autres flambeaux.
Réjouis-toi, vieux Tage, et reçois en échange
De tes riches moissons les merveilles du Gange.
Rhône, Tamise, Oder, Ebre aux flots de cristal,
Entourez en dansant le chevet nuptial ;
Nations, accourez, notre voix vous réclame,
Des deux mondes unis chantez l'épithalame,

INTRODUCTION

SPEAKER (*declaiming the verse*)

Serene and bright, the sky favours us;
The firmament smiles on the great enterprise:
We show the way to a new continent.
Two separate worlds will join hands.
All the gods of the sea, that unruly crew,
Hasten to attend this noble marriage;
The Pole makes its most beautiful stars shine,
And adorns the heavens with a thousand torches more.
Rejoice, ancient Tagus, and receive, in exchange
For your rich harvests, the wonders of the Ganges:
Rhône, Thames, Oder, Ebro with your crystalline waters,
Dance around the nuptial bedside;
Nations, come forth, our voice cries out for you,
Sing the epithalamium of two worlds joined together,

Et toi, Mer, fais entendre un son paisible et doux
Qui procure un doux rêve à ces tendres époux.

LÉONARD ET LE CHŒUR DE MATELOTS

La terre fuit ; la voile glisse
Sur l'océan tranquille et pur ;
Adieu ! noble ville d'Ulysse,
Beau Tage aux flots d'or et d'azur.

LÉONARD

Ne pleure plus, terre chérie,
Sur le destin de tes enfants ;
Ils reviendront de leurs voyages
Victorieux et triomphants !
Adieu beau pays adoré ! adieu !

CHŒUR DE MATELOTS

Adieu parents, adieu patrie, adieu.
Ne pleure plus, terre chérie,
Sur le destin de tes enfants ;
Ils vont chercher d'autres rivages, adieu.
Ils reviendront de leurs voyages
Victorieux et triomphants !
Adieu beau pays adoré ! adieu !

CHŒUR DE SOLDATS

Nous soumettrons à tes exemples
Tous ces barbares, vil troupeau ;
Sur leurs palais et sur leurs temples

And you, Sea, make a peaceful and gentle sound
To ensure sweet dreams for these tender spouses.

LEONARDO, CHORUS OF SOLDIERS

The land slips away; the sail glides
On the calm, pure ocean:
Farewell, farewell, noble city of Ulysses,
Lovely Tagus with your waters of gold and azure!

LEONARDO

Weep no more, cherished land,
For the fate of your children;
They will return from their voyages
Victorious and triumphant!
Farewell, beloved, beautiful land! Farewell!

CHORUS

Farewell, parents; farewell, homeland, farewell.
Weep no more, cherished land,
For the fate of your children;
They go in search of other shores; farewell.
They will return from their voyages
Victorious and triumphant!
Farewell, beloved, beautiful land! Farewell!

CHORUS OF SOLDIERS

We will submit to your example
All that vile herd of barbarians;
On their palaces and temples

Nous dresserons ton saint drapeau.
Nous graverons sur les colonnes
Vos noms de gloire environnés.
Nous t'apporterons les couronnes
Des rois vaincus et détrônés.

CHŒUR DE MATELOTS

Adieu !

LÉONARD ET LE CHŒUR DE MATELOTS

La terre fuit ; la voile glisse
Sur l'océan tranquille et pur :
Adieu ! adieu ! noble ville d'Ulysse,
Beau Tage aux flots d'or et d'azur.
Adieu beau pays adoré ! adieu !

02 LÉONARD

La mer est immobile et longue est la veillée,
La flotte court sans bruit sous le ciel enflammé.
Ah ! qu'il doit être doux d'errer sous la feuillée
Avec celle qu'on aime et dont on est aimé !
Vierges que nous aimons, qu'êtes-vous devenues ?...
Avez-vous oublié nos fidèles amours ?
Nous fuyons sur des mers inconnues ;
Notre bonheur est-il envolé pour toujours ?

ALVAR

Ô Léonard, ô toi dont la voix caressante
Nous enchantait le soir au pied des orangers,

We will raise your holy banner.
We will engrave on the columns
Your names wreathed in glory.
We will bring you the crowns
Of kings vanquished and dethroned.

CHORUS OF SAILORS

Farewell!

LEONARDO, CHORUS OF SAILORS

The land slips away; the sail glides
On the calm, pure ocean:
Farewell, farewell, noble city of Ulysses,
Lovely Tagus with your waters of gold and azure!
Farewell, beloved, beautiful land! Farewell!

LEONARDO

The sea is motionless and the watch is long.
The fleet moves noiselessly under the blazing sky.
Oh, how sweet it must be to wander under the green trees
With the girl you love and who loves you!
Maidens whom we adore, what has become of you?
Have you forgotten our pledges of constancy?
We race towards unknown seas:
Has our happiness flown for ever?

ALVARO

Leonardo, you whose caressing voice
Enchanted us in the evenings under the orange trees,

Chante un air qui nous rende à la patrie absente,
Oui chante un air joyeux qui nous fasse oublier
Neptune et ses dangers !

LÉONARD

Amis, vous le voulez :
Je vais vous faire entendre
Le joyeux chant d'amour
Qu'Inès de sa voix tendre
Me chantait chaque jour.

ALVAR

Écoutons !

CHŒUR

Écoutons !

(Boléro)

03 LÉONARD

La marguerite a fermé sa corolle,
L'ombre a fermé les yeux du jour ;
Belle, me tiendras-tu parole ?...
Ouvre ton cœur à mon amour !
Ouvre ton cœur, ô jeune ange, à ma flamme
Qu'un rêve charme ton sommeil !
Ouvre ton cœur !
Je veux y répandre mon âme,
Ouvre ton cœur, ô jeune ange à ma flamme !

Sing a song that will take us back to our distant homeland.
Yes, sing a joyful air that will make us forget
Neptune and his dangers!

LEONARDO

Friends, since you wish it,
I will let you hear
The joyous love song
That Ines, in her tender voice,
Used to sing to me every day.

ALVARO

Let us listen!

CHORUS

Let us listen!

(Bolero)

LEONARDO

The daisy has closed her corolla,
The shadow has closed the eyes of day;
Fair maiden, will you keep your word to me?
Open your heart to my love!
Open your heart, young angel, to my passion,
That a dream may charm your slumber!
Open your heart!
I would pour my soul therein;
Open your heart, young angel, to my passion!

Comme une fleur s'ouvre au soleil,
Ouvre ton cœur !

(Orage et Apparition)

04 ALVAR

Amis, cessez vos chants !
L'orage est sur nos têtes,
Plus de jeux, plus de fêtes,
À la manœuvre, enfants !

CHŒUR

L'horizon s'obscurcit et les tonnerres grondent
Dans un même chaos l'air et l'eau se confondent.
Le vent courbe des mâts l'impuissante forêt.
Soudain parmi ces bruits funèbres,
Au sein des eaux et des ténèbres,
Environné d'éclairs, un fantôme apparaît !
Il chasse devant lui la vague mugissante,
Il remplit l'Océan et le Ciel d'épouvante,
Il s'approche, il s'élançe, oh Dieux ! il va parler..
Quel mystère effrayant va-t-il nous révéler ?..

ADAMASTOR

Ces orages sont mes fêtes ;
Je suis le Roi des Géants,
Je m'oppose à vos conquêtes,
Je suis le Cap des Tempêtes,
Maître des deux océans !

As a flower opens to the sun,
Open your heart, open your heart!

(Storm and Apparition of Adamastor)

ALVARO

Friends, cease your singing!
The storm is above our heads.
No more games, no more celebrations:
To your rigging, my lads!

CHORUS

The horizon grows dark and thunder growls;
Air and water merge in the same chaos.
The wind bends the powerless forest of masts.
Suddenly, among these mournful sounds,
In the midst of waters and darkness,
Surrounded by lightning, a phantom appears!
He drives the roaring wave before him,
He fills ocean and sky with dread,
He approaches, he lurches forward, oh Gods, he is about to speak....
What terrifying mystery will he reveal to us?

ADAMASTOR

These tempests are my delight;
I am the King of the Giants.
I oppose your conquests!
I am the Cape of Storms,
Master of the two oceans!

CHEUR

Horrible menace ! La frayeur nous glace !
Ô profonde terreur ! Malheur à nous !

ALVAR

Tu menaces nos preux ; mais leurs âmes sont prêtes
À défier la mort sous l'œil du Tout-Puissant.

CHEUR

Que nous veux-tu, fantôme horrible et menaçant ?...
Pourquoi soulèves-tu l'abîme sur nos têtes ?...

ADAMASTOR

Race insolente et guerrière,
Qui des mers troublez les lois,
Respectez cette barrière !
Retournez vite en arrière !
Obéissez à ma voix.
Descendants du sage Ulysse
Ne bravez pas mon courroux !
Qu'à ma voix chacun frémisses !
L'ouragan est mon complice !
Portugais, malheur à vous !

ALVAR, CHEUR

Ah !

CHEUR

Le géant disparaît

CHORUS

Hideous menace! We are frozen with fear!
Oh profound terror! Woe betide us!

ALVARO

You threaten our valiant heroes; but their souls are ready
To defy death under the eye of the Almighty.

CHORUS

What do you want from us, horrible, threatening phantom?
Why do you raise the abyss over our heads?

ADAMASTOR

Insolent and warlike race
Who infringe the laws of the seas,
Respect this obstacle!
Return swiftly whence you came!
Obey my voice.
Descendants of wise Ulysses,
Do not defy my wrath!
Let all tremble at my voice!
The hurricane is my confederate!
Portuguese, woe betide you!

ALVARO, CHORUS

Ah!

CHORUS

The giant disappears

Dans l'ombre et dans les flammes.
L'abîme apaise sa fureur.
Le calme reparait,
Mais au fond de nos âmes,
Règne encore la terreur.

(Récit et Prière)

05 VASCO DE GAMA

Que l'aspect du danger sous la croix nous rallie
En face de la mort, prions du fond du cœur !
À genoux !
Celui qui s'humilie se relève vainqueur !
À genoux ! devant Dieu, à genoux !

