
Master-
pieces
of Italian
Opera

Master- pieces *of* Italian Opera

General editors / Direttori responsabili
Andreas Giger and / e Francesco Izzo

Pietro Mascagni

Cavalleria rusticana

Melodramma

in one act • in un atto

Libretto by • di

Giovanni Targioni-Tozzetti and • e Guido Menasci

after the • tratto dalle

“Scene popolari”

by • di Giovanni Verga

Edited by • A cura di

Andreas Giger

in collaboration with • con la collaborazione di

Helen M. Greenwald



Bärenreiter

BA07649-01

Special thanks to / Ringraziamenti particolari:

Nanci Belmont | Maria Ida Biggi | Francesco Mauro Coviello (Conservatorio Santa Cecilia, Roma) | Victor DeRenzi (Sarasota Opera) | Dinko Fabris | Christian Giger | Michele Girardi | Robert Grayson | Lin He | Thomas Hengelbrock | Ray Heigemeir (Public Services Librarian, Stanford University) | Luke Fleming | Richard Kaplan | David Lawton | Alan Mallach | Alessandra Malusardi (Fondazione Teatro dell'Opera di Roma) | Don Pierpaolo Martignani (Museo Pietro Mascagni, Bagnara di Romagna) | Thomas J. Mathiesen | Claudia Mücke | Karl-Heinz Müller | Bryan Proksch | Annarita Soraci (Conservatorio Santa Cecilia, Roma) | Alessandra Stoppa (Biblioteca Labronica, Livorno) | Yung-chiao Wei | Ann Whitmer



**NATIONAL
ENDOWMENT
FOR THE
HUMANITIES**

This edition of *Cavalleria rusticana* has been made possible in part by a major grant from the National Endowment for the Humanities: Democracy demands wisdom. Any views, findings, conclusions, or recommendations expressed in this edition do not necessarily represent those of the National Endowment for the Humanities.



Published in collaboration with Casa Musicale Sonzogno, Milan.
Pubblicato in collaborazione con Casa Musicale Sonzogno, Milano.

Critical Commentary:

<https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA07649-40D>



Italian translation of the Preface by / Traduzione italiana della Prefazione di Claudio Vellutini

© 2025 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com

All rights reserved / Tutti i diritti sono riservati / Printed in Germany / Stampato in Germania

Any unauthorized reproduction is prohibited by law. / Ogni riproduzione non autorizzata è proibita dalla legge.

ISMN 979-0-006-54364-9

Contents · Indice

Editorial Policy	VII
Criteri editoriali	IX
Abbreviations · Abbreviazioni	XI
Sources	XII
Fonti	XIII
Preface	XIV
Introduzione	XLIII
Facsimiles · Facsimili	LXXIV
Cast	LXXIX
Libretto	LXXX
Critical Commentary	online

Cavalleria rusticana

Preludio	1
<i>Siciliana O Lola ca s' mmaniche n cammisa</i> (Turiddu)	8
N. 1. Introduzione e Coro	18
<i>Gli aranci olezzano sui verdi margini</i> (Coro)	29
N. 2. Scena e sortita di Alfio	47
<i>Dite, mamma Lucia... – Sei tu?</i> (Santuzza, Lucia)	50
<i>Il cavallo scalpita</i> (Alfio, Coro)	60
N. 3. Scena e Preghiera	78
<i>Beato voi, compar Alfio</i> (Santuzza, Lucia, Alfio)	78
<i>Regina cœli, lætare...</i> (Coro, Santuzza, Lucia)	80
<i>Perché m'hai fatto segno di tacere?</i> (Lucia)	101
N. 4. Romanza e Scena	102
<i>Voi lo sapete, o mamma</i> (Santuzza, Lucia)	103
N. 5.	115
A. Scena e Duetto (Santuzza e Turiddu) <i>Tu qui, Santuzza?</i> (Santuzza, Turiddu) ..	115
B. Stornello di Lola <i>Fior di giaggiolo</i> (Lola, Turiddu, Santuzza)	128
C. Seguito del Duetto <i>Ah! lo vedi</i> (Santuzza, Turiddu)	136
D. Duetto Santuzza ed Alfio <i>Oh! Il Signore vi manda</i> (Santuzza, Alfio)	159

N. 6. Intermezzo	179
N. 7. Coretto e Brindisi	183
<i>A casa, a casa, amici</i> (Coro)	187
<i>Comare Lola</i> (Turiddu, Lola)	192
<i>Viva il vino spumeggiante</i> (Turiddu, Coro, Lola)	196
N. 8. Finale	212
<i>A voi tutti, salute!</i> (Alfio, Coro, Turiddu, Lola)	212
<i>Mamma, quel vino è generoso</i> (Turiddu, Lucia)	222
<i>Santuzza!... – Oh! madre mia!</i> (Lucia, Santuzza, Coro)	234

Appendices / Appendici

Appendix 1 / Appendice 1 – Cuts made before the first performance / Tagli effettuati prima della prima rappresentazione	241
N. 1	
Cut 1 (p. 32 between mm. 168 and 169)	242
Cut 2 (p. 40 between mm. 223 and 224)	244
Cut 3 (p. 41 between mm. 230 and 231)	244
N. 2	
Cut 1 (p. 48 between mm. 10 and 11)	245
Cut 2 (p. 55 between mm. 73 and 74)	245
Cut 3 (p. 66 between mm. 167 and 168)	246
Cut 4 (p. 70 between mm. 199 and 200)	247
Cut 5 (p. 76 in m. 232)	256
N. 3	
Cut 1 (p. 86 between mm. 77 and 78)	257
Cut 2 (p. 93 in m. 105)	261
N. 4	
Cuts 1 and 2 (p. 109 between mm. 78 and 80)	265
N. 5	
Cuts 1 and 2 (p. 117 between mm. 35 and 37)	267
Cut 3 (p. 135 between mm. 183 and 184)	268
Cut 4 (p. 152 between mm. 280 and 281)	268
Cut 5 (p. 162 between mm. 354 and 355)	269
Cut 6 (p. 166 between mm. 390 and 391)	269
N. 7	
Cut 1 (p. 206 between mm. 203 and 204)	270
Cut 2 (p. 209 between mm. 222 and 223)	274
N. 8	
Cut 1 (p. 215 between mm. 33 and 34)	283
Cuts 2 and 3 (p. 219 between mm. 72 and 75)	284
Cut 4 (p. 232 in m. 192)	285
Appendix 2 / Appendice 2 – Staging Manual / Disposizione Scenica	287

Editorial Policy

Score

The musical text is derived from a principal source, generally the composer's autograph manuscript but in some cases an early printed score. The following typographic conventions are used:

1. Dynamic levels (**p**, **ff**, etc.), expressive indications (*sotto voce*, *dolce*, etc.), tempo indications (*Andante*), metronome markings (♩ = 88), instrumentation in the margin and abbreviations (*lo*, *a 2*, *divisi*, *tr*) present or absent in the autograph are given in the secondary sources (a) in the piano/vocal part, and (b) in the human type within parentheses. The *sf* is specified in the secondary source if the principal source includes it. Crescendos and decrescendos are omitted to coincide with the *sf* is represented by *sfz*.
2. Significant additions to the score or modifications of the score are differentiated typographically and, where appropriate, discussed in the Commentary:
 - a. in italics: dynamics, expressive indications, and other such directions (*ff*, *a 2*, *sottovoce*, *tr*, *Andante*, ♩ = 88), words corrected or supplied in the text.
 - b. in broken lines (or partially broken lines): slurs, ties, crescendo and diminuendo signs.
 - c. in a smaller font: missing or altered notes (as in a chord), accidentals when there are alternative possibilities.
 - d. in square brackets: articulation for which there is no precise model in the primary source.

The appearance of the music is modernized in a number of ways:

1. **MIO** follows current conventions for the order of instruments and voices and lists the instrumentation of each number, section, or act in the Critical Note.
2. Vocal lines employ only treble, tenor, and bass clefs. The original clefs, together with the range of each part, are specified in the list of characters.
3. The use of accidentals is adapted to modern practice. When doubt exists about their interpretation, small accidentals are introduced.
4. Musical abbreviations and signs of repetition are realized according to modern conventions, as are instructions for one instrumental part to be derived from another. Passages derived from preceding ones (e.g., "Dall'A al B," "Come Sola," or "Bis") or notated equivocally (e.g., when violas are instructed to play "col Basso") are indicated in the Commentary.
5. When two or three wind instruments are notated on a single staff and the composer writes "Solo" to instruct one instrument (normally the first) to play alone, **MIO** substitutes "I" (or occasionally "III" for trombones) and repeats the instruction at the beginning of a new system. When the composer writes double stems instructing both instruments to play the same part, **MIO** eliminates the second stem and indicates "a 2."
6. A composer sometimes notates more than two instruments on a single staff (e.g., trombones) but does not always indicate which instruments should play when he notates fewer than the full complement of notes. In these cases, **MIO** suggests "I," "II," "III," etc., seeking contemporary evidence from performing materials whenever possible.
7. The vocal parts of recitativo semplice are rendered on a single staff.
8. **MIO** notates unpitched percussion instruments on a single line even if the composer used a five-line staff.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Criteri editoriali

Partitura

Il testo musicale deriva da una fonte principale, generalmente l'autografo del compositore ma in alcuni casi da uno dei primi testimoni a stampa. Le convenzioni grafiche adottate sono le seguenti:

1. Indicazioni dinamiche (**p**, **ff**, etc.), di espressione (*sotto voce*, *dolce*, etc.), agogiche (**Andante**), di metronomo ($\text{♩} = 88$), di ripetizione e simili istruzioni esecutive (**Solo**, etc.) o derivate da quelle che sono in uso in un'opera (ad es. **Andante** in un'opera) vengono indicate in corsivo. In caso di integrazioni (una copia o una parte di uno spartito o una parte di una parte) vengono indicate in corpo più piccolo. Le integrazioni sono differenziate tipograficamente come segue e, ove necessario, discusse nel Commento critico:
 - a. in corsivo: indicazioni dinamiche, di espressione e simili istruzioni esecutive (**ff**, *a 2*, *sottovoce*, *tr*, **Andante**, $\text{♩} = 88$), parole aggiunte o integrate nel testo.
 - b. con tratteggio spezzato (o parzialmente spezzato): legature di valore o di espressione, forcelle di crescendo o diminuendo.
 - c. in corpo più piccolo: note integrate o modificate (ad es. in un accordo) e alterazioni, laddove esistono varianti alternative possibili.
 - d. tra parentesi quadre: segni di articolazione per i quali non esistono modelli chiari nella fonte primaria.

L'aspetto grafico della partitura è modernizzato in vari modi:

1. **MIO** adotta la moderna disposizione di strumenti e voci in partitura, eliminando la strumentazione di ciascun numero, sezione o atto nel Commento critico.
2. Nelle parti vocali si adottano solo la chiave di violino, di violino tenorizzata e di basso. Le chiavi originali, così come l'estensione di ciascuna parte, sono riportate nell'elenco dei personaggi.
3. L'uso delle alterazioni è conforme alla prassi moderna. Laddove sussistano dubbi, le alterazioni vengono indicate in corpo minore.
4. Abbreviazioni e segni di ripetizione sono scritti seguendo le consuetudini moderne, analogamente alle istruzioni di derivare una parte strumentale da un'altra. I passi ottenuti dalla ripetizione di una sezione precedente (ad es. "Da A al B", "Come Sopra" o "Bis") o la cui notazione non sia inequivabilmente chiara (ad es. laddove le viole debbano suonare "col Basso") sono indicati nel Commento critico.
5. Quando due o tre strumenti a fiato sono disposti su un unico rigo e il compositore scrive "Solo" per segnalare che un esecutore (solitamente la prima parte) deve eseguire un passo solistico, **MIO** sostituisce "I" (o, occasionalmente, "III" per i tromboni), ripetendo l'indicazione all'inizio di una nuova accollatura. Quando il compositore adotta gambi doppi per indicare che la stessa parte deve essere suonata da una coppia di strumenti all'unisono, **MIO** elimina il secondo gambo e introduce l'indicazione "a 2".
6. Talvolta un compositore può assegnare un singolo pentagramma a più di due strumenti (ad es. nel caso dei tromboni) ma non sempre indica chiaramente quale strumento debba suonare nei passi in cui il numero dei gambi sia inferiore a quello degli strumenti a disposizione. In questi casi, **MIO** suggerisce l'adozione di "I," "II," "III," ecc., e, laddove possibile, consulta materiali esecutivi d'epoca per ottenere un riscontro documentario alle scelte editoriali compiute.

7. Nei recitativi semplici, le parti vocali occupano un medesimo pentagramma.
 8. Per gli strumenti a percussione a suono indeterminato, **MIO** adotta un rigo unico anche laddove il compositore abbia notato la parte su pentagramma.
 9. Nei casi in cui due parti scritte sul medesimo rigo suonino passi omoritmici, **MIO** impiega un solo segno di articolazione anche laddove il compositore ne abbia scritti due.
 10. Abbreviazioni quali “fmo” (fortissimo), “**And.no**” (Andantino), o “cres.” (crescendo) sono modernizzate o sciolte tacitamente.
 11. Le indicazioni di tempo (**Andante**, **Allegro**, etc.) sono poste sul rigo superiore e sopra alla sezione degli archi.
 12. All’inizio di ciascun numero sono elencati tutti gli strumenti previsti in esso. Eccezioni sono possibili o per mancanza di spazio o se un pezzo inizia con un numero particolarmente ridotto di strumenti.
 13. Alcuni dettagli normalizzati tacitamente sono l’aggiunta di pause in corrispondenza di battute vuote, di legature tra un’acciaccatura o appoggiatura e la nota principale, di corone estese verticalmente a parti che ne sono provviste (ma non automaticamente alle parti vocali), alle parti simili. Per far fronte alle mancanze notazionali delle terzine, **MIO** adotta i seguenti criteri:
 - a. un “3” in corrispondenza di note collegate in una sezione;
 - b. se si aggiunge un “3” alla fine di una sezione di collegamento, la legatura in corrispondenza indica la collocazione del “3”;
 - c. se la nota è allungata, il “3” non è presente.
- Le parti vocali seguono la notazione della
2. **MIO** conserva la strumentazione originale anche laddove essa presenti strumenti inusuali o obsoleti (ad es. il cimbasso).
 3. La disposizione originale dei tratti di unione dei gambi delle note di valore inferiore alla semiminima è mantenuta ogni volta che essa è giustificata musicalmente.

4. **MIO** mantiene la notazione originale in riduzione della banda sul palco.

Di regola, la notazione delle parti vocali segue scrupolosamente la lezione della fonte principale. L’edizione critica fornisce agli esecutori tutte le evidenze documentarie utili all’elaborazione di un’interpretazione individuale di un ruolo.

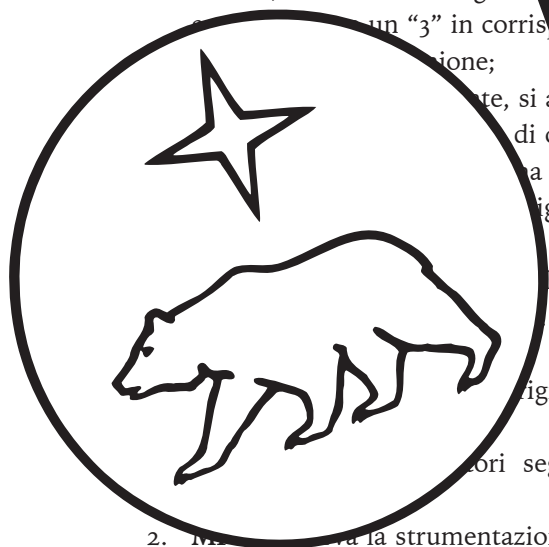
Incongruenze tra parti orchestrali e corali, così come nei pezzi di insieme, non sono ammesse. **MIO** cerca di proporre lezioni musicalmente accettabili che si attengano il più fedelmente possibile alla fonte principale. Laddove **MIO** adotti lezioni alternative a quelle della fonte principale, queste ultime saranno riportate nel Commento critico (e nelle note a piè di pagina della partitura quando di particolare rilevanza).

Libretto

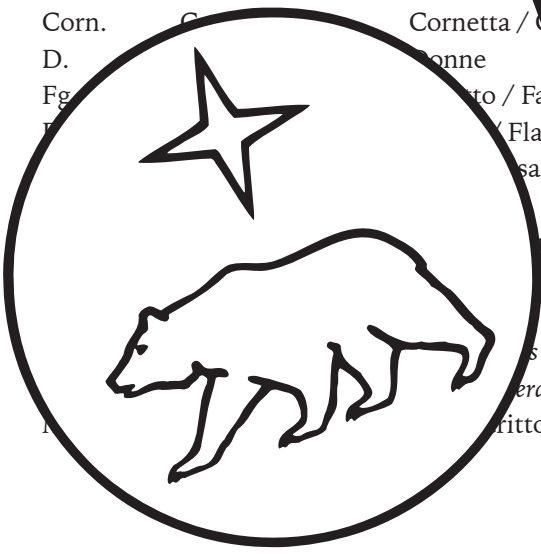
Le edizioni pubblicate da **MIO** sono precedute dal testo integrale del libretto. La fonte principale di questo testo è normalmente la versione a stampa del libretto pubblicata in occasione della prima rappresentazione dell’opera. Le discrepanze tra questa versione e quella fornita dalla partitura sono discusse nel Commento critico.

L’edizione del libretto segue la lezione della fonte principale ma ha modernizzato grafia e accenti e non adotta l’uso automatico delle maiuscole all’inizio di ciascun verso. Le abbreviazioni di nomi e di altri termini sono sciolte e maiuscole sono rese in corsivo e, generalmente, poste dopo la lettera a cui si riferiscono, se il gruppo lunghe, tuttavia, esse sono allineate al centro. Quando la collocazione del testo rende necessari aggiustamenti editoriali di minore entità, essi sono introdotti tacitamente. L’uso di strofe o singoli versi indentati per evidenziare la struttura metrica è conforme alla fonte principale e, generalmente, segue l’uso dei libretti a stampa del periodo. Le didascalie seguono quelle della fonte principale anche laddove differiscano da quelle della partitura.

Le modifiche alla fonte principale dettate dalla censura o da altri interventi esterni sono sostituite dalle lezioni originali e segnalate a piè di pagina. Errori di stampa quali omissioni, errori di ortografia e di indentazione sono corretti e segnalati a piè di pagina solo quando danno luogo ad ambiguità.

