

Ruggiero Leoncavallo

Pagliacci

Spartito per canto e pianoforte
Vocal score

a cura di Andreas Gies e
Pietro Semenzato condotto
sull'edizione critica a cura di

rearranged by Andreas Gies
and Pietro Semenzato based
on the 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
Prefazione	IX
Preface	XIII
Ringraziamenti Acknowledgements	XVII
Sigla delle fonti principali Sigla of the Principal Sources	XIX
Commento critico	XXI
Critical commentary	XXIX
Personaggi Characters	XXXVII

Pagliacci

Prologo	1
Atto I	16
Intermezzo	145
Atto II	148
Commedia	175

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 partitutine, 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 *Lamico 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 quanto 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 delle 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

Prefazione

Redigere un'edizione critica è sempre complesso e, in questo caso, è impresa dagli aspetti del tutto nuovi, come nuova deve essere la metodologia. La ricerca delle fonti e la loro consultazione, la conseguenza delle scelte che il redattore può operare, il significato di un segno, la sua ricezione da parte degli interpreti e il suo valore relativo ed assoluto, il riconoscimento di situazioni ambigue o talora incoerenti, non sono questioni da trattarsi in maniera univoca e prestabilita. Compilare questa edizione critica, come le altre di questa collana, pone non pochi interrogativi al curatore che deve avvalersi di una visione diversa da quella necessaria ad un'opera del "700 o del "belcanto", sia per una maggior presenza di segni, simboli e indicazioni dell'autore, una differente complessità armonica e musicale, sia per l'evoluzione degli strumenti e dell'intera compagine orchestrale fra i due secoli, progenitrice della nostra moderna concezione di orchestra.

Non si può omettere un'altra importante differenza: quella delle incisioni storiche dirette o supervisionate dagli stessi autori, cosa inconcepibile per un'opera di Mozart o di Rossini. Se, per questi ultimi, ci si basa sulle testimonianze scritte del tempo (che però non risolvono che pochi problemi del testo musicale), è verosimile affermare che un'eventuale registrazione di Mozart al fortepiano, mentre suona e "dirige" uno dei suoi concerti o una sua opera, potrebbe sorprenderci e non per forza in maniera positiva, per via di quella che per noi è diventata la "prassi esecutiva" di tale repertorio.

Nelle opere trattate in questa collana si mantiene un filo molto più diretto col presente, la società era senz'altro più simile a quella attuale che non a quella del primo '800; le registrazioni di Mascagni, Giordano, Leoncavallo che dirigono la propria musica sono documenti preziosi per la comprensione, nel bene e nel male, dell'opera al tempo. Leoncavallo non era un direttore d'orchestra prodigioso e prolifico (come, invece, lo era Mascagni) ma è pur sempre autore e interprete della sua opera. In questa edizione, dunque, è doveroso considerare l'importanza della registrazione di Pagliacci del 1907 con i complessi scaligeri, pur dovendo diffidare dei molti dettagli della realizzazione musicale, purtroppo sminuita dalla qualità delle tecniche di incisione.

Come per altri autori di questo periodo, il manoscritto autografo non può essere sempre preso in

considerazione, non soltanto per evidenti errori di diversa natura, ma perché quasi mai rappresenta la totalità delle scelte dell'autore, molte delle quali avvenivano durante il primo allestimento e riportate in seguito nelle trascrizioni a stampa. I metronomi, per esempio, sono totalmente mancanti in **A** e altre indicazioni di tempo relativo o assoluto risultano spesso non coerenti tra le fonti. In questo caso non è sempre facile ricostruire quale tra le alternative sia la più pertinente, in linea generale si segue l'autografo per le indicazioni di tempo e le fonti a stampa, a partire da **PFL** per i metronomi.

Strumenti traspositori

Il periodo storico in cui opera L. e gli altri autori da noi trattati è caratterizzato da un assestamento della tecnica e delle fattezze di molti strumenti dell'orchestra, in particolar modo gli ottoni. Alcuni autori utilizzano quasi sempre le moderne Trombe in **Sib** e i Corni sempre in **Fa** mentre alcuni altri autori, o gli stessi fra un'opera e l'altra, prescrivono il cambio di tonalità sia ai Corni che alle Trombe. In un'edizione moderna, di repertorio così vicino a noi, consideriamo obbligatorio trasporre queste parti per i soli tagli moderni degli strumenti, facilitando la lettura della partitura ed evitando inutili trasposizioni da parte degli strumentisti di un tessuto musicale estremamente eterogeneo in cui tali sezioni non operano soltanto nell'ambito di funzioni tonali di supporto (così com'era fino a gran parte dell'800) quanto invece sono affidatari di porzioni sempre diverse del tessuto musicale. Mantenere i tagli originali prescritti da L. (quali Corni in **Mi** e **Mib**, Trombe in **Mi** e **Mib** etc) sarebbe un errore e una totale inutilità agli interpreti.

Pertanto utilizziamo solo i Corni in **Fa** e le Trombe in **Sib**, nel caso della Tromba sulla scena presente in entrambe le aperture d'atto la notazione è in suoni reali (**Do**).

Determinazioni degli strumenti tripli

L. fa uso di tre Tromboni e una Tuba, come era normale fare, mentre utilizza tre Fagotti, cosa assai più rara nella strumentazione operistica italiana dell'epoca. Per entrambe queste sezioni L. non è sempre chiaro su chi debba suonare quale parte, in

particolar modo quando le parti distinte sono pari (due). In questi casi il curatore prende in esame le parti d'orchestra Sonzogno e **PFL** (quest'ultima risulta a volte più chiara, ma non sempre) ed opera scelte in base al contesto orchestrale dello specifico caso. Infatti, entrambe le sezioni sono associate rispettivamente al Cl. basso e alla Tuba che in molti punti svolgono funzione di raddoppio della parte più grave; in questi casi, ad esempio, è stata attribuita la parte inferiore (delle due) al 3° esecutore, in modo tale da bilanciare i raddoppi in due coppie (2 Fag/1 Fag e Cl b oppure 2 Trb/1 Trb e Tba).

Legature di portamento e di frase

L., e non è di certo il solo, a volte non è preciso nell'attribuzione delle suddette legature, altre volte rimane inspiegabilmente incoerente nei raddoppi su sezioni diverse (altre volte invece la presunta incoerenza è frutto di una voluta diversificazione per permettere alle sezioni di operare nell'ambito delle proprie caratteristiche interne, respiri e articolazioni). Spesso una legatura iniziata prima della voltata di pagina del manoscritto non continua nella nuova, intendendo probabilmente implicita la sua estensione coerentemente con lo sviluppo della frase musicale, la maggior parte delle legature della sezione archi è infatti di natura musicale che non tecnica legata alle arcate. Nella registrazione del 1907 spesso L. (o comunque l'orchestra in sua vece) scioglie dei passaggi in maniera vistosa che erano stati pensati legati, a questo proposito si consiglia l'ascolto di detta esecuzione per comprenderne meglio lo spirito, l'utilità e i limiti.

Per queste problematiche si rimanda alle note dell'apparato critico, quando il segno di dubbia attribuzione, e alle stesse legature fornite in partitura con aspetto tratteggiato; altre volte i problemi sono stati implicitamente risolti o sono state attribuite automaticamente delle legature a diverse sezioni prive ma che rivestono una stessa funzione musicale e di cui il singolo esecutore è meglio sia edotto nel panorama globale del passaggio.

Le legature di frase o di portamento delle linee vocali sono per la maggior parte frutto dell'autografo mentre altre volte integrazioni dagli spartiti canto e pianoforte e confermati da **PFL**.

Punti e chiodi

L. li usa apparentemente senza molta distinzione, o così potrebbe sembrare; la maggior parte delle note staccate in autografo sono accompagnate da un punto più allungato (chiodo) e solo in sporadici casi si può constatare la presenza di veri punti "tondi". **PFL** ha indistintamente ripulito molti chiodi sostituendoli a normali punti, senza un apparente criterio. La presente edizione ha adottato spesso il secondo tipo di segno poiché il curatore è convinto della specifica volontà (seppure non sempre così chiara) da parte dell'autore di segnare uno staccato più marcato, più netto, con un differente peso sonoro che non quello del classico staccato leggero, lasciato per pochi passaggi; si vedano le singole note dell'apparato. In altri casi, come quello in cui il chiodo cade sull'ultima nota di un passaggio legato, il segno ha il significato di accorciare la suddetta nota in maniera netta, si veda la piccola Ballata di Nedda nel primo atto.

Accenti

Nel segno di quanto appena descritto, L. utilizza accenti regolari e accenti marcati (con simbolo di cuneo) in maniera spesso indistinta, anche in sovrapposizione verticale all'interno della stessa sezione o con lo stesso elemento musicale. Il curatore ha quindi cercato di fornire un testo quanto più coerente a se stesso scegliendo spesso un'unica articolazione, in effetti musicali monolitici raggiunti con uno stesso intento da parte di tutte le sezioni, altre volte invece è stato necessario diversificare i segni, poiché differenti sezioni necessitano di differenti articolazioni per raggiungere un risultato sonoro frutto di queste diversità. Il criterio generale è quello della presenza maggioritaria verticale di un segno ma, come detto, spesso è necessaria una valutazione di merito che tenga conto delle differenze strumentali e di recepimento da parte degli esecutori. Anche in questo caso sono stati spesso privilegiati gli accenti marcati perché, ci sembra, rientrano nell'ambito di una maggiore intensità orchestrale quale quella richiesta dalla drammaturgia di questo titolo, non becero sfoggio di mascolinità musicali e volgarità, così com'è spesso descritto in generale il repertorio verista, ma segno di un cambiamento stilistico rispetto al belcanto, nella continua ricerca di una parola scenica che, trasformandosi in suono, ha bisogno di essere "marcata" in un senso di non volatilità dei gesti vocali e quindi strumentali.

Dinamiche

In tutte le fonti vi sono alcune dinamiche mancanti, l'una rispetto all'altra. Laddove in **A** manchino totalmente in un dato passaggio vengono desunte, se ritenute pertinenti, da **PFL** o dalle altre fonti a stampa e discusse in apparato; altre volte vengono riportate con variazione tipografica (tratteggio per le forcelle e parentesi tonde per le dinamiche vere e proprie) perché suggerite dal curatore dopo il confronto con le fonti o per una propria ipotesi di bilanciamento sonoro. In **PFL**, alle volte, L. segna a matita delle forcelle o delle dinamiche sopra il testo a stampa, che in partitura vengono generalmente accettate e fornite senza alcuna variazione tipografica.

Fermate

In alcuni casi L. segna, in **PFL**, delle fermate (o corone) in aggiunta a quelle a stampa (o in **A**) che qui vengono discusse in apparato e generalmente accettate. In **Rec**, altre volte, si possono invece constatare corone mai riportate in alcuna fonte e vengono perciò discusse.

Errori e mancanze

Evidenti errori di alterazioni, mancanze di ogni tipo (articolazioni in passaggi paralleli, segni grafici di cui vi è una singola e non giustificata presenza etc), dimenticanze nelle prescrizioni dei passaggi divisi e uniti, vengono corretti senza alcuna discussione.

Trilli e tremoli

In tutte le fonti della partitura d'orchestra i trilli fra due note esplicitati (tremoli) non portano mai legature, salvo alcuni punti, per coerenza testuale e per rendere immediata la comprensione da parte degli strumentisti sono state apportate ovunque.

In **A** la parte dei Timpani riporta indistintamente segni di trillo e di tremolo, il curatore normalizza la notazione utilizzando quella più pertinente e più modernamente accettata come corretta (simbolo di tremolo).

Oppure

In partitura sono forniti gli "opp." avallati dallo stesso L., di cui si trovano tracce in **A** ma più spesso in

PFL, o emersi da confronti descritti in apparato come le puntature o le piccole variazioni.

Parti corali

L. scrive le parti corali a tre righe (Ragazzi a parte): Soprani, Tenori e Bassi, lasciando di fatto liberi gli interpreti (o il direttore del coro) di ridividere la categoria femminile in voci medio-basse nei passaggi divisi.

Chiarimenti d'organico

L. prescrive in partitura due esecutori per l'oboe di cui uno (per L. il primo) cambia con il Corno inglese tuttavia, in due punti, scrive due parti d'oboe contemporaneamente a quella per il Corno inglese. Queste sviste sono state corrette eliminando la presunta parte del 2° Oboe inoltre, il cambio con il Cor. in. è stato affidato al 2° Ob, com'è di prassi.

Didascalie

Le didascalie sono quasi del tutto assenti (se non saltuariamente) in **A**, di conseguenza la maggior parte di quelle in partitura provengono da **PFL** o da altre edizioni a stampa col criterio di fornire quante più indicazioni sceniche e di carattere possibili.

Durata delle note

A volte L., sbadatamente, segna durate diverse a strumenti diversi con lo stesso disegno musicale che sono state corrette con quelle più pertinenti.

Andreas Gies

Preface

Drawing up a critical edition is always complex and, in this case, it is an undertaking with entirely new aspects, and, as such, so must be the methodology. In his research and consultation of sources the editor cannot deal with the consequences of his choices in an unequivocal and pre-established manner. These issues involve, for example, the meaning of a sign, its reception by the interpreters and its relative and absolute value, and the recognition of ambiguous or sometimes inconsistent situations.

The compilation of this critical edition, like the others in this series, raises many questions for the editor who must make use of a different vision from that necessary for a work of the 18th century or the "belcanto" era. The composer's score displays a greater presence of signs, symbols and indications, a different harmonic and musical complexity, the evolution of orchestral instruments and of the entire orchestral nucleus between the two centuries, the progenitor of our modern conception of the orchestra.

Another important difference cannot be omitted: that of historical recordings directed or supervised by the composers themselves, obviously inconceivable for a work by Mozart or Rossini. If, for the latter, we rely on the written testimonies of the time (which, however, solve only a few problems of the musical text), it is likely that a possible recording of Mozart playing and conducting one of his concertos or operas from the fortepiano, would surprise us and not necessarily in a positive way because of what, for us, has become the "performance practice" of this repertoire.

In the works dealt with in this series, a much more direct link with the present is maintained. Society was certainly more similar to the current one than to that of the early 1800's. The recordings of Mascagni, Giordano, and Leoncavallo conducting their own music are precious documents for understanding, for better or for worse, opera performance of the time.

Leoncavallo was not a prodigious and prolific conductor (as, indeed, Mascagni was) but he is still the composer and interpreter of his work. However, it is necessary in this edition to consider the importance of the 1907 La Scala recording of Pagliacci, although one must be wary of the many details of the actual performance which are unfortunately compromised by the low quality of the recording.

As for other composers of this period, the autograph manuscript cannot always be taken into consideration,

not only because of obvious errors of different kinds, but because it almost never represents the totality of the composer's choices, many of which took place during the first rehearsals and later inserted into the printed transcripts. Metronome marks, for example, are totally missing in **A** and other indications of relative or absolute tempo are often inconsistent between sources. In this case it is not always easy to reconstruct which alternative is the most relevant. In general, the autograph is followed for time indications and printed sources, starting with **PFL**, for metronome marks.

Transposing instruments

The historical period in which Leoncavallo and the other composers in this series worked is characterized by an improvement of the techniques and features of many orchestral instruments, especially the brass. Some composers almost always use the modern Bb trumpets and horns always in F while some other composers (or the same ones between one work and another) require key changes for both the horns and the trumpets. In a modern edition, with a repertoire so close to us, the editor considers it mandatory to transpose these parts for modern instruments, which facilitates the reading of the score and avoiding useless transpositions by the instrumentalists of an extremely heterogeneous musical fabric in which these sections do not serve only as tonal support (as was the custom until the late 19th century) but also as custodians of ever differing portions of the musical texture. Maintaining the original transpositions indicated by Leoncavallo (such as Horns in E and Eb, Trumpets in E and Eb etc.) would be an error and totally useless to the players.

Therefore we only use Horns in F and Trumpets in Bb. In the case of the trumpet present on the stage at the opening of the two acts the notation is in real sounds (C).

Consideration on the use of triple winds

Leoncavallo makes use of three trombones and a tuba, as was normal, while using three bassoons, which is much rarer in the Italian opera instrumentation of the time. For both of these wind sections it is not always clear who should play which part, especially

when the different parts are even (two). In these cases, the editor has examined the parts of the Sonzogno edition and the PFL orchestra score (the latter is sometimes clearer, but not always) and has made choices based on the orchestral context of each specific case. In fact, both sections are associated respectively to the bass clarinet and to the tuba which in many places double the lower part; in these cases, for example, the lower part (of the two) has been attributed to the 3rd performer, in such a way as to balance the doubling in two pairs (2 Bs/1 Bs and bass Cl or 2 Trb/1 Trb and Tba) .

Slurs and phrase marks

Leoncavallo, and he is certainly not the only one, is often not precise in the attribution of the aforementioned slurs, at other times he remains inexplicably inconsistent in the doublings in different sections (at other times instead the alleged inconsistencies are the result of a deliberate diversification to allow the sections to operate within their internal characteristics, breathing requirements and articulations). Often a slur started before the turn of the page of the manuscript does not continue on the new page, probably implying its extension coherent with the development of the musical phrase. Most of the slurs of the string section are in fact of a musical nature rather than a technical one linked to the bowings. In the 1907 recording Leoncavallo (although it is not confirmed that he was the actual conductor) often plays some passages that were indicated legato in a conspicuous non-legato manner. Nevertheless, it is advisable to listen to this performance to better understand its conception, usefulness and limitations. For these issues, please refer to the notes of the Critical Apparatus: when there are signs of doubtful origin, they have been indicated in the score with a dashed line. At other times the problems have been implicitly solved or slurs have been automatically attributed to different sections without them, but which have the same musical function and of which the single player is better informed in the general context of the passage.

The slurs or phrase marks of the vocal lines are for the most part taken from the autograph, while at other times they are integrations from the vocal scores and confirmed by PFL.

Dots and wedges

Leoncavallo apparently uses them without much distinction, or so it might seem. Most of the detached notes in the autograph are accompanied by a more elongated point (wedge) and only in sporadic cases can the presence of true “circular” points be noted. PFL has indistinctly cleaned up many wedges by replacing them by normal dots, without any apparent criterion. This edition has often adopted the second type of sign because the editor is convinced of the specific wish (although this is not always so clear) of the composer to mark a staccato more emphatically, with a different sound weight than a clearer and lighter classic staccato, which is consigned to few passages; see the individual notes of the critical apparatus. In other cases, such as the one in which the wedge falls on the last note of a slurred passage, the mark has the meaning of shortening the aforementioned note in sharper way, see Nedda’s little Ballad in the first act.

Accents

In the light of what has just been described, Leoncavallo uses regular accents and marked accents (with a wedge symbol) in an often indistinct way, even in vertical overlap within the same section or with the same musical element. The editor therefore tried to provide a text that, for him, was as coherent as possible, often choosing a single articulation in monolithic musical effects achieved with the same intent by all the sections. At other times it was necessary to diversify the signs, since different sections need different articulations to achieve a sonority that is the fruit of these differences. The general criterion is the choice of the majority presence of a sign indicated above many instruments on a simultaneous note in the score. But, as mentioned, an evaluation is often necessary that takes into account the different uses of the instruments and different perceptions of the signs by the performers. Also in this case, marked accents have often been preferred because, in the editor’s opinion, they fall within the scope of a greater orchestral intensity which the drama implied by the text requires, not a rough display of musical masculinity and vulgarity, terms which have often been used to describe the verismo repertoire. Rather, it is a sign of a stylistic change with respect to belcanto, in the continuous search for the transformation into sound of a dramatic scene which needs to be “marked”

in a sense of essentiality of vocal and therefore instrumental gestures.

Dynamics

In all the scores there are some missing dynamics, either in one or the other source. Where in **A** they are totally missing in a given passage, they are deduced, if considered relevant, from **PFL** or other printed sources and discussed in the Critical Apparatus; other times they are shown with typographical variations (hatching for the hairpins and round brackets for the dynamics) because they are suggestions offered by the editor after comparison with the sources or for his own ideas about an ideal sonority.

In **PFL**, Leoncavallo sometimes marks in pencil some hairpins or dynamics above the printed text, which in the score are generally accepted and provided without any typographical variation.

Fermatas

In some cases, in **PFL**, Leoncavallo marks fermatas in addition to the printed ones (or in **A**) which are discussed here in the Critical Apparatus and generally accepted. In the **Recording**, on the other hand, one can detect a fermata that has never been shown in any source and is, in general, examined in detail.

Errors and omissions

Obvious errors of alteration of accidentals and omissions of any kind (for example, articulations in parallel passages, graphic signs of which there is a single and unjustified presence, etc.). Forgotten indications of divisi and unison passages are corrected without any discussion.

Trills and tremolos

In all the sources of the orchestral scores, the trills between two explicit notes (tremolos) are never slurred, except for a few places. For textual consistency and to make the instrumentalists understand them immediately, they have been inserted every time.

In **A** the part of the timpani shows indiscriminate signs of trill and tremolo. The editor has normalized the notation using the most pertinent and most modernly accepted sign as correct (tremolo symbol).

‘Oppure’

The editor has included in the score small variations and changes to accommodate the vocal line that the graphic "opp." indicates and which were endorsed by Leoncavallo himself. Some of these are found in **A** but more often in **PFL**, or which have emerged from comparisons described in the Critical Apparatus.

Choral parts

Leoncavallo writes the choral parts on three staves (Children’s voices apart): Sopranos, Tenors and Basses, effectively leaving the performers (or the chorus director) free to assign the lower female voices in the divided passages.

Clarification of the orchestral ensemble

Leoncavallo indicates two performers for the oboe in the score, the first of which, unusually, changes with the English Horn. However, in two places, he writes two oboe parts at the same time as that of the English Horn. These oversights have been corrected by eliminating the presumed part of the 2nd Oboe because the composer has doubled it elsewhere. Furthermore, the change with the English Horn has been entrusted to the 2nd Oboe, as is customary.

Scenic indications

The scenic indications are almost completely absent in **A**, consequently most of those in the score come from **PFL** or other printed editions with the criterion of providing as many scenic and character indications as possible.

Duration of the notes

Sometimes Leoncavallo carelessly marks different durations for different instruments with the same musical design which have been corrected with the most logical as models.

