



Vivica Genaux, *mezzo-soprano*: Romeo

Valentina Farcas, *soprano*: Giulietta

Davide Giusti, *tenor*: Tebaldo

Fabrizio Beggi, *bass*: Lorenzo

Ugo Guagliardo, *bass*: Capellio

Belcanto Chorus

directed by Martino Faggiani

Europa Galante

Fabio Biondi, *conductor*



Recorded in Rieti (Teatro Flavio Vespasiano), Italy, on 24-28 September 2014

Engineered and produced by Fabio Framba

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Stefano Russomanno, Mark Wiggins

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

Design: oficinatresminutos.com

© 2015 note 1 music gmbh

*La registrazione ha avuto luogo presso il Teatro Flavio Vespasiano di Rieti
nel settembre 2014 in occasione del Reate Festival 2014.*

VINCENZO BELLINI

(1801-1835)

I Capuleti e i Montecchi

Opera in two acts. Libretto by Felice Romani.

First performed at the Teatro La Fenice (Vénice) on 11 March 1830.

CD I [72:13]

01 SINFONIA

4:53

Atto Primo

PARTE PRIMA

02 <i>Aggiorna appena...</i> (Partigiani di Capellio)	3:50
03 <i>O di Capellio generosi amici</i> (Tebaldo, Partigiani, Capellio, Lorenzo)	2:32
04 <i>È serbata a questo acciaio</i> (Tebaldo, Capellio, Lorenzo, Partigiani)	2:52
05 <i>L'amo, ah!</i> (Tebaldo, Capellio, Partigiani, Lorenzo)	4:15
06 <i>Vanne, Lorenzo</i> (Capellio, Tebaldo)	1:42
07 <i>Lieto del dolce incarco</i> (Romeo, Tebaldo, Capellio, Partigiani)	1:58
08 <i>Ascolta, se Romeo</i> (Romeo)	2:20
09 <i>Riedi al campo</i> (Capellio, Romeo, Tebaldo, Partigiani)	0:45
10 <i>La tremenda ultrice spada</i> (Romeo, Capellio, Tebaldo, Partigiani)	2:56
11 <i>ANDANTE MAESTOSO E SOSTENUTO</i>	1:43
12 <i>Eccomi in lieta vesta</i> (Giulietta)	3:17
13 <i>Ob! quante volte</i> (Giulietta)	4:03
14 <i>Propizia è l'ora</i> (Lorenzo, Giulietta, Romeo)	2:45

15 <i>Sì, fuggire</i> (Romeo, Giulietta)	4:16
16 <i>Ab crudel</i> (Romeo, Giulietta)	4:35
17 <i>Odi tu?</i> (Romeo, Giulietta)	1:01
18 <i>Vieni, ah!</i> (Romeo, Giulietta)	3:51

PARTE SECONDA

19 <i>Lieta notte, avventurosa</i> (Coro di Capuleti)	2:36
20 <i>Deb! per pietà t'arresta</i> (Lorenzo, Romeo)	1:33
21 <i>Qual tumulto!</i> (Lorenzo, Capuleti, Romeo)	1:17
22 <i>Tace il fragor</i> (Giulietta)	2:53
23 <i>Io te lo chiedo</i> (Romeo, Capuleti, Giulietta)	0:52
24 <i>Che miro?</i> (Tebaldo, Lorenzo, Giulietta, Romeo, Capellio)	1:57
25 <i>Soccorso, sostegno</i> (Giulietta, Romeo, Capellio, Tebaldo, Lorenzo)	2:54
26 <i>Accorriam... Romeo!</i> (Montecchi, Tebaldo, Capellio, Romeo, Giulietta, Lorenzo, Coro)	1:33
27 <i>Se ogni speme</i> (Giulietta, Romeo, Tebaldo, Capellio, Coro, Lorenzo)	2:49

CD II [47:28]

Atto Secondo

PARTE TERZA

01 <i>ALLEGRO MODERATO</i>	1:45
02 <i>Né alcun ritorna!</i> (Giulietta, Lorenzo)	2:40
03 <i>Morte io non temo</i> (Giulietta, Lorenzo)	2:44
04 <i>Prendi: gli istanti volano</i> (Lorenzo, Giulietta, Capellio, Coro)	1:34
05 <i>Ab! Non poss'io partire</i> (Giulietta, Capellio, Lorenzo, Coro)	5:03
06 <i>Qual turbamento io provo</i> (Capellio)	0:48

- 07 *MAESTOSO - Deserto è il luogo* (Romeo)
- 08 *Cbi sei tu, che ardisci* (Tebaldo, Romeo)
- 09 *Qua' voci!* (Romeo, Tebaldo, Coro)
- 10 *Ella è morta* (Romeo, Tebaldo)

4:41
4:36
1:22
2:59

PARTE QUARTA

- 11 *ANDANTE MOSSO - Siam giunti* (Coro di Montecchi)
- 12 *Ecco la tomba* (Romeo, Montecchi)
- 13 *Deb! tu bell'anima* (Romeo)
- 14 *O tu mia sola speme* (Romeo, Giulietta)
- 15 *Abi crude! che mai facesti?* (Giulietta, Romeo, Montecchi, Lorenzo, Capuleti)

3:00
6:09
2:23
3:18
4:16



Valentina Farcas, Vivica Genaux © Anne de Labra

EUROPA GALANTE

violins 1

Fabio Ravasi
Elin Gabrielsson
Carla Marotta
Isabella Bison
Beatrice Scaldini
Barbara Altobello

violins 2

Andrea Rognoni
Luca Giardini
Silvia Falavigna
Marino Lagomarsino
Rossella Borsoni

violas

Pablo de Pedro
Barbara Palma

cellos

Antonio Fantinuoli
Perikli Pite

violones

Patxi Montero
Riccardo Coelati Rama

fortepiano

Paola Poncet

barp

Marta Graziolino

oboes

Emiliano Rodolfi
Guido Campana

flutes

Marcello Gatti
Francesca Torri

clarinets

Lorenzo Coppola
Álvaro Iborra

bassoons

Maurizio Barigione
Dana Karmon

borns

Anneke Scott
Pierre-Antoine Tremblay
Christian Holenstein
Daniel Lienhard

trumpets

Jonathan Pia
Manolo Nardi

trombones

Stefan Legée
Stephane Muller
Abel Rohrbach

timpani

Charlie Fischer

BELCANTO CHORUS

sopranos

Nina Almark
Cristina Cappellini
Annalisa Di Ciccio
Martina Katia

mezzo-sopranos/contraltos

Annamaria Giumentaro
Aura Mogos

sopranos

Daniela My
Flavia Votino

tenors

Agostino Benedetto
David Barrios
Giorgio D'Andreis
Giovanni Di Deo
Fabio Lanni
Alberto Martinelli

tenors

Dario Paolini
Antonio Ascani

basses

Martin Briody
Emanuele Dell'Oso
Lucio Di Giovanni
Lorenzo Grante
Giuliano Pagnani
Andrea Romeo



Tutti © Massimo Rinaldi

VINCENZO BELLINI

I Capuleti e i Montecchi

Like many Italian operas from the early nineteenth century, *I Capuleti e i Montecchi* (its première took place at La Fenice in Venice on March 11, 1830) disappeared rapidly from sight after 1850. The opera was occasionally revived in the 1930s, but it was only from the 1960s onwards that a series of increasingly convincing productions managed to secure a place in the repertory for it once more. Today, *Capuleti* is performed across the world, and it is easy to understand why: it is steeped in an intimate and nostalgic atmosphere quite its own, and when entrusted to the care of capable and sensitive performers, it can turn into and become an unforgettable theatrical experience.

Felice Romani's libretto is not derived from Shakespeare (about whom Italians in the 1830s knew little and cared for even less); instead, it belongs to a local tradition of dramatic works which evolved from the same Italian sources lying behind *Romeo and Juliet*. Those in the audience who are after romantic vertigo – of the kind achieved by Berlioz with *Roméo et Juliette* only nine years later, in 1839 – are likely to be disappointed: Romani's text is totally neo-classical, white and marble-like as a Canova sculpture; and Bellini's *romanticismo*,

when closely considered, appears in fact to be a continuation of the languid sentimentality which, already by 1735, was injecting a pre-Romantic streak into the veins of *opera seria*.

From the point of view of structure, *Capuleti* is built in accordance with the formal arrangement established by Rossini and his contemporaries. Just as in Rossini's *Tancredi*, the young male protagonist was created for a mezzo-soprano (only a few years earlier, it would have been a castrato). All the principal numbers are laid out according to the three-fold sequence of recitative-*Adagio-Allegro*. Apart from the two protagonists, Tebaldo is the only character to be allocated a solo. And the whole drama is implacably condensed in nine numbers, of which three cover the second act in its entirety.

As well as the existing rigid conventions, the commission to write *Capuleti* came about at a very late point, and Bellini was required to quarry most of the music from his previous opera, *Zaira*, which had been spurned in Parma less than a year previously. (Giulietta's first aria was additionally taken from his first opera, *Adelson e Salvini*.) These recycled patches are, however, so seamlessly woven into the new fabric that one is barely aware of them; for this, great credit must be given to Bellini for his unique treatment of the recitatives, which often include an introductory melody and which are interspersed with haunting melodic fragments, thus providing a vivid and varied backdrop to the psychological situations that they portray.

Naturally, also, there are the arias. *I Capuleti e i Montecchi* – and to borrow a word which Stendhal

regarded as the quintessence of Italian opera – is the triumph of *cantilena*. Whenever the action slows down and grinds to a halt in order to make room for an aria, the stage becomes filled with strains of music steeped in melancholy, where words and melody constantly respond to one another, each being in turn the cause and the effect of the other. This is the rhetoric of madrigals and of the *recitar cantando*, upon which opera had been originally created by Monteverdi and his followers. Charged, however, with Bellini's passionate intensity, it also became one of the initial inspirational factors in the long process which eventually would lead to Wagner's musical drama.

Carlo Majer



It is difficult to express that feeling of fear experienced when tackling, with an original and historical approach, those scores which have made history for music lovers of all times and which form part of – and justly so – the “collective conscience” of opera fans. Although the performance of a historicist nature is an established fact for the Baroque and Classical repertoires, the public and music critics may welcome with dismay any interpretative interventions on these mythical scores, considering that “historical information” applied to Romantic repertory is a tedious and tiresome exaggeration. Whilst recognizing the problems of acceptance

posed by a new manner of listening to this repertoire, it seems to me just to point out certain historical-interpretative aspects which are appropriate for performers – as much as for the public – to recognize.

Today, almost two centuries after the genesis of these works, it is difficult to recall that the world of opera is currently based on sociological and practical guidelines which are remote from the typical contents and “recipients” of the period. The physical layout of opera houses at the time used to respect certain relationships between the singers and the orchestra which are nowadays unthinkable; the height of the orchestra pit used to create a proximity between the sound of the voice and that of the instruments supporting a sound world much closer to that of chamber music than to that colossal and bulky concept to which we have become used. The singers would have positioned themselves at the stage front, which would help with voicing and articulation. This would have avoided those efforts experienced today in venues suitable for operatic performances and which, inordinately swelled by more and more sophisticated stagings, lie at the heart of an ever more obvious state of neglect in the pursuit of a changeableness of nuances and of that *parlato* which used to typify the theatricality of the singers of the period.

Precious little is left of this original acoustical world of theatres such as La Scala of Milan or San Carlo of Naples, and today we can only imagine the impressive impact that the alchemy of singing, the heroic style of acting and all the details uniting the orchestra and the singing, would have had on a public thirsty for emotions.

The interpretation of manuscript markings represents a fascinating effort in providing an explanation, whose task is to distinguish between all those various articulation signs shared equally between voices and instruments: staccati (.), accents (<), expression signs and indications such as “in punta d’arco” (bowed at the point), “steso” (extended) or even “tutte tenute” (all held), “con tutta forza” (with all available force), “col canto” (follow the singer), “a piacere” (ad libitum), “sten-tate” (held back), among the myriad of others which confirm the great attention given by composers to the precise completion of their inspiring ideas.

Of course, we should also be taking into account the history of how scores might be dismembered, with singers replacing arias (or even entire acts) with pieces by other composers, without talking of transpositions, re-orchestrations, ballet introductions and various enhancements of the same sort... Yet, by completely distancing ourselves from an idea of “reconstruction” of the authentic, it seems suitable to provide examples of what might be worth investigating: for example, orchestra sizes, which used to vary substantially according to the capacity of the venues; it is important to be aware that in 60% of the cases, with the exception of the large European opera houses, the number of musicians would not exceed 28-35, plus 8-12 for the chorus. These facts make us understand that the string section (since the number of wind instruments never varied) would comprise around 10 violins, 2 violas, 2 cellos and 2 or 3 double basses. The trombones would frequently be limited to a single instrument and the percussion

(when it was not deemed necessary to mark the time for the ensemble) was reduced to the timpani. The harp reveals an interesting situation. Considering its presence in the majority of librettos (in which are to be found the names of the most important musicians in the orchestra), it is difficult to understand the paucity of bars where the harp is called upon in the scores. It should be remembered that the harp had an important and active past with the basso continuo and that its player’s training called for a knowledge of the harmonic systems and the ability to perform preludes and improvise (as with the guitar). This allows one to think that the instrument could, without there being any indication in the score, improvise an accompaniment at certain moments when its colour would contribute, so to speak, in evoking a specific dramatic situation.

If, at first glance, this number of orchestral musicians (from 25-30) seems to be a little weak and limited, in reality it allowed for a more versatile control of the “details”, the bringing out of the various instrumental participations with the aim of encouraging a particular colour or a dramatic situation. What all this clearly does not imply is that the composers only used to write whilst thinking of a reduced orchestral size (of course, any increase was looked upon benevolently), but that these small formations can present a worthy and interesting alternative. The wind instruments represent one of the more dominant realities which interpretative philology offers as a starting point for reflecting on and understanding the importance that the epoch gave to the connection between timbre and the dramatic

essence of the character. In *I Capuleti*, the horn solo which accompanies the first entry on scene of Giulietta is centred on the alternations of open and muted sounds, creating a texture which only the natural horn (here, I would like to recall the vigorous defence of this instrument that took place in Italy at the time) could realize. This instrument will again be the Bellinian star “in guisa di lamento”, when accompanying the tragic fate of the heroine in the finale of *Norma*. Worth mentioning also in this context is the clarinet and its relationship with Romeo, or even the timpani, so often demeaned in modern-day editions, whose highly exuberant sound invites the listener to understand that its presence possesses a theatrical force incapable of being ignored (and it is that instrument that Bellini, at the moment of the first encounter between the two young lovers, entrusts the emotion of the embrace in the score).

For all that, the use of “original” instruments, which goes sometimes beyond a mere interpretative fashion, and for which one could cite a hundred of examples from operatic scores of the same period, allows us to understand that, despite occasional haste, composers participated with care and tenderness in the dialogue of the orchestral and vocal writing. We cannot imagine the composer or the *maestro al cembalo* (the directing presence of the latter continuing up until the middle of the 1840s) immobile before his keyboard, having little to do, and accompanying only the *recitativi secchi* (without orchestra) of some opera from the past. Quite clearly, the composer sat at the keyboard neither limited himself to such sporadic interventions nor to

making gestures appropriate to the conducting of the orchestra, given that it was generally the first violin who would direct. If today, the first violin is replaced by a baton-wielding conductor – essentially for reasons of convenience in leading difficult concertante passages involving soloists and chorus – we cannot forget that the sound of a fortepiano (in Italy, often a harpsichord!) used to accompany the proceedings of the opera right up to the epoch of the young Verdi.

I won’t go into whether this might please the present-day public, or not, and I do not know at what point composers gladly yielded to this practice, but its influence on the overall timbre is an established historical fact which I have happily admitted. The vocal treatises of the period are further very interesting sources offering interpretative starting points for an understanding of the language and of customary musical elements (appoggiaturas, cadenzas, expressions, etc), but perhaps still more important are the autograph scores and sources close to the composers, which provide us with special and extra markings at moments of *rallentandos*, cadenzas and of other forms of performing freedom. Even tempo choices, now entrenched for a considerable amount of time, sometimes distort the composer’s intentions. Bellini, in particular, is always very meticulous in all this, and it is highly interesting to note the changing agogic accenting that took place in *I Capuleti* between the Venetian “première” and the revival in Milan a year later, in the course of which the composer regretted the choice of the first violinist (thus, the leader of the orchestra) Alessandro Rolla who, aged and at the end

of his career, chose very slow tempos in the opinion of our musician from Catania.

Every interpretation possesses its own value and this brief introduction is definitely not intended to dismiss or depose all the magnificent versions which have allowed this extraordinary opera to touch the hearts of the public; there is not one historical “truth” to be had, but there are hypotheses which can modify and transform our habits of listening with the intention of, perhaps, enabling us to discover new details, new perspectives. It is to that which this recording aspires.

Fabio Biondi



Synopsis

The action takes place in Verona in the thirteenth century.

ACT I

Capellio [Capulet], head of the Capuleti family [the Capulets], gathers his followers together in his palace and urges them to be suspicious of the truce proposed by the Montecchi [the Montagues]. The hatred of Capellio is all the stronger given that the leader of the rival faction is Romeo, responsible for the death of his son. Despite the efforts of his close relative Lorenzo who is wanting to convince him of the value of peace,

Capellio remains inflexible and promises the hand of his daughter Giulietta [Juliet] to Tebaldo [Tybalt], who is wishing to avenge him the death of his son. Romeo (in love with Giulietta) gains admittance in the guise of a spokesman of the Montecchi coming to offer a truce and as a gesture of peace proposes the marriage of Giulietta to Romeo. Capellio's refusal is full of scorn. In her rooms, Giulietta is calling up the image of Romeo whose love she reciprocates. Thanks to Lorenzo [Laurence], Romeo enters her apartments by a hidden door and, knowing her impending marriage to Tebaldo, suggests to her that they flee together. Giulietta refuses out of respect for the laws of honour and of filial obedience. The preparations for the forthcoming wedding ceremony are, in the meantime, being made. Amongst the guests, Romeo disguised as a Guelph, is resolved to prevent the marriage taking place. Lorenzo attempts to dissuade him, but Romeo reveals that a thousand Ghibellines have secretly arrived in Verona and are primed to disrupt the celebrations. The uproar provoked by the armed attack spreads panic and forces the guests to flee. Romeo is determined to flee with Giulietta, but he is recognized by Tebaldo and Capellio who frustrate his plan. Romeo manages to get away with the assistance of his followers.

