

# BERLIOZ

## Roméo et Juliette

Symphonie dramatique

Partition chant et piano  
d'après l'Urtext de la Nouvelle Édition Berlioz par  
Klavierauszug  
nach dem Urtext der Neuen Berlioz-Ausgabe von  
Piano Reduction  
based on the Urtext of the New Berlioz Edition by  
Eike Wernhard



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag  
BA 5458a

## TABLE / INHALT / CONTENTS

Avant-Propos de l'auteur .....	III
Vorwort .....	IV
Preface .....	V
1 Introduction (Combats – Tumulte – Intervention du Prince) .....	1
Prologue .....	8
Strophes .....	14
Scherzetto .....	23
2 Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – Grande Fête chez Capulet	32
3 Scène d'amour (Nuit sereine – Le Jardin de Capulet, silencieux et désert) .....	52
Scène d'amour .....	62
4 La Reine Mab, ou la Fée des Songes (Scherzo) .....	74
5 Convoi funèbre de Juliette .....	93
6 Roméo au tombeau des Capulets (Invocation – Réveil de Juliette) .....	104
Invocation .....	105
7 Final .....	114
Air .....	129
Serment .....	150

En plus de cette partition chant et piano, le conducteur (BA 5458)  
et le matériel d'orchestre (BA 5458, en location) sont disponibles.

Neben dem vorliegenden Klavierauszug sind die Dirigierpartitur (BA 5458)  
und das Aufführungsmaterial (BA 5458, leihweise) erhältlich.

In addition to the present vocal score, the full score (BA 5458)  
and the complete orchestral parts (BA 5458, on hire) are also available.

Édition supplémentaire basée sur: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, publiée par Berlioz Centenary Committee  
Londres avec soutien de la Calouste Gulbenkian Foundation Lisbonne, volume 18 (BA 5458), éditée par D. Kern Holoman.

Ergänzende Ausgabe zu: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, herausgegeben vom Berlioz Centenary Committee  
London mit Unterstützung der Calouste Gulbenkian Foundation Lissabon, Band 18 (BA 5458), vorgelegt von D. Kern Holoman.

Supplementary edition based on: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, issued by the Berlioz Centenary Committee  
London in association with the Calouste Gulbenkian Foundation Lisbon vol. 18 (BA 5458), edited by D. Kern Holoman.

---

© 1995 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
4e édition / 4. Auflage / 4th Printing 2005

Tout droit réservé / Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Toute reproduction est interdite par la loi. / Vervielfältigungen jeglicher Art  
sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
ISMN M-006-49332-6

## AVANT-PROPOS DE L'AUTEUR

On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs.

Si le chant y figure, presque dès le début, c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre. C'est en outre pour introduire peu à peu dans le développement musical les masses chorales, dont l'apparition trop subite aurait pu nuire à l'unité de la composition. Ainsi le prologue, où, à l'exemple de celui du drame de Shakespeare lui-même, le chœur expose l'action, n'est chanté que par quatorze voix. Plus loin se fait entendre (hors de la scène) le chœur des Capulets (hommes) seulement; puis, dans la cérémonie funèbre, les Capulets hommes et femmes. Au début du final figurent les deux chœurs entiers des Capulets et des Montagus et le père Laurence; et à la fin, les trois chœurs réunis.

Cette dernière scène de la réconciliation des deux familles est seule du domaine de l'opéra ou de l'oratorio. Elle n'a jamais été depuis le temps de Shakespeare,

représentée sur aucun théâtre; mais elle est trop belle, trop musicale, et elle couronne trop bien un ouvrage de la nature de celui-ci, pour que le compositeur pût songer à la traiter autrement.

Si dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière le dialogue des deux amants, les *a parte* de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord, et ce motif seul suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas.

