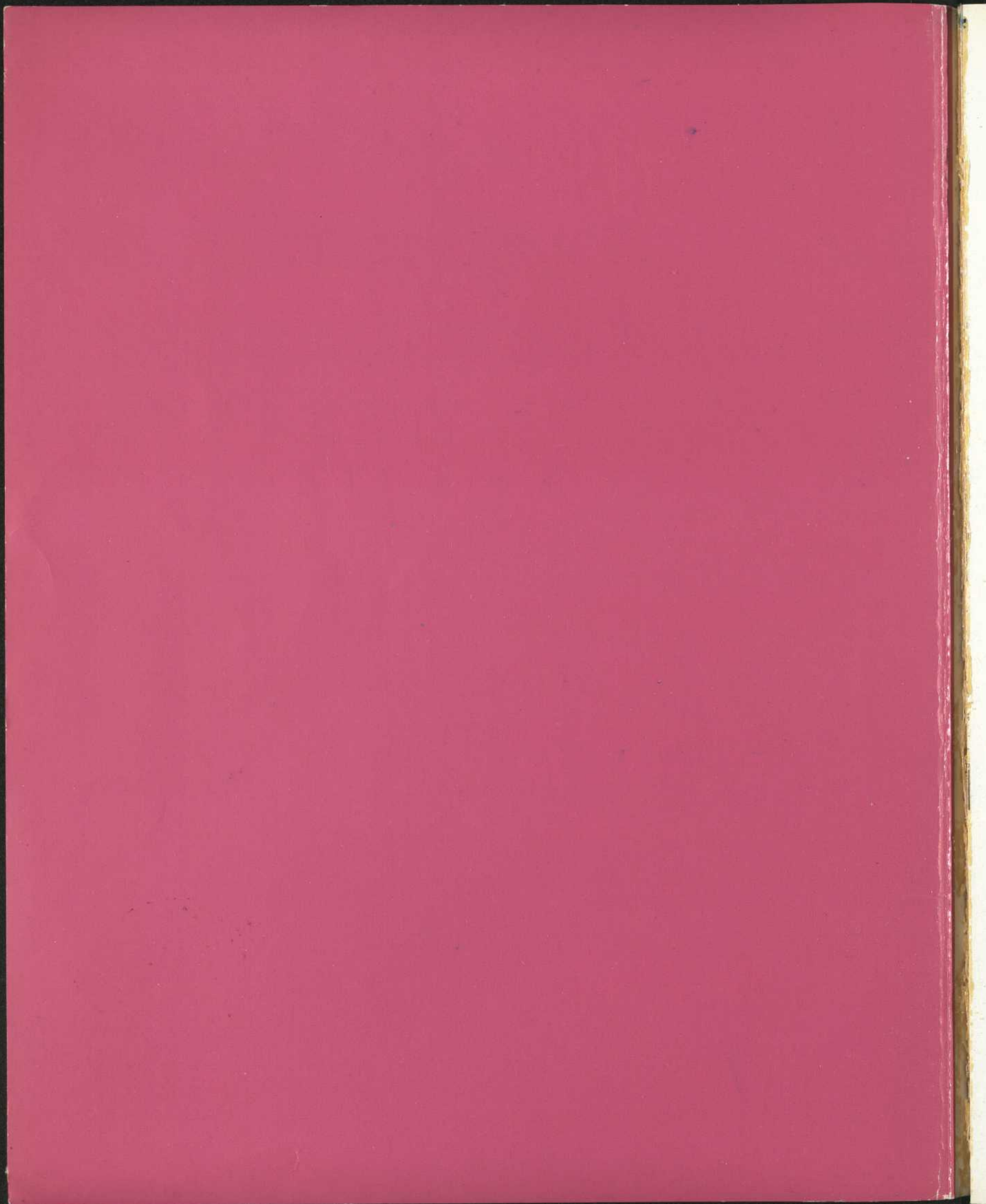


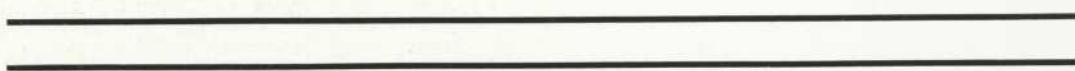
La Scala

Montreal

Festival Mondial / World Festival
octobre / october 1967







La Scala

Published by Ente Autonomo Teatro alla Scala ©

Editor Franco Armani

Photos Erio Piccagliani / Publifoto / Arch. Fot. Ricordi

Printed in Milan by Archetipografia di Milano s.p.a., viale Umbria 54

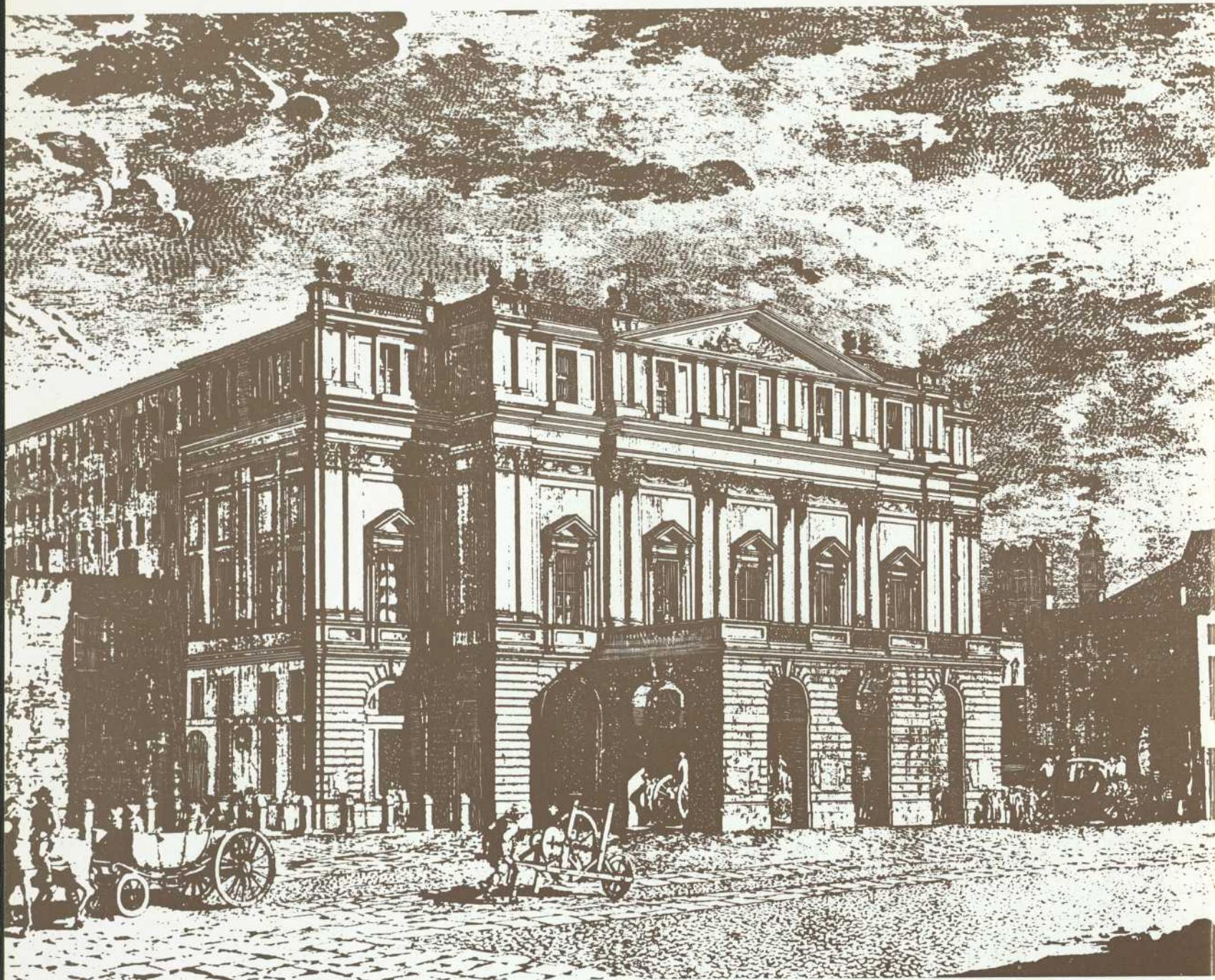
Clichés by Fotoincisione Varesina

Glossy paper by Cartiere Arturo Sottrici

Satin by Cotonificio Cederna

sommaire/summary

- 5** La Scala à travers les ages. Aperçus historiques de 1778 à nos jours.
La Scala in time. Historical events from 1778 to today.
- 25** Verdi, *Il trovatore* :
37 sujet
39 synopsis
- 41** Bellini, *I Capuleti e i Montecchi* :
54 sujet
55 synopsis
- 57** Puccini, *La bohème* :
69 sujet
71 synopsis
- 73** Verdi, *Nabucco* :
87 sujet
90 synopsis
- 93** Verdi, *Requiem*
- 107** La Scala à Montréal / in Montreal



(Museo Teatrale alla Scala).

La Scala 1778.



(Mario Vellani Marchi)

Souvenir della Scala

Montreal 1967



Aperçus historiques de 1778 à nos jours

Au début de 1778, l'impératrice d'Autriche Marie-Thérèse, duchesse de Milan, annonçait contente et même d'un ton prophétique: « Le nouveau théâtre qui éclipsa la renommée des plus célèbres théâtres d'Italie s'élève déjà ». Quelques mois plus tard, le 28 mai, la moitié de Milan était en émoi à la suite des grandes discussions suscitées par une nouvelle extraordinaire: au cours de l'après-midi on avait procédé pour la première fois à ce que nous appelons aujourd'hui un essai d'acoustique avec orchestre et voix solistes. L'essai réussit complètement digne d'admiration et une foule appartenant aux conditions sociales les plus disparates applaudit la direction exemplaire des travaux et la maîtrise de l'architecte. On cria même au miracle, et en vérité s'il ne s'agissait pas d'un miracle, cela tenait du prodigieux. L'architecte était Giuseppe Piermarini, et le sévère bâtiment de style néo-classique fut construit sur l'emplacement où se trouvait jadis l'église de Santa Maria alla Scala (fondée en 1381 par Regina della Scala). Les travaux commencèrent le 5 août 1776 et en moins de deux ans ils furent terminés avec une telle adresse que la Scala

Historical events from 1778 to today

At the beginning of 1778 Maria Teresa, Empress of Austria and Duchess of Milan, was happily prophesying: « A new theatre is being built which is to become the most celebrated in all of Italy ». A few months after, on May 28, the half of Milan was in excitement because of the many discussions stemming from an exciting piece of news: that afternoon in the new theatre an acoustical test was in progress using orchestra and voices: the result of the test was without doubt a brilliant success and a crowd of people from every walk of life gave their whole hearted approval to the ingenious ability of the architect. There were those who screamed at the miracle, and to tell the truth if it was not a miracle, certainly it was something very close to it. The architect had been Giuseppe Piermarini and the neo classical edifice he had constructed in the site where once had been the church of Santa Maria alla Scala (which had been founded in 1381 by Regina della Scala) was started on August 5, 1776, and completed in less than two years with such skilfulness as to have successfully challenged the technology of the day. So much so that one can certain-

a victorieusement bravé l'œuvre du temps : on peut même affirmer que le Teatro alla Scala (ce nom lui fut donné en souvenir de l'église qui s'y trouvait auparavant) est une des plus parfaites salles de théâtre du monde et que son créateur s'y affirma comme un technicien de grand talent et un artiste au goût excellent.

L'alliance des Milanais avec le théâtre en musique a des origines qui remontent à un temps déjà lointain. Ce fut en 1594 que le gouverneur de la ville, Fernández de Velasco, ordonna la construction d'un théâtre permanent. En effet, durant plus d'un siècle, les spectacles et les fêtes avaient toujours eu lieu dans les cours du château des Sforza, ou dans les salons de la Cour ducale (la représentation du *Paradis*, donnée à l'occasion des noces de Gian-Galeazzo avec Isabelle d'Aragon et dont le projet était de Léonard de Vinci, fut mémorable). Mais ce fut seulement en 1717 que l'on inaugura celui qu'on peut considérer comme le prédécesseur direct de la Scala, le Teatro Regio Ducale. Celui-ci eut véritablement des périodes de splendeur durant ses longues saisons de novembre à août : Porpora, Galuppi, Scarlatti, Hasse ambitionnaient d'y faire représenter leurs œuvres. Anna De Amicis, Lucrezia Aguiari, Antonia Bernasconi, Caterina Gabrielli, Vittoria Tesi, Faustina Bordoni Hasse, les sopranos Farinelli, Giovanni Manzuoli et Luigi Marchesi y remportèrent des triomphes; des danseuses telles qu'Antonia Alzner et la 'Pelusina' (qui par la suite épousa un des plus grands noms de l'aristocratie milanaise, le marquis Calderara) eurent à leurs pieds toute la jeunesse dorée de la ville. Et un fait suffirait à la gloire du Théâtre Ducal : sa foi en Mozart enfant, dont il accueillit, dirait-on aujourd'hui en première mondiale, *Mithridate roi de Pont* (1770), *Asagne à Albe* (1771) et *Lucius Sylla* (1772).

Une nuit cependant, un incendie réduisit le Théâtre Ducal à un amas de cendres (26 février 1776). La Scala, semblable en cela au légendaire Phoenix, doit donc son origine aux flammes. Marie-Thérèse avait cédé le terrain à un prix raisonnable. Les abonnés aux loges du théâtre détruit se chargèrent des frais de construction (montant : un million et 400.000 liras milanaïses) en se réservant la propriété privée des loges. Lorsqu'au cours des travaux de creusement pour les fondations on découvrit un bas relief sur lequel on lisait une ins-

ly affirm that the Teatro alla Scala (as the new theatre was named, deriving its name from the temple whose place it had taken) is one of the most perfectly constructed theatres in the world and whose architect has earned the respect as an eminent artist and scientist of fine taste.

The alliance of the Milanese with the musical theatre has remote origins : in 1594 the city's governor Fernández de Velasco proposed the construction of a permanent theatre, since for more than a century performances and celebrations had been presented in the courtyard of the Castello Sforzesco and in the salons of the Ducal Palace (among which Leonardo da Vinci's *Paradiso* in honor of the wedding of Gian Galeazzo to Isabella of Aragon in 1490). It was only in 1717 that a theatre was inaugurated which can be considered La Scala's predecessor : it was called Teatro Regio Ducale. It had periods of authentic splendor with its long seasons which lasted from November until August : Porpora, Galuppi, Scarlatti and Hasse wished to have their works produced there; Anna De Amicis, Lucrezia Aguiari, Antonia Bernasconi, Caterina Gabrielli, Vittoria Tesi, Faustina Bordoni Hasse, the sopranos Farinelli, Giovanni Manzuoli and Luigi Marchesi achieved there great successes; great ballerinas such as Antonia Alzner and the 'Pelusina' (who later would marry one of the great aristocrats of Milan, the Marquis Calderara) had at their feet all of Milan's 'jeunesse dorée'. Notwithstanding all previous achievements it would have been enough for the Ducale the glory bestowed upon itself by presenting world premieres of *Mitridate re di Ponto* (1770), *Ascanio in Alba* (1771), and *Lucio Silla* (1772) by a prodigy named Mozart.

On the evening of 26 February 1776 the theatre was reduced to ruins by a blaze. From those flames, much like the Arabian Phoenix, originated the idea for the construction of La Scala. The Empress Maria Teresa had sold the theatre's site at a very low price. The box holders of the Teatro Ducale assumed the expenses of construction (which amounted to one million, four hundred thousand Milanese lire), in this manner reserving their right to the boxes. While excavating the foundations, an ancient piece of sculpture was found which honored a certain Mime by the name of Pilade, so it was not difficult to imagine a

cription à la mémoire d'un certain Pilade, mime de profession, il ne fut guère difficile d'y voir un heureux présage.

Précédé d'un deuxième essai d'acoustique, exécuté les premiers jours de juillet, l'inauguration officielle de la Scala – ou mieux « sa solennelle ouverture », selon les chroniques de l'époque – eut lieu le soir du 3 août 1778 avec le drame en musique *Europe reconnue*, expressément composé par Antonio Salieri d'après le livret de l'abbé Mattia Verazi, qui avait également créé les deux ballets qui suivirent : *Pofio et Myrra ou les prisonniers de Chypre*, sur chorégraphie de Legrand et musique de Salieri, et *Apollon apaisé* sur chorégraphie de Canziani et musique de Louis de Baillou.

Les contemporains demeurèrent perplexes en présence de la façade. Pour mieux les comprendre, il faut se rappeler la situation urbaine de Milan à l'époque et reconnaître que Piermarini réussit à obtenir le maximum de l'espace restreint disponible (des maisons hautes et dépouillées s'élevaient devant le théâtre). L'ensemble architectural fut animé par le corps avancé bien proportionné, correspondant au foyer, et par l'ample terrasse d'en face. Extérieurement, l'aspect actuel est très peu différent de celui que nos ancêtres critiquèrent; les deux ailes latérales, couronnées par les petites terrasses que nous voyons actuellement, ont été ajoutées en 1830.

Mais les Milanais furent tous d'accord en 1778 pour faire l'éloge de l'harmonieuse et élégante beauté de l'imposante salle. L'ouverture de scène, hardie et majestueuse, était soutenue par de grandes consoles ornées d'une longue feuille d'acanthé. La scène était fermée par un rideau qui évoquait le Parnasse classique et symbolique. Un deuxième rideau, comme le premier, qui fut détruit, représentait les noces de Télémaque. Les loges, au plus simple aspect extérieur et admirablement disposées, permettaient une acoustique et une visibilité parfaites. Elles étaient protégées par d'étroites balustrades, qui s'alternaient avec des encadrements schématiques et très discrètement relevés par des décorations dorées ou argentées. Le plafond – qui était enduit de plâtre sur des cintres en bois accrochés aux chevrons (c'est à cette disposition qu'on attribua le principal mérite de l'acoustique extraordinaire de la salle) – était décoré de peintures polychromes.

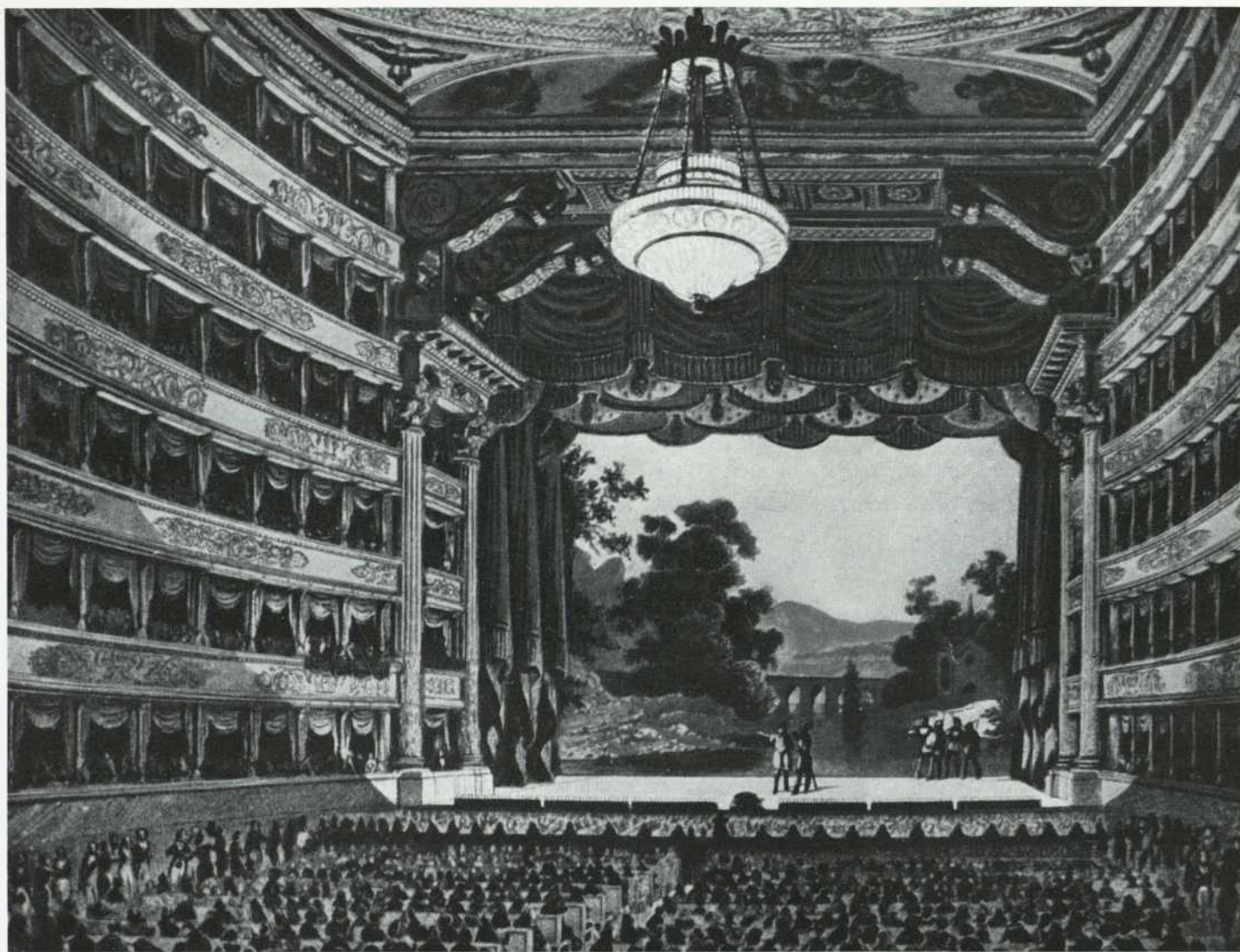
lucky predestination.

After another acoustical test, the official inauguration of La Scala – that is 'its solemn opening' as it was referred to in the press of the day – came about the 3 August 1778 with the music drama *Europa riconosciuta*, composed for the occasion by Antonio Salieri, with a libretto by the abbott Mattia Verazi, whose ideas for two ballets *Pofio e Mirra ossia i prigionieri di Cipro*, choreographed by Legrand with music by Salieri, and *Apollo placato*, choreographed by Canziani with music by Louis de Baillou, followed the opening.

Contemporaries remained perplexed on passing judgement on the front construction. It is necessary to understand the urban situation of Milan at those times and to visualize that from the lack of space (tall and unattractive buildings were being built in front of the theatre) Piermarini took full advantage, by animating the building structure with a proportionate style much like the auditorium's retreat with a large front terrace. Externally today's structure has changed very little from that recalled by our forefathers: the two lateral blocks, crowned by small terraces, that are seen today were added in 1830. The entrance to the hall was connected with waiting rooms for ladies and black coats, also with a coffee house and a fancy goods shop.

In 1778 the people of Milan were very much of one opinion when they praised the elegant harmonious beauty of the imposing hall. The proscenium arch, bold and majestic, was supported by small brackets sided by a long acanthus leaf. The stage was closed in by a curtain that recalled the symbolic and classic Parnassus. A second curtain depicted Telemachus' wedding (both were destroyed). The external arrangement of the boxes was perfectly executed both for acoustics as well as for visibility, protected by balaustrades alternated in schematic order discreetly blended with gold and silver. The vault – which was a trussed roof made of plaster and centres of timber, to which is attributed the hall's acoustical perfection – was done in frescos of polychromous motifs.

The march of time, technological and sociological progress, as well as custom changes brought about a few modifications to the stage and the auditorium, none so extraordinary as to change its architectural structure. We will now mention some of those alterations,



La salle vers 1850 / The auditorium towards 1850.

L'œuvre du temps, le progrès technique, et quelquefois les exigences sociales ou seulement les coutumes donnèrent lieu à plusieurs modifications à l'intérieur – sur scène et dans la salle – mais aucune d'entre-elles n'arriva au point de toucher à la structure architecturale d'origine. Quelques-uns de ces travaux doivent être décrits ici, tout en renvoyant à plus tard la description de ceux qui furent réalisés après la reconstruction de 1946. En 1796, les écussons et les couronnes nobiliaires furent mises hors la loi par la République Cisalpine, obligeant ainsi les propriétaires à mutiler les décorations de leur loge, où l'héraldique avait une remarquable importance. En 1807, le plafond et les loges furent soumis à une première transformation générale de la décoration, toujours en pur style néo-classique. Une deuxième transformation eut lieu en 1830, d'autres en 1875 et 1879. Enfin, en 1921, les loges (rachetées à leurs propriétaires) furent uniformément tapissées, sauf quelques-unes, en damas rouge, telles que nous les voyons aujourd'hui. En 1807, on élargit la scène en occupant l'aire d'un monastère contigu, qui fut démoli. En 1891, on supprima les places debout du parterre. En 1907 on compléta la transformation du cinquième rang des loges en première galerie. La même année, on abaissa le niveau de l'orchestre afin de former ainsi le gouffre harmonique (ou 'golfe mystique' pour employer l'expression de Wagner). Entre 1920 et 1922 on recula l'avant-scène, qui auparavant s'étendait jusqu'aux premières loges et l'on procéda à une radicale modernisation de la scène et de ses installations mécaniques et électriques, les rendant ainsi adéquates aux exigences des spectacles. En 1935, on refit le foyer des loges, trois ans plus tard, la scène fut dotée de ponts et panneaux mobiles. Au début, la salle était éclairée par des groupes de bougies; en 1821 on inaugura un grand lustre à argands qui déjà en 1788 avaient substitué l'illumination à l'huile sur la scène et qui en 1860 cédèrent leur place à l'illumination à gaz (depuis 1852, les lampes à arc avaient fait une apparition révolutionnaire sur scène). En 1883, c'est-à-dire à peine un an après que, grâce à Edison, la première centrale électrique du monde fut entrée en fonction à New-York, la Scala pouvait ajouter à ses records celui d'employer l'illumination électrique.

Le chroniqueur de la *Gazette de Lugano*, qui

while postponing the reference to those made after the theatre's reconstruction in 1946. In 1796 the Cisalpine Republic put a band on noble coats of arms and crowns, forcing box holders to remove such decorations from their boxes, where heraldry had once had a significant role. In 1807 the boxes and the vault were remodelled, but always in the neo-classical style. Another renovation followed in 1830, another in 1875 and one in 1879. Finally in 1921 the boxes (redeemed from private ownership) were uniformly upholstered, with the exception of a few in a red damask, just as they are today. In 1807 the stage was enlarged, occupying part of a demolished old monastery. In 1891 standing rooms in the orchestra were abolished. In 1907 the remodelling of the fifth row of boxes in the first gallery was completed. In the same year the floor of the orchestra was lowered creating the sounding board which would later be essential for Wagnerian operas. Between 1920 and 1922, the stage was withdrawn while at first reached the stage boxes, then followed the radical remodelling of the stage area and its electrical and mechanical services making them adequate for the new scenic demands. In 1935 the boxes retreat was redone, and three years later the stage was fitted with elevators and movable panels. At first candles were used to light the hall, in 1821 a new chandelier of argands was installed, already having substituted in 1788 oil lighting for the stage and which gave way in 1860 to gas lighting (from 1852 there had appeared on the stage the revolutionary arch-lights). In 1883, more or less a year after – thanks to Edison – the first electrical plant in the world was in operation in New York, and La Scala added another to its many premiers, that of introducing the electric lighting.

The critic for the *Gazzetta di Lugano*, which in 1778 had published the report of the successful acoustical tests at La Scala and of its imminent opening, involuntarily marked the program which the theatre would always follow. « The method of these productions will be of an unusual and entirely new kind. This tends to reform the immense abuses which had introduced licentious executions in the Italian musical theatre. It is hoped to achieve these aims by increasing the action of dramas and by fixing attention on the actors thus achieving greater truths, consequently greater

les premiers jours de juillet annonçait la nouvelle de la parfaite réussite des essais d'acoustique à la Scala et de sa prochaine ouverture à l'activité artistique, traçait involontairement le programme auquel le théâtre se serait depuis lors toujours conformé : « Le système de ces spectacles sera d'un genre inusité et complètement nouveau. Il tend à réformer les énormes abus qu'une exécution capricieuse a introduits dans le théâtre musical italien. On souhaite atteindre ce but en augmentant le mouvement et l'action des drames, en concentrant l'attention des artistes, en y mettant plus de vraisemblance, et par conséquent un plus grand intérêt dans le déroulement du spectacle ». Programme de perfectionnement donc, et l'histoire du mélodrame prouve qu'il fut réalisé surtout sur la scène de la Scala. D'ailleurs la Scala s'inséra tout de suite dans l'atmosphère milanaise, elle en devint une vive et vivifiante 'présence', et s'imposa à l'attention de tous, même en dehors de l'Italie, comme un fait culturel outre qu'artistique, un pôle d'attraction de multiples activités. Son public – en accueillant avec intérêt tous les styles, toutes les écoles et tendances artistiques, en en discutant avec passion, parfois avec sévérité mais toujours équitablement – devint la mesure d'un succès capable d'assurer peut-être l'immortalité d'un artiste, créateur ou interprète qu'il fût.

Dans son ambiance, la critique musicale, autrefois simple chronique, s'éleva au rang de science, grâce aux écrits de Rovani, Filippi, Cesari. Sa féconde existence stimula la création des grandes initiatives éditoriales des Lucca, Ricordi, Sonzogno. Et ce fut expressément pour la Scala que les plus grands impresarii vinrent s'installer à Milan.

Le plus connu et même le plus pittoresque de ces 'capitaines' de l'art lyrique fut sans doute le milanais Domenico Barbaja, qui en 1826 prit en main la direction du théâtre et l'exerça jusqu'en 1832, faisant triompher Bellini avec la *Sonnambula* et la *Norma*. La figure du bergamasque Bartolomeo Merelli est également intéressante; il fut l'élève de Simone Mayer, le condisciple de Donizetti, poète et musicien avant d'être impresario. Il réalisa des saisons lyriques à Vienne, Paris, Londres, Berlin, Saint-Petersbourg; enfin, de 1836 à 1850 et de 1860 à 1863 la Scala lui fut confiée. Il n'hésita pas un instant à payer 3.000 liras autrichiennes pour chaque récital

interest and discipline in the performance ».

A program of such high standards which would be a permanent turning point in the melodramatic history of the stage at La Scala, on the other hand one which will make its presence felt in Milan, a presence which would enliven and attract everyone's attention, even outside Italy, as a cultural and artistic factor, an attraction pole of multiple activities. Its public would receive all styles with interest, every school or artistic trend would be discussed passionately, and sometimes a bit too severely but with equanimity: this became the measuring rod by which an artistic success whether it be creative or performing could assure immortality. In its environment, music criticism elevated itself from simplicity to a science through the writings of such men as Rovani, Filippi and Cesari. Its fertile existence became a stimulus for the institution of conspicuous editorial initiatives, by such as Lucca, Ricordi and Sonzogno. Because of La Scala the greatest impresarios of the day established themselves in Milan. The best known, or shall we say the most colorful of all the lyrical art captains, was without doubt Domenico Barbaja who assumed the management of La Scala in 1826 and kept it until 1832, bringing triumph to the Bellini of *Sonnambula* and *Norma*. Not any less important was Bartolomeo Merelli from Bergamo, a pupil of Simone Mayer and fellow student of Donizetti, a poet and musician before becoming an impresario. Producing tremendously successful seasons in Vienna, Paris, London, Berlin, and St. Petersburg, then from 1836 to 1850 and again from 1860 to 1863 he was retained by La Scala. He did not hesitate to pay 3,000 Austrian lire per performance to Malibran, neither of booking the two great rival ballerinas Cerrito and Elssler on the same evening, but above all he was responsible for introducing the genius of Verdi, by producing his first opera *Oberto* in 1839; not being dismayed by the failure of *Giorno di Regno*, he agreed to a new test by producing *Nabucco* in 1842 and *I Lombardi* in 1843. He will also recall the impresario Cattaneo, who is credited with having unsuccessfully attempted to introduce for the first time in 1873 to Milan audiences what was then ironically called 'the music of the future', the opera being *Lohengrin*, the composer Richard Wagner.

de la Malibran et il fit danser dans la même soirée les grandes rivales Cerrito et Elssler. Mais il eut surtout le mérite de déceler le génie de Verdi, dont il fit représenter le premier opéra: *Oberto*, en 1830; il ne se rendit même pas après l'échec d'*Un jour de règne*, ce qui lui permit sa revanche et la consécration de Verdi avec *Nabucco* (1842) et *Les Lombards* (1843). Nous citerons encore l'imprésario Cattaneo dont il faut admirer l'audacieuse et – hélas – malheureuse tentative de faire apprécier par les Milanais, pour la première fois en 1873, ce que beaucoup de personnes appelèrent alors 'la musique de l'avenir' c'est-à-dire la musique de Wagner (l'opéra était *Lohengrin*).

Bellini, Donizetti, Verdi, et avant eux, Rossini – qui artistiquement parlant naquit à la célébrité en 1812 avec *La pierre de touche* –, furent les consécrateurs et en même temps les bénéficiaires de l'immense réputation de la Scala au XIX^e siècle; Verdi surtout, qui terminera la longue ellipse de sa 'présence' à la Scala et sa glorieuse carrière de créateur par les nouvelles et définitives versions de *La force du destin* et de *Simon Boccanegra* (1881), par la première représentation pour l'Europe d'*Aida* (1872), par la *Messe de Requiem* (1874), et par les premières mondiales d'*Othello* (1887) et de *Falstaff* (1893).

La prédominance de la géante figure de Verdi n'empêcha pas l'affirmation d'autres musiciens, parmi lesquels il faut nommer en premier lieu Puccini, qui fit ses premiers pas à la Scala avec *Le Villi* et *Edgar*, fut acclamé avec *Manon Lescaut* (1894), *La Bohème* (1897), *Tosca* (1900) et, après le four de *Madame Butterfly* (1904), avec *La fille du Far-West* (1912). Il y revint spirituellement, guidé par la main de Toscanini, avec *Turandot*, que la mort l'empêcha de terminer.

Comme la Scala avait donné l'occasion à son public de se familiariser avec des auteurs comme Gluck, Weber, Beethoven, Mozart et plus tard Gounod, Massenet, Bizet, à la fin du siècle dernier et au début du XX^e siècle, elle offrit également son hospitalité aux étrangers, exerçant une action culturelle et de divulgation en réalisant une nouvelle série de premières représentations en Italie. Il faut au moins rendre compte, dans ces quelques lignes, de quatre opéras de Wagner (*Les maîtres-chanteurs de Nuremberg*, 1889; *Siegfried*, 1899; *Parsifal*, et *L'Or du Rhin*, 1903), et de

First Rossini, then Bellini, Donizetti and Verdi – Rossini really came into his own as an artist and a celebrity in 1812 with *La pietra di paragone* – they were the consecrators and also the beneficiaries of La Scala's immense notoriety in the nineteenth century. Verdi above all, who was to conclude the long arch of his presence at La Scala and his glorious creative career with new and definitive versions of *Forza del Destino* (1869), *Simon Boccanegra* (1881), the first European production of *Aida* (1872), the *Requiem Mass* (1874), and with the world premieres of *Otello* (1887) and *Falstaff* (1893).

The predominance of a gigantic Verdian image did not, however, preclude the affirmation of other composers. To begin with Puccini, who took his first steps at La Scala with *Le Villi* and *Edgar*, was acclaimed for *Manon Lescaut* (1894), *La Bohème* (1897), *Tosca* (1900), after the black night of *Madame Butterfly* (1904) for *La Fanciulla del West* (1912) and in 1926, having died prematurely, returned posthumously guided by Toscanini's hand with *Turandot*. Since La Scala had permitted itself to become familiar with composers such as Gluck, Weber, Beethoven, Mozart, and later Gounod, Massenet, Bizet, and so among the last of the eighteenth century and the first of the nineteenth century La Scala demonstrated its hospitality to foreigners, undertaking a cultural function of spreading a new series of premieres in Italy. Among which were four Wagnerian operas (*The Meistersinger von Nürnberg*, 1889; *Siegfried*, 1899; *Parsifal*, and *Das Rheingold*, 1903). Three operas by Richard Strauss (*Salome*, 1906; *Elektra*, and *Der Rosenkavalier*, 1912). Then in 1900 Tchaikovsky's *Eugène Onégin*, and *The Queen of Spades* (1906), in 1909 Mussorgsky's *Boris Godunov*, in 1908 Debussy's *Pelléas et Mélisande*, and *Ariane et Barbe-Blue* by Dukas.

More than a century of splendid artistic life, for which Milan had earned the title of 'capital of the melodrama' both in Italy and abroad, did not suffice to forestall a serious crisis in 1897, when the City Council voted not to give the theatre its subsidy. Guido Visconti di Modrone intervened and, leading a group of citizens, assumed the management of the theatre for a period of three years 'solely with artistic intentions devoid of any speculative ideas'; upon his death the management was taken over by his son Uberto, who

trois opéras de Strauss (*Salomé*, 1906; *Electre*, 1909; *Le Chevalier à la Rose*, 1912). Et encore de *l'Oniégine* (1900) et de *La Dame de Pique* (1906) de Tchaikovsky, de *Boris Godounov* (1909) de Moussorgsky, de *Pelléas et Mélisande* (1908) de Debussy, d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas.

Plus d'un siècle d'une vie artistique splendide qui valut à Milan, en Italie aussi bien qu'à l'étranger, le titre de 'capitale du mélodrame'. Cependant ceci ne suffit pas à empêcher une grave crise en 1897. Ce fut lorsque le Conseil municipal décida de refuser la subvention habituelle. Alors Guido Visconti di Modrone intervint, et à la tête d'un groupe de citoyens assumant pendant trois ans la gestion du théâtre avec « un sévère critère artistique et sans aucune idée de spéculation ». A sa mort, son fils Uberto hérita de la gestion et la continua. Guido Visconti confia la direction artistique à un chef d'orchestre âgé d'à peine trente et un ans, que les Milanais avaient déjà pu apprécier durant deux saisons lyriques au teatro Dal Verme et même à la Scala au cours de quatre concerts, Arturo Toscanini. Avec Toscanini la Scala se retrouva, et c'est avec lui que l'histoire moderne de la Scala commence, bâtie sur la rencontre entre l'esprit de sa nouvelle gestion « sans un but lucratif » et la conception artistique de son nouveau directeur dont la rigueur artistique ne consent aucune pause ou fléchissement.

Depuis 1898 – dont la saison s'ouvre avec *Les maîtres-chanteurs* le 26 décembre – dire Scala signifie en réalité dire Toscanini, même si par intervalles le maître s'éloignera de 'son' théâtre.

La guerre de 1914-18 terminée, il faut résoudre le problème urgent de la réglementation financière et juridique de la Scala afin de lui assurer une activité sans arrêt. On trouve la solution en créant en 1921 un Institut Autonome sous les auspices de Toscanini, de l'avocat Caldara, maire de Milan, du sénateur Luigi Albertini, directeur du *Corriere della Sera*. Aux termes de la loi, l'on reconnaît à la Scala, érigée en Institut Moral, le caractère et les fonctions d'Institut National de l'art lyrique. Toscanini reprend la direction artistique et inaugure la nouvelle gestion du théâtre avec un *Falstaff* mémorable, la soirée du 26 décembre 1921. Durant huit saisons, la Scala

kept it until 1917. Guido Visconti entrusted the artistic directorship to a young conductor of scarcely thirty years of age, whom the Milanese had had an opportunity to judge while conducting two operatic seasons at the Teatro Dal Verme and in four concerts at La Scala: his name, Arturo Toscanini. With Toscanini La Scala will really come into its own. It is with him that the modern history of La Scala begins, which was built on a rapport between the spirit of the new management 'without lucrative ends' and the artistic conception of the new artistic director, whose integrity would not permit allowances for mediocrity. From 1898 – the season had opened with the *Meistersinger* – to mention La Scala is to mention Toscanini, even if at times the maestro would absent himself from his theatre.

After the war of 1914-18, a system was urgently sought to secure for La Scala a constant and quiet nimbleness with regard to jurisdiction and financial stability. This problem was solved in 1921 by proclaiming autonomy for La Scala under the auspices of Toscanini, Milan's Mayor Caldara, Senator Luigi Albertini director of the *Corriere della Sera*. La Scala was organized as a non-profit organization with a structure and function similar to that of the 'National Institute for the Lyrical Art'. Toscanini returned to the artistic directorship and opened the new season of the recently conceived organization with a memorable *Falstaff* on 26 December 1921, and from there on out for eight seasons La Scala will identify with him. In a society made skeptical and inattentive by the war, the reputation of La Scala is revived in the world, and the myth of Toscanini's Scala flourishes while Milan becomes worth of a visit only to attend a performance. An exact suggestive synthesis of these eight seasons is given by a German critic: « La Scala of today is a collective Toscanini, his will, his work ». Alas, in 1929 political adversities forced Toscanini to leave the theatre. A heavy loss indeed. The pessimists judged that the age of great singers was something of the past, that the opera as a creative force was in crisis. However, La Scala strenuously defended its principles, until that fatal day in 1943.

The night of August 16, 1943, an aerial bombardment hit La Scala destroying its patrimony (of costumes and scenery for more than one hundred operas). The metallic curtain sav-



(Museo Teatrale alla Scala).

La façade vers 1850 / The front towards 1850.

s'identifiera plus que jamais à son directeur. Au sein d'une société devenue sceptique et indifférente à la suite de la guerre, la popularité de la Scala connaît une nouvelle jeunesse; le mythe de la Scala de Toscanini refléurit: une représentation créée et réalisée par lui vaut bien une visite spéciale à Milan. C'est un critique allemand qui donne une synthèse juste et suggestive de ces huit saisons: « Aujourd'hui, la Scala est personnifiée par Toscanini: c'est sa volonté, son travail ». Malheureusement, en 1929, les événements politiques obligent Toscanini à abandonner la Scala. Une lourde succession. Les pessimistes estiment que l'ère des grands chanteurs s'achemine vers son crépuscule, que le mélodrame en tant que création est en crise. Mais la Scala continue à défendre farouchement sa suprématie. Jusqu'au fatal 1943. Dans la nuit du 16 août de cette année, un bombardement aérien toucha la Scala et détruisit tout son précieux patrimoine (décors, costumes, accessoires de plus de cent opéras). Le rideau métallique sauva la scène, mais le toit de la salle s'écroula, les loges, les galeries, l'avant-scène croulèrent en plusieurs points, le parterre disparut sous un amas de poutres et de gravats. On aurait dit que quelque chose d'irréparable s'était passé dans le monde de l'art. On avait perdu non seulement un théâtre, mais aussi le plus fameux temple de la musique qu'une ville, qui n'était même pas une capitale – ou ne le fut que de royaumes éphémères – et qui n'aspirait pas encore au rang de métropole, avait voulu cent soixante ans auparavant le plus beau et le plus somptueux de tous les théâtres des nombreuses capitales et métropoles. Le Temple à la gloire duquel le génie de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi avait contribué, ainsi que la présence de nombreux astres du 'bel canto', de Giuditta Pasta aux sœurs Grisi, de la Malibran à la Patti, de Rubini à Tamagno, à Caruso, à Chaliapine; l'art de chefs d'orchestre tels que Faccio, Toscanini, et la bravoure, la grâce de danseuses devenues légendaires comme la Cerrito et la Taglioni; la splendeur des décors de Sanquirico et de Ferrari, et la perfection technique des spectacles, en tête du progrès. Le Temple enfin, dont le charme secret est peut-être contenu, comme un emblème, dans une phrase de Stendhal: « J'arrive le soir à sept heures à Milan, mort de fatigue, je cours à la Scala et mon voyage est payé! ».

ed the stage area, but the ceiling of the hall collapsed, the boxes, the galleries, the proscenium all collapsed at different points, the orchestra floor was buried under mountains of debris. It seemed that something irreparable had befallen the artistic world. The fact that a theatre was destroyed was not the point; but the most famous home of music that a city, which having been a capital only ephemerally and which had not even aspired to the name of metropolis, but had wanted a hundred and sixty-five years before a theatre more beautiful and sonorous than those of many capitals and great cities. This home to which the genius of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi had been its consecration, not to mention the presence of so many other stars of the lyrical firmament from Giuditta Pasta to the Grisi sisters, from Malibran to Patti, Rubini, Tamagno, Caruso and Shaliapin; the conducting art of a Faccio or Toscanini; the bravura of the mythical ballerinas such as Cerrito and Taglioni; the magnificent scenic decor of a Sanquirico or a Ferrari, the technical perfection of the productions brought up to date by progress. In other words: the home whose secret fascination is enclosed like an emblem in a sentence by Stendhal « I arrive in Milan at seven in the evening dead tired, and I run to La Scala, my trip is rewarded ».

The rebirth of La Scala was a problem that was planned immediately after the liberation, in the spring of 1945. The dynamic will of rebirth which was tested during the war, also manifested itself through the reconstruction of the theatre, which for one and a half century had also been the symbol of intellectual and artistic fervor of Milan. The Mayor Antonio Greppi named Antonio Ghiringhelli Extraordinary Commissioner (in 1948 Dr. Ghiringhelli was named Superintendent and still occupies the post). An engineer by the name of Luigi L. Secchi was instructed to follow a strict, but not arid, reconstruction job: the roof was rebuilt of iron, the miraculous architectural proportions of the hall with its structure and its embellishments according to designs by Piermarini and Sanquirico were restored, the vault was reproduced following designs of an anonymous painter of the 1870s; the sixty chandeliers as well as the main chandelier with its three-hundred and sixty-five lamps were refitted with crystal from Bohe-

Faire renaître la Scala était donc un problème qui se posait dès le lendemain de la libération de Milan au printemps de 1945. La dynamique volonté de renaissance qui animait Milan, tellement éprouvé par la guerre, devait se manifester également par la reconstruction du théâtre qui avait été un peu le symbole de la ferveur intellectuelle et artistique de la ville pendant un siècle et demi. Le maire, l'avocat Antonio Greppi, nomma Antonio Ghiringhelli Commissaire extraordinaire (en 1948 Monsieur Ghiringhelli fut nommé Surintendant et il occupe encore cette fonction). L'ingénieur Luigi L. Secchi fut chargé des travaux qui suivirent un fidèle mais non rigide critère de reconstruction: le toit fut refait en fer, les miraculeuses proportions architecturales de la salle, avec ses structures et ses décorations, furent refaites d'après les dessins de Piermarini et de Sanquirico, on refit l'ancien plafond décoré selon le dessin du peintre anonyme de 1879, les soixante candélabres resplendirent à nouveau, ainsi que le lustre central en cristal de Bohême, avec ses 365 ampoules; la salle retrouva son inimitable acoustique – qui fut défini de 'bel canto'. Pour la troisième fois en un demi-siècle, comme un signe du destin, la Scala fut rendue à la musique par Toscanini. Le Maître, prié sans arrêt après les années d'exil, retourna finalement à Milan: il avait depuis peu fêté ses 79 ans, et ne dirigeait plus en Italie depuis 1931. Le soir du 11 mai 1946 il réinaugura 'sa' Scala avec un concert d'œuvres de Rossini, Verdi, Boito et Puccini.