ACT II

In Capellio's palace, Giulietta is giving thought to the outcome of the battle. Lorenzo informs her that Romeo is in a safe place and suggests a plan to her. Prior to her

being taken off to Tebaldo's castle, she should take a potion which will send her into a sleep resembling death. Once she has been found in the family vault, Romeo will await her awakening and they can both finally take flight. Giulietta drinks the potion and loses consciousness whilst bidding her father farewell. Unaware of this plan, Romeo once more gains admittance to Capellio's palace and chances upon Tebaldo. Their imminent duel is suspended by the wailing and tears accompanying the death of Giulietta. On seeing

the funeral procession they both abandon themselves to despair and lay down their weapons. Within the Capuleti vault, Romeo is wanting to look for the last time upon the dead body of Giulietta. After having raised the lid of her tomb, he swallows poison. When Giulietta awakens, she witnesses Romeo's death throes. She falls lifeless on his prostrate body. Tebaldo and Capellio arrive and discover the two lovers dead in each other's arms. They can only gaze upon the outcome of the hatred which has divided the two families.



Valentina Farcas, Fabio Biondi © Massimo Rinaldi

VINCENZO BELLINI

I Capuleti e i Montecchi

Comme tant d'opéras à succès du début du XIX^e siècle, *I Capuleti e i Montecchi* (créé à La Fenice de Venise le 11 mars 1830) disparut rapidement de la scène après 1850. Reprogrammé dans les années 1930, l'opéra de Bellini dut cependant attendre les années 60 pour récupérer sa position dans le répertoire grâce à des productions de plus en plus convaincantes. Aujourd'hui, *I Capuleti* est représenté dans le monde entier, pour des raisons évidentes : entouré d'une aura intimiste et nostalgique qui lui est propre, l'opéra, dans le cas d'une interprétation virtuose, peut se convertir en une expérience théâtrale inoubliable.

Le texte de Felice Romani ne provient pas du *Romeo and Juliet* de Shakespeare – à l'époque encore mal connu et peu apprécié en Italie – mais d'une tradition théâtrale italienne indépendante, ayant évolué à partir des mêmes sources ou avait bu le dramaturge anglais. Les auditeurs voulant ressentir une griserie romantique similaire à celle de *Roméo et Juliette* de Berlioz (de 1839, à peine neuf ans plus tard) pourraient être déçus : s'inscrivant totalement dans le néoclassicisme, le livret de Romani est blanc et lisse comme un marbre de Canova ; et le *romanticismo* de Bellini, d'une veine com-

plètement diverse, prolonge les langueurs du romantisme naissant – et aussi, en y pensant bien, du baroque tardif – qui imprégnaient, dès 1735, l'*opera seria*.

I Capuleti se structure suivant les règles formelles établies par Rossini et les compositeurs de sa génération : comme dans *Tancredi* de Rossini, le rôle du jeune protagoniste est chanté par une mezzo-soprano (quelques années auparavant, il l'aurait été par un castrat) ; les pages principales sont basées sur le schéma tripartite récitatif-adagio-allegro ; hormis les deux protagonistes, seul Tebaldo a droit à une intervention soliste ; le drame est raconté d'une façon implacablement condensée en neuf « numéraux musicaux » (selon l'appellation originale), le second acte n'en comptant que trois.

Mis à part le respect total des conventions, la confirmation de la commande de *I Capuleti* faite au dernier moment obligea Bellini à récupérer la plupart du matériau musical d'un autre opéra, *Zaira*, accueilli neuf mois auparavant avec un silence glacial à Parme, tandis que la première aria de Giulietta provient de l'opéra de jeunesse *Adelson e Salvini*. Mais ces pages recyclées sont tissées avec un tel art dans la trame du nouvel opéra qu'il est impossible d'apprécier la moindre trace de collage. Et ce résultat se doit à la façon personnellissime du compositeur dans le traitement des récitatifs, les faisant souvent précéder d'une mélodie et les ponctuant de fragments mélodiques d'une grande intensité afin de donner le plus grand relief aux situations psychologiques qu'ils accompagnent.

Et bien sûr, il y a les arias. *I Capuleti e i Montecchi* – en reprenant le mot qui pour Stendhal était la

quintessence de l'opéra italien – exprime le triomphe absolu de la *cantilène*. Chaque fois que l'action ralentit et se fige dans l'immobilité hypnotique d'une aria, la scène s'emplit d'une musique imprégnée de mélancolie où la parole et la mélodie se poursuivent et s'enlacent indissolublement, chacune devenant tour à tour la révélation et l'interprétation de l'autre. C'était l'ancienne rhétorique du madrigal et du *recitar cantando*, sur laquelle se basaient les drames en musique du XVII^e siècle : mais actualisée par la sensibilité unique di Bellini, elle devenait aussi le début d'un long processus aboutissant (grâce à une heureuse équivoque) au *Wort-Ton-Drama*, le drame musical wagnérien.

Carlo Majer



Il est difficile d'exprimer cette sensation de crainte que l'on éprouve en abordant avec un esprit innovant et historique des partitions qui ont fait l'histoire de la mélomanie de toutes les époques et qui font partie, à juste titre, de la « conscience collective » des passionnés d'opéra. Alors que l'interprétation de nature historiciste est un fait établi pour le répertoire baroque et classique, le public et les critiques actuels accueillent avec consternation les interventions interprétatives sur ces partitions « mythes », en considérant que « l'information historique » appliquée au répertoire romantique est une exagération fastidieuse. Tout en reconnaissant les problèmes

posés par une nouvelle manière d'écouter ce répertoire, il me semble juste de préciser certains aspects historiques-interprétatifs qu'il convient aux interprètes, autant qu'au public, de connaître.

Aujourd'hui, à environ deux siècles de distance de la genèse de ces œuvres, il est difficile de se rappeler que le monde de l'opéra se base à présent sur des paramètres sociologiques et pratiques éloignés des contenus et des « contenants » typiques de l'époque. L'agencement des théâtres d'opéra respectait les relations entre les chanteurs et l'orchestre qui sont impensables de nos jours ; le niveau de la fosse d'orchestre créait une proximité entre le son de la voix et celui des instruments qui favorisait un univers plus apparenté à la musique de chambre qu'à l'idée pharaonique et massive à laquelle nous sommes habitués. Les chanteurs devaient se situer sur l'avant-scène, ce qui facilitait la phonation et évitait ces efforts que nous percevons aujourd'hui dans des lieux aptes aux représentations opératiques et qui, démesurément accrus par des mises en scène de plus en plus sophistiquées, sont à la base de l'abandon toujours plus évident de la recherche d'une variabilité de nuances et de ce *parlato* caractéristique de la théâtralité des chanteurs de l'époque.

Il ne reste que peu du monde phonique original des théâtres comme La Scala de Milan ou le San Carlo de Naples et aujourd'hui nous ne pouvons qu'imaginer l'impact impressionnant de l'alchimie du chant, de la gestuelle épique et des détails unissant l'orchestre et le chant, sur un public assoiffé d'émotions. L'interprétation des signes graphiques des manuscrits est une lutte pas-

sionnante de clarification dont le but est de distinguer les divers signes d'articulation équitablement répartis entre voix et instruments, points (.), accents (<), expression, et les indications *in punta d'arco* (avec la pointe de l'archet), *steso* (ample) ou encore *tutte tenue* (toutes tenues), *con tutta forza* (avec toute la force), *col canto* (en suivant le chant), *a piacere* (à volonté), *stentate* (avec douleur), parmi une myriade d'autres qui confirment la grande attention des compositeurs quant à la réalisation leur inspiration.

Bien sûr, nous devons aussi prendre en considération l'histoire des démembrements des partitions où les chanteurs remplaçaient des arias (ou carrément des actes entiers) par des pages d'autres auteurs, sans parler des transpositions, réorchestrations, introductions de ballets et diverses aménités du même genre... Mais tout en nous distançant d'une idée de « reconstruction » de l'authenticité, il convient d'examiner certains éléments, par exemple, les formations orchestrales, qui variaient substantiellement selon les dimensions des lieux ; et il est important de nous rappeler que dans 60% des cas, à l'exception des grands théâtres européens, les musiciens ne dépassaient pas le nombre de 28-35, et celui de 8-12 pour le chœur. Ces données nous font comprendre que les archets (le nombre des vents ne changeant presque jamais) s'établissaient aux alentours de 10 violons, 2 altos, 2 violoncelles et 2 ou 3 contrebasses. La section des trombones se limitait fréquemment à un seul instrument et la percussion (quand il n'était pas trop nécessaire de marquer les temps pour l'ensemble) était réduite aux timbales. Le cas de la harpe est lui

aussi intéressant. Étant donnée sa présence dans la plupart des livrets (où sont détaillés les noms des musiciens les plus importants de l'orchestre), il est difficile de comprendre la rareté des mesures qui lui sont dédiées dans les partitions : rappelons que la harpe avait un passé important comme instrument intégrant la basse continue et que la formation de l'interprète supposait une connaissance des systèmes harmoniques et une aptitude à « préluder » et à « improviser » (comme pour sa consœur la guitare). Ce qui permet de penser que l'instrument pouvait, sans indication de la partition, improviser un accompagnement à certains moments où sa couleur contribuait, pour ainsi dire, à évoquer une situation dramatique particulière.

Si, à première vue, le nombre déjà indiqué des musiciens de l'orchestre (donc de 25 à 30) semble un peu faible, il permet par contre une gestion plus versatile, « détaillée », mettant en valeur les diverses interventions instrumentales ayant pour but de favoriser un timbre ou une situation dramatique. Ce qui ne veut évidemment pas dire que les compositeurs écrivaient toujours en pensant à des orchestres réduits (de fait, l'accroissement était évoqué avec bienveillance) mais que ces petites formations peuvent présenter une alternative valable et intéressante. Les instruments à vent sont l'une des réalités sans doute prééminentes que la philologie interprétative nous offre comme base de réflexion et compréhension quant à l'importance que l'époque donnait à la connexion entre le timbre et l'essence dramatique du personnage. Dans *I Capuleti*, le solo de cor qui accompagne la première entrée en scène de Giulietta

est basé sur l'alternance de sons ouverts et bouchés et crée une texture que seul le cor naturel (je voudrais rappeler la défense acharnée ayant eu lieu à l'époque en Italie) peut réaliser. Cet instrument sera de nouveau le protagoniste bellinien « *in guisa di lamento* » qui accompagne le destin tragique de *Norma* l'héroïne dans le *finale* de l'opéra éponyme. Citons aussi la clarinette et sa relation avec Romeo, ou encore les timbales, si souvent mortifiées dans éditions actuelles, dont le son si exubérant invite l'auditeur à comprendre que leur présence possède une force théâtrale ne pouvant être ignorée (et c'est à cet instrument que Bellini, au moment de la première rencontre des deux jeunes amants, dans la partition, confie l'émotion de l'étreinte).

Pour autant, l'emploi des instruments « originaux », qui va parfois au-delà d'une mode d'interprétation et dont on pourrait citer une centaine d'exemples dans les partitions d'opéra de la même époque, nous permet de comprendre que malgré la hâte occasionnelle les compositeurs participaient avec soin et tendresse au dialogue de l'écriture orchestrale et vocale. Nous ne pouvons imaginer le compositeur ou le maestro au clavecin (situation qui se prolonge jusqu'au milieu des années 1840) immobile devant son clavier, sans rien faire, et accompagnant uniquement les récitatifs *secchi* (sans orchestre) de quelque opéra du passé. Bien évidemment, le compositeur au clavier ne se limitait ni à quelques interventions sporadiques, ni à la gestuelle du chef d'orchestre, puisque c'était le premier violon qui généralement dirigeait. Si aujourd'hui le premier violon est remplacé par un chef avec baguette essentiellement

pour des raisons de commodité dans la conduite des difficiles passages concertants avec solistes et chœur, nous ne pouvons oublier que le son d'un fortépiano (en Italie, souvent un clavecin !) accompagnait le déroulement de l'opéra jusqu'à l'époque du jeune Verdi.

Que ceci plaise ou non au public actuel, je n'en discuterai pas, et je ne sais à quel point les compositeurs se sont soumis avec plaisir à cette pratique, mais c'est un fait historique établi dont nous avons (pour ma part, heureusement) admis l'influence sur le timbre général. Les traités de chant de l'époque sont d'autres sources très intéressantes offrant des bases interprétatives pour une compréhension du langage et des éléments habituels (*appoggiature*, cadences, expressions etc.) mais encore plus importantes, peut-être, sont les autographes et les sources proches du compositeur, qui nous donnent des indications extraordinaires sur les moments des *rallentando*, des cadences et de liberté. Les choix du tempo, établis depuis longtemps, trahissent, peut-être, les intentions du compositeur. Bellini, en particulier, est toujours très scrupuleux, et très intéressante aussi est l'agogique changeante dans *I Capuleti* entre la « première » vénitienne et la reprise à Milan un an plus tard, au cours de laquelle le maestro déplora les choix du premier violon (donc, le chef d'orchestre) Alessandro Rolla qui, très âgé et en fin de carrière, choisit des tempi trop lents au goût de notre Catanais.

Chaque interprétation a sa valeur et cette brève présentation n'a certes pas pour but de destituer toutes les éditions grandioses qui ont permis à cet opéra magnifique de toucher le cœur du public ; il n'y a pas une

« vérité » historique, mais des hypothèses qui peuvent varier les habitudes d'écoute afin de, peut-être, pouvoir nous découvrir des détails nouveaux, des perspectives nouvelles. C'est ce qu'espère cet enregistrement.

Fabio Biondi



Synopsis

L'action se déroule à Vérone au XIII^e siècle.

ACTE I

Capellio, chef de famille des Capuleti, réunit dans son palais ses partisans et les incitent à rejeter la trêve proposée par les Montecchi. La haine de Capellio est d'autant plus forte que le chef de la faction rivale, Romeo, est responsable du meurtre de son fils. Malgré les efforts de son proche parent Lorenzo qui veut le convaincre d'accepter la paix, Capellio est inflexible et accorde la main de sa fille Giulietta à Tebaldo qui veut venger la mort de son fils. Romeo (amoureux de Giulietta) s'introduit sous le couvert d'un envoyé des Montecchi venant offrir la paix qui serait garantie par le mariage de Romeo et Giulietta. Capellio refuse avec dédain. Dans sa chambre, Giulietta invoque la présence de Romeo, dont elle est amoureuse. Grâce à Lorenzo, Romeo entre chez elle par une porte dérobée et, sachant

son mariage imminent avec Tebaldo, lui propose de s'enfuir. Giulietta refuse par respect pour les lois de l'honneur et de l'obéissance filiale. Pendant ce temps, les préparatifs de la noce ont lieu. Parmi les invités, Romeo, déguisé en guelfe, est décidé à empêcher le mariage. Lorenzo tente de le dissuader, mais Romeo lui révèle que mille gibelins sont arrivés secrètement à Vérone et sont prêts à interrompre la fête. Le tumulte de l'attaque armée sème la panique et fait fuir les invités. Romeo est décidé à s'enfuir avec Giulietta, mais il est reconnu par Tebaldo et Capellio qui font échouer le projet. Romeo réussit à disparaître grâce à ses partisans.

ACTE II

Dans le palais de Capellio, Giulietta s'interroge sur le résultat du combat. Lorenzo lui dit Romeo est en lieu sûr et lui propose un plan. Avant de se rendre au château de Tebaldo, elle prendra un philtre qui la plonchera dans un sommeil semblable à la mort. Quand elle se trouvera dans le tombeau de la famille, Romeo attendra son réveil et ils pourront finalement s'enfuir. Giulietta boit le philtre et perd connaissance en disant adieu à son père. Ignorant le plan, Romeo s'est de nouveau introduit dans le palais de Capellio et tombe sur Tebaldo. Leur duel imminent est interrompu par les plaintes et les pleurs accompagnant la mort de Giulietta. Assistant à la procession funéraire, les deux hommes, désespérés, laissent tomber leurs armes. À l'intérieur de la tombe des Capuleti, Romeo veut contempler

pour la dernière fois le cadavre de Giulietta. Après avoir soulevé le couvercle du cercueil, il avale du poison. Quand Giulietta se réveille, elle assiste à l'agonie de Romeo et meurt de désespoir. Tebaldo e Capellio arri-

vent et trouvent les deux amants morts dans les bras l'un de l'autre. Ils ne peuvent que contempler le résultat tragique de la haine qui a divisé les deux familles.



Davide Giusti, Ugo Guagliardo, Fabrizio Beggi © Alex Ciagnoli

VINCENZO BELLINI

I Capuleti e i Montecchi

Wie viele italienische Opern des frühen 19. Jahrhunderts verschwanden *I Capuleti e i Montecchi* (am 11. März 1830 in Venedig im Teatro La Fenice uraufgeführt) nach 1850 schnell aus dem Blickfeld. Das Werk kam in den 1930-er Jahren gelegentlich auf die Bühne, aber erst ab den 1960-er Jahren gelang es der Oper durch eine ganze Reihe zunehmend überzeugender Inszenierungen, sich wieder einen festen Platz im Repertoire zu sichern. Heute werden die *Capuleti* auf der ganzen Welt aufgeführt, und der Grund dafür liegt auf der Hand: Das Werk atmet eine einzigartige intime und nostalgische Atmosphäre, und wenn fähige und sensible Interpreten sich seiner annehmen, kann daraus ein unvergessliches Opernerlebnis werden.

Felice Romanis Libretto bezieht sich nicht auf Shakespeare, von dem man in Italien in den 1830-er Jahren kaum etwas wusste und aus dem man sich noch weniger machte. Es gehört vielmehr zu einer lokalen Tradition dramatischer Werke, die sich aus der gleichen italienischen Quelle entwickelt haben, von der auch *Romeo and Juliet* inspiriert wurde. Jene Zuhörer, die auf schwindelerregende Romantik aus sind (wie sie Berlioz 1839, also nur neun Jahre später, mit *Roméo et*

Juliette schuf), werden enttäuscht sein: Romanis Text ist vollkommen neoklassisch, weiß und marmorn wie eine Canova-Skulptur, und Bellinis *romanticismo* erweist sich, wenn man ihn genauer betrachtet, als Fortsetzung der schmachtenden Sentimentalität, die schon 1735 als präromantischer Anklang in der Opera Seria vorhanden war.

In formaler Hinsicht sind die *Capuleti* in Übereinstimmung mit der Struktur aufgebaut, die Rossini und seine Zeitgenossen etablierten. Genau wie in Rossinis *Tancredi* ist die jugendliche männliche Hauptrolle für eine Mezzosopranstimme geschrieben (nur wenige Jahre früher wäre diese mit einem Kastraten besetzt worden). Alle Hauptnummern sind nach der dreigeteilten Abfolge Rezitativ-Adagio-Allegro aufgebaut. Neben den beiden Hauptrollen ist Tebaldo die einzige Figur, die ein Solo zu singen hat. Und das gesamte Drama ist streng in neun Nummern kondensiert, wobei der gesamte zweite Akt aus nur drei Nummern besteht.