## OBSERVATIONS

La meilleure manière de disposer les chœurs et l'orchestre pour l'exécution de cette symphonie, est la suivante: Dans un grand théâtre d'opéra, comme ceux de Paris, de Berlin, de Dresde, de Vienne, de Londres et de Saint-Pétersbourg, on établira un plancher sur l'emplacement qu'occupe ordinairement l'orchestre; ce plancher sera d'un pied et demi moins élevé que l'avant-scène. La ligne de la rampe sera fermée. Sur le théâtre on placera un grand *salon fermée*, dont le fond ira jusqu'au sixième plan à peu près; au fond de ce décor quatre gradins, chacun de deux pieds et demi de hauteur. Devant ces gradins restera libre le reste de l'avant-scène sur une profondeur de dix mètres environ. Ces dispositions étant prises pour une masse de 270 exécutants, on placera *sur le plancher établi sur l'orchestre* et plus bas que celui du théâtre, à droite, le chœur des Capulets, à gauche, le chœur des Montagus. Les soprani, étant sur le devant, chanteront assis; les ténors et les basses, au contraire, chanteront *debout*; leurs voix, de cette façon, n'étant pas étouffées par les femmes qui occupent les premiers rangs.

Les choristes du prologue, dont on pourra élever le nombre jusqu'à vingt au lieu de quatorze, seront *debout* sur l'avant-scène (ligne de la rampe), et par conséquent derrière les chœurs des Capulets et des Montagus, mais plus élevés qu'eux. Les trois soli, contralto, ténor et le père Laurence, seront au milieu des voix du prologue et devant elles.

Tout près du prologue et des soli sera le chef d'orchestre. La masse entière des choristes et chanteurs, regardant le public et tournant le dos au chef d'orchestre,

ne pourront en conséquence voir la mesure; mais un *maître de chant*, placé sur le devant du plancher de l'orchestre, devant les premiers rangs des soprani, et tournant le dos au public, suivra tous les mouvements du chef d'orchestre et les communiquera aux chœurs avec la plus grande précision.

L'orchestre sera disposé à la manière ordinaire. Les premiers violons à droite sur la scène, et présentant le profil au public; les deuxièmes violons à gauche, dans la même position et regardant les premiers violons. Entre eux un pupitre de contrebasse et un pupitre de violoncelle, et deux harpes. Tout le reste de l'orchestre sur les gradins dans l'ordre ordinaire, en ayant soin seulement de mettre les altos sur le devant. Les huit harpes supplémentaires, pour la deuxième partie (*La fête chez Capulet*), trouveront de la place devant les deux masses de violon, le chœur du prologue devant sortir de la scène quand le prologue est terminé. Après le morceau de la fête on emportera les huit harpes, et leur place redeviendra libre pour la rentrée du petit chœur et des solistes, qui aura lieu après le scherzo seulement et avant de commencer le *convoy funèbre* de Juliette.

J'ai expliqué, dans une note placée au bas de la partition, la manière d'exécuter le double chœur d'hommes derrière la scène; il n'y a pas besoin que le maître de chant qui le dirigera voie la mesure du chef d'orchestre, c'est à celui-ci de suivre le mouvement du chœur qu'il entendra aisément.

Il est mieux, dans le morceau instrumental de la fée Mab, de ne pas faire jouer toute la masse des instruments à cordes, si elle est très considérable; il ne faut conserver

que douze ou quatorze violons de chaque côté, dix altos, dix violoncelles, et huit contrebasses au plus. En outre il est prudent de placer, à ce moment-là, les deux cymbaliers chargés des parties de petites cymbales antiques en *si<sup>b</sup>* et en *fa*, tout près du chef d'orchestre et non sur le dernier gradin de l'amphithéâtre, comme à l'ordinaire;

sans cette précaution, à cause de leur éloignement et de la rapidité du mouvement, ils retarderont toujours. Enfin, les choristes, Capulets et Montagus, ne devront se placer en vue du public qu'après le scherzo instrumental pendant l'entr'acte qui sépare ce morceau du convoi funèbre.  
*Hector Berlioz*

## VORWORT

Zu welcher Gattung dieses Werk gehört, unterliegt sicherlich keinem Zweifel. Obwohl oft Singstimmen verwendet werden, ist es weder eine Konzertoper noch eine Kantate, sondern eine Symphonie mit Chören.