Dans une ville encore pleine de décombres, la reconstruction de la Scala apparut comme le témoignage de la volonté commune de renaissance spirituelle et morale. Mais pour que le théâtre pût vraiment revenir à la vie, il était indispensable d'affronter et de résoudre de graves problèmes: appliquer une politique musicale digne du passé et en harmonie avec les nouvelles exigences artistiques et techniques, reconstituer le patrimoine des décors et des costumes, moderniser les installations et les services, etc... On affronta courageusement ces problèmes et petit à petit ils furent résolus. Aujourd'hui, la Scala assure la stabilité de l'orchestre, des chœurs, des ballets, des techniciens; elle possède à la Bovisa, un quartier à la périphérie de Milan, des entrepôts et des laboratoires d'une efficacité parfaite (on y garde plus de 60.000 costumes

et étaient une fois de plus resplendissants, la salle aurait une fois de plus sa célèbre acoustique, l'acoustique du 'bel canto' comme on l'appelle. Pour la troisième fois en un demi-siècle, comme un signe du destin, La Scala fut rouverte avec Toscanini à la barre. Le maître, si longtemps recherché après tant d'années d'exil, était enfin de retour à Milan: il avait 79 ans, et n'avait plus dirigé en Italie depuis 1931, ainsi le soir du 11 mai 1946 il réinaugura 'sa' Scala avec un concert de musique de Rossini, Verdi, Boito, et Puccini.

En une ville encore pleine de débris, la reconstruction de La Scala sembla un acte moral et spirituel, un témoignage de la volonté de renaissance. Pour que le théâtre pût revenir à son plein fonctionnement, il fallait résoudre des problèmes: une politique musicale digne du passé et adaptée aux exigences artistiques et techniques du présent devait être décidée, ainsi que la reconstruction des costumes, des décors et le remplacement des services électriques et mécaniques. Tous ces problèmes furent résolus avec courage et patience. Aujourd'hui La Scala a atteint la stabilité: l'orchestre, le chœur, le corps de ballet, les techniciens et les artistes sont à la Bovisa, une zone à la périphérie de Milan, dans des entrepôts, des studios de construction scénique de parfaite efficacité (il y a plus de soixante mille costumes et décors pour cent cinquante productions); une très moderne installation électrique a été mise en place, composée de 318 circuits électroniques contrôlés, et un système de climatisation, ainsi qu'un système de télévision avec des systèmes électroacoustiques pour garantir son parfait fonctionnement; en 1956 un nouveau foyer a été construit et un nouveau lieu de repos pour l'orchestre, en 1957 un lieu de repos a également été construit dans les galeries, créant ainsi une maison d'opéra qui, outre tout le reste, a même une importance sociale: pour terminer ce discours, le management a également travaillé dans les salles de répétition, les vestiaires (principaux) ainsi que les vestiaires du chœur.

Cependant, La Scala a fait autre chose, quelque chose de beaucoup plus important ces dernières années, elle a construit La Piccola Scala (La Petite Scala): une maison de 500 places, une scène d'une superficie de 1720 mètres carrés, qui a été construite dans le bâtiment adjacent à La Scala, où sur ses étages supérieurs se trouvent des studios pour l'école de ballet, le chœur ainsi que des salles de répétition, etc.: elle est appelée affectueusement La Scala's daughter. En béton



11 Mai 1946: la Scala reconstruite est inaugurée par Toscanini avec un concert.
May 11, 1946: Toscanini's return to Milan to inaugurate the rebuilt Scala.

et les décors de 150 opéras): a construit une installation électrique moderne, dont les 318 circuits sont commandés électroniquement; elle a été dotée d'un appareil pour la climatisation et la réfrigération de l'air et d'un circuit interne de télévision, ainsi que d'installations électro-acoustiques lui permettant un fonctionnement impeccable. En 1956, le nouvel hall et un nouveau foyer pour le parterre furent inaugurés; en 1957, les galeries furent également pourvues d'un foyer particulier, réalisant ainsi une œuvre d'une signification sociale évidente.

Mais la Scala a fait davantage ces dernières années: elle a construit, à côté d'elle, un nouveau théâtre, la Petite Scala: 500 places, une scène d'environ 160 mètres carrés, prise dans l'immeuble contigu. Aux étages supérieurs sont logées les salles d'études de l'école de ballet, du chœur, de répétitions etc. Inspirés par une heureuse idée, on l'a appelée « la fille de la Scala ». En termes concrets, ce théâtre fut créé pour remettre en valeur et donner, en contact direct avec le public, comme une authentique leçon, toute une partie du répertoire mélodramatique et instrumental, patrimoine du XVII^e et du XVIII^e siècles, qui fut créé (ou parce que sa structure intrinsèque s'accommode mieux) pour des théâtres de dimensions réduites; tant pour présenter au public, en stimulant son goût et sa sensibilité pour la musique contemporaine, toutes les œuvres du XX siècle écrites pour de petits ensembles (orchestre, chœur et interprètes vocaux), que pour offrir des œuvres déjà insérées historiquement et esthétiquement dans le panorama musical de la première moitié du siècle, ou encore pour encourager de jeunes talents à s'engager sur la voie du théâtre. L'inauguration de la 'Piccola Scala' (Petite Scala) eut lieu le 26 décembre 1955 avec *Le mariage secret* de Cimarosa, dirigé par Nino Sanzogno, metteur en scène Giorgio Strehler, décor de Luciano Damiani, costumes d'Ezio Frigerio.

Après la reconstruction, la première saison fut inaugurée le 26 décembre 1946. A l'affiche: *Nabucco* de Verdi. Depuis cette soirée, le monde (indépendamment des goûts musicaux de l'époque) a assisté à la renaissance du mythe de la Scala. Durant ces vingt et un ans, on a monté 260 opéras et 125 ballets. Dans une sage alternance d'antique et de moderne, d'œuvres populaires et de nouveaux opéras, la

terms, it is an ideal theatre for the re-evaluation and experience of true rapport with the live audience, which is a most important lesson, of a great part of the melodramatic and instrumental patrimony of the sixteen-seventeen hundreds which was created (because of its intrinsic structure was better suited for it) for theatres of reduced dimensions; in this manner the tastes and sensibility of the public were stimulated towards contemporary music, all those works of the nineteen-hundreds written for small ensembles (orchestras, chorus and vocal interpreters) or whether it proposes works already established historically or aesthetically in the musical panorama of the first half of the century, thus encouraging young composers to attempt a theatrical career. La Piccola Scala was inaugurated on 26 December 1955 with *Il matrimonio segreto* by Cimarosa, conducted by Nino Sanzogno, directed by Giorgio Strehler, sets by Luciano Damiani and costumes by Ezio Frigerio.

The first season after the reconstruction, La Scala opened with Verdi's *Nabucco* on 26 December 1946. From that evening the world, independent of musical tastes, has assisted re-establishing the myth of La Scala. In the past twenty-one years, 260 operas and 125 ballets have been prepared, with a masterful balance of popular and new operas, both old and modern, the most illustrious names in musical annals file by while La Scala accents as the guide of the artistic and cultural world its universal character and its responsibility of Milan: from Monteverdi's *Incoronazione di Poppea* and *Orfeo* to Händel's *Julius Caesar* and *Heracles*, Cherubini's *Medea*, Berlioz' *The Trojans*, Berg's *Wozzeck* and *Lulu*, Hindemith's *Mathis der Maler* and *Cardillac*, Busoni's *Doctor Faust* and *Turandot*, Prokofiev's *The Flaming Angel*, Shostakovitch's *Ekaterina Ismailova*. It is often true that operas presented in Italy for the first time are produced at La Scala (such as *Peter Grimes* by Britten, *Love of Three Oranges* by Prokofiev, *The Cunning Little Vixen* by Janacek, and *Aaron and Moses* by Schönberg) or world premieres (such as *The Rake's Progress* by Stravinsky, *David* by Milhaud, *Dialogues of the Carmelites* by Poulenc, *Murder in the Cathedral* by Pizzetti and *Atlantida* by Falla).

The operatic seasons are usually followed by spring and autumn symphonic seasons. Here it is necessary to remember that in 1875

Scala voit défiler les noms les plus prestigieux du Gotha musical et accentue ainsi son caractère universel et sa fonction de guide dans le monde culturel et artistique de Milan : du *Couronnement de Poppée* et d'*Orphée* de Monteverdi à *Jules César* et *Héraclès* de Haendel, à *Médée* de Chérubini, aux *Troyens* de Berlioz; de *Wozzeck* et *Lula* de Berg, à *Mathis le peintre* et *Cardillac* d'Hindemith, au *Docteur Faust* et *Turandot* de Busoni, à *L'Ange de Feu* de Prokofiev, à *Ekaterina Ismailova* de Chostakovitch. Il s'agit très souvent d'opéras représentés pour la première fois en Italie (de *Peter Grimes* de Britten, à *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev, de *Le rusé petit renard* de Janáček, à *Moïse et Aaron* de Schönberg) ou d'œuvres en première exécution mondiale comme *The rake's progress* de Stravinsky, *David* de Milhaud, *Dialogues des Carmélites* de Poulenc, *Meurtre dans la cathédrale* de Pizzetti, *L'Atlantide* de Falla.

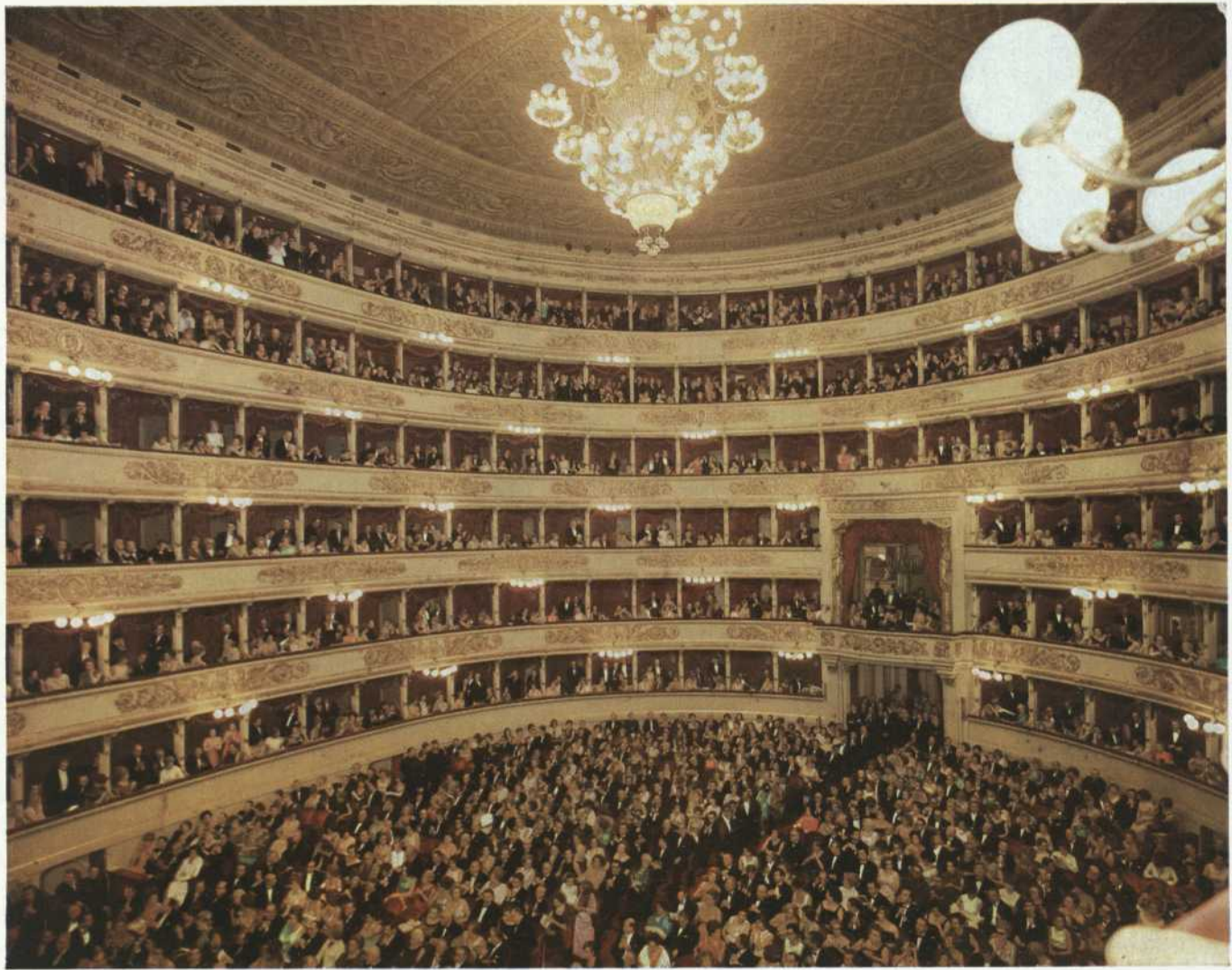
On alterne régulièrement au printemps et en automne les saisons symphoniques avec les saisons lyriques. Il faut rappeler ici qu'en 1875 la Scala comblait un vide dans la vie musicale de Milan et complétait sa physionomie artistique en faisant de son Orchestre un ensemble permanent, et en instituant des cycles périodiques de concerts. Trois ans plus tard, Franco Faccio dirigeait l'orchestre à Paris où, à l'occasion de l'Exposition Universelle, on avait organisé également des fêtes musicales. La stupeur du début (car la Scala était surtout connue comme théâtre lyrique) céda bien vite la place à l'admiration générale; la Scala possédait donc un Orchestre capable de sortir victorieux d'une confrontation avec les autres orchestres européens, plus riches en expériences et en traditions.

En comptant les spectacles lyriques, les ballets et les concerts, la Scala effectue annuellement 220/230 manifestations, qui attirent 400.000 spectateurs.

Toute cette imposante activité n'a pas empêché la Scala d'accepter quelques-unes des nombreuses invitations qui lui parviennent du monde entier. Même autrefois, les voyages à l'étranger avaient servi de bancs d'essai de son parfait fonctionnement. En 1909, à l'Opéra de Paris, en 1929 à l'Opéra d'Etat de Vienne et à celui de Berlin (six opéras dirigés par Toscanini), en 1937, à Munich et encore à Berlin (à cette occasion, l'ensemble de la Scala fut dirigé par Victor de Sabata). Même la nou-

La Scala filled a gap in Milan's musical life and completed its artistic physiognomy by making of the orchestra an organic complex and instituting periodic concert cycles. Three years later Franco Faccio took the orchestra to Paris and the music festival connected with the World's Fair. The initial surprise, since La Scala was primarily known as an opera company, was immediately dispelled into unanimous consensus to the fact that La Scala's orchestra could hold its own with any European orchestra with greater experience and tradition. Between operas, ballets and concerts La Scala annually produces 220-230 performances which draw around four hundred thousand spectators.

All this imposing activity has not prevented La Scala from accepting some of the many invitations that come from all over the world. In the past it has enjoyed successes abroad such as: in 1909 to the Opéra in Paris, Vienna and Berlin State Opera in 1929 (six operas conducted by Toscanini), in 1937 Munich and again Berlin (this time the company was under the direction of Victor De Sabata). Even the new theatre which raised itself out of the ruins of war was to face the judgement of foreign audiences: with De Sabata at its head it visited London's Covent Garden in September 1950, where *Otello*, *L'Elisir d'amore* and *Falstaff* were received with great enthusiasm. Other successful trips were to the Festivals of Holland (*The Italian in Algiers* and *Cinderella*), Munich (*Don Giovanni*), Berlin (*Lucia di Lammermoor*). In June 1956 Vienna played host to La Scala: at the Staatsoper *Lucia di Lammermoor* and *Il matrimonio segreto* at the Akademie Theater. In September-October of the same year twenty-four performances were done at the Johannesburg Festival with *Così fan tutte*, *Il matrimonio segreto* and *L'elisir d'amore*. In July 1957 the new Cologne Opera invited La Scala to participate and under the direction of Antonino Votto it presented a number of performances of *Sonnambula* and *Forza del destino*, at the inaugural festival. Again in August-September 1957, it accepted an invitation to bring four productions to the Edinburgh Festival, which were *Sonnambula*, *Elisir d'amore*, *Matrimonio segreto*, *Turk in Italy*. In June 1958 the company was once more on the move, this time representing Italy during the official Italian days at the Brussels World Fair with *Tosca* at the Grand



Une soirée à la Scala, aujourd'hui. / A night at the Scala, nowadays.

velle Scala, ressuscitée des ruines de la guerre, affronte le jugement d'un public étranger; dirigée par De Sabata, elle va en septembre 1950 au Covent Garden de Londres, où *Othello*, *L'Elixir d'amour*, et *Falstaff* sont triomphalement accueillis. D'autres spectacles de la Scala obtiennent des succès au Festival de Hollande (*L'Italienne à Alger*, *Cendrillon*), de Munich (*Don Juan*), de Berlin (*Lucie de Lammermoor*). En juin 1956, la Scala est reçue à Vienne et représente *Lucie de Lammermoor* au Staatsoper et *Le mariage secret* à l'Akademie Theater. En septembre-octobre de la même année, vingt-quatre représentations sont données au Festival de Johannesburg (*Così fan tutte*, *Le mariage secret*, *L'Elixir d'amour*). En juillet 1957, le Nouveau Théâtre de Cologne invite la Scala à participer aux fêtes de son inauguration par des représentations de la *Somnambule* et de *La force du destin*, dirigées par Antonino Votto. Encore en 1957, en août-septembre, la Scala accepte de monter quatre spectacles au Festival d'Edimbourg (*Somnambule*, *Elixir d'amour*, *Mariage secret*, *Turc en Italie*). En juin 1958, les ensembles artistiques et techniques du théâtre sont de nouveau en voyage, désignés pour représenter la nation aux journées officielles de l'Italie à l'Exposition Universelle de Bruxelles (*Tosca*, au Grand Auditorium, dirigée par Gianandrea Gavazzeni, *Le mariage secret* à la Monnaie, dirigé par Nino Sanzogno). Enfin, en septembre 1964, le voyage à Moscou, un voyage qui restera mémorable pour le théâtre lyrique et représentera pour la Scala la fin d'une période particulièrement difficile qui a duré vingt ans. Il nécessita le déplacement et l'installation de 400 personnes et les mises en scène de cinq opéras (au Théâtre Bolchoï et au Théâtre du Palais des Congrès: *Turandot* de Puccini et le *Trouvère* de Verdi dirigés par Gianandrea Gavazzeni, *Le Barbier de Séville* de Rossini et *Lucie de Lammermoor* de Donizetti dirigés par Nino Sanzogno, *La Bohème* de Puccini dirigée par Herbert von Karajan, qui présenta également deux exécutions du *Requiem* de Verdi). L'accueil du public moscovite et les critiques des journalistes soviétiques furent enthousiastes. Parmi les tournées de la Scala à l'étranger, il faut encore citer celle de novembre de la même année 1964 au Staatsoper de Munich pour d'autres représentations de *La Bohème*. Partout la Scala a été reconnue non seulement la dépo-

Auditorium conducted by Gianandrea Gavazzeni, and *Il matrimonio segreto* conducted by Sanzogno at the Monnaie. Finally in 1964, the trip to Moscow, a trip which will remain as a memorable occasion for the lyrical theatre, and which represented for La Scala a point of achievement from a difficult period which had lasted twenty years. It carried out the transportation of four hundred persons and scenery for five complete operas (at the Bolshoi Theatre and at the House of Congress Theatre: Puccini's *Turandot* and Verdi's *Trovatore* conducted by Gianandrea Gavazzeni; Rossini's *Barber of Seville* and Donizetti's *Lucia di Lammermoor* conducted by Nino Sanzogno, and Puccini's *Bohème* by Herbert von Karajan, who was later to conduct also two performances of Verdi's *Requiem*). The reception by Moscow's audiences and critics was fantastic. Among the trips La Scala has taken abroad, the one to Munich in November 1964 at the Staatsoper with performances of *La Bohème* must really be brought to mind as a great success. La Scala has not only been everywhere, but has also been confirmed as a possessor of a unique tradition, and recognized as an interpreter of an aspect of the Italian soul, bringing it a great civilized message.

It is also important to note La Scala orchestra's activities abroad. We will now mention the most important events. After the Paris concerts in 1878, it played in London, Strassburg and Switzerland during the 19th century. From the latter part of October 1920 until middle of June in 1921 Toscanini took it on a tour of Italy, United States and Canada (playing 57 concerts in North America: among these the concert at Love's Theatre in Montreal on 27 January 1921, the one at the Auditorium of Quebec on 21 March, the concerts at St. Denis Theatre of Montreal on 22 and 24 March). In 1924 Toscanini took the orchestra on a tour of Switzerland; in 1941 conducted by Gino Marinuzzi visited eighteen German cities; in 1941 and 1942 participated in the Festival of Lucerne; in 1950 (conducted by De Sabata and Guido Cantelli) participated in the Edinburgh Festival giving concerts in Albert Hall and Covent Garden in London; in 1953 went once again to the Lucerne Festival, under Cantelli and Antonino Votto; in 1955 made a tour of Europe playing in Paris, Amsterdam, Hamburg among many cities;

sitaire d'une tradition unique et l'interprète d'un des aspects de l'âme italienne, mais aussi la porteuse d'un haut message de civilisation.

L'activité symphonique que la Scala a exercée avec son propre orchestre est également importante. Nous citerons les principales manifestations. Après les concerts en 1878 à Paris, l'orchestre joua le siècle passé, à Londres, à Strasbourg et en Suisse. De la fin d'octobre 1920 à la moitié de juin 1921, Toscanini l'emmena dans une longue tournée à travers toute l'Italie, aux Etats-Unis et au Canada (57 concerts en Amérique du Nord, parmi lesquels nous citerons le concert au Love's Theatre de Montréal le 27 janvier 1921, le concert à l'Auditorium de Québec le 21 mars, les concerts au St. Denis Théâtre de Montréal le 22 et le 24 mars). En 1924, l'Orchestre de la Scala dirigé par Toscanini fit une autre tournée en Suisse; en 1941, dirigé par Gino Marinuzzi, il visita 18 villes allemandes; en 1941 et en 1942, il participa au Festival de Lucerne; en 1950 (chefs d'orchestre de Sabata et Cantelli) il participa au Festival d'Edimbourg et donna des concerts à l'Albert Hall et au Covent Garden de Londres; en 1953, il fut encore au Festival de Lucerne, sous la direction de Guido

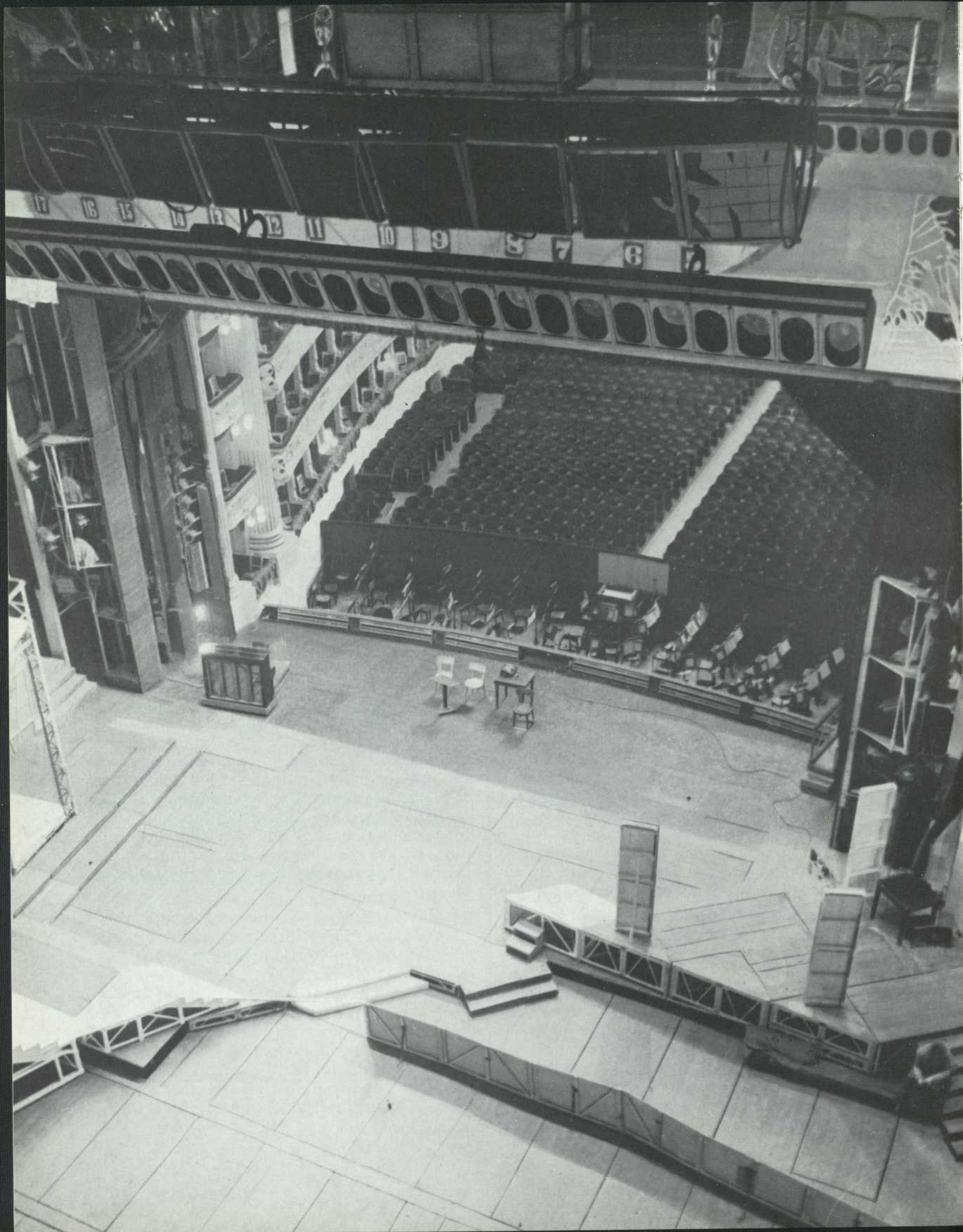
Cantelli et d'Antonino Votto; en 1955, il fit le tour de l'Europe avec Cantelli, jouant entr'au- tre à Paris, Amsterdam, Hambourg; en 1958, il alla à Bruxelles (chefs d'orchestre Sanzogno, Giulini, Votto).

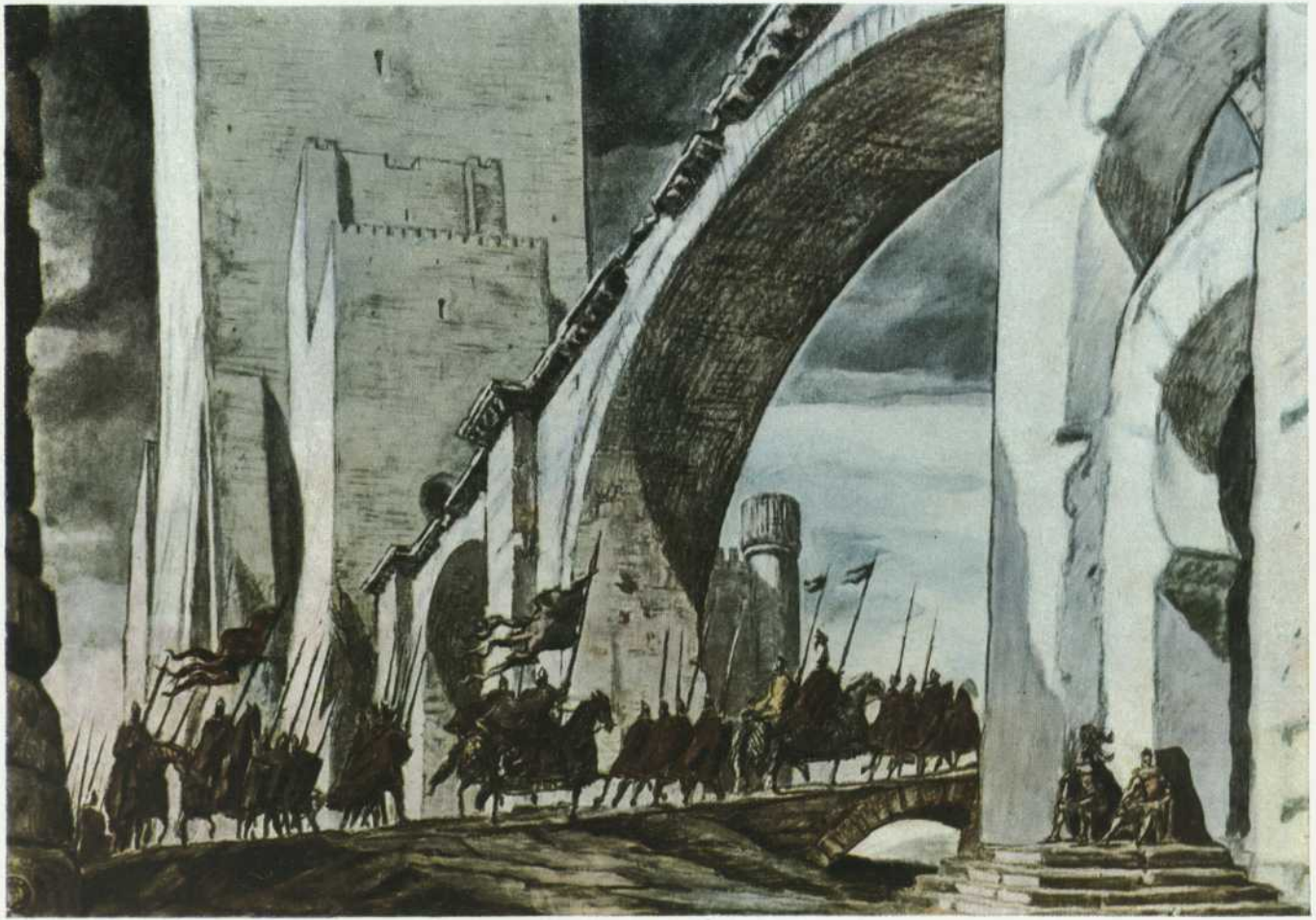
Fidèle à ses traditions, d'être non seulement un théâtre, mais aussi un centre de civilisation musicale, la Scala ne vit pas au jour le jour, mais elle se tourne vers l'avenir. C'est pour cela qu'elle a augmenté ses écoles pour former les chanteurs, les ballerines et les danseurs, les décorateurs de demain; elle a élargi son public en refusant d'être un théâtre d'élite, en stimulant l'affluence des étudiants, des ouvriers, des employés à ses spectacles et à ses concerts, grâce à des facilités particulières. Le succès ininterrompu, sanctionné par un public toujours plus vaste, qui arrive pour une large part des pays les plus lointains, témoigne que de 1946 à nos jours, malgré de multiples difficultés, un bon travail a été fait. Pour l'avenir, l'ambition de la Scala est que l'on continue à dire d'elle comme dit Stendhal: « C'est le premier théâtre du monde, parce que c'est celui qui procure les plus grands plaisirs ».

this time the orchestra was conducted by Guido Cantelli; in 1958 went to Brussels (conducted by Sanzogno, Giulini and Votto).

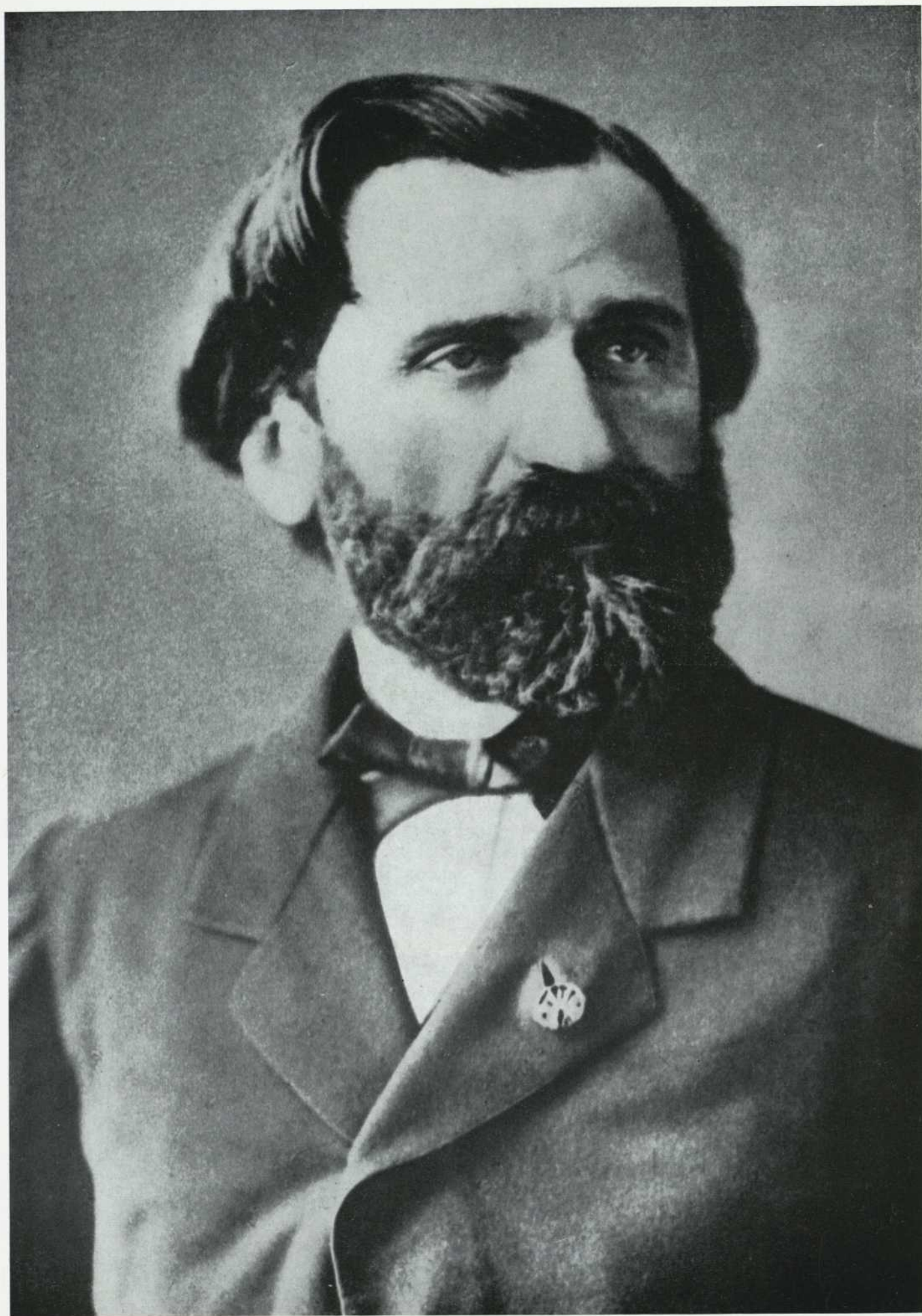
Remembering its traditions of not only being a theatre, but a center of musical civilization, La Scala does not live in the present only, but plans for the future. That is why it has created its schools to train its future singers, ballerinas, dancers and tomorrow's choreographers, it has also developed its audiences by refusing to be a theatre for the

élite, stimulating its audiences by means of lavish productions as well as students' and workingmen's concerts. The uninterrupted opinion of a vast public which comes from far away towns prove that the job done from 1946 to the present has been done well, notwithstanding many difficulties. La Scala's future goal is to have it said of it, like Stendhal did: « It is the first theatre in the world, because it is the one that offers the greatest pleasure ».





Maquette de Nicola Benois pour le troisième acte, premier tableau, du *Trovatore*.
Design by Nicola Benois for third act, first scene, of *Trovatore*.





TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

IL TROVATORE

Dramma lirico in quattro atti di SALVATORE CAMMARANO

Musica di

GIUSEPPE VERDI

Personaggi e interpreti

Il Conte di Luna	PIERO CAPPUCCELLI
Leonora	RITA ORLANDI MALASPINA
Azucena	FIORENZA COSSOTTO
Mauricio	CARLO BERGONZI
Ferrando	IVO VINCO
Ines	MIRELLA FIORENTINI
Ruis	PIERO DE PALMA
Un vecchio singaro	VIRGILIO CARBONARI
Un messo	FRANCO RICCIARDI

Concertatore e direttore d'orchestra

GIANANDREA GAVAZZENI

Maestro del coro

ROBERTO BENAGLIO

Regia di

LUCHINO VISCONTI

Scenari, costumi e direzione dell'allestimento scenico di

NICOLA BENOIS

Regista assistente

ALBERTO FASSINI

Scenari realizzati da

ALDO e LUIGI BROGGI - FRANCO CAONOLI - MARIO MANTOVANI - GINO ROMEO

Direttore musicale del palcoscenico
RAINALDO ZAMBONI

Regista collaboratore
ANTONELLO MADAU DIAZ

Maestro collaboratore
GIUSEPPE DI LUGGO

Maestro rammentatore
LUIGI MOROSINI

Direttore dei servizi tecnici
GIULIO LUPETTI

Capo reparto macchiati
LUIGI REGAZZI

Capo della sartoria
MARIO SECCHI

Capo servizio costruzioni
CARLO IGHINA

Attrezzeria del Teatro alla Scala



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

IL TROVATORE

Tramma lirica in quattro atti di SALVATORE CAMMARANO

Musica di

GIUSEPPE VERDI

Personaggi e interpreti

Il Conte di Luna	PIERO CARPUGHELLI
Leonora	RITA ORLANDI MALASPINA
Ascanio	FIORENZA COSOTTO
Mascherone	CARLO BELLONZI
Ferruccio	IVO VINCIGLI
Luca	MIRELLA FIORENTINI
Luca	PIERO DE PALMA
Un vecchio singaro	VIRGILIO CARONARI
Un servo	FRANCO RICCIARDI

Condirettore e direttore d'orchestra

GIANNANDREA GAVAZZENI

Regia di
LUCCHINO VISCONTI

Messa di coro
ROBERTO BENAIGLIO

Regista musicale
ALBERTO FASSINI

Scenari, costumi e direzione dell'allestimento musicale di
NICOLA BENOIS

Scenari realizzati da
ALDO e LUIGI BROGGI - FRANCO CAROLI - MARIO MANTOVANI - GINO ROMEO

Messa sceneggiata
LUIGI MOROSINI

Messa collaboratore
GIUSEPPE DI LUINO

Regista collaboratore
ANTONELLO MANTUANI DIAS

Direttore musicale del palcoscenico
RAINALDO ZAMBONI

Direttore del teatro
GIULIO LUPETTI

Capo servizio coristi
CARLO IOHINA

Capo della scorta
MARIO SCOCI

Capo servizio musicisti
LUIGI BEZZATI

Assistente del Teatro alla Scala

Al suo venerato ed ottimo amico, l'egregio Avvocato

ANTONIO VASSELLI

L'EDITORE

TITO DI GIO. RICORDI

IL TROVATORE

Dramma in quattro parti di **Salvadore Cammarano**

POSTO IN MUSICA DAL MAESTRO

GIUSEPPE VERDI

Cavaliere della Legion d'Onore



Proprietà dell'Editore che si riserva il diritto della stampa di tutte le riduzioni, traduzioni e composizioni sopra quest'Opera. — Reg. all'Arch. dell'Univ.

REGIO STABILIMENTO  TITO DI GIO. RICORDI

MILANO - NAPOLI

FIRENZE, Ricordi e Jouhaud. • TORINO, Giudici e Strada. • MENDRISIO, Bustelli-Rossi.

(Archivio Ricordi).

Il y a plus de feu, de vrai feu, vacillant et non métaphorique dans le *Trovatore* que dans tous les autres opéras de Verdi. Le feu est l'élément naturel qui plane sur toute l'histoire. Et ceci, dès le début du premier acte, quand Ferrand évoque le jeune frère du Comte de Luna brûlé vif, jusqu'à la fin du quatrième acte quand le bûcher allumé pour Azucena crépite. L'opéra entier se passe, pour ainsi dire, à travers les flammes; aux feux qui réjouissent les bivouacs des tziganes ou qui se reflètent dans les hallucinantes évocations d'Azucena il faut ajouter les incendies entre les camps opposés et les éclairs de haine et de vengeance qui brûlent les passions des protagonistes, surtout celles du Comte de Luna et de la tzigane Azucena. Il y a également quelques éléments morphologiques et de syntaxe qui reviennent souvent – l'insistance des 'andamenti ternari mossi' spécialement dans le 3/8 d'Azucena ("Stride la vampa!", "Perigliarti ancor languente", "Giorni poveri vivea") et la répétition fréquente dans le chant altéré des protagonistes, de figurations rythmiques avec notes pointées et doublement pointées, qui manifestent une analogie dynamique avec les flammes qui se tordent, le crépitement des étincelles et les vives et brusques lueurs. Afin d'élargir encore le tableau, nous pourrions rappeler que lorsque Giuseppe Verdi écrivait le *Trovatore*, l'Europe romantique et libérale ne cessait de jeter de l'huile sur le brasier allumé par les événements de 1848, qui n'était pas encore éteint; et sous les cendres avec lesquelles les gouvernements et les intellectuels réactionnaires ainsi qu'une censure aveugle avaient vainement essayé d'étouffer la passion patriotique et romantique, les braises des futurs incendies étaient prêtes à se ranimer.

Verdi seul eut l'idée de faire du ronflant et brûlant drame espagnol *El trovador* d'Antonio Garcia Gutierrez (1812-1884) un mélodrame. Au cours du mois d'avril 1850, il l'avait proposé au fidèle Francesco Maria Piave pour qu'il en fasse un livret; mais le poète vénitien avait, peu de temps après, concentré toute son attention sur *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, qui serait devenu par la suite le *Rigoletto*, et il n'était pas homme à écrire deux livrets à la fois, surtout devant se soumettre aux idées, volontés et commandements d'un homme de théâtre exigeant tel que Giuseppe Verdi.

Mais l'écho du succès de *Rigoletto* à la Fenice de Venise ne s'était pas encore éteint (11 mars 1851) que Verdi revenait à son projet du *Trovatore* et le proposait à un autre librettiste, le napolitain Salvatore Cammarano. Brûlant d'impatience de se mettre au travail et comme il lui semblait que la première ébauche du livret, que Cammarano lui avait envoyée, laissait entrevoir ses hésitations et ses tiédeurs, le musicien prit la plume et traça dans les

There is more fire, true fire, flaring and not metaphoric in *Trovatore* than in all of Verdi's other operas. This fire is an incumbent natural element throughout the whole work, from the beginning of the first act when Ferrando relates of the burning alive of Count di Luna's brother to the very end of the fourth act when one can see the crackling of a fire which has been lighted to burn Azucena. The whole opera goes forth between the flames, so to speak, from those of the fires that cheer up the bivouac of the gypsies to those that are reflected in the hallucinations conjured up by Azucena; the fires between the opposed factions and the flames of hate and vindictiveness that burn the passions of the protagonists, especially those of the Count di Luna and the gypsy Azucena. Then there are some morphological and syntactic elements which are recurrent – the insistance of the proceeding ternary movements – especially the 3/8 of Azucena's ("Stride la vampa!", "Perigliarti ancor languente", "Giorni poveri vivea") and the frequent repetition of the excited singing of the protagonists, of rhythmic figurations with dotted and doubly dotted notes, which reveal a dynamic analogy with the wandering of the flame, the cracklings of the sparks and their vivid and unexpected ignition. If we then wish to understand this thoroughly, we should remember that when Giuseppe Verdi was composing *Trovatore* liberal and romantic Europe continued to throw wood in the fire that the conflagration of 1848 had not yet exhausted; and under the ashes with which reactionary governments, shortsighted censorships and men of letters had tried to suffocate the patriotic and romantic passions, the coals of future fires continued to smolder.

The idea to put to music the bombastic and passionate drama *El Trovador* by the Spanish playwright Antonio Garcia Gutierrez (1812-1884) was all Verdi's. On April 1850 he had asked his confidant Francesco Maria Piave to write the libretto; however, shortly after, the Venetian poet had dedicated all his efforts to Victor Hugo's *Le roi s'amuse*, which was to become *Rigoletto*, and he was not a man capable of writing two librettos simultaneously, especially having to submit to the ideas, will and requests of such an exceptionally demanding theatrical man such as Giuseppe Verdi.

The echoes of the great success created by *Rigoletto* at Teatro La Fenice in Venice (11 March, 1851) had not yet died down that Verdi redirected his attention toward *Trovatore*, proposing the work to another one of his librettists the Parthenopean Salvatore Cammarano. Because of his burning impatience to start the work, he perceived in the first sketch of the libretto, sent him by Cammarano, perplexities and lukewarmness, and, taking it upon

grandes lignes, à l'intention et au profit de son collaborateur, la trame psychologique de l'action, le développement du drame, les mobiles des personnages comme il les avait vus et conçus en lui-même.

« Il faut laisser la scène de la prise de voile, (elle est trop originale pour que je puisse y renoncer); au contraire, il faut en tirer tout le parti et les effets possibles. Si vous ne voulez pas que la nonne fuie de sa propre volonté, faites en sorte que le trouvère (avec une nombreuse compagnie) l'enlève évanouie. Il est vrai que la tzigane laisse entendre que Manrico n'est pas son fils, mais ce mot lui échappe durant le récit et elle le retire si vite, que le trouvère, bien loin de s'imaginer une chose pareille, ne peut croire que ce soit la vérité. La tzigane ne sauve ni Manrico, ni elle-même car sa mère, du haut du bûcher, lui avait crié "Venge-moi". D'autre part, elle dit "Le fantôme féroce me tendit ses bras et hurla: Venge-moi". La dernière parole du drame est "Tu es vengée"... ».

« En ce qui concerne la distribution des morceaux, je vous dirai que quand il m'arrive de composer d'après une poésie, n'importe quelle forme, n'importe quelle distribution est bonne, et même, plus celles-ci sont nouvelles et bizarres, plus je suis content. Si dans les opéras, il n'y avait ni cavatines, ni duos, ni trios, ni chœurs, ni final etc. et l'opéra fût, dirais-je, un morceau unique, cela me semblerait plus raisonnable et juste. Et c'est pour cela, que je vous dis que ce serait fort bien s'il était possible d'éviter le chœur et la cavatine de Leonora au début de cet opéra (tous les opéras commencent par un chœur) et de commencer directement par le chant du Trouvère, ainsi que le fonde les deux premiers actes en un seul. Ces morceaux ainsi isolés, ayant chacun un changement de scène, m'ont plutôt l'air de pièces de concert que d'opéra. Si vous pouvez, faites-le » (lettre du 4 avril 1851).