CHŒUR

Dieu dont la main sauva Moïse
Avec tous ses enfants des gouffres écumeux,
Toi qui les conduisis vers la terre promise
Ah ! guide-nous, sauve-nous comme eux.

VASCO DE GAMA, PUIS LÉONARD ET ALVAR

Ah ! Seigneur vois nos alarmes !
Dieu puissant sèche nos larmes !
Prends pitié de tes enfants !
Ramène-les triomphants !
Seigneur, ah ! prends pitié !
Pitié, mon Dieu ! Pitié !
Seigneur, ah ! prends pitié,

Into the darkness and the flames.
The fury of the abyss is appeased.
Calm returns,
But in the depths of our souls
Terror still reigns.

(Recitative and Prayer)

VASCO DA GAMA

Let the sight of danger bring us together beneath the Cross:
In the face of death, let us pray from the bottom of our hearts!
On your knees!
He who humbles himself rises again victorious!
On your knees! Before God, on your knees!

CHORUS

O God, thou whose hand saved Moses
With all his children from the foaming depths,
Thou who didst lead them to the Promised Land,
Ah, guide us, save us as thou didst save them.

VASCO DA GAMA, THEN LEONARDO AND ALVARO

O Lord, look upon our alarms!
Mighty God, dry our tears!
Have mercy on thy children!
Bring them home in triumph!
Lord, ah, have mercy!
Mercy, my God! Have mercy!
Lord, ah, have mercy,

Seigneur, de tes enfants !

(Final)

o6 LA VIGIE

Terre ! Terre !

Tous
Gloire au Seigneur !
À nous l'Asie et ses trésors
Rêvés par nos ancêtres ;
Peuples sauvages de ces bords
Reconnaissez vos maîtres !
Cher pays nous te revenons
Vainqueurs des infidèles
Et tu couronneras nos fronts
De palmes immortelles.
Gloire au Seigneur ! Gloire !

Lord, on thy children!

(Finale)

THE LOOKOUT

Land! Land!

ALL
Glory to the Lord!
Ours are Asia and its treasures
Dreamt of by our ancestors;
Savage peoples of these shores,
Acknowledge your masters!
Dear homeland, we will return to you
Having conquered the heathen,
And you will adorn our brows
With immortal palms.
Glory to the Lord! Glory!

Le Retour de Virginie

Cantate pour le prix de Rome. Texte d'Auguste Rollet. Créé le 3 mai 2024 à l'Auditorium de Lyon.

PERSONNAGES PAUL MARGUERITE, sa mère LE MISSIONNAIRE DES PAMPLEMOUSSES

Cantata for the Prix de Rome. Text by Auguste Rollet. First performance: Auditorium de Lyon, 3 May 2024.

DRAMATIS PERSONÆ PAUL MARGUERITE, his mother THE MISSIONARY OF THE PAMPLEMOUSSES DISTRICT

(III)

o1 INTRODUCTION

(Airs lointains des danses de nègres, mariés aux chants des oiseaux, qui célèbrent la fin du jour.)

Scène 1

Paul, seul

(Paul, assis sur une éminence, écoute tristement le bruit des vagues qui battent les rochers.)

o2 PAUL

Virginie ! ô ma sœur, pourquoi rester en France ?
Mais qui donc peut l'aimer autant que moi là-bas ?
Ah ! j'interroge en vain la nuit et le silence...
Mon cœur seul me répond... elle n'arrive pas !

o3 Échos de mon deuil solitaire,

Allez, sur l'aile du zéphyr,
Porter à celle qui m'est chère

INTRODUCTION

(The distant sound of negro dances is heard, mixing with birdsong and celebrating the end of the day.)

Scene 1

Paul, alone

(Paul, seated on a hill, listens sadly to the sound of the waves breaking against the rocks.)

PAUL

Virginie, O my sister, why do you remain in France?
But who there can love her as much as I?
Ah, in vain I question the night, the silence,
My heart alone answers... she is not coming!

Echoes of my solitary grief,

Go, upon zephyr's wing,
Bear to one who is dear to me

Mes vœux et mon doux souvenir !
 Et vous, amis de son enfance,
 Petits oiseaux, qu'elle charmaient,
 Pleurez avec moi son absence,
 Vous qui l'aimiez et qu'elle aimait !
 En vain je redemande à l'onde
 La blonde enfant qu'elle emmena ;
 Le pauvre Paul est seul au monde.
 Ma sœur, tu n'es plus là !
 Échos de mon deuil solitaire, etc.

04 Déjà les orangers ont fleuri quatre fois ;
 L'oiseau confie aux bois sa nouvelle couvée ;
 Et ma sœur n'est pas arrivée
 Aux tristes accents de ma voix.

05 Âme de ma vie,
 Ô ma sœur chérie,
 Reviens, je t'en prie ;
 Les bois vont fleurir.
 Le printemps commence ;
 Ah ! quitte la France !
 Ma sœur, plus d'absence...
 Elle fait mourir !
 Tes plantes aimées,
 Tes fleurs embaumées
 Meurent loin de toi ;
 Leurs tiges séchées,
 Tristement penchées,

My good wishes, my sweet thoughts!
 And you, her childhood friends,
 Little birds, whom she would charm,
 Grieve with me her absence,
 You who loved her and whom she loved!
 In vain I ask the sea yet again to bring back
 The fair-haired child it carried away;
 Paul, alas, is alone in this world.
 My sister, you are no longer here!
 Echoes of my solitary grief, *etc.*

Four times already the orange trees have blossomed,
 To the woods the bird entrusts its new brood,
 And still my sister has not come
 In answer to the sad strains of my voice.

Soul of my life,
 My beloved sister,
 I beg you, return;
 The woods are about to flower,
 It is the beginning of spring.
 Ah, leave France,
 My sister, stay away no longer,
 Or I shall die!
 Your beloved plants,
 Your fragrant flowers
 Are dying, with you so far away;
 Their dried-up stems,
 Bent with sadness,

Pleurent comme moi.
Domingo soupire
Quand on vient à dire
Ton nom gracieux ;
Fidèle, en silence,
Sur la mer immense
Étend ses grands yeux...
Âme de ma vie, etc.

Scène 2

Paul, Marguerite

o6 MARGUERITE, *entrant vivement, une lettre à la main*

Paul ! oh mon fils ! sois heureux !

PAUL

Avec la fugitive

Mon bonheur, ô ma mère, est sorti de ces lieux.

MARGUERITE, *lui tendant la lettre*

Il reviendra : tiens, lis !

PAUL

Elle arrive...

À bord du Saint-Géran !

En croirai-je mes yeux ?

MARGUERITE

Enfant, crois-en les miens ; interroge mes larmes

Weep as I do.
At the mention
Of your charming name,
Domingo sighs;
Faithful and in silence,
With his big eyes
He scans the vast sea...
Soul of my life, etc.

Scene 2

Paul, Marguerite

MARGUERITE, *entering briskly, with a letter in her hand*

Paul! My son! Be happy!

PAUL

With the fugitive,

My happiness, mother, has gone from this place.

MARGUERITE, *handing him the letter*

It will return: read this!

PAUL

She is coming...

On board the *Saint-Géran*!

Shall I believe my eyes?

MARGUERITE

Child, believe mine; ask my tears,

Mes larmes de bonheur, si douces à verser.

PAUL

Oh ! que la nuit est belle, après les jours d'alarmes !
Ô ma mère ! demain nous allons l'embrasser !

PAUL ET MARGUERITE

Mon/Son cœur palpite ;
L'espoir l'agite ;
Sœur/Fille attendue,
Tu m'es rendue !
Plus de souci !
Merci mon Dieu, merci !

07 Bengalis d'alentour,
Chantez sous la feuillée
Ma/Sa tristesse envolée,
Et chantez son retour.

PAUL

Que les vents sur ses pas répandent
Les parfums de la jeune fleur !
Que les lianes se suspendent
En secouant leur douce odeur
Sur le front de ma sœur !

MARGUERITE

Zéphyr, aux haleines si douces,
Soufflez, soufflez en vous jouant,
Et poussez vers les Pamplemousses

These tears of happiness, which are so sweet to shed.

PAUL

Oh, how lovely this night, after these days of anxiety!
Oh mother, tomorrow we shall embrace her!

PAUL, MARGUERITE

My/His heart is throbbing,
In the grip of hope;
No more fretting!
Long-awaited sister/daughter,
You are returned to me!
O God, I thank you!
Avadavats round about,
Sing beneath the leafy boughs
Of my/his sadness now vanished,
And celebrate her return.

PAUL

Let the winds scatter before her
The perfumes of the new-blown flower!
Let the lianas above
Shed their sweet scent
Upon my sister's brow!

MARGUERITE

Zephyrs with your sweet breaths,
Blow, blow, as you play,
Drive towards these shores

Le navire de notre enfant,
De celle qu'on attend.

PAUL ET MARGUERITE
Bengalis d'alentour, etc.

o8 PAUL
Mon âme était partie, on m'a rendu mon âme.
Je n'avais plus d'amour à donner ici-bas.

MARGUERITE
Ingrat ! et moi !

PAUL
Pardon, ô noble et sainte femme !
Ce que j'avais perdu ne se remplace pas.

MARGUERITE
Comme elle doit être embellie !

PAUL
Elle était déjà si jolie !
Comme son cœur en nous voyant
Va tressaillir !

PAUL ET MARGUERITE
Ah ! quel moment !

The ship that carries our child,
Whom we await.

PAUL, MARGUERITE
Avadavats round about, *etc.*

PAUL
My soul went away, my soul has been returned.
I no longer had any love to give in this world.

MARGUERITE
Ingrate! What about me?

PAUL
Forgive me, O holy and noble woman!
What I had lost cannot be replaced.

MARGUERITE
How lovely she must be now!

PAUL
She was already so pretty!
How her heart will leap
When she sees us!

PAUL, MARGUERITE
Ah, what a moment that will be!