Zusätzlich zu diesen rigiden Konventionen kam der Kompositionsauftrag für die *Capuleti* sehr spät, und Bellini musste für den größten Teil der Musik seine vorangegangene Oper *Zaira* als Steinbruch benutzen; dieses Werk war weniger als ein Jahr zuvor in Parma sehr kühl aufgenommen worden. (Außerdem stammt Giuliettas erste Arie aus Bellinis erster Oper *Adelson e Salvini*.) Aber diese recycelten Flickens sind so nahtlos zu einem neuen Stoff aneinandergefügt, dass man sie kaum als solche wahrnehmen kann: Grund dafür ist vor allem Bellinis einzigartige Behandlung der Rezitative, die häufig mit einer einleitenden Melodie beginnen und

mit melodischen Bruchstücken von großer Intensität durchsetzt sind. So bilden sie einen lebhaften und abwechslungsreichen Hintergrund der dargestellten psychologischen Situationen.

Und dann gibt es natürlich noch die Arien. Die Oper *I Capuleti e i Montecchi* ist – um einen Ausdruck zu zitieren, der für Stendhal die Quintessenz der italienischen Oper ist – der Triumph der Kantilene. Wann immer die Handlung sich verlangsamt und schließlich zum Stillstand kommt, um Raum für eine Arie zu schaffen, füllt sich die Bühne mit zutiefst melancholischer Musik, bei der Worte und Melodien genau aufeinander abgestimmt und mit einander verwoben sind; beide bedingen und erklären sich gegenseitig. Ursprünglich beruhte das *dramma per musica* im 17. Jahrhundert auf der antiken Rhetorik der Madrigale und des *recitar cantando*. Bellini intensiviert die Oper mit seinem einzigartigen Feingefühl und geht so den ersten Schritt eines langen Weges, der schließlich zum Gesamtkunstwerk der Wagner'schen Musikdramen führen sollte.

Carlo Majer



Es ist schwierig, das Gefühl der Ehrfurcht zu beschreiben, das man empfindet, wenn man sich mit innovativem und geschichtsbewusstem Geist mit Partituren beschäftigt, die zu allen Epochen Musikgeschichte geschrieben haben und die vollkommen zu Recht zum

»kollektiven Bewusstsein« aller Opernliebhaber gehören. Heute sind Publikum und Kritiker oft bestürzt über interpretatorische Einfälle bei der Umsetzung dieser »mythischen« Partituren, denn auch wenn man als gegeben voraussetzt, dass es eine fundierte, auf historischen Erkenntnissen beruhende Interpretationsweise für das barocke und das klassische Repertoire gibt, hält man eine »historisch informierte« Herangehensweise an das romantische Repertoire für überflüssig und gezwungen. Auch wenn ich die Akzeptanzprobleme kenne, die dabei auftreten, wenn man dieses Repertoire auf eine neuartige Weise hört, so glaube ich doch, dass es angebracht ist, einige historisch-interpretatorische Aspekte hervorzuheben, die sowohl dem Publikum als auch den Interpreten bekannt sein sollten.

Heute, mit fast 200 Jahren Abstand zur Entstehung dieser Werke, fällt es schwer, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass die Welt der Oper gegenwärtig auf soziologischen und praktischen Parametern beruht, die von den für die Entstehungszeit typischen Inhalten und der Art, wie diese transportiert wurden, weit entfernt sind. Die bauliche Beschaffenheit der Opernbühnen nahm damals Rücksicht auf eine Wechselwirkung zwischen Sänger und Orchester, wie sie heute undenkbar wäre. Durch die geringere Tiefe des Orchestergrabens kam es zu einer großen Nähe zwischen Gesangs- und Instrumentalstimmen, die eine Art des Musizierens ermöglichte, welche wesentlich näher an der Kammermusik ist als an der monumentalen und massiven Klangvorstellung, an die wir inzwischen gewöhnt sind. Die Sänger sangen auf dem Proszenium, was die Klangentwicklung

vereinfachte und jene Kraftakte vermied, die wir heute an den Orten hören, an denen Oper gemacht wird. Diese Kraftanstrengungen werden immer gigantischer, da die Regie fortwährend spitzfindigere Anforderungen stellt, sodass das Bemühen um einen Variationsreichtum in der Nuancierung und um das für die Bühnen der Entstehungszeit dieser Werke so typische *parlato* sukzessive in den Hintergrund tritt.

Wenig ist vom ursprünglichen Klang in Theatern wie der Mailänder Scala oder dem San Carlo in Neapel übriggeblieben, und heute können wir uns nur vorstellen, welch eindrucksvolle Wirkung die Alchemie zwischen Gesang, epischer Gestik und den Feinheiten im Zusammenspiel von Orchester und Sängern auf ein Publikum hatte, das nach Emotionen lechzte. Die Interpretation der grafischen Zeichen in den Manuskripten ist ein fesselndes Streben um Verdeutlichung, mit dem Ziel, die Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Artikulationszeichen zu realisieren, welche sich sowohl in den Gesangs- als auch in den Instrumentalstimmen finden, wie etwa Punkte (.), Akzente (<) und weitere Ausdrücke. Der Gebrauch von Angaben wie *in punta d'arco* (an der Bogenspitze), *steso* (genauso) oder auch *tutte tenute* (alle tenuto), *con tutta forza* (mit aller Kraft), *col canto*, *a piacere* (nach Belieben), *stentate* (zögernd) und unzählige weitere bezeugen die minutiöse Aufmerksamkeit, mit der die Komponisten auf die angemessene Ausführung ihrer Inspirationen achteten.

Es gilt auch zu bedenken, dass Partituren häufig von Sängern auseinandergenommen wurden, um Arien von anderen Komponisten einzufügen (gelegentlich

sogar ganze Akte aus anderen Opern); außerdem waren Transpositionen, Uminstrumentierungen, eingeschobene Ballette und Ähnliches an der Tagesordnung... Aber auch, wenn man sich von der Idee der »Rekonstruktion« von Authentizität verabschiedet, bleiben viele Elemente übrig, die der Mühe der Erforschung wert sind. Die Orchesterbesetzung zum Beispiel variierte in Abhängigkeit von den Kapazitäten der Aufführungsorte sehr stark. Dennoch sollte man im Gedächtnis behalten, dass in 60% aller Fälle (die großen europäischen Bühnen ausgenommen) das Orchester mit 28 bis 35 Musikern besetzt war und dass der Chor zwischen 8 und 12 Sänger umfasste. Aus diesen Zahlen geht hervor, dass die Anzahl der Streicher meist auf zehn Geigen, zwei Bratschen, zwei Celli und zwei bis drei Kontrabässe festgelegt war (die Anzahl der Bläser war immer quasi unverändert). Es gab meist nur eine Posaune, und die Perkussionsinstrumente waren meistens nur auf Pauken beschränkt. Die Harfe bietet einen weiteren interessanten Anhaltspunkt. Sie wird in den meisten Textbüchern angeführt (in denen die Namen der wichtigsten Orchestermusiker verzeichnet wurden), aber es wäre unbegreiflich, wenn dieses Instrument tatsächlich nur in den wenigen, in der Partitur angegebenen Takten zum Einsatz gekommen wäre. Man muss bedenken, dass dieses Instrument eine bedeutende Geschichte als Basso-continuo-Instrument hatte, und dass zur Harfenistenausbildung auch die Kenntnis der Harmonielehre und die Fähigkeit zum Präludieren und Improvisieren gehörten (ähnlich wie bei der Gitarre, dem »Schwesterinstrument« der Harfe). Daraus ergibt sich die Hypothese, dass dieses Instrument

auch improvisierend dazu eingesetzt wurde, um bestimmte Abschnitte in der Oper zu begleiten, in denen seine Klangfarbe sozusagen eine spezifische Dramaturgie hervorruft.

Wenn auch die obengenannte Anzahl von Orchestermitgliedern zu niedrig gegriffen scheint (es war von 25 bis 30 Musikern die Rede), so ermöglicht sie doch in der Realität eine vielseitigere Ausführung mit größerem Augenmerk auf die Details, um dadurch die vielfältigen, über die einzelnen Instrumente verstreuten Einwürfe besser hörbar zu machen, mit denen sowohl klangliche als auch dramaturgische Ziele verfolgt werden. Das soll natürlich nicht bedeuten, dass die Komponisten ausschließlich kleine Besetzungen im Sinn hatten (eine Vergrößerung wurde sogar immer mit Wohlwollen aufgenommen), aber diese Reduktion ist eine vollwertige und interessante Alternative. Im Klanggefüge der Instrumente nehmen die Blasinstrumente so vielleicht eine herausragendere Rolle inne, und das bietet bei der philologischen Interpretation einen Denk- und Verständnisansatz, welchen Wert die Klangfarbe in Relation zur Dramaturgie der Figuren zur Entstehungszeit hatte. In den *Capuleti* wird Giuliettas erster Auftritt auf der Bühne vom Solo-Horn begleitet, durchwirkt vom Wechsel zwischen offenen und gestopften Klängen, wie sie nur das Naturhorn hervorbringen kann (hier sei daran erinnert, wie erbittert dieses Instrument in Italien zu dieser Zeit verteidigt wurde). Bellini sollte das Horn »*in guisa di lamento*« (nach der Art eines Klagegesangs) beim tragischen Ausgang im Finale der *Norma* ebenfalls verwenden. Weiter ist die Klarinette

mit ihrer Verbindung zu Romeo zu nennen, oder die Pauken, die in den modernen Ausgaben häufig nicht vorkommen. Ihr überschwänglicher Klang macht dem Zuhörer klar, dass ihre Verwendung eine nicht zu verkennende Bühnenwirksamkeit hat (bei der ersten Begegnung der beiden Liebenden in der Oper vertraut Bellini den Pauken die Emotion der Umarmung an).

Diese Ausführungen sollen zum Verständnis dafür dienen, dass die »Originalinstrumente« mehr sind als nur eine Interpretationsmode. Man könnte noch hunderte weitere Beispiele aus zeitgenössischen Opern anführen, die deutlich machen, dass die Komponisten (bei aller Eile, in der Werke entstanden) sich mit Aufmerksamkeit und Feingefühl um einen engen kompositorischen Dialog zwischen Orchester und Gesangsstimmen bemühten. Wir können uns den Komponisten oder den musikalischen Leiter nicht (wie es noch bis in ca. 1840 üblich war) ruhig am Cembalo vorstellen, wie er bewegungslos vor seinem Tasteninstrument sitzt und nichts weiter tut, als die Secco-Rezitative in einigen Opern aus der Vergangenheit zu begleiten. Es versteht sich von selbst, dass auch das Tasteninstrument aktiv eingesetzt wurde und dass sich dieser Einsatz nicht auf sporadische Einwürfe beschränkte, zugunsten der notwendigen Gesten der Orchesterleitung, vor allem da die Leitung der Oper hauptsächlich die Aufgabe des Konzertmeisters war. Wenn man diesen heute durch einen Dirigenten mit Taktstock ersetzt (hauptsächlich aus Gründen der Bequemlichkeit, was die Leitung des komplizierten Zusammenspiels in Szenen mit Solisten und Chor betrifft), vergisst man, dass

noch zu Verdis Jugendzeit der Klang eines Fortepianos (oder in Italien, wer vermag das schon zu sagen, häufig eines Cembalos) das Vorwärtsströmen einer Oper begleitete.

Ich möchte nicht darauf eingehen, ob dies dem Publikum von heute gefällt oder nicht, und ich kann auch nicht beurteilen, ob diese Aufgabe dem Komponisten Vergnügen bereitete, aber sie ist eine historische Tatsache mit – wie ich finde, glücklichen – Auswirkungen auf das allgemeine Klangbild. Auch Gesangsschulen der Entstehungszeit sind weitere hochinteressante Quellen für Interpretationsansätze zum Verständnis der Musiksprache und der gewöhnlich verwendeten Elemente (Appoggiaturen, Kadenzen, Ausdrucksmittel usw.). Noch bedeutsamer ist vielleicht die Lektüre der Autographen und der Quellen, die den Komponisten selbst am nächsten waren, aus denen wir außerordentlich wertvolle Hinweise etwa auf die genauen Stellen finden, an denen Rallentandi, Kadenzen und weitere Freiheiten zur Anwendung kamen. Auch die Wahl der Tempi, die schon seit langem überliefert sind, macht gelegentlich die Intentionen des Komponisten begreiflich. Gerade Bellini ist auf diesem Gebiet immer sehr sorgfältig, und in Bezug auf die *Capuleti* sind die agogischen Veränderungen zwischen der venezianischen Erstfassung und der Wiederaufnahme in Mailand ein Jahr darauf sehr aufschlussreich. Bei dieser beschwerte sich der Maestro über die Tempovorgaben des Konzertmeisters Alessandro Rolla (der folglich die Aufführung leitete). Er war bereits älter und stand am Ende seiner Lauf-

bahn, und die von ihm gewählten Tempi waren nach dem Geschmack des aus Catania stammenden Komponisten zu langsam.

Jede Interpretation hat ihren Wert, und das Ziel dieser kurzen Einführung ist mit Sicherheit nicht die Demontage all der großartigen Interpretationen, durch die dieses wunderbare Werk seinen Weg in die Herzen der Zuhörer gefunden hat. So etwas wie eine historische »Wahrheit« existiert nicht, aber es gibt Hypothesen, durch die sich die Hörgewohnheiten wandeln, durch die man vielleicht neue Details entdecken und eine andere Sichtweise auf das Werk erlangen kann. In dieser Hoffnung ist die vorliegende Aufnahme entstanden.

Fabio Biondi



Handlung

Die Handlung spielt in Verona im 13. Jahrhundert.

ERSTER AKT

Capellio, Oberhaupt der Familie der Capuleti, versammelt sein Gefolge in seinem Palast und spricht sich dafür aus, dem von den Montecchi vorgeschlagenen Waffenstillstand zu misstrauen. Sein Hass wird noch dadurch verstärkt, dass Romeo, der für den Mord an seinem Sohn verantwortlich ist, an der Spitze der geg-

nerischen Abordnung steht. Trotz der Anstrengungen, die sein Verwandter Lorenzo unternimmt, um Capellio davon zu überzeugen, das Friedensangebot anzunehmen, bleibt dieser unbeugsam und verspricht Tebaldo seine Tochter Giulietta, wenn es diesem gelingt, Rache zu nehmen. Romeo tritt in Verkleidung als Abgesandter der Montecchi auf, um einen Waffenstillstand anzubieten; als Friedenszeichen schlägt er die Feier einer Hochzeit zwischen Giulietta und Romeo vor. Capellio verweigert zornig seine Zustimmung. In ihren Gemächern fleht Giulietta darum, Romeo zu sehen, dessen Liebe sie erwidert. Heimlich wird er von Lorenzo eingeschleust und zu ihr gebracht, und sobald er von der geplanten Hochzeit zwischen Giulietta und Tebaldo erfährt, schlägt er vor, gemeinsam zu fliehen. Giulietta lehnt dies aus Gründen der Ehre und des töchterlichen Gehorsams ab. In der Zwischenzeit wird die Zeremonie vorbereitet. Unter den Geladenen befindet sich auch Romeo, als Guelfe verkleidet und entschlossen, die Hochzeit zu verhindern. Lorenzo versucht, Romeo von seinem Plan abzubringen, aber dieser teilt ihm mit, dass weitere tausend Ghibellinen inkognito mit ihm nach Verona eingedrungen sind, bereit dazu, dass Fest zu überfallen. Waffenlärm lässt unter den Anwesenden Panik ausbrechen und versetzt sie in Flucht. Romeo ist entschlossen, Giulietta mit sich wegzuführen, aber Tebaldo und Capellio, die ihn erkannt haben, stellen sich ihm entgegen. Mit Hilfe seiner Anhänger gelingt Romeo die Flucht.

ZWEITER AKT

Im Palast Capellios grübelt Giulietta über den Ausgang des Zusammentreffens. Lorenzo teilt ihr mit, dass es Romeo gelungen sei, sich zu retten, und schlägt ihr einen Plan vor. Ehe sie sich in die Gewölbe von Tebaldos Palazzo begeben müsse, solle sie einen Trank zu sich nehmen, der sie in einen todesähnlichen Schlaf versetzen werde. Nach ihrer Überführung in die Familiengruft werde Romeo bei ihrem Wiedererwachen anwesend sein, und gemeinsam würden sie fliehen können. Giulietta nimmt den Trank zu sich und ihr schwinden in dem Augenblick die Sinne, in dem sie von ihrem Vater Abschied nimmt. In Unkenntnis des Plans hat sich Romeo abermals Zugang zum Palast Capellios verschafft und trifft unvermutet auf Tebaldo. Das bevorstehende Duell wird vom Klagen und Weinen über Giuliettas Tod verhindert. Beim Anblick des Trauerzugs überlassen sich beide der Verzweiflung und legen die Waffen nieder. In der Familiengruft der Capuleti will Romeo einen letzten Blick auf Giuliettas Leiche werfen. Nachdem er den Deckel ihres Sarges geöffnet hat, nimmt er Gift. Als Giulietta erwacht, ist Romeo schon dem Tode nah. Giulietta bricht leblos über ihm zusammen. Als Tebaldo und Capellio eindringen, finden sie die beiden toten Liebenden Arm in Arm. Ihnen bleibt nichts anderes, als über die tragischen Folgen nachzugrübeln, die der Hass zwischen den beiden Familien nach sich gezogen hat.

VINCENZO BELLINI

I Capuleti e i Montecchi

Come tante opere di successo del primo Ottocento, *I Capuleti e i Montecchi* (che avevano debuttato alla Fenice di Venezia l'11 marzo 1830) dopo il 1850 sparirono rapidamente dal repertorio. Hanno cominciato a ritornare sulle scene negli anni '30 del Novecento, ma è solo dagli anni '60 che allestimenti sempre più attendibili hanno restituito loro un posto stabile nel repertorio. Oggi vengono visti e ascoltati regolarmente in tutto il mondo, e non è difficile capire perché: i *Capuleti* sono percorsi da una vena intimista e nostalgica che è tutta loro, e affidati alle cure di interpreti virtuosi possono trasformarsi in un'esperienza di teatro indimenticabile.

Il testo di Felice Romani non deriva da Shakespeare, che all'epoca in Italia era ancora mal conosciuto e poco apprezzato, ma da una tradizione teatrale italiana autonoma, evoluta dalle stesse fonti da cui era partito Shakespeare. Chi cerchi brividi romantici paragonabili a quelli del *Roméo et Juliette* di Berlioz (che apparve soltanto nove anni dopo, nel 1839) rischia di rimanere deluso: il libretto di Romani è completamente neo-classico, bianco e marmoreo come una statua di Canova; e anche il romanticismo di Bellini è di vena completamente diversa, risuona ancora dei languori proto-romantici –

e allo stesso tempo, a ben pensarci, tardo-barocchi – che circolavano nell'Opera Seria già verso il 1735.

