



In Amsterdam is het volgende concert in deze serie:

Het Concertgebouworkest o.l.v. Colin Davis op 20 juni, 20.15 uur.

Solisten *Maria Suchèl en Lode Devos*

Haydn *Symfonie no 84*

Janáček *Het eeuwige Evangelie*

Elgar Falstaff *Symfonische studie*

holland festival '70

programma

2

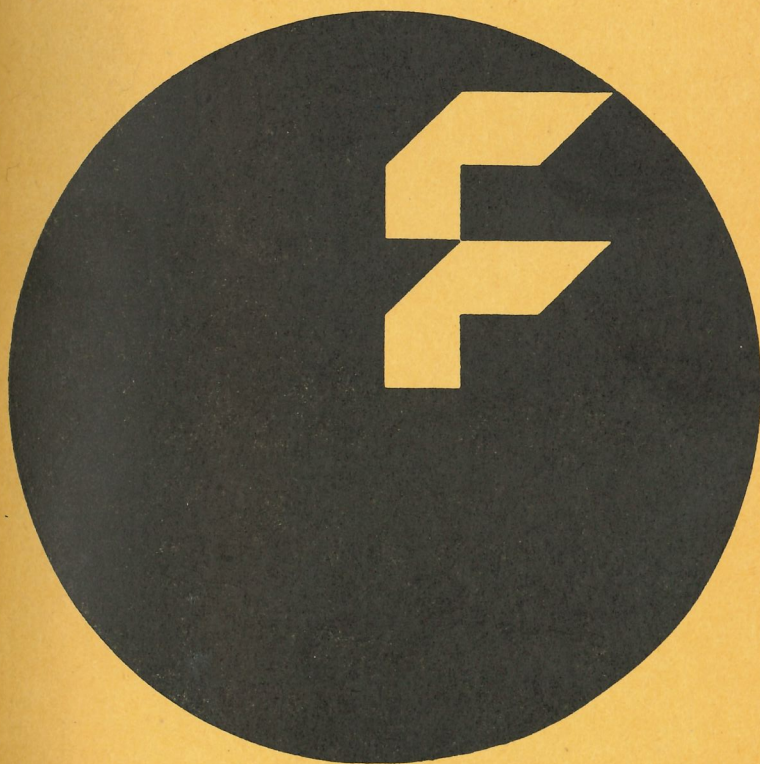
de nederlandse operastichting

pelléas et mélisande

Amsterdam
Scheveningen
Rotterdam
Eindhoven

Stadsschouwburg
Circustheater
Rotterdamse schouwburg
Stadsschouwburg

16/22 juni
18 juni
21 juni
25 juni



de nederlandse operastichting



Maurice Maeterlinck



Claude Debussy

pelléas et mélisande

Amsterdam	Stadsschouwburg	16, 22 juni	20.15 uur
Scheveningen	Circustheater	18 juni	20.15 uur
Rotterdam	Rotterdamse schouwburg	21 juni	20.15 uur
Eindhoven	Stadsschouwburg	25 juni	20.15 uur

DE NEDERLANDSE OPERASTICHTING

PELLEAS ET MELISANDE

lyrisch drama in vijf bedrijven (13 taferelen)

pauzes: na het 2e bedrijf, 6e taferel.

Claude Debussy	<i>Componist</i>
Maurice Maeterlinck	<i>Tekst</i>
Jean Fournet	<i>Dirigent</i>
Pierre Médecin	<i>Regie</i>
Charles Bristow	<i>Belichting</i>
Wladimir Jedrinsky	<i>Decors en kostuums</i>
Cor Olthuis	<i>Koordinator</i>
Het Concertgebouworkest	<i>Orkest</i>
Het Nederlands Operakoor	<i>Koor</i>
Atelier Ruth Hellmer	<i>Kostuums</i>
Norah Grace	<i>Hoeden</i>
Firma Bertrand, Parijs	<i>Kapwerk</i>
Vervaardigd in eigen atelier o.l.v. Nico Out	<i>Decors</i>

rolverdeling

Guus Hoekman	<i>Arkel</i>
Jocelyne Taillon	<i>Geneviève</i>
Frantz Petri	<i>Golaud</i>
Meinard Kraak	<i>Pelléas</i>
Eliane Manchet	<i>Mélisande</i>
Ans Philippo	<i>Yniold</i>
Tom Haenen	<i>Een geneesheer</i>

Historische aantekening

Claude Debussy (1862-1918)

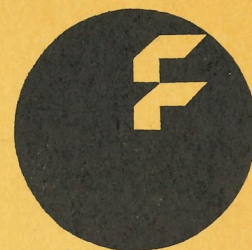
Claude Debussy's enige complete opera werd voor het eerst opgevoerd in de Opéra-Comique te Parijs op 30 April 1902 en werd tot 1907 nergens elders opgevoerd. Deze première betekende een mijlpaal in de annalen van de opera, even belangrijk als de eerste uitvoering van Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* acht jaar eerder voor de muziek in het algemeen was geweest.

Beide werken brachten muzikale revoluties teweeg en beïnvloedden, direct of indirect, alles wat daarop volgde. Latere componisten op opera-gebied profiteerden van de nieuwe door Debussy ingeleide gevoeligheid om spraakritmen in een muzikale zetting vast te houden, zelfs als zij de normen van oudere operavormen wilden handhaven. Er komen in *Pelléas et Mélisande* geen aria's of ensembles voor. En de orkestrale intermezzo's die de samenhangende taferelen van de eerste vier bedrijven verbinden, zijn een integraal onderdeel van het werk en vertegenwoordigen tevens de enige symphonische ontwikkeling, ofschoon Debussy deze pas in de loop van een aantal repetities vóór de première tot hun huidige lengte uitbreidde, teneinde tegemoet te komen aan de eisen betreffende de verandering van het décor.

