Pietro Mascagni

Cavalleria rusticana

Partitura d'orchestra

Full score

Edizione critica a cura di | Critical edition by

Andreas Gies

© 2021 Andreas Gies
Tutti i diritti riservati | All rights reserved

Per il catalogo completo, i materiali
d'esecuzione e i formati rigidi in tela visitare:
|
For the complete catalogue, the performance
materials and the linen hardcover scores visit:

www.iris-editions.com

Indice | Contents

Introduzione alla collana	V
Introduction to the series	VII
Cenno storico (By D. Carboni)	IX
A historical note (By D. Carboni)	XI
Prefazione	XIII
Preface	XVII
Ringraziamenti | Acknowledgments	XXI
Sigla delle fonti principali | Sigla of the principal sources	XXIII
Commento critico	XXV
Critical commentary	XXXV
Personaggi | Characters	XLV
Organico | Instrumentation	XLVI

Cavalleria rusticana

Preludio e Siciliana	1
1) Introduzione e Coro	18
2) Scena e Sortita di Alfio con Coro	49
3) Scena e Preghiera	76
4) Romanza e Scena	102
5) Scena e Duetto (Santuzza e Turiddu)	115
6) Scena e Duetto (Santuzza e Alfio)	153
Intermezzo	173
7) Scena, Coro e Brindisi	176
8) Finale	204
Appendici (tagli più o meno estesi dall'autografo) | Appendices (more or less extensive cuts from the autograph manuscript)	233

Introduzione alla collana

In un panorama sempre più crescente di edizioni critiche, di opere sinfoniche, cameristiche e di drammi per musica di ogni epoca, il periodo storico che va dalla seconda metà dell'"800 alla prima metà del '900 (nel versante italiano), è ancora quasi del tutto inesplorato.

Ricordi e Sonzogno sono i due grandi filoni editoriali, proprio all'interno di un'epoca di grande mutamento nell'editoria musicale e di scontri continui fra i colossi del settore. Gli autori sotto contratto da parte di Ricordi (Alfano, Boito, Catalani, Montemezzi, Pizzetti, Ponchielli, Puccini, Respighi, Wolf-Ferrari, Zandonai, per nominare quelli più importanti) hanno avuto una maggiore attenzione editoriale, dovuta alla imperante figura di Giulio Ricordi, nonché ad un apparato di industrie grafiche di alta qualità e con molti proventi provenienti dalle rappresentazioni, da investire e reinvestire. Non a caso, di molte opere mai entrate stabilmente in repertorio (tra cui: *L'amore dei tre Re*, *Conchita*, *La Wally*, *Mefistofele*, *Francesca da Rimini*, *La Gioconda* etc), Ricordi stampava la partiturina "tascabile" (fino ad alcuni decenni fa), oggetto disponibile al grande pubblico quasi quanto le riduzioni per canto e pianoforte, non relegata dunque al solo uso professionale per gli allestimenti. Di altre opere (*Cyrano de Bergerac* o alcuni lavori sinfonici dello stesso Alfano o Zandonai) veniva stampata la grande partitura ma sempre, come anche per le partiturine, con caratteri a stampa (attraverso litografie o incisioni su lastre di zinco punzonate) dall'aspetto ancora invidiabile per chiunque si occupi di editoria musicale; tutto questo materiale è ancora reperibile in molte Biblioteche italiane o, come nel caso di Puccini, direttamente acquistabile e con una qualità ancora soddisfacente. E fu proprio Puccini a beneficiare non solo di minuziose edizioni con caratteri a stampa, ma addirittura di ristampe dello stesso titolo con correzioni o aggiunte. Agli autori Sonzogno invece, spettarono per la maggior parte edizioni meno dispendiose realizzate in litografia o in riproduzione fotografica di lastre disegnate a mano con strumenti di allineamento degli elementi musicali o particolari normografi (alternative più economiche di cui talvolta si servì anche Ricordi).

Sonzogno, e anche Ricordi in altra misura, teneva i titoli operistici per gli allestimenti in teatro e quasi mai li metteva in vendita al pubblico. Per questo motivo, e per un aggiramento della normativa sull'editoria che prevede il deposito delle pubblicazioni presso archivi nazionali, non è possibile trovare in alcuna biblioteca o fondo musicale italiano una sola partitura d'opera degli autori Sonzogno. Gli unici casi sono quelli di Mascagni, la cui partiturina di *Iris* (Ricordi) era normalmente stampata e distribuita, mentre le copie di grande partitura di *Cavalleria rusticana* e de *L'amico Fritz* (quest'ultima in caratteri manoscritti) sono ancora presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano (con una vetusta etichetta che impone il divieto assoluto di riproduzione). Le opere degli altri autori Sonzogno (Cilea, Giordano, Leoncavallo etc.) e le altre opere mascagnane non si possono riscontrare in nessun archivio. Nel contesto degli autori Sonzogno, Giordano è stato una parziale eccezione; le partiture del compositore foggiano, amatissimo e popolarissimo (ne sia prova l'enorme massa di persone presente al funerale celebrato a Milano nel 1948), sono state impresse con veri caratteri a stampa, tra cui *Andrea Chénier*, *Fedora* e *Siberia* (quest'ultima messa addirittura in scena in lingua francese all'Opéra), e perfino in seconde edizioni.

Cilea, pur avendo prodotto numericamente poco, in sostanza tre titoli (come egli stesso definiva la sua produzione operistica), non ha avuto una sola edizione non-manoscritta; anche alla grandiosa *Adriana Lecouvreur*, le cui rappresentazioni non sono certo mancate e il cui successo non è da considerarsi effimero, è toccata questa sorte.

Un altro problema ostacola la produzione di questi autori, ossia la reperibilità dei manoscritti autografi. Se per gli autori Ricordi esiste un enorme archivio nel quale trovare gran parte dei manoscritti, da Rossini a Castelnuovo Tedesco (per dare un confine di massima, ivi compresi quelli degli autori sopra citati), per gli autori Sonzogno potremmo parlare di una vera e propria diaspora.

A ridosso degli anni '20 del secolo scorso Sonzogno iniziava ad avere gravi perdite, in parte dovute alla guerra, che lo portarono a vendere la propria azienda all'imprenditore tessile Ostali il quale la rilevò negli anni successivi. Durante il passaggio di proprietà, durato di fatto alcuni anni, Sonzogno scorporò parte del suo archivio per venderne i pezzi a dei collezionisti in Italia e all'estero, svuotando un'ingente parte del patrimonio archivistico. Nel 1943, i bombardamenti americani che rasero al suolo gran parte di Milano (e di altre città) colpirono anche la sede e l'archivio Sonzogno di cui si salvarono non troppi manoscritti e documenti musicali. Per fortuna, alcuni manoscritti erano ancora in mano agli autori che li hanno donati a

pubblici archivi o personalmente, o ad opera delle proprie mogli e/o vedove. È il caso di Cilea per *L'Arlesiana* e *Gloria* (conservati presso il Museo di Palmi) e di Giordano per *La Cena delle beffe* (donata dalla moglie Olga Spatz nel 1937 al Conservatorio di Napoli, istituto frequentato dagli stessi Giordano e Cilea). La principale opera del compositore calabrese, *Adriana Lecouvreur*, è ancora in mano ad ignoti collezionisti privati, come pure la partitura autografa di *Andrea Chénier*; è significativo ricordare, per dare maggior contezza di tale dispersione, il racconto nei diari personali in cui Giordano narra di aver ricomprato da un collezionista straniero il suo manoscritto per canto e pianoforte dell'opera che lo rese celebre e aver dovuto contrattare sul prezzo di vendita.

Alcuni documenti e beni musicali o personali di Mascagni, sono stati anch'essi venduti, soprattutto all'estero, sia prima che dopo la scomparsa del compositore e sono tornati in Italia solo molti anni più tardi, in seguito a numerose aste.

Infine, gli autografi di *Cavalleria rusticana* e di *Pagliacci* sono gli unici manoscritti di autori Sonzogno ad essere stati completamente digitalizzati, perché custoditi, dopo diversi passaggi di proprietà secondo quando detto sopra, presso importanti biblioteche statunitensi (Stanford Library e Washington Library of Congress).

La collana di cui fa parte questa pubblicazione intende ridare vita al repertorio sopra descritto (Sonzogno quanto Ricordi) cercando, ove possibile, di confrontare tutte le fonti a disposizione per ricostruire il testo musicale come concepito dall'autore. Laddove i manoscritti autografi non fossero (ancora) reperibili, il curatore predisporrà una "revisione critica" in un edizione completamente nuova, operando confronti fra le fonti a stampa e risolvendo errori e divergenze secondo una pratica musicologica affatto nuova e pensata per le problematiche che questo repertorio comporta.

L'apparato critico non è impostato per descrivere ogni minima differenza e correzione effettuata dal curatore, ma è volto a risolvere problemi reali e pratici da un punto di vista esecutivo di supporto agli interpreti. Al contrario, un apparato critico troppo ricco di dettagli renderebbe difficoltosa la sua stessa consultazione e il lavoro sarebbe scarsamente fruibile sia allo studio che all'interprete.

La quasi totalità dei titoli della collana viene presentata come prima nuova edizione in epoca contemporanea, con caratteri a stampa e una precisa metodologia editoriale che ripulisca il testo da aggiunte spurie senza negare l'apporto della "tradizione esecutiva", con lo scopo di far circolare senza ostacoli di sorta i capolavori del nostro ultimo periodo d'oro, troppo spesso bistrattato dalla critica di parte e dalla musicologia viziata da pregiudizi storico-politici che ha nascosto le sfaccettature del nostro '900 artistico e musicale.

IRIS EDITIONS:

Il nome di questa collana proviene da una della più importanti e suggestive opere di P. Mascagni, nella quale la giovanissima protagonista è vittima del tradimento da parte di chiunque le sia vicino, persino il suo stesso padre, fino a morire in un freddo e desolato ambiente per poi, in seguito ad una metamorfosi, rinascere sotto la forma del fiore che porta il suo nome, baciata dall'accecante luce solare.

La trama di *Iris*, quindi, rimanda alla sorte di questo repertorio e dei suoi autori, di come essi siano stati traditi ingiustamente dalla storia e poi dimenticati. Per questo motivo speriamo in una rinascita dei titoli proposti dalla collana, per la prima volta sotto una rinnovata veste editoriale.

Introduction to the series

In a panorama of an ever-increasing number of critical editions of symphonic works, chamber music and music dramas of every epoch, the period stretching from the second half of the 19th century to the first half of the 20th century (in the Italian sphere) has been almost totally unexplored.

Ricordi and Sonzogno were the two great publishing houses at the center of an epoch of great changes in music publishing and of continual conflict among the industry's giants. The composers under contract to Ricordi (Alfano, Boito, Catalani, Montemezzi, Pizzetti, Ponchielli, Puccini, Respighi, Wolf-Ferrari and Zandonai, to mention the most important) have received greater attention from the publisher due to the dominating figure of Giulio Ricordi, as well as a publishing apparatus defined by high quality and income from performance rights and a profitable investment and reinvestment policy. It was not by chance that, until fairly recently, Ricordi printed pocket-sized versions of the full scores of many operas that did not become staple repertoire (among which are *L'amore dei tre Re, Conchita, La Wally, Mefistofele, Francesca da Rimini, La Gioconda*, etc.). These became available to the larger public almost as much as the vocal scores, and were not merely relegated to solely professional use in the production of these operas. Other operas, for example, *Cyrano de Bergerac* or certain symphonic works by Alfano or Zandonai, whose scores were published in a larger format, and, like the smaller versions, were printed with a quality of printing (by lithography or incisions on sheets of punched zinc) that is the envy of those involved in music publishing. This material is still to be found in many Italian libraries, or, in the case of Puccini, on sale with still acceptable quality. Puccini, indeed, benefitted not only from these smaller editions with printed characters but also from subsequent reprints with corrections or additions. Most of the editions of composers tied to Sonzogno, on the other hand, were of lesser quality and used lithography or photographic reproductions of sheets designed by hand with instruments of alignment of the musical text or stenciled details (these cheaper alternatives were also used by Ricordi).

Sonzogno, and Ricordi to a lesser extent, kept opera scores available only for production in theatres and hardly ever sold them to the public. For this reason, which also avoided the law that required the depositing of publications in the national archives, it is not possible to find one single score of Sonzogno's composers in any library or music patrimony. The only exceptions are those of Mascagni, whose miniature score of *Iris* (Ricordi) is normally printed and distributed, while the copies of the larger scores of *Cavalleria rusticana* and *L'amico Fritz* (the latter in manuscript characters) are still held in the library of the Milan Conservatory (with a very old label that forbids reproduction). The works of other Sonzogno authors (Cilea, Giordano, Leoncavallo etc.) and the other works of Mascagni cannot be found in any archive. In the context of the Sonzogno authors, Giordano was a partial exception; the scores of the much loved and extremely popular composer from Foggia (as testified by the enormous mass of people present at his funeral held in Milan in 1948), were printed with real printed characters, including *Andrea Chénier, Fedora* and *Siberia* (the latter even staged in French at the Opéra), and ran to further editions.

Cilea, despite having produced little, essentially only three titles (as he himself defined his operatic production), did not have a single non-manuscript edition; even the splendid *Adriana Lecouvreur*, which still enjoys many performances and whose success is not to be considered ephemeral, had this fate.

Another problem hinders the production of these authors, namely the availability of autograph manuscripts. If for Ricordi's composers there is a huge archive in which to find most of the manuscripts, from Rossini to Castelnuovo-Tedesco (to give a rough boundary, including those of the composers mentioned above), for Sonzogno's composers we could speak of a real diaspora.

As the 1920s approached, Sonzogno began to suffer serious losses, partly due to the war, which led him to sell his company to the textile entrepreneur Ostali who took it over in the following years. During the transfer of ownership, which in fact lasted a few years, Sonzogno separated part of his archive to sell the scores to collectors in Italy and abroad, emptying a large part of his archival heritage. In 1943, the American bombings that razed much of Milan (and other cities) to the ground also hit the headquarters and the Sonzogno archive from which not many manuscripts and musical documents were saved. Fortunately, some manuscripts were still in the hands of the composers who donated them to public archives or to individuals, or by their wives and / or widows. This is the case of Cilea for *L'Arlesiana* and *Gloria* (kept at the Palmi Museum) and of Giordano for *La Cena delle beffe* (donated by his wife Olga Spatz in

1937 to the Conservatory of Naples, an institution frequented by both Giordano and Cilea). The principal work of the Calabrian composer, *Adriana Lecouvreur*, is still in the hands of unknown private collectors, as is the autograph score of *Andrea Chénier*. It is interesting to recall, to give greater awareness of this dispersion, the story in the personal diaries in which Giordano recounts of having bought back his manuscript of the vocal score of the work that made him famous from a foreign collector and having had to negotiate on the price.

Some documents and musical or personal possessions of Mascagni were also sold, especially abroad, both before and after the composer's death and only returned to Italy many years later, following numerous auctions.Finally, the autographs of *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci* are the only manuscripts by Sonzogno's composers to have been completely digitized, because they are kept, after several changes of ownership (see above), in important US libraries (Stanford Library and Washington Library of Congress).

This publication is part of the series that intends to revive the repertoire described above (that of Sonzogno as much as that of Ricordi) trying, where possible, to compare all the sources available in order to reconstruct the musical text as conceived by the composer. Where the autograph manuscripts are not (yet) available, the editor will prepare a "critical revision" in a completely new edition, making comparisons between the printed sources and resolving errors and divergences according to a completely new musicological practice and designed for the problems that this repertoire involves.

The critical apparatus is not set up to describe each and every difference and correction made by the editor, but is aimed at solving real and practical problems from an executive point of view of support for the interpreters. On the contrary, a critical apparatus too rich in details would make consultation difficult and the work would not be of practical use either for study or for the interpreter.

Almost all the titles in the series are presented as the first new edition in contemporary times, with printed characters and a precise editorial methodology that clears the text of spurious additions without denying the contribution of a "performance tradition", with the aim of circulating without any obstacles the masterpieces of our last golden period, too often mistreated by partisan criticism and by musicology vitiated by historical-political prejudices that has hidden these aspects of our twentieth century artistic and musical heritage.

IRIS EDITIONS:

The name of this series comes from one of Mascagni's most important and evocative works in which the very young protagonist is the victim of betrayal by everyone close to her, including her father, until she dies in a cold and desolate environment and then, following a metamorphosis, is reborn in the shape of the flower that bears her name, kissed by dazzling sunlight.

The plot of *Iris*, therefore, refers to the fate of this repertoire and its composers, of how they were unjustly betrayed by history and then forgotten. For this reason, for the first time under a renewed editorial guise, we hope for a rebirth of the titles proposed by the series.

Translation by Michael Summers

Cenno storico

Come è nata la Cavalleria Rusticana di P. Mascagni.

Sembra che l'avventura mascagnana della *Cavalleria Rusticana* cominciò in un negozio di barbiere di Cerignola, provincia di Foggia. Fu proprio Mascagni a raccontarlo in uno scritto in occasione dei grandi festeggiamenti che si tennero in tutta Italia nel 1940 per il cinquantenario della prima rappresentazione dell'opera. Dunque così racconta il maestro che, come è noto, in quel periodo ricopriva le funzioni di "maestro di suono e di canto" presso la società musicale e l'annessa scuola di musica di Cerignola. Dal barbiere, nell'attesa, ebbe modo di sfogliare il giornale "*Il Secolo*" dove gli occhi gli caddero sull'articolo INCORAGGIAMENTO AI COMPOSITORI ITALIANI in cui si annunciava un concorso bandito dal *Teatro Illustrato* per un'opera in un atto in uno o due quadri con soggetto a scelta del concorrente. In palio due premi, il primo di 3000 lire e il secondo di 2000, una volta ammessi al concorso da apposita commissione esaminatrice. I lavori sarebbero stati messi in scena al Teatro Costanzi di Roma nella stagione 1889. Il venticinquenne Mascagni decise di partecipare a tutti i costi. Il più grande problema era quello di trovare un librettista: aveva chiesto libretti a diversi poeti, fra cui Luigi Illica, ottenendo da tutti un diniego, giacché non poteva assicurare loro alcun compenso. Vi era poi il problema del pianoforte che era indispensabile e dovette comprarne uno a rate.

Trascorse un mese e mezzo. Mascagni era sulle spine. Finalmente arrivò una lettera dell'amico letterato Giovanni Targioni-Tozzetti che propose "*Cavalleria rusticana*" tratta dalla nota novella di Verga che era stata poi ridotta per il teatro. L'11 febbraio 1884 fu rappresentata al Teatro Manzoni e probabilmente sia Mascagni che Targioni-Tozzetti ne furono colpiti. Quindi si decise per l'opera di Verga. I primi versi arrivarono a Cerignola il 4 gennaio 1889. Nella lettera di accompagnamento Targioni-Tozzetti comunicò di aver chiesto ed ottenuto la collaborazione dell'amico Guido Menasci.

Il racconto che Mascagni fece a cinquanta anni di distanza fu tutto teso a creare un alone di leggenda attorno alla nascita del suo capolavoro. Sorvoliamo su qualche personalissimo errore di memoria: i 50 giorni di tempo per la composizione dell'opera che erano in realtà il triplo; il fare coincidere le prime note di *Cavalleria* coi primi vagiti del figlio Mimì, che invece nacque il mese dopo; la sveglia comprata per nove lire, una grossa spesa che "voleva dire una profonda alterazione del bilancio preventivo del mese" perché il maestro si potesse svegliare "avanti il giorno" per lavorare. Da una lunga lettera scritta ai due librettisti il 28 maggio, giorno dopo la fatidica spedizione del plico, leggiamo: "io volevo che l'opera partisse almeno 4 giorni prima della scadenza del concorso. Non si può mai sapere: cosicché ieri l'altro 26 alla mezzanotte in punto fu terminata. Ieri mattina portai due spartiti al legatore e non mi mossi di là fino a che non mi furono consegnati legati e asciutti; intanto in quelle sei ore, nella casa del legatore, copiai il vostro libretto con una chiarezza tale che non giunsi a riconoscermi, per quanto lavorassi davanti ad uno specchio. Ero raggiante, ero felice, non pensavo all'esito del concorso, mi pareva che tutte le difficoltà da superare fosse nell'arrivare in tempo [...] Alle tre ormai a casa e detti gli ultimi tocchi alla Cavalleria [...] Alle sei di sera spedii l'opera a mezzo posta raccomandata. Pesava K. 2,800. Speriamo ci frutti K.2,800 di biglietti da mille".

La commissione del Concorso si riunì a Roma al Conservatorio "S. Cecilia". Mascagni fu chiamato per eseguire al pianoforte il suo lavoro alla presenza di due maestri e di un giornalista. Ricorda come dopo andasse avanti e indietro nel corridoio del terzo piano. Fu poi chiamato per comunicargli la sua vittoria al primo posto, fra 73 candidati. Mascagni fu conteso dai due editori Sonzogno e Ricordi, ma fu il primo che ebbe la meglio pubblicando la *Cavalleria* e quasi tutte le sue successive opere. La prima esecuzione avvenne al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890 con grande successo, con la direzione del maestro Mugnone che si permise di fare qualche taglio alla partitura approfittando della timidezza di un giovane di 26 anni.

Mascagni, cittadino romano dal 1904, cambiò spesso casa anche per via della sua numerosa famiglia. L'ultima residenza fu in un appartamento dell'Hotel Plaza in via del Corso vicino al Conservatorio. Portò sempre con sé il vecchio pianoforte che usò per la composizione di *Cavalleria*. Ed è su quel pianoforte che fu celebrata la messa di commiato con il corpo presente di Mascagni, vestito con il suo frac. Era il 2 agosto 1945. La bara fu portata a spalla nella chiesa dagli allievi del Conservatorio di Musica S. Cecilia.

Domenico Carboni

A historical note

The creation of Cavalleria Rusticana

It seems that Mascagni's idea for Cavalleria Rusticana began in a barber shop in Cerignola, in the province of Foggia. It was Mascagni himself who recounted it, writing about it on the occasion of the great celebrations that were held throughout Italy in 1940 for the fiftieth anniversary of the first performance of the opera. So says the Maestro himself, who, as is well known, at that time held the functions of "Music and Singing teacher" at the musical society and the attached music school of Cerignola. While waiting for his haircut in the barber's shop, he was able to leaf through the newspaper "*Il Secolo*" where he noticed an article entitled ENCOURAGING ITALIAN COMPOSERS in which a competition announced in the *Teatro Illustrato* was announced for an opera in one act in one or two scenes with a subject to be chosen by the competitor. Those admitted to the competition by a special examining commission were able to compete for the first prize which consisted of 3000 lire and the second of 2000 lire. The works would be staged at the Teatro Costanzi in Rome in the 1889 season. The twenty-five-year-old Mascagni decided to participate at all costs. The biggest problem was that of finding a librettist: he had asked for librettos from various poets, including Luigi Illica, obtaining a refusal from all, since he could not guarantee them any compensation. Then there was the problem of the piano which was indispensable and he had to buy one in installments.

A month and a half passed and Mascagni was on edge. Finally, a letter arrived from his literary friend Giovanni Targioni-Tozzetti who proposed "*Cavalleria rusticana*" taken from the short story by Verga which was then adapted for the theatre. The theatrical version was performed at the Manzoni Theater on 11th February 1884 and both Mascagni and Targioni-Tozzetti were probably struck by it. So he decided on Verga's story. The first verses arrived in Cerignola on 4th January 1889. In the accompanying letter, Targioni-Tozzetti communicated that he had requested and obtained the collaboration of his friend Guido Menasci.

The story that Mascagni told fifty years later was aimed at creating an aura of legend around the birth of his masterpiece. Let us gloss over some of these very personal lapses of memory: the 50 days of time he claimed for the composition of the work which were actually triple that amount; making the first notes of Cavalleria coincide with the first cries of his son Mimì, who was actually born the following month; the alarm clock bought for nine lire, a large expense that "meant a profound alteration of the budget of the month" so that the Maestro could wake up "before daybreak" to work. From a long letter written to the two librettists on May 28th, the day after the fateful dispatch of the envelope, we read: "I wanted the opera to be sent at least four days before the deadline for the competition. You never know: so yesterday the day before the 26th at exactly midnight it was finished. Yesterday morning I took two scores to the bookbinder and didn't leave until they were delivered bound and dry; meanwhile, in those six hours, in the bookbinder's house, I copied your libretto with such care that I did not come to recognize myself, even though I worked in front of a mirror. I was radiant, I was happy. I did not think about the outcome of the competition, it seemed to me that of all the difficulties to be overcome for it to arrive in time was the most challenging[...] At three o'clock, now home, I gave the last touches to my Cavalleria [...] At six in the evening I sent the work by registered mail. It weighed 2.800kg. Let's hope we get 2.800kg worth of one thousand lire bills".

The competition commission met in Rome at the conservatory of "S. Cecilia". Mascagni was called to perform his work on the piano in the presence of two Maestros and a journalist. He remembers how, afterwards, he walked back and forth on the third floor corridor. He was then called to be told that he had won the first prize among the 73 candidates. Mascagni was contested by both Sonzogno and Ricordi, but the former was the winner and published not only *Cavalleria Rusticana* but almost all of his subsequent works.The first performance took place at the Teatro Costanzi in Rome on 17th May 1890 with great success, with the direction of Maestro Mugnone who allowed himself to make some cuts to the score taking advantage of the timidity of a 26-year-old young composer.

Mascagni, a resident of Rome since 1904, often changed his residence because of his large family. The last residence was in an apartment of the Hotel Plaza in via del Corso near the Conservatory. He always took with him the old piano which he had used for the composition of *Cavalleria*. And it is on that piano that the farewell mass was celebrated with the body of Mascagni, dressed in his tailcoat on August 2nd, 1945. The coffin was carried into the church on the shoulders of the students of the S. Cecilia Conservatory of Music.

Translation by Michael Summers

Prefazione

Preparare un'edizione critica è sempre problematico, in un senso di continua ricerca e confronto delle fonti pervenuteci, e apre un nuovo capitolo di indagine specifico per ogni autore, ogni opera dallo stesso composta.

Cavalleria Rusticana non fa di certo eccezione, ancor più data la sua fama inalterata sin dal primo debutto presso il Costanzi di Roma il 17 Maggio 1890, la sua rapidissima e continua circolazione, le alterazioni che ha subito il manoscritto originale di un pur giovane compositore allora sconosciuto.

L'autografo, conservato presso la biblioteca della Stanford University, deve avere un ruolo primario nella stesura di un'edizione ragionata sebbene, sin dalla prima messa in scena diretta dall'istrionico Leopoldo Mugnone, sarebbe stato alterato, rettificato, tagliato.

Le fonti a stampa sono altresì discrepanti fra di loro per motivazioni differenti, lo spartito canto-piano fu ridotto dallo stesso Mugnone e revisionato solo negli ultimi 30 anni da Giacomo Zani, la partitura attualmente in circolazione è di fattura tedesca, in una ristampa americana successiva, mentre la partitura edita da Sonzogno rimane merce rara anche per gli archivi bibliotecari (vedi introduzione). Contrariamente, le opere di Puccini, sotto l'egida di una casa editrice (Ricordi) di dominio pressoché assoluto - soprattuto quando Sonzogno cominciò a perdere i colpi nel primo decennio del '900 - furono in costante revisione da parte dell'autore che produsse molteplici rimaneggiamenti più o meno consistenti e riedizioni a profusione (un caso particolarmente esemplare quello di *Manon Lescaut*).

Il caso di Mascagni è diverso, come altri compositori di poco più giovani - gli altri "veristi" e quelli della "generazione dell'80" - ha avuto la "sfortuna" di sopravvivere agli anni del secondo conflitto mondiale e di essere ammassato in un calderone di incomprensioni storiche (più o meno volute) circa l'adesione al fascismo.

La storia della musica e dell'analisi compositiva ha volutamente (causa i giudizi sommari di persone dalla scarsa competenza musicale ma dal grande credito scientifico) circoscritto l'importanza artistica di questi autori tuttalpiù ad una singola opera: Mascagni con la sua *Cavalleria*, Leoncavallo con *Pagliacci*, Giordano con *Chénier* (*Fedora* solo sullo sfondo), Zandonai con *Francesca da Rimini* e addirittura Alfano solo per aver completato forzatamente l'estrema opera di Puccini.

In "Un secolo di conclusioni", superbo capitolo dal volumetto Scena e retroscena di G. Gavazzeni - zelante avvocato di questo repertorio dimenticato - viene illustrato come il '900 sia stato il più complesso periodo storico/culturale mai esistito, nel quale hanno trovato spazio le più disparate forme di espressione artistica e linguistica. Molto spesso la storia, a posteriori, privilegia un'unica visione, un'unica corrente di eventi, cosa ancor più inappropriata se si parla del secolo scorso. Lo stesso Puccini dovette, ancor prima di morire, subire giudizi sommari e screditanti, dai quali risorgerà nell'opinione critica e storico musicale solo decenni più tardi.

In particolar modo Mascagni, fra gli operisti più sperimentatori del proprio tempo, fu ancor più produttivo in termini numerici del suo compagno di studi, includendo nel suo catalogo una collaborazione con D'Annunzio per un progetto dalle grandi proporzioni (*Parisina*), essendo il primo sperimentatore italiano di un simbolismo immerso nell'estremo oriente (*Iris*) e particolarmente attento alle innovazioni in campo musicale, per quanto faccia più comodo non ammetterlo. In questo contesto si staglia il suo immortale capolavoro, giovanile di certo, ma con una stringatezza drammaturgica e musicale che si può ritrovare forse soltanto nella sua storica compagna *Pagliacci*. Del manoscritto abbiamo fortunatamente tutto, fu infatti venduto prima del cambio di gestione della casa musicale, scampando al bombardamento e successivo incendio dell'archivio Sonzogno posto all'interno del Teatro alla Scala del '43.

Non è tuttavia sufficiente per ricreare un testo quanto più vicino alla volontà dell'autore, ed è qui che ci perviene in aiuto un documento che si può definire quasi unico nell'ambito di queste ricerche scientifiche e che non può essere assolutamente ignorato nella redazione di tale volume: la registrazione dell'intera opera diretta dal suo stesso autore, valente direttore d'orchestra di repertorio soprattutto di altri autori, in occasione del 50° anniversario della sua prima esecuzione. Se, da una parte, questo documento è di vitale importanza, non rispecchia sempre il segno scritto dal medesimo Mascagni e non mette sempre la parola fine alle questioni più spinose.

Di certo possiamo avere un'idea precisa della macrostruttura dell'opera, con le conferme che i passi tagliati nel manoscritto corrispondano di fatto ad una scelta - basata sulle manipolazioni di Mugnone o meno - avallata dall'autore. Non solo, ci da anche numerose conferme di dettagli di orchestrazione e della

ripartizione fraseologica contenuti in almeno una fonte (manoscritta o stampa) nonché aiuto nella rimozione di errori contenuti nelle ed. a stampa etc.

D'altro canto invece non possiamo tener conto, in questa sede, di tutte le differenze agogiche operate da Mascagni durante l'esecuzione, alcune delle quali vanno contro i suoi personalissimi segni manoscritti. Per questo motivo l'edizione critica di questa opera risulta particolarmente complessa nella realizzazione, dovendo costantemente innalzare l'una o l'altra fonte al rango di fonte primaria, per la durata di un passaggio, di un'indicazione, anche la più piccola.

A prescindere dalla prassi esecutiva posteriore, e dalle partiture a stampa, sono state mantenute le sole arcate di mano mascagnana, considerando la sua stessa competenza in fatto di strumenti ad arco, fu infatti contrabbassista che suonò alla prima assoluta di *Le Villi* del suo amico e collega toscano.

Le legature portano sempre con sé delle problematiche, la loro differenziazione a seconda delle sezioni (anche sulla medesima linea), la loro validità in punti simili in cui non è esplicitamente prescritta, infine la loro valenza in ambito di gruppi irregolari. Era infatti prassi quella di segnare una legatura sopra le tre note di una terzina (con l'aggiunta del n° 3) anche quando la terzina non era espressamente legata dal punto di vista fraseologico. In quest'opera, e altre coeve di autori disparati, la problematica rimane, perché solo a volte, anche lo stesso Mascagni, non usa tale segno intendendo una terzina non legata e viceversa; non c'è insomma identità di scrittura a riguardo e ciò provoca non poche incomprensioni. Inoltre le legature degli strumenti ad arco, non sempre sottendono ad una legatura di frase quanto più ad un passo che deve essere eseguito con una singola arcata. I singoli casi vengono discussi nelle note critiche, in cui si prendono in esame tutte le fonti, compresa quella discografica.