Translation by Michael Summers

Ringraziamenti

Si ringrazia la massima collaborazione del Dott. Florian Bassani del Fondo Leoncavallo di Locarno per la sua disponibilità nell'illustrarmi tutti i documenti musicali del fondo che potevano indirizzare la redazione di questa edizione nonché la grande competenza e amore per Leoncavallo del M° Graziano Mandozzi, esperto conoscitore dell'autore e irrefrenabile scopritore di ogni documento e curiosità in suo proposito.

Ad entrambi accordo la migliore stima per le loro rispettive competenze e per la loro attitudine nei miei confronti.

Un doveroso ringraziamento va anche a Marianna Friulla, Stefano Caciagli e Pietro Semenzato per la cura dell'aspetto grafico, l'impaginazione e per la correzione dei testi mentre a Michael Summers va un sincero ringraziamento per il grande impegno profuso nella traduzione della Prefazione e del Commento critico.

Acknowledgements

We wish to thank the collaboration of Dr. Florian Bassani of the Leoncavallo Fund of Locarno for his willingness to show me all the musical documents of the fund that could guide the editing of this edition as well as the great competence and love for Leoncavallo of M° Graziano Mandozzi, expert connoisseur of the composer and irrepressible discoverer of every document and curiosity about him.

To both I ensure the best esteem for their respective skills and for their attitude towards me.

A dutiful thanks also goes to Marianna Friulla, Stefano Caciagli and Pietro Semenzato for the care of the graphic aspect, the layout and for the correction of the texts, while a sincere thanks goes to Michael Summers for the great commitment lavished in the translation of the Preface and of the Critical commentary.

Sigle delle fonti principali | Sigla of the Principal Sources

A: manoscritto autografo della partitura, Library of Congress, ML96.L467. | autograph full-score of the opera.

PFL: partitura a stampa Sonzogno (litografia) con interventi autografi di Leoncavallo, Fondo Leoncavallo - Biblioteca cantonale, Locarno, Co 66. | printed full-score (lithography) with autograph signs and marks by Leoncavallo.

SO2: prima edizione Sonzogno (ristampa BB, indi Dover). | first printed edition, Sonzogno (reprint BB, than Dover).

Rec: registrazione dell'opera sotto la supervisione di Leoncavallo (non è certo il suo coinvolgimento in qualità di direttore) a Milano nel 1907 con i complessi scaligeri. | First Recording of the opera supervised by Leoncavallo (his commitment as Conductor of the Recording is not certain).

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 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

Prologo

3-4 e seg. la legatura sul motivo della scala è controversa ma quella più plausibile, dal confronto di **A** e **PFL**, è quella che finisce prima della croma superiore. Tutte le fonti a stampa lo confermano ivi comprese le parti d'orchestra Sonzogno mentre **A** è poco chiaro. La croma articolata, fuori dalla legatura, dona più incisività al gesto musicale, una soluzione che sembra trovare riscontro in **Rec**.

9 in **A** il **ff** è segnato agli archi mentre ai fiati alcuna dinamica se non un **f** alle trombe, esteso a tutta la sezione ottoni.

39 L. in **A** non scrive lo staccato sulle semicrome in mezzo al disegno puntato ma in **PFL** e **SO2** i punti sono ovunque. Mantenuta la lezione di **A**, più musicalmente corretta.

49,52 mancano le dinamiche in tutte le fonti.

75,77 “stentate” non presente in **A** ma nelle fonti a stampa, mantenuto.

77 mancano i trattini in **A** e **PFL**, aggiunti.

87,88 forcilla di cresc. aggiunta anche agli archi seguendo i Fag e **Rec**.

92 p in **A** solo a Trb e Timp mentre in **PFL** anche ai Corni, esteso a tutti.

In **A** dei puntini sulle prime tre crome dei Trb, non riportati.

94 f al motivo della scala solo ai VI, esteso anche ai legni.

141,143,144 “pesante” e “incalzando” non in **A** ma in **PFL** e altre fonti a stampa (vedi anche b. 26 etc).

168 A mancano le legature ai legni, unico esemplare al Fag che però la interrompe sul La semiminima, aggiunta anche al CI fino al Sol, seguendo la voce.

170,171 in **A** la parte del Vlc solo è stata aggiunta in una seconda mano con una matita di un altro colore.

VI II, Vle in **A** presentano chiodi, in **Rec** sembrano addirittura pizzicati.

174 “dopo l’orchestra” non in **A** ma nelle fonti a stampa e avallato da **Rec**.

175 in **A** “Sempre lo stesso movimento” sostituito con una prescrizione più moderna e chiara, considerando il precedente “col canto”.

203 in **A** “molto più lento”.

205 accento a Vlc e Cb non in **A** ma corroborato dalle fonti a stampa.

207 legatura al I Fag non presente nelle fonti ma implicita, perlomeno fino alla fine dell’ascesa cromatica.

214 “pausa” non in **A** ma corroborato dalle fonti a stampa.

233 e seg. nelle fonti a stampa la linea di Tonio è articolata in maniera differente: la legatura arriva solo fino al primo Sol mentre le tre crome successive sono tratteggiate. In **Rec L.** sembra proseguire senza indugi.

249 e seg. in **PFL** “cresc. e incalz.”, alcune b. riportano **f** e “cresc.”; **f** non sembra coerente e di non sicura attribuzione ad un punto specifico, il cresc. viene invece mantenuto come indicazione generale.

In **A** manca la legatura a Tonio sulle prime tre note, aggiunta secondo le fonti a stampa, con linea tratteggiata.

250-251 in **PFL** “affrett. un poco”.

252 in **A** e nelle fonti a stampa le legature della linea melodica sono discordanti e incoerenti, corrette secondo il comune utilizzo della legatura da parte di **L.** in questo inciso melodico durante l’opera.

255 e seg. **A** accenti ai fiati mancanti ma aggiunti seguendo le fonti a stampa.

258 corona di mano di **L.** in **PFL** accettata.

259 “Andante cantabile” non presente in **A** ma nelle fonti a stampa come anche il **p** agli archi, aggiunto seguendo **PFL**.

264 e **seg.** legature alla parte di Tonio presenti solo nelle fonti a stampa.

265 “cresc. molto col canto” non presente in **A** (solo forcilla di cresc.) ma nelle fonti a stampa.

266 > al Fa di Tonio non in **A** ma nelle fonti a stampa ed implicito.

f alle linee melodiche non in **A** ma in **PFL**, aggiunto.

268 in tutte le fonti il **Si^b** di Tonio dura un ottavo, armonizzato al quarto come il resto dell’orchestra.

268-269 IV Cor in **A** rimane **Si^b** (reale) per due battute mentre in **PFL** cambia da **Si^b** a **Si^{b^b}**, seguendo il cambio d’armonia, mantenuta questa correzione.

269 “rianimando” non in **A** ma nelle fonti a stampa.

271-272 nel rigo “opp.” la cadenza come si esegue di tradizione (accettata dall’autore, per i baritoni che hanno il **La^b** acuto), altrimenti vi è un’altra versione intermedia che si evince da **Rec** e quindi avallata da **L**. con ogni certezza.



272 in **A** accenti alle due semiminime dei **Vlc** qui attribuiti anche ai **Fag**.

273-4 **p** a **Fag** e **Cl b** non in **A** ma in **PFL**, accettato.

274 Tonio in **A** alla sillaba “Or” ha una semiminima mentre in tutte le altre fonti a stampa è riportato un ottavo, mantenuto quest’ultimo.

276,278 dinamiche (**f**, **ff**) non in **A** ma dalle fonti a stampa.

277 il Sol acuto di Tonio è avallato da **L**. in **Rec**.

Atto I

38 **Fag**, **Vle**, **Vlc** con Sol naturale in tutte le fonti anche se, per il contesto armonico in cui si trova e per essere uguale alla precedente trasposizione di semitono, dovrebbe essere bemolle.

62 **A** ritmo puntato degli strumenti gravi: solo **Vlc** e **Cb** riportano legature e accenti, estesi anche agli altri.

64 e **seg.** **A** accenti acuti (^) ai **Fag** qui estesi anche ai **Trb** che hanno la medesima linea.

66-67 II **Tr** in **A** la seconda semiminima è **La^b** (reale) e porta una legatura fino alla croma del battere succ. che però è scritta come **Si^b** (reale), non c’è ragione che vi sia tale cambio nel contesto orchestrale massivo e ricalcando il modello della seconda coppia di Corni che mantiene il suono fino al battere successivo. Aggiunto alla **Tr** l’accento dei **Cor**.

69 in **A** e nelle fonti a stampa non è riportata alcuna indicazione di divisi per i **VI**, che però pare d’obbligo.

72 tripla acciaccatura dei **VI** non legata fino alla semiminima in **A** ma implicita.

79 III **Tr** in tutte le fonti a stampa riporta (reali) **Fa# - Mi** mentre in **A** **Re# - Mi**, che noi manteniamo perché più coerente con l’esatto raddoppio del II **Cor** della quadriade di I specie senza la quinta, lasciata in orchestra alle parti melodiche superiori.

81 e **seg.** **A** e le fonti a stampa non prescrivono alcuna divisione nei passaggi a note sovrapposte, tuttavia, se la terza **Fa#/La** risulta alquanto immediata per ciascun violoncellista, la settima che risolve sulla terza maggiore di **Mib**, come pure le ottave parallele di b. 88, ci sembra debba essere eseguita a parti divise.

93 mai specificata, né in **A** né nelle fonti a stampa, la divisione dei **Trb**, il curatore ha adottato la medesima dei tre **Fag**.

96 crescendo e legature a **Fag** e **Cl b** mutuate dagli archi.

97 in **A** l’ultima nota delle **Vle** (**Re**) dura un ottavo, corretto con un sedicesimo.

116 mai specificata, in **A** e nelle fonti, la divisione delle Tr ma, contando quella sul palco che raddoppia la parte superiore di quelle in buca, per equilibrio sonoro, risulta più efficace bilanciare le due voci a coppie.

120-122 Vlc, Cb, Fag con trasposizione “corretta” di semitono (vedi b. 38).

124 vedi b. 116.

126 tutti i Si gravi d'arrivo di legni scuri e ottoni durano una semiminima (non un ottavo), probabilmente a ragione, per evitare la violenza d'attacco di una nota breve e dare contemporaneamente sostegno al successivo “pedale” di Si minore.

138 legni acuti, VI I e in parte le Vle (che però vengono dalla nota tremolata) hanno tutti la stessa parte “melodica” con carattere marcato ma gli accenti su entrambe le crome Sol - Do si trovano solo ai VI I, estesi a tutti gli altri.

139 divisione dei Trb non chiara, ci affidiamo a quella dei Fag, per coerenza.

144 in **A** Timp hanno una quartina acefala di crome accentate mentre nelle fonti a stampa una terzina di crome nell'ultimo movimento seguendo la Tr sulla scena, chiaramente un errore di trascrizione perpetuato, seguiamo la lezione di **A**.

165 e seg. dinamiche al coro (*f* e *p*) non in **A** nè in **PFL**, solamente in **SO2** e **SP**; in **Rec** questa eventuale differenza non appare chiarissima, per questo sono state messe fra parentesi.

203 e seg. / 211 e seg. mancano i segni di staccato alle semiminime degli archi e dei legni che però sono da considerarsi impliciti.

194,200 Canio finisce la frase in due modi diversi, la prima volta con una croma, la seconda volta con una semiminima, in tutte le fonti è riportata questa differenza di **A** che noi preserviamo perché la prima volta, per proseguire con la frase succ., il cantante necessita di un momento per respirare.

210 in **A** la forcilla di cresc. arriva fino a qui, probabilmente a causa della nuova pagina.

233, 234 manca la dinamica *f* ai legni anche se il “cresc. molto” è generale o, nel caso dei Cor, è posposto al battere di 234, tutto normalizzato al levare precedente, come per i VI.

234,245 Cl b in **A** conclude inspiegabilmente il Sol con una croma, normalizzato alle altre durate di semiminima (oltre la legatura).

235 VI II, Vle la nota d'arrivo è una semiminima mentre le seconde parti del coro riportano una croma, si preferisce mantenere la lieve incongruenza che persiste dall'inizio del “vivace”, non avrà di certo ripercussioni sull'esecuzione dato l'effetto del pizz.

248 in **A** “molto rit.” al posto delle due corone.

254 e seg. in tutto questo passo fiati, archi e arpe hanno, a volte, la croma e a volte la semiminima staccata, uniformato alla semiminima per maggiore coerenza alla stessa scrittura di L.

318 e seg. le forcelle e i successivi *p* sono di mano di L. in **PFL**.

396 VI I, Vlc I senza legature in **A**, desunte da **PFL**.

421 in tutte le fonti manca la terza ripetizione del Mi basso al Cl b (seguendo il III Fag.), probabilmente una dimenticanza dovuta alla nuova pagina in **A**, aggiunto fra parentesi.

427 e seg. in **A** la forcilla di cresc. e il successivo *ff* non hanno un punto esatto di collocamento, la soluzione adottata è quella di far partire il cresc. dopo le prime quattro battute iniziali di inciso ripetuto, in coincidenza con la salita musicale, mentre per il *ff* si è perfezionato il punto in cui compare in **A**, dalle ultime quattro battute del passo di transizione alla scena succ.

431 e seg. Trb in **A** riportano l'indicazione generica “tutti” mentre in **PFL** sono divisi esplicitamente: I suona la parte superiore, II e III la parte inferiore trovandosi però, due battute dopo, ad avere tre raddoppi delle semiminime Mi - Si; seguiamo **PFL** per le due minime per ritornare al I,II e III appena dopo.

440 e seg. la parte dell'Oboe sul palco non riporta legature di frase in **A** se non quella di 459, mentre in **PFL** risulta legata la quartina discendente di 444 ma

non le semiminime di 447 che invece sono legate in **A** solamente alla ripresa finale dell'episodio, b. 608. Né le altre fonti a stampa aiutano a fare chiarezza né **Rec** in cui sembrano alquanto casuali, pertanto le legature proposte saranno tratteggiate.

474 in **PFL** Canio ha un Sol al posto del Si, confermato quest'ultimo da **Rec**.

481 in **A** manca la corona, volendo invece prescrivere un "ritenuto col canto" mentre in **PFL** e altre fonti a stampa vi è corona come per le altre volte, tralasciata seguendo **A**.

579 in **PFL** L. segna con la matita un **ff** generale e successivamente un **pp** dopo 4 b.

583 in **A** mancano le legature ai legni e al coro nella ripetizione in **pp**, che però è immancabile.

590 in **A** il Fag e le Vlc hanno articolazioni diverse, il Fag ha le due crome finali della battuta legate (ultima con chiodo) mentre le Vlc riportano entrambe chiodi, ci rifacciamo alla lezione del Fag nonché a **Rec**.

611 eliminata la ripetizione del **ppp** a Vlc e Cb essendo già presente nella b. appena precedente.

615-616 solo i VI I riportano una legatura lungo entrambe le b. ma non i VI II, avendo lo stesso disegno armonicamente complementare, riteniamo debba avere la stessa articolazione di base.

624 VI I,II riportano la prescrizione "divisi" ma, dopo la prima battuta, le parti potenziali diventano tre o addirittura quattro anche se L. lega i gambi in modo che siano sempre visibili massimo due parti distinte (una singola, l'altra a bicordi); In particolare i VI I, salendo in una tessitura medio alta, avrebbero difficoltà ad intonare, in un'intera fila, bicordi di sesta o di quinta, si consiglia pertanto, come del resto sembrerà già naturale fare, di dividere la parte in tre negli accordi di tre note o addirittura in quattro nel caso di b 626 (benché, per i VI II, si possa suddividerla a note alternate con estrema facilità).



634 L. in **A** non segna un nuovo accento agli archi, come parrebbe naturale, mentre in **PFL** i segni di ripetizione eludono direttamente ogni possibilità di chiarimento; altre fonti a stampa, come **SP**, li riportano entrambe le volte e in **Rec** non si avverte sostanziale differenza fra questa e la b. precedente, si lasciano pertanto gli accenti in entrambe le battute.

635 in **A** L. segna la legatura dei VI I fino al punto indefinito fra le due corone mentre **PFL** la porta fino alla prima semiminima (Re); in **Rec** la legatura risulta ancora diversa, per la necessità di sciogliere il passo in qualche punto. Nondimeno riteniamo, a causa di questa doppia corona, si debba legare solo fino al Re per poter poi ribattere il Do# successivo con una nuova arcata; rimane beninteso che ogni direttore potrà interpretare l'archeggio del passo come meglio crede col solo fine di mantenere un legato costante.

636 vedi 624, ma in questo caso si ritiene più intuitivo separare tutti e tre i pentagrammi già in partitura.

636 sia in **A** che in **PFL** L. segna una legatura nella sola seconda parte dei VI II che però, complice il cambio di pagina, non è chiaro dove finisca; riteniamo tale legatura pleonastica data la presenza dell'indicazione testuale "legando molto" che risulta sufficientemente chiara in questo contesto di continui sforzati.

642 notazione dell'Arpa corretta alla moderna pratica con tutte le note in scala enarmonica.

647 variazione di Nedda in "opp.", di tradizione e desunta anche da **Rec**.

659-660 il testo di Nedda in **A** recita "laggiù" anziché "lassù" come riportato da tutte le fonti a stampa, che noi seguiamo.

676 L. in **PFL** scrive un crescendo a matita sulla parte di Nedda che, come di consueto e complice la girata di pagina, non riporta fino alla fine; noi riteniamo debba protrarsi fino a tutta la frase.

698 in **A** legature incongruenti a Vlc e Vlc pur avendo parti simili e complementari; le Vlc avrebbero una legatura che inizia in un punto indefinito (forse 698 ma probabilmente anche prima) per proseguire per quattro b. in maniera spezzata mentre la legatura dei Vlc inizia a 699 per tre battute, sempre spezzata (e qui

riunite in un unico segno); data la conformazione della frase, anche sotto l'aspetto canoro, si è optato per legare tutte le quattro battute in entrambe le sezioni.

729-732 in **A** III Fag riporta La# mentre in **PFL** la parte più grave dei Vlc avrebbe un Sol naturale (per due battute per poi passare al La# senza motivo, essendo un modulo che si ripete uguale per quattro b.); riteniamo che i Vlc debbano mantenere il Sol basso e il Fag il La#.

770 L. in **PFL** segna una corona a matita sul Sol# di Nedda che pone però l'interrogativo di dove fermare le varie parti dell'orchestra; quello più musicalmente logico, anche per poter ripartire "in sicurezza" è offerto dal curatore direttamente in partitura.

793 in tutte le fonti "poco rit." a Nedda mentre all'orchestra solamente "rit.", esteso il primo a tutti.

798 in tutte le fonti mancano le legature a Vle e Vlc che qui sono state aggiunte seguendo i VI, non vi è ragione per cui non debbano essere legati anch'essi, data la solidarietà dell'inciso.

804 e seg. fra Fag, Vlc e Cb mancano alcuni segni in tutte le sezioni, i Fag riportano il *f* ma non le legature e gli accenti mentre a Vlc e Cb manca la dinamica, estesi questi particolari a tutti.

808 in **PFL** il metronomo differisce di poco: croma=116.

Vlc divisi ma nella prima b. di accordi di tre note non viene specificato se "a2" o "a3", optiamo per una divisione "a2" con la quinta ai secondi e la nota superiore ai primi.

825 e seg. le legature fra questi levari in forma di acciacature scritte non sono mai chiare, anche nella ripresa del passo al II atto, quella più probabile è quella segnata in partitura.

829 nelle fonti il *p* dei VI I cade nel battere senza alcun apparente motivo, corretto.

869-871 Timp in **A** di durata di un quarto, armonizzato con le altre durante più brevi di un'ottavo.

873 armonizzata la durata dell'arrivo dei Vlc agli altri e alla stessa sezione nei precedenti passi simili.

875 Vlc in **A** riportano tre accenti nelle tre semiminime (Si) mentre i Cb alcun segno (avevano segni di tenuto in precedenza, implicitamente ripetuti), in **PFL** gli stessi hanno quattro accenti, seguita questa ultima lezione (**PFL**).

876-878 Nedda e Tonio in "opp." come da **SP** e da **Rec**.

877-878 il "rit." e succ. "a tempo" sono aggiunti da L. a matita in **PFL**.

889 nelle partiture, inclusa **A**, non è specificata la divisione nelle parti dei Trb, ci affidiamo a quella delle parti d'orchestra in cui si raddoppia l'ottava inferiore a due Trb.

In **A** un *p* di altra mano con matita verde segnato nelle biscrome dei Trb, riportato anche da L. in **PFL**.

911-913 forcelle fra Fag e Vlc incongruenti, uniformate a quelle dei Fag, più pertinenti.

919 in **PFL** "Allegro moderato come prima".

950 PFL "Andante amoroso".

971 L. aggiunge una corona a matita in **PFL**, che noi riportiamo.

979 ultima durata dopo la legatura di valore del II Ob è un ottavo, diversamente da tutti gli altri (quarti), armonizzato.

983 corona segnata da L. in **PFL**.

1014 in **A** i Cor riportano un solo *p* mentre nelle fonti a stampa *pp*, in questo caso propendiamo per la seconda soluzione visto il registro medio e acuto del passaggio.

1016 legatura ai VI unica che però non finisce, abbiamo optato per dividere le legature ai cambi d'armonia.

1083 e seg. CI in tutte le fonti senza legature, attribuite seguendo il canto.

1199 CI b riportiamo il Do# (reale) fra parentesi perché non presente nelle fonti senza alcuna ragione evidente.

1229 il *p* prima di "misterioso" per CI b, Vlc, Cb è aggiunto dal curatore seguendo quello di Arpa e CI

una battuta prima, la dicitura “misterioso” invece è autografa.

1269 Fa in “opp.” a Canio non in **A** né in **PFL** ma in **SP** e **Rec**.

1287 uno dei tanti casi di sovrapposizione fra una prima indicazione di espressione e tempo in **A** che poi in **PFL** viene arricchita, a volte modificata, altre volte ancora sostituita completamente; in questo caso **PFL** reciterebbe “Lo stesso movimento, cantabile con molta espressione”, manteniamo la prescrizione dell'autografo.

In **A** mancano le dinamiche, fatto salvo qualche **p** agli ottoni, **mf** desunto da **PFL**.