Hun oorspronkelijke doel overtreffend, n.l. de toehoorder van de ene scène naar de andere te voeren, nemen zij de taak over mede te delen wat woorden onmachtig zijn uit te drukken. Door de ene scène te verlengen en de andere voor te bereiden, zorgen zij zowel voor een dramatisch commentaar als voor een visuele draad voor het geestesoog. Op die wijze dwingen zij de grootste concentratie af, want verder is Debussy's muziek, hoe levendig deze elke individuele scène ook mag schilderen, opzettelijk ondergeschikt aan Maeterlinck's tekst.

En wat *Pelléas et Mélisande* betreft moet de tekst voor de toehoorder wel van even groot belang zijn als deze het voor de componist was: hij beschouwde de tekst nooit als alleen maar een geschikte kapstok om een opeenvolging van liederen en ensembles aan op te hangen. Lang voordat hij Maeterlinck's stuk tegenkwam, beschreef hij als student wat voor een soort opera-medewerker hij zocht. Zijn letterlijke woorden, opgetekend door een mede-student aan het Parijse Conservatorium, luiden: 'Iemand die, door de dingen slechts ten halve te zeggen, mij zou toestaan om mijn droom op de zijne te enten; die karakters zou kunnen begrijpen, wier geschiedenis aan tijd noch plaats is gebonden, die niet op een despotische manier aan mij zou opleggen hoe de scène geschilderd zou moeten worden en die mij hier en daar vrij zou laten meer kunstgrepen dan hijzelf toe te passen en zijn werk af te maken. Maar hij zou niet bang behoeven te zijn! Ik zal niet het zwerfende pad van de opera volgen, waar de muziek onbeschaamd overheerst, waar poëzie naar de tweede plaats wordt verbannen, verstikt in een te zwaar, muzikaal kleed. Men zingt te veel in het operagebouw. Men zou alleen moeten zingen als het de moeite waard is, en pathetische accenten in reserve moeten houden. Er zouden verschillen moeten bestaan in de kracht om iets uit te drukken. Op sommige plaatsen is het nodig in één kleur te schilderen en tevreden te zijn met grijze tinten... Niets zou de voortgang van het drama moeten tegenhouden: elke muzikale ontwikkeling, die niet door woorden wordt opgeroepen, is een vergissing...'

'Ik droom van teksten, die mij niet veroordelen lange, zware bedrijven te scheppen, maar die mij integendeel afwisselende scènes zullen bieden, gevarieerd in plaats en stemming, waarbij de karakters in het stuk niet argumenteren, doch zich onderwerpen aan het leven en het noodlot.'



Debussy had nauwelijks duidelijker het stuk kunnen beschrijven dat hem een paar jaar later het libretto van zijn dromen zou verschaffen, want deze woorden, in October 1889 uitgesproken, passen precies bij Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande*, dat hij in 1893, gelijk een passende handschoen, leerde kennen. Het is echter mogelijk, dat Debussy's uitgesproken gevoel voor schoonheid reeds beïnvloed was door een vroeger stuk van Maeterlinck: '*La Princesse Maleine*', dat in 1889 gepubliceerd was. Tenminste drie musici werden erdoor aangetrokken: Vincent d'Indy, Erik Satie en Debussy. Debussy's verzoek, in 1891, om toestemming te verkrijgen het stuk op muziek te mogen zetten, werd door Maeterlinck negatief beantwoord; de laatste voelde er meer voor om d'Indy, die elf jaar ouder was en een veel prominenter figuur op dat moment dan Debussy, als muzikale medewerker te hebben. En de arme Satie deed er helemaal afstand van, in het besef van zijn beperkingen. Zoals hij later toegaf aan Jean Cocteau, niet lang na het succes van Debussy's *Pelléas*: 'Plus rien à faire de ce côté-là; il faut chercher autre chose ou je suis perdu'.

Toch was het Satie die, zoals Debussy zelf aan Cocteau toegaf, de esthetische waarde van *Pelléas* vaststelde door het volgende advies: 'Het is niet nodig, dat het orkest grimassen maakt als er een personage op het toneel verschijnt. Trekken de bomen in het décor soms ook gekke gezichten? Wat wij moeten doen is een muzikaal décor, een muzikale sfeer scheppen, waarin karakters bewegen en praten. Geen coupletten – geen Leitmotiven, we zouden moeten proberen het soort sfeer te scheppen dat Puvis de Chavannes suggereert'.

Ook hier bleek Satie bij voorbaat een wijs man te zijn, behalve wat betreft de Leitmotiven, want Debussy scheidt in feite 'een muzikaal décor, een muzikale sfeer, waarin karakters bewegen en praten'. Het vermelden van de naam van Puvis de Chavannes is eveneens bijzonder op zijn plaats, daar deze kunstenaar (die in 1898 overleed toen Debussy aan *Pelléas* werkte) aan de klassieke kunst een abstracte vitaliteit verleende, die uitdrukking gaf aan zijn eigen rustige gevoel (volgens S. C. Kaines Smith in zijn '*The Painters of France*') door er de schijn van actualiteit aan te ontnemen. 'Voor hem betekende de vorm, en speciaal de menselijke vorm, het middel om een geestelijke toestand of een abstract idee te suggereren... Zijn schilderijen geven meer de indruk van scherp-omlijnde herinneringen dan van stoffelijke voorstellingen of menselijke wezens in een landschap. Ze vertonen een gewijde stilte, bijna een stijfheid en het daaruit voortvloeiende symbolische karakter van zijn werk is zo duidelijk te zien, zo gemakkelijk te begrijpen, dat het evenzeer spreekt tot de meest letterlijke als tot de meest ingewikkelde geest'.

