Massenet in La Mancha

Among the brilliant company of 19th-century French opera composers, some of whom, attracted by the bright musical lights of Paris, had come from other countries, two were central – Meyerbeer and Massenet. On purely musical grounds their warmest admirers would hardly rank them with two singular geniuses, Berlioz and Bizet. But while Berlioz never in his lifetime won the operatic success he so much desired and deserved and Bizet died too soon for his full capacity to be revealed (what would have come after *Carmen*?), Meyerbeer and Massenet had far-reaching influence not only in France but throughout those parts of the world where opera was performed. This centrality also puts them on a slightly different plane to composers like Gounod and Saint-Saëns, who made wider contributions to French music as a whole but whose success in opera was practically confined to one or two admittedly vastly popular works each.

Meyerbeer's reign may be said to have ended with the production of *L'Africaine* in 1865, the year after his death. Although his popularity with the public lasted longer, his influence was declining about the time of Massenet's first operatic success, *Le Roi de Lahore* (1877). Massenet was as industrious as Meyerbeer and far more prolific (like Meyerbeer he realised the value of public relations and cultivated them almost as assiduously). He was working to the end (he died in 1912, aged 70). By then to the smart and the progressive his name had become a dirty word, as Meyerbeer's had done earlier. Success on such a scale is not easily forgiven and is punished with sweeping, bitter reaction. As in Meyerbeer's case the public remained faithful (to certain works at least, but even their popularity dwindled between the two

world wars). Now there is renewed interest in both composers. Partly no doubt because his operas present fewer problems in performance the rehabilitation of Massenet proceeds more swiftly.

Massenet's several manners

Meyerbeer's name is scarcely mentioned in Massenet's memoirs, *Mes Souvenirs*. In his early days he had written a piano fantasy on *Le Pardon de Ploërmel*. In his recent edition of the memoirs, Gérard Condé notes that at a later date Massenet asked his publisher to destroy the plates. He was not one to swim against the tide. Nevertheless, echoes of Meyerbeerian grand opera are to be heard. *Le Roi de Lahore* has traces of the exotic perfume of *L'Africaine*; woven into *Le Cid* are fleeting memories of *Les Huguenots* and *Le Prophète*, into *Esclarmonde* of *Robert le Diable*. There is no need to overemphasise the connection, but it serves to correct the impression, still current today, that Massenet's main contribution to opera was the portrayal of a certain type of femininity. Women, especially frail ones, were indeed a speciality, but to put the matter in perspective, other subjects, backgrounds and styles that occur and recur in his work should be mentioned. Though his idiom was consistent and changed little through the years, he had several manners.

First, Wagnerism, of which French writers make much. Massenet, well aware of what was going on in the world of music, made the pilgrimage to Bayreuth, was duly impressed, studied Wagner thoroughly but was too canny to fall into the trap of outright imitation. Without being pervasive Wagner hangs in the air in Massenet's middle period operas such as *Esclarmonde* (1889), a luxury article, a motley confection

written to coincide with the Exposition Universelle in the same year – the Wagnerisms are more in the silly libretto with elements borrowed from *Lohengrin* and *Parsifal* than in the music. Toying with *Tristan*-esque harmonies, peppering scores with leading motives, the discreet use of heavy brass and sudden, violent orchestral storms is not the same thing as attaining Wagner's emotional and intellectual intensity or his ability to build dramatically and symphonically on a large scale. These were not within Massenet's grasp and he knew it.

Allied to the grand opera strain already mentioned is a fondness for spectacle and exotic, mythological or classical settings – the orient, ancient Persia, Egypt, Greece and Rome were laid under contribution. The use of 'le merveilleux' and story-book magic, going back beyond grand opera to the *tragédie lyrique* and opera ballet of Lully and Rameau, are fully in keeping with French operatic tradition. For ballets and local colour Massenet used musical pastiche, unfashionable in our age of authenticity but skilful and usually apposite (he refrained from attempting a Byzantine colouring for *Esclarmonde*). For 18th-century subjects he favoured a musical equivalent of 'repro' furniture and decoration – what one may call Ritz-rococo. Massenet's curving, cajoling vocal lines, so flattering to the words, may or may not reflect the tendrils of Art Nouveau, the prevailing decorative style. But that style left its mark on the striking posters and sumptuous voice and piano scores with which opera houses and publishers rewarded him.

Last, leading naturally to the portraits of women, the quality defined by a fellow-composer as a 'discreet and quasi-religious eroticism'. The colleague in question was Vincent d'Indy, whose outlook differed widely from Massenet but who was initially captivated. Congratulating Massenet on the early oratorio

Marie-Magdeleine (1873) he received the offhand reply 'don't imagine that I believe all that holy stuff – but the public loves it and we must do what they want.' D'Indy, a man of high, inflexible and sometimes objectionable principle, was horrified. The odour of sanctity mingling sacred with profane, so suspect to d'Indy, can be found in both oratorios and operas (*Marie-Magdeleine* belongs to both genres – it was staged at the Opéra-Comique in 1906).

Debussy once referred to Massenet's 'untiring curiosity in seeking in music the data for the history of the feminine soul… The harmonies are like enlacing arms, the melodies are the necks we kiss; we gaze into the women's eyes to learn at any cost what lies behind.' Fickle, incorrigible Manon and Thaïs, the Alexandrian mime persuaded by a coenobite priest to forsake the life of pleasure (he falls in love with her in the process) and who dies in a monastery after a painful journey across the desert, are the most celebrated examples. To them we may add Sapho the artist's model, who foregoes the chance of settling down with a nice young man because she knows she will not fit into his conventional family background. But four at least of Massenet's most convincing female characters are neither repenting whores or heroines of the boudoir.

The mettlesome, determined Chimène of *Le Cid*; the German housewife Charlotte in *Werther*, the faithful, patient Grisélidis in the opera of that name, the frantic Anita in *La Navarraise* (set on a battlefield during the Carlist wars in Spain) are not in that line at all. As Martin Cooper wrote in his *New Grove* article, 'Massenet posed no problems of any kind and was content with pleasing; this, as Debussy observed, may itself be regarded as a rare, if minor, virtue.' To which one may add that the ways in which Massenet pleased were more varied and versatile than many believe.

The background to Don Quichotte

Together with *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902), *Don Quichotte* has escaped the neglect which has fallen on the operas Massenet wrote in the last decade of his life. Now that there is a biennial festival at Saint-Étienne (he was born nearby) where *Amadis* and *Cléopâtre* have been successfully performed and recorded, others may follow and may rejoin the repertory. The inferiority of Massenet's later operas has been too much taken for granted, without their being properly examined. Both *Le Jongleur* and *Don Quichotte*, like a number of other later works, were written for the opulent little theatre in the Casino at Monte Carlo. Massenet had his worldly side: he found time for socialising in the midst of his unrelenting programme of work and he enjoyed basking in princely favour in Monaco.