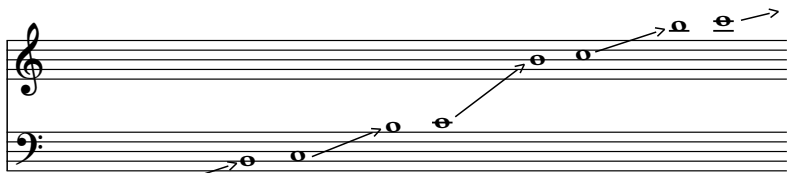


Abbreviations · Abbreviazioni



Alf.	Alfio	Alfio	N., NN.	Number(s) of	Number / Numeri
B.	Basses	Bassi		the opera	dell'opera
B. Tuba	Bass Tuba	Basso Tuba	Ov.	Oboe(s)	Oboè
Camp.	Bells	Campana / Campane	Opp.	Alternatively	oppure
Cb.	Double Bass(es)	Contrabbasso /	Orch.	Orchestra	Orchestra
		Contrabbassi	Ott.	Piccolo(s)	Ottavino / Ottavini
Cl.	Clarinet(s)	Clarinetto / Clarinetti	P.	Cymbal	Piaia
Cor.	Horn(s)	Corno / Corni	S.	Soprano(s)	Soprano / Soprani
Corn.	Cornet	Cornetta / Cornette	San.	Santuzza	Santuzza
D.	Donne		Sc.	on stage	sulla scena
Fg.	Fagotto / Fagotti		T.	Tenor(s)	Tenore / Tenori
Fl.	Flauti		Tamb.	Tamburino	Snare Drum
Fr.	Frasca		Tp.	Timpani	Timpani
			Trb.	Trompett(e)	Tromba / Trombe
				Trombone(s)	Trombone / Tromboni
			Tur.	Turidu	Turiddu
			U.	Uomini	Uomini
			u. s.	upper staff	riga superiore
			Vc.	Violoncello(s)	Violoncello / Violoncelli
			Vla. / Vle.	Viola(s)	Viola / Viole
			Vno. / Vni.	Violin(s)	Violino / Violini

Musical notes are cited according to the following scheme: / Le note musicali sono citate seguendo lo schema seguente:



→ B₁ C → B c → b c' → b' c'' → b'' c''' →
→ Si⁰ Do¹ → Si¹ Do² → Si² Do³ → Si³ Do⁴ → Si⁴ Do⁵ →

The sign “+” between two or more notes indicates that they form a chord. The sign “-” indicates that the notes are played successively. / Il segno «+» fra due o più note indica che le medesime costituiscono un accordo. Il segno «-» indica che le note sono in successione.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



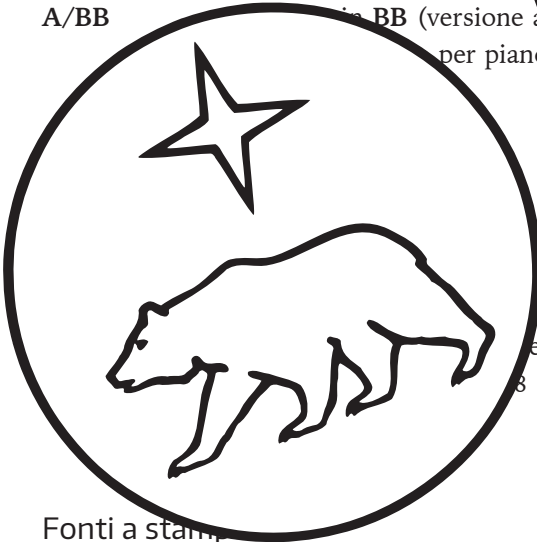
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Fonti

Fonti autografe e parzialmente autografe

- A Stanford University, Memorial Library of Music, MLM 648 (partitura autografa)
- A/I-Nc(sugg) Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella 9.6. (copia manoscritta dello spartito per canto e pianoforte con interventi autografi)
- A/BB Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella 9.6. (versione autografa dell' "Inno" per pianoforte)



Fonti a stampa

- pvSO Milano, Sonzogno, 1890 (prima edizione dello spartito per canto e pianoforte con testo in italiano)
- pvSO¹⁸⁹¹ Milano, Sonzogno, 1891 (seconda edizione dello spartito per canto e pianoforte con testo in italiano)
- pvSO^G Milano, Sonzogno, 1890 (prima edizione dello spartito per canto e pianoforte con testo in tedesco)

- SO Milano, Sonzogno, s.d.; ristampa, 2005 (prima edizione della partitura completa con testo in italiano e francese)
- pBB Berlino, Bote & Bock, 1891 (prima edizione dello spartito per canto e pianoforte con testo in italiano e tedesco)
- BB Berlino, Bote & Bock, s.d.; ristampa, New York: Dover, 1993 (edizione della partitura completa con testo in italiano e tedesco)
- FO Milano, Sonzogno, s.d.; ristampa, Kassel, s.d. (parti orchestrali)
- pvSO^G Milano, Sonzogno, s.d. (parti del coro con testo in tedesco)
- DS Milano, Sonzogno, 1891 (disposizione scenica)
- Libretti
- MI¹⁸⁹⁰ Milano, Sonzogno, 1890 (libretto originale a stampa)
- MI^{1890a} Milano, Sonzogno, 1890 (edizione rivista del libretto originale)
- MI¹⁹⁸¹ Milano, Sonzogno, 1981 (nuova edizione del libretto)

Registrazioni

- Rec¹⁹³⁸ Registrazione diretta da Pietro Mascagni, L'Aia, 1938 (Bongiovanni GB 1050)
- Rec¹⁹⁴⁰ Registrazione diretta da Pietro Mascagni, Milano, 1940 (HMV DB 3960-3970)

Preface

The History

Pietro Mascagni emerged on the operatic scene at a time when Italian opera was in an apparent crisis. Verdi had reached old age, and even though he still had *Falstaff* in him, it was clear that his career was coming to an end. Puccini, after *Le Villi* and the first version of *Edgar*, was not yet recognized as the star he would soon become. And other composers active at the time could hold much promise: Carlos Gomes's success lay too far in the past and Alfredo Catalani's was not sufficiently decisive.

Cavalleria rusticana ended the drought. The composer he dropped over a dispute with its director was stuck in the Apulian light music lessons, he wrote titled *Guilherme Ratcliff* and for the technical difficulties Mascagni was unknown, without need.

relative obscurity until shortly before *Cavalleria rusticana*, and we would know about his early career had he not been a prolific correspondent. Unfortunately, most of the letters written to him were probably destroyed during the allied bombing of Milan in 1943.¹ Those written by him nevertheless offer a vivid account of the opera's genesis, if only from Mascagni's perspective. He was a passionate storyteller, prone to embellish and distort, especially the farther back he looked. As a result, many of the stories preserved in early biographies and frequently retold in later ones are difficult to verify, a situation aggravated by inaccurate quotations.² Recent biographers

have begun to grapple with this problem, but much remains to be done.

The history of *Cavalleria rusticana* begins on 22 June 1888. Mascagni recalls that he was about to buy *Il corriere della sera*, as was his habit, but the paper was delayed by the post. He bought *Il secolo* instead and found the announcement of the second Sonzogno competition. It called for a one-act opera to be submitted by 31 May 1889 (the three finalists were staged in the fall of the same year), described the process of evaluation, and provided guidelines for submission. Score and libretto would be judged by a disinterested jury: the score by Filippo Marchetti, Giovanni Sambi, Eugenio Montani, Francesco D'Arcos, and Amintore Galli (upon his death in June 1889, Terzani was replaced by Pietro Platania); the libretto by Paolo Ferrari, Antonio Ghislanzoni, and Felice Ca-

zionale, 192); Daniele Cellamare, *Mascagni e la Cavalleria visti da Cerignola* (Rome: Fratelli Palombi, 1941); Salvatore De Carlo, *Mascagni parla: Appunti per le memorie di un grande musicista* (Milan: De Carlo, 1945); Giovanni Cenozo, comp. and ed., *Cinquantenario della Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, 1890–1940: Le lettere ai librettisti durante la creazione del capolavoro (inedite)* (Milan: Bestetti, n.d.). A rare scholar who has drawn attention to the problem of biographical embellishment is Marco Vallora in his “La storia di *Cavalleria* e lo spettro del verismo,” in *Quartetto della maledizione: Materiali per Rigoletto, Cavalleria e Pagliacci, Fanciulla*, ed. Gae Aulenti and Marco Vallora (Milan: Ubulibri, 1985), 37–68 (here 37).

- See especially Alan Mallach's *Pietro Mascagni and His Operas* (Boston: Northeastern, 2002) and Cesare Orselli's *Pietro Mascagni* (Palermo: L'Epos, 2011).
- Cellamare, *Mascagni e la Cavalleria*, 55; and De Carlo, *Mascagni parla*, 171. The competition was officially called “Concorso del giornale *Il teatro illustrato*.” See, for instance, “Concorso del giornale *Il teatro illustrato*: Relazione della Commissione,” *Il teatro illustrato* 10, no. 114 (May 1890): 82–83. For the sake of convenience, we will be using the more common designation “Sonzogno Competition.” The competition was first announced in Sonzogno's monthly journal *Il teatro illustrato* (“Concorso,” *Il teatro illustrato* 8, no. 90 [June 1888]: n.p.) and the daily newspaper *Il secolo* (“Eco dei teatri,” *Il secolo*, 13–14 June 1888, 3). A full description of the competition followed in both publications shortly thereafter: “Vita artistico-letteraria: Incoraggiamento ai giovani compositori italiani,” *Il secolo*, 22–23 June 1888, 2; and “Incoraggiamento ai giovani compositori italiani: Concorso,” *Il teatro illustrato* 8, no. 91 (July 1888): 98. For a survey of the Sonzogno competitions, see Remo Nannetti, “The Sonzogno Concorsi, 1884–1906,” expanded 1997 version of an article originally published in *Renaissance and Other Studies: Essays Presented to Peter M. Brown*, ed. Eileen A. Millar (Glasgow: University of Glasgow, 1988), https://www.academia.edu/42059616/The_Sonzogno_Concorsi_1884_1906 (accessed 2 January 2021).

¹ See Ugo Bernardini Marzolla, “Spunti di storia delle opere di Pietro Mascagni da un carteggio perduto,” in *Pietro Mascagni: Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, ed. Comitato onoranze nel 1° centenario della nascita (Livorno: Il telegrafo, 1963), 59–189 (here 61).

² For embellished versions of Mascagni's biography, see, for instance, Edoardo Pompei, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte* (Rome: Tipografia editrice na-

vallotti (upon his death in March 1889, Ferrari does not appear to have been replaced).⁵ The opera had to be a new work, that is, one never performed, whether in public or in private. As Mascagni quickly realized, neither his *Pinotta* (a work dating back to 1883, when he was a student at the conservatory) nor *Guglielmo Ratcliff* would do, the former because it was inadequate, the latter because it did not lend itself to the extraction of a one-act work.⁶ He had to begin from scratch, finding a librettist willing to collaborate with an unknown composer who could not pay in advance, if ever. He contacted Michele Siniscalchi, a local journalist, who wrote on Mascagni's behalf to the poet Rocco Pagliara, then music librarian at the Naples Conservatory, and Mascagni himself wrote to Ferdinando Fontana, whom he knew from his time at the Milan Conservatory. Neither effort bore fruit.⁷ In desperation, Mascagni turned to his childhood friend Giovanni Targioni-Tozzetti, traveling to Livorno to persuade him in person.⁸ It worked.

Back in Cerignola, Mascagni outlined in a letter to Targioni-Tozzetti dated 26 October 1888 the conditions of the competition and suggested as a possible topic Nicola Misasi's *Marito e Sacerdote* (1883).⁹ He claimed he had the short story completely memorized and expressed the hope of receiving

the first verses as soon as humanly possible.¹⁰ But Mascagni had to wait. It was not until 14 December that he and Targioni-Tozzetti settled on a topic, and it was not *Marito e Sacerdote* but Giovanni Verga's play *Cavalleria rusticana*, which Targioni-Tozzetti had just seen being performed at the Arena Labronica in Livorno.¹¹ With only five months left until the deadline, Mascagni replied:

I have just now received your letter, which has filled me with the greatest pleasure because I was afraid you had forgotten me.—

[...] *Cavalleria rusticana* has been among my plans ever since it was first performed [at the Teatro Manzoni on 11 February 1884] in Milan by the Compagnia Pasta.—Giannino Salvestri [a friend of Verga's] even insisted at the time that I set it to music.—You have thus hit a soft spot.—What I ask you is to work quickly; time is short.—I can move on to a few verses at a time.¹²

Targioni-Tozzetti understood the urgency and recruited a collaborator, the poet and lawyer Guido Menasci, writing:

You should know that Pietro has charged me with making the libretto for him... [It's a real] mess that he keeps pushing; he says that the competition like all competitions has a deadline... I'm afraid I won't be able to do it in time; and then he badgers me, suffocates me, makes me a martyr...¹³

The two worked from Verga's play, sending Mascagni new verses in installments. The first batch arrived in January, apparently together with the inquiry whether Mascagni had obtained the rights to the play. Mascagni then wrote to Salvestri, asking him to obtain permission from Verga. Salvestri obliged and responded that Verga thought the play unsuited for opera, but would not stand in Mascagni's way. Mascagni did not obtain any formal permission at the time and lost Salvestri's letter.¹⁴ It would end up costing Sonzogno dearly.

5 "Incoraggiamento," 98. The jury for music included Filippo Marchetti (composer and director of the Liceo Musicale [the evening conservatory] di S. Cecilia), Cecilio (librettist, composer, and founder of the Liceo Musicale), Francesco D'Arca (professor at the Milan conservatory), and Pietro Platania (director of the conservatory). The jury also included Paolo Ferrari (composer, conductor, and chair of music), and a poet and dramatist.

6 Mascagni's student work, later titled *Pinotta*, was a one-act opera. Mascagni first tried to contact the poet Rocco Pagliara, then music librarian at the Naples Conservatory, and Mascagni himself wrote to Ferdinando Fontana, whom he knew from his time at the Milan Conservatory. Neither effort bore fruit.

7 Mascagni first tried to contact the poet Rocco Pagliara, then music librarian at the Naples Conservatory, and Mascagni himself wrote to Ferdinando Fontana, whom he knew from his time at the Milan Conservatory. Neither effort bore fruit.

8 Mascagni first tried to contact the poet Rocco Pagliara, then music librarian at the Naples Conservatory, and Mascagni himself wrote to Ferdinando Fontana, whom he knew from his time at the Milan Conservatory. Neither effort bore fruit.

9 Pietro Mascagni to Giovanni Targioni-Tozzetti, 26 October 1888, in Mario Morini, Roberto Iovino, and Alberto Paloscia, 2 vols. (Lucca: Libreria musicale italiana, 1996–97), 1:83–84. Misasi is a writer commonly placed at the intersection of romanticism and realism. See Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. 3, *Dall'ottocento al novecento* (Milan: Einaudi, 1991), 448. *Marito e Sacerdote* would have made a very effective libretto. It takes place in a village inhabited by Albanian-Italians, an orthodox community that allowed priests to marry. The story focuses on a young woman, Serafina, whose father, Domenico, brings her up sheltered from the outside world and allows her to leave the house only for church on Sundays. Ever since her birth, she has been promised in marriage to Demetrio, who, like Serafina, is a descendant from a noble Albanian family. While Demetrio studies to become a priest, Serafina is raped by Costantino, an Albanian warrior who for a short period of time is a guest in Domenico's house. As a result of her feelings of guilt, Serafina begins to decline mentally and physically but does not confess them to Demetrio until after the wedding. Greatly upset, Demetrio insists that, without consummating their marriage, they pretend to be living happily. In the meantime, Costantino returns, asks Serafina to flee with him but is rejected. The next day, she attends Demetrio's first Mass and collapses as he blesses the congregation. Finally, having lost most of her strength but sensing his love for her, Serafina visits Demetrio in his study. He forgives her and, among delirious embraces and passionate kisses, she falls dead in his arms.

10 *Epistolario*, 1:83. Mario Morini (*Pietro Mascagni*, 2 vols. [Milan: Sonzogno, 1964], 1:279n) suggests that Targioni-Tozzetti drafted a few scenes of a libretto titled *Serafina* based on Misasi's short story before it was abandoned for *Cavalleria rusticana*.

11 Giovanni Targioni-Tozzetti, "Da *Cavalleria rusticana* a *Vistilia*," *La rivista di Livorno* 1, no. 3 (March 1926): 116–25 (here 116).

12 Mascagni to Targioni-Tozzetti, 14 December 1888; *Epistolario* 1:84. We know from a letter Verga later wrote to Mascagni that Verga allowed Salvestri to adapt *Cavalleria* for Puccini; he later also gave permission to Giovanni Domenico Bartocci Fontana and Stanislao Gastaldon. Verga to Mascagni, 15 March 1890; excerpted in Mario Morini, "Introduzione a *Cavalleria rusticana*," in *Cavalleria rusticana 1890–1990: Cento anni di un capolavoro*, ed. Piero and Nandi Ostali (Milan: Sonzogno, 1990), 7–13 (here 10).

13 Targioni-Tozzetti to Menasci, quoted without date or acknowledgment in Vallora, "La storia di *Cavalleria*," 38.

14 The structure of the libretto and often even the wording follow the play. Targioni-Tozzetti claims having worked on the first half of the libretto alone (half-way through the duet between Santuzza and Turiddu), at which point Menasci joined him at the Circolo Filologico (Targioni-Tozzetti's work place), read what Targioni-Tozzetti had already done, and set to work alongside his colleague. The extant correspondence suggests, however, that Targioni-Tozzetti's recollections are as unreliable as those of Mascagni and his early biographers. Targioni-Tozzetti, "Da *Cavalleria rusticana* a *Vistilia*," 117.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Now I tell you: your verses may seem difficult to set to music to all but me. And for this, first and foremost, I congratulate you most sincerely. You, with your verses, have excited my poor imagination and tickled it secretly, especially in certain respects. Alfio's entrance aria, for instance, with that change of accents in the second stanza, has inspired me greatly.²²

22 Letter from Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 18 March 1889; *Epistolario*, 1:93. Nuccio Fiorda (*Arte, beghe e bizzes di Toscanini* [Rome: Palombi, 1969], 172) may refer to this inspiration when he writes that the cut deprives the aria “of that effective musical consistency that Mascagni had ingeniously first given it.” He does not elaborate. A longer version of the subsequent section on the formal implications of cutting “Il cavallo scalpita” appears in Andreas Giger, “The Unknown Music of Mascagni’s *Cavalleria rusticana*,” *The Journal of Musicology* 39, no. 3 (2022): 255–305 (here 268–79).

Mascagni was not willing to accept a strict regularity as a matter of course, however. Like the “*trionfanti*,” for instance, which at the time of his letter to Targioni-Tozzetti and Menasci consisted for the most part of *ottonari* (with accents on the third and seventh syllables), also included an *ottonario* with accents on the fourth and seventh syllables (“Viva il buon viro sincero”) and two *senari sdruccioli* (“Uite infonde il uebilo” and “Nell’ebbrezza tenu”). Mascagni accepted the latter two, as they had a main first accent and a seventh syllable on which he could impose the second one. But the irregular *ottonario* was not acceptable. Mascagni suggested “Viva vivin chi sincero”), which is exactly what appears in the libretto and the score.²³

The idea I am presenting to you was given to me by yourselves.— Let me explain: in the first of the most recent sheets you sent me [...] you wrote the following:

I approve of the conclusion, which is indeed very effective; but it seems to me, despite your cleverness, that it does not follow the preceding verses very well, which are as follows:

Tor: Non tediarmi, va in malora
bada?! so qual che farò.—

23 Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 18 March 1889; *Epistolario*, 1:93.

Table 2: Formal outline of Alfio's "Sortita" with the cut sections highlighted					
Stanza 1 "Il cavallo scalpita"	Refrain 1 "Oh che bel mestiere"	Stanza 2 "M'aspetta a casa Lola"	Refrain 2 "Oh che bel mestiere"	Stanza 3 <i>same text as stanza 1</i>	Refrain 3 "Oh che bel mestiere"
2/4	2/4	unstable 2/4	2/4	3/4	2/4

La mala Pasqua a te!– I'd like the verses to be *quinari*, or *decasillabi*, without *tronco* or *sdruciolio* endings, so that I can fit them to that famous phrase that is my nightmare and that you'll curse sincerely. And I'd like at least 4 verses for Santuzza and 4 for Torello. Forgive me!.–²⁴

Targioni-Tozzetti and Menasci provided the verses eventually printed in the libretto (by which time "Torello" had morphed into "Turiddo"):

San No, no, Turiddo — rimani ancora,
abbandonarmi — dunque tu vuoi?

Tur Perché seguirmi — perché spiarmi
sul limitare — fin della chiesa?

San La tua Santuzza — piange e t'implo-
come cacciarla — così tu pu-
Tur Va, ti ripeto — v- non mediarmi,
pentirsi è vano — dopo l'offesa!

San Badal... (minacciosa)
T... a tua non mi curo!
... e fugge in chiesa)
... giuro! ... colmo dell'...

... and the request of *quinari* (in
of text and music fit poorly,
of the music predating the
any Mascagni did not want the
not wanting to further upset
ble.

... the opera's ending. At the
Tozzetti and Menasci, it did not
cry "Hanno ammazzato compare
... a *concertato* for large ensemble ("La
donna... prende"), continued with a narrative section
("Alfio, Turiddu... rapidi fuggono..."), and concluded with
a chorus Mascagni understood to be sung "a sipario calato
[before/behind the closed curtain]" ("Perdona, del Cielo Si-
gnore," in rare *novenari*):²⁵

ALFIO La donna egli mi prende
che fede a me giurò,
ei nell'onor mi offende
ed io lo ucciderò!

TORELLO²⁶ L'ira che il cor m'accende
in lui saziar potrò,
ei Lola mi contende
ed io l'ucciderò!

LOLA Mio Dio, perduta sono,
di me che mai sarà?
Non merito perdono...
non merito pietà!²⁷

CORO Della san- giorno
la pia e- nità
della fu- estal-
del sangue entrà!

SCENA ULTIMA
LOLA, parte del CORO, poi SANTUZZA
LOLA (con grande tristezza)
Alfio, Torello... rapidi fuggono...²⁸
... himè l'insulto tremendo fu.
... ria di partire, li ho visti mordersi...
... o l'uno o l'altro non torna più!
Coro Per te, spergiura, per te si armaron...
certo l'insulto tremendo fu.
Nel trionfo abbracci comisi si misero...
l'uno e l'altro non torna più!
(mentre Lola e il Coro si alzano, si odono alte
voci di Santuzza entra correndo, convulsa)
SANTUZZA Torello è morto!... Torello è morto!...²⁹
CORO (mentre Lola fugge, s'inginocchia):
Perdona, del Cielo Signore,
perdona l'offeso uccisore
e l'anima del peccatore
accogli con alta pietà!