« ...Il me semble, ou je me trompe peut-être, que quelques situations n'ont plus la force et l'originalité qu'elles avaient auparavant; et surtout qu'Azucena n'a plus son caractère étrange et neuf; il me semble que les deux grandes passions de cette femme, l'amour filial et l'amour maternel, ne s'y trouvent plus dans toute leur vigueur. Par exemple, je n'aimerais pas que le Trouvère soit blessé au cours du duel. Que restera-t-il à ce pauvre Trouvère, qui a déjà si peu de choses, si nous lui enlevons aussi sa bravoure? Comment intéresserait-il une dame du rang de Leonora? Je n'aimerais pas non plus qu'Azucena raconte son histoire aux tziganes; que dans le morceau concerté, troisième partie, elle dise "Ton fils fut brûlé vif" etc etc... "Mais je n'y étais pas" etc etc... et enfin, je ne la voudrais pas folle à la fin. Je désirerais que vous abandonniez le grand air. Leonora ne participe pas au chant des morts et à la chanson du Trouvère, et il me semble que c'est le moment le plus propice pour un air. Pour mieux

himself, he wrote outlining for the benefit of the colleague the psychological plot of the action, the road the drama should follow, the emotions of the protagonists as he had seen and matured them within himself.

« ...The monastery scene – I would prefer if you would leave it in (it is a thing too original for me to reject); on the contrary it is necessary to obtain all the possible effects out of it. If you do not wish the nun to flee voluntarily, then have Trovatore (with many followers) abduct her while faint. It is true that the gipsy makes understand that Manrique is not her son, but says it in a fleeting moment while relating her tale and soon retracts it quickly that Trovatore, far from thinking such a thing, does not believe it possible. The gipsy does not save herself and Manrique remembering that on the stake her mother had screamed "Revenge me". Another time says "The horrid phantom with her arms extended towards me screamed 'Revenge me'...". The last lines of the play are "You have been vindicated"... ».

« With regard to the distribution of parts and to the poetic form to be put into music, I tell you that any form, any distribution, is good; as a matter of fact, the newer and the more bizarre, the better. If in the operas there would not be arias, duets, tercets, choruses, nor finales etc., and if the whole opera would be, let's say, only one piece, you would find it more reasonable and just. This is why I tell you that if you could avoid using the chorus (all operas begin with a chorus) and Leonora's aria, beginning immediately with Trovatore singing and making one act of the first two, it would be fine because these isolated pieces – each with a scenic change – are more in the concert than in the operatic style. If you can, do it... » (letter of 4 April 1851).

« It seems to me, or it is my imagination, that some situations have not the strength and originality they had at first and especially Azucena does not sustain her new and strange character; in my opinion the two great passions of the woman – love for her son and love for her mother – are no longer present with the same strength. For example, I would not like if Trovatore were to fall wounded in the duel. The poor Trovatore has so very little that if we take away his courage what is there left for him? How would he be able to woo Leonora, a woman of such a high birth? I wouldn't like if Azucena were to relate her story to the gipsies; that in the third part of her aria, she would say "Your son was burnt alive" etc. etc., "But I was not there" etc. etc.; and finally I would not want her insane at the end. I would appreciate if you would have in the big aria! Leonora has no relationship with the singing of Trovatore and songs of death, and it seems to me that this would be one of the best places in the score for an aria. To be more explicit about my ideas, I will

vous faire comprendre ma pensée, je vous réécrirai en détail ce que je ressens à ce sujet... » (lettre du 9 avril 1851).

Des malheurs et des chagrins, parmi lesquels la mort de sa mère, ne permirent pas à Verdi de se jeter à corps perdu dans son nouveau travail avant le printemps suivant. Même le travail de Cammarano avançait avec peine, et malheureusement il s'arrêta définitivement quand l'écrivain napolitain mourut subitement le 17 juillet 1852, laissant le troisième acte inachevé et le quatrième non écrit. La nouvelle anéantit Verdi, qui désormais lancé dans l'ardeur de la composition, était en train de choisir les interprètes et avait pris contact avec les imprésarii du San Carlo de Naples, auquel il voulait confier la première de son opéra.

Après avoir réglé les questions des droits d'auteur avec la veuve de son collaborateur et ami, Verdi confia à un autre poète napolitain: Leone Emanuele Bardere, le soin de terminer la versification. (Mais sur les partitions et sur l'en-tête du livret, seul le nom du premier librettiste a été toujours mentionné: Drame lyrique en quatre parties de Salvatore Cammarano).

Les pourparlers pour la représentation à Naples n'aboutissent à rien, et, en automne, Verdi stipule le contrat pour le *Trovatore* avec l'imprésario du Teatro Apollo de Rome, et fait les dernières retouches à la musique. A la fin du mois de décembre, il s'embarque pour Rome. La première représentation, le 19 janvier 1853, fut un triomphe (protagoniste le ténor Carlo Baucardé), confirmé quelques mois plus tard (le 15 septembre) à la première de la Scala. Tout de suite après Verdi repartit pour Busseto où il avait donné rendez-vous à un nouveau personnage de sa fantaisie et qu'il portait dans son cœur: Violetta Valéry.

Même en confrontant des chefs-d'œuvre reconnus comme tels par le monde entier, on peut trouver formes différentes d'appréciation. C'est le cas du *Trovatore*, dont le succès est composé d'appréciations différentes et de jugements distants ou opposés.

Mais la faveur populaire à son égard est toujours constante. Il y a 114 ans, lorsque en un bref laps de temps la trilogie populaire (c'est-à-dire *Rigoletto*, *Trovatore* et *Traviata*) fut créée, on peut dire que le drame lyrique naissait. Ces opéras ne s'adressaient pas à une catégorie définie de public plus ou moins étendue, mais encore partielle, ainsi qu'il en avait toujours été pour la plupart des manifestations de notre culture nationale; ils s'adressaient à la totalité des masses populaires à une époque où une rare et commune unité de points de vue et de désirs s'était formée. Ils interprétaient leur goût pour les oppositions nettes, essentielles entre personnages

discuss with you how I feel about this matter in more detail... » (letter of 9 April 1851).

A great many tragedies and sorrows, among which his mother's death, prevented Verdi from throwing himself headlong in the new work before the following spring. Even Cammarano's work preceded limply, and stopped altogether on July 17, 1852, upon the sudden death of the Neapolitan poet leaving the third act incomplete and the fourth one yet to be done. The news destroyed Verdi, who, feeling so enthusiastically about the production, was already thinking about the casting and was also in touch with the management of the Teatro San Carlo of Naples regarding the world premiere.

After having settled all legal matters regarding publishing rights with Cammarano's widow, he entrusted the job of finishing the work to another Neapolitan poet, Leone Emanuele Bardere. (On the scores and the frontispiece of the libretto there has always appeared only the name of the original librettist: 'Lyric drama in four acts by Salvatore Cammarano').

The dealings for the Naples opening did not amount to anything, and in the autumn Verdi signed a contract for the production of *Trovatore* with the management of the Teatro Apollo in Rome, and thus put the finishing touch on the musical score. At the end of December he left by ship for Rome. The world premiere on January 19, 1853, was a success (the leading man being the tenor Carlo Baucardé), and was booked a few months later (September 15) at La Scala. Shortly after Verdi left for Busseto, where he had an appointment with another character of his soul and fantasy: Violetta Valéry.

Even among universally recognized masterpieces, there exist divergent opinions. Thus is with *Trovatore*, whose fortune is interlaced with diverse evaluations, colored from afar and sometimes with opposing judgements.

However, its popularity is a steady factor. One hundred and ten years ago, when one after another were born the operas of Verdi's popular triptych (*Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*), one can say that popular melodrama was also born. These operas were not directed at any particular zone or section of the public which was more or less large but still partial, just as it had been for many centuries, if not for most of our national culture. They were directed towards popular crowds in a moment in which there had matured a rare unity of visions and intentions: interpreting their taste for definitively essential contrast of characters and events, sinking the roots of the creative intuition in fundamental and ancestral sentiments such as beyond love (paternal, maternal, filial and that for a lover) fear, superstition, and vindictiveness.

a:
cello 2-100

Tutti

et événements; ils plongeait leurs racines dans l'intuition créatrice de sentiments fondamentaux et ataviques, tels que la peur, la superstition, la vengeance, sans compter l'amour (paternel, maternel, filial et passionnel).

Dans ce sens le *Trovatore* est certainement le plus populaire des trois opéras. L'argument, conçu par Garcia Gutierrez et repris par Verdi, rassemble les personnages typiques de la poésie épique populaire et les fait agir selon les lois de l'honneur et les règles de la moralité qui régissent ce monde. Manrico ressemble à Buovo D'Antona, aux paladins de France. Et donc, citer (à propos du mécanisme d'inventions qui régit le *Trovatore*), le théâtre millénaire des 'pupi' – d'après Franco Abbiati – ne constitue pas une savoureuse boutade, mais une observation strictement philologique. En effet, au-dessus des liens avec les structures et les conventions du mélodrame en marche, le *Trovatore* rattache l'originalité verdienne à un humus culturel, celui de la tradition et de la littérature populaire, qui en Italie n'avait pas d'histoire ni de développements récents.

Il est certain que dans cette action de rapprochement aux traditions populaires l'école romantique a eu sa part de mérites. Toutefois, il reste que de la liaison entre la faveur populaire et le moralisme des légendes antiques réalisée dans le corps et dans le schéma d'un spectacle qui était socialement dirigé vers d'autres directions, l'œuvre et le mérite reviennent à Giuseppe Verdi, qui a fait cette transformation en termes et langages musicaux. La forme de ballade populaire de presque tous les récits que les protagonistes insèrent dans le drame ("Di due figli", "Tacea la notte placida", "Deserto sulla terra" etc.), la martialité ou la vigueur qui marquent les mouvements des foules, la personification des motifs musicaux, et même les accompagnements de guitare, si critiqués, ne sont que les moyens utilisés pour replacer l'opéra dans ce climat culturel plus vaste et antique, et contribuent à anoblir ce chef-d'œuvre incendiaire de Giuseppe Verdi.

A propos des accompagnements à la guitare et du style du chant des personnages de cet opéra, les accusations de grossièreté et de vulgarité que les raffinés d'alors lançaient contre les opéras verdiens précédant *Aida* et particulièrement contre le *Trovatore*, sont désormais rares. Cela signifie que la conscience esthétique générale est mûrie en même temps que la capacité de pénétrer jusqu'au cœur d'un chef-d'œuvre sans s'arrêter à l'extérieur ou se laisser distraire par le détail.

Au contraire, on continue à considérer l'histoire du *Trovatore* difficile et complexe: c'est une entreprise désespérée que de pouvoir la rappeler et la raconter selon un développement logique. Il est bien

In this sense *Trovatore* is by far the most popular of the three. The plot originated by Garcia Gutierrez and adjusted by Verdi gathers typical characters of the popular epic and moves them according to the laws of honor, and to the rules of morality that govern the world. Manrico is like Buovo d'Antona, like the French paladins. Therefore, relating the inventive mechanism that governs *Trovatore* to the millenarian puppet theatre – like Fausto Abbiati has done – does not constitute a clever witticism, but an observation of strict philology. In fact, above and beyond the ties with the conventional melodramatic structural ways, *Trovatore* anchors the Verdian originality to a cultural background, that of tradition and of popular literature, which did not have history nor recent developments in Italy.

Of course in this opera with its approach to the popular tradition the romantic school has its merits. The fact remains that the connections between crowd pleasures and the morality of ancient fables, accomplished in the scheme of a production that was diverted in other directions, prove Verdi's merits. He conducted this transformation in musical terms and language; the popular ballad style of almost all the tales that the protagonists insert in the drama ("Di due figli", "Tacea la notte placida", "Deserto sulla terra" etc.), the vigor and soldier-like bearing mark the intervention of the crowds, the figurative shortness of musical motifs, the same ill famed guitar accompaniment are nothing more than means for the resumption of this opera in the widest and oldest cultural area, that spreads a coating of nobility over the flaming masterpiece of Giuseppe Verdi.

One no longer hears, in the face of the above mentioned guitar accompaniments and the beautiful singing of the protagonists of *Trovatore*, the accusation of roughness and vulgarity that the refined once hurled at Verdi's operas preceding *Aida*, and against this particular one. This is a sign that the general aesthetic consciousness has matured, and that the ability to reach the heart of a masterpiece without looking only at the appearance of letting oneself be swayed by the accessories has also matured.

Instead it is continually repeated that the plot of *Trovatore* is difficult and complex, and that it requires a great effort to recall and retell it in its successive logic. It is true that Verdi's librettists, having pruned the leafy original spanish play, left some incongruities and added others; their preoccupation of being concise sometimes was detrimental to the clarity of logic. This was a common condition among the greater part of historic dramas, many among them identifying with romanticism.

Rarely did these stories obey any logic, coherence

vrai que les librettistes de Verdi, même en taillant le drame espagnol trop fleuri, y laissèrent quelques incohérences et ils en ajoutèrent d'autres, leur préoccupation étant d'être concis au détriment de la clarté et de la logique. Mais celle-ci était une condition commune à la plupart des sombres drames d'aventures, d'amour et de mort, tellement aimés par nos grands parents, avec lesquels ils identifiaient le romantisme.

Ces histoires obéissaient rarement à des développements logiques, cohérents et rigoureux. Plus que de véritables narrations, c'étaient des recueils de situations narratives, d'ambiance et de caractère bien acceptés par le grand public et souvent mis à l'épreuve; de la même façon les bandes dessinées et les romans de science-fiction sont les recueils de situations narratives, d'ambiances et de caractères qui répondent au goût de certains groupes de lecteurs d'aujourd'hui. Or, les ténèbres qui pèsent sur le *Trovatore* durant les trois quarts de son action, les sons de cloches, les bivouacs des tziganes, les duels, les batailles, la prison, les prières pour les condamnés, le bûcher, etc...: tout ceci fait partie d'un magasin d'accessoires psychologiques et scéniques qui

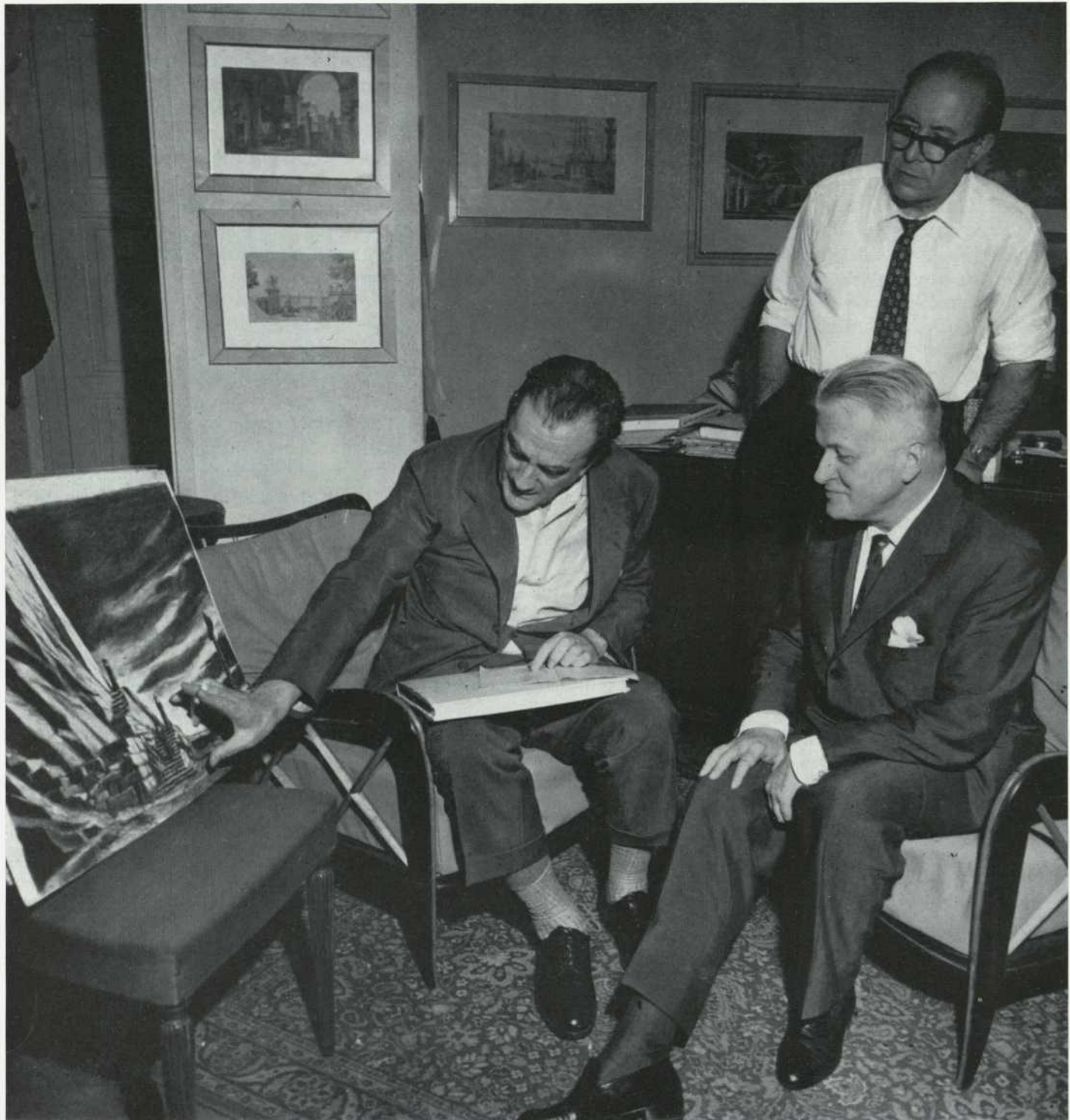
avaient une grande importance pour le public d'il y a cent ans, mais qui en a bien moins pour le public d'aujourd'hui. Le manque de cohérence du livret, le manque d'homogénéité stylistique des vers de Cammarano et de Bardere sont réalisés par la partition.

L'inspiration verdienne, pleine de ferveur enflammée même si elle n'est pas toujours équilibrée, s'empare, dans le *Trovatore*, des situations et des attitudes de la fiction dramatique en leur communiquant un lyrisme total qui les transforme d'images de faits contingents en représentations de vérité absolue. Dans cette atmosphère d'art, l'obscur sortilège tzigane, la détermination implacable de vengeance à laquelle Azucena ne renonce pas, la mélancolie de Manrico, le sacrifice pur de Leonora deviennent ainsi des vérités éternelles. Et celui qui croit à la force de catharsis propre à la musique, ne trouvera pas étrange que malgré une histoire absurde, à travers des matériaux harmoniques et instrumentaux connus, le drame que le *Trovatore* répète avec générosité de voix et d'âme, garde toujours fraîche et intacte sa poésie sombre et le pouvoir de nous la communiquer.

or graduality of rigorous development. More than true narratives they were the total of narrative situations, environments and characters accepted by the masses and repeatedly tested: in the same way tales and science fiction stories are the total of narrative situations, environments and characters acceptable to groups of readers today. Now, the impending nocturnal darkness of three quarters of *Trovatore*, the peal of the bells, bivouacs of the gypsies, ambushes, duels, battles, prisons, the prayer for the convicts, the pyre and so forth: all becomes part of a professional resourcefulness based on psychological and scenic material that had a great importance for the public of a hundred years ago and that is definitely of minor importance for today's audiences. The coherence that the libretto does not succeed in tightening in itself, the stylistic homogeneity, which Cammarano's and Bardere's verses are unable to achieve, are reached in the score.

Ardent and flaming even if not always calibrated, Verdi's inspiration in *Trovatore* invests the situations and attitudes of dramaturgical fiction and communicates them a total lyric charge that transforms them from fairy-like images to a mirror of absolute truth. Within the circle of art illuminations, the gypsy withcraft, Azucena's implacable determination for revenge from which she does not sway, Manrico's melancholy, Leonora's pure devotion become real and eternal. Those who believe in the cathartic strength of music will not find strange that, even though an absurd situation, by means of well known harmonious material and instrumentation, the drama always repeated by *Trovatore* with generosity of soul and voice retains untouched and fresh its gloomy poetry and the strength with which to communicate.

Riccardo Allorto



Luchino Visconti / Gianandrea Gavazzeni / Nicola Benois.



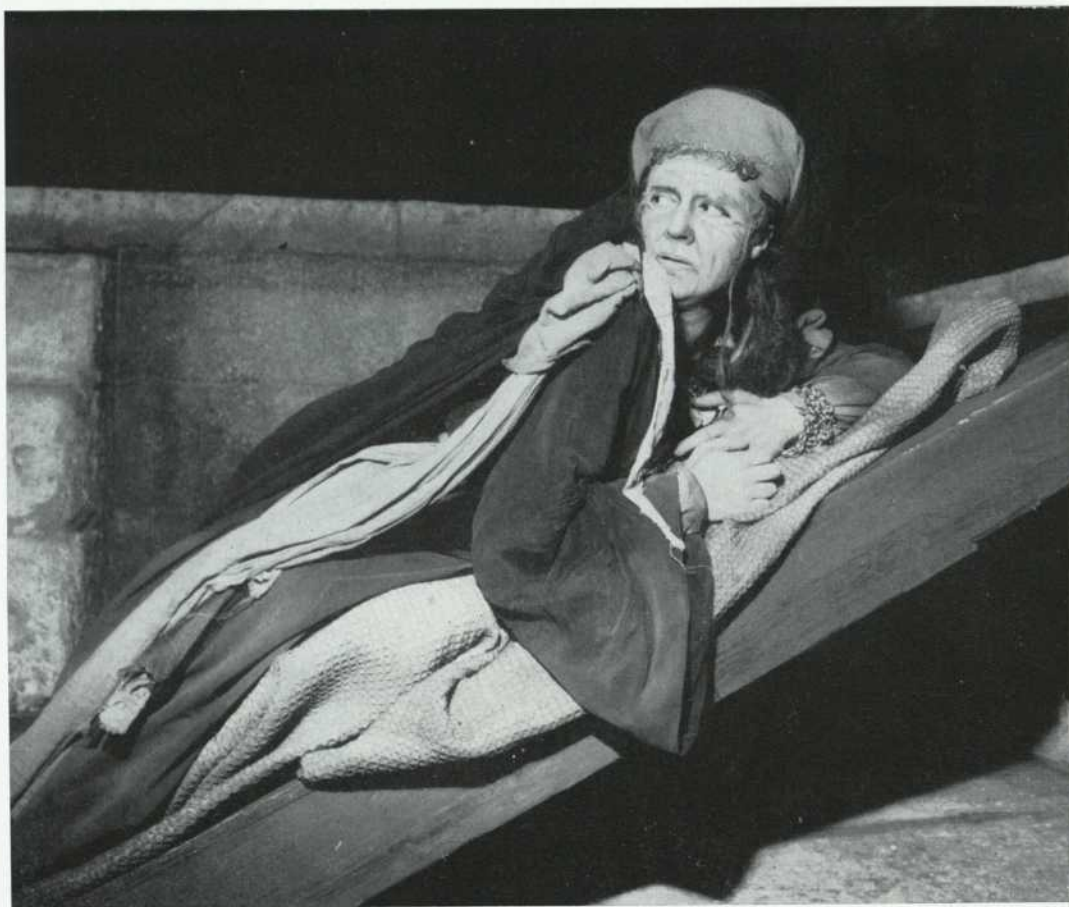
Roberto Benaglio



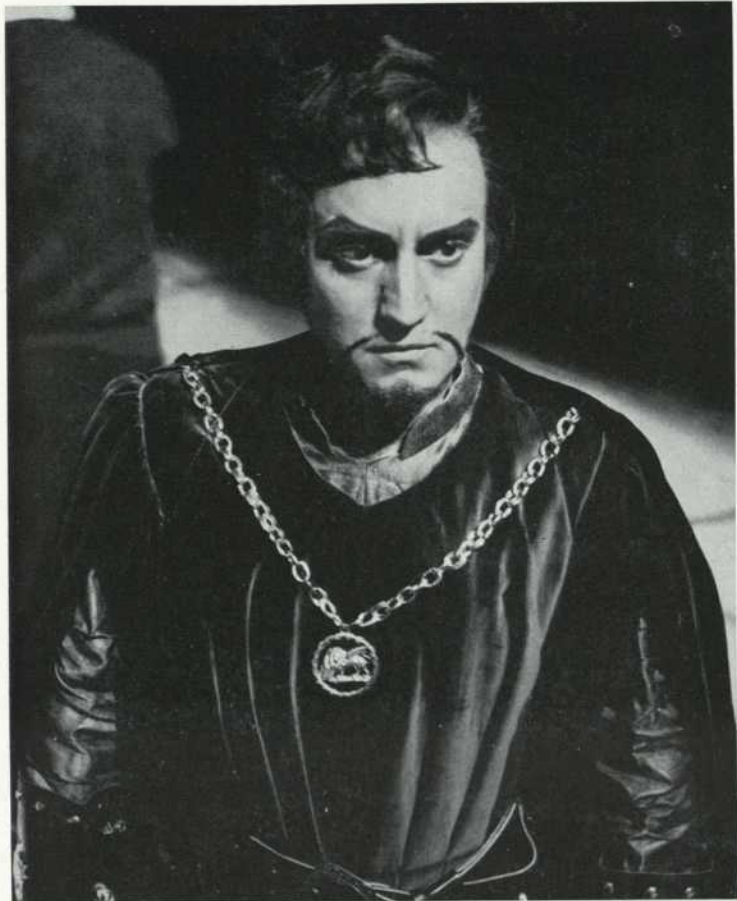
Giulio Lupetti



Carlo Bergonzi
(Manrico)



Fiorenza Cossotto
(Azucena)

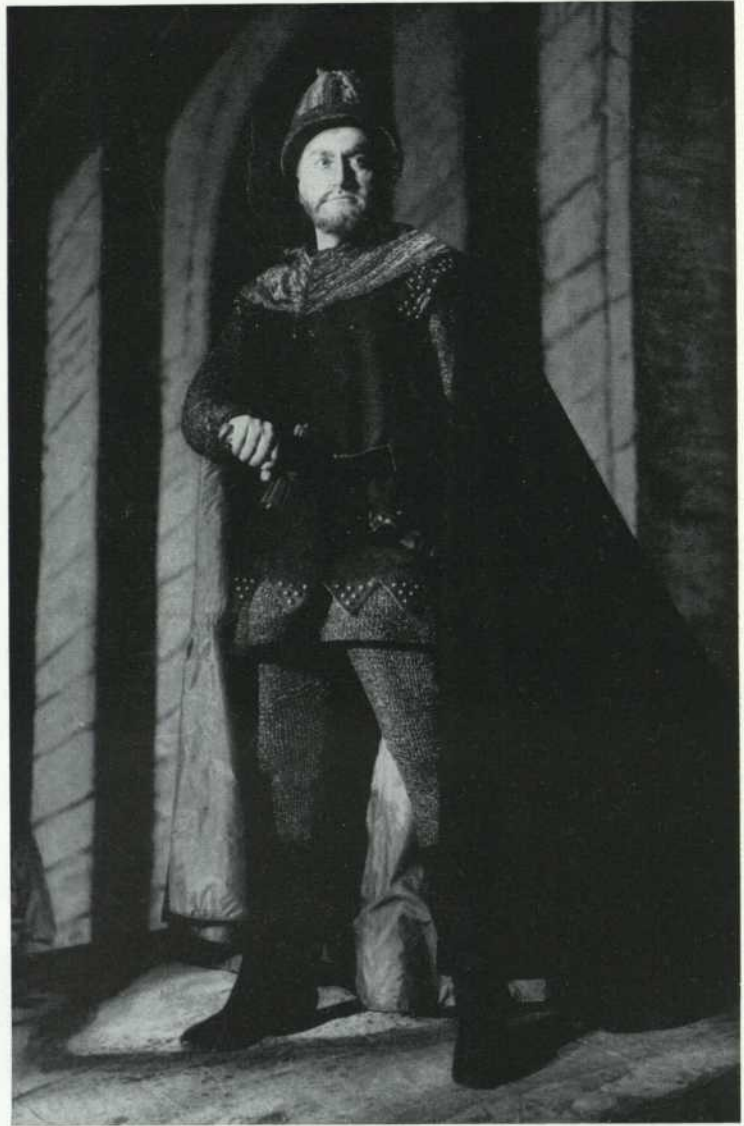


Piero Cappuccilli (Il conte di Luna)



Rita Orlandi Malaspina (Leonora)

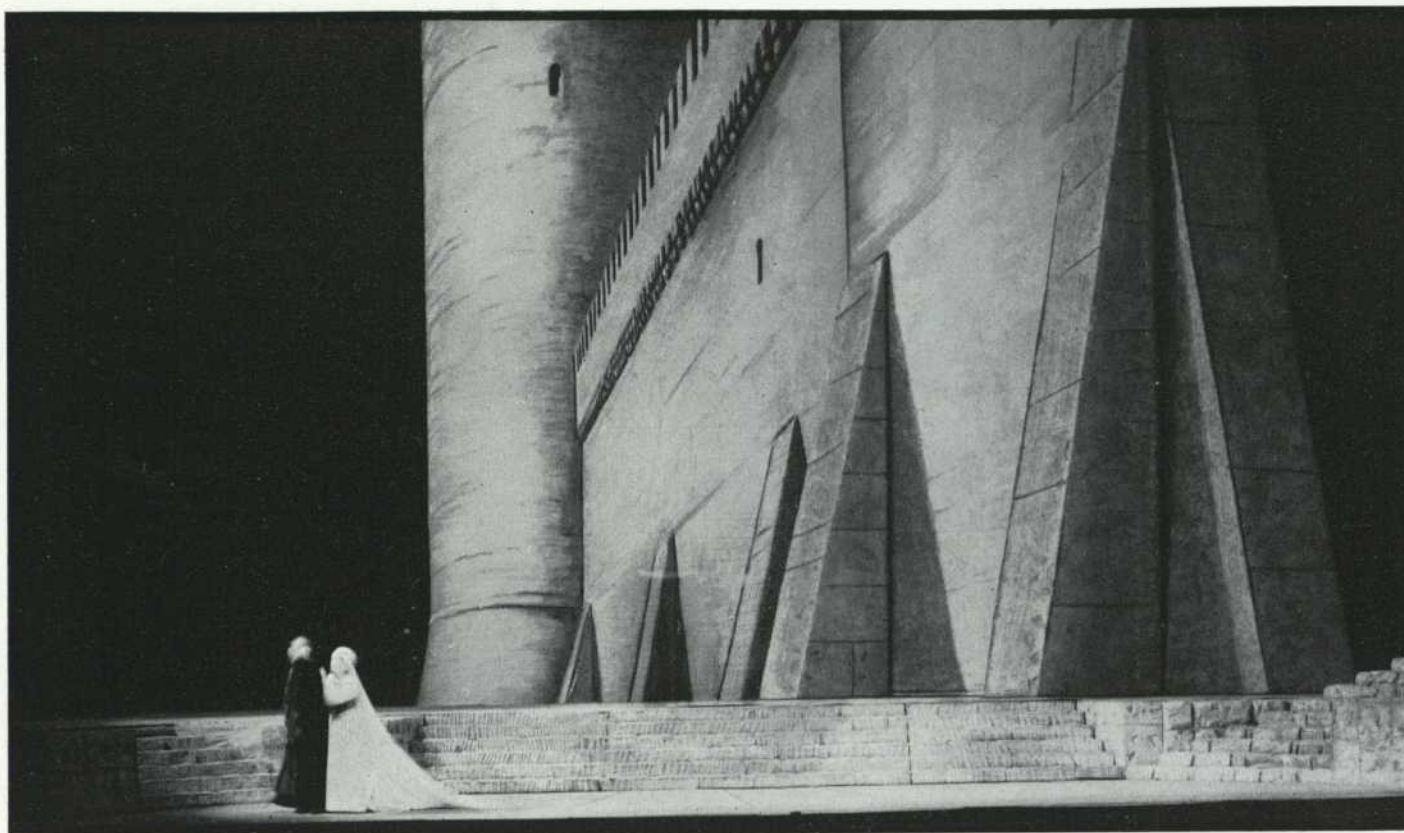
Ivo Vinco (Ferrando)



Virgilio Carbonari
(Un vecchio zingaro)

Mirella Fiorentini (Ines)





Premier acte, deuxième tableau / Act One, scene two.

sujet

Premier acte

Premier tableau. Dans une salle du château d'Alaferia, veillent les hommes d'armes du Comte de Luna. Ferrando raconte l'histoire de Garzia, frère puîné du Comte: auprès de son berceau, on surprit un jour une bohémienne, qui fut accusée de sortilèges et condamnée au bûcher. Par vengeance, sa fille enleva Garzia et quelque temps après on trouva, sur le lieu même où fut brûlée la bohémienne, des ossements d'enfants carbonisés, dont personne ne douta qu'il s'agissait de ceux du malheureux frère du Comte.

Deuxième tableau. Dans le jardin du château, Léonore confie à Inès son amour pour un chevalier inconnu (il s'agit de Manrique, le trouvère), couronné vainqueur d'un tournoi, qu'elle n'a plus revu depuis le début de la guerre civile. Lorsque les deux jeunes femmes se retirent dans leurs appartements, survient le Comte de Luna, amoureux de Léonore et finalement décidé à se déclarer. Mais le son d'une voix le retient et remplit son cœur de jalousie, car il reconnaît Manrique. Léonore aussi a entendu et revient sur ses pas. Dans l'obscurité, elle prend le Comte pour le trouvère et s'empresse vers lui, amoureuse. Lorsqu'elle s'aperçoit de son erreur, elle essaye en vain de s'expliquer avec Manrique. Le comte reconnaît dans son rival un partisan de son ennemi Urgel, condamné à l'exil et ceci est une raison de plus pour défier en duel.

Deuxième acte

Premier tableau. Dans un camp de bohémiens, en Biscaye. Manrique, blessé, se trouve auprès de celle qu'il croit être sa mère, Azucéna. La bohémienne évoque la conclusion tragique de sa tentative de venger l'injuste supplice souffert par sa mère. Folle de désespoir, elle fut victime d'une erreur fatale qui lui fit jeter dans le feu son propre fils au lieu de celui du Comte de Luna. Manrique lui demande alors qui il est, mais Azucéna, s'étant reprise, rétracte son récit. Elle lui rappelle toutes les preuves d'amour maternel qu'elle lui a données et comment elle le soigna lorsqu'il revint, couvert de blessures, de son combat contre le Comte de Luna, qui le remercia ainsi de lui avoir naguère épargné la vie. En effet, Manrique confesse qu'au cours de leur duel pour Léonore, ayant terrassé son rival, il lui fit grâce de la vie, poussé par une force surnaturelle.

Un messager apprend à Manrique qu'on lui a confié la défense de Castellor et que le bruit de sa mort ayant couru, Léonore a décidé de prendre le voile. Manrique reste sourd aux prières d'Azucéna et part.

Deuxième tableau. Accompagné de ses hommes, le Comte entre dans le cloître près de Castellor, pour enlever la femme qu'il aime. Son plan est éventé par l'arrivée de Manrique. Désarmé, il est obligé de fuir pour ne pas être fait prisonnier. Léonore, heureuse d'avoir retrouvé Manrique, s'éloigne avec lui.



Deuxième acte, premier tableau / Act Two, scene one.

Troisième acte

Premier tableau. Sous les remparts de Castellor, Ferrando exhorte les soldats du Comte à reprendre la lutte. Le Comte est poursuivi par la vision de Léonore dans les bras de Manrique et par le désir de la regagner. Entretemps, Azucéna a été faite prisonnière: on l'interroge et Ferrando apprend ainsi qu'elle est la fille de la bohémienne morte sur le bûcher. C'est donc elle qui enleva le jeune frère du Comte, mais Azucéna nie et justifie sa présence en ces lieux par son désir de retrouver celui qu'elle appelle son fils, Manrique. A ce nom, le Comte décrète la mort d'Azucéna, pour le seul plaisir de procurer à son rival une douleur atroce.

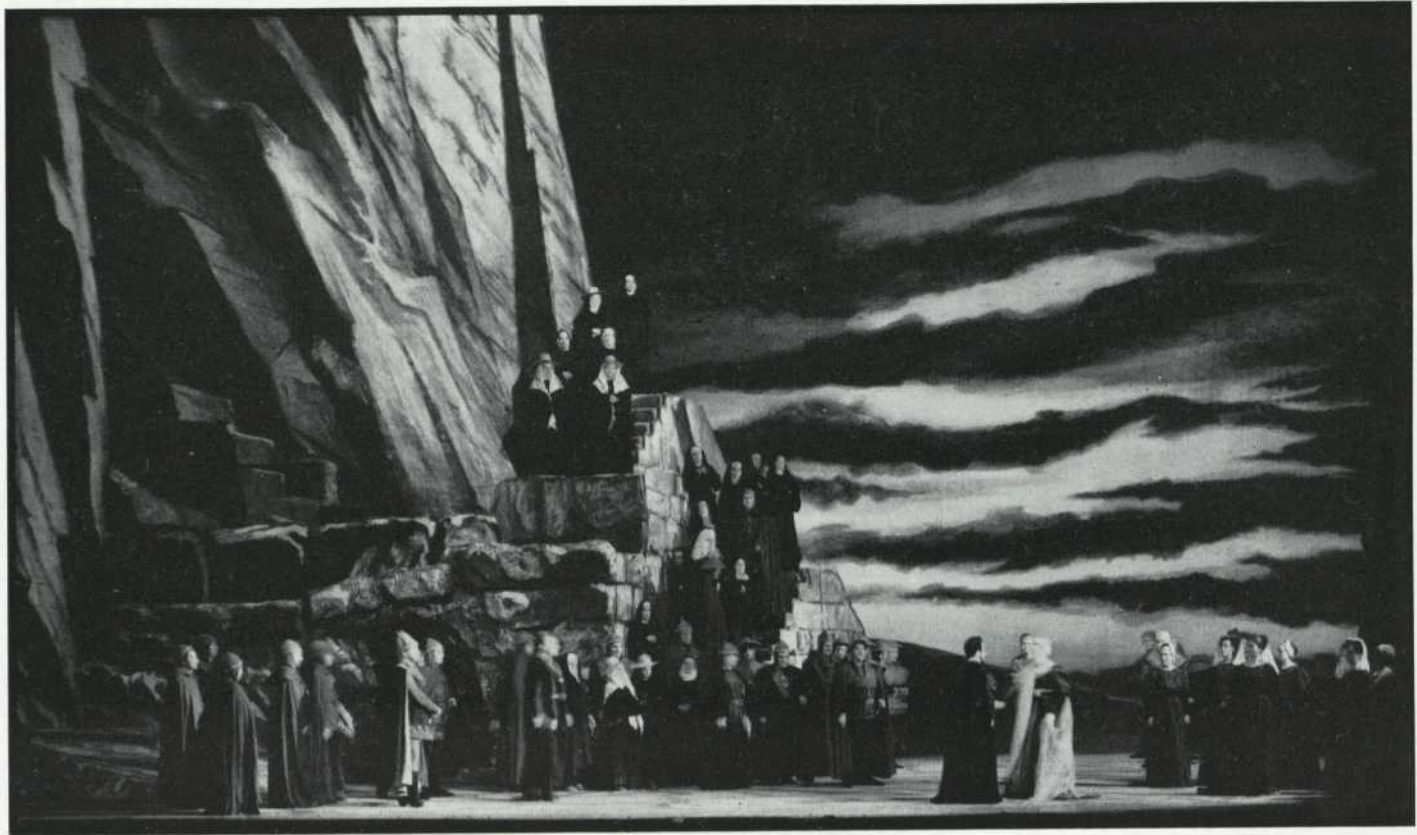
Deuxième tableau. Quoique troublés par l'imminent danger d'un assaut ennemi, Léonore et Manrique s'apprêtent à se marier dans la chapelle de Castellor. La cérémonie doit cependant être renvoyée, car Manrique apprend qu'on prépare le bûcher pour Azucéna. A la tête de ses hommes, il se précipite à son secours.

Quatrième acte

Premier tableau. Manrique a été fait prisonnier et Ruiz accompagne Léonore à la tour dans laquelle il a été enfermé. La jeune femme mêle sa plainte angoissée aux

accents désespérés de Manrique, qui lui adresse un dernier adieu, tandis qu'un chœur invisible entonne, lugubre, le "Miserere". Le Comte sort du palais d'Alaferia et répète à ses hommes qu'à l'aube Manrique devra être décapité, tandis qu'Azucéna mourra sur le bûcher. Sortant de sa cachette, Léonore se présente au Comte et se promet à lui à condition qu'il rende la liberté à Manrique. Le Comte s'empresse d'accepter et Léonore, sans être vue, absorbe le poison qu'elle portait dans le chaton de sa bague.

Deuxième tableau. Manrique et Azucéna attendent leur dernière heure. L'homme est fort, tandis que la bohémienne est terrorisée à la pensée des flammes qui l'attendent. Léonore les rejoint pour annoncer à Manrique qu'elle a obtenu sa liberté. Manrique devine l'infâme prix et la repousse indigné. Pour se défendre, Léonore lui avoue la vérité. Le Comte les surprend au moment de leur dernier adieu. Furieux d'avoir été joué par Léonore, il ordonne l'exécution immédiate de Manrique. Azucéna s'éveille de la torpeur dans laquelle elle était plongée et dévoile exultante au Comte l'histoire de l'échange des enfants. Sa mère a donc été vengée et le Comte portera pour toujours dans son cœur l'horrible révélation d'avoir lui-même fait tuer son propre frère.



Deuxième acte, deuxième tableau / Act Two, scene two.

synopsis

Act One

Scene One. In the hall of the Castle of Aliaferia the men-at-arms of the Count di Luna are keeping watch. Ferrando relates the story of the Count's younger brother. Garzia was his name, and one day a gypsy woman was discovered bending over his cradle. Sorcery was suspected, and she was burnt at the stake. Her daughter, in revenge, kidnapped Garzia. Later, on the very spot where the supposed witch had been burnt, were found some charred infant bones. No one doubted but that these were the mortal remains of the stolen child.

Scene Two. In the palace garden Leonora reveals to Ines that she has fallen in love with an unknown knight, the victor of a recent tourney, and that the outbreak of civil war has prevented her seeing him. The knight in question is Manrico, a troubador. The two ladies re-enter the palace. The Count di Luna is in love with Leonora and he now comes, his mind made up at last, to declare his love. But he is checked by the approaching sound of a song, and his jealousy is aroused. The singer is Manrico. In answer to his serenade Leonora comes down into the garden. In the shadows she mistakes the Count for the troubador and goes towards the Count as to her lover. Her explanations to Manrico, to whom she addresses herself when she has realized her error, do not avail. The Count, meanwhile, recognizes in his rival a proscribed follower of his enemy Urgel. This,

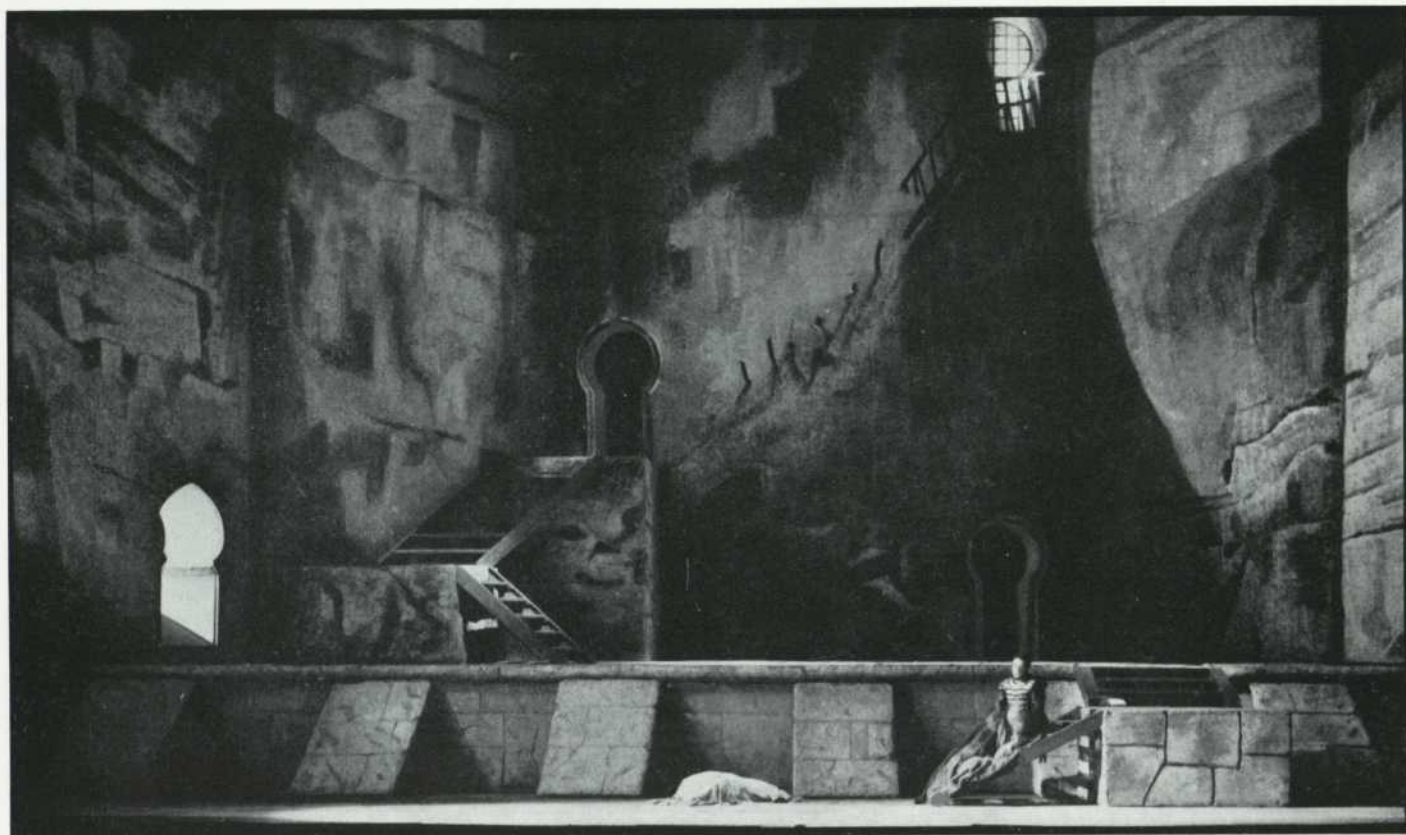
of course, is one reason the more for challenging Manrico to a duel.

Act Two

Scene One. A gypsy encampment in the mountains of Biscay. Manrico, who has been wounded, is resting in the care of Azucena who he believes is his mother. She tells him of the tragic ending of her attempt to revenge the death of her mother; how, in an extremity of anguish, she cast into the flames not, as she had intended, one of the two sons of the old Count di Luna, but her own. Manrico is startled at this revelation and asks whose son then is he? But Azucena retracts what she has said, and, in a kind of exaltation, recalls to Manrico the many proofs she has given him of maternal love – not the least her nursing of him since he was wounded in his duel with the Count di Luna. On that now distant night, Manrico spared the Count when he had him at his mercy and the Count repaid his forbearance with a wound. Manrico confesses that he only spared the Count because of an instinct stronger than his will to slay.