The libretto by Henri Cain was based on a play *The Knight of the Rueful Countenance*, by a minor poet and dramatist, Jean Le Lorrain, produced in Paris in 1904. It was seen by the impresario Raoul Gunsbourg, a buoyant character who ran the Monte Carlo opera for some 60 years. Gunsbourg recommended the play to Massenet, who was in the dumps after the failure of his *Bacchus* at the Paris Opéra. He accepted gladly. Cain devised a neat, compact libretto of five acts, slender in scope and depth of character compared to the *Don Quixote* of Cervantes, the source of Le Lorrain's play, but suited to the less than epic scale on which Massenet usually worked.

The title role was designed for a Monte Carlo favourite, the famous Russian bass Chaliapin. Massenet more than once became infatuated with his leading ladies. The most celebrated object of his affections, the American Sibyl Sanderson, the first Esclarmonde and the first Thaïs, had died in 1903. The present

one, chosen to sing Dulcinea, was the contralto Lucy Arbell, to judge from photographs a handsome woman. She was also presumptuous and demanding, a burden and a nuisance both to Massenet and to his heirs. The bass André Gresse sang Sancho Panza, Léon Jéhin was the conductor. The premiere took place on 19 February 1910.

The opera was a success both in Monte Carlo and, in Paris, where it was given later the same year at the Théâtre de la Gaîté. The role of Quixote was now sung by the distinguished French bass-baritone Vanni Marcoux. Arbell repeated her much-praised Dulcinea. She was apparently able to lighten her contralto voice for the high-lying passages that have troubled some later interpreters. The new Sancho Panza was another French artist of outstanding quality, the baritone Lucien Fugère, who was one of Massenet's leading interpreters (from *Le Jongleur* onwards there was a shift in emphasis from female to male voices). Judging from the brief comments in his memoirs Massenet, who had been irritated by Chaliapin's excessive weeping when the composer played him the score for the first time and annoyed by the liberties the singer later took with the music, preferred Marcoux. As for Chaliapin, he must have been one of the few people to cause Massenet, notorious for his constant affability, to lose his cool in public.

The score of the 'heroic comedy' is unified, the proportions are right, the style is light, yet able to accommodate dramatic outbursts when required. The pastiche. including skilfully handled Spanish colouring, is delicately washed in. The predominance of deep male voices – there is only one tenor, Pedro, not a leading part – is corrected by making two of Dulcinea's four suitors travesty roles, effectively lightening the texture in ensembles. This use of minor characters as a kind of semichorus is typical of French opera – for example the three girls, Poussette, Javotte and Rosette, in *Manon*.

Dulcinea ranks among the most attractive of Massenet's feminine portraits. Her social position is not quite clear – she entertains the neighbours generously while keeping her suitors well under control. More than a local tart, evidently, less than a Paris-type courtesan or *cocotte*, an unlikely inhabitant in any case of what is presumably a small Spanish market town. Since Dulcinea's humour and humanity make her good company, her status does not greatly matter. When she refuses Quixote's offer of marriage she does so (in a beautifully written scene) tactfully and with understanding.

The onlookers' cruel laughter at this point stings Sancho Panza to rebuke them in a moving, loyal defence of his dejected master. Nothing reveals the quality of Massenet as an opera composer so well as the way he avoids the danger of anti-climax after Sancho's outburst. The immediately following death scene is written with an economy which increases the poignancy. There is none of the feeling, not unknown in Massenet's operas, that material in general and melodic tags in particular are being stretched near breaking-point. The last two acts of *Don Quichotte* are notable examples of what Edward Dent, not by temperament one of Nature's Massenet-lovers, called his 'craftsmanship of the very highest order'.

The story

ACT ONE

A public place in a Spanish town. An inn on one side, Dulcinea's house on the other. A *feria* (fair) is in progress. The square is full of people. Four of Dulcinea's gallants, Pedro, Garcías, Rodriguez and Juan, noticing signs of movement behind her window, serenade her. In response she appears briefly on the balcony and sings of the joys of being 20 – admitting that something or someone is lacking.

Distant cheers are heard for Don Quixote de la Mancha, the eccentric knight-errant, who makes his entrance on his 'poor nag' Rosinante, followed by his squire Sancho Panza on a donkey. Quixote carries a lance and is garbed in battered armour. Dulcinea's admirers are torn between mockery and grudging admiration for his dotty chivalry. The crowd give the couple a noisy, not unfriendly welcome, pelting them with flowers. Quixote orders Sancho to distribute alms to the beggars. 'There goes our supper', remarks the squire, retiring to the inn while as night falls Quixote prepares to serenade the fair Dulcinea in his turn 'Quand apparaissent les étoiles'). After one verse Juan picks a quarrel with Quixote. They start to fight, but Quixote wants to finish his song first. Half-hidden on her balcony, Dulcinea echoes the second verse, showing more interest in Quixote than in Juan, whom she sends away to fetch her mantilla.

Dulcinea suggests to Quixote that to kill Juan would be going too far. He protests undying devotion. She replies that he may prove it by recovering her necklace, stolen from her by bandits the day before. He kneels and kisses her hand. Juan and the others return, bringing the mantilla. They go into the house with Dulcinea. Alone, the deluded, idealising Quixote, convinced that Dulcinea loves him, keeps watch.

ACT TWO

A misty dawn in open countryside. Quixote and Sancho are hunting the bandits. Quixote, on horseback, searches for rhymes as he improvises a song in Dulcinea's honour, accompanying himself on the mandoline. Sancho, down to earth as usual and out of humour, gives his unflattering opinion of women. The mist begins to clear: windmills become visible. Quixote takes them for giants, defies them, invokes the name of Dulcinea ('fairest of women'), prepares to charge with his lance and, to the consternation of Sancho and the miller, does so. The curtain descends momentarily and rises again to reveal the knight clinging to one of the revolving sails.

ACT THREE

A magnificent sunset in the sierra. Quixote, on all fours, examines tracks on the ground. The exhausted Sancho falls asleep. Quixote dozes, resting on his lance. They are aroused by the arrival of the bandits. Quixote sends Sancho away and faces them alone. He is overpowered, beaten, and tied up, yet something in his looks and bearing impresses and intrigues his captors, who question him. 'I am a knight-errant who redresses wrongs, succouring grieving mothers, the poor, the oppressed, all those to whom fate has been unkind.' After freeing himself he demands the return of the stolen necklace. Filled in spite of himself with inexpressible emotion the bandit chief returns the jewels, asks the knight's blessing and, followed by the rest of the gang, kneels to receive it.