Le legature di frase, in concomitanza con un una legatura di valore, sono ulteriormente discrepanti anche all'interno della stessa fonte, per questo si è optato per un'unica visualizzazione che non cambia la ragione di tale legatura. Mascagni utilizza infatti, senza alcuna distinzione specifica, una legatura di frase che parte dalla prima nota legata (di valore) - come dall'ultima - da cui il passaggio inizia il suo movimento dopo la "stasi", idem vale per l'opposto, quando cioè una legatura di frase finisce su una nota legata ad un'altra della stessa altezza.

Anche le legature sui melismi non sono automaticamente presenti in tutti i passaggi, tanto nell'autografo quanto nelle fonti a stampa, nella presente edizione sono state tutte apportate ai punti in questione.

Nell'autografo mancano totalmente - fatta l'eccezione di un paio di esempi - le didascalie sceniche, che pur non possono mancare in una partitura, vale forse ricordarlo a molti musicologi, strumento pratico prima di tutto; le indicazioni sceniche sono state pertanto aggiunte dalle fonti a stampa che le riportano, nonché dai libretti.

In Ma., ma in anche altri autori coevi, i passaggi da eseguirsi con articolazione di "staccato" non vengono sempre espressi col il classico puntino sopra ogni nota ma spesso con una nota testuale "stacc." che rimane vaga nello stabilire fino a che punto valga la prescrizione. Con le dovute eccezioni, tali scritte sono state sostituite dai più semplici punti.

Un particolare commento va fatto per gli strumenti traspositori: in un'epoca in cui la tonalità è sempre più instabile (a maggior ragione nel teatro musicale) e gli strumenti a fiato incontrano non indifferenti mutazioni tecniche e miglioramenti, non si può fare a meno di intervenire sulla partitura per semplificare l'esecuzione, senza dover tradire una specifica volontà da parte dell'autore.

Questo discorso riguarda maggiormente i Corni e le Trombe, i cui tagli, all'epoca, erano ancora molti. Nell'opera Mascagni prescrive, al contrario di Puccini che insiste con le Trombe in Fa fino all'ultima opera, sempre le Trombe in Si*b* e i Corni in Fa, salvo rarissimi punti, dovuti al successivo trasporto di intere sezioni di mezzo tono o di tono intero (Trombe in La e Corni in Mi). Riportare tali cambi di strumento in una partitura di nuova ed. di questo repertorio, non solo non ha senso dal punto di vista musicologico ma è anche controproducente ai fini della realizzazione da parte degli interpreti (non ci si celi dietro il fatto di stampare comunque le parti staccate nei tagli correnti, questo genera solo incomprensione fra il direttore e l'orchestra, senza motivo).

Altra prassi stabile dell'epoca, mai propriamente detta o del tutto osservata, è quella di non segnare esplicitamente gli arpeggi dell'Arpa, che dovevano essere eseguiti tali, salvo indicazioni contrarie. Nella partitura mascagnana ciò non è sempre chiaro, e lo è ancora meno dopo il confronto con le successive fonti a stampa; in questo le registrazioni ci permettono di stabilire quasi sempre la vera prassi esecutiva sui singoli episodi.

La prima edizione a stampa dell'opera pubblicata da Sonzogno risale probabilmente al primo decennio del '900, dopo un confronto con i numeri di lastra,

mentre l'edizione tedesca Bote & Bock risale agli anni venti. Sicuramente Mascagni le conosceva e possedeva entrambe anche se probabilmente non si accorse mai di molte differenze che le contraddistinguono. Fra le più vistose vi è l'assegnazione della parte dell'arpa: mentre in **SO** l'arpa sarebbe una per tutta la durata dell'opera (ad eccezione di quella sul palco per la Siciliana) mentre in **BB**, più similmente al manoscritto autografo, le arpe sono due (sempre all'unisono) e in taluni casi vengono prescritti passaggi "a solo" per una maggiore leggerezza di orchestrazione. D'altro canto il manoscritto (che prevederebbe due arpe addirittura nella Siciliana) è manchevole di alcune indicazioni sul numero di arpe da impiegare in alcuni passaggi. I problemi di attribuzione sono essenzialmente nel Preludio (dove comunque sono indicate 2 arpe nella strumentazione delle prima pagina) e nell'Introduzione col Coro e nella Romanza (n°4). In questi ultimi due casi manca totalmente il rigo dell'arpa nelle rispettive prime pagine di strumentazione. Analizzato il contesto dei passaggi, il curatore ha preferito seguire l'edizione **BB** in particolare per il n° 1.

In appendice, l'interprete (o lo studioso) troverà tutte le sezioni presenti nel manoscritto che sono state poi ricusate e, per questo, mai eseguite. Alcuni di questi stralci sono di piccola entità mentre altri, specialmente nei cori, sono più consistenti e ci forniscono un'idea concreta del processo creativo dell'opera. Per questo motivo, e per il fatto che eseguirli andrebbe contro il volere dell'autore, sono stati mantenuti nelle loro rispettive tonalità originali. Il trasporto, per adattarli alle tonalità che alcuni numeri hanno cambiato fra l'autografo e la prima esecuzione (in poi), avrebbe costretto il curatore ad un intervento, se pur piccolo, di riadattamento per raggiunti limiti di estensione di alcuni strumenti.

Andreas Gies

Preface

Preparing a critical edition is always problematic, in the sense of continuous research and comparison of the sources that have come down to us, and which open a new chapter of specific investigation for each composer, and each of his works.

Cavalleria Rusticana is certainly no exception, even more so given its unaltered reputation since its debut at the Costanzi Theater in Rome on 17th May 1890, its very rapid and continuous circulation, and the alterations that the original manuscript underwent of a young composer still unknown at the time.

The autograph, preserved in the Stanford University library, must have a primary role in the drafting of an annotated edition, although, since the first staging directed by the histrionic Leopoldo Mugnone, it would have been altered, rectified, and cut.

The printed sources are also discordant with each other for different reasons: the vocal score was reduced from the score by Mugnone himself and revised only in the last 30 years by Giacomo Zani. The score currently in circulation is a German edition, in a subsequent American reprint, while the score published by Sonzogno remains a rare commodity also for library archives (see the introduction). On the contrary, the works of Puccini, under the aegis of a publishing house (of almost absolute domination (Ricordi) - especially when Sonzogno began to lose its competitiveness in the first decade of the 1900's - were in constant revision by the composer who produced many more or less substantial alterations and a profusion of new editions (a particularly exemplary case is that of *Manon Lescaut*).

Mascagni's case is different, like other more or less contemporary composers - the "Verismo School" and those of the "Generation of the 80's" - had the "misfortune" of surviving the years of the Second World War and being amassed in a cauldron of historical misunderstandings (more or less deliberate) about their adherence to fascism.

The history of music and compositional analysis has deliberately limited the artistic importance of these composers to a single work each due to the summary judgments of people with low musical competence but with great scientific credit: Mascagni with his *Cavalleria*, Leoncavallo with *Pagliacci*, Giordano with *Chénier* (*Fedora* is really only in the background), Zandonai with *Francesca da Rimini* and even Alfano, if only for being obligated to complete Puccini's last work.

In "Un secolo di conclusioni", a superb chapter from the book "Scena e retroscena" by G. Gavazzeni - a zealous advocate of this forgotten repertoire - he illustrates how the 20th century was the most complex historical/cultural period ever, in which the most disparate forms of artistic and linguistic expression found space. Very often, in retrospect, history favors a single vision, a single current of events, which is even more inappropriate if we are talking about the last century. Even before his death, Puccini himself had to undergo summary and discrediting judgments, from which he would rise again in critical opinion and musical history only decades later.

Mascagni, in particular, one of the most experimental opera composers of his time, was even more productive in numerical terms than his fellow student, including in his catalogue of works a collaboration with D'Annunzio for a project of large proportions (*Parisina*). He was the first Italian experimenter of a symbolism immersed in the Far East (*Iris*) and particularly attentive to innovations in the musical field, although it is more convenient not to admit it. In this context, his youthful, yet immortal, masterpiece stands out with a dramaturgical and musical conciseness that can perhaps only be found in its historical companion *Pagliacci*. Fortunately, the manuscript is complete. It was, in fact, sold before the change of management of the music publishing house, and thus escaped the bombing and subsequent fire of the Sonzogno archive located inside the Teatro alla Scala in 1943.

However, it is not sufficient merely to recreate a text that reflects the composer's intentions. It is here that a document that can be defined as almost unique in the context of this scientific research comes to our aid and that cannot be absolutely ignored in the editing of this volume, that is, the recording of the entire work conducted by its composer himself on the occasion of the 50th anniversary of its first performance. He was also a talented conductor, especially of the repertoire of other composers. If, on the one hand, this document is of vital importance, it does not always reflect what was actually written by Mascagni himself and does not always put an end to the thorniest issues.

Certainly, we have a precise idea of the macrostructure of the work, with the confirmation that the passages cut in the manuscript actually correspond to a choice - based on Mugnone's manipulations or not – that were endorsed by the

composer himself. Not only that, it also gives us numerous confirmations details of orchestration and phraseological breakdown contained in at least one source (manuscript or printed) as well as help in removing errors contained in the printed editions, etc.

On the other hand, we cannot take into account here of all the agogic differences secured by Mascagni during the recordings, some of which go against his very own handwritten signs. For this reason, the critical edition of this work is particularly complex in its realization, having to constantly raise one or other source to the rank of the primary one, for the duration of a passage, of even the smallest indication.

Regardless of later performance practice, and the printed scores, Mascagni's hand-written bowings have been kept. He was, in fact, also a competent double bass player who played at the world premiere of *Le Villi* by his friend and Tuscan colleague.

Slurs and their exact meaning always bring with them problems; their differentiation according to the different sections of the orchestra , for example, winds and strings playing the same melodic line; their validity in similar places where they are not explicitly indicated; and finally, their value in the context of irregular groups. In fact, it was customary to mark a slur above the three notes of a triplet (with the addition of the number 3) even when the triplet was not expressly linked from a phraseological point of view. In this work, and those by other contemporary composers, the problem remains, because even Mascagni himself does not always use this sign, implying either a non-legato triplet or viceversa. In brief, there is no consistency in this regard and this causes many misunderstandings. Furthermore, the slurs over stringed instruments do not always intend a phrasing slur as much as a passage that must be performed with a single bow. The individual cases are discussed in the critical notes, in which all sources are examined, including Mascagni's recordings.

Phrasing slurs, in conjunction with a tie, offer further discordance, even within the same source, which is why we opted for a single display that does not change the reason for this slur. Mascagni in fact uses, without any specific distinction, a slur of a phrase that starts from the first of a tied note - as from the last - from which the passage begins its movement after the "stasis", the same applies to the opposite, that is, when a slur ends on a note tied to another of the same pitch.

Even the slurs on melismas are not automatically present in all passages, both in the autograph and in the printed source; in this edition they have all been inserted at the places in question.

In the autograph the scenic indications, which should not be missing in any opera score are totally missing - with the exception of a couple of examples. It is perhaps worth reminding many musicologists that these are primarily a practical tool: thus, the scenic indications were therefore added from the printed sources that show them, as well as from the librettos.

In Mascagni, but also in other contemporary composers, the passages to be performed with a staccato articulation are not always written with the classic dot above each note but often with a textual note "stacc." This remains vague in establishing to what extent the indication is valid. With the due exceptions, these indications have been replaced by the standard dots.

An important comment should be made about the transposing instruments: in an era in which tonality becomes increasingly unstable (even more so in musical theatre) wind instruments encounter difficult technical mutations and improvements. One has to intervene on the score to simplify performance, and yet not betray a specific desire on the part of the composer.

This aspect mainly concerns the Horns and Trumpets, which had different versions for different tonalities. In the opera Mascagni prescribes, with very few exceptions, trumpets in Bb and horns in F, due to the subsequent transposition of entire sections by a semi-tone or whole tone (trumpets in A and horns in E). In contrast, Puccini insists on using trumpets in F right up to his last work. Bringing these instrumental changes back into a new edition of this repertoire not only makes no sense from the musicological point of view but it is also counterproductive for performance purposes: it is no use arguing the fact that parts are printed in modern usage, this only generates misunderstanding between the conductor and orchestra, for no practical reason.

Another common practice of the time, never properly stated or completely observed, is that of not explicitly marking the Harp arpeggios, which had to be performed as such, unless otherwise indicated. In Mascagni's score this is not always clear, and it is even less so after the comparison with subsequent printed sources. The recordings allow us to almost always establish the true executive practice in single episodes.

The first printed edition of the opera published by Sonzogno probably dates back to the first decade of the 1900s, after a comparison with plate numbers, while

the German Bote & Bock edition dates back to the 1920s. Surely Mascagni knew and owned both of them even though he probably never noticed many differences that distinguish them. Among the most conspicuous is the assignment of the part of the harp: while in **SO** the harp would be one for the entire duration of the opera (with the exception of the one on the stage for the Siciliana) in **BB**, more similar to the autograph manuscript, the harps are two (always in unison) and in some cases "solo" passages are prescribed for a greater lightness of orchestration. On the other hand, the manuscript (which would include two harps even in Siciliana) lacks some indications on the number of harps to be used in some passages. The attribution problems are mostly in the Prelude (where however 2 harps are indicated in the instrumentation of the first page) and in the Introduction with the Chorus and in the Romanza (n° 4). In these last two cases the staff of the harp is totally missing in the respective first pages of instrumentation. Having analyzed the context of the passages, the curator preferred to follow the **BB** edition in particular for n° 1.

In the appendix, the interpreter (or scholar) will find all the sections present in the manuscript that were later rejected and, therefore, never performed. Some of these excerpts are small, while others, especially in the choruses, are more substantial and provide us with a concrete idea of the creative process of the work. For this reason, and for the fact that performing them would go against the composers's wishes, they have been kept in their respective original tonalities. To transpose them and adapt them to the different tonalities that some numbers changed between the autograph and the first performance (and afterwards), would have forced the editor to intervene, even albeit on a small scale, with readjustments due to the extension limits of certain instruments.

Translation by Michael Summers

Ringraziamenti

Un doveroso ringraziamento va a Domenico Carboni, fervente mascagnano ed esperto bibliotecario che ha accettato di scrivere il cenno storico incluso in questa edizione. Ringrazio inoltre Marianna Friulla, Stefano Caciagli e Pietro Semenzato per la cura dell'aspetto grafico e l'impaginazione e per la correzione dei testi. Ringrazio anche Michael Summers per l'impegno e la dedizione profusi nella traduzione della Prefazione e del Commento critico in lingua Inglese.

Acknowledgments

A wish to thank Domenico Carboni, a fervent "Mascagnano" and expert librarian who agreed to write the historical note included in this edition. I also thank Marianna Friulla, Stefano Caciagli and Pietro Semenzato for the care of the graphic aspect and layout and for the correction of the texts. I also thank Michael Summers for his commitment and dedication in translating the Preface and the Critical Commentary in English.

Sigle delle fonti principali | Sigla of the Principal Sources

A: manoscritto autografo della partitura, Stanford Memorial Library of Music, MLM 651. | autograph manuscript in full-score.

SO: partitura a stampa ed. Sonzogno. | printed full-score ed. Sonzogno.

BB: partitura a stampa ed. Bote e Bock (1920 ca.) ristampata da Broude Br. (1950 ca.). | printed full-score ed. Bote e Bock (1920 ca.) reprint by Broude Br. (1950 ca.)

Rec: registrazioni (1940 Voce del padrone, Dir. P. Mascagni - 1938 dal vivo teatro dell'opera olandese, Dir. P. Mascagni). | recordings (1940 Voce del padrone, Cond. P. Mascagni - 1938 Live performance from Dutch national opera house, Cond. P. Mascagni).

SP: sotto questa sigla si contano le varie versioni e ristampe dello spartito per canto e pianoforte (Sonzogno) che, per gli scopi di questo commento critico, pur nelle loro piccole differenze, vengono considerati spesso unitariamente. | for the purposes of this critical commentary this abbreviation comprises the different versions of the vocal score (Sonzogno) which, although they differ in minute details are considered as a whole.

Commento critico

PRELUDIO [E SICILIANA]

1 nelle fonti a stampa è presente una legatura fino al primo Si♭ dei Vl I che non appare in **A** né in **Rec**.

1 accenti a Vl I/II, Vle non presenti in **A**, quanto invece in **SO** e **BB** sulle prime note delle summenzionate sezioni mentre in **SP** un accento risulta anche al Sol dei Vlc. Tuttavia, nella storica incisione diretta dall'autore del 1940 e in quella registrata dal vivo in Olanda nel '38, sempre sotto la sua direzione, tali accenti non emergono assolutamente all'ascolto.

2 arpe, accordo sicuramente arpeggiato anche se non esplicitato in **A** e **BB**, ma invece in **SO** e **Rec**.

3 legatura unica lungo tutta la battuta ai Vl I e non a due come in **BB**; da notare la differenza all'interno di **A** nelle legature del medesimo passo nella romanza di Sant. (batt. 86-87).

4 legatura Vl I lungo tutta la battuta in **A**, mentre in **SO** e **BB** sono legate solamente le tre ultime crome, ugualmente alla battuta successiva.

4,5 crescendo esteso a tutta la sezione archi e desunto da quello posto sopra la parte dei Vl I in **A**; sovente, nell'autografo, le forcelle di cresc. o dim. (quando presenti) sono riportate sopra il rigo dei Vl I o fra le Vle e i bassi.

6 come per la 2ª batt., alle arpe non è prescritto il segno di "arpeggiato" in **A** e ugualmente, nel corrispondente passo della romanza di Sant. e da quanto desunto dalle **Rec**, emerge tale segno.

6 Ob ***p***, desunto.

6 vedi nota di cui alla b. 4-5.

7-8 arpe, analogo discorso vale per queste due b. e per altre successive il cui effetto è provato dalle **Rec**. La prassi del tempo, mai del tutto esplicitata, rendeva implicita l'esecuzione di ogni accordo affidato a questo strumento con un arpeggio (solitamente ascendente), salvo contraria indicazione.

34 per la problematica relativa alle legature nelle terzine e nei gruppi irregolari, vedi prefazione.

49-50 A "O Lola ch'ai di mmaniche n cammisa", poi modificato nella versione corrente. Molti libretti a stampa, ben oltre la morte dell'autore, riportano invece nel IV vv. della Siciliana: "biato pi lu primo cu ti vasa", verso che già non compare in **A**. Questo in riprova della tormentata genesi della Siciliana da parte di persone estranee al dialetto originale.

53 A testo diverso da quello in uso e riportato nei libretti a stampa: "Si gghianca e russa comm' a lu cerasa".

58 A testo sensibilmente diverso da quello correntemente in uso e riportato in tutte le fonti a stampa: "la pizzo a risa", di cui non v'è traccia nemmeno nei vecchi libretti.

64 A, SP "primu va-su", mentre nei libretti a stampa "va-sa", in rima coi tre versi precedenti.

66 A "Mmocc' a la porta tua lu sango e spasu" di cui non vi è traccia nei libretti.

71 A "nce moro...", oltre a non trovarsi in alcuna altra fonte a stampa risulta errato avendo la "n" valore di negazione; idem per b. 74.

75 A "bbain mparavisu" lampante errore di trascrizione di Mascagni.

121 Cb ***pp*** desunto dai Vlc in **A** mentre in **SO/BB** è ***p***.

133 Timp ***p*** desunto da **BB**./ Vlc in **A** con legatura che lascia scoperta la croma di arrivo, in **BB** invece la legatura è posizionata in maniera più organica al passaggio e coerente con i Cb.

149-150 BB legatura diversa ai Cl. mentre in **A** l'ultima legatura finisce sulla prima croma tenuta della b. successiva, qui omologata ai Vl I e al relativo passaggio in **SO/BB**.

168 e seg. A la forcella di cresc. non è riportata, né lo ***sf*** nel battere immediatamente succ.; vi è una lunga forcella di diminuendo mentre nelle fonti a stampa compare tutta la messa di voce con il climax centrale in ***sf***.

1) INTRODUZIONE E CORO

Mascagni scrive a margine della pagine "per i tempi osservare la riduz. per canto e pianoforte[1]", anche se la maggior parte di questi tempi è comunque prescritta già in **A**.
In questo numero, come anche quelli successivi, Mascagni limita moltissimo, a differenza del preludio, le prescrizioni agogiche e dinamiche che dobbiamo desumere dalle fonti a stampa.

10 A ***f*** manca completamente, desunto dalle fonti a stampa.

32 Fl, Cor ***f*** aggiunto fra parentesi anche se non presente in **A**.

42,43 "rit." e "in tempo" non presenti in **A**, in **SP** "rall." e "a tempo" mentre in versioni più recenti di **SP** non vi è alcun segno agogico. In **Rec** si sente chiaramente il ritenuto operato da Ma. della durata di una b.

42 Tr ***f*** non presente in **A**, aggiunto fra parentesi.

45 e seg. nelle diverse edizioni a stampa della partitura d'orchestra vi è una forcella alla sezione archi discordante, in **SO** (e anche **SP**) di cresc. mentre in **BB** di dim.

48-49 "poco rit." e "a tempo" non presenti in **A** quanto invece in **SO BB** e **SP**.

49 Vni II, Vle semim. stacc. senza "pizz." in **A** tuttavia nelle **Rec** è chiaro l'utilizzo del polpastrello e in analogo passaggio di poco successivo, in **A**, il pizz. emerge, lo stesso valga per la ripresa dell'arco per la sola batt. 56.

52 Fl ***pp*** non presente in **A**, aggiunto.

63-64 "rit. e "rall" non in **A** ma nelle fonti a stampa.

64 Cr e Campane, ***p*** desunto dal contesto e dalle fonti a stampa come anche l'ingresso di Cl, Fag e III Cor a b. 69 (fra parentesi).

67 [poco accel. fino a tempo I] solo in **BB** e qui riproposto per non avere il subitaneo cambio di tactus a b. 71.

71 e seg. A accenti ai Trb vengono disegnati solamente per quattro battute mentre a Vlc, Cb, Tba, Timp una volta sola con segno di ripetizione delle battute che rende implicita anche la ripetizione degli accenti, di cui si trova conferma in **SO**.

82 A Camp. con cancellatura in matita e riscrittura nel rigo inferiore con un colpo solo per battuta.

88 A quest'ultima legatura non appare mai chiara, se debba o meno finire sul La di arrivo della nuova battuta, come suggerito dai legni, o semplicemente legare due semiminime come per i Vl I. Si è scelto di mantenere questa lieve incongruenza.

103,104 vedi passo analogo di cui alla nota 42,43.

103-105 A articolazione dei fiati con alcune crome staccate e staccato legate, non presenti in questa ripetizione ma aggiunti per coerenza ed.

111 e seg. A la parte dei Cb non è scritta o indicata in alcun modo, sicuramente una dimenticanza dell'autore.

111-149 A tutta questa sezione è posta, erroneamente da chi ha rilegato il manoscritto, dopo due facciate.

113 e seg. A Ott in risposta ai Fl cancellati in matita e segnati, con un tratto alquanto sbiadito, nel rigo degli Ob, in **SO/BB** la parte è mantenuta a questi ma con un "opp." in caso di mancanza dei due Ott in orch.

117 A manca, ai Vl II, la prescrizione per utilizzare l'arco nella sola b. come mancano le forcelle che però sono presenti all' Ar.

124,125,127 "rit.", "rall.", "rall. e dim. molto" non in **A** ma in tutte le fonti a stampa.

138 "***p*** *dolcissimo*" alle linee vocali in **A** non presente./ trattini agli archi, complice anche la voltata in **A**, non vengono più riportati, qui aggiunti per coerenza della sezione.

163 e seg. legni, ***p*** non presente in **A**, desunto da dalle fonti a stampa e dal contesto.

166 A legatura Vl II solo alle prima due semim., incoerente e smentito dalla quasi identica copia del passaggio a b. 228.

---

[1] probabilmente si riferisce allo spartito redatto da Mugnone la cui copia fatta per la G. Bellincioni, prima interprete del ruolo di Santuzza, Mascagni donò al suo collaboratore Nuccio Fiorda per la realizzazione di un film, poco prima della sua morte; successivamente il Fiorda lo donò a sua volta alla biblioteca del Conservatorio di Campobasso.

166 in **A** le legature del coro provengono dalla b. prec. ma non trovano riscontro in quella corrente, sicura dimenticanza dell'autore.

169 altra errata disposizione delle pagine del manoscritto.

178 e seg. questo passo è stato riscritto in 6/4 in luogo del 6/8 per rendere più omogenea la scrittura e coerente con le relazioni di tempo.

182 legatura ai Vni I non finisce sulla croma della nuova batt., come per i legni, ma viene troncata prima da Ma. che evidentemente conosceva il rischio di salire di 5ª con un'unica arcata in quel registro.

204 legature ai Vl I non presenti in **A** ma nelle fonti a stampa e desunte dalle **Rec**.

206 e seg. ***p*** a Ott, Ob, Cor desunti, non in **A**.

217 A legature di Fl e Ob sembrano finire sull'ultima croma anziché sulla semim. della b. succ. (come in **BB** e **SP**), tuttavia i legni vengono da una figurazione con punti che sarebbe incongruente con la successiva semim. legata (**SO** conferma questa scelta).

217 legatura ai bassi non presente in **A**, desunta dal similare cinque b. più avanti e comunque presente in **BB**.

230 A legatura del coro molto più corta questa 2ª volta, senza alcuna ragione, omologata.

231 A una sola parte per i Vc, dalle fonti a stampa invece le quartine sono convergenti/divergenti, privilegiata la fonte **A**.

233 e seg. semim. del coro femm. (inutile complicazione ritmico/visiva) sostituite con terzine curricolari al metro generale.

247-248 in **SO/BB** accenti agli archi, qui non riportati.

2) SCENA E SORTITA DI ALFIO [CON CORO]

1 manca una qualsiasi dinamica in **A**, ***p*** desunto dalle fonti a stampa.

9-10 A Vlc, linea in origine diversa poi corretta a matita, la seconda battuta avrebbe forse ricordato un po' troppo "suicidio" dalla Gioconda di Ponchielli, nella stessa tonalità.

9-10 A archi senza dinamiche, ***f*** e ***pp*** desunti dalle fonti a stampa.

17 cresc. alle linee melodiche, a differenza del passo simile a b 23., non compare in **A** e le fonti a stampa sono discordanti sulla lunghezza di tale segno e del punto di inizio del successivo dim.; in seguito al confronto con **Rec** e le fonti a stampa si è stabilita una differenza fra i due passi in relazione all'accumulo di energia diverso per differente massa orchestrale e perché la seconda volta, con ingresso degli ottoni, necessita di maggior sfogo sonoro, laddove la prima volta il cresc. è solo accennato (e senza accento sul culmine) per poi scemare.

26 rall. nelle fonti a stampa concordi ma non in **A**.

31 BB Sant. ultime due note: croma con punto e semic. come confermato dalle **Rec**, tre crome in **A** e nelle restanti fonti a stampa.

33 A articolazioni miste fra Vl I e legni e in opposizione alle fonti a stampa; accento presente solo a Fl Ob Cl, esteso anche ai Vl I in accordo con **BB.**
In **BB, Rec** quartina di semic. con ultime due note staccate.

34 manca ***sf*** in **A** ma compare in tutte le fonti a stampa e sembra emergere da **Rec**.

36 A Sant. legatura ultimo mov. non presente quanto invece in tutte le fonti a stampa.

36 A Ob,Fag senza "dolce"; in **SP** ***p***, in **SO/BB** differenziato: Ob **p**, Fag ***pp*.**

37-38 come di consueto, le agogiche come "affrett." e "rit." non sono presenti in **A** quanto invece in **SO/BB** e **SP**.

45 SO/BB archi ***pp***.

46 Rec Sant. inversione di altezza delle ultime due crome: Fa-Mi♭.

48 e seg. legature Sant. solo in **SO/BB** e **SP**, non in **A**, eccetto quella di b. 53.

48 Cor. ***p*** aggiunto, non in **A**.

52 "stentate" e accenti alla linea di Sant. non in **A** ma in tutte le fonti a stampa e in **Rec**.

55 ***f*** e cresc. a tutti, dinamiche linea vocale Sant. non presenti in **A** ma solamente nelle fonti a stampa**.**

56 dinamiche a Cl, Fag, Cor e Cb mancanti in **A**, desunte dalle fonti a stampa anche se non di sicura attribuzione, ascoltata **Rec**.

64-66 cancellature di Ma. su parti raddoppiate nei fiati per un'orchestrazione più massiccia, poi ricusata.

65 BB Vl I, crome con accenti, anche mentre Ma. utilizza i punti in **A**, che noi manteniamo.

68 Rec, di tradizione Sant. tace per la restante parte di b., dopo "entrare", per attaccare il La acuto sull'accordo di arrivo della b. seguente.

69 Timp, ***f*** desunto dal contesto, non presente in **A**.

69 Sant. "affrett." nelle fonti a stampa.

77-79 legature di Lu. discordanti nelle fonti, posizionate ragionevolmente al canto e al testo.

85 "cresc. poco a poco" presente nelle fonti a stampa ma non in **A**.

93 Ob ***p*** non in **A**, desunto dal contesto e da **BB**.

112 A *p* non compare, in **BB** già dalla seconda croma della b. mentre in **SP** e **SO** solo dall'incipit del canto di Alfio; da qui alla fine del num. saranno segnate senza parentesi solamente le dinamiche presenti in **A** dal momento che le **Rec** non aiutano a stabilire con maggior accuratezza se tutte le prescrizioni dinamiche presenti nelle fonti siano volute o accettate dall'autore; quelle proposte dal curatore sono state invece segnate fra parentesi.

113 e seg. A accenti solo ai bassi, mentre in **SO/BB** e **Rec** anche a Vl I,II, Vle.

117 *p* ai legni solo in **BB** mentre compare un "marcato" in **A**, **SO** al Fag.

139 A *f* a tutta l'orchestra segnato all'inizio della b. succ. anche se improbabile e incoerente, corretto e anticipato.

142 A *p* non presente, desunto da **BB** e dall'ascolto di **Rec**.

148,149 Fl, Cl, Vl I forcella di cresc. non presente in **A**, desunta da **SO/BB, sp**.

155 accenti sulla semiminima di legni e Vl I non presente in **A** ma in tutte le fonti a stampa, tuttavia pur non essendo **Rec** risolutiva in questo punto riteniamo non debbano essere riportati.

160-167 le forcelle di cresc. non compaiono mai in **A** mentre sono discordanti nelle fonti a stampa, in accordo con **Rec** si sono mantenute solamente quelle delle ultime quattro battute del passo.

169 e seg. legature alla parte di Alfio non presenti in **A**, desunte dalle fonti a stampa.

171 e seg. in **A** mancano i segni di arpeggiato che invece si trovano nelle fonti a stampa tuttavia non sembrano attendibili, con conferma di **Rec**.

197 l'A non è affatto chiaro nel prescrivere a Vlc e Cb quando riprendere l'arco (complici anche le numerose pagine, poi tagliate, contenenti alcune ulteriori variazioni), in **BB** l'indicazione è posta a b. 200 (nuovo cambio di chiave) ma, sensatamente, riteniamo che queste sezioni debbano riprendere a suonare "con l'arco" insieme a Vl I, II, Vle (ultimo levare di questa b.).

199 A prima del cambio di chiave vi è un'altra variazione poi segnata dallo stesso Ma. con "taglio" di 53 battute.

208 e sim. non è mai chiaro fra **A**, le fonti a stampa e i libretti se debba essere usato il congiuntivo o il tempo presente per "squillano" e "scalpita", la presente edizione opta per il tempo presente in tutti i casi.

232 A *p* segnato solo ai Timp. mentre **BB** riporta lo stesso per gli archi e il coro e **SO** addirittura ***pp*** /la forc. di cresc. non è presente in **A**.

3) SCENA E PREGHIERA

1 A Timp. senza dinamica, ***ff*** in **BB** e genericamente ***f*** in **SP**, mentre **SO** rimane del tutto priva di indicazione, si è optato per un un solo ***f*** posto fra parentesi.

11 A, da questo punto fino alla fine del numero, un tono sopra rispetto alle fonti a stampa e poi segnato in matita "un tono sotto".