Waar Satie natuurlijk geen profetische blik had en Debussy zich weinig edelmoedig uitte, was in de ontkenning van Leitmotiven. Zowel Debussy als Satie groeiden op in een tijd, dat de Wagner cultus in Frankrijk zijn hoogtepunt beleefde en beiden ergerden zich waarschijnlijk aan de onderwerping aan het Wagnerisme van oudere landgenoten, zoals Chabrier en Vincent d'Indy. Meer dan eens hamerde Debussy op hetzelfde aanbeeld als Wagner. En in een schitterende verhandeling, waarin Debussy's werk in zijn unieke opera in het kort werd samengevat, maakte Romain Rolland onderscheid tussen de kunst van Wagner en die van Debussy en qualificeerde Debussy's hardnekkig volgehouden bewering, dat *Pelléas* geen Leitmotiven bevatte, wijselijk met: 'Men vindt in *Pelléas et Mélisande* geen blijvende Leitmotiven, of thema's die de pretentie hebben het leven van karakters en types in muziek te willen vertalen; maar in plaats daarvan vinden we zinnen, die veranderde gevoelens uitdrukken – die veranderen met de gevoelens'.

Rolland's bedoeling wordt duidelijker als aan het woord 'blijvend' meer na-

Historische aantekening (vervolg)

druk wordt gegeven dan aan het woord Leitmotiven, want latere critici – zoals Emmanuel (1933), Golea (1942) en Van Ackere (1952) hebben aangetoond hoe afhankelijk Debussy van Leitmotiven was en hoe deze juist schering en inslag zijn in de structuur van zijn muziek. Doch de motieven – Emmanuel noemt er dertien – speciaal die, welke de drie voornaamste personages vertegenwoordigen, zijn niet onveranderlijk, doch vloeiend, buigzaam en gevarieerd in de wijze waarop ze zich ontplooiën. Ze veranderen met de gemoedsstemming van de personages inplaats van te dienen als een fanfare of een identiteitslabel.

Zelfs als Debussy met subtiele middelen de Wagneriaanse formules toepaste voor zijn eigen doeleinden, dan volgde hij toch ook, misschien geheel onbewust, de raad op van een vroegere en niet minder muzikale Franse schrijver dan Rolland. In zijn 'Lettre sur la musique française' stelde Jean-Jacques Rousseau, – nadat hij het verschil tussen de buigingen van de Franse spraak 'waarvan de accenten zo harmonieus en eenvoudig zijn' en de 'schrille en luidruchtige intonaties' van de recitatieven van de Franse opera in zijn dagen had aangeduid – dat het meest voor de Franse taal geschikte recitatief zou 'moeten dwalen tussen korte intervallen en het stemgeluid niet veel zou moeten verhogen noch verlagen; en dat het weinig ononderbroken geluid zou moeten hebben, noch lawaai, en geen kreten van welke aard ook, – eigenlijk niets wat op zingen zou lijken, en weinig ongelijkheid in de duur of waarde van de noten of in hun intervallen'. Dit lijkt er bijna op alsof de Promeneur Solitaire gedroomd had van het voorlezen door Geneviève aan Arkel van Golaud's brief aan zijn halfbroer in de tweede scène van Debussy's opera.

Ofschoon Debussy's opera, net als het toneelstuk, uit vijf bedrijven bestaat, heeft hij Maeterlinck's negentien tafereelen ingekort tot vijftien. De weggelaten scènes hebben ofwel een symbolisch karakter, of zijn overbodig voor het begrijpen van de schaduwachtige figuren van het drama en hun noodlot, dat van te voren bepaald is door een onverbiddelijke lotsbestemming. Dit zijn: de allereerste scène, waarin de dienstmeisjes bezig zijn de drempel van het droefgeestige kasteel schoon te maken, waarin de kinderlijke romance van Pelléas en Mélisande zich ontwikkelt; de laatste scène van het tweede bedrijf, waarin Arkel zijn kleinzoon Pelléas afraadt een vroegtijdige bedevaart naar het graf van zijn vriend te maken; de openings-scene van het derde bedrijf, waarin het kind Yniold vanuit Mélisande's raam de zwanen met de honden ziet vechten; en de eerste scène van het laatste bedrijf, waarin de bedienden de tragedie onder elkaar bespreken, terwijl buiten – vlak voor de uitgang van de bediendenkamer – kinderen aan 't spelen zijn. Behalve deze en nog enkele minuscule weglatingen, zoals het laatste gesprek tussen Golaud en Pelléas in de vierde scène van het derde bedrijf, heeft Debussy Maeterlinck's werk bijna onveranderd gelaten.

Debussy werkte aan Pelléas et Mélisande van 1893 tot 1902, het jaar van de première. De opera werd een paar maal herzien, zowel vóór als na de publicatie. Zelfs in zijn laatste levensjaar placht Debussy naar de Opéra-Comique in Parijs te gaan om daar veranderingen in de complete partituur aan te brengen. De totale partituur, die twee jaar na de première gepubliceerd werd bevat, evenals de tweede uitgave van de vocale partituur, die nog drie jaar later – in 1907 – verscheen, de uitgebreide tussenspelen. De eerste editie van de vocale partituur, die in 1902 werd uitgegeven, bevat de intermezzo's in hun oorspronkelijke vorm. Deze bevat ook een passage van vijftien noten aan het eind van het derde bedrijf waar, in de scène tussen Golaud en zijn zoon Yniold, er sprake is van het woord 'bed'. Niemand minder dan de Rijks-

pelléas et mélisande

ondersecretaris van Schone Kunsten in zijn kwaliteit als scheidsrechter van de publieke moraal zou deze gehele beslissende scène hebben verboden, als Debussy niet met tegenzin er in had toegestemd de aanstootgevende passage te schrappen. Ook stemde Debussy er in toe bij de eerste voorstelling de scène in het vierde bedrijf tussen Yniold en een onzichtbare schaapherder te laten vervallen, nadat deze door het publiek tijdens een repetitie belachelijk was gemaakt, maar hij liet de scène staan zowel in de complete partituur als in de tweede uitgave van de vocale partituur.