ACT FOUR

The patio of Dulcinea's house. A party is in progress. Dulcinea, pensive, discourages each of her suitors in turn and finally admits that they bore her. Dreamily she muses on the passage of time ('Lorsque le temps d'amour a fui'). As more guests pour in she explains that what her suitors offer is too humdrum. She longs for the exciting, the unknown. She seizes a guitar and, to general applause, sings and dances. The guests pass into the supper room. Sancho appears and orders the reluctant servants to announce Don Quixote, using his full name and title. The knight enters rejoicing in his good fortune, promising the faithful Sancho to reward him with an island of dreams to which only he knows the way, adding that he intends to marry Dulcinea that very evening. The servants draw back the curtains separating the rooms. The guests press forward, laughing. Dulcinea examines Quixote, mischievously noting that he is still intact, and half-cynically, half-hopefully asks if he has rescued her pearls. When he produces them she is so astonished and delighted that she falls on his neck. In highly poetic terms Quixote proposes marriage.

Her reaction ('Marry you?' repeated three times, followed by a burst of laughter) turns Quixote's joy to despair. Dulcinea, remarking that he may be a madman, but a sublime one, motions the company to leave them. No longer laughing she tells him tenderly and firmly that she cannot marry him, explaining the kind of life she leads. The shattered Quixote blesses her for her truthfulness. The guests return. Enraged by their mockeries Sancho, suddenly seizing the initiative, rounds on them in robust defence of his beloved master.

ACT FIVE

A clear, starry night in the forest. Quixote is propped up against an oak tree. Sancho takes off his own coat, wraps it round his master's feet and lights a small fire for warmth. Quixote tells the squire he is dying and speaks again of the imaginary island he wants to bequeath him. Stretching out his arms towards the planet Jupiter, shining in the sky, Quixote believes he hears the voice of Dulcinea. She is light, love, youthfulness… she is beckoning to him. He dies. Sancho weeps on his body.

© Ronald Crichton, 1993

Don Quichotte – Sterben an der Liebe?

Am 3. April 1904 fand im Pariser Théâtre Victor Hugo die Uraufführung von Jacques Le Lorrains (1856–1904) heroischem Drama *Le Chevalier de la longue figure* statt, das auf Miguel de Cervantes' Roman *Don Quijote* beruht. Während einer der folgenden Vorstellungen entdeckte Raoul Gunsbourg (1859–1955), der Direktor der Oper von Monte Carlo, das Stück als mögliche Vorlage für eine Oper und schlug es Massenet als Sujet vor. Dieser entschloss sich jedoch erst mehrere Jahre später dazu, den Stoff zu vertonen. Henri Cain (1857–1937), der bereits die Libretti für Massenets Opern *La Navarraise* (1894), *Sapho* (1897), *Cendrillon* (1899) und *Chérubin* (1905) verfasst hatte, übernahm die Erstellung der Textvorlage. Erste Skizzen entstanden im Sommer 1908, während eines Aufenthalts des Schwer erkrankten Komponisten in Saint-Aubin, der Sommerfrische der Sängerin Lucy Arbell. Im Frühjahr 1909 war die Oper vollendet, und bei ihrer Uraufführung in Monte Carlo am 19. Februar 1910 erntete sie einen rauschenden Erfolg.

Entscheidend sei für ihn Le Lorrains Idee gewesen, Cervantes' gewöhnliches Bauernmädchen in die *Schöne Dulcinée* zu verwandeln, schreibt Jules Massenet in seinen Lebenserinnerungen: „Sie fügte unserem Stück ein Element großer Schönheit in der weiblichen Hauptrolle hinzu und ergänzte um einen Reiz voll kraftvoller Poesie unseren Don Quichotte, der an der Liebe stirbt – an der wahren Liebe dieses Mal, für eine Schöne Dulcinée, die diese Leidenschaft in solch hohem Maße rechtfertigte." Die Liebe zu Dulcinée erscheint hier als die *raison d'être* Don Quichottes, und ihr Verlust erweist sich als tödlich.

Dulcinée, die nicht Mehr bloß in der Phantasiewelt Don Quichottes lebt, sondern durch Le Lorrains Kunstgriff als real existierende Person an der Bühnenhandlung teil hat, ist der Brennpunkt von Don Quichottes idealer Ritterwelt. In ihr berühren sich Traum und Wirklichkeit.

Henri Cain schnitt sein Libretto auf den Konflikt zwischen Don Quichottes Traumwelt und der ihn umgebenden Realität zu. Der Umarbeitung des Dramas zum Operntext fielen dabei mehrere Nebenrollen, vor allem aber die zweite weibliche Hauptrolle – Maritorne, Dulcinées Dienerin – zum Opfer. Die Oper enthält somit nur eine einzige weibliche Rolle, die dann zum Motor der Handlung wird. Das Libretto erweist sich als perfekte dramaturgische Konstruktion: im ersten Akt geht Dulcinée auf Don Quichottes Ritterideal ein und sendet ihn aus, ihr gestohlenes Kollier von den Räubern zurückzuerobern – womit sie ihn eigentlich in den sicheren Tod schickt, da die Räuber zahlenmäßig überlegen sind. Zweiter und dritter Akt zeigen die von Dulcinée inspirierten Heldentaten Don Quichottes: den Kampf mit den Windmühlen und die Rückeroberung der Kolliers. Während der zweite Akt ein Beispiel für Don Quichottes verzerrte Wahrnehmung der Realität gibt, erscheint der dritte Akt als Apotheose des „Ritters von der traurigen Gestalt“, der allein durch die innere Wahrheit seiner irrealen Weltsicht die reale Welt besiegt. Solange Don Quichotte selbst an die Verwirklichung seines Ideals in seiner Liebe zu Dulcinée glaubt, lebt und kämpft er, allen realen Gefahren zum Trotz.

Ganz in der Tradition der Operndramaturgie des 19. Jahrhunderts führt der vierte Akt die Peripetie herbei, die in die Katastrophe des Schlussakts mündet. Cain konstruiert die letzten beiden Akte als exakte Parallele zu den ersten drei. So wie die erste Handlungsfolge zielgerichtet zu Don Quichottes

Triumph führt, erscheint Don Quichottes Tod als logische Konsequenz von Dulcinées Verweigerung im vierten Akt; mit ihrem „tödlichen“ Nein („Ô réponse fatale“) entzieht sie ihm seinen Existenzgrund und schickt ihn dieses Mal unwiderruflich in den Tod.