This is clearly not the finale Mascagni had in mind. But he did not want to offend his librettists and thus praised them for their original conception before raising his concerns:

With the *coro finale* in front of the closed curtain, you have struck a chord that vibrates to my most intimate imagination, but at the same time you have raised a doubt in my mind: how would the Commission react to such originality?!– I have thus come to the decision to make two finales: one with chorus, as you wrote it; the other as it exists in Verga's original, that is: use the cry "Torello è morto," uttered twice, and bring down the curtain *quickly* to a general scream.– Tell me what you think

²⁴ Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 18 March 1889; *Epistolario*, 1:92.
²⁵ The exact meaning of "a sipario calato" (before or behind a closed curtain?) is unclear. The text is preserved in Giovanni Targioni-Tozzetti, "Mascagni prima della *Cavalleria*," *La lettura: Rivista mensile del Corriere della sera*, 32, no. 3 (March 1932): 220–24 (here 224); and in a shorter version, Cenzato, *Cinquantenario*, 14. The version quoted here follows Targioni-Tozzetti. The original document appears not to have survived. See also *Epistolario*, 1:94.

²⁶ Targioni-Tozzetti transcribes "Turiddu," Cenzato "Turiddo." The name at the time was still "Torello." See Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 18 March 1889; *Epistolario*, 1:91–94.
²⁷ The last two verses in Cenzato read: "Oh! Non avrà perdono / la turpe infedeltà."
²⁸ Targioni-Tozzetti transcribes "Turiddu"; Cenzato omits the passage.
²⁹ Targioni-Tozzetti transcribes "Turiddu"; Cenzato, correctly, "Torello."

of my suggestion.— Finally, give me your answer to this question, which *Vamba* [pseudonym for the writer Luigi Bertelli] might call an indiscretion: if we wanted to, couldn't we call [the role] *Turiddu* instead of *Torello*?—³⁰

If Mascagni did write a choral finale, it has not survived. In fact, he probably never wrote it but hoped to keep his librettists in good spirits.

By the time Mascagni wrote his autograph full score, “*Torello*” had become “*Turiddu*.” Only N. 3 still includes an instance of “*Torello*” (surely an oversight) whereas N. 5 includes occasional instances of a sole letter “T” as a placeholder for the definitive name to be filled in later. In other words, Mascagni had completed the entire opera before Sonzogno’s copyists began implementing the definitive name in the performing parts.³¹

It appears that Mascagni was satisfied with his librettists’ solutions. But the new finale, modeled closely on Verga’s play, led to a problem Mascagni failed to solve completely. He was concerned about getting the chorus offstage after *Turiddu* and Alfio’s confrontation and then returning it to the stage for the final catastrophe without interrupting the “musical action [l’azione musicale].”³² Mascagni must have eventually concluded that the exit and subsequent return of the chorus did not negatively affect the “musical action” after all. But the staging certainly presented problems, as the inconsistent instructions in the libretto are clear.³³ In addition, Mascagni was not satisfied with *Turiddu*’s farewell. He did not want to end the opera with one of the characters singing “Chorus, mystic!”³⁴ In the meantime, the area around Livorno had been hit by an agricultural crisis. Mascagni’s students galore because they were no longer able to afford the lessons. He was desperate still, expecting to hear by August whether or not he would be a finalist. To him, being a finalist was tantamount to winning, even though he surely knew that the actual winner would not be declared until after the first public performances. He had a strong sense of having written a successful opera and was confident that he would win with an impartial jury.³⁵ By August, Mascagni learned that the large number of submissions required an extension of the review process until December. In the meantime, Terziani passed away at the end of June and was replaced by Platania, which surely contributed to the delay. In February 1890, *Il teatro illustrato* published an announcement that the jury members would avail themselves of the opportunity granted them by the competition’s guidelines of inviting the contestants to a live audition at the piano, hoping to “even better penetrate the spirit of the various works and proffer a more solid verdict.”⁴⁰

to Targioni-Tozzetti and Menasci for proofreading as he had promised he would. But he was able to submit all three items by end of the 27th, three days before the deadline.³⁷

Determining the Finalists

Once Mascagni had submitted his materials to the Sonzogno Competition, he entered an agonizing period of waiting. After one month, he learned that the jury members were evaluating seventy-three scores, among them another “*Cavalleria*,” Stanislawo Gastaldon’s *Mala Pasqua!* He occasionally updated his librettists about his state of mind, as he did on 27 June. He wanted to make sure he had not upset them by submitting the libretto without giving them a chance to look it over and then added: “Since I have sent the opera, I have not had a minute of peace, I have become extremely nervous and irascible. The worry is always the same: at night I don’t sleep or, if I sleep, I do nothing but dream a thousand things about my opera. Dear friends, for me it is a matter of life or death.”³⁸

In the meantime, the area around Livorno had been hit by an agricultural crisis. Mascagni’s students galore because they were no longer able to afford the lessons. He was desperate still, expecting to hear by August whether or not he would be a finalist. To him, being a finalist was tantamount to winning, even though he surely knew that the actual winner would not be declared until after the first public performances. He had a strong sense of having written a successful opera and was confident that he would win with an impartial jury.³⁵

By August, Mascagni learned that the large number of submissions required an extension of the review process until December. In the meantime, Terziani passed away at the end of June and was replaced by Platania, which surely contributed to the delay. In February 1890, *Il teatro illustrato* published an announcement that the jury members would avail themselves of the opportunity granted them by the competition’s guidelines of inviting the contestants to a live audition at the piano, hoping to “even better penetrate the spirit of the various works and proffer a more solid verdict.”⁴⁰

Mascagni received his invitation on 21 February and immediately updated his librettists: “I can almost guarantee you that I’ll emerge the winner. [...] I’m certain that, playing it myself, [the opera] will please even more.”⁴¹ He arrived in Rome on

³⁰ Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 18 March 1889; *Epistolario*, 1:94.

³¹ See the description of the manuscript piano-vocal scores under “Sources,” below.

³² Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 18 March 1889; *Epistolario*, 1:92.

³³ See the section “Problems in Editing and Performing *Cavalleria rusticana*,” p. XXXV.

³⁴ For a discussion of the melody and its borrowing by Mahler, see Michele Girardi, “*Cavalleria rusticana* 1890–1891: La prima messa in scena di casa Sonzogno nella genesi e nella ricezione dell’opera,” in *Interpretazioni: Studi in onore di Guido Paduano*, ed. Alessandro Grilli and Francesco Morosi, Studi classici e orientali a cura delle sezioni antichistiche dei dipartimenti di filologia, letteratura e linguistica e di civiltà e forme del sapere dell’Università di Pisa, 65/2 [Pisa: Pisa University Press, 2019], 487–514 (here 497–500).

³⁵ Pietro Mascagni to Maria Mascagni, 19 April 1889; *Epistolario*, 1:96.

³⁶ Mascagni to Soffredini, 6 April 1889; *Epistolario*, 1:95. By 5 May, Mascagni had not received the bill and sent his former teacher a reminder. It is possible that Soffredini never charged Mascagni. See Mascagni to Soffredini, 5 May 1889; *Epistolario*, 1:96.

³⁷ Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 28 May 1889; quoted in Bernardini Marzolla, “Spunti di storia delle opere di Pietro Mascagni da un carteggio perduto,” 65–66. There exists a dramatic version of the final rush to the post office, most probably inaccurate. See Mallach, *Pietro Mascagni*, 51.

³⁸ Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 27 June 1889; *Epistolario*, 1:100.

³⁹ See, for instance, Mascagni’s letter to Vittorio Gianfranceschi, 4 July 1889; *Epistolario*, 1:101.

⁴⁰ “Concorso del Teatro illustrato,” *Il teatro illustrato* 10, no. 110 (February 1890): 18.

⁴¹ Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 22 February 1890; *Epistolario*, 1:107. According to the report of the Commissione, *Cavalleria rusticana* was

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



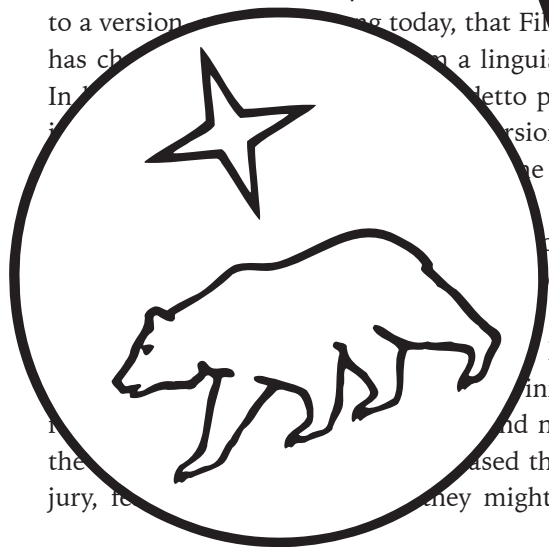
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

friend by the name of Giacomo De Zerbi.⁴⁶ Mascagni thought he might adapt the poem for use in *Cavalleria rusticana*, changing the opening “Brunetta” to “O Lola.” Here is the text as De Zerbi apparently wrote it:⁴⁷

Brunetta ca sì mmaniche ncammisa,
Sì gghianca e russa comm’a lu cirasu,
Quanno t’affacci fai lu pizzo a risa,
Viato cui ti dà lu primu vasu.
Mmocc’a la porta tua lu sango è spaso,
E nun me mporta si nce moro accisu,
E since moro a bbaiu nparavisu,
Si nun nce trove a ttia manco nce traso.

Mascagni thought the text was in Sicilian dialect, but Filippo Di Benedetto has identified it as Apulian.⁴⁸ During the rehearsal period Mascagni was told by Stagno (a native of Palermo, a city on the northwestern tip of Sicily) that the dialect was not actually Sicilian. This revelation led to a series of “improvements” that extended over nearly one hundred years. The first set, based on Stagno’s input, turned out to have its own problems of authenticity because, as revised, the “Siciliana” mixed the dialects of Apulia and Palermo. In a poem intended to represent eastern Sicily, where the story of *Cavalleria rusticana* takes place. Subsequent updates have further undermined the stylistic coherence of the text and led to a version that, as Stagno put it today, that Filippo Di Benedetto has changed in a linguistic standpoint.⁴⁹ In 1976 Di Benedetto proposed a version of the text that this edition has adopted. The changes in the autograph, however, are not always clear. On, Mascagni knew that – prematurely – the Teatro Costanzi.⁵⁰ When he was asked for initial arrangements and needles, certain on the subject, he reassured the members of the jury, for they might yet change their



minds and advance the work of a better-known competitor.⁵² They did not. On 5 March they selected Mascagni’s *Cavalleria rusticana*, Vincenzo Ferroni’s *Rudello*, and Niccola Spinelli’s *Labilia* for the final round of live performances. At the same time, they forwarded to the literary jury six librettos (among them *Cavalleria rusticana* and *Labilia* [but not *Rudello*]) to be considered for the prize of best libretto, eventually awarded to Targioni-Tozzetti and Menasci.⁵³ Mascagni rejoiced, writing to his librettists in a telegram the following day: “[The] result of the competition [is] published[;] I have emerged the winner.”⁵⁴ Once again, he was exaggerating his success.⁵⁵

The Preparation for the Premiere

After his audition in Rome, Mascagni briefly returned to Cernigola on 7 March and then headed to Milan on 12 March to supervise the preparation of the performing materials. The next day he reported to his wife:

This morning I got up at 8:30, and I went to work at the Sonzogno firm, where they had already begun to extract the parts. – They have given me a very good room with a piano, a rug on the floor, electric light, a fireplace, an electric bell, and then three comfortable desks to work sitting, standing, near the piano, etc., etc. – I was working from 9 till 1.⁵⁶

In the mornings he worked at Casa Sonzogno, during the rest of the day he met with friends and colleagues. “Everybody recognizes me,” he wrote, “everybody is calling, everybody wants to see Figaro qua, Figaro là.”⁵⁷ He spent time especially with Puccini, introducing him to *Cavalleria rusticana* and being introduced in turn to Puccini’s second opera, *Edgar*, both were enthusiastic about each other’s music.⁵⁸ Even Ricordi took an interest in Mascagni, who was perfectly willing to be humored.⁵⁹

While he was in Milan, Mascagni learned that the role of Turiddu would be sung by Roberto Stagno, that of Santuzza by his wife, Gemma Bellincioni.⁶⁰ In her autobiography, *Io e il*

46 Di Benedetto (“Disavventure testuali,” 565), based on a reliable but unidentified source, suggests that it was after Mascagni had already submitted the score.
47 Luigi Ricci, “La Siciliana,” *Rassegna musicale Curci* 23, no. 1 (1970): 17. See also Luigi Ricci, *34 anni con Pietro Mascagni: Cose viste – sentite – vissute* (Milan: Curci, 1976), 25–28. The spellings “a bbaiu” (as opposed “e bbaiu”) in the penultimate verse and “a ttia” (as opposed “a ttia”) in the last verse follow the 1976 version of Ricci’s text, in agreement with Di Benedetto (“Disavventure testuali,” 565).
48 Di Benedetto, “Disavventure testuali,” 565–66.
49 Ibid., 569 (quotation) and 570 (proposed alternative).
50 Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 1 March 1890; *Epistolario*, 1:108; and Pietro Mascagni to Maria Mascagni, 1 March 1890; *Epistolario*, 1:109.
51 It is not clear who asked Mascagni not to leave Rome. Most sources mention Galli, but Mascagni (in a letter of 27 February to Luigi Manzari) mentions Parisotti (the secretary). The letter is transcribed in Cellamare, *Mascagni e la Cavalleria*, 67–72 (the reference to Parisotti is on p. 72); and Daniele Cellamare, *Pietro Mascagni: “Cernigola, culla della mia musica”* (Rome: Palombi, 1965), 62–67 (the reference to Parisotti is on p. 67).

52 Sonzogno apparently preferred Gastaldon’s *Mala Pasqua!* and told Mascagni that his *Cavalleria rusticana* was not sufficiently theatrical; only after the premiere did he concede he was wrong. The comment is related in Mario Rinaldi (“Mascagni a Roma,” in Morini, *Pietro Mascagni*, 2:93–125 [here 98]) and Pompei, *Pietro Mascagni*, 66–68. Neither author provides an acknowledgment.
53 “Concorso del giornale *Il teatro illustrato*: Relazione della Commissione,” 83.
54 Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 6 March 1890; *Epistolario*, 1:112. To his aunt Maria he wrote: “and out of 73, I emerged first.” Pietro Mascagni to Maria Mascagni, 9 March 1890; *Epistolario*, 1:112.
55 Even Ricordi’s *Gazzetta musicale di Milano* (45, no. 10 [9 March 1890]: 151) thought that Mascagni had won the “primo premio.” *Il teatro illustrato* published the names of the three finalists in its March issue (10, no. 111 [1890]: 34).
56 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 13 March 1890; *Epistolario*, 1:115.
57 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 14 March 1890; *Epistolario*, 1:116.
58 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 13 March 1890; *Epistolario*, 1:115.
59 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 18 March 1890; I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 6.
60 Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 16 March 1890; *Epistolario*, 1:117. He did not yet know who his Alfio would be. Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 16 March 1890; I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 4.

palcoscenico, Bellincioni recalls that during the carnival season 1889–1890, she was singing with her husband in several operas at the Teatro Argentina and that Sonzogno asked Stagno at the end of the season to commit to the operas by the three finalists of the Sonzogno Competition.⁶¹ Stagno was apparently doubtful of the success any new opera might have and committed only when Sonzogno appealed to his moral obligation vis-à-vis young Italian composers. If Sonzogno sent the parts as promised, they would have arrived around 18 March.⁶² In the course of studying *Labilia* and *Rudello*, Stagno began to regret his decision; only when he came to *Cavalleria rusticana* and read “the fluid, sweet phrase [...] ‘...O Lola che hai di latte la cammisa,’ etc. was his ear tickled. ‘...Listen... listen... (he said)... this is pure Italian music... I’m getting my breath back... and I’m beginning to see a ray of sunshine in the gray sky of the Competition.’”⁶³ Nothing in Bellincioni’s memoirs refers to her own contract, but the couple ended up joining forces in all three operas.

With his work in Milan completed, Mascagni took a quick trip to Livorno to visit family. From there he updated his wife on important developments:

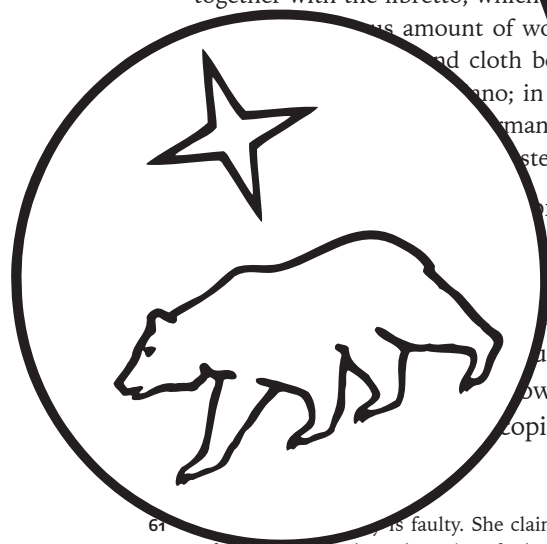
You must understand that my work is not yet done; this is why they will send me the orchestral parts to Cerignola to correct together with the libretto, which is in press.— You have no idea of the amount of work it has been.— All the choirs and cloth bound; they have made a new dress for me; in all it has been quite a bit of expense. I’ll extend yesterday’s promise only.

Press explains why it would be dangerous: not all of them were Mascagni’s references. The more, prepared by Muscatelli (see the description of below). It is more probable that copies Casa Sonzogno was pre-

paring for rehearsal purposes directly from Mascagni’s own piano-vocal score (see the description of *A/I-Nc[sugg]*, *I-LI*, and *I-Rsc* under “The Sources,” below). There would have been no point, let alone time, to prepare a new reduction for the rehearsals and another one for publication. It is much more probable that Mascagni was trying to impress his wife with the amount of work he had to do and thus discourage her from joining (and distracting) him up north. He was back in Cerignola by 26 March.

Around this time, Mascagni realized he had still not secured the rights to Verga’s play. The materials he submitted to the competition stated the unofficial consent he had obtained through Salvestri (“with the permission of Verga [col consenso di Verga]”),⁶⁵ but now that the opera was a finalist for a major competition, Mascagni knew it was high time to obtain official permission. On 9 March he wrote to Verga directly, reminding him of Salvestri’s earlier inquiry and alerting him to the sudden urgency of his request. With due deference, he begged the author not to “interrupt a golden dream of the one who sees [in his victory] the beginning of a career.”⁶⁶ Although Verga did not seem to remember Salvestri’s inquiry, he granted permission, to Mascagni’s relief and delight. He did not make any financial demands at this point, indicating that they would come to an agreement after the first performance.⁶⁷ He probably put no stock in Mascagni’s plea, however, once he realized just how successful Mascagni was and how little Sonzogno was willing to pay for the book (the publisher no court and was awarded an enormous sum of 143,000 lire).⁶⁸

As Mascagni was coming to a preliminary agreement with Verga, Salustiano Costantini was awaiting the premiere of his *Mala Pasqua!* at the Teatro Costanzi, the same theater that would soon present the premiere of the competition’s finalists. Like Mascagni’s work, *Mala Pasqua!* was based on the dramatized version of Verga’s *Cavalleria rusticana* and submitted to the Sonzogno Competition, but when the opportunity for an earlier performance presented itself, Gastaldon withdrew his



⁶¹ Bellincioni is faulty. She claims having sung in *L'Ebreia* (Halévy), *Lohengrin* (Wagner), and *La gioconda* (Ponchelli) at the Teatro Argentina, a theater she states was at the time run by Sonzogno. I can confirm productions of *L'Ebreia* and *Lohengrin* but not *La gioconda*. She also sang in *Il barbiere di Siviglia* (Rossini) and *La traviata* (Verdi). The impresario was the Sonzogno-friendly Alessandro Barilati, not Sonzogno himself. See Gemma Bellincioni, *Io e il palcoscenico: Trenta e un anno di vita artistica* (Milan: Quintieri, 1920), 94; and Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, 3 vols. consecutively paginated (Florence: Olschki, 1978), 1181–86 and 1508–9. Stagno and Bellincioni’s daughter, Bianca, remembers Sonzogno’s proposition similarly but recalls that it took more than one effort to persuade Stagno to look at the three scores. See Bianca Stagno Bellincioni, *Roberto Stagno e Gemma Bellincioni intimi* (Florence: Monsalvato, 1943; reprint, New York: Arno, 1977), 49–50. Regarding Barilati, see Jutta Toelle, *Oper als Geschäft: Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900*, *Musiksoziologie* 15 (Kassel: Bärenreiter, 2007), 119; and Andreas Giger, “‘Svesti la giubba,’ or, Uncloaking the Genesis of *Pagliacci*,” *19th-Century Music* 41, no. 3 (2018): 225–51 (here 227).