Wenn nahezu von Anfang an der Gesang mitwirkt, so zu dem Zweck, den Geist des Hörers auf die dramatischen Szenen einzustimmen, deren Gefühlsgehalt und Leidenschaftlichkeit durch das Orchester ausgedrückt werden sollen. Und es geschieht, um die Chormassen in der musikalischen Entwicklung allmählich einzuführen, da das zu unvermittelte Auftreten ersterer die Einheit der Komposition hätte gefährden können. Daher wird der Prolog, wo (wie in Shakespeares Drama) der Chor die Handlung erzählt, nur von vierzehn Stimmen gesungen. Später ist der Chor der Capulets (Männerstimmen) hinter der Szene allein zu hören und noch später beim Leichenzug der Chor der Capulets in der Besetzung mit Männer- und Frauenstimmen. Zu Beginn des Finales treten beide Chöre – Capulets und Montagus – und Père Laurence und am Schluss alle drei Chöre gemeinsam auf.

Diese letzte Szene, die der Versöhnung der zwei Familien, ist die einzige, die in den Rahmen der Oper oder des Oratoriums gehört. Sie ist seit der Zeit Shake-

speares nie auf irgendeiner Bühne gegeben worden, aber sie ist zu schön, zu musikalisch und eine zu gute Krönung eines Werkes dieser Art, als dass der Komponist hätte erwägen können, sie anders zu behandeln.

Wenn in den berühmten Szenen im Garten und auf dem Friedhof der Dialog zwischen den beiden Liebenden, Juliettes a parte und Roméos leidenschaftliche Ausbrüche nicht gesungen werden und wenn die Liebes- und Verzweiflungsduette dem Orchester anvertraut sind, so gibt es dafür zahlreiche, leicht verständliche Gründe. Erstens – und allein dieser Grund genügt schon zur Rechtfertigung des Komponisten – handelt es sich um eine Symphonie, nicht um eine Oper. Außerdem sind solche Duette schon tausendmal von den größten Meistern für Gesang komponiert worden, weshalb es sowohl ratsam als auch interessant schien, es mit einer anderen Ausdrucksweise zu versuchen. Und schließlich machte die Erhabenheit dieser Liebe ihre Schilderung für den Musiker so riskant, dass er seiner Fantasie einen Spielraum gewähren musste, den ihm der fixierte Sinn der gesungenen Worte nicht gelassen hätte; daher griff er zur Instrumentalsprache, die reicher, mannigfaltiger, weniger gebunden und in einem solchen Falle gerade durch ihre Unbestimmtheit unvergleichlich kraftvoller ist.

## ANMERKUNGEN

Für die Aufführung dieser Symphonie werden Chöre und Orchester am besten wie folgt angeordnet.

In einem großen Opernhaus wie dem zu Paris, Berlin, Dresden, Wien, London und St. Petersburg errichte man über dem gewöhnlich vom Orchester eingenommenen Raum eine Plattform; sie wird anderthalb Fuß tiefer liegen als die Vorbühne. Die Rampe wird verdeckt sein. Auf der Bühne soll ein großer, dreiseitig umschlossener Raum aufgebaut werden, der etwa bis zur Hinterbühne reicht; im Hintergrund dieser Dekoration befinden sich vier je zweieinhalb Fuß hohe Abstufungen. Vor diesen Stufen bleibt die Vorbühne annähernd zehn Meter tief frei. Wenn auf diese Weise für die Aufstellung von 270 Mitwirkenden Sorge getragen ist, gruppiert man auf der besagten, über dem Orchester errichteten Plattform, die etwas tiefer liegt als die Bühne, rechts den Chor der Capulets und links den Chor der Montagus. Die Soprane, vorn, singen sitzend, die Te-

nöre und Bässe hingegen singen stehend, damit ihre Stimmen nicht von den Stimmen der Frauen in den vorderen Reihen übertönt werden.

Der Chor im Prolog – man kann ihn von vierzehn Personen auf bis zu zwanzig erhöhen – *steht* auf der Vorbühne (an der Rampe) und somit hinter den Chören der Capulets und Montagus, indes höher als diese. Die drei Ausführenden der Solopartien – Alt, Tenor und Père Laurence – stehen in der Mitte vor dem Prolog-Chor.