Strutturalmente, i *Capuleti* sono costruiti secondo le regole formali stabilite da Rossini e dai compositori della sua generazione. Come nel *Tancredi* di Rossini, il giovane protagonista maschile è un mezzo-soprano (solo pochi anni prima sarebbe stato un castrato); tutti i numeri principali sono disposti secondo lo schema tripartito recitativo-adagio-allegro; oltre ai due protagonisti, solo Tebaldo ha diritto a un numero solistico; il dramma è raccontato in maniera ferocemente stilizzata: tutta l'opera si riduce ad 9 numeri – il secondo atto a soli 3.

In aggiunta a questa totale convenzionalità, va registrato che la commissione dei *Capuleti* arrivò all'ultimo momento, obbligando Bellini a recuperare la maggior parte del materiale musicale da *Zaira*, l'opera che nove mesi prima era stata accolta gelidamente dal pubblico di Parma; inoltre, la prima aria di Giulietta fu presa dall'opera di gioventù *Adelson e Salvini*. Ma Bellini introdusse questi materiali di riporto nell'edificio della nuova opera senza lasciare segni evidenti di giunzione. E molto del credito per questo risultato va dato alla maniera personalissima in cui il compositore tratta i recitativi, spesso facendoli precedere da una melodia introduttiva e punteggiandoli di frammenti melodici di grande intensità, così da dare il massimo risalto alle situazioni psicologiche che accompagnano.

Dopodiché, naturalmente, ci sono le arie. *I Capuleti e i Montecchi* – ad usare una parola che per Stendhal era la quintessenza dell'opera italiana – sono il trionfo asso-

luto della *cantilena*. Ogni volta che l'azione rallenta e si congela nella fissità ipnotica di un'aria, il palcoscenico si riempie di una musica carica di malinconia, dove melodia e parola si inseguono e si intrecciano in maniera indissolubile, ognuna diventando a turno rivelazione e interpretazione dell'altra. Era l'antica retorica del madrigalismo e del *recitar cantando*, come nei drammi per musica del Seicento: ma rinnovata dalla sensibilità unica di Bellini, diventò anche il primo passo di un lungo processo destinato (per un felice equivoco) a dare i suoi estremi frutti nel *Wort-Ton-Drama* wagneriano.

Carlo Majer



Difficile esprimere la sensazione di timore nell'avvicinarsi con spirito innovativo e storico a partiture che hanno fatto la storia della melomania di tutte le epoche e che sono entrate, a giusto titolo, nella «coscienza collettiva» degli amanti dell'opera lirica. Oggi il pubblico ed i critici restano sgomenti di fronte agli interventi interpretativi operati in relazione a queste partiture «mito» poiché, se si dà per scontato che esista un'interpretazione consolidata di natura storicista per il repertorio barocco e classico, si ritiene che una «storicamente informata» in relazione al repertorio romantico sia una forzatura fastidiosa. Pur riconoscendo la difficoltà di accettazione di una nuova maniera di ascoltare questo repertorio, ritengo sia giusto puntualizzare aspetti sto-

rico-interpretativi che hanno ragione di essere conosciuti sia dagli interpreti che dal pubblico.

Oggi, a quasi 200 anni di distanza dalla genesi di questi lavori, viene difficile ricordare che il mondo dell'opera risponde ora a parametri sociologici e pratici lontani dai contenuti e dai «contenitori» tipici dell'epoca. La fisica dei teatri d'opera all'epoca rispettava relazioni tra i cantanti e l'orchestra impensabili ai nostri giorni; l'altezza della buca creava una vicinanza tra il cantare ed il suonare che permetteva una gestione molto più prossima alla musica da camera che all'idea faraonica e massiva alla quale siamo abituati. Ai cantanti era richiesto di cantare in prosenio, atto che facilitava la gestione fonica ed evitava quegli sforzi che oggi sentiamo nei luoghi atti a fare opera e che, ingigantiti dalle regie sempre più sofisticate, sono alla base di un abbandono sempre più evidente della ricerca di una variabilità di sfumature e di quel «parlato» che caratterizzava la teatralità dei cantanti dell'epoca.

Poco resta dalla fonica originale di teatri quali La Scala di Milano o del San Carlo di Napoli e oggi possiamo solo immaginarci l'impressionante impatto che l'alcimia di canto, gestualità epica e dettagli tra orchestra e canto davano ad un pubblico assetato di emozioni. L'interpretazione dei segni grafici dei manoscritti è un'appassionante gara di chiarificazione per attuare distinzioni tra i vari segni di articolazione disseminati equamente tra voce e strumenti: punti (.), accenti (<), segni d'espressione, indicazioni quali «in punta d'arco», «steso» o ancora «tutte tenute», «con tutta forza», «col canto», «a piacere», «stentate», ed una miriade di altre, confermano

l'alta attenzione dei compositori al giusto compimento delle idee ispiratrici.

Parlare di filologia interpretativa racconta anche la storia degli smembramenti di partiture a cui i cantanti sostituivano arie di altri autori (se non addirittura interi atti) così come trasposizioni, riorchestrazioni, balletti ed altre amenità del genere... ma resta il fatto che, separandoci da un'idea di «ricostruzione» dell'autenticità, vi sono elementi che vale la pena di investigare: per esempio, gli organici orchestrali variavano sostanzialmente in relazione alle capacità dei luoghi, ma è importante ricordarsi che nel 60% dei casi, esclusi i grandi teatri europei, non superavano i 28-35 elementi, così come gli 8-12 elementi nel coro. Questi dati certi ci fanno capire che gli archi (giacché è sempre quasi inalterato il numero dei fiati) si attestavano sui 10 violini, 2 viole, 2 celle e tra i 2 e 3 contrabbassi. Con frequenza i tromboni si limitavano ad uno solo e le percussioni (qualora non ci fossero eccessivi bisogni di marcare i tempi per l'insieme) venivano assolte dai soli timpani. L'arpa rivela un altro dato interessante. Citata nella maggioranza dei libretti (nei quali si trovano le specifiche di tutti i nomi dei musicisti più importanti in orchestra), risulta incomprendibile l'utilizzo rappresentato solo dalle poche battute segnalate in partitura. Va ricordato che questo strumento aveva al suo attivo un passato importante come basso continuo e che la formazione stessa prevedeva una conoscenza dei sistemi armonici ed una capacità di «preludere» ed «improvvisare» (come anche la consorella chitarra). Questo suggerisce l'ipotesi che lo strumento potesse intervenire anche estemporanea-

mente ad accompagnare momenti dell'opera dove drammaturgicamente il suo colore potesse, per così dire, evocare una drammaturgia particolare.

Se a prima vista questo numero sopracitato di musicisti in orchestra (ho parlato di 25-30) appare un po' debole, in realtà offre anche la possibilità di una gestione più versatile del «dettaglio», facendo sì che si notino i vari interventi disseminati tra gli strumenti con scopi timbrici ma anche drammaturgici. Ciò non vuol dire che i compositori si riferissero solo ad organici ridotti (anzi l'allargamento era evocato con benevolenza) ma che questi possano essere un'alternativa valida ed interessante. Gli strumenti a fiato sono una delle realtà forse più preminenti che la filologia interpretativa ci offre come spunto di riflessione e comprensione del valore che la timbrica dell'epoca ha in relazione alla drammaturgia del personaggio. Nei *Capuleti*, il corno solo che accompagna l'ingresso di Giulietta per la prima volta in scena, tutto intessuto su quell'alternanza di suoni aperti e chiusi che solo il corno naturale (vorrei ricordare quanto fu difeso aspramente all'epoca in Italia) sa evocare, e che sarà di nuovo protagonista belliniano «in guisa di lamento» nella destinazione tragica del finale di *Norma*, o ancora il clarinetto e la sua relazione con Romeo, o ancora i timpani, che così spesso mortifichiamo nelle edizioni di oggi, invitano l'ascoltatore con il loro suono così esuberante a comprendere che la loro presenza ha una forza di teatralità che non va ignorata (Bellini, nel momento in cui si incontrano i due giovani amanti per la prima volta in partitura, è proprio a questo strumento che affida l'emozione dell'abbraccio).

Tutto ciò per capire che a volte gli strumenti «originali» vanno al di là di un vizzo di moda interpretativa. Gli esempi potrebbero estendersi a centinaia nelle partiture d'opera coeve e ci servono a comprendere che, nonostante a volte la fretta, i compositori accudivano con partecipazione e tenerezza al dialogo tra scrittura orchestrale e vocale. Non possiamo immaginare il compositore o il maestro al cembalo (realtà che perdura fino al 1840 inoltrato) fermo davanti allo strumento a tastiera, immobile a non fare nulla e ad accompagnare solo i recitativi secchi di qualche opera del passato. È evidente che l'uso della tastiera fosse attivo e che non si limitasse a qualche intervento sporadico né si concentrasse a favore di una gestualità di direzione d'orchestra, poiché va considerato che a dirigere l'opera fosse sostanzialmente il primo violino. Se oggi sostituiamo al primo violino un direttore con bacchetta per ragioni sostanzialmente di comodo nella guida dei difficili concertati in scena con solisti e coro, non possiamo altresì dimenticarci che il suono di un fortepiano (chissà, in Italia a volte spesso un cembalo!!) accompagnava il fluire dell'opera fino ai tempi della giovinezza di Verdi.

Non discuto sul fatto che questo possa piacere o no al pubblico di oggi, e non so fino a che punto i compositori si piegassero con piacere a questa pratica, ma va accettata come fatto storico e compresa (a parer mio, felicemente) la sua influenza sulla timbrica generale. I trattati di canto dell'epoca sono altresì fonti interessantissime di spunti interpretativi per una comprensione del linguaggio e delle consuetudini di elementi (appoggiature, cadenze, espressioni, etc.) ma forse lo è più

ancora la lettura degli autografi e delle fonti prossime al compositore, le quali ci danno indicazioni straordinarie sui luoghi dei rallentando, cadenze e libertà. Anche le scelte sui tempi, sedimentate ormai da tempo, tradiscono talvolta le intenzioni del compositore. Bellini, in particolare, è sempre molto scrupoloso e, in relazione proprio ai *Capuleti*, sono interessanti i cambi agogici tra la «prima» veneziana e la ripresa a Milano posteriore di un anno: rappresentazione nella quale il maestro si lamentò delle scelte del primo violino (e quindi direttore) Alessandro Rolla che, anziano e a fine carriera, scelse tempi troppo lenti per il gusto del nostro catanese.

Ogni interpretazione ha il suo valore e questa breve presentazione non ha certo l'obiettivo di sostituire tutte le grandiose edizioni che hanno portato questa magnifica opera nel cuore del pubblico; non esiste una «verità» storica, ma delle ipotesi che possono variare le abitudini di ascolto per, chissà, poterne far scoprire nuovi dettagli, nuove prospettive. Questa è la speranza di questa registrazione.

Fabio Biondi



Sinossi

L'azione si svolge a Verona nel XIII secolo.

ATTO PRIMO

Capellio, capo della famiglia dei Capuleti, riunisce nel suo palazzo i suoi seguaci e li esorta a diffidare della proposta di tregua avanzata dai Montecchi. Il suo odio è acuito dal fatto che a capo della fazione rivale vi è Romeo, responsabile dell'uccisione di suo figlio. Nonostante gli sforzi del suo congiunto Lorenzo per convincerlo ad accettare la pace, Capellio si mostra inflessibile e promette in sposa sua figlia Giulietta a Tebaldo se questi saprà vendicarlo. Romeo si presenta sotto mentite spoglie come ambasciatore dei Montecchi per offrire l'armistizio e come segno di pace propone la celebrazione di un matrimonio tra Giulietta (della quale è innamorato) e Romeo. Capellio rifiuta sdegnosamente l'accordo. Nelle sue stanze, Giulietta invoca la presenza di Romeo, di cui ricambia l'amore. Introdotto furtivamente da Lorenzo, Romeo si ricongiunge a lei e una volta saputo delle imminenti nozze di Giulietta con Tebaldo le propone di fuggire insieme. Giulietta rifiuta per rispetto delle leggi dell'onore e dell'obbedienza filiale. Si prepara intanto la cerimonia. Tra gli invitati, travestito da guelfo, è presente anche Romeo, deciso a impedire il matrimonio. Lorenzo cerca di dissuaderlo, ma questi gli svela che assieme a lui si sono introdotti a Verona altri mille ghibellini in incognito pronti a irrompere nella festa. Un fragore d'armi semina

il panico tra i presenti e li mette in fuga. Romeo è deciso a portare via con sé Giulietta, ma gli si oppongono Tebaldo e Capellio, che lo riconoscono. Romeo riesce a dileguarsi grazie all'aiuto dei suoi seguaci.

ATTO SECONDO

Nel palazzo di Capellio, Giulietta si interroga sulle sorti dello scontro. Lorenzo la informa che Romeo è riuscito a mettersi a salvo e le propone un piano. Prima di partire alla volta del castello di Tebaldo, berrà un filtro che la farà piombare in un sonno simile alla morte. Una volta condotta nella tomba di famiglia, Romeo attenderà il suo risveglio e insieme potranno fuggire. Giulietta beve il filtro e perde i sensi nel momento in cui si congeda dal padre. Ignaro del piano, Romeo si è introdotto di nuovo nel palazzo di Capellio e si imbatte in Tebaldo. Il loro imminente duello è interrotto dai pianti e dai lamenti per la morte di Giulietta. Alla vista del corteo funebre, entrambi si abbandonano alla disperazione e depongono le armi. All'interno della tomba di famiglia dei Capuleti, Romeo vuole contemplare per l'ultima volta la salma di Giulietta. Dopo aver sollevato il coperchio del suo sepolcro, si avvelena. Quando Giulietta si sveglia, Romeo è ormai in fin di vita. Giulietta sceglie allora di avvelenarsi a sua volta bevendo dalla stessa ampolla usata da Romeo. Quando Tebaldo e Capellio irrompono, trovano i due amanti morti l'uno abbracciato all'altro. Non resta loro che contemplare il tragico risultato a cui ha portato l'odio tra le due famiglie.



Vivica Genaux



Valentina Farcas



Davide Giusti



Fabrizio Beggi



Ugo Guagliardo

CD I

01
SINFONIA

Atto Primo

PARTE PRIMA

[N. 1] Introduzione dell'Atto Primo

(Galleria nel palazzo di Capellio.)

Scena 1
(A poco a poco si vanno radunando i partigiani di Capellio.)

02
PARTIGIANI DI CAPELLIO
Aggiorna appena...
ed eccoci sorti
anzi l'alba e uniti.
Che fia?
Frequenti e celeri giunsero
a noi gl'inviti:
già cavalieri e militi
ingombran la città.
Alta cagion sollecito
così Capellio rende.
Forse improvviso turbine
sul capo ai Guelfi or pende:

CD I

01
SINFONIA

Act One

PART ONE

[NO 1] Introduction to the First Act

(A gallery in the palace of Capellio.)

Scene 1
(The followers of Capellio are slowly gathering together.)

02
FOLLOWERS OF CAPELLIO
It is barely light...
and we are all present
before dawn has risen.
What is happening?
The orders summoning us
came swift and often.
Knights and soldiers
are occupying the city.
There must be a clear reason
for Capellio's haste.
Perhaps a sudden wind
is rearing up over the Guelphs,

forse i Montecchi
insorgono a nuova nimistà!
Peran gli audaci, ah! perano
quei Ghibellin feroci!
Pria che le porte s'aprano
all'orde loro atroci,
sui Capuleti indomiti
Verona crollerà.
Peran gli audaci, ecc.
... Verona, sì, crollerà.

Scena 2
Capellio, Tebaldo, Lorenzo e detti

03
TEBALDO
O di Capellio generosi amici,
congiunti, difensori,
è grave ed alta
la cagion che ne aduna
oggi a consesso.
Prende Ezzelino istesso
all'ire nostre parte,
e de' Montecchi sostenitor
si svela.
Oste possente
ad assalirne invia...
Duce ne viene de' Ghibellini
il più aborrito e reo,
il più fiero.

maybe the Montecchi are rising up
with fresh enmity!
Let them perish, those
impudent and vicious Ghibellines!
Before the gates ever open
to their vile throng,
Verona itself will collapse
on the indomitable Capuleti.
Let them perish, etc.
... Verona itself will collapse.

Scene 2
Capellio, Tebaldo, Lorenzo and the followers of Capellio

03
TEBALDO
O noble friends of Capellio,
kinsmen, defenders,
the cause for us here
being called together
is grave and momentous.
Ezzelino himself is taking a part
in our violent outbursts
and has been uncovered
as a supporter of the Montecchi.
To attack us
he is sending potent troops...
To lead the Ghibellines will come
the most repugnant and culpable,
the most violent of them all.

PARTIGIANI DI CAPELLIO
Chi mai?

TEBALDO
Romeo.

PARTIGIANI DI CAPELLIO
Romeo!

CAPELLIO
Sì, quel Romeo, quel crudo
del mio figlio uccisor: egli...
fra voi chi fia che il creda?,
egli di pace ardisce
patti offerir, e ambasciator
mandarne a consigliarla a noi.

PARTIGIANI DI CAPELLIO
Pace! Signor!

CAPELLIO
Giammai.

LORENZO
Né udire il vuoi?
Utili forse e onesti
saranno i patti.
A così lunghe gare giova
dar fine omai:
corse gonfio di sangue
Adige assai.

FOLLOWERS OF CAPELLIO
Who is it?

TEBALDO
Romeo.

FOLLOWERS OF CAPELLIO
Romeo!

CAPELLIO
Yes. That Romeo indeed, that cold-blooded Romeo,
murderer of my son. He...
Who of you would give it credit?
Insolently he comes offering
pacts of peace, sending us an ambassador
to urge our acceptance.

FOLLOWERS OF CAPELLIO
Peace! Lord!

CAPELLIO
Never!

LORENZO
Will you not hear him out?
It may be that his terms
could provide useful and honest.
Such long fighting
might be brought to a close:
for too long has the Adige been flowing
drenched in blood.

CAPELLIO
Fu vendicato...
Il mio soltanto è inulto.
Chi lo versò respira.
E mai fortuna non l'offerse
a' miei sguardi...
Ignoto a tutti
poiché fanciul partia,
visse Romeo di terra in terra,
ed in Verona istessa ardi
più volte penetrare ignoto.

TEBALDO
Rinvenirlo io saprò:
ne feci il voto.

[N. 2] Cavatina di Tebaldo

04
TEBALDO
È serbata a questo acciaro
del tuo sangue la vendetta:
l'ho giurato per Giulietta:
tutta Italia, il cielo lo sa.
Tù d'un nodo a me sì caro
solo affretta il dolce istante;
ed il voto dell'amante
il consorte adempirà.

CAPELLIO
Sì; m'abbraccia.