1303 “marcato” non in **A**.

Intermezzo

1 **PFL** riporta “**f** drammaticamente” mentre in **A**, lezione che seguiamo, vi è riportato “**ff** tragicamente”.

L. lega tutto l'inciso, entrambe le volte, anche se in **Rec** sono chiaramente tutte sciolte.

4 in **A** quando fa ingresso l'Ott., vi è scritto “come prima”, il curatore l'ha sostituito con un “**mf** lamentoso” (per l'appunto “come prima”).

5-6 L. non scrive la dinamica per gli archi mentre scrive **p** a tutti i legni e **f** alle Arpe, si suppone che gli archi seguano il colore dei legni.

8 la corona sull'ultimo Si acuto dei VI manca in **A**, vi è solamente un ritenuto dall'inizio della battuta, così come emerge anche da **Rec**.

9 in **A** un solo **p** in mezzo ai due righi dei VI ma, da **PFL** in poi, in tutte le altre fonti a stampa compare “**pp** con tristezza”, che noi avalliamo.

16 in **A** non è ben chiaro dove cada il **ff** data la doppia prescrizione per la zona dei fiati e quella degli archi, nel primo caso sembrerebbe cadere a metà battuta sull'apice del climax musicale, nel secondo caso invece all'inizio della battuta, propendiamo per quest'ultimo caso.

19 A il rit. alla fine dell'indicazione “affrett. nervoso poi rit.” non sembra trovare riscontro nelle fonti a stampa né tantomeno in **Rec**.

Il **p** nella semiminima in levare della battuta successiva non si trova in **A** ma nelle fonti a stampa, che concordano con **Rec**.

21 da questo punto L. segna le coppie di Cor in modo alternato (I,III e II,IV), preserviamo questa volontà di diversa assegnazione delle parti ma mantenendo l'ordine visuale in partitura.

32 la legatura a VI e Vle manca nelle fonti ma si intende implicita, **Rec** conferma.

Atto II

2-6 in nessuna fonte è riportata la parte della Gr che si sente solamente in **Rec**, per questo motivo il passo è riportato fra parentesi.

64 in **A** Gr riporta una semiminima, non pertinente, corretta con una croma.

In **A** il **p** ai Cor I,II si trova in questo punto senza un'evidente ragione, anticipato di una battuta.

78 in **A** e nelle altre fonti manca il levare del Cl b, ripristinato fra parentesi.

91 in **A** VI I con legature, unico caso e senza alcuna motivazione, eliminate.

136 L. non specifica quanti Fag per due parti d'armonia (tonica e dominante) ma, nell'ambito del diminuendo generale, riteniamo non dover raddoppiare uno dei due suoni e lasciare solo il II e III Fag.

146 il cresc. non compare in **A** ma nelle fonti a stampa successive **PFL** inclusa, **Rec** risulta ambigua al fine di accertare l'effettiva presenza di un cresc. nel testo musicale, forcilla resa tratteggiata.

209 largo maestoso in **PFL**.

Commedia

1 nelle fonti a stampa è riportato il metronomo di 69 alla semiminima che però risulta piuttosto lento, quello di **Rec** si aggira sugli 88.

4 e simili in **A** la settimana è sempre di semicrome mentre nelle fonti a stampa di biscrome, il curatore adotta quest'ultima soluzione per una maggior coerenza dei valori ritmici in tutto il passaggio.

5 e seg. L. specifica che i Cb devono essere metà senza indicare il ritorno al "tutti", verosimilmente a batt. 17 e 50 rispettivamente.

7 e simili stranamente mancano i chiodi sulle crome in tutte le fonti ma non c'è ragione per credere che l'articolazione debba essere diversa, così come conferma anche **Rec**.

57 in **A** la forcella di cresc. agli archi è tutta sulla seconda battuta di questo passo, tuttavia per VI e Vle non avrebbe effetto suonando una sola nota pizzicata per b., per questo motivo è stata retrocessa di una b. alle summenzionate sezioni.

118 la puntatura in "opp." di Peppe (Arlecchino) è confermata da **Rec**; per eseguirla bisogna attendere sulla corona della puntatura per poi dare il secondo accordo accentato.

122 Nedda in **A** (semicroma in levare) riporta un Re che però non è confermato da nessuna altra fonte, **Rec** compresa in cui si sente un Si; è vero altresì che sempre in **Rec** il levare appena successivo (Mi) viene eseguito all'ottava bassa senza una particolare attenzione per le altezze originali.

140 L. non specifica se i Fag siano "a2" o "solo" oppure addirittura tre, ragionevolmente, vista la tessitura orchestrale in questo punto, propendiamo per due Fag.

175-176 legature fra legni e archi incoerenti, non è chiaro se entrambe le volte, sia in discesa che in salita, si debba legare la quartina fino al battere corto; probabilmente L. intendeva che gli archi legassero fino alla fine alzando l'arco molto velocemente all'arrivo mentre i legni, per avere l'effetto dello staccato sul battere, dovessero effettivamente concludere la legatura prima del loro arrivo.

176 le Vle non riportano legature nelle fonti e si trovano anello di congiunzione fra VI e VIc, legatura tratteggiata proposta dal curatore.

182 "Andantino sostenuto" non presente in **A** ma nelle fonti a stampa a partire da **PFL**.

Dinamiche non presenti in **A** se non un **p** ai CI dalle ultime tre crome della battuta ma che poi, alle ripetizioni, segna anche agli Ob, all'inizio del loro intervento; la forcella di messa dei voce non è mai presente in **A** e non la riportiamo.

215 L. non specifica il numero di Fag dopo la triade, per bilanciamento, riteniamo riportare solo due Fag fino a quando non ci sono tre parti distinte.

219 in **A**, ed anche riportato nelle fonti, c'è un chiaro errore di notazione rispetto all'accordo d'arrivo perché I Fag, Vle riportano un Mi senza il bemolle; l'accordo è una sesta napoletana di Re min. con una sporatura della tonica (Re), grottesca come il passaggio che segue, errore sarebbe rimuoverla presentando una triade "ripulita".

272 L. in **Rec** ottiene un vistoso rallentando in questa battuta per poi andare contro la sua stessa prescrizione di b. 277, non indugiando.

283 il cresc. progressivo non compare in **A** tuttavia appare in **PFL** e nelle altre fonti a stampa ed è ben distinguibile in **Rec**.

288 L., sbadatamente, scrive tutte le triadi ai tre flauti insieme all'ottavino che suona la parte più acuta, pur avendo tre esecutori complessivi, corretto.

302 corona nelle fonti a stampa non confermata da **A** né da **Rec**.

324 in tutte le fonti i VI riportano una semiminima sul Mi, contrariamente a tutti gli altri strumenti, armonizzato alla croma.

326 in tutte le fonti a stampa le quattro semicrome di Canio sono Do# ma in **A** sono riportati dei Mi e **Rec** conferma quest'ultima versione.

340 L. non specifica quanti Fag, verosimilmente sempre tre bilanciati insieme al CI b (essendoci due parti).

369 messe di voce agli archi di due battute nelle fonti a stampa ma non in **A** e non udibili in **Rec**, pur non provando alcunché; il carattere del momento e lo spasmodico muoversi degli archi delineando una "frase" di complessive quattro battute non sente la

necessità di queste pance sonore quanto invece di un volume stabile.

376 e seg. le forcelle in questa ripresa al tono relativo maggiore non ci sono in **A** ma in **PFL** e sono stati riportati perché si riferiscono al medesimo episodio trasportato di tonalità.

420 la puntatura in “opp.” di Canio, di tradizione, non compare in **A** né in **PFL** ma si sente chiarissimamente in **Rec**.

425 i trattini sulla parte di Canio sono mutuati dalle fonti a stampa, che a loro volta seguono il raddoppio marcato dei Legni.

439 altra puntatura non scritta, ma di tradizione, che si può ascoltare in **Rec**.

462 Nedda, nella seconda parte della battuta e in tutte le fonti a stampa, ha una croma puntata e semicroma ma **A** riporta due crome, così come emerge da **Rec**.

469 in **A** Nedda ha un Fa di un ottavo, anziché un quarto come nelle fonti a stampa che, corroborate da **Rec**, seguiamo riportando l’alternativa in partitura.

520 Timp e Cb in **A** senza nessuna dinamica (**p**), solo nelle fonti a stampa, in **Rec** tali strumenti non scendono subito al **p** dopo il **ff** generale per poi eseguire il tradizionale crescendo che sfocia nel “Maestoso Larghissimo”, ma rimangono su un generico **f**.

521 in tutte le fonti manca la seconda battuta tremolata dei Cb, probabilmente una dimenticanza, ipotesi confermata dalla dicitura “segue il canto” che L. (in **A**) segna sia ai Timp che ai Cb; non avrebbe senso interromperli prima della coda dell’opera.

Andreas Gies

Critical commentary

Prologo

3-4 and following the slur on the scale motif is controversial but the most plausible one, after the comparison of **A** and **PFL** is the one that ends before the upper eighth-note. All the printed sources confirm this version, including the orchestral parts by Sonzogno, while **A** is unclear. The articulated quaver, outside the slur, gives more incisiveness to the musical gesture, a solution that seems to be reflected in **Rec**.

9 in **A** the **ff** is marked on the strings staves while on the winds no dynamics except for a **f** on the Trumpets, here extended to the whole brass section.

39 L. in **A** does not write the staccato on the sixteenth-note in the middle of the dotted pattern but in **PFL** and **SO2** the dots are everywhere. Maintained the lesson of **A**, more musically correct.

49,52 devoid of dynamics in all sources.

75,77 “stentate” not in **A** but in the printed sources, maintained.

77 lack of dashes in **A** and **PFL**, added.

87,88 cresc. hairpin added to the strings following Fag and **Rec**.

92 p in **A** just to Trb and Timp whereas in **PFL** also to Horns, extended to all.

In **A** some dots on the first three eighth-notes of the Trb, here are not reported.

94 f to the scale motif (VI), extended to the woodwinds.

141,143,144 “pesante” and “incalzando” not in **A** but in **PFL** and other printed sources (see also b. 26 etc).

168 A the woodwind slurs are missing, the only example is the one to the Bassoon which, however, interrupts it on the quarter note (A); also added to Cl up to the G, following the voice.

170,171 in **A** the part of the Vlc was added only in a second hand with another color pencil mark.

VI II, Vle in **A** have wedges, in **Rec** they even seem to play “pizzicato”.

174 “dopo l’orchestra” not in **A** but in the printed sources and as emerges from **Rec**.

175 in **A** “sempre lo stesso movimento” replaced with a more modern and clearer indication, considering the previous “col canto”.

203 in **A** “molto più lento”.

205 accents to Vlc and Cb not in **A** but in the printed sources.

207 slurs to I Bassoon not in the printed sources but implicit, at least until the chromatic ascent.

214 “pausa” not in **A** but in the printed sources.

233 and following in the printed sources Tonio’s melodic line is articulated in a different way: the slur reaches only up to the first G while the following three eighth-notes are dashed. In **Rec** L. seems to continue without delay.

249 and following in **PFL** “cresc. e incalz.”, some b. show **f** and “cresc.”; **f** does not seem coherent and of certain attribution to a specific point, the cresc. instead it is maintained as a general indication.

In **A**, Tonio’s slur on the first three notes is missing, added according to the printed sources, with dashed line.

250-251 in **PFL** “affrett. un poco”.

252 in **A** and in the printed sources the slurs of the melodic line are discordant and inconsistent, corrected according to the common use of slurs by L. in this melodic passage during the opera.

255 and following missing accents to the winds but added following the printed sources.

258 fermata drawn by L. in **PFL** and here accepted.

259 “Andante cantabile” not in **A** but in the printed sources as the *p* of the strings, added following **PFL**.

264 **and following** slurs on Tonio’s present only in the printed sources.

265 “cresc. molto col canto” not in **A** (just cresc. hairpin) but in the printed sources.

266 > to Tonio’s F not in **A** but implicit and in the printed sources.

f to the melodic lines not in **A** but in **PFL**, added.

268 in all sources Tonio’s Bb leasts an eighth-note, homologated to the quarte-note as the orchestra does.

268-269 IV Cor in **A** Bb (sounding) leasts two bars whereas in **PFL** changes from Bb a Bbb, following the harmonic change, the editor has maintained this correction.

269 “rianimando” not in **A** but in the printed sources.

271-272 shown in the “opp.” staff (in the score) the cadenza as it is traditionally performed (accepted by the composer, for baritones who have the high Ab), otherwise there is another intermediate version that is deduced from **Rec** and therefore endorsed by L. with all certainty.



272 in **A** accents to the two quarter-notes of the Vlc, here added as well to Fag.

273-4 *p* to Fag and Cl b not in **A** but in **PFL**, accepted.

274 Tonio in **A** on the syllable “Or” has a quarter-note whereas in all other printed sources an eighth-note is found, the editor has chosen this last version.

276,278 dynamics (*f*, *ff*) not in **A** but in the printed sources.

277 Tonio’s high G is accepted by L. in **Rec**.

Atto I

38 Fag, Vle, Vlc with natural G in all sources even if due to the harmonic context in which it is found and to be equal to the precedent semitone transposition, it should be flat.

62 dotted rhythm to the low register instruments: just Vlc and Cb show slurs and accents, here extended to the others.

64 **and following** **A** “marcato” accents (^) to Fag here extended to Trb which have the same line.

66-67 II Tr in **A** the second quarter-note is an Ab (sounding) and bears a slur until the subsequent downbeat eighth-note which is written as a Bb (sounding). There is no reason for this change in the massive orchestral context also following Horns 3,4 which maintain the sound until the following downbeat. Accent of the Cor added to Tr.

69 in **A** and in the printed sources no “divisi” indication is shown for VI, which however seems obvious.

72 triple acciaccatura of the VI not slurred up to the quarter-note in **A**, but implicit.

79 III Tr in all printed sources reports (sounding) F # - E while in **A** D # - E, which we maintain because it is more consistent with the exact doubling of II Cor of the quadriad of 1st species without the fifth, left, in the orchestra, to the upper melodic parts.

81 **and following** **A** and the printed sources do not prescribe any division in the double note passages, however, if the third F#/A is somewhat immediate for each cellist, the seventh resolving on the major third of Eb, as well as the parallel octaves of b. 88, must be performed in divided parts.

93 never specified, neither in **A** nor in the printed sources, the division of the Trb, the editor has adopted the same as the three Fag.

96 crescendo and slurs to Fag and Cl b borrowed from the string.

97 in **A** last note of the Vle (D) leasts an eighth-note, here corrected with a sixteenth-note.

116 never specified, in **A** and in the sources, the division of the Tr but, counting the one on the stage which doubles the upper part of those in the pit, for sound balance, it is more effective to balance the two voices in pairs.

120-122 Vlc, Cb, Fag with “correct” semitone transposition (see b. 38).

124 see b. 116.

126 all the ending low Bs of the dark woodwinds and brass last a quarter-note (not an eighth-note), being probably wright, to avoid the violent attack of a short note and at the same time give support to the next B minor "pedal".

138 high register woodwinds, VI I and partly the Vle (which however come from the tremolo note) all have the same "melodic" part with a marcato character but the accents on both eighth notes G-C are found only in the VI I, extended to all others.

139 division of the Trb not clear, we rely on that of the Fag, for consistency.

144 in **A** Timp have a headless quadruplet of accented eighth-notes while, in the printed sources, a triplet of eighth-notes in the last movement following the Tr on the scene, clearly a perpetuated transcription error, we follow **A**.

165 and following dynamics to the chorus (*f* and *p*) not in **A** nor in **PFL**, just in **SO2** and **SP**; in **Rec** this eventual difference does not appear very clear, for this reason they have been placed in brackets.

203 and following / **211 and following** the staccato dots are missing in the quarter-notes of the strings and woodwinds which, however, are to be considered implicit.

194,200 Canio ends the phrase in two different ways, the first time with an eighth-note, the second time with a quarter-note, in all sources this difference of **A** is reported which we preserve because the first time, to continue with the next phrase, the singer needs a moment to breathe.

210 in **A** the cresc. hairpin ends here, probably because of the new page.

233, 234 the dynamic *f* to the woodwinds is missing even if the “cresc. molto” is general or, in the case of the Cor, it is postponed to the downbeat of b. 234, all normalized to the previous upbeat, as for the VI.

234, 245 Cl b in **A** inexplicably concludes the G with an eighth-note, normalized to the other quarter-notes (beyond the slur).

235 VI II, Vle the ending note is a quarter-note while the second parts of the chorus have an eighth-note, it is preferred to maintain the slight incongruity that persists from the beginning of the “vivace”, it will certainly have no repercussions on the performance, being the note “pizz”.

248 in **A** “molto rit.” instead of the two fermatas.

254 and following in all this passage winds, strings and harps have, at times the quaver, at times the staccato quarter-note; uniformed to the quarter-note for greater consistency to the same writing of L.

318 and following the hairpins and subsequent *p* are in L.’s hand in **PFL**.

396 VI I, Vlc I without slurs in **A**, deduced from **PFL**.

421 in all sources the third repetition of the low E in Cl b is missing (following the III Bassoon), probably an oversight due to the new page in **A**, added in brackets.

427 and following in **A** the cresc. hairpin and the following *ff* do not have an exact placement point, the solution adopted is to start the cresc. after the first four initial bars of the repeated pattern, coinciding with the musical ascent, while for the *ff* the point at which it appears in **A** has been perfected, from the last four bars of the transition passage to the following scene.

431 and following Trb in **A** show the generic indication "all" while in **PFL** they are explicitly divided: I plays the upper part, II and III the lower part, however, two bars later, they have three doublings of the quarter-notes E-B; we follow **PFL** for the two crotchets to return to I, II/III soon after.

440 and following the part of the Oboe on stage shows no slurs in **A** except that of b. 459, while in **PFL** the descending quadruplet of b. 444 appears slurred

but not the quarter-notes of b. 447 which instead are slurred in **A** only to the final reprise of episode, b. 608. Neither the other printed sources help to clarify nor **Rec** in which they seem somewhat random, therefore the proposed slurs are dashed.

474 in **PFL** Canio has a G instead of a B, the second confirmed by **Rec**.

481 in **A** the fermata is missing, while instead there is an indication "ritenuto col canto". In **PFL** and other printed sources there is a fermata as for the other times, omitted following **A**.

579 in **PFL** L. draws a general *ff* in pencil and then a *pp* after 4 bars.

583 in **A** the slurs to woodwinds and chorus are missing in the *pp* repetition, which however are inevitable.

590 in **A** the Fag and the Vle have different articulations, the Fag has the two final eighth-notes of the bar slurred (last with a wedge) while the Vle both have wedges, we refer to the lesson of the Fag as well as of **Rec**.

611 eliminated the repetition of the *ppp* at Vlc and Cb since it is already present in the just previous bar.

615-616 only the VI I have a slur along both bars but not VI II, having the same harmonically complementary pattern, we believe it must have the same basic articulation.

624 VI I, II show the prescription "divisi" but, after the first measure, the potential parts become three or even four even if L. ties the stems in such a way that a maximum of two distinct parts are always visible (one single and the other in bichords). In particular, the VI I, going up in a medium-high tessitura, would have difficulty in tuning, in the entire row, of sixth or fifth bichords. It is therefore advisable, as it will already seem natural to do, to divide the part in three in the chords of three notes or even four in the case of bar 626 (although, for the VI II, it can be divided into alternating notes with extreme ease).



634 L. in **A** does not mark a new accent to the strings, as it would seem natural, while in **PFL** the repetition marks directly elude any possibility of clarification; other printed sources, such as **SP**, report them both times and in **Rec** there is no substantial difference between this and the bar before, the accents are therefore maintained in both measures.

635 in **A** L. marks the slur of the VI I up to an indefinite point between the two fermatas while **PFL** brings it up to the first quarter-note (D); in **Rec** the slur is still different, due to the need to brake the passage at some point. Nevertheless we believe, because of this double fermata, it is necessary to slur only up to the D in order to then be able to repeat the following C# with a new bow stroke; of course each conductor can interpret the bow stroking of the pass as he wants with the sole purpose of maintaining a constant legato.

636 see bar 624, but in this case it is considered more intuitive to separate all three staves already in the score.

636 both in **A** and in **PFL** L. marks a slur only in the second part of VI II which, however, thanks to the change of page, it is not clear where it should end; we consider this pleonastic considering the presence of the textual indication "legando molto" which is sufficiently clear in this context of continuous sforzati.

642 Harp notation corrected to modern practice with all notes in enharmonic scale.

647 variation for Nedda in "opp.", as in the tradition and also derived from **Rec**.

659-660 Nedda's text in **A** reads "laggiù" instead of "lassù" as reported by all the printed sources, which we follow.

676 L. in **PFL** writes a crescendo in pencil on Nedda's staff which, as usual and thanks to the turn of the page, does not carry over to the end; we believe it should last up to the whole sentence.

698 in **A** slurs are incongruent to Vle and Vlc despite having similar and complementary parts; the Vle would have a slur starting at an indefinite point (perhaps b. 698 but probably even earlier) to continue for four b. in a broken way while the slur of the Vlc begins at b. 699 for three bars, always broken (and here united in a single sign); given the conformation of the phrase, even under the singing aspect, we decided to slur all four bars in both sections.

729-732 in **A** III Fag reports A# while in **PFL** the lowest part of the Vlc would have a natural G (for two measures and then move to A# for no reason, being a module that is repeated the same for four b.); we believe that the Vlc should keep the low G and the Fag the A#.

770 L. in **PFL** marks a fermata in pencil on Nedda's the G# of which, however, raises the question of where to stop the various parts of the orchestra; the most musically logical one, also in order to be able to go on "safely", is offered by the editor directly in the score.

793 in all sources "poco rit." to Nedda while to the orchestra only "rit.", the first extended to all.

798 all sources lack the Vle and Vlc slurs that have been added here following the VI, there is no reason why they should not be slurred as well, given the solidarity of the pattern.

804 and following between Fag, Vlc and Cb some signs are missing in all sections, the Fag show the *f* but not the slurs and accents while in Vlc and Cb the dynamics are missing, these details are extended to all.

808 in **PFL** the metronome differs slightly: quaver= 116.

Vlc divided but in the first b. of three-note chords it is not specified whether "a2" or "a3", we opt for a division "a2" with the fifth to the second Vlc and the higher note to the first.