A messenger brings Manrico the order to undertake the defence of Castellor, and the news that Leonora, believing Manrico to be dead, is about to enter a convent. Heedless of Azucena's pleas, Manrico departs.

Scene Two. The Count di Luna and his retainers penetrate into the cloisters of a convent near Castellor to



Quatrième acte, deuxième tableau / Act Four, scene two.

abduct Leonora, but they are thwarted by the arrival of Manrico. The Count is disarmed and put to flight. Leonora is overjoyed to have found Manrico again and together they go away.

Act Three

Scene One. The Count's soldiers are encamped before the walls of Castellor. Harangued by Ferrando they prepare to renew the fight. The Count is tormented by the thought of Leonora in Manrico's arms and by his anxiety to take her from him. Meanwhile some of the Count's followers have captured Azucena. She is interrogated by Ferrando who from her answers realizes that she is the daughter of the gypsy who was burnt at the stake and the abductor of the Count's brother. Azucena denies Ferrando's accusations. In justification of her presence near the investing forces she says that she is searching for her son. When the Count hears that the man she calls her son is Manrico, he orders her to be put to death for the satisfaction it will give him to inflict such grievous sorrow on Manrico.

Scene Two. Though under the threat of imminent attack by the besieging forces, Leonora and Manrico in Castellor are about to be married. But the ceremony does not take place because Ruiz brings Manrico the evil tidings that Azucena is shortly to be burnt at the stake, and Manrico, with a few trusted followers, rushes away to try to save her.

Act Four

Scene One. Manrico has been taken prisoner. Leonora is guided by Ruiz to the tower in which he is incarcerated. Her utterances of tortured longing are joined to Manrico's desperate farewell as a choir, invisible, intones the Miserere. From the Castle of Aliaferia the Count di Luna comes to tell his men that his orders stand, whereby at dawn Manrico is to be beheaded and Azucena burnt. Leonora, who has remained out of sight, now approaches him and promises to give herself to him if he will free Manrico. The Count readily agrees to this. Leonora secretly swallows poison from her ring.

Scene Two. The imprisoned Manrico and Azucena await their execution, he with equanimity, she with terror. Leonora enters and tells Manrico that she has secured his liberty. He, however, guesses the shameful bargain that has been struck to secure it and scornfully repulses her. Leonora reveals that she has taken poison so that she may remain ever faithful to him. The Count enters as the lovers are bidding each other a last farewell. He is mad with rage at having been tricked by Leonora, and has Manrico hastened away to immediate execution. Azucena, who has for a time been sunk in torpor, now rouses herself and in exulting tones reveals to the Count that the child she destroyed in her attempt to avenge her mother's death was her own and not the child she stole. But now, after all, vengeance has accomplished: and the Count realizes with horror that he has put to death his own brother.



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

I CAPULETI E I MONTECCHI

Tragedia lirica in due atti di FELICE ROMANI

Musica di

VINCENZO BELLINI

Personaggi e interpreti

Capello	AGOSTINO FERRIN
Giulietta	RENATA SCOTTO
Romeo	GIACOMO ARAGALL
Tebaldo	LUCIANO PAVAROTTI
Lorenzo	ALFREDO GIACOMOTTI

Concertatore e direttore d'orchestra

CLAUDIO ABBADO

Maestro del coro

ROBERTO BENAGLIO

Regia di

FRANCO ENRIQUEZ

Scenari e costumi di

EMANUELE LUZZATI

Direttore dell'allestimento scenico

NICOLA BENOIS

Scenari realizzati da

GIANNI BELLINI - FRANCO CAGNOLI - SERGIO COLLIVA - GINO ROMEO

Direttore musicale del palcoscenico
RAINALDO ZAMBONI

Regista collaboratore
ANTONELLO MADAI DIAZ

Maestro collaboratore
WALTER BARACCHI

Maestro rammenatore
LUIGI MOROSINI

Maestro della banda
FRANCO LIZZIO

Direttore dei servizi tecnici
GIULIO LUPETTI

Capo reparto macchinisti
LUIGI REGAZZI

Capo della sartoria
MARIO SECCHI

Capo servizio costruzioni
CARLO IGHINA

Attrezzerie del Teatro alla Scala



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

MONTRÉAL
SALLE WILFRID PELLETIER

E I MONTECCHI I CAPULETI

Tragedia lirica in due atti di FELICE ROMANI

Musica di

VINCENZO BELLINI

Personaggi e interpreti

Capellio	AGOSTINO FERRIN
Giulietta	HELENA SCOTTO
Il Conte	GIACOMO ARACALI
Tebaldo	LUCIANO PAVAROTTI
Isabella	ALFREDO GIACOMOTTI

Conduttore e direttore d'orchestra

CLAUDIO ARBADO

Regia di

FRANCO ENRIQUEZ

Direttore dell'allestimento scenico

NICOLA BENOIS

Scenari realizzati da

GIULIO BELLINI - FRANCO CARNOI - SERIO COLLIVA - GINO ROMI

Giulio Lupetti

Mario Secchi

Amministratore del Teatro alla Scala

Maestro del coro

ROBERTO BENAIGLIO

Teatro musicale del palcoscenico

RAINFALDO CAMBONI

Capo teatro musicista

LEON BODAZZI

Scenari e costumi di

EMANUELE LUZZATI

Maestro della banda

FRANCO FLEZZO

Maestro illuminazione

ELIHO MOROSINI

Maestro collaboratore

WALTER BARACCIO

Regista collaboratore

ANTONELLO MADAU DIAZ

Capo scritte cartelloni

CARLO JONINA

I CAPOLETI ed I MONTECCCHI

Melodramma tragico in tre Atti di F. Squitieri

POSTO IN MUSICA

DAL MAESTRO

W. MONTECCHI

per l'anno 1842

per l'anno 1842

CHIASSO

presso l'Autore

(Museo Belliniano, Catania).

La naissance des *Capulets et Montaignis* – représentés pour la première fois au Teatro La Fenice de Venise le 11 mars 1830 – fut précédée par des événements peu clairs: en premier lieu, le peu de temps disponible. Bellini, en effet, se trouvait à Venise pour la mise en scène du *Pirate*, et il était bien loin de songer à improviser sur l'heure, entre la fin de janvier et le début de mars, un autre opéra. Bellini n'eut pas comme Rossini le don de l'inspiration subite, de sorte que son effort dut donc être considérable. « Vois-tu comme je suis étranglé – écrivait-il ces jours-là à son ami intime Florimo – et tu auras raison si tu me dis que j'ai mal agi; mais les démonstrations du Gouverneur et de presque toute la ville de Venise m'ont obligé à accepter ce dangereux engagement; entre-temps, tout Venise se réjouit de cette aubaine, et moi j'espère être à la hauteur ».

L'étrangement, pour employer ici le mot de Bellini, prenait son origine du fait que Giovanni Pacini (un autre maître catanais, plus âgé que Bellini) engagé par le Teatro La Fenice à y représenter au cours du carnaval la nouveauté de riguer, s'était retiré à la dernière minute, disant à certains que c'était à cause de maladie et à d'autres que Romani, auteur désigné du livret, avait manqué à la parole donnée au sujet de la date de livraison. C'est ainsi, que l'engagement avec Pacini, ayant été annulé, l'ordre passa tout droit à l'auteur du triomphant *Pirate*.

Le fait que le choix du sujet tomba précisément sur les Capulets s'explique rapidement: Felice Romani ne pouvant pas écrire d'un jet un livre flamboyant neuf, aurait eu recours à une trame et à une versification écrites par lui quatre ans auparavant pour le compositeur Nicola Vaccaj, né dans les Marches: il s'agissait donc d'un remaniement d'un *Roméo et Juliette* représenté à la Scala en 1826.

Bellini aimait beaucoup ce thème. La seule chose qui le rendait perplexe, était le fait qu'un autre et bien plus célèbre *Roméo et Juliette*, celui de Nicolò Antonio Zingarelli, était inscrit au répertoire habituel depuis plus de trente ans. Zingarelli était son ancien professeur au Conservatoire, voilà l'explication de son embarras. Comment s'en sortir? Selon Florimo – l'ami fraternel de Bellini, comme tout le monde le sait – le jeune compositeur « écrivit une lettre très aimable à Zingarelli, dans laquelle il mettait au courant ce dernier de sa position embarrassante et le priait en même temps de l'excuser s'il osait mettre en musique un sujet déjà si admirablement traité par lui avec tant de succès. Zingarelli, en homme d'esprit, lui répondit (et il eut la courtoisie de me lire sa réponse avant de la lui envoyer) qu'il ne lui en voulait pas, au contraire, il le priait et lui conseillait de bien étudier le thème fort intéressant en lui-même, car les situations sentimentales qu'il offrait convenaient parfaitement au caractère pathétique de sa musique ». Celle de Bellini, bien entendu.

The birth of the Capulets and Montagues, performed for the first time at Teatro Fenice of Venice on 11 March 1830, has a great background or at least some facts which are not entirely clear. In the first place, the very short time in which it was conceived. In fact Bellini was in Venice for the production of *Il Pirata*, and had not any intention to get involved with another opera for that theatre between the end of January to the beginning of March. Bellini, unlike Rossini, did not possess the gift of lightning inspiration, which meant that the effort was really great. « You see what a tight situation — he wrote to his dear friend Florimo — and you will be right thinking that I did wrong, but the intervention of the Governor and that of most of Venice pushed me into this dangerous project; meanwhile all of Venice is delighted with arrangements and I will do all in my power not to fail ».

The tight situation, using Bellini's phraseology, originated in the fact that Giovanni Pacini (another older composer from Catania) was contracted by La Fenice for the « obligatory novelty » for that carnival, but at the last moment he cancelled because of illness, so he said to some, but to others said that it was because the author (Romani) to whom the libretto had been assigned did not keep his word regarding its completion. Therefore, since Pacini's work had been cancelled, the commission went directly to the composer of the triumphant *Pirata*.

The question as to why the subject of Capulets was chosen is quite easily explained with the fact that Felice Romani, being unable to turn out a new libretto on a moment's notice, decided to reuse the plot and verses which had been written by him four years earlier for the composer Nicola Vaccaj, in other words a re-written version of a *Romeo and Juliet* produced at La Scala in 1826. The theme was much to Bellini's liking. The only thing that perplexed him was the fact that another celebrated *Romeo and Juliet*, that of Nicolò Antonio Zingarelli had enjoyed popularity in the repertory for thirty years. Owing to the fact that Zingarelli had been his professor at the Naples conservatory, his embarrassment was readily understood. How to manage it? According to his dear friend Florimo, the young composer « wrote a very genteel letter to Zingarelli explaining to the Maestro his very difficult situation, and at the same time asking his forgiveness if he set to music a subject so very well and successfully dramatized by him. Zingarelli, being a man with a sense of humor, answered him (he had the courtesy of showing me the letter before sending it) that he did not mind at all, to the contrary he cautioned and advised him to study the subject matter very well, which was in itself very interesting, since it offered affectionate situations very close to the character of his pathetic music ». Bellini's music, of course.

This should have been the kind version of the incident, so to speak. However, there is another, so-

Ceci serait la version, disons angélique, de l'antécédent. Mais il y en a une autre, bien moins édulcoré, répandue alors par un certain monsieur Del Zio (et que des vieux biographes tels que Cicconetti et Pougin confirmèrent), version selon laquelle l'élève Bellini Vincenzo, gratifié par son maître en une certaine occasion « d'ignorant », se serait confié précisément à Del Zio, déjà cité: « Me traiter d'ignorant? Je jure sur ce qu'il y a de plus sacré que si jamais je réussis un jour, je composerai de la musique sur le thème de *Roméo et Juliette* ». Défi très admissible chez un garçon au sang chaud comme Vincenzino, mais qui en vérité, après tant d'années, ne doit pas avoir eu un poids réel dans le choix de l'opéra destiné au Teatro La Fenice.

Ce qui au contraire semble certain dans toute cette histoire un peu confuse, c'est la séduisante intervention d'une femme; une des deux célèbres sœurs Grisi, et précisément la belle Giuditta.

En effet, quelques jours auparavant, au cours des répétitions du *Pirate*, le musicien et la chanteuse furent rencontrés très souvent ensemble, même un peu plus que le stricte nécessaire, et bien entendu, les commentaires malicieux allèrent bon train. Déjà en ce temps-là, dans l'atmosphère surexcitée du théâtre, certaines nouvelles se propageaient avec une surprenante rapidité. Il paraît donc que l'ardente inspiratrice du maître, restée à Casalbuttano, fut tout

mewhat less kind, which was told at the time by a certain Signor Del Zio (and substantiated after by all biographies like the ones by Cicconetti and Pougin) according to which the student Bellini Vincenzo, gratified by his illustrious Maestro with the epithet of « ignorant » had gone purposely to Del Zio to relieve himself saying: « Me ignorant? I swear by the most holy that, if ever I succeed, I will compose an opera on the theme of *Romeo and Juliet* ». A threat which can be easily attributed to a hot tempered young man such as Bellini. However, such a long time has elapsed that it is dubious whether that episode had any significance in the choice of the subject matter for the opera being commissioned for La Fenice. As far as the whole affair is concerned, there is the plausibility of an intervention by a woman, one of the two famous Grisi sisters, to be more specific the beautiful Giuditta.

In fact a few days before, during *Il Pirata's* rehearsals, the composer and the singer had been seen together often, even more than necessary, and naturally there were malicious comments. Even then in the heated atmosphere of the theatre certain news spread with surprising speed, and it seems that Bellini's ardent inspirer, Turina (whose name was also Giuditta – his real lover to give everyone his due), who had remained in Casalbuttano, was immediately informed of this tender alliance. Naturally Bellini



(Harry R. Beard Theatre Collection, Little Eversden, Cambridge).



(Archivio Ricordi)

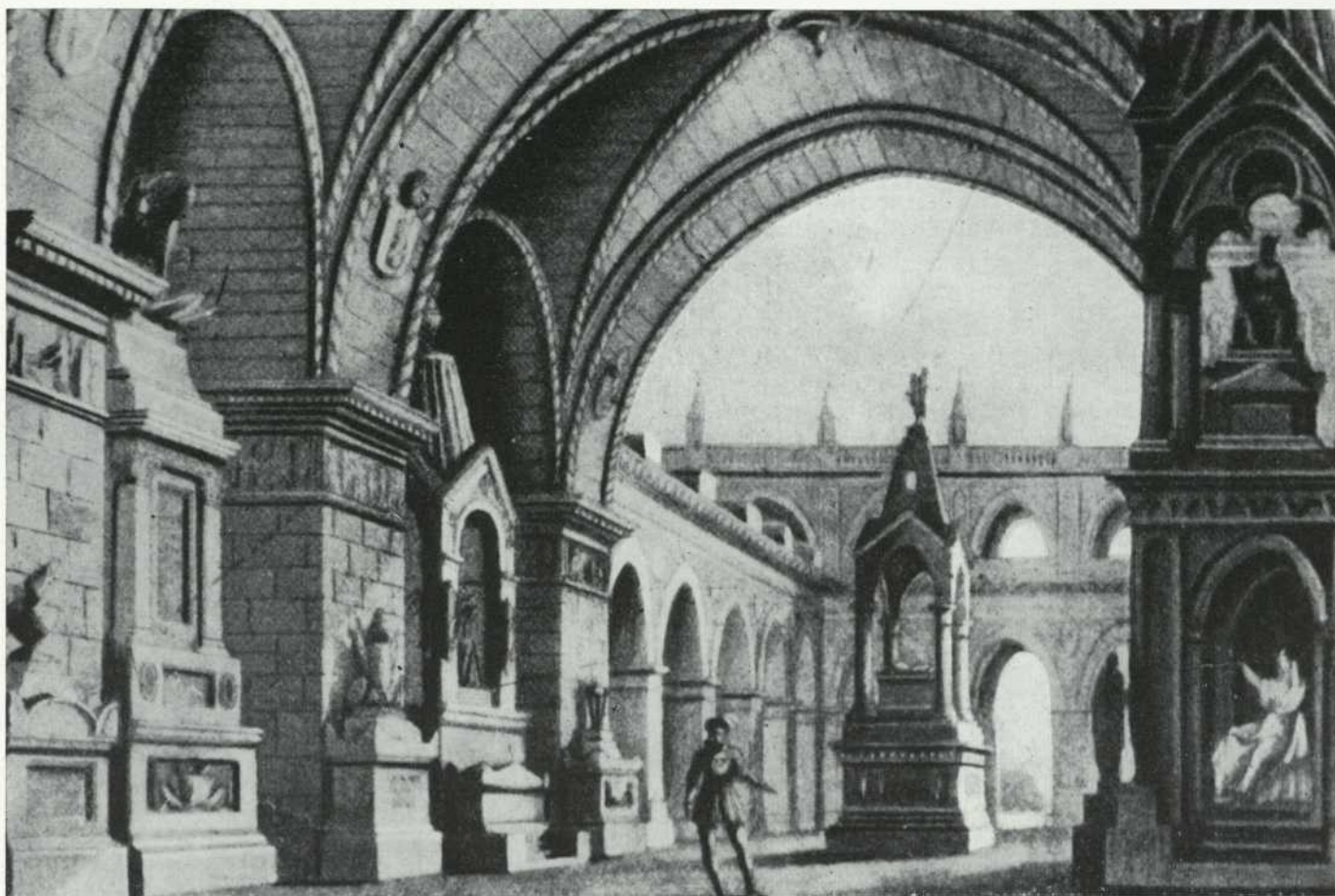
Trois pages manuscrites de *Capuleti e Montecchi*.
Three handwritten pages of *Capuleti e Montecchi*.

de suite informée de cette tendre liaison. Il s'agissait de Giuditta Turina (disons la Giuditta 'en titre' pour laisser chacune dans son rôle). Bellini essaya immédiatement d'arranger la chose en lui adressant une lettre le 15 février qui, pour être adressée à une amante jalouse, n'est guère un chef-d'œuvre de diplomatie. Bellini nie d'un ton net « les racontars publics (...) sur mes prétendus amours avec la Grisi et la Soranzo (une autre chanteuse): choses, dont je n'ai jamais voulu vous parler, parce que ce sont des sottises dans le plein sens du mot; à la vérité, l'une et l'autre me voient fort peu, et l'explication des commentaires et de la sentence un peu trop vite prononcée par le public se trouve dans le fait que ces chanteuses ne cessent de me témoigner leur gentillesse et leur amitié ».

Attention! S'il est vrai que nous manquons de témoignages précis pour la Soranzo (et du reste il est peu probable que le musicien, très occupé au cours de cette période vénitienne, ait pu se consoler de l'absence de Giuditta Turina au point de mener une double aventure amoureuse), les choses sont un peu différentes en ce qui concerne la Grisi, comme on peut le constater (sans tenir compte des biographies) en lisant le célèbre journal d'Alessandro Guiccioli. De toute façon, il est certain qu'au moment du choix de la nouvelle partition, un mot de la primadonna eût son poids décisif. Le même Florimo admet cela

tried immediately to set matters right by writing a letter on February 5th, which, being sent to a jealous lover, was not a masterpiece of diplomacy. In it Bellini denied categorically the « public gossip (...) with regard to my alleged romances with Grisi and Soranzo (another singer): it is something that I have never wished to write you, because they are nonsense in its entirety; anyway, neither one nor the other see me very often, and the public is almost convinced of its rapidly pronounced sentence, only supported by the great kindness with which the above mentioned ladies cordially vested upon me and still do ».

Well. As far as Soranzo was concerned, it is true that there were not precise witnesses (and on the other hand it seems somewhat dubious that Bellini, facing such a busy schedule as he did during this period in Venice, would carry on a double romance in order to console his being away from Turina), but as far as Grisi was concerned things were different, as it can be ascertained by the famous diary of Alessandro Guiccioli. However, it is certain that when the moment came to decide on the score, the primadonna's word did have substantial weight. This was tacitly admitted by Florimo (« The poetry was by Romani, the plot was chosen because of Giuditta Grisi's insistence becoming *Capulets and Montagues* »); in a more explicit language Emilia Bran-



(Museo Teatrale alla Scala).

Décor d'Alessandro Sanquirico pour *Capuleti e Montecchi* à la Scala en 1830.

Scenery by Alessandro Sanquirico for the Scala 1830 production of *Capuleti e Montecchi*.

prudemment (« La poésie fut de Romani, et le thème, grâce aussi à la demande de Giuditta Grisi, fut: *Les Capulets et les Montaigus* ») et Emilia Branca, femme du librettiste, est encore plus catégorique: « On chercha le thème. Giuditta Grisi, amie intime du maître, suggéra *Les Capulets et les Montaigus*, et insista sur sa proposition. Elle rêvait d'interpréter le rôle de Roméo, écrit expressément pour elle, d'autant plus que Rosalbina Carradori était une excellente Juliette. Le sujet lui paraissant plein de tendres passions, Bellini pensa pouvoir y exprimer toute la fougue de son talent; de plus, il désirait énormément contenter sa ravissante nouvelle amie, la sympathique Giuditta Grisi ».

Le terme ravissante, soit dit en passant, n'est pas un vain mot, spécialement s'il est écrit par une femme, qui généralement n'était guère tendre avec les femmes de théâtre; mais quelques chroniqueurs de l'époque décrivent également la Grisi comme une beauté incomparable. De toute façon, c'était sans aucune doute une femme pleine de charme.

Il faut préciser une chose très importante: l'histoire des amants de Vérone écrite en vers par Felice Romani, n'est pas inspirée par Shakespeare. Bien

ca, the librettist's wife said: « A plot was being sought. Giuditta Grisi, an intimate of Bellini's, suggested *Capulets and Montagues*, and insisted in her proposition. She wanted the part of Romeo and wanted it written exclusively for her, since there was a terrific soprano by the name of Rosalbina Carradori for the part of Juliet. To Bellini the subject appeared as one of very tender passions which would give life and warmth to his genius, but he also wanted to accommodate the sympathetic and lovely Giuditta, his new friend ».

This « lovely woman », by the way, was not an adjective to be taken lightly especially since it was written by a lady who usually did not hold kindly towards theatrical women, but there were some who described the Grisi woman as being one of the most beautiful among her colleagues of the day. Specifically, it is said that she possessed a determinant charm.

An important thing to establish: the story of the lovers from Verona, put to verse by Felice Romani, was not drawn from Shakespeare's play. Shakespeare was little known in Italy at this time. The first complete Shakespearean translation, that of Rusconi

peu de personnes s'occupaient alors de Shakespeare en Italie. La première traduction complète, celle de Rusconi, viendra plus tard, en 1838; et dans le monde dramatique Salvini et Rossi, les meilleurs révélateurs du génie de Stratford-on-Avon en Italie, n'étaient pas encore apparus. La légende de Juliette et de Roméo – répandue par le vicentin Luigi da Porto aux environs de 1523, et reprise ensuite par Bandello environ huit ans plus tard dans un célèbre conte, qui passa rapidement la Manche – devint tellement populaire au cours des deux siècles suivants qu'on n'en compte plus les versions. En Espagne, Lope de Vega en fit un drame à dénouement heureux, et les musiciens de leur côté ne tardèrent pas à s'en occuper. Le premier fut sans doute Nicolò Pasquali, émigré en Angleterre, qui en 1742 fit représenter à Edimbourg un mélodrame sur le même sujet.

Tout ceci pour préciser qu'à part Shakespeare, Felice Romani n'était pas à court d'éléments pour écrire son livret. Tout au plus, désirant éliminer du titre les noms des personnages déjà trop souvent employés, il se trouva bien embarrassé pour le choix des noms de familles. Les deux partis (qui remontent au temps de Dante: 1303, les parents de Juliette étant guelfes, ceux de Roméo gibelins) sont appelés parfois Cappelletti et Montecchi, parfois Monticoli et Cappelletti. La jeune fille, selon un historien véronais, aurait été simplement une certaine Juliette Cappelli. Etat civil confus, auquel il faut ajouter un Capulet déjà adopté par Shakespeare, et enfin, *Les Capulets et les Montaigus* (en italien *I Capuleti e i Montecchi*) choisis par Felice Romani pour le baptême du sixième opéra de Bellini.

Il est fort peu probable que Bellini ait eu l'occasion de connaître la définition de ce drame d'amour et de mort, écrite par Schlegel quelques années auparavant dans la préface de sa traduction de Shakespeare en allemand. Et toutefois – par une géniale intuition – Bellini sentit qu'en *Juliette et Roméo* se retrouvait « tout ce qu'il y a de plus doux et de plus amer: l'amour et la haine, les fêtes joyeuses et les plus sinistres pressentiments, l'autel nuptial et la chapelle ardente, la plénitude de la vie et le néant de la tombe ».

De tout ceci, nous trouvons dans les *Capulets* de Bellini, un tableau peut-être imparfait, mais exceptionnellement prenant. Chose d'autant plus surprenante, que Bellini utilisa pour cet opéra des fragments de *Zaire*, opéra naufragé, et même un air presque entier d'*Adelson*, qui fut son premier essai théâtral (il s'agit de l'exclamation de Juliette, "Eccomi in lieta vesta", avec l'admirable andante soutenu, "Oh! quante volte, oh! quante" qui fit parler Ildebrando Pizzetti de « continuité psychologique », et qui est un transparent présage de la dernière scène de la *Sonnambule*).

L'opéra, divisé en deux actes de deux scènes chacun, commence par un prélude au rythme pressant: le maître l'a appelé un « allegro normale » où dans sa

would come later in 1838; and in the dramaturgical field there had not yet appeared Salvini and Rossi, our greatest exponents of the genius of Stratford-on-Avon. The legend of Romeo and Juliet was written by a poet from Vicenza by the name of Luigi da Porto in 1523, then undertaken by Bandello around eight years after; it was a famous tale which immediately crossed the English channel, and which was to become so very popular in the following two centuries that made it impossible to know how often it was retold. In Spain, Lope de Vega wrote a play with a happy ending, and musicians on their own began to set it to music. One of the very first was Niccolò Pasquali who had migrated to England and in 1742 presented a melodrama on the subject at Edinburgh.

Which goes to show, aside from Shakespeare, that Romani did not lack the necessary elements for the development of the libretto. If, therefore, he would decide to eliminate from the title the names of the leading characters because of their being overexposed, which would have embarrassed him he could have changed the spelling of the names. In the sense that the two factions (those that appeared at Dante's times: 1303 – Guelfi, Juliet's and Ghibellini Romeo's relatives) had been named at times Cappelletti and Montecchi, Monticoli and Cappelletti, and the girl according to a historian from Verona had been simply Giulietta Cappelli. A confused family state to which finally Felice Romani added the Capulet, already adapted by Shakespeare, for the baptism of the sixth opera by Bellini: *The Capulets and Montaigus*.

It is very unlikely that Bellini fully understood the definition of this love and death drama, which the German writer Schlegel had written a few years earlier, presenting to Germany his own Shakespearean translation. Still, when one speaks of intuition of this genius, he understood that Romeo and Juliet really found themselves bound by « that which we have is more sweet and more bitter, love and hate, the joyful feasts, and the most sinister premonitions, the nuptial altar and the funeral chamber, the fullness of life and the nothingness of the tomb ».

All in all, in Bellini's *Capulets* there is a scene, even if not perfect in every particular, certainly singularly full of meaning. Something which is most surprising since it is known that the composer used diverse fragments from his defunct *Zaira*, and even almost the complete aria of *Adelson*, which was his first theatrical wizard. (This he used for Juliet's entrance, "Eccomi in lieta vesta", with that wonderful 'andante sostenuto', "Oh! quante volte, oh; quante" about which Pizzetti has spoken of « continuous psychology », and which is a preamble to the last scene of *La Sonnambula*).

The opera is divided in two acts of two scenes each, and starts with a prelude rhythmically pursu-



Fameuses interprètes de l'opéra de Bellini au dix-neuvième siècle / Famous nineteenth century singers of Bellini's opera: Giuditta Grisi, Amalia Schütz, Maria Malibran, Giuditta Pasta.

deuxième partie, les thèmes joyeux – presque au rythme de danses – laissent tout de suite la place au chœur agité des Capulets, puis à un récitatif vibrant et finalement à l'ample cantabile de Tebaldo (le rival de Roméo) "L'amo, ah! l'amo e mi è piú cara, – piú del sol che mi rischiara", dans lequel les manières traditionnels sont rachetés par une franche ardeur de fierté romantique. Mais bien plus virile et déjà empreinte d'accents verdiens est l'entrée de Roméo, dont le puissant récitatif se termine par la 'cabaletta': "La tremenda ultrice spada". C'est un défi enflammé dont Donizetti se souviendra probablement, avec des thèmes plus larges et plus audacieux, dans le grand concertato de *Lucia*. Dans la deuxième scène, après l'onde mélodique du chant de Juliette cité plus haut, voilà le duetto incisif des amants, dramatique au début et empreint de promesses lyriques dans l'agité « Vieni, ah! vieni e in me riposa ». Enfin, le fait d'armes entre les deux partis: ici nous trouvons la première ébauche du Bellini de la *Norma* et des *Puritains* – et un choral au profond frémissement: le splendide "Oh notte raddensa le tenebre in cielo". Page qui suffirait presque à justifier un 'revival' après tant d'années.

Nous disons « presque » parce que le dernier cri des amants, dans le final de cette scène, est la plus belle chose de toute cette première partie. Nous voulons dire ce "Se ogni speme è a noi rapita" dont Ber-

ing: an 'allegro giusto' (perfect allegro) as the composer called it, where in the second half the festive themes – almost dancing in nature – immediately give way to an agitated chorus by the Capulets, then to a vibrant recitative and finally to the lovely aria (largo cantabile) by Tybalt (Romeo's rival) "L'amo, ah! l'amo e mi è piú cara, – piú del sol che mi rischiara", in which the conventional mannerisms are rescued by a flame of true romantic boldness. Already more virile and rich, one could say, of Verdian accents is Romeo's entrance, with his strong recitative culminated by the aria "La tremenda ultrice spada". It is a flaming challenge, supported by an 'allegro marziale sostenuto' of which Donizetti no doubt will remember – with truly more mature and daring technique – in the concertato of *Lucia*. In the second scene after the melodic wave of Juliet's aria, begins the lovers' duet: incisive, dramatic at the beginning and rich with lyrical germs in the grasp "Vieni, ah! vieni e in me riposa". Finally the battle between the two factions – here is the embryo for the Bellini of *Norma* and *Puritani* – a chorus of profound and touching accents: the beautiful "Oh notte raddensa le tenebre in cielo". This page above all would almost justify a revival after so many years. We say 'almost' because at the end of this scene the last cry of the lovers is perhaps the highlight of the first part. By which we mean the "Se ogni speme è

lioz, qui dénigrait *Les Capulets et les Montaigus*, s'écriait « Bellini a mis, sur les paroles qui expriment cette idée, une phrase d'un mouvement vif, passionné, plein d'élan et chantée à l'unisson par les deux personnages. Ces deux voix, vibrant ensemble comme une seule, symbole d'une union parfaite, donnent à la mélodie une force extraordinaire ».

Le deuxième acte est sec, dépouillé, presque réduit à l'essentiel, entièrement dominé par le pathos de la douleur. La désespération de Roméo ("Ma tu non odi, ah! misero!") l'enchantement du réveil de Juliette et l'épisode lancinant de la mort des amants sont un coup d'ailes qui rachètent amplement quelques recherches un peu artificielles, quelques longueurs dans l'évocation de la scène qui précède immédiatement ce final. Les anticipations fréquentes ("Deh tu, deh tu, bellissima – che al cielo ascendi" de Roméo a bien suggéré quelque chose à Cammarano et même à Donizetti, au moment où il composa Lucia) et tout le touchant épicedion justifient la lettre de Perruchini à Paternò, écrite immédiatement après la première des *Capulets*, lettre dans laquelle il parle d'un « genre tout à fait nouveau (pour l'époque naturellement), non éblouissant mais réfléchi, harmonieux, très doux et qui permet d'entendre les voix, non couvertes par le bruit des instruments ».

A propos de ces voix victorieuses: il s'agissait de deux voix féminines: le soprano Rosalbina Carradori et le mezzo-soprano Grisi déjà mentionnées (cel-

le-ci fut Roméo à la première de la Scala, le 26 décembre 1830, tandis que Juliette était interprétée par Amalia Schuetz-Oldosi). Le 'travesti', à l'opéra, pouvait être considéré comme un héritage nostalgique des castrats, déjà en voie d'extinction à l'époque, mais qui ne trouverait plus aucune justification aujourd'hui. Le timbre de voix asexuée de Crescentini (excellent Roméo dans l'opéra de Zingarelli) avait probablement laissé une trace inoubliable dans l'oreille de Bellini (et dans quelques-unes de ses contemplations harmoniques du duettisme). Le fait est que depuis lors, l'on vit dans le rôle de l'ardent gibelin quelques-unes des plus illustres chanteuses du siècle. Parmi lesquelles, Giuditta Pasta, scrupuleusement respectueuse des volontés du compositeur, et une autre qui, préférant obéir à son propre caprice, remplaça le dernier tableau bellinien par celui de Vaccaj. Pour l'effet, comme disent les histrions, pour permettre à Roméo de chanter le grand air "Ombra adorata aspetta", très populaire à l'époque. Si l'on pense que cette "Ombra adorata" n'était même pas de Vaccaj, mais de Crescentini; si l'on songe à tout ce mélange de styles, il faut avouer que si ces temps ont été, selon la formule consacrée, des temps heureux pour le théâtre, ils ne respectaient vraiment pas beaucoup la musique. Ce fut Marie Malibran qui inaugura cette mode à Paris en février 1832 et prétendit également l'imposer à l'occasion de la première reprise de cet opéra à la Scala en octobre 1834.

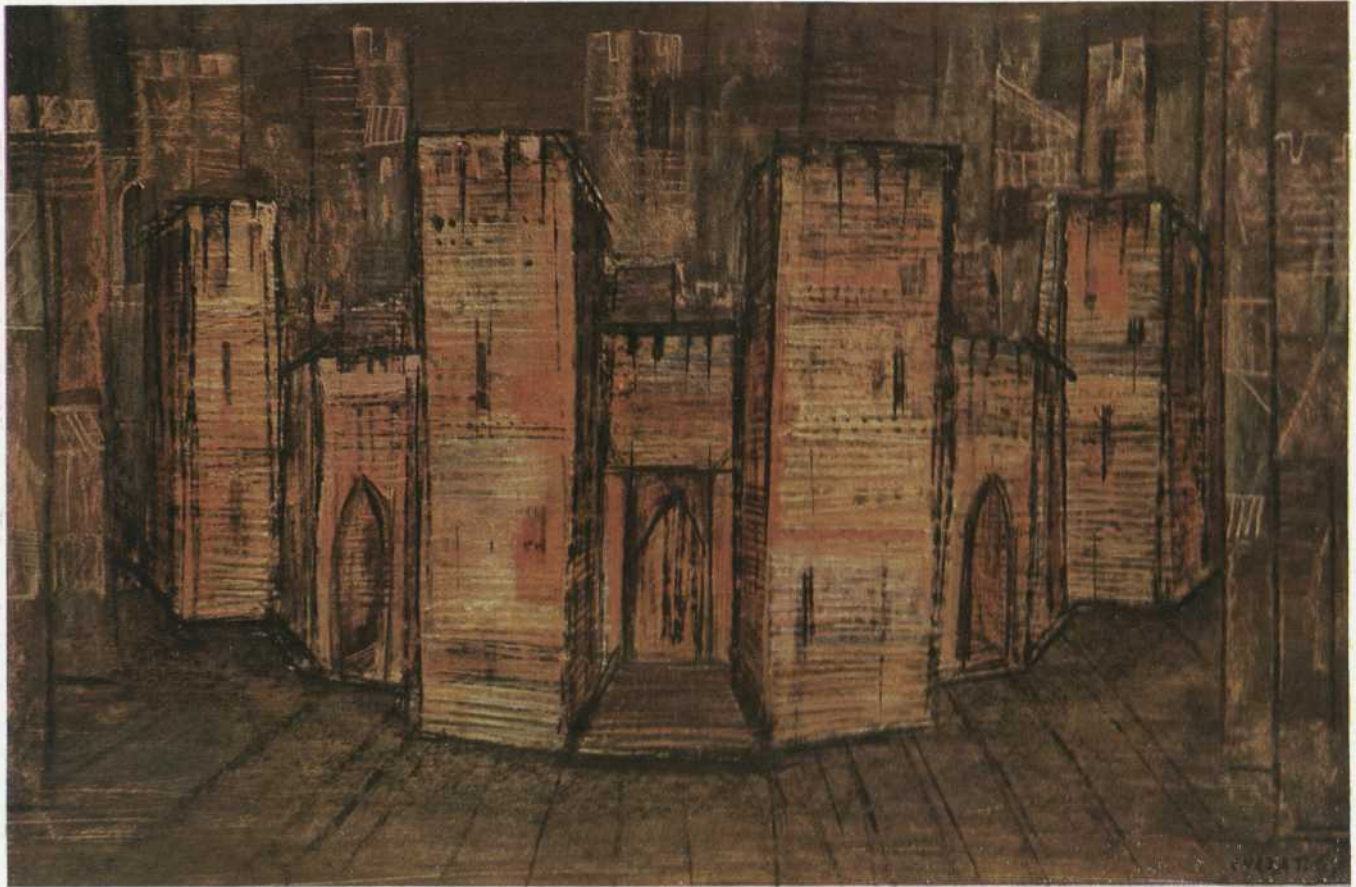
a noi rapita" about which Berlioz, who despised *The Capulets*, was forced to comment « Bellini has put in the words explaining this idea a sentence of a live movement, passion, plein d'élan and sung in unison by both characters. Those two voices, vibrating together as if one, symbol of a perfect unity, give the melody an extraordinary power ».

The second act, all very essential, is internally dominated by pathos and pain. Romeo's desperation ("Ma tu non odi, Ahi, misero!"), the enchantment of Juliet's awakening and the touching scene of the lovers' death, are a coup de grâce which amply rescues certain artificial affectations, a certain tired evocation of the scene immediately preceding the finale. Romeo's frequent anticipations ("Deh tu, deh tu, bellissima – che al cielo ascendi" have suggested something to Cammarano and even to Donizetti for *Lucia*), and all the touching funeral ode justify Perruchini's letter to Paternò, written shortly after *The Capulets* premiere: in this letter he speaks of « a new method (at that particular time of course), quiet, but well reasoned, harmonious, very sweet, which allows the voices to be heard without oppressing them with the orchestra ».

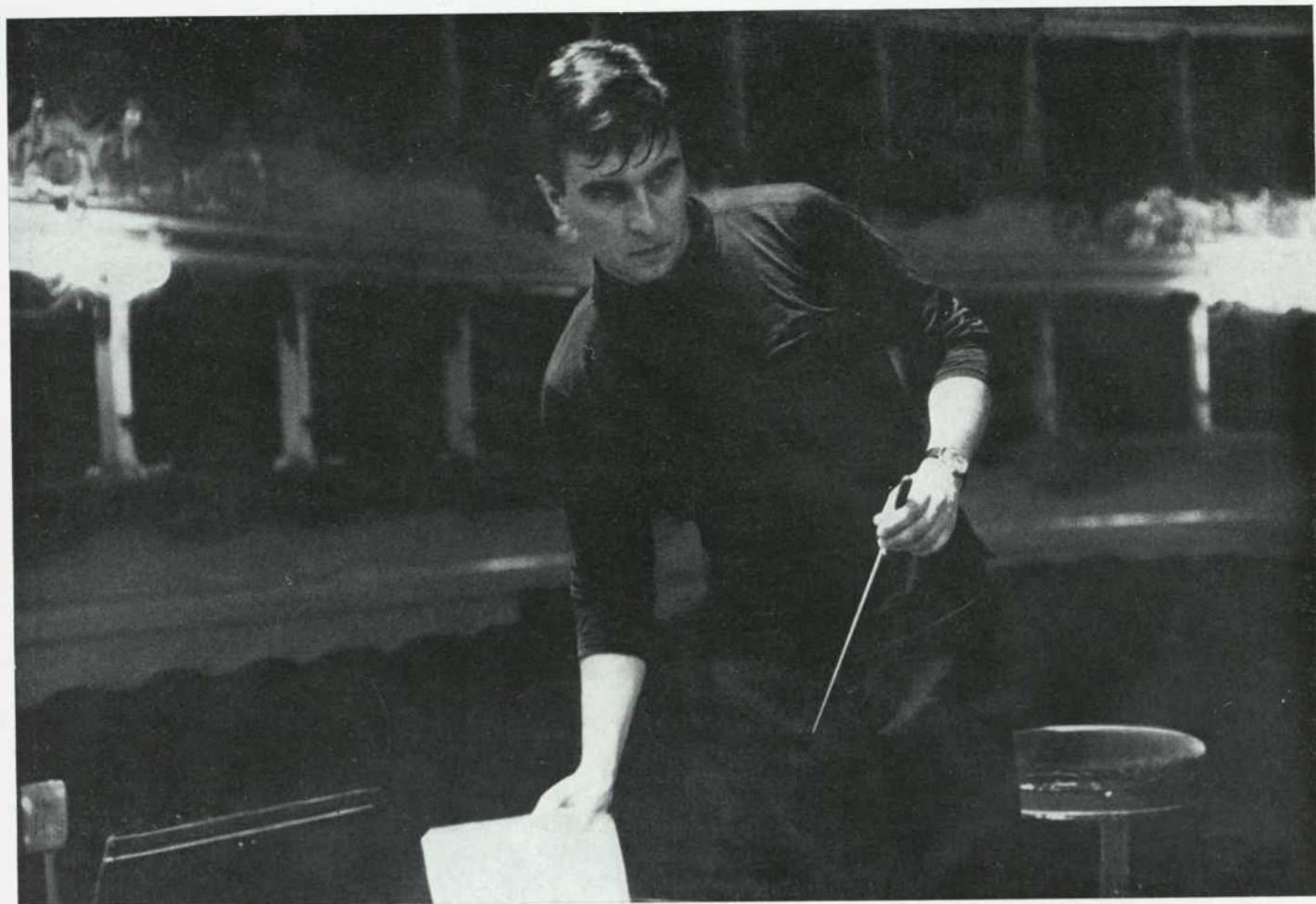
Those victorious voices, by the way, were both feminine: the soprano Rosalbina Carradori and the celebrated mezzosoprano Grisi (she sang Romeo's

part also at the premiere at La Scala on 26 December 1830, while Juliet was sung by Amalia Schuetz-Oldosi). The disguise in the opera could be considered as a nostalgic left-over from the 'Castrati', which was almost passé at that time and which today would not be justified. The asexual tone of a Crescentini (Romeo's illustrious interpreter in Zingarelli's opera) probably had left an indelible trace in Bellini's ear (and a harmonic longing for duets). The fact remains that from then on, some of the greatest singers of the century have been heard in this role, among which Giuditta Pasta, who respected the composer's wishes to the letter, and another one who wishing to satisfy her own caprices changed Bellini's last scene with that of Vaccaj. For the effect, as it is said in the theatre, of allowing Romeo to sing his great aria "Ombra adorata aspetta", which was very popular in those days. It is believed that "Ombra adorata" was not even written by Vaccaj, but was instead a composition by Crescentini; if one thinks about all these mixtures of styles, one could say that those must have been the happiest times for the theatre, but that there was very little respect indeed for music. It was Maria Malibran to initiate this pollution in Paris on February 1832, and to want it upon the opera's return to La Scala on October 1834.

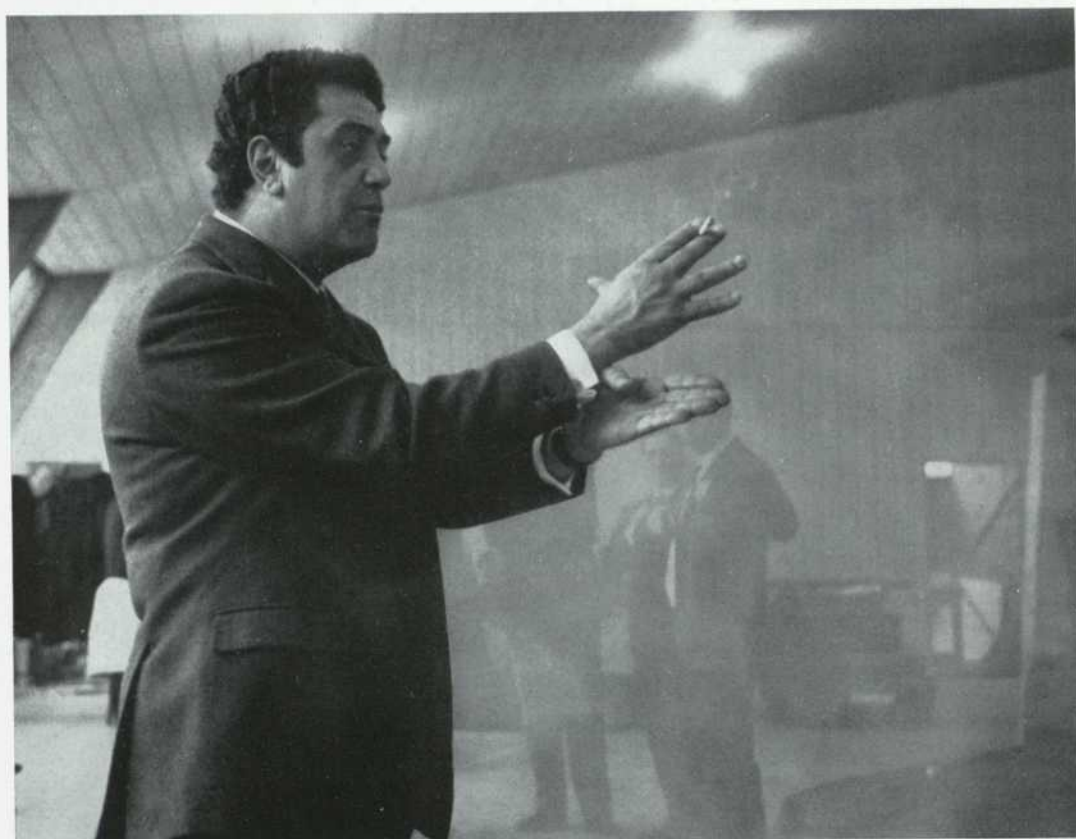
Eugenio Gara



Maquette d'Emanuele Luzzati pour *Capuleti e Montecchi*.
Design by Emanuele Luzzati for *Capuleti e Montecchi*.