Sedert de eerste opvoering in de Opéra-Comique te Parijs op 30 April 1902 werd Debussy's Pelléas et Mélisande 429 maal opgevoerd. De eerste twee Mélisandes waren van Engelse afkomst: Mary Garden en Maggie Teyte. De eerste uitvoering buiten Parijs vond te Brussel plaats (op 9 Januari 1907) en de eerste opvoering in de Franse provincie te Lyon (op 1 April 1908). De eerste opvoering in Nederland vond plaats op 10 November 1927 door de Wagnervereniging o.l.v. Pierre Monteux.

Felix Aprahamian

Pelléas et Mélisande

Claude Debussy's one and only completed opera, was first performed at the Paris Opéra-Comique on April 30, 1902, and given on no other stage until 1907. This première was a landmark in the annals of opera, just as important as the first performance of Debussy's Prélude à l'après-midi d'un faune eight years earlier was to music generally. Both works effected musical revolutions and affected, directly or indirectly, all that followed. In the field of opera, succeeding, composers profited from the new sensitivity initiated by Debussy, observing speech-rhythms in a musical setting, even if they clung to the setpieces of older operatic forms. There are no arias or ensembles in Pelléas et Mélisande. And the orchestral interludes which link the component scenes of the first four Acts, although extended by Debussy to their present length during the course of rehearsals for the première to meet the exigencies of scene-changing, are an integral part of the work, and its only symphonic 'development'. Transcending their original purpose, in conducting the listener from one scene to another, they take over what words are powerless to express. Prolonging one scene and preparing another they provide a dramatic commentary as well as a visual thread for the mind's eye. As such, they command to greatest concentration, for elsewhere Debussy's must however vividly it may paint each individual scene, intentionally the servant of Maeterlinck's text.

And with Pelléas et Mélisande the text must be of paramount importance to the listener, as it was to the composer: never regarded it merely as a convenient peg on which hang a succession of songs and ensembles. As a student long before he encountered Maeterlinck's play, he describes what kind of operatic collaborator he sought. His actual words recorded by a co-student at the Paris Conservatoire, were: 'One who, saying things by halves, would allow me to graft my dream on to his; who could conceive characters whose story

Pelléas et Mélisande

belonged to no time or place, who would not despotically impose on me the scene to be painted, and would leave me free, here and there, to have more art than him and complete his work. But he need not be afraid! I will not follow the errant path of opera, where music insolently predominates, where poetry is relegated to second place, stifled by too heavy a musical clothing. In the opera house they sing too much. One should sing when it is worth the trouble, and hold pathetic accents in reserve. There should be differences in the energy of expression. In places it is necessary to paint in monochrome, and to be content with greys. . . . Nothing should impede the progress of the drama: all musical development not called for by the words is a mistake. . . . 'I dream of texts which will not condemn me to perpetrate long, heavy Acts, but will offer me instead changing scenes, varied in place and mood, where the characters in the play do not argue, but submit to life and fate.'

Debussy could hardly have described more accurately the play that would in a very few years time furnish him with the libretto of his dream, for these words, spoken in October, 1889, fit Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande*, which he came to know in 1893, like a glove. It is possible, however, that Debussy's declared esthetic had already been influenced by an earlier Maeterlinck play, *La Princesse Maleine*, published in 1889. At least three musicians were attracted to it: Vincent d'Indy, Erik Satie and Debussy. Debussy's request for permission to set it was made in 1891, but Maeterlinck's reply was negative, for he was more attracted to the idea of having d'Indy, eleven years Debussy's senior and a far more prominent figure at the time, as a musical collaborator. And poor Satie relinquished it utterly, for he knew his limitations. As he admitted to Jean Cocteau, not long after the success of Debussy's *Pelléas*: 'Plus rien à faire de ce côté-là; il faut chercher autre chose ou je suis perdu.' Yet it was Satie who, according to Debussy's own admission to Cocteau, determined the esthetic of *Pelléas* by the following advice: 'There is no need for the orchestra to grimace when a character comes on the stage. Do the trees in the scenery pull faces? What we have to do is to create a musical scenery, a musical atmosphere in which characters move and talk. No couplets—no *Leitmotiven*, but we should aim at creating the kind of atmosphere that suggests *Puvis de Chavannes*.'

Here, too, except in regard to *Leitmotiven*, Satie proved wise before the event, for Debussy does, in fact, create 'a musical scenery, a musical atmosphere in which characters move and talk'. The mention of *Puvis de Chavannes*, too, is most apt, for this artist (who died in 1898, when Debussy was working on *Pelléas*) gave to classic art (according to S. C. Kaines Smith in his *The Painters of France*) 'by stripping it of the pretence of actuality, an abstract vitality expressive of his own quiet sensibility. To him form, and especially the human form, was the vehicle for the suggestion of a spiritual state or an abstract idea. . . . His pictures are like clear-cut memories rather than material representations of human beings in landscape. They have a hieratic stillness that almost approaches stiffness, and the resultant symbolic character of his work is so plain to see, so simple to understand, that it makes its appeal as much to the most literal as to the most complex mind.'

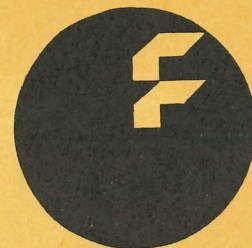
Of course, where Satie was unprophetic Debussy was less than generous in the denial of *Leitmotiven*. Both Debussy and Satie grew up at a time when the cult of Wagner in France was at its height, and both were probably aggravated by the enslavement to Wagnerism of such senior compatriots as Chabrier and Vincent d'Indy. More than once, Debussy harped on his reaction to Wagner. And in a brilliant essay that summarised Debussy's achievement in his unique opera, Romain Rolland differentiated between the

art of Wagner and that of Debussy, but wisely qualified Debussy's obstinate insistence that *Pelléas* contained no *Leitmotiven* with: 'In *Pelléas et Mélisande* one finds no persistent *Leitmotiven* running through the work, or themes which pretend to translate into music the life of characters and types; but, instead, we have phrases that express changed feelings—that change with the feelings.'