Die musikalische Realisierung spürt den Sphären von Traum und Realität – innerer und äußerer Welt – und deren Wechselbeziehung nach. Sie führt damit eine kompositorische Idee Massenets in aller Konsequenz durch, die dieser bereits 1884 (anlässlich der Uraufführung seiner Oper *Manon*) in einem Interview des *Figaro* formuliert hatte: Während Zeit, Ort und das jeweilige Milieu einer Opernszene exakt wiedergegeben würden, kennzeichne ein lebendiger, leidenschaftlicher, ewig gültiger Ton die Musik der Hauptpersonen. „Dieser gewollte Kontrast zwischen lokalem und menschlichem Bewusstsein ist einer der Effekte, auf die am meisten zu bauen ich mir das Recht nehme.“ Demnach dient die Musik an erster Stelle zur Verdeutlichung der dramatischen Struktur in ihren verschiedenen Ebenen.

In Don Quichotte scheint die Musik auf den ersten Blick aus geradezu willkürlich aneinandergereihten musikalischen Versatzstücken zu bestehen, die, den Bedürfnissen der dramatischen Aktion entsprechend, wie Vokabeln eingesetzt werden. Dennoch wirkt die Oper keineswegs heterogen, im Gegenteil, denn die stilistische Divergenz aufeinanderfolgender Episoden wird durch wiederkehrende Elemente aufgefangen, die einen übergreifenden Zusammenhang stiften. Dazu gehören motivische und klangliche Reminiszenzen ebenso wie die stilistische Entsprechung vergleichbarer Szenen, vor allem aber die durchgehende musikalische Charakterisierung der männlichen Hauptperson, die mit ihrer Dreiklangsmelodik und ihrer diatonischen Anlage mit der variierten, situationsbezogenen Gestaltung der Schönen Dulcinée kontrastiert.

In der Atmosphäre eines lärmenden Festes spanischen Kolorits erscheinen im ersten Akt zuerst Dulcinée, dann Don Quichotte. Dulcinée antwortet auf die madrigaleske Huldigung ihrer Verehrer („Belle dont le charme est l'empire") mit ihren Auftrittscouplets, die – der Tradition der französischen *opéra comique* entsprechend – in Viertaktgruppen komponiert sind. Nach Don Quichottes Auftrittsszene, in der er seinerseits mit dem Chor einen Dialog führt, leert sich die Bühne. Der Orchestersatz reduziert sich auf eine akkordische Streicherbegleitung, zurück bleiben Sancho und Don Quichotte. Sancho lenkt seine Schritte, nach einigen Bemerkungen im typischen, am Schluss unbegleiteten Parlando einer komischen Opernfigur bei Massenet, zum Gasthof. Die Musik verstummt.

Eine Akkordfolge in Flöten, Englischhorn und Hörnern, zu denen sich hohe Streicher, Harfe und Celesta gesellen, öffnet unvermittelt einen neuen Klangraum, der die Atmosphäre einer nächtlichen Balkonszene einfängt. Als Tonart ist As-dur vorgezeichnet, das in dieser Oper nur noch ein weiteres Mal vorkommt, nämlich im vierten Akt, am Ende der Szene zwischen Dulcinée und Don Quichotte („Oui… je souffre votre tristesse"), einer Stelle in der überdies zum letzten Mal das Motiv von Don Quichottes nun folgender Romanze „Quand apparaissent les étoiles" – in paraphrasierter Form – erklingt. As-dur als Tonart eines Liebesduetts – in das in gewisser Weise dieses Ständchen mundet, wenn Dulcinée dem unbekannten Verehrer antwortet – ist seit Wagners *Tristan* zu einer Chiffre in der französischen Oper geworden. Massenet scheint sie hier bewusst als Allusion einzusetzen. Zugleich spielt die Melodieführung dieser Romanze auf eine Stelle aus seiner Oper *Chérubin* an, nämlich Ensoleillads „Amour! Quand tu t'en mêles, las jaloux pouvent survenir" offensichtlich ein ironischer *clin d'œil* des Komponisten, wenn man den Verlauf dieses Ständchens bedenkt.

Don Quichotte setzt nämlich gerade zum zweiten Couplet an, da unterbricht ihn Juan, Dulcinées eifersüchtiger Verehrer, indem er die Romanze persifliert („Qu'est cela, le beau mandoliniste?…), während das Orchester schweigt. Mit Don Quichottes Antwort: „Une chanson d'amour", setzt die Begleitung wieder ein, wobei Englischhorn, Klarinette und Violoncello die Melodie der Romanze weiterführen. Melodik und Tonalität entfernen sich in den nächsten Takten; mit Juans grober Unterbrechung: „Vieux fou, je vous défends" ändert sich die musikalische Sprache abrupt. Es folgt eine kurze Duellszene, in der das hispanisierende Motiv, das Don Quichottes Auftritt begleitet hat („Allégresse!"), wieder aufgenommen wird. Don Quichotte fällt dann plötzlich ein, dass er sein Ständchen noch nicht beendet hat. Genauso unvermittelt wie zu dessen Beginn ändert sich der musikalische Tonfall. Die Harmonik rückt zurück nach As-dur, die Romance geht weiter, Dulcinées und Don Quichottes Stimmen verklingen, erneut bricht das Duell in C-dur ein. Die Musik endet wieder jählings, wenn Dulcinée interveniert. Es folgt ein dialogischer Abschnitt, episodisch von Streichern begleitet. Juan entfernt sich mit dem Auftrag Dulcinées Mantilla zu holen, zwischen Don Quichotte und Dulcinée entwickelt sich ein Zwiegespräch, das Dulcinées Couplet „Vous êtes mon seigneur" rondoartig strukturiert. Der musikalische Gestus dieses Couplets evoziert Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*. Er kontrastiert mit dem emphatischen Tonfall von Don Quichottes Liebeserklärung und der dramatischen Attitüde von Dulcinées Aufforderung (in As-dur), ihr als Beweis seiner Liebe das gestohlene Kollier zurückzuerobern. In den Abschied drängt sich das Madrigal des Aktbeginns, das nun als Bühnenmusik erklingt und in dieser Klanggestalt an das *Nocturne* aus Massenets Oper *La Navarraise* erinnert. Erst, wenn Don Quichotte allein zurückbleibt, setzt das Orchester wieder ein.

Mit den Worten „elle m'aime" nimmt er die Melodik der Romanze wieder auf – dieses Mal von liegenden Streicherakkorden und einer Gegenstimme im Horn begleitet, ein Instrument, das seit Verdis *Falstaff* auch auf das Aufsetzen von Hörnern durch eine untreue Geliebte hinweisen kann.