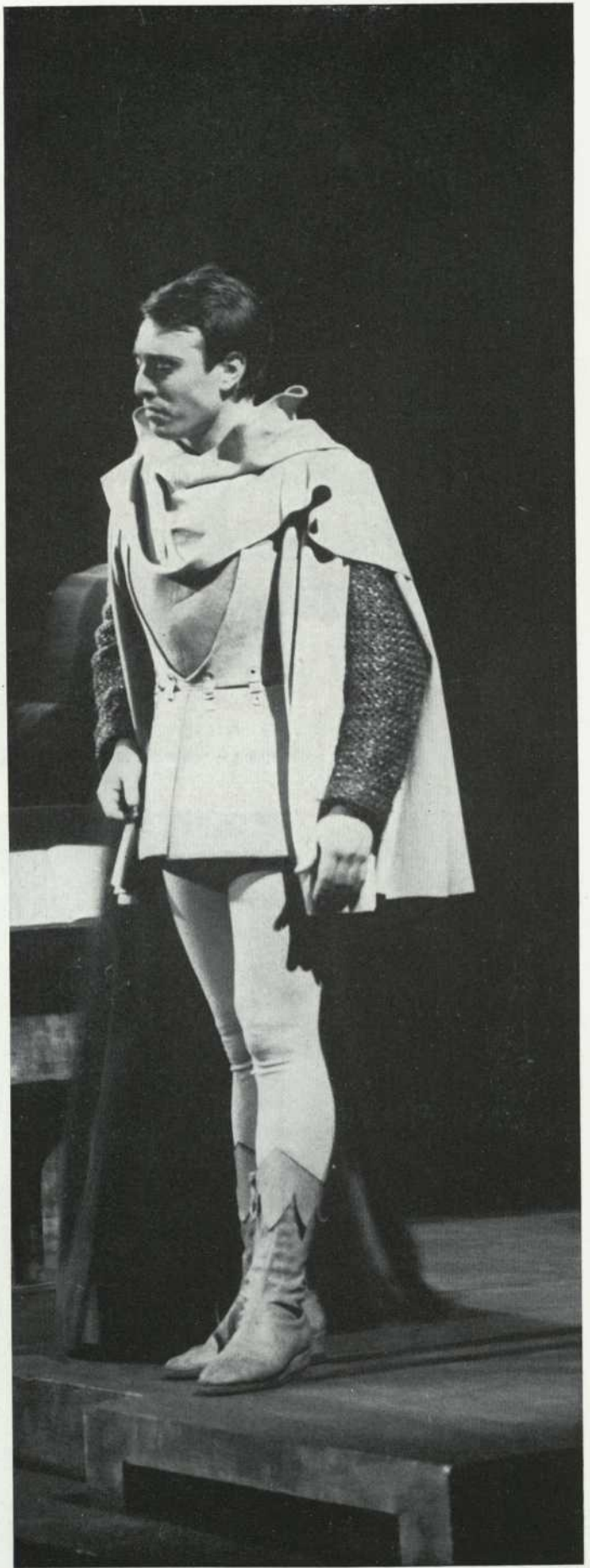
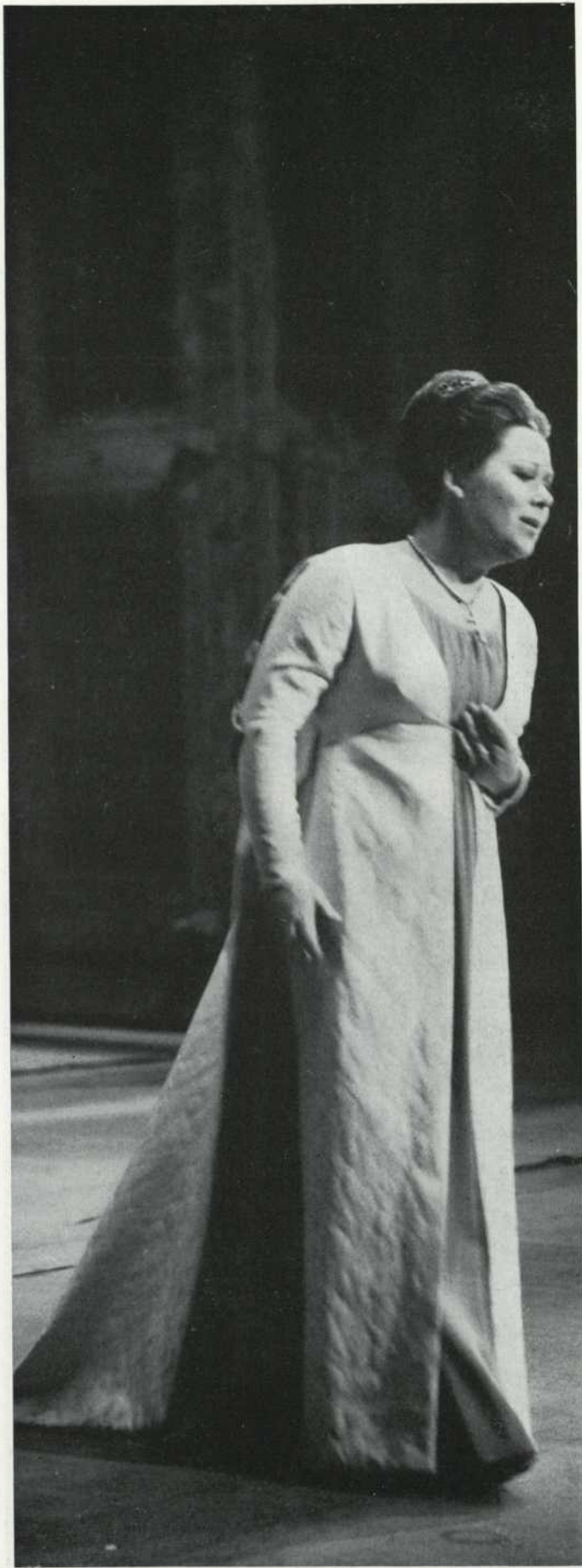


En haut / Above:
Claudio Abbado



A gauche / Left:
Franco Enriquez

Sur la page à droite / On the right:
Renata Scotto (Giulietta),
Giacomo Aragall (Romeo)

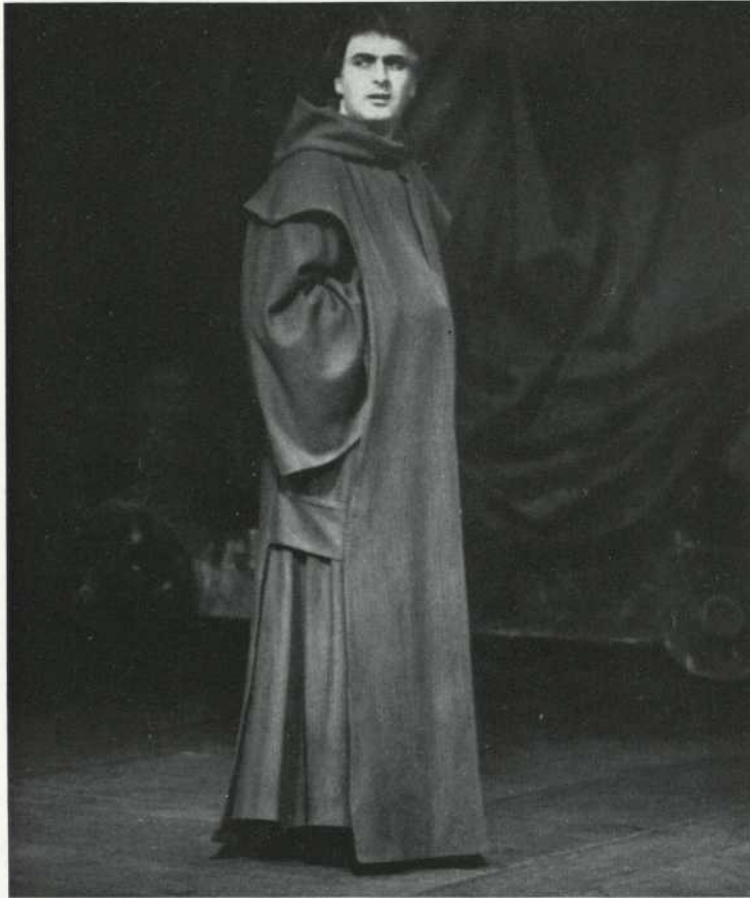


Agostino Ferrin (Capellio)



Luciano Pavarotti (Tebaldo)





Alfredo Giacomotti (Lorenzo)

Scène finale de l'opéra
Final scene of the opera



sujet

Premier acte

Les Guelfes, partisans des Capuleti, ont été convoqués par Capellio car une attaque des Gibelins, les Montecchi, est à craindre. Capellio, Tebaldo et leurs hommes sont prêts à affronter l'ennemi: toute leur haine va à Romeo, chef des Montecchi, qui a tué le fils de Capellio. Ce dernier promet à Tebaldo de lui donner sa fille Giulietta en mariage, l'assurant qu'elle sera heureuse d'unir son destin à celui de l'homme qui vengera la mémoire de son frère. Lorenzo, confesseur et confident de Giulietta, fait remarquer que celle-ci est malade, mélancolique et peu disposée au mariage, mais Capellio est intransigeant et envoie Lorenzo avertir la jeune fille que l'heure des noces est arrivée. Cependant, sans se faire reconnaître, Romeo se présente, porteur d'une proposition de paix de la part des Montecchi; Vérone sera finalement soustraite aux luttes fratricides qui la déchirent, et comme gage, Romeo épousera Giulietta. Capellio refuse séchement la proposition, et réaffirme son intention de continuer la lutte.

En robe de mariée, Giulietta attend dans sa chambre l'heure du mariage. Elle aime Romeo qui lui rend son amour; elle l'imagine exilé au loin et son désespoir en est accru. Mais Lorenzo lui apprend que, contrairement à ce qu'elle croit, Romeo est de nouveau dans la ville et s'est introduit secrètement dans le palais. Les deux jeunes gens se retrouvent. Après un court moment de joie, Romeo propose à Giulietta de fuir avec lui, puisqu'il est vain d'espérer un adoucissement de la position de Capellio; mais Giulietta ne veut pas se soustraire à ses devoirs filiaux et elle conjure Romeo de fuir sans elle et de se mettre en sécurité.

Le palais est en fête pour les noces de Giulietta et de Tebaldo. Les invités arrivent et parmi eux Romeo. Lorenzo, qui le reconnaît, lui conseille de s'éloigner. Mais Romeo est décidé à empêcher la célébration du mariage, avec l'aide d'hommes armés déguisés en guelfes. En effet la joyeuse réunion est brusquement interrompue par le son des trompettes et le bruit des armes. Les hôtes se dispersent rapidement.

La cérémonie ainsi interrompue, Giulietta exprime son bonheur de ne pas être devenue la femme de Tebaldo ainsi que son angoisse pour le sort de Romeo. Celui-ci

se présente à elle, et lui rappelant leur serment d'amour, l'exhorte encore une fois à le suivre. L'intervention de Tebaldo d'abord, puis de Capellio, sépare les deux amants qui se disent adieu avec des paroles déchirantes.

Deuxième acte

Giulietta attend, anxieuse, des nouvelles de la bataille qui oppose les deux factions ennemies. Lorenzo lui annonce que Romeo est vivant, mais que pour elle il n'y a d'espoir, pour échapper à un mariage avec Tebaldo, qu'en recourant à un stratagème: elle devra boire le contenu d'une fiole qu'il lui donnera et elle tombera dans un sommeil si profond qu'on la croira morte. Giulietta, après un instant d'hésitation, suit le conseil de Lorenzo. Capellio, qui entre avec les siens, donne l'ordre à sa fille de se préparer à la cérémonie nuptiale du lendemain. Giulietta simulant alors un grave malaise, invoque en vain son pardon.

Romeo, alarmé de ne pas avoir reçu de Lorenzo le message promis, se met à la recherche de celui-ci, mais c'est Tebaldo qu'il rencontre. Les deux rivaux se défient; mais tandis qu'ils portent la main à leurs armes, un chant funèbre les arrête. Un cortège s'avance, pleurant Giulietta. Le désespoir de Romeo est tel, qu'il souhaiterait maintenant être tué par Tebaldo; celui-ci, cependant, se sentant responsable de la mort de Giulietta, pris de remords, demande à Romeo de lui donner la mort.

Romeo qui s'est glissé parmi les tombeaux des Capuleti, s'approche de celui de Giulietta. Priant les amis qui l'ont accompagné de le laisser seul, ne croyant pas à la mort de la jeune fille, il se penche sur elle pour la réveiller. Lorsqu'il s'aperçoit qu'elle ne répond pas à ses appels, fou de douleur, il s'empoisonne. C'est alors que Giulietta s'éveille; voyant Romeo à ses côtés elle pense qu'il l'a rejointe pour mieux réaliser le plan inventé par Lorenzo. Mais bientôt elle se rend compte de la tragique erreur de Romeo, et après un ultime adieu elle s'écroule sans vie sur le corps de son amant. Capellio accourt accompagné de Lorenzo, qu'il rend responsable de la catastrophe.

synopsis

Act One

The Guelfs, partisans of the Capulets, have been called together by Capulet because they are afraid of an attack by the Montagues, Ghibellines. Capulet, Tebaldo and their men are prepared to face the enemy, and their hatred is directed particularly against Romeo, head of the Montague, who has killed Capulet's son. Capulet promises his daughter Juliet to Tebaldo assuring him that the girl will be happy to wed her brother's avenger. Lorenzo, confessor and confidant of Juliet, observes that she is sick and melancholy and certainly not inclined to marriage but Capulet is decided and sends Lorenzo to warn his daughter. Meanwhile, without being recognized, Romeo presents the Montagu's proposals for peace; Verona will finally be freed from violence and as a pledge Romeo will marry Juliet. Capulet replies with a definite refusal and renewed threats of war.

In bridal dress Juliet waits in her room for the hour of her marriage. She loves, and is beloved by, Romeo, but thinks him far away in exile which increases her desperation. Lorenzo comes to tell her that Romeo is in the city and has entered the palace by a secret door. The young people are reunited but their joy is brief. Romeo begs Juliet to flee with him but she is not able to face such an act of filial disobedience and urges Romeo to save himself without her.

All the palace is celebrating the marriage of Juliet and Tebaldo. The guests arrive, Romeo hidden among them. Lorenzo recognizing him advises him to withdraw but Romeo has decided to prevent the marriage, helped by a group of armed men also disguised as Guelfs. The happy gathering is brusquely interrupted by the call of trumpets and the sound of arms and the guests rapidly disperse.

With the ceremony interrupted Juliet expresses her happiness at not being forced to marry Tebaldo but at the same time her anxiety for Romeo's fate. He appears and reminding her of their vows of love urges her once

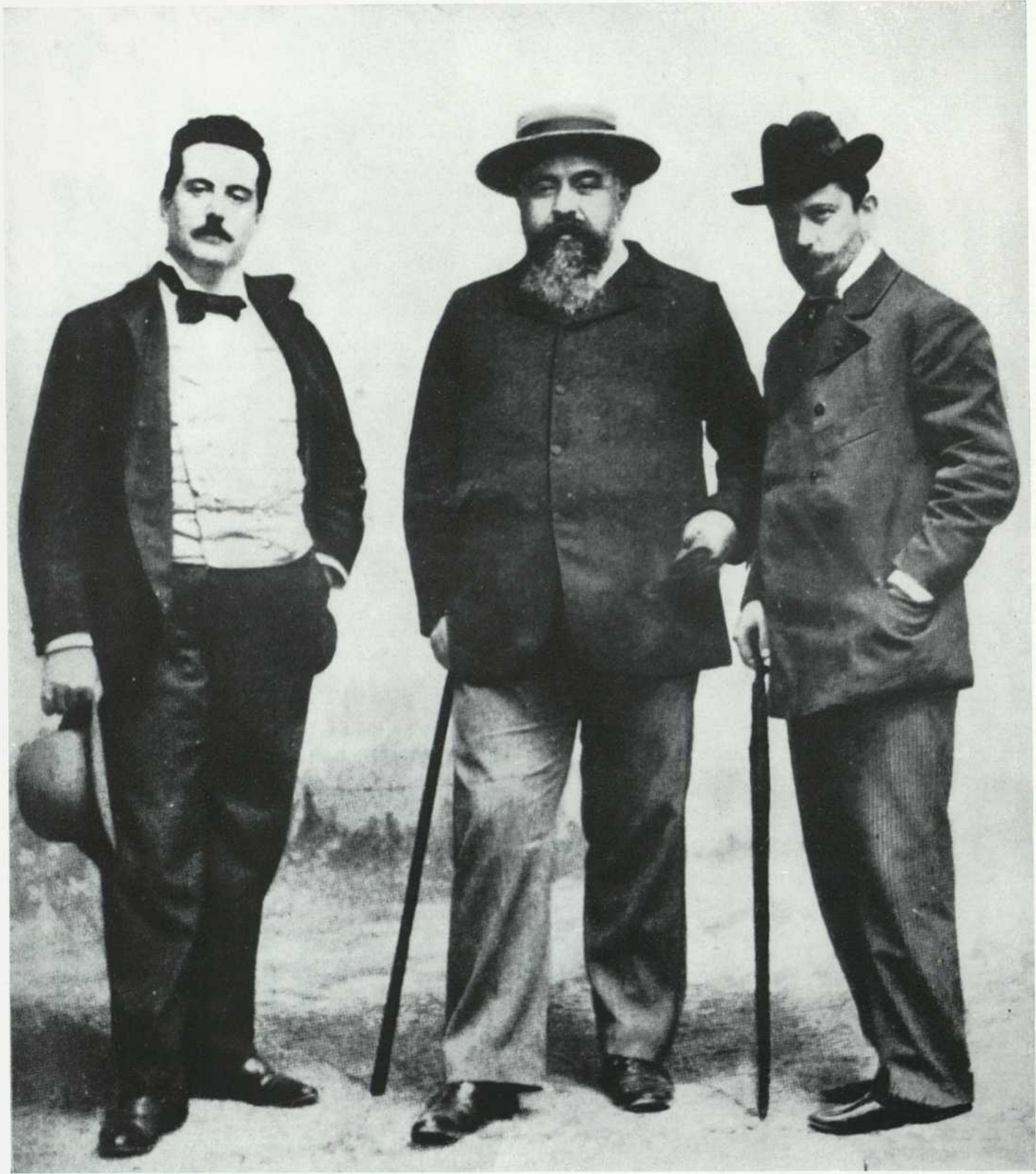
more to fly with him. The arrival, first of Tebaldo, and then of Capulet, divides the two lovers who bid each other farewell with heart broken words.

Act Two

Juliet anxiously awaits news of the battle between the factions. Lorenzo tells her that Romeo lives the only way for her to avoid the marriage with Tebaldo is by a stratagem; she must drink the filtre which he gives her which will cast her into a sleep so profound that she will seem dead. Juliet hesitates a moment but then follows Lorenzo's suggestion. Capulet enters with his followers and orders her to prepare for her wedding the next day. Juliet feigning mortal illness in vain begs his pardon.

Romeo, allarmed at not receiving a promised message from Lorenzo, is looking for him. Instead he meets Tebaldo and the two rivals challenge each other, but as they are about to draw a funeral lament restrains them. The cortege passes bewailing Juliet. Romeo in his grief desires Tebaldo to kill him, the latter however, holding himself responsible for Juliet's death, weighed down by remorse begs death from Romeo.

Romeo enters the Capulets' sepulchre and approaches Juliet's tomb. He begs the friends who have accompanied him to withdraw and then unable to believe that she is dead he bends over her to wake her. When he realizes that she does not respond beside himself with sorrow he takes poison. In that moment Juliet begins to wake and seeing Romeo beside her does not doubt that he has come to fulfill Lorenzo's plan. She soon realizes Romeo's tragic error and after a last farewell she falls lifeless on his body. Capulet arrives with Lorenzo who does not spare him, and accuses him of provoking the catastrophe.



Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica
à l'époque de *La bohème* / at the time of *La bohème*.



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

LA BOHÈME

Quattro quadri di GIUSEPPE GIACOSA e LUIGI ILLICA
(dalle Scènes de la vie de bohème di Henri Murger)

Musica di

GIACOMO PUCCINI

(Proprietà G. Ricordi & C.)

Personaggi e interpreti

Rodolfo	GIANNI RAIMONDI
Marcello	ROLANDO PANERAI
Schaunard	GIANNI MAFFEO
Colline	IVO VINGO
Benoît	CARLO BADIOLI
Alcindoro	FRANCO CALABRESE
Mimi	MIETTA SIGHELE
Musetta	MARIA COLLIER
Parpignol	FRANCO RICCIARDI
Sergente dei doganieri	GIUSEPPE MORRESI
Un doganiere	CARLO FORTI
Un venditore	ANGELO MERCURIALI

Concertatore e direttore d'orchestra

HERBERT VON KARAJAN

Maestro del coro

ROBERTO BENAGLIO

Regia e scene di

FRANCO ZEFFIRELLI

Costumi di

MARCEL ESCOFFIER

Direttore dell'allestimento scenico

NICOLA BENOIS

Scene realizzate da

MARIO MANTOVANI - ANTONIO MOLINARI - GINO ROMEO

Direttore musicale del palcoscenico

RAINALDO ZAMBONI

Regista collaboratore

ANTONELLO MADAU DIAZ

Maestro collaboratore

ANTONIO TONINI

Maestro rammontatore

LUIGI MOROSINI

Maestro della banda

FRANCO LIZZIO

Direttore dei servizi tecnici

GIULIO LUPETTI

Capo reparto macchinisti

LUIGI REGAZZI

Capo della sartoria

MARIO SECCHI

Capo servizio costruzioni

CARLO IOHNA

Attrezzeria del Teatro alla Scala

TEATRO ALLA SCALA

ENTE AUTONOMO

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

LA BOHÉME

Questo quadro di GIUSEPPE GIACOSA e LUCI JILICA
(dalla Scena de la vie de bohème di Henri Murger)
Musica di

GIACOMO PUCCINI

(Proprietà O. Ricciardi & C.)

Personaggi e interpreti

ANGELO MERCURIALI	La vedova
CARLO PORTI	Un degalett
GIUSEPPE MORRESI	Signore dei degalett
FRANCO RICCIARDI	Figliuolo
MARIA COLLIER	Marta
METTA SICHELLE	Mimi
FRANCO CALABRESSE	Alcindoro
CARLO BARDOLI	Benoit
EVO VINCIO	Colline
GIANNI MARTEO	Schvank
ROSAURO PANERAI	Musette
GIANNI RAIMONDI	Roberto

Conducente e direttore d'orchestra

HERBERT VON KARAJAN

Regia e scene di

FRANCO ZEFFIRELLI

Direttore dell'allestimento scenico

NICOLA BENOIS

Scene realizzate da

MARIO MANTOVANI - ANTONIO MOLINARI - DINO ROMEO

Mestiere collaboratore

ANTONIO TONINI

Direttore del teatro

GIULIO LUPETTI

Capo della banda

MARIO SECCHI

Assistente del Teatro alla Scala

Capo servizio costumi

CARLO FONDIA

Mestiere amministratore

LUIGI MORONINI

Mestiere della banda

FRANCO LIZZIO

Costume di

MARCEL ESCOFFIER

Mestiere del coro

ROBERTO BENAGLIO

Direttore musicale del palcoscenico

RAINAUDO ZAMBONI

Capo servizio macchina

LUIGI ROZZI

LA BOHÈME

An Opera in four Acts

(founded upon Murger's Novel
"LA VIE DE BOHÈME.")



Composed

by

G. PUCCINI

Vocal Score

G. RICORDI & CO. (LONDON) LTD.
271, Regent St., LONDON, W. 1.

Milan, Rome, Naples, Palermo, Leipzig, Buenos Aires, S. Paulo, Paris, New York.

PRINTED IN ITALY

(IMPRIME EN ITALIE)

(Archivio Ricordi).

Pour la soirée du samedi 1er février 1896, l'affiche du Teatro Regio de Turin annonçait, en gros caractères, une nouveauté absolue: *La Bohème*, de Giacomo Puccini. Principaux interprètes: Cesira Ferrani, soprano, Evan Gorga, ténor, Arturo Toscanini, chef d'orchestre. Le théâtre affichait complet, l'attente était très vive: exactement trois ans auparavant, dans ce même théâtre, Giacomo Puccini avait obtenu – après le succès mitigé de deux ouvrages juvéniles – son premier grand succès avec *Manon Lescaut*; et tout de suite après Turin, l'opéra avait été représenté, au milieu d'applaudissements renouvelés et chaleureux, non seulement dans les principaux théâtres italiens, mais également à Buenos-Aires, à Rio de Janeiro, à Saint-Petersbourg et à Londres.

La première de *La Bohème* se présentait donc sous d'heureux auspices tant pour la participation de Mme Ferrani, qui avait été la protagoniste éblouissante de *Manon Lescaut*, que pour la direction de l'orchestre confiée à Arturo Toscanini, âgé d'à peine 29 ans mais déjà entouré d'une imposante auréole de célébrité (le mois précédent, toujours au Regio de Turin, Toscanini avait été le promoteur et l'exécuteur de la première édition italienne du *Crépuscule des Dieux* de Wagner). Les chroniques d'alors nous informent que le public de Turin avait réservé un accueil favorable mais peu enthousiaste à la nouvelle *Bohème*; néanmoins, la faveur du public devait s'accroître par la suite puisque *La Bohème* fut représentée 24 fois au cours de cette même saison.

Puccini fut déçu du résultat de la première représentation: « Moi, qui avais mis toute mon âme dans *La Bohème* – avouera-t-il plus tard – et qui l'aimais infiniment ainsi que tous ses personnages avec une émotion que je ne sais pas décrire, je regagnai mon hôtel très découragé... ». Mais le lendemain Puccini était encore plus douloureusement touché par la lecture des quotidiens turinois, dont les critiques s'emblaient s'être coalisés pour démolir la pauvre *Bohème*. *La Gazzetta del Popolo* parlait d'« abdication de Puccini », et l'exhortait paternellement « non sans une pointe de douleur », à revenir sur les pas de *Manon Lescaut*. Et *La Stampa* renchérisait: « Comme *La Bohème* ne laisse pas une grande impression dans l'esprit des auditeurs, elle ne laissera pas une grande trace dans l'histoire de notre théâtre lyrique... »; et aussi paternellement le quotidien souhaitait que « *La Bohème* ne fût que l'erreur d'un moment, un bref détournement du chemin de l'art... ».

L'agent de théâtre Carlo d'Ormeville, dès que le rideau tomba sur le dernier acte, se hâta vers le bureau télégraphique pour envoyer à la presse théâtrale de Milan la dépêche laconique suivante: « *Bohème* œuvre ratée ne fera pas tournée ». Il ne fut pas bon prophète: après les 24 représentations déjà

For the evening of Saturday February 1, 1896, the Teatro Regio of Turin announced in great big posters a big new event: *La Bohème* by Giacomo Puccini, the principals would be Cesira Ferrani soprano, Evan Gorga tenor, and conducted by Arturo Toscanini. The theatre was sold out, the expectation was lively, since in that very theatre three years earlier, after having achieved some measure of success in his two earlier operas, Puccini achieved his first big triumph with *Manon Lescaut*; which had been immediately presented very successfully in all the principal theatres in Italy, Buenos Aires, Rio de Janeiro, St. Petersburg and London.

The premier of *Bohème* was then produced under the best auspices, with la Ferrani, who had enjoyed great personal success in *Manon Lescaut*, and of course in the pit being Arturo Toscanini, who was only twenty-nine years old but had already surrounded himself with the aura of celebrity (since months before right there at the Teatro Regio in Turin he had been the promoter and creator of the first Italian edition of Wagner's *Die Götterdämmerung*. The newspapers of the time tell us that the reception to *Bohème* by the Turin audience was favorable, but not enthusiastic: the audience's reaction should have shown that the opera was a success because it was repeated twenty-four evenings that very season.

Puccini was to confess later his disappointment to the reception afforded *Bohème's* premier: « I have put into *Bohème* all of my soul, and loved it infinitely, and loved all of its characters with such great divotion I can't begin to tell you, as he returned dejected to his hotel... ». Puccini was deeply hurt at the reviews written in the Turin press, whose critics seemed to form a coalition in order to castigate poor *Bohème*. *La Gazzetta del Popolo* spoke of the « abdication of Puccini », and exhorted him benevolently but not painlessly to return to the paths of *Manon Lescaut*. *La Stampa* raised this point: « Since *La Bohème* does not leave a great impression in the soul of the listener, it will not leave any great mark in the history of the theatre... »; and even maintained condescendingly that *La Bohème* was nothing more than « a moment's mistake, a brief deviation from the path of art... ».

No sooner had the curtain gone down on the last act, that the theatrical agent Carlo d'Ormeville, hurriedly telegraphed the Milanese theatrical critics the following laconic message: « *Bohème* opera, that lacks, will not make the rounds ». He was not a good prophet: after the initial twenty-four performances in Turin, *La Bohème* spread to all the Italian theatres and those abroad with a quicker rhythm than that of *Manon Lescaut*. The success of *Bohème* has never shown any symptom of declining in popularity not even at the present time, as a matter of fact last February in reached its seventy-first birth-

citées, *La Bohème* envahit les théâtres d'Italie et du monde entier à un rythme encore plus soutenu que *Manon Lescaut*. Et même aujourd'hui le succès de *La Bohème* n'accuse aucun signe de déclin: la preuve en est qu'au mois de février dernier elle a atteint triomphalement son soixante et onzième anniversaire, totalisant des dizaines et des dizaines de milliers de représentations.

Giacomo Puccini naquit en 1853 à Lucca, ville toscane riche en œuvres d'art et en traditions musicales; lieu de naissance, au XVIII^e, de Francesco Geminiani et de Luigi Boccherini; au XIX^e, des compositeurs d'opéras Giovanni Pacini et Alfredo Catalani. Puccini descendait aussi d'une féconde dynastie de musiciens qui s'étaient succédés de génération en génération dans la charge de maître de chapelle et d'organiste de la Cathédrale de Lucca. Giacomo aurait eu le même destin si, à 18 ans, écoutant un nouvel opéra de Verdi, *Aida*, il n'eût senti s'éveiller en lui une impérieuse vocation théâtrale (*Aida* était représentée à Pise et Puccini faisait à pied l'aller-retour entre les deux villes, situées à 23 kilomètres l'une de l'autre).

Après avoir terminé les cours à l'Institut de Musique de Lucca, Puccini se rendit à Milan pour s'inscrire, à 22 ans, au Conservatoire de Musique de la ville. Son père étant prématurément disparu, la famille, très nombreuse, se trouvait dans la plus grande misère: les quelques subsides obtenus consentirent à Puccini d'arriver à Milan, où il fut obligé de mener une vie de privations. Le jeune musicien fit personnellement l'expérience de la misère et de la faim, rassemblant et nourrissant inconsciemment les prémisses de la future *Bohème*, résultat de vicissitudes douloureusement vécues aussi bien que mesager d'aisance, de richesse, de renommée.

Après trois ans d'études très intenses au Conservatoire – où il eut pour maîtres Antonio Bazzini et Amilcare Ponchielli, l'auteur de *Gioconda* – Puccini obtint son diplôme durant l'été de 1883; l'année suivante, au Teatro Dal Verme de Milan, son premier opéra était représenté: *Le Villi*, inspiré par une légende de la Forêt Noire, que le public d'aujourd'hui connaît par le célèbre ballet *Giselle*, d'Adam, dans la version de Théophile Gautier. Le succès chaleureux de *Le Villi* ouvrit à Puccini les portes de la maison Ricordi et de la Scala, et lui valut un jugement favorable de Giuseppe Verdi: « Il suit les tendances modernes, ce qui est bien naturel, mais il ne s'éloigne pas de la mélodie qui n'est ni ancienne ni moderne. Il me semble cependant que c'est l'élément symphonique qui prédomine chez lui: il n'y a pas de mal à cela. Il faut seulement agir avec circonspection dans ce domaine: l'opéra est l'opéra, et la symphonie est la symphonie... ».

day, in which time it has been performed tens of thousands of times.

Giacomo Puccini was born in 1858 at Lucca, a city in Tuscany with prolific artistic and musical traditions: in the seventeenth century it had produced, Francesco Geminiani and Luigi Boccherini; in the eighteenth century, the operatic composers Giovanni Pacini and Alfredo Catalani. Puccini was also descended from an active musical dynasty, who use to succeed themselves generation after generation in the charge of musical director of the chapel and organist at Lucca's cathedral; this would have been Puccini's destiny, if it had not been that at eighteen years of age he heard Verdi's new opera *Aida*, which kindled within him the desire for a theatrical career (*Aida* was being performed in Pisa, and Puccini walked back and forth from Lucca to Pisa a distance of 15 miles to see the opera).

As soon as Puccini finished his studies at the Musical Institute of Lucca, at the age of twenty-two, he came to Milan to enroll at the Conservatory. His father having died prematurely, leaving a large family in precarious financial conditions; his limited funds permitted Puccini to reach Milan, but his stay there was not an easy one. The young musician personally experienced misery and hunger, accumulating and maturing in his conscience the plot of the future *Bohème*, born of vicissitudes, difficult experiences, which were to be the forerunners of leisure, fame and fortune.

After three years of intense studies at the Conservatory where he had as his teachers Antonio Bazzini and Amilcare Ponchielli, the composer of *La Gioconda*, Puccini graduated in the summer of 1883, and the very next year his very first opera, *Le Villi*, was produced at the Teatro Dal Verme in Milan, the opera was inspired by a legend from the black forest, known to today's audiences by the famous ballet *Giselle* by Adam with staging by Théophile Gautier. The immense success of *Le Villi* opened the doors for Puccini to Casa Ricordi and to La Scala, and earned him a favorable judgement from Giuseppe Verdi: « He follows modern tendencies, which is natural, but he keeps himself too much attached to the melody, which is not new nor old. It seems to me that the symphonic element prevails within him, which is not bad. The only thing is that, he must be careful in this matter. The opera is the opera and the symphony is the symphony... ».

His second opera *Edgar* from the play *La coupe et les lèvres* by Alfred De Musset did not meet with success, since the audience at La Scala gave it a very cold reception (1899). Then began very difficult times for Puccini, only the sure intuition and generosity of the publisher Giulio Ricordi, afforded

Son deuxième opéra, *Edgar*, – d'après le drame d'Alfred de Musset *La coupe et les lèvres* – fut très froidement accueilli par le public de la Scala (1899). Et pour Puccini, les temps difficiles recommencèrent; seules l'intuition sûre et la générosité de l'éditeur Giulio Ricordi lui permirent de s'en tirer, en misant son prochain objectif: *Manon Lescaut*, tiré du roman homonyme de l'Abbé Prévost d'Exil; Puccini, avec une juvénile hardiesse, ne se laissa pas impressionner par le fait que le même sujet avait été mis en musique – une vingtaine d'années auparavant – par le déjà célèbre Massenet. Et comme on a déjà dit, *Manon Lescaut* obtint un succès triomphal, éloignant pour toujours de l'existence de Puccini soucis et difficultés financières.

Peu après la naissance de *Manon Lescaut*, les chroniques musicales enregistraient l'événement le plus remarquable de cette fin de siècle: la première représentation à la Scala de *Falstaff* de Giuseppe Verdi, avec lequel le musicien octogénaire créait *ex-nihilo* la comédie musicale moderne, en réalisant une prodigieuse et radicale transformation. Par ailleurs, trois ans avant, au Teatro Costanzi de Rome, un jeune musicien, Pietro Mascagni, s'était révélé avec éclat: son *Cavalleria Rusticana* marquait l'avènement en Italie du théâtre musical vériste dont Georges Bizet avait été le précurseur avec son dernier opéra *Carmen*.

Par des voies diverses, le monde du romantisme représenté par *Le Villi* et *Edgar* paraissait dépassé; et le musicien – sensible et attentif observateur de la vie contemporaine – avait déjà instinctivement donné une vigueur passionnée et vériste à l'intrigue galante et dix-huitième siècle de *Manon Lescaut*. Il comprit la nécessité de sortir des sentiers battus et envisagea d'avoir recours, pour son quatrième opéra, à *La Lupa*, drame d'ambiance sicilienne de Giovanni Verga, le plus important représentant du vériste littéraire en Italie, auteur également de *Cavalleria Rusticana*. Avec son habituel souci de vérité, Puccini fit un voyage en Sicile, prenant de nombreuses photographies; mais il abandonna ensuite son projet suivant la suggestion – paraît-il – de la comtesse Blandine Gravina von Bülow, belle-fille de Wagner, rencontrée à bord du paquebot lors du voyage de retour.

En revanche, il concentra son attention sur un sujet que lui avait suggéré son collègue Ruggero Leoncavallo, auteur de *I Pagliacci: La vie de Bohème*, d'Henri Murger. A cela fit suite une querelle bizarre entre les deux musiciens, car Leoncavallo – qui, licencié en lettres et philosophie à l'Université de Bologne, à l'école de Giosué Carducci, était librettiste et compositeur en même temps – réclamait les droits de priorité pour la mise en musique de *La*

him the possibility of overcoming his difficulties, always looking ahead to his next endeavour that of *Manon Lescaut*, which deals with the homonymous novel by the Abbé Prévost d'Exil: getting to work on it with youthful boldness, Puccini did not let himself be frightened by the fact that the subject has already been set to music by the celebrated Jules Massenet. *Manon Lescaut's* success is a matter of history, with it all financial restrictions and worries dissipated for ever in the composer's life.

Few days after the birth of *Manon Lescaut*, the musical press was writing about the most important event of the close of the century: the world premier, at La Scala, of *Falstaff* by Giuseppe Verdi, in which the octogenerian composer, performing a radical and prodigious innovation, created *ex-nihilo* the modern musical comedy. On the other hand, three years earlier at the Teatro Costanzi in Rome, a young composer by the name of Pietro Mascagni, had achieved immense success with his opera *Cavalleria Rusticana* and it was George Bizet that had inaugurated that theatre with his latest work, the opera *Carmen*.

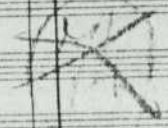
In different ways, the world of romanticism which Puccini had understood in *Le Villi* and *Edgar*, seemed to have been overcome: and the composer, a sensitive and attentive observer of contemporary trends (had already instinctively infused a real and passionate life to the galant seventeenth century intrigue of *Manon Lescaut*) avoided hitting on new paths, instead he chose a drama of Sicilian environment for the subject of his fourth opera, *La Lupa* by Giovanni Verga, the best literary exponent of Italian realism, he had also written *Cavalleria Rusticana*. Because he was very conscientious by nature, he took a trip to Sicily to document his project, taking pictures of places to be used in the work, however he abandoned the project, apparently at the advice of the Countess Blandine Gravina von Bülow, a step daughter of Wagner, whom he had met aboard the ship on his return trip.

He diverted his attention towards a subject suggested to him by his colleague Ruggero Leoncavallo, the composer of *I Pagliacci*, this was the play *La vie de bohème*, by Henri Murger.

This brought about a controversy between the two musicians, in that Leoncavallo, who held a degree in literature from Giosue Carducci's class in Bologna, and was both a musician and a librettist at the same time, had claimed for himself priority on the rights to set *La Bohème* to music; they reached an amicable *modus vivendi*, the two musicians started simultaneously to compose the opera, Leoncavallo's *Bohème* saw daylight a year after Puccini's, and opened to good notices at Teatro La Fenice of Venice.

FLAUTI 1° e 2°
 OTTAVINO
 OBOI
 CLARINI
 CLARONE
 CORNO INGLESE
 FAGOTTI
 CORNI 1° e 2°
 ,, 3° e 4°
 TROMBE
 TROMBONI 1°, 2°
 e 3°
 TROMBONE BASSO
 ARPA
 TIMPANI
 CASSA
 TRIANGOLO

Incl. po
inla. wlo
st. mto
ad,



ppppp
v v v

(Lento)
mi - chiama no mi mi il perchi' un po' a
(con semplicità)
Sola mi fo' il piano de me



Lento
 VIOLINO 1°
 VIOLINO 2°
 VIOLE
 CELLI
 C. BASSI

forzata p°
st. pss°
allegretto moderato

Lento

Bohème; après avoir stipulé un amical *modus vivendi*, les deux musiciens travaillèrent parallèlement à la même oeuvre, et *La Bohème* de Leoncavallo vit le jour avec succès un an après celle de Puccini, au Teatro La Fenice de Venise.

Deux auteurs prêtèrent leur laborieux concours à la rédaction du livret de Puccini: le fécond librettiste Luigi Illica, qui se chargea de la mise en scène, et le dramaturge et poète Giuseppe Giacosa, pour qui le genre lyrique était une nouveauté, qui s'occupa de la partie poétique et littéraire. Cependant Puccini, exigeant et difficile à contenter autant que Verdi à l'égard de ses librettistes soumis, s'interposa souvent entre les deux hommes de lettres de façon que la naissance du livret de *La Bohème* (et il faut y ajouter les interventions modératrices de l'éditeur Giulio Ricordi) fut complexe et très laborieuse à cause des discussions agitées et des échanges de correspondance exaspérés qui conduisirent souvent le travail sur le bord de la faillite.

Néanmoins, tout finit pour le mieux, et le trinôme Puccini-Giacosa-Illica s'imposa à nouveau plus tard, dans *Tosca* et *Madama Butterfly*; seule la mort de Giacosa interrompit cette exemplaire collaboration. Le drame de Murger, à son tour inspiré des *Scènes de la vie de Bohème*, roman du même auteur, présentait un véritable kaléidoscope de personnages grands et petits, pris dans la vie parisienne de son temps, et d'innombrables épisodes, racontés avec la diligente attention d'un chroniqueur de quotidien: à la différence de Leoncavallo, qui resta plus fidèle à Murger, Giacosa et Illica supprimèrent quelques personnages ainsi que des situations et des événements, donnant plus de relief au couple de Mimi et de Rodolfo; les autres semblent estompés, dans le rôle d'un arrière-plan mouvant et pittoresque.

Si *La vie de bohème* de Murger était autobiographique, *La Bohème* de Puccini le fut aussi, à sa manière. L'auteur y projeta le souvenir des années difficiles passées à Milan, quand il était en proie au découragement, opprimé par les soucis et victime d'illusions éphémères. Grâce au succès de *Manon Lescaut* les soucis étaient désormais éloignés quand le musicien commença à mettre en musique *La Bohème*; toutefois, Puccini voulut créer autour de lui, pendant son travail, une atmosphère bohème. A Torre del Lago, dans les environs de Viareggio, où il résidait, il acheta une baraque au toit de chaume, une taverne qui avait fait faillite, et il y convia un grand nombre d'amis, peintres, poètes et chasseurs, constituant un 'Club della Bohème', dont les habitudes bizarres étaient soumises à un règlement particulier et joyeux.

La Bohème vit le jour dans cette ambiance de parties de cartes, de cigares toscans, de bravades et de contes grivois – dont ont trouvera un écho perceptible dans le premier acte de *La Fille du Far-West*;

The writing of the libretto for Puccini was a great task, undertaken by two authors, the prolific librettist Luigi Illica, who took care of the staging, and the dramatist and poet Giuseppe Giacosa, who being new to the operatic medium took care of the poetic and literary form of the work. However there was too much interference by Puccini with the two librettist, as demanding and hard to please as Verdi was with his obliging librettist, from the genesis of *Bohème*, there were arguments, threats and it took the moderating intervention of the publisher Giulio Ricordi, to keep the undertaking from completely going to ruin. All ended well, and the triumvirate of Puccini – Giacosa – Illica reaffirmed its solidarity which later would produce such works as *Tosca*, *Madame Butterfly*: only the death of Giacosa interrupted the exemplary collaboration between the three. Murger play was an adaptation from his book *Scènes de vie de bohème*, which presented an authentic kaleidoscope of characters both great and small, cultivated from Parisian life of the period, and a fraying out of innumerable episodes, narrated with the diligent attention of a newspaperman: unlike Leoncavallo, who stuck close Murger, Giacosa and Illica reduced the number of characters, scenes and actions, giving primary importance to the couple of Mimi and Rodolfo: the others appear as a matter of circumstance, functioning as a mobile and picturesque background.

La vie de Bohème by Murger was autobiographical, and on a manner of speaking so was Puccini's *Bohème*, it was in this opera that the composer projected his difficult years in Milan, charged with anguish, discouragements, of unexpected and ephemeral illusions. Thanks to the success of *Manon Lescaut*, the discomforts appeared somewhat distant, when the composer began to work on *La Bohème*: however Puccini wanted to create around him during his work on the score, an atmosphere bohemienne: at Torre del Lago, near Viareggio, where he had chosen to live, he brought a hamlet with straw roof, on a bankrupt inn, and invited many friends, painters, poets, hunters, making up a 'Club della Bohème', whose bizarre behavior was governed by appropriate bon vivant regulations.

In this atmosphere of card games, toscan cigars, boasting and spicy stories (of which we find an intentional echo in the first act of *La Fanciulla del West*) *La Bohème* was created; and when Puccini used to retire to his old room very late at night in order to dedicate himself to his work, as was his habit, the gay entourage would follow him: Puccini then would sit down at the piano, playing and composing in the mist of the smoke, the chatter and the laughter. The only time he left his friends: was the night when he finished *La Bohème*, 10 December 1895. « Alone, in the still of the night (as he confided to his biographer Arnaldo Fraccaroli) I began to

et quand Puccini rentrait dans son habitation voisine pour se consacrer au travail, tard dans la nuit, selon son habitude, il était suivi par cette bande joyeuse et bruyante; il s'asseyait imperturbable au piano en composant et en jouant au milieu de la fumée, des bavardages, des éclats de rire. Il congédia ses hôtes une fois seulement: le soir où il acheva *La Bohème*, le 10 décembre 1895. « Seul, dans le silence de la nuit – il avouera à son biographe Arnaldo Fraccaroli – je me mis à pleurer comme un enfant. Ça me faisait l'effet d'avoir assisté à la mort d'un de mes enfants... ».

A l'époque de la composition de *La Bohème*, Puccini n'avait jamais visité Paris; cependant, comme par enchantement, il sut évoquer l'atmosphère parisienne avec un réalisme pénétrant, comme Bizet avait recréé dans *Carmen* une Séville de fantaisie plus authentique que la vraie, ou Verdi dans *Aida* un inexistant mais suggestif climat égyptien. Claude Debussy, créateur de l'impressionnisme musical, en donna un jugement significatif: « Je ne connais personne qui ait décrit tellement bien le Paris de l'époque comme Puccini dans *La Bohème* ». En effet, quand le musicien, après avoir connu Paris, représentera dans *Il Tabarro* (1918) un aperçu de la Seine derrière l'abside de Notre-Dame, l'évocation sera aussi pénétrante et immédiate, mais non supérieure

à celle du Paris imaginaire, néé des nuits blanches de Torre del Lago, tant d'années auparavant.

A l'exception de *Turandot*, l'opéra resté inachevé à la dernière scène à cause de la mort de l'auteur, – Puccini s'éteignit en 1924, dans une clinique de Bruxelles, où il avait cherché une guérison à sa maladie incurable – tous ses opéras naquirent dans le cadre familial de Torre del Lago, au bord du lac marécageux, où la voix de la mer Tyrrhénienne toute proche pénètre à travers les pinèdes chères à Shelley. Et tous eurent la même force de pénétration de l'ambiance, traduite par des accents musicaux simples et incisifs: du baroque romain de *Tosca* au petit monde de Nagasaki de *Madame Butterfly*, de la Californie primitive de *La Fille du Far-West* aux tonalités nuancées du cloître de *Suor Angelica*, de la Florence du XIII^e siècle, railleuse, de *Gianni Schicchi*, au Paris d'opérette de *La Rondine*.