48 e seg. vi sono altre pagine, più avanti nel manoscritto, che riportano lo stesso passo ricopiato dalla stessa mano ma con alcune piccole differenze nelle legature e in un "opp."

56 alle crome degli ottoni i punti di staccato sono aggiunti seguendo l'indicazione testuale di **A**: "stacc.".

77 ***p*** agli archi non in **A** ma suggerito dalle fonti a stampa e da **Rec**, nonchè dal contesto.

79 A archi riportano uno strano disegno di croma e semim. ma sulla croma è sempre posta una barra che darebbe adito a due differenti interpretazioni: come segno di acciaccatura (ma nella successiva semiminima manca comunque il punto) oppure come segno abbreviato per i ribattuti; di queste ipotesi non si trovano riscontri in alcuna success. fonte a stampa né in **Rec**. Inoltre, in questa prima battuta, all'ultimo movimento delle Vle sembrerebbe essere affidato un gruppo di tre crome (stranamente solo qui), segnate con una semim. sbarrata.

98,99 legature a cavallo con la b. seg. discordanti nelle fonti mentre in **A** compare soltanto all'Ott, qui estesa anche agli altri legni e ottoni con il medesimo disegno. La legatura tratteggiata del terzo mov. è suggerito dal coro e in parte dal simile disegno appena precedente.

99 forcella di dim. non presente in **A** ma suggerita dalle fonti e da **Rec**.

100 e seg. tutte le indicazioni agogiche fino alla fine del numero non sono presenti in **A** bensì in tutte le fonti a stampa confermate da **Rec**; le uniche che non sono state inserite in edizione sono i grandi rit. a ridosso dei punti culminanti, esagerati dallo stesso Ma. in **Rec**.

106 A Cor con segni di ribattuto (manca comunque il segno sulla seconda semim.) che non compaiono in nessuna altra fonte, sono stati comunque inseriti per la loro particolarità riscontrata nel manoscritto.

111 e seg. ***p*** e "cresc." non in **A,** come anche tutti i successivi segni dinamici e di cresc./dim. qui riportati seguendo le fonti a stampa e **Rec**.

118 mf non in **A** ma in **BB**, nelle altre fonti a stampa ***f*** che però sembra eccessivo visto il lungo cresc. successivo.

4) ROMANZA E SCENA

1 e seg. la quasi totalità delle dinamiche segnate (le uniche appaiono da b. 82) non hanno origine da **A** bensì dalle successive ed. a stampa, vagliate e confrontate con **Rec**; per evitare troppe fastidiose parentesi e forcelle tratteggiate (che sarebbero state onnipresenti) si sono lasciati i segni senza alterazioni tipografiche. Le prescrizioni agogiche non sono mai presenti in **A** e sono state quindi mutuate dalle fonti a stampa.

62 SO/BB,SP all'Ob tre accenti sulle ultime tre crome (Mi) che non compaiono in **A** e non vengono riportate perché di dubbia attribuzione anche prendendo in esame **Rec**.

102 A Cl senza legatura, chiaramente dimenticata.

107 ***ppp*** in **BB** e **SP**.

5) SCENA E DUETTO SANTUZZA TURIDDU

Come in altri numeri dell'opera, le dinamiche e le forcelle sono quasi del tutto mancanti in **A**.

3 la forcella di cresc., non presente in **A,** comincia mezza battuta prima in **BB**.

4 A,SO "arco" segnato dalla quartina di semicrome mentre in BB dalla croma precedente, per avere il tempo del cambio, anche **Rec** sembra confermare questo emendamento; del resto, nonostante **SO** riporti "arco" dalla quartina, le crome precedenti hanno un segno di arcata in su, incompatibile con la gestualità del pizzicato.

32,34 legature Turi. non in **A** bensì in **SO/BB** e **SP**.

38 legature a Sant. discordanti nelle fonti, mantenuta quella di **A**.

40,42-43 forcelle ad archi e Sant. non in **A** ma nelle fonti a stampa.

51 e seg. forcelle di cresc. non in **A**.

53-55 legatura 2° Cor non presente in **A** ma desunta da quelle di Fag e Cl, modificate rispetto ad **A** che le vorrebbe concluse prima della fine del moto ascendente, senza alcun motivo.

58 A mancano accenti al 1° Tbn, anche se figurano in Vlc e Cb, aggiunti.

60 legatura Sant. mancante in **A**, accento a Turi. mancante nelle fonti a stampa.

75,86 forcelle cresc. non in **A** ma nelle fonti da stampa.

81 forcella di dim. non in **A**.

132 forcella di cresc. non in **A** ma nelle partiture a stampa e chiarissimo in **Rec**.

145 "***f*** molto sentito" non in **A** ma dalle fonti a stampa, il successivo cresc. è affatto distinguibile in **Rec.**

155 cresc. non in **A** ma nelle fonti a stampa e in **Rec.**

165 Lola, accento sul levare non è presente in **A** ma in tutte le fonti a stampa.

184 dinamica (***f***) assente da **A** ma mutuata dalle fonti a stampa.

193 emendata la sillabazione "Dio" che era trattato come un monosillabo nelle varie fonti compresa **A**.

195 accento a Turi. non in **A** ma presenti quelli appena successivi.

199 ***f*** a tutta l'orchestra non in **A** ma nelle fonti a stampa nonché implicito nel contesto.

203 "Lento" non in **A**, presente invece il "rall.".

204 ***p*** a Cl, Fag, Cor non in **A** ma nelle fonti a stampa.

209 A sillabazione diversa dalle fonti a stampa e senza ripetizione "rimani, rimani...", d'altra parte **Rec** non può esserci d'aiuto in questo punto cantando Sant. un ritmo ancora diverso rispetto alle sillabe, pur rispettando la tradizione success. ad **A**.

220 forcelle di cresc. non in **A** mentre è presente un accento alla seconda semim. dei bassi con ***sf*** che manca in tutte le successive fonti.

222 diversa sillabazione di Sant. in **SO/BB** e **SP** per questa ripetizione tematica che non trova riscontro in **A**.

225-226 A forcelle presenti ai fiati e non agli archi, qui estese anche a questi ultimi.

232 in una prima stesura le doppie quartine erano affidate al Cl, poi lasciate alle sole arpe.

260 Sant. con ***p***, rarissimo caso di dinamica alle voci.

267 archi senza dinamica (come di consueto), in **BB** ***f*** (non giustificato) in **SO,SP** ***pp*** con cresc., propendiamo per mantenere il cresc. (in accordo con **Rec**) ma senza dinamica di partenza che quindi si ritiene implicita dalla precedente.

275 i segni di staccato in **A** non sono mai chiari, soprattuto sul loro punto di fine, si è ritenuto doverli aggiungere fino alla b. precedente il cambio di orchestrazione.

281 A Sant. con minima puntata di cui però non c'è traccia nemmeno in **Rec**.

282 A accenti alle prime due semim. a Fag e Trb (solo seconda nota) mentre non a Vlc/Cb, aggiunti, anche in accordo con **SP**, a tutte le note del passaggio della linea di basso.

288 A Timp.,Vlc, Cb dopo un'intera b. di ***ff*** ritornano al ***p*** (non subito) anche se in **Rec** il volume di questi tremoli rimane pressoché uguale una volta cessata l'orchestra.

290 A Sant. con semim. puntate in 6/8 anziché in 2/4 come nelle fonti a stampa, più coerenti con la parte di Turiddu.

294 "Allegro" non in **A**/ alcuna legatura a Vle e Vlc, ipotesi corroborata dall'ascolto di **Rec**.

6) DUETTO ALFIO-SANTUZZA

3,5 A articolazione del passo poco chiara, ci rifacciamo a quella la cui presenza è maggioritaria nelle fonti e dall'ascolto di **Rec.**

15,16 forcelle e dinamiche non in **A.**

19 A Vlc senza dinamica (come per gli altri archi) ma Fag riporta ***p*** legatiss./ ***pp*** agli archi non in **A** ma nelle fonti a stampa e implicito nel contesto.

65,66 A ripetizione del testo "Turiddu mi tolse l'onore" anziché il corrente "per la vergogna mia..." da cui derivava un diverso tratteggio delle legature.

78 A "in tempo" e ***pp*** non presente, il primo in alcuna altra fonte ma risulta implicito, il secondo anche nelle fonti a stampa

89 e seg. forcelle a Trb e Tba desunte da quella lunga di Fag e bassi che hanno la discesa completa/ ***f*** agli archi e Cor desunti dalla dinamica di arrivo degli altri strum, ipotesi corroborata dalle fonti a stampa e **Rec**.

103 e seg. A scale ascendenti di Fl e Cl senza forcella ma la prima, nella b. precedente, la riportava, aggiunte.

104 A Alfio, Vl I senza legature, al primo sono state aggiunte per coerenza con le risposte di Sant e il raddoppio del 1° Fag, mentre alla sezione dei Vl il disegno è stato lasciato sciolto come si può chiaramente sentire da **Rec**.

107 A Alfio canta una ripetizione testuale mentre nelle fonti a stampa appaiono altri versi (correntemente in uso) "il sangue voglio, all'ira ...", ne segue che le legature alla parte vocale siano diverse, sono state scelte quelle di **SP**.

122 staccato al 1° Trb aggiunto, desunto da Fag e bassi.

128 A qui i puntini di abbreviazione sembrano solo indicare le quartine e non lo staccato, diversamente da altre zone della partitura.

130 BB, SP "Allegro assai" anziché "Vivace" presente in **A** e **SO**.

INTERMEZZO

In tutto il numero i segni agogici e dinamici riportati provengono da un autografo mascagnano del 1888 dell'intermezzo in particella che lo stesso autore segue pedissequamente (salvo una messa di voce nella terza b. posticipata a quella seguente) nell'incisione del 1940 e che risulta molto ricca di particolari mancanti in **A.**

1 legatura ai Vlc non in **A**/ legatura Vl I diversa nelle fonti a stampa.

3 legatura fra secondo e terzo mov. dei Vlc non in **A** ma desunta da **Rec** e introdotta per maggior coerenza con i Vl II.

7 A l'accento "tradizionale" sulla quintina non è presente neppure in **Rec** dove il Ma. direttore mantiene il livello di ***pp***.

13 e seg. nella prima stesura (confermata anche dall'autografo in riduz. pianistica) non c'era il solo dell'Ob bensì delle quartine (la prima acefala) staccate sulla triade di La minore ad opera di Ott e Fl.

41-42 questa variazione di articolazione, rispetto ai due precedenti casi, si trova solamente nella particella autografa presa in esame.

7) SCENA, CORO E BRINDISI

In questo numero le dinamiche (esclusi due punti e alcune forcelle) sono totalmente mancanti in **A**, per questo motivo sono state aggiunte quelle provenienti dalle fonti a stampa dopo un'attento confronto; anche le legature, specialmente quelle al coro, sono quasi del tutto assenti.

1-42 questo intervallo di b. non c'era nella prima stesura, la transizione di 16 b. da [50 bis] al "Larghetto" sono state scritte in un secondo momento e inserite dentro il faldone, mentre della ripetizione dell'introduzione in La maggiore con le campane vi è una traccia nella forma di aggiunta in matita di alcuni segni per indicare dove dovesse iniziare la ripetizione (parte della campana accorciata).

32,33,39-42 messa di voce non in **A** ma distinguibile in **Rec** e mutuata dalle fonti a stampa.

43 ***p*** ai Timp non in **A** e ***pp*** ai Cor compare nel passo corrisp. (63)/ accento solo ai Cor mentre gli archi avevano un trattino poi cancellato, ci si è attenuti alle fonti a stampa, dopo una verifica di **Rec**.

44 A punti di stacc. agli archi mancanti (nella ripetizione del passaggio, poco più avanti con le voci femminili, i fiati riportano invece lo stacc. sulle crome e gli stessi archi lo riportano da b. 84), da **Rec** si evince chiaramente la volontà di staccare sempre le tre crome.

60 alcuna articolazione sulle terzine dei Cl, come anche nella ripetiz. ad opera degli Ob, in conclusione dell'episodio, prima del brindisi, i legni riportano uno staccato legato (ma fa parte di un'altro inciso), mentre subito dopo i Cl riportano una legatura semplice, che sembra essere confermata da **Rec**.

71,72 archi senza accento in **A** ma desunti dal passaggio precedente.

92-93 A alcun dim. al coro o ai Cor che pur si sente distintamente in **Rec** ed è supportato dalle fonti a stampa.

106 Fl ***pp*** non in **A** ma desunto dal contesto.

107 "rall. sempre più ***p***" nelle fonti a stampa.

113 "più mosso" non in **A** ma nelle fonti a stampa.

115 dinamiche non in **A**, ***mf*** desunto da **SO,SP**.

126 ***ff*** a tutta l'orchestra non in **A**, desunto dalle fonti a stampa e **Rec**.

132 cresc. ai legni non in **A** ma nelle fonti a stampa.

144-146 "ritmo di 3 battute" in **A** poi cancellato (prassi esecutiva anche dello stesso Ma. fu quella di dilatare estremamente la prima battuta di fatto raddoppiandone il valore)/ dinamiche: ***f*** poi ***p*** non in **A**.

156 ***ff*** non in **A**.

168-171 "ritmo di 4 batt." in **A**, poi cancellato.

168 e seg. dinamiche non in **A**, tutte desunte da dalle fonti a stampa e da **Rec**.

193 A nessuna traccia di ***p*** e cresc. che però sono ben chiari in **Rec**.

204 A nella prima stesura un'ulteriore variazione di 20 b., poi tagliata.

215-222 A alquanto caotico e pieno di rimandi, ripetizioni di sezioni più o meno lunghe, poi ricusate, e piccole transizioni.

219 e seg. ***p*** e ulteriori differenziazioni dinamiche non compaiono in **A**, in **Rec** si sente un unico grande ***f*** generale fino alla fine del numero.

8) FINALE

2 mancano dinamiche in **A**, in **BB** ***f***, mentre in **SO** e le ed. più recenti di **SP** ***ff***, si è optato per il ***ff*** che mantiene implicitamente il volume appena lasciato dalla chiusa del coro.

10 Fag, Trb ***sf*** in **A** segnato solo success. in maniera testuale.

16 A Lola senza legatura e dinamica/ "Largo" non presente.

17 A Vle con legatura diversa rispetto alle fonti a stampa.

20 coro femm. ***pp*** non in **A** ma implicito dalla didascalia "sottovoce"

26 forcelle Vlc non in **A** e nemmeno "affrett. un poco", desunti dalle fonti a stampa.

34 "lunga pausa" prima dell'intervento di Alfio non in **A** ma nelle fonti a stampa e si rende necessaria osservando la didascalia "Si abbracciano."; inoltre in **A** la parte di Alfio presenta una pausa iniziale di sedicesimo e una centrale (alla battuta) di ottavo puntato.

34 - fine dell'opera A in origine un tono sopra poi abbassato.

35 ***pp*** di arrivo del dim. non in **A**.

39 A Vlc senza ***p*** né forcelle (che sono posizionate in punti diversi nelle fonti a stampa).

40-43 forcelle non in **A**.

48,49 forcella cresc. non in **A**.

71-76 A mancano dinamiche, forcelle, accenti, corona di b. 75, "poco rit.", "deciso", tutto desunto dalle fonti a stampa e **Rec**.

72 A due battute in più di una prima stesura, poi cancellate.

81 "Moderato" non in **A/** ***p*** idem.

91 "morendo" non in **A**.

92,125 le dinamiche e le forcelle di cresc. in questo intervallo di b. sono riportate come da Rec, non assecondando le fonti a stampa né **A**, completamente privo di segni.

138,140 forcelle di cresc. e ***pp*** non in **A** ma nelle fonti a stampa e confermate da **Rec**.

143-148 e seg. legature Cl non in **A** e contrastanti fra le fonti.

149 accenti a Ob e archi e dim. desunti da **Rec** e fonti a stampa, non in **A**.

153 indicazione metronomica in **A** differisce dalle fonti a stampa: 96 **A**, 80 **SO/BB, SP**, Ma. in **Rec** comincia il passo con un tactus ancor più basso (60 ca).

153-162 nelle fonti a stampa compaiono diverse forcelle di cresc. (153,155,157) che non sono riconducibili ad **A** né a **Rec**, nella quale Ma. mantiene l'orchestra su uno stesso livello di volume, gli unici cresc. qui approvati sono quelli in fine di frase (160-163) perché prodotti anche dall'autore in **Rec**.

161 legature dei legni incongruenti in **A**, scelta quella più lunga affidata alla linea vocale.

163 "rall." e ***pp*** non in **A**.

166 "Largo" non in **A**

170-172 il ***pp*** alle varie entrate di legni e Cor non compare in **A** ed è aggiunto dal curatore seguendo le fonti a stampa e **Rec**.

173 e seg. dinamiche e forcelle non presenti in **A** né tantomeno le prescrizioni agogiche, in questa ed. sono state mantenute solamente le forcelle, ben distinguibili in **Rec**, e alcune dinamiche solo a partire dalla 5ª b. di questo episodio.

179 A orchestrazione sensibilmente diversa per i fiati e continuativa, anche a b. 180 (questa orchestrazione mai cancellata nel manoscritto non si ritrova nelle fonti a stampa e nemmeno all'ascolto della versione diretta dall'autore nel 1940).

186 e seg. dinamiche non presenti in **A** ma in tutte le fonti a stampa, in particolare il ***fff*** non è stato integrato nella presente ed. perché non confermato da **Rec** in cui si sente un generico ***f***.

192 in origine quattro b. (in 3/4) in più rispetto alle versioni successive.

196 ***p*** e "agitato" non in **A** ma udibile in **Rec** e giustificato dal successivo cresc. e ***ff*** alle b. 202-206 presente nel manoscritto.

219,223 "affrett. assai" e "rit. assai" non in **A**, in **Rec**, sono entrambe rispettate dall'autore.

229 A in precedenza accordo di colore di tenori e bassi dietro la scena poi cancellato, tuttavia in **Rec** se ne sente una traccia.

236 "rit. assai" non in **A**, in **Rec** nessuna particolare attesa.

242 "precipitando" (o "precipitato") in **SO/BB**, **SP**, ma non in **A** e **Rec**.

249 in **A** "Sostenuto" per le ultime quattro b. non presente, tuttavia **Rec** conferma le prescrizioni delle fonti a stampa.

Andreas Gies

Critical commentary

PRELUDIO [E SICILIANA]

1 in the printed sources there is a slur up to the first B♭ of the Vl I which does not appear in **A** nor in **Rec**.

1 accents in Vl I/II, Vle not present in **A**, as instead in **SO** and **BB** on the first notes of the aforementioned sections while in **SP** an accent is also found in the G of Vlc. However, in the historic recording, conducted by the author in 1940 and in the one recorded live in Holland in '38, these accents absolutely do not emerge at a careful listening.

2 Harps, the chord is certainly arpeggiated even if not explicitly indicated in **A** and **BB**, but instead in **SO** and **Rec**.

3 single slur along the whole beat at Vl I and not very two notes as in **BB**; note the difference within **A** in the slurs of the same passage in the Romanza of Sant. (bars 86-87).

4 Vl I slur along the whole bar in **A** while, in **SO** and **BB**, only the last three eighth-notes are tied, equally to the next bar.

4,5 crescendo extended to the whole string section and deduced from the one of the Vl I in **A**; often, in the autograph, the cresc. or dim. hairpins (when present) are shown above the Vl I staff or between the Vle and bass lines.

6 as for the 2nd bar, the Harps, in **A**, are not prescribed to play "arpeggiato" and likewise, in the corresponding passage of the Romanza of Sant. and from what is deduced from **Rec**, the correspondent sign emerges.

6 Ob ***p***, deduced.

6 see note of bars 4-5.

7-8 Harps, the same goes for these two bars and for other subsequent ones whose effect is proven by **Rec**. The practice of the time, never fully explicit, made it implicit to perform each chord, entrusted to this instrument, with an arpeggio (usually ascending), unless otherwise indicated.

34 for problems regarding slurs in irregular groupings see Preface.

49-50 A "O Lola ch'ai di mmaniche n camisa", later modified in the current version. Many printed librettos, well after the composer's death, instead report in IV verse of the Siciliana: "biato pi lu primo cu ti vasa", verse that does not appear in **A**. This as a proof of the tormented genesis of the Siciliana by stranger authors to the original dialect.

53 A different text from that in use and reported in the printed librettos: "Si gghianca e russo comm 'a lu cerasa".

58 A text significantly different from that currently in use and reported in all printed sources: "la pizzo a risa", of which there is no trace even in the old librettos.

64 A, SP "primu va-su", instead of "va-sa" found in the printed librettos, in rhyme with three previous verses.

66 A "Mmocc' a la porta tua lu sango e spasu" of which there is no trace in the librettos.

71 A "nce moro...", in addition to not being found in any other printed source, it is incorrect having the "n" negative value; idem for b. 74.

75 A "bbain mparavisu" glaring transcription mistake by Mascagni.

121 Cb ***pp*** deduced from Vlc in **A** whereas in **SO/BB** it is ***p***.

133 Timp ***p*** deduced from **BB**./ Vlc in **A** with slur that uncovers the last eighth-note, in **BB**, instead, the slur is placed in a more organic way coherently with the Cb.

149-150 BB different slur to Cl whereas in **A** the last slur ends on the first eighth-note of the following bar, here homologated to the first Vl I and to the related passage in **SO/BB**.

168 and following A the cresc. hairpin is not reported, nor the ***sf*** in the immediately following down-beat; there is a long diminuendo hairpin while in the printed sources the "messa di voce" appears with the central climax in ***sf***.

1) INTRODUZIONE E CORO

Mascagni writes in the margin of the page "for the tempi see the vocal score[1]", even if most of those are already indicated in **A**.
In this piece, as well as the following ones, Mascagni very much limits, unlike the Prelude, the agogics and dynamics that we must deduce from the printed sources.

10 A ***f*** is completely missing, taken from the printed sources.

32 Fl, Cor ***f*** added in brackets although not to be found in **A**.

42,43 "rit." and "in tempo" not in **A**, in **SP** "rall." and "a tempo", whereas in more recent versions of **SP** there is no agogic sign**.** In **Rec**, a "ritenuto" operated by Mascagni of the duration of a bar is clearly hearable.

42 Tr ***f*** not in **A**, added in brackets.

45 and following in the different printed editions of the full-score there is a discordant hairpin in the string section, in **SO** (and also **SP**) it is a cresc. whilst in **BB** a dim.

48-49 "poco rit." and "a tempo" not in **A** but in **SO**, **BB** and **SP**.

49 Vni II, Vle the staccato quarter-note without "pizz." in **A** but in **Rec** the pizzicato effect appears clear. Equally to a further similar passage, in **A**, where the "pizz." indication is found. Idem for the "arco" indication on bar 56.

52 Fl ***pp*** not in **A**, added.

63-64 "rit. and "rall" not in **A** but in the printed sources.

64 Cr and Campane, ***p*** deduced from the context and from the printed sources, as for the entrance of Cl, Fag and III Cor in bar 69 (in brackets).

67 [poco accel. fino a tempo I] just in **BB** and here accepted to avoid the abrupt change of tactus at bar 71.

71 and following A accents to Trb are only written in the first 4 bars, whereas just once to Vlc, Cb, Tba, Timp with a repeat sign for that single bar that makes also the articulation tacit. **SO** confirms this extension.

82 A Camp. was differently notated, then erased in pencil and newly written as it is now, with just one beat per measure.

88 A this last slur never appears clear, whether or not it should end on the A of the subsequent measure, as suggested by the woodwinds, or simply on the second quarter-note as for the Vl I. The editor has been chosen to maintain this slight inconsistency.

103,104 see similar passage at bars 42,43.

103-105 A winds articulations with staccato and portato eighth-notes, not to be found in this repetition but added for internal consistency.

111 and following A Cb part is not written, surely forgetfulness by the composer.

111-149 A this whole section is placed, erroneously by the person who bound the manuscript, after two pages.

113 and following A Ott in response to the Fl erased in pencil and marked, with a somewhat faded stroke, in the Ob staff; in **SO/BB** the part is entrusted to the Ob but with an "opp." indication, in case of absence of the two Oct in the orchestra.

117 A Vl II the indication to use the bow only in this bar is missing, as the hairpins are missing but in the Harp part.

124,125,127 "rit.", "rall.", "rall. e dim. molto" not in **A** but in all printed sources.

138 "***p*** *dolcissimo*" to the vocal staves not in **A**./tenuto marks in the strings, due to the turning of the page in **A**, are no longer indicated, here added for consistency of the section.

163 and following woodwinds, ***p*** not in **A**, deduced from the context and the printed sources.

166 A Vl II slur only on the first two quarter-note, inconsistent and denied by the almost identical copy of the passage at bar 228.

[1] it probably refers to the score prepared by Mugnone whose copy made for G. Bellincioni, first interpreter of the role of Santuzza, Mascagni donated to his collaborator Nuccio Fiorda for the making of a film, shortly before his death; subsequently Fiorda donated it in turn to the library of the Campobasso Conservatory.

166 in **A** the slurs of the chorus parts come from the previous bar but are not indicated in the current, certain forgetfulness of the author.

169 other incorrect order of the manuscript pages.

178 and following this passage has been rewritten in 6/4 instead of 6/8 to make the passage easier and consistent with the time relations.

182 Vni I slur does not end on the eighth-note of the new bar, as for the woodwinds, but is early truncated by Ma. who evidently knew the risk of going up a 5th with a single bow-stroke in that high register.

204 slurs to the Vl I not in **A** but in the printed sources and deduced from **Rec**.

206 and following *p* to Ott, Ob, Cor deduced, non in **A**.

217 A slurs on Fl and Ob seem to end on the last eighth-note instead on the quarter-note of the next bar (as in **BB** and **SP**). However, the woodwinds come from a staccato figuration that would be inconsistent with the subsequent slurred quarter-note (**SO** confirms this choice).

217 slur to the basses not in **A**, deduced from the similar passage five bars later and to be found in **BB**.

230 A slur to the chorus parts much shorter this 2nd time, without any reason, homologated.

231 A only one part for the Vc whereas, in the printed sources, the four-note accompaniment is splitted in two convergent/divergent eighth-notes, **A** was here followed.

233 and following quarter-note in the female chorus part (useless rhythmic/visual complication) replaced by normal eighth-note triplets.

247-248 in **SO/BB** accents to the strings are here not reported.

2) SCENA E SORTITA DI ALFIO [CON CORO]

1 A devoid of dynamics, ***p*** deduced from printed sources.

9-10 A Vlc, originally a different melodic line, then corrected in pencil, the second bar would perhaps have recalled too much the aria "suicidio" from Ponchielli's La Gioconda, in the same key.

9-10 A strings without dynamics, ***f*** and ***pp*** from printed sources.

17 cresc. to the melodic lines: unlike the similar passage in bar 23, it does not appear in **A** and the printed sources are discordant on the length of this sign and about the starting point of the next dim.; after the comparison between **Rec** and the printed sources, a difference was established between the two passages in relation to the accumulation of different energy for different orchestral weights and because the second time, with the entry of the brass section, it needs more sound outburst, where the first time the cresc. is only alluded (and without accent on the climax) and then fades away.

26 rall. in the printed sources but not in **A**.

31 BB Sant. last two notes: dotted eighth and crotchet as confirmed by **Rec**, three eighth-notes in **A** and in the printed sources.

33 A heterogeneous articulations between Vl I and woodwinds not confirmed by printed sources; the accent is found only to Fl, Ob, Cl, here extended to Vl I in accordance with **BB.**
In **BB, Rec** group of quarter-notes with staccato dots on the last two.

34 no ***sf*** in **A** but in all printed sources and seems confirmed by **Rec**.

36 Sant. slur on the last beat not to be found in **A** but in all printed sources.

36 A Ob, Fag without "dolce"; in **SP *p***, in **SO/BB** differentiation: Ob **p**, Fag ***pp*.**

37-38 as usual, the agogics such as "affrett." and "rit." not to be found in **A** but in **SO/BB** and **SP**.

45 SO/BB strings ***pp***.

46 Rec Sant. invertion of the pitch of the last two eighth-notes: Fa-Mi♭.

48 and following Sant. slurs just in **SO/BB** and **SP**, not in **A**, except for the one in bar 53.

48 Cor. ***p*** added, not in **A**.

52 "stentate" and accents to the melodic line of Sant. not in **A** but in all printed sources and in **Rec**.

55 ***f*** and cresc. to all, dynamics to Sant., not in **A** but just in the printed sources**.**

56 dynamics to Cl, Fag, Cor and Cb missing in **A**, deduced from printed sources although the extension, taken into consideration **Rec**, to those staves is not sure.

64-66 erasures by Ma. on the doublings in the wind section, this heavier orchestration was then rejected.

65 BB Vl I, eighth-note with accents, even if Ma. draws dots in **A**, which the editor prefers.

68 Rec, following the tradition, Sant. does not sing for the rest of the bar, after "entrare", in order to sing the high A on the first cord of the following bar.

69 Timp, ***f*** deduced from the context, not in **A**.

69 Sant. "affrett." in the printed sources.

77-79 Lu. slurs are discordant between the sources, the editor has placed them following the singing line and the text.

85 "cresc. poco a poco" in the printed sources but not in **A**.

93 Ob ***p*** not in **A**, deduced from the context and from **BB**.

112 A *p* is missing, in **BB** the dynamic appears since the second eighth-note of the bar whereas in **SP** and **SO** just on the beginning of Alfio' singing; from here to the end of the piece only the dynamics present in **A** will be marked without brackets since **Rec** does not help to establish more accurately whether all the dynamic indications present in the sources are desired or accepted by the composer; those suggested by the editor were instead marked in brackets.

113 and following A accents just to the basses whereas in **SO/BB** and **Rec** also to Vl I,II, Vle.

117 *p* to woodwinds just in **BB** whereas a "marcato" indication is present in **A**, **SO** to the Fag.

139 A *f* to the whole orchestra indicated at the beginning of the subsequent bar, although incoherent unlikely, corrected and anticipated.

142 A *p* not present, deduced from **BB** and from **Rec**.

148,149 Fl, Cl, Vl I cresc. hairpin not in **A**, deduced from **SO/BB, sp**.

155 accents on the quarter-note of the woodwinds and Vl I not in **A** but in all printed sources, however, although **Rec** is not decisive in this point, the editor believes they should not be reported.

160-167 cresc. hairpins never appear in **A** while they are discordant in the printed sources, following **Rec**, only those of the last four bars of the passage have been maintained.

169 and following Alfio's slurs not in **A**, deduced from printed sources.

171 and following in **A** lack of "arpeggio" signs whereas present in the printed sources, not reliable on this point, as confirmed by **Rec**.

197 A is not at all clear in prescribing to Vlc and Cb when to take the bow (also thanks to the numerous pages, then cut, containing some further variations). In **BB** the indication is placed at bar 200 (new key change) but, sensibly, it is to believe that these sections resume playing "with the bow" together with Vl I, II, Vle (last upbeat of this b.).

199 A before the key change there is another variation then marked by the same Ma. with a "cut" of 53 bars.

208 and similar it is never clear between **A**, the printed sources and the librettos, whether the subjunctive or the present tense should be used for "squillano" and "scalpita", the editor opts for the present tense in all cases.

232 A *p* only to Timp. whereas in **BB** also for strings and chorus; **SO** even indicates ***pp***/ cresc. hairpin not in **A**.

3) SCENA E PREGHIERA

1 A Timp. without dynamics, ***ff*** in **BB** and generically ***f*** in **SP**; **SO** devoid of indications, for this reason the ***f*** here was marked in brackets.

11 A, from this point to the end of the piece the music was a tone higher, then marked in pencil "a tone down".

48 and following there are other pages, later in the manuscript, which report the same passage copied from the same hand but with some small differences in the slurs and in a "opp."

56 staccato dots are added to the eighth-notes of the brass section following the textual indication in **A**: "stacc.".

77 ***p*** to the strings not in **A** but suggested by the printed sources, the context and by **Rec**.

79 A strings show a strange pattern of quaver and crotchet but, on the eighth-note, a slash is always placed which would give rise to two different interpretations: as an acciaccatura mark (but the dot is still missing in the following crotchet) or as an abbreviated sign for the repetition of the pattern; these hypotheses found no solution neither in the printed sources nor in **Rec**. Furthermore, in this first bar, the last beat of the Vle seems to be entrusted with a group of three eighth notes (strangely only here), marked with a slashed crotchet.