Rolland's meaning is clearer if the word 'persistent' rather than *Leitmotiven* is accented, for later critics—Emmanuel (1933), Golea (1942) and Van Ackere (1952)—have shown how dependent Debussy was on *Leitmotiven*, and how they supply the very warp and weft of his musical texture. But the motifs—Emmanuel lists thirteen—particularly those representing the three principal characters, are not immueable, but fluid, flexible and variable in the manner in which they are deployed. They change with the mood of the characters instead of serving as a fanfare or identify tag. If Debussy, by subtle means, adapted Wagnerian formulae to his own purpose, he also, perhaps quite unconsciously followed the advice of an earlier and no less musical French man-of-letters than Rolland. In his *Lettre sur la musique française*, Jean-Jacques Rousseau, after pointing out the disparity between the inflexions of French speech 'whose accents are so harmonious and simple' and 'the shrill and noisy intonations' of the recitatives of French opera of his day, postulated that the kind of recitative best suited to French should 'wander between little intervals, and neither raise nor lower the voice very much; and should have little sustained sound, no noise, and no cries of any description—nothing indeed that resembled singing, and little inequality in the duration or value of the notes, or in their intervals'. This reads almost as if the *Promeneur Solitaire* had dreamt of Geneviève's reading to Arkel of Golaud's letter to his halfbrother in the second scene of Debussy's opera.

Although in five acts, like the play, Debussy's opera reduces Maeterlinck's nineteen scenes to fifteen. The omitted scenes either are symbolical in character, or superfluous to the understanding of the shadow figures of the drama and their fate which is predetermined by an inexorable destiny. They are: the very first scene, where the servingwomen are seen washing the threshold of the sad castle in which the childlike romance of *Pelléas* and *Mélisande* unfolds; the final scene in Act Two, where Arkel dissuades his grandson *Pelléas* from making an untimely pilgrimage to the grave of his friend: the opening scene of Act Three, where, from *Mélisande's* window, the child *Yniold* sees the swans fighting the dogs; and the first scene of the final Act, in which the servants are discussing the tragedy, while outside, in front of one of the air-holes of the servants' hall, children are at play. Apart from these and a few minute omissions, such as the final exchange between Golaud and *Pelléas* in Act Three, Scene Four, Debussy had set Maeterlinck's play almost unchanged.

Pelléas et Mélisande occupied Debussy between 1893 and 1902, the year of the première. The opera underwent several revisions, before and after publication. Even in the last years of his life, Debussy would go to the *Opéra Comique* and make alterations to the full score there. The full score, published two years after the première, contains, like the second edition of the vocal score, issued three years still later in 1907, the extended interludes. The first edition of the vocal score, published in 1902, contains the interludes in their original form. It also contains a passage of fifteen bars towards the end of Act Three where, in the scene between Golaud and his small son, *Yniold*, there is mention of the word *bed*. No less an arbiter of public morals than the Under-Secretary of State for Fine Arts would have vetoed this entire crucial



Pelléas et Mélisande

scene had not Debussy grudgingly agreed to cutting the offending passage. Debussy also agreed to omit at the first performance the Fourth Act scene between Yniold and an unseen shepherd after the barbarian dress rehearsal audience had ridiculed it, but he retained it in both the full score and second edition of the vocal score.

Since the first performance at the Opéra-Comique in Paris on April 30, 1902, Debussy's Pelléas et Mélisande has been given there 429 times. The first two Mélisandes were both British: Mary Garden and Maggie Teyte. The first performance outside Paris was given in Brussels (January 9, 1907) and the first French provincial performance at Lyons (April 1, 1908). The first performance in the Netherlands was in Amsterdam (10th of November 1927) by the 'Wagnervereniging' under the baton of Pierre Monteux.

Felix Aprahamian

korte inhoud

eerste bedrijf

Eerste tafereel – Aan de rand van een bron treurt de jonge blonde Mélisande. Plots verschijnt Golaud, de kleinzoon van koning Arkel van Allemonde, die verdwaalde, terwijl hij een gewond everzwijn achterna zat. Hij vraagt Mélisande waarom ze weent maar ze ontwijkt het antwoord en vraagt hem alleen haar niet aan te raken. Voor zijn zacht aandringen geeft ze zich tenslotte gewonnen. Ze is een prinses uit een land dat ze niet wil noemen en ze weent omdat haar kroon in de bron is gevallen. Wanneer Golaud het sieraad wil ophalen verzet het meisje zich. De duisternis valt stilaan en de prins vraagt Mélisande hem naar zijn slot te volgen. Na een korte aarzeling gaat ze mee op weg.

Tweede tafereel – In het duister en beklemmend slot Allemonde, waar geen zonnestraal binnendringt, leest Geneviève, moeder van Golaud en Pelléas, een brief voor aan haar blinde vader Arkel. De brief werd door Golaud geschreven aan Pelléas. Hij vertelt erin hoe hij Mélisande leerde kennen en hoe hij ze tot vrouw nam, alhoewel hij niet weet wie ze is en van waar ze komt. Hij zegt tevens hoe hij haar schuwheid eerbiedigde. Vrezend dat Arkel het meisje niet als zijn dochter zal willen ontvangen, vraagt Golaud de tussenkomst van Pelléas, om zijn terugkeer in gezelschap van Mélisande voor te bereiden. Stemt Arkel erin toe hen beiden te ontvangen, dan moet Pelléas, drie dagen na ontvangst van de brief, in de kasteeltoren een lantaarn opsteken. Van op zee zal Golaud dan weten dat zijn verzoek is ingewilligd. Arkel herinnert zich hoe Golaud destijds gehoorzaam prinses Ursule huwde, die om politieke redenen deel moest uitmaken van zijn familie. Geneviève wijst er harerzijds op dat Golaud, na de dood van Ursule, slechts voor zijn zoon Yniold leefde. Als Pelléas binnentreedt om toelating te vragen voor een reis naar een zieke vriend, beveelt Arkel hem te wachten en de toorts in de torenkamer aan te steken.