Dans *Turandot*, l'opéra posthume, même si l'atmosphère locale est évoquée à l'aide de musiques ethniques de l'Extrême-Orient, que Puccini demanda expressément à l'Ambassadeur d'Italie à Tokio, la fantaisie du musicien n'est pas satisfaite, et de l'évocation de l'ambiance il passe instinctivement à l'évocation du temps: la voix de la princesse Turandot, au moment où elle évoque son aïeule Lo-u-ling, semble provenir de très loin, descendre du mystère des temps, chargée d'échos et de silences millénaires.

weep like a child. I felt as if I had witnessed the death of one of my creatures... ».

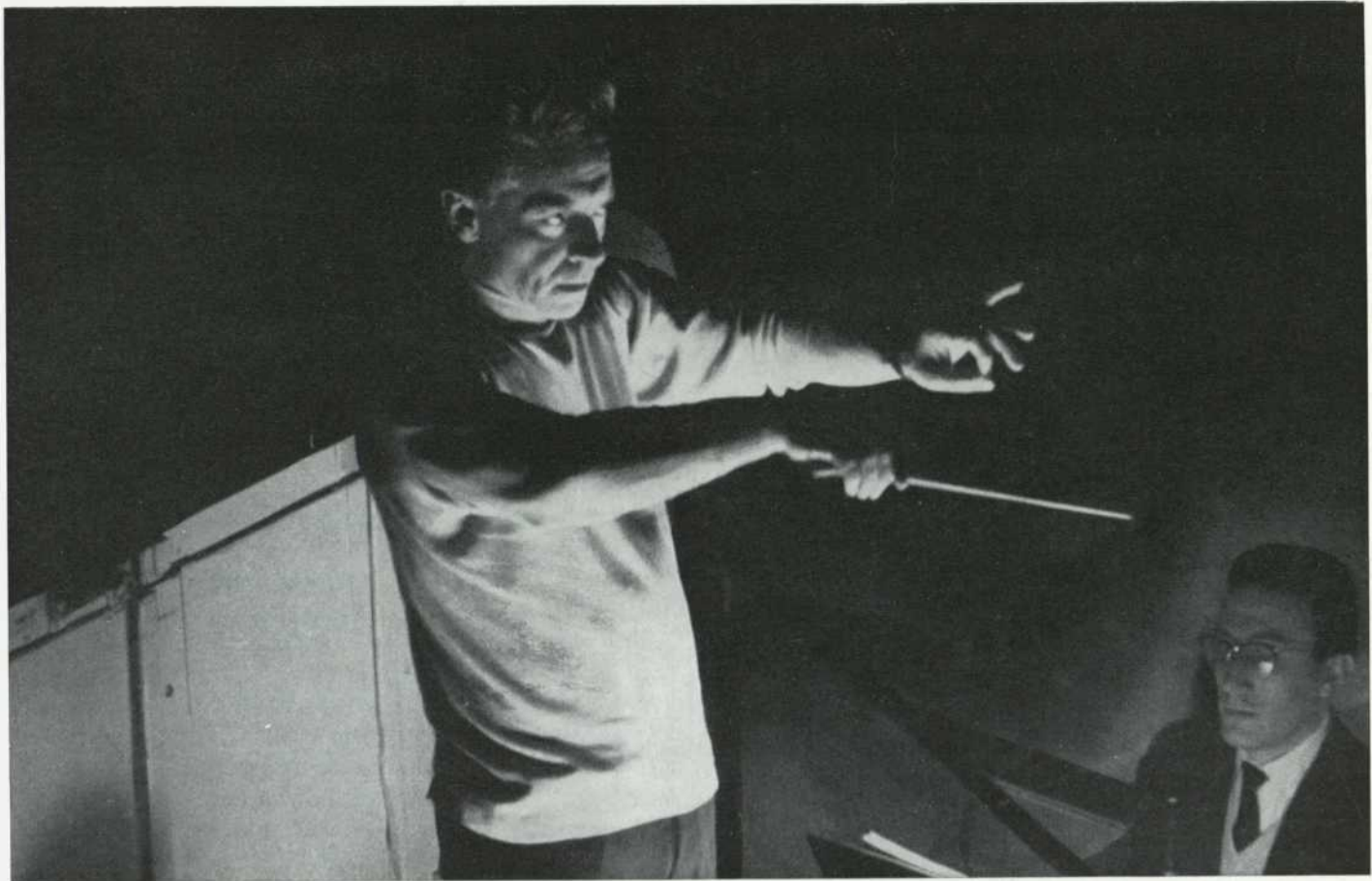
At the time of the creation of *La Bohème*, Puccini had never visited Paris, and yet, as if by magic he was able to evoke the Parisian atmosphere with penetrating realism, such as Bizet had done in *Carmen* creating a Seville from his imagination; more real than the real one, or Verdi in *Aida* creating a fictitious, however insinuating an Egyptian setting. It is significant that Claude Debussy, creator of musical impressionism commented, "I can't imagine anyone who has described the Paris of the time as well as Puccini in *La Bohème* ». In fact when Puccini would get to know Paris, he would then bring forth in *Tabarro* (1918) a view of Seine, behind the apse of Notre Dame, the conjuring evidence would be immediate, but not superior, with respect to that Paris imagined so many years before from Torre del Lago.

With the exception of *Turandot*, the opera whose last scene was left incomplete because of the composer's death (Puccini died in 1924 in a clinic at Brussels, where he had sought cure for an incurable disease) all of Puccini's operas were born at his

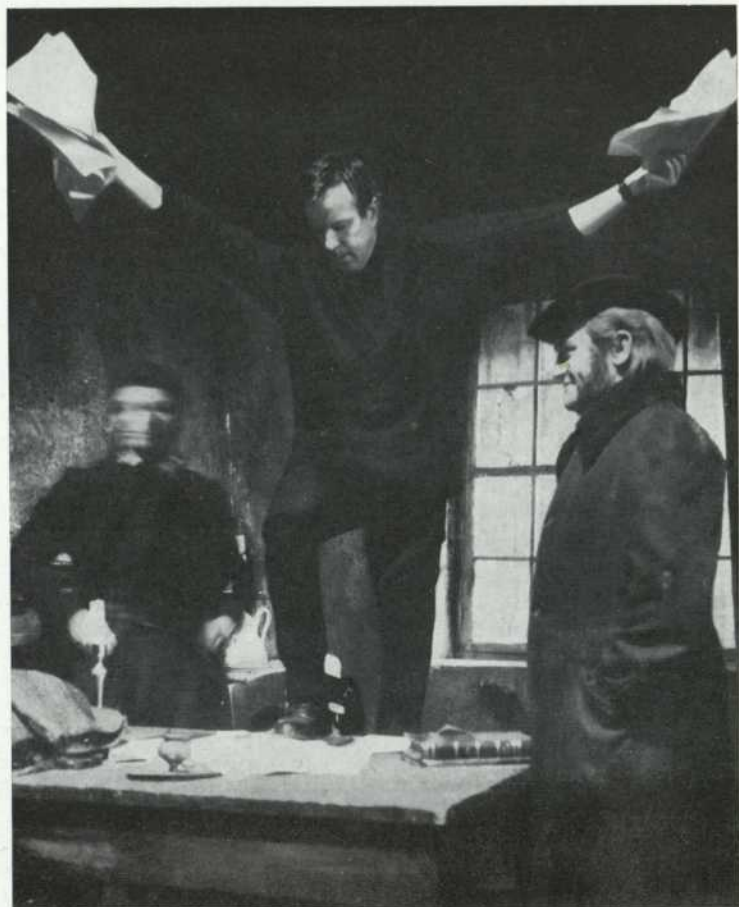
home at Torre del Lago, in front of the marshy lake, where the voice of the near by Tyrrhenian Sea penetrated through the pine forest so loved by Shelley. They all took the same penetrating environmental force, translated in simple and incisive musical accents: from the Roman baroque in *Tosca*, to the little world of Nagasaki in *Madame Butterfly*, to primitive California in *Fanciulla del West*, to the mythical claustral dyes of *Suor Angelica*, to the mocking 13th century Florence of *Gianni Schicchi*, to musical comedy writers of *La Rondine*.

In the posthumous *Turandot*, if the settings are taken directly from ethnic music of the Far East, by Puccini, who specifically requested them from the Italian ambassador to Tokyo, the musicians fantasy does not shut off, but from the evocation of the environment instinctively passes to the evocation of time: the voice of the princess Turandot, when remembering the ancestor Lo-u-ling, seems to move from remote distances, descending from the mysteries of time, and shading itself with the echoes and the silences of the centuries.

Guido Piamonte



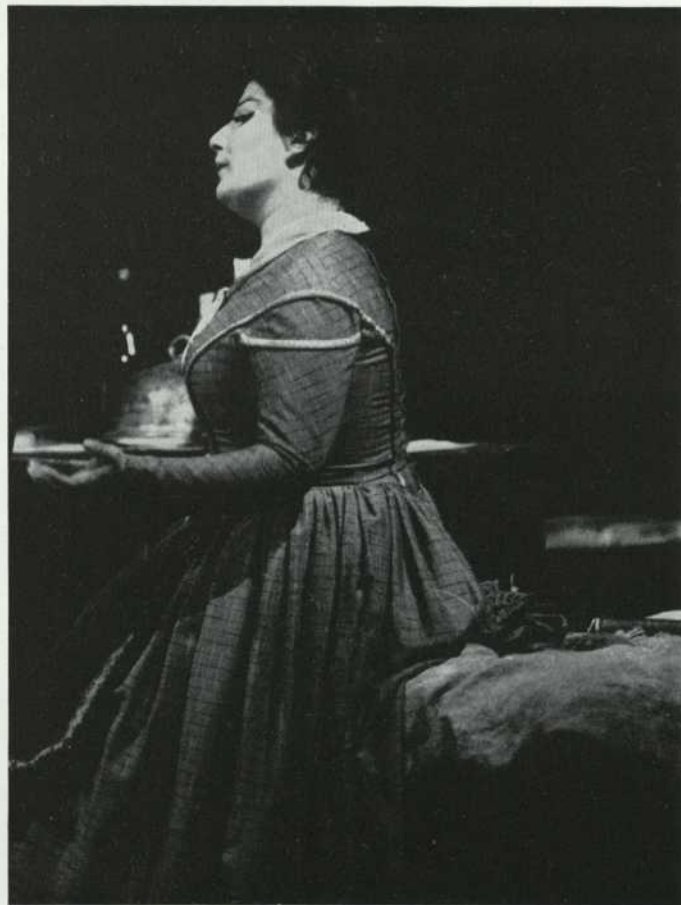
Herbert von Karajan



Franco Zeffirelli



Gianni Raimondi
(Rodolfo)



Mietta Sighele
(Mimi)

Rolando Panerai
(Marcello)



Maria Collier
(Musetta)

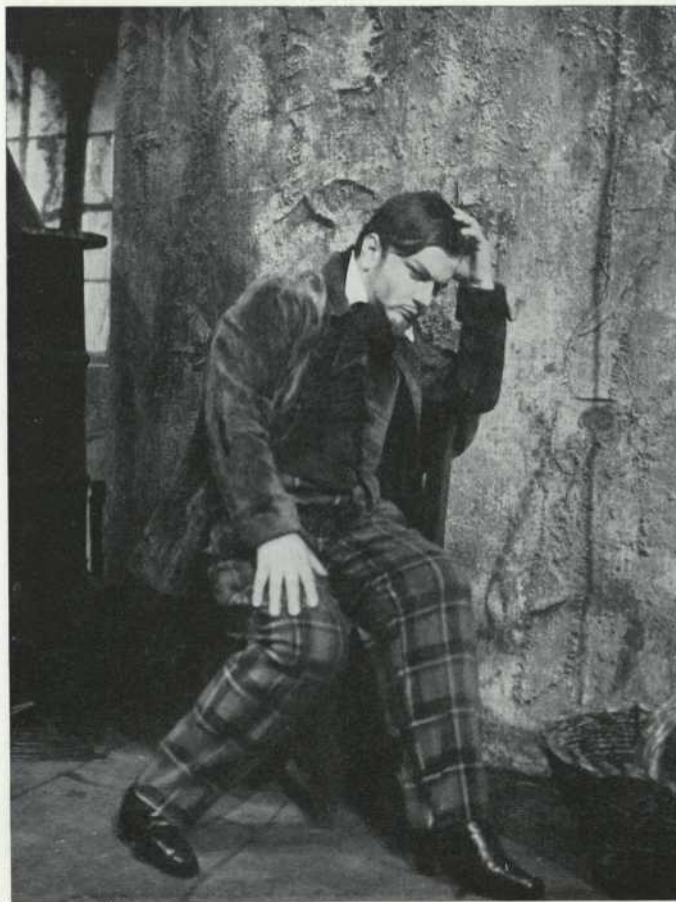




Ivo Vinco (Colline)

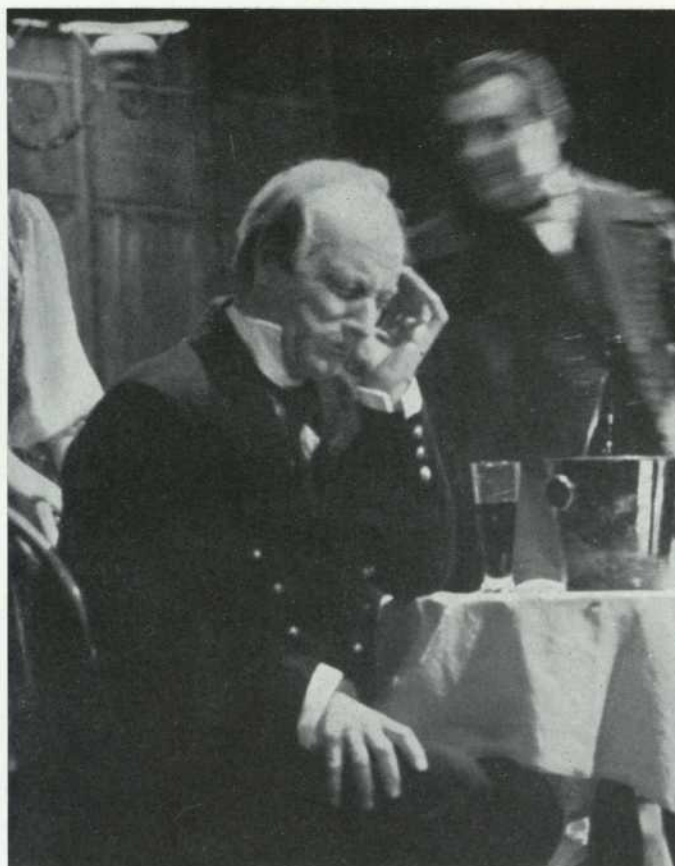
Gianni Maffeo (Schaunard)

Carlo Badioli (Benoît)

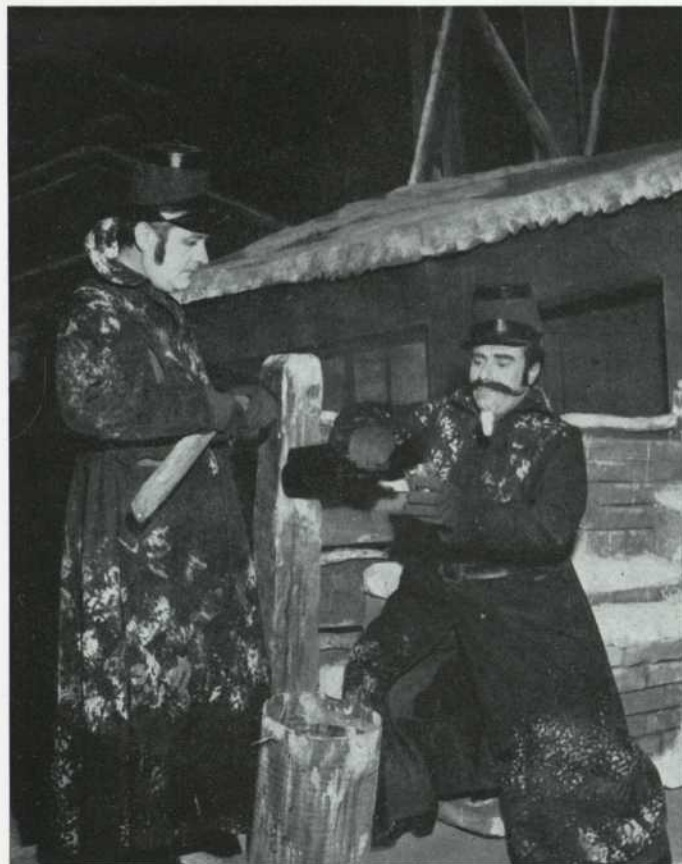




Franco Ricciardi (Parpignol).



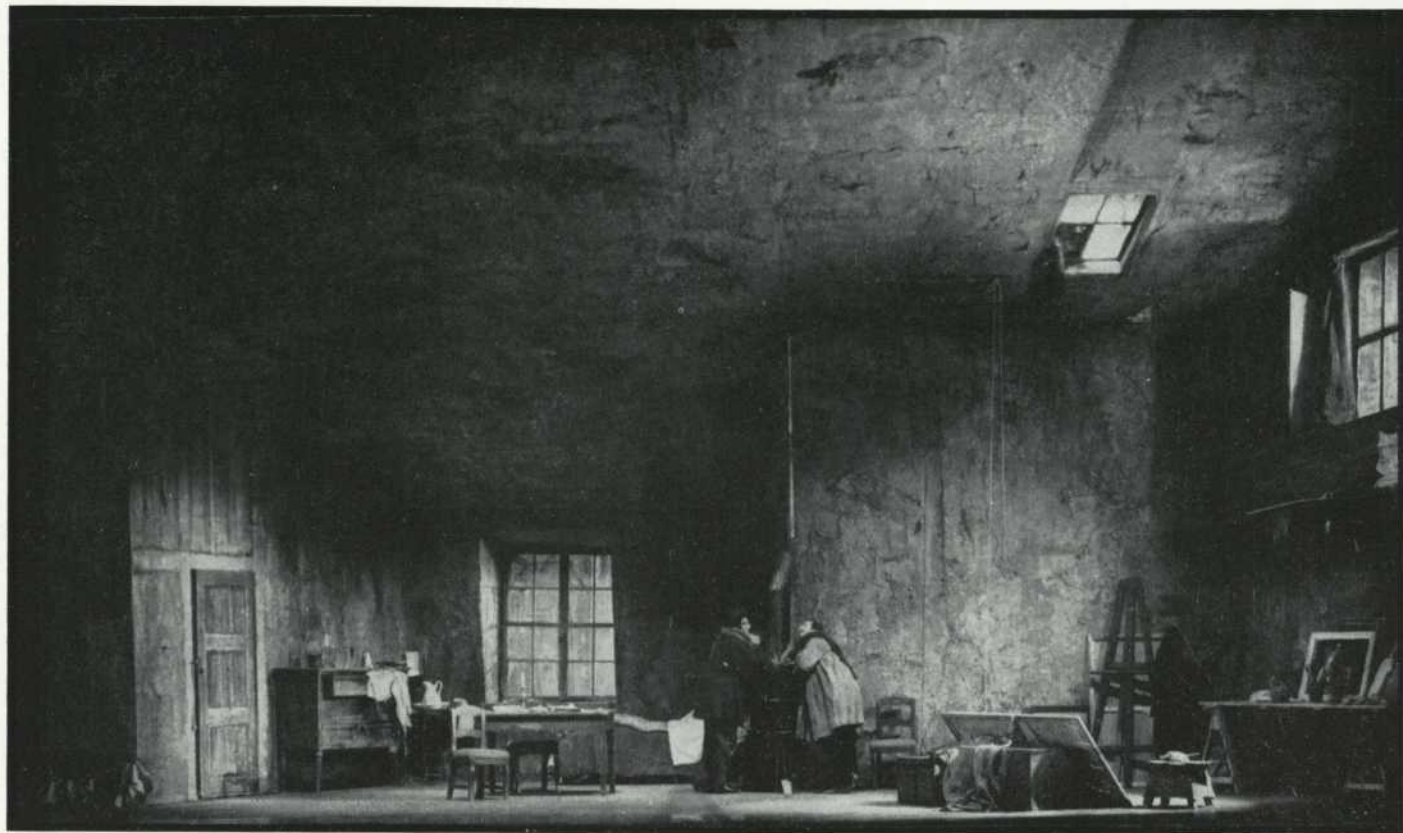
Franco Calabrese (Alcindoro).



Carlo Forti (Doganiere), Giuseppe Morresi (Sergente).



Angelo Mercuriali (Un venditore).



Premier tableau / Scene One.

sujet

Premier tableau

Dans la mansarde que Rodolphe et Marcel partagent avec Schaunard et Colline, le froid n'a aucune prise sur la bonne humeur du poète et du peintre, mais gèle plutôt leur envie de travailler. Et la brève flamme d'un manuscrit de Rodolphe ne suffit certainement pas à les réchauffer. Colline revient désolé d'une infructueuse visite au mont-de-piété, tandis que Schaunard fait une entrée triomphale: l'heureuse rencontre d'un riche anglais, amateur de musique, lui a permis de refournir leur pauvre garde-manger. Bouteilles et victuailles serviront pour les prochains jours, tandis que ce soir on ira faire réveillon dehors. Mais nos quatre amis devront d'abord affronter Benoit, venu réclamer les termes échus. Ils lui offrent à boire et l'incitent à leur raconter une de ses aventures galantes, ce qui leur donnera l'occasion de se montrer indignés et de le mettre à la porte, naturellement sans l'avoir payé. Marcel, Colline et Schaunard sortent. Rodolphe doit terminer un article et les suivra plus tard. A peine est-il seul qu'on frappe à la porte: c'est Mimi, qui vient demander de la lumière. Rodolphe la reçoit avec empressement. Lorsqu'elle s'apprête à le quitter, elle s'aperçoit qu'elle a perdu la clé. La chandelle s'éteint encore une fois et dans l'obscurité

leurs mains se rencontrent. L'amour fleurit rapidement et Rodolphe et Mimi se confient l'histoire de leur vie. Mais les amis du jeune poète, impatients, le relancent sous la fenêtre. Il leur crie qu'il les rejoindra aussitôt au Quartier Latin, en leur annonçant même qu'il ne sera pas seul, Mimi l'accompagnera.

Deuxième tableau

Les quatre amis et Mimi se trouvent au Quartier Latin, parmi la foule heureuse de la veille de Noël. Ils prennent place à une table du café Momus et Rodolphe présente comme il se doit Mimi à ses amis. Musette arrive au bras du vieux Alcindor et, apercevant Marcel, s'installe à une table voisine. Elle harcèle aussitôt de sarcasmes et de regards malicieux son ancien amant, dont elle paraît toujours amoureuse. Marcel se maîtrise à grand'peine. Musette feint de souffrir à cause d'une chaussure trop étroite, prie Alcindor d'aller lui en acheter une autre paire et peut finalement se jeter dans les bras de Marcel. Au moment de se quitter; les amis n'ont pas assez d'argent pour payer le souper. Musette les tire d'embarras en leur disant d'ajouter leur note à la sien-



Maquette de Franco Zeffirelli pour le deuxième tableau.
Design by Franco Zeffirelli for the second scene.

ne. Le défilé militaire passe et Musette est portée en triomphe, tandis qu'au pauvre Alcindor n'est réservée, à son retour, que la surprise d'avoir deux notes à payer.

Troisième tableau

Un petit jour d'hiver. Il neige. A la barrière d'Enfer, passent des femmes venant de la campagne. Mimi, souffrante, cherche Marcel qui travaille dans une guinguette pour joindre les deux bouts. D'une voix brisée par la toux elle lui raconte la vie de tourments que lui fait Rodolphe à cause de sa jalousie et lui confie son intention de le quitter. Survient Rodolphe, décidé lui aussi de rompre avec Mimi. Il s'ouvre à Marcel, qui a demandé à la jeune fille de se cacher derrière la porte. L'idée des souffrances qu'endure Mimi et son inquiet mais tenace amour pour elle fléchissent la volonté de Rodolphe. Si bien que lorsqu'il s'aperçoit de sa présence, il lui rappelle toutes les heures de joie et d'amertume vécues ensemble et tout ressentiment disparaît. Ils décident de ne se quitter qu'au printemps. Tandis qu'ils s'acheminent vers leurs dernières semaines de bonheur, Musette et Marcel reprennent leurs éternelles disputes.

Quatrième tableau

Rodolphe et Marcel se retrouvent seuls, sans leurs amies. La nostalgie, qu'ils s'efforcent en vain de dissimuler, les empêche de travailler. Colline et Schaunard viennent les rejoindre et les quatre amis se mettent à table devant un maigre dîner, qu'ils feignent de prendre, par plaisanterie, pour un riche banquet. Et, après le banquet, danses et duel burlesque entre Colline et Schaunard. A ce moment la porte s'ouvre et Musette, toute agitée, annonce l'arrivée de Mimi, qui veut revoir, se sachant près de mourir, le seul homme qu'elle ait jamais aimé. Les escaliers l'ont épuisée et Rodolphe la reçoit dans ses bras presque évanouie. L'amour les reprend une fois de plus. Dans la pauvre mansarde règne la misère. Musette offre ses boucles d'oreille, Colline ira engager au mont-de-piété sa vieille douillette pour que l'on puisse aller chercher un médecin et quelques remèdes. Restée seule avec Rodolphe, Mimi lui parle avec tendresse. Ils se souviennent ensemble de leur première rencontre, des jours heureux de leur amour. Mimi souffre, son cœur faiblit. Et lorsque Musette et Marcel reviennent avec un manchon et un cordial, Mimi n'a plus besoin de rien.

synopsis

Scene One

The freezing cold of the garret which the poet Rodolfo and the painter Marcello share with Schaunard and Colline does not lower their spirits, but it does deprive them of the will to work and the mean blaze provided by setting light to the manuscript of a drama by Rodolfo certainly does not generate enough warmth to restore it. Colline comes back forlorn from a fruitless expedition to the pawnbroker's. Schaunard, in contrast, has an air of triumph when he enters. He has fortune to meet with a rich Englishman, as generous in musical appreciation as he is with sovereigns, and the encounter has enabled him to bring home provisions for replenishing the empty larder. The food and drink, however, are for tomorrow's needs. Today is Christmas Eve, and on Christmas Eve one dines out. But first of all the four friends have to deal with their landlord, Benoît, who has called for the rent. They offer him a drink and when, under its mellowing influence, he tells them of an amorous adventure he has had they pretend to be shocked and bundle him out - omitting, of course, to pay him. Marcello, Colline and Schaunard go out. Rodolfo, who has to finish off an article, is to join them later. He is not left alone for long. There is a knock at the door. It is Mimi. She is on her way up to her room but her candle has gone out. Rodolfo receives her solicitously. Fortified by his kindness, Mimi is about to go on her way when she discovers she has lost her key. While she and Rodolfo are searching for it, the candle goes out

again. In the darkness their hands touch. It is the beginning of their love for each other. They tell each other about themselves. From the courtyard Rodolfo's friends, tired of waiting, can be heard calling him. He calls back to them that he will be with them soon, but he will not be alone: Mimi is coming with him.

Scene Two

Rodolfo, Mimi, Colline, Marcello and Schaunard join the gay Christmas Eve throng in the Latin Quarter and find a table for themselves at the Café Momus here Rodolfo introduces Mimi to his friends. Presently along comes Musetta with an elderly escort, Alcindoro. When she notices her old love, Marcello, she sits down at a nearby table with her jealous escort and sets about tormenting Marcello with allusive phrases and coquettish glances.

Marcello is hard put to it to control his feelings. In the end Musetta gets rid of Alcindoro by pretending that one of her shoes hurts her and bustling him off to buy her a new pair. As soon as he has gone she flings herself into Marcello's arms. Marcello and his friends are in the awkward position of not having enough money to pay for their supper. Musetta comes to the rescue by having their bill added to hers. A military patrol goes past and Musetta is lifted shoulderhigh by her friends in triumph. When Alcindoro returns with the shoes he finds, instead of Musetta, only a double bill to foot.



Troisième tableau / Scene Three.

Scene Three

A bitter winter's dawn. Snow is falling. Country women entering the city by the Barrière d'Enfer pass by. Mimi, now ailing, has come to seek out Marcello who is making ends meet by painting in a nearby tavern. In a voice wracked with coughing, Mimi tells Marcello of the stormy life she has because of Rodolfo's jealousy. She has made up her mind to leave him. Unbeknownst to her, however, Rodolfo, who has also decided that they must part, is already at the tavern. He has told his decision to Marcello who, for this reason, does not invite Mimi into the tavern. But Rodolfo's decision is not proof against the thought of poor Mimi's suffering and the stubborn promptings of his unquiet but still unwithered love for her. When he learns of her presence he goes to her and, as they share remembrances of the sweet and bitter days they have passed together, all rancour melts away. They resolve to live together for the rest of the winter, then, when Spring comes, they will go their separate ways. As Rodolfo and Mimi go off towards their last weeks of happiness, Marcello and Musetta take up again the thread of their continual wrangling.

Scene Four

Rodolfo and Marcello are back in their garret. They have separated from their loves. Their longing for them, which they try unsuccessfully to hide, makes work impossible. Schaunard and Colline join them, and the four devoted friends have supper together pretending that their meal is a sumptuous banquet. After the banquet, a ball and a mock duel between Colline and Schaunard.

Suddenly the door is thrown open. Musetta is on the threshold in a state of great perturbation. With her is Mimi who, desperately ill and knowing that she has not long to live, has wanted to see once more the only man she has ever really loved. On the way up the stairs she has fainted. Rodolfo is at Mimi's side in an instant, full of tender anxiety, and she takes heart again. Once again they are mastered by their love for one another. Dull penury reigns in the garret. Musetta determines to pawn her earrings and goes out with Marcello to get medicine and a doctor. Colline decides to pledge his old cloak. Mimi, who is left alone with Rodolfo, speaks to him sadly and tenderly. Together they recall their first meeting and the happy days they have passed. Mimi's sufferings grow more acute, her breathing ever more shallow. Musetta returns with a muff, and Marcello with a restorative. But there is nothing now that can help Mimi.



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

NABUCCO

Dramma lirico in quattro parti di TEMISTOCLE SOLERA

Musica di

GIUSEPPE VERDI

Personaggi e interpreti

Nabucco	GIANGIACOMO GUELFI
Ismaele	GIANFRANCO CECHELE
Zaccaria	NICOLAI GHIAUROV
Abigaille	ELENA SULJOTIS
Fenena	GLORIA LANE
Il Gran Sacerdote di Belo	GIOVANNI FOIANI
Abdallo	PIERO DE PALMA
Anna	MIRELLA FIORENTINI

Concertatore e direttore d'orchestra

GIANANDREA GAVAZZENI

Maestro del coro

ROBERTO BENAGLIO

Regia di

FRANCO ENRIQUEZ

Scene, costumi e direzione dell'allestimento scenico di

NICOLA BENOIS

Scene realizzate da

FRANCO CAGNOLI - GINO ROMEO

Direttore musicale del palcoscenico
RAINALDO ZAMBONI

Regista collaboratore
ANTONELLO MADAU DIAZ

Maestro collaboratore
GIUSEPPE DI LUOGO

Maestro rammentatore
LUIGI MOROSINI

Direttore dei servizi tecnici
GIULIO LUPETTI

Capo reparto macchinisti
LUIGI REGAZZI

Capo della sartoria
MARIO SECCHI

Capo servizio costumi
CARLO IGHINA

Attrezzerie del Teatro alla Scala

TEATRO ALLA SCALA

TEATRO AUTONOMO

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

NABUCCO

Dramma lirico in quattro parti di TEMISTOCLE SOFENA

Musica di

GIUSEPPE VERDI

Personaggi e interpreti

Annunzio	GIANGIACOMO GUELLI
Ismaele	GIANNINO CECCHIELLO
Zaccaria	NICOLA CHIAUROV
Abdolo	ELENA SULTIS
Anna	GIORDANA LANE
	GIOVANNI FORANI
	PIERO DE PALMA
	SIBILLA FIORENTINI

Conduttore e direttore d'orchestra

GIANANDREA GAVAZZENI

Regia di
FRANCO ENRIQUEZ

Messa del coro
ROBERTO BENAGLIO

Scenari, costumi e direzione dell'allestimento scenico di

NICOLA BENOIS

Scenari realizzati da

FRANCO CAGNOLI - GINO BOMBI

Direttore musicale del palcoscenico

RAFFAEO ZAMBINI

Regista collaboratore

ANTONELLO MADDAI DIAS

Messa collaboratore

GIUSEPPE DI LINDO

Messa collaboratore

LUIGI MOROSINI

Direttore del teatro tecnico
GIULIO LUPETTI

Capo reparto macchinisti

LUIGI REZZI

Capo della scorta

MARIO BEZZI

Capo servizio cantieri

CARLO IOHINA

Amministratore del Teatro alla Scala

G. VERDI



OPERA COMPLETA
PER
PIANO FORTE

EDIZIONI RICORDI

(PRINTED IN ITALY)

Dans une de très rares confidences autobiographiques que Verdi nous a laissées, on trouve l'histoire presque légendaire de la naissance de *Nabucco*: la décision ferme et presque obstinée du Maître de ne plus vouloir entendre parler de théâtre après avoir subi le terrible choc de la destruction de sa famille en peu de mois, à cause d'une maladie cruelle, et après l'échec douloureux d'*Un jour de règne*; la soudaine illumination à la lecture du livret de Temistocle Solera *Nabuchodonosor* (c'est seulement en 1844 que l'opéra s'intitulera *Nabucco*) dont le rusé impresario de la Scala Merelli lui avait providentiellement imposé la lecture. Ou mieux, la première étincelle à laquelle nous devons la révélation de la personnalité de Verdi fut (c'est le Maître même qui l'affirme) le fameux vers: "Va, pensiero, sull'ali dorate" destiné à donner le jour à la page la plus populaire de la partition. « Des quatre actes du livret – ajoutait Verdi – j'eus une profonde impression, d'autant plus qu'ils étaient presque une paraphrase de la Bible, que je lisais toujours avec plaisir ».

Climat biblique (les thèmes de la patrie opprimée et du réveil national seront des motifs idéals qui se placeront côte à côte et s'insinueront le long du chemin triomphal de l'opéra sous forme d'un concomitant et prophétique rapport historique) fut donc ce qui troubla et remua l'âme du musicien, au point de l'empêcher de dormir une nuit de décembre 1840, durant laquelle il lut et relut avidement le texte de Solera. Climat biblique commun à tant d'œuvres mélodramatiques, mais qui à l'esprit de Verdi, alors fasciné par la lecture assidue des textes sacrés, assumait des tons de violence exacerbée, de contrastes grandioses et d'horizons humains imprévus qui révélaient à l'artiste l'insoupçonnée et urgente nécessité d'exprimer le propre instinct dramatique.

Il faut croire que Verdi ait immédiatement compris, dans la nouvelle œuvre qui venait de lui être proposée, et qui mûrissait déjà en lui, que le drame s'axait sur deux moments fondamentaux et contrastants: le conflit bibliquement 'choral' de deux peuples en lutte, et une indulgente pitié pour Nabuchodonosor, le justicier envoyé par Dieu, qu'un péché d'orgueil rend fou et qui est puni par ce même Dieu. La lecture de la partition nous révèle en effet que les vrais protagonistes du drame lyrique sont, plus que les personnages individuels, les collectivités ennemies mises en conflit. Et ceci nous confirme que dans les pages les plus personnelles et les plus inspirées dédiées à la figure centrale du roi de Babylone, le musicien fut enclin à en complaire la misérable stature humaine, pauvre fêtu de paille dans les mains de l'Éternel, plutôt qu'à en exalter la férocité.

Le grand souffle 'choral' de *Nabucco* s'affirme d'un coup, dans la symphonie qui fut composée par Verdi

In one of the very rare autobiographical confidences left us by Verdi there is a fable like story regarding the birth of *Nabucco*: the stubborn decision of the Maestro of not ever wanting to have anything else to do with the theatre shortly after having suffered the terrible blow of seeing his family destroyed by the plague within a short period of time, and after having experienced the ignominious failure of *Un giorno di regno*; the idea exploded quite unexpectedly while reading the libretto by Temistocle Solera entitled *Nabuchadnezzar* (the opera became known as *Nabucco* only after 1844) which the very shrewd General Manager of La Scala, Merelli, had induced him to read. Yet the first spark to which we owe the revelation of Verdi's personality – as the Maestro himself affirms – is the very famous verse "Va, pensiero sull'ali dorate", destined to become the most renowned page of the score. Referring to the four acts of the libretto – Verdi remarked – « I was quite touched, because they are almost paraphrased from the Bible, from which I always derived great joy ».

The biblical atmosphere (the themes of oppressed peoples and of national insurrection will be ideally recalled following close roads during the triumphal course of the opera as accompanying and prophetic historical connections) was then what troubled and excited the musician's spirit, to the point of not being able to sleep a whole night in December 1840 in which he avidly read and re-read Solera's text. The biblical era was not unusual in the melodramatic experience, but to Verdi's mind, which had now become assiduously fascinated by the readings of the sacred texts, it assumed tones of bitter violence, grand contrasts and of unforeseen human possibilities that to the artist himself unsuspectingly revealed the urgency of his own dramatic instinct.

It is believable that Verdi, being seized by the new opera after having had the proposition, immediately felt the drama which was based upon two fundamental contrasting moments: the biblically 'choral' conflict of two peoples at war and a pious indulgence towards Nabuchadnezzar, God's executioner, who because of sinful pride became insane and was then destroyed by God. On reading the score we really discover that the true protagonists of the lyric drama, more than the single characters, are the two fighting peoples, which confirms as in the most personal, convincing and new pages dedicated to the central figure – the king of Babylon – the musician was brought to pity the miserable human stature as a poor straw in the hands of the Almighty, instead of exalting his ferocity.

The great choral breath of *Nabucco* affirms itself suddenly with the overture, that was composed by Verdi on the days before the opera was to go into production at La Scala (9 March 1842). In the short



Autographe de Verdi du fameux chœur "Va pensiero".

Verdi's autograph of the famous "Va pensiero" chorus.

la veille de la première à la Scala (9 mars 1842). Dans le bref laps de temps qui lui restait, Verdi choisit une mosaïque de thèmes, qui lui semblaient les plus appropriés à introduire musicalement l'auditeur dans le cœur de l'action: et il choisit uniquement des thèmes choraux. Dans les mesures d'introduction, les accords hiératiques et priants du début sont sauvagement troublés par la fière explosion 'in fortissimo' aux rythmes inexorables et aux lueurs soudaines: prélude aux violents contrastes scéniques auxquels nous assisterons. A la suite, nous trouvons les thèmes choraux disposés dans la classique répartition à trois de la symphonie d'opéra: allegro (chœur des Lévités "Il maledetto - non ha fratelli"), andantino (mélodie de "Va pensiero"), allegro (reprise du chœur des Lévités et présentation du thème choral "Dalle genti sii reietto", partie centrale du grand final du premier acte, qui s'alterne avec le thème du chœur assyrien "Noi già sparso abbiamo fama" du deuxième acte). Voici donc deux thèmes de malédiction, durement scandés par le rythme soutenu et obsédant, qui encadrent ici l'expansion lyrique du célèbre hymne de la nostalgie et de l'espoir. La loi des contrastes, et l'idée fixe du conflit, qui sont en peu de mots l'essence même du drame, ont donc guidé la main de Verdi dans cette hâtive synthèse préliminaire de l'opéra. Il faut aussi ajouter que ces thèmes d'invectives, bien qu'ils soient nés comme mélodies vocales, prennent maintenant une précise et extraordinaire physionomie instrumentale.

time at his disposal Verdi chose a mosaic of themes which seemed to him more appropriate to musically introduce the listener to the heat of the action, and thus he chose solely choral themes. In the opening measures the hieratic and prayerful chords are savagely disturbed by the fierce explosion of a 'fortissimo', brilliant and inexorable rhythms: an announcement of the violent scenic contrasts which we will witness. There follow then the choral themes disposed from the opera's three movement overture: allegro (chorus of the Levites "Il maledetto - non ha fratelli"), andantino (melody of the "Va, pensiero"), allegro (again the chorus of the Levites and the introduction of the choral theme "Dalle genti sii reietto", from the central part of the grand finale of the first act, which alternates with the theme of the Assyrian chorus "Noi già sparso abbiamo fama" of the second act), which are two themes of malediction, strongly spelled out with a pursuing and obsessive rhythm, that frame lyric expansion of the celebrated hymn of hope and nostalgia. The law of contrasts and the fixed idea of the conflict - that means of the drama - guided Verdi's hand in this hasty and quick synthesis prior to the opera. It might also be added that those invective themes, which were really born as vocal melodies, now assume an extraordinarily distinct instrumental physiognomy.

As soon as the curtain raises the 'choral' will of the composer is manifested, with decisive and appropriate shadings in a huge fresco which offers a



(Museo Teatrale alla Scala).

Giuseppina Strepponi, future épouse de Verdi,
première Abigaïl / Verdi's future wife, Abigaille.

Au lever du rideau, la volonté chorale du compositeur s'exprime, avec des sonorités précises et appropriées, en une grande fresque, qui nous offre la surprise d'une captivante unité malgré le changement bariolé des tons d'expressions. Les Lévités, les Vierges et le peuple hébreu chantent à pleine voix dans le temple: "Gli arredi festivi giù cadano infranti", et le rythme ample et cadencé, presque de marche lugubre, impose l'effroi, souligné psychologiquement par le ton en mi mineur. Puis les Lévités chantent à une seule voix, scandant gravement l'invitation aux Vierges d'invoquer la miséricorde du Ciel; et la tonalité s'éclaire en mi majeur. Les Vierges répondent, et leurs voix s'amplifient en accords aigus, tandis que dans l'imploration à Dieu, la tonalité s'illumine en doux mi majeur; et la mélodie, qui a perdu son caractère incisif et scandé, se détend et se fait aérienne en entonnant les hendécasyllabes suppliants. Enfin le chœur réunit à nouveau toutes les voix en terminant par une invocation confiante. Et pourtant, dans ce changement d'épisodes, l'incise

rythmique reste toujours semblable dans une simplicité presque primitive: il est singulier de trouver une telle conception unitaire à la base d'une œuvre créée par un compositeur d'opéras presque débutant.

Et cette volonté chorale du jeune Verdi, ne se limite pas à l'action scénique réservée au personnage du peuple hébreu: même quand un acteur agit seul, on perçoit que musicalement il a une fonction chorale. Quand le Pontife Zacharie fait son entrée et incite le peuple à garder l'espoir (durant toute la scène, la participation de l'orchestre est active et stimulante), on l'écoute comme s'il s'agissait plus d'un chorifée que d'un personnage bien précis du mélodrame. Au point que, lorsqu'il entonne avec dignité la cavatine "D'Egitto là sui lidi", le chœur répond en répétant à l'unisson la même mélodie. Ce style de répons est également employé quand Zacharie termine par la cabaletta "Come notte a sol fulgente". Ajoutons que le thème de ce morceau naît de la même matrice du chœur "Va pensiero", ce qui démontre encore de façon plus précise la totale 'choralité' et la stricte unité de ces trois prodigieuses premières scènes de *Nabucco*. Dans celles-ci, le génie de Verdi s'affirmait par un élan impétueux et l'implacable sûreté d'une force de la nature qui rajeunissait et renforçait notre longue tradition mélodramatique.

A propos de la conception chorale-religieuse de *Nabucco* – considérée sous le profil d'une impostation différente des futurs opéras 'à personnages' de Verdi, qui commenceront avec *Hernani* – les pages qui marquent des points dramatiques, exprimés choralement, restent presque exclusivement l'apanage du peuple d'Israël. Rien que pour ajouter quelques points culminants de l'opéra aux épisodes déjà cités, toujours au cours du premier acte, le chœur des Hébreux est le vrai protagoniste de la sixième scène quand, par de martellantes incises thématiques coupées de pauses et sur un rythme décidément verdien ("Lo vedeste?... Fulminando – egli irrompe nella folla") il exprime la frayeur générale et la peur qui s'empare de Jérusalem à l'arrivée de l'envahisseur.

Et encore dans le final du premier acte, ce sont les Hébreux qui répondent en chœur aux terribles menaces de Nabuchodonosor, en invoquant le Seigneur ("Tu che a tuo senno de' regi il core"); et qui, peu après, par le thème sec et agressif déjà entendu dans la symphonie, maudissent Ismaël. La malédiction est répétée en chœur dans la quatrième scène du deuxième acte ("Il maledetto non ha fratelli"); et avec un mépris encore plus implacable, par le thème concis et opportunément choisi par Verdi comme ouverture de la symphonie. Jusqu'à ce que dans le troisième acte, la choralité du peuple hébreu – si unie dans le sentiment religieux envers la patrie lointaine au point de commencer et de poursuivre plusieurs phrases avec toutes les voix à l'unisson – semble retrouver l'antique poésie du psalmiste en enton-

surprisingly fascinating unity in the varying changes of the expressive colors. Singing in many voices, Levites, Vergins and the Jewish people are heard in the temple: "Gli arredi festivi giù cadano infranti", and the slow and rythmic cadence almost like a mournful march psychologically conveys a feeling of apprehension underlined by the key of E minor. Singing then in one voice, the Levites strongly implore the Virgins to invoke Heaven's mercy, at which time the key signature modulates into a lighter relative major. The Virgins answer and their voices enlarge in high pitched chords; meanwhile in the imploration to God the key illuminates in a soft E minor, and the melody having lost the incisiveness of the syllabic melody spreads itself and becomes ethereal while intoning the entreating hendecasyllables. Finally the chorus again unites all voices to conclude with a hopeful invocation. So, while the episodes are changing, the rythmic pattern is always constant in its almost primitive simplicity: and the unique idea, on which the piece is based, is really original for an inexperienced operatic composer.

According to young Verdi's 'choral' inclinations the scenic action is not reserved only to the collective image of the Jewish people: for, even when a single performer is on stage, musically he functions as a part of the ensemble. When the prophet Zacharia makes his entrance and rallies his people with hopeful promises (throughout the whole scene the orchestration is active and stimulating), we listen to him more as a member of the ensemble than as a prominent melodramatic character, to the point that when he with great dignity sings the aria (cavatina) "D'Egitto là sui lidi", the chorus answers repeating the same melody in unison. This responsive choral technique is also used when Zacharia ends with the aria (cabaletta) "Come notte a sol fulgente"; and one might add that the melodic origin of this piece has the same roots as those of "Va, pensiero". This demonstrates more intimately the 'choral' totality and the strict unity of these fabulous first three scenes of *Nabucco*, in which Verdi's genius affirms itself with an irresistible impetus and implacable certainty of natural force that rejuvenated and invigorated the long Italian melodramatic tradition.