825 and following the slurs between these upbeats in the form of written acciaccaturas are never clear, even in the reprise of the passage in the second act, the most probable is the one marked in the score.

829 in the sources the *p* of VI I falls in the downbeat for no apparent reason, corrected.

869-871 Timp in **A** lasting a quarter-note, homologated to the other shorter durations, of a quaver.

873 homologated the duration of the ending of the Vlc to the others and to the same section in the previous similar passages.

875 Vlc in **A** show three accents in the three quarter-notes (B) while Cb have no signs (they had previously tenuto signs, implicitly repeated), in **PFL** they have four accents, the editor follows this last lesson (**PFL**).

876-878 Nedda and Tonio in "opp." as from **SP** and **Rec.**

877-878 the rit." and subsequent "a tempo" are added by L. in pencil in **PFL**.

889 in the scores, including **A**, the division of the parts of the Trb is not specified, we rely on that of the orchestral parts in which the octave below is doubled by two Trb.

In **A**, a *p* from another hand with green pencil marked in the Trb thirtysecond-note, also reported by L. in **PFL**.

911-913 hairpins between Fag and Vlc incongruent, uniformed to those of the Fag, more pertinent.

919 in **PFL** "Allegro moderato come prima".

950 PFL "Andante amoroso".

971 L. adds a fermata in pencil in **PFL**, which we report.

979 last duration after the slur of II Ob is an eighth-note, unlike all the others (quarter-notes), homologated.

983 fermata marked by L. in **PFL**.

1014 in **A** the Cor report only one *p* while in the printed sources *pp*, in this case we favor the second solution given the medium and high register of the passage.

1016 unique VI slur which, however, does not end, we opted to divide the slurs at the harmony changes.

1083 and following Cl in all sources without slurs, attributed following the vocal lines.

1199 Cl b we report the (sounding) C# in brackets because it is not present in the sources for no obvious reason.

1229 the *p* before "mysterious" for Cl b, Vlc, Cb is added by the editor following that of Harp and Cl one measure before, the word "misterioso" instead is original.

1269 F in "opp." for Canio not in **A** nor in **PFL** but in **SP** and **Rec**.

1287 one of the many cases of overlap between a first indication of expression and time in **A** which is then enriched in **PFL**, at times modified, at other times still completely replaced; in this case **PFL** would show "lo stesso movimento, cantabile cantabile con molta espressione", we keep the prescription of the autograph.

In **A** the dynamics are missing, except for some *p* to the brass, *mf* taken from **PFL**.

1303 "marcato" not in **A**.

Intermezzo

1 **PFL** reports "*f* drammaticamente" while in **A**, the lesson we are following, it is reported "*ff* tragicamente".

L. slurs all the passage, both times, although in **Rec** they are clearly all non-legato notes.

4 in **A** when the Ott enters, the score shows "come prima", the editor has replaced this indication with a "*mf* lamentoso" (precisely "come prima").

5-6 L. does not write the dynamics for the strings while he writes *p* to all the woodwinds and *f* to the harps, the strings are supposed to follow the color of the woodwinds.

8 the fermata on the last high B of the VI is missing in **A**, there is only a "ritenuto" from the beginning of the bar, as also emerges from **Rec**.

9 in **A** there is only one *p* between the two lines of the VI but, from **PFL** onwards, in all the other printed sources "*pp* con tristezza" appears, which we endorse.

16 in **A** it is not clear where the *ff* is placed due to the double prescription in the woodwinds zone and that of

the strings, in the first case it would seem to fall mid-bar on the apex of the musical climax, in the second case instead at the beginning of the bar, the editor tends for the second case.

19 the "rit." at the end of the indication "affrett. nervoso poi rit." does not seem to be reflected in the printed sources nor in **Rec**.

The *p* in the upbeat quarter note of the next measure is not found in **A** but in the printed sources, which agree with **Rec**.

21 from this point L. marks the pairs of Cor alternately (I, III and II, IV), we preserve this will of different assignment of the parts but maintaining the visual order in the score.

32 the slur to VI and VIc is missing in the sources but is intended implicit, **Rec** confirms.

Atto II

2-6 in no source is reported the part of the Gr that is only heard in **Rec**, for this reason the passage is reported in brackets.

64 in **A** Gr shows a crotchet, not pertinent, corrected with an eighth-note.

In **A** the *p* to the Cor I, II is found at this point without an obvious reason, anticipated by a measure.

78 in **A** and in the other sources the upbeat of Cl b is missing, restored in brackets.

91 in **A** VI I with slurs, it is the only case and without any reason, eliminated.

136 L. does not specify how many Fag for two parts of the harmony (tonic and dominant) but, in the context of the general diminuendo, we believe they should not double one of the two sounds and leave only the II and III Fag in the given passage.

146 the cresc. does not appear in **A** but in subsequent printed sources included **PFL**; **Rec** is ambiguous in order to ascertain the actual presence of a cresc. in the musical text, hairpin shown dashed.

209 largo maestoso in **PFL**.

Commedia

1 in the printed sources the metronome of 69 to the quarter-note is reported which, however, is rather slow; that of **Rec** is around 88.

4 and similar in **A**, the seventh is always in sixteenth-notes, while in the printed sources is in thirtysecond-notes, the editor adopts the latter solution for greater consistency of the rhythmic values throughout the passage.

5 and following L. specifies that the Cb must be half without indicating the return to "tutti", probably at bar 17 and 50, respectively.

7 and similar strangely, the wedges on the eighth-notes are missing in all the sources but there is no reason to believe that the articulation should be different, as confirmed by **Rec**.

57 in **A** the cresc. hairpin to the strings is all on the second bar of this passage, however, for VI and Vle, it would have no effect playing a single plucked note for b., for this reason it was moved back by a bar to the aforementioned sections.

118 the "puntatura" in "opp." for Peppe (Arlecchino) is confirmed by **Rec**; to perform it the conductor has to wait on the fermata of that high note and then give the second accented chord.

122 Nedda in **A** (semiquaver in upbeat) reports a D which, however, is not confirmed by any other source including **Rec** in which a B is heard; it is also true that, always in **RecB**, the just following upbeat (E) is performed at the low octave without particular attention to the original pitches.

140 L. does not specify if the Fag are "a2" or "solo" or even three, reasonably, given the orchestral texture at this point, we prefer two Fag.

175-176 slurs incoherent between woodwinds and strings, it is not clear whether both times, both ascending and descending, the quadruplet should be slurred up to the short downbeat; probably L. meant that the strings slur up to the end, raising the bow very quickly on arrival while the woodwinds, to have the effect of the staccato on the beat, had to actually break the slur before their arrival.

176 the Vle do not show slurs in the sources but they are a link between VI and Vlc, the dashed slur is proposed by the editor.

182 "Andantino sostenuto" not present in **A** but in the printed sources starting from **PFL**.

Dynamics not present in **A** if not a *p* to Cl from the last three eighth-notes of the bar but which then, on the repetitions, L. also indicates at the Ob, at the beginning of their passage; the messa di voce hairpin is never present in **A** and we do not report it.

215 L. does not specify the number of Fag after the triad, for balance, we believe to report only two Fag until there are three distinct parts.

219 in **A**, and also reported in the sources, there is a clear notation error with respect to the arrival chord because I Fag, Vle report an E natural; the chord is a neapolitan sixth of D min. with a clash of the tonic (D), grotesque as it is the following passage, it would be an error to remove it by presenting a "clean" triad.

272 L. in **Rec** obtains a conspicuous rallentando in this bar and then going against his own prescription of b. 277, not delaying.

283 the progressive cresc. does not appear in **A**, however it appears in **PFL** and in other printed sources and is clearly distinguishable in **Rec**.

288 L., carelessly, writes all the triads to the three flutes together with the piccolo that plays the highest part, despite having three total players, corrected.

302 fermata in the printed sources not confirmed by **A** nor by **Rec**.

324 in all sources the VI have a quarter-note on the E, unlike all the other instruments, harmonized with the quaver.

326 in all printed sources the four sixteenth-notes of Canio are C# but in **A** there are some E and **Rec** confirms this latest version.

340 L. does not specify how many Fag, probably always three balanced together with Cl b (since there are two parts).

369 two-measure *messa di voce* to the strings in the printed sources but not in **A** and inaudible in **Rec**, although not being a proof; the character of the moment, and the spasmodic movement of the strings outlining a "phrase" of a total of four bars, does not feel the need for these ups and downs but rather for a stable volume.

376 and following the hairpins in this reprise at the relative major key are not in **A** but in **PFL** and have been reported because they refer to the same episode transposed by key.

420 the *puntatura* in "opp." for Canio, as in the tradition, does not appear in **A** nor in **PFL** but is clearly heard in **Rec**.

425 the dashes on Canio's part are borrowed from the prince sources which, in turn, follow the *marcato* doubling of the Woodwinds.

439 other non-written *puntatura*, but in the tradition, that can be heard in **Rec**.

462 Nedda, in the second part of the bar and in all the printed sources, has a dotted eighth-note and sixteenth-note but **A** has two eighth-notes, as emerges from **Rec**.

469 in **A** Nedda has an eighth-note F, instead of a quarter-note as in the printed sources which, corroborated by **Rec**, we follow by reporting the alternative in the score.

520 Timp and Cb in **A** without any dynamics (*p*), only in the printed sources, in **Rec** these instruments do not immediately go down to the *p* after the general *ff* and then perform the traditional *crescendo* that leads to the "Maestoso Larghissimo" but remain on a generic *f*.

521 in all the sources the second *tremolando* bar of the Cb is missing, probably a forgetfulness, an hypothesis confirmed by the words "segue il canto" that L. (in **A**) marks both at the Timp and at the Cb; it would not make sense to interrupt them before the closing bars of the opera.

Translation by Michael Summers

Personaggi | Characters

Nedda (nella commedia Colombina)	Soprano
Canio (nella commedia Pagliaccio)	Tenore
Tonio (nella commedia Taddeo)	Baritono
Peppe (nella commedia Arlecchino)	Tenore
Silvio	Baritono

Coro di Contadini e Contadine
Peasantry chorus

La scena si svolge in Calabria presso Montalto, il giorno della festa di mezz'agosto.
The opera is set in Montalto (Calabria), on the feast of mid-August.

Epoca: fra il 1865 e il 1870.
Epoch: between 1865 and 1870.

Pagliacci

dramma in due atti

parole e musica di R. Leoncavallo

Pagliacci

R. Leoncavallo

Prologo

Vivace (in uno) (♩ = 88)

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Vivace (in uno)' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The first system (measures 1-6) features a piano (p) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the treble staff with fingerings 3, 2, 1 and 1, 3, 2, 1, 3. The second system (measures 7-13) starts with a forte (ff) dynamic and includes a first ending bracket labeled '1' over measures 10-13, which ends with a decrescendo (dim.) dynamic. The third system (measures 14-20) begins with a piano (p) dynamic and includes a second ending bracket labeled '2' over measures 17-20, which concludes with a heavy accent ([pesante]). The bass staff throughout the piece provides a steady accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

[incalzando]

29

3

38

47

56

64

73 **4** **Largo assai** ♩ = 44 *stentate* *stentate*

p ben cantato con dolore

80 **5** **Cantabile assai sostenuto** ♩ = 54 *con passione*

con passione

84 *animando angoscioso* *rit.....*

animando angoscioso *rit.....*

6 **Tempo I** *p ruvido marcato* *f*

p ruvido marcato *f*

96 *f*

f

102

Musical score for measures 102-107. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and slurs.

7

108

fff legato senza rall.

Musical score for measures 108-114. The right hand has a continuous eighth-note melodic line. The left hand has a similar eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *fff* (fortississimo) and the instruction is *legato senza rall.* (legato without slowing down).

8

115

ff *dim.*

Musical score for measures 115-129. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a chordal accompaniment. The dynamic marking is *ff* (fortissimo) and the instruction is *dim.* (diminuendo). The key signature changes to F major (two flats) in measure 120.

9

130

f

Musical score for measures 130-135. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a chordal accompaniment. The dynamic marking is *f* (forte).

138

[pesante] [pesante] [incalzando]

145

154

Tonio

10

10

p

(passando la testa a traverso la tela)

Si può?...

Largamente

162

Tonio

Si può? Si - gno - re! Si - gno - ri! Scu-

Largamente

168

3 3

(con autorità) ten. (recitando)

Tonio

-sa - te - mi se da sol mi pre - sen - to Io so - no il Pro - lo - go. Poi -

marcato

11 Andantino sostenuto ♩ = 52

171

3

Tonio

-ché in sce - na an - cor le an - ti - che ri - so - re met - te l'au -

Andantino sostenuto ♩ = 52

11

ato

(dopo l'orchestra) a tempo, lo stesso mov.to

Tonio

-to - re, in par - te ei vuol ri - pren - de - re le vec - chie u - san - ze e a

col canto

a tempo, lo stesso mov.to

sonoro

178 *rit.* **Un poco meno presto di prima** ♩ = 80

Tonio

vo - i di nuo - vo in - via - mi. Ma non per dir - vi co - me

rit. col canto **Un poco meno presto di prima** ♩ = 80

pp stacc.

185

Tonio

pria: 'Le la - cri - ne noi ver - siam son

12

pp

Tonio

fal - se! De - gli spa - si - mi e de' no - stri mar - tir

198

Tonio

non al - lar - ma - te - vi!"




203 **13** Molto meno $\text{♩} = 50$

Tonio

No! No! L'au - re ha cer - ca - to

13 Molto meno $\text{♩} = 50$

p legato

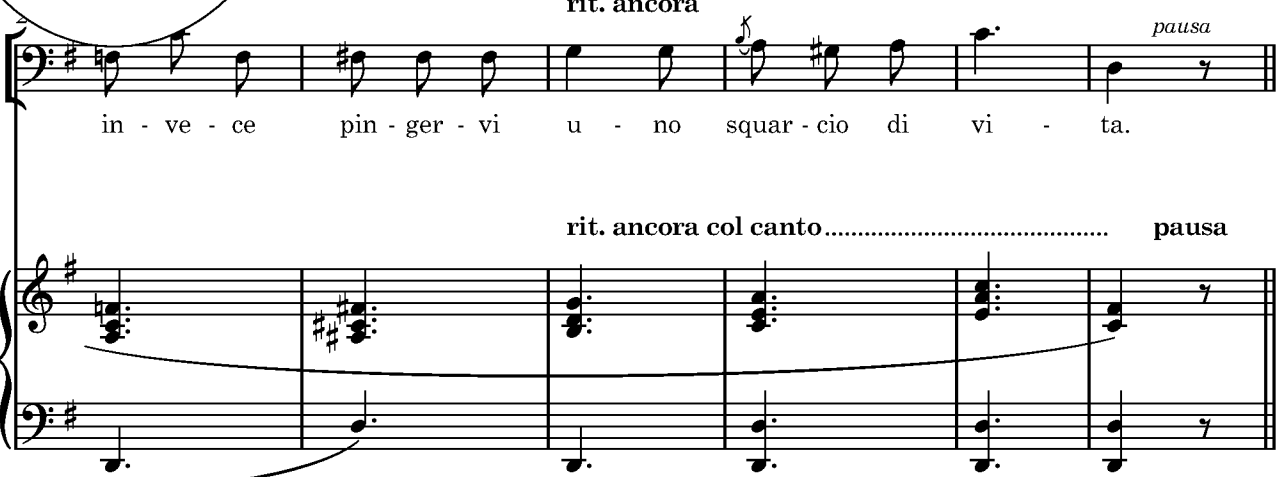


Tonio

in - ve - ce pin - ger - vi u - no squar - cio di vi - ta.

rit. ancora *pausa*

rit. ancora col canto..... *pausa*



215 **Deciso**

Tonio

E - gli ha per mas - si - ma sol che l'ar - ti - sta è un uom_____

Deciso

f

221 **Molto meno**

Tonio

e che per gli uo - mi - ni scri - ve - re ei de _____ ve _____ ed al ve - ro i - spi -

Molto meno

p

rallentando molto.....

rallentando molto.....

4

Tonio

-ra - va - si. Un ni - do di me -

14

Andante triste ♩ = 40

Andante triste ♩ = 40

p

p *legatissimo*

p *ben cantato con la voce*

233

Tonio

- mo - rie in fon - do a l'a - ni - ma can - ta - va un gior - no, ed

236

Tonio

e - i con ve - re la - cri - me so - s - se e i sin ghioz - -

cresc.

240

Tonio

- zi il tem - po gli bat - te - va - no! Dun - que,

rit.

15 ♩ = 56

rit. col canto

15 ♩ = 56

p
misterioso

animando poco a poco

245

Tonio

ve - dre - - te a - mar - - sic - co - me s'a - ma - no gli es - se - ri u -

animando poco a poco

sempre più animato

248

Tonio

- ma - - ni, v - dre - te de l'o - di - tri - sti fru - ti.

16 *cresc.*

16 **sempre più animato**

cresc.

Tonio

Del do - lor gli spa - si - mi, ur - li di rab - - bia u -

cresc.

254

Tonio

-dre - te, e ri - sa ci - - - ni - che!

257

Tonio

rit. molto.....

17

Andante cantabile ♩ = 60

E vo - - i, piut -

17

Andante cantabile ♩ = 60

p ben cantato

260

Tonio

- to - - - sto che le no - stre po - - - ve - re gab -

262

Tonio

-ba - ne d'i - stri - o - - - - ni, le no -

264

Tonio

-str'a - ni - me con - de - ra - te

molto, col canto

Tonio

Poi - ché siam uo - - mi - ni di car - ne e

f *p*

268

rianimando
cresc. ancora

Tonio

d'os - - - sa e che di que - -

rianimando

270

Tonio

-st'or - fa - no mon - do al pa - ri di voi spi - ria - mo

rit. **rit. con anima**

rit. col canto **rit. con anima**

te - re!

ae - - - re!

272

Tonio

ten. l'ae - - re!

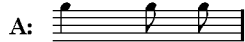
col canto

18 **Più lento, quasi recitativo**

Il con - cet - to vi

18 **Più lento, quasi recitativo**

p

A: 

Or a - scol -

deciso (gridando verso la scena)

274

Tonio

dis - si. Or a - scol - ta - te co - m'e - gli è svol - to. An - diam. In - co - min -



277

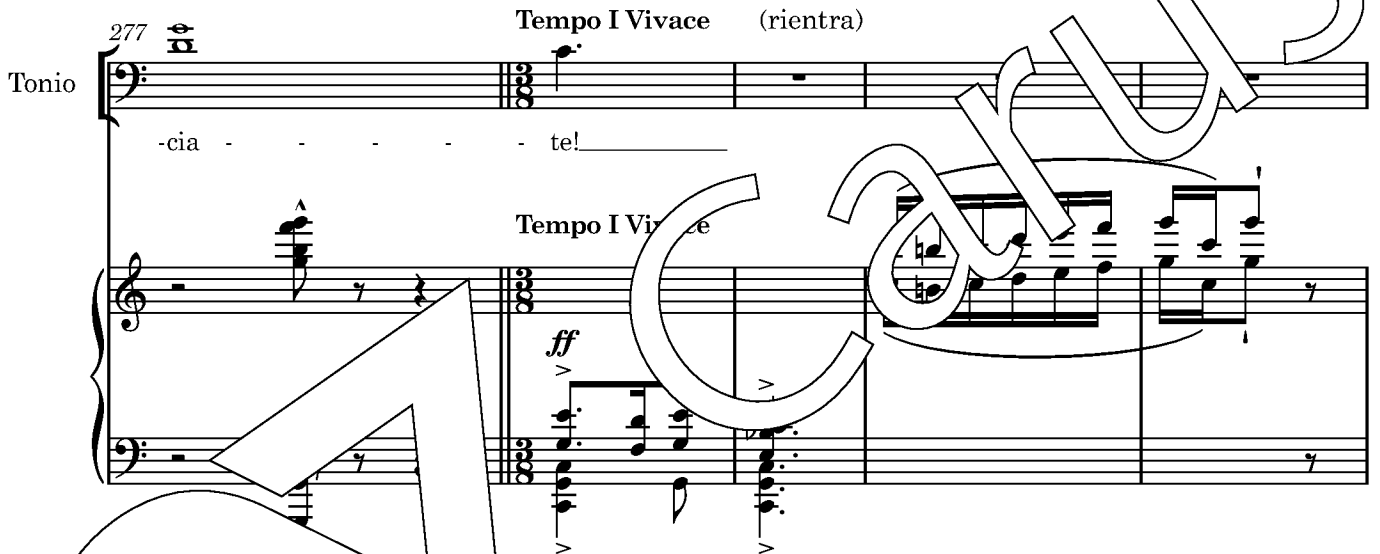
Tonio

-cia - - - - - te!

Tempo I Vivace (rientra)

Tempo I Vivace

ff



288

tutta la forza



Atto I

Scena prima: all'alzarsi della tela si sentono squilli di tromba stonata alternarsi con dei colpi di cassa ed insieme risate, grida allegre, fischi di monelli e vociare, che vanno appressandosi. Attirati dal suono e dal frastuono, i contadini d'ambo i sessi in abito da festa accorrono a frotte dal viale mentre Tonio, lo scemo, va a guardare verso la strada a sinistra, poi, annoiato dalla folla che arriva, si sdraia dinanzi al teatro.

Marziale deciso ♩ = 108

Si alza la tela

Tr. sulla scena

Gc sulla scena ed in orch. (all'interno)

Ten

Gc

Sop

Ten

Gc

1 *m* metà l' *i* *i*

Son quà! Son quà! Ri - tor - na - no!

Ten metà l' Ri -

1 *sfp* *8va* *3*

20

Sop *tutti*
Pa - gliac - cio è là! Tut - ti lo

Ten Iⁱ IIⁱ
- tor - na - no... Pa - gliac - cio è là! Son quà

Bas *metà Iⁱ* *tutti*
Son quà! Son quà!

8

25

Sop
an - di e ra - gaz - zi ai mot - ti ai laz - zi
Ri - tor - na - no!

Ten
Son quà IIⁱ Ri - tor - na - no!

Bas IIⁱ
Pa - gliac - cio è

8

2

30

Sop
ap - plau - de o - gnun!

Ten
ap - plau - de o - gnun!