Der Platz des Dirigenten ist ganz in der Nähe des Prolog-Chores und der Solisten. Die Gesamtheit der Solisten und Chöre singt dem Publikum zugewandt und mit dem Rücken zum Dirigenten, sie wird daher das Taktschlagen nicht sehen können. Aber vorn an der Plattform über dem Orchesterraum steht vor den Sopranen und mit dem Rücken zum Publikum ein Chor-dirigent, der den Bewegungen des Dirigenten folgt und sie den Chören mit größter Genauigkeit übermittelt.

Die Orchesteraufstellung ist die übliche – die ersten Violinen rechts der Bühne mit dem Profil zum Publikum, die zweiten Violinen links, ebenfalls mit dem Profil zum Publikum, das Gesicht den ersten Violinen zuwendend. Zwischen ihnen befinden sich ein Pult Kontrabässe und ein Pult Celli sowie zwei Harfen. Die übrigen Instrumentalisten nehmen reihenweise übereinander Stufen ein, wobei darauf zu achten ist, dass die Bratschen vorn sitzen. Die acht zusätzlichen Harfen für den zweiten Satz (*La Fête chez Capulet*) werden vor den zwei Violin-gruppen aufgestellt, da der Prolog-Chor am Schluss des Prologs von der Bühne abzugehen hat. Nach der *Fête* werden die acht Harfen weggeräumt, damit dort wieder Platz ist für das Wiederauftreten des kleinen Chores und der Solisten, welches erst nach dem Scherzo und vor Juliettes Leichenzug erfolgt.

Wie mit den zwei Chören von Männerstimmen hinter der Szene zu verfahren sei, habe ich in einer Anmerkung in der Partitur erläutert; der Chordirigent,

der sie dirigiert, braucht das Taktschlagen des Dirigenten nicht zu sehen. Letzterer folge dem Chorgesang, den er ohne Mühe hören können.

In dem Instrumentalstück *La Reine Mab* möge man besser nicht den ganzen Streicherapparat spielen lassen, wenn er sehr groß ist, sondern höchstens zwölf oder vierzehn Violinen auf jeder Seite, zehn Bratschen, zehn Celli und acht Kontrabässe. Des weiteren ist es hier ratsam, die zwei Spieler, die die Stimmen für antike Zimbeln in B und F ausführen, ganz in der Nähe des Dirigenten und nicht, wie für gewöhnlich, auf den fernsten Stufen auf der Bühne zu platzieren, sonst werden sie nämlich wegen ihrer Entfernung und wegen des schnellen Tempos der Musik dauernd nachhinken. Die Mitglieder der Chöre der Capulets und Montagus schließlich sollten für das Publikum unsichtbar sein bis nach dem Instrumentalscherzo während der Pause, die das Stück vom Leichenzug trennt.

Hector Berlioz

## PREFACE

There can doubtless be no mistake about the genre of this work. Even though voices are often used, it is neither a concert opera nor a cantata, but a choral symphony.

If there is singing almost from the beginning, it is to prepare the listener's mind for the dramatic scenes whose feelings and passions are to be expressed by the orchestra. It is also to introduce the choral masses gradually into the musical development, when their too sudden appearance might have damaged the composition's unity. Thus the prologue, where (as in Shakespeare's drama) the chorus presents the action, is sung by only fourteen voices. Later the chorus of Capulet men is heard offstage alone; then in the funeral ceremony, the Capulets both men and women. At the beginning of the finale both choruses of Capulets and Montagues appear with Friar Laurence, and at the end, all three choruses together.

This last scene of the reconciliation between the two families is the only one that falls into the domain of opera or oratorio. It has never been performed on any

stage since Shakespeare's time, but it is too beautiful, too musical, and it concludes a work of this nature too well for the composer to dream of treating it differently.

If, in the famous garden and cemetery scenes, the dialogue of the two lovers, Juliet's asides, and Romeo's passionate outbursts are not sung, if the duets of love and despair are given to the orchestra, the reasons for this are numerous and easy to understand. First, and this reason alone would be sufficient, it is a symphony and not an opera. Second, since duets of this nature have been treated vocally a thousand times by the greatest masters, it was wise as well as unusual to attempt another means of expression. It is also because the very sublimity of this love made its depiction so dangerous for the musician that he had to give his imagination a latitude that the positive sense of the sung words would not have given him, resorting instead to instrumental language, which is richer, more varied, less precise, and by its very indefiniteness incomparably more powerful in such a case.