With regard to the religious-choral conception of *Nabucco*, from a musical point of view we can say that this opera is different from Verdi's future operas with a central character within the plot – which started with *Ernani* – and the pages that mark dramatic knots are almost exclusively chorally expressed by the Jewish people. To add a few examples in support of the previous statements, again in the sixth scene of the first act, the chorus of Jews becomes the true protagonist when with marked incidental themes separated by pauses, following a typical Verdi's rythmic pattern ("Lo vedeste?... Fulmi-



Verdi à l'époque de *Nabucco*.
Verdi at the time of *Nabucco*.

nando – egli irrompe nella folla") expresses the common fear and apprehension overtaking Jerusalem towards the arrival of the invaders. Once more, in the grand finale of this first act, we find the Jews as a chorus answering the terrible threats of Nabuchadnezzar by invoking the Lord ("Tu che a tuo senno de' regi il core") and which, soon after, cursing Ismael with an aggressive and harsh theme already heard in the overture. The curse is repeated by the chorus in the fourth scene of the second act ("Il maledetto non ha fratelli"); and implacably more scornful, through the concise theme suitably chosen by Verdi at the beginning of the overture. To the extent that in the third act the choral image of the Jewish people, terribly united in the religious feeling of their far away land to the point of going through many vocal phrases in unison, seems to find again the ancient psalmic poetry when they sing the "Va, pensiero": poem of pain, humility, nostalgia and hope, that frees itself much beyond the dramatic situation, almost on an ecstatic and mystic level.

nant "Va pensiero": poème de douleur, d'humilité, de nostalgie et d'espoir qui s'élève aérien, immobile au-dessus de la situation dramatique; c'est presque un ravissement dans l'extase et le mysticisme.

A l'encontre de cette choralité constante du peuple hébreu, qui est présente jusqu'aux dernières pages de la partition, qu'est-ce que Verdi réserva à la collectivité babylonèse? Simplement un petit chœur animé au deuxième acte: celui des Mages qui interviennent pour rassurer Abigaïl sur la certitude de sa montée sur le trône; et l'autre chœur qui commence martialement le troisième acte, en chantant un hymne pour Abigaïl devenue reine. Il ressort de tout cela que Verdi a senti le drame biblique, l'a vécu et exprimé uniquement par les réactions que sa fantaisie versait dans l'âme du peuple hébreu: et enfin, que le Maître s'empara très rapidement du métier théâtral, qui consiste à souligner la présence scénique d'un personnage presque exclusivement à travers le reflet et la pression qu'il exerce sur un autre personnage, ce dernier étant au contraire très actif. C'est dans cette conquête qu'il révéla son intuition sûre d'homme de théâtre, sa capacité de synthèse musicale, la force morale et l'habileté du dramaturge qu'il découvrait en lui.

A côté du grand drame choral se déroule celui de chaque personnage dont le jeune Verdi préférera ressortir et ciseler les élans, les éclats de colère et les réactions imprévues, c'est-à-dire les instincts élémentaires plutôt qu'en caractériser l'être et le devenir scéniques. A la suite de la hiératique apparition de Zacharie – qui prendra une plus précise physionomie dans la solennelle Prière du deuxième acte, et plus encore dans la vibrante Prophétie du troisième: page de particulière richesse harmonique – après la présentation d'Ismaël et de Fénéna – on a le coup de théâtre de la soudaine apparition d'Abigaïl. Femme déjà mûre, au lieu de la jeune fille traditionnelle, agile soprano dramatique, qui substitue au cantabile mélodieux un lyrisme crû et presque sauvage. Abigaïl est déjà le personnage d'empreinte verdienne. Sa psychologie toute féminine, en proie à la passion dévorante du pouvoir politique et de l'amour est immédiatement et nettement soulignée. "Prode guerrier!" dit-elle en apostrophant ironiquement Ismaël; et sa fière déclamation, coupée de pauses, décrit une courbe sur un intervalle de *settima*, moqueur et insinuant. C'est avec la même ironie qu'elle s'adresse à Fénéna; ensuite la colère passionnée explose sur des notes lancées ou soutenues et avec des intervalles descendants ou ascendants d'octave; tandis que l'orchestre exécute des progressions graduées accentuant ainsi l'impétueux désir de vengeance. Enfin, le chant se fond en roulades agiles, qui résonnent ici non comme un reste de 'bel canto' mais comme une explosion hystérique. Après une intervention sereine

Against this choral attitude of the Jewish people, which is present to the very end of the score, which was Verdi's idea with regard to the collective scenic presence of the Babylonians? Simply this, in the second act when the High Priests make their entrance and reassure Abigaille about her ascension to the throne; and the other majestic chorus at the opening of the third act which exalts Abigaille's ascension to the throne. We would therefore deem that Verdi felt, envisioned and uniquely expressed the biblical drama, reflecting the fancy that his soul had reserved for the Hebrew people; which means that Verdi quickly reached the difficult secrets of the theatrical art which consists in underlining the scenic presence of a particular character almost exclusively through its reflection and its relationship with another character validly active. Thus, he revealed his sure intuitiveness as a theatrical writer, the capabilities of his musical synthesis, moral strength and the ability of the dramatist finding himself.

Along with the strong choral drama, that of the particular characters also disentangles itself, about which young Verdi, more than characterizing their scenic being and developments, captured and chiseled their outbursts, impulses and unexpected passages; in other words their instinctive elements. After the hieratic entrance of Zacharia – that gains great prominence in the solemn prayer in the second act, and even more in the vibrant prophecy of the third act – this page being particularly harmonically rich – after the presentation of Ismael and Fenena, there is a sudden great dramatic scene with Abigaille's entrance. A matured woman instead of the traditional young girl, dramatic soprano with an agility to substitute a raw and savage lyricism to the sweet cantabile, Abigaille is one of Verdi's decisively sketched characters. Her all feminine psychology with a devouring passion, preying for the empire, political power and love, is quickly and precisely underlined. "Prode guerrier!" she ironically addresses Ismael, and her fierce denunciations broken with pauses leads towards an internal of a seventh that resounds softly mocking and insinuating. With the same ironic manner she even addresses Fenena; after which her passionate anger explodes with pointed and sustained notes of octave skips, meanwhile the orchestra's raising progressions accentuate the impetuous vehemence of revenge. Finally the vocal line resolves in flourished variations of agility, which in that place become more than a residue of *bel canto* almost a hysterical outburst. After a quiet orchestral interlude and a suggestive pause, the wrath dissipates into a small trio begun by Abigaille's phrases interrupted by her soft sighs while evoking her true love for Ismael; but the singing is lyrically pallid, because

de l'orchestre et une pause pleine de suggestion, la colère s'évanouit dans un trio introduit par la phrase ponctuée du silence plein de soupirs d'Abigaïl, qui évoque son amour pour Ismaël.

Mais ici, le chant est lyriquement faible parce que dans *Nabucco* la fantaisie juvénile de Verdi souligna insuffisamment l'ardeur des sentiments et les expériences d'amour. Il faut au contraire relever la façon attentive avec laquelle Verdi distribua et distingua les trois voix: pendant qu'Ismaël entonne sa réponse sur le même ton que la mélodie d'Abigaïl, Fénéna intervient dans le trio avec un chant très doux; et ceci parce qu'elle n'a pas à regretter un sentiment d'amour mais uniquement à exprimer la sérénité de sa conversion au Dieu d'Israël.

Cet aspect intérieur d'Abigaïl, double et juxtaposé, tantôt plein de violence rageuse, tantôt désarmé au vain souvenir du passé, se répète dans l'arioso et dans l'air "Anch'io dischiuso un giorno" sur lesquels s'ouvre le deuxième acte. Les grands intervalles nets et précis, qui impriment au chant une dimension enflammée et privée de nuances, s'allongent dans le récitatif jusqu'au saut audacieux de deux octaves. De cette manière ils arrivent presque à freiner au maximum la fureur mal contenue et vengeresse de l'esclave-reine, tandis que l'accent colérique de l'air, aussi difficile que recherché, s'estompe en vocalises de virtuosité, qui musicalement peuvent même sembler des lieux communs. Mais dans le théâtre, dont l'ambition est d'être l'apanage de tous, même les lieux communs trouvent une justification, et personne mieux que Verdi fut admirable dans la manière de donner à un lieu commun musical sa place et sa pleine signification théâtrale.

Dans cet épisode, on est frappé par l'ingéniosité de Verdi à rendre fidèlement la 'parole' en musique: c'est-à-dire, son intuition du chant qui amplifie les sentiments humains contenus dans la parole, de façon à en exalter la signification et à la transformer en action scénique. Dans l'énergie de la déclamation les notes les plus aiguës (la bémol, si bémol, do) sont atteintes dans les paroles "iniqui tutti", "furore", "fatal sdegno". Ici, l'accent verdien imprime le sceau d'une nouvelle et virile vérité dramatique. Parmi les paroles dont Verdi découvre maintenant tout le contenu psychologique à amplifier dans le chant, il y en a une qui marquera son immense activité créatrice, et c'est quand le texte fait allusion aux pleurs; ainsi, quand Abigaïl évoque le passé et entonne le vers: "Piangeva all'altrui pianto", la mélodie s'étend tout à coup en valeurs plus amples et en accents pleins de tristesse, tandis que l'harmonie passe soudain du majeur au mineur.

Selon la description du livret, Nabucco fait une entrée en scène digne d'Attila ou de Gengis Khan. Cependant, la valeur musicale est différente: l'annonce du 'condottiere' est accompagnée par une petite marche, à laquelle on a voulu prêter des intentions

in *Nabucco* Verdi's youthful fantasy scarcely underlined love feelings and experiences. On the contrary, it could be noticed the manner by which Verdi carefully arranged the voices in the trio; while Ismael sings his answer on the same melody as Abigaille, Fenena introduces her new and soft melody, which of course comes from the fact that she is not the victim of unrequited love, but she really enjoys the tranquillity of her conversion to Israel's God.

This twofold and juxtapositioned interior aspects of Abigaille, now first in taut violence then disarmed vainly recalling the past, is repeated in the arioso and in the aria "Anch'io dischiuso un giorno" which open the second act. The big intervals, spiteful and predominant, which always characterize the singing in bright dimensions deprived of nuances, enlarge in the recitative with bold leaps of two octaves, almost fully stemming the uncontrollable vindictive furor of the slave-queen, while in the aria, as different as it is unnatural, the furious accent dilutes itself upon vocalisms of firm vocal ability, which can musically repeat also banal phrases; however, the theatre, being a place which belongs to all mankind, is a place where banality can be justified, and none was more willing to give banality its right place and full theatrical significance than Verdi.

In this scene it is surprising the scenic intuition that the composer has for the 'word' which is sung, in other words the singing intuition which amplifies the human sentiments contained in the spoken word to exalt its meaning and to transform it then in scenic movements. In the energetic declamation the highest notes (A Flat, B Flat, and C) are accompanied with the words "iniqui tutti" (all are sinners), "furore" (fury), "fatal sdegno" (fatal disdain), and it is here that Verdi's accent marks a new and virile dramatic truth. Among the words of which Verdi is discovering the internal psychological charge to strengthen singing, there is one which will be historical in his great creative activity, and this occurs when the text makes reference to weeping; so when Abigaille, recalling the past, sings "piangeva all'altrui pianto", the melody spreads unexpectedly with wider values and in sorrowful accents while the harmony suddenly modulates from major to minor.

According to the stage directions, Nabucco makes a scenic entrance worthy of Attila or Gengis Khan. Musically, however, his stature is different: a small march in which the librettists tried to exploit oriental intentions, but in which there appear more evident fresh and ingenious provincial recollections, underlines the leader's announcement; whose harsh rhythm we will hear again at the opening of the third act when Abigaille is sitting on the throne, while in the fourth act it acts as a prelude in the scene where Nabucco regains his sanity. A spot of martial shading which intentionally alludes to the Assyrians. Upon his entrance the Babylonian king is not strong,

orientales, mais qui, en réalité, présente des réminiscences paysannes fraîches et ingénues. On écouterait à nouveau ce même rythme au début du troisième acte, quand Abigaïl est reine, tandis que dans le quatrième acte il annoncera que Nabucco a retrouvé la raison. Il s'agit donc d'un ton martial qui fait intentionnellement allusion au camp assyrien. Dans sa façon de se présenter, le roi de Babylone ne se fait pas remarquer, il ne s'affirme pas comme le baryton-vedette qui sera tant aimé et compris par Verdi; ses attitudes de soliste ("Tremin l'insani", "O vinti, il capo a terra") sont d'un relief encore plus faible que celui atteint par le 'coryphée' Zacharie au début de l'opéra; ce sont presque des moments d'introduction aux concertati d'action dont est construit le final grandiose du premier acte. Son éclat féroce: "Mio furor, non più costretto" tout de suite absorbé par le chœur, fait rappeler un passage rythmique de *La Vestale* de Spontini: mais ici une nouvelle impression rythmique à la partie orchestrale a suffi pour que la matière qui existait déjà se transforme en accent verdien.

Verdi a probablement saisi dans la lecture de la Bible la vraie figure de Nabuchodonosor, faible instrument dans les mains de Dieu et à la merci du sort, poussé par le péché d'orgueil jusqu'à la folie. Et il est certain que c'est dans l'acte de folie qui pousse Nabucco à se proclamer Dieu, et à sa chute subite, que Verdi donna l'attendue et incommensurable mesure de son génie de dramaturge. Le dialogue agité avec Zacharie, le prodige céleste de la foudre qui ne se limite pas à un simple fait scénique, mais qui est interprété également par la musique, la stupéfaite intervention du chœur, la lamentation triste du roi prostré, effrayé et délirant, sont intensément rendus par les phrases interrompues et reprises, les accents syncopés, et les silences stupéfaits. La parole, en tant qu'évocation dramatique, prend le dessus sur les strophes musicales et vit dans le ton des asymétries des phrases mélodiques; l'atmosphère épique se fait humble et émue, le cauchemar de la folie se perd dans la douce invocation à sa fille. Et voici, que le mot "fille" comme déjà le mot "pleur", touche maintenant le musicien au plus profond de son âme. Après l'expérience musicale de l'amour paternel exprimé dans *Oberto*, naît alors le premier "père" verdien, concret et suggestif. L'appel paternel se répète encore au troisième acte, dans l'ample duo entre Abigaïl et Nabucco ("Deh, perdona a un padre che delira"), où, en contraste avec le chant aigu du soprano, la personnalité du baryton prend la physiologie verdienne typique au moyen d'une plastique vocale chaude, palpitante, humaine. L'homme de toujours, avec sa douleur, ses misères remplace l'envahisseur biblique redouté; on entrevoit le chemin qui conduira à la réussite de *Rigoletto*.

he does not affirm as a baritone-character which will be particularly felt and loved by Verdi; the attitudes towards his arias ("Tremin l'insani", "O vinti, il capo a terra!") are of lesser relief than those put together by Zacharia at the beginning of the opera; these are almost introductory moments for the concerted action from which the grand finale of the first act is woven. His ferocious outburst "Mio furor, non più costretto", which is immediately taken up by the chorus, sounds like a rhythmic theme of *La Vestale* by Spontini, but all it needed was a new rhythmic pattern in the orchestration in order to transform the existing material into Verdian accents.

Verdi presumably understood from his readings of the Bible the true character of Nabuchadnezzar, a weak instrument in God's hands and at the mercy of destiny, driven by sinful pride to the point of madness. The scenes in which Nabucco's insanity drives him to proclaim himself God and the one of his sudden fall were certainly given a proper balance by Verdi's dramaturgical genius. The agitated discourse with Zacharia, the lightning miracle which is not purely limited to theatricality, but becomes part of the musical score as well, the amazed intervention of the chorus, the dejected cry of the prostrate frightened and delirious king are even present in the phrases interrupted and reprieved, in the syncopated accents and in the astonishing silent pauses. The words, like dramatic evocations, take advantage of the musical stanza form and remain intoned in the asymmetry of the melodic phrases; the epic atmosphere becomes humble and touching, the nightmare of insanity is dispelled in the sweet appeal to his daughter. Here the word "daughter", like the word "weeping", now touches the most intimate chord of the composer; after the musical experience regarding paternal love expressed in *Oberto*, Verdi created for the first time his concrete and suggestive "father image". The paternal appeal is repeated again in the third act, in the great duet between Nabucco and Abigaïlle ("Deh, perdona a un padre che delira"), when, contrasting with the thoughtless singing of the soprano, the baritone's personality assumes the unmistakable Verdian physiognomy by means of a supple, human, ardent and vocal warmth. Instead of a feared biblical invader we see the image of the common man, with his misery and pain: one can envision the way which will ultimately lead to the conquest of *Rigoletto*.

It is told that Nabucco's revelation was not first experienced by the technicians and crew of La Scala, who used to leave their jobs during the rehearsals somewhat fascinated and enchanted by this unique

Gianandrea
Gavazzeni



Franco Enriquez
Nicola Benois

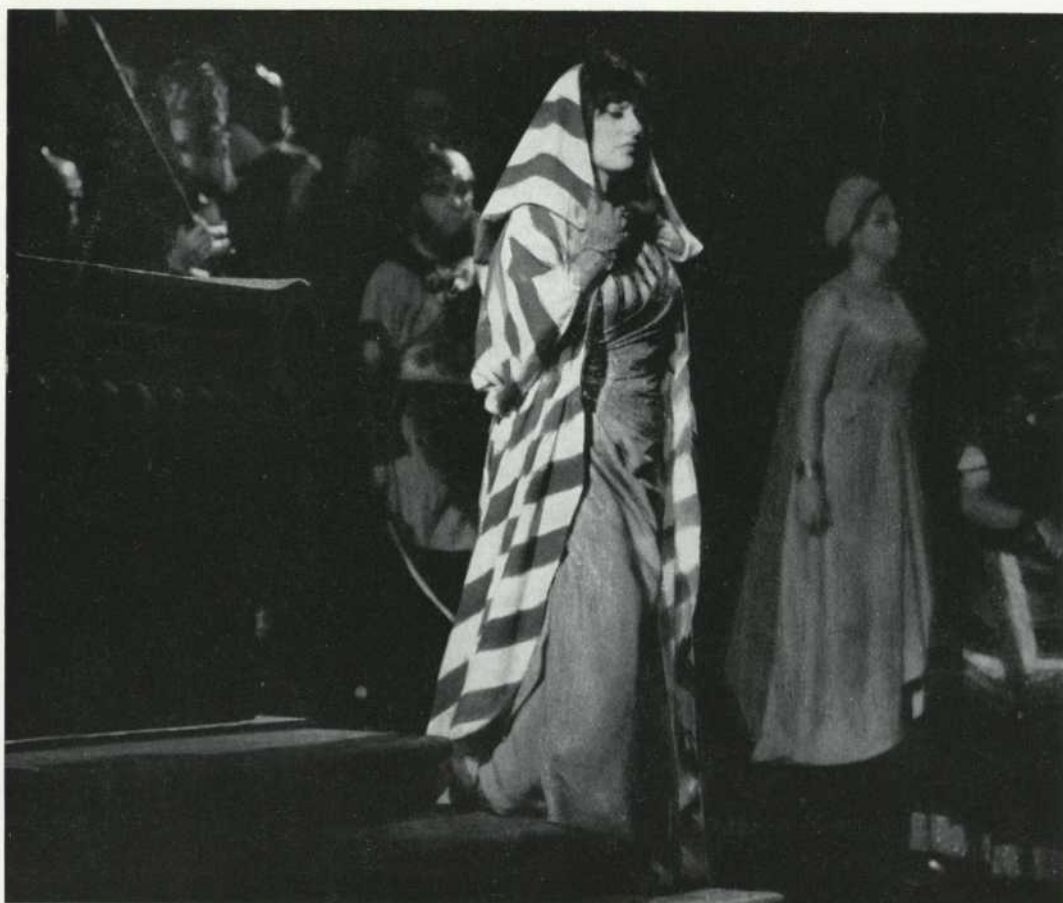


Giangiaco­mo Guelfi
(Nabucco)



Elena Suliotis
(Abigaille)

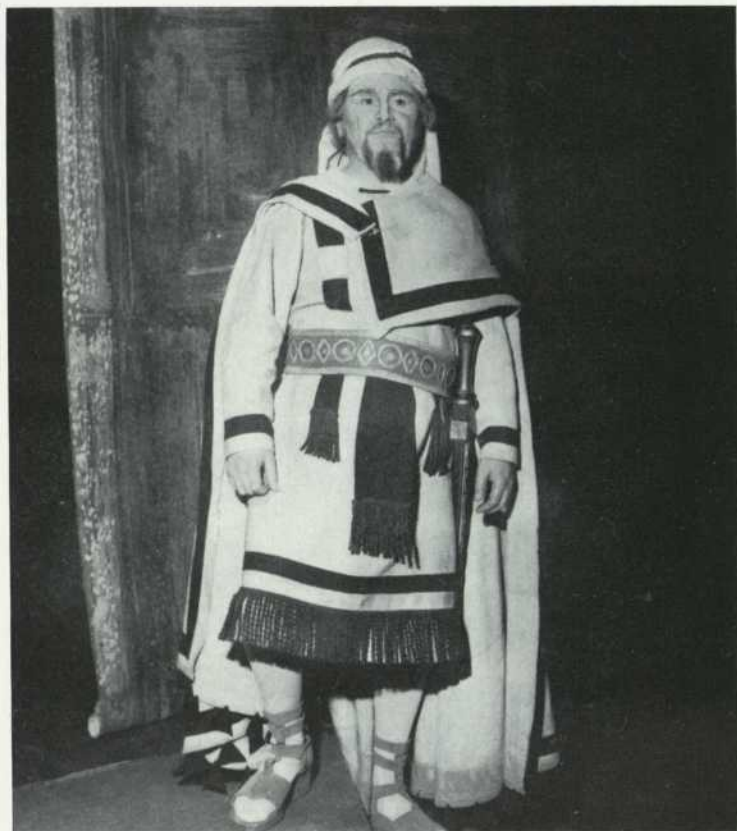




Gloria Lane
(Fenena)



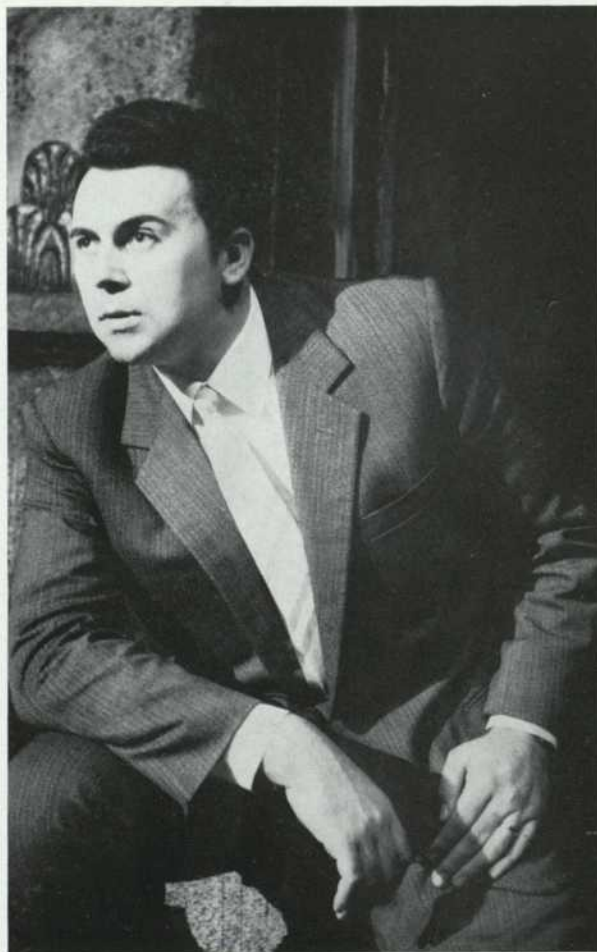
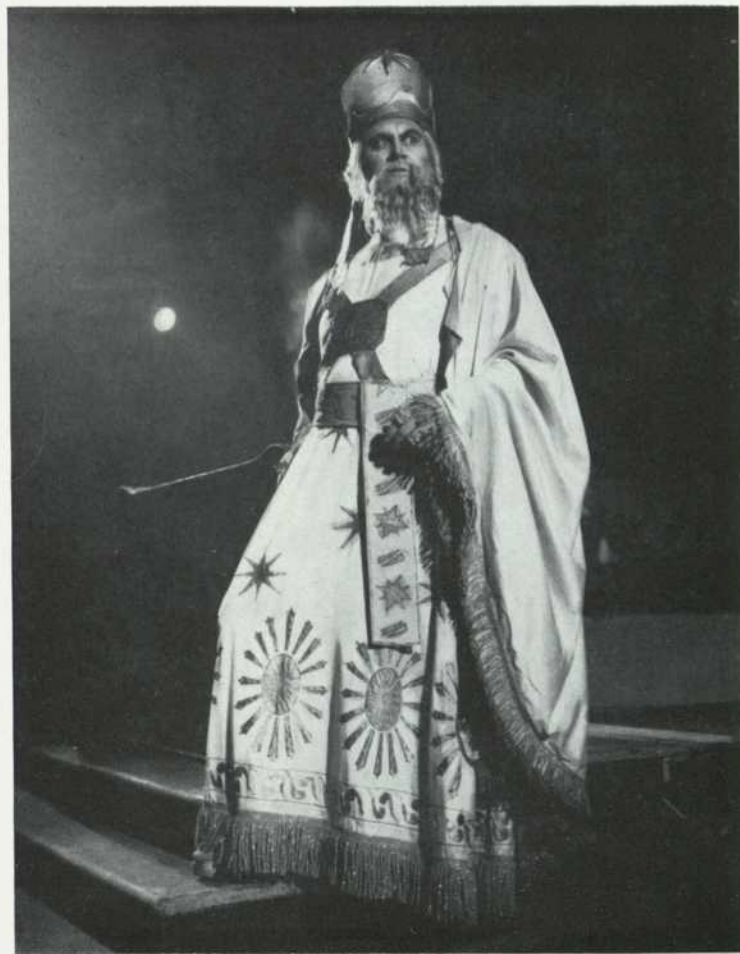
Nicolai Ghiaurov
(Zaccaria)

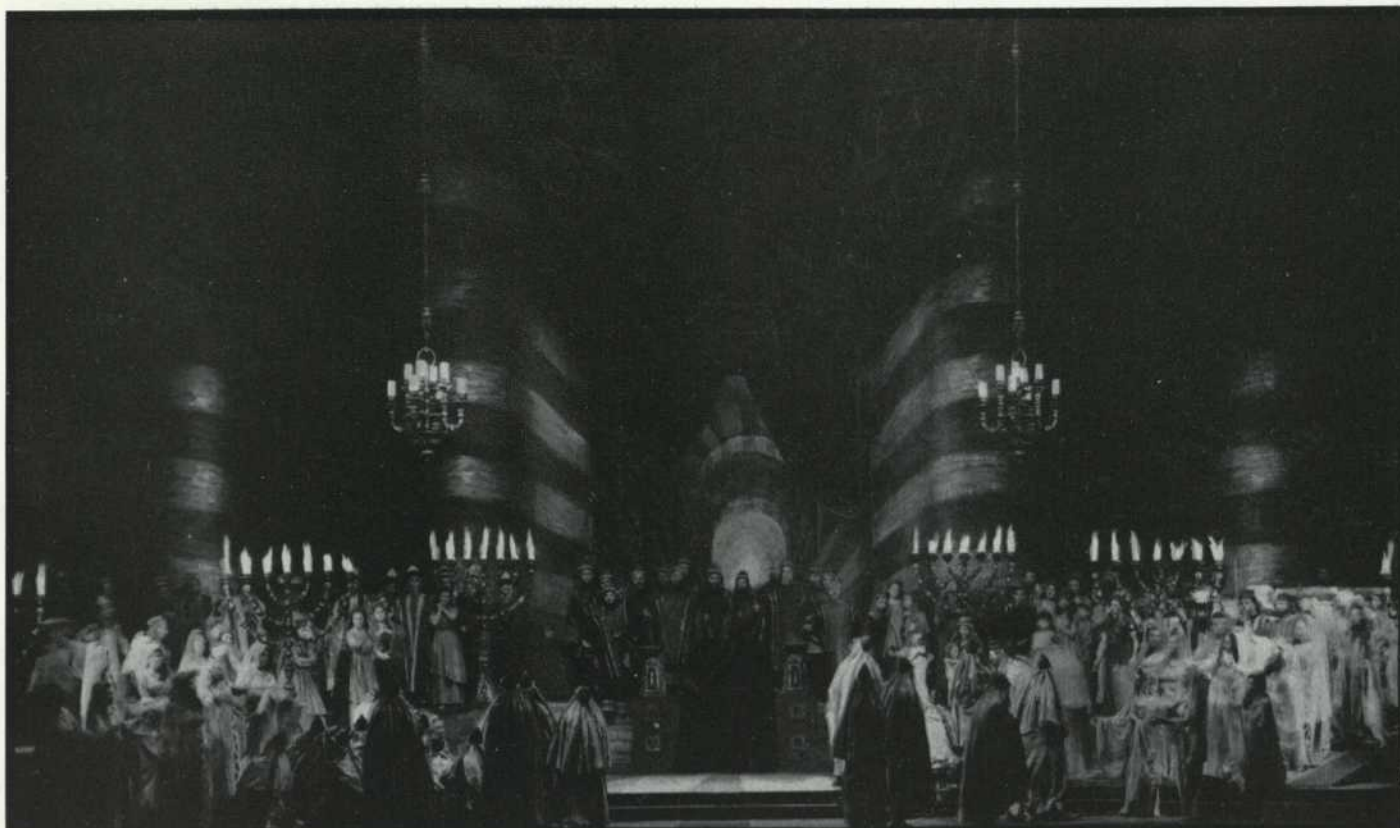


Piero De Palma (Abdallo)

Giovanni Foiani (Gran Sacerdote)

Gianfranco Cecchele (Ismaele)





Première partie / Part One.

sujet

Première partie

A Jérusalem: juifs et lévites, réunis dans le temple de Salomon, pleurent sur le sort du peuple d'Israël, défait par Nabucco, roi de Babylone, qui s'apprête à entrer dans la ville à la tête de son armée victorieuse. Le grand prêtre Zacharie rassure les fidèles: Fénéna, fille de Nabucco, est entre leurs mains et constitue un précieux otage. Fénéna, en effet, est gardée par Ismaël, neveu du roi de Jérusalem, Sédécia; mais Ismaël est amoureux de la jeune fille, qui un jour, lorsqu'il se trouvait prisonnier à Babylone, lui rendit la liberté au prix de grands dangers, et il voudrait repayer son geste généreux. Tous deux sont sur le point de prendre la fuite par une porte secrète, lorsque fait son entrée dans le temple, guidant un groupe de guerriers babyloniens travestis en juifs, Abigaïl, que tout le monde croit être la fille aînée de Nabucco, mais qui n'est en fait qu'une esclave. Abigaïl, se déclarant amoureuse d'Ismaël, offre à celui-ci, s'il répond à ses sentiments, ainsi qu'à tout le peuple juif, d'être sauvé. Ismaël refuse. D'autres juifs, poursuivis par les soldats de Nabucco, cherchent en vain refuge dans le temple: le roi apparaît en personne sur le seuil; Zacharie menace de son poignard Fénéna, mais Ismaël l'arrache à la mort; Nabucco ordonne "le massacre atroce des vaincus" et le pillage de la ville.

Deuxième partie

Dans les appartements du Palais royal de Babylone Abigaïl apprend par un document que le roi tenait caché sa véritable origine et sa condition: mais cela ne la dissuade pas, pour autant, de ses plans de vengeance contre Fénéna, à qui Nabucco a confié le trône, tandis qu'il continue, à la tête de son armée, la lutte contre les juifs. Elle médite de faire tuer sa rivale et de s'emparer du royaume, répandant la nouvelle que Nabucco est mort: elle a l'appui du grand prêtre de Baal, indigné de ce que Fénéna donne la liberté aux juifs.

Zacharie prie le Seigneur sur les tables de la loi. Un chœur de lévites se lève, maudissant Ismaël, coupable d'avoir soustrait Fénéna au poignard de Zacharie. Mais Fénéna s'est elle-même convertie à la religion hébraïque. Abigaïl s'apprête à mener à bonne fin ses tristes projets lorsque Nabucco arrive à l'improviste, et prenant la couronne, se proclame roi unique et unique dieu, que le peuple devra adorer éternellement. A ces paroles blasphématoires la foudre le frappe à la tête, et jeté à terre, il sent une force surnaturelle lui arracher la couronne. Au désordre provoqué par un aussi mystérieux événement, succède un profond silence. Abigaïl en profite pour recueillir la couronne qui est tombée, jurant que "du peuple de Baal la splendeur ne s'éteindra point".



Deuxième partie, deuxième scène / Part Two, scene two.

Troisième partie

Dans les jardins suspendus du Palais de Babylone. Abigaïl s'étant fait proclamer reine, est assise sur le trône, et en présence du grand prêtre reçoit l'hommage des notables du royaume. Alors que Nabucco, insensé, entre, elle lui arrache par tromperie le sceau royal, au moyen duquel elle pourra valider le décret de condamnation à mort de tous les juifs prisonniers, y compris Fénéna convertie. Mais trop tard; Nabucco ayant compris la fraude dont il a été victime, proteste et ordonne à Abigaïl de se prosterner devant lui en esclave qu'elle est: Abigaïl lui répond en déchirant le document qui révèle ses origines, et remet Nabucco entre les mains des gardes.

Sur les rives de l'Euphrate, les juifs contraints aux travaux forcés élèvent vers le ciel un chant fervent, pleurant leur "belle patrie perdue" et invoquant l'aide du Seigneur. Zacharie les encourage, prophétisant solennellement que la fureur vengeresse de Jéhova va s'abattre sur l'impie Babylone.

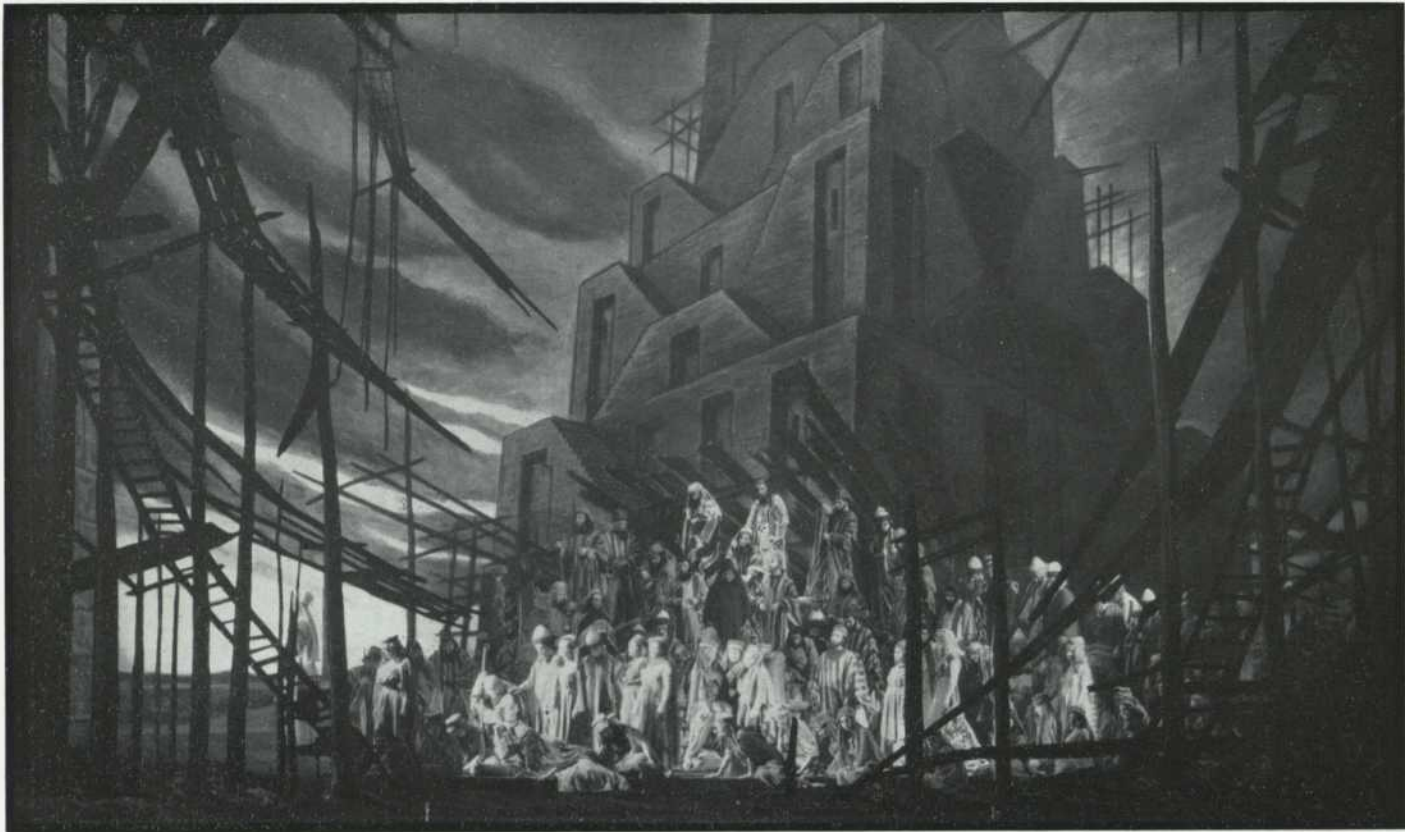
Quatrième partie

Nabucco s'éveillant d'un lourd sommeil chargé de cauchemars, entend prononcer dans la rue le nom de Fénéna: il court à la terrasse et recule épouvanté à la vue de sa fille bien-aimée, passant, escortés de soldats les fers aux mains, tandis que les cris "A mort" éclatent sur son passage. Alors, comme saisi par une inspiration divine, il s'agenouille pour implorer la pitié du Dieu des juifs. Les portes s'ouvrent, entre un groupe de guerriers qui lui sont demeurés fidèles: il n'est plus un pauvre insensé, ils reconnaissent en lui leur roi, et joyeux, le suivent l'épée à la main, pour lui rendre sa couronne et libérer Fénéna.

Celle-ci a déjà été conduite, ainsi que certains de ses coreligionnaires, près de l'autel expiatoire dressé dans les jardins suspendus, lorsque arrivent Nabucco et ses hommes. L'idole de Baal tombe, brisée, et Nabucco, se joignant au peuple d'Israël, exalte la gloire de Jéhova et la liberté retrouvée. Abigaïl qui s'est empoisonnée, implore le pardon de Fénéna, et avant d'expirer, exprime le vœu de la voir s'unir avec Ismaël.



Maquette de Nicola Benois pour la première scène de la troisième partie.
Design by Nicola Benois for the first scene, third part.



Troisième partie, deuxième scène / Part Three, scene two.

synopsis

Part One

Jerusalem. Gathered in the Temple of Solomon Hebrews and Levites bewail the fate of the people of Israel, defeated by Nabucco, King of Babylon, who at the head of his victorious army is about to enter the city. The High Priest, Zacharia, encourages the faithful: Fenena, Nabucco's daughter, is in their hands and represents a valuable hostage. Fenena is given into the custody of Ismael, nephew of Sedecia King of Jerusalem, however he is in love with the girl who at grave danger to herself had freed him when he was a prisoner in Babylon and now he wishes to imitate her generous act. They are about to flee by a secret door when Abigaille, whom all believe to be the firstborn daughter of Nabucco, but who in reality is a slave, enters the Temple at the head of a group of Babilonian warriors disguised as Hebrews. Abigaille declaring her love for Ismael offers him the freedom of the entire Hebrew people if he will return her love but Ismael refuses. Other Hebrews driven by Nabucco's soldiers in vain seek refuge in the Temple, the King himself appears on the threshold: Zacharia raises his dagger above Fenena but Ismael saves her from death and Nabucco orders the sacking of the city and the massacre of the defeated.

Part Two

In the apartments of the Palace of Babylon. Abigaille learns her true origin from a document which the king has kept hidden. She is disturbed by the news but not distracted from her plans for vengeance against Fenena, to whom Nabucco has confided the throne while he is with the army continuing the battle against the Hebrews.

Zacharia prays to God above the Tables of the Law. A chorus of Levites curses Ismael for saving Fenena from Zacharia's dagger but Fenena herself has been converted to the Hebrew religion. Abigaille is about to conclude her projects when Nabucco arrives unexpectedly and seizing the crown proclaims himself sole king and sole God of the people who shall adore him eternally. At these blasphemous words a thunderbolt bursts above his head and, terrified, he feels the crown snatched from his head by a supernatural force. A profound silence follows the disturbance caused by this mysterious happening while Abigaille takes the opportunity to seize the fallen crown swearing that "the splendour of the people of Bel will never diminish".



Quatrième partie, deuxième scène / Part Four, scene two.

Part Three

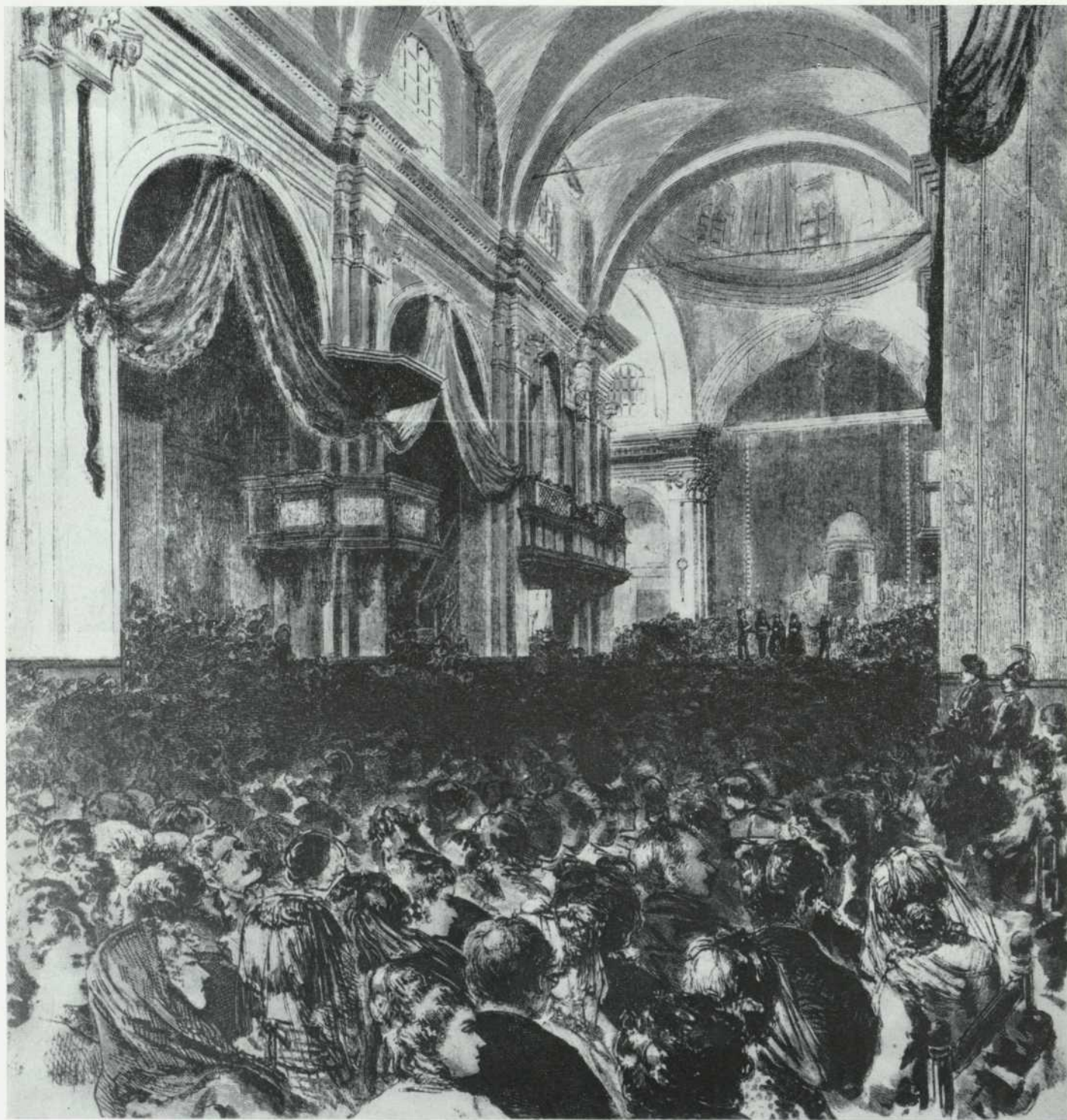
The Hanging Gardens of Babylon. Abigaille, having had herself proclaimed Queen, is seated on the throne in the presence of the High Priest and receives the homage of the nobles of the kingdom. When the delirious Nabucco enters she deceives him into giving her the royal seal with she can make valid the decree condemning all the hebrew prisoners to death, including the converted Fenena. Too late Nabucco realises that he has been the victim of fraud and orders Abigaille to prostrate herself to him as the slave that she is. Abigaille replies by destroying the paper which reveals her origins and consigns Nabucco to the guards.

On the banks of the Euphrates. The Hebrews condemned to forced labours, raise a great lament bewailing the "beautiful and lost fatherland" and implore the Lord's help. Zacharia encourages them with the solemn prophecy that Jehovah's vindictive wrath is about to destroy Babylon.

Part Four

Nabucco, waking from a heavy sleep full of nightmares, hears the name of Fenena sounding in the streets. Rushing to the loggia he is astounded to see his beloved daughter, surrounded by soldiers her hands bound with chains, pass while cries of "to death" echo around her. He tries in vain to escape but is a prisoner in the palace. Then as if struck by divine inspiration, he kneels and implores the pity of the God of the Hebrews. The doors open and a group of warriors who have remained faithful to him enter: he is no longer a madman and they recognise in him their king and follow him sword in hand to regain the crown and free Fenena.

Fenena with her fellow worshippers has been lead to the altar of expiation erected in the Hanging Gardens, when Nabucco arrives with his followers. The idol of Bel falls in pieces and Nabucco joins with the people of Israel to exalt the glory of Jehovah and the reconquered liberty. Abigaille, who has poisoned herself, begs Fenena's pardon and before dying urges her rival's marriage with Ismael.



(Archivio Ricordi).

L'Eglise de Saint Marc à Milan, dans laquelle eut lieu, le 22 mai 1874, la première exécution de la *Messe de requiem*.
Saint Marc's Church in Milan, where the *Requiem Mass* was first performed on May 22nd, 1874.