CAPELLIO
Their bloodshed is avenged.
Yet mine remains not:
the shedder of it still breathes,
and chance has not placed him
before my sight...
Unbeknown to all,
because he left still a youth,
Romeo wandered from one place to the next,
and in Verona itself more than the once
has, unrecognized, made his entry.

TEBALDO
I shall discover him:
that vow I have made.

[NO 2] Cavatina of Tebaldo

04
TEBALDO
To this blade is reserved
the avenging of your blood.
I have sworn it for Giulietta:
all of Italy, the heavens knows this.
Hasten you the sweet moment
of a bond so dear to me:
and the oath of the lover
will be fulfilled by the husband.

CAPELLIO
Yes: embrace me.

A te d'Imene fia l'altar
sin d'oggi acceso.

LORENZO
Ciel! sin d'oggi?

CAPELLIO
E donde viene lo stupor
che t'ha compreso?

LORENZO
Ah! Signor, di febbre ardente...
mesta, afflitta, e ognor giacente...
ella... il sai...
potria soltanto
irne a forza al sacro altar.

TEBALDO
Come! A forza!

CAPELLIO, PARTIGIANI
E avrai tu il vanto
di por fine al suo penar.

05
TEBALDO
L'amo, ah! l'amo, e m'è più cara,
più del sol che mi rischiara;
è riposta, è viva in lei
ogni gioia del mio cor.
Ma se avesse il mio contento

This very day you shall rise to
the wedding altar.

LORENZO
Heavens! Today?

CAPELLIO
From where stems the astonishment
that gives you surprise?

LORENZO
Ah! Lord, with a burning fever...
melancholy, afflicted, and in convalescence,
she... this you know...
would only make her approach
to that holy altar by force.

TEBALDO
What! By force!

CAPELLIO, FOLLOWERS
And to you shall come the honour
of bringing her grief to an end.

05
TEBALDO
I love her so, to me she is so dear,
more than the sun providing me with light;
all the joy of my heart
is lying hidden but alive in her.
Yet were my happiness

a costarle un sol lamento,
ah! più tosto io sceglierei
mille giorni di dolor,
ah! mille giorni di dolor.

CAPELLIO
Non temer: tuoi dubbi acqueta:
la vedrai serena e lieta,
quando te del suo germano
stringa al sen vendicato.

PARTIGIANI DI CAPELLIO
Nostro Duce e nostro scampo,
snuda il ferro ed esci in campo:
di Giulietta sia la mano
degno premio al tuo valore,
di Giulietta sia la mano, ecc.

LORENZO
(*da sé*)
Ah! Giulietta, or fia svelato
questo arcano sciagurato:
ah! non v'ha poter umano
che ti plachi il genitor,
sì! che ti plachi il genitor,
ah! non v'ha poter umano, ecc.

TEBALDO
L'amo, ah! l'amo,
e m'è più cara,
l'amo, ecc.

to be the cause of a sole lament for her,
ah! rather than that I would opt for
one thousand days of grief,
ah, one thousand days of grief.

CAPELLIO
Fear not: soothe those fears of yours;
she you will see calm and content,
when she embraces you,
the avenger of her brother, to her breast.

FOLLOWERS OF CAPELLIO
Our leader and our salvation,
unsheathe your sword and hasten into battle:
may the hand of Giulietta be
the worthy reward of your bravery,
may the hand of Giulietta, etc.

LORENZO
(*aside*)
Ah, Giulietta, now must be revealed
that wretched mystery:
ah! There is no human power
which can placate your father,
yes! which can placate your father,
ah! There is no human power, etc.

TEBALDO
I love her, ah, I love her,
and so dear is she to me,
I love her, etc.

l'amo tanto,
e m'è sì cara, ecc.

Recitativo dopo la Cavatina di Tebaldo

06

CAPELLIO
Vanne, Lorenzo; e tu che il puoi,
disponi Giulietta al rito:
anziche il sol tramonti
compiuto il voglio.
Ella doman più lieta fia
che rallegrì le paterne mura.
(Lorenzo vuol parlare: Capellio l'accomiata severamente.)
Ubbidisci.

TEBALDO
Ah! Signor...

(Lorenzo parte.)

CAPELLIO
Ti rassicura.
Sensi da' miei diversi
non può nutrir Giulietta;
e a lei fia caro, come a noi tutti,
il pro' guerrier che unisce
i suoi destini ai miei.

TEBALDO
Di tanto bene mi persuade amor,

So much do I love her,
and so dear is she to me, etc.

Recitative following the Cavatina of Tebaldo

06

CAPELLIO
Go forth Lorenzo: and you are able so to do,
dispose Giulietta for the ceremony:
when the sun rises
I want this completed.
This cheerful morrow she
will gladden these paternal walls.
(Lorenzo tries to speak. Capellio dismisses him harshly.)
Obey me.

TEBALDO
Ah! lord...

(Lorenzo departs.)

CAPELLIO
Be encouraged.
Giulietta cannot be harbouring
emotions different to mine:
and to her, like to all of us, we will be dear,
the valiant warrior who unites
his destiny to mine.

TEBALDO
Of so much happiness love persuades me;

e il cor propenso
a creder vero
quel che più vorria.

[N. 3] Scena e Cavatina di Romeo

CAPELLIO
Ma già ver noi s'avvia
il nemico orator.
Avvi fra voi
chi dei Montecchi
alle proposte inchini?

PARTIGIANI DI CAPELLIO
Odio eterno ai Montecchi,
ai Ghibellini!

(Sorte Romeo.)

Scena 3

Romeo con seguito di Scudieri e detti

07

ROMEO
Lieto del dolce incarco, a cui
m'è legge de' Ghibellini il Duce,
io mi presento, nobili Guelfi, a voi.
Lieto del pari
possa udirmi ciascun,
poiché verace favella
io parlo d'amistade e pace.

and my heart tends
to believe true
what it desires the most.

[No 3] Scena and Cavatina of Romeo

CAPELLIO
But hark, arriving here now
is the enemy's mouthpiece.
Are there of you
who are minded
to hear the Montecchis' proposals?

FOLLOWERS OF CAPELLIO
Hate eternal unto the Montecchi,
to the Ghibellines.

(Enter Romeo.)

Scene 3

Romeo with a retinue of equerries and the preceding

07

ROMEO
Happy for the labour entrusted me
by the leader of the Ghibellines,
I make my presence here, noble Guelphs, to you.
Happy also should any amongst you
be willing to listen...
Since I speak in truth
of friendship and peace.

TEBALDO
Chi fia che nei Montecchi
possa affidarsi mai?

CAPELLIO
Fu mille volte pace fermata,
e mille volte infranta.

ROMEO
Stassi in tua man
che santa e inviolabil sia.
Pari in Verona
abbian seggio i Montecchi,
e sia Giulietta sposa a Romeo.

CAPELLIO
Sorge fra noi di sangue
fatal barriera,
e non sarà mai tolta,
 giammai, lo giuro.

TEBALDO, PARTIGIANI
E il giuriam tutti.

ROMEO
Crudeli!

o8
ROMEO
Ascolta,
se Romeo t'uccise un figlio,

TEBALDO
Who claims that we could ever
be trustful of the Montecchi?

CAPELLIO
A thousand times peace was signed
and a thousand times flouted.

ROMEO
It lies in your hands
to ensure it be holy, inviolate.
Let the Montecchi be as equal
in Verona, and that
Giulietta marry Romeo.

CAPELLIO
Between us is raised
a deadly obstacle of blood,
and it will never be removed,
never, I swear.

TEBALDO, FOLLOWERS
And we all swear, likewise.

ROMEO
Heartless!

o8
ROMEO
Listen.
Yes, Romeo killed a son of yours,

in battaglia a lui diè morte:
incolparne dei la sorte;
ei ne pianse, e piange ancor,
incolparne dei la sorte, ecc.
Deh! ti placa, e un altro figlio
troverai nel mio signor,
altro figlio, ecc.

o9
CAPELLIO
Riedi al campo, e di' allo stolto
che altro figlio già trovai.

ROMEO
Come! E qual!

TEBALDO
Io.

ROMEO
Tù?
(*da sé*)
Che ascolto! oh ciel!
(*ad alta voce*)
Senti ancor...

CAPELLIO
Dicesti assai.

TEBALDO, PARTIGIANI
Qui ciascuno ad una voce

in battle he ended his life:
the blame lies with destiny.
He shed tears for this then, and does so now:
the blame lies with destiny, etc.
Ah, be placated, and in my lord,
you will find another son,
another son, etc.

o9
CAPELLIO
Take yourself back to your camp,
and inform the dolt that I have found another son.

ROMEO
What! And who is it?...

TEBALDO
I.

ROMEO
You?
(*aside*)
What do I hear! oh heavens!
(*aloud*)
Hear me further...

CAPELLIO
You have spoken enough.

TEBALDO, FOLLOWERS
From each one of us, united,

guerra a voi gridando va.
Guerra, guerra, guerra!

ROMEO
Ostinati! e tal sarà.

IO
ROMEO
La tremenda ultrice spada
a brandir Romeo s'appresta:
e qual folgore funesta,
mille morti apporterà.
Ma v'accusi al ciel irato
tanto sangue invan versato;
e su voi ricada il sangue
che alla patria costerà.

CAPELLIO, TEBALDO
Guerra a morte, guerra atroce!

PARTIGIANI DI CAPELLIO
Cessa, audace: un Dio soltanto
giudicar fra noi potrà,
sì, giudicar fra noi potrà.

ROMEO
Ostinati!

TEBALDO, CAPELLIO, PARTIGIANI
Qui ciascuno ad una voce
guerra a voi gridando va.

comes the voice shouting out to you,
war, war, war...

ROMEO
You are stubborn, thus shall it be.

IO
ROMEO
Romeo is getting ready
this tremendous and murdering sword,
and as a baleful thunderbolt
a thousand deaths he will produce.
But let you be accused in the vexed heavens
of so much blood vainly shed;
and let upon you fall the blood
which it will cost the fatherland.

CAPELLIO, TEBALDO
War to the death, gruesome war!

FOLLOWERS OF CAPELLIO
Halt, brazen one: God alone
can determine between us,
yes, can determine between us.

ROMEO
Stubborn men!

TEBALDO, CAPELLIO, FOLLOWERS
Let each one of us, united,
shout out to you, war!

Guerra, guerra, guerra!

ROMEO
Ostinati! E tal sarà.
La tremenda ultrice spada, ecc.

TEBALDO, CAPELLIO, PARTIGIANI
Cessa, audace...

ROMEO
Ma v'accusi...

TEBALDO
Riedi al campo.

ROMEO
... tanto sangue invan versato;

CAPELLIO, PARTIGIANI
... un Dio soltanto
giudicar fra noi potrà,
sì, giudicar, ecc.

ROMEO
... ma su voi ricada il sangue
che alla patria costerà;
ma su voi, ecc.

TEBALDO, CAPELLIO, PARTIGIANI
... sì, fra noi potrà, ecc.

War! War! War!

ROMEO
Stubborn men! And thus shall it be.
this tremendous and murdering sword, etc.

TEBALDO, CAPELLIO, FOLLOWERS
Halt, brazen one...

ROMEO
But, you will be accused...

TEBALDO
Return to your camp.

ROMEO
... of so much blood shed in vain;

CAPELLIO, FOLLOWERS
... God alone
can determine between us,
yes, determine, etc.

ROMEO
But let upon you fall the blood
which it will cost the fatherland;
but let upon you, etc.

TEBALDO, CAPELLIO, FOLLOWERS
... yes, upon us can be, etc.

[N. 4] Scena e Cavatina di Giulietta

(Gabinetto negli appartamenti di Giulietta.)

Scena 4

Giulietta sola

II

ANDANTE MAESTOSO E SOSTENUTO

I2

GIULIETTA

Eccomi in lieta vesta...

Eccomi adorna...

come vittima all'ara.

Oh! almen potessi qual vittima

cader dell'ara al piede!

O nuziali tede, aborrite

così, così fatali, siate, ah! siate per me

faci ferali.

Ardo... una vampa, un foco

tutta mi strugge.

(S'affaccia ad una finestra e ritorna.)

Un refrigerio

ai venti io chiedo invano.

Ove sei tu, Romeo?

in qual terra t'aggiri?

dove, dove inviarti,

dove i miei sospiri?

[NO 4] Scena and Cavatina of Giulietta

(A room in the apartments of Giulietta.)

Scene 4

Giulietta alone

II

ANDANTE MAESTOSO E SOSTENUTO

I2

GIULIETTA

Here I am in cheerful apparel...

Here I am adorned...

as a victim for the altar.

Oh! If at least as a victim

I might fall at the feet of the altar!

Oh wedding torches, so loathsome,

so fatal, be, ah! For me be

torches for a funeral.

I am burning... a flame, a fire

is consuming me completely.

(She looks out of the window, then returns.)

In vain I seek

some coolness from the breezes.

Where are you, Romeo?

In which lands do you wander?

Where, where, may I dispatch

my sighs, where?

I3

GIULIETTA

Oh! quante volte, oh! quante

ti chiedo al ciel piangendo!

Con quale ardor t'attendo,

e inganno il mio desir!

Raggio del tuo sembiante,

ah! parmi'l brillar del giorno:

ah! l'aura che spira intorno

mi sembra un tuo sospir,

ah! l'aura che spira, ecc.

(Siede afflittissima. Lorenzo entra.)

[N. 5] Recitativo e Duetto di Giulietta e Romeo

Scena 5

Lorenzo, Giulietta, indi Romeo

I4

LORENZO

Propizia è l'ora:

a non sperato bene

si prepari quell'alma.

Giulietta!

(Giulietta si getta nelle sue braccia.)

GIULIETTA

Lorenzo!

I3

GIULIETTA

Oh! How many times, oh how many,

do I, in tears, beseech the heavens!

With such passion I await you,

and mislead my desire!

Rays from your countenance

ah! seem like dazzling daylight:

ah! The breeze circling around

conjures up one of your sighs,

ah! The breeze circling around, etc.

(She sits, in her distress. Lorenzo enters.)

[NO 5] Recitativo and Duet of Giulietta and Romeo

Scene 5

Lorenzo, Giulietta, then Romeo

I4

LORENZO

The time is favourable.

For un hoped-for joy,

let me prepare her heart.

Giulietta!

(Giulietta rushes into his arms.)

GIULIETTA

Lorenzo!

LORENZO
(sostenendola)
Or via: ti calma.

GIULIETTA
Sarò tranquilla in breve,
appien tranquilla.
A poco a poco io manco,
lentamente mi struggo...
Ah! se una volta rivedessi Romeo...
Romeo potria la fuggente
arrestare anima mia.

LORENZO
Fa' cor, Giulietta...
... egli è in Verona...

GIULIETTA
Oh! cielo! né a me lo guidi?

LORENZO
All'improvvisa gioia
reggerai tu?

GIULIETTA
Più che all'affanno.

LORENZO
Or dunque ti prepara a vederlo:
io tel guidai per quel segreto,
e a noi sol noto ingresso.

LORENZO
(bolding ber up)
Come, calm yourself.

GIULIETTA
In a moment I will be calm,
Calm, completely.
Little by little I am expiring,
slowly I am pining away...
Ah! If I could see Romeo but once again...
Romeo could halt
my fleeing soul.

LORENZO
Be brave, Giulietta...
... he is here in Verona...

GIULIETTA
Oh heavens, and yet you haven't led him here?

LORENZO
Can you withstand
the unexpected joy?

GIULIETTA
More than I can my grief.

LORENZO
Then prepare yourself to see him:
I have led him by that secret way
known only to us.

(Aprè l'uscio segreto, e n'esce Romeo.)

ROMEO
(correndo nelle braccia di Giulietta)
Ah! mia Giulietta!

GIULIETTA
(correndo a lui)
Ah!... Romeo!

LORENZO
Parla sommessò.

(Lorenzo parte.)

Scena 6
Romeo e Giulietta

GIULIETTA
(con tenera allegria)
Io ti rivedo, oh! gioia!
Sì, ti rivedo alfin.

ROMEO
Oh mia Giulietta!
qual ti ritrovo io mai?

GIULIETTA
Priva di speme, egra, languente,
il vedi, e vicina alla tomba.
E tu qual riedi?

(A secret door opens, from which emerges Romeo.)

ROMEO
(running into the arms of Giulietta)
Ah! My Giulietta!

GIULIETTA
(rushing over to him)
Ah!... Romeo!

LORENZO
Speak in whispers.

(Lorenzo leaves.)

Scene 6
Romeo and Giulietta

GIULIETTA
(with tender happiness)
I am seeing you once more, oh, what joy!
Yes, finally I am seeing you again.

ROMEO
Oh my Giulietta!
But, in what a condition do I find you!

GIULIETTA
Deprived of hope, ill, languishing,
you see me, and close to dying.
And you, how are you?

ROMEO
Infelice del pari, e stanco alfine
di questa vita
travagliata e oscura,
non consolata
mai da un tuo sorriso,
vengo, vengo a morir deciso,
o a rapirti per sempre
ai tuoi nemici.
Meco fuggir dei tu.

GIULIETTA
Fuggire! Che dici?

Duetto

15
ROMEO
Sì, fuggire:
a noi non resta
altro scampo in danno estremo,
sì, null'altro scampo
in danno estremo.
Miglior patria avrem di questa,
ciel migliore
ovunque andremo:
d'ogni ben
che il cor desia
a noi luogo amor terrà,
d'ogni ben, ecc.

ROMEO
Unhappy like you, and fully weary
of this life,
grim and tormented,
never comforted
but from a smile from you,
I come, I come, resolved to die,
or to snatch you away
from your enemies.
You must flee with me.

GIULIETTA
Flee? What are you saying?

Duet

15
ROMEO
Yes, flee:
no other salvation remains for us
in extreme torment,
yes, no other salvation
in extreme torment.
We will find a better country than this,
a better sky over us
wherever we may go:
love will keep safe
a happy place
for what our hearts desire
a happy place, etc.

GIULIETTA
Ah! Romeo!
Per me la terra
è ristretta in queste porte,
sì, per me la terra, ecc.
qui m'annoda, qui mi serra
un poter d'amor più forte.
Solo, ah! solo all'alma mia
venir teco il ciel darà,
solo, ah! solo all'alma mia, ecc.

ROMEO
Che mai sento? E qual potere
è maggior per te d'amore?

GIULIETTA
Quello, ah! quello del dovere,
della legge, dell'onore,
sì, sì, dell'onore.

16
ROMEO
Ah, cruel, d'onor ragioni
quando a me tu sei rapita?
Questa legge che m'opponi
è smentita dal tuo cor.
Deh! t'arrendi a' preghi miei,
se ti cal della mia vita:
se fedele ancor mi sei, ah!,
non udir che il nostro amor.