## OBSERVATIONS

The best way to arrange the chorus and orchestra for the performance of this symphony is as follows:

In a large opera theatre, such as those in Paris, Berlin, Dresden, Vienna, London, and St. Petersburg, a platform should be built over the area generally occupied by the orchestra; this floor will be one and a half feet lower than the apron. The footlights will be covered over. On the stage there should be placed a large

shell reaching approximately to the far backstage; at the rear of this set will be four risers, each two and a half feet high. In front of these risers the apron will remain free to a depth of approximately ten metres. Having arranged for 270 performers, one should place the chorus of Capulets on the right of the aforesaid platform built over the orchestra pit a little lower than the stage, and the chorus of Montagues on the left. The

sopranos, being in front, will sing sitting down; the tenors and basses, on the other hand, will sing standing; in this way their voices will not be covered by the women in the front rows.

The singers in the Prologue chorus, who can be as many as twenty instead of fourteen, will *stand* on the apron (along the footlights), and thus behind the choruses of Capulets and Montagues but higher than them. The three soloists – contralto, tenor, and Friar Laurence – will be in the centre in front of the Prologue chorus.

The conductor will be near the Prologue chorus and the soloists. The whole body of soloists and choruses will be facing the audience with their backs to the conductor, and will thus be unable to see the beat; but a chorus-master placed at the front of the platform over the orchestra pit, in front of the sopranos and with his back to the audience, will follow the conductor's movements and will transmit them to the choruses with the greatest precision.

The orchestra will be arranged in the usual way: the first violins to stage right, profiles to the audience; the second violins to stage left, in the same position, facing the first violins. Between them are a stand of double basses and one of cellos, along with two harps. All the rest of the orchestra is on risers in the usual arrangement, care being taken to put the violas near the front. The eight extra harps for the second movement

(the *Fête chez Capulet*) will have space in front of the two violin sections, since the Prologue chorus has to leave the stage when the Prologue is over. After the *Fête*, the eight harps must be removed, and their place will again be free for the return of the small chorus and soloists, which will not take place until after the scherzo and before Juliet's funeral procession.

I have explained the way to perform the double men's chorus backstage in a note in the score; it is not necessary for the chorusmaster directing them to see the conductor's beat. The latter should follow the chorus, which he will easily be able to hear.

In the instrumental setting of *La Reine Mab*, it is better not to have all the strings play, if they are a large group; it is only necessary to use twelve or fourteen violins on each side, ten violas, ten cellos, and eight double basses at the most. At this point it is also a good idea to place the two cymbal players playing the parts for antique cymbals in B<sup>b</sup> and F near the conductor and not on the furthest riser onstage as usual; otherwise they will always be behind because of their distance and the rapid pace of the music. Finally, the chorus members, Capulets and Montagues, should not be seen by the audience until after the instrumental scherzo, during the interval separating it from the *Cérémonie funèbre*.

Hector Berlioz

## ENSEMBLE

Contralto solo, Ténor solo;  
Le Père Laurence (Basse)

Petit Chœur: 4 Contralti, 4 Ténors, 4 Basses

2 Chœurs: Montagus (Soprano, Ténor, Basse);  
Capulets (Soprano, Ténor, Basse)

## ORCHESTRE

Petite flûte, 2 Flûtes (2<sup>ème</sup>: Petite flûte),  
2 Hautbois (2<sup>ème</sup>: Cor anglais), 2 Clarinettes, 4 Bassons;  
4 Cors, 2 Trompettes, 2 Cornets à pistons,  
3 Trombones, Ophicléide;  
4 Timbales (2 Timbaliers), 2 Triangles,  
Grosse caisse, Cymbales,  
Cymbales antiques en Fa et Si<sup>b</sup>,  
2 Tambours de basque;  
2 Harpes\*; Cordes

\* Dans la deuxième partie, on peut doubler ou tripler chaque partie de Harpe. (HB)