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

MESSA DI REQUIEM

per soli, coro e orchestra di

GIUSEPPE VERDI

Direttore

HERBERT VON KARAJAN

Solisti

LEONTYNE PRICE · FIORENZA COSSOTTO

CARLO BERGONZI · NICOLAI GHIAUROV

ORCHESTRA E CORO DELLA SCALA

Maestro del coro

ROBERTO BENAGLIO



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

MONTREAL
SALLE WILFRID PELLETIER

MESSA DI REQUIEM

per soli, coro e orchestra di

GIUSEPPE VERDI

Direttore

HERBERT VON KARAJAN

Solisti

LEONTYNE PRICE - FIORENZA COSSOTTO
CARLO BERGONZI - NICOLAI GHIAUROV

ORCHESTRA E CORO DELLA SCALA

Mastro del coro

ROBERTO BENAGLIO

Ande

d. 80

Requiem

[Signature]
1876

Violini $\text{f} = 2$ *con p.*

Vole $\text{f} = 2$ *con p.*

2. Flauti $\text{p} = 2$

Ottavino $\text{g} = 2$

Oboe $\text{p} = 2$

Clarinete $\text{f} = 2$

Coro $\text{f} = 2$

2. Trombe $\text{f} = 2$

2. Trombe $\text{f} = 2$

Timpani

[Signature]
A Terza Prima
Andante
Larghetto

[Signature]
1876

Soprano $\text{f} = 1$

Contralto $\text{g} = 1$

Tenore $\text{f} = 1$

Basso $\text{f} = 1$

Violoncelli $\text{f} = 2$ *con p.*

Contrabbassi $\text{f} = 2$ *con p.*

Ande
d. 80

Dans les opéras verdiens, la mort est la condition extrême à laquelle aspirent les protagonistes épuisés par la douleur; c'est le havre des âmes parvenues aux derniers stades de la fatigue, l'auguste et solennelle conclusion des vicissitudes auxquelles toutes les autres voies de dénouements sont fermées. En fait, les rencontres des personnages exaspèrent à un si haut diapason les conflits des passions que la mort semble la seule déesse bienfaisante dans un monde de destins et de volontés hostiles. Elle couronne l'innocence, absout le mal, bénit l'amour, rend justice au destin, expie et efface toutes les fautes. C'est le protagoniste invisible qui scelle le dernier acte de tous ou presque tous les opéras de Verdi: car dans sa conception artistique du monde et des sentiments, la loi de la nature est devenue règle de théâtre, argument décisif dans la dialectique du mélodrame, semblable dans l'imaginaire à la réalité.

Une telle vision provient directement de la conception romantique, selon laquelle la réalité est le témoignage de la douleur universelle. Mais Verdi comme Leopardi et Schopenhauer, s'appropriant sans hésitation ni compromis cette conception, la vivant avec une totale intensité, la transférant dans l'opéra avec une rigoureuse vérité, en a fait plus que jamais le pivot, le ressort de sa pensée et de ses sentiments.

Il était donc fatal qu'après avoir souffert durant le tourment de l'inspiration l'irrévocable destin des personnages qu'il aimait davantage, qu'après avoir imaginé et recueilli le dernier souffle du chant sur les lèvres de Gilda, de Manrico, de Violetta, de Riccardo, de Leonora et de nombreuses autres créatures de son imagination, le musicien sentit naître en lui la nécessité de méditer, en dehors de toute œuvre et d'allusions précises à des personnages, sur le mystère de la mort.

Le fruit de cette méditation fut la *Messe de Requiem*.

Pour s'enflammer, la fantaisie de Verdi avait besoin d'une forte stimulation extérieure: et en ce cas la stimulation ne pouvait pas jaillir d'un livret, mais devait être suggérée par la réalité. L'occasion d'une telle méditation fut peut-être la mort de Rossini survenue à Passy le 13 novembre 1868: « Un grand nom a disparu! C'était la célébrité la plus connue, la plus populaire de notre époque et c'était une gloire italienne! ». Dans une lettre à Tito Ricordi, Giuseppe Verdi proposait:

« Pour honorer la mémoire de Rossini, je voudrais que les plus grands maîtres italiens (en tête Mercadante, ne serait-ce que pour quelques accords) puissent composer une *Messe de Requiem*, à exécuter à l'anniversaire de sa mort ».

In Verdi's operas death is the last state towards which its protagonists tired of pain reach for; it is the landing place for souls which have reached the maximum degree of tiredness, the august and solemn conclusion of vicissitudes which have obstructed all paths and led them to diverse terminations. In fact the encounter between characters exasperate the conflicts of passion to such a high pitch that death appears the only beneficial goddess in a world of hostile wills and deeds. It crowns innocence, absolves evil, blesses love, does justice to destiny, expiates and washes away all faults. It is the invisible protagonist that seals the last act of all, or almost all, of Verdi's operas: since in his artistic conception of the world and of sentiments, nature's law becomes a theatrical rule, an argument solved in melodramatic dialectics, in order to function as in reality.

Such a vision proceeds directly from the romantic conception, according to which reality is a witness to universal pain. Verdi, however, like Leopardi and Schopenhauer, making such conception his own without compromises nor remnants, living it with complete intensity, transferring it to the opera with rigorous consequence, has made it more or less the fulcrum, the spring of his real thought and sentiment.

It was therefore destined that, after having suffered and toiled in the process for inspiration the irrevocable destiny of those characters which were to him most dear, after having imagined and placed the last breath of song in the lips of Gilda, Manrico, Violetta, Riccardo, Leonora and of so many other creations of his genius, the composer felt within himself the need to meditate, out of every operatic contingency and of every concrete character reference, the mystery of death.

The outcome of this meditation was *The Requiem Mass*. Verdi needed an outside stimulus in order to fire his imagination, and in this case the stimulus could not come from a libretto, it had to be suggested by reality. The opportunity to reach such meditation seemed to have been Rossini's death at Passy on November 13, 1868 (« A great name has vanished! It was the most extensive of reputations, the most popular of our era, and it was a glory to Italy! »). In a letter to Tito Ricordi, Giuseppe Verdi proposed:

« To honor Rossini's memory, I would like that the most celebrated Italian composers (with Mercadante heading the list, even if just with a few measures) would compose *A Requiem Mass* to be performed upon the first anniversary of his death ».

« I would like not only composers, but for all per-

« Je voudrais que non seulement les compositeurs, mais tous les artistes exécutants offrent non seulement leur collaboration, mais également l'obole pour payer les frais nécessaires ».

« Je ne voudrais qu'aucune main étrangère, ni étrangère à l'art,... nous propose de l'aide... ».

« La *Messe* devrait être exécutée à San Petronio à Bologne qui fut la vraie patrie musicale de Rossini ».

« Cette *Messe* ne devrait pas faire l'objet de curiosité ou de spéculations, mais dès la fin de son exécution, devrait être enfermée aux archives du Lycée Musical de la ville, dont elle ne devrait jamais sortir... ! ».

C'était un projet à la fois généreux et absurde. En effet, bien que la proposition fût acceptée et qu'une commission créée au sein du Conservatoire de Milan eût distribué les parties de la *Messe* aux différents compositeurs (Antonio Buzzolla, Antonio Bazzini, Carlo Pedrotti, Antonio Cagnoni, Federico Ricci, Alessandro Nini, Raimondo Boucheron, Carlo Coccia, Gaetano Gaspari, Pietro Platania, Enrico Petrella, Teodulo Mabellini, Giuseppe Verdi) on n'aboutit à rien. Verdi, qui avait été chargé de mettre en musique le *Libera me Domine*, fut le seul à poursuivre son travail.

Quatre ans et demi passèrent, puis la mort d'Alessandro Manzoni fit revenir à l'esprit du compositeur

forming artists, to not only lend their talents but also contribute money to defray expenses ».

« I would not like any foreign hand nor art... to offer help... ».

« The *Mass* should be performed in S. Petronio of Bologna, Rossini's true home musically speaking ».

« The *Mass* should not be an object of speculation nor curiosity; but rather immediately after its performance should be sealed, and placed in the archives of the Music Conservatory of that city, from whence it should never be moved... !! ».

It was a generous, but absurd project. The fact that even though the proposition had been well received and that at the Milan Conservatory a commission had distributed the parts of the *Mass* to be written among various composers (Antonio Buzzolla, Antonio Bazzini, Carlo Pedrotti, Antonio Cagnoni, Federico Ricci, Alessandro Nini, Raimondo Boucheron, Carlo Coccia, Gaetano Gaspari, Pietro Platania, Enrico Petrella, Teodulo Mabellini, Giuseppe Verdi), it did not ever accomplish anything. Only Verdi, whose task had been to compose the *Libera me Domine*, carried out his assignment.

Four and half years passed, then Alessandro Manzoni's death brought the old project back to Maestro Verdi's mind. Verdi held the Milanese poet in such high esteem and had such respect for the man as to almost border on veneration. For him the author



Verdi au cours d'une promenade Place de la Scala.

Verdi taking a walk in Piazza Scala.

son ancien projet. Giuseppe Verdi éprouvait à l'égard de l'écrivain milanais un respect et une estime qui frisaient la vénération. Pour lui, l'auteur des *Promessi Sposi* (*Les Fiancés*), était non seulement l'homme qui avait écrit « le livre le plus important de son époque, mais aussi une des plus grandes œuvres qui ait été jamais conçue par l'esprit humain ». Il l'appelait « le Saint » et dans son admiration illimitée et sans réserves, il n'était pas difficile d'entrevoir les traces d'un culte à la Carlyle, réservé aux héros de l'esprit. C'est pour cela que Verdi, déjà éprouvé par plusieurs deuils de famille et d'amis, ressentit à l'annonce de la mort de Manzoni (le 22 mai 1873) une douleur qui se transforma tout de suite en besoin de lui dédier cette méditation sur la mort qu'il nourrissait depuis des années dans la profondeur de son âme, et qui était enfin prête à passer de l'état de larve à celui de composition musicale sacrée. C'est là l'origine de son offre à la Mairie de Milan de composer une *Messe de Requiem*, pour qu'elle soit exécutée dans une église de la ville à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Manzoni. Mais cette fois, fort de la précédente œuvre restée inachevée, Verdi fit tout lui-même.

Effectivement, la *Messe* fut exécutée le 22 mai 1874, comme il l'avait proposé, dans l'église de San Marco à laquelle un séjour milanais de Mozart adolescent, un siècle auparavant, avait donné un blason de noblesse musicale. Verdi dirigeait personnellement. Pour le chant, les solistes étaient Teresa Stolz, Maria Waldmann, Giuseppe Cantoni, Armando Maini. Ce fut un triomphe, qui se renouvela dans les exécutions suivantes à la Scala (25 mai) et à Paris, et qui conquiert ensuite plusieurs autres villes d'Europe.

Quatre vingt treize ans après la première exécution à San Marco de Milan, il arrive bien plus rarement d'entendre répéter les accusations de théâtralité, d'entendre parler d'illégalité rituelle qui furent si souvent lancées contre la *Messe de Requiem*. Au sommet de ces critiques, se dressait un orgueilleux, insaisissable dieu tutélaire stylistique: la musique sacrée. La conviction générale était qu'en dehors des formes qui avaient cristallisé la production musicale catholique dans le style 'osservato', dans le contrepoint à la Palestrina, il n'y avait ni espoir ni possibilité d'évasion. D'autre part la *Missa solemnis* de Beethoven avait été également taxée de profane, et la même accusation fut ensuite portée contre d'autres musiciens qui s'étaient enhardis à donner libre cours à leur sentiment religieux par les formes et les textes les plus dignes et traditionnels du rite.

Heureusement, au cours de ces quatre-vingt treize ans, l'histoire et l'esthétique ont éclairci beaucoup

of the *Promessi Sposi* was not only a man that had written « the most important book of his time », « but one of the greatest works ever conceived in the human mind ». He used to refer to him as 'the Saint' and in this admiration without limits or reservations it was not difficult to perceive gestures of a carlylean-like cult reserved for heroes of the spirit. Therefore the pain which Verdi, having already experienced from the death of family and friends, felt for the death of Manzoni (22nd May 1873) immediately transformed itself in a decision to dedicate to him that meditation upon death which had unfolded for years in the inner most recess of his being and which was almost ready to transform itself from an uncreating larva into a sacred musical composition. Here was born his offer to the city of Milan to compose a *Requiem Mass* to be performed in a local church on the first anniversary of the death of Manzoni. This time, however, having learned from past experience, Verdi did all the work himself.

Just as he had proposed, the *Mass* was performed the 22 May 1874 in San Marco's church, to which a visit by an adolescent Mozart had conferred a blazon of musical nobility a hundred years earlier. Verdi himself conducted. The soloists were Teresa Stolz, Maria Waldmann, Giuseppe Cantoni, Armando Maini. It was a great success, which was immediately repeated at La Scala (25 May) and at Paris and which then conquered many other European cities.

After a period of ninety three years from its first performance at San Marco in Milan, the accusations of theatricality were heard less and less as well as the fixed proclamations of ritualistic illicity which, so many times, had opposed the *Requiem Mass*. At the head of these criticisms rose a proud, unseizable, stylistic noumenon - the sacred music; it was a common knowledge that outside the forms which had crystallized the catholic musical production in the 'observed' style, such as the counterpoint of Palestrina, there were no other possibilities nor hopes. The same accusation of profanity was also levelled against Beethoven's *Missa Solemnis* and was then repeated against other illustrious musicians who had attempted to give freedom to their religious feelings by using the most august and traditional forms of the rites.

In these ninety - three years, fortunately, history and aesthetics have clarified much about knowledge and principles about music and liturgy; and the old rhetorical theory of genders was stored away in the attic of time along with other things that were no longer useful. In the meantime many masterpieces of the past were once again brought into the light, and the *Masses* of Beethoven, Verdi, Brahms and

de notions et plusieurs principes sur la musique et sur la liturgie et on a mis au rencart, avec les objets inutiles, la vieille rhétorique de la théorie des genres. En même temps, on a redécouvert beaucoup de chefs-d'œuvres du passé et les Messes de Beethoven, de Verdi, de Brahms et d'autres artistes ont trouvé leur place comme maillons d'une chaîne qui va de Machaut à Stravinsky et à d'autres qui nous sont contemporains, en passant par Monteverdi, Schutz, Bach, Pergolesi et Mozart, et qui constitue une sublime collection d'actes de foi, dans laquelle la religiosité de chaque artiste s'exprime avec les méthodes de son art et par les voies de sa sensibilité.

Mais, après avoir surmonté les accusations de théâtralité, d'illégalité rituelle, d'une action dramatique trop évidente, nous ne pouvons pas cependant ignorer le fond de vérité que contenaient ces critiques. Le Verdi de la *Messe de Requiem* était en effet un Verdi renouvelé, mais pas si différent du Verdi de l'*Aida* et des opéras précédents au point de contredire sa nature intime. La rencontre avec les versets liturgiques du Graduel, au lieu des décasyllabes et des octosyllabes préparés par ses librettistes, ne pouvait pas influencer son inspiration au point de ternir sa façon plastique et vigoureuse de composer, de nier et de refuser le creusement des sentiments, comme c'était son habitude, en dégageant les éclats et les abandons; de nuancer et de restreindre cette façon détendue et généreuse de chanter dans la joie comme dans le désespoir.

Verdi a donc introduit sa conception plastique également dans les sept parties qui forment la Messe des défunts, dans les textes desquelles (si on excepte le *Dies Iræ*) on ne trouve ni narrations, ni actions, ni dialogues, ni interrogations ou dissents, mais seulement des invocations. Et bien que le texte liturgique ne l'aide presque jamais, le compositeur réussit à personnaliser des situations, des attitudes, à donner des accents, des couleurs adaptés à chaque phrase. Les quatre solistes semblent vraiment des hommes, le chœur semble vraiment une foule réunie – dans une localité sans nom, dans une immobilité en dehors du temps et cependant réelle – pour prier et méditer sur la mort de la chair, dans l'attente de la résurrection des esprits.

Il y a plusieurs années Ildebrando Pizzetti, dans une *Introduction à la Messe de Requiem*, a très heureusement défini comme « représentative » la substance expressive de la musique verdienne dans cette œuvre; « en effet, bien que la Messe ne veuille représenter aucune réalité déterminée de lieux, de personnes ou d'événements, elle arrive cependant par des suggestions arcanes, des illuminations fugaces et étincelantes et grâce aussi à des accents d'émotions

others have found their places like links of a chain that from Machaut to Stravinsky and other contemporaries, through Monteverdi, Schutz, Bach, Pergolesi and Mozart, constitutes a sublime collection of attestations of faith, in which the religious feelings of each artist are expressed in their own particular artistic methods and along the paths of their sentiments.

After having overcome the accusations of theatricality, of ritualistic illicitness, of dramatic gesticulations much too vivid, we cannot but recognize the nucleus of truth which activated the above mentioned critiques. It is true that of *The Requiem Mass* in fact was a new Verdi, but not one far removed from the Verdi of *Aida* and the preceding operas to the point of contradicting his intimate nature. Its contacts with the liturgical verses of the *Graduale* instead of the decasyllables and of the octosyllables prepared by his librettists could not influence his inspiration to a point of fading away his vigorous and supple style of composition, to negate and refuse the search for sentiments, such as was his nature, enucleating purposes and abandonments; to extinguish and narrow that particular method of spread out and generous singing whether it be in joy or in desperation.

The plasticity of Verdi's imagination is then applied even to the seven parts that make up the Mass for the dead, the partitions of which (the *Dies Irae* is excluded), are not hung narrations nor deeds, dialogues, interrogations nor dissents, but only invocations. Even though the liturgical text does not hardly ever help him, the composer succeeds in personalizing situations, drawing attitudes, to give accents and real color to a phrase. The four soloists appear truly as humans, the chorus really appears as a crowd – gathered together in a locality without a name, in an immobility out of time, but still real – in order to pray and meditate on the death of the flesh, while waiting for the resurrection of the spirit.

Some time ago Ildebrando Pizzetti in an *Introduction to the Requiem Mass* happily defined the expressive substance of the Verdian music in this work as 'representative': « because if it (*the Mass*) does not represent nor does it wish to represent any determined reality of places, persons or events, yet by means of mysterious suggestions and of fleeting flashing illuminations, and by virtue of accents of human emotions succeeds in representing to our spirit that unknown of which we do not possess the sense or the intuition if it were not for the similitudes or references to the actual world ».

This method of vigorously recognizing, of giving concreteness to external and spiritual images is common with two other great Italian artists: Dante in the *Inferno*, and Michelangelo of the Sistine Chapel.

humaines, à représenter à notre esprit cet inconnais-
sable dont nous ne pouvons pas avoir le sens ou l'in-
tuit, sinon par des similitudes ou des allusions
au monde sensible ».

Cette façon de représenter vigoureusement, de
concrétiser les images de la pensée et de l'éternel
est commune à deux autres grands artistes italiens:
l'Alighieri de *l'Enfer* et le Buonarroti de la Chapelle
Sixtine. Les personnages que l'on rencontre dans le
premier chant de la *Comédie* ne trompent pas, parce
que la narration de leurs vicissitudes et de leurs pé-
chés reste circonscrite dans une sphère épisodique:
la totalité de la conception, la plénitude du vaste
dessein les entraîne et laisse dans la mémoire l'im-
pression d'une vigueur incisive qui, si le terme n'é-
tait pas galvaudé par l'emploi excessif qu'on en a
fait, devrait être appelé 'réaliste'. Ainsi, pour autant
que les analogies en matière d'art puissent valoir,
et surtout en ce qui concerne des arts différents
comme la poésie, la peinture, la musique, nous ne
croyons pas illégitime d'indiquer les affinités idéales
qui apparentent les œuvres des trois artistes, en
admettant que le climat expressif, la qualité lyrique,
l'ampleur de la pensée rapprochent l'un de l'autre

l'Enfer de Dante, le *Dernier Jugement* de Michel-
Ange et la *Messe de Requiem* de Verdi.

La matière musicale de la *Messe de Requiem* est
très variée et alterne des morceaux élaborés en style
de contrepoint (le *Kyrie*, le *Sanctus*, la partie cen-
trale du *Libera me Domine*) à des morceaux émail-
lés de mélodies d'une grande pureté comme l'*Agnus
Dei* et quelques strophes du *Dies Iræ*. A la séquence
de Jacopone da Todi, Verdi a donné une importance
et une extension prédominante; on comprend fort
bien que pour lui le *Dies Iræ* n'est pas seulement
la partie centrale de la messe des défunts, mais qu'il
est surtout le passage dans lequel les invocations
tantôt apocalyptiques, tantôt passionnées du poète
allument et enflamment le plus sa fantaisie; et celle-
ci passe des éclats de la phrase initiale à l'effroi du
Mors stupebit, de la majestueuse splendeur du *Rex
tremendæ majestatis* aux invocations pleines de
tristesse du *Qui Mariam absolvisti* et du *Pie Jesu*.

C'est ici que s'apaisent, comme les passions au
terme d'une existence batailleuse, les éclairs de lu-
mière et de flammes qui ont rendu éblouissante la
dramatique méditation de Giuseppe Verdi sur le
mystère de la vie et de la mort.

The characters which meet in the first canto of the
Divine Comedy should not deceive, because the nar-
rative of their vicissitudes and their sins remains cir-
cumscribed in an episodic sphere: the totality of
the conception, the entirety of the vast design
transcends it and leaves in the memory the impres-
sion of incisive vigor, of a poetic mood which, if its
language were not worn out by excessive use, could
be determined realistic. Thus, for whatever analogies
are worth in artistic matters, and between different
arts such as poetry, painting and music, we do not
think it illegitimate to point out the ideal affinities
which relate the works of the three artists, under-
standing that the expressive climate, the lyric qua-
lity, the vast extent of thought places one abreast
with the other: Dante's *Inferno*, *The Universal Jud-
gement* by Michelangelo, and Verdi's *Requiem Mass*.

The musical matter of the *Requiem Mass* is quite
varied and alternates elaborate parts in contrapuntal
style (the *Kyrie*, the *Sanctus*, the middle section of

the *Libera me Domine*) to passages that adorn me-
lodies of steady brightness, like the *Agnus Dei* and
some stanzas of the *Dies iræ*. To the sequence by
Jacopone da Todi Giuseppe Verdi has given a preva-
ricating extension and importance: it is well under-
stood that for him the *Dies iræ* as not only the
central part of the Mass for the dead, but that it was
above all the passage in which the poet's invocations,
sometimes apocalyptic then passionate, fired up and
really inflamed his fantasy; this passes from the aims
of the opening phrases to the overwhelming *Mors
stupebit*, from the majestic splendor of the *Rex tre-
mendæ majestatis* to the moving invocations of the
Qui Mariam absolvisti and to the concluding *Pie
Jesu Domine*.

Here all is calm, like the passions at the end of a
pugnacious existence, those flashes of light and fire
which have tormented the dramatic meditation of
Giuseppe Verdi on the mystery of life and death.

Riccardo Allorto

TEATRO ALLA SCALA

Telefono 19-23

4. Rappresentazione

5. Abbonamento

Domenica 12 Ottobre 1913 - alle ore 21,30 SOLENNE COMMEMORAZIONE DI GIUSEPPE VERDI

Oratore: **GIORGIO ARCOLEO** - Senatore del Regno

Seguirà l'esecuzione della

Messa ad Requiem

(Proprietà G. RICORDI e C.)

Maestro Concertatore e Direttore: **ARTURO TOSCANINI**

DISTRIBUZIONE DEI PEZZI:

1. REQUIEM e KYRIE a quattro parti: Soprano, Mezzo-soprano, Tenore e Basso - Coro.
2. DIES IRÆ a quattro parti: Soli e Coro.
 - a) DIES IRÆ - Coro
 - b) TUBA MIRUM - Coro
 - c) LIBER SCRIPTUS - Coro e Fuga
 - d) QUID SUM MISER - Soprano, Mezzo-soprano e Tenore
 - e) REC TREMERE - Quartetto e Coro
 - f) RECORDARE - Soprano e Mezzo-soprano
 - g) INGEMISCO - Solo per Tenore
 - h) CONFUTATIS - Solo per Basso
 - i) LACRYMOSA - Quartetto e Coro
3. DOMINE JESU - Offertorio a quattro voci: Soprano, Mezzo-Soprano Tenore e Basso.
4. SANCTUS - Fuga a due Cori.
5. AGNUS DEI - Soprano, Mezzo-Soprano e Coro.
6. LUX AETERNA - Mezzo-soprano Tenore e Basso
7. LIBERA ME - Solo per Soprano, Coro, Fuga finale.

ESECUTORI:

CECILIA GAGLIARDI - VIRGINIA GUERRINI - ARISTODEMO GIORGINI - NAZZARENO DE ANGELIS

Maestro del Coro: **ARISTIDE VENTURI**

120 Professori d'Orchestra - 300 Cantori

Signore che gentilmente si prestano: Della Abba - Mira Abramovich - Maria Baccarini - Elisa Bar-Maritano - Lomellina Bavastro - Maria Bellrami - Giuseppina Bertazzoli - Cecilia Biaggi - Matilde Biaggi - Malvina Bio - Elisa Bonelli - Gemma Boffi - Livia Brondi - Francesca Foresti - Teresita Franco - Cornelia Gariboldi - Iside Ghislandi - Giulia Grani - Germana Grazioli - Lea Machet - Irma Marcocanti - Margherita Marini - Rita Melis - Maria Minguzzi - Linda Montanari - Bianca Morelli - Elda Musella - Sadie Nathan - Rosita Pagani - Alda Pinchetti - Giulia Recli - Maria Recli - Giulia Romagnoli - Luba Sarafian - Geny Scarpa - Erminia Sciacaluga - Carmen Suprelli - Umanità Tamaroglio - Dorina Thomas - Nora Venagas - Cecilia Wieszkotok

Le allieve della Scuola Musicale Popolare del Comune. Le Società Corali Giuseppe Verdi - Vincenzo Bellini - Gaetano Donizetti - ed il Corpo Corale del Teatro alla Scala.

PREZZI:

Biglietto d'ingresso ai Palchi	L. 10	Posto numerato Prima Gall. 1. fila prosp.	L. 20
Paltrona (compreso l'ingresso)	50	Posto numerato Prima Gall. 1. fila laterale	15
Paltrona (compreso l'ingresso)	40	Posto num. Prima Gall. Seconda fila prosp.	12
Posto distinto (compreso l'ingresso)	35	Biglietto d'ingresso alla Seconda Galleria	75
Posto num. in Platea (compreso l'ingresso)	30	Posto numerato di Seconda Galleria	10
Biglietto d'ingresso alla Prima Galleria	5	Biglietto d'ingresso alla Seconda Galleria per Militari di bassa forza	1

In platea non vi sono posti 1/2 piedi.

Ragioni d'ordine e d'arte hanno indotto la Direzione a vietare la replica dei pezzi durante le rappresentazioni. Il pubblico è pregato di uniformarsi a tale disposizione.

La Direzione non assume responsabilità di alcun genere riguardo ai cosiddetti torni dei palchi. Presso il Touring Office Gondrand (Gall. V. E., Tel. N. 7 e 11-32) si accettano prenotazioni alle condizioni stabilite da apposito programma.

La biglietteria del Teatro si apre alle 10 di ciascun giorno di rappresentazione per la vendita dei posti che eventualmente non furono prenotati, e dei biglietti d'ingresso ai Palchi ed alle Gallerie.

Per l'affitto dei Palchi rivolgersi all'apposito Ufficio in Teatro (Telefono 11-929).

Il Teatro si apre alle ore 10 1/2 - Le Gallerie alle ore 11

Si interessa la cortesia delle Signore che prendono posto in platea a voler deporre i cappelli nelle apposite Guardarobe prima di entrare nella Sala.

Per disposizione del Regolamento sulla vigilanza del Teatro, il Pubblico può lasciare la Sala, alla barriera scesa, e da tutte indistintamente le porte d'uscita.

Dir. Economica GIÀ MONTORFANO e VALCARANONI - Via Oberdanova, 11 - Milano.





Requiem et Kyrie solo quartet and chorus

Dies iræ

- a) *Dies iræ* - chorus
- b) *Tuba mirum* - chorus
- c) *Mors stupebit* - bass and chorus
- d) *Liber scriptus* - mezzosoprano and chorus
- e) *Quid sum miser* - soprano, mezzosoprano and tenor
- f) *Rex tremendæ* - solo quartet and chorus
- g) *Recordare* - soprano and mezzosoprano
- h) *Ingemisco* - tenor
- i) *Confutatis* - bass
- l) *Lacrymosa* - solo quartet and chorus

Domine Jesu offertorium for solo quartet

Sanctus fugue for double chorus

Agnus Dei soprano, mezzosoprano and chorus

Lux æterna mezzosoprano, tenor and bass

Libera me soprano and chorus



Leontyne Price / Fiorenza Cossotto / Herbert von Karajan / Roberto Benaglio / Carlo Bergonzi / Nicolai Ghiaurov.

Requiem et Kyrie

Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.

Requiem æternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison!

Dies iræ

Dies iræ, dies illa,
Solvat sæculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

Quærens me, sedisti lassus,
Redemisti crucem passus;
Tantus labor non sit cassus.

Quantus tremor est futurus,
Quando Judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Juste Judex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Ingemisco tamquam reus:
Culpa rubet vultus meus:
Supplicanti parce, Deus.

Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meæ non sunt dignæ
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Inter oves locum præsta,
Te ab hædis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis,
Gere curam mei finis.

Rex tremendæ majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Lacrymosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.
Amen.

Recordare Jesu pie,
Quod sum causa tuæ viæ
Ne me perdas illa die.

Domine Jesu

Domine Jesu Christe, Rex gloriæ, libera animas omnium fidelium defunctorum de pœnis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas Tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michæel representet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahamæ promisisti et semini ejus.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam, quam olim Abrahamæ promisisti et semini ejus.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt cœli et terra gloriæ tuæ. Hosanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis!

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.

Lux æterna

Lux æterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in æternam, quia pius es. Requiem æternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.

Libera me

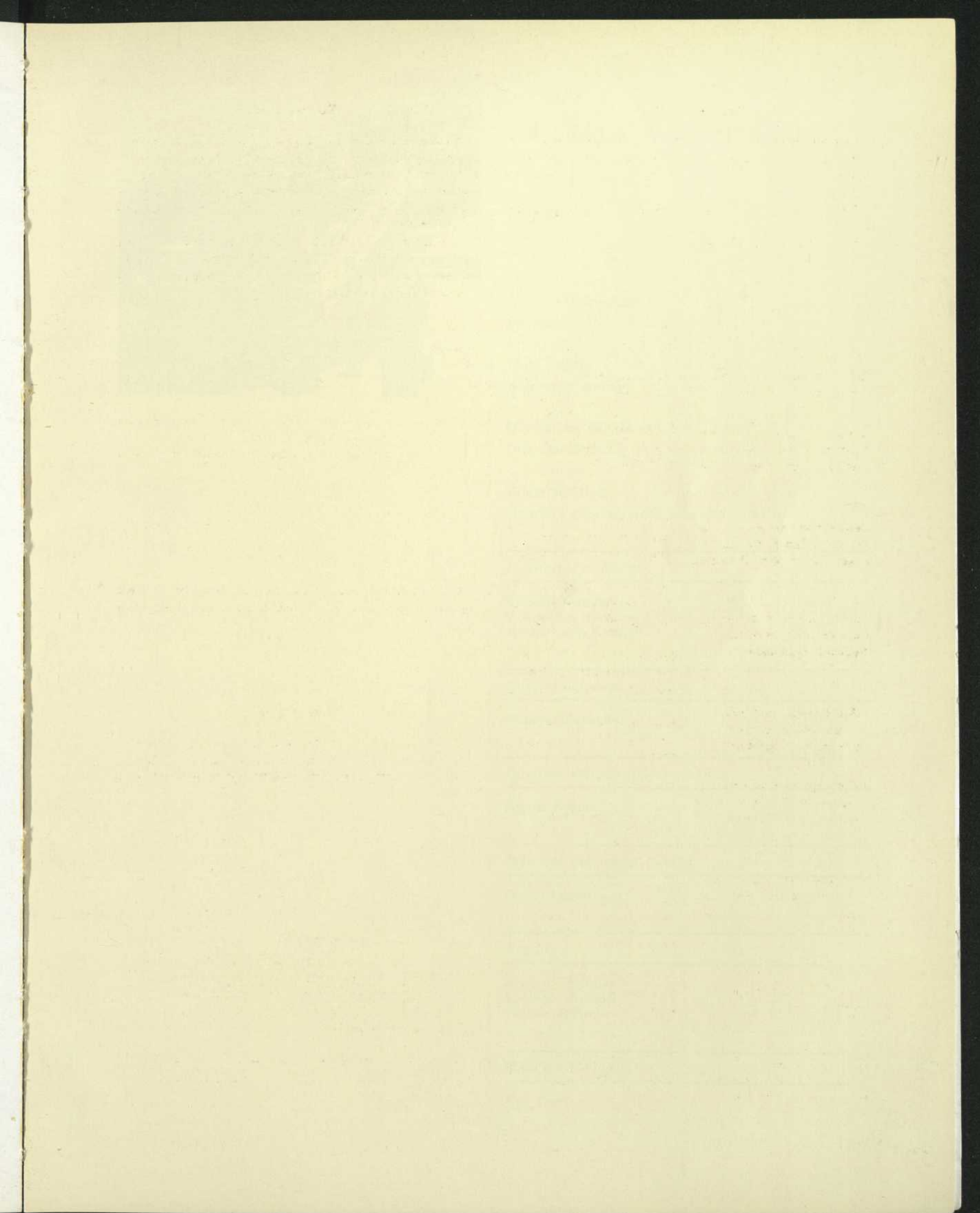
Libera me, Domine, de morte æterna, in die illa tremenda; quando cœli movendi sunt et terra. Dum veneris judicare sæculum per ignem.

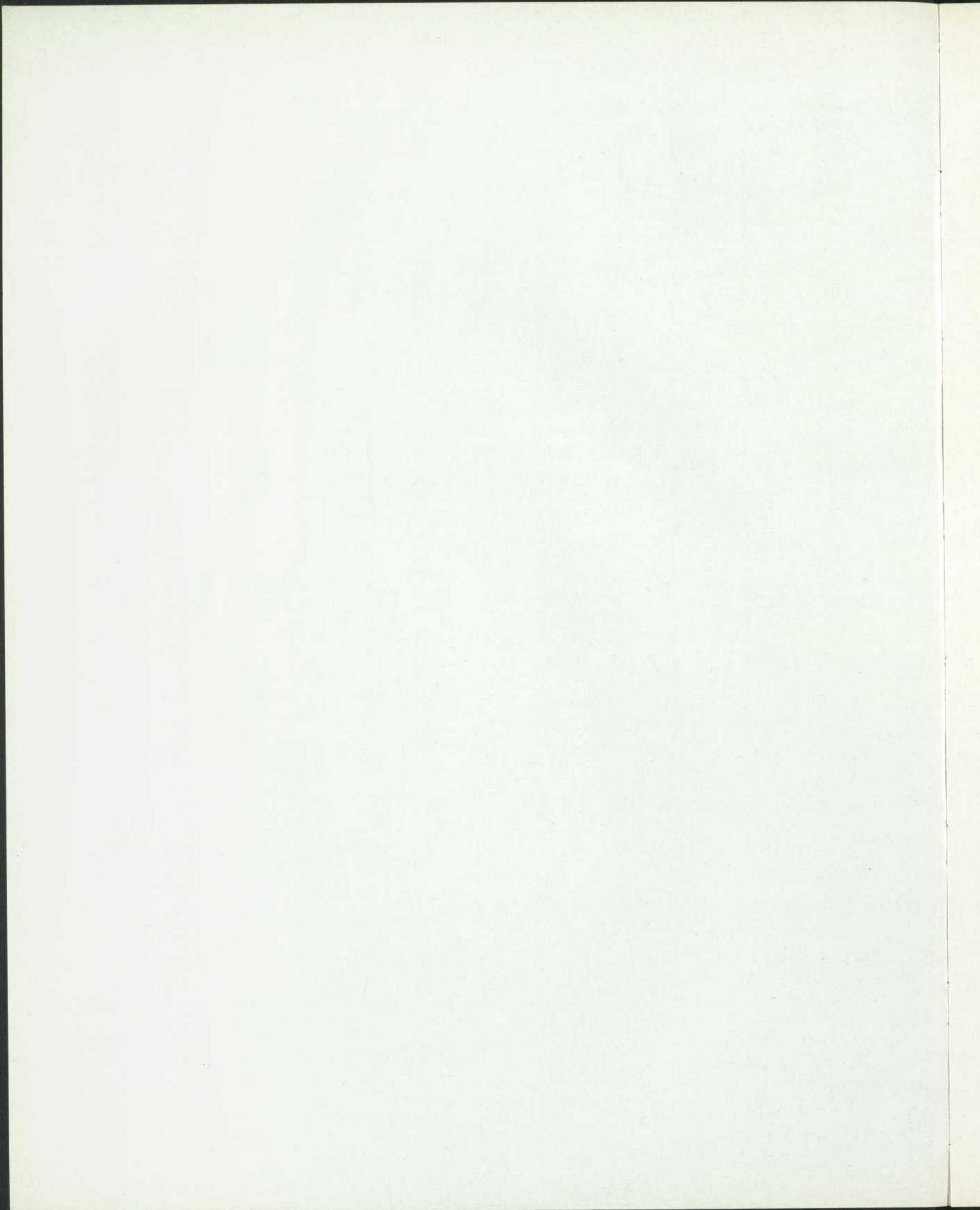
Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira; quando cœli movendi sunt et terra.

Dies iræ, dies illa, calamitatis et miseriam, dies magna et amara valde. Dum veneris judicare sæculum per ignem.

Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

Libera me, Domine, de morte æterna, in die illa tremenda; quando cœli movendi sunt et terra. Dum veneris judicare sæculum per ignem.







LA SCALA A MONTREAL

Antonio Ghiringhelli
Sovrintendente

Luigi Oldani
Segretario generale

Gianandrea Gavazzeni
Direttore artistico

Bindo Missiroli
Direttore generale della produzione artistica

Direttori d'orchestra:

Claudio Abbado
Gianandrea Gavazzeni
Herbert von Karajan

Maestro del coro:

Roberto Benaglio

Direttore dell'allestimento scenico:

Nicola Benois

Direttore dei servizi tecnici:

Giulio Lupetti

Registi:

Franco Enriquez
Luchino Visconti
Franco Zeffirelli

Capo del Personale:

Ugo Corti

Regista collaboratore:

Antonello Madau Diaz

Regista assistente:

Alberto Fassini

Servizio Cerimoniale e Stampa:

Emilio Pozzi

Scenografi:

Sergio Colliva
Mario Mantovani
Gino Romei

Maestri collaboratori:

Walter Baracchi
Carlo Camerini
Enrico De Mori
Romano Gandolfi
Franco Lizzio
Arnaldo Mantovani
Raffaele Mingardo
Luigi Morosini
Antonio Tonini
Rainaldo Zamboni

Segreteria sovrintendenza:

Fernanda Bevilacqua
Silvia Suighi

Servizi amministrativi:

Angela Clivio
Carla Muncher

Servizi tecnici e di palcoscenico:

Gianni Ansaldo
Giuseppe Marchioro

Cantanti:

Maria Collier
Fiorenza Cossotto
Mirella Fiorentini
Margherita Guglielmi
Gloria Lane
Edith Martelli
Anna Novelli
Rita Orlandi Malaspina
Leontyne Price
Emma Renzi
Renata Scotto
Mietta Sighele
Elena Suliotis

Giacomo Aragall
Carlo Badioli
Carlo Bergonzi
Franco Calabrese
Piero Cappuccilli
Virgilio Carbonari
Gianfranco Cecchele
Piero De Palma
Dino Dondi
Ferrando Ferrari
Agostino Ferrin
Giovanni Foiani
Carlo Forti
Nicolai Ghiaurov
Alfredo Giacomotti
Giangiacomo Guelfi
Gianni Maffeo
Massimiliano Malaspina
Dino Mantovani
Angelo Mercuriali
Angelo Mori
Giuseppe Morresi
Rolando Panerai
Luciano Pavarotti
Luigi Ottolini
Gianni Raimondi
Franco Ricciardi
Ivo Vinco
Nicola Zaccaria

Orchestra:

Angelo Abbruzzi
Corrado Abriani
Giuseppe Albanesi
Francesco Albini
Bruno Andreoletti
Giacinto Auciello
Battistino Bacchetta
Enrico Bassi
Sante Beduschi
Michele Berrino
Enzo Bertelli
Giovanni Bertolini
Giuseppe Bodanza
Sergio Bonfanti
Roberto Bortoluzzi
Giovanni Braghiroli
Paolo Budini
Armando Burattin
Walter Caletti
Gluco Cambursano
Adriano Canetta
Elio Cantamessa
Carlo Capriata
Loris Carletti
Alcide Carpana
Giuseppe Caruso
Bruno Cavallo
Mario Cazzola
Guglielmo Chiapparini
Luigi Chiapperino
Vitaliano Corradi
Ovidio Danzi
Luigi Del Carmine
Ferruccio De Poli
Antonio Di Marco
Roberto Falconi
Franco Fantini
Bruno Ferrari
Mario Ferraris
Benedetto Focarino
Francesco Forgione
Mariano Frigo
Umberto Galli
Giuseppe Garbarino
Genuzio Ghetti
Gino Govi
Luigi Gramatica
Vittorio Griggio
Mario Gusella
Orlando Jannelli
Enrico Longari
Augusto Loppi
Argeo Lusardi
Edgardo Machinizzi
Camillo Mancini
Carlo Mariani
Stanislao Massara
Franco Micheletti
Michelangelo Moioli
Ermanno Molinaro
Stefano Monti
Alberto Moretti
Mario Moretti

Massimiliano Moroder
Renato Musi
Aldo Nardo
Armando Nesi
Maria Oliva De Poli
Antonio Paliani
Pasquale Palmieri
Alfredo Panciroli
Luciano Parola
Sergio Penazzi
Alvaro Persenico
Renato Perversi
Alfredo Piatti
Antonio Pocaterra
Giacomo Pogliani
Giovanni Porzio
Francesco Ranzani
Domenico Renzetti
Domenico Righetti
Silvano Ripoli
Giuseppe Rocca
Renato Romanò
Walter Rugalli
Giuseppe Russotto
Pasquale Saluzzi
Bruno Salvi
Angela Sbruzzi
Laura Scarsi Russotto
Michele Seccia Pesce
Adolfo Strappo
Carlo Tabarelli
Dino Tellini
Luigi Torrebruno
Aldo Turconi
Marcello Turio
Tomaso Valdinoci
Ernesto Valesi
Luigi Veccia
Michele Visai
Giuseppe Volpato
Giovanni Zanardi

Coro:

Franca Arnò
Clelia Asta
Giancarla Baraldi
Giuliana Becheri
Archimede Benfenati
Amelia Benoldi
Elena Bonari
Gianna Buratti
Luciano Cairati
Adriana Camani
Maria Caporiondo
Maria De Micheli
Maria Teresa Filippi
Marina Gabaglio
Liliana Galliera
Alba Ghisleni
Giovanna Grassi

Adele Govi
Mirella Jonna
Margherita Lenato
Enrica Locatelli
Vania Madella
Liliana Maggi
Elena Maretto
Elena Mazzoni
Norma Mineu
Maria Modenesi
Dilva Mora
Gina Ogier
Franca Ostini
Lina Paletti
Decima Pascolo
Luciana Patelli
Luisa Pedrotti
Loretta Piva
Vittoria Rizzato
Elvira Sala
Fulvio Silvestrini
Merita Spernazzati
Enrica Squarcia
Gigliola Tabanelli
Maria Luisa Tansini
Zaira Tansini
Renata Temelin
Maria Tinarelli
Adele Tosca
Franca Trivini
Gina Vanzo
Elva Vascelli
Giampaolo Ara
Michele Bandi
Antonio Bevacqua
Francesco Bordonali
Carlo Boscolo
Felice Boscolo
Arnaldo Braccialarghe
Liberio Bullo
Bruno Capisani
Amerigo Carpeggiani
Gaspere Cerri
Giuseppe Corrieri
Antonio Cressotti
Angelo Currarini
Ubaldo Danesi
Gino Del Forno
Giuseppe De Risi
Carlo Donà
Umberto Fichera
Aldo Foglia
Carlo Folcia
Olindo Fracassi
Attilio Ghidoni
Domenico Giglietti
Emilio Grandi
Eugenio Libera
Ettore Maestri
Mario Marchini
Gianluca Martinelli
Luigi Matera
Carlo Mauri
Alfredo Mazzoni
Antonio Menegatti
Arnaldo Merico

Armando Moretti
Oreste Mori
Carlo Musone
Luciano Negri
Giordano Olivo
Gino Pastori
Elio Perrone
Ferrero Poggi
Alfonso Popolato
Gianfranco Rossetti
Eros Sartori
Alido Spaggiari
Sergio Vianello
Bruno Vidoni
Ivano Visioli
Armando Viviani
Luigi Viziano
Cesare Zanetti
Carlo Zardo

Corpo di ballo:

Maddalena Campi
Mara Cavagnini
Antonietta Cozzi
Enrica Guarnerio
Franca Merla
Vittoria Minucci
Annamaria Prina
Milena Zanini
Gaetano Ferrante
Tiziano Mietto
Angelo Moretto
Carmine Teti

Banda di palcoscenico:

Luigi Berto
Vito Calabrese
Gino Cavina
Lino Chezzi
Ferdinando Murenez

Capo reparto macchinisti:

Luigi Regazzi

Capo della sartoria:

Mario Secchi

Capo servizi costruzioni:

Carlo Ighina

Elettricisti:

Giacomo Calegari
Luigi Canali
Giulio Lupetti
Paolo Monici
Umberto Nocera
Ermanno Perelli
Mario Schinardi

Macchinisti:

Mario Bestetti
Anacleto Chiodi
Rinaldo Codovilli
Giuseppe De Luca
Nino Fabi
Sante Facci
Aldo Fiocchi
Mario Fontanini
Aldo Gilardoni
Giovanni La Franca
Anacleto Lama
Fiorano Maffezzoni
Ettore Mantini
Michele Mercurio
Carlo Minoia
Cesare Nebuloni
Ennio Padovani
Raffaele Pintori
Costantino Reposo
Mario Russi
Elvio Tiezzi

Sarti:

Maria Abate
Maria Corona
Angela Codecasa
Ivana Farina
Wilma Ghisoni
Maria Montagna
Liliana Nichetti
Vittore Gazzola
Ermanno Morandotti
Carlo Secchi

Personale di scena:

Gino Leonardi
Giancarlo Lué
Bruno Pagani
Bruno Pezzuto
Luigi Ugoletti

Servizi fotografici:

Erio Piccagliani

Servizi diversi:

Eraldo Coda
Gilberto Confalonieri
Lucia Cortesi
Bruno Dai Campi
Sonja Frisell
Nerino Grazioli
Miranda Maris
Gino Pessina
Giovanna Sanvito
Pierino Sereno
Mario Cipollone

PRO FESMON 1967.10. 60x