Derde tafereel – Bevreesd voor de donkere bossen rond het slot, zoekt Mélisande troost bij Geneviève die haar bekent dat ook zij in den beginne bang was voor de trieste omgeving. Ze horen voetstappen en zien Pelléas ver-

korte inhoud

schijnen die van het strand komt. In de verte hoort men stemmen van zeelieden en vissers. Pelléas is bezorgd, maar schrijft z'n onrust toe aan een naderende storm. Het schip waarmee Mélisande aankwam trekt in de verte voorbij. Geneviève wil nog even de kleine Yniold zien en vraagt Pelléas of hij Mélisande naar het kasteel wil begeleiden. De jonge vrouw heeft de armen vol bloemen. Als Pelléas haar meldt dat hij eerstdaags zal vertrekken kan ze haar verwondering en een tikje ontgoocheling niet verbergen.

tweede bedrijf

Eerste tafereel – Pelléas ontmoet Mélisande bij de fontein in het park waar hij steeds de middaghitte tracht te ontvluchten. Het water schonk vroeger de blinden het gezicht weer, maar sinds koning Arkel blind werd, schijnt de bron haar wonderkracht te hebben verloren. Mélisande wil het water met haar hand beroeren, maar slechts haar gouden haren raken de oppervlakte. Bang dat ze zou wegglijden wil Pelléas haar hand vatten, maar Mélisande verzet zich hiertegen. Pelléas vraagt haar of het bij een bron was dat Golaud haar vond en waarom ze toen zijn omarming weigerde. Mélisande leidt hem echter af door te zeggen dat ze iets zag op de bodem van de fontein. Zij speelt overmoedig met haar trouwring, die plots in de fontein valt. De klok slaat twaalf. Beiden moeten terug naar het slot. Wanneer Mélisande hem vraagt wat zij Golaud moet vertellen over het verlies van haar ring, antwoordt Pelléas: 'De waarheid!'

Tweede tafereel – Op het kasteel is Golaud gewond binnengebracht. Toen de klok twaalf sloeg is zijn paard gestruikeld. Dit is hetzelfde ogenblik waarop Mélisande haar ring verloor. Ze wil bij haar gewonde echtgenoot de ganse nacht waken en hem verzorgen. Plots breekt ze echter in tranen uit. Golaud vraagt of iemand haar kwaad deed: Arkel, Geneviève, Pelléas? Mélisande ontkent heftig: nee, Pelléas niet, niemand! Zij zegt echter dat ze zich ziek en ongelukkig voelt in het kasteel en vraagt Golaud het met haar te verlaten. Golaud wil haar troosten, vat haar handen en stelt vast dat haar trouwring verdwenen is. Hij ondervraagt haar en Mélisande geeft hem een leugen als antwoord. Ze beweert de ring te hebben verloren in de grot bij de zee, waar ze schelpen zocht voor Yniold. Golaud beveelt haar de ring dadelijk te gaan zoeken ondanks de nacht. Pelléas moet haar vergezellen. . .

Derde tafereel – Mélisande en Pelléas naderen de grot. Ze vergaten echter een toorts mee te nemen en moeten wachten op het maanlicht. Wanneer dit doorbreekt zien ze drie arme oudjes, die een toevlucht zochten in de grot en rustig slapen. Om hen niet te storen besluit Pelléas weg te gaan en 's anderendaags terug te keren. Hij verwittigt Mélisande dat Golaud haar zal ondervragen over de plaats waar ze de ring verloor.

derde bedrijf

Eerste tafereel – Terwijl ze een lied zingt, komt Mélisande haar lange blonde haar dat ze uit het venster van een torenkamer laat hangen. Pelléas verschijnt om afscheid te nemen. Mélisande wil hem de hand niet reiken om hem te beletten heen te gaan. Ze buigt zich uit het venster en haar lange vlechten omhullen Pelléas die ze steelt en kust en ze tenslotte om een wilgentak wikkelt. Bij dit spel worden ze door Golaud verrast die verwijten tot hen richt welke minder bitter klinken dan hij ze meent.

Tweede tafereel – De twee broers brengen een bezoek aan de gewelven van het slot. Er hangt een onverdraaglijke geur. 'De geur van de dood', zegt

pelléas et mélisande

vijfde bedrijf

Eerste tafereel – Arkel, Golaud en een arts staan aan de sponde van Mélisande die uit een langdurige bewusteloosheid ontwaakt. Golaud is verteed door wroeging. Als hij binnengelaten wordt wenst hij met Mélisande alleen te zijn om vóór zij sterft te weten te komen of ze een schuldige liefde koesterde voor Pelléas of dat zij elkaar kusten als kinderen, als broer en zuster. Mélisande blijft een rechtsstreeks antwoord schuldig. Op verzoek van Mélisande wordt het venster geopend, opdat ze de ondergaande zon zou kunnen zien. Golaud smeekt haar om vergiffenis. Ze begrijpt dit niet en blijkt echter alles te hebben beleefd als in een droom. Na een laatste blik op haar pasgeboren kind sterft ze, zich als het ware langzaam losmakend van al het menselijke. 'Een leven eindigt, een ander leven begint' zegt Arkel, terwijl hij het pasgeboren wichtje in de armen neemt.