Scène 3

Paul, Marguerite, le Missionnaire

09 LE MISSIONNAIRE

Amis, entendez-vous la tempête naissante
Qui gronde au loin, et s'avance vers nous ?
Pour conjurer l'orage et l'onde menaçante,
Prions Dieu, mes enfants ; à genoux !

(Prière)

10 PAUL, MARGUERITE ET LE MISSIONNAIRE

Ô roi des cieux, souverain maître
Des vains mortels créés par vous ;
Vous qui pouvez leur donner l'être,
Sauvez-les des flots en courroux !

LE MISSIONNAIRE

Soutenez sur les noirs abîmes
Le matelot qui touche au port.
Déjà, mon Dieu, tant de victimes
Dans les flots ont trouvé la mort !

PAUL, MARGUERITE ET LE MISSIONNAIRE

Ô roi des cieux, souverain maître, etc.

(L'orage redouble ; on entend au loin le canon.)

Scene 3

Paul, Marguerite, the Missionary

THE MISSIONARY

Friends, do you hear the gathering storm,
Rumbling in the distance, coming this way?
To avert the winds and the ominous seas,
Let us pray to God, my children, upon our knees!

(Prayer)

PAUL, MARGUERITE, THE MISSIONARY

O King of Heaven, sovereign master
Of vain mortals, thy creatures,
Thou who hast the power to give them being,
Save them now from the angry waves!

THE MISSIONARY

On the dark ocean depths, support
The sailor coming into harbour.
Already, my God, so many victims
Have perished in the waves!

PAUL, MARGUERITE, THE MISSIONARY

O King of Heaven, sovereign master, etc.

(The storm intensifies; the boom of a distant cannon is heard.)

11 PAUL
Entendez-vous ? le canon tonne.

MARGUERITE
Ô Virginie, ô mon enfant !

PAUL
Ah ! malgré-moi, mon cœur frissonne !

(Coup de canon.)

LE MISSIONNAIRE
C'est le canon du Saint-Géran !

PAUL
Le Saint-Géran !

MARGUERITE
Dieu !

LE MISSIONNAIRE
On le signale à terre.

PAUL
Oh ! mon Dieu, quel malheur !
(Canon.)
Entendez-vous ? on m'appelle, ma mère.

PAUL
Do you hear? They're firing the cannon.

MARGUERITE
O Virginie, O my child!

PAUL
Ah, despite myself, my heart trembles.

(The cannon sounds again.)

THE MISSIONARY
It's the cannon of the *Saint-Géran!*

PAUL
The *Saint-Géran!*

MARGUERITE
God!

THE MISSIONARY
It has run aground.

PAUL
Oh God, what adversity!
(The cannon is heard once more.)
Do you hear? They're calling to me, mother.

LE MISSIONNAIRE

Dieu seul, mon fils, peut sauver votre sœur !

(Ensemble)

PAUL

Courons vers le rivage,
Dieu lui-même me secondera.
Que m'importe l'orage ?
Ma Virginie est là !

MARGUERITE

Enfant ! sur cette plage
Qui te secondera ?
Tu veux braver l'orage.
Ta Virginie est là !

LE MISSIONNAIRE

En vain sur le rivage
Le pauvre enfant s'en va ;
Des fureurs de l'orage
Dieu seul triomphera !

MARGUERITE

Mon enfant, où vas-tu ?

PAUL

La sauver, ou périr !
Je veux des éléments braver la violence.

THE MISSIONARY

God alone, my son, can save your sister!

(Ensemble)

PAUL

Let us hurry to the shore,
God will help me.
What is the storm to me?
My Virginie is there!

MARGUERITE

Child! On that strand
Who will help you?
You mean to brave the storm.
Your Virginie is there!

THE MISSIONARY

In vain to that shore
The poor child hastens;
Over the fury of the storm
Only God can triumph!

MARGUERITE

My child, where are you going?

PAUL

To save her, or die!
I shall brave the violence of the elements.

LE MISSIONNAIRE

Mon fils, inclinez-vous devant la Providence.

PAUL

Mon Dieu, sauvez ma sœur, ou faites-moi mourir !

MARGUERITE

Dieu, faut-il tous mourir ?

LE MISSIONNAIRE

Leur faut-il donc périr ?

(En ce moment apparaît sur le dos des vagues le corps d'une jeune fille, qu'elles déposent en gémissant sur le sable du rivage.)

MARGUERITE

Mais quel est ce débris que la mer nous apporte ?

LE MISSIONNAIRE

C'est un linceul où dort un pauvre ange expiré.

MARGUERITE, *la reconnaissant*

Virginie ! hélas ! morte !

PAUL

Morte !

LE MISSIONNAIRE

Mon fils, elle est au ciel !

THE MISSIONARY

My son, yield to Providence.

PAUL

My God, save my sister, or let me die!

MARGUERITE

God, must we all die?

THE MISSIONARY

Must they die?

(At this moment the body of a young girl appears, borne upon the moaning waves, which deposit her upon the sandy shore.)

MARGUERITE

But what is this debris left by the sea?

THE MISSIONARY

It is a shroud, in which sleeps a poor dead angel.

MARGUERITE, *recognising her daughter*

Virginie! Alas! Dead!

PAUL

Dead!

THE MISSIONARY

My son, she is in heaven!

PAUL
Ma mère, j'en mourrai !

MARGUERITE
Et sa mère, ô mon Dieu !

(Ensemble)

12 MARGUERITE
Ô douleur infinie,
Ô regret éternel !
Adieu, ma Virginie !...
Virginie est au ciel !

LE MISSIONNAIRE
Ô puissance infinie !
Dieu seul est immortel.
Prions pour Virginie !...
Virginie est au ciel !

PAUL
Virginie est au ciel !...

PAUL
Mother, this will kill me!

MARGUERITE
And her mother, O my God!

(Ensemble)

MARGUERITE
Oh infinite grief!
Oh never-ending woe!
Farewell, my Virginie!
Virginie is in heaven!

THE MISSIONARY
Oh infinite power!
God alone is immortal.
Let us pray for Virginie!
Virginie is in heaven!

PAUL
Virginie is in heaven!...

Clovis et Clotilde

Cantate pour le prix de Rome. Scène lyrique sur un texte d'Amédée Burion. Création avec orchestre à l'Institut de France le 3 octobre 1857.

PERSONNAGES CLOTILDE, *princesse burgonde* CLOVIS, *roi franc* RÉMY, *évêque de Reims*

Cantata for the Prix de Rome. *Scène lyrique* on a text by Amédée Burion. First performance with orchestra: Institut de France, Paris, 3 October 1857.

DRAMATIS PERSONÆ CLOTILDE, *Burgundian princess* CLOVIS, *King of the Franks* REMIGIUS, *Bishop of Reims*

(IV)

01 INTRODUCTION

Scène 1

Clotilde, seule

02 CLOTILDE

Noble Clovis, mon époux et ma gloire,
Qui fais trembler le vieux monde romain,
Je te vois revenir, sacré par la victoire,
Des lauriers sur le front, des palmes à la main ;
Je vois ton fier coursier à la crinière noire
Pareil à l'ouragan, te ramener vers moi !
(*Un coup de tonnerre lointain.*)
Mais d'où vient que la foudre au loin éclate et tonne ?
Mon cœur a palpité d'effroi !
Sur les rives du Rhin, où la trompette sonne,
Ô Clovis, ô mon roi !
As-tu vu trahir ta vaillance ?
Non ! toujours avec toi la fortune s'élançe ;
Tu sais, nouveau César,

INTRODUCTION

Scene 1

Clotilde, alone

CLOTILDE

Noble Clovis, my husband and my glory,
You who make the old Roman world tremble,
I see you return, crowned by victory,
With laurels on your brow and palms in your hand;
I see your proud steed with its black mane
Like a hurricane, bringing you back to me!
(*A distant thunderclap is heard.*)
But why does lightning flash and thunder roll in the distance?
My heart throbbd with fear!
On the banks of the Rhine, where the trumpet sounds,
O Clovis, O my king,
Have you seen your valour betrayed?
No! Fortune always surges forth with you;
A new Caesar, you know how

De tes rivaux vaincus briser le front superbe,
Et courber comme l'herbe
Mille guerriers tremblants sous ton rapide char.

(Romance)

03 CLOTILDE

Il est si beau, mon doux Sicambre,
Avec ses blonds cheveux flottants,
Sa fière taille qui se cambre
Et ses yeux d'amour éclatants !
Il est si beau, quand sur l'armée
Jetant un long regard de feu,
Au loin il lance sa framée,
Brûlant éclair sous le ciel bleu !

Il est si beau, quand il soupire
Comme une harpe au vent du soir ;
Quand sa lèvre me vient sourire
Et m'enivrer d'un doux espoir !
Il est si beau, quand, de son aire,
Aigle farouche, audacieux,
Il va pousser son cri de guerre
Qui roule et gronde sous les cieux !

To shatter the proud heads of your vanquished rivals,
And crush like grass
A thousand trembling warriors beneath your swift chariot.

(Romance)

CLOTILDE

He is so handsome, my gentle Sicambrian,
With his flowing blond hair,
His proud, supple stature
And his eyes sparkling with love!
He is so handsome when, casting
A long fiery look over the army,
He hurls his javelin far into the distance,
A burning thunderbolt beneath the blue sky!

He is so handsome, when he sighs
Like a harp in the evening breeze;
When his lips smile upon me
And intoxicate me with sweet hope!
He is so handsome when, from his eyrie,
A bold, fierce eagle,
He utters his war cry
That resounds and roars beneath the heavens!

Scène 2

Clotilde, Rémy

04 CLOTILDE

Que vois-je ! Vous, mon père !
honneur du nom chrétien !

RÉMY

Enfant, ne craignez rien !
La paix soit avec vous !

CLOTILDE

Et Clovis ?

RÉMY

Dieu, qui donne
Et le triomphe au droit et la force aux héros,
Peut seul à votre cœur rendre enfin le repos ;
C'est sa main qui punit, son amour qui pardonne ;
Reine, le priez-vous ?

CLOTILDE

Je tremble, je frissonne !

RÉMY

Qui sait si des sanglants combats
Pour Clovis n'a pas lui l'aurore !