⁶² Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 16 March 1890; *I-LI*, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 4.

⁶³ Bellincioni, *Io e il palcoscenico*, 95–96.

⁶⁴ Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 20 March 1890; *I-LI*, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 8.

⁶⁵ Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 28 May 1889; *Epistolario*, 1:99.

⁶⁶ Mascagni to Verga, 9 March 1890; *Epistolario*, 1:113.

⁶⁷ Verga’s letter does not seem to have survived, but its content can be gleaned from Mascagni’s long acknowledgment. Mascagni to Verga, 27 March 1890; *Epistolario*, 1:118–19. Furthermore, in a letter to his librettists, Mascagni quoted Verga as follows: “I want nothing for the Sonzogno Competition.— But for subsequent performances, since my work is something to you, it seems fair — and I understand — that I be guaranteed what the law affords me.— Mascagni to Targioni-Tozzetti and Menasci, 4 April 1890; *Epistolario*, 1:119. Verga signed the (private) contract on 7 April and then sent it to Mascagni, who signed it on 9 April; it is preserved in a poor facsimile in Cellamare, *Mascagni e la Cavalleria*, 77. For the sequence of dates, see Mallach, *Pietro Mascagni*, 56.

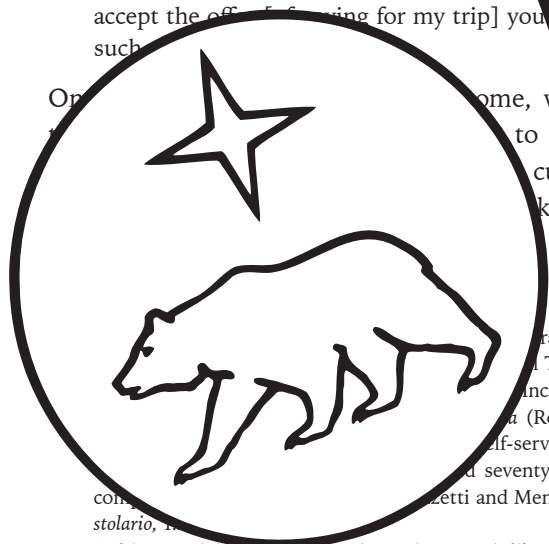
⁶⁸ About the resulting court case and its settlement, see Carlo Francesco Gabba, *Intorno ai diritti dell'autore del libretto di un'opera di canto. A proposito della celebre controversia Verga, Sonzogno-Mascagni: Considerazioni* (Pisa: T. Nistri, 1891); Antonio Gandolfo, *La Cavalleria rusticana in tribunale* (Catania: Studio editoriale moderno, 1936); and Giovanni Gelati, “*Cavalleria rusticana in tribunale*,” *La canaviglia: Livorno nella storia, nella narrativa, nell'arte* 10, no. 3 (July–September 1985): 103–6. Gelati (103) reports a sum of 162,000 lire.

opera and expanded it to three acts.⁶⁹ Thus, on 9 April, it was Gastaldon, not Mascagni, who first premiered an opera based on Verga's *Cavalleria rusticana*. Nevertheless, Gastaldon's *Mala Pasqua!* would slip into obscurity, while Mascagni's *Cavalleria* would become a staple of the repertoire.⁷⁰

By 25 April, rehearsals of *Cavalleria rusticana* were underway. Mascagni desperately wanted to be in Rome to supervise them but lacked the money to make the trip. He complained about it first to his aunt and then to Galli, at which point both sent money (the aunt 150 lire, Galli 250).⁷¹ Meanwhile, Mascagni began thinking about cuts, a matter first raised in early March 1890. At the time, Platania had recommended "in the spirit of friendship [*amichevolmente*]" that some cuts be made in the prayer (the "Regina coeli" in N. 3).⁷² It is probable that Francesco D'Arcais, too, recommended cuts at the time, inasmuch as he eventually called for them in a review of the premiere.⁷³ The matter was moved to the front burner toward the end of April, when Mascagni wrote to Galli:

I've received [...] a letter from Maestro Mugnone in Rome, who tells me that he has already read my *Cavalleria* with the orchestra and wants me to either let him know what cuts to make or authorize Maestro Mugnone to make the cuts himself. I will respond today in this regard, but I need your presence in Rome has become necessary. This is why I very gratefully accept the offer [of money for my trip] you have made me with such

On 10 May, when he came to the opera house, Mascagni knew what to listen



Opera had four pieces. Tiro a segno," for which Incagliati, *Il teatro Costanzi* (Rome: Tipografia editrice), self-serving manner, interpreted and seventy-third [i.e., last] in the Zetti and Menasci, 4 March 1890; *Epistolario*, 1:123.

70 "Ultime notizie: *Mala Pasqua*, Opera in tre atti, libretto di Bartocci-Fontana, musica del maestro Gastaldon, rappresentata al Costanzi di Roma," *Il teatro illustrato* 10, no. 112 (April 1890): 65; and Incagliati, *Il teatro Costanzi*, 105–6. Incagliati dates the premiere to 8 April. The newspaper reports consulted confirm the date of 9 April (for instance *L'Euganeo*, 10 April 1890, and *Il piccolo della sera*, 11 April 1890, morning edition). The first edition of the piano-vocal score also confirms the date of 9 April. See Stanislao Gastaldon, *Mala Pasqua: Drame Lyrique in deux actes de G. D. Bartocci Fontana*, 2nd ed. (Florence: Mignani & Figlio, n.d.), unpaginated front matter; and Maria Paola Scaccetti, "La 'Musica Proibita' di Stanislao Gastaldon," in *La romanza italiana da salotto*, ed. Francesco Sanvitale (Turin: EDT, 2002), 489–504 (here 491).

71 Pietro Mascagni to Maria Mascagni, 23 April 1890; I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 3, n. 8, published in the *Epistolario* (1:121) under the wrong date (13 April). And Mascagni to Galli, 25 April 1890 and 30 April 1890; *Epistolario*, 1:123–24.

72 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 3 March 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 1; published in *Epistolario*, 1:109.

73 See Francesco D'Arcais, "La musica italiana e la *Cavalleria rusticana* del M.^o Mascagni," *Nuova antologia di scienze, lettere, e arti*, terza serie 27, no. 11 (1 June 1890): 518–30 (here 528–29). One of his suggestions will be addressed below.

74 Mascagni to Galli, 25 April 1890; *Epistolario*, 1:123.

to. Enough; I'll have to see for myself."⁷⁵ He ended up cutting a total of 247 measures, over 11% of the entire opera. Some of the cuts were aesthetic in nature, intended to quicken the dramatic pace or tighten transitions, but others were the direct result of the preparations for the premiere, especially the problems of the chorus and the vocal characteristics of Stagno and Bellincioni.

Soon after his arrival in Rome, Mascagni realized that the chorus was not up to the task. They must have received the music around 26 March, but progress was slow, delaying the premiere several times.⁷⁶ On 6 May Mascagni wrote to his wife:

Cavalleria should have been given on Tuesday. But Bellincioni did not want to, because Tuesday will be the 1st. And then [as the saying goes]: 'neither on Fridays nor on Tuesdays should one marry or depart, or create new things of a...'. And so it has to be Monday or Wednesday. I'd be pleased if it were Monday. The parts are ready even though the orchestra can be ready by Monday. But it is the chorus that leaves something to be desired.⁷⁷

Two days later he added:

Everything is ready: the artists, the orchestra, etc. Only the chorus is still unbelievably behind. It's good that Mugnone and Sonzogno know the well, and so they have asked me to take the position of vocal director, and now everything is up to me. I have turned back into the Mascagni of old: I hold fast to the old and see that we begin to make progress. All of this is coming everything out of me: I am dealing with the eighth choristers, and that's no joke! The choruses of my opera are very difficult, but they must be executed to perfection.⁷⁸

And on 10 May, again to his wife:

My opera will inevitably open next Saturday, 17 May. It is impossible to open earlier; I want the performance to be perfect, and under these conditions, we should be able to succeed. Mr. Sonzogno will prolong the season until the 26th, at a great sacrifice to him. And he does it so that *Cavalleria* will go well.⁷⁹

Despite Mascagni's and Sonzogno's efforts, the performance was not perfect. As a critic of the *Gazzetta musicale di Milano* wrote, "the performance was commendable in every way, except for the chorus, which is the sore point of the Teatro Costanzi."⁸⁰

75 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 2 May 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 9. The library reads the date as "mag[gio] 4." Mascagni's "2s" and "4s" can look very similar, however, and based on the content, I prefer "2 May," as does Pompei (*Pietro Mascagni*, 77).

76 Mascagni wrote on 16 March (a Sunday) that the parts would be sent on Friday (21 March) or Saturday (22 March). Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 16 March 1890; I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 4.

77 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 6 May 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 11. Rinaldi ("Mascagni a Roma," 2:97) claims that it was Stagno who objected to the 13th.

78 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 8 May 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 12.

79 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 10 May 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 13.

80 A., "Corrispondenze, Roma, 21 Maggio. *Cavalleria rusticana*, libretto dei signori Targioni-Tozzetti e Menasci, musica del maestro Pietro Mascagni,"

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



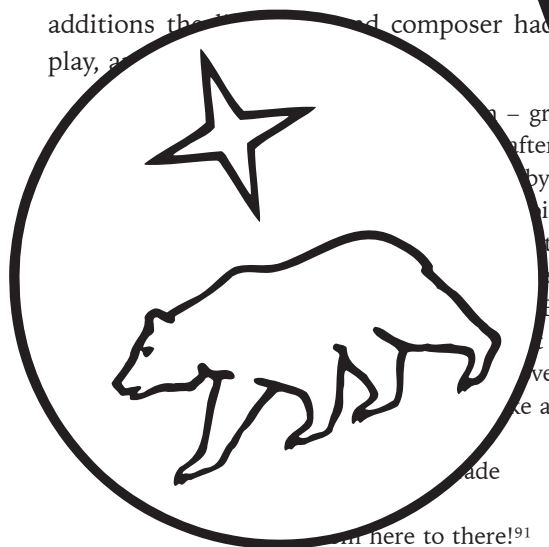
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Perhaps for the first time (at least for a long time), the learned, the public, and the press were all in agreement in their judgment of an opera. The experts called upon to select the operas to be performed [in the final round] from those submitted to the Sonzogno Competition quickly pointed to Mascagni's *Cavalleria rusticana* as one of the best; the public bestowed on the author the honors of triumph, [and] the unanimous press praised the opera to the skies.⁸⁹

Mascagni became a household name overnight, and tickets for subsequent performances quickly sold out. The critic for Ricordi's *Gazzetta musicale di Milano* reported that "there was a good house [c'era un bel teatro]" the first night, but it was packed the second night. He continued that "the author of *Cavalleria rusticana*, still unknown yesterday, is today, in Rome, the hero of the day, and all newspapers, with rare unanimity, talk about him as a maestro destined for a great and certain future." He concluded that "in this *one act* there are enough [good] pieces of music to fill at least three acts. The *one act* lasts about two hours; and yet, the public does not tire and pays the greatest attention until the very end."⁹⁰

Despite the unanimous approval of the opera as a whole, several critics singled out one number, Alfio's aria "Il cavallo scalpita," for harsh criticism. Giuseppe Depanis, a Wagnerian who nonetheless liked *Cavalleria* overall, commented the additions that the composer had made to Verga's play, as



– grotesque filler is – after his triumph in the by a mass of admirers its is understandable it is not understanding of free practice of Easter to long of its his arrival, ally have the entire population a rare beast a into

D'Arcais was equally harsh:

After a brief scene between Santuzza and the mother of Turiddu, Alfio the carter arrives and sings, accompanied by the chorus, a song that is the shoddiest piece in *Cavalleria rusticana*; indeed, it is so shoddy that the maestro should change or suppress it, because it could be cut without doing harm to the opera. The vocal difficulties are concentrated in the song's ritornello, sung by the chorus, without producing the slightest

effect. This is surprising because the voices are always arranged with great confidence in the rest of the opera.⁹²

This criticism cannot have come to Mascagni as a surprise because he had heard it before. On 17 March he wrote to his wife: "[my former teacher at the Milan Conservatory, Michele Saladino,] has confessed to me that the jury was unanimously favorable toward me and that my success would have been even greater had it not been for Alfio's entrance aria: *Il cavallo scalpita*."⁹³ Such criticism did not diminish Mascagni's triumph, however: the opera was given six more times to round out the season and would go on to conquer the world.⁹⁴

On 31 May, the day of the last performance of the original run at the Costanzi, Mascagni signed a contract with Sonzogno. He had turned down Ricordi's overtures because he felt indebted to Sonzogno. When he finally received Sonzogno's offer, however, he was sorely disappointed. The publisher offered nothing more than 20% of all profits for ten years. When Mascagni protested that Ricordi had offered considerably more, Sonzogno excused his numbers as a mistake, correcting them to 30% for twenty years. Mascagni would agree to cede his compositions of the next thirty months in return for a monthly compensation of 250 lire and possibly an extension by two years for a monthly compensation of 800 lire. Twenty three years later, Mascagni, having realized that his publisher had cheated him out of revenues, sued and settled for a "substantial" sum.⁹⁵

Cavalleria rusticana took the world by storm. During the remainder of 1890 alone, it was performed in Livorno (Mascagni's hometown), Florence, Turin, Bologna, again in Rome, Palermo, Stockholm (in a Swedish translation by Helmer Key), Madrid, and Budapest (in a Hungarian translation by Antal Rónai), the latter under the direction of Gustav Mahler. In 1891, other international venues followed, including Hamburg (in a translation by Oskar Berggrün), St. Petersburg, Prague (in a translation by Václav Juda Novotný), Havana, Buenos Aires, Vienna, Bucharest, Montevideo, Philadelphia, Rio de Janeiro, Basel, Copenhagen (in a translation by Erik Bøgh), Amsterdam, London, Mexico City, Bogota, Lisbon, to

89 D'Arcais, "La musica italiana e la *Cavalleria rusticana*," 518; this review was reprinted in *Cavalleria rusticana 1890–1990: Cento anni di un capolavoro*, 127–34.
90 A., "Corrispondenze," *Gazzetta musicale di Milano* 45, no. 21 (25 May 1890): 336 and 337.
91 Giuseppe Depanis, "Pietro Mascagni e la *Cavalleria rusticana*," *Gazzetta letteraria* 14, no. 40 (4 October 1890): 316–19 (here 317).

92 D'Arcais, "La musica italiana e la *Cavalleria rusticana*," 528.
93 Pietro Mascagni to Lina Mascagni, 17 March 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 5. For another review critical of "Il cavallo scalpita," see A., "Corrispondenze," Roma, 21 Maggio. *Cavalleria rusticana*," 337.
94 All seven performances are listed in Frajese, *Dal Costanzi all'Opera*, 4:19. I have been unable to find evidence for the fifteen performances mentioned in Rinaldi ("Mascagni a Roma," 97). There is also a discrepancy about the number of curtain calls at the premiere: Rinaldi (ibid.) reports 60, *Il teatro illustrato* (10, no. 114 [1 June 1890], n.p.) 20. Considering that the opera was followed by the customary ballet (Georges Jacobi's *Antiope* of 1888), the lower number of curtain calls seems more likely.
95 Giovanni Amici, Augusto Ferrari, Vittorio Vaturi, and Leopoldo Barduzzi, *Mascagni contro Sonzogno: Comparsa conclusionale del maestro Pietro Mascagni* (Livorno: Belforte, n.d.), 8–9 and 113–20; and Mallach, *Pietro Mascagni*, 219–20. The contract does not seem to have survived. In a letter of 19 May to his father, Mascagni claims having already signed a contract with Sonzogno, surely a white lie to make a good impression. The letter is reproduced in facsimile in Cenzato, *Cinquantenario*, after 51. On the same day, Mascagni promised the opera to Ricordi, should Sonzogno not want it. See Mascagni to Giulio Ricordi, 19 May 1890; *Epistolario*, 1:127.

name only the first performances in the respective countries.⁹⁶ Paris, due to its traditional sense of superiority vis-à-vis Italian opera, did not follow with a performance until 1892 (in a translation by Paul Milliet).

1893 saw the first pairing with *Pagliacci*, one that has since become traditional. Of the two operas, however, *Pagliacci* (first performed at the Teatro Dal Verme in Milan on 21 May 1892) was the one that Sonzogno initially considered coupling with another opera. Even before its premiere, Sonzogno wrote to Leoncavallo: “I promised Mugnone to bring to the stage another work in one act that he has already completed. The two works could even be given on the same evening because in Mugnone’s there isn’t a tenor part.”⁹⁷ This work, *Il birichino*, was first performed on 11 August 1892 in Venice, but Sonzogno seems to have never followed through on his idea of combining the two works. At the time, Sonzogno would not have considered a double bill of *Pagliacci* and *Cavalleria rusticana* not only because he did not believe a tenor could sustain the roles of both Canio and Turiddu but also because *Cavalleria* had already demonstrated its ability to achieve success all by itself. By the following year, however, he was ready to mount the new combination.

The first double bill of *Pagliacci* and *Cavalleria rusticana* on Easter Sunday, 2 April 1893, opened a season dedicated to opera in Sonzogno’s catalogue at the Politeama Rossetti, a seat theater completed in 1891. *Pagliacci* was followed by *Cavalleria rusticana*,⁹⁸ the only hand-drawn Nedda and performed by divine singers. To Canio (Canio), Giulio Casanova (Canio), Leone Fumagalli (Tonio), Morales (Peppe); the vocalists (Peppe), Vincenzo Coppola. The conductor was and the type of theater that emerged in the nineteenth century to accommodate population. As Jutta Toelle points out, “everybody and everything” and offered entertainment varied as opera, operetta, fortune telling, dog shows, and acrobatic spectacles. The Politeama did not depend on public subventions (the highly unpredictable *dote*), but thanks to the large size of the theater, the versatility of the productions, and support from private investors, it was

able to sell tickets at prices lower than those at conventional opera houses.¹⁰⁰ The performances seem to have been reasonably successful.¹⁰¹

The Sources

Autographs and Partial Autographs

A: Autograph Manuscript Score, Stanford University, Memorial Library of Music, MLM 648

The principal source for this edition of *Cavalleria rusticana* is Mascagni’s autograph full score, housed at Stanford University’s Memorial Library of Music. It was purchased in 1948 from the book dealer Charles S. Boesen of New York for \$28,000, probably with funds from George T. Keating.¹⁰² The score is in upright folio format and bound in a single volume. Inside the front cover was attached a loose card with the following text: “[typed:] Original Autograph Manuscript. Complete manuscript score, written entirely in the composer’s hand. Milan, 1890. This manuscript of 277 pages in folio, is particularly interesting for the many bars and pages which have been cut to give more strength to the drama, for the numerous corrections and additions which give insight into the creative struggle of [the] champion of ‘verismo’ to reach the heights of an attic tragedy with humble personages.” Enclosed a list of the more important differences between the original manuscript and the printed score. [in pencil:] (In Italian).¹⁰³ By the time the score was given its current binding in Moroccan leather, probably by the French Binders in Garden City, Long Island, some of the pages had lost their paginated place.¹⁰⁴ Details regarding these changes are covered in the introductions to the Critical Notes of the respective numbers and in the Critical Notes themselves.

The score is written in Mascagni’s meticulous hand. It is an incomplete document, however, relying for its completion on the companion autograph piano-vocal score. For instance, Mascagni had to omit in N. 3 (“Scena e Preghiera”) parts of the double chorus due to a lack of space. He annotated the staves “essendo troppo ristretto lo spazio per scrivere tutte le voci, si prega di osservare la riduzione per canto e Piano [as there is not enough space to write down all the vocal parts, please see the reduction for voice and piano],” indicating that

96 Roger Flury, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography* (Westport, CT: Greenwood, 2001), 33–35. See also Mario Morini and Piero Ostali, Jr. “Cronologia delle opere,” in *Casa Musicale Sonzogno: Cronologie, saggi, testimonianze*, ed. Mario Morini, Nandi Ostali, and Piero Ostali, Jr., 2 vols. (Milan: Sonzogno, 1995), 2:5–868 (here 420–24).

97 Sonzogno to Leoncavallo, Florence, undated, Locarno, Biblioteca cantonale, Fondo Leoncavallo, Co 62/12.

98 “In Città,” *L’indipendente* [Trieste], 2 April 1893, prima edizione, [2]. The first known pairing has repeatedly been dated 9 April, the day of the season’s final performance. See Flury, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*, 36; and Morini and Ostali, Jr., “Cronologia delle opere,” 2:350 and 425.