Short contents

The scene is laid in the imaginary kingdom of Allemonde.

act I

Losing his way while hunting, Golaud finds Mélisande weeping beside a pool. Afraid of him, she will not let him retrieve her crown which he sees shining in the water. He tells her he is the Prince Golaud, grandson of Arkel, the aged King of Allemonde, but Mélisande evades all Golaud's questions about herself. He warns her of the dangers of the forest at night, and persuades her to accompany him; he knows not where, for he, too, is lost.

Geneviève, mother of the half-brothers Golaud and Pelléas, reads to the old and near-blind Arkel a letter from Golaud to Pelléas describing his meeting with the young Mélisande. They have been married six months, but he still knows as little about her as on the day they met. He knows that his mother, Geneviève, will forgive him, but asks Pelléas to ensure, that his grandfather, the King, is willing to receive Mélisande. If so, he will watch from his ship for a light in the castle turret overlooking the sea, as a sign of welcome. If not, he will sail on and never return. Arkel, who had hoped that Golaud, a lonely widower with a young child, would have followed his advice about the choice of a second wife, and so put an end to long wars and ancient feuds, philosophically accepts the situation.

Pelléas enters, tearfully. He tells of another letter he has received. It is from his friend Marcellus who is dying and asks to see him. Arkel reminds his younger grandson that Pelléas's own father lies upstairs, perhaps more gravely ill than his friend. Geneviève reminds her son to light the turret-lamp.

Mélisande and Geneviève are walking in the dark gardens of the castle which is surrounded by gloomy forests. Pelléas joins them. The sky is overcast and a storm is brewing. There is mist over the sea as they watch a ship leaving the harbour below: its sailors are heard in the distance. As they are about to turn in to the castle, Pelléas tells Mélisande that he may be leaving on the morrow. 'Oh! why are you going?' she asks.

Golaud, die Pelléas bij de arm grijpt wanneer deze over de gladde stenen uitglijdt. Beklemd staan de twee broers vóór een diepe put waarin hun lantaarn een spookachtig licht doet spelen. Met een onbehaaglijk gevoel in het hart verlaten ze de kelders.

Derde tafereel – De frisse zeewind en de heerlijke rozengeur, die ze inademen bij het terras nabij de uitgang van de kelders, doet hun beklemming wijken. Ze zien Geneviève en Mélisande aan een venster. Golaud geeft zijn broer de raad het gezelschap van Mélisande te mijden.

Vierde tafereel – Golaud en zijn zoontje Yniold zitten op een bank onder het venster van Mélisande. De vader tracht het kind uit te horen. Hij vraagt of Pelléas en Mélisande veel samen zijn, of ze met elkaar praten en waarover, of ze elkaar soms kussen? De knaap antwoordt dat ze elkaar inderdaad één maal kusten en hij toont hóe, door zijn vader een kus op de mond te geven. Yniold zegt ook dat de twee dikwijls wenen. De duisternis valt in en Mélisande steekt een lamp aan waarvan de schijn door het venster straalt. Golaud tilt de kleine Yniold omhoog en vraagt hem te vertellen wat er in de kamer gebeurt. De jongen zegt dat Pelléas bij Mélisande is en dat ze beiden zwijgend in het licht staren. Het kind wordt echter bang en smeekt zijn vader hem weer op de grond te zetten.

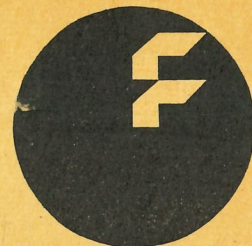
vierde bedrijf

Eerste tafereel – De zieke Arkel heeft Pelléas met aandrang verzocht op reis te gaan. De oude man heeft het voorgevoel dat onheil dreigt. Pelléas vraagt Mélisande om een laatste ontmoeting en zegt haar bij de fontein te zullen wachten. Ze belooft dezelfde avond te zullen komen, waarna Pelléas wegvlucht, omdat hij achter de deur stemmen hoort.

Tweede tafereel – Arkel komt Mélisande bezoeken. Hij is bezorgd om haar die steeds om iets schijnt te treuren. Hij vraagt haar of hij zijn slot niet zou laten verbouwen, zodat de zon langs alle kanten zou kunnen binnendringen. De oude man hoopt zijn laatste dagen op te vrolijken door de aanwezigheid van Mélisande. Golaud treedt binnen met bebloed voorhoofd. Mélisande wil het afwisen, maar haar man wenst niet dat ze hem aanraakt. De onschuld van haar blik prikkelt hem. Hij beveelt haar de ogen te sluiten. Verschrikt wil de jonge vrouw wegvluichten, maar Golaud achterhaalt haar en sleurt haar aan haar blonde lokken door de kamer.

Derde tafereel – De kleine Yniold speelt in het park en wil een zware steen optillen om er zijn gouden bal onder uit te halen. Een kudde komt voorbij. Plots blijven de dieren als versteend staan. Wanneer de knaap aan de herder vraagt waarom zijn kudde plots stil houdt, antwoordt de man: 'omdat dit niet de weg is naar hun stal', waarna hij verdwijnt. . .