Scene 2

Clotilde, Remigius

CLOTILDE

What do I see? You, Holy Father!
The honour of the Christian name!

REMIGIUS

Child, have no fear!
Peace be with you!

CLOTILDE

And Clovis?

REMIGIUS

God, who grants
Triumph to the right and strength to heroes,
Can alone restore rest to your heart at last;
It is His hand that punishes, His love that pardons;
Queen, do you pray to Him?

CLOTILDE

I tremble, I shudder!

REMIGIUS

Who knows if the day has not dawned
On bloody battles for Clovis!

CLOTILDE

C'est un grand jour qui vient d'éclorre
Pour le chef et pour les soldats !

RÉMY

Si le Franc succombait ?

CLOTILDE

Notre Clovis est brave !

RÉMY

On est roi le matin, le soir on est esclave.

CLOTILDE

Mon père !

RÉMY

Et si Dieu se lassait !
Si sur le front de l'infidèle
La foudre soudain s'élançait !
Trop longtemps Clovis fut rebelle !

CLOTILDE

Saint pontife, priez !

RÉMY

Priez donc avec nous,
Reine, pour notre roi ; femme, pour votre époux.

CLOTILDE

A great day has just dawned
For the general and for the soldiers!

REMIUS

What if the Frank were to be defeated?

CLOTILDE

Our Clovis is brave!

REMIUS

One may be a king in the morning, a slave in the evening.

CLOTILDE

Father!

REMIUS

What if God were to grow weary?
What if the thunderbolt were suddenly to strike
The unbeliever's brow?
For too long Clovis has resisted Him!

CLOTILDE

Holy pontiff, pray!

REMIUS

Pray with us, then,
Queen, for our king; wife, for your husband.

(Ensemble)

05 RÉMY

Vers toi monte notre prière
Sur l'aile de la foi ;
Combats pour la France guerrière,
Seigneur, sauve le roi !
Clovis, il faut aimer et croire ;
Que mon Dieu soit le tien !
Après son baptême de gloire,
Je te ferai chrétien.

CLOTILDE

Entends le cri de ma prière,
Les soupirs de ma foi ;
Combats pour la France guerrière,
Seigneur, sauve le roi !
Clovis, il faut aimer et croire ;
Que mon Dieu soit le tien !
Après son baptême de gloire,
Rémy, fais-le chrétien !

RÉMY

Reine, je vais pour vous offrir le sacrifice
Qui sauva les mortels ;
Priez Dieu qu'il bénisse
Notre roi dans les camps ; nous, au pied des autels.

(Ensemble)

REMIGIUS

To thee rises our prayer
On the wings of faith;
Fight for warlike France,
Lord, save the king!
Clovis, you must love and believe;
Let my God be yours!
After His baptism of glory,
I will make you a Christian.

CLOTILDE

Hear my cry of prayer,
The sighs of my faith;
Fight for warlike France,
Lord, save the king!
Clovis, you must love and believe;
May my God be yours!
After His baptism of glory,
Remigius, make him a Christian!

REMIGIUS

Queen, I will offer on your behalf the sacrifice
That saved mortals;
Pray to God, that He may bless
Our king on the battlefield, and us at the foot of the altar.

Scène 3

Clotilde, seule

o6 CLOTILDE

Prière, ô doux souffle de l'ange !
Soupir embrasé de l'archange,
Qui vas de ciel en ciel jusqu'à l'éternité,
Ici-bas touchante parole,
Baume céleste qui console,
Tu ramènes vers Dieu la pauvre humanité.

Scène 4

Clovis, Clotilde

o7 CLOVIS, *s'élançant*

Ma Clotilde chérie !

CLOTILDE

Mon Clovis !... Ô mon roi !

CLOVIS

Ton époux !

CLOTILDE

C'est bien toi !

CLOVIS

Au sein de la patrie,
Oui, je reviens vainqueur.

Scene 3

Clotilde, alone

CLOTILDE, *alone*

Prayer, sweet breath of the angel!
Burning sigh of the archangel,
You that fly from heaven to heaven for evermore,
That are a touching word here below,
A heavenly balm that consoles,
You lead poor humanity back to God.

Scene 4

Clovis, Clotilde

CLOVIS, *rushing towards her*

My beloved Clotilde!

CLOTILDE

My Clovis! O my king!

CLOVIS

Your husband!

CLOTILDE

It is indeed you!

CLOVIS

To the bosom of the fatherland,
Yes, I return victorious.

À ton grand Dieu j'appartiens pour la vie,
C'est un chrétien qui te donne son cœur.

CLOTILDE
Il est chrétien !

CLOVIS
Le Christ m'a donné la victoire,
Il a sauvé l'honneur de mes jeunes drapeaux ;
Oui ! Sa main m'a baptisé d'un baptême de gloire !

CLOTILDE
Dieu des humbles, Dieu des héros,
Je te bénis et je t'adore !

CLOVIS
Ô mon pays ! réjouis-toi,
Vois ton ciel heureux qui se dore
Aux clartés de la foi.

(Ensemble)

o8 CLOTILDE
Paix, triomphe, espérance !
Vers moi s'élançe
Clovis vainqueur ;
C'est lui ! je l'aime !
Bonheur suprême !
À moi le cœur,

To your great God I belong for life;
It is a Christian who gives you his heart.

CLOTILDE
He is a Christian!

CLOVIS
Christ granted me victory,
He saved the honour of my young banners;
Yes! His hand has baptised me with a baptism of glory!

CLOTILDE
God of the humble, God of heroes,
I bless thee and adore thee!

CLOVIS
O my country, rejoice!
Behold your happy sky gilded
With the brightness of faith.

(Together)

CLOTILDE
Peace, triumph, hope!
Towards me rushes
Victorious Clovis;
It is he! I love him!
Supreme happiness!
Mine is the heart,

À moi la vie
De mon époux !

CLOVIS
Paix, triomphe, espérance !
Vers toi s'élance
Clovis vainqueur ;
C'est toi ! je t'aime !
Bonheur suprême !
À toi le cœur,
À toi la vie
De ton époux !

09 CLOTILDE

Mais comment laissas-tu, pour embrasser le nôtre,
Le culte des faux dieux ?
Oui ! quel brillant soleil te dessilla les yeux ?
Dis, quel fut ton apôtre ?

CLOVIS
Mon apôtre est ton Dieu ! mon soleil est ta foi !
Sans doute, en ce grand jour ton cœur jura pour moi !
Aux champs de Tolbiac, menaçante muraille,
Le Germain déployait ses rangs ;
Autour de moi mes Franks
À grands cris appelaient l'heure de la bataille.
Cette heure sonne enfin... et déjà mon coursier
A bondi, pareil à l'orage ;
Ses pieds brûlants brisent l'acier,

Mine is the life
Of my husband!

CLOVIS
Peace, triumph, hope!
Towards you rushes
Victorious Clovis;
It is you! I love you!
Supreme happiness!
Yours is the heart,
Yours is the life
Of your husband!

CLOTILDE

But how, in order to embrace our faith,
Did you abandon the worship of false gods?
Yes, what bright sun made the scales fall from your eyes?
Say, who was your apostle?

CLOVIS

My apostle is your God! My sun is your faith!
No doubt, on that great day your heart swore for me!
On the fields of Tolbiac, in a menacing wall
The German deployed his ranks;
Around me my Franks
With loud cries demanded the hour of battle.
That hour struck at last... and already my steed
Pounced like the storm;
His burning hooves shattered steel,

Et je m'enivre de carnage :
 Soudain, nos Francs ont reculé ;
 Ô douleur ! en démente
 Je vole, je m'élançai,
 Et les plus braves ont tremblé.
 En vain ma voix sur eux gronde comme un tonnerre,
 Je suis vaincu. Je pleure, et je maudis la terre,
 Et j'accuse les cieux. Alors je me souviens
 Du Dieu que ma Clotilde adore.
 Et je tombe à genoux et ma lèvre l'implore :
 « Ô Christ ! sois mon soutien ;
 La victoire ! et je suis chrétien ! »
 Et frémissant je me relève :
 L'éclair part, jaillit de mon glaive,
 Reine, je suis vainqueur.

CLOTILDE

Ta douce aurore
 Brille sur nous
 Christ, je t'implore
 À deux genoux !

(Ensemble)

CLOTILDE

Paix, triomphe, espérance !
 Vers moi s'élançai
 Clovis vainqueur ;
 C'est lui ! je l'aime !

And I was drunk with slaughter.
 Suddenly our Franks retreated;
 Oh grief! Maddened
 I flew, I rushed towards them,
 And the bravest trembled.
 In vain my voice roared at them like thunder,
 I was vanquished. I wept, and cursed the earth,
 And accused the heavens. Then I remembered
 The God my Clotilde worships.
 And I fell on my knees, and my lips implored Him:
 'O Christ, be my bulwark!
 Victory, and I will be a Christian!'
 And trembling I arose:
 Lightning flashed from my sword.
 Queen, I was the victor.

CLOTILDE

Thy sweet dawn
 Shines on us!
 O Christ, I beseech thee
 On my knees!

(Together)

CLOTILDE

Peace, triumph, hope!
 Towards me rushes
 Victorious Clovis;
 It is he! I love him!

Bonheur suprême !
À moi le cœur,
À moi la vie
De mon époux !
Ta douce aurore
Brille sur nous
Christ, il t'implore
À deux genoux !

CLOVIS

Paix, triomphe, espérance !
Vers toi s'élançe
Clovis vainqueur ;
C'est toi ! je t'aime !
Bonheur suprême !
À toi le cœur,
À toi la vie
De ton époux !
Ta douce aurore
Brille sur nous
Christ, je t'implore
À deux genoux !

Scène 5

Les mêmes, Rémy, qui entre

10 CLOTILDE

Mon père, en ce grand jour,
Clovis à notre Dieu donne enfin son amour !

Supreme happiness!
Mine is the heart,
Mine is the life
Of my husband!
Thy sweet dawn
Shines on us!
O Christ, he beseeches thee
On his knees!