99 An extended review, by Dott. Manzutto, appears in *L’indipendente* [Trieste], 4 April, 1893, prima edizione, [2].

100 Toelle, *Oper als Geschäft*, 58–60.

101 The announcement of the final two performances of the season mentions a good turnout and frequent applause. “In Città,” *L’indipendente* [Trieste], 7 April 1893, prima edizione, [2].

102 Mimi Tashiro, “The Memorial Library of Music at Stanford University,” *Notes* 75, no. 2 (December 2018): 237–60 (here 244 and 256).

103 The list of differences is missing.

104 For the binding, see Tashiro, “Memorial Library of Music,” 254.

number of cuts, amounting to hide the seams created to accommodate the voices of (Panza) and Roberto Stagno in the orchestral parts such as low passages in certain dyads in the introduction to N. 7; (6) of definite pitches in the third measure, murmurs and the tempo markings and (8), it is not clear why the start. But it is clear to be read from the full score ("Torello") no [for the tenor], appear to supersede local score (to pre- from it). In N. 5a, for instance, the markings, we can say with a reasonable amount of certainty that they were made either by Mascagni himself or with his approval. When he did not approve, he made his opinion known, as he did with regard to the change Mugnone made in the original publication of the piano-vocal score (**pvSO**) without his approval; they were reversed in the subsequent edition (**pvO**¹⁸⁹⁰). Finally, when Mascagni was writing his autograph full score, the tenor's name was still "Turiddu" (in agreement with **MI**¹⁸⁹⁰). In N. 2 there is even a case of "Torello," the character's original name, probably a slip of the pen. In N. 5 there are two instances (at 241–242 and 330) in which Mascagni was unsure about the name, writing only the letter T followed by a space intended to be filled in once the name was definitive. Throughout the remainder of the score, the character's name is "Turiddu," down to the final line "Hanno ammazzato Compare Turiddu!" Even though Mascagni suggested "Turiddu" as early as 18 March 1890, the matter was not resolved until shortly before the premiere. "Turiddu" first appears in the manuscript piano-vocal scores (intermingled with an occasional "Turiddo" and "Torello") and must therefore have been

Finally, when Mascagni was writing his autograph full score, the tenor's name was still "Turiddu" (in agreement with **MI**⁸⁹⁰). In N. 2 there is even a case of "Torello," the character's original name, probably a slip of the pen. In N. 5 there are two instances (at 241–242 and 330) in which Mascagni was unsure about the name, writing only the letter T followed by a space intended to be filled in once the name was definitive. Throughout the remainder of the score, the character's name is "Turiddu," down to the final line "Hanno ammazzato Compare Turiddu!" When Gough Mascagni suggested "Turiddu" as early as 15 March 1899, the matter was not resolved until shortly before the premiere. "Turiddu" first appears in the manuscript piano-vocal scores (intermingled with an occasional "Turiddu" and "Torello") and must therefore have been adopted as these copies were being prepared.

Although the penciled metronome markings in **A** correspond to the instructions in the manuscript piano-vocal scores, they are often at great odds with the tempos Mascagni actually takes in his two complete recordings (**Rec**¹⁹³⁸ and **Rec**¹⁹⁴⁰). The most extreme case is in N. 5a at 72, where the scribe added ♩ = 80 (in agreement with the manuscript piano-vocal scores), a tempo that is about twice as fast as Mascagni's own in **Rec**¹⁹³⁸ and **Rec**¹⁹⁴⁰.

Finally, when Mascagni was writing his autograph full score, the tenor's name was still "Turiddo" (in agreement with MI⁸⁹⁰). In N. 2 there is even a case of "Torello," the character's original name, probably a slip of the pen. In N. 5 there are two instances (at 241-242 and 330) in which Mascagni was unsure about the name, writing only the letter T followed by a space intended to be filled in once the name was definitive. Throughout the remainder of the score, the character's name is "Turiddo," down to the final line "Hanno ammazzato Compare Turiddo!" Even though Mascagni suggested "Turiddu" as early as 15 March 1899, the matter was not resolved until shortly before the premiere. "Turiddu" first appears in the manuscript piano-vocal scores (intermingled with an occasional "Turiddo" and "Torello") and must therefore have been adopted as these copies were being prepared.

Three manuscript piano-vocal scores copied in preparation for the premiere at the Teatro Costanzi have played an important role in the preparation of this edition (for an evaluation of the three as a set, see “Manuscript Sources,” below). The most significant of these is **A/I-Nc(sugg)**, not only because it includes markings in Mascagni’s hand but also because it was used by the prompter. The front cover has a plate with the following text:

Inside the cover is a plate with the following text:

[printed] BIBLIOTECA DEL R. CONSERVATORIO / DI
MUSICA DI NAPOLI / Sala / *Scaffale* [handwritten] 9 [printed]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

only to **A** (which is woefully short of such instructions) but also to the manuscript copies prepared at Casa Sonzogno (**A/I-Nc[sugg]**, **I-LI**, and **I-Rsc**). Indeed, the instructions are so numerous that they conjure the impression of a composer intent on preserving for posterity the sophistication of one of his most iconic creations.

Cenzato believes that **A/BB** is a *pezzo staccato* from Mascagni's autograph piano-vocal score.¹¹⁰ This is unlikely because of the shaky handwriting and especially the excessive performing instructions. Had they been part of the autograph piano-vocal score, they would have been copied into those prepared at Casa Sonzogno. One open question remains, however: why would Mascagni later in his life copy the "Intermezzo" with the figuration in piccolos and flutes (mm. 13 and 15) he had replaced by a distinct oboe part prior to the premiere? The most likely explanation is that he derived it from one of the manuscript piano-vocal scores, possibly **I-Rsc**, which we know was at some point in his possession.

Manuscript Copies of the Piano-Vocal Score

Three manuscript copies of the piano-vocal scores have played a significant role in the preparation of this edition: **A/I-Nc**, **I-LI**, and **I-Rsc**. All of them were probably copied from the autograph piano-vocal score prepared at Casa Sonzogno. Complicated as the original score (with its many instructions) must have been, it is likely that Mascagni had instructed assistants to copy the vocal parts of "Turiddo" (the piano-vocal score) and the piano parts of "Turiddo" (the most part, even the piano parts). More puzzling is the inclusion of the Santuzza-Turiddu duet (mm. 102–103).¹¹¹ These earlier versions of the score must have had to make their way into the copies of Mascagni's autograph piano-vocal score. And if this is indeed the case, at least parts of the autograph piano-vocal score must have been prepared prior to **A**.

Of greater significance than the spelling of Turiddu's name is the inclusion of vocal parts, dynamic markings, and tempo instructions missing in **A**. In N. 3 ("Scena e Preghiera") at 88–124, for instance, the manuscript copies include the vocal parts Mascagni omitted in **A** due to a lack of space. In N. 4 (Santuzza's "Romanza"), they tell us that Mascagni wanted an

initial dynamic level of **pp**, followed at 5 not by the customary **f** outburst but rather a $\leq$ to the downbeat of 6 and then a $\geq$ in the second half of the measure. When he came to record the opera, however, he adopted the customary **f** outburst (see **Rec**¹⁹³⁸ and **Rec**¹⁹⁴⁰, below). It is not clear whether he changed his mind or mechanically followed the published performing materials (see **SO** and **pSO**, below), but the manuscript copies of the piano-vocal score give us his unambiguous intentions before Mugnone started interfering.

I-LI: Manuscript Copy of the Piano-Vocal Score; Livorno, Biblioteca comunale Labronica Francesco Domenico Guerrazzi

This manuscript was once in the possession of Leopoldo Mugnone, the conductor of the premiere. The iron cover has a plate with the following text:

[printed] SONZOGNO EDITORE EDOARDO SONZOGNO IN MILANO / Cavalleria Rusticana / MUSICA DEL MESTRO / MASCAGNI / [handwritten] Concertatore

The title page has the following text:

[centered] Cavalleria Rusticana del M. Mascagni / [to the right] Riduzione per Canto e Piano

I-LI is very close to **A/I-Nc(sugg)**, differing from it only rarely. Sometimes a sign is missing in one source, sometimes in the other, suggesting that some sections of **I-LI** were copied from **A/I-Nc(sugg)**, whereas others served as its model. In N. 3 (the "Scena e Preghiera"), for instance, **I-LI** has a staccato in the piano reduction at 13, a slur in Lucie at 15, and a "string.º molto" at 102/103, all missing in **A/I-Nc(sugg)**. By contrast, **A/I-Nc(sugg)** has an "a Tempo" in N. 5 at 55, missing in **I-LI**. A further indication that portions of the two manuscripts were copied from each other is the absence in both copies of signs present in a third copy, **I-Rsc** (see below). Examples include a string of instructions in N. 5c ("Seguito del Duetto"): "**f** con grandissima anima" at 275, "poco rit." at 276, and "rit." at 277. There are even small differences in wording, as in the stage direction at 297 of the same number: it reads "*nel* colmo dell'ira" in **A/I-Nc(sugg)** and **I-LI**, but "*sul* colmo dell'ira" in **I-Rsc**.

The significance of **I-LI** goes beyond its contribution to the reconstruction of Mascagni's autograph piano-vocal score, as it includes in a later hand, probably Mugnone's, transposed vocal parts, cuts, and stage directions. An example of each appears in N. 3 ("Scena e Preghiera"): in the last three measures (157–159), Mugnone lowered the notes by a whole step as a reminder of the transposition in progress; for the two cuts, he used his name, "Mu----gnone," rather than the customary "Vi----de"; and at 23, he added the stage direction "Donne in ginocchio sui gradini," not present in any of the other sources.

¹¹⁰ See Cenzato, *Cinquantenario*, [39]. Mallach (*Pietro Mascagni*, 45) suggests, surely on the basis of the date, that the piece was not originally intended for *Cavalleria* and may have been "written for some other operatic project or simply dashed off as a piano piece, perhaps for one of his pupils." Similarly, Orselli (*Pietro Mascagni*, 41 and 384) believes that the piece was written before *Cavalleria*; he calls it an "Intermezzo pianistico" (41n).

¹¹¹ There are even a few cases of "Turidda" (e.g., at 355–356 and 368 of **A/I-Nc[sugg]**).

I-Rsc: Manuscript Copy of the Piano-Vocal Score; Rome, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, G Mss 3098

This score has the typical red hard cover of Casa Sonzogno, with the following label:

[printed] STABILIMENTO DELL'EDITORE EDOARDO SONZOGNO IN MILANO / Cavalleria Rusticana / MUSICA DEL MAESTRO / P. MASCAGNI / [handwritten] CANTO e PIANOFORTE

The worn-out red cover was subsequently enclosed in a newer hard binding in blue cloth, with a single folio interleaved between the two front covers. In the bottom right corner of the recto of this folio, a later hand wrote in blue pen: "Proprietà di / Giuseppe Nuccio Fiorda." **I-Rsc** is probably the copy Sonzogno sent Bellincioni and Stagno to learn their parts. Scant evidence consists in the revised text of the "Siciliana" and in a preliminary identification of the cuts (both as in **A/I-Nc[sugg]**). According to Targioni-Tozzetti, Bellincioni left the score in Berlin, where Mascagni recovered it.¹¹² According to Domenico Carboni (the former librarian at Santa Cecilia), Mascagni gave it to Fiorda, a composer, conductor, and journalist who knew Mascagni personally in 1945. Fiorda eventually left it to the Conservatorio Santa Cecilia.¹¹³

I-Rsc is the earliest surviving copy prepared at Sonzogno. It actually began with what is now N. 1, the title page, with the printed text: "Cavalleria Rusticana / MUSICA DEL MAESTRO / P. MASCAGNI / [handwritten] CANTO e PIANOFORTE." It then appears that Sonzogno probably became involved in the score. Perhaps most important, N. 72–81 and 83–92 of N. 5a (the "Siciliana" and "Turridu"), whereas **I-LI** and **I-Rsc** have a single statement with the realization of the "Siciliana" and "Turridu" (see to **A/I-Nc[sugg]** and **I-LI**). **I-Rsc** source (Mascagni's autograph score), it is distinct enough to have been derived from Mascagni's own score directly and not from **I-LI**.

Printed Sources

pvSO: Sonzogno, First Italian Edition of the Piano-Vocal Score, 1890

Sonzogno tried to capitalize on the immense and immediate success of *Cavalleria rusticana* by publishing a piano-vocal score as soon as possible. He entrusted its preparation to Leopoldo Mugnone, the conductor of the premiere, and was

able to offer the score for sale by July 1890.¹¹⁴ The title page reads:

CAVALLERIA RUSTICANA / MELODRAMMA IN UN ATTO / DI / G. TARGIONI-TOZZETTI E G. MENASCI / MUSICA DEL MAESTRO / PIETRO MASCAGNI / RIDUZIONE PER CANTO E PIANOFORTE / DI / LEOPOLDO MUGNONE / MILANO / EDOARDO SONZOGNO, EDITORE / 14 – Via Pasquiolo – 14 / 1890.

The score includes a dedication to Conte Florestano de Larderel, a table of contents, the *dramatis personae*, and a complete libretto. It is comprised of 168 pages with the plate number "E. 492 S."

Mugnone's task was aided greatly by the availability of Mascagni's autograph piano-vocal score and the manuscript copies prepared from it at Casa Sonzogno. It appears that he drew on a copy closer to **I-Rsc** than **A/I-Nc(sugg)** or **I-LI**. Mugnone implemented the cuts, transpositions, and textual additions, and he also simplified the piano reduction, omitting performing instructions, adding others, and altering yet others, presumably with the intention of making them more intuitive.

Mascagni seems to have accepted Mugnone's changes; whether he did so grudgingly or approvingly, or whether he was even aware of them, we do not know. Nearly fifty years after the premiere, he followed many of them in **Rec**¹⁹³⁸ and **Rec**¹⁹⁴⁵, but even here we cannot be sure whether he followed them because he liked them or because they had become traditional.

Two examples illustrate the problems of Mugnone's interference, one pertaining to the music, the other to the staging. In N. 2 ("Cecilia e Turridu di Alfio") at 55, where Santuzza contradicts Lucia about Turridu's whereabouts, she exclaims "No!" supported by a sustained chord in the orchestra on which all manuscript copies of the piano-vocal score have a **f** followed by $\rightrightarrows$. **pvSO**, too, has a **f** but continues the sustained chord with a $\leftarrow$, which at least on the piano makes no sense. After the chord, Santuzza continues **p** an octave lower with "l'han visto in paese ad alta notte" accompanied in the manuscript piano-vocal scores at an unspecified soft dynamic level (the result of the previous $\rightrightarrows$) but accompanied in **pvSO** at the dynamic level of **f** against the **p** in Santuzza's part, followed by a $\rightrightarrows$ only two beats later.

With regard to staging, **pvSO** adds an abundance of directions not present in any of the earlier sources (**A**, **MI**¹⁸⁹⁰, **A/I-Nc[sugg]**, **I-LI**, and **I-Rsc**). Whereas additional stage directions are surely warranted, they sometimes conflict with Mascagni's intentions as reflected in **MI**¹⁸⁹⁰ (the original printed libretto) and the penciled additions in **A/I-Nc(sugg)** (the prompter's score). In N. 1 ("Introduzione"), for instance, Mascagni first wanted to present the respective melodies of the male and female chorus *backstage*, then bring the two

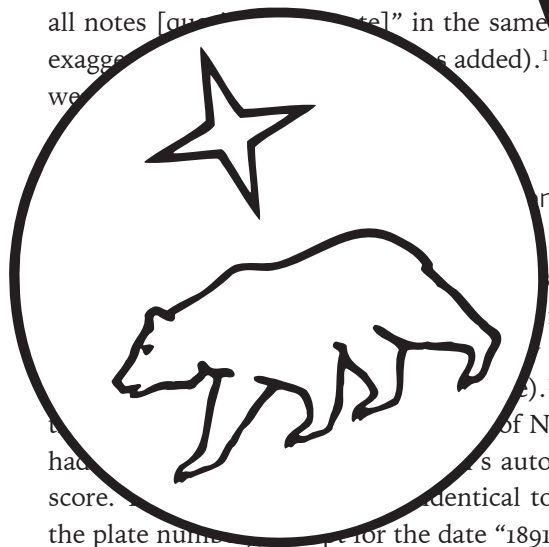
¹¹² Targioni-Tozzetti, "Ricordi e rettificazioni mascagnane," 391.

¹¹³ Domenico Carboni, "Come nacque la *Cavalleria rusticana*," printed program notes for an unidentified performance, preserved at **I-Rsc**.

¹¹⁴ An announcement appeared in Sonzogno's *Il teatro illustrato* 10, no. 115 (July 1890): n.p. (the advertisement section) and in Ricordi's *Gazzetta musicale di Milano* 45, no. 18 (13 July 1890): 449.

halves *onstage* together and combine their melodies in counterpoint. **pvSO**, however, possibly for fear of insufficient visual stimuli, brings the women on stage *while* the men present their melody backstage, thus distracting the audience from paying the necessary attention to the music.¹¹⁵ Likewise in N. 8 (“Finale”), **pvSO** instructs the choir to begin populating the stage at 217, **A** not until 230 (first with a “*donna sola*,” then, at 231 with “*Tutti*”).

Mascagni did not officially take issue with the problems described, if he was even aware of them. He did, however, forcefully object to what he called Mugnone’s “grammatical” changes. When Mascagni received his copy of **pvSO**, he sent a long letter of protest to Amintore Galli, listing the most egregious errors: “It pleased Mugnone here and there to cut measures, change chords, introduce parallel octaves between bass and accompaniment, and so on. Could I ever have imagined such a thing? You were not responsible for noticing these things; instead, it was up to Maestro Mugnone to (at least) alert me to those changes, *which we had not made together* and which are the fruit of his fancy.”¹¹⁶ These changes include, for instance, the “castration” by three measures of the opening melody of N. 7 (“Coretto e Brindisi”), parallel octaves in the same number at 151, a missing note in N. 9 (“*Benace Duetto* [Santuzza e Turiddu]”) at 6–7, and the change of “virtually all notes [quasi tutte le note]” in the same number at 42 (an exaggeration, as notes were added).¹¹⁷ These problems were



of the Piano-Vocal Score prepared for the first edition, which fixes the problems of the 1890 to Amintore Galli’s edition of 1891.¹¹⁸ It also includes the correction of N. 5, a mistake that had been in Mascagni’s autograph piano-vocal score. The edition is identical to **pvSO** (including the plate number) except for the date “1891” on the title page and the designation “3.^a Edizione” on the copyright page (the “2.^a Edizione” is for solo piano and was of no significance in the preparation of this edition).

pvSO^c: Sonzogno, First Edition of the Piano-Vocal Score with German Text, 1890

As early as 1890, Sonzogno published a German edition with a translation by Oskar Berggrün, probably in preparation for the first performance with German text at the Stadttheater

Hamburg on 3 January 1891. The copy examined for this edition, held at Columbia University and digitized by Google, is missing the title page, which would have included the following information:

Cavalleria rusticana (Laendliche Ritterlichkeit), Melodram in einem Aufzug dem gleichnamigen Volksstück von G. VERGA entnommen von G. TARGIONI-TOZZETTI und G. MENASCI, Deutsche Bearbeitung von OSKAR BERGGRUEN, Musik von PIETRO MASCAGNI, Klavierauszug von LEOPOLDO MUGNONE, Mailand, Verlag von Edoardo Sonzogno, 1890.¹¹⁹

Basically following **pvSO**, the edition includes a table of contents, the *dramatis personae*, and the full libretto in Berggrün’s translation. The score proper includes the version of the “Preludio” printed from the plates of **pvSO** (“E. 492 S.”) and the embedded “*Siciliana*” with its translationally “*Sicilian*” text and an Italian (but not German) translation. Only with the two last pages (10–11) was the score printed from new plates (“E. 495 S.”).

This score was of virtually no significance in the preparation of this edition, but it allows us to rectify the problems of Berggrün’s ostensibly unusual translation, which made waves in Vienna, Dresden, Hamburg, and Berlin.¹²⁰ Chief among the critics was Eduard Hanslick, who mocked Berggrün’s work as among the “most bungled market goods [schlechtesten Marktware].”¹²¹ In particular, he disliked the problematic accentuation, for instance in N. 1 (“*Introduzione*”) where a metric accent emphasizes the chorus’s first syllable of “*O*ngeläuteten,” or in N. 2 (“*Scena e Sortita di Alfio*”), where a dynamic accent emphasizes the last syllable of “*niemand höher sein kann*.” As Bernardini Marzolla has correctly pointed out, however, Berggrün only repeated Mascagni’s own accents of “*Gli aranci olezzano*” and “*O che bel mestiere*,” respectively.¹²² And one might add in Berggrün’s favor that the naturally accented “*sein*” of the choral refrain falls on a downbeat and that the last syllable “*kann*” is accented only dynamically and not metrically and thus not offensive to the ear. Still, the problem was so widely discussed that Sonzogno decided to implement adjustments in future editions.

pvBB: Bote & Bock, First Edition of the Piano-Vocal Score with German and Italian Text, 1891

The edition has the following title page:

CAVALLERIA RUSTICANA. / (*Sicilianische Bauernehre*) / MELODRAM IN EINEM AUFZUG. / Dem gleichnamigen Volks-

¹¹⁹ The text is quoted from Bernardini Marzolla, “Spunti di storia delle opere di Pietro Mascagni da un carteggio perduto,” 84n.