Vierde tafereel – Pelléas staat bij de fontein. Hij weet niet of hij Mélisande voor het laatst zal ontmoeten, dan wel afreizen zonder haar terug te zien. Opeens verschijnt de jonge vrouw, die hem vertelt dat ze laat op de afspraak is omdat Golaud ten prooi was aan een boze droom. In een onvergetelijk liefdesduet bekennen beiden de teregevoelens die ze elkaar toedragen. Ze worden uit hun droom gewekt door de grendels van de kasteelpoort die brutaal worden opengeschoven. Golaud verschijnt met getrokken zwaard. Onbeweeglijk blijven Pelléas en Mélisande wachten, terwijl ze elkaar een laatste maal woorden toefluisteren. Golaud slaat toe en treft Pelléas dodelijk. Mélisande vlucht, achtervolgd door de zwijgende Golaud.



act II

Pelléas has brought Mélisande to an old well in the grounds of the castle. Formerly its waters cured blindness, but now that the King himself is nearly blind, it has been abandoned. As Mélisande stretches across the marble edge of the well, her long hair dips into the water. Pelléas asks whether it was not by a pool that Golaud found her? What did he say? Did he come close to her! What made her refuse his kiss? But Mélisande answers by toying with her ring, which falls into the well. She is sure that it will never be found again. She wonders what they should tell Golaud if he asks after it. 'The truth, the truth, . . .' Pelléas answers.

Golaud, who has been thrown by his horse, is being tended by Mélisande. She is unhappy and bursts into tears. Questioned by Golaud she declares that she is not well in the castle. No one has offended her, but she can no longer live there. She feels that she has not long to live. Golaud continues to question her. There must be some reason for her unhappiness. Is it perhaps Pelléas? She denies it after suggesting that he dislikes her. Golaud admits that the castle is very old and gloomy, that all who live there are grown old, that the surrounding woods are sunless. But happiness is not for every day. Things must be taken as they are. And if Mélisande is crying at not being able to see the sky, she is surely too old for that. Summer is here and she may gaze at the sky every day. He takes her by the hand and notices that her wedding-ring is missing. Mélisande says she lost it in the grotto by the seashore where she went that morning to gather sea-shells for little Yniold, Golaud's son. Golaud orders her to go and look for it immediately and to ask Pelléas to help her in her search. Mélisande goes out weeping and unhappy.

Pelléas and Mélisande explore the grotto, knowing well that the ring is not there. When a shaft of moonlight discloses three old beggars, victims of famine, asleep on the floor of the cave, they abandon their pretended search. Mélisande prefers to walk out of the grotto alone. 'We will come back another day', says Pelléas as they leave.

act III

Mélisande sits at her window, singing as she combs her hair. Coming along the pathway below, Pelléas encourages her to lean further out of the window. Her blond tresses spill down and envelop Pelléas. He releases Mélisande only at the approach of Golaud, who chides them as children. Golaud takes Pelléas down to the vaults beneath the castle where the stagnant water and stifling atmosphere terrify Pelléas.

Golaud and Pelléas emerge into the daylight and fresh sea air. The noon bells ring. Pelléas notices Geneviève and Mélisande at a window in the tower. At last, à propos of Mélisande, Golaud voices his suspicions. The child's play he witnessed the previous evening must not recur. Mélisande is about to become a mother, and the least excitement might cause harm. Pelléas would do well to avoid her company as much as possible.

Golaud sits with little Yniold, the son of his previous marriage, beneath the window of Mélisande's room. Jealously he questions the child about the behaviour of Pelléas and Mélisande when they are alone with him. He lifts the child to the now lighted window, so that he can look into the room and

tell what he sees. Pelléas is there with Mélisande. They are standing apart, looking silently at the light. Golaud's question grow more urgent, Yniold is terrified, and cries to be let down. Golaud hurries his son away.

act IV

Meeting Mélisande, Pelléas tells her that his father is now out of danger. Recognising Pelléas, he has told him that he has the serious, friendly face of those who have not long to live. He must travel. Pelléas tells Mélisande that he will do as his father says. Disturbed by voices behind the door, they arrange to meet that evening at the old well in the park. This night will be the last, Pelléas says. He will travel as his father has said, and she will see him no more. They leave separately.

Mélisande returns to the room with Arkel. Now that Pelléas's father is recovering, he tells her, a little joy and sunshine will return to the castle. He has felt sorry for Mélisande, but hopes that, with her youth and beauty, she is the harbinger of the new era of happiness which he foresees.

Golaud enters and announces Pelléas's departure that evening. Evidently distraught and consumed with jealousy, he seizes Mélisande by the hair and treats her brutally until brought to his senses by Arkel. Assuming calmness, Golaud tries to pass off his behaviour, and leaves the unhappy Mélisande with Arkel who philosophizes that, were he God, he would pity the hearts of men.

Little Yniold is trying to lift a heavy stone. He hears the distant bleating of a flock of sheep, and has a short exchange with their unseen shepherd before running off.

Pelléas arrives first at the well. All must now end. He has been playing like a child with something the existence of which he did not suspect. He will tell her that he is going to run away. It would be better if he went without seeing her again. He must take a long look at her this time. He has not yet met her gaze. Nothing is left to him, if he goes away like this. He must look this last time into the very depths of her heart. He must tell her all that he has not told her. . . . Mélisande arrives at the well, and their final meeting also marks the declaration of their love for each other. They hear the shutting of the castle gates, the bolts and heavy chains. It is too late to return. They embrace desperately. But Golaud is there, watching from behind a tree. Sword in hand, he falls upon them. He strikes down Pelléas at the edge of the well. Mélisande flies in terror. Silently, Golaud pursues her into the woods.

act V

Arkel, Golaud and the physician wait at Mélisande's bedside. She has given birth to a daughter, and is dying. Arkel tells Mélisande that, as well as the physician who has cured her, there is someone else in the room, someone who wishes her no harm, someone who is very unhappy — her husband Golaud. Mélisande asks why he does not approach her. The repentant Golaud drags himself toward Mélisande. He asks Arkel and the physician to leave him alone with Mélisande for a while. Still tortured by jealousy he questions Mélisande about her love for Pelléas. She admits a guiltless love for Pelléas, but seems not to realise that he is dead. Golaud is doomed never to know what he wants to know. Arkel and the physician return to the room. Mélisande no longer has the strength to take her infant daughter in her arms.