Wie an dieser ausführlich beschriebenen Szene zu sehen ist, spielt Massenet mit Klangebenen, Querverbindungen, musikalischen Formen, Anspielungen und Zitaten. So setzt er immer wieder Klangräume in Kontrast, vor allem im zweiten Teil, also viertem und fünftem Akt der Oper. Wenn sich nach kurzem Orchesterzwischenspiel der Vorhang zum vierten Akt hebt, ist eine *romanesca antica* als Bühnenmusik zu hören, die das Fest bei *Thaïs* – anschließend an die Méditation – heraufbeschwört, eine Verbindung, die auch durch das Libretto gegeben ist. Immer noch von der Bühnenmusik begleitet, folgt Dulcinées Chanson „Lorsque la temps d'amour a fui", das sie „wie in einem Traum" singt – zugleich ein Echo ihrer Auftrittscouplets im ersten Akt, deren zweite Strophe bereits die Worte „Le temps d'amour s'enfuit" enthält. An eine orchesterbegleitete Auseinandersetzung zwischen Dulcinée und ihren Liebhabern schließt sich Dulcinées gitarrenbegleitete Chanson an: in der Partitur steht vermerkt, dass sich Dulcinée dabei unbedingt selbst zu begleiten habe, ein musikantisches Bravourstück, für das Lucy Arbell, die Dulcinée der Uraufführung, mit großem Beifall belohnt wurde. Orchestertutti und solistische Gitarrenbegleitung prallen am Ende dieses Stücks unvermittelt aufeinander, wobei das Orchester durch zwanzig auf der Bühne betätigte Kastagnetten ergänzt wird. In der folgenden *forlana* im Stil der musikalischen Spätrenaissance („L'aube bientôt blanchira l'horizon") wechseln a cappella-Chorsatz und Orchester≠Ritornell ab.

Die Zitate und Anspielungen umfassen, neben Massenets eigenem Schaffen – von *Marie-Magdeleine* über *Werther*, *Grisélidis* und dem *Jongleur de Notre-Dame* bis zu *Amadis* –, die gesamte verfügbare Musikgeschichte. Wenn das Ziel einer Opernkomposition darin zu sehen ist, die Struktur eines Dramas musikalisch zu verdeutlichen, so kann zu einem Zeitpunkt, in dem der musikalische Horizont bis zum äußersten ausdifferenziert ist, eine mögliche Lösung darin bestehen, die für die jeweilige dramatische Situation adäquate musikalische Vokabel zu finden. Diese Abfolge musikalischer Chiffren wird durch die motivische Vernetzung – beispielsweise die Wiederaufnahme der fallenden Sext – des Beginns von Don Quichottes Auftritt im ersten Akt in der Melodik seines Auftritts im vierten Akt („J'entre enfin dans la joie") –, die Regie der Klangfarben und die Strukturierung in musikalische Großformen, etwa die rondoartige Anlage des ersten Aktes, zu einem Ganzen zusammengeschweißt.

Stirbt Don Quichotte an seiner Liebe zu Dulcinée? Das Libretto unterstreicht diese Interpretation. Zudem erklingt im Moment von Don Quichottes Tod Dulcinées Stimme mit Bruchstücken aus ihrer zweiten Chanson, „Lorsque la temps d'amour a fui", während die Präsenz von Don Quichottes Liebeslied „Quand apparaissent les étoiles" mit dem Abschied von Dulcinée am Schluss ihres Duetts im vierten Akt endet. Die Möglichkeit einer Realisierung seines Ideals in einer tatsächlich gelebten Liebe zu Dulcinée zerbricht: daran stirbt Don Quichotte. Sein Tod erscheint aber zugleich als Höhepunkt der Illusion, da sich seine Liebe im Akt des Sterbens subjektiv erfüllt („Elle!… Vers qui je vais… qui me fait signe… qui m'attend"). Indem Massenet hier den illusorischen Klangraum der aus den Kulissen erklingenden, nur von Solovioline, Solobratsche und Harfe begleiteten Stimme Dulcinées brutal gegen das Orchestertutti in *fff* setzt, das die

Realität von Don Quichottes Tod unterstreicht, kehrt er zugleich die Verhältnisse von Traum und Wirklichkeit um. Bühnenmusik als solche – wie auch im bisherigen Verlauf der Oper – steht sonst für die besondere Realitätsnähe eines musikalischen Ereignisses. Hier erklingt sie aber an dem dramatischen Ort, an dem die Realität endgültig verlassen wird. Insofern könnte man das Ende Don Quichottes letztlich als die konsequente Weiterführung seines Ideals verstehen.

Die Handlung

Spanien im Mittelalter

ERSTER AKT

Ein öffentlicher Platz vor dem Haus Dulcinées, links ein Gasthof.

Die Menge der feiernden, tanzenden Dorfbewohner und die vier Kavaliere Pedro, Garcias, Rodriguez und Juan huldigen der schönen Dulcinée („Belle, dont le charme est l'empire"). Sie zeigt sich auf dem Balkon ihres Hauses, gibt ihr Auftrittschanson zum besten („Quand la femme a vingt ans") und zieht sich wieder in ihre Gemächer zurück. Don Quichotte und Sancho nähern sich von weitem. Die Menge heißt sie begeistert und lachend willkommen, denn Don Quichottes Großzügigkeit ist bekannt. Während Sancho sich in den Gasthof begibt, um die reellen Genüsse des Lebens auszukosten, stellt sich Don Quichotte unter den Balkon der Geliebten und bringt ihr ein Ständchen („Quand apparaissent les étoiles"). Juan, einer der

Kavaliere, unterbricht ihn rüde, eine Beleidigung, die augenblicklich durch ein Duell gesühnt werden soll. Mit ihrem Fächer trennt Dulcinée die beiden Kampfhähne, schickt Juan fort und fordert Don Quichotte auf, ihr als Beweis seiner Liebe das Kollier wiederzubeschaffen, das ihr der Bandit Ténébrun am Abend zuvor gestohlen hat.

ZWEITER AKT

Auf dem Lande. Morgenröte. Nebel verhüllen noch die Windmühlen.

Don Quichotte und Sancho sind auf dem Weg, das Kollier zurückzuerobern. Don Quichotte komponiert eine neue Romanze für Dulcinée („Cest vers ton amour"). Sancho, den dieser Kult um Dulcinée zutiefst ärgert, macht seinem Herz in einem Spottlied über die Frauen Luft („Ce qui m'enchante… La femme est un démon"). Langsam heben sich die Nebel. Don Quichotte entdeckt die Windmühlen und zieht gegen die vermeintlichen Riesen in den Kampf.