CLOVIS

Peace, triumph, hope!
Towards you rushes
Victorious Clovis;
It is you! I love you!
Supreme happiness!
Yours is the heart,
Yours is the life
Of your husband!
Thy sweet dawn
Shines on us!
O Christ, I beseech thee
On my knees!

Scene 5

The same, Remigius

CLOTILDE

Father, on this great day,
Clovis at last gives his love to our God!

RÉMY

Mon cœur me l'avait dit... Mon fils, tu te réveilles.
Ah ! béni soit l'auteur de ces grandes merveilles...
Et maintenant, Seigneur, je n'ai plus qu'à mourir.

11 RÉMY, *seul*

Salut à toi ! salut, ma noble France,
Terre d'honneur, de gloire et de vaillance,
Que le ciel va bénir !
Clovis, aux vents fais flotter ta bannière,
Et, sans jamais regarder en arrière !
Marche vers l'avenir.

Cet avenir, mon âme le découvre :
France ! il est beau, le vaste champ qui s'ouvre
À tes pas triomphants ;
Trois fois heureux en ce monde éphémère
Qui peut t'aimer et t'appeler :
Ma mère,
Amour à tes enfants !

Retentissez, célestes harmonies ;
Soldats, savants, poètes, fiers génies,
Pressez-vous sur son sein !
Ciel ! sur ton front quinze siècles de gloire,
Et jeune encore au livre de l'histoire
Brille ton nom vainqueur !

REMIGIUS

My heart told me so... My son, you have awoken.
Ah, blessed be the Author of these great marvels...
And now, Lord, it remains only for me to die.

REMIGIUS, *alone*

Hail to thee! Hail, my noble France,
Land of honour, glory and valour,
Which heaven will bless!
Clovis, let your banner flutter in the breeze,
And, without ever looking back,
March towards the future.

That future, my soul reveals it:
France! Fair is the vast field that opens out
Before your triumphant steps;
Thrice happy in this fleeting world
Are those who can love you and call you
'My mother'.
Love to your children!

Peal forth, celestial harmonies;
Soldiers, sages, poets, proud geniuses,
Press yourselves to her bosom!
Heaven! With fifteen centuries of glory upon your head,
Yet still young in the book of history
May your victorious name shine brightly!

CLOTILDE
Sublime délire !
Du prophète roi
La céleste lyre
A vibré pour toi.

CLOVIS
Quels jours glorieux
Sa voix nous révèle !
Une ère nouvelle
Rayonne à mes yeux,

CLOTILDE
Que notre France sera belle !

CLOVIS
Belle comme un reflet des cieux !

(Ensemble)

12 CLOVIS
C'en est fait, je vole au baptême ;
Que l'eau sainte inonde mon front,
Et lave pour jamais ma honte et mon affront !
À tes pieds, Dieu que j'aime,
Que mes Fracs, tombant à genoux,
Bientôt redisent après nous :
Gloire, triomphe au Christ ! anathème aux faux dieux !

CLOTILDE
Sublime rapture!
The prophet king's
Celestial lyre
Has sounded for you.

CLOVIS
What glorious days
Its voice reveals!
A new era
Stretches out before my eyes,

CLOTILDE
How beautiful our France will be!

CLOVIS
Beautiful as a reflection of the heavens!

(Ensemble)

CLOVIS
It is decided, I fly to baptism;
Let holy water bathe my head
And wash away for ever my shame and my affront!
At thy feet, God whom I love,
May my Fracs, falling to their knees,
Soon repeat after us:
Glory and triumph to Christ! Anathema to false gods!

CLOTILDE

Cher époux ! va ! vole au baptême ;
Que l'eau sainte inonde ton front,
Et lave pour jamais ta honte et ton affront !
Aux pieds du Dieu que j'aime,
Que nos Franks, tombant à genoux,
Bientôt redisent après nous :
Gloire, triomphe au Christ ! anathème aux faux dieux !

RÉMY

Doux Sicambre, vole au baptême,
Et sous ma main courbe ton front ;
Le ciel va pour jamais effacer ton affront !
À tes pieds, Dieu que j'aime,
Vois-le tomber à deux genoux.
Peuple franc, redis avec nous :
Gloire, triomphe au Christ ! anathème aux faux dieux !

CLOTILDE

Dear husband! Go! Fly to baptism;
Let holy water bathe your head,
And for ever wash away your shame and your affront!
At the feet of the God whom I love,
May our Franks, falling to their knees,
Soon repeat after us:
Glory and triumph to Christ! Anathema to false gods!

REMIGIUS

Gentle Sicambrian, fly to baptism,
And beneath my hand bow your head;
Heaven will for ever efface your affront!
At thy feet, God whom I love,
Behold him falling to his knees.
Frankish people, repeat with us:
Glory and triumph to Christ! Anathema to false gods!

Musique pour chœur et orchestre

Music for chorus and orchestra

(II)

07 LE GOLFE DE BAÏA

Poésie d'Alphonse de Lamartine

Vois-tu comme le flot paisible
Sur le rivage vient mourir ?
Vois-tu le volage zéphyr
Rider, d'une haleine insensible,
L'onde qu'il aime à parcourir ?

Montons sur sa/ma barque légère
Que sa/ma main guide sans efforts,
Et de ce golfe solitaire
Rasons timidement les bords.

Loin de nous déjà fuit la rive.
Tandis que d'une main craintive
Tu tiens le docile aviron,
Courbé sur la rame bruyante
Au sein de l'onde frémissante
Je trace un rapide sillon.

Montons sur sa/ma barque légère, etc.

THE GULF OF BAIA

Poem by Alphonse de Lamartine

Do you see how the peaceful swell
Comes to die upon the shore?
Do you see the fickle zephyr
Rippling, with imperceptible breath,
The waters it loves to roam?

Let us board his/my light skiff,
Which his/my hand steers without effort,
And delicately skim
The edges of this lonely gulf.

Far from us the shore already flees.
While with fearful hand
You hold the docile scull,
Bent over the noisy oar
I trace a rapid furrow
Upon the quivering wave.

Let us board his/my light skiff, etc.

o8 LA CHANSON DU ROUET

Poésie de Charles-Marie Leconte de Lisle

Ô mon cher rouet, ma blanche bobine,
Je vous aime mieux que l'or et l'argent !
Vous me donnez tout, lait, beurre et farine,
Et le gai logis, et le vêtement.
Ô ma blanche bobine,
Je vous aime mieux que l'or et l'argent !

Vous chantez dès l'aube avec les oiseaux ;
Été comme hiver, chanvre et laine fine,
Par vous, jusqu'au soir, charge les fuseaux.
Ô mon cher rouet, ma blanche bobine !
Je vous aime mieux que l'or et l'argent !

Ô mon cher rouet, ma blanche bobine,
Vous me filerez mon suaire étroit,
Quand, près de mourir et courbant l'échine,
Je ferai mon lit éternel et froid.
Ô mon cher rouet, ma blanche bobine !

o9 CHŒUR D'ÉTUDIANTS

Poésie d'Eugène Scribe et Mélesville

(tirées du Lac des fées)

Vive la femelle, vive les amours !
Fi de la sagesse et de ses discours !

SONG OF THE SPINNING WHEEL

Poem by Charles-Marie Leconte de Lisle

O my dear spinning wheel, my white bobbin,
I love you better than gold and silver!
You give me everything, milk, butter and flour,
And a happy home, and clothes.
O my white bobbin,
I love you better than gold and silver!

You sing at dawn with the birds;
Both summer and winter, you load the spindles
With hemp or fine wool until evening.
O my dear spinning wheel, my white bobbin!
I love you better than gold and silver!

O my dear spinning wheel, my white bobbin,
You will spin my narrow shroud,
When, near to death and back bent low,
I make my cold bed for eternity.
O my dear spinning wheel, my white bobbin!

STUDENTS' CHORUS

Poem by Eugène Scribe and Mélesville

(from Le Lac des fées)

Long live the female, long live love!
A fig for wisdom and its speeches!

Amitié, franchise, et jamais d'argent,
Voilà la devise de l'étudiant.

La belle vie, point de chagrin,
Gaieté, folie, joyeux refrain,
Douce existence, destin heureux,
Là-haut je pense on n'est pas mieux.

Vive la femelle, etc.

10 LA MORT S'AVANCE

*Méditation sur deux études
de Frédéric Chopin
Poésie de l'Abbé Pellegrin*

Homme vain, le monde est un songe !
Il n'est qu'erreur et que mensonge !
Cependant, tu cours après lui !
Que prétends-tu ? quelle est la récompense
De tous tes pas jusqu'aujourd'hui ?
Tes grands projets n'ont point d'appui !
Le temps s'en va ! La mort s'avance !

Nous avons, Créateur suprême,
Une étincelle de toi-même !
C'est notre âme : elle vient des Cieux !
Puisque ta main, ô Créateur,
L'a faite à ton image,

Friendship, frankness and never in funds,
That's the student's motto.

The good life, no sorrows,
Merriment, folly, joyous songs,
A sweet existence, a happy destiny:
I think they're no better off up in heaven.

Long live the female, etc.

DEATH ADVANCES

*Meditation on two études
by Frédéric Chopin
Poem by the Abbé Pellegrin*

Vain humankind, the world is a dream!
It is nothing but error and lies!
Yet you pursue it!
What do you aspire to? What is the reward
For all you have undertaken hitherto?
Your great designs have no foundation!
Time passes! Death advances!

Supreme Creator, we possess
A spark of thyself!
It is our soul: it comes from heaven!
Since thy hand, O Creator,
Made it in thine image,

GEORGES BIZET

Rends-lui ces traits si glorieux,
Et puis qu'un jour, quittant ces lieux,
La vérité soit son partage.
Le temps s'en va ! La mort s'avance !
Amen !

Restore to it those glorious features,
And then one day, when we quit this world,
May truth be its portion.
Time passes! Death advances!
Amen!