GIULIETTA
Alas, Romeo!
For me the world
is limited by these doors:
yes: for me the world, etc.
Here I am restricted, here I am tied down
by a power stronger than love.
Alas, heaven will permit only
my heart to come with you,
only, alas, only my heart, etc.

ROMEO
But what do I hear? And what power
is greater for you than love?

GIULIETTA
The one, alas, the one of duty,
of law, of honour,
yes, yes of honour.

16
ROMEO
Ah, cruel one, you argue with honour
when you have been snatched from me?
This law with which you resist me
is refuted by your heart.
Ah! Yield to my entreaties,
if you have concern for my life:
if you remain true to me, ah!,
listen only to our love.

GIULIETTA

Ah! da me che più richiedi,
se t'immolo e core e vita?
Lascia almeno, almen concedi, ah!
un sol dritto al genitor.
Io morirò se mio non sei,
se ogni speme è a me rapita:
ma tu pure alcun mi dei
sacrificio del tuo cor,
ah!... deh!... del cor.

ROMEO

Ah! crudele, ah! deh!
t'arrendi a' preghi miei, t'arrendi:
Se fedele ancor mi sei, ecc.

GIULIETTA

Ma tu, sì!
Ma tu pure alcun mi dei, ecc.
Ah! io morirò se mio non sei...

(Odesi festiva musica da lontano.)

17

ROMEO
Odi tu? L'altar funesto
già s'infiora, già t'attende.

GIULIETTA

Fuggi, va'!

GIULIETTA

Ah! What more from me do you seek,
if I offer you my heart and my life?
At least grant, at least concede, alas,
one sole right to my father.
I will die if you are not mine,
if all hope is denied me:
but you also must give me
some sacrifice from your heart,
ah!... alas!... from your heart...

ROMEO

Ah! Cruel one, ah! please!
Give in to my pleas, give in:
if you still remain true to me, etc.

GIULIETTA

But you also must,
give me some, etc.
Ah! I would die if you were not mine...

(Festive music can be heard in the distance.)

17

ROMEO
Do you hear that? The fatal altar
now adorned, now awaits you.

GIULIETTA

Flee, go.

ROMEO

No! teco io resto.

GIULIETTA

Guai se il padre ti sorprende!

ROMEO

Ei mi sveni,
o cada spento innanzi a te.

GIULIETTA

Ah! Romeo!

ROMEO

Mi preghi invan.

GIULIETTA

Ah! Romeo!

ROMEO

No! Mi preghi invano.

GIULIETTA

Ah! di te... di me pietà!

ROMEO

Ah! mia Giulietta!

18

ROMEO
Vieni, ah! Vieni, in me riposa:

ROMEO

No... I stay with you.

GIULIETTA

There will be trouble if my father finds you here!

ROMEO

Either he must strike me down,
or fall vanquished before you.

GIULIETTA

Ah! Romeo!

ROMEO

You plead in vain.

GIULIETTA

Ah! Romeo!

ROMEO

No. You plead in vain.

GIULIETTA

Ah! On yourself, on me, have mercy!

ROMEO

Ah! My Giulietta!

18

ROMEO
Come, ah! Come, let me give you support:

ah! sei il mio bene,
sei la mia sposa:
questo istante che perdiamo
più per noi ritornerà.
In tua mano è la mia sorte,
la mia vita e la mia morte...
Ah! no,
non m'ami siccome io t'amo,
ah! non hai di me pietà.

GIULIETTA
Cedi, ah! cedi un sol momento,
cedi al mio duolo,
al mio spavento:
siam perduti, estinti siamo,
se più cieco amor ti fa.
Deh! risparmi a questo core
maggior pena, orror Maggiore...
ah! se ancor vivo
è perché t'amo,
ah! l'amor con me morrà.

ROMEO
No, no,
ah! non hai di me pietà...
Ah! deh! vieni.

GIULIETTA
Ah Romeo! cedi ah! cedi.

ah, you are my happiness,
you are my bride;
this moment that we are losing
will never return.
In your hands lies my fate,
my life, my death...
Ah no,
you do not love me as I love you,
alas, you do not have pity for me.

GIULIETTA
For but one moment, yield,
yield to my grief,
to my dread;
we are lost, we are dead,
if love makes you blind yet more.
Ah! Spare this heart
yet more pains, yet more horrors.
Ah! If I still am living
it is because I love you,
ah! The love will perish with me.

ROMEO
No, no,
ah! You have no pity for me...
Ah! I beg you! Come with me.

GIULIETTA
Ah Romeo! Yield, ah! yield.

ROMEO
Non hai pietà.

GIULIETTA
Deh! cedi.

ROMEO
No... crudel, non hai pietà.

GIULIETTA
Ah! mio Romeo!
Cedi, ah, cedi
un sol momento, ecc.

ROMEO
Vieni, ah! vieni, ecc.

*(Vinto dalle preghiere di Giulietta, Romeo si parte per
l'uscio segreto. Ella si allontana tremante.)*

ROMEO
You have no pity.

GIULIETTA
I beg you! yield.

ROMEO
No... heartless one, you have no pity.

GIULIETTA
Ah! My Romeo!
yield, ah, yield
a single moment, etc.

ROMEO
Come, ah! Come with me, etc.

*(Defeated by Giulietta's implorings, Romeo leaves by the
secret door. Trembling, she moves away.)*

PARTE SECONDA

[N. 6] Finale dell'Atto Primo

Coro

(Atrio interno del palazzo di Capellio. Di fronte scalinata che mette a gallerie praticabili. Grandi veroni sulle gallerie che mettono nelle sale del palazzo, illuminate per magnifica festa. È notte.)

Scena I

(Entrano da vari lati i Cavalieri e le Dame invitate alla festa.)

I9

CORO DI CAPULETI

Lieta notte, avventurosa
a rei giorni ancor succede.
Taccion l'ire e l'armi han posa
dove accende Imen le tede:
dove un riso Amor discioglie
ivi è giubilo, ivi è piacer.
Festeggiam con danze e canti
questo illustre e fausto imene:
sì, il gioire di pochi istanti
sia compenso a tante pene;
né ci segua in queste soglie
alcun torbido pensier.

(Il corteggio entra nelle sale a poco a poco.)

PART TWO

[NO 6] Finale of the First Act

Chorus

(An inner vestibule of the palace of Capellio. In front, a staircase which leads to serviceable galleries. Large open balconies above the galleries lead to the palace rooms, well-lit on account of the celebration. It is night time.)

Scene I

(From various sides enter the Ladies and the Gentlemen who have been invited to the celebration.)

I9

CHORUS OF THE CAPULETI

A joyful, adventurous night
now follows days of evil.
The savagery falls silent, the weapons at rest
where Hymen lights his torches:
where Love disburses a smile,
therein lies the jubilation, therein the pleasure.
Let us celebrate with singing and dance
these distinguished and happy nuptials:
yes, shortly the rejoicing inside
will provide respite from so many evils:
may there be no troubled thought
within these walls.

(The wedding entourage slowly makes its entrance.)

Recitativo dopo il Coro
del Finale Primo

Scena 2

Romeo in abito Guelfo e Lorenzo

20

LORENZO

Deh! per pietà, t'arresta;
non t'inoltrar di più:
mal ti nasconde
questa de' Guelfi assisa.

ROMEO

Al mio periglio pensar poss'io
quando un rival s'accinge
a rapirsi il mio ben!...
Ma ciò non fia per certo,
il giuro.

LORENZO

Ahi lasso!
è tolta forse ogni speme.

ROMEO

Una men resta... Ascolta.
Segretamente,
e in guelfe spoglie avvolti,
col favor della notte,
entro Verona
mille si stanno Ghibellini armati.

Recitative following the Chorus
of the First Finale

Scene 2

Romeo dressed as a Guelph and Lorenzo

20

LORENZO

I beg you! Stop, for mercy's sake:
go no further:
this Guelph garb
masks your identity poorly.

ROMEO

How can I think of my danger
when a rival is preparing
to snatch away my happiness!
But this will not happen,
that I swear.

LORENZO

Ah ill-fated one!
All hope is but lost.

ROMEO

One remains for me... Listen to me.
Secretly
and enveloped in Guelph attire,
with the help of the darkness,
a thousand armed Ghibellines
have entered Verona.

LORENZO
Cielo!

ROMEO
Non aspettati,
piomberan sui nemici,
ed interrotte fian le nozze così.

LORENZO
Funesta notte!
E me di sangue
e strage complice fai?
me traditor di questa famiglia rendi?

ROMEO
Ebben mi svela,
e salva il mio rival così.

Seguito del Finale del Primo Atto

(Odesi di dentro gran tumulto; squillan le trombe, echeggiano Strada, e vedonsi dalle gallerie tutti i convitati in iscompiglio correr di qua e di là ec.)

21
LORENZO
Qual tumulto!

CAPULETI
(di dentro)
I Montecchi!

LORENZO
Heavens!

ROMEO
They will fall on their enemies,
unanticipated,
and will in this way interrupt the wedding.

LORENZO
Terrible night!
And you would turn me into an accomplice
of bloodshed and carnage?
Turn me into a traitor of this family?

ROMEO
Then reveal my identity,
and save my rival.

Followed by the First Act Finale

(From inside is heard a great uproar, with trumpets blaring, shouting echoes around and through the galleries are seen all the guests in disorder running hither and thither.)

21
LORENZO
What an uproar!

CAPULETI
(from within)
The Montecchi!

ROMEO
Ah! gioia estrema!

CAPULETI
(sulle gallerie)
All'armi! All'armi!

LORENZO
Fuggi... va'...

ROMEO
Tebaldo! trema;
io già corro a vendicarmi.

LORENZO
Taci, taci...

ROMEO
Quella tromba...

LORENZO
... gente accorre...

ROMEO
... è suon ferale,
suon di morte al mio rivale.
Cadrà, ah! sì, cadrà.

LORENZO
... taci, taci:
d'ogni lato

ROMEO
Oh supreme joy!

CAPULETI
(from the gallery)
To arms! To arms!

LORENZO
Flee... go...

ROMEO
Tebaldo! Quake;
I am now running to avenge myself.

LORENZO
Be silent;

ROMEO
That trumpet...

LORENZO
People running about...

ROMEO
... is a deadly sound,
the sound of death for my rival...
he will fall... ah! Indeed he will fall.

LORENZO
... be silent:
from all sides

gente acorre... ognum armato...
ah! fuggi... ah! va...
ah! fuggi per pietà...

CAPULETI
Ah!
Chi d'armi noi provvede!
Chi soccorso, o ciel, ne dà!
All'armi! All'armi!
Chi soccorso, ecc.

(Romeo si allontana velocemente, Lorenzo lo segue.)

Scena 3
(Il luogo rimane sgombro; a poco a poco il tumulto si allontana. Giulietta sola scende dalla galleria.)

22
GIULIETTA
Tace il fragor...
silenzio regna fra queste porte...
grazie ti rendo, o sorte:
libera io sono ancor,
ah! libera io sono ancor.
Ma de' congiunti il sangue
forse versato or viene...
Forse trafitto, esangue
giace l'amato bene...
forse... oh! qual gel!... qual foco...
scorrer mi sento in cor!

people are running about... some of them armed...
ah! flee... ah! go...
ah! Flee for mercy's sake...

CAPULETI
Ah!
Bring us arms someone!
Who, o heavens, will bring us help?
To arms! To arms!
Who will bring us help, etc.

(Romeo rushes off, Lorenzo follows him.)

Scene 3
(The scene is the same, now empty of people; little by little the turmoil diminishes in the distance. Giulietta descends from the gallery.)

22
GIULIETTA
The clamour stops...
Silence reigns within these walls...
I offer up thanks, o fortune:
I am yet free,
ah!... I am yet free.
But the blood of my kinsmen
is being shed on my part,
Perhaps, run through, lifeless
lies my beloved...
perhaps... oh what cold! What fire
do I feel running through my heart!

Ah! per Romeo v'invoco,
Cielo, Destino, Amore,
ah! per Romeo, ecc.
... Amor.

Scena 4
Romeo e Giulietta

(Romeo entra.)

ROMEO
Giulietta!

GIULIETTA
Ahimè!... chi vedo?

ROMEO
Il tuo Romeo... t'acqueta.

GIULIETTA
Ahi lassa!... e ardisci?...

ROMEO
Io riedo a farti salva e lieta.
Seguimi...

GIULIETTA
Ah! dove? ah! come?

ROMEO
Vieni...

Ah! For Romeo's sake I invoke you all,
Heavens, Destiny, Love,
ah! For Romeo's sake, etc.
... Love.

Scene 4
Romeo and Giulietta

(Romeo enters.)

ROMEO
Giulietta!

GIULIETTA
Alas!... Who do I see?

ROMEO
Your Romeo... Be calm.

GIULIETTA
Ay, unfortunate one!... what risk are you running?

ROMEO
I have returned to make you safe and happy.
Follow me.

GIULIETTA
Ay! where? ay! how?

ROMEO
Come.

GIULIETTA
Tè perderesti e me.

ROMEO
Giulietta!

GIULIETTA
Ah! no.

ROMEO
Ah! vieni...

GIULIETTA
Ah! dove?

ROMEO
Ah! vieni...

GIULIETTA
Ah! no, ah! no.

ROMEO
Vieni.

²³
ROMEO
Io te lo chiedo,
in nome della giurata fé,
ah! te lo chiedo, ecc.

GIULIETTA
You would ruin yourself, and me with you.

ROMEO
Giulietta!

GIULIETTA
Ah no.

ROMEO
Ah! come.

GIULIETTA
Ah! where?

ROMEO
Ah! come.

GIULIETTA
Ah no, ah no.

ROMEO
Come.

²³
ROMEO
I beseech you,
in the name of sacred faith,
ah! I beseech you, etc.

CAPULETI
(di dentro)
Morte ai Montecchi!
Morte! Morte!

GIULIETTA
Ah! lasciami;
gente ver noi s'avvia.

ROMEO
Io t'aprirò fra i barbari
con questo acciar la via.

(Per trascinarla seco.)

Scena 5
Tèbaldo e Capellio con armigeri da un lato, dall'altro
Lorenzo

CAPELLIO
Ferma.

²⁴
TEBALDO
Che miro?
Il perfido nemico ambasciator!

LORENZO
(da sé)
Ciel!

CAPULETI
(from within)
Death to the Montecchi!
Death! Death!

GIULIETTA
Ah! Leave me;
people are surrounding us.

ROMEO
With this sword I will open up a passage for you
amongst all these barbarians.

(He endeavours to take her with him.)

Scene 5
Capellio, Tèbaldo, armed men, enter from one side. Lorenzo
from the other.

CAPELLIO
Halt.

²⁴
TEBALDO
What do I see?
The perfidious spokesman of the enemy!

LORENZO
(aside)
Heavens!

GIULIETTA
Ah!

LORENZO
(*da sé*)
È perduto il misero.

ROMEO
Oh! rabbia!

GIULIETTA
Oh mio terror!

CAPELLIO
Armato! in queste soglie!

TEBALDO
Sotto mentite spoglie!
Quale novella insidia,
empio, tentavi ordir?
Soldati, olà...

GIULIETTA
(*frapponendosi*)
Fermate... padre...
signor... pietade...

CAPELLIO
Scostati...

GIULIETTA
Ah

LORENZO
(*aside*)
The wretched one is lost.

ROMEO
Oh rage!

GIULIETTA
Oh my terror!

CAPELLIO
Armed within these walls!

TEBALDO
In disguise!
What new snares,
evil one, were you trying to lay?
Soldiers, here...

GIULIETTA
(*stepping in between them*)
Stop... father...
lord... have mercy...

CAPELLIO
Move away...

GIULIETTA
Pietà...

ROMEO
Oh! rabbia!

TEBALDO
E qual pensiero
prendi d'un menzognero?

CAPELLIO
Giulietta?

TEBALDO
Non rispondi?
Tù tremi?... ti confondi?

GIULIETTA
Oh Cielo! oh terrore!

CAPELLIO
Tù tremi? ti confondi?

ROMEO
Oh! rabbia! oh! vendetta!

LORENZO
(*da sé*)
Si confunde.

GIULIETTA
Mercy...

ROMEO
Oh! fury!

TEBALDO
And what thought
does a liar possess?

CAPELLIO
Giulietta!

TEBALDO
You don't reply?
You tremble? Are you confused?

GIULIETTA
Oh heavens! oh terror!

CAPELLIO
You tremble? Are you confused?

ROMEO
Oh fury! oh revenge!

LORENZO
(*aside*)
He is confused.

TEBALDO
(*a Romeo*)
Fellon!... chi sei?

ROMEO
Son tale...

GIULIETTA
Ah! non ti scoprire.

ROMEO
Io sono a te rivale.

LORENZO (*da sé*)
Incauto!

ROMEO
Oh rio martir!

TEBALDO
Rivale! che intendo?

GIULIETTA
Lorenzo, m'aita.

LORENZO
Oh! istante tremendo!

ROMEO
(*da sé*)
Ahimè! l'ho tradita.

TEBALDO
(*to Romeo*)
Criminal!... who are you?

ROMEO
I am that...

GIULIETTA
Ah! Don't uncover yourself.

ROMEO
I am your rival.

LORENZO (*aside*)
The recklessness of it!

ROMEO
Oh cruel martyrdom!

TEBALDO
My rival! What am I hearing?

GIULIETTA
Lorenzo, help me.

LORENZO
Oh terrible moment!

ROMEO
(*aside*)
Ay! I have betrayed her.

25
GIULIETTA
Soccorso, sostegno
accordagli o cielo,
me sola fa segno
del loro furor.

ROMEO
Soccorso, sostegno
accordale o cielo,
me solo fa segno
del loro furor.

CAPELLIO, TEBALDO
Oh notte, raddensa
le tenebre in ciel;
ricopri d'un velo
il nostro rossor.

LORENZO
Oh notte, oh notte, un vel d'orrore...

GIULIETTA
Accordagli, o cielo
soccorso, sostegno, ecc.
... o ciel.

ROMEO
Accordale, o cielo...
Soccorso, sostegno, ecc.
... o ciel.

25
GIULIETTA
Oh heavens, bring assistance,
grant him help,
make me alone
the target of their rage.

ROMEO
Oh heavens, bring assistance,
grant her help,
make me alone
the target of their rage.

CAPELLIO, TEBALDO
Oh night, thicken
the clouds in the heavens,
cover with a veil
our shame.

LORENZO
Oh night!... Oh night!... a veil of fear...

GIULIETTA
Grant him assistance, oh heavens
help, support, etc.
... o heavens.

ROMEO
Grant her assistance, oh heavens...
help, support, etc.
... o heavens.

LORENZO
Oh notte, oh notte,
le vene m'invade
un brivido, un gel...

TEBALDO
Notte, raddensa, ecc.

CAPELLIO
D'un velo, oh notte,
raddensa un vel d'orror, ecc...