DRITTER AKT

In der Sierra. Eine Gebirgskette im Hintergrund, links und rechts Dickicht. Der Abendhimmel rötet sich.

Don Quichotte ist überzeugt, dass sich an diesem Ort die Diebe verbergen. Sie schlagen ihr Nachtlager auf, und Don Quichotte verspricht dem verängstigten Sancho, über seinen Schlaf zu wachen. Sancho versteckt sich schließlich im Gebüsch; kurz darauf überwältigen die Banditen den wehrlosen Helden und wollen ihn töten. Er singt ein letztes Gebet („Seigneur, reçois mon âme"), das die Räuber so bewegt, dass sie wissen wollen, wer er sei. Er erklärt, er sei ein fahrender Ritter, der gegen das Böse kämpfe („Je suis

le chevalier errant“). Überwältigt von seinen Worten, bitten die Übeltäter um seinen Segen und übergeben ihm das geraubte Kollier.

VIERTER AKT

Im Patio der Schönen Dulcinée.

Dulcindes vier Verehrer bemühen sich um ihre Gunst. Diese fühlt sieh lediglich gelangweilt und deprimiert („Lorsque le temps d’amour a fui“). Auf das „Vivat“ ihrer Verehrer antwortet sie mit einer gitarrenbegleiteten Chanson („Ne pensons qu’au plaisir d’aimer“), auf das diese mit einer *forlana* im Stil der Renaissance antworten („L’aube bientôt blanchira“). Sancho und Don Quichotte, der sich auf die Erfüllung seiner Wünsche freut, kehren mit dem Kollier zurück. Auf Don Quichottes Heiratsantrag („Marchez dans mon chemin“) reagiert Dulcinée mit Spott, lässt sich aber von dessen Betroffenheit rühren („Oui, je souffre votre tristesse“). Don Quichotte segnet sie und geht mit Sancho davon, der der Ritter vor der höhnenden Menge verteidigt („Riez, allez“).

FÜNFTER AKT

Ein Hohlweg im alten Wald. Ein einzelner Stern, Jupiter, strahlt am Nachthimmel.

Don Quichotte, der weiß, dass es mit ihm zuende geht, dankt Sancho für seine Treue und vermacht ihm das einzige, was er besitzt: die Insel der Träume. Während die Stimme Dulcinées von Ferne erklingt, stirbt Don Quichotte.

ANNEGRET FAUSER

Massenet : Don Quichotte

Pour lever toute ambiguité, précisons-le dès l'abord : la comédie héroique de Massenet n'a en commun avec le roman de Cervantès que le nom des personnages et l'aventure des moulins à vent. Si le caractère de Sancho reste assez semblable d'une œuvre à l'autre, dans l'opéra Dulcinée n'est plus « une paysanne de bonne mine » mais une coquette citadine et Don Quichotte apparaît comme une réincarnation de Jésus : il convertit les brigands, le peuple lui fait fête mais son message d'amour et de fraternité reste lettre morte pour les gens en place. Cela tient au fait que le livret de Henri Cain s'inspire en réalité d'un drame hêroïque de Jacques Le Lorrain (1856–1904), *le Chevalier de la longue figure*, représente à Paris peu de temps après la mort misérable de l'auteur qui ressemblait comme un frère à son héros.

Écrite en alexandrins, dans un style assez proche de celui d'Edmond Rostand, la pièce n'est pas précisément comique et ne comporte pas l'épisode des moulins à vent. Elle fut publiée en 1906 et attira sans doute l'attention du directeur artistique de l'opéra de Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg, en quête d'ouvrages nouveaux pour son théâtre et d'un rôle pour Fedor Chaliapine dont il venait de révéler au public l'exceptionnel talent de chanteur et de comédie dans *Mefistofele* de Boïto, *Don Carlos* de Verdi et *Le Démon* de Rubinstein. Pour confectionner un livret il s'adressa à Henri Cain, collaborateur régulier de Massenet pour qui il avait déjà adapté *La Navarraise*, *Cendrillon*, *Sapho* et *Chérubin*. Néanmoins ce n'est pas vers Massenet – alors occupé par *Ariane* de Catulle Mendès et par *Thérèse* de Jules Claretie – que

Gunsbourg et Cain se tournèrent pour écrire la musique, mais vers Charles Lecocq (1832–1918). Dans une lettre qu'il écrivit à Saint-Saëns le 28 février 1910, et que les recherches d'Yves Gérard ont révèle, l'auteur de *La Fille de Madame Angot* se disait curieux, « connaissant le poème à fond, de [se] rendre compte des allègements que Massenet a dû effectuer ». Le choix d'un compositeur d'opéras-comiques, excellent musicien du reste, semble indiquer, dès l'origine l'intention de tirer le drame vers la comédie. On ignore quels amendements Massenet exigea. On sait seulement, par sa correspondance, que jusque pour ses derniers ouvrages, il exigea de ses librettistes des modifications plus ou moins importantes et qu'il n'hésitait pas, comme il le fit pour le *Bacchus* de Mendès, à se charger lui-même des remaniements s'il ne réussissait pas à les obtenir de ses collaborateurs.

Dans son état définitif, le poème de *Don Quichotte* n'est pas précisément un chef-d'œuvre. Henri Cain, qui fut toujours un fort médiocre versificateur, dérangea sans grand profit la pièce originale beaucoup plus qu'il ne l'adapta. Si, dans les troisième et cinquième actes, il se préoccupa surtout d'abréger le texte en reliant entre eux, tant bien que mal, les vers les plus saillants et en respectant la donnée dramatique, dans la seconde partie du premier acte (à partir de la Sérénade de Don Quichotte) et dans la seconde partie du quatrième (le retour de Don Quichotte), il a pris davantage de libertés. Enfin le début du premier acte (la foule sous le balcon de Dulcinée, ses déclarations, l'arrivée triomphale de Don Quichotte), tout le deuxième acte (Don Quichotte cherchant ses rimes, Sancho vitupérant contre les femmes, l'attaque des moulins) et le début du quatrième (fête, réverie et chanson de Dulcinée, chœur des invités – à l'exception du récitatif de Dulcinée : « Ah j'ai en ce moment le désir d'autre chose » *etc.* emprunté à l'acte I de la pièce) sont de son cru avec parfois un vers ou deux empruntés au pauvre Le Lorrain…

On reconnaître généralement les vers originaux au nombre de leurs pieds : ce sont des alexandrins (c'est dans l'acte 3 qu'ils sont les plus nombreux). Beaucoup ont été repris tels quels mais, hors de leur contexte, ils semblent souvent déplacés. D'autres ont été transformés. Ainsi : « Courbés sous le vent qui souffle des hautes cimes » est devenu : « Courbés sous l'âpre vent qui vient des hautes cimes » plus platement régulier. Au lieu de « son rire troublant » on trouve « son rire d'enfant » tandis que « Et d'intimes frissons mordant ma chair gourmande » a été corrigé en « Et d'inconnus frissons *etc.* » moins équivoque sans doute. On rencontrera également bon nombre de vers boîteux dont l'infirmité incombe moins sans doute au librettiste qu'au compositeur. Massenet n'a pas dû avoir grands scrupules à s'approprier un livret au style incertain, sachant que l'irrégularité des vers est toujours peu sensible à l'opéra.