Page du manuscrit de *La Mort s'avance*. 1869.
Bibliothèque nationale de France, Paris.
Page from the manuscript of *La Mort s'avance*. 1869.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Mélodies

Songs

(III)

14 GUITARE

Poésie de Victor Hugo

Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles,
Fuir les alguazils ?
– Ramez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,
Oublier querelles,
Misère et périls ?
– Dormez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,
Enchanter les belles
Sans philtres subtils ?
– Aimez, disaient-elles.

15 LA COCCINELLE

Poésie de Victor Hugo

Elle me dit : « Quelque chose
Me tourmente. » Et j'aperçus

GUITAR

Poem by Victor Hugo

How, said the men,
In our skiffs,
Can we flee the alguazils?
– Row, said the women.

How, said the men,
Can we forget quarrels,
Miseries and perils?
– Sleep, said the women.

How, said the men,
Can we beguile beauties
Without subtle philtres?
– Love, said the women.

THE LADYBIRD

Poem by Victor Hugo

She said to me: 'Something
Is bothering me.' And I saw

Son cou de neige, et, dessus,
Un petit insecte rose.

J'aurais dû, – mais, sage ou fou,
À seize ans, on est farouche, –
Voir le baiser sur sa bouche
Plus que l'insecte à son cou.

On eût dit un coquillage ;
Dos rose et taché de noir.
Les fauvettes pour nous voir
Se penchaient dans le feuillage.

Sa bouche fraîche était là ;
Je me penchai sur la belle,
Et je pris la coccinelle ;
Mais le baiser s'envola.

« Fils, apprends comme on me nomme, »
Dit l'insecte du ciel bleu,
« Les bêtes sont au bon Dieu ;
« Mais la bêtise est à l'homme. »

16 VIEILLE CHANSON

Poésie de Charles Hubert Millevoye

Dans les bois l'amoureux Myrtil
Avait pris Fauvette légère ;

Her snow-white neck, and on it
A little rosy insect.

I should – but, whether wise or foolish,
At sixteen, one is shy –
I should have noticed the kiss on her mouth
More than the insect on her neck.

It looked like a shell;
A rosy back speckled with black.
The warblers, to watch us,
Leaned out of the branches.

Her fresh mouth was there;
I leaned over the beautiful girl,
And picked up the ladybird;
But the kiss flew away.

'Son, learn what they call me',
Said the insect from up in the blue sky;
'Beasts belong to the good Lord;
'But beastly stupidity is man's alone.'

AN OLD SONG

Poem by Charles Hubert Millevoye

In the woods, the amorous Myrtil
Had caught a light-winged warbler:

« Aimable oiseau, lui disait-il,
Je te destine à ma bergère !
Pour prix du don que j'aurai fait,
Que de baisers !... Si ma Lucette
M'en donne deux pour un bouquet,
J'en aurai dix pour la Fauvette. »

La Fauvette, dans le vallon,
A laissé son ami fidèle,
Et tant fait que de sa prison
Elle s'échappe à tire-d'aile.
« Ah ! dit le berger désolé,
Adieu les baisers de Lucette !
Tout mon bonheur s'est envolé
Sur les ailes de la Fauvette. »

Myrtil retourne au bois voisin,
Pleurant la perte qu'il a faite ;
Soit par hasard, soit à dessein,
Dans le bois se trouvait Lucette :
Et sensible à ce gage de foi,
Elle sortit de sa retraite,
En lui disant : « Console-toi,
Tu n'as perdu que la Fauvette ! »

'Charming bird,' he said to her,
'I intend you for my shepherdess.
As a reward for my gift,
How many kisses I shall win! If my Lucette
Gives me two for a posy,
I'll get ten for the warbler.'

The warbler had left her faithful companion
In the valley,
And so struggled to break free that from her prison
She escaped on swift wings.
'Ah!' said the desolate shepherd,
'I must bid adieu to Lucette's kisses!
All my happiness has flown away
On the wings of the warbler.'

Myrtil returned to the nearby wood,
Weeping for his loss;
Whether by chance or by design,
In the wood was Lucette:
And, touched by this pledge of love,
She emerged from her refuge,
Saying, 'Be comforted:
You've only lost the warbler!'

17 ADIEUX DE L'HÔTESSE ARABE

Poésie de Victor Hugo

Puisque rien ne t'arrête en cet heureux pays,
 Ni l'ombre du palmier, ni le jaune maïs,
 Ni le repos, ni l'abondance,
 Ni de voir à ta voix battre le jeune sein
 De nos sœurs, dont, les soirs, le tournoyant essaim
 Couronne un coteau de sa danse ;
 Adieu, beau voyageur !
 Hélas ! adieu !

Oh ! que n'es-tu de ceux
 Qui donnent pour limite à leurs pieds paresseux
 Leur toit de branches ou de toiles !
 Qui, rêveurs, sans en faire, écoutent les récits,
 Et souhaitent, le soir, devant leur porte assis,
 De s'en aller dans les étoiles !
 Hélas ! Adieu ! beau voyageur !

Si tu l'avais voulu, peut-être une de nous,
 Ô jeune homme, eût aimé te servir à genoux
 Dans nos huttes toujours ouvertes.
 Elle eût fait, en berçant ton sommeil de ses chants,
 Pour chasser de ton front les moucherons méchants,
 Un éventail de feuilles vertes.

Si tu ne reviens pas, songe un peu quelquefois
 Aux filles du désert, sœurs à la douce voix,

FAREWELL OF THE ARAB HOSTESS

Poem by Victor Hugo

Since nothing can keep you in this happy land,
 Neither the palm-tree's shade nor the yellow corn,
 Neither rest, nor plenty,
 Nor the sight of our sisters' young breasts trembling
 At the sound of your voice, when in the evening their whirling swarm
 Garlands a hillside with their dance –
 Farewell, handsome traveller!
 Alas, farewell!

Oh, would that you were one of those
 Who let their indolent feet go no farther
 Than their roof of branches or canvas!
 Who, dreaming, listen to tales without making any themselves,
 And in the evening, seated in front of their door, wish
 They might roam among the stars!
 Alas! Farewell, handsome traveller!

If you had so desired, perhaps one of us,
 O young man, would have liked to serve you on her knees
 In our ever-open huts.
 As she lulled your slumber with her songs, she would have made,
 To chase the wicked gnats away from your brow,
 A fan of green leaves.

If you do not return, think a little sometimes
 Of the daughters of the desert, sweet-voiced sisters,

Qui dansent pieds nus sur la dune ;
 Ô beau jeune homme blanc, bel oiseau passager,
 Souviens-toi, car peut-être, ô rapide étranger,
 Ton souvenir reste à plus d'une !
 Hélas ! Adieu ! bel étranger !
 Souviens-toi.

18 CHANSON D'AVRIL

Poésie de Louis Bouilhet

Lève-toi ! lève-toi ! le printemps vient de naître !
 Là-bas, sur les vallons, flotte un réseau vermeil.
 Tout frissonne au jardin, tout chante et ta fenêtre,
 Comme un regard joyeux, est pleine de soleil !

Du côté des lilas aux touffes violettes,
 Mouches et papillons bruissent à la fois ;
 Et le muguet sauvage, ébranlant ses clochettes,
 A réveillé l'amour endormi dans les bois !

Puisqu'Avril a semé ses marguerites blanches,
 Laisse ta mante lourde et ton manchon frileux,
 Déjà l'oiseau t'appelle et tes sœurs les pervenches
 Te souriront dans l'herbe en voyant tes yeux bleus.

Viens, partons ! au matin, la source est plus limpide ;
 Lève-toi ! viens, partons !
 N'attendons pas du jour les brûlantes chaleurs ;

Who dance barefoot on the dunes;
 O beautiful young white man, fair bird of passage,
 Remember; for perhaps, O fleeting stranger,
 Your memory lingers with more than one of us!
 Alas! Farewell, handsome stranger!
 Remember!

APRIL SONG

Poem by Louis Bouilhet

Arise! Arise! Spring is newly born!
 A crimson web floats over yonder vales.
 In the garden, everything quivers and sings, and your window,
 Like a joyful glance, is filled with sunshine!

Beside the lilacs with their purple clusters,
 Flies and butterflies hum together;
 And the wild lily-of-the-valley, shaking its bells,
 Has awakened love that was sleeping in the woods!

Since April has sown her white daisies,
 Forsake your heavy cape and your winter muff;
 Already birds call you, and your sisters, the periwinkles,
 Will smile at you from the grass when they see your blue eyes.

Come, let us go! In the morning, the brook is more limpid;
 Arise! Come, let us go!
 Let us not wait for the scorching heat of day;

Je veux mouiller mes pieds dans la rosée humide,
Et te parler d'amour sous les poiriers en fleurs !

19 PASTEL

Poésie de Philippe Gille

C'est un portrait de jeune fille,
On l'a fait au siècle passé.
C'est un portrait de jeune fille,
Les ans l'ont à peine effacé !

Ce regard où son âme brille
Est innocent et curieux.
Ce regard où son âme brille
Me dit ces mots mystérieux :

Ne cherche pas ce qu'on peut lire
Dans mes yeux bleus couleur du temps.
Et n'y vois rien que le sourire,
Qui t'attendait depuis cent ans !

À quoi cette enfant pensait-elle,
Quand le peintre la regardait ?
À quoi cette enfant pensait-elle,
Son cœur avait-il un secret ?

Sur sa bouche, on voit un sourire :
Est-ce ironique, est-ce bonheur ?

I want to wet my feet in the damp dew,
And speak to you of love beneath the blossoming pear trees!

PASTEL

Poem by Philippe Gille

It is a portrait of a young girl,
Painted last century.
It is a portrait of a young girl;
The years have barely faded it!

That gaze from which her soul shines out
Is innocent and enquiring.
That gaze from which her soul shines out
Speaks these mysterious words to me:

'Do not seek any message
In my blue eyes which are the colour of time.
And see there nothing but the smile
That has awaited you for a hundred years!'

What was that child thinking
While the painter looked at her?
What was that child thinking?
Did her heart possess a secret?

On her mouth one sees a smile:
Is it irony or happiness?

Sur sa bouche on voit un sourire :
Que dit-il sous son air railleur ?