Bas
là _____ tutti Pa - gliac - cio è là! _____ Ed e - gli se

2

35

Sop
Ed e - g se - ri - o sa - lu - ta e pas - sa!
se - - - - - rio

Ten
IIⁱ Son quà!

Bas
sa - lu - ta e

39

Sop

E tor - na a bat - te - re sul - la gran

Ten

ri sa - lu - ta e pas -

Bas

pas - sa

Son

42

Rag

(di dentro) *f quasi grida*

Ehi! Ehi!

Sop

sa!

Ten

Bas

IIⁱ

Son quà! Son quà! Già

Gc

(all'interno)

45

Rag *Sfer - za l'a - si - no bra - vo Ar - lec - chi - no!*

Sop *In*

Ten *tutti*
in a - ria
in a - ria

Bas *fra le stri - - - - da j mo - nel - li!*

Gc

48

Canio *(di dentro)*
I - te - ne al dia - - - -

Pepp *(di dentro)*
To!

Sop *ria git - ta - no j cap - pel - li*

Ten *git - ta - no*

Bas *git - ta - no*
IIⁱ
git -

51

Canio - - - - - vo - lo!

Peppe To! bi - ri - chi - - - - - no!

Rag (nuove urla di ragazzi all'interno)

Sop

Ten Fra

Bas - ta - no in a - - - - - ria i - - - - - pe li

54

Rag **3** (I ragazzi entrano correndo dalla sinistra)

Sop stri - - - si - bi - li dig - già.

Ten - pel - - - li dig - già.

- pel - - - li dig - già.

Bas dig - già. tutti Ec - - co il car -

57

Rag *Ar - ri - va - no!*

Sop *In - die - tro! Ar - ri - va - no!*

Ten *In - die - tro! Che dia - vo -*

Bas *- ret - to! Ec - co il car - ret - to! Che*

61

Rag *In - die - tro! In - die - tro in - die - - -*

Sop *va - n In - die - tro! In - die - tro in - die - - -*

Ten *- le - - - rio! Di - o be - ne - det - - -*

Bas *ri - va - no! In - die - tro! In - - die - -*

Tr. s. sc.

(sbucato dritto sulla scena)

4

66

Rag - tro! Vi - va Pa - gliac - cio!

Sop - tro! Vi - va Pa - gliac - cio!

Ten - to! Vi - va Pa - gliac - cio! Vi - va Pa - gliac - cio!

Bas - to! Vi - va Pa - gliac - cio! Vi - va Pa - gliac - cio!

Tr. s. sc.

4

ff

70

Rag Vi - va Pa - gliac - cio! Ev - vi - va il prin - ci - pe

Sop Vi - va Pa - gliac - cio! Ev - vi - va il prin - ci - pe

Ten Vi - va Pa - gliac - cio! Vi - va Pa - gliac - cio! Ev - vi - va il prin - ci - pe

Bas Vi - va Pa - gliac - cio! Vi - va Pa - gliac - cio! Ev - vi - va il prin - ci - pe

Tr. s. sc.

74

Rag — sei de' pa - gliac - ci! Ev - vi - va il prin - ci - pe — sei de' pa -

Sop — sei de' pa - gliac - ci! Ev - vi - va il prin - ci - pe — sei de' pa -

Ten — sei de' pa - gliac - ci! Ev - vi - va il prin - ci - pe — sei de' pa -

Bas — sei de' pa - gliac - ci! Ev - vi - va il prin - ci - pe — sei de' pa -

Tr. s. sc.

79

Rag - ci! Ev - vi - va! Ev - vi - va!

Sop - gliac - ci! Ev - vi - va! Ev - vi - va!

Ten - gliac - ci! Ev - vi - va! Ev - vi - va! Ev - vi - va! Ev - vi - va!

Bas - gliac - ci! Ev - vi - va! Ev - vi - va! Ev - vi - va! Ev - vi - va!

Tr. s. sc.

84

Rag
Ev - vi - va il prin - ci - pe... sei de' pa - gliac - ci! I guai di -

Sop
Ev - vi - va il prin - ci - pe... sei de' pa - gliac - ci! I guai di -

Ten
Ev - vi - va il prin - ci - pe... sei de' pa - gliac - ci! I guai di -

Bas
Ev - vi - va il prin - ci - pe... sei de' pa - gliac - ci! I

Tr. s. sc.

89

Rag
- scac - ci tu col lie - to u - mo - re! Ev - vi - va!

Sop
- scac - ci tu col lie - to u - mo - re! Ev - vi - va!

Ten
ci tu col lie - to u - mo - re! Ev - vi - va!

Bas
- scac - ci tu col lie - to u - mo - re! Ev - vi - va!

Tr. s. sc.

5

5

94 **poco rit.**

Rag *Ev - vi - va! Tu scac - ci i guai col lie - to u - mor!*

Sop *Ev - vi - va! Tu scac - ci i guai col lie - to u - mor!*

Ten *Ev - vi - va! Tu scac - ci i guai col lie - to u - mor!*

Bas *Ev - vi - va! Tu scac - ci i guai col lie - to u - mor!*

p

99 **un poco più sostenuto**

Rag *O - gnun O - gnun ap - plau - de, ai mot - ti ai laz - zi. Ed*

Sop *O - gnun O - gnun ap - plau - de, ai mot - ti ai laz - zi. Ed*

Ten *O - gnun O - gnun ap - plau - de, ai mot - ti ai laz - zi.*

Bas *O - gnun O - gnun ap - plau - de, ai mot - ti ai laz - zi.*

a tempo, un poco più sostenuto

104

Rag
ei ed ei se - rio sa - lu - ta e pas - sa! O - gnun O -

Sop
ei ed ei se - rio sa - lu - ta e pas - sa! O - gnun O -

Ten
Ed ei, ei se - rio sa - lu - ta e pas - sa! O - gnun

Bas
Ed ei, ei se - rio sa - lu - ta e pas - sa! O - gnun

109

Rag
- gnun ap - plau - de, ai mot - ti ai laz - zi. Ed ei ed ei se -

Sop
- gnun - de, ai mot - ti ai laz - zi. Ed ei ed ei se -

Ten
- gnun ap - plau - de, ai mot - ti ai laz - zi. Ed ei, ei se - rio

Bas
O - gnun ap - plau - de, ai mot - ti ai laz - zi. Ed ei, ei se - rio

6 affrett.

114

Rag -rio sa - lu - ta e pas - sa! Vi - va!

Sop -rio sa - lu - ta e pas - sa! Vi - va!

Ten sa - lu - ta e pas - sa! Vi - va!

Bas sa - lu - ta e pas - sa! Vi - va

6 affrett.

Tr. s. sc.

119

Rag Vi - va! Vi - va Pa - gliac - cio!

Sop Vi - va Pa - gliac - cio!

Ten Vi - va Pa - gliac - cio!

Bas Vi - va Vi - va Pa - gliac - - cio! Vi - va Pa -

Tr. s. sc.

123

Rag
Vi - va Pa - gliac - cio! Vi - va Pa - gliac - cio Pa - gliac - -

Sop
Vi - va Pa - gliac - cio! Vi - - - - - - - - - - - - - - - - -

Ten
Vi - va Pa - gliac - cio! Ai mot - ti ai laz - zi ap - plau - de o -

Bas
- gliac - - - cio! Ai mot - ti ai laz - zi ap - plau - d

Tr. s. sc.

126

Rag
- cio. O - gnun Ap -

Sop
- va! O - gnun Ap -
O - gnun Ap -

Ten
IIⁱ Che dia - vo - le - rio! Dio be - ne - det - to!

Bas
- gnun Che dia - vo - le - rio! Dio be - ne - det - to!

Tr. s. sc.

131

Rag -plau - de o - gnun ai laz - - zi Ap - plau - de o - gnun

Sop -plau - de o - gnun ai laz - - zi, Ap - plau - de o - gnun
-plau - de o - gnun ai laz - - zi

Ten Ap - plau - de o - gnun ai laz - zi... Ap - plau - de o - gnun *tutti*

Bas Ap - plau - de o - gnun ai laz - zi... Ap plau - de o -

135

Rag gnun Vi - va Pa - gliac - cio! Vi - va!

Sop O gnun Vi - va Pa - gliac - cio! Vi - va!

Ten O - gnun Vi - va! Vi - va!

Bas - gnun Vi - va! Vi - va!

139

Rag *Vi - va Pa - gliac - - - - - cio! Vi - va!*

Sop *Vi - va Pa - gliac - - - - - cio! Vi - va!*

Ten *Ev - vi - - - - - va! Vi - va!* *tutti*

Bas *Vi - va!*

Tr. s. sc.

143

Rag *Vi - va! Vi - - - - - va! Ev - vi - va Pa -*

Sop *Vi - - - - - va! Ev - vi - va Pa -*

Ten *va! Vi - - - - - va! Ev - vi - va Pa -*

Bas *Vi - va! Vi - - - - - va! Ev - vi - va Pa -*

Tr. s. sc.

148

Canio

Rag

Sop

Ten

Bas

Tr. s. sc.

Gra - ziel...

- gliac - - - - - cio, t'ap - plau - de o - gnun! Ev -

- gliac - - - - - cio, t'ap - plau - de o - gnun! Ev -

- gliac - - - - - cio, t'ap - plau - de o - gnun! Ev -

- gliac - - - - - cio, t'ap - plau - de o - gnun! Ev -

151

Canio

Rag

Sop

Ten

Bas

Gra

Vor - reil...

- vi - val Bra - vo! E lo spet - ta - co - lo?

- vi - val Bra - vo! E lo spet - ta - co - lo?

- vi - val Bra - vo! E lo spet - ta - co - lo?

- vi - val Bra - vo! E lo spet - ta - co - lo?

(picchia sulla cassa per farli tacere)

tronco

154

Canio

Si - gno - ri miei

Detailed description: Musical staff for Canio in treble clef, key of D major. It starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4), then a quarter note (G4), and a half note (A4). The lyrics "Si - gno - ri miei" are written below the notes.

Rag

E lo spet - ta - co - lo? Uh! Ci as - sor - da!

Detailed description: Musical staff for Rag in treble clef, key of D major. It features a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4), followed by a quarter note (G4), and a half note (A4). The lyrics "E lo spet - ta - co - lo? Uh! Ci as - sor - da!" are written below the notes.

Sop

E lo spet - ta - co - lo? Uh! Ci as - sor - da!

Detailed description: Musical staff for Soprano in treble clef, key of D major. It features a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4), followed by a quarter note (G4), and a half note (A4). The lyrics "E lo spet - ta - co - lo? Uh! Ci as - sor - da!" are written below the notes.

Ten

E lo spet - ta - co - lo? Uh! Ci as - sor - da!

Detailed description: Musical staff for Tenor in treble clef, key of D major. It features a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4), followed by a quarter note (G4), and a half note (A4). The lyrics "E lo spet - ta - co - lo? Uh! Ci as - sor - da!" are written below the notes.

Bas

E lo spet - ta - co - lo? Uh! Ci as - sor - da!

Detailed description: Musical staff for Bass in bass clef, key of D major. It features a triplet of eighth notes (D3, E3, F#3), followed by a quarter note (G3), and a half note (A3). The lyrics "E lo spet - ta - co - lo? Uh! Ci as - sor - da!" are written below the notes.

tronco

Detailed description: Piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), key of D major. The right hand plays chords in a rhythmic pattern, and the left hand plays a triplet of eighth notes (D3, E3, F#3) followed by a quarter note (G3) and a half note (A3). The word "tronco" is written above the staff.

Gc

(suonata da Canio a piacere)

Detailed description: Musical staff for Gc in bass clef. It starts with a rest, followed by a quarter note (D2), a quarter note (E2), a quarter note (F#2), a quarter note (G2), a quarter note (A2), and a quarter note (B2). The instruction "(suonata da Canio a piacere)" is written above the staff.

159 **A tempo** (salutando comicamente, dopo una pausa) **a piacere**

Canio *Mi ac - cor - dan di par-*

Rag *Fi - ni - sci - la! Fi - ni - sci - la!*

Sop *Fi - ni - sci - la! Fi - ni - sci - la!*

Ten *- la! Fi - ni - sci - la!*

Bas *Fi - ni - sci - la! Fi - ni - sci - la!*

sulla scena *in orchestra*

a piacere

164 **10** Andantino ♩ = 81

Canio - lar?

Sop (ridendo) *f* *p*
 ah! ah! ah! ah! ah! ah! con lui si dee ce - de - re, ta - ce - re ed a - scol - tar!

Ten (ridendo) *f* *p*
 ah! ah! ah! ah! ah! ah! con lui si dee ce - de - re, ta - ce - re ed a - scol - tar!

Bas (ridendo) *f* *p*
 ah! ah! ah! ah! ah! ah! con lui si dee ce - de - re, ta - ce - re ed a - scol - tar!

10 8^{va} Andantino ♩ = 81

Canio

Vivo (in uno) (♩ = 112)

Un gran - - - de spet - ta - co - lo a ven - ti - trè o - - - -

Vivo (in uno) (♩ = 112)

mf

A: Allegro (come uno scherzo). | Allegro (like a scherzo).

177

Canio

re pre - pa - ra il vo - str'u - mi - le e buon ser - vi - to -

184

Canio

(riverenza comica) 11

re. Ve - dre e l' sma

192

Canio

bra - gliac - cio, e co - m'ei si ven - di - ca e

199

Canio

ten - de un bel lac - cio!... Ve - dre - te di To - nio tre - mar la car -

vuota incalzando

vuota incalzando

p

206 rit.

Canio

- cas - sa e qua - le ma - tas - sa d'in - tri - ghi or - di - rà!

213 12

Canio

Ve ni - - - te o - ra - te - ci si -

220 *sempre* *rall. con eleganza*

Canio

- gno - - - ri e si - gno - - re! A ven - ti - trè o - -

cedendo sempre *rall. col canto*

Più lento

13 a tempo

227 *più lento*
Canio - re, a ven - ti - trè o - - re!...

1
Sop Ver - re -

2
Sop ah! ah!

1
Ten Ver - re -

2
Ten ah! ah!

1
Bas Ver - re -

2
Bas Ver - re -

Più lento col canto

13 a tempo

cresc. molto **f**

cedendo con grazia

235

1 Sop
- mo, e tu ser - ba - ci il tuo buon u - mo - re

2 Sop
ah! ah! ah! ah! Ver - re - mo ver - re - m

1 Ten
- mo, e tu ser - ba - ci il tuo buon u - mo - re

2 Ten
ah! ah! ah! er - re - mo ver - re - mo

1 Bas
ser ba - ci il tuo buon u - mo - re

2 Bas
ser - ba - ci il tuo buon u - mo - re

cedendo con grazia

242 **più lento*** **più lento**

Canio
A ven - ti - trè o - re!

Sop
1 A ven - ti - trè o - - re A ven - ti - trè o - -
2 A ven - ti - trè o - - re Ver -

Ten
1 A ven - ti - trè o - - ve - ti - trè o - -
2 o - - re Ver - re - -

Bas
1 o - - re A ven - ti - trè o - -
ven - ti - trè o - - re Ver - re - -

più lento* **col canto** **più lento**

*A: rall. come prima. | rall. as before.

250 **14** Tempo deciso Sempre Vivace (in uno come uno scherzo)

Sop
1 - re
2 - mo!

Ten
1 - re
2 - mo!

Bas
1 - re
2 - mo!

14 Tempo deciso Sempre Vivace (in uno come uno scherzo)

Canio (dando un ceffone a Tonio)

Via di

265 (prende Nedda fra le braccia e la scende dal carretto) 15

Canio *li!* (Peppe porta via il carretto di dietro al teatro)

Sop (ridendo) *ah! ah! ah! ah!* *I* (a Tonio) Pren - di

Ten (ridendo) *ah! ah! ah!*

Bas (ridendo) *ah! ah! ah!*

15

Rag (sbeffeggiando) Con sa - lu - te!

Sop que - - sto, bel ga - lan - te!

The musical score is written for voice and piano. It includes five vocal staves (Canio, Soprano, Tenor, Bass, and Ragazzo) and two piano staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 265 and ends at measure 274. The second system starts at measure 275 and ends at measure 284. A large watermark 'GALUS' is overlaid on the score.

(Tonio li minaccia col pugno e i ragazzi fuggono
ridendo e fischiando e restano nel fondo)

276

282

Tonio

16 *p* (a parte, nell'andarsene)

La pa - ghe - a -

16 *p* l.s.

288

Tonio

bri - gan -

(Tonio scompare dietro il teatro)

molto

(Quattro o cinque contadini si
avvicinano a Canio)

294

17

dolce

300 (Basso) (a Canio)

Contad. Di' con noi vuoi

305

Contad. be - ve - re un buon bic - chie - sul - la cro - ce

311

Car. Con pia - ce - re!

18

Contad. vi - a? Di' vuoi tu?

18

con eleganza

318 (riapparendo dal fondo) (getta d'innanzi alla scena la frusta che ha in mano ed entra nel teatro per cambiarsi)

Peppe

A - spet - ta - te - mi, an - ch'io ci sto!

324 (verso il teatro chiamando)

Canio

Di', To - nio, vie - vi - - a?

Tonio

Io net - to il so - - ma - re - lo, pre - ce -

19

337

Tonio
- de - te - mi. (un altro, tenore) (scherzando)

Contad.
Ba - da Pa - gliac - cio!... Ei

342

Contad.
so - - lo vuol re - sta - re far la cor - te a

348

(sorridente sforzatamente) Lento (con cipiglio)

Canio
Eh! Eh! Vi pa - re?!

Contad.
Ned - da!

Molto meno
p *legatissimo*

20 Adagio molto - con grande espressione ♩ = 50

355
 Canio
 Un tal gio - co, cre - de - te - mi, è me - glio non gio -

20 Adagio molto - con grande espressione ♩ = 50

ppp

359
 Canio
 - car - lo con me, miei ca - ri!... e a To - no, e un po - lo a ti or - lo! Il te -

Canio
 - a - tro e la vi - - ta non son la stes - sa co - sa!... no!... non son

p dolce[mente] cantato *marcato* *p*

Andantino sost. assai - molto ritmato ♩ = 60

369

Canio

la stes - sa co - sa!... E se las - sù Pa -

rit. 21 (indicando il teatro)

Andantino sost. assai - molto ritmato ♩ = 60

374

Canio

- gliac - cio sor - pi - de sua spo - sa

Canio

col bel ga - lan - te in ca - me - ra, fa un co - mi - co ser - mo - ne...

legg.

384 rall.

Canio

poi si cal - ma... ed ar - ren - de - si ai col - pi di ba - sto -

rall.

colla voce

388 *scherzoso* 22 poco più mosso

Canio

- ne! Ed il pub - bli - co ap - plau - de ri - den - do al - le - a men - te!...

22 Un poco più mosso

p

(animato poco a poco e lasciandosi trasportare suo malgrado)

Canio

Ma se Ned - da sul se - rio sor - pren - des - si al - tra -

(minaccioso, riscaldandosi senza volerlo)

395 *cresc. ed incalzando il tempo a poco a poco*

Canio *f*

- men - - - te... fi - ni - reb - - be la sto - ria co - m'è ver - - - che vi

cresc. ed incalzando il tempo a poco a poco

p

400 *ten.* *lunga pausa* *Tempo I* (riprendendo il tono diastico)

Canio *tronco* *lunga pausa* *Tempo I*

par - - - lo! Un tal gi - co cre - o - te - mi!...

04 *(a parte)*

Ned *3*

Con - fu - sa jo son - - -

Canio

È me - glio non gio - car - - lo!...

pppp 7

23 Allegro vivace (in uno, come prima)

409
 Ten *I*ⁱ (a Canio)
 Sul se - rio pi - gli dun - que la co - sa?
 Bas *I*ⁱ (a Canio)
 Sul se - rio pi - gli dun - que la co - sa?

23 Allegro vivace (in uno, come prima)

Piano accompaniment for measures 409-415, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

416
 Canio *Io?!..* vi pa - sa - te - mi!..

Piano accompaniment for measures 416-421, continuing the rhythmic pattern from the previous system.

Molto meno
quasi a piacere
 (semplice ma con affetto)

24 Tempo I con vigore

(va a baciare Nedda in fronte)

422
 Canio a - do - ro la mia spo - - sa!

Molto meno

24 Tempo I con vigore

Piano accompaniment for measures 422-428, starting with a *ff* dynamic and a more active rhythmic accompaniment.

430 *con anima*

ff

437 *Meno* 25

p Ob. sul palco

445 (corrono verso la sinistra) parte dei contadini guardano anch'essi,

Rag. gna

Sop. am - po - gna - ri!

Bas. *fi* Ver - so la chie - sa van - no i com -

A (Nota dell'autore): Le tre campane devono esser suonate durante tutto il pezzo come se il suono venisse da lontano. |
The three bells must be played, throughout the piece, as if the sound comes from afar.

senza rall.
p cantabile legato con dolcezza

451

Ten
Es - si ac - com - pa - gna - no la co - mi -

Bas
- pa - - ri!

p

Camp.ne
Sul palco (all'interno)
in Fa, La,

457

Ten
cop - pie al ve - spe - ro sen va giu - li - - -

Bas
Le cam-

Camp.ne

462 26

Sop Ah! An -

Ten - va.

Bas - pa - - - ne!

26

Camp.ne

467

Sop cam - pa - - - na ci ap - pel - - -

Ten An - dia - - - mo

Bas An - diam! An -

Camp.ne

472 *poco rit. come prima*

Canio Ma poi ri - cor - da - - te - vi!...

Sop - la al Si - gno - - re!

Ten An - dia - - mo!

Bas - dia - - - - - mo!

poco rit. com prima

Canio *rit.* (fa un cenno ridendo a quelli che lo hanno invitato a bere per pregarli di attendere e scompare dietro il teatro)

o - - - re...

(entrano i zampognari ed altre coppie di giovani e vecchi contadini) (a quelli che son giunti)

Sop An -

Ten An -

Bas An -

rit. col canto **27** *Vivace come prima*

486

Sop
- diam! An - diam! An - diam, an - diam, an - diam!

Ten
- diam! An - diam! An - diam, an - diam, an - diam!

Bas
- diam! An - diam! An - diam, an - diam, an - diam!