98,99 slurs are discordant in the sources while in **A** appears only to Ott, here also extended to other winds and brass with the same melodic line. The dashed slur of the third beat is suggested by the chorus and by the similar previous pattern.

99 dim. hairpin not in **A** but suggested by the sources and by **Rec**.

100 and following all the agogic indications up to the end of the number are not present in **A** but in all the printed sources confirmed by **Rec**; the only ones that have not been included in the edition are the big "rit." close to the climaxes, exaggerated by Ma himself. in **Rec**.

106 A Cor with "ribattuto" signs (however, the mark on the second half is missing) which not appear in any other source, however, they have been included due to their particularity found in the manuscript.

111 and following ***p*** and "cresc." not in **A,** as all the remaining dynamic signs and cresc./dim. hairpins here reported following the printed sources and **Rec**.

118 ***mf*** not in **A** but in **BB**, ***f*** in the other printed sources which seems lavish, taking into consideration the following long cresc.

4) ROMANZA E SCENA

1 and following almost all of the indicated dynamics (the only ones appear from b. 82) do not originate from **A** but from subsequent printed editions. screened and compared with **Rec**. To avoid too many annoying brackets and dashed hairpins (which would have been omnipresent) the editor left them without typographical alterations. The agogic indications are never present in **A** and have therefore been borrowed from printed sources.

62 SO/BB,SP three accents on the last eighth-notes (E) of the Ob which not appear in **A** and are here not reported as for being doubtful, even after comparing **Rec**.

102 A Cl without slur, clearly forgotten by the composer.

107 ***ppp*** in **BB** and **SP**.

5) SCENA E DUETTO SANTUZZA TURIDDU

As in other pieces of the opera, the dynamics and hairpins are almost completely missing in **A**.

3 cresc. hairpin not in **AB**, whereas in **BB** starts half bar before.

4 A,SO "arco" marked from the sixteenth-note quadruplet while in **BB** from the previous eighth-note, in order to have time to switch, also **Rec** seems to confirm this amendment; on the other hand, although **SO** carries "arco" from the quadruplet, the preceding eighth-notes have an up bow stroke sign, incompatible with the gestures of the pizzicato.

32,34 Turi.'s slurs not in **A** but in **SO/BB** and **SP**.

38 Sant.'s slurs discordant in the sources, **A** prevails.

40,42-43 hairpins to strings and Sant. not in **A** but in the printed sources.

51 and following cresc. hairpins not in **A**.

53-55 slur to the 2° Cor not in **A** but deduced from the ones of Fag and Cl, modified with respect to **A** in which they finish before the end of the upward motus, without any reason.

58 A accents are missing to 1° Tbn, although are to be found in Vlc and Cb, added.

60 Sant.'s slur not in **A**, accent on Turi.'s missing in the printed sources.

75,86 cresc. hairpins not in **A** but in the printed sources.

81 dim. hairpin not in **A**.

132 cresc. hairpin not in **A** but in the printed sources and clearly recognizable in **Rec**.

145 "***f*** molto sentito" not in **A** but in the printed sources, the subsequent cresc. clearly recognizable in **Rec.**

155 cresc. not in **A** but in the printed sources and in **Rec.**

165 Lola, accent on the upbeat not in **A** but in the printed sources.

184 dynamic (***f***) missing in **A** but taken from the printed sources.

193 spelling of "Dio" amended, which was treated as a monosyllable in various sources including **A**.

195 accent on Turi's not in **A** but present in the subsequent ones.

199 ***f*** to the whole orchestra not in **A** but in the printed sources and explicit in the context.

203 "Lento" not in **A**, "rall." instead appears.

204 ***p*** to Cl, Fag, Cor not in **A** but in the printed sources.

209 A different Hyphenation from printed sources and without repetition "rimani, rimani...". **Rec** cannot help us at this point because Sant. is singing an even different rhythm than the one of the syllables, while respecting the tradition subsequent to **A**.

220 cresc. hairpin not in **A** whereas an accent is present on the second quarter-note of the basses with a ***sf*** that lacks in all subsequent sources.

222 different Hyphenation by Sant. in **SO/BB** and **SP** for this thematic repetitions which does not match in **A**.

225-226 A hairpins to the winds and not to the strings, here extended to those.

232 in a first draft the double quadruplets were entrusted to the CL, then left to the Harps alone.

260 Sant. ***p***, very rare case of dynamics in the voices staves.

267 strings without dynamics (as usual), in **BB** ***f*** (not justified) in **SO**, **SP** ***pp*** with cresc., the editor tends to keep the cresc. (in accordance with **Rec**) but without the starting dynamic which is therefore considered implicit from the previous one.

275 the staccato marks in **A** are never clear, especially on their end point, it was considered necessary to add them up to bar preceding the change of orchestration.

281 A Sant. with dotted half-note of which the is no trace even in **Rec**.

282 A accents on the first two quarte-notes of Fag and Trb (just the second one) whereas not in Vlc/Cb, added, in accordance with **SP**, to all the notes of the passage of the bass line.

288 A Timp.,Vlc, Cb after a whole bar of ***ff*** they go back to ***p*** (not rapidly) although in **Rec** the volume of these tremolos remains the same once the rest of the orchestra has stopped.

290 A Sant. with dotted quarter-notes in 6/8 instead of 2/4 as in the printed sources, more consistent with Turiddu's part.

294 "Allegro" not in **A**/ no slur to Vle and Vlc, hypothesis corroborated by the listening to **Rec**.

6) DUETTO ALFIO-SANTUZZA

3,5 A unclear articulation of the passage, the editor prefers the one whose presence is majority in the sources and from the listening to **Rec**.

15,16 hairpins and dynamics not in **A.**

19 A Vlc without dynamic (as for the other string sections) but Fag has ***p*** legatiss./ ***pp*** to the strings not in **A** but in the printed sources and implicit in the context.

65,66 A repetition of the words "Turiddu mi tolse l'onore" instead of the current "per la vergogna mia..." from which a different outline of the slurs was derived.

78 A "in tempo" and ***pp*** not present, the first in no other source but implicit, the second also in the printed sources.

89 and following hairpins to Trb and Tba deduced from that long one of Fag and basses which have the complete descending pattern/ ***f*** to the strings and Cor deduced from the ending dynamic of the other instruments, hypothesis corroborated by the printed sources and **Rec**.

103 and following A ascending scales of Fl and Cl without hairpin but, the first, in the previous bar, was reported, added.

104 A Alfio, Vl I devoid of slurs, here added to the first for consistency with the answers of Sant and the doubling of the 1° Fag, whereas to the Vl the melodic line has been left non-legato, as one can clearly hear from **Rec**.

107 A Alfio sings a textual repetition while other verses (currently in use) appear in the printed sources "il sangue voglio all'ira...", it follows that the slurs on the vocal part are different, those of **SP** have been chosen.

122 staccato to 1° Trb added, deduced from Fag and basses.

128 A here the abbreviation dots only seem to indicate the quadruplet and not the staccato articulation, unlike other areas of the score.

130 BB, SP "Allegro assai" instead of "Vivace" present in both **A** and **SO**.

INTERMEZZO

Throughout the piece, the indicated agogic and dynamic signs come from an 1888 autograph of the intermezzo in short-score that the composer follows slavishly (except for a "messa di voce" in the third bar displaced to the following one) in the 1940 recording and which displays a wealth of details missing in **A**.

The second Piccolo, listed in the opera score, is here replaced by Fl I whereas Fl II plays the only note originally written for the former.

1 Vlc slur not in **A**/ Vl I different slur in the printed sources.

3 Vlc slur between second and third beat not in **A** but deduced from **Rec** and added agree with Vl II.

7 A "traditional" accent on the quintuplet is not found even in **Rec** where Ma. (as conductor) keeps the sound level at ***pp***.

13 and following in the first draft (confirmed by the autograph in short-score) the was no Ob solo but groups of sixteenth notes on the A minor triad played by Piccolo and Fl (the first of the group of these 4 staccato notes being a rest).

41-42 this variation, from the two previous cases, of the articulation of the passage is given only by the short-score examined.

7) SCENA, CORO E BRINDISI

In this piece the dynamics (excluding two points and some hairpins) are totally missing in **A**, for this reason those coming from the printed sources have been added after a careful comparison; even the slurs, those in the chorus staves, are almost completely absent.

1-42 this interval of bars was not in the first draft, there was no transition of 16 b. from [50 bis] to the "Larghetto", and was written later and inserted inside the folder, while there is a pencil trace for the repetition of the introduction in A major (in which the part of the bell was shortened).

32,33,39-42 messa di voce not in **A** but clearly in **Rec** and in the printed sources.

43 ***p*** to the Timp not in **A** and ***pp*** to Cor appears in the corresponding passage (63)/ accent just to Cor whereas the strings had a dash then erased, the editor here follows the printed sources after comparing them with **Rec**.

44 A staccato dots missing to the strings (in the repetition of the passage, a little further with the female voices, the winds instead bring the stacc. on the eighth-notes and the same strings report the articulation back from bar 84) but from **Rec** it is clear the desire of the composer to always play the three quavers as non-legato.

60 no articulation on the triplets of the Cl, as well as in the repetition by the Ob, at the end of the episode, before the toast, the woodwinds show a staccato legato indication (but it is part of another pattern) while, immediately after, the Cl show a simple slur which seems to be confirmed by **Rec**.

71,72 strings without accent in **A** but deduced from the previous passage.

92-93 A no dim. to the chorus or Cor whereas it is clear in **Rec** and supported by the printed sources.

106 Fl ***pp*** not in **A** but deduced from the context.

107 "rall. sempre più ***p***" in the printed sources.

113 "più mosso" not in **A** but in the printed sources.

115 dynamics not in **A**, ***mf*** deduced from **SO,SP**.

126 ***ff*** to the whole orchestra not in **A**, deduced from the printed sources and **Rec**.

132 cresc. to the woodwinds not in **A** but in the printed sources.

144-146 "ritmo di 3 battute" in **A** then erased (practice tradition of the same Ma. was that of extending the first measure extremely until doubling it by length)/ dynamics: ***f*** then ***p*** not in **A**.

156 ***ff*** not in **A**.

168-171 "ritmo di 4 batt." in **A**, then erased.

168 and following dynamics not in **A**, all deduced from the printed sources and **Rec**.

193 A no trace of ***p*** and cresc. which are instead clear in **Rec**.

204 A in the first draft a further variation of 20 bars, then rejected.

215-222 A somewhat chaotic and full of references, repetitions of more or less long sections, then rejected, and small transitions.

219 and following ***p*** and further dynamic differentiations do not appear in **A**, in **Rec** a single big and general ***f*** is heard until the end of the piece.

8) FINALE

2 dynamics are missing in **A**, in **BB** ***f,*** while in **SO** and more recent **SP** editions ***ff***, the editor opted for the ***ff*** which implicitly maintains the volume just left by the chorus closing.

10 Fag, Trb ***sf*** in **A** marked only further on in a textual way.

16 A Lola devoid of slurs and dynamics/ "Largo" not present.

17 A Vle with a different slurs the in the printed sources.

20 coro femm. ***pp*** not in **A** but implicit by the indication "sottovoce"

26 hairpins to Vlc not in **A** neither the "affrett. un poco", deduced from the printed sources.

34 "long pause" before Alfio's intervention not in **A** but in the printed sources and it becomes necessary by observing the indication "Si abbracciano"; in addition, in **A** Alfio's part has an initial sixteenth-note rest and a central one (to the bar) of a dotted eight-note.

34 - end of the opera A in origin a tone high, then transposed.

35 ***pp*** that closes the dim. not in **A**.

39 A Vlc without ***p*** nor hairpins (which are found in different places in the printed sources).

40-43 hairpins not in **A**.

48,49 cresc. hairpin not in **A**.

71-76 A devoid of dynamics, hairpins, accents, fermata of bar 75, "poco rit.", "deciso", all of which deduced from the printed sources and **Rec**.

72 A two more bar in the first draft, then erased.

81 "Moderato" not in **A/** ***p*** idem.

91 "morendo" not in **A**.

92,125 dynamics and cresc. hairpins in interval of bars are here reported as one can hear in **Rec**, not following the printed sources nor **A**, completely devoid of indications.

138,140 cresc. hairpins and ***pp*** not in **A** but in the printed sources and confirmed by **Rec**.

143-148 and following slurs to Cl not in **A** and inconsistent between the sources.

149 accents to Ob and strings and the dim. deduced from **Rec** and the printed sources, not in **A**.

153 metronomic indication in **A** differs from the printed sources: 96 **A**, 80 **SO/BB, SP**, Ma. in the **Rec** starts the passage with an even lower tactus (60 ca).

153-162 in the printed sources appear several cresc. hairpins (153,155,157) which are not attributable to **A** nor to **Rec**, in which Ma. keeps the orchestra at the same volume level, the only cresc. approved here are those at the end of the phrase (160-163) because they were also produced by the composer in **Rec**.

161 slurs to the woodwinds inconsistent in **A**, the editor has chosen the longer one of the vocal part.

163 "rall." and ***pp*** not in **A**.

166 "Largo" not in **A**

170-172 the ***pp*** to the various entries of woodwinds and Cor does not appear in **A** and is added by the editor following the printed sources and **Rec**.

173 and following dynamics and hairpins not to be found in **A** nor the agogic indications, in this ed. keeps just the hairpins, clearly distinguishable in **Rec**, and some dynamics only starting from the 5th b. of this episode.

179 A noticeably different orchestration for the winds, also in b. 180 (this orchestration never canceled in the manuscript is not found in the printed sources nor when listening to the version directed by the composer in 1940).

186 and following dynamics not present in **A** but in all printed sources, in particular the ***fff*** has not been integrated in the present ed. because not confirmed by **Rec** in which a generic ***f*** is heard.

192 originally four b. (in 3/4) more than in the later versions.

196 ***p*** e "agitato" not in **A** but in **Rec** and justified by the subsequent cresc. and ***ff*** on b. 202-206 present in the manuscript.

219,223 "affrett. assai" and "rit. assai" not in **A**, in **Rec**, they are both followed by the composer.

229 A previously "color" chord by tenors and basses behind the scene then canceled, however a trace of it can be heard in **Rec**.

236 "rit. assai" not in **A**, in **Rec** no particular slowing down.

242 "precipitando" (or "precipitato") in **SO/BB**, **SP**, but not in **A** and **Rec**.

249 in **A** "Sostenuto" for the last four b. not present, however **Rec** confirms the indications of the printed sources.

Translation by Michael Summers

Personaggi | Characters

Santuzza	Soprano
Lola	Mezzo soprano
Turiddu	Tenore
Alfio	Baritono
Lucia	Contralto

Coro di Contadini e Contadine - Coro interno.
Paesantry Chorus - Internal Chorus.

Il presente melodramma è tratto dalle *Scene Popolari* di G. Verga.
The libretto was taken from the *Scene Popolari* by G. Verga.

La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia.
The opera is set in a square of a town in Sicily.

È il giorno di Pasqua.
It is Easter time.

Prima rappresentazione (First performance): Roma, Teatro Costanzi, 17 Maggio, 1890.

Dedica dell'autore al Conte Florestano de Larderel.
Dedication of the composer to Count Florestano de Larderel.

Organico

2 Ottavini (Ott.)
2 Flauti (Fl.)
2 Oboi (Ob.)
2 Clarinetti in Si♭/La (Cl.)

2 Fagotti (Fag.)

4 Corni in Fa (Cor.)
3 Trombe in Si♭ (Tr.)

3 Tromboni (Trb.)
Tuba (Tba.)

Timpani (Timp.)
Triangolo (Trg.)
Grancassa (GC.)
Piatti (Pt.)
Tam-Tam (T.T.)
Tamburo militare (Tamb.)

2 Arpe (Ar.) in buca

Archi

dietro il palco

Arpa
Organo

Instrumentation

2 Piccolos (Ott.)
2 Flutes (Fl.)
2 Oboes (Ob.)
2 Clarinets in B♭/A (Cl.)

2 Bassoons (Fag.)

4 Horns in F (Cor.)
3 Trumpets in B♭ (Tr.)

3 Trombones (Trb.)
Tuba (Tba.)

Timpani (Timp.)
Triangle (Trg.)
Bass-drum (GC.)
Cymbals (Pt.)
Tam-Tam (T.T.)
Snare-drum (Tamb.)

2 Harps (Ar.) in the pit

Strings

on the stage

Harp
Organ

Cavalleria rusticana

Melodramma in un atto
dal dramma omonimo di Giovanni Verga

Libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci

Musica di P. Mascagni

Cavalleria rusticana

Pietro Mascagni

Preludio [e Siciliana]

Andante sostenuto ♩= 50

poco rall.

Ottavino I.II

Flauto I II

Oboe I II

Clarinetto in Sib I II

Fagotto I.II

leggermente ***sf***

Corno in Fa I II III.IV

Tromba in Sib I.II

Trombone I.II.III

Tuba

Timpani

Grancassa Piatti

2 Arpe

poco ***sf***

Turiddu

Andante sostenuto ♩= 50

poco rall.

Violini I II

pp *dolce e religioso*

poco ***sf***

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Carus

in tempo

cominciando insensibilmente ad animare

animando e crescendo assai

Molto animato

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I.II

Timp.

2 Ar

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

p pp f ppp cresc. poco a poco div.

Scan

rit. - - assai - - - - tenuto Molto largo e sostenendo moltissimo

15

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

2 Ar

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

uni.

pizz.

pp dolcissimo

Cayus

Fl. I II

Cor in Fa I II

2 Ar

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

21

Largamente

Cl. in Sib I II

2 Ar

24

Largamente

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

pizz.

Carus

Tempo I

28

Fl. I.II — a 2 — *mf abbastanza marcato* — *più sensibile*

Ob. I II — 1 — *mf abbastanza marcato* — *più sensibile*

Cl. in Sib I II — II — *mf abbastanza marcato* — a 2 — *più sensibile*

Fag. I.II — 1 — *p*

Tr in Sib I.II — *un po' marcato* — *marcato*

Trb. I.II.III — *un po' marcato* — *marcato*

Timp. — *p*

po I

Vl I — *mf* — *più f*

Vl II — *mf* — *più f*

Vlc — *mf* — *più f*

Vlc — arco — *mf* — *più f*

Cb — arco — *mf* — *più f*

Lo stesso tempo

36

cresc. sempre ed affrett.

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II

III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

p marcato

pp

cresc. insensibilmente

cresc. assai

cresc. assai

p *mp* *mf* *f* a 2

Carus

41

Andantino ♪ = 144

Fl. I.II — a 2 — ff

Ob. I.II — a 2 — ff

Cl. in Sib I.II — a 2 — ff

Fag. I II — ff

Cor in Fa I.II — ff

Cor in Fa III.IV — ff

Tr in Sib I.II — ff

Trb. I.II.III — ff

Tba. — ff

Timp. — ff — mf

A. s. sc. — (dietro la scena) — f

Andantino ♪ = 144

Vl I — ff

Vl II — ff

Vlc — ff

Vlc — ff

Cb — ff

Carus

Siciliana

47

A. s. sc.

Turi.

(dentro alle scene)

O Lo - la ch'ai di lat - - ti la cam - mi - - sa

53

affrett. [col canto]

in tempo

affrett.

si bian - ca_e rus - sa co - mu la ci - ra - quan t'af - fac - ci fai la vuc - ca_a

59

rit.

tempo

portando

ri - bi - a - to cu - i ti dà lu pri - mu va - - - - sa!*

65

affrett.

in tempo

poco rit.

Ntra la por - ta tua... lu san - gu*_è spa - su e* nun me mpor - ta

***A, SO, SP:** "-su!"

***A:** "-go"/"spasO"

***Libretti a stampa:** "ma"

71

[col canto]

A. s. sc.

Turi.

si ce muo - ru ac - ci - - su e s'id - du* muo - ru_e va - - ju 'mpa - ra - di - su

77

A. s. sc.

Turi.

portando

si nun ce truo - vu a tti - a man - cu ce tra - - - - - su e_id - du muo - ru_e va - ju 'mpa - ra -

83

A. s. sc.

Turi.

portando

- di - si nun ce truo - vu a tti - a man - cu ce tra - - - - - su Ah!

89

A. s. sc.

Turi.

sempre dim. e poco rall.

portando

allontanandosi

perdendosi

Ah! ah! ah!

***A, libretti a stampa (printed librettos):** "e si ce muoru", riportano questo testo in opposizione alla tradizione esecutiva, corroborata dalle fonti a stampa e da **Rec**, che invece tramanda "s'iddu", più corretto in dialetto siciliano. | "e si ce muoru", report this version of the text in opposition to the performance practice, corroborated by printed sources and **Rec** which instead hands down "s'iddu", much more correct in the Sicilian dialect.

95

Tempo I con anima, stringendo e rinforzando sempre

Sostenutissimo

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

div.

Carus

101

Allegro ♩= 192

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in Sib I.II — a 2

Fag. I II

p

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I II.III

Tba.

Gc. Pt

Carus

Allegro ♩= 192

Vl I II

pp

Vlc

Vlc — pizz.

pp

Cb — pizz.

pp

Un poco meno allegro

108

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in Sib I.II
Fag. I II
Cor in Fa I.II III IV
Tr in Sib I II
Trb. I II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

Carus

116

dim. molto

rall. fino a .....

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

fff

p

pp

pizz.

Carus

***A:** Vc, legature in "opp.". | slurs in "opp.".

124

Ob. I.II

Fag. I.II

♩ = 152

pp

Vl I

Vl II

div.

poco sf

Vlc

Vlc

Cb

132

molto rall.

Cl. in Sib I.II

Cor in Fa I II

Timp.

(p)

poco rall.

arco

141

Andante con un poco di moto ♩. = 60

Cl. in Sib I.II

Cor in Fa I.II

p dolce

Andante con un poco di moto ♩. = 60

Vl I

Vl II

p dolce

pp con poco arco

Vlc

pp con poco arco

Vlc

pp con poco arco

Cb

148

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II

p

doloroso

p

poco rall.

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

sf

Sostenuto e grandioso

155

rit.

tenuto

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I II.III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

fff

f

Largamente sostenuto

162

Fl. I II

Fag. I II

pp dolcissimo

2 Ar

pp

Largamente sostenuto

Vl I II

Vlc

pizz.

Vlc

p

Cb

sempre sostenuto

166

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II

Timp.

2 Ar

sempre sostenuto

Vl I II

Vlc

arco

Vlc

Cb

pp

Carus

1) Introduzione e Coro

La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia.
Nel fondo, a destra, Chiesa con porta praticabile. A sinistra
l'osteria e la casa di mamma Lucia. È il giorno di Pasqua.

Allegro giocoso ♩= 176

1

Ottavino I II
Flauto I II
Oboe I II
Clarinetto in La I II
Fagotto I.II

f

Corno in Fa I II III IV
Tromba in Sib I II
Trombone I.II.III
Tuba
Timpani
Campane (in chiesa)
Grancassa
Piatti
2 Arpe

Si alza la tela

Allegro giocoso ♩= 176

1

Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

div.

f

Carus

12

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Camp.

(La scena sul principio è vuota. Albeggia. Paesani, contadini, contadine e ragazzi traversano la scena.)

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

21

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Camp.

(Si apre la Chiesa e la folla vi entra. Il movimento del popolo continua fino al coro a pagina 24, punto in cui rimane la scena vuota.)

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

31

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I
in La II
Fag. I II
Cor I
in Fa II
Camp.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

2

(f)

38

rit.
in tempo
a 2

Tr I
in Sib II

sciolte

Caus

3

poco rit. in tempo

45

Fl. I II

Ob. I.II

a 2

Cl. in La I.II

a 2

Fag. I II

Tr in Sib I II

1

3

poco rit. in tempo

Vl I II

pizz.

pp

Vlc

pizz.

Vlc

uni.

pp

Cb

pp

53

Fl. I.II

Ob. I.II

Vl I II

arco

pizz.

Vlc

arco

pizz.

Vlc

Cb

61

rit.

rall.

[poco accel. fino a tempo I]

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

(p)

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Camp.

(p)

rit.

rall.

[poco accel. fino a tempo I]

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

4 in tempo

69

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Camp.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

78

1

Ott. I II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Camp.

Sop.

Con.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

(f)

ff

Ah!

Cayus

86

5

Ott. I II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Camp.

Ten.

Bas.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

III

sempre marcato

ff

Ah!

(di dentro)

Carus

94

Ott. I.II

Fl. I.II

a 2

Ob. I.II

a 2

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II

III.IV

III

IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

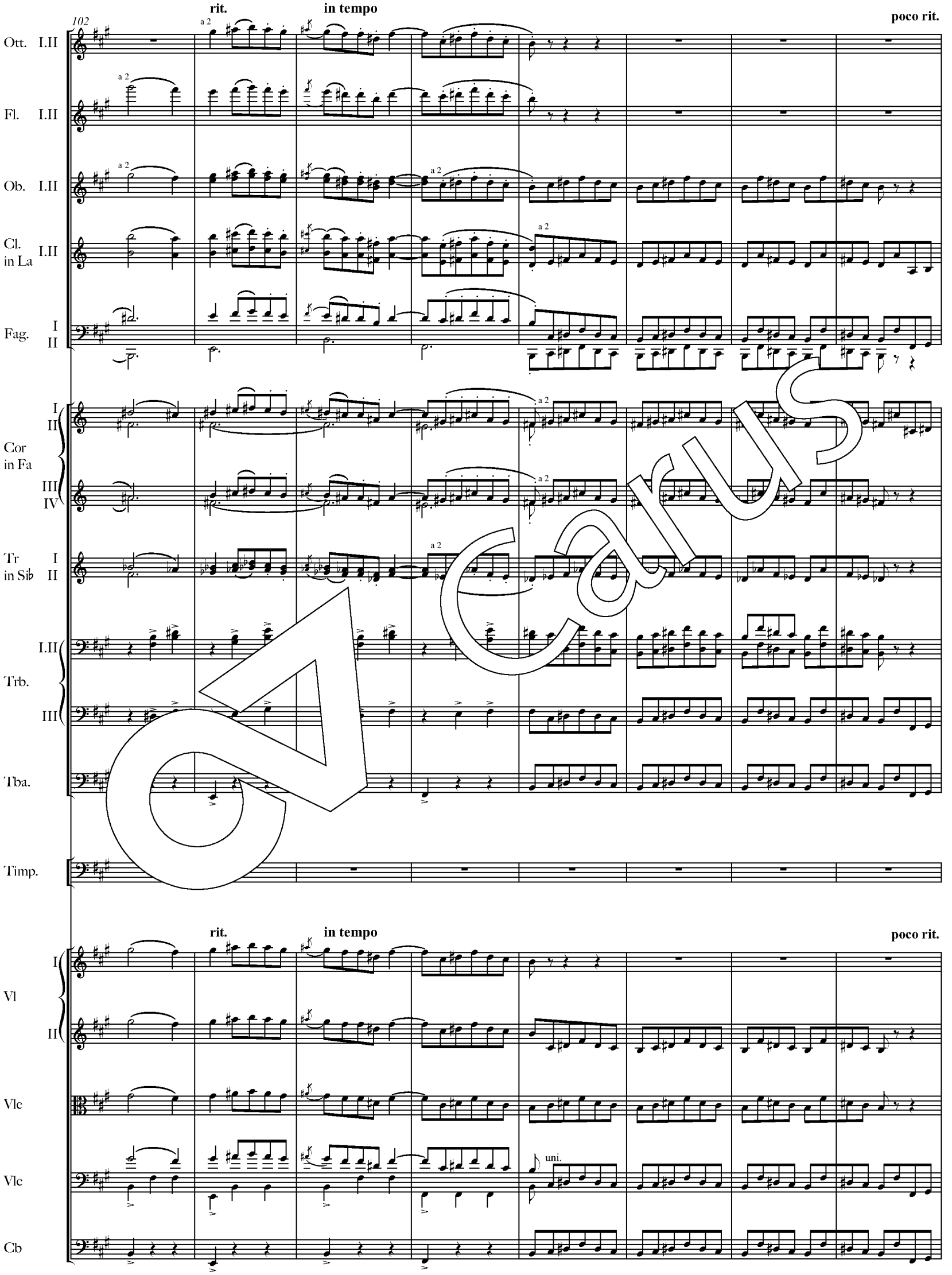
Timp.

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

102
rit.
in tempo
poco rit.
Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb
a 2
uni.

6

in tempo

Ott. I.II

Fl. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II

Trb. III

Tba.

Ar. I

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

p *pp*

a 2

1

pizz. arco pizz.

pizz. con sord.

Scan

119

Ott. I.II
Fl. I.II
Cl. in La I.II
Cor in Fa I.II
Ar. I
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

rit.
7
rall.
(p)
pp

rall. e dim. molto

126

Ob. I.II
Cl. in La I.II
Cor in Fa I II
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

(p)
pp
div.
(p)
rall. e dim. molto

Caxs

130

in tempo

Meno ♩= 144

Ar. I

in tempo

Meno ♩= 144

I
Vl
II

arco
con sord.
pp

pizz.
con sord.

Vlc

arco
pp

1
Vlc
2

arco
con sord.
pp

Cb

con sord.
arco
pp

138

(di dentro)
p dolcissimo

Sop.

Gli_a - ran - ci_o - lez - za - no sui di mar - gi - ni, can - tan - le_al - lo - do - le tra_i mir - ti_in fior;

Con.

p dolcissimo

Gli_a - ran - ci_o - lez - za - no sui di mar - gi - ni, can - tan - le_al - lo - do - le tra_i mir - ti_in fior;

uni.

I
Vl
II

Vlc

1
Vlc
2

Cb

146

Sop. Gli_a - ran - ci_o - lez - za - no sui ver - di mar - gi - ni,

Con. Gli_a - ran - ci_o - lez - za - no sui ver - di mar - gi - ni,

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc 1

Vlc 2

Cb

154

Sop. can - tan - le tra_i ti_in fior;

Con. can le_al - lo - do tra_i ti_in fior;

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc 1

Vlc 2

Cb

Carus

162

Lo stesso tempo (si può battere in 2)

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I

(p)

Sop.

tem - - po è si mor - mo - ri da o - - gnu - no il te - ne - ro can - - - to che i pal - pi -

Con.

tem - - po è si mor - mo - ri da o - - gnu te - ne - ro can - - - to che i pal - pi -

Ten.

Bas.

I **re in**

Vl I

Vl II

Vlc

pizz.

arco

Vlc 1

Vlc 2

Cb

Cayus

167

rit. assai

in tempo ♩= 66

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I

Cor in Fa I

Tr in Sib I

Trb. I

Timp.

2 Ar

un poco arpeggiando

(le donne entrano in scena)

Sop.

- ti rad - - dop - pia al cor.

Con.

ad - - dop - pia al cor.

Ten.

(di dentro) In mez - zo al cam - po tra le spi - che

Bas.

In mez - zo al cam - po tra le spi - che

rit. assai

in tempo ♩= 66

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc 1

Vlc 2

senza sord.

Cb

senza sord.

171

Cl. in La I.II

Fag. I

Cor in Fa I

Tr in Sib I

legatiss.

Trb. I

legatiss.

2 Ar

Ten.

d'o - ro giun - u - mo - re del - le vo - stre spo - le, noi stan - chi ri - po - san - do dal la -

Bas.

ro - mo - re del - le vo - stre spo - le, noi stan - chi ri - po - san - do dal la -

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

175

♩ = 144

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I

Cor in Fa I

Tr in Sib I

Trb. I

2 Ar

Ten.

a voi pen - sia - mo, o bel - le oc - chi di so - le O bel - le oc - chi di

Bas.

a voi pen - sia - mo, o bel - le oc - chi di so - le O bel - le oc - chi di

♩ = 144

Vl I

II

senza sord.

Vlc

senza sord.

Vlc

Cb

Carus

179

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Ten. - le, ria - - - - - mo, co - me vo - la l'au -

Bas. voi cor - ria - - - - - mo, co - me vo - la l'au -

Vl I II

senza sord.

Vlc

Vlc

Cb

Carus

183

Tempo I

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Ten. - lo al suo ri - chia - - mo

Bas. - gel - - lo al suo ri - chia - - mo

(gli uomini entrano in scena)

Tempo I

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

188

Ott. I.II

Fl. I.II

a 2

Ob. I.II

a 2

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II

III.IV

III IV *f*

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

196

rit. in tempo poco rit.

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II III
Tba.

rit. in tempo poco rit.

Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2
uni.

Score

8 in tempo

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II

Trb. III

Tba.

Ar. I

Sop.

3 primi soprani soli

Ces - sin le ru - sti - che

8 in tempo

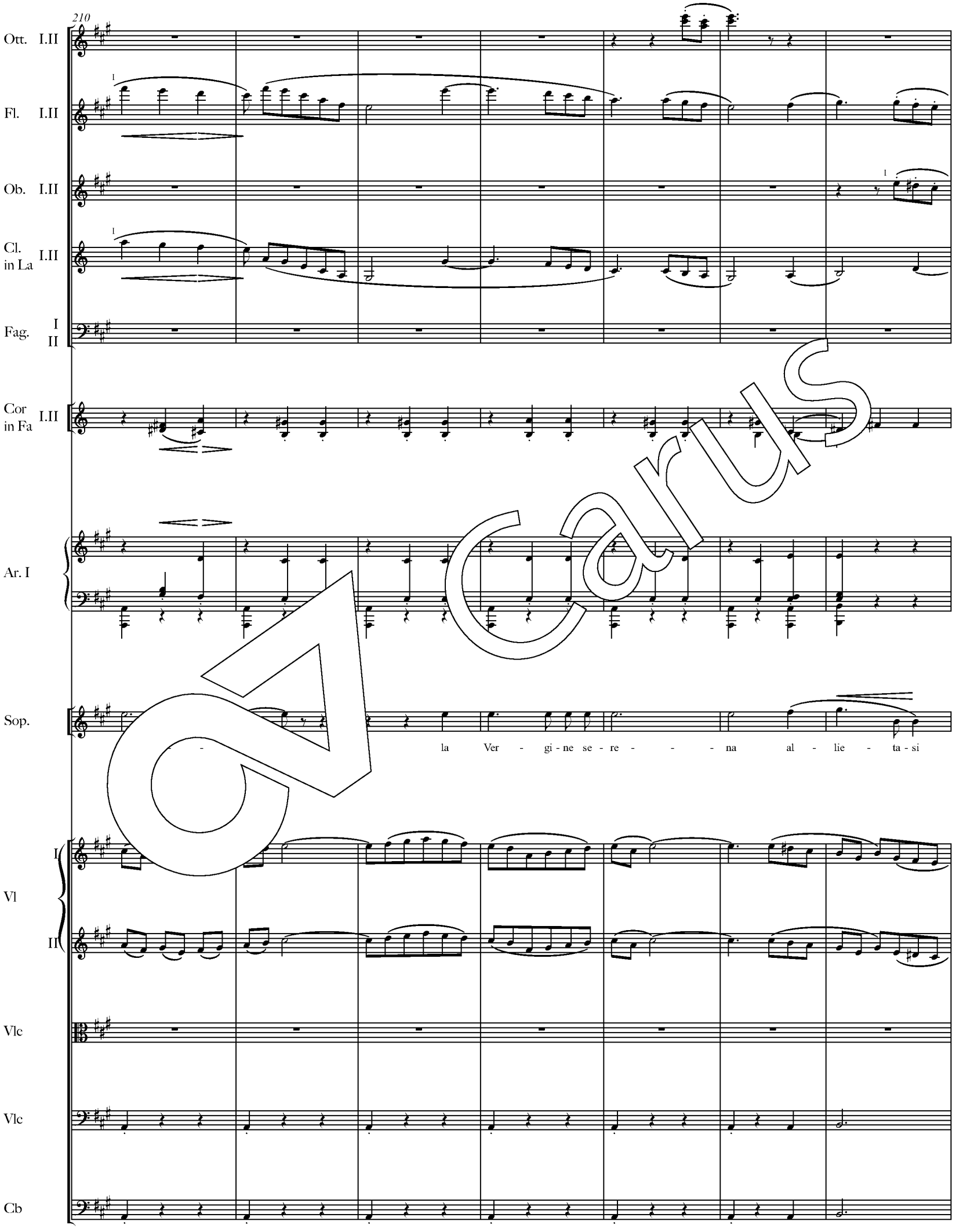
Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

210
Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I II
Cor in Fa I.II
Ar. I
Sop.
la Ver - gi - ne se - re - - - na al - lie - ta - si
Vl I
II
Vlc
Vlc
Cb

217

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I II
Cor in Fa I II III.IV
Sop.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

9 rall.

del Sal - va - tor.

224

in tempo

tutti

Tem - po è si mor - mo - ri da o - - gnu - no il te - ne - ro can - - - to che i pal - pi -

Con.

Tem - po è si mor - mo - ri da o - - gnu - no il te - ne - ro can - - - to che i pal - pi -

pizz.

arco

div.

229

rit. assai

in tempo

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II

Tr in Sib I.II

Trb. I.II

2 Ar

Sop. - ti rad - - dop - pia_al cor.

Con. d - - dop - pia_al cor.

Ten. In mez - zo_al cam - po tra le spi - che

(allontanandosi)

Bas. In mez - zo_al cam - po tra le spi - che

rit. assai

in tempo

Vl I II

Vlc

Vlc uni.

Cb

Carus

233

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Tr in Sib I.II

Trb. I.II

legatiss.

legatiss.

legatiss.

(allontanandosi)

Sop. Gli_a - ran - ci_o - lez - za - no sui ver - di mar - gi - ni, can - tan le_al - lo - do - le tra_i mir - ti_in fior;

Con. Gli_a - ran - ci_o - lez - za - no su gi - ni, can - tan le_al - lo - do - le tra_i mir - ti_in fior;

Ten. d'o giun - ge_il ru - mo - re del - le vo - stre spo - - le noi

Bas. - ro giun - ge_il ru - mo - re del - le vo - stre spo - - le noi

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

10

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II

Tr in Sib I.II

Trb. I.II

2 Ar

Sop. Gli_a - ran - ci_o - lez - za - no sui ver - di mar - gi - ni, Ah!

Con. Gli_a - ran - ci_o - lez - za - no sui ver - di mar - gi - ni, Ah!

Ten. po - san - do dal la - vo - - ro a voi pen - sia - mo_o bel - le_oc - chi di

Bas. stan - chi ri - po - san - do dal la - vo - - ro a voi pen - sia - mo_o bel - le_oc - chi di

10

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

239

Maestoso 𝅗𝅥. = 58

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I II
Cor in Fa I II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I II.III
Tba.
Timp.
Camp.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

f

Tem - - po è si mor - mo - ri da o - - gnu - no il te - ne - ro can - -

so - le O bel - le oc - chi di so - le, a voi cor - ria - - - - mo,

div.

axis

244

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I II.III
Tba.
Timp.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

molto rall.

a tempo un poco meno

opp.

che_i pal - ti rad - dop - pia_al cor.

- pi - ti rad - dop - pia_al cor.

co - me vo - la l'au - gel - lo al suo ri - chia - mo.

co - me vo - la l'au - gel - lo al suo ri - chia - mo.

Carus

248

Fag. I.II

sempre rall. e dim.

pp

Sop.

(da lontano)

Ah!

Ah!

perdendosi

Con.

Ah!

Ah!

Ten.

(da lontano)

Ah!

Ah!

perdendosi

Bas.

Ah!

Ah!

sempre rall. e dim.

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

255

11

Ott. I.II

ppp

Fl. I.II

ppp

Ob. I.II

ppp

Fag. I.II

Timp.

pp

11

Vl I

div.

uni.

Vl II

div.

uni.

Vlc

Vlc

uni.

pizz.

Cb

pizz.

2) Scena e Sortita di Alfio [con Coro]

Largo ♩= 60

Ottavino I.II
Flauto I.II
Oboe I II
Clarinetto in La I II
Fagotto I II
Corno in Fa I.II III IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II.III
Tuba
Timpani
Grancassa Piatti
Tamburo
2 Arpe
Lucia
Santuzza
Alfio

Largo ♩= 60

Violini I II
Viole
Violoncelli
*(**p** legatiss. ma marcato)*
Contrabbassi

Carus

7

I
Vl
II

Vlc

Vlc

Cb

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *p*

13

12

Fl. I.II

Cl. I
in La II

Fag. I
II

Cor I.II
in Fa

Vl I
II

Vlc

Vlc

Cb

p *

p

p

pp

sfp *pp*

sfp *pp*

sfp *pp*

sf *pp*

pp

div.

SO, BB, SP:** ***pp

19

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

25

rall.

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

Lucia

(sortendo)

Sei tu? Che vuo - i?

*

Tu - rid - du_o -

(a e si dirige alla casa di Lucia)

Sant.

Di - te, mam - ma Lu - ci - a

Tu - rid - du_o -

rall.

Vl I II

Vlc

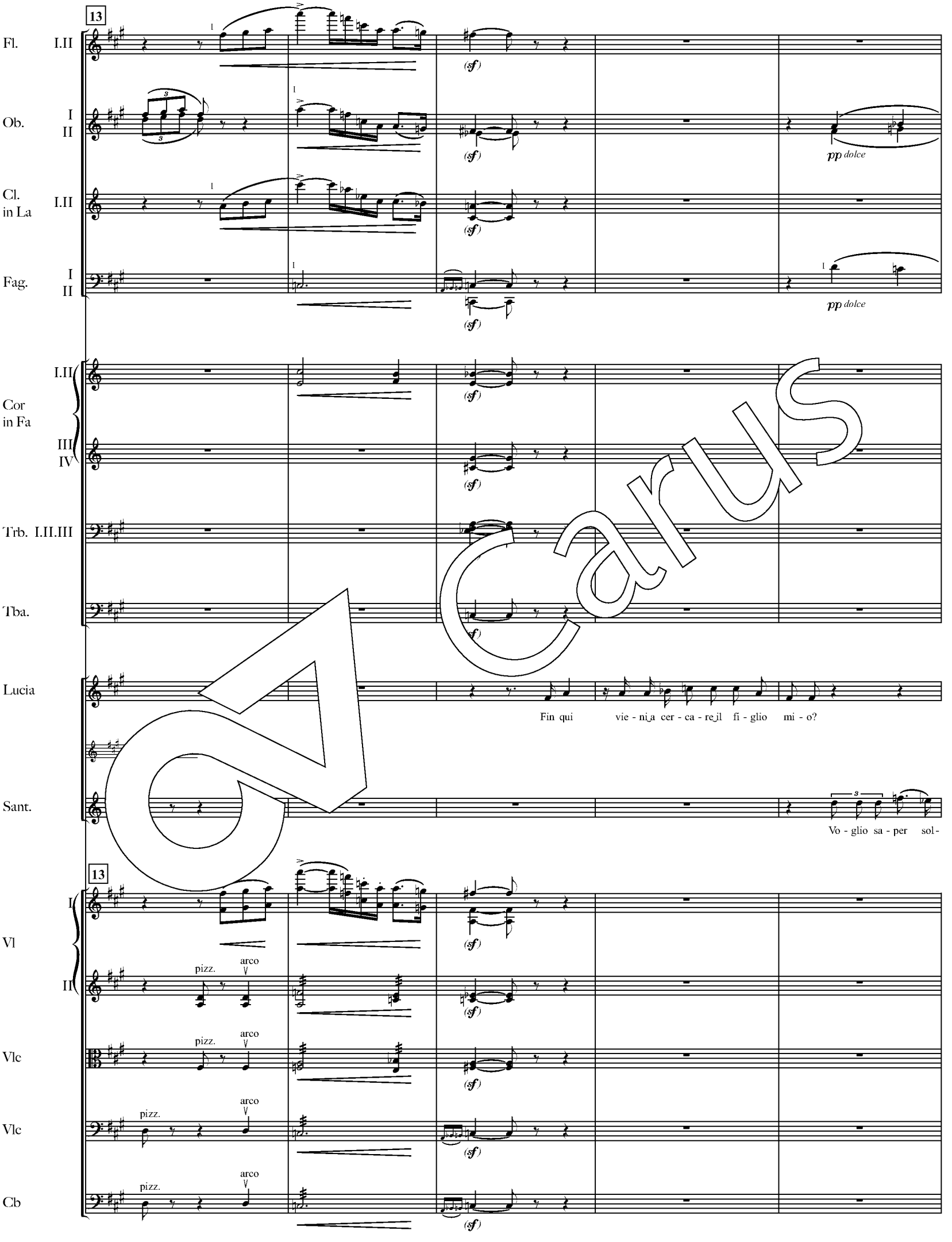
Vlc

Cb

uni.

pp

Carus

***BB, Rec**

b. 33, A: la legatura abbraccia tutta la quartina dei Vl I, mentre dalle fonti a stampa e in **Rec** si evince l'articolazione qui riportata.
In **SO** è riportato un punto anche sul primo Fa. | the slur embraces the whole group of four notes by Vl I whereas **Rec** and the printed sources report the current articulation. In **SO** a third dot appears in the first F.

37

affrett.

rit.

Ob. I II

Fag. I II

Lucia

Non lo so, non lo so, non vo - glio bri - ghe!

Sant.

- tan - to, per - do - na - te - mi vo - i, do - ve tro - var - lo.

Mam - ma Lu -

affrett.

rit.

uni.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

42

sentito

Ob. I II

Sant.

- ci - - a, vi sup - pli - co pian - gen - do, fa - te co - me il Si - gno - re a Mad - da - le - - na,

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

48

stent. in tempo

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II

(p) p

Sant.

di - te - mi per pie - tà, do - v'è Tu - rid - - du? Di - te - mi per pie - tà, do - v'è Tu - rid - - -

stentate

stent. in tempo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

14

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II

Lucia

È an - da - to per il vi - no a Fran - co - fon - te. Che di - ci?

Sant.

- du? No! l'han vi - sto in pa - e - se ad al - ta not - te...

14

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

59

15

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II

Lucia

che di - ci? Se non è tor - na - to_a ca - sa!

(avviandosi all'uscio di casa)

En - tra!...

(disperata)

Sant.

Non pos - so_en - tra - re_in ca - sa

15

Vl I II

p espressivo

Vlc

Vlc

Cb

66

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

a 2

I canto

Timp.

(f)

Sant.

affrett. *a piacere*

vo - stra, non pos - so_en - tra - re, so - - - - - no sco - mu - ni - ca - ta, so - no sco - mu - ni -

col canto

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

71

Ob. I II

Sant.

in tempo

1

p

opp.

- ca - - - - - ta!

in tempo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

77

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Trb. I.II.III

Timp.

Lucia

Sant.

mf – p

mf – p

1

pp staccatiss.

pp staccatiss.

1

(*mf*)

I.II

(*mf*)

pp staccatiss.

pp staccatiss.

E che ne sa - i del mio fi - glio - lo?

Qua - le spi - na ho in co - re!

Allegretto ♩= 116

Allegretto ♩= 116

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

pp staccatiss.

pp staccatiss.

pp staccatiss.

83

Cl. I
in La II

Fag. I
II

Timp.

Tamb

(Dall'interno schiocchi di frusta e tintinnio di sonagli)

Vl I
II

Vlc

Vlc

Cb

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

p

p

p

pp

p staccatiss.

pp staccatiss.

91

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. I.II
in La

Fag. I
II

Cor I.II
in Fa

Timp.

Tamb

(Entrano in scena i coristi . . . .

Vl I
II

Vlc

Vlc

Cb

mf

cresc.

Carus

16

Ott. I.II — 1 — mf cresc. molto — a 2 — f

Fl. I.II — cresc. molto — f

Ob. I.II — cresc. molto — f

Cl. in La I.II — cresc. molto — f

Fag. I II — cresc. molto — f

Cor in Fa I.II — cresc. molto — f

III IV — f

Tr in Sib I.II — f

Trb. I.II.III — I.II — f

Tba. — f

Timp. — molto — f

Tamb — f

. . . indi Alfio)

16 non div.

Vl I — cresc. molto — f

II — cresc. molto — f

Vlc — cresc. molto — div. — f

Vlc — cresc. molto — f

Cb — cresc. molto — f

107

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Tamb
Alfio
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2
ff
p
uni.
Il ca - val - lo scal - pi - ta, i so - na - gli

Caxus

115

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Alfio

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

1

(p)

sf

(p)

sf

1

p marcato

squil - la - no, schioc - ca la fru sta. Ehi là! Sof - fi_il ven - to ge - li - do,

Carus

122

Ob. I.II

Cl. in La I II

Fag. I.II

(p)

(p)

(p)

Alfio

ca - da l'ac - qua_o ne - vi - chi, a me che co - sa fa? Il ca - val - lo

17

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

129

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II

III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Timp.

Tamb

Alfio

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

(p)

so - na - gli squil - la - no, schioc - ca la fru - sta, schioc - ca la fru - sta, ehi là!

136

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Tamb

Alfio

Ten.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

ca la fru - sta, ehi là! Ehi là!

O che bel me -

Carus

143

Fl. I.II
Ob. I II
Cl. I in La II
Fag. I.II
Ten.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

1
a 2
(p)

-stie - re, fa - re_il car - ret - tie - re, an - dar di qua_e di là!

150

O che bel me - stie - re, fa - re_il car - ret - tie - re an - dar di qua_e di là, an - dar di

Carus

157

18

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I II.III

Tba.

Timp.

Tamb

Alfio

Ten.

Se la fru - sta! Schioc - ca la fru - sta!

qua_e di an - dar di qua_e di là! an - dar di qua_e di

18

uni.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Andante sostenuto

164

Ott. I II

Fl. I.III

Ob. I.III

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I.III III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.III III

Tba.

Timp.

Alfio

M'a -

Ten.

là! an - dar di qua, di là!

Andante sostenuto

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

pizz.

(p)

Carus

170

Fag. I.II

2 Ar

Alfio

- spet - ta_a ca - sa Lo - la che m'a - ma_e mi con - so - la, ch'è tut - ta fe - del - tà M'a -

Sop.

(interno) (p)

Ah!

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

178

Ob. I.II

Fag. I.II

2 Ar

Alfio

- spet - ta_a ca - sa Lo - la che m'a - ma_e mi con - so - la, ch'è tut - ta fe - del - tà

Sop.

(avvicinandosi)

Ah!

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

19 **Tempo I**

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I II.III

Timp.

Tamb

Alfio

i so - na - gli squil - li - no, è Pa - squa, ed io son qua,

19 **Tempo I**

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

194

20

Ott. I II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I II.III

Timp.

Tamb

(A questo punto le co... entrano in iscen...

Alfio

è ... a, son qua!

Sop.

O che bel me -

Con.

O che bel me -

Ten.

O che

20

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

arco

201

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Alfio

Ehi là! Ehi là! Schioc - ca la fru - sta! Ehi là! Schioc - ca la fru - sta!

Sop.

-stie fa - re_il car tie - re an - dar di qua di là, an - dar di qua_e di là

Con.

e - re, fa tie - re an - dar di qua_e di là, an - dar di qua_e di là

Ten.

fa - re_il car - ret - tie - re an - dar di qua_e di là, an - dar di qua_e di

Bas.

(f)

O che bel me - stier fa - re_il car - ret - tier an - dar di qua, an - dar di

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

208

Ott. I II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Tamb

Alfio

Schioc - ca la fru - sta!

Sop.

an di di là! an - dar di qua_e di là!

Con.

ar di qua_e di là! an - dar di qua_e di là!

Ten.

là an - dar di qua_e di là! an - dar di qua_e di là!

Bas.

là an - dar di qua_e di là! an - dar di qua_e di

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

215

Ott. I II
Fl. I.II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I II
Cor in Fa I II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Tamb
Alfio
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

Son qua! Oh che bel me - stie - re

qua_e di là! Oh che bel me - stie - re, fa - re_il car ret -

di là! Oh che bel me - stie - re, fa - re_il car ret -

di qua_e di là! Oh che bel me - stie - re, fa - re_il car ret -

là! di qua_e di là! Oh che bel me - stie - re,

Carus

221

Ott. I II
Fl. I.II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I II.III
Tba.
Alfio
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

fa - re_il car - ret - tie - re, oh che bel me - stier an - dar di qua, an - dar di là, an - dar di

Sop. I[i]

- re, stie - re an - dar di qua, di là,

Sop. II[i] e Con.

- re, che bel me - stie - re an - dar di qua, an - dar di là, an - dar di

-tie - re, oh che bel me - stie - re an - dar di qua, an - dar di là, an - dar di

fa - re_il car ret - tie - re, oh che bel me - stier an - dar di qua, an - dar di là, an - dar di

21

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I II

Cl. in La I.II — a 2

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV — a 2

Tr in Sib I.II

Trb. I.II III — I.II

Tba.

Timp.

Tamb — p

Alfio — Pa - squa_ed io son qua!

Sop. — di di qua, an - dar di qua_e di là an - dar di qua_e di là, an

Con. — qua, là, di qua, an - dar di qua_e di là an - dar di qua_e di là, an

Ten. — là di là, di qua, an - dar di qua_e di là an - dar di qua_e di là, an

Bas. — qua, di là, di qua, an - dar di qua_e di là an - dar di qua_e di là, an

21

Vl I II — non div.

Vlc — non div.

Vlc

Cb

234

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I II
Cl. in La I.II
Fag. I II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Tamb
Alfio
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

È Pa - s io son qua! son qua!

qua_e di là, an - dar di qua_e di là!

dar di qua_e di là, an - dar di qua_e di là!

(Il coro esce, alcuni entrano in chiesa, altri prendono direzioni diverse.)

dar di qua_e di là, an - dar di qua_e di là!

dar di qua_e di là, an - dar di qua_e di là!

div.

Scan Axis

3) Scena e Preghiera

Lo stesso tempo

Ottavino I II
Flauto I II
Oboe I II
Clarinetto in La I.II
Fagotto I II
Corno in Fa I II III IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II III
Tuba
Timpani
Grancassa Piatti
Lucia
Santuzza
Alfio

p *f*

Bea - to voi, com - par Al - fio, che sie - te sem - pre al - le - gro co -

Lo stesso tempo

Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

pizz. *ff* *pp*

Carus

Ob. I II
Cl. in La I.II
Fag. I II
Cor in Fa I II
Lucia
Alfio
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

22

pp

- sì!

(spigliato)

Mam - ma Lu - ci - a, n'a - ve - te an - co - ra di quel vec - chio vi -

N so; Tu -

arco p

13

- rid - du to a prov - ve - der - ne.

Se è sem - pre qui! L'ho vi - sto sta - mat -

pizz.

div.

Carus

19

Moderato assai ♩ = 60

(nella chiesa)

Org

Lucia

(parlato) (sorpresa)

Co - me?

Sant.

(a Lucia rapidamente) (parlato)

Ta - ce - te!

Alfio

-ti - na vi - ci - no a ca - sa mi - a. Io me ne

Moderato assai ♩ = 60

I Vl II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

26

Org

(esce)

Alfio

va - do i - te voi al - tre in chie - sa?

I Vl II

Vlc

Vlc

Cb

33

Org

Sopr. II^{i} (il Popolo)

Al - le - lu - ja

Sop. Re - gi - na coe - li, lae - ta - re quia, quem

Con. Re - gi - na coe - li, lae - ta - re quia, quem me -

Re - gi - na coe - li, lae - ta - re quia, quem

Coro interno

Ten. Re - gi - na coe - li, lae - ta - re quia, quem me -

Bas. Re - gi - na coe - li, lae - ta - re quia, quem me -

I Vl II

Vlc

Vlc

Cb

42

Org

- le - lu - ja

Sop. - rui por - ta - re re - sur - re - xit si - cut di - xit, re -

Con. - rui - sti por - ta - re re - sur - re - xit si - cut di - xit, re - sur -

me - rui - sti por - ta - re re - sur - re - xit si - cut di - xit, re - sur -

Coro interno

Ten. - rui - sti por - ta - re re - sur - re - xit si - cut di - xit, re - sur -

Bas. - rui - sti por - ta re re - sur - re - xit si - cut di - xit, re -

(Uomini e donne entrano e si schierano innanzi alla chiesa in atteggiamento devoto.)

I Vl II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

51

Largo maestoso ♩. = 60

Tr in Sib I.II

Trb. I.II

a 2

(p)

Org

Al - le - lu - ja

Sop.

- - sur - re - xit, si - cut di - - - - xit

Con.

- re - xit si - - cut di - - - - xit

Coro interno

Ten.

- re - xit si - - cut

- re - - - - - xit si - cut di - - - - xit

Bas.

- - sur - - re - - xit si - cut di xit

Sop.

In - neg - gia - mo il Si - gnor non è

Con.

In - neg - gia - mo il Si - gnor non è

Coro esterno

Ten.

In - neg - gia - mo il Si - gnor non è

Bas.

In - neg - gia - mo il Si - gnor non è

Largo maestoso ♩. = 60

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

57

Tr in Sib I.II

Trb. I.II

a 2

Sop. mor - - - - - to, ei ful - gen - te ha di - schiu - so l'a - vel, in - neg -

Con. mor - - - - - to, ei ful - gen - te ha di - schiu - so l'a - vel, in - neg -

Ten. mor - - - - - to, ei ful - gen - te ha di - schiu - so l'a - vel, in - neg -

Bas. mor - - - - - to, ei ful - gen - te ha di - schiu - so l'a vel, in - neg -

Coro esterno

60

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I II

I

Tr in Sib I.II

Trb. I.II

a 2

Sop. - gia - mo al Si - gno - - re ri - sor - - - - - to, og - gi a - sce - so al - la glo - - - - - ria del

Con. - gia - mo al Si - gno - - re ri - sor - - to, og - gi a - sce so al - la glo - - ria del

Ten. - gia - mo al Si - gno - - re ri - sor - - - - - to, og - gi a - sce - - so al - la glo - - ria del

Bas. - gia - mo al Si - gno - - re ri - sor - - - - - to, og - gi a - sce - - - - so al - la glo - ria del

Coro esterno

63

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Tr in Sib I.II

Trb. I.II

Tba.

Sop.

Con.

Tcn.

Bas.

Coro esterno

ciel! In - neg - gia - mo, il Si - gnor non è mor - - - - to, ei ful -

ciel! In - neg - gia - mo, il Si - gnor non è mor - - - - to, ei ful -

ciel! In - neg - gia - mo, il Si - gnor non è mor - - - - to, ei ful -

ciel! In - neg - gia - mo, il Si - gnor non è mor - - - - to, ei ful -

Vl I II

Vlc

Vlc arco

Cb uni.

66

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II

a 2

Sop.

Con.

Ten.

Bas.

Coro esterno

- gen - te ha di - schiu - l'a - vel, in - neg - gia - mo al Si - gno - re ri -

- gen - te ha di - schiu - l'a - vel, in - neg - gia - mo al Si - gno - re ri -

- te ha di - schiu - l'a - vel, in - neg - gia - mo al Si - gno - re ri -

- gen - schiu - so l'a - vel, in - neg - gia - mo al Si - gno - re ri -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

69

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I II.III

Tba.

Org

Sop. gi_a - sce - so_al - la glo - - - - ria del ciel!

Con. - - og - gi_a - sce - - so_al - la glo - - ria del ciel!

Coro esterno

Ten. - sor - - - - to og - gi_a - sce - - so_al - la glo - - ria del ciel!

Bas. - sor - - - - to og - gi_a - sce - - so_al - la glo - - ria del ciel!

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

72

Org

Sant.

In - neg - gia - - - mo_il Si - gnor non è

Vl I

II

arco

(p)

Vlc

Vlc

Cb

Carus

79

Ob. I

II

1

Sant.

mor g - gia - - - mo_al Si - gno - re ri - sor - - to og - gi a - sce - so_al - la glo - - ria, al - la

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

23

83

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Org
Lucia
Sant.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Coro interno
Coro esterno
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

al - glo - ria del ciel! In - neg -

glo - ria del ciel, - ria del ciel!

Al - le - lu - ja!

al - la glo - ria del - ciel!

Carus

86

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II

Lucia

- gia - - - mo_il Si - gnor non è mor - to!

Sant.

In - neg - gia - - - - mo_al Si - gno - re ri -

Sop.

In - neg - gia - - - - mo_al Si - gno - re ri -

Con.

- gia - - - mo_il Si - gnor mor - to!

Coro esterno

Ten.

Ei ful - gen - - - - te_ha di - schiu - so l'a - vel

Bas.

Ei ful -

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

89

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Timp.

Lucia

Sant.

Sop.

Con.

Ten.

Bas.

Coro esterno

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

p

In - neg - gi - o al Si - gno - re ri - sor - to og - gi a - sce - so al - la glo - ria del

- sor - to og - gi a - sce - so al - la glo - - - - - ria del

og - gi a - sce - so al - la glo - ria del

to og - gi a - sce - so al - la glo - - - - - ria del

gia - mo al Si - gno - re ri - sor - to og - gi a - sce - so al - la glo - ria del

og - gi a - sce - so è a -

og - gi a - sce - so al - la glo -

- gen - te ha di - schiu - so, ha di - schiu - so l'a - vel, og - gi a - sce - so al - la

Carus

92

Fl. I.II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Timp.
Org
Lucia
Sant.
Coro interno
Sop.
Ten.
Coro esterno
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

ciel! neg - gia - - - mo, il Si - gnor - non è mor - to,
ciel, al - la del ciel! In - neg -
Al - le - lu - - ja!
Al - le - lu - - ja!
al - la glo - ria del ciel! In - neg -
ciel! In - neg - gia - - - - mo, il Si - gnor - non è mor - to,
- sce - - - - - so al - la
- ria del ciel al - la glo - ria del ciel! Ei ful - gen - - - - te ha di - schiu - so l'a -
glo - - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel! In - neg - gia - - - - mo, in - neg - gia - - - -

Carus

95

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Org

Lucia — og - gi_a - sce - so_al - la glo - ria del

Sant. — gia - - - - - o - re ri - sor - to_og - gi_a - sce - so al - la glo - - - - - ria del

Coro interno

Bas. — le - lu -

Coro esterno

Sop. — re ri - sor - to_og - gi_a - sce - so al - la glo - - - - - ria del

Con. — og - gi_a - sce - so_al - la glo - ria del

og - gi_a - sce - so_al - la

Ten. — vel — og - gi_a - sce - so_al - la glo - ria del

Bas. — mo, al Si - gno - re ri - sor - to_og - gi_a - sce - so_al - la glo - ria del

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

allargando con espressione

98

24 string.

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Tba.

Lucia

Sant.

Sop.

Con.

Ten.

Bas.

Coro esterno

ciel, og - - - - - gi_a - sce - so al - la glo - ria del ciel!

In - neg - gia - mo_al Si -

allargando con espressione

24 string.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

axis

cresc. e string.

sempre string. molto

101

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Timp.

p cresc.

Sop.

In - neg - gia - mo_al Si - gnor!

Con.

- gnor!

Ten.

In - neg - gia - mo_al Si - gnor! In - neg - gia - mo_al Si -

Bas.

- gnor!

Coro esterno

cresc. e string.

sempre string. molto

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

104

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. I
in La II
Fag. I.II
Cor I.II
in Fa III.IV
Tr I.II
in Sib
Trb. I II III
Tba.
Timp.
Lucia
Sant.
Sop.
Con.
Coro esterno
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

In - neg - gia - - - - - - mo_il Si - gnor non è

In - neg - gia - mo_al Si - gnor! In - neg - gia - mo_al Si - gnor! In - neg - gia - mo_al Si - gnor!

al Si - gnor,

-gnor! In - neg - gia - mo_al Si - gnor! In - neg - gia - mo_al Si - gnor! In - neg - gia - mo_al Si - gnor!

In - neg - gia - mo_al Si - gnor! In - neg - gia - mo_al Si - gnor! In - neg - gia - mo

div. uni. div.

107

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I II III
Tba.
Lucia
Sant.
Sop.
Con.
Coro esterno
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

mor - - - - to! In - neg - gia - - - - - mo al Si - gno - re ri - sor - - - - - to og - gi a -

al Si - gnor, al Si - gnor,

In - neg - gia - mo al Si - gnor, al Si - gnor,

mor - - - - to! In - neg - gia - - - - - mo al Si - gno - re ri - sor - - - - - to og - gi a -

al Si - gno - re ri - sor - to in - neg - gia - mo al Si - gnor,

110

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in La I.II — a 2

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II — a 2

Trb. I II III

Tba.

Lucia — sce - so al - la glo - la glo - ria del ci

Sant. — sce - so al - la glo - - - - la glo - ria del ciel, og - gi a -

Sop. — al Si - gnor, — al - la glo - - glo - ria del ciel, og - gi a -

Con. — al — gnor, — al Si - gnor, — og - gi a - sce - so al - la glo - - ria del

Coro esterno

Ten. — sce - so al - la glo - - - - ria, al - la glo - ria del ciel, og - gi a - sce - so al - la glo - -

Bas. — og - - gi a - sce - - - - - so al - la glo - ria, al - - la glo - - ria del

Vl I II — uni.