Il dit, je crois : à quoi bon lire
Dans les feuillets noircis du temps ?
Vois-y seulement le sourire
Qui t'attendait depuis cent ans !

20 ROSE D'AMOUR

Poésie de Charles Hubert Millevoye

Rose d'amour, nouvelle éclore,
Languit dans le creux du vallon,
Nulle, de mémoire de rose,
N'a tant souffert de l'Aquilon.
Époux sauvage, il la tourmente ;
Son amour ressemble au courroux ;
Et Zéphyr, dont elle est l'amante,
Lui promet des baisers plus doux.

Rose d'amour décolorée
Va succomber à ses douleurs ;
Sur sa chute prématurée
L'aurore en vain répand des pleurs ;
Demain (triste métamorphose !)
Le premier rayon du soleil
De celle qui fut une rose
En vain attendra le réveil.

On her mouth one sees a smile:
What does it say beneath its teasing air?

It says, I think: 'What is the use of reading
In the blackened pages of time?
See there nothing but the smile
That has awaited you for a hundred years!'

ROSE OF LOVE

Poem by Charles Hubert Millevoye

A rose of love, newly bloomed,
Languishes in the hollow of the vale.
No rose in living memory
Has suffered so much from Aquilon.
That savage husband torments her;
His love resembles rage;
And Zephyr, whose lover she is,
Promises her sweeter kisses.

This rose of love, now faded,
Will succumb to her sorrows;
In vain Dawn sheds tears
Over her premature demise;
Tomorrow (sad transformation!)
The first ray of the sun
Will await in vain the awakening
Of what was once a rose.

Rose d'amour ! ta destinée
 De l'amour obtint un soupir ;
 Un mystérieux hyménée
 Unit et la fleur et Zéphyr :
 Zéphyr, à l'heure où tout repose,
 Trompa le jaloux Aquilon ;
 Au plaisir il rendit la rose,
 Et son ornement au vallon.

21 LA NUIT

Poésie de Paul Ferrier

Minuit ! le flot murmure et le ciel étincelle.
 Du printemps qui renaît, fêtons l'heureux retour ;
 Voici que dans les prés éclot la fleur nouvelle
 Voici que dans les bois passe un frisson d'amour.

Douce nuit, pure comme un rêve
 Où le cœur semble s'entrouvrir,
 Où vers le ciel l'âme s'élève,
 Où l'amour s'apprête à fleurir.

Et qui sait ? à cette heure même,
 En un coin du monde ignoré,
 Peut-être l'inconnu qui m'aime
 Rêve-t-il que je l'aimerai ?

Rose of love! Your fate
 Drew a sigh from Love;
 A mysterious marriage
 United the flower and Zephyr:
 Zephyr, at the hour when all is at rest,
 Deceived jealous Aquilon;
 He returned the rose to pleasure,
 And its ornament to the vale.

NIGHT

Poem by Paul Ferrier

Midnight! The water murmurs and the sky glitters.
 Let us celebrate the happy return of spring reborn;
 The new flowers bloom in the meadows
 And a thrill of love shivers through the woods.

Sweet night, pure as a dream,
 Where the heart seems to open,
 Where the soul soars to heaven,
 Where love is about to blossom.

And who knows? At this very hour,
 In some unknown corner of the world,
 Perhaps the stranger who loves me
 Is dreaming that I will love him!

La nuit répand sur nous son magique silence.
 Tout se tait, tout s'endort sous les zéphyr plus doux ;
 En caressant nos fronts le rameau se balance,
 Rêvons aux cœurs blessés qui soupirent pour nous !

22 AIMONS, RÊVONS !

Poésie de Paul Ferrier

Aimons ! Rêvons ! Que nos voix se répondent !
 Aimons ! Rêvons ! En nous serrant la main.
 Ah ! parle ! ta voix me pénètre !
 Parle encore ! Je sens tout mon être
 Frémir d'amour à tes accents !
 Mon cœur par toi semble renaître !
 Et je vois dans tes yeux
 Resplendir la clarté des cieux.
 Ah ! parle ! ta voix me pénètre !
 Parle encore ! Je sens tout mon être
 Frémir et renaître.
 L'heure est brève,
 Aimons-nous,
 Rêver est doux !
 Et l'amour est un rêve !

Aimer ! Rêver ! Sans aimer pourquoi vivre ?
 Rêver ! Aimer ! C'est la loi du bonheur.
 Le rêve si doux à poursuivre,
 De son charme tous deux nous enivre,

Night spreads her magical silence over us.
 All grows quiet, all sleeps beneath the gentlest breezes;
 The bough sways as it caresses our brows.
 Let us dream of wounded hearts sighing for us!

LET US LOVE, LET US DREAM!

Poem by Paul Ferrier

Let us love! Let us dream! Let our voices answer each other!
 Let us love! Let us dream, clasping each other's hands.
 Ah, speak! Your voice pervades me!
 Speak once more! I feel my whole being
 Quivering with love at your tones!
 My heart seems born anew thanks to you!
 And I see shining in your eyes
 The brightness of the heavens.
 Ah, speak! Your voice pervades me!
 Speak once more! I feel my whole being
 Quivering and born anew.
 The hour is brief,
 Let us love each other.
 To dream is sweet!
 And love is a dream!

To love! To dream! Without love, why live?
 To dream! To love! It is the law of happiness.
 The dream, so sweet to pursue,
 Intoxicates us both of us with its spell,

Berçant l'espoir dans notre cœur.
En ton amour je crois renaître,
Et je vois dans tes yeux
Resplendir la clarté des cieux !
Tu parles, ta voix me pénètre ;
Un sourire ravit tout mon être.
L'amour est mon maître !
L'heure est brève,
Et pour nous,
Rien n'est si doux
Que l'amour et le rêve !

23 SI VOUS AIMEZ

Poésie de Philippe Gille

Si vous aimez vous saurez tout comprendre,
Tout jusqu'aux mots que l'on ne se dit pas.
Si vous aimez, vous saurez tout comprendre
Jusqu'aux aveux que le cœur fait tout bas.

Oui, oui, vous les comprendrez
Et vous devinerez !
Ah ! oui, vous comprendrez !
Si vous aimez !

Si vous aimez, en tous lieux une image
Suivra vos pas et vous consolera.
Si vous aimez, comme un léger nuage

Nurturing hope in our hearts.
In your love I believe I am born anew,
And I see shining in your eyes
The brightness of the heavens!
You speak, your voice pervades me;
A smile ravishes my whole being.
Love is my master!
The hour is brief,
And for us,
Nothing is so sweet
As love and dream!

IF YOU LOVE

Poem by Philippe Gille

If you love, you will be able to understand everything:
Everything, even the words we do not say to each other.
If you love, you will be able to understand everything,
Even the confessions the heart makes so very softly.

Yes, yes, you will understand them
And you will sense them!
Ah yes, you will understand!
If you love!

If you love, everywhere an image
Will follow in your steps and console you.
If you love, a shadow will hover on your brow

Sur votre front une ombre planera.

Ah ! oui, vous vous reverrez
Partout où vous vivrez !
Si vous aimez !

(IV)

14 LA ROSE ET L'ABEILLE

Paroles d'Olivier Rolland

Une charmante rose
Qu'animait doux zéphyr
Disait : – à peine éclore
Demain il faut mourir.

Ah ! si l'on vient sur terre
Y vivre un seul jour,
On ne meurt pas, j'espère,
Sans connaître l'amour.

Mais la rose nouvelle
N'attendit pas en vain.
Une légère abeille
Se posa sur son sein.

Que mon cœur, lui dit-elle,
Te serve de séjour,
Oh ! la vie est si belle
Quand on connaît l'amour.

Like a light vapour.

Ah yes, you will see each other again
Wherever you may live!
If you love!

THE ROSE AND THE BEE

Poem by Olivier Rolland

A charming rose,
Stirred by a gentle breeze,
Said: 'No sooner have we bloomed
Than tomorrow we must die.

'Ah, if we come to earth
To live a single day,
We do not die, I hope,
Without knowing love.'

But the new rose
Did not wait in vain.
A nimble bee
Landed on her breast.

Let my heart', she said,
'Serve as your home;
Oh, life is so beautiful
When one knows love!'

Dans son brillant calice
Mystérieux réduit
L'abeille avec délice
Passa toute la nuit.

Et la rose fanée
Disait avec le jour,
– pour mourir fortunée
Il faut mourir d'amour !

15 SONNET

Poésie de Pierre de Ronsard

Vous méprisez nature : êtes-vous si cruelle
De ne vouloir aimer ? voyez les passereaux
Qui démènent l'amour, voyez les colombeaux,
Regardez le ramier, voyez la tourterelle.

Voyez deçà, delà, d'une frétilante aile,
Voleter par les bois les amoureux oiseaux !
Voyez la jeune vigne embrasser les ormeaux,
Et toute chose rire en la saison nouvelle !

Ici, la bergerette en tournant son fuseau,
Dégoise ses amours ; et là le pastoureau
Répond à sa chanson ; ici toute chose aime,

In her bright calyx,
That mysterious nook,
The delighted bee
Spent the whole night.

And the faded rose
Said as day broke:
'To die happy,
One must die of love!'

SONNET

Poem by Pierre de Ronsard

You despise Nature: are you so cruel
As not to wish to love? See the sparrows
Who express their love, see the doves,
See the wood-pigeon, see the turtledove.

See, here and there, on fluttering wing,
The amorous birds flitting through the woods;
See the young vine embracing the elms
And all things laughing in the new season.

Here the shepherdess, turning her spindle,
Warbles of her love, and there the shepherd lad
Responds to her song; here, all things love,

Tout parle d'amour, tout s'en veut enflammer.
 Seulement votre cœur, froid d'une glace extrême
 Demeure opiniâtre et ne veut pas aimer.

16 MA VIE A SON SECRET

Sonnet de Félix Arvers

Ma vie a son secret, mon âme a son mystère,
 Un amour éternel en un moment conçu :
 Le mal est sans relève, aussi j'ai dû le taire,
 Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.

Ainsi j'aurai passé près d'elle inaperçu,
 Toujours à ses côtés, et toujours solitaire.
 Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre,
 N'osant rien demander et n'ayant rien reçu.