¹²⁰ *Ibid.*, 84.

¹²¹ Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuch eines Musikers. (Der “Modernen Oper” VI. Theil.): Kritiken und Schilderungen*, 3^{te} Auflage (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1892), 171–80 (especially 173–74).

¹²² Bernardini Marzolla, “Spunti di storia delle opere di Pietro Mascagni da un carteggio perduto,” 89.

¹¹⁵ For a detailed critique, see Giger, “The Unknown Music of Pietro Mascagni,” 259–68.

¹¹⁶ Mascagni to Galli, 25 July 1890; *Epistolario*, 1:131.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ For the dating, see Girardi, “*Cavalleria rusticana* 1890–1891,” 492.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

BB: Bote & Bock, Edition of the Orchestral Score with German and Italian Text, n. d.; reprint, New York: Dover, 1993

This full score, probably published in 1919, has many of the same problems as **SO**, but it is more carefully and beautifully produced. A few examples substantiate the greater care. In N. 1 (“Introduzione”) at 240, **SO** has a metronome marking of $\text{♩} = 58$, a strange choice in a 6/4 meter; **BB**’s $\text{♩} = 58$ makes more sense. Seven measures later, the manuscript piano-vocal scores instruct “a tempo un poco meno.” **SO** splits the instruction in two, placing “a tempo” at 247 and “un poco meno” at 248, a nonsensical solution, whereas **BB** follows the earlier sources exactly. And in N. 2 (“Scena e Sortita di Alfio”), beginning with 222, Mascagni split the Soprani into two parts, notating Soprani II on the staff of the Contralti, as the register of Soprani I is about to rise. He never reverted to the original staff assignment, even though the register of the highest choral part is once again perfectly manageable for all sopranos beginning with 232. **BB** clearly implements both changes, whereas **SO** ignores them. Finally, **BB** occasionally provides meaningful dynamic levels not present in other sources, as, for instance, the orchestra in N. 3 (“Scena e Preghiera”) at 123.

pSO: Sonzogno, Performing Parts, n. d.; repr.

New York: Dover, 1993. **pSO** follows **BB** with the plate number. The parts are notated from the most authoritative piano-vocal scores) over, in confirming offering solutions confirming solutions the instruments (e.g., and parts (one or two) on the very careful in this regard be to clarify. In N. 2 (“Scena e Sortita di Alfio”) and 226–227, for instance, a passage in which he notated Tromboni II and III with Basso Tuba on a single staff, he wrote two parts in octaves, failing to clarify whether one or both of the trombones should take the upper part. **pSO** (with **BB**) assigns both trombones to the upper part. Likewise, **pSO** confirms evidence in other sources (see the Critical Notes to N. 1) that Mascagni scored *Cavalleria rusticana* for only two harps, one on stage and one in the pit, and that Basso Tuba was the standard instrument for the part vaguely labeled “Basso.” By contrast, **pSO** does not follow Mascagni’s distinction between Trombe and Cornette: the parts are labeled “Tromba” throughout.

Rare are the instances in which **pSO** provides the lone model for this edition. It does so in N. 7 (“Coretto e Brindisi”) at 144, where Mascagni (in **A**) specified “arco” only in the upper strings, suggesting that Violoncelli and Contrabbassi

continue to play “pizz.” on the beat while Violini II and Violen play “arco” off the beat. Whereas **BB** extends the “arco” at 144 to Violoncelli and Contrabbassi, **MIO** prefers the solution of **pSO**, withholding the “arco” until 170.

pSO^G: Sonzogno, Choral Parts with German Text, n. d.

Shortly after the publication of the instrumental parts, Sonzogno followed with choral parts (the chronology is based on the plate numbers: “E. 496 S.” for the instrumental parts, “E. 518 S.” for Tenori and Bassi, and “E. 519 S.” for Soprani and Contralti) for the German translation of Oskar Berggrün. **pSO^G** does not solve any problems that cannot be solved with the help of more authoritative sources (**A** and the manuscript piano-vocal scores) and thus was of virtually no significance in the preparation of this edition. Still, **pSO^G** was helpful on occasion. At the end of N. 1 (“Introduzione”), for instance, **A** includes the vocal parts only of the internal chorus, which ended dotted half notes in the final measure (124). In the manuscript piano-vocal scores, both internal and external chorus cut off an eighth earlier, the version adopted by this edition in agreement with **pSO^G**. In other instances, however, **pSO^G** reflects solutions that make less sense. Still in N. 3, at 93, for example, when the top staff of Coro interno in the manuscript piano-vocal scores comprises both Soprani and Contralti and assigns the lone part on that staff to Soprani, **pSO^G** assigns it to “Sop. I.” **MIO** (with **BB**) seems no problem with following the manuscript piano-vocal scores.

Libretto

MIO: Sonzogno, Original Printed Libretto, 1890

The original printed libretto has a cover and 24 pages. The title page includes the following information:

CAVALLERIA RUSTICANA / MELODRAMMA IN UN ATTO / DI / G. TARGIONI-TOZZETTI E G. MENASCI / MUSICA DEL MAESTRO / PIETRO MASCAGNI / MILANO / EDOARDO SONZOGNO, EDITORE / 14 – Via Pasquirolo – 14

The libretto has a couple of unusual characteristics. First, it includes neither a reference to the venue (the common phrase “da rappresentarsi al Teatro [...]”) nor the cast. And second, the name of the tenor protagonist is still spelled “Turridio” (as in **A**). Sonzogno must have rushed the libretto to print before the singers were confirmed. We can nevertheless be sure that this is the libretto sold in conjunction with the first run of performances at the Teatro Costanzi because three copies, preserved at the Fondazione Giorgio Cini in Venice and identical to the one examined for this edition, have been linked to it.¹²⁶ The singers are known from reviews and other

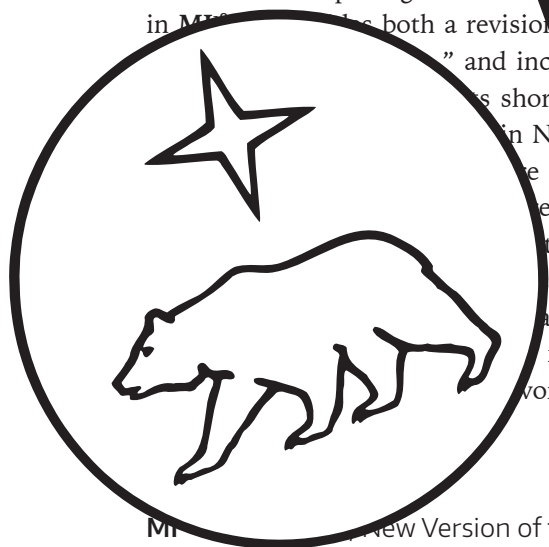
¹²⁶ Agostino Ruscillo, “*Cavalleria rusticana*, libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci: Edizione a cura di Agostino Ruscillo, con guida musicale

sources: Gemma Bellincioni (Santuzza), Annetta Gulì (Lola), Roberto Stagno (Turiddu), Gaudenzio Salassa (Alfio), and Federica Casali (Lucia).

The libretto, pieced together from the text Targioni-Tozzetti and Menasci sent to Mascagni in installments, presents the opera by and large as Mascagni set it to music, except for two verses he requested at the last minute to alleviate excessive repetition of original text in N. 5d (“Duetto Santuzza ed Alfio”; see “The History,” above). The libretto is also a reliable source for any punctuation Mascagni omitted in **A**. Of particular significance are the stage directions, which in general are more reliable than those included in **pvSO**. A good example occurs in N. 1 (“Introduzione”), where the stage directions in **MI**¹⁸⁹⁰ are compatible with the penciled addition in the prompter’s score (**A/I-Nc[sugg]**) but incompatible with the printed scores. The only real problem of the libretto is the text of the “Siciliana,” which would undergo numerous revisions due to its questionable dialect.

MI^{1890a}: Sonzogno, Revised Edition of the Original Printed Libretto, 1890

This version of the libretto fixes the problems of **MI**¹⁸⁹⁰: it corrects the spelling of Turiddu’s name (it was “Turiddo” in **MI**¹⁸⁹⁰), it is both a revision and Italian translation of



MI¹⁹⁸¹: New Version of the Libretto, 1981

This version of the libretto makes another attempt at improving the dialect of the “Siciliana.”¹²⁸ In addition, it prints the verses Mascagni requested for N. 5d (“Duetto Santuzza ed Alfio”) in the correct order. More important to the preparation of this edition, **MI**¹⁹⁸¹ suggests in “Scena XI” that Lucia and Turiddu be on stage alone (that is, without any part

of the chorus). Although this suggestion is not born out by contemporary sources, it is in line with Mascagni’s original intention.

Staging Manuals

DS: Sonzogno, *Messa-in-Scena*, Milan, 1891

In 1891 Sonzogno published a *disposizione scenica*, a staging manual in the tradition of the French *livrets de mise en scène*. Unlike the French models, **DS** lacks any diagrams. The title page of this document is as follows:

CAVALLERIA RUSTICANA / MELODRAMMA IN UN ATTO / DI / G. TARGIONI TOZZETTI E C. MENASCI / MUSICA DEL MAESTRO / PIETRO MASCAGNI / MESSA-IN-SCENA / MILANO / EDICOLA SONZOGNO, EDITORE / 14 – Via Pasquirolo –

The document was first described by Arne Langer but then disappeared from scholarly view.¹²⁹ It was subsequently “re-discovered” and discussed in detail by Michele Girardi, who posits that it was published in connection with the first performance at the Teatro alla Scala (5 January 1891) and that it codifies the interpretive norms for future stagings.¹³⁰ It is undoubtedly true, as Girardi suggests, that **DS** codifies the staging of the earliest performances, but it does not codify the staging of the premiere; the discrepancies between the instructions in the libretto and the prompter’s score, on the one hand and the printed piano-vocal score and the staging manual, on the other, are simply too fundamental to allow for such a conclusion (the blocking of the chorus in the “Introduzione” is the most obvious example; see the description of **A/I-Nc[sugg]**, above). Furthermore, there is no reason to believe that Mascagni ever authorized the staging as codified in **DS**. Nevertheless, **DS** is a significant document: not only is it the first staging manual published by Sonzogno, it also adds information, not found anywhere else, about the number of tables, chairs, and cups needed for the “Brindisi” and the staging of the finale. For details, see “Problems in Editing and Performing *Cavalleria rusticana*,” below.

Recordings

Mascagni made two recordings of *Cavalleria rusticana*, both with Lina Bruna Rasa, his favorite Santuzza. They were made 48 and 50 years after the opera’s premiere and thus can reflect Mascagni’s original intentions only filtered through years of exposure to problematic performing materials. Nevertheless,

all’opera,” in Leoš Janáček, Šárka [and] Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, [Program book] edited by Michele Girardi and Elena Tonolo, La Fenice prima dell’opera 7 (Venice: Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2009), 88–102 (here 82).

¹²⁷ Girardi (“*Cavalleria rusticana* 1890–1891,” 429) suggests the revisions to the libretto were made for Milan. For the cast of the Livorno performance, see Flury *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*, 33.

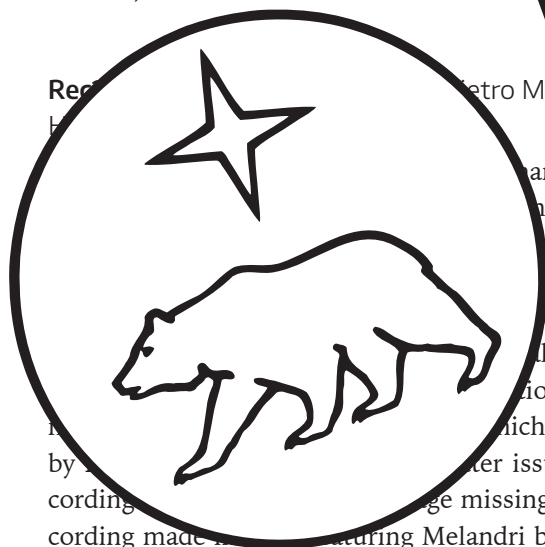
¹²⁸ Matteo Sansone, “Verismo: From Literature to Opera” (Ph.D. diss., University of Edinburgh, 1987), 46–47.

¹²⁹ Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, *Perspektiven der Opernforschung*, ed. Jürgen Maehder and Jürg Stenzl, 4 (Berne: Lang, 1997), 287–97.

¹³⁰ Girardi, “*Cavalleria rusticana* 1890–1891,” 492.

these recordings offer valuable insights where other sources are silent. For instance, Mascagni does not usually specify whether a note on the staff of “Gran Cassa e Piatti” should be played by both the bass drum and cymbals or the bass drum alone. As the latter instrument can be prominently heard even on historical recordings, **MIO** uses them to clarify the orchestration. With regard to tempo fluctuations, the recordings are helpful in confirming the need for instructions where their absence would raise eyebrows. In the iconic “Brindisi” (N. 7, 127ff.) with its frequent instructions of “rit.” and “a tempo” in “Viva il vino ch’è sincero,” for instance, Mascagni did not write the expected “rit.” at 152 and 164. That these omissions are accidental is suggested not only by the contextual instructions but also Mascagni’s two recordings.

MIO does not by default accept Mascagni’s recordings at a standard for this edition, however. The dynamic explosion in N. 4 (“Scena e Preghiera”) at 5, for instance, which seems to go back to the publication of **SO** and **pSO** and which is reflected in Mascagni’s recordings, has no basis in any of the manuscript sources and is thus relegated to the Critical Notes. The same pertains to the tempos, which in general are much slower than the instructions in the various scores, sometimes by a factor of two, as in N. 5 at 72 and 73 (N. 6 (“L’intermezzo”).



Rec¹⁹⁴⁰: Recording Conducted by Pietro Mascagni, The
 b
 ance at the
 ber 19
 The cast
 ria Meloni (Lola),
 Alfio), Rino Gallo-
 Orchestra of the Opera
 all cuts, one in N. 2
 ion, the recording is
 which 37–56 are replaced
 by
 ter issue of the same re-
 cording
 ge missing in N. 8 with a re-
 cording made
 Melandri but a different con-
 ductor, Lorenzo Molajoli.¹³¹ The timing of this issue is 78:36.

Particularly interesting is Mascagni’s interpretation in N. 8 (“Finale”) of the climactic phrase “un bacio, un bacio mamma, un altro bacio... un altro bacio, addio...” (176–181). It has become standard to follow **SO** and **BB** in thinning the orchestral texture beginning with 178 and introduce a **p** on the fourth beat of that measure. But there is not trace in **A** of a thinning texture, and the manuscript piano-vocal scores make it clear that the **p** should not be reached until 181, via ➤ markings at 179 and 180. Unlike **Rec**¹⁹⁴⁰, **Rec**¹⁹³⁸ seems to follow the earliest manuscripts.

¹³¹ See Richard Caniell, “*Cavalleria rusticana*: Recording Notes,” liner notes to Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Guild Historical GHCD 2241.

Rec¹⁹⁴⁰: Recording Conducted by Pietro Mascagni, Milan, 1940 (HMV DB 3960–3970)

Fifty years after its premiere, Mascagni recorded *Cavalleria rusticana* with the following cast: Lina Bruna Rasa (Santuzza), Maria Marcucci (Lola), Beniamino Gigli (Turiddu), Gino Bechi (Alfio), Giulietta Simionato (Lucia), and the Orchestra and Chorus of the Teatro alla Scala. The recording was made at the Milan Conservatory 14–20 April 1940 and first issued in June of 1940. At 82:20, it is somewhat longer than **Rec**¹⁹³⁸, in part because it presents the opera without additional cuts, in part because the tempos are often exceedingly slow.

As an introduction to the recording, Mascagni emphatically declaims the following text: “Dear listeners I am Pietro Mascagni, and I am addressing you to say to you that my *Cavalleria rusticana* is turning fifty years old. It is associated in my memory with so many demonstrations of kindness that I could not resist the invitation of the noble ‘His Master’s Voice’ to present my record in its entirety and for the first time under my direction. My creature, which is brought to life [here] by the most celebrated artists and by orchestral and choral forces that are unrivaled in the world, will therefore remain a better representation of myself than any autographed portrait. And I, who have signed so many autographs, have never issued any with greater pleasure because it is the most vivid one that can be given, and it is the one that best represents me in the dual capacity of author and conductor of my own music. I cordially greet you before I raise my baton. As **Rec**¹⁹⁴⁰ makes clear, the HMV recordings are Mascagni’s first one, even if, strictly speaking it is his last complete one.

Problems in Editing and Performing *Cavalleria rusticana*

At first sight, the creation of a critical edition of *Cavalleria rusticana* would appear to be a straightforward task: we have an easily accessible autograph full score written in a meticulous hand, and scholarship on Mascagni in general and *Cavalleria rusticana* in particular is abundant. But the first impression is deceptive, because Mascagni and Mugnone made substantive revisions in preparation for the premiere. These revisions – ranging from cuts to transpositions and performing instructions – were made by a variety of hands (including Mascagni’s) and generally in pencil, turning the autograph score into a messy document and raising issues of authorship. This section of the Preface will address these revisions in conjunction with the associated question of authorship and then turn to unrelated issues of potential interest to performers.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Number	Measures transposed	Degree of transposition
N. 3 (“Scena e Preghiera”)	11–139 (the end of the number)	Down a whole step (probably changed from “½ tonto sotto” on p. 73 of the autograph score), from A major to G major
N. 4 (“Romanza e Scena”)	the entire number	Down a half step, from F minor/major to E minor/major
N. 5 (“A. Duetto Santuzza e Turiddu,” “B. Stornello di Lola,” “C. Seguito del Duetto,” and “D. Duetto Santuzza ed Alfio”)	184–314 (= the entire “Seguito del Duetto”)	Down a half step in a harmonically unstable context
N. 8 (“Finale”)	34–192	Down a half step in a harmonically unstable context

An example of the second category of cuts (reducing a taxing choral part), appears in N. 2 (“Scena e Sortita di Alfio”). The bulk of this number (Alfio’s song with choral refrain) was occasionally criticized in early reviews, but Mascagni did not change the music *per se*, let alone suppress it. He did, however, at the cost of formal clarity, cut an entire refrain and stanza of complex counterpoint (for detailed explanation, see “The History,” above, and Appendix 1, N. 2, Cut 4). Sure, intended to impress the audience, the change seems to have been too taxing for the audience, at least in the short period leading up to the premiere. The number of cuts appear in 1907

Such transpositions are not problematic if they encompass an entire number and preserve logical harmonic connections with the preceding and subsequent ones. But the connection between NN. 2 and 3, for instance, would have been awkward (from E major to E-flat major) had Mascagni transposed N. 3 from the start: he thus delayed the transposition until m. 11, where he replaced an already surprising harmonic shift by an equally surprising one. With the transposition continued through the end of N. 4, the original tonal relationship between NN. 3 and 4 underwent only a minor change, and that

The transpositions in N. 5 and N. 6 are different. They begin and end *within* a number of repeated cuts that led to seams more obvious than those of the original version. The transposition in N. 6, for instance, extends from Turiddu's altercation with Alfio through the farewell to his mother. After Turiddu's "No, no!" at 33, Mascagni removed eight measures of transition to allow for an acceptable harmonic connection to the accented diminished seventh in cut 34, now a half step lower (compare with Appendix 1, N. 5, Cut 1). But without the cut, he also eliminated the morose chromatic and dynamic preparation, thus introducing greater discontinuity.¹³⁴ For the return to the original key at 192, Mascagni cut four measures from an unnecessarily long passage of chromatic wandering, not only hiding the seam perfectly but also reducing the time between Turiddu's rushed departure and Lucia's oddly delayed reaction to it (compare with Appendix 1, N. 5, Cut 4).

Examples of dramatic transpositions had consequences for the opera's dramaturgy. In the first place, they exaggerate beyond the composer's original conception what Hans-Joachim Wagner called the "Dramaturgie der harten Fügung," a dramaturgy of harsh junctures.¹³⁵ Wagner points to the "Preludio," in which the vocal "Siciliana" in a new meter and tempo interrupts the building up to a climax. Likewise, the dialogue between Santuzza and Lucia in N. 3 is interrupted by organ music heard from inside the church, and the "Duetto Santuzza e Turiddu" is interrupted mid-phrase by Lola's "Stornello."¹³⁶ Other examples of dramatic interruptions are difficult to find, but the ones created by transpositions elevate the number of harsh junctures beyond those Mascagni originally intended, even if they are not as extreme as the ones identified by Wagner.