Camp.ne

493

Sop
due comitive si riuniscono e si formano a coppie)

Ten

Bas

Camp.ne

498

Camp.ne

503

28 *Andantino grazioso*

Ten

Don din
(imitando il suono delle carofane)

Bas

Don din

28 *Andantino grazioso*

Camp.ne

509

Ten

din don din don don

Bas

don din don din don don don don

Camp.ne

513

Sop

Din don, suo - na ve - spe - ro ra - gaz - ze e gar -

pp accompagnando i soprani

Ten

din don din don don don

pp accompagnando i soprani

Bas

din don din don din don din don din

5

5

5

accompagnando con dolcezza

sfp

Camp.ne

517

Sop

Dir

A cop - pie al

Ten

don din don din don

Bas

don din don din don din don din don din

Camp.ne

The image shows a page of a musical score for a vocal ensemble and piano. It is divided into two systems. The first system starts at measure 513 and includes parts for Soprano (Sop), Tenor (Ten), Bass (Bas), and Piano. The Soprano part has the lyrics "Din don, suo - na ve - spe - ro ra - gaz - ze e gar -". The Tenor and Bass parts have the lyrics "din don din don don don" and "din don din don din don din don din" respectively. The piano accompaniment includes performance instructions like "pp accompagnando i soprani" and "accompagnando con dolcezza". The second system starts at measure 517 and includes parts for Soprano (Sop), Tenor (Ten), Bass (Bas), and Piano. The Soprano part has the lyrics "Dir" and "A cop - pie al". The Tenor part has the lyrics "don din don din don". The Bass part has the lyrics "don din don din don din don din don din". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

522

Sop
tem - pio ci af - fret - tiam,

Ten
din don din don din

Bas
don din don din don din don din don din

Camp.ne

527

Sop
don, dig - già i cul - mi - ni il sol vuol ba - ciar

Ten
don don din don

Bas
din don din don din don din don din

Camp.ne

29

532 *con garbo*

Sop
Le mam - me ci a - doc - chia - no at - ten - ti com -

Ten
din don din din

Bas
don din din don din don din

Camp.ne

536

Sop
par:

Ten
don

Bas
din don

30

Camp.ne

540 *f*

Ten
din don _____ tut - to jr - ra - dia - si di lu - ce e d'a -

Bas
don din don din don din don din

Camp.ne

544

Sop
Ah

Ten
- mor!

Bas
din don din don din don din

Camp.ne

p *dolcissimo*

548 31

Sop

Ten

Bas

Ma j vec - - chi sor - ve - glia - no gli ar -

don din don din don

f

sf

sf

31

Camp.ne

552

Sop

Ten

Bas

- di - ma - dor!

Ah!

3

3

3

3

don din don din

Camp.ne

556 32

Sop Le mam - - me ci a - doc - chia - no at -

Ten I vec - chi sor - ve - glia - no gli ar -

Bas don din don Già tut - to s'ir - ra - - dia ir - ra -

32

Camp.ne

560

Sop - ti - par! Ah! Ah! Le mam - me ci a -

Ten - di - ma - dor! Ah! Ah! I vec - chi sor -

Bas - dia di lu - ce e d'a - mor! don din don din

cresc. p

Camp.ne

564 *cresc. poco a poco* **molto** e

Sop
- doc - chia - no at - ten - ti - com - par din don din

Ten
cresc. poco a poco
- ve - glia - no gli ar - di - ti a - ma - dor din don din

Bas
cresc. poco a poco
don din don din don din don din

molto e

Camp.ne

568 *rit.* **tempo**

Sop
din do don din don Din don già suo - na ve - spe - ro

Ten
don din don din don din don Ah! già tut - to jr-

Bas
don din don din don din don At - - - ten - - - ti at -

rit. **33** a tempo

Camp.ne

572

Sop e tut - to jr - ra - dia - si di lu - ce e a - mo - re

Ten - ra - dia - si di lu - ce e a - mor Le mam - me a -

Bas - ten - ti com - pa - ri le mam - me a - doc - - chian

Camp.ne

576

Sop - mor Ah!

Ten - doc - o g a - ma - dor! Ah!

Bas già gli a - ma - dor! Ah!

34 *ff*

34 *ff*

Camp.ne

(si avviano verso il fondo)

580

Sop *pp* Ah!

Ten *pp* Ah!

Bas *pp* Ah!

Piano accompaniment for measures 580-583. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and slurs. Dynamics are marked pp.

584

Sop

Ten

Bas

Piano accompaniment for measures 584-587. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and slurs. Dynamics are marked pp.

588

Sop

Ten

Bas

Camp.ne

592 **35** (l fondo)

Sop

Din don suo - na ve - spe - ro... ra - gaz - ze e gar - zon din

pp

Camp.ne

(saranno scomparsi)

597

Sop
don

Ten
pp
Ah!

Bas
pp
Ah!

Camp.ne

(di dentro)

Sop
Ah! Ah!

The image shows a page of a musical score, page 68. It features four vocal parts: Soprano (Sop), Tenor (Ten), Bass (Bas), and a Chorus (Camp.ne). The Soprano part has the lyrics "don" and "Ah!". The Tenor part has the lyrics "Ah!". The Bass part has the lyrics "Ah!". The Chorus part has the lyrics "(di dentro)". The piano accompaniment is shown in two systems, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. A large watermark "Gakulus" is overlaid on the page.

rit.....

606 **ppp**

Sop
Ah! _____

Ten
ppp
Ah! _____

Bas
ppp
Ah! _____

rit.....

Camp.ne
pp

na la la Tonio.

And **con moto** ♩ = 88
(pensierosa)

36

Nedda
Qual fiam - ma a - vea nel guar - do!

36 **Andante con moto** ♩ = 88

cantato

615 *ritardando*

Nedda

Gli oc - chi ab - bas - sa - i per te - ma ch'ei leg - ges - se il mi - o pen - sier se -

ritardando col canto

3
cantato con passione

618 *vivamente* *f*

Nedda

- gre - to! Oh! s'ei mi sor - pren - des - se bru - ta - le a me e - gli è...

f *seguedo la voce*

p

621 *rit.*

Nedda

Ma ba - sti, or - vi - a. Son que - sti so - gni pa - u - ro - si e fo - le!

624 **37** Moderato ♩ = 56 *dolce*

Nedda

O che bel so - le di mez - z'a - go -

37 Moderato ♩ = 56
p *dolcissimo armonioso*

628 **Andantino** ♩ = 88 *con dolce languore*

Nedda

-sto! Io son te - na di vi ta e tut - ta il - lan - gui -

Andantino

rit. molto

Nedda

- di - ta per ar - ca - no de - sio non so che bra - mo!

rit. molto

636 **38** Poco più (guardando in cielo)

Nedda

Oh, che vo - lo d'au - gel - li

638

Nedda

e quan - te stri - da! C'hi ch'è d'n?... Do - ve van?...

Nedda

Chis - sà! La mam - ma mia, che la buo - na ven - tu - ra an - nun -

642

Nedda

-zia - va, com - pren - de - va - gli au -

643

Nedda

-gel - li* e a me bam - bi - na co - stan - ta - va!

Hui! Hui!

39 Vivace (in uno) ♩ = 66

Hui! Hui!

39 Vivace (in uno) ♩ = 66

pp *p leggero carezzevole*

*Lib.: "il lor canto".

651

40 *a tempo giusto senza mai affrett.*

Nedda

656

Stri - do - no las - sù,

40

Nedda

661

li - - - be - ra - men - - - te

Nedda

666

lan - cia - ti a vol _____ a vol co - me frec - ce, gli au -

671 41

Nedda

- gel. Di - sfi - - - da - no le nu - - -

676 *f con slancio*

Nedda

- bi e'l sol - - - cen - - - t' e

Nedda

van - no e van - - - - no per le vie del

686 42 *poco meno*
dolce un poco allargando la frase

Nedda

ciel! La - scia - - -

691 *ritardando*

Nedda

- te - li va - gar. l'at - mo -

ripigliando

43

Nedda

- sfe - - - ra... que - - - sti as - se - ta - - -

43

701

Nedda

- ti d'az - zur - ro e di splen - dor _____

706

Nedda

Se - - guo - no - ch'es - s un so - gno,

44

Nedda

u - na chi - me - - - ra e van - no e

Nedda

716 *f*

van - - - - no fra le nu - bi d'or!

Nedda

721

45 *animando*
p

Che in - cal - zi il ven - to e

45 *animando*

sfpp *cresc. poco a poco*

8va

Nedda

la - - tri la - - - tem - pe - - - sta...

729

Nedda

Con l'a - li a - per - - - te san tut - to sfi -

733

Nedda

- dar La y g - gia, i lam - pi

46

46

Nedda

nul - la mai li ar - re - - - sta, e

741
Nedda

van - no e van - - - no su gli a - bis - si e i

ff *ruvido*

745
Nedda

mar!

rit.

rit.

47

ima allargando un po' la frase e ben cantato

Nedda

Van - - - no lag - giù ver - so un pa -

47

cantabile con anima

Nedda

754

- e - se stra - - - no che so - gnan

Nedda

759

for - - - se cer - - - no in - van.

Nedda

48

Ma i bo - e - mi del ciel

48

769 **animando**
Nedda
se - - guon l'ar - ca - - - no po - ter

774 **incalz. e cresc.** 49
Nedda
che li so - spin - - ge e E

incalz. e cresc.

Nedda
van! E van! E van!

Presto

784 *tronco*

Nedda

790 **50** *Andante mosso* *affrett.* *carbatante*

Nedda

Sei là? Cre - da che te ne fos - si an -

50 *Andante mosso* *sf*

ruvido

793 *poco rit.* *Andantino cantabile* ♩ = 126

Nedda

- da

con dolcezza

Tonio

È col - pa del tuo can - to

poco rit. *Andantino cantabile* ♩ = 126

b. 794, A: dolcissimi gli accordi con espressione dolorosa. | dolcissimo the chords with painful expression.

797

rit.....

Tonio

Af - fa - sci - na - to io mi be - a - - va!

rit.....

51 Sostenuto $\text{♩} = 72$
(ridendo con scherno) affrett.

801

Nedda

ah! ah! Quan - ta po - e - si - a! Va!

Tonio

der Ned - da!

51 Sostenuto affrett.

Nedda

Va al - l'o - ste - ri - a!

Tonio

So

seguido il canto

f

808 **Cantabile sostenuto** ♩ = 110

Tonio

ben che dif - for - me, con - tor - to son i - o, che de - sto sol - tan - to lo

Cantabile sostenuto ♩ = 110

legato sonoro

pp do

811

Tonio

scher - no e l'or -ror. Ep - pu - e ha in - sie - ro un

cresc.

Tonio

so - gno un de - si - - o e un pal - pi - to al cor! Al -

rit.

rit. col canto

dolce

52 Poco più mosso rit.....

815

Tonio

-lor - che sde - gno - sa mi pas - si d'ac - can - to non sai tu che pian - to mi

52 Poco più mosso rit.....

818

Tonio

spre - me il do - lor! per - ch' mio il - gra - do su -

Tempo I - accel. un poco

Tempo I - accel. un poco

Tonio

- bi - to ho l'in - can - to m'ha vin - to l'a - mor! M'ha

rit. ten.

rit. col canto

822 **incalzando**

Tonio

vin - to l'a - mor _____ Oh la - scia - mi la - - scia - mi or

incalzando

824 (interrompendolo) (scoppio di riso) **53** Sost. no assai, n eleg. $\text{♩} = 69$

Nedda

che m'a - mi! Ah! ah! ah! ah! ah! Hai em - - po a ri -

Tonio

dir - ti

53 Sostenuto assai, con eleganza $\text{♩} = 69$

p scherzoso elegante

pp

826

Nedda

- dir - me - lo stas - se - - ra se bra - mi

f

828

Nedda

Stas - se - ra! Fa - cen - do le

Tonio

Ned - da!

mf

marcato

sospeso

colla parte

830

Nedda

... co - là sul - la sce - na!...

Tonio

f

p

Non

832 54 (sempre sbeffeggiando)

Nedda Hai tem - po... fa - cen - - - do le

Tonio (con passione) 3
ri - der Ned - da! Non sai tu che pian - to

54 Vlc. 3

mf ben cantato

834 (ridendo)

Nedda Co - là ah! ah! ah! ah!

Tonio pre - me il do - lo - re!... Non ri - der

f

836

Nedda

per o - - - - ra tal

Tonio

no! *supplice* non ri - der! su - bi - to ho l'in - can - to

colla parte

marcato *sospeso*

mf *pp* *p*

838

Nedda

na (ridendo) Ah! ah!

Tonio

vin - to l'a - mor! *con dolore* Ned - da!

colla parte

p *pp*

840 (sprezzante) rit. 55 Mosso ♩ = 100

Nedda tal pe - na ti puoi ri - spar - miar!

(implorando) Ned - da! No! È

violento

rit. 55 Mosso ♩ = 100

fp *fp*

843

Tonio qui che vo - gli dir - te - lo È qui che voglio dir - te - lo!

allarg.

allarg.

fp *f*

ritidamen

56 a tempo

Tonio E tu m'a - scol - - te - ra - - -

poco rit. 56 a tempo

p *f*

marcato

852

Tonio

- i che t'a - - - mo e ti de - si - - - de-

856

Tonio

- ro e che tu mi - a sa - ra - - i!

57

o senza affrett.

Nedda

Eh! di - te ma - stro To - nio! la gob - ba og - gi vi

57 a tempo senza affrett.

864

Nedda

pru - de? Qu - na ti - ra - ta d'o - rec - chi è ne - ces -

f

868

Nedda

- sa - ria al vo - stro ar - dor?!...

58

Tonio

Ti bef - fi?... scia - gu -

58

sf p cresc. molto

8^{ba}

871

Tonio

- ra - ta! Per la cro - ce di Di - o... ba - da che

f p molto f p

(8)

874

Nedda
Mi - nac - ci? Vuoi che va - da a chia - mar

Tonio
puoi pa - gar - la ca - ra!

877 rit..... 59 a tempo cresc. poco a poco

Nedda
Ca - nio?

Tonio
(movendo verso di lei)
Non pri ma ch'io ti ba - ci

59 a tempo cresc. poco a poco

Nedda
Ba - da!

Tonio
Oh! to - - - sto sa - rai mi - a

(si slancia per ghermirla)

Poco meno

(dandogli un colpo di frusta sulla faccia)

883

Nedda

Mi - se - ra - - bi - le!

Tonio

(urlo)

Per la

Poco meno

f con anima

fff

8va

887

Tonio

ver - gin pia di - z'a - go - ! Ned - da, giu - ro me la

f

p

Nedda

(esce dalla sinistra minacciando)

(immobile)

A - spi - de!

Tonio

pa - ghe - ra - il

molto

(guardandolo allontanarsi)

60

poco più ♩ = 76

Nedda

893

Va, pa - u - ra non mi fa - i! Io t'ho com - pre - so hai l'a - ni - mo

p *dim.* *sf*

60

poco più ♩ = 76

Nedda

896

sic - co - me il cor - po tuo dif - for - p lu - ri - ao!

sf

poi Tonio.

Ned

899

Sil - vio! a que - st'o - ra... che im - pru - den - za!

Silvio

Ned - da! Ah!

Andante appassionato ♩ = 88

f *p*

61 Andantino ♩ = 76

902

Silvio

bah! Sa - pe - a ch'io non ri - schia - vo nul - la Ca - nio e Pep -

Silvio

906

- pe da lun - ge a ta - ver - na a ta - ver - na ho

62 a tempo

Silvio

poco rit.

scor - to. Ma pru - den - te per la mac - chia a me no - ta,

poco rit. **62** a tempo

914

Nedda

E an - co - ra un po - co in To - nio t'im - bat -

Silvio

qui ne ven - ni

917

Nedda

- te - vi in To - nio gob - bo è da te -

Silvio

Oh! To - nio gob - bo!

919

Nedda

- - - sil... M'a - ma

Silvio

Ah!

Mosso come prima ♩ = 120

63

ff con vigore

b 919, A: in queste due prime battute il tempo un po' più rit. per riuscire nettamente il passo. | in these two beginning bars the tempo should be a little ritenuto in order to play all the notes.

923 *come prima cresc. poco a poco*

Nedda

O - ra qui mel dis - se e nel be - stial de - li - rio

p

928

Nedda

suo, ba - ci chie - den - do. a un cor - er su me —

Silvio

Per Dio!

8^{va}

f

933 *(declamando)*

Nedda

Ma con la fru - sta del ca - ne im - mon - do la fo - ga cal -

Adagio

ff marcato

938 **64** Andante amoroso ♩ = 58

Nedda

-ma - i

Silvio

(appressandosi mestamente e con amore a Nedda)

E fra que - st'an -

64 Andante amoroso ♩ = 58

f
con passione

p

Silvio

-sie in e - ter - r - vi - - v - rai? Ned - - da!

animando - vigoroso con anima

molto

animando - vigoroso con anima

precipitato poi rit.

(le prende la mano e la conduce sul davanti)

Silvio

Ned - - - da!

f

precipitato poi rit.

Andantino amoroso ♩ = 50
(cantabile con garbo)

950 **65** *molto* *f* *p*

Silvio

De - ci - di il mio de - stin... Ned - da! Ned - da ri -

65 **Andantino amoroso** ♩ = 50 *p* *p*

954

Silvio

- ma - ni! Tu il sai la fe - sta ha fin - te o - gnun do -

956

Silvio

- ma - ni... Ned - da!

voluttuoso

962 **incalz. e cresc.**

Silvio

Ned - - da! E quan - do tu di quì sa - rai par -

incalz. e cresc.

p

965

Silvio

- ti - ta che ad - di - ver - rà di del - la mia vi -

poco rit. **a tempo** **rit. ancora** **poco più to**

poco rit. **a tempo** **rit. ancora** **a voce**

969 **poco** **p mormorando** **66 a tempo deciso**

Ned

Silvio

- ta! Ned - da Ned - da ri -

poco rit. **66 a tempo deciso**

dolce

973

Silvio

- spon - - di - mi se è ver che Ca - nio non a - ma - - sti

975

Silvio

ma - - - - i se è ve - - - - ro che t'è in

p dolce

Silvio

o - - - - dio il ra - min - gar e'l me - stier che tu

ravvivando *ritard.*

ravvivando *ritard. col canto*

979
Silvio

fa - - i, se l'im - men - so_a - mor tu - o

p

982
Silvio

u - na fo - la non è que - sta not - te pa - ti - m, fug - gi fug - gi con

mf ten. col canto

Silvio

me!

67 Più mosso

f *sf* *sf*

Andante appassionato $\text{♩} = 69$ *con immensa passione*

989

Nedda

Non mi ten - tar vuoi tu

Andante appassionato $\text{♩} = 69$

sfp sfp sfp sfp

992

Nedda

per - der la vi - ta mi - Ta - ci Sil - vio, non

sfp sfp sfp p

Nedda

più... è de - li - rio e fol - li - a!

sfp sfp

998 **68**
Nedda
Io mi con - fi - do a te a te cui die - di il

1001
Nedda
cor Non a bu - sar me Del

sf *p*

1004
Nedda
mio feb - bri - - le a - mor! Non

sf

1006

Nedda

mi ten - tar! Non mi ten - tar! Pie-

1008

Nedda

ten. *allegro* a tempo

-tā di me: Non ten - tar! Non mi_

col canto *affrett. to* a tempo

dolce

69

Nedda

ten - tar!

69

1014

Nedda

Un poco meno *

Non mi ten - tar

Un poco meno *

pp

pp seguendo il canto

ben cantando imitando la v

1017

Nedda

rit.

ep - poi chis - sà!... me - glior par

canto.....

a tempo

Nedda

sta il de - stin con - tro noi _____ è

*A: tristamente, con molto accento. | sadly, with much accent.

1023 70 *animando*

Nedda

va - no il no - stro dir. Ep - pu - re

1026 *con gran affe*

Nedda

dal mio cor sta par ti non pos -

ritard.

Nedda

- s'ì - - o... Vi - vrò sol de l'a - mor ch'ai de - sta - to al cor

rit. col canto

1032 **Tempo I**

Nedda *mi - - - - - o Ah!*

Silvio *Ah! Ned - da! Fug -*

Tempo I

1035

Nedda *Non mi ten - tar vuoi tu*

Silvio *!*

1038

Nedda per - der la vi - ta mia? Ta - ci Sil - vio non

Silvio Ned - da ri - ma - - ni!

sfp *sfp* *sfp* *sfp* *p*

1041

Nedda de - - rio e fol - li - - a!

Silvio (con affetto) *f* Che mai sa - rà di

rall.

sfp *sfp* *rall. colla voce*

1044 **71** a tempo

Nedda
Io mi con - fi - do a te! A te cui die - di il

Silvio
me? Quan - do sa - rai par - ti - - ta!

71 a tempo

1047

Nedda
Non a - bu - sar di me del

Silvio
Ri - man! Ned - da!

1050

Nedda

mio feb - bri - - le a - mor _____ Non

Silvio

Fug - giam!

sf

1052

Nedda

cresc. poco a poco sempre più

- tar! _____ Non mi _____ ten - tar! _____ Pie-

Silvio

Deh vien! _____ Deh vien!

cresc. poco a poco sempre più

1054

Nedda

rit. a tempo

-tà di me Non mi ten -

Silvio

Ah! fug - gi con

rit. col canto a tempo

1056

Nedda

Andante mosso

non ten - tar!

Silvio

Deh! vien!

Andante mosso

1058 72

Nedda Che!

Tonio *suono soffocato* (Tonio appare dal fondo)
ah! t'ho col - - ta, squal-

Silvio
No, più non m'a - - mi!

72

1061

Nedda Si t'a - - mo!

Tonio (si allontana per la scorciatoia)
- dri - na!

Silvio
Più non m'a - - mi!

Agitato ♩ = 144

Agitato ♩ = 144

affannoso

1064 *affrett.*

Nedda *t'a - mo!*

Silvio *E par - - ti do - mat - ti - na!*

affrett.

1068 *affrett.* *co rit* *ten.*

72 *le appassionato* ♩ = 54

(amorosamente cercando ammaliarla)

Silvio *E al - lor per - ché _____ di'*

73 *Cantabile appassionato* ♩ = 54

pp dolce e legatissimo

1076

Silvio

tu m'hai stre - ga - - - to se vuoi la - sciar - - mi

1078

Silvio

sen - za pie - tà?! Quel ba - ci per -

Silvio

-ché me l'hai da - - - to fra spa - smi ar - den - ti di vo - lut -

poco rit.

poco rit.

p

a tempo

1082

Silvio

- tà? Se tu scor - da - - sti...