Vlc

Vlc

Cb

(p)

113

25

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Org
Lucia
Sant.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Coro interno
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Coro esterno
Vl I II
Vle
Vlc
Cb

a 2
(ff)
(p)
(p espress.)
(fp)
(p dolce)
div.
...del ah, al glo - ria del ciel!
- sce - so al - la glo - ria del ciel, ah, al - la glo - ria del ciel!
Oh Si -
Al - le - lu - - - - -
ciel, del ciel, ah, al - la glo - ria del ciel!
- ria, al - la glo - ria del ciel, ah, al - la glo - ria del ciel!

116

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Org
Sant.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Coro interno
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Coro esterno
Vl I II
Vle
Vlc
Cb

a 2
(f)
opp. la 2ª l'8va bassa
I.II
III
(p)
uni.
div.

- gnor, oh Si - gnor, oh Si - gno
- ja, al - le - lu - ja, al le - ja, al - le - lu -
ln - neg - gia - mo_al Si - gnor, ln - neg - gia - mo_al Si -

120

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Org
Lucia
Sant.
Son.
Con.
Ten.
Bas.
Coro interno
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Coro esterno
Vl I II
Vle
Vlc
Cb

a 2

Gc.

(Tutti rivolti alla chiesa)

Al Si -

- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

- gnor, In - neg - gia - mo al Si - gnor, al Si - gnor, al Si - gnor! Al Si -

In - neg - gia - mo al Si - gnor, al Si - gnor, al Si - gnor!

(Tutti rivolti alla chiesa)

Carus

123

Ott. I.II — a 2 — (ff)
Fl. I II — (ff)
Ob. I.II — (ff)
Cl. in La I.II — (ff)
Fag. I.II — a 2 — (ff)
Cor in Fa I.II III.IV — (ff)
Tr in Sib I.II — (ff)
Trb. I II.III — (ff)
Tba. — (ff)
Timp. — (ff)
Gc. Pt — (ff)
Org — (ff)

26

I — (p)

Lucia — gnor, — gnor!
Sant. — opp. — gnor, — Si — gnor!

Coro interno
Sop. — le lu — ja!
Con. — Al le lu — ja!
Ten. — ja!
Bas. — Al le lu — ja!

Coro esterno
Sop. — gnor, — Si — gnor!
Con. — gnor, — Si — gnor!
Ten. — gnor, — Si — gnor!
Bas. — gnor, — Si — gnor!

26

(Tutti entrano in chiesa tranne Santuzza e Lucia)

Vl I II — (ff) — (p) — div.
Vle — (ff) — (p)
Vlc — (ff)
Cb — (ff)

126

[precipitando] [rit.][presto]

Ott. I.II
Fl. I II
Ob. I.II
Cl. I in La II
Fag. I.II
Cor I II in Fa III IV
Tr I in Sib II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

Carus

131

Cor I
in Fa II

(p)

Org

(p)

Vl I

4ª c.

Vl II

4ª c.

Vlc

3ª c.

Vlc

Cb

uni.

135

molto rall.

rall.

Timp.

pp

Org

Lucia

Per - ché_____ m'hai fat - to sc - gno di ta - ce - re?

molto rall.

rall.

Vl I

Vl II

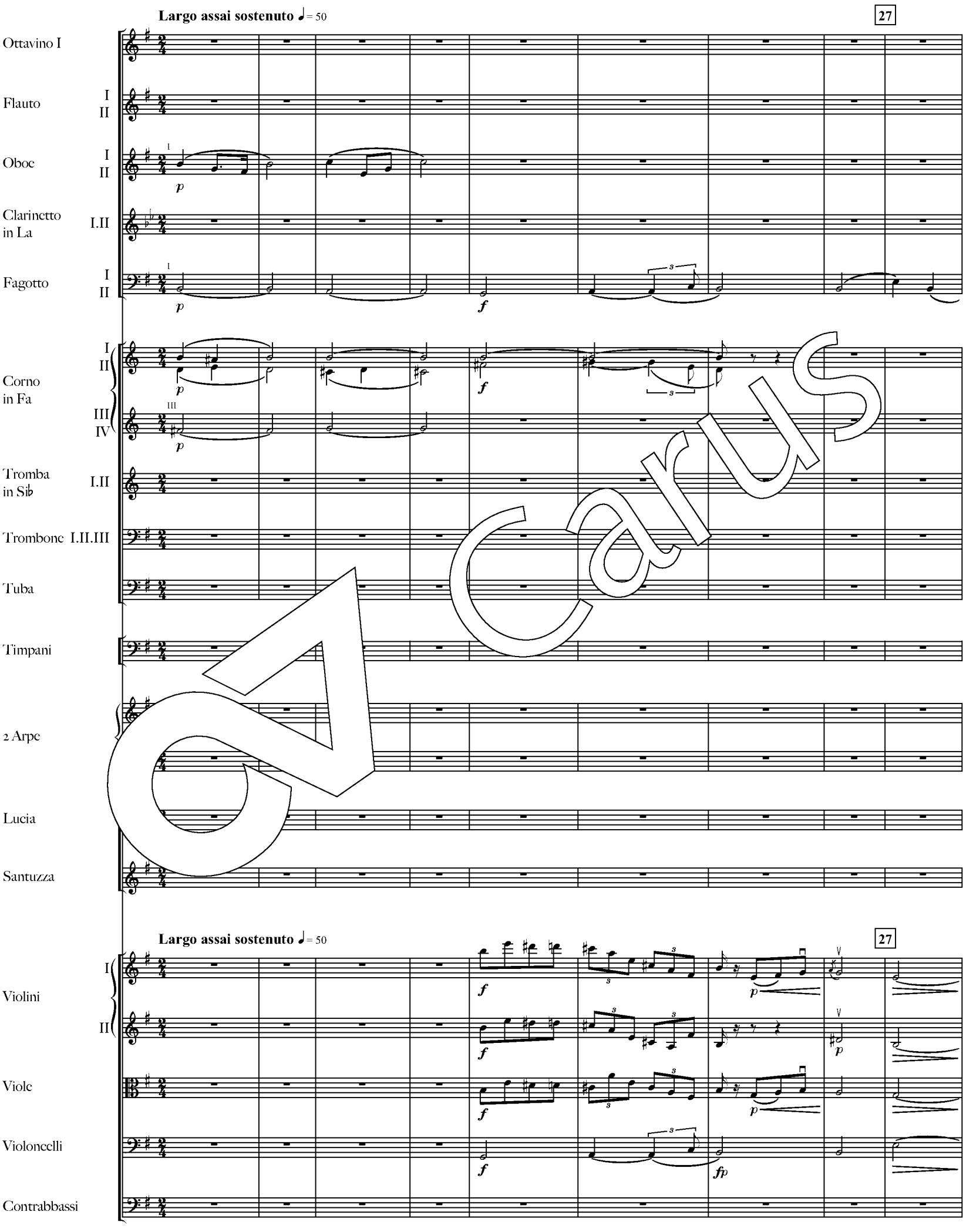
Vlc

Vlc

Cb

pp

Carus

4) Romanza e Scena

A: per le dinamiche di questo numero e le prescrizioni agogiche vedi commento critico. | for the dynamics and the agogic indications of this whole piece see the critical commentary.

10

Ob. I II

Fag. I II

Sant.

(mestamente con semplicità)

Voi lo sa - pe te_o mam - ma, pri - ma d'an - dar sol - da - to Tu - rid - du a - ve - va_a Lo - la e - ter - na fè giu -

Vl I II

pp

Vlc

Vlc

Cb

18

28

Ob. I II

Fag. I II

p

Cor in Fa I II

p

Sant.

-ra - to, a - ve - va_a Lo - la_e - ter - na fè giu - ra - - - to. Tor - nò, la sep - pe spo - - sa

28

Vl I II

Vlc

Vlc

div.

Cb

Carus

25

poco rit. in tempo

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I II

I.II

Cor in Fa

III IV

Timp.

2 Ar

Sant.

un nuo - vo_a - e_ vol - le spe - gner la flam - ma che gli bru - cia - va_il co - re: m'a -

poco rit. in tempo

Vl I II

Vlc

uni.

Vlc

Cb

Carus

Carus

32

accel. poco a poco

29

rit. col canto in tempo

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III IV

Timp.

2 Ar

Sant.

- mò, l'a - ma - i, l'a - ma - i, Ah! l'a - ma - i!

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

ff f mf più f con grande passione div. uni.

grandioso appassionato

affrett.

poco rit.

30 in tempo

39

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

Sant.

Vl I II

Vlc

Cb

pp

Quel -

grandioso appassionato

affrett.

poco rit.

30 in tempo

47

Fag. I II

Sant.

-l'in - vi - da d'o - gni de - li - zia mi - a, del suo spo - so di -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

53

Fag. I II

Sant.

-men - ti - ca, ar - se di ge - lo - si - a... ar - se di ge - lo - si - a... me l'ha ra -

rinforzando e stringendo assai

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

rinforzando e stringendo assai

60

rit.

in tempo

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Timp.

2 Ar

Sant.

-pi - to, me l'ha ra - - pi - to. Pri - va del - l'o - nor

rit.

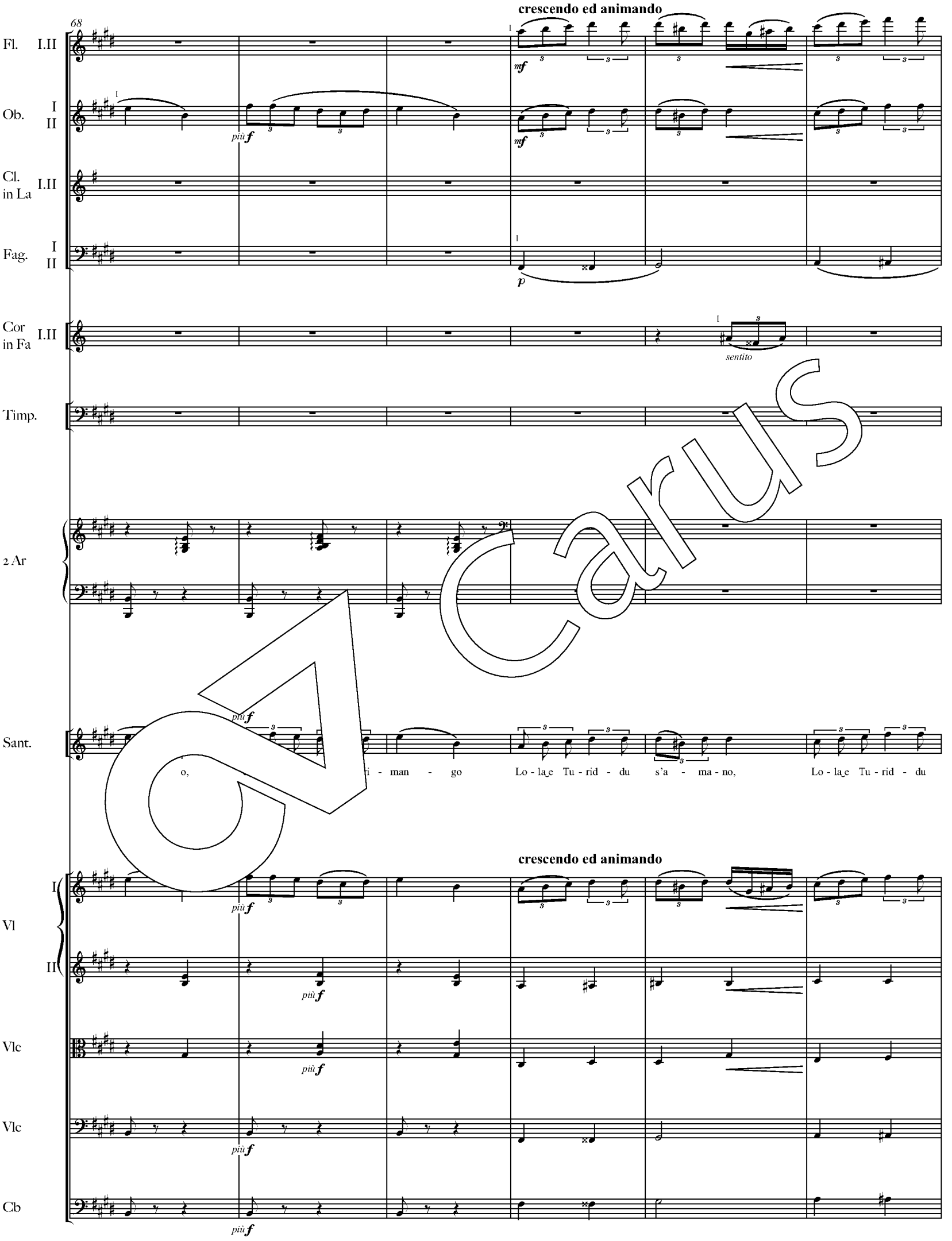
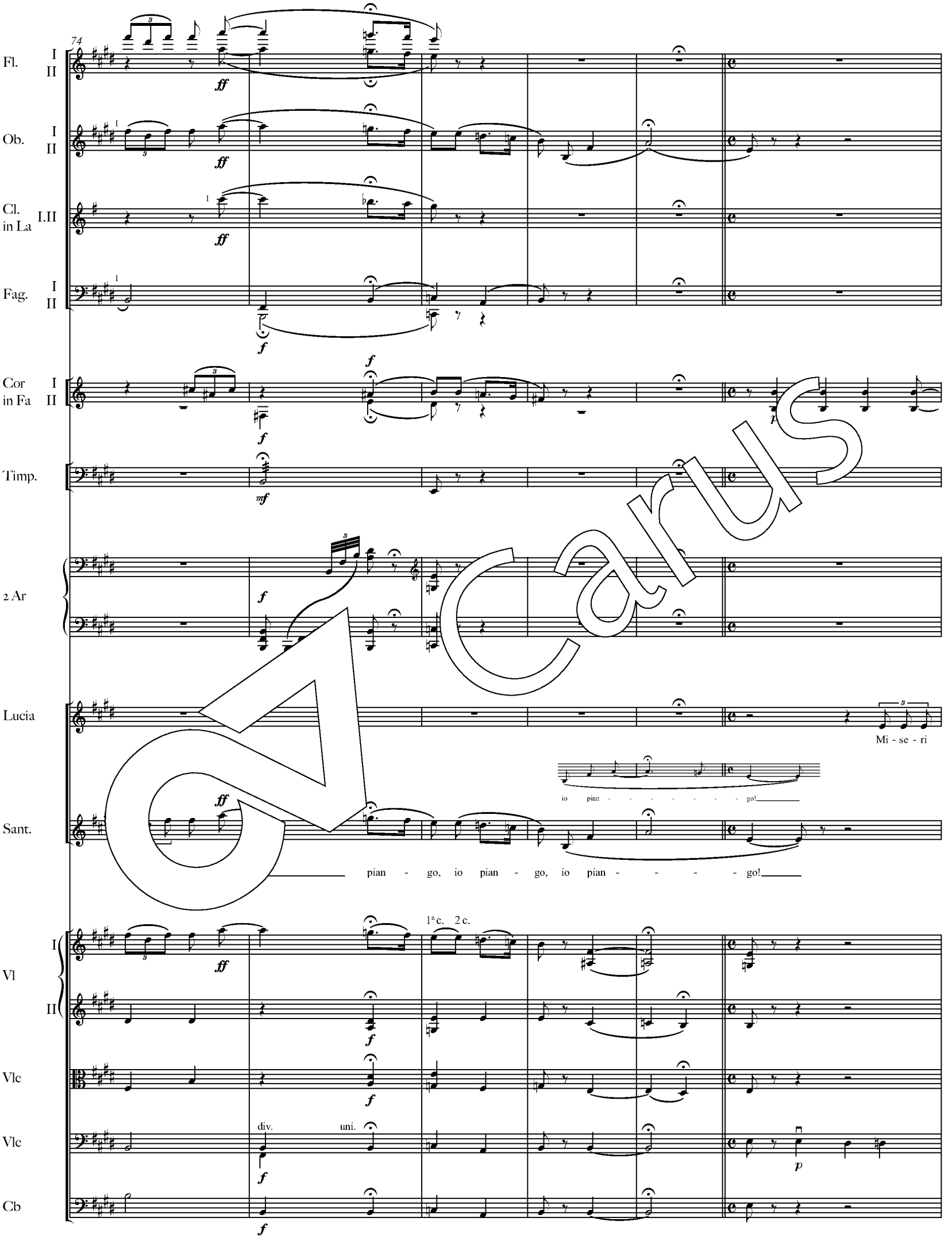
in tempo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Cantus

b. 72, A, SO: legatura lungo tutta la quartina dei Vl I, mentre si evince da **Rec** e **SP** la volontà di omologare l'articolazione a quella dei Fl. | slur along the group of four notes in the Vl I part, whereas in **Rec** and **SP** the articulation is the one of the flutes.

b. 77,78, Rec: la variazione dell'ultima parte della frase di Santuzza è tramandata dalla tradizione esecutiva per la quale è necessario modificare anche la parte dell'Ob. | the variation of the last part of Santuzza's phrase is handed down by performance practice for which it is necessary to change the Ob part as well.

80

Ott. I

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Lucia

i, co - sa vie - ni_a dir - mi in que - sto san - to gior - no?

Sant.

(con disperazione)

Io son dan - na - ta...

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

84

affrett. rit.

31 in tempo

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

a 2

Cor in Fa I.II III IV

Timp.

2 Ar

Sant.

dan - na - ta...

An - da - te_o mam - ma, ad im - plo - ra - re_Id -

affrett. rit.

31 in tempo

Vl I II

uni.

Vlc

Vlc

Cb

Scarus

89

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I.II

Timp.

2 Ar

Sant.

- di - e pre - ga - te per me. Ver - rà Tu - rid - du, vo' sup - pli -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

94

animando

poco rall.

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I II

Tr in Sib I.II

Timp.

Lucia

A - ju - ta - te - la

Sant.

lo_un' al - tra - co - ra; vo' sup - pli - car - lo_un' al - tra vol - ta_an - co - ra!

Vl I II

anim.

poco rall.

div.

uni.

dim. sempre

Vlc

Vlc

Cb

Carus

99

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I II

2 Ar

Lucia

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

pp dolcissimo

pp dolcissimo

pp dolcissimo

pp dolcissimo

opp. 8va sopra

(entra in chiesa)

vo - i, San - ta Ma - ri - a!

poco sf

poco sf

pp dolcissimo

pp

pp

poco

pp

104

rall.

rall.

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I II

dim. e rall.

rall.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

pp

pp

pp

div.

pp

opp.

5) Scena e Duetto [Santuzza e Turiddu]

Allegretto ♩= 108

Ottavino I.II
Flauto I II
Oboe I II
Clarinetto in La I.II
Fagotto I II
Corno in Fa I.II III.IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I II.III
Tuba
Timpani
Grancassa Piatti
2 Arpe
Santuzza
Lola
Turiddu

(entrando)

Tu qui, San-

Allegretto ♩= 108

Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

pp staccato in punta d'arco

pizz.

pp

arco

f

Carus

Ob. I II
Cl. in La I.II
Sant.
Turi.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

rit.** in tempo

* Qui t'a - spet - ta - - vo.

Qui t'a - spet - ta - vo. Non vò.

- tuz - za? È Pa - squa, in chie - sa non va - i?

pizz. arco

15

Deb - bo par - lar - ti...

cer - ca - vo. Qui no! Qui no!

arco

marcato

***SP**

****SO, BB, SP:** sostenuto.

23

Sant. (parlato) Do - ve sei sta - to? (con forza) No, non è

Turi. (un poco di pausa) (parlato) Che vuoi tu di - re? A Fran - co - fon - te!

Vl I II

Vlc

Vlc *p*

Cb *p*

31

Cl. in La I II

Fag. I II *p*

Cor in Fa I.II *pp*

Sant. No, non men - ti - re; ti vi - di vol - ge - re giù dal sen -

Turi. San - tuz - za cre - di - mi, San - tuz - za cre - di - mi!

Vl I II *p dolce* arco *p dolce*

Vlc arco *p*

Vlc *p*

Cb *p*

Carus

37

Andante ♩= 76

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Sant.

-tier... E sta - mat - ti - na al - l'al - ba, t'han - no scor - to pres - so l'u - scio di Lo - la No!

Turi.

Ah, mi hai spi - a - to!

Andante ♩= 76

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

43

Sant.

lo giu - ro, a noi l'ha rac - con - ta - to com - par Al - fio il ma - ri - to po - co fa...

32

Turi.

Co - sì ri -

32

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

div. uni.

Cb

48

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Trb. I II.III

Sant.

Oh, ques - to non lo

Turi.

- bi l'a - [illegible]?

Vuoi che m'uc - ci - da?

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

53

cresc. molto ed affrett.

in tempo

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Trb. I II.III

Sant.

di

Turi.

La - sci - lun - que, la - scia - mi, in - van ten - ti so - pi - re il giu - sto sde - gno col - la tua pie

cresc. molto ed affrett.

in tempo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

33

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Trb. I II.III

Sant.

Tu l'a - mi dun - que? As - sai più bel - la è Lo - la...

Turi.

No! Ta - ci, non

33

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Scarus

63

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I II.III

Tba.

Timp.

Sant.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

cresc. con anim

l'a - mi... Oh, ma - le - det - - - ta!

Quel - la cat - ti - va

l'a - mo.

San - tuz - - - - - za?

Carus

68

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. I
in La II
Sant.
fe - mi - na ti tol - se_a me!
Vl I
II
Vlc
Vlc
Cb

72

♩= 80

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. I
in La II
Cor I
in Fa II
Tr I.II
in Sib
Trb. I
II.III
Turi.
(con forza)
Ba - - da, San - tuz - za, schia - vo non so - - no di que - sta va - - na tua ge - lo -

♩= 80

Vl I
II
Vlc
Vlc
Cb

75

poco rit. in tempo

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I II.III

(con angoscia)

Sant. Bat - t[illegible] ul - ta - m[illegible] mo_e per - do - no, ma_è trop - po for - te l'an - go - scia mi - a, ma_è trop - po

Turi. - a!

poco rit. in tempo

div.

Vl I II

24

Vlc

12

Vlc

Cb

Carus

79

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. I
in La II
Fag. I.II
Sant.
Vl I
II
Vlc
Vlc
Cb

dim. e rall. rall. in tempo

pp

for - te l'an - go - scia mi - a, l'an - go - scia mi - - - - a.

uni.

83

Fl. I
II
Ob. I.II
Cl. I
in La II
Fag. I.II
Cor I
in Fa II
Tr I.II
in Sib
Trb. I
II.III
Turi.
Vl I
II
Vlc
Vlc
Cb

p

Ba - - da, San - tuz - za, schia - vo non so - - no di que - sta va - - na tua ge - lo -

86

poco rit. in tempo

Fl. I II

Ob. I.II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I II.III

Sant.

(con ani[illegible])

- ti - [illegible] no_e per - do - no, ma_è trop - po for - te l'an - go - scia mi - a, ma_è trop - po

- a!

Turi.

poco rit. in tempo

Vl I II

div.

Vlc

Vlc

Cb

Carus

90

troncando

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I II III

Tba.

Sant.

(troncando nel sentire avvicinarsi Lola)

- te l'an - go a, è trop - - - po for - te l'an - go - scia mi - a...

Lola

(dentro alla scena)

Fior di giag -

Turi.

Ba - da, San - tuz za, schia - vo non so - no di que - - - sta va - na tua ge - lo - - si - a...

troncando

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

94

(♩. = 72)

Lola

-gio - lo gli_an - ge - li bel - li stan - no_a mil - le_in cie - lo ma bel - lo co - me lui ce n'è_u - no

(♩. = 72)

uni. pizz.

I Vl II

pp sempre

pizz.

pp sempre

Vlc

pizz.

pp sempre

Vlc

pizz.

pp sempre

Cb

102

Ob. I.II

p dolcissimo

(avvicinandosi sempre)

Lola

so - lo Fior di giag - gio - lo li_an - ge - bel - stan - mil - le_in cie - lo

I Vl II

Vlc

Vlc

Cb

110

Ob. I.II

in tempo

34

pp

p delicato

Lola

ma bel - lo co - me lui ce n'è_u - no so - lo Ah! Ah!

poco rit.

in tempo

34

I Vl II

Vlc

Vlc

Cb

pizz.

pp

118

affrett. rit. in tempo

Fl. I.II

Ob. I.II

(entra in scena e s'interrompe)

Lola — Ah! Ah! Fior di giag - gio - lo Oh!

arco affrett. rit. in tempo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

125 **Andante**

Lola — Tu - rid - du, è pas - sa - to Al - fio? For - se è ri - ma - sto dal ma - ni -

Turi. — giun - to o - ra in piaz - Non so...

Andante

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

132

Lola — - scal - co, ma non può tar - da - re. E voi... sen - ti - te le fun - zio - ni in piaz - za?

Turi. (confuso) *affrett.* San -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

139

poco rall.

35

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa III.IV

(con forza)

Sant. Gli di - ce - vo che_og - gi_è Pa - squa e_il Si - gnor, ve - de_o - gni co - - -

Turi. - tuz - za mi nar - ra - va...

poco rall.

35

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

145

affrett.

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Trb. I II

(subito)

Sant. - sa! Io no, ci de - ve_an -

Lola Non ve - ni - te_al - la mes - sa?

affrett.

pizz.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

151

rit. rall. assai 36

Fl. I.II
Cl. I
in La II
Fag. I.II

(con intenzione)

Sant. - dar chi sa di non a - ver pec - ca - to!... opp.

Lola (con forza) Io rin - gra - zio il Si - gno - re e ba - cio in

rit. rall. assai 36

Vl I arco
II arco
Vlc arco
Vlc
Cb arco

157

dim. e rall. in tempo

Ob. I
II
Cl. I
in La II
Cor I
in Fa II

(primendosi)

Sant. Oh! Fa - te be - ne, fa - te be - ne, Lo - la!

Lola ter - - - - ra!

(a Lola, impacciato)

Turi. An - dia - mo, an -

dim. e rall. in tempo

Vl I
II
Vlc
Vlc
Cb

163

Ob. I II

Sant.

Lola

Turi.

rit.

37

poco cresc. ed affrett.

(a Turiddu, con fermezza)

(a Turiddu, con ironia)

Si, re - sta, re - sta, ho

Oh! ri - ma - ne - te!

- dia - mo... Qui non ab - biam che fa - re.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

pizz.

arco

170

Fl. I.II

Cl. I in La II

Fag. I.II

Tempo I

da par - lar - ti_an - co - ra!

(sempre ironica)

(con caricatura)

(Entra in chiesa)

E v'as - si - sta_il Si - gno - re; io me ne va - - do.

177

Fl. I.II

rall.

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

rall.

184

Allegro

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

a 2

Cor in Fa I.II

Tr in Sib I.II

Trb. I

Trb. II

Tba.

(fredda)

Sant.

L'hai vo - lu - to, e ben ti

f (irato)

Turi.

Ah, lo ve - di, che hai tu det - - to?

Allegro

arco

Vl I

arco

Vl II

arco

Vlc

Vlc

Cb

pizz.

192

38

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II / III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I II

Sant.

Turi.

Vl I / II

Vlc

Vlc

Cb

st... Squ... mi_il pet - to... (trattenendolo) Tu - rid - du, a - scol - ta! (con ansia) Tu-

(s'avven...) Ah! pe...o! (s'avvia) No! Va!

arco

Carus

200

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in Sib I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II III
Timp.
Sant.
Turi.

Lento rall. ..... VUOTA

-rid - du, a - scol - ta!

Tu - ri - a - sco - -

Va!

Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

Lento rall. ..... VUOTA

207

Andante co... appassionato

Fag. I II
Sant.

No, no, Tu - rid - - - - du, ri - ma - ni, ri - ma - ni an - co - - ra, ab - ban - do -

Andante con moto appassionato

Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

p

211

Fag. I II

Cor in Fa I.II

Sant.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

-nar - - mi dun - que tu vuo - - - i?

No, no, Tu -

Per - - - ché se - guir - mi,

div.

uni.

p

215

Ob. I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II

Tr in Sib I.II

Sant.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

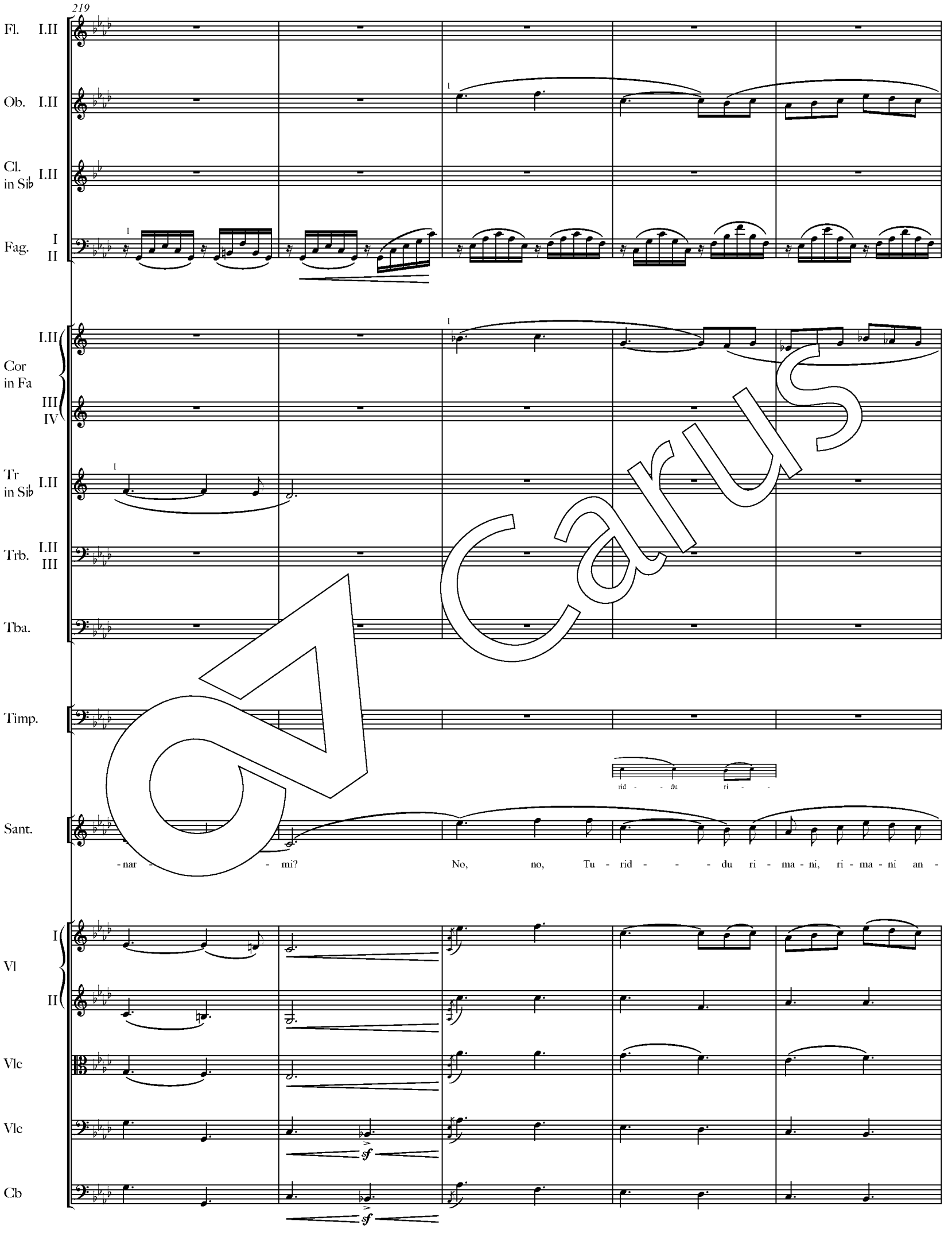
Cb

p

p dolcissimo

-rid - - du, ri - ma - ni an - co - - ra dun - que tu vuo - - i ab - ban - do -

per - - ché spi - ar - - mi, sul li - mi - ta - re fin del - la chie - sa?

Carus

Carus

b. 222, SO, BB, SP: piccola variazione ritmica della linea di Santuzza che invece in **A** è riportata come nel rigo principale. | small rhythmic variation of Santuzza's melodic line that, instead, in **A** is shown in the principal staff.