LORENZO
Oh notte, oh notte,
un vel d'orrore...

(Odesi vicino strepito d'armi e di grida.)

26
MONTECCHI
(di dentro)
Accorriam... Romeo! Romeo!

TEBALDO, CAPELLIO
Quai grida!

ROMEO
I miei fidi!

GIULIETTA
Oh! gioia! oh! gioia!

LORENZO
Oh night, oh night,
a shivering, an intense cold
invades my veins...

TEBALDO
Night, thicken, etc.

CAPELLIO
With a veil, oh night,
thicken a cloak of horror, etc...

LORENZO
Oh night!... Oh night!...
a veil of fear...

(The loud din of arms is heard.)

26
MONTECCHI
(from within)
Let's go... Romeo! Romeo!

TEBALDO, CAPELLIO
What are these shouts!

ROMEO
My loyal men!

GIULIETTA
Oh joy! oh joy!

MONTECCHI
(sortendo)
È desso, è desso.
A salvarti un Dio ci guida:
vien, Romeo, vien, Romeo,
tuoi fidi hai presso.

CAPELLIO
Tu Romeo! né ti svenai?

TEBALDO
E mi sfuggi?... e tu vivrai?

ROMEO
Sangue, o barbari, bramate,
ed il sangue scorrerà...

GIULIETTA, LORENZO
Giusto cielo, tu gli arresta
da battaglia sì funesta,
sveglia in loro un qualche moto
di rimorso e di pietà.

ROMEO, TEBALDO, CAPELLIO, CORO
Al furor che si ridesta,
alla strage che s'appresta,
come scossa da tremuoto
tutta Italia tremerà.

*(Romeo acorrere a Giulietta
e stringerla fra le sue braccia.)*

MONTECCHI
(appearing)
It is him, it is him.
Some god is helping us to save you:
Come on, Romeo, come on, Romeo,
your loyal men are prepared.

CAPELLIO
You Romeo! Why didn't I finish you off?

TEBALDO
And you are escaping me?... and still living?

ROMEO
Blood, o barbarians, you are wanting,
and the blood will flow...

GIULIETTA, LORENZO
Just heavens, hold off
from the fatal battle;
awaken in them a word
of remorse and of mercy.

ROMEO, TEBALDO, CAPELLIO, CHORUS
At the rage now awakened,
at the massacre now being prepared,
as though shaken by an earthquake
all Italy is now trembling.

*(Romeo rushes up to Giulietta,
holding her tight in his arms)*

27

GIULIETTA, ROMEO
Se ogni speme
è a noi rapita
di mai più vederci in vita,
questo addio non fia l'estremo,
ah! ci vedremo almeno
in cielo,
questo addio, ecc. ...
almeno in ciel.

TEBALDO, CAPELLIO, CORO
Sì, ah!
sul furor che si ridesta,
sulla strage che s'appresta,
anzi tempo,
o sol, risplendi
e dirada all'ombre il vel,
ah! sulla strage, ecc.

LORENZO
Sì, ah!
sul furor che si ridesta,
sulla strage che s'appresta.
piomba, o notte,
e al ciel contendì
lo spettacolo crudel,
ah! sulla strage, ecc.
Giusto cielo, ecc.

27

GIULIETTA, ROMEO
If all hope
has now been snatched from us
of seeing us again alive
this farewell will not be the last,
ah! We will see each other at least
in the heavens,
this farewell, etc. ...
at least in the heavens.

TEBALDO, CAPELLIO, CHORUS
Yes, ah!
Under that rage which is now awakening,
under the massacre now being prepared
in a brief time,
o sun, arise
and clear the veil in the shadows,
ah! Under that massacre, etc.

LORENZO
Yes, ah!
Under that rage which is now awakening,
under the massacre now being prepared
hide, o night,
clear from the sky,
the cruel spectacle,
ah! Under that massacre, etc.
Just heavens, etc.

TEBALDO, CAPELLIO, CORO
Ah! furor che si ridesta, ecc.

ROMEO
Ah Giulietta!

GIULIETTA
Ah Romeo!

ROMEO
Oh Dio! ti perdo.

GIULIETTA
Ah mio Romeo!

GIULIETTA, ROMEO
Se ogni speme, ecc.

TEBALDO, CAPELLIO, CORO
Sì, ah!
sul furor che si ridesta...

LORENZO
Sì, ah! sul furor
che si ridesta, ecc.
... ah! sveglia in loro
qualche moto di pietade.

TEBALDO, CAPELLIO, CORO
Ah that rage now awakening, etc.

ROMEO
Ah Giulietta!

GIULIETTA
Ah Romeo!

ROMEO
Farewell! I am losing you.

GIULIETTA
Ah my Romeo!

GIULIETTA, ROMEO
If all hope, etc.

TEBALDO, CAPELLIO, CHORUS
Yes, ah!
Under that rage now awakening..

LORENZO
Yes, ah! Under that rage
now awakening, etc.
... ah awaken in them
any impulse of mercy.

Atto Secondo

PARTE TERZA

[N. 7] Scena ed Aria di Giulietta

(Appartamenti nel palazzo di Capellio. Segue la notte: il luogo è rischiarato da antichi doppiieri.)

Scena I

(Giulietta sola. La musica esprime un lontano rumore, che a poco a poco va cessando.)

01

ALLEGRO MODERATO

02

GIULIETTA

Né alcun ritorna!...

Oh! cruda, dolorosa incertezza!

Il suon dell'armi si dileguò...

sol tratto tratto un fioco,

incerto mormorio

lunge si desta,

come vento

al cessar della tempesta.

Chi cadde, ohimè!

chi vinse?

chi prima io piangerò?...

Act Two

PART THREE

[NO 7] Scena and Aria of Giulietta

(Interior atrium of the palace of Capellio. The same night: antique candlesticks illuminate the scene.)

Scene I

(Giulietta alone. The music conveys a distant sound, which dies away gradually.)

01

ALLEGRO MODERATO

02

GIULIETTA

No one has returned!...

This harsh, painful apprehension!

The clamour of arms is disappearing...

only from time to time a dim,

hesitant murmur

can be sensed,

like a breath of wind

with the storm abating.

What is happening, woe on me!

Who has gained the victory?

For whom to weep first?...

Né uscir poss'io!...
e ignara di mia sorte
io qui m'aggiro!

Scena 2

Lorenzo e detta

GIULIETTA

Lorenzo! ebben?

LORENZO

Salvo è Romeo.

GIULIETTA

Respiro.

LORENZO

Nella vicina rocca,

da' suoi sorpresa,

da Ezzelin soccorso

sperar ei potete...

ma tu... lassà!...

in breve di Tebaldo

al castel tratta sarai,

se in me non fidi,

se al periglio estremo

con estrema fermezza

or non provvedi.

GIULIETTA

Che far? Favella!

I can't leave!...
and unenlightened of my fate
here I find myself!

Scene 2

Lorenzo and Giulietta

GIULIETTA

Lorenzo! well?

LORENZO

Romeo is safe.

GIULIETTA

I can breathe once more.

LORENZO

In the nearby citadel,

taken by surprise by his men,

from Ezzelino he may

be able to call on assistance...

but you, o ill-fated one,

soon you will be taken off by Tebaldo

to his castle,

unless in me you trust

and in the face of terrible danger

you meet right now

with great steadfastness.

GIULIETTA

What need I do? Speak it.

LORENZO
Hai tu coraggio?

GIULIETTA
E il chiedi?

LORENZO
Prendi: tal filtro è questo
e sì possente,
che sembiante a morte
sonno produce.
A te creduta estinta
tomba fia data ne'
paterni avelli...

GIULIETTA
Oh! che di' tu? fra quelli
giace il fratel
da Romeo trafitto...
Esso del mio delitto
sorgeria punitor...

LORENZO
Al tuo svegliarti
sarem presenti
il tuo diletto ed io...
non paventar.
Tremi?... t'arreti?

GIULIETTA
Oh Dio!

LORENZO
Are you valiant?

GIULIETTA
And you ask this?

LORENZO
Here, take this mixture;
such is its powerfulness
that a stupor is caused,
which resembles death.
With you believed dead,
a tomb will be prepared
with your father's ancestors...

GIULIETTA
Oh! But what are you saying? There lies
with them the brother
slain by Romeo...
He would rise up as avenger
for my crime...

LORENZO
When you awake,
we will both be present,
your loved one and I...
Do not be afraid.
Do you tremble?... Are you wavering?

GIULIETTA
Oh God!

03
GIULIETTA
Morte io non temo il sai...
sempre la chiesi a te... sì!
Pur non provato mai
sorge un terrore in me
che mi sgomenta,
ah! sorge in me.

LORENZO
Fida, deh! fida in me.

GIULIETTA
Ah! se del licor possente...

LORENZO
Sì, sarai contenta.

GIULIETTA
... se fallisse la virtù!...
Dubbio crudele!
Se in quell'orror giacente
non mi destassi più...

(Si sente vicino calpestio.)

04
LORENZO
Prendi: gli istanti volano...
il padre tuo s'avanza...

03
GIULIETTA
As you know, it is not death that I fear,
I have always told you thus.
but never experienced by me before
is this terror I feel
threatening me,
ah! That is rising in me.

LORENZO
Have trust, I beg you, trust in me.

GIULIETTA
Ah! If the cordial's strength...

LORENZO
Yes, you will be happy.

GIULIETTA
... were to fail...
Cruel doubt!
If that ghastly place lying
never to be detected...

(Approaching footsteps can be heard.)

04
LORENZO
Take it, time is short,
your father is getting close.

GIULIETTA
Il padre! ah! porgi, e salvami.

(Lorenzo le consegna il sonnifero. Essa il beve rapidamente.)

LORENZO
Salva già sei: costanza.

GIULIETTA
Guidami altrove.

Scena 3
Capellio con seguito e detti

CAPELLIO
Arresta.
Ancor sei desta?
Concedo al tuo riposo
brevi momenti ancor.
Esci, e a seguir lo sposo
ti appresta al nuovo albor.
(Giulietta è nelle braccia di Lorenzo, muta ed immobile.)
Udisti.

CORO
(a Capellio)
Lassa!... d'affanno è piena...
geme... si regge appena.
Più mite a lei favella;
l'uccide il tuo rigor.

GIULIETTA
My father! Ah pass it to me, save me.

(Lorenzo hands over the sleeping draught. She quickly drinks this.)

LORENZO
You are saved, have determination!

GIULIETTA
Take me elsewhere.

Scene 3
Capellio with his entourage and the preceding

CAPELLIO
Halt.
Are you still awake?
I concede a brief while yet
to your rest.
Go: to join with your husband,
prepare yourself at the new dawn.
(Giulietta is in the arms of Lorenzo, silent and immobile.)
You have heard.

CHORUS
(to Capellio)
Ill-fated one! Through grief and pain...
she is groaning... she can barely stand.
Speak to her more gently;
she is being killed by your acerbity..

(Capellio rinnova a Giulietta il cenno di uscire. Lorenzo la tragge seco. Ella si volge, e con somma passione si appressa al padre.)

GIULIETTA
Deh! padre mio...
deh! padre mio...

05
GIULIETTA
Ah! non poss'io partire
priva del tuo perdono...
presso alla tomba io sono...
ah! dammi un amplesso almeno...
Pace una volta all'ire,
pace ad un cor che muor...
dorma ogni tuo furore
del mio sepolcro in sen,
ah! padre mio,
perdona un cor che muor.

CAPELLIO
Lasciami... alle tue stanze riedi.

LORENZO
(piano a Giulietta)
Ah! vieni, e simula.

CORO
Lassa!... d'affanno è piena...
geme... si regge appena.

(Capellio repeats for Giulietta the sign for her to depart. Lorenzo draws her with him. She turns, and in great pain approaches her father.)

GIULIETTA
Father! I beg you,
o my father!

05
GIULIETTA
I cannot leave
lacking your pardon:
I am near my end,
ah! Embrace me but once.
For once peace, instead of anger...
peace for a heart which is dying...
My all your anger sleep
inside my tomb,
ah! My father,
pardon a heart which is dying.

CAPELLIO
Leave me... return to your rooms.

LORENZO
(quietly to Giulietta)
Ah, come, pretend.

CHORUS
Ill-fated one! Through grief and pain...
she is groaning... she can barely stand.

Ella è morente, il vedi?
Poni al tuo sdegno un fren.

GIULIETTA
Ah padre!

LORENZO
Oh vieni.

CAPELLIO
Va'...

GIULIETTA
Perdono!

CAPELLIO
... alle tue stanze riedi.

GIULIETTA
Pria mi perdona...

CORO
Ella è morente, il vedi?
Poni al tuo sdegno un fren, ecc.

GIULIETTA
Deh!... deh! padre mio...
Ah! non poss'io partire, ecc.
... perdona un cor che muor.

She is dying, do you not see?
Check your scorn.

GIULIETTA
Ah father!

LORENZO
Ah, come.

CAPELLIO
Go!

GIULIETTA
Pardon me.

CAPELLIO
Return to your rooms.

GIULIETTA
Pardon me first.

CHORUS
She is dying, but look;
Check your scorn, etc.

GIULIETTA
I beg you, I beg you! My father!...
Ah! I cannot leave, etc.
... pardon a heart which is dying.

LORENZO
Ah! vieni, deh! col tuo fedel,
ah! vieni, ecc.

CAPELLIO
Ti appresta al nuovo albor, ecc.

CORO
Deh! poni al tuo sdegno un fren...

(Giulietta parte sostenuta da Lorenzo.)

Recitativo dopo la Scena di Giulietta

Scena 4
Capellio e seguito

o6
CAPELLIO
Qual turbamento io provo!...
quale scompiglio in cor!
Taci, pietade: viltà saresti.
Di Tebaldo in traccia
corra qualcun,
e di Lorenzo i passi spiate voi;
sospetto omai m'è desso.
Né uscir,
né altrui parlar gli sia concesso.

(Partono.)

LORENZO
Ah, come, I beg you! With your faithful friend,
Ah, come, etc.

CAPELLIO
Prepare yourself for the new dawn, etc.

CHORUS
I beg you! Check your scorn...

(Giulietta leaves, supported by Lorenzo.)

Recitative following the Scena of Giulietta

Scene 4
Capellio with his entourage

o6
CAPELLIO
What turmoil I am experiencing!
What a great confusion in my heart!
Quiet, o mercy: it would be cowardice.
Send someone to hasten
in pursuit of Tebaldo,
and you others, keep watch on Lorenzo:
he has given me too many suspicions.
Do not permit him to go out,
nor speak with anyone.

(They all depart.)

[N. 8] Scena e Duetto di Romeo e Tebaldo

(Luogo remoto presso il palazzo di Capellio. In fondo, a traverso un grand'arco, vedesi una galleria che mette all'interno del palazzo medesimo.)

Scena 5

Romeo solo

07

MAESTOSO

ROMEO
Deserto è il luogo.
Di Lorenzo in traccia irne poss'io.
Crudel Lorenzo!
anch'esso m'oblia nella sventura,
e congiurato
coi mio destin tiranno,
m'abbandona a me
solo in tanto affanno.
Vadasi... alcun s'appressa.
Crudele inciampo!

Scena 6

Tebaldo e Romeo

08

TEBALDO
Chi sei tu,
che ardisci aggirarti furtivo

[NO 8] Scena and Duet of Romeo and Tebaldo

(In the gardens of the palace. At the back, through a large arch, a gallery can be seen which leads directly into the palace.)

Scene 5

Romeo alone

07

MAESTOSO

ROMEO
This spot is deserted.
I have to go in search of Lorenzo.
Harsh Lorenzo!
Even he has forgotten me in my misfortune,
and in conspiracy with
my oppressive fate,
he has abandoned me alone
in the midst of so much tension.
I must move off... Someone is approaching.
What a cruel hindrance!

Scene 6

Tebaldo and Romeo

08

TEBALDO
Who is that there,
daring to pass secretly

in queste mura?
Non odi tu?

ROMEO
Non t'appressar.
Funesto il conoscermi fora.

TEBALDO
Io ti conosco all'audace parlar,
all'ira estrema
che in me tu desti.

ROMEO
Ebben, mi guarda, e trema.

Duetto

TEBALDO
Stolto! a un sol mio grido
mille a punirti avrei.
Stolto! Stolto!
Ma vittima tu sei
serbata a questo acciar.
Stolto! a un sol mio grido, ecc.
Ma vittima tu sei, ecc.

ROMEO
Vieni: io ti sprezzo,
e sfido teco i seguaci tuoi,
ti sprezzo, ti sprezzo:
tu bramerai fra noi

within these walls?
Do you hear me or not?

ROMEO
Do not come near.
It would be fatal to recognize me.

TEBALDO
Your bold way of speak identifies you,
and through the extreme fury
which you awaken in me.

ROMEO
Fine; gaze at me, and quake.

Duet

TEBALDO
Fool! One single shout from me
will bring a thousand men to punish you.
Fool! Fool!
But you are a victim
reserved for this sword.
Fool, one single shout from me, etc.
But you are a victim, etc.

ROMEO
Come on then! I scorn you, I despise you
and I defy you and your followers,
I scorn you, I despise you:
you will crave the Alps and the sea

l'alpi frapposte e il mar.
Vieni, ah! vieni:
io ti sprezzo, ecc.

TEBALDO
Un nume avverso, un fato
che la ragion ti toglie...

ROMEO
All'armi!
t'ha spinto
in queste soglie
la morte ad incontrar.

TEBALDO
All'armi!

ROMEO, TEBALDO
Un nume avverso, un fato
t'ha spinto
in queste soglie
la morte ad incontrar.
Un nume avverso, ecc.
... All'armi! all'armi!
all'armi!

*(Romeo e Tebaldo per sortire: odesi musica lugubre. Si
fermano ambidue sorpresi.)*

TEBALDO
Arresta.

to be lying between us.
Come on, ah come on then!
I scorn you, etc.

TEBALDO
An unfavouring god, a Fate
has deprived you of your reason...

ROMEO
To arms!
You have been impelled here
to these gardens
to meet your death.

TEBALDO
To arms!

ROMEO, TEBALDO
An unfavouring god, a Fate
have impelled you here
to these gardens
to meet your death.
An unfavouring god, etc.
... To arms! To arms!
To arms!

*(Romeo and Tebaldo prepare themselves: funereal music is
heard. They both halt in surprise.)*

TEBALDO
Stop.

ROMEO
Qual mesto suon echeggia?

CORO
(dentro delle scene)
Ahi sventurata!

09
ROMEO
Qua' voci!

TEBALDO
Presentimento orribile!

Scena 7

*(Comparisce a poco a poco un corteccio funebre lento lento
di fila lungo la galleria.)*

CORO
Pace alla tua bell'anima
dopo cotanti affanni!
vivi, se non fra gli uomini,
vivi, o Giulietta, in ciel,
ah! sventurata!