1084

Silvio

l'o - re fu - ga - - ci Io non os - - so, e

Silvio

vo - glio an - cor... que' spa - smi ar - den - - - ti

1088 *rit.*

Silvio

quei cal - di ba - ci che tan - ta feb - bre m'han mes-so in

rit. col canto.....

1090 **74**

Nedda

la - vor - da scon - vol - ta e tur -

Silvio

cor

74

1092

Nedda

- ba - - - - ta m'ha que - sto a -

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. It features three systems of music. The first system is for Silvio, starting at measure 1088, with lyrics 'quei cal - di ba - ci che tan - ta feb - bre m'han mes-so in'. It includes a piano accompaniment with a 'rit. col canto' instruction. The second system is for Nedda and Silvio, starting at measure 1090, with lyrics 'la - vor - da scon - vol - ta e tur -' and 'cor'. It includes a piano accompaniment. The third system is for Nedda, starting at measure 1092, with lyrics '- ba - - - - ta m'ha que - sto a -'. It includes a piano accompaniment. A large 'Copyright' watermark is overlaid on the page.

1093

Nedda

- mor che nel guar - - - - do ti sfa -

1094

Nedda

- vil - - - - la! Vi - - ver

Nedda

vo - gliò a te av - vin - - - - ta af - fa - - sci -

rit.

f

1096 **a tempo**

Nedda

- na - - - ta u - na vi - ta d'a -

1097

Nedda

- mor cal - ma tran quil - - -

75

Nedda

- la! A te mi

incalzando sempre delirante

incalzando sempre dolce

75

1099

Nedda

do - - - no, su me so - - lo im -

1100

Nedda

- pe - - ra... Ed io ti

Nedda

pren - do e m'ab - ban - do - no in

1102 **poco rit.**

Nedda

ter - - - - - ra!

1103 **76 Largo assai. Cantabile appassionato**

Nedda

Tut - - - - to - - - - scor - diam

Silvio

Tut - - - - to - - - - scor -

76 Largo assai. Cantabile appassionato

mormorata

Nedda

Tut - - - - to - - - - scor -

Silvio

- diam

p

1107
Nedda
- diam!

Silvio
Tut - - - to scor - diam!

1109
Nedda
oc - chi mi guar - - - da! mi

animando con espress.

Silvio
- - - to tut - to scor - dia - - - mo! ti

cantato con anima *animando con espress.*

1111

Nedda

guar - - - - - da!

Silvio

guar - - - - - do!

1113

Nedda

rit.

a - - mi ba - cia - mi tut - to scor - dia - -

Silvio

ba - - - cio tut - to tut - to scor - dia - -

rit. col canto

1116 **77** Stesso movimento, ma rall. *pp mormorando*

Nedda *- mo* Sì *ba - cia - mi!*

Silvio *- mo* Ver - rai?

77 *con abbandono*

pppp *come un fremito*

1120 *rall. molto quasi a piacere* **Largo**

Nedda Sì mi guar - da e mi ba - cia! T'a - mo! T'a -

Silvio Sì ti guar - do e ti ba - cio! T'a - mo! T'a -

a piacere - col canto **Largo**

pp e legato molto

Scena IV: i precedenti, Canio e poi Peppe.

1124 78 Sempre tranquillo

Nedda

Silvio

78 Sempre tranquillo

1130 78 *pp*

Tonio

Silvio

p

Ad

elegante con passione

*PFL: *p*.

1135

Silvio

al - ta not - te lag - giù mi ter - rò. Cau - ta di -

p

1139

Nedda

rit.....

a sta - ro! te e per a - pre

Silvio

- scen - di e mi ri - tro - ve - ra -

rit.....

f con passione

pp

1144

Nedda

rit.....

Lo stesso tempo

79

- rò! Fug - gi!

Canio

Ah!...

rit.....

Lo stesso tempo

79

p cresc. poco a poco

f

1147

cresc.

1150

1153

80

1156

fff *violento*

1160

Nedda

A - iu - - ta - lo Si - gnor!_

81 Un poco meno, rallentando a poco a poco (di dentro)

1164

Canio

Vi - - le t'a - scon -

Tonio

ah! ah! ah!

81 Un poco meno, rallentando a poco a poco

167 sempre

Nedda

Bra - vo il mio To - nio! (cinico) È quel - lo che pen -

Tonio

Fo quel che pos - so!

sempre rall.

1170

Nedda
- sa - va! Mi fai schi - fo e ri -

Tonio
Ma di fa - re as - sai me - glio non di - spe - ro!

pp dolce e solenne

1173

Nedda
- brez - zo!

Tonio
sai co - me - to ne son!

violento

f

dim. *p*

82 Mosso e Concitato

1177

Canio
De - ri - sio - - ne e

p

1180

Canio

scher - no! Nul - la! Ei ben lo co - no - sce quel sen -

1183

Canio

- tier! Fa lo stes - so, né ché del aru - il nome or mi di -

1186

Ned

Chi?

Canio

- rai. Tu! pel pa - dre e - ter - - no!!

83 Moderato

1189 *declamato*

Canio

E se in que - sto mo - men - to

qui scan - na - ta non t'ho

83 Moderato

mf minaccioso

1192 (snudando il pugnale)

Canio

già gli è ber - ché pr' di lor - dar - nel tuo fe - ti - do

1193 *a tempo*

Canio

san - gue, o sver - go - gna - ta! co - de - sta la - ma io vo' il suo

a tempo

1199 84

Nedda

Va - no è l'in - sul - to è mu - to il lab - bro

Canio

no - me... par - - la...

84

ff

sonoro

1202

Nedda

No!

Can

Il no - me! il no - me! non tar - da - re, o don - na!

1205 85

Nedda
No! Nol di - rò giam - mai!

Canio
Per la ma - don - na!

Peppe
Pa - dron — che

colla parte *rit. col canto* 85

f *fruido*

1208 **Agitato**

Peppe
l'a - mor di Di - o! La gen - te e - sce di

1210

Peppe
chie - sa e — a lo spet - ta - co - lo qui muo - ve! An -

1212 *cresc.*

Canio La - scia - mi Pep - pe! Il

Peppe - dia - mo, via, cal - ma - te - vi

cresc. molto

1214

Canio no - me! Il no - me!

Peppe To - rno, vie - ni a te - ner - lo!

16

Canio Il no - me!

Peppe An - dia - mo! Ar - ri - va il pub - bli - co!...

86

1218 (a Nedda)

Peppe

Vi spie - ghe - re - te! E voi di li ti - ra - te - vi. An-

dim.

1220 rit.....

Peppe

- da - - te - vi a ve - stir... Sa - pe - te... nio è vi n - to...

rit.....

quasi parlato

Can

In - fa - mia! in - fa - mia!...

Tonic

Cal -

Peppe

ma buon!

1224 **87** Più lento

Tonio

- ma - te - vi pa - dro - ne! è me - glio fin - ge - re. Il gan - zo tor - ne-

87 Più lento

1227 *rall.* **88** Sostenuto Assai

Tonio

- rà di me fi - da - te - vi! Io la sor-

col canto **88** Sostenuto Assai

p misterioso

Tonio

- ve - glio. O - ra fac - ciam la re - ci - ta. Chis - sà ch'e - gli non

p misterioso

1231

Tonio

ven - ga al - lo spet - ta - co - lo... e si tra - di - sca!...

1233

Tonio

sottovoce

Or - via. Bi - so - gna fin - se - re per ri - v - ...

89

89

Peppe

An - dia - mo, [>] via, ve - sti - te - vi pa - dro - ne.

1238

molto

1240 (escono girando dietro al tavolo)

Peppe

E tu bat - ti la cas - sa To - nio.

1243

Canio

90

90

marcato

Canio - tar! Men - tre pre - so dal de - li -

1246

Canio

- rio non so più quel che di - co e quel che fac - cio! Ep - pur è

p con tristezza

A:

Ep - pur è

1249 *affrett.* *string. un poco* (con ira) *precip.*

Canio

d'uo - po!... sfor - za - ti... Bah! sei tu for - se un uom!

affrett. col canto *col canto* *precip.*

f *f*

(sghignazzando con dolore)

1252 ah! ah! ah! ah! ah! *rit.*

Canio

Tu sei Pa - gliac ol...

pp

91 Arioso Adagio ♩ = 46
(dolcemente con dolore)

Canio

Ve - sti la giub - ba, e la fac - cia in fa - ri - na.

91 Arioso Adagio ♩ = 46

p dolce

1259

Canio

La gen - te pa - ga e ri - der vuo - le qua _____ e se Ar - lec -

portando

cresc. un poco

1264

Canio

- chin t'in - vo - la co - lo - bi - na, ri Pa - gliac - cio e o -

92

Canio

- gnun ap - plau - di - rà! Tra - mu - ta in laz - zi lo

violento

92

Canio

poco rit. *a tempo* *affrett. e cresc.*

1273

spa - smo ed il pian - to; in u - na smor - fia il sin - ghioz - zo e'l do-

Canio

rit. e crescendo molto *rit. con espressione* *f a piena voce straziante*

1278

-lor!... Ah! Ri - di Pa gliac sul tuo a - mo - re in -

rit. con espressione

Canio

rit. *con grande espress.* (singhiozzando)

1283

-fran - to! Ri - di del duol che t'av - ve - le - na il

rit. col canto

Tranquillo con dolore, con grandissima espressione

(muove lentamente verso il teatrino piangendo; però giunto presso la cortina che mena

1287 **93**

Canio *cor!*

93 Tranquillo con dolore, con grandissima espressione cresc. poco a poco

mf *sonoro*

all'interno delle scene la respinge violentemente come se non volesse entrare;

cresc. sempre ed affrett. ma poco

1291

p dolce

con dolo oi preso da un nuovo accesso di pianto, riprendendosi il capo fra le mani,

ripigliando il tempo e cresc. con vigore

p

celandosi il volto, rifà tre o quattro passi verso la cortina e su questi accordi scompare)

rit. assai marcando ogni accordo

1299

1303

Musical score for measures 1303-1305. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 1303 features a long, expressive melodic line in the right hand, starting with a half note G4 and a dotted half note G4. The left hand provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 1304 continues the melodic line. Measure 1305 concludes with a half note G4 and a dotted half note G4. A dynamic marking of *tranco* is present above the final note. Below the main staff, there are two staves of music, both marked *8va.*, representing an octave transposition of the melodic line.

Intermezzo

Assai sostenuto ♩ = 50

Musical score for measures 1306-1310. The tempo is marked *Assai sostenuto* with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The key signature remains G major. Measure 1306 starts with a dynamic marking of *ff* and the instruction *tragicamente*. Measure 1307 includes the instruction *lamentoso*. Measure 1308 features a dynamic marking of *ff*. The score consists of two staves with a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 1311-1315. Measure 1311 begins with a dynamic marking of *pp* and the instruction *lamentoso*. Measure 1312 has a dynamic marking of *(p)*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature changes to G minor (two sharps) in measure 1314.

rit..... a tempo

Musical score for measures 1316-1320. Measure 1316 starts with a dynamic marking of *pp* and the instruction *con tristezza*. The tempo marking *rit..... a tempo* is positioned above the staff. The score consists of two staves with a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The key signature remains G minor.

12 *p* cre - - - scen - - - do molto - - -

15 - *fino* - - - al - - - *ff*

19 - - - sospeso rit..... an nibile, *con anima* ♩ = 58

22

24 *con anima*

b. 21, A: Dolci le armonie, i due canti ben chiari e con anima. | "dolce" the harmonic part and the two melodic lines should clearly come out.

26

28

30

32

34

p

increscendo affrettando un poco

molto rit.

ppp

marcato assai

8ba

b. 31, A: ♪.

Atto II

(Peppe esce di dietro al teatro suonando la tromba; Tonio lo segue suonando la grancassa.
Peppe poi va a mettere dei banchi per lo spettacolo.)

94 Marziale deciso ♩ = 112

Tr. sulla scena

(suonata da Tonio)

Gc

8

Gc

14

95

mf

molto

Gc

19

96

24

sf p *sf p* *spigliatamente, molto chiaro*

29 (di dentro dal fondo)

1 Ohè!

Sop

2

1 (di dentro dal fondo)

Ohè!

Ten

2

33

38

1

Ten

(di dentro a sinistra)

2

Ohè!

Bas

(di dentro a sinistra)

Ohè!

(i Bassi I' entrano dalla sinistra e vanno verso le donne Soprani I' seguiti dal resto del coro)

1

Sop

Pre - sto!

2

97

poco rit. con grazia

46

Sop 1 Pre - sto af - fret - tia - mo - ci af - fret - tia - mo - ci com - pa - re!

Sop 2

Ten 1 Pre - sto! Pre - sto, pre - - - sto!

Ten 2

Bas 1 Pre - sto!

Bas 2

poco rit. con grazia

50

Sop 1 - - - sto af - fret - tia - mo - ci svel - to com -

Sop 2 Pre - sto af - fret - tiam - ci svel - to com -

Ten 1

Ten 2

98 a tempo

54

Tonio

A - van - ti a - van - ti a - van - ti a -

1

Sop

- pa - - - - re

2

- pa - - - - re

1

Ten

8

- tia - mo - ci

2

- tia - mo - ci com - par.

Bas

- tia - mo - ci com - par.

Gc

(suonata da Tonio)

58

Tonio

- van - - - ti!

Sop

1

che lo spet - ta - co - lo dee o min -

2

che lo spet - ta - co - lo co - min -

Ten

1

O mio che cor - re per giun - gier

2

Bas

Pre - sto, pre - sto,

con vigore

62

Tonio

1

Sop

2

1

Ten

2

Bas

Si dà prin - ci - - - -

- cia - - - - - re!

- cia - - - - - re!

to - - - - - sto!

lo s - ta - col co - min - ciar!_____

lo spet - ta - col co - min - ciar!_____

66

Tonio

pio! Si dà prin-

1

Sop

Pre - sto com - pa - ri ci af - fret - tiam

2

Pre - sto com - pa - ri ci al et - ti

1

Ten

Dee spet - ta - col co - min - ciar

2

Dee lo spet - ta - col co - min - ciar

Bas

tutti

Dee lo spet - ta - col co - min - ciar

70 99

Tonio

- ci - pio a - van - ti a - van - ti!

1

Sop

2

1

Ten

2

Bas

f senza rall.

Veh, co - me, co - me

99

74

Sop 1 Che cor - re - re mio

Sop 2 Che cor - rer mio

Ten 1 Che cor - rer mio

Ten 2 Che cor - rer mio

Bas tutti cor - ro - no le bric - con - cel - - - - le! cor rer mio

78

Sop 1 Dio!

Sop 2 Dio!

Ten 1 Dio! Ac - co - mo - da - te - vi - co - ma - ri bel - - - -

Ten 2 Dio!

Bas Dio!

marcato

(Silvio arriva dal fondo e va a pigliar posto sul davanti a sinistra salutando gli amici)

82

Tonio

Pi - glia - te po - sto!

Sop

1 Per giun - ger to - sto qua! —

2 Per giun - ger to - sto qua! —

Ten

1 - le co - ma - ri bel - le!

2 co - ma - ri bel - le!

Bas

O co - ma - ri bel - le!

86

Tonio
Pi - glia - te po - sto!

Sop
Cer - chia - mo po - sto! Cer - chia - mo po - sto! Cer - chiam di

Ten
Cer - chia - mo po - sto! Cer - chia - mo po - sto! Cer chiam di

Bas
Cer - chia - mo po - sto! Cer - chia - mo po - sto! Cer chiam di

90

Sop
met - ter - ben sul da - van - ti Che lo spet -

Ten
cer - ci - ben sul da - van - ti Che lo spet -

Bas
met - ter - ci - ben sul da - van - ti Che lo spet -

101

94

Tonio

Sop

Ten

Bas

A - van - ti!

- ta - co - lo_____ dee co - min - cia - re!

- ta - co - lo_____ dee co - min - cia - re!

- ta - co - lo_____ dee co - min - cia - re!



98

Tonio

Sop

Ten

Bas

Pi - glia - te po - sto! Su!

cia - te - vi! Via su spic-

Spic - cia - te - vi! Via su spic-

Spic - cia - te - vi! Via su spic-



102

Sop
-cia - te - vi _____ in - co - min - cia - te. Per - ché tar - da - re mai?_

Ten
-cia - te - vi _____ in - co - min - cia - te. Per - ché tar - da - re mai?_

Bas
-cia - te - vi _____ in - co - min - cia - te. Per - ché tar la

107

Sop
- ché _____ da - te? Siam tut - ti là _____

Ter
- ché tar - da - te? Siam tut - ti là _____

Bas
_____ Per - ché tar - da - te? Siam tut - ti là

102

(va via portandosi la grancassa)

111
Tonio
A - van - ti a - van - ti a - van - ti a - van - ti. (Peppe va a piazzare le donne)

1
Sop
Ma non pi - gia - te - vi!

2
Ma ne

p *molto*

1
Sop
cal - do! Su! su!

2
- gia - te - vi! fa cal - do! su!

Piano accompaniment for the second system.

119 103 (gridando)

Sop 1 Su Pep - pe_a - iu - - - ta - ci! Pep - pe!

Sop 2 su!

Ten 1 Veh! s'ac - ca - pi - glia - no!

Ten 2 Veh! s'ac - ca - pi - glia - no!

Bas Veh! S'ac - ca - pi - glia - no!

f con anima *vivacità*

123

Sop 1 Su, su v'è po - sto ac - can - - -

Sop 2 Pep -

Ten 1 chia - ma - no a - iu - - - - -

Ten 2 chia - - ma - no a - iu - - - - -

Bas Se - de - te via sen - za gri -

o passa a destra verso la vedda, che gira per incassare, e le va incontro)

126

Sop 1 - to! Ma non pi -

Sop 2 V'è po - sto ac - can - to! V'è po - sto ac - can - to! Su Pep - pe a -

Ten 1 - to! Veh! Veh! Ma via se -

Ten 2 - to! Veh! Veh! (ridendo) Ma via se -

Bas - dar! ah! ah!

130

Sop 1 te - vi fa - cal - do tan - - - -

Sop 2 - iu - a - c - v'è po - sto ac - can - - - -

Ten 1 - te - vi sen - za gri - da - - - -

Ten 2 - de - - te - vi sen - - za gri - da - - - -

Bas Se - de - te

133

Peppe

Se - de - te or via sen - za gri - dar!

Sop

1 to!

2 to!

Ten

1 re!

2 re!

Bas

- za gri - dar!

dim.

137 **104** **Poco meno**

Peppe

Silvio (piano a Nedda pagando il posto)

104 **Poco meno**

141 (a parte) **p**

Nedda Sii cau to! Non t'ha ve -

Silvio Ned - d

Nedda - du - - - - to!

Silvio Ver - rò ad at -

(Nedda s'allontana raccogliendo il prezzo dei posti)

147

Silvio

- ten - der - ti _____ Non o - bli - ar!

Sop

Suv - via! _____

Bas

Suv

151

Sop

Ten

Spic - cia - - - - te - vi! _____

Bas

- via! Spic - cia - te - vi!

155 **105** Tempo I

Sop *Per - ché Per -*

Ten *Or - sù Per -*

Bas *Per - ché tar - da - te? In - co - min - cia -*

105 Tempo I

159

Peppe *Che fu - ria! Dia - vo - lo!*

Sop *- ché ... - gia - - - - te! Su!*

Ten *per - ché in - du - gia - - - - te! Su!*

Bas *Per - ché in - du - gia - - - - te! Su!*

p cresc. poco a poco

(entra nel teatrino seguito da Nedda)

163 **106**

Peppe

Pri - ma pa - ga - te Ned - da in - cas - sa - - - te!

Sop

Su! Suv - via!

Ten

Su!

Bas

Su! quà! Di

106

Ten

qua! Di qua! di quà di quà di quà di quà di

Bas

Di quà! Di quà! di quà di quà di quà di

107

Un poco meno

173

Sop In - co - min - cia - - - - te! Per - ché tar -

Ten quà! _____ Suv - vi - - a! Per - ché tar -

Bas quà! _____ Suv - vi - - a! Per -

174

ff cresc.

Un po men

178

Sop spic - cia - te in - co - min - cia - - te per - ché tar -

Ten spic - cia - te in - co - min - cia - - te per - ché tar -

Bas tar - dar spic - cia - te in - co - min - cia - te per - ché

180

182

Sop
-dar? su via que - sta com - me - dia! Fac - ciam ru -

Ten
-dar? su via que - sta com - me - dia! Fac - ciam ru -

Bas
tar - dar? su via que - sta com - me - dia! Fac - ciam

186

Sop
sì, fac - ciam ru - mo - - re dig - già dig -

Ten
sì, sì, fac - ciam ru - mo - - re dig - già dig -

Bas
ru - mor sì, sì, fac - ciam ru - mo - - re dig - già

190 108 string.

Sop
-già suo - nar ven - ti - trè o - re! Fac - ciam ru - mor!

Ten
-già suo - nar ven - ti - trè o - re! Fac - ciam ru - mor!

Bas
dig - già suo - nar ven - ti - trè o - re! Fac - ciam ru - mor!

108 string.

195

Sop
mo Al - lo spet - ta - co - lo_o - gnun a -

Ten
ru - mor! Al - lo spet - ta - co - lo_o - gnun a -

Bas
Fac - ciam ru - mor! Al - lo spet - ta - co - lo_o - gnun a -

199

Sop
- ne - - - - - la!

Ten
- ne - - - - - la!

Bas
- ne - - - - - la!

grido di soddisfazione generale

203

Sop

Ten

Bas
Ah! S'al - za la

Camp.llo
suonato a mano all'interno del teatrino
(forte scampanellata)

Largamente

208

Sop
Si - len - zio! Si - len - zio! Si - len - zio! Si -

Ten
Si - len - zio! Si - len - zio! Si - len - zio! Si -

Bas
te - - la! Si len - zio! Si - len - zio! Si - len - zio! Si -

Largamente

213

Sop
zio! O - là! O - là! O - là!

Ten
- len zio! O - là! O - là! O - là!

Bas
- len - zio! O - là! O - là! O - là!