Pour elle, que le ciel a faite douce et tendre,
 Elle suit son chemin, distraite et sans entendre
 Le murmure d'amour élevé sur ses pas.

À l'austère devoir, pieusement fidèle,
 Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle
 « Quelle est donc cette femme ? » et ne comprendra pas.

Everything speaks of love, everything wants to blaze with it;
 Only your heart, cold with exceeding iciness,
 Remains stubborn and does not want to love.

MY LIFE HAS ITS SECRET

Sonnet by Félix Arvers

My life has its secret, my soul has its mystery,
 An everlasting love conceived in a single moment:
 The sickness is incurable, so I had to say nothing of it,
 And she who is the cause has never known.

Thus I will have gone unnoticed by her,
 Always by her side, and always alone.
 And will have lived out my time on earth to the end,
 Daring to ask for nothing, receiving nothing.

She, whom heaven made gentle and tender,
 She goes her way unawares, not hearing
 The murmur of love exhaled as she passes by.

Devoutly faithful to austere duty,
 She will say, reading these verses filled with her,
 'Who can that woman be?' and will not understand.

17 LE MATIN

*Poésie de ****

Le jour renaît !
L'astre des nuits pâlit, s'efface
Et disparaît
Fuyant l'aurore qui le chasse ;

L'étoile d'or
Qui tout à l'heure radieuse,
Brillait encor,
Éteint sa lumière amoureuse ;

Au fond des bois,
Le rossignol qui pleure et chante
Reste sans voix,
Oubliant sa chanson charmante ;

À l'horizon,
Le nuage argenté se dore ;
Sur le gazon
La fleur nouvelle vient d'éclore ;

Ô douce amie,
Voici le jour !
L'heure attendrie
Est de retour !

Viens ! c'est la vie !

MORNING

*Poem by ****

Day is reborn!
The night star pales, fades away
And disappears,
Fleeing the dawn that chases it away;

The golden star
Which, not long ago, still shone
So bright,
Extinguishes its loving light;

Deep in the woods,
The nightingale that weeps and sings
Is now speechless,
Forgetting his charming song;

On the horizon,
The silver cloud is tinged with gold;
On the greensward,
A new flower has just blossomed;

O sweet friend,
Day is come!
The tender hour
Has returned!

Come! Here is life!

Viens ! c'est l'amour !

Le vieux berger,
Sur sa flûte mélodieuse,
D'un chant léger,
Vient saluer l'aube joyeuse ;

Sur le glacier,
Dans la région diaphane,
L'autour altier
Prend son essor, s'élève et plane ;

L'astre vermeil
Paraît, il bondit, il s'élance ;
De son réveil
Tout chante la splendeur immense ;

L'air et le ciel,
La mer, le mont et la prairie :
Chœur immortel !
Divine, éternelle harmonie !

Ô douce amie,
Voici le jour !
L'heure attendrie
Est de retour !

Viens ! c'est la vie !
Viens ! c'est l'amour !

Come! Here is love!

The old shepherd,
On his melodious pipe,
With an airy song,
Comes to greet the joyous dawn;

On the glacier,
In the translucent region,
The haughty goshawk
Takes off, soars and glides;

The crimson star
Appears, springs up, sets forth;
All things hymn the immense splendour
Of its awakening;

Air and sky,
Sea, mountain and meadow:
Immortal chorus!
Divine, eternal harmony!

O sweet friend,
Day has come!
The tender hour
Has returned!

Come! Here is life!
Come! Here is love!

18 VOYAGE

Poésie de Philippe Gille

Tous deux vers la rive lointaine,
Traversant les monts et la plaine,
Délaissant le monde et sa chaîne,
Allons où fleurit le printemps !

Là, riant des soucis moroses,
Dédaigneux des gens et des choses,
Nous irons au pays des roses,
Au pays où l'on a vingt ans !

Dans ce pays qui sera nôtre,
Sur mon bras s'appuiera le vôtre ;
Nous ne vivrons que l'un pour l'autre,
Oublieux des ans et des jours !

Oui, vers cette douce patrie
Marchons, car sa route est fleurie !
C'est une éternelle prairie
Où vont renaissant les amours !

Ce lieux charmant, plein de mystère,
N'est-il donc qu'au bout de la terre ?
L'amour fidèle et solitaire,
Nous faut-il si loin le chercher ?

JOURNEY

Poem by Philippe Gille

Together, towards a distant shore,
Crossing mountains and plains,
Leaving the world and its fetters behind,
Let us go where spring blooms!

There, laughing at gloomy cares,
Disdainful of people and things,
We shall go to the land of roses,
To the land where one is twenty years old!

In that land which will be ours,
My arm will rest on yours;
We shall live only for each other,
Unmindful of the years and the days!

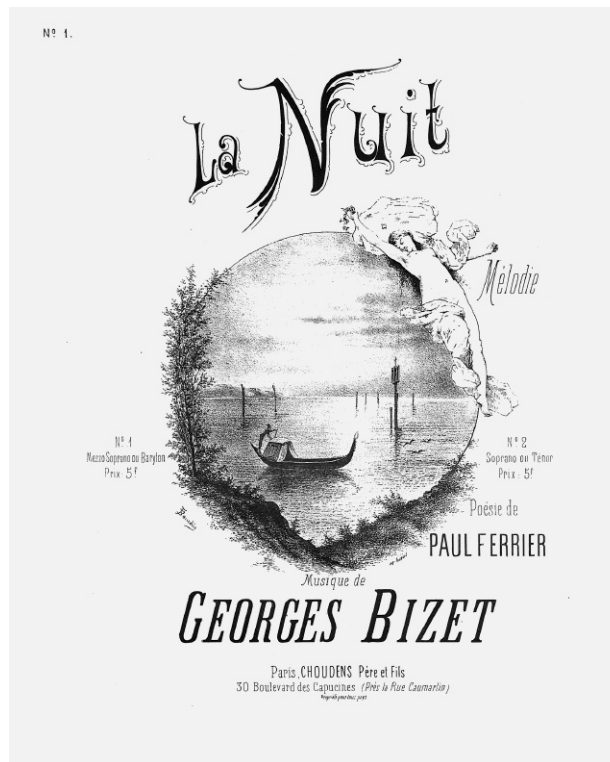
Yes, towards that sweet homeland
Let us walk, for its path is decked with flowers!
It is an eternal meadow
Where love is reborn!

That charming place, full of mystery,
Does it really exist only at the end of the earth?
Must faithful, solitary love
Be sought so far away?

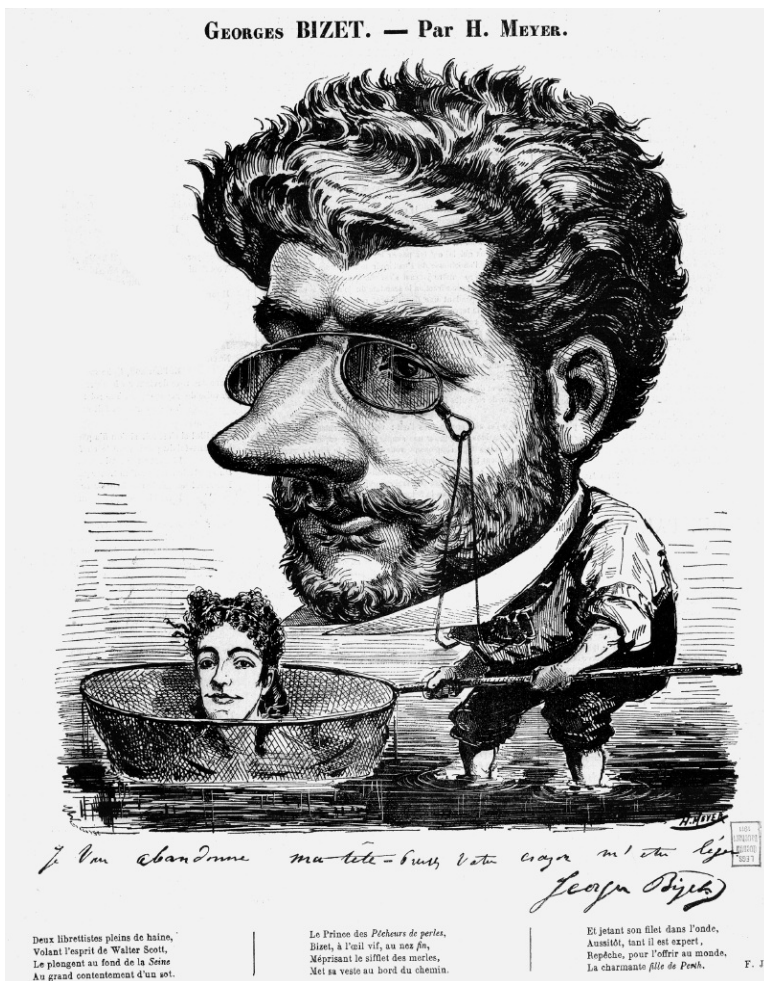
GEORGES BIZET

Non ! Pas de course vagabonde,
Pourquoi la retraite profonde ?
Partout l'amour maître du monde
Est seul quand il lui plaît d'aimer.

No! No long wandering!
Why such a distant refuge?
Everywhere Love, ruler of the world,
Is alone when it pleases him to love.



Page de titre de *La Nuit*. 1886.
Palazzetto Bru Zane.
Title page of *La Nuit*. 1886.
Palazzetto Bru Zane.



Georges Bizet en pêcheur de perles. Caricature d'Henri Meyer (avec ajout manuscrit de Bizet). *Diogène*, 28 septembre 1867. Musée Carnavalet, Paris.

Georges Bizet as pearl fisher. Caricature by Henri Meyer (with manuscript note by Bizet). *Diogène*, 28 September 1867. Musée Carnavalet, Paris.



Vue de l'Opéra-Comique en 1880. Photographie d'Albert Brichaut. Musée Carnavalet, Paris.
View of the Opéra-Comique in 1880. Photograph by Albert Brichaut. Musée Carnavalet, Paris.