135 Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten: Die Oper des italienischen Verismo* (Stuttgart: Metzler, 1999), 75 and *passim*. The concept is to some degree related to that of “interruption” as described by Ulrich Schreiber in “Die Kategorie des störenden Dritten: Zu Giacomo Puccini und seiner *Tosca*,” *Neue Zeitschrift für Musik* 147, no. 10 (1986): 4–7.

¹³⁶ See Wagner, *Fremde Welten*, 84, 87, and 90.

Finally, there is the fraught issue of tonal planning. Its relevance in nineteenth-century Italian opera, where transpositions were common for practical reasons, has often been debated.¹³⁷ But there are clear signs of tonal planning in *Cavalleria rusticana* where many of the numbers are rooted in the keys of F and A (whether major or minor). The opera begins and ends in F; Santuzza's "Romanza," Lola's "Stornello," and the "Intermezzo" are in F; the "Introduzione," the "Preghiera," and the beginning of the "Finale" are in A; and N. 5 begins in A and ends in F. The more ostentatious numbers – Alfio's "Sortita" and Turiddu's "Brindisi" – are located outside this axis, in E and G respectively. With the transpositions, this plan is seriously disturbed: both the "Preghiera" and the "Romanza" are now in the respective keys of G and E, that is, in the realm of the ostentatious, and both the second half of the duet between Santuzza and Turiddu and Turiddu's solo in the "Finale" are now in A-flat, a key without any significance elsewhere. The transpositions have obviously not prevented the opera's success, but if we presume that Mascagni selected his keys for musical and dramatic reasons, performance in the original keys would better reflect his original intent and create an effect desirable for both historical and dramatic reasons. In all, it is safe to say that the keys of *Cavalleria rusticana* are in line with the operatic trend in the second half of the nineteenth century toward less repetition and tighter connections.

It would be wrong to advocate for performance in the original keys of course. More recently, M. M. Mason (1998) and Rec¹⁹³⁸ and Rec¹⁹⁴⁰, observed that Mascagni never expressed any desire to rework the opera, publicly or privately. The editor, conductor, and journalist, however, wrote in 1939: "The contacts with Mascagni have determined whether the variants and corrections were determined by himself or by Leopoldo Mugnone, the author of the piano-vocal score."¹⁴⁰ We conclude that the cuts and transpositions marked in the photograph score were made either by Mascagni

or with his endorsement. They can be honored on safe authorial grounds and are honored in this edition. Still, performers may wish to restore some or all of the cuts and original keys. Such a restoration, however, requires more than the reinsertion of the cut measures or return to the original keys of the transposed measures. Rather, it must include the original transition to and from these measures if modifications were made in the process of cutting or transposing. Likewise, a return to the original keys requires the restoration of notes raised, redistributed, or omitted either because they had fallen out of range or become unplayable as written (e.g., in double stops). And in one case, it even requires a return to the original orchestration: in N. 5c ("Seguito del Duetto") at 232, where in the wake of the transposition the part of clarinet fell below the instrument's range and was reassigned to the harp, it should be returned to the clarinet.

Dynamics

The dynamic markings in *Cavalleria rusticana* are problematic in the sense that they are too often missing in A and need to be derived from the manuscript piano-vocal scores. Not even the manuscript piano-vocal scores provide them in sufficient number, however. At the climax of the "Preghiera," for instance, Mascagni wrote **fff** at 15 and **ff** at 16. In the two measures leading up to 15, however, he included the **<** markings, implying a drop in the dynamic level prior to a return to **fff**. MIO here inserts a drop to **ff** before each **<**. MIO does not always interfere, however, just because a dynamic marking appears to be missing. In N. 3 ("Scena e Preghiera"), for instance, none of the authoritative sources includes any dynamic marking between the **p** at 77 and the **ff** at 98. The editor of SO thought that a crescendo was required and added dynamic markings to that effect, an interpretation Mascagni follows in Rec¹⁹³⁸ and Rec¹⁹⁴⁰. Nevertheless, MIO prints the passage without crescendo (following A), as a dynamic surprise at 98 makes sense as well.

A problem of a different sort pertains to the performing forces placed backstage, forces that on account of their distance from the audience sound softer than those in the pit. In N. 3 ("Scena e Preghiera"), for instance, Mascagni provided no dynamic instructions for the chorus, let alone any clue to the way in which a balance between Coro interno (backstage) and Coro esterno (onstage) should be obtained. MIO suggests dynamic levels as they are perceived in the auditorium not as they are performed. Likewise in the "Intermezzo" at 20, where an organ backstage needs to be balanced with the orchestra in the pit, the only dynamic marking in A is a **f** in the part of the organ, added by a later hand in pencil; there are no clear dynamic instructions in any other part (whether in A or the manuscript piano-vocal scores). Rather than concoct a dynamic level for the remaining parts (as the printed sources

¹³⁷ The argument between Siegmund Levarie and Joseph Kerman about *Un ballo in maschera* is a particularly good example. See Siegmund Levarie, "Key Relations in Verdi's *Un ballo in maschera*," *19th-Century Music* 2 (1978): 143–47; and Joseph Kerman, "Viewpoint," *19th-Century Music* 2 (1978): 186–91.

¹³⁸ See Orselli, *Pietro Mascagni*, 47; Andreas Giger, "Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term," *Journal of the American Musicological Society* 60 (2007): 271–316; and Carolyn Abbate and Roger Parker, *A History of Opera*, updated edition (New York: Norton, 2015), 398. The cuts Mascagni made in *Cavalleria rusticana* encouraged Sonzogno to demand similar cuts from Ruggero Leoncavallo in his *Pagliacci*. See Andreas Giger, "Preface" to the critical edition of Leoncavallo's *Pagliacci*, *Masterpieces of Italian Opera* (Kassel: Bärenreiter, 2020), XXIV–XXV.

¹³⁹ The 1938 recording has been re-issued on CD multiple times (Bongiovanni GB 1050; Fourties 317; and Grammofono 2000 GRM 78726); the 1940 recording was first issued on 78s (HMV DB 3960–3970/2BA 3811–3830). See Flury, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*, 234.

¹⁴⁰ Fiorda, *Arte, beghe e bizzie*, 173. Fiorda received from Mascagni the manuscript vocal score now held at I-Rsc.

do), **MIO** follows **A** in confining the **f** to the organ backstage and assigning the instruments in the pit a relative “sentito” to assure they can be heard.

Tempos

There are four significant sources of metronome markings in *Cavalleria rusticana*: those Mascagni originally included in **A**, those he or a later scribe added to **A** in pencil, those present in the manuscript piano-vocal scores, and those present in **pvSO**. These markings do not always agree. In **A**, for instance, N. 6 (“Intermezzo”) originally had no metronome marking. A later hand in pencil added “♩ = 54,” slightly slower than the ♩ = 56 of **pvSO**. Original metronome markings (as opposed to penciled additions) are rare in **A**, which does not mean that Mascagni did not have clear ideas about tempo. He simply provided them on a consistent basis only in his autograph piano-vocal score, annotating the metronome marking at the beginning of N. 1 (“Introduzione”) of the autograph full score: “Per i tempi osservare la riduzione per quanto è più nota.” As this page was at the time the first one of the full score (he did not originally submit a “Preludio”), the instruction is clearly intended to govern the entire opera.

Between the many instructions to slow down or speed up, Mascagni often failed to indicate where the base tempo should resume. **MIO** supplies this guidance usually via an editorial “a tempo.” The placement of the “a tempo” is by no means always obvious, nor is its inclusion necessarily warranted. In N. 5c (“Seguito del Duetto”), for instance, Mascagni builds up to a climax at 227 via an “animando” and ♩ and then

slows down at 227 via a “rit.”⁹ At 228, Mascagni surely intended to return to a steady tempo. But what tempo? The only instruction to be found there is an ambiguous “sostenendo il canto,” clearly reserved for the melodic instruments. Mascagni’s tempo on **Rec**¹⁹³⁸ and **Rec**¹⁹⁴⁰ is much slower than the base tempo (♩ = 66). **MIO** nevertheless adds “*a tempo*,” albeit with some hesitation.

Instruments

Basso

Mascagni generally labeled the lowest brass part a generic “Basso”; only on the very last page of the manuscript (271 = 243) did he use a different, equally generic term: “ophikleide.”¹⁴¹ During the early history of *Cavalleria rusticana* in Italy, the part was probably performed on a contrabass trombone (also known as the “trombone basso Verdi”) pitched in C♭, sounding as notated. Ettore Panizza, who edited a second revised and updated Italian edition (1912) of Berlioz’s *Grand Traité d’instrumentation*, writes: “Today this trombone has become very common in Italian orchestras, and almost all the parts for ophicleide or for tuba are played on the *trombone Verdi*. The instrument is chromatic, like all of those with valves; its range is as follows: [E]♭.”¹⁴² At the “Congresso dei musicisti italiani” of 1881, the attendees voted in favor of the bass tuba as the instrument best suited to play the lowest brass line, but it took over forty years to be accepted. The reason for the slow acceptance was most likely that the contrabass trombone blended better with the remaining trombones than did the bass tuba.¹⁴³ In all of A there is exactly one staff assignment to “Basso Tuba,” at the beginning of N. 7 (“Coretto e Brindisi”), and it is in a later hand in pencil. In light of the 1881 recommendation and the gradual adaptation of the bass tuba as the lowest brass instrument, MIO follows suit, assigning the part to “Basso [Tuba]” throughout, even though the use of the *trombone Verdi* would be appropriate as well.

Cornets and Trumpets

Mascagni variably annotated the staff for the top brass instrument “Cornette,” “Trombe,” and “Trombe o Cornette.” There is enough evidence to suggest that his choices, noncommittal-

141 Here, Mascagni lists the instrumentation for the added introduction to N. 7 ("Coretto e Brindisi"). Regarding the "cimbasso," see Renato Meucci, "The Cimbasso and Related Instruments in 19th-Century Italy," trans. William Waterhouse, *The Galpin Society Journal* 49 (1996): 143–79 (here 157). The original Italian publication is Renato Meucci, "Il cimbasso e gli strumenti affini nell'ottocento italiano," *Studi verdiani* 5 (1988–89): 109–62 (here 125).

142 Quoted in Meucci, "The Cimbasso and Related Instruments," 159. Quoted in Meucci, "Il cimbasso e gli strumenti affini," 128.

143 Meucci, "The *Cimbasso* and Related Instruments," 160; Meucci, "Il cimbasso e gli strumenti affini," 129.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

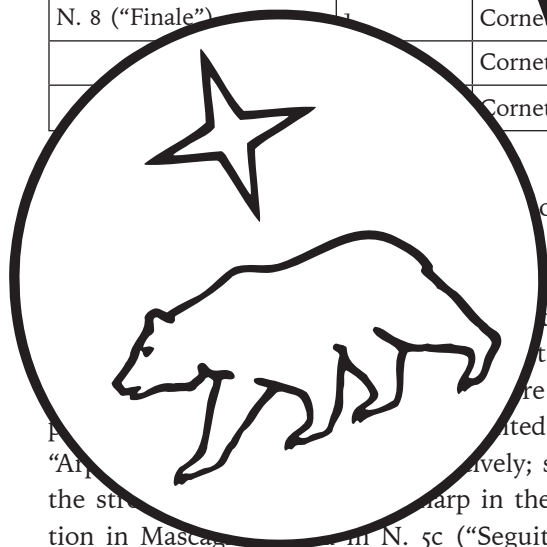


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Table 4: Mascagni's staff assignments of the highest brass part

Number	Measure	Annotation of the staff in the original, untransposed version
Preludio	1	Trombe o Cornette in Sib
N. 1 ("Introduzione")	1	Trombe o Cornette in La
N. 2 ("Scena e Sortita di Alfio")	1	Trombe o Cornette in La
N. 3 ("Scena e Preghiera")	[tacet]	
	53	Cornette [in La]
	Cut 1 at 26	Cornette [in La]
N. 4 ("Romanza e Scena")	1	Trombe in Sib
N. 5	1	Trombe in La
	365	Cornette in Sib
N. 6 ("Intermezzo")	[tacet]	
N. 7 ("Coretto e Brindisi")	1	Trombe [in La]
	43	Trombe in Sib (added by later hand in pencil)
	111	Trombe in La
N. 8 ("Finale")	1	Cornette in Sib
		Cornette in La
		Cornette in Sib



to due harps."¹⁵² In the theater could in which the "Si- tage. This inquiry t included only the re are there distinct ted only two (labeled "Al- ively; see pSO). Perhaps the str- harp in the pit is an annota- tion in Mascagni in N. 5c ("Seguito del Duetto") at 232. Here, the clarinet originally took over the arpeggiated accompaniment from the harp to create a change of color for Santuzza's phrase "La tua Santuzza piange e t'implora." Due to the transposition a half step down, however, some notes in the clarinet part fell out of range. Mascagni thus transferred the part to the harp in pencil, obliterating the change of color and annotating "resta l'arpa" (singular). In short, it appears that Mascagni required two harps total, one on stage and one in the pit. Only the "Preludio" calls for both parts, albeit not at the same time. Still, the forty seconds between the end of the part in the pit and the beginning of part on stage are hardly enough for a performer to cover both parts.

¹⁵² Quoted in Daniele Cellamare, *Pietro Mascagni: "Cerignola, culla della mia musica,"* 64.

The phrase "arpe gotiche" mentioned above, is intended to distinguish the instruments from the "arpe greche." Both are double-action instruments built by Érard. The "arpa greca" was decorated in "Grecian" style and strung with gut in the upper octaves and wire-covered silk in the lowest octave; it had a range from E_1 to e''' . The "arpa gotica," by contrast, was a somewhat larger model, decorated in "Gothic" style and strung in the lowest octave-and-a-fourth with wire-covered brass strings; it had a range from C_1 to f''' .¹⁵³ In the two numbers singled out above, Mascagni required dyads with a lower note of C_1 , available only on the "arpa gotica"; these were to be transposed up an octave on other instruments.

Piccolos

In *Cavalleria rusticana*, piccolos play a minor role. It is surely for this reason that, in the autograph manuscript, an unknown hand in pencil indicated a way in which the first two numbers could be adapted to performance with only one piccolo: in N. 1 ("Introduzione") this hand canceled the part of the second piccolo at 93–98 and crossed out both piccolos at 113–124, assigning the parts to the oboe an octave lower. No such accommodation was made at 206–207 or 214–215, however, even though the oboes are silent and could cover the piccolo parts. In N. 2 ("Scena e Sortita di Alfio") at 23, the same hand presumably assigned the second piccolo to the second flute ("Cavalleria del 2° ott.") and at 24 crossed out the first piccolo, a part shared with the first flute. No such accommodations appear after this point and could easily be made. Their presence in A suggests that the Teatro Costanzi had only one piccolo player (beyond the two flute players). As the use of only one piccolo player was clearly not Mascagni's intention, MIO confines the alternative scoring to the Critical Notes.

Articulation

Slurs

Mascagni uses four types of slurs: those that (1) indicate bowing, (2) function as expressive signs, (3) are part of triplet markers (in lieu of brackets), and (4) seem to have no other function than duplicating that of the beam. MIO preserves the first three types. In triplets, however, the function of the slur is not always clear, because it could be an actual slur, part of the triplet marker, or both. In general, MIO turns the slur of a triplet marker into a bracket only if there is an overarching slur, presuming that in such a case, the triplet slur is not intended to function as an actual slur. There are exceptions, however. In N. 5d ("Duetto Santuzza ed Alfio") at 368–369 of

¹⁵³ Sue Carole DeVale, "The Double-Action Pedal Harp," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., 29 vols. (London: Macmillan, 2001), 10:914–15.

Santuzza's part, even the subordinate slurs over the triplets seem to function as slurs, as the articulation in the parallel instrumental parts confirms. If a slur only duplicates the function of the beam, **MIO** eliminates it, as for instance in N. 5c ("Seguito del Duetto") at 209 and 211.

Staccato dots

There are lengthy passages in which Mascagni wrote staccato dots initially but then abandoned them. In such passages, it is unclear not only for how long the staccato articulation should be maintained but also to what parts, if any, they should be extended. In N. 2 ("Scena e Sortita di Alfio") at 142, for instance, Mascagni wrote the refrain ("O che bel mestiere") with staccato dots, both in the theme and the accompaniment. At 200–217, where he treated the theme in a semblance of invertible counterpoint, he replicated not a single staccato dot, even though he did replicate the accents of those notes that were accented at 142ff. Likewise in N. 3 ("Scena e Preghiera"), beginning with the "Inneggiamo" theme at 30, Mascagni wrote staccato dots only in Cornetta I and Flauto II, abandoning them after the first three eighth notes (the instruction "stacc." makes no sense, however, if the staccato is to continue). He did not write any staccato instruction in any instrument, except for Oboe I and Clarinet I on measures of 63 and the downbeat of 64, and for Flauto II on all eighth notes of 65. Neither in the manuscript nor the printed sources are there staccato instructions, and **MIO**'s solutions take account of the needs of the instruments. They are indicated in the Musical Notes.

fingerings in the string instruments. In light of the fact that these fingerings are no longer applicable in the case they are suppressed rather than replaced.

Staging

Neither the autograph full score (**A**) nor the original printed libretto (**MI**¹⁸⁹⁰) abound in stage directions. If we relied solely on these two sources, the stage at the beginning of the opera would remain empty through four fifths of the "Introduzione," a total of 375 measures or the first fourteen minutes of an eighty-minute work. The need for additional stage directions is evident in the prompter's score (**A/I-Nc[sugg]**), where a later hand in pencil recorded the blocking of N. 1 ("Introduzione"). In addition, between the premiere in Rome and the first production in Milan, Sonzogno compiled a manual (**DS**) that reflects the staging of early productions, if not the staging of the premiere in Rome. It is important to keep in mind that Sonzogno, like Ricordi since the mid-nineteenth century, was primarily interested in controlling for financial gain as many aspects of the opera as possible. This desire pertained not only to the blocking but equally to the set designs and costumes, about which we are well informed.¹⁵⁴ Due to **DS**'s ideological nature and partial incompatibility with the earliest sources, **MIO** does not by default supplement stage direction with those from **DS**. But there are instances where **DS** has proven helpful, especially with regard to the movements of the chorus after Alfio's appearance in N. 8 ("Finale"). **MI**¹⁸⁹⁰ and the manuscript piano-vocal scores have all women exit with Lola ("tutte le donne escono conducendo Lola") but say nothing about the men. Other early sources too are silent on this regard except for **DS**, where some women leave with Lola, most basses with Alfio, and most tenors with Turiddu, part of the chorus remaining on stage. Nevertheless, this concept does not seem to be compatible with Mascagni's intentions. At the very end of the opera, after the second scream of "Hanno ammazzato compare Turiddu," Mascagni wanted the *entire* chorus to return on stage (the direction in **A** for the chorus is "Tutti entrano precipitosamente"). In other words, prior to the screams, the stage must be empty except for Lucia and Santuzza. **MIO** thus sends all women offstage with Lola, all basses with Alfio, and all tenors with Turiddu (SCENA X). **MI**¹⁹⁸¹ implicitly confirms this interpretation by restricting the heading for "SCENA XI" to Lucia and Turiddu and bringing Santuzza and the "Paesani" back in the course of "SCENA XII," Santuzza prior to the screams, the "Paesani" after.

Andreas Giger (Baton Rouge, summer 2024)

¹⁵⁴ "Cavalleria rusticana," *Il teatro illustrato* 10, no. 119 (November 1890): 162. The costume designs (presumably for the premiere at La Scala) appear on p. 164. The set designs probably associated with the premiere appear in Valetta, "Le opere premiate al Concorso del Teatro Illustrato rappresentate al Teatro Costanzi di Roma," *Il teatro illustrato* 10, no. 114 (June 1890): 85–87, 90 (here 85). A similar set, used for the premiere at La Scala, is pictured in an etching by Antonio Bonamore in Pompei, *Pietro Mascagni*, 85 and 87.

Introduzione

La Storia

Pietro Mascagni si affermò sulla scena operistica in un periodo di apparente crisi dell'opera italiana. Verdi aveva ormai raggiunto un'età avanzata e, sebbene avesse ancora in serbo *Falstaff*, era chiaro che la sua carriera fosse in procinto di concludersi. Puccini, dopo *Le villi* e la prima versione di *Turandot*, non era ancora la celebrità che sarebbe diventato di lì a poco. Gli altri compositori non destavano molte speranze: il successo di *Guarany* (1870) apparteneva a un compositore di Alfredo Catalani, non a un italiano. L'affermazione di Verdi a questa postuma, aveva abbandonato il teatro con il suo direttore, e si era ritirato nella cittadina di Bassano del Grappa all'insegnamento di musica. Lasciava, stava componendo, cercando di porre fine a una vita che sapeva di possedere. In alcuni suoi scritti, senza editore e con scarse risorse.