Comme pour presque toutes les œuvres de Massenet on manque d'informations sur les circonstances et les dates de composition. D'après *Mes Souvenirs*, que Massenet rédigea à l'automne 1911, quelques mois avant sa mort, c'est en 1907 que Henri Cain vint lui demander s'il avait l'intention de collaborer à nouveau avec lui. Massenet, qui était encore absorbé par la composition de *Bacchus*, lui aurait fait part de son intérêt pour une pièce d'Alexandre Parodi, *Rome Vaincue* (qui deviendra *Roma*) mais Cain ne dut pas avoir trop de peine à faire prévaloir le Don Quichotte qu'il gardait en portefeuille, puisqu'il était prévu pour la scène monégasque. En effet, depuis la création du Jongleur de Notre-Dame en 1902, Massenet était devenu l'un des fournisseurs attitrés de l'opéra de Monte-Carlo : *Chérubin* y fut crée en février 1905, puis *Thérèse* en février 1907, le ballet *Espada* était prévu pour 1908; il était temps de songer à la suite: *Don Quichotte* serait pour 1910, *Roma* pour 1912.

Quant à la composition, en l'absence d'indications précises sur les manuscrits conservés à la Bibliothêque-musée du Palais Garnier il ne reste qu'une date : 1908, inscrite sur le piano-bureau parisien de Massenet ; on peut situer au printemps 1909 l'achèvement de la partition à cause de la mention « 29 janvier » en tête du quatrième acte de la copie au net de la partition d'orchestre.

Chronologiquement, *Don Quichotte* se situe donc parmi les dernières productions de Massenet qui ne composera plus ensuite que *Roma*, *Panurge* et *Cléopâtre* avec la fébrilité d'un homme qui se sait condamné. Il jette ses derniers feux et pourtant, d'une certaine façon, on reste dans l'univers affectif de *Marie-Magdeleine* (1873) ; car Massenet a trouvé très tôt son style et la sensualité de Dulcinée, son désir inassouvi qui est peut-être un appel au Sauveur (mais elle ne se sent pas assez forte pour le suivre), rappelle la quête d'absolu de Marie-Magdeleine, de Salomé, de Thaïs. En outre l'Espagne jalonne la production de Massenet : elle est présente dans *Don César de Bazan* (1872), *Le Cid* (1885), *La Navarraise* (1894), *Chérubin* (1905), le ballet *Espada* (1908). Par d'autres côtés, néanmoins on est loin du *Roi de Lahore* (1877) ou d'*Hérodiade* (1881), loin de *Manon* (1884) et de *Werther* (compose en 1886), un peu plus près de *Thaïs* (1894) et déjà *Grisélidis* (1894–1901) ou *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) y mènent par un certain archaïsme et, plus sûrement la couleur automnale de *Thérèse* (1906) et une sorte de désenchantement.

Quoique l'évolution de Massenet soit déroutante, dans la mesure où le compositeur s'est presque toujours appliqué à traiter successivement des sujets de caractère bien oppose (*Hérodiade* puis *Manon*, puis *Le Cid*, puis *Werther*, *etc.*), elle n'en est pas moins réelle et, contrairement à ce qu'on prétendait de

son vivant, il a su rester fidèle à lui-même sans se répéter, produire beaucoup sans décliner, en un mot, se renouveler. Si le langage de *Don Quichotte* n'est pas, en 1910, celui des œuvres contemporaines les plus modernes, il serait assez facile de montrer, à condition d'entrer dans des explications techniques, que cette musique n'aurait pu être écrite comme cela un demi-siècle auparavant. Peut-être y a-t-il plus d'éternité dans *Carmen*, et les passages de *Don Quichotte* qui y font penser sont ceux qui ont le moins bien vieilli, mais le dernier acte, où se situe le sommet de l'ouvrage, possède une couleur que le XIX^{e} siècle ne connaissait pas et qui nous touche encore directement. C'est une musique étrangement suspendue. On peut penser à *Boris Godounov* que Chaliapine venait de créer à l'opéra de Paris le 19 mai 1908 – et que Massenet a dû entendre avant de se mettre à la composition d'une partition destinée précisément à cet interprète – mais, dans cette distanciation de la musique par rapport au drame, comment évoquer de façon prémonitoire *la Mort de Socrate* d'Erik Satie ?

Ce qui fait la force de cette partition et explique son maintien au répertoire quand tant d'autres opéras de Massenet aussi réussis ont peine à y entrer, c'est que l'intérêt va croissant pour culminer au dernier tableau. Au fur et à mesure que l'œuvre se déroule on oublie les pages moins inspirées où leur nécessité apparaît rétrospectivement. Au premier acte on remarque surtout la brève sérénade en quatuor, le mouvement de foule qui accompagne l'entrée de Don Quichotte avec, au milieu, le bel arioso : « Je voudrais que la joie » partant du grave pour monter vers l'aigu et qui appartient aux inspirations les plus heureuses de Massenet. On songe à l'air d'Albert dans *Werther* : « Quelle prière de reconnaissance ». La tonalité de majeur est presque un poncif quand il est question de chemins, de plaines, de bois, de

ruisseaux, mais la fluidité de l'accompagnement confié d'abord à un alto solo et à trois violoncelles puis aux sonorités champêtres du hautbois, du cor anglais et du basson exprime cela plus vivement que la tonalité. Mais c'est bien sûr la Sérénade, avec son orchestration diaphane imitant la mandoline par un alliage subtil (trémolos des premiers violons, pizzicatos des seconds, batterie du célesta, harpes en octaves), avec son charme aussi, qui couronne le premier acte tout en introduisant la scène finale avec ses dialogues piquants et cruels.