224

animando e crescendo molto

39 rit.

sostenendo il canto

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

2 Ar

Sant.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

ff *pp dolcissimo* *f* *p*

-co - ra, no, Tu - rid - du, Tu - rid - du, ri - ma - ni an - co - - ra!

Per - ché se - guir - mi, per - ché spi - ar - - mi?

Carus

229

Ott. I II

Fl. I.II

Ob. I.II

Fag. I II

2 Ar

Sant.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

p dolcissimo

La tu - - a San -

p dolcissimo

pizz.

p

pizz.

p

233

Fl. I.II

Ob. I.II

Timp.

2 Ar

Sant.

- tuz - - - za pian - ge_e t'im - plo - - - ra; co - me cac -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

p

p

arco

p

arco

p

237

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. I
in Sib II

Cor I
in Fa II

Tr I.II
in Sib

p

Timp.

Sant.

-ciar - la co - sì tu puo an - tuz - za? No, Tu - rid - du, ri - ma - ni an - co - ra!

Turi.

Va, - pe - to, va, non te - diar - mi, pen - tir - si è va - no do - po l'of - fe - sa!

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

244

40

Ott. I II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Sant.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

p

pp

(supp-

Tur - rid - du!

No, Tur - rid - - du, ri - ma - ni_an - cor!

Non te - diar - mi!

Va!

Carus

249

Grandioso con sempre crescente passione

Ott. I II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in Sib I.II
Fag. I II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Sant.
Turi.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2 ff

Gc.

No. Tu - rid - - du! Ah, no, Tu - rid - - du ri -

Va! Va! Va ti ri - pe - - to, non te -

Carus

253

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in Sib I.II — a 2

Fag. I II — I

Cor in Fa I II III IV — II

Tr in Sib I II

Trb. I II III

Tba.

Gc. Pt — Gc.

2 Ar — *f*

Sant. — -ma - ni, ri - ma - ni an - co - ra, an - cor!

Turi. — -diar - mi, pen - tir - si è va - no, do - po l'of - fe - - sa pen - tir - si è va - - no, do - po l'of -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

257

incalzando

Andante molto sostenuto

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

2 Ar

Sant.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

I

II

pp sub.

No! No! No!

La tua San - tuz - za

(gridando)

- fe - - sa!

Va! Va! Va!

p (supplichevole)

div.

pizz.

ppp sub.

261

Ob. I.II

Sant. — espress. — pian - ge_e t'im - plo - ra; co - me cac - ciar - la, co - me cac - ciar - la tu puo - i?

Turi. — (reprimendosi) — Va, ti ri - pe - to, va,

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

267

animando — sempre cresc. ed animando

Cl. in Sib I II — p (cresc.)

Fag. I.II — p (cresc.)

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III — p (cresc.)

Tba. — p

Sant. — La tua San - tuz - za pian - ge_e t'im - plo - ra;

Turi. — pen - tir - si_è va - no do - po l'of - fe - sa!

animando — sempre cresc. ed animando

Vl I — uni. (cresc.)

Vl II — uni. arco (cresc.)

Vlc — arco (cresc.)

Vlc — arco (cresc.)

Cb

272

con anima e crescendo

poco rit.

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Sant.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

(f)

me cac - ciar

co - sì tu puo - i,

tu puo - i co -

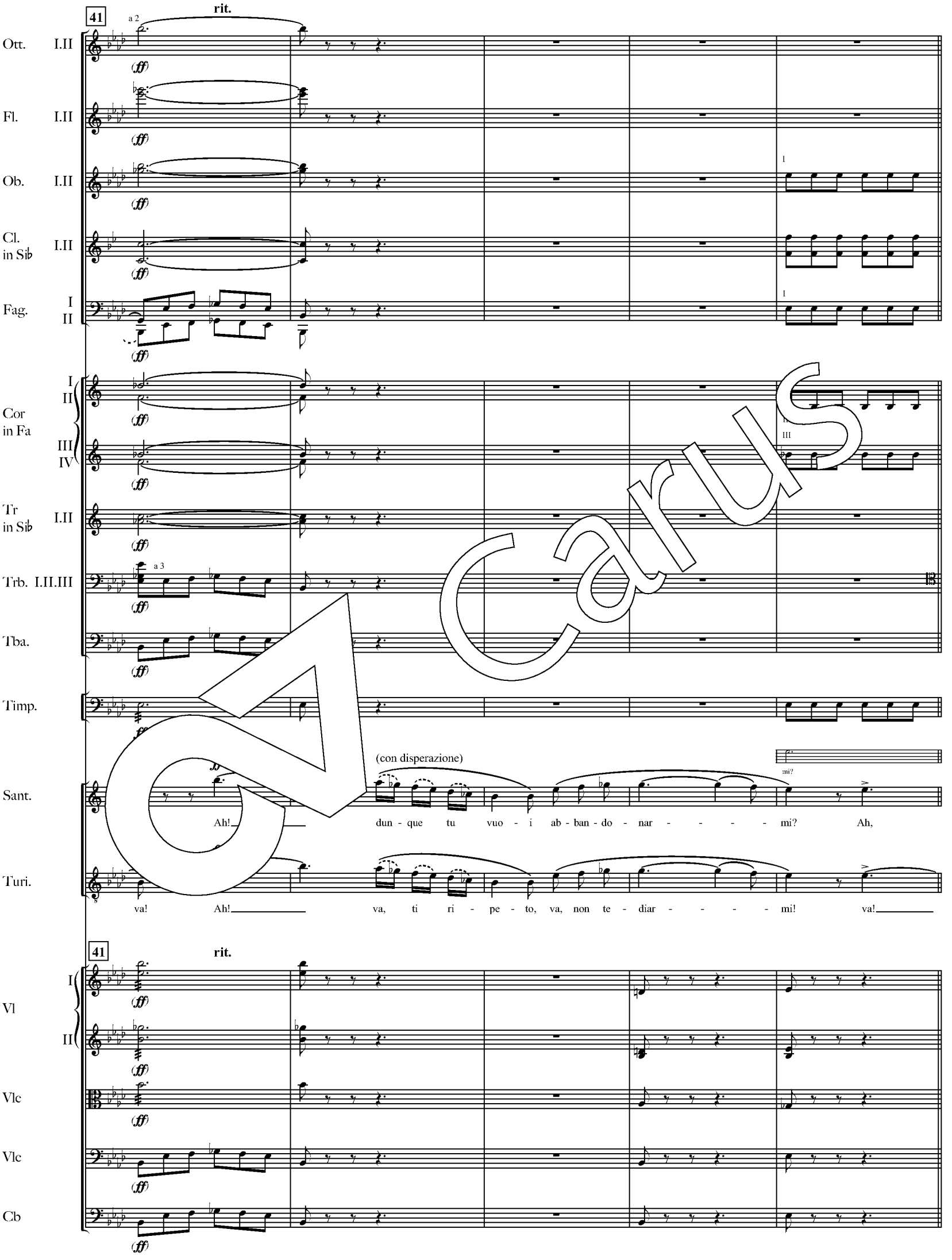
Va!

Va!

Ti ri - pe - to,

opp.

arco

Carus

b. 278, Rec, SO, BB, SP: legature a due, marcate. | slurs in pair notes.

b. 281, A: diversificazione della parte di Santuzza offerta dall'autografo. | differentiation of Sant.'s part offered by the autograph man.

282

Maestoso

animando e cresc.

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Timp.

Sant.

Turi.

(con supren

T - rid - - - - du, ri - ma - ni, ri - ma - ni an - co - - ra dun - que

Pen - - - tir - - - - si è va - - no do - po l'of - fe - - sa, pen - -

Maestoso

animando e cresc.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

sempre animando

42

286

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Sant.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

opp.

ff secco

(minacciosa)

vuo - ab - ban - do - nar - mi, Tu - rid - du! Ba - da!

-tir - si è va - no do - po l'of - fe - sa!

Carus

291

Allegro

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Timp.

(con moltissima forza)

(La getta a terra e fugge in chiesa)

Turi.

Del - l'i - ra tu - a non mi cu - - ro!

Allegro

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

296

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

(ner cere quasi parlato)

(cade affranta ed angosciata)

Sant.

A te la ma - la Pa - squa, sper - - - -

col canto

div.

uni.

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

Largo molto sostenuto

43

301

Ott. I.II — a 2 — ff

Fl. I II — ff

Ob. I II — ff

Cl. in Sib I II — ff

Fag. I.II — ff marcatissimo

Cor in Fa I II III.IV — ff

Tr in Sib I II — ff

Trb. I.II.III — a 3 — ff marcatissimo

Tba. — ff marcatissimo

Timp. — f

Gc. Pt

Sant. — - giu - ro!

Largo molto sostenuto

43

Vl I II — ff — div. — uni. — pp

Vlc — ff — div. — uni. — pp

Vlc — ff marcatissimo — pp

Cb — ff marcatissimo — pp

306

rit.

rall.

Ott. I II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Timp.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

p espress.

pp

estremamente p

più p

a 2

1

dim. molto

pizz.

Carus

6) Scena e Duetto [Santuzza e Alfio]

Allegretto

Clarinetto in Sib I.II — a 2 — (p)

Fagotto I.II — a 2 — (p)

(sorte Alfio e s'incontra con Santuzza) (rianimandosi, ad Alfio)

Santuzza — Oh! Il Si - gno - re vi man - da, com - par Al -

Alfio

Allegretto

Violini I, II — arco — f* p

Viole — arco — f p

Violoncelli — arco — f* p

Contrabbassi — arco — f* p

Carus

44

Sant. — (con intenzione) — È tar - di or - ma - i, ma per vo - i Lo - la è an - da - ta con Tu -

Alfio — (tranquillo) — A ch la mes - sa?

44

Vl I, II — pp

Vlc — pp

Vlc — pp

Cb — pp

SO, BB, SP:** ***fp, la presenza del ***p*** solo all'inizio della batt. seguente è confermata anche da **Rec**. | ***fp***, the presence of the ***p*** only at the beginning of the subsequent bar is confirmed by **Rec**.

17

Fag. I.II

un poco agitato

p e legatiss.

Trb. I.II.III

sfp

Tba.

sfp

f

Sant.

-rid - du!

Che men - tre cor - re - te

(sorpreso)

Alfio

Che a - ve - te det - to?

un poco agitato

sul pont.

Vl I

sfp

pp

Vl II

sul pont.

sfp

pp

Vlc

sul pont.

sfp

pp

Vlc

sfp

p e legatiss.

Cb

sfp

24

Fag. I II

cresc.

Sant.

al - l'ac - qua e al ven - to

a gua - da - gnar - vi il pa - ne,

Vl I

cresc.

Vl II

cresc.

Vlc

cresc.

Vlc

cresc.

Cb

31

affrett.

45

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II

Sant.

Alfio

cresc. sempre

Lo - - la v'a - dor - na il tet - to in ma - lo mo - - do!

Ah! nel no - me di

affrett.

45

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

cresc. sempre

36

rall.

Largo ♩= 48

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa III IV

Sant.

Alfio

opp.

Il ver

Tu - rid -

Di - o! San - ta, che di - te?

rall.

Largo ♩= 48

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

43

Ob. I II

Cl. in Sib I.II

Cor in Fa I.II

Ar. I

Sant.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

p

pp

col canto

-du mi tol - - se, mi tol - se l'o - no - - - - re Tu - rid - du n tol - se,

un poco mo

arcato

49

Ob. I.II

Fag. I.II

Tr in Sib I.II

Sant.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

un poco cresc.

mi tol - se l'o - no - re, e vo - stra mo - glie lu - i ra - pi - - va a me!

Carus

46

col canto

poco rall.

in tempo

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

(appassionato)

opp.

Sant.

Tu - rid - du se, r se l'o - no - re!

U -

(minaccioso)

Alfio

Se vo - i men - ti - - te, vo' schian - tar - vi il co - re.

46

col canto

poco rall.

in tempo

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

61

Sant.

- - so_a men - ti - re_il lab - bro mi - o, il lab - bro mi - o non è!_____ Per la ver -

rit.

♩ = 54

p

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

p legatiss.

pp

66

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Sant.

poco rit.

un poco affrett.

a tempo un poco animando

na mia, - o do - lo - - - re la tri - sta ve - ri - tà,__ vi dis - si, ahi - mè!_____ ahi -

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

70

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Sant.

la ver - go - gna mi - - - a, pel mi - o do - lo - - re! Tu - rid - du mi tol - se, mi tol - se l'o -

affrett. molto

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Cantus

47

rit.

[in tempo]

75

Sant.

-no - - re, e vo - stra mo - glie lui ra - pi - va_a me!

rit.

47 [in tempo]

I

Vl

II

p

pp

Vlc

Vlc

pizz.

Cb

Canvas

82

Sant.

In - fa - me_jo son che vi par - lai co -

(dopo u

Alfio

Co - ma - re ta, al - lor gra - to vi so - no.

I

Vl

II

Vlc

arco

Vlc

Cb

89

Fag. I.II — a 2 — *f marcato*

♩ = 120

Cor in Fa I.II — *f*

Cor in Fa III.IV — *f*

Trb. I.II.III — 1 — *f marcato*

Tba. — *f marcato*

Timp. — *p*

Sant. — - si!

Alfio — proromp — - mi lo - - ro, ad es - - - - - - si non per -

♩ = 120

Vl I — *f* — *p*

Vl II — *f* — *p*

Vlc — *f* — *p*

Vlc — *f marcato* — *f* — *p con agitazione*

Cb — arco — *f marcato* — *f*

93

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Timp.

Alfio

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

f

sf

no, ad - si non per - do - no, ven - det - ta_a - vrò, ven - det ta_a -

Carus

97

poco rit. in tempo

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II / III.IV

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Alfio

ven - det - ta_a - - vrò pria che tra - mon - ti_il dì! Ad es - - - si non per -

poco rit. in tempo

Vl I / II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

101

Fl. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Timp.

Sant.

In - fa - me_io son, In - fa - me_io

Alfio

es - si non per - do - no, ven - det - ta_a - vrò,

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

105

poco rit. in tempo

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Sant. - me_lo son che vi par - lai co - si!

Alfio ven - det - ta_a - vrò pria che tra - mon - ti_il dì! Io san - gue vo - - - glio_al - l'i - ra

(con forza)

poco rit. in tempo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Canvas

109

animando sempre

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Alfio

o - dio - - - to l'a - mor mio fi - nì, in o - - dio tut - to l'a - mor mio fi -

animando sempre

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

113

sempre animando

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

Timp.

Sant.

In - fa - me jo son che vi par - lai co -

Alfio

in o - dio tut - to l'a - mor mio fi - ni!

sempre animando

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

cresc. f

Carus

48

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I II

Tba.

Timp.

Sant.

Alfio

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

ff

a 2

marcatissimo
staccatiss.

(con furore)

In - fa - mi lo - ro, ad es - - - si non per - do - no, ad es - - - si non per -

div.

uni.

staccatiss.
marcatissimo

Carus

121

poco rit.

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Timp.

Sant.

In - fa - me_jo son, in - fa - me_jo son,

Alfio

en - det - ta_a - vrò, ven - det - ta_a - vrò, ven - det - ta_a - vrò pria che tra -

poco rit.

Vl I II

Vlc

div.

Vlc

Cb

125

Più mosso

Ott. I II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Pt

Sant.

Alfio

Più mosso

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

son! In - fa - me_io son! Ah, in - fa - me io

-mon - ti_il dì! Ven - det - - ta_a - vrò! Ven - det - - ta_a - vrò! Ah, ven - det - ta a -

Vivace

128

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Sant.

Alfio

In - fa - me_io son!

(escono)

- vrò, Ven - det - ta_a - vrò!

Vivace

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

133

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in Sib I.II — a 2

Fag. I.II — a 2

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II — a 2

Trb. I II.III — II.III

Tba.

Timp.

Vl I II

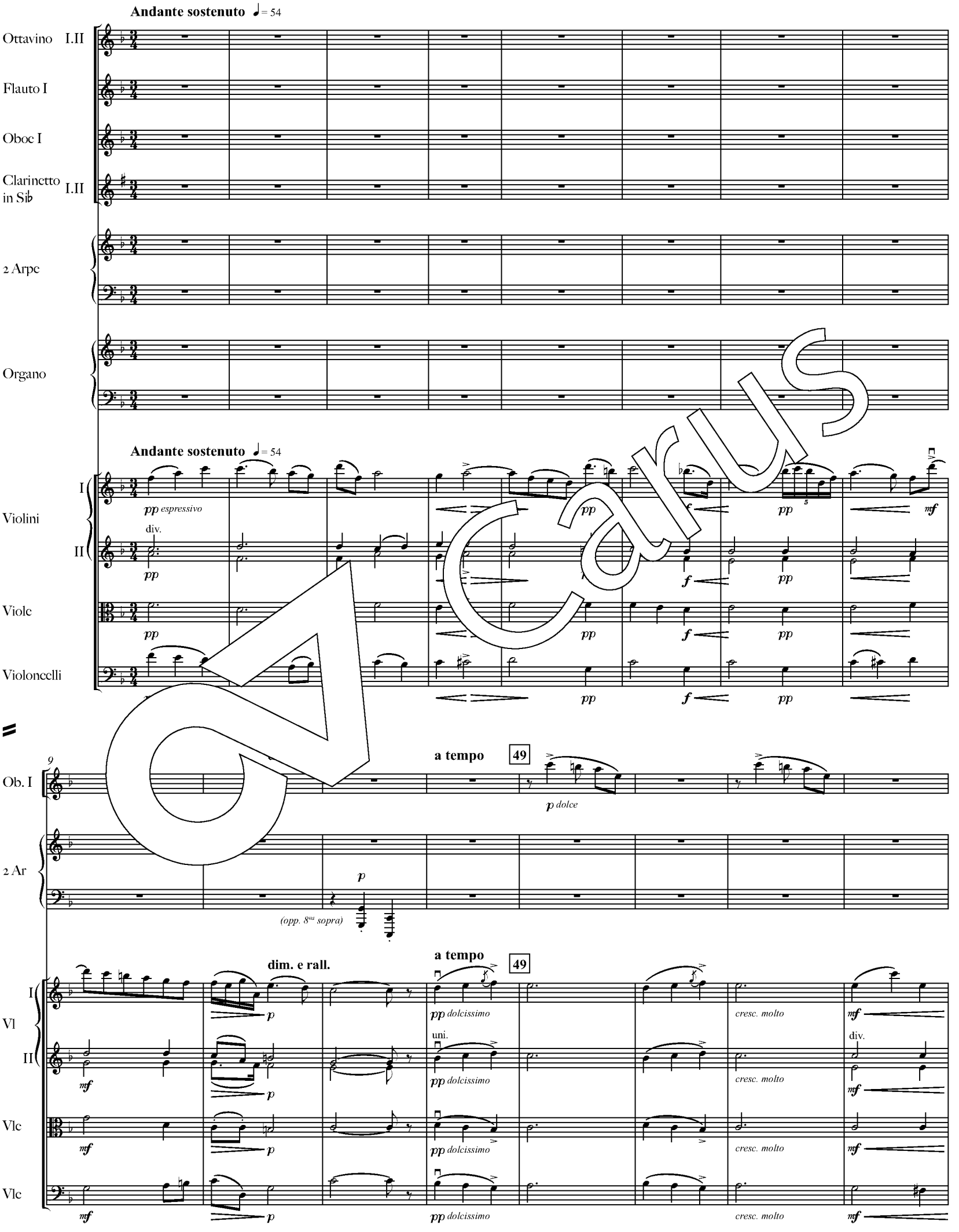
Vlc

Vlc — uni.

Cb

sf

Carus

Intermezzo

b. 10, SO, BB, SP: seconda voce dei Vl II con due crome (senza punto), chiaro errore tramandato da tutte le fonti a stampa. | second part of the Vl II with two equal quavers, clear mistake handed down by all printed sources.

17

Ob. I

rall. 50 sentito

2 Ar

p f

Org

f sempre legatissimo

rall. 50 sentito

Vl I

molto p dim. f

Vl II

uni.

molto p dim. f

Vlc

molto p dim. f

Vlc

molto p dim. f

25

un poco tratt.

2 Ar

Org

un poco tratt.

Vl I

f

Vl II

f

Vlc

f

Vlc

f

33

poco rall. a tempo poco rall. a tempo

2 Ar

Org

poco rall. a tempo poco rall. a tempo

I Vl II

Vlc

Vlc

espress. p cresc. f con anima ff p cresc. f con anima ff

41

rit. fino alla fine rall. e dim. sempre rall.

Ott. I.II

Fl. I

Ob. I

Cl. in Sib I.II

ppp

2 Ar

Org

rit. fino alla fine rall. e dim. sempre rall.

I Vl II

Vlc

Vlc

più f p sub. pp pp ppp

*vedi commento critico. | see critical commentary.

7) Scena, Coro e Brindisi

Allegro giocoso ♩= 176

Ottavino I II
Flauto I.II
Oboe I.II
Clarinetto in La I.II
Fagotto I.II
Corno in Fa I.II III.IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II.III
Tuba
Timpani
Campane
Grancassa Piatti
Lola
Turiddu
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi

(Tutti escono di chiesa)

Allegro giocoso ♩= 176

Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

f *marcatissimo*

9

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV — a 2

Tr in Sib I.II — a 2

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Camp.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

18

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Camp.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Cavs

50 bis **Poco meno**

Ob. I.II

Cl. in Sib I

Cl. in Sib

50 bis **Poco meno**

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

uni.

36

Fag. I.II

Larghetto

Cor in Fa I.II

Cor in Fa III IV

III

Timp.

Ten.

Bas.

(a gruppi sottovoce fra loro)

A ca - sa, a ca - sa, a -

A ca - sa a ca - sa a -

Larghetto ♩= 88

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

pizz.

Cb

pizz.

b. 43-44, BB, SP: "rit." e "a tempo".

46

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I

Cl. in Sib II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Timp.

Ten.

Bas.

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

Cl. in Sib

pizz.

arco

o - ve ci_a - spet - ta - no le no - stre don - ne and - diam

o - ve ci_a - spet - ta - no le no - stre don - ne, an - diam

Cavus

54

Cl. in Sib I.II

Ten.

Or che le - ti - - zia ras - se - re - na gli_a - ni - mi sen - za_in - du - gio cor - riam

Bas.

Or che le - ti - - zia ras - se - re - na gli_a - ni - mi sen - za_in - du - gio cor - riam

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

62

51 rit. a tempo

Ob. I.II

Cl. in Sib I II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Sop.

(a gruppi sottovoce fra loro)

A ca - sa a ca - sa a - mi - - - che, o - ve ci_a - spet - ta - no

Con.

A ca - sa a ca - sa a - mi - - - che, o - ve ci_a - spet - ta - no

51 rit. a tempo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

70

Fl. I.II — a 2 — (p)

Ob. I II

Cl. I in Sib II

Fag. I.II

Timp.

Sop. — i no - stri spo - si, an - diam — Or le - ti - - zia ras - se - re - na

Con. — i no - stri sp an m — Or che le - ti - - zia ras - se - re - na

Ten.

Bas.

Vl I — pizz.

Vl II — pizz.

Vlc — pizz.

Vlc — pizz.

Cb — pizz.

Carus

77

52

Ob. I II

I.II

Cor in Fa

III.IV

Timp.

Sop.

gli_a - ni - mi sen - za_in - du - gio cor - riam

Con.

gli_a - ni - mi sen - za_in - du - gio riam

Ten.

Bas.

52

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

Scarus

84

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I II
Cl. in Sib I II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2
ff
p
arco

sa, mi - che, o - ve ci_a - spet - ta - no i no - stri spo - si, an -
ca - sa, sa, a - mi - che, o - ve ci_a - spet - ta - no i no - stri spo - si, an -
ca - sa, a - sa, a - mi - - - ci, o - ve ci_a - spet - ta - no le no - stre don - ne, an -
ca - sa, a ca - sa, a - mi - - - ci, o - ve ci_a - spet - ta - no le no - stre don - ne, an -

Carus

92

53

dim. - sempre - -

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Turi.

(a Lola che s'avvia)

Co - ma - re Lo - la, ve ne an - da - te

Sop.

Con.

Ten.

- diam!

Bas.

- diam!

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

pp con grazia

(f)

p

pizz.

Scan axis

99

- e - - - rall. - - -

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Lola

Va - do a ca - sa non ho vi - sto com - par

Turi.

vi - a sen - za nem - me - no sa - lu - ta - re?

- e - - - rall. - - -

Vl I II

arco

Vlc

Vlc arco

Cb arco

rall

106

pegnendosi

54

Fl. I II

Ob. I.II

Cl. in Sib I II

Cl. in La

Cl. in La

Lola

Al - fio!

Turi.

(rivolgendosi al coro che s'avvia)

Non ci pen - sa - te, ver - rà in piaz - za. In - tan - to a - mi - ci,

rall. sempre più

spegnendosi

54

Vl I II

pizz.

Vlc

Vlc

Cb

113

Più mosso ♩= 100

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tamb

Turi.

qua, be - via - mo - ne un bic-

Più mosso ♩= 100

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

120

Ott. I.II
Fl. I II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Tamb
Turi.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2 ff

(Tutti si avvicinano alla tavola dell'osteria
e prendono in mano i bicchieri)

- chie - - - - - - - - re!

Caius

b.126-127, Rec: il tempo meno mosso (Larghetto) è osservato da batt. 128. | the slower tempo (Larghetto) is observed from bar. 128.

Larghetto ♩= 88

127

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

I

p

cresc.

Vi - va il vi - no spu - meg - gian - te nel bic - chie - re scin - til - lan - te co - me il ri - so del - l'a -

Carus

133

rit. in tempo

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. I in La II
Fag. I II
Turi.

p

-man - te mi - te_in - fon - de_il giu - - bi - lo! Vi - va_il vi - no spu - meg - gian - te nel bic - chie - re scin - til - lan - te

rit. in tempo

Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

pizz.

140

55 rit. in tempo

Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. I in La II
Fag. I II
Turi.

f (p)

co - me_il ri - so del - l'a - man - te mi - te_in - fon - de_il giu - - bi - lo! Vi - va_il vi - no ch'è sin - ce - ro

55 rit. in tempo

ritmo di 3 batt.

Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

arco

f (p)

147

rit. in tempo animando

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

p

Cor in Fa I.II III.IV

p

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Turi.

o - gni pen - sie - ro e che af - fo - ga l'u - mor ne - ro nel - l'eb - brez - za

rit. in tempo animando

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

154

rit. in tempo

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Turi.

Vi - va il vi - no ch'è sin - ce - ro che ci al - lie - ta o - gni pen -

rit. in tempo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

animando

161

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

marcato

Cor in Fa I II III.IV

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Turi.

che af - fo - ga l'u - mor ne - ro nel - l'eb - brez - za te - - ne - ra

animando

Vl I II

Vlc

Vlc

marcato

Cb

marcato

Carus

56 **Più mosso** ♩= 116

Ott. I.II
Fl. I II
Ob. I II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Gc. Pt
Tamb
Lola
Turi.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.

(a Lola) (beve) (a Turiddu) (beve)

Al - la for - tu - na vo - stra!

Vi - va!

56 **Più mosso** ♩= 116 ritmo di 4 batt.

Vl I II
Vlc
Vlc arco
Cb arco

176

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II / III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Gc. Pt
Tamb
Turi.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I / II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

Vi - va! Rin -

1i soli tutti

Be - viam!

opp. in 8a

Carus

184

57

allargando

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Tamb

Lola

Turi.

Sop.

Con.

Ten.

Bas.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Be - viam! Be - viam! Rin - no - vi - si la gio - stra! Rin - no - vi - si la gio - stra!

Cavis

192

Tempo I

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II
III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Tamb
Lola
Turi.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.

-no - vi - si___ gio - - - - stra! Vi - va il vi - no spu - meg - gian - te nel bic - chie - re scin - til -

-no - vi - si___ la gio - - - - stra! Vi - va!

-no - vi - si___ la gio - - - - stra! Vi - - va il vi - no spu - - meg -

Tempo I

Vl I
Vl II
Vlc
Vlc
Cb

Cavus

199

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II
Cor in Fa III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Tamb
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I
Vl II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

f

- man - te mi - te_in - fon - de_il giu - - bi - lo! Vi - va_il vi - no ch'è sin -

i - so del - l'a - man - te mi - te_in - fon - de_in - fon - de_il giu - bi - lo! Vi - va_il vi - no ch'è sin -

Vi - va! mi - te_in - fon - de_il giu - - bi - lo!

Vi - va! Vi - va! mi - te_in - fon - de_in - fon - de_il giu - bi - lo! Vi - va_il vi - no ch'è sin -

- gian - te nel bic - - chie - re, nel bic - chie - re scin - til - lan - te Vi - va_il vi - no

206

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in La I.II — a 2

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Timp.

Tamb

Sop. — -ro, che ci_al - lie-ta o-gni pen-sie--ro e che_an - ne-ga l'u-mor-ne-ro

Con. — -ro, ci_al - lie-ta o-gni pen-sie--ro e che_an - ne-ga l'u-mor-ne-ro

Ten. — -ce--ro, che ci_al - lie-ta o-gni pen-sie--ro e che_an - ne-ga l'u-mor-ne-ro

Bas. — ch'è_ sin-ce-ro, che ci_al - lie--ta o-gni pen-sie-ro e che_an - ne-ga l'u-mor ne-ro

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Più mosso

213

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I II
Cor in Fa I II III.IV
Tr in Sib I II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Tamb
Sop.
Con.
Ten.
Bas.

nel - l'eb - brez - za te - ne - ra! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin!

Più mosso

Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

58 animando

220

Ott. I.II
Fl. I II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Tamb
Sop.
Con.
Ten.
Bas.

opp.

a 2

va! Be - viam! Vi - va! vin! Vi - va!

Vi - va! Vi - va! Be - viam! Vi - va! vin! Vi - va!

Vi - va! Vi - va! Be - viam! Vi - va! vin! Vi - va!

58 animando

Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

pizz. arco

b. 223, BB, SP: Sempre più forte ed animando.

227

Ott. I.II
Fl. I II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I II
Trb. I II.III
Tba.
Tamb
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

viam, be - viam, be - viam!

- viam, be - viam, be - viam, be - viam!

vin! Be - viam, be - viam, be - viam, be - viam!

vin! Be - viam, be - viam, be - viam, be - viam!

marcatissimo

233

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Tamb

Sop.

Con.

Ten.

Bas.

Be - viam!

(Entra Alfio)

marcatissimo

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

axis

8) Finale

Andante con moto ♩= 80

Ottavino I.II
Flauto I.II
Oboe I.II
Clarinetto in Sib I.II
Fagotto I.II
Corno in Fa I.II III.IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II.III
Tuba
Timpani
Grancassa Piatti
Tamburo
Turiddu
Alfio
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi

Voi tut - ti, sa - lu - - - - - - - - te!

Com - par Al - fio, sa -

Andante con moto ♩= 80

Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in Sib I.II
Fag. I II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Tamb
Turi.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

4

a 2 a 3 pizz.

Ben - ve - nu - to! con noi do - ve - te be - re,

- - - - - te!

-lu - - - - - - - - - te!

-lu - - - - - - - - - te!

-lu - - - - - - - - - te!

Carus

59 sostenuto

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in Sib I.II
Fag. I II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Turi.
Alfio
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2 a 3 arco

sf legato p

(empie un bicchiere)

(interrompendo)

- - - co, pie - no è il bic - chie - re!

(respingendolo)

Gra - zie, ma il vo - stro vi - no io non l'ac - cet - to, di - ver - reb - be ve -

Carus

12 a 2

Fag. I.II

sf *dim. moltissimo*

Trb. I.II.III

I.II

sf *dim. moltissimo*

Tba.

Turi.

(parlato)
p
(getta il vino)
A pia - cer vo - stro!

Alfio

- le - no en - tro il mio pet - to!

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

sf *dim. moltissimo*

16 **Largo** ♩

Gc.

ppp

(con ansia, fra sé

Lola

rà?

(Alcune donne del coro si consigliano fra loro, poi si avvicinano a Lola dicendole sotto voce:)

Sop.

Largo ♩= 66

Vl I II

Vlc

p

Vlc

Cb

pp

Carus

20

Gc.

Sop. — *pp* — Co - ma - re Lo - la an - dia - mo via di quà!