ROMEO
Ah!

TEBALDO
Oh Dio!

ROMEO
What doleful sound echoes around?

CHORUS
(offstage)
Ay, the unfortunate girl!

09
ROMEO
What are those voices! Oh God!

TEBALDO
Hideous foreboding!

Scene 7

*(A funeral procession advances across the length of the
gallery.)*

CHORUS
Peace on your sweet soul
after so much grief!
live, if it is not to be among men,
live, o Giulietta, in heaven,
ah! the unfortunate girl!

ROMEO
Alas!

TEBALDO
Oh God!

ROMEO
Che sento! Giulietta!

TEBALDO
Spenta!...

ROMEO
(con tutta la disperazione a Tebaldo)
Ah barbari!

TEBALDO
Mi scende agli occhi un vel.

ROMEO
(in diretto pianto)
Oh mia Giulietta!
Io t'ho perduta!

(Restano muti ed immobili per lunga pezza. Romeo si scuote pel primo ed immerso nel pianto dell'estrema disperazione prorompe:)

IO
ROMEO
Ella è morta, o sciagurato,
per te morta di dolore.
Ah! paga alfine è del tuo core
l'ostinata crudeltà.

TEBALDO
Ah! di te più disperato,

ROMEO
What am I hearing! Giulietta!

TEBALDO
Dead!...

ROMEO
(in complete despair to Tebaldo)
Brute!

TEBALDO
In front of my eyes falls a veil.

ROMEO
(with uncontrolled weeping)
Oh my Giulietta!
I have lost you!

(Tebaldo and Romeo stand stock still for some moments. Romeo is the first to move and throwing down his sword he rushes in a frenzy at Tebaldo.)

IO
ROMEO
She has died, you scoundrel;
died from grief, caused by you.
Ah! At last your heart is paying
for its stubborn inhumanity.

TEBALDO
Ah! More than you I am despairing,

più di te son io trafitto...
Ah! l'amor mio come un delitto
rinfacciando il cor mi va.

ROMEO
Per te morta di dolore.

TEBALDO
Son di te più disparto,
ah! l'amor mio, ecc.

ROMEO
Sei pago alfin.
Svena, ah!
svena un disperato...
a' tuoi colpi
il sen presento...
sommo bene in tal momento
ah! il morir per me sarà,
sommo bene, ecc.

TEBALDO
Vivi, ah! vivi, o sventurato,
tu che almen
non hai rimorso:
ah! se i miei di non tronchi,
ah! il dolor m'ucciderà,
ah! se i miei di non tronchi, ecc.
Ah taci.

more than you I am devastated...
ah my heart is reproaching as a crime
my love for her.

ROMEO
On account of you she has died from grief.

TEBALDO
More than you I am despairing...
ah my love, etc.

ROMEO
In the end, you are paying.
Slay, ah!
Slay a desperate man...
I present my breast
for your sword strokes...
At this moment the greatest blessing
ah! would be by dying,
the greatest blessing, etc.

TEBALDO
Live, ah! live, o wretched man,
you, who at least
show no remorse,
ah! If you do not cut down my days,
ah! Grief is destroying me,
ah! If you do not cut down my days, etc.
Ah, be silent.

ROMEO
È morta.

TEBALDO
Pietà!

ROMEO
È morta.

TEBALDO
Ah! l'amor mio
rinfacciando il cor mi va.

ROMEO
Sei pago alfin.

TEBALDO
Ah! cessa.

ROMEO
Svena, ah! svena, ecc.

TEBALDO
Vivi, ah! vivi, ecc.

ROMEO
She is dead.

TEBALDO
Mercy!

ROMEO
She is dead.

TEBALDO
Ah! My heart
is reproaching my love.

ROMEO
At last your heart is paying.

TEBALDO
Ah! stop.

ROMEO
Slay me, ah! Slay me, etc.

TEBALDO
Live, ah! live, etc.

PARTE QUARTA

[N. 9] Finale Secondo

(Recinto ove sorgono le tombe dei Capuleti. Vicino agli spettatori avvi quella di Giulietta.)

Scena I

(Il luogo è chiuso: a replicati colpi si spalanca una porta, e n'esce Romeo con seguito di Montecchi.)

II

ANDANTE MOSSO

CORO DI MONTECCHI
Siam giunti.
Ah! il ciel consenta
che non ti sia funesto
l'esser disceso in questo
albergo di squallor,
ah! il ciel consenta, ecc.

I2

ROMEO
Ecco la tomba...
(Romeo s'avvicina al sasso.)
... ancor di fiori sparsa...
molli di pianto ancor.
Il... mio... ricevi
più doloroso e amaro.

PART FOUR

[NO 9] Second Finale

(An enclosure in which appear the tombs of the Capuleti. Close to the audience is that of Giulietta.)

Scene I

(The place is locked: after repeated blows on it, a door opens, and through it comes Romeo with followers of the Montecchi.)

II

ANDANTE MOSSO

CHORUS OF THE MONTECCHI
We have arrived.
Ah! May heaven permit
you no troubles
having ventured into this
dwelling of bleakness,
ah! May heaven permit, etc.

I2

ROMEO
Here is the tomb...
(Romeo moves to the gravestone.)
... still covered in flowers,
soaked yet with tears,
receive... this... mine...
More anguished, bitter.

MONTECCHI
Signor, ritratti.

ROMEO
Altro fra poco,
maggior del pianto,
altro olocausto avrai.

MONTECCHI
Omai eccede il tuo dolor.

ROMEO
O del sepolcro
profonda oscurità...
cedi un istante,
cedi al lume del giorno,
e mi rivela per poco
la tua preda.
L'urna m'aprite voi...
ch'io la riveda!

(I Montecchi silenziosi sforzano il coperchio dell'urna e lo sollevano a poco a poco: vedesi Giulietta distesa nel sepolcro vestita di bianco. Romeo prorompe in un grido e corre a lei.)

Ah! Giulietta!... O mia Giulietta!
Sei tu... ti veggio...
io ti ritrovo ancora!...
morta non sei...
dormi soltanto,
e aspetti che ti desti

MONTECCHI
Lord, be calm.

ROMEO
Before long you will have,
even more weeping,
another sacrifice.

MONTECCHI
Your grief is too exaggerated.

ROMEO
O the profound darkness
of the sepulchre...
For one moment yield,
yield to the light of day,
and reveal to me for a little while
your spoils.
Open for me the urn;
so that I may see her again.

(The Montecchi force open the covering of the urn and there Giulietta is to be seen lying dressed in white. Romeo rushes to her, sobbing convulsively.)

Ah! Giulietta! o my Giulietta!
It is you... I see you,
I have found you again...
you are not dead...
but only sleeping,
and you are waiting to be awakened

il tuo Romeo.
Sorgi, mio ben,
al suon dei miei sospiri.
Ti chiama il tuo Romeo.
Sorgi, mio bene.

MONTECCHI
Lasso! deliri.
Vieni: partiam:
periglio è l'indugiare di più.

ROMEO
Per pochi istanti me qui lasciate...
arcani ha il duol che debbe
solo alla tomba confidar...

MONTECCHI
Lasciarti!... solo!
e in tanto cordoglio!
Ah! tu ci spezzi il cor...

ROMEO
Uscite: il voglio.

MONTECCHI
Ah! tu ci spezzi il cor...

(Partono e pria di sortire danno uno sguardo a Romeo.)

by your Romeo.
Arise, my happiness,
accompanied by my sighs:
your Romeo is calling you,
Arise, my happiness.

MONTECCHI
The wretched one, he is delirious!
Come, let us leave:
it is dangerous to tarry here longer.

ROMEO
For a few moments, leave me be:
grief is possessed of secrets
which only he must entrust to the tomb.

MONTECCHI
That we should abandon you here,
and in such anguish!
Ah! You are shattering our hearts.

ROMEO
Leave me be, I implore you.

MONTECCHI
Ah! You are shattering our hearts.

(They make their departure giving Romeo a backward glance as they leave.)

Scena 2*Romeo solo*

ROMEO
 Tu sola, o mia Giulietta,
 m'odi tu sola.
 Ah! vana speme!...
 È sorda la fredda salma
 di mia voce al suono...
 Deserto in terra,
 abbandonato io sono.

13

ROMEO
 Deh! tu, bell'anima,
 che al ciel ascendi,
 a me rivolgiti,
 con te mi prendi:
 così scordarmi,
 così lasciarmi,
 non puoi, bell'anima,
 nel mio dolore,
 non puoi scordarmi, ecc.

14

ROMEO
 O tu mia sola speme,
 tosto fatal,
 non mai da me diviso,
 vieni al mio labbro...
(S'avvelena, e getta a terra l'ampolla.)

Scene 2*Romeo alone*

ROMEO
 You alone, o my Giulietta,
 alone you can hear me.
 Ah! Vain hope!
 This cold body hears not
 the sound of my voice...
 alone on earth,
 I am abandoned!

13

ROMEO
 I beg you! Beloved spirit,
 who are ascending to heaven,
 return to me,
 take me with you:
 that way, forget me,
 that way, leave me,
 you cannot, beloved spirit,
 in my grief,
 you cannot forget me, etc.

14

ROMEO
 O you, my only hope,
 fatal poison,
 never separated from me,
 come to my lips
(He takes the poison.)

Raccogliete voi l'ultimo mio respiro,
 tombe de' miei nemici.

Scena 3*Giulietta, che si risveglia, e Romeo*

GIULIETTA
(dalla tomba)
 Ah!

ROMEO
 Qual sospiro!

(Giulietta incomincia adagio adagio ad alzarsi.)

GIULIETTA
(con voce fiocca)
 Romeo!

ROMEO
 La voce sua!...

GIULIETTA
 Romeo!

ROMEO
 Mi chiama!...
 Già m'invita al suo sen.
(Giulietta sorge dalla tomba.)
 Cielo! chi vegg'io?

Take this my final breath,
 vault of my enemies.

Scene 3*Giulietta, who is awakening, and Romeo*

GIULIETTA
(from within the tomb)
 Ah!

ROMEO
 What a sigh!

(Giulietta very slowly starts to rise.)

GIULIETTA
(in a weak voice)
 Romeo!

ROMEO
 Her voice!...

GIULIETTA
 Romeo!

ROMEO
 She is calling me!
 She is inviting me to her breast!
(Giulietta rises out of the tomb.)
 Heavens! What am I seeing?

GIULIETTA
Romeo!

ROMEO
Giulietta! oh Dio!...

GIULIETTA
Sei tu?

ROMEO
Tu vivi?...

GIULIETTA
Ah! per non più lasciarti
io mi desto, mio ben...
la morte mia fu simulata...

ROMEO
Oh! che di' tu?

GIULIETTA
L'ignori? non vedesti Lorenzo?

ROMEO
Altro io non vidi...
altro io non seppi...
ahimè!...
ch'eri qui morta.
E qui venni... ah! infelice!

GIULIETTA
Romeo!

ROMEO
Giulietta! Oh God!

GIULIETTA
Is it you?

ROMEO
You live?...

GIULIETTA
Ah! Never more to leave you
I am awake, my beloved...
my death was feigned...

ROMEO
Ah! What are you saying?

GIULIETTA
Did you not know? Did not Lorenzo say?

ROMEO
I have seen nobody...
I knew nothing...
Alas!...
but that you were dead.
So I came here... ah! How wretched I am!

GIULIETTA
Ebben, che importa?
Son teco alfin:
ogni dolor cancella
un nostro amplesso...
andiam...

ROMEO
Restarmi io deggio eternamente qui...

GIULIETTA
Che dici mai?
Parla... parla...
(*S'accorge dell'ampolla.*)
Ah! Romeo!

ROMEO
(*Si asconde il capo fra le mani.*)
Tutto gi sai.

15
GIULIETTA
Ah! cruel! che mai facesti?

ROMEO
Morte io volli a te vicino.

GIULIETTA
Deh!
che scampo alcun t'appresti!...

GIULIETTA
Well, what matters it?
I am with you at the end:
our embrace will cancel
all pain...
Let us go...

ROMEO
Here I must remain forever.

GIULIETTA
But, what are you saying?...
Speak... speak...
(*Becoming aware of the phial.*)
Ah! Romeo!

ROMEO
(*He hides his head between his hands.*)
Now you know all.

15
GIULIETTA
Ah! Cruel one! But what have you done?

ROMEO
I wanted to die next to you.

GIULIETTA
Ay!
They must prepare some remedy for you...

ROMEO Ferma, è vano...	ROMEO Stop, it would be in vain...	ROMEO Vivi, ah! vivi, ecc. Giulietta!... al seno stringimi: io ti discerno appena.	ROMEO Live, ah! live, etc. Giulietta! Embrace me in your breast: I can barely sense you.
GIULIETTA Oh! rio destino!	GIULIETTA Oh! Bitter fate!		
ROMEO Cruda morte io chiudo in seno...	ROMEO Harsh death is hiding within my breast...	GIULIETTA <i>(piangendo)</i> Ed io ritorno a vivere quando tu dei morir!	GIULIETTA <i>(weeping)</i> And I am returning to live when you must die!
GIULIETTA Ch'io con te l'incontri almeno... dammi un ferro...	GIULIETTA At least let me meet it with you... Give me a dagger...	ROMEO Cessa... il vederti in pena accrece il mio martir. Più non ti veggo... ah! parlami...	ROMEO Enough... seeing you in pain is increasing my torture. I now see you no more... ah! Speak to me...
ROMEO Ah! no... giammai.	ROMEO Ah! no, never.	GIULIETTA Ah! mio Romeo!...	GIULIETTA Ah! My Romeo!...
GIULIETTA Un veleno...	GIULIETTA Poison...	ROMEO ... un solo accento ancor...	ROMEO ... a single word of love...
ROMEO Il consumai. Vivi, ah! vivi... e vien talora sul mio sasso a lagrimar.	ROMEO I drank it. Live, ah! live, and come sometimes to weep on my grave.	GIULIETTA ... non mi lasciare ancor...	GIULIETTA ... leave me not yet...
GIULIETTA Ciel crudel! ah! pria ch'ei mora, i miei di tronca.	GIULIETTA Cruel heavens! ah! Before he dies you must end my life.	ROMEO ... rammenta il nostro amor...	ROMEO ... remember our love...
		GIULIETTA ... posati sul mio cor...	GIULIETTA ... lie here on my heart...

ROMEO
... rammenta il nostro amor...

GIULIETTA
... non mi lasciare ancor...

ROMEO
Giulietta! ah! io manco... ah!

GIULIETTA
Attendimi...

ROMEO
Addio... ah! Giulie...
(*Muore.*)

GIULIETTA
Ei muore... oh!
(*Cade sul corpo di Romeo.*)
Dio!...

Scena ultima

(*Rientrano precipitosamente i seguaci di Romeo, inseguiti da Capellio, e da' suoi armigeri che compariscono da varie parti. Tutto il luogo è rischiariato da faci. Lorenzo accorre sbigottito e frettoloso.*)

MONTECCHI
(*entrando*)
Romeo! Romeo!

ROMEO
... remember our love...

GIULIETTA
... leave me not yet...

ROMEO
Giulietta! ah! I am dying... ah!

GIULIETTA
Wait for me...

ROMEO
Farewell... ah! Giulie...
(*He dies.*)

GIULIETTA
He is dead... oh!
(*She falls on the body of Romeo.*)
God!...

Final Scene

(*Romeo's followers are hastily returning, being pursued by Capellio and his armed men, appearing from various quarters. The whole setting is lit up by torches. Lorenzo is hastily rushing up in shocked horror.*)

MONTECCHI
(*entering*)
Romeo! Romeo!

(*Lorenzo sorte e s'avvicina ai corpi di Giulietta e Romeo.*)

CAPELLIO
S'inseguano.

LORENZO, MONTECCHI
Cielo!

LORENZO
Morti ambedue!...

MONTECCHI, CAPULETI
Barbaro fato!

LORENZO, MONTECCHI, CAPULETI
(*a Capellio*)
Mira.

CAPELLIO
Uccisi!... da chi?...

LORENZO, MONTECCHI
Da te, spietato!

(*Lorenzo appears and approaches the bodies of Giulietta and Romeo.*)

CAPELLIO
Pursue them.

LORENZO, MONTECCHI
Heavens!

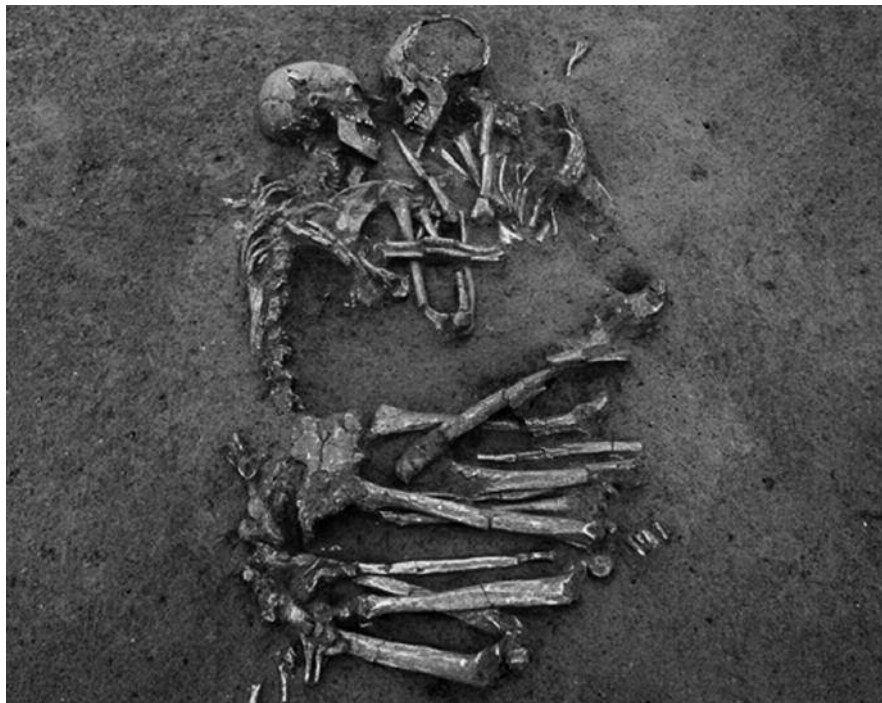
LORENZO
Both of them dead!

MONTECCHI, CAPULETI
Grim destiny!

LORENZO, MONTECCHI, CAPULETI
(*to Capellio*)
Look.

CAPELLIO
Killed! by whom?

LORENZO, MONTECCHI
By you, unmerciful man.



The 'Amanti di Valdaro', discovered in 2007 at a Neolithic tomb near Mantua, Italy.



GLOSSA
produced by
 Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
 NOTE 1 MUSIC GMBH
 Carl-Benz-Straße, 1
 69115 Heidelberg
 Germany
 info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com