Commedia

(La tela del teatrino si apre. La scena mal dipinta rappresenta una stanzetta con due porte laterali ed una finestra praticabile in fondo.
Un tavolo e due sedie rozze di paglia sono sulla destra del teatrino. Nedda è in costume di Colombina. È seduta presso il tavolo e di tanto in tanto volge sguardi impazienti verso la porta.)

109 Tempo di Minuetto ♩ = 88

The image displays a musical score for a piece titled 'Commedia'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked '109 Tempo di Minuetto ♩ = 88'. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The second system begins at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat). A large, stylized watermark 'Scribd' is overlaid on the right side of the page.

b.1, A: ♩ = 69

Nedda ¹⁷ **110**

(Colombina si alza, va a guardare alla finestra e poi ritorna sul davanti passeggiando come inquieta)

110

Nedda ²²

Pa -

Nedda

-gliac - cio, mio ma - ri - - to a tar - da not - te

(torna a sedere con impazienza) **111**

Nedda

sol ri - tor - ne - rà

34

(si alza e viene sul davanti)

Nedda

Nedda

E quel - lo sci - mu - ni - to di Tad - -

45
Nedda

- de - o, per - ché ma - i non è an - cor qua?!_

Allegro un poco moderato ♩ = 120

112 (Colombina, udendo il pizzicato, fa un'esclamazione di gioia e corre alla finestra senza aprirla)

49
Nedda

Ah!

112 **Allegro un poco moderato** ♩ = 120
come accordando

f

54

p

113

(di dentro)

59
Peppe

O _____

113

p *accompagnando pp*

64 *un poco rit.*

Peppe

Co - lom - bi - na il te - ne - ro fi - do Ar - lec - chin è a te vi -

un poco rit.

68 *a tempo*

Peppe

- cin! Di te chi

a tempo

72

Peppe

do e so - spen - do a - spet - ta il po - ve - rin!

76

Peppe

La

114

114

80 *rit. con espressione*

Peppe *rit. col canto*

tua fac - cet - ta mo - stra - mi ch'io vo' ba - ciar sen - za tar -

84 *a tempo* *senza spirare*

Peppe *a tempo*

- dar la tua boc - ca - cia - a - m

88 *ando*

Peppe *dolce e legato*

a - mor m uc - cia e mi sta a tor - men - tar ah!

115

92

Peppe

e mi sta a tor - men - tar!

97

Peppe

O _____ Co - lom - bi - na schiu - di - mi il fi - ne - strin,

ripigliando il tempo

101 *rall. ten.*

Peppe

che a te vi - cin _____ di te chia - man - do e so - spi

rall. col canto *ripigliando il tempo*

106

Peppe

- do _____ è il po - ve - ro Ar - lec - chin!

110

Peppe

A te _____ vi - cin _____

è Ar - lec - - chin!

deciso

Peppe

è Ar - lec - chin!

deciso

116 Tempo di Minuetto ♩ = 69
(ridiscende la scena)

Nedda

Di fa - re se - g - ve - nu - to ap -

116 Tempo di Minuetto ♩ = 69

Nedda

- pres - sa l'i - stan - te, ed Ar - lec - chi - no a - spet - ta...

Ndc: se si esegue la puntata (avallata dallo stesso L., vedi commento critico) bisogna attendere sul primo movimento e far sfogare la nota tenuta di Peppe, per poi battere all'orchestra il 2° movimento della battuta che cadrà con la chiusa del tenore. | if the puntata is sung, see the critical commentary.

(siede di nuovo a tavola)

Nedda

131 (schiude la porta e si ferma a contemplar Nedda)

Tonio

117 Moderato e Sostenuto
(trascorre il tempo con affettazione)

(levando le mani e il paniere al cielo)

Tonio

des - - sa!! Dei co - m'è bel - -

117 Moderato e Sostenuto

139

ad libitum *rall.* *affrett.* *ripigliando il tempo*

stacc. comicamente

Tonio
- la!! Se a la ru -

Sop
(ridendo)
f
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Ten
(ridendo)
f
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Bas
(ridendo)
f
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

col canto *affrett.* *ripigliando il tempo*

f *p dolce*

Tonio
-bel - la io di - sve - las - si l'a - mor mio che com - muo - ve si - no i sas -

segundo

147 118 rit *Andantino sostenuto*

Tonio - si! Lun -

152 118 rit *Andantino sostenuto*

Tonio - - giè lo spo - so per - ché non o - so?

157

Tonio noi s - mo e sen - za al - cun so -

161

Tonio - spet - to! Or - sù. Pro - via - mo!

119

(sprezzante)

165 (mormorio di risa fra il coro) (volgendosi senza levarsi) **a tempo**

Nedda

Sei tu, be - stia?

Tonio

Ah!... Quel - l'io son,

119

a tempo

Nedda

E Pa - gli - cio è par - to?

Tonio

sì! E - gli par - ti!

a tempo

175 **senza affrett.**

Nedda

Che fai co - sì im - pa - la - to? Il pol - lo hai tu com - pra - to?

senza affrett.

178 *rit.* 3 (con comica eleganza) 120 (si mette in ginocchio offrendo il paniere)

Tonio

Ec - co - lo, ver - gin di - vi - - - - - na!

col canto 120

Andantino Sostenuto ♩ = 76 con eleganza

182

Tonio

Ed an - zi, - - - - co - ci en -

Andantino = 76 dolce

Tonio

- tram - - bi ai pie - di tuo - i.

186

Tonio

Poi - ché l'o - - ra è suo - na - ta o Co - lom -

188

Tonio

- bi - na di sve - lar - ti il mio cor

90

121

Ned

(interrompendolo)

Quan - to spen - de - sti dal trat -

Tonio

Dì, u - dir - mi vuoi? Dal dì...

121

(Gli strappa il paniere, lo depone sul tavolo, poi va verso la finestra e l'apre facendo un segno)

192

Nedda

- to - - - re?

Tonio

U - na e cin - quan - ta.

194

Tonio

Da quel dì, il mio co - re, il mio

96

(presso la tavola) rit.

Nedda

Non sec - car - mi Tad - deo!

Tonio

co - - - re...

rit. *p* scherzoso elegante

Come nel I Atto ♩ = 69

122 (cantato, con intenzione)

Tonio

198

So che sei pu - - - ra..

122 Come nel I Atto ♩ = 69

Tonio

200

so che sei pu - ra... sei pu - ra!...

Tonio

e ca - sta al par di ne - - - ve

(ghignando)

(intanto Arlecchino scavalca dalla finestra, depone la bottiglia che ha sotto al braccio e va cautamente di dietro a Taddeo)

204

Tonio

sì ca - sta!!... al par di ne - ve!...

f *p*

206

123

Tonio

E ben che lu - ra

Vlc.

mf cantato con 3

123

Tonio

du - ra ti mo - stri, du - ra,

f *mf* *p*

marcato *sospeso*

210

Tonio

ad o - bli - ar - - ti non ri - e - sco!...

212

Tonio

No!... Non... e - sco.

(afferrando per l'orecchio Taddeo e dandogli un calcio)

Peppe

col canto

Va a pi - gliar

Poco più mosso (senza troppo affrett.)

124

Tonio

Nu - - mi! s'a - - man! M'ar -

(risata del coro)

Peppe

fre - sco!

124

Poco più mosso (senza troppo affrett.)

232

Peppe

- na! Al - fin s'ar - ren - da ai

237

Peppe

no - stri prie - ghi a - mor!...

affrett. e cresc. (si stringono comicamente fra le bra

affrett. e cresc.

(Colombina prende dal tavolo due posate e mette il pollo in tavola. Arlecchino va a prendere la bottiglia che ha lasciato entrando)

Nedda

Fac - ciam me - ren - da!

deciso

dim.

125

T. di Gavotta, con molta eleganza ♩ = 56
(con molta eleganza)

Nedda

247

Guar - da a - mor mio che splen - di - da ce - net - ta__ pre - pa -

Vle./Fag.

>
chiaro con eleganza

125

T. di Gavotta, con molta eleganza ♩ = 56

f
p legg. ed elegante

Nedda

251

i!

Pep

8

Guar - da a - mor mio che net - ta - re di - vi - no t'ap - por -

255 126

Nedda Ah! L'a - mor a - ma gli ef - flu - vi del

Peppe - ta - i! Ah! L'a - mor a - ma gli ef - flu - vi del

126

8^{va}

(sedendo a tavola) **molto rit.....** **ripigliando**

Ned vin - ci - na.

Peppe vin de_ la cu - ci - na_ Mia ghiot - ta Co - lom - bi - na!

molto rit..... **ripigliando**

263 *con eleganza* **rit.** **127** a tempo

Nedda
A - ma - bi - le be - o - - ne!

(si servono scambievolmente)

Peppe
Co - lom - bi - - na!

rit. col canto **127** a tempo *sciolto con eleganza*

brillante

267

Peppe
(prende la boccetta che ha nascosto nella tunica)

tempo
ten.

Peppe
Pren - di que - sto nar - co - - ti - co. Dal - lo a Pa -

trm
ppp

275

Peppe

rit. tempo

- gliac - cio pria che s'ad - dor - men - ti, e

278

Nedda

tonio

Peppe

poco rall.

Si, or - gi

At -

poi - siem!

poco rall.

Allegro agitato ♩ = 160

(entra fingendo tremare esageratamente)

281

tonio

- ten - - - - ti! Pa - gliac - cio... è

128 Allegro agitato ♩ = 160

cresc.

284

Tonio

la... tut - to stra - vol - to... ed ar - mi cer - ca!... Ei sa

8^{va}

cresc. molto

287

Tonio

tut - to... io cor - ro a bar - ri - e...!!!...

(urlano)

(entrano sinistra e chiudono la porta)

(pubblico r...

(8)

291

Nedda

a!

(va alla finestra e scavalca)

(comparendo dall'altro lato)

Peppe

Ver - sa il

dim. e rit. il tempo

Larghetto affettuoso ♩ = 88

129 (alla finestra)

296

Nedda

Peppe

A sta - not - te

(scompare)

fil - tro ne la taz - za su - a!

129 Larghetto affettuoso ♩ = 88

Piano accompaniment for measures 296-300. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *pp*.

301

Nedda

Canio

Andante mosso

E per sem - pre io a - rò tu - a!

(Canio sotto le spoglie di un maggiolino entra dalla porta a destra (a parte))

No - me di Di - o!

Piano accompaniment for measures 301-303. The music is in a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with a triplet, and the left hand has a bass line. Dynamics include *p*.

304

Canio

(avanzandosi per dire la sua parte)

Quel - le stes - se pa - ro - le!

Piano accompaniment for measures 304-308. The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*.

307 *p* **130** Andantino ♩ = 72

Canio

Co - rag - gio!

130 Andantino ♩ = 72

f marcato *p*

310 (scherzoso)

Nedda

(forte) Che fo - le! Sei bri -

Canio

Un uo - mo e - ra con te!

Nedda

- a - co?

(serio, mal ritenendosi)

Canio

Bri - a - co!

131

315

Nedda (fissandola, con intenzione) Tor - na - sti

Canio Sì... da un' o - ra!!!...

131

p

318

Nedda pre - sto.

Canio (con intenzione) Ma in tem - T'ac -

321

Canio - co - ra t'ac - co - - - ra... dol - ce spo -

affrett. portando (con ira)

affrett.

324 132 (cercando ancora frenarsi)

Canio
- si - na!! Ah! So - la jo ti cre - de - a e due

328 132

Nedda
Con me se - dea Tad - de - o là chiu - se per pa -

Canio
po - sti son là.

(andando verso la porta)

Nedda
- u - ra. Or - sù... par - la!

Tonio
(di dentro fingendo di tremare, ma con intenzione)

The musical score is written in G major and 2/4 time. It consists of several systems of staves. The first system shows Canio's vocal line starting at measure 324, with a piano accompaniment. The second system shows Nedda's vocal line starting at measure 328, with Canio's vocal line continuing below it. The piano accompaniment continues throughout. Performance directions include '(cercando ancora frenarsi)', '(andando verso la porta)', and '(di dentro fingendo di tremare, ma con intenzione)'. Dynamics like *f* and *pp* are indicated. A large, stylized 'Canio' watermark is superimposed over the center of the page.

133 Poco meno (esagerato)

335

Tonio

Cre - de - te - la! Cre - de - te - la! Es - sa è pu - - -

133 Poco meno

p misterioso

A tempo un poco più mosso ♩ = 84

338

Canio

rall. molto (ghignando)

la mor - - -

Tonio

- ra! E se al men - tir al lab - bro pi - o!

ten.

(ridendo)

Sop

Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

(ridendo)

Ter

Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

(ridendo)

Bas

Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

rall. molto col canto

A tempo un poco più mosso ♩ = 84

f

342 (a Nedda)

Canio

- te! Smet - tia - mo!... Ho drit - to an - ch'io d'a -

346 (rondo)

Nedda

Di chi?

Canio

- gir co - me ogn' al - tro mo. Il - le - me suo.

Canio

Vo' il no - me del - l'a - man - te tuo, del dru - do in - fa - me a cui ti de - sti in brac - cio.

134 Andante mosso

Più mosso della I volta

353

Nedda
Pa - gliac - cio!

Canio
O tur - pe don - na!

Più mosso della I volta

rit. 135 Allegro moderato ♩ = 144

357

Nedda
Pa - gliac - cio!

Canio
Pa - gliac - - cio non

135 Allegro moderato ♩ = 144

361

Canio
son. Se il vi - so è pal - - li - do

364

Canio

è di ver - go - - gna e sma - - - nia di ven -

367

Canio

- det - - - - ta! L'uo

136

370

Canio

ren - - suoi drit - ti, e'l cor che san - gui -

373

Canio

- na vuol san - gue a la - var l'on - ta, o ma - - - - le -

rit.

rit. col canto

a tempo

(quasi parlato)

376

Canio

- det - ta!

a tempo

379

Canio

No! Pa - gliac - - cio non!

137

382

Canio

che sto - - - li - do ti rac -

385

Canio

- col - - se or - fa - nel - la in su la vi - - -

388 138

Canio

- a qua - si mor - ta di fa - - me

391

Canio

e un no - me of - fri - - a - ti ed un a -

(cade accasciato sulla sedia presso il tavolo)

Canio

- mor ch'e - ra feb - - bre e fol - li - a!!!...

397

1 (I^a metà)
Sop Co - ma - re, mi fa pian - ge - re par

2 (II^a metà)

400

Silvio (a part) 3
Io mi ri - ten - go ap-

1 (I^a metà)
Sop ve - ra sta sce - na!

2 (II^a metà)
ar ve - ra! (4 soli)

Ten Che dia - - mi - ne!

Bas (4 soli) 3
Zit - te lag - giù

Watermark: CARUS

403 **rit. molto**..... **139 Cantabile espressivo** ♩ = 72

Canio Spe - - rai, tan - to il de-

Silvio - pe - na!...

rit. molto..... **139 Cantabile espressivo** ♩ = 72

p *legatissimo*

407

Canio - li - rio ac - ce - ca - - to m'a - ve

Vlc.

cantato con passione

Canio se non a - mor, pie - tà... mer - cè! Ed

415
Canio

o - - gni sa - cri - fi - zio al cor _____ lie - to im - po - ne - - va,

Canio

e fi - den - te cre - de - - va 140 a tempo

e fi - den - te cre - de - - va 140 a tempo

più che in _____ so in tel _____

poco rit. 140 a tempo

423
Canio

Ma il vi - zio al - ber - ga sol ne l'al - ma tua ne -

427

Canio

-glet - ta! Tu vi - - sce - re non hai sol leg - ge è'l sen - - so a

431

Canio

te! Va, non mer ti il mio duol, o

141

141

Canio

me - re - tri - ce ab - biet - - - ta vo' nel - lo sprezz - zo mio schiac - ciar - ti sot - to j

affrett. (con impeto) rit.

affrett. col canto rit.

440 (fredda ma seria) 142 Lo stesso movimento (affettando calma)

Nedda Eb - ben! Se mi giu - di - chi di te in -
 piè! ———

Canio piè! ———

Sop con entusiasmo Bra - vo!
 quasi gridato

Ten Bra - vo!

Bas Bra - vo!

142 Lo stesso movimento

Nedda mi scac - cia in que - sto j - stan - - te

Canio (sogghignando) Ah! ah!

ruvidamente

447 **Agitato come prima**

Canio

Di me - glio chie - de - re non dei che cor - rer to - sto al ca - ro a - man - - te! Sei

Agitato come prima

450 *con fuoco* (cercando di riprendere la commedia sorride) *declamato*

Canio

fur - ba! No, per Dio! re - ra - i... e il

453 *deciso*

Nedda

Suv -

Canio

no - me del tuo gan - zo mi di - ra - - - i!...

deciso

ff *p*

Movimento di Gavotta (come nella commedia)

143 (cercando riprendere ancora la commedia)

Nedda ⁴⁵⁶



-via co - sì ter - ri - bi - le dav - ver non ti cre - de - o! Quì

Vle./Fag.



143 Movimento di Gavotta (come nella commedia)




Nedda ⁴⁶⁰

(andando verso la porta)



tra - gi - co. Vie - ni a dir - gli o Tad - de - o.

464 144

Nedda

che l'uom se - du - to or dian - zi, or dian - zi a me vi -

468

Nedda

- ci - no - ra... *molto rit.* *biglian* *rit. ancora*

Il pau - ed in - no - quo Ar - lec - chi -

molto rit. *ripiglia* *rit. ancora col canto*

145

Nedda

sa tra la folla tosto represse dall'attitudine di Canio)

- no!

Canio

violento *declamato a piacere*

Ah! tu mi

145

ff

478 146

Canio

sfi - di! E an - cor non l'hai ca - pi - ta!

483

Canio

ch'io non ti ce - do? Il no - me, o la tua

Canio

vi - - - - ta! Il no - me!

(prorompendo)

Nedda

Ah!

f

147 Allegro concitato ma non troppo $\text{♩} = 132$
(con grande energia)

Nedda

Ten

Bas

per ... - dre in -

Fan - no dav -

Fan - no dav - ve - ro?

I^a metà *pp*

II^a metà *pp*

147 Allegro concitato ma non troppo $\text{♩} = 132$

p

marcato

496

Nedda - de - - gna es - ser pos - s'ì - - - o quel - lo che

Silvio Io non re - si - - - sto più!

Sop *I^a metà pp* Se - ria è la co - sa

Ten *I^a metà* - ve - ro? Zit - ti las - cià giù!

498

Nedda - i ma vil non son per

Pep (parlando dalla scena ritenuto da Tonio)

Silvio Oh la stra - - - na com - -

Bas *pp tutti* Se - ria è la co - sa e scu - - -

148

500

Nedda Di - o! Di

(ritenendo Peppe)

Tonio Ta - ci scioc - co!

Peppe Bi - so - gna u - sci - re To - nio! Ho

Silvio - me - - - - dia!

Sop *f p*

Ten Zit

Bas - ra!

148

Piano accompaniment for the musical score, featuring chords and bass lines with triplets and dynamic markings.

502

Nedda

quel tuo sde - - - - gno è l'a - mor

Peppe

- u - ra!

504

Nedda

mio for - - - - te! Non par - le -

506

Nedda

- rò! No! A co - - - - sto del - la mor - - - -

509 **149** (sfdandolo)

Nedda
- te! No!

Canio
(corre a prendere il coltello sul tavolo)
Il no - me! Il no - me!

Silvio
(sguainando il pugnale)
San - Di - a - - le

Sop
tutti (tutti si levano in piedi)
Ah!

Ten
tutti (confusione generale)
Ah!

Bas
Ah!

149

The image shows a page of a musical score for an opera. It features six vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are for Nedda (Soprano), Canio (Tenor), Silvio (Bass), Sopranos (Sop), Tenors (Ten), and Basses (Bas). The piano part is at the bottom. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is G major. The tempo/mood is indicated as 'sfdandolo' (sforzando). The score includes lyrics in Italian and stage directions. A large watermark 'Carmus' is overlaid on the score. The number '149' is boxed in the top left and bottom left of the score.

511 (Nedda vorrebbe fuggire verso il pubblico, ma Canio l'afferra e la colpisce col coltello)

Nedda

Peppe (Peppe è sempre trattenuto da Tonio)
Che fai!

Silvio
Fa dav - ve - - - ro

Sop (una parte delle donne fugge)
Che fai?

Ten (contac... attengono Silvio non sapendo spiegarsi il suo furore)
Che fai?

Bas
Che fai?

The musical score consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are for Nedda (Soprano), Peppe (Tenore), Silvio (Basso), Soprano (Sop), Tenore (Ten), and Basso (Bas). The piano part features a rhythmic accompaniment with triplets. The lyrics are in Italian, and the stage directions describe the action: Nedda wants to flee, but Canio catches her and stabs her. Peppe is held back by Tonio. Silvio says 'Fa davvero' (It's really true). The Soprano and Tenore parts have lyrics that are partially obscured by the watermark.

513

(grido) (Nedda cade dando in un rantolo)

Nedda

Ah!

(nel colpirla) *a piacere*

Canio

A te! A te! Di mor - te te - gli

Peppe

Fer - ma!

Sop

er - ma!

Ten

Fer - ma!

Bas

Fer - ma!

segundo sempre la declamazione

515 (in uno sforzo supremo)

Nedda Soc - cor - so! Sil - vio!

Canio spa - si - mi lo di - rai!

Peppe Fer - ma!

Silvio Ned - da!

Sop ma!

Ten ma!

Bas Fer - ma!

150 Solenne e terribile

518 *parlato* (colpisce Silvio al cuore e questi cade come fulminato dando un rantolo)

Canio Ah!... Sei tu?... Ben venga!

Tonio (alla folla, cinicamente) La com-

Silvio (cadendo come fulminato) Ah!

Sop (la folla cerca di disarmar Canio) *3* *ff* *p* *ss - sum - ma - ria!_*

Ten Ar - re - - - sta!_

Bas Ar - re - - - sta!_

150 Solenne e terribile

ff *p*

521 (come istupidito lascia cadere il coltello) **Maestoso Larghissimo** ♩ = 40

Canio

a piacere

Tonio

- me - dia è fi - ni - ta!

segue il canto **Maestoso Larghissimo** ♩ = 40

fff strepitoso

523

trio

529

530