(Tutte le donne escono conducendo Lola)

Con. — *pp* — Co - ma - re Lo - la an - dia - mo via di quà!

60

Vl I, II — *pp*

Vlc — *pp*

Vlc — *pp*

Cb

25

Gc. — **affrett. un poco** — **rall.**

Turi. — *a piacere* — A - ve - te al - tro da

Vl I, II — **affrett** — **rall.** — *dim. molto*

Vlc

Vlc

Cb

30

Turi. — dir - mi? Al - lo - ra so - no a - gli or - di - ni vo - stri. Or o - ra!

Alfio — Io? Nul - la! Or o - ra!

Vl I, II

Vlc

Vlc

Cb

61

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Trb. I.III

Tba.

(Si abbracciano. Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio)

Turi.

Alfio

lunga pausa

(con intenzione)

Com - par Tu - rid - du, a - ve - te mor - so_a buo - no, c'in - ten - de - re - mo be - ne_a c… che pa - re!

61

Vl I II

Vlc

Cb

sf legato *pp*

37

Largo ♩= 60 **[affrett.]**

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Gc.

Turi.

Com - par Al - fio!

Largo ♩= 60 **[affrett.]**

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

pizz.

b. 40, A, Rec: in queste fonti non compare l'affrettando, prescritto invece dalle fonti a stampa. | in these sources the "affrettando" does not appear, indicatead instead in the printed sources.

43

Cl. in La I.II

Timp.

Turi.

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

pp legatissimo

pp

p

Lo so che il tor - to è mi - o e ve lo giu - ro nel no - me di

pp legatissimo

div. pizz.

pp

49

62

Fag. I.II

(pp)

Timp.

Turi.

p

Di - o che al par d'un ca - ne mi fa - rei sgoz - zar, ma... s'io non vi - vo,

62

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

p

Cb

uni. arco

55

molto rit. in tempo

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I.II

Timp.

Turi.

p dolorosamente

re - sta ab - ban - do - na - - ta, re - sta ab - ban - do - na - ta po - ve - ra San - ta!

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

div. pizz.

uni. arco

62

cresc. ed animando un poco

Ob. I.II

Cl. in La I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Turi.

cresc. ed animando sempre

lei che mi s'è da - ta... re - sta ab - ban - do - na - ta, lei che mi s'è da - ta, po -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

arco

b. 60, A, Rec: nella prima la parte della 3ª è cancellata in matita, ma nell'incisione si sente distintamente l'intervento di due Cl per terze, così come appare anche da tutte le edizioni di **SP**. | in the first source the third is cancelled in pencil, but in the recording the two Cl are clearly heard, as emerges in all **SP** versions.

68

63

string. ed animando

cresc. sempre

poco rit.

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Trb. I.II.III

Turi.

ta!

Vl I II

Vlc

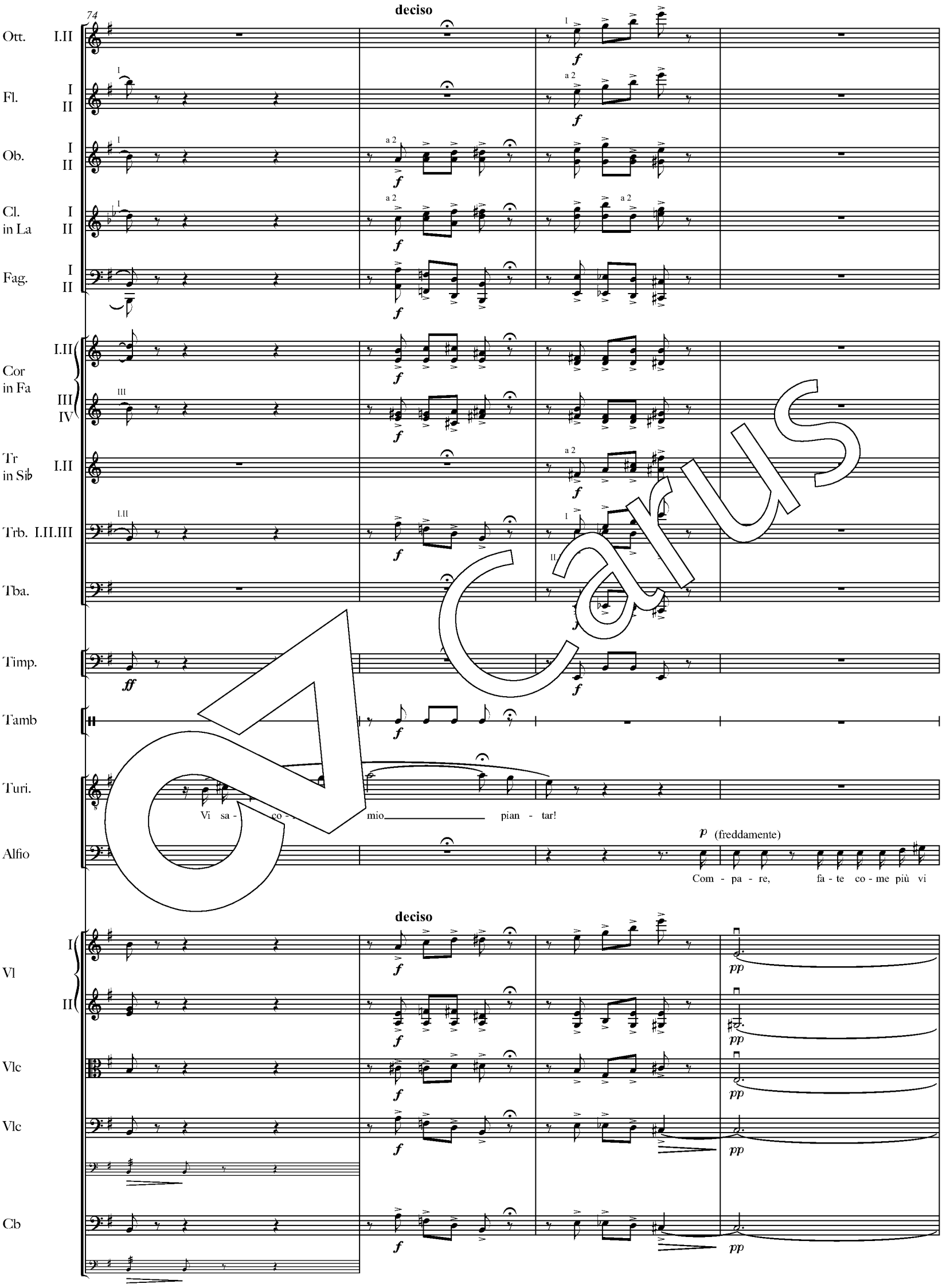
Vlc

Cb

fff

p

div.

Carus

b. 74, A: concezione originale della chiusa di Vlc e Cb, mai riportata in alcuna fonte a stampa (eccetto alcune prime ed. di **SP**). | original conception of the closing bar by Vlc and Cb, never reported in any printed source (except for the first editions of **SP**).

78

rall. Moderato ♩= 80

Fl. I.II
Ob. I.II
Fag. I.II
Alfio
Vl I
Vl II
Vlc
Vlc
Cb

(esce)

pia - ce; io v'a - spet - to qui fuo - ri die - tro l'or - to.

rall. Moderato ♩= 80

83

Fl. I.II
Ob. I.II
Fag. I II
Cor in Fa I.II
Vl I
Vl II
Vlc
Vlc
Cb

morendo

div. pizz.

92

Allegro giusto ♩= 144

(chiamando)

Turi.

Mam - ma!

Allegro giusto ♩= 144

tremolo a terzine

Vl I

Vl II

pp

101

(Entra Lucia)

64

Mam - ma!

quel vi - no

110

è ge - ne - ro - so,

e cer - to

118

65

rall.

Turi.

og - gi

trop - pi bic - chier ne ho tra - can - na - ti...

65

rall.

2/3

VlI

1/3

1/3

VlII

2/3

126

molto rit. ♩= 60

Andante moderato

dolcissimo

Turi.

va - do fuo - ri al - l'a - per - to.

Ma - ma vo - glio mi be - ne -

molto rit. ♩= 60

Andante mo ato

pizz.

I

Vl

II

Vlc

Cb

pp

arco

uni.

133

Turi.

-di - te co - me quel gior - no che par - tii sol - da - to...

I

Vl

II

Vlc

Vlc

Cb

(pp)

b. 124, A, Libretti a stampa, BB: "tracannatO".

66

Ob. I.II

Cl. in Sib I II

Cl. in Sib

Cl. in Sib

Turi.

E po - i... mam - ma... sen - ti - te... s'io non tor - nas -

66

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

149

rit.

Andante con moto ♩= 80

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I II

Cor in Fa III.IV

Turi.

(con dolore)

- si, s'io non tor - nas - si... Voi do - vre - te fa - re da

rit.

Andante con moto ♩= 80

Vl I II

Vlc

Vlc

arco

Cb

155

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

(ap ionato)

Turi. ma - - San - t ch'io le_a - vea giu - ra - to di con - dur - la_al - l'al - ta - - -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

160

rall.

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II III.IV

Turi.

- re, vo - do - vre - te - re da ma - dre a San - ta s'io non tor - nas - - - - -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

rinf.

p

pp

Carus

164

[col canto]

Largo ♩= 60

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in Sib I II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

III

sf

quasi a piacere

Lucia

Per - ché par - li fi - gliuo - lo i - o?

Turi.

-si

(con disinvoltura)

O Nul - la, è il vi - no che m'ha sug - ge -

[col canto]

Largo ♩= 60

Vl I II

pizz.

Vlc

Vlc

Cb

Carus

169

Tempo I [con anima]

Fl. I.II
Ob. I II
Cl. I in Sib II
Fag. I II
Cor in Fa I II III IV
Turi.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2 (pp) (cresc.)
(cresc.)
I (pp) II (pp)
I (pp) II (pp)
III (pp) (cresc.)
IV (pp)
-ri - 'ha sug - ge vi - no! Per me pre - ga - te Id - di - o, per
div. arco (pp) (cresc.)
arco (pp) (cresc.)
arco (pp) (cresc.)
arco (pp) (cresc.)
arco (pp) (cresc.)

Cantus

175

affrett. e cresc.

rall.

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I II.III

Tba.

Timp.

Turi.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

(p) (cresc.) (ff)

ff con espressione

(un poco calando)

me_____ te_ld - di - o!_____ un ba - cio_un ba - cio, mam - ma, un al - tro ba - cio, un al - tro

uni.

180

calando allegro

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III

Tba.

Timp.

Turi.

do sempre

a piacere

(pausa)

ba - cia... Ad - di - o... s'io non tor - nas - si, fa - te da ma - dre a San - ta... un

calando allegro

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

Allegro agitato ♩= 160

185

Ott. I.II — a 2 — (fff marcatissimo tutto)

Fl. I.II — a 2 — (fff marcatissimo tutto)

Ob. I.II — (fff marcatissimo tutto)

Cl. in Sib I.II — (fff marcatissimo tutto)

Fag. I.II — a 2 — (fff marcatissimo tutto)

Cor in Fa I.II — (fff marcatissimo tutto)

Cor in Fa III.IV — (fff marcatissimo tutto) — a 2

Tr in Sib I — a 2 — (fff marcatissimo tutto)

Tr in Sib II

Trb. I.II.III — a 3 — (fff ma… o tutto) — I.II / III

Tba. — (fff ma… tutto)

Timp. — (fff marcatissimo tutto)

Turi. — (interrompendo) (Fugge disperatamente)

ba - cio, mam - ma, ad - dio!

Allegro agitato ♩= 160

Vl I — (fff marcatissimo tutto)

Vl II — (fff marcatissimo tutto)

Vlc — (fff marcatissimo tutto)

Vlc — (fff marcatissimo tutto)

Cb — (fff marcatissimo tutto)

192

agitato

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

p legato

Cor in Fa I.II

III.IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II III

Tba.

Lucia

Tu - rid - du?

agitato

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

Scan

200

Fag. I.II — a 2

Lucia — (Va in fondo alla scena e disperatamente chiama)

che vuoi di - re?

Vl I

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

206

Fag. I.II

Lucia

rid - - du! Tu - rid - du! Ah!

Vl I — div. — uni.

Vl II

Vlc

Vlc

Cb

ff — sempre ff

Carus

Maestoso e grandioso ♩= 50

212

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in Sib I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I II III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Lucia
Sant.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2 *fff* sempre *fff*

uni.

San - tuz - za!

(Entra Santuzza)

Oh, ma - dre mi - a!

(Le getta le braccia al collo)

(La scena si popola, l'agitazione si scorge sul volto di tutti che scambievolmente s'interrogano con terrore)

Carus

affrett. assai

rit. assai

in tempo

219

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II III

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

opp.

fffff

fff

Carus

225

Allegro ♩= 60

1

colla parte

Tr in Sib I.II

Trb. I II.III

pp

pp

Timp.

pp sub.

T.T.

sola dietro alla scena (gridando)

Sop.

Han - no am - maz - za - to com - pa - re Tu -

Allegro ♩= 60 (Si ode un mormorio confuso di lontano)

colla parte

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

ppp mormorio lontano

228

colla parte

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

mf

Timp.

cresc. sempre

T.T.

(Alc ndo, ed una di esse grida disperatamente)

(in scena)

lunga

Sop.

- rid - du!

(Si sentono delle voci confuse più vicine)

Han - no am - maz - za - to com - pa - re Tu - rid - du!

colla parte

Vl I II

Vlc

Vlc

pp altro mormorio vicino

Cb

b. 225, A: **Allegro** ♩= 126

b. 226, A: "oppure battendo col batocchio della cassa sopra un piatto" | or instead beating with the bass-drum mallet on a Cymbal.

b. 227, A: in origine la parte era intonata su Mi♭ e Sol♭, mentre il secondo intervento doveva essere cantato da due donne in una sovrapposizione di terze. | originally, the part was intonated in E♭ and G♭, while the repetition was to be sung by two women of the chorus in overlapping thirds.

Largo e ritenuto 𝅗𝅥 = 48 [rit. assai]

232

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in Sib I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Lucia
Sant.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vle
Vle
Cb

a 2
fff
div.
uni.
opp.
Ah!
(gridan
za cade priva di sensi,
viene ed è sorretta dalle donne del coro.
stano atterriti)

Carus

b. 233, A: Maestoso/ con la massima forza fino alla fine (tutti). | with the maximum power till the end (all).

Vivacissimo ♩= 192

237

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in Sib I.II — a 2

Fag. I.II — a 2

Cor in Fa I.II — a 2

III.IV — a 2

Tr in Sib I.II — a 2

Trb. I.II.III — a 3

Tba.

Timp.

Gc. Pt

Vi (ala la tela con prontezza)

Vl I

II

Vlc

Vlc

Cb

b. 237, A: Allegrissimo.

Sostenuto ♩= 48

244

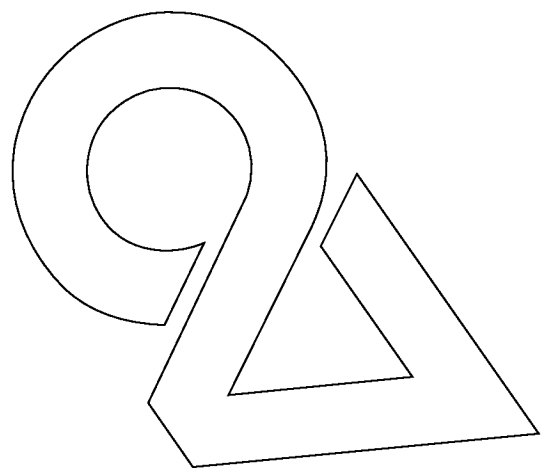
Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in Sib I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II
Cor in Fa III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt

Sostenuto ♩= 48

Vl I
Vl II
Vlc
Vlc
Cb

Carus

Fine dell'opera



Carus

Appendici | Appendices

tagli più o meno estesi dall'autografo | more or less extensive cuts from the autograph manuscript

Carus

2) Coro e Sortita Alfio [53 batt.]

200

Ottavino I.II
Flauto I II
Oboe I II
Clarinetto in La I II
Fagotto I II
Corno in Fa I II III.IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II III
Tuba
Timpani
Grancassa Piatti
Tamburo
Alfio
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

e re, fa - re il car - ret - tie - re, an - dar di qua e di là!

div.
uni.
pizz.
pizz.
[pizz.]
[pizz.]

208

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I II III.IV

Trb. I.II III

Tba.

Tamb

Sop.

fa - re il car - ret - tie - re an - dar di qua e di là, an - dar di qua e di là!

Vl I II

arco

Vlc

arco

Vlc

arco

Cb

arco

Carus

216

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Tamb

Alfio

S la fru - st Schioc - ca la fru - sta

Sop.

an - dar di qua_e di là! an - dar di qua_e di

Vl I II

div.

Vlc

Vlc

Cb

Cantus

222

Lo stesso tempo

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

I

II

a 2

I.II Cor in Fa III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I II III

Tba.

Timp.

Tamb

Sop.

là! an - dar di qua, di là!

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Lo stesso tempo

Carus

228

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I.II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I II.III

Tba.

Tamb

Alfio

Il i - ta i so - na - gli squil - la - no schioc - - ca la fru - sta. Ehi-

Sop.

he bel me - st - re fa - re_il car - ret - tie - - re oh che bel me - stie - -

Con.

fa - re_il car - ret - tie - - re

Bas.

oh che bel me - stie - re fa - re_il car - ret - tie - re

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

233

Ott. I.II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Timp.

Tamb

Alfio

Sop.

Ten.

Bas.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

Sof - fi_il ven - to ge - li - do_____

- re!_____ fa - re_il car - ret - tie - - re_____

oh che bel me - stie - re!_____

an - - dar di qua_e di là_____ oh che bel me - stie - re

Cantus

238

Ott. I II

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Timb

Tamb

Alfio

ca - d vi - chi a me che co - sa fa?

Sop.

bel me - stie - fa - re il car - ret - tie - re!

Con.

oh - re

Ten.

oh che bel me - stie -

Bas.

fa - re il car - ret - tie - re an - dar di qua e di là

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

243

Ott. I II

Fl. I.II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I.II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Tamb

Alfio

lo scal - pi - ti i so - na - gli squil - li - no

Sop.

fa - re il car - ret - tie - re

Ten.

- re! oh che bel me - stie - re

Vl I II

div. pizz.

pizz.

Vlc

pizz.

Vlc

pizz.

Cb

Carus

248

Ott. I II
Fl. I II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I II
I.II
Cor in Fa III IV
Tr in Sib I II
Trb. I II III
Tba.
Timp.
Tamb
Alfio
Sop.
Tcn.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

1

4ª c.
arco
uni.
arco
arco
arco
arco

- squa ed io ia è Pa - squa ed io son qua son qua è Pa - squa ed io son

an - dar di qua e di là an - dar di qua e di là an - dar di qua e di

an - dar di qua e di là an - dar di qua e di là di là an - dar di qua e di

an - dar di qua e di là an - dar di qua e di - là an - dar di qua e di

Carus

3a) Scena e Preghiera [9 batt.]

55

Ottavino I II
Flauto I II
Oboe I.II
Clarinetto in La I II
Fagotto I II

Corno in Fa I.II III.IV
Tromba in Sib I II
Trombone I.II III
Tuba

Timpani

Organo

Coro interno
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi

1i soli

Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja

Coro esterno
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi

Dal - l'al - ta - re_o - ra fu be - ne - det - - - to que - st'o - li - vo che_a - ma - va_il Si - - gnor por - ti_e_ac -

Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Carus

60

Ott. I II
Fl. I II
Ob. I.II
Cl. in La I II
Fag. I II
Tr in Sib I II
Trb. I II.III
Tba.
Timp.
Org

Coro interno

Sop. Al - le - lu - ja — tutti — Al - le - lu - ja
Con. Al - le - lu - ja
Ten. Al - le - lu - ja — tutti — Al - le - lu - ja
Bas. Al - le - lu - ja

Coro esterno

Sop. - cre - sca nel - l'u - mi - le tet - - - to la do - mc - sti - ca pa - - - - cc_c l'a - mor!
Con. - cre - sca nel - l'u - mi - le tet - to la do - mc - - sti - ca pa - - cc_c l'a - mor!
Ten. - cre - sca nel - l'u - mi - le tet - - - to la do - mc - - sti - ca pa - - cc_c l'a - mor!
Bas. - cre - sca nel - l'u - mi - le tet - - - to la do - mc - - - - sti - ca pa - cc_c l'a - mor!

Vl I II — div. — uni.
Vle
Vlc
Cb

3b) Scena e Preghiera [10 batt.]

105

Ottavino I.II
Flauto I II
Oboe I II
Clarinetto in La I II
Fagotto I II
Corno in Fa I II III IV
Tromba in Sib I II
Trombone I II.III
Tuba
Timpani
Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

1
II.III
III
II.III

Carus

109

1

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I II.III

Tba.

Timp.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

112

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in La I II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I II.III

Tba.

Timp.

Vl I II

Vlc

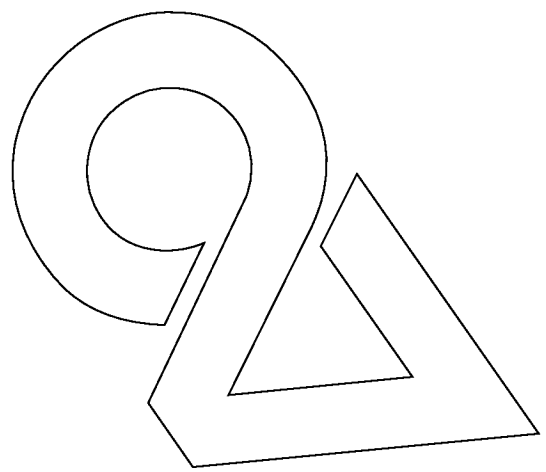
Vlc

Cb

a 2

II.III

Carus



Carus

4) Romanza Santuzza [13 batt.]

79

Flauto I.II

Oboe I.II

Clarinetto in Si♭ I.II

Fagotto I.II

legatiss.

Corno in Fa I II III.IV

Lucia

Santuzza

go!

Violini I II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Acc.arus

per terminare la Romanza
si ometta questa battuta. -
Altrimenti si continui,
attaccando al segno

85

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I.II

Cor in Fa I II III.IV

Lucia

Mi - se - ri no - i, che co - sa vie - ni_a

Sant.

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus

6) Duetto Santuzza-Alfio [5 batt.]

78

molto rall. in tempo

Flauto I.II

Oboe I.II

Clarinetto in Sib I.II

Fagotto I II

pp

Corno in Fa I.II III IV

pp

Santuzza

me!

Alfio

molto rall. in tempo

Violini I II

Viole

Violoncelli

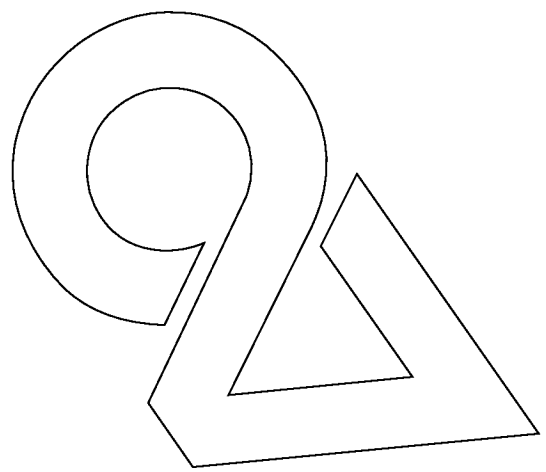
pizz.

Contrabbassi

pizz.

pp

Carus



Carus

7a) Scena, coro e brindisi [20 batt.]

204

Ottavino I.II
Flauto I II
Oboe I II
Clarinetto in La I II
Fagotto I II
Corno in Fa I II III.IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II III
Tuba
Timpani
Grancassa Piatti
Tamburo
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Vi - va il vi - no spu - meg - gian - te nel bic - chie - re scin - til - lan - te co - me il ri - so del - l'a-

Vi - va il vi - no spu - meg - gian - te nel bic - chie - re scin - til - lan - te

Vi - va il vi - no spu - meg - gian - te nel bic - chie - re scin - til - lan - te co - me il ri - so

Carus

209

Ott. I.II
Fl. I II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I II
Cor in Fa I II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II III
Tba.
Timp.
Tamb
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

- te - del giu - - - - bi - lo Vi - - va,il
- te te,in - fon - de,in - fon - de,il giu - bi - lo Vi - - va,il
m - te,in - fon - de,il giu - - - - bi - lo
mi - - te, mi - te,in - fon - de,in - fon - de,il giu - bi - lo Vi - - va,il
del - l'a - man - te mi - te,in - fon - de,in - fon - de,il giu - bi - lo Vi - - va,il

213

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in La I.II — a 2

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Timp.

Tamb

Sop. no ch'è sin - ce - - ro, che ci_al - - lie - ta o - gni pen - sie - - ro e che_an - -

Con. vi - no ch'è sin - ce - - ro, che ci_al - - lie - ta o - gni pen - sie - - ro e che_an - -

Ten. vi - no ch'è sin - ce - - ro, che ci_al - - lie - ta o - gni pen - sie - - ro e che_an - -

Bas. vi - no ch'è sin - ce - - ro, che ci_al - - lie - ta o - gni pen - sie - - ro e che_an - -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

219

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in La I.II — a 2

Fag. I II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II III

Tba.

Sop. -ne - ga l'u - mor ne - ro nel - l'eb - brez - za te - ne - ra

Con. ga l'u - mor - ro nel - l'eb - brez - za te - ne - ra

Ten. -ne - ne - ro nel - l'eb - brez - za te - ne - ra

Bas. -ne - ga l'u - mor ne - ro nel - l'eb - brez - za te - - ne - ra

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Cantus

7b) Scena, coro e brindisi [69 batt.]

223

Ottavino I II
Flauto I II
Oboe I II
Clarinetto in La I II
Fagotto I II
Corno in Fa I.II III.IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II.III
Tuba
Timpani
Grancassa Piatti
Tamburo
Lola
Turiddu
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va!

ra! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va!

ra! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va!

pizz.

pizz.

pizz.

229

Ott. I II
Fl. I II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Tamb
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

opp.

a 2

I.II

arco

Vi - va! Be - viam! Vi - va,il vin! Vi - va,il vin! Vi - va,il vin! Be -

Vi - va! Be - viam! Vi - va,il vin! Vi - va,il vin! Vi - va,il vin! Be - viam!

Cantus

235

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Tamb
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2

p

opp.

Be - viam! Be - viam! Vi - va!

Carus

242

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Gc. Pt
Tamb
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2 ff p f tutti 1i 2i

Vi - va!

Un bic - chie - re!

Un al - tro!

Carus

249

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Gc. Pt
Tamb
Lola
Turi.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2 tutti 1i

Al più scal - tro!
Al - la bel - la!
Vi - va! Be -
Vi - va! al più fe - li - ce

Cayus

256

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt
Tamb
Lola
Turi.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

a 2 a 3 opp.

Rin - vi - si gio - stra Rin - no - vi - si la gio - stra Be - viam! Be - viam! Be - viam! Be - viam! Be - viam! Be -

axis

263

a tempo un poco animato

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I.II
Cl. in La I.II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III.IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Tamb
Lola
Turi.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.
Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

- viam! Be - viam! Rin - no - vi - si la gio - - - - stra! Vi - va,il vi - no spu - meg -

Be - viam! Rin - no - vi - si la gio - - - - stra! Vi - va,il

- viam! Be - viam! Rin - no - vi - si la gio - - - - stra! Vi - va,il vi - no spu - meg -

- viam! Be - viam! Rin - no - vi - si la gio - - - - stra! Vi - va,il

- viam! Be - viam! Rin - no - vi - si la gio - - - - stra! Vi - va,il

a tempo un poco animato

270

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I.II — a 2

Cl. in La I.II — a 2

Fag. I II

Cor in Fa I II III.IV

Tr in Sib I II

Trb. I.II.III — I.II — a 3 — I.II

Tba. — III

Timp.

Tamb

Lola — -gian - te nel bic - chie - til - lan - te co - me_il ri - so del - l'a - man - te mi - te_in - fon - de_il giu - bi -

Turi. — va_il vi - no til - lan - te Vi - va_il vin! mi - te_in - fon - de_il giu - bi -

Sop. — te -chie - re scin - til - lan - te co - me_il ri - so del - l'a - man - te mi - te_in - fon - de_il giu - bi -

Con. — -gian - nel bic - chie - re scin - til - lan - te co - me_il ri - so del - l'a - man - te mi - te_in - fon - de_il giu - bi -

Ten. — vi - va_il vi - no nel bic - chie - re scin - til - lan - te Vi - va_il vin! mi - te_in - fon - de_il giu - bi -

Bas. — vi - - no nel bic - chie - re scin - til - lan - te Vi - va_il vin, vi - va_il vin! mi - te_in - fon - de_il giu - bi -

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Più mosso, con fuoco

276

Ott. I.II
Fl. I.II
Ob. I II
Cl. in La I II
Fag. I.II
Cor in Fa I.II III IV
Tr in Sib I.II
Trb. I.II.III
Tba.
Timp.
Gc. Pt Tamb
Lola
Turi.
Sop.
Con.
Ten.
Bas.

a 2
opp.
I.II
pizz.
arco

- lo! Vi - va! vin! Vi - va! vin! Vi - va! vin! Vi - va! vin! Vi - va! Vi - va! Be -

Più mosso, con fuoco

Vl I II
Vlc
Vlc
Cb

284

Ott. I.II — a 2

Fl. I.II — a 2

Ob. I II — opp.

Cl. in La I II

Fag. I.II — a 2

Cor in Fa I.II III.IV — a 2

Tr in Sib I.II

Trb. I.II.III — I.II

Tba.

Timp.

Gc. Pt Tamb

Lola — - viam! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - va! Vi - va! Be

Turi. — Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - va! Vi - va! Be

Sop. — Vi - va Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - va! Vi - va! Be

Con. — opp. — - viam! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - va! Vi - va! Be

Ten. — - viam! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - va! Vi - va! Be

Bas. — - viam! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - vajl vin! Vi - va! Vi - va! Be

Vl I II — pizz. — arco

Vlc — pizz. — arco

Vlc

Cb

8a) Finale [8 batt.]

34

Allegro ritenuto

Flauto I.II

Oboe I.II

Clarinetto in Sib I.II

Fagotto I.II

pp

Corno in Fa I.II III.IV

Tromba in Sib I.II

Trombone I.II.III

Tuba

Timpani

Turiddu

Alfio

Allegro rito

Violini I II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

38

Fag. I.II

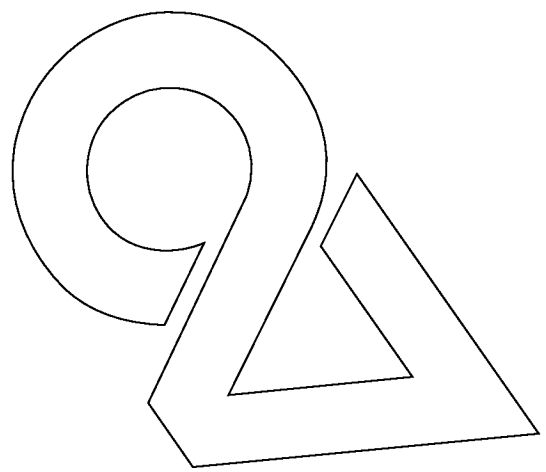
Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

Carus



Carus

8b) Finale [8 batt.]

71

Ottavino I.II
Flauto I.II
Oboe I.II
Clarinetto in Sib I.II
Fagotto I II
Corno in Fa I.II III IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II III
Tuba
Timpani
Grancassa Piatti
Tamburo
Turiddu
Alfio
Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

fff

div.

Carus

76

Ott. I.II

Fl. I.II

Ob. I.II

Cl. in Sib I.II

Fag. I II

Cor in Fa I II III IV

Tr in Sib I.II

Trb. I.II III

Tba.

Timp.

Tamb

Turi.

Alfio

Vl I II

Vlc

Vlc

Cb

a 2

I.II

I

II.III

ff

f

(c)

sa - prò in co - re il fer - ro mio pian - tar!

(freddamente)

Com

8c) [5 batt.]

192

Ottavino I.II
Flauto I.II
Oboe I II
Clarinetto in Sib I II
Fagotto I II
Corno in Fa I II III IV
Tromba in Sib I.II
Trombone I.II III
Tuba
Timpani
Turiddu
Alfio
Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

a 2