Le deuxième acte, qui s'ouvre par des accords mystérieux dont le calme a quelque chose d'inquiétant (ce sont, en fait, les harmonies des moulins, on le verra plus tard), offre à Sancho un air de bravoure un peu néo-classique qui semble se souvenir du catalogue de Leporello. A cet archaïsme en clin d'œil répond celui de l'attaque des moulins avec son apostrophe gluckiste : « Géant, géant, monstrueux cavalier ! » mêlée à une musique de carrousel en folie. Héroïsme ou délire ? On ne sait plus…

Avec son fugato initial, dont le caractère et le chromatisme évoquent le prélude de *Faust* – fugato sévère auquel semble répondre le fugato évite, en notes piquées, des bandits – avec son quasi-choral : « Seigneur reçoit mon âme » et la bénédiction finale, le troisième acte est placé sous le signe de la grandeur simple et de la religiosité. C'est une note nouvelle qu'on pouvait seulement pressentir et qui modifie sensiblement l'orientation de l'ouvrage. Les deux passages en mélodrame (voix parlée sur fond d'orchestre), situés de part et d'autre de la prière, ont d'ailleurs une sorte de gravité saisissante, une intensité qu'on n'attendait pas et qui rehaussent la profession de foi : « Je suis le chevalier errant » du prestige de la voix chantée. Cet air d'une seule coulée possède une force de conviction dont l'effet se fait sentir jusqu'à la chute du rideau.

Le contraste n'en est que plus saisissant avec la tête qui ouvre le quatrième acte. Mais il y a quelque chose d'infiniment mélancolique dans cette « romanesca antica » exécutée en coulisse par un petit orchestre pendant que Dulcinée congédie ses amants. Et plus encore dans son air « Lorsque le temps d'amour a fui », bien plus touchant que celui, symétrique, du premier acte. Dans le récitatif on reconnaît l'auteur de *Thaïs* : « Car c'est de l'inédit que mon rêve demande ». La créatrice, Lucy Arbell, qui fut l'inspiratrice des opéras de Massenet à partir de 1905, accompagnait elle-même à la guitare le second volet : « Ne pensons qu'au plaisir d'aimer ». Enchanté par cette performance, le compositeur voulut en faire une obligation absolue mais dut se résoudre à écrire un accompagnement de remplacement en stipulant que Dulcinée devait au moins s'accompagner elle-même, comme Carmen, avec une paire de castagnettes. Préscription qui n'est généralement pas mieux observée que la précédente mais qui illustre le souci qu'avait Massenet d'exiger des chanteurs un engagement un peu plus profond que ce que la routine leur demande ordinairement. C'est sans doute pour cela qu'il s'attacha à deux débutantes au cours de sa carrière : Sibyl Sanderson d'abord puis Lucy Arbell ou à des chanteurs-acteurs : Emma Calvé ou Lucien Fugère.

On est frappé par la haute tenue, le style Renaissance du chœur du souper (« l'ombre bientôt blanchira l'horizon »), nouvelle touche d'archaïsme que le duo Don Quichotte/Sancho prolonge, mais plutôt dans le style jubilatoire des cantates de Bach. Religiosité encore dans l'air « Marchez dans mon chemin », mais sans pastiche. Dulcinée, dans sa réponse, se montre d'abord cinglante puis, quand Don Quichotte lui renvoie, assombrie, sa ritournelle moqueuse – c'est sa façade folklorisante qui sert ici de pierre de

touche – le ton change et la vraie compassion débouche sur un duo à l'unisson doublé par les instruments, procédé rare chez Massenet et qui indique une communion irrésistible. Dans sa harangue conclusive, l'expression de Sancho, tout pénétré des idéaux de celui qu'il défend à présent, touche au sublime. Ainsi, les uns après les autres, les personnages acquièrent une dimension qu'on ne soupçonnait pas au départ.

Le dernier acte n'ira pas plus loin dans le pathétique ; il ira au-delà, dans le dépouillement de formules mélodiques qui semblent tourner sur elles-mêmes, indéfiniment. La musique s'arrête même par deux fois sur un ré – comme une absence – quand Don Quichotte dit : « Je meurs ». Après sa mort, le désespoir de Sancho s'exprime de manière très passionnée en revanche, comme pour insister, en ramenant l'auditeur vers une douleur plus humaine, sur la distance qui le sépare de cet idéalisme absolu auquel il est seulement permis de rêver.

Synopsis

PREMIER ACTE

Tandis que sous son balcon quatre soupirants sollicitent l'aumône d'un sourire, la belle Dulcinée s'émeut de la jeunesse qui s'enfuit. Survient Don Quichotte acclamé par la foule et qui vient chanter une sérénade à la dame de ses pensées. Juan, l'amant du moment, le prend à parti, mais Dulcinée vient interrompre un début de duel ; elle confie à Don Quichotte la mission d'aller reprendre un collier que des brigands lui ont dérobé. Elle promet de l'aimer en retour, mais pour l'heure elle se contentera de Juan.

DEUXIÈME ACTE

Tout en cheminant dans la campagne, Don Quichotte cherche les rimes d'une chanson d'amour tandis que Sancho vitupère contre la fausseté des femmes. Soudain, le chevalier qui a cru voir surgir des géants, se lance à l'assaut des moulins à vent dont les grandes ailes l'envoient voltiger dans les airs.

TROISIÈME ACTE

Parvenus près du repaire des brigands, les deux hommes mettent pied à terre et s'endorment, l'un à terre, l'autre debout, rêvant à sa belle. Surviennent les bandits. Sancho se cache, Don Quichotte est rapidement garrotté. Le chef est fasciné ; ses hommes se moquent du prisonnier, le giflent et s'apprêtent à le brûler vif quand le chevalier adresse au ciel une prière si fervente que tous sont bouleversés. Don Quichotte apprend alors aux brigands la mission sacrée dont il est investi. Ils lui remettent alors le collier en lui demandant de les bénir.

QUATRIÈME ACTE

Dans son patio, la belle Dulcinée donne congé à ses amants lors d'une fête au cours de laquelle elle chante néanmoins le plaisir d'aimer. Au moment de passer à table on annonce Don Quichotte et son écuyer qui s'attendent à être fêtés et déjà se croient riches. Dulcinée, qui croyait les avoir envoyés à une mort certaine, est surprise puis ravie de revoir son collier. Elle se moque des prétentions matrimoniales du chevalier, mais devant tant de douleur et de grandeur, elle confesse son indignité. Don Quichotte

comprend et pardonne. Les courtisans, livrés à eux-mêmes, se moquent brutalement de lui. Alors Sancho, prenant la défense de son maître, leur adresse une riposte cinglante.

CINQUIÈME ACTE

Dans un chemin creux, au milieu de la forêt, Don Quichotte va mourir. Il fait don à Sancho de son seul bien, l'île des rêves et s'éteint en regardant l'étoile qui l'appelle avec la voix de Dulcinée.

GÉRARD CONDÉ