Fino a poco dopo il debutto di *Cavalleria rusticana*, Mascagni lavorò in un relativo anonimato, e ben poche sarebbero le informazioni su questa fase della sua carriera se egli non fosse stato un prolifico scrittore di lettere. Purtroppo, la maggior parte della corrispondenza a lui destinata sembra andata distrutta durante il bombardamento aereo di Milano del 1943.¹ Le lettere scritte da lui, tuttavia, offrono un vivido resoconto della genesi dell'opera, sebbene solamente dalla prospettiva del compositore. Narratore appassionato, Mascagni era infatti incline all'enfasi e alla distorsione, soprattutto con il passare degli anni. Di conseguenza, è difficile corroborare molti degli aneddoti riportati nelle prime biografie e poi ripresi in

quelle successive, una situazione resa ancora più complicata da frequenti citazioni inesatte. Più recente, i suoi biografi hanno cominciato a distinguere tra verità e finzione, ma molto rimane ancora da fare.³

La storia di *Cavalleria rusticana* cominciò il 2 giugno 1888. Mascagni narra di essere stato in procinto di acquistare *Il corriere della sera* quel giorno, con la sua abitudine, ma la consegna del giornale fu ritardata ed egli si trovò a comprare *Il secolo*, dove trovò l'annuncio del secondo concorso indetto da Sonzogno. Il bando prevedeva l'invio di un'opera in un atto unico entro il 30 maggio 1889 (i tre titoli finali si sarebbero stati rappresentati nell'autunno di quell'anno). Prescriveva le modalità di valutazione e forniva le linee guida per la spedi-

² Per alcuni esempi di biografie edulcorate, si veda Edoardo Pompei, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte* (Roma: Tipografia editrice nazionale, 1912); Daniele Cellamare, *Mascagni e la Cavalleria visti da Cerignola* (Roma: Fratelli Palombi, 1941); Salvatore De Carlo, *Mascagni parla: Appunti per le memorie di un grande musicista* (Milano: De Carlo, 1945); *Cinquantenario della Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, 1890-1940: Le lettere ai librettisti durante la creazione del capolavoro (inedite)*, a cura di Giovanni Cenzato (Milano: Bestetti, s.d.). Uno dei pochi studiosi che ha posto l'attenzione sul problema delle esagerazioni biografiche è Marco Vallora nel suo "La storia di *Cavalleria* e lo spettro del verismo", in *Quartetto della maledizione: Materiali per Rigoletto, Cavalleria e Pagliacci*, Fanciulla, a cura di Gae Aulenti e Marco Vallora (Milano: Ubulibri, 1985), 37-68, in particolare 37.

³ Cfr. in particolare Alan Mallach, *Pietro Mascagni and His Operas* (Boston: Northeastern, 2002) e Cesare Orselli, *Pietro Mascagni* (Palermo: L'Epos, 2011).

⁴ Cellamare, *Mascagni e la Cavalleria*, 55; e De Carlo, *Mascagni parla*, 171. Il nome ufficiale del concorso era "Concorso del giornale *Il teatro illustrato*". Si veda, per esempio, "Concorso del giornale *Il teatro illustrato*: Relazione della Commissione", *Il teatro illustrato* 10, n. 114 (Maggio 1890): 82-83. Per questioni di convenienza, in queste pagine si adotta la più comune denominazione "Concorso Sonzogno". Il concorso fu annunciato per la prima volta nel mensile pubblicato da Sonzogno *Il teatro illustrato* ("Concorso", *Il teatro illustrato* 8, n. 90 [June 1888]: s.p.) e nel quotidiano *Il secolo* ("Eco dei teatri", *Il secolo*, 13-14 giugno 1888, 3). In entrambi, una descrizione completa del concorso fu pubblicata poco dopo: "Vita artistico-letteraria: Incoraggiamento ai giovani compositori italiani", *Il secolo*, 22-23 giugno 1888, 2; e "Incoraggiamento ai giovani compositori italiani: Concorso", *Il teatro illustrato* 8, n. 91 (luglio 1888): 98. Per uno sguardo sui concorsi indetti da Sonzogno, si rimanda a Remo Nannetti, "The Sonzogno Concorsi, 1884-1906", versione ampliata nel 1997 di un articolo originariamente pubblicato in *Renaissance and Other Studies: Essays Presented to Peter M. Brown*, a cura di Eileen A. Millar (Glasgow: University of Glasgow, 1988), https://www.academia.edu/42059616/The_Sonzogno_Concorsi_1884_1906 (ultimo accesso: 2 gennaio 2021).

¹ Cfr. Ugo Bernardini Marzolla, "Spunti di storia delle opere di Pietro Mascagni da un carteggio perduto", in *Pietro Mascagni: Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, a cura del Comitato onoranze nel 1° centenario della nascita (Livorno: Il telegrafo, 1963), 59-189, 61.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

perse la lettera di Salvestri.¹⁴ In seguito, ciò sarebbe costato assai caro a Sonzogno.

Il 17 gennaio, Mascagni notificò la ricevuta dei versi fino alla fine della “Romanza” (N. 4) e dichiarò di aver composto il “Preludio”, il coro iniziale (N. 1) e la “Sortita” di Alfio (N. 2). Egli inoltre si profuse in elogi nei confronti del librettista: “ottimamente.– Impossibile fare meglio.– Impossibile indovinare maggiormente mio gusto”.¹⁵ Con sua zia Maria, tuttavia, Mascagni si lamentò di non riuscire a comporre perché, sebbene avesse un libretto, non possedeva un pianoforte. La sollecitò pertanto a prestargli il denaro necessario, promettendo di restituirglielo entro la fine dell’anno.¹⁶ In una lettera successiva, egli aggiunse: “Non manca che il pianoforte, il quale è pronto e verrà subito, appena avrò il danaro”.¹⁷ Alla fine la zia Maria gli prestò la somma necessaria – o quanto meno una parte. Il 15 febbraio Mascagni confermò di aver ricevuto il pianoforte e commentò: “Adesso sì che posso comporre a mio piacimento; mi sento proprio rinato; era tanto tempo che lo desideravo”.¹⁸

L’esigenza di avere un pianoforte fornisce suggerimenti sul processo compositivo di Mascagni. Fino alla generazione di Verdi, i compositori iniziavano con la stesura di schizzi preliminari e poi stendevano le linee vocali e le parti strumentali più importanti (di solito, quella del basso e in quelle che poi sarebbe diventata la partitura autografa). Questa fase della preparazione era comunemente chiamata “partitura scheletro” e veniva fornita alle compagnie d’opera e agli editori di prima.

Ma tanti pressero e non potevano aspettare, terminando i loro strumenti di lavoro. In teologia, si dice che Dio, quando ha una idea, la comunica alla voce, cercando di farla capire ai poeti, finché non ha trovato il compositore che scrive la musica. E così segue:

Quando già completamente immerso nell’ambiente, con tutta la sua anima musicale. [...]

Il suo abbozzo rappresenta sempre tutta la composizione nel concepimento musicale: a me l’idea musicale si presenta intera e già perfezionata in tutte le sue parti; per cui, quando la riproduco sulla carta per la prima volta, è come se le dessi l’ultimo tocco di cesello.

¹⁴ La struttura del libretto e talora perfino alcuni passi seguono il dramma. Targioni-Tozzetti sostiene di aver lavorato sulla prima parte del libretto da solo (fino a circa la metà del duetto tra Santuzza e Turiddu). Da questo punto in poi, Menasci si unì a lui al Circolo Filologico (dove Targioni-Tozzetti lavorava), lesse ciò che Targioni-Tozzetti aveva già scritto e cominciò a lavorare a fianco del collega. Dalla corrispondenza superstita, tuttavia, si evince che i ricordi di Targioni-Tozzetti sono tanto inaffidabili quanto quelle di Mascagni e dei suoi primi biografi. Targioni-Tozzetti, “Da *Cavalleria rusticana* a *Vistilia*”, 117.

¹⁵ Mascagni a Targioni-Tozzetti, 17 gennaio 1889; *Epistolario*, 1:85.

¹⁶ Pietro Mascagni a Maria Mascagni, 19 gennaio 1889; *Epistolario*, 1:87.

¹⁷ Pietro Mascagni a Maria Mascagni, 27 gennaio 1889; Biblioteca Comunale Labronica Francesco Domenico Guerrazzi, Livorno (d’ora in avanti, *I-LI*), Mascagn-SL, busta 1, ins. 3, n. 2; *Epistolario*, 1:87.

¹⁸ Pietro Mascagni a Maria Mascagni, 15 febbraio 1889; *Epistolario*, 1:89.

Avrai, infatti, notato che io non scrivo l’abbozzo sui soli due rigli del pianoforte, ma ne adopero tre, quattro, cinque, quanti me ne occorrono per non far mancare una nota, un semplice raddoppio.

È per ciò che la strumentazione mi costa poca fatica, quasi esclusivamente materiale.¹⁹

Nel caso di *Cavalleria rusticana*, Mascagni non poté permettersi di memorizzare anticipatamente l’intero libretto perché lo ricevette a sezioni. Ma probabilmente egli scrisse la musica dapprima in una dettagliata partitura ridotta (come nella sua descrizione), preparando in seguito la partitura completa e, in una fase finale, lo spartito per canto e pianoforte (oggi presumibilmente perduto), che era tenuto a spedire insieme alla partitura. Come scrisse ai suoi librettisti: “Finito il primo getto dell’opera [in partitura ridotta], feci la partitura completa che mi costò fatiche enormi, perché il tempo stringeva; finita la partitura a grande orchestra, bisognava farla in buona copia, la riduzione per canto e pianoforte”.²⁰

Tra le similitudini dopo l’acquisto del pianoforte, Mascagni scrisse dei suoi progressi tecnici come compositore in una lettera ad un amico intimo del suo periodo di studio a Milano, Vittorio (Vichi) Gianfranceschi. Mascagni era cosciente che il suo scarso impegno al conservatorio e la sua partenza affrettata lo avevano lasciato in seguito male preparato per affrontare una carriera di operista. Su Guglielmo Ratcliff, egli confessò:

Io ho sempre studiato pochissimo, e in questo hai un po’ [sic] ragione anche tu; d’altra parte tu dicevi bene, e visto che tu ora sei dello stesso pensiero: “Bisogna avere gusto!” ed io non sarò mai quello che vorrà negare questa verità, che per me è assolutamente innegabile. E così, come dicevo, o meglio immaginavo, il mio *Guglielmo* [...]. Io abbandonai malaguratamente [sic] Milano e, prima se ne presentò i tuoi sinceri applausi, dei tuoi amorosi incoraggiamenti, con i quali ad *immaginare* il mio *Guglielmo* [...]. Dopo i dolori di sangue, mi accorsi dolorosamente che non ero capace che di dare una troppo pallida idea di ciò che avevo immaginato e che tu tanto sinceramente avevi apprezzato. Mi trovai pigmeo,

¹⁹ Pietro Mascagni, “Come si scrive un’opera”, *La lettura: Rivista mensile del Corriere della sera* 7 (1907): 27–36, 31 e 34. Cfr. anche Mallach, *Pietro Mascagni*, 113.

²⁰ Mascagni a Targioni-Tozzetti e Menasci, 28 maggio 1889. La lettera fu trascritta per la prima volta in Bernardini Marzolla, “Spunti di storia delle opere di Pietro Mascagni da un carteggio perduto”, 64–67. Un esempio di schizzo in partitura ridotta notato su tre rigli e probabilmente riconducibile al “primo getto” è riprodotto in Mallach, *Pietro Mascagni* all’interno di una sezione di illustrazioni, senza numero di pagina, al centro del libro. Questa partitura ridotta (relativa all’opera del compositore, *Parisina*) è praticamente identica allo spartito a stampa per canto e pianoforte. Cfr. Pietro Mascagni, *Parisina* [spartito per canto e pianoforte] (Milano: Sonzogno, 1914), 214. La scansione cronologica fornita da Mascagni è probabilmente accurata, almeno nelle sue linee generali. Tuttavia, poiché occasionalmente le copie manoscritte per canto e pianoforte di *Cavalleria rusticana* includono ancora il nome “Torello” (ad es., *A/I-Nc[sugg]* e *I-LI* nel N. 5 alle bb. 224–225 e alle bb. 241–242), egli probabilmente preparò lo spartito direttamente dalla partitura ridotta, dimenticandosi in seguito di aggiornare tutte le occorrenze del nome del personaggio (il contesto per il cambiamento del nome da “Torello” a “Turiddu” e infine “Turiddu” è discusso più sotto, alle pp. XLVI–XLVIII). Per il processo compositivo di Leoncavallo, cfr. Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci*, a cura di Andreas Giger (Kassel: Bärenreiter, 2020), XLV; per quello di Puccini, cfr. William Ashbrook e Harold Powers, *Puccini’s Turandot: The End of a Great Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 132.

mi vergognai della mia debolezza, ma non mi avvili. Mai! Vidi da quale parte era la deficienza [sic] e cercai di porvi rimedio. Da quel giorno, Vichi mio, ho studiato coraggiosamente e con passione; ho seppellito la mia esistenza, ho dimenticato tutto per lo studio, forse sono invecchiato nello studio. [...] Oggi mi sento forte, e sono sicuro di riuscire ad esprimere ciò che da tanti anni sto immaginando.²¹

Il 9 marzo Mascagni ebbe l'intero libretto in mano, ma non fu prima del 18 marzo che egli chiese ai librettisti modifiche relative a tre problemi: versi dalla prosodia irregolare, una melodia nel "Preludio" che voleva riutilizzare più tardi nell'opera e la natura del finale. Mascagni fece attenzione a non mostrarsi mai ostile, cospargendo la sua lettera di complimenti, commenti autocritici e complicate giustificazioni. E anche quando rilevava un problema, esordiva positivamente, come a proposito dell'aria di sortita di Alfio, "Il cavallo scalpita":

Adesso ve lo dico: i vostri versi possono sembrare difficili a musicarsi per tutti, ma non per me. E di ciò maggiormente vi faccio i miei più sinceri rallegramenti. Voi, coi vostri versi, avete stuzzicato la mia povera fantasia e l'avete solleticata ricompletamente, specialmente in certi punti. La sortita di Alfio, per esempio, con quel mutamento di accenti nella seconda strofa, mi ha ispirato moltissimo.²²

Queste osservazioni richiedono alcune spiegazioni. La prima e seconda strofa dell'aria di Alfio, benché quasi identiche, differiscono in alcune essenziali. Innanzitutto, nell'ultima strofa (alla b. 112) il ritmo si altera rispetto alla prima strofa (b. 107). La ragione prosodica della prima strofa è l'accento sulla terza e quinta sillaba, che crea un settenario piano accentato (la tabella 1). La seconda strofa può coincidere o no con il primo settenario piano accentato (che, come nella soluzione proposta, richiede il battere). Nella seconda strofa, il ritmo si altera, imponendo l'introduzione di un nuovo metro.

Però Mascagni anticipa pure la formula d'accompagnamento, la seconda strofa crea un effetto marcatamente differente. Nell'accompagnamento, le sillabe non accentuate coin-

Tabella 1: Versificazione della "sortita" di Alfio	
Accentazione nella prima strofa con l'aggiunta di linee di battuta	Accentazione nella seconda strofa Con l'aggiunta di linee di battuta
Il cav ^{al} lo scal ^{pi} ta, [3,5] i son ^{ag} li squ ^{ill} ano, [3,5]	M'a- -sp ^e tta a casa Lo ^{la} [2,6] Che m'a ^{ma} e mi con- -so ^{la} [2,6]

cidono ancora con le note del basso, ma la disposizione del modulo ritmico all'interno della battuta causa uno sfasamento di un ottavo. Pertanto, all'inizio della seconda strofa, la metrica sembra temporaneamente sbilanciata. E tale rimane, dal momento che Mascagni restituisce alla melodia (b. 174) ma non all'accompagnamento l'ottavo anteriormente soppresso. Queste alterazioni suggeriscono pertanto che il diverso accompagnamento della seconda strofa non fosse concepito per adattarsi alla mutata prosodia, ma aveva altre funzioni.

L'idea di Mascagni diventa chiara nella terza strofa, che però il compositore non tagliò (si veda l'Appendice, p. 22, glioli, bb. 27 e ss.). Essa si distingue notevolmente dalle altre due per il cospicuo impiego di cromatismo e contrappunto. Per far funzionare quest'ultimo, in questa strofa Mascagni introduce dissonanze pungenti e adotta un metro ternario. Essa è pertanto l'obiettivo metrico dell'idea di partenza di Mascagni, l'ultima tappa nel passaggio dalla prima strofa (in un regolare 4/4), alla seconda (caratterizzata da un ritmo irregolare) e infine alla terza (in un 3/4 regolare). Ovviamente, con il taglio della terza strofa, la ragione d'essere della regolarità metrica della seconda strofa rimane insistentemente fuori dalla tabella 2, p. XLV.

Mascagni, tuttavia, non era disposto ad accettare irregolarità metriche finì a sé stesse. Per esempio, il "Brindisi", che all'epoca della sua lettera a Targioni-Tozzetti e Menasci consisteva per lo più di ottonari tradizionali (con accenti principali in terza e settima sede), includeva pure un ottonario accentato sulla quarta e settima sillaba ("Viva il buon v^{ino} sinc^{ero}") e due senari sdruciolli ("mite inf^{on}de il gi^{ub}ilo" e "Nell'eb^{re}zza t^{en}era"). Mascagni accettò gli ultimi due, poiché il loro primo accento combaciava con quello degli ottonari regolari e inoltre contenevano una settima sillaba che egli avrebbe potuto sfruttare per il secondo accento. Ma l'ottonario irregolare non era ammissibile. Mascagni suggerì di cambiarlo in "Viva il v^{ino} ch'è sinc^{ero}", che infatti fu accolto nel libretto e nella partitura.²³

Una seconda richiesta riguardava una melodia nel "Preludio" (sicuramente quella alle bb. 141 e ss.), che Mascagni desiderava riutilizzare nell'addio di Turiddu alla madre. Siccome però il libretto ancora non prevedeva questa scena, il compositore decise di usare la melodia nella seconda parte del duetto tra Turiddu e Santuzza (N. 5c, bb. 207 e ss.). Ma al duetto mancavano versi adatti e ciò spinse Mascagni a richiederne di nuovi. Nella sua lettera ai librettisti, in cui compariva ancora il nome "Torello" (in seguito cambiato prima in "Turiddu" e

²¹ Mascagni a Gianfranceschi, 7 marzo 1889; *Epistolario*, 1:89–90. Più tardi, Mascagni avrebbe scritto simili parole a quello che fu il suo insegnante, Alfredo Soffredini: "Ciononostante non mi sono avvilto ed in questi due anni di forzata solitudine ho studiato [...]. Mi sono dedicato ad uno studio speciale di composizione, ed oggi che mi sento forte e sicuro di me, soffro di questo isolamento e penso che anch'io potrei stare allato di tanti altri che hanno ormai preso il volo". Mascagni a Soffredini, 5 maggio 1889; *Epistolario*, 1:96.
²² Mascagni a Targioni-Tozzetti e Menasci, 18 marzo 1889; *Epistolario*, 1:93. Nuccio Fiorda (*Arte, beghe e bizze di Toscanini* [Roma: Palombi, 1969], 172) potrebbe riferirsi a questa ispirazione quando scrive che il taglio priva l'aria "di quella efficace consistenza musicale, che Mascagni genialmente le aveva prima conferito". Egli però non sviluppò ulteriormente questa osservazione. Per una versione più dettagliata della seguente sezione sulle conseguenze formali del taglio in "Il cavallo scalpita", si veda Andreas Giger, "The Unknown Music of Mascagni's *Cavalleria rusticana*", *The Journal of Musicology* 39, n. 3 (2022): 255–305, in particolare 268–79.

²³ Mascagni a Targioni-Tozzetti e Menasci, 18 marzo 1889; *Epistolario*, 1:93.

Tabella 2: Struttura formale della sortita di Alfio con le sezioni tagliate in evidenza.

Strofa 1 “Il cavallo scalpita”	Ritornello 1 “Oh che bel mestiere”	Strofa 2 “M’aspetta a casa Lola”	Ritornello 2 “Oh che bel mestiere”	Strofa 3 <i>stesso testo della strofa 1</i>	Ritornello 3 “Oh che bel mestiere”
2/4	2/4	instabile 2/4	2/4	3/4	2/4

poi in “Turiddu”), il compositore aprì la sua richiesta con un complimento:

L'idea che vi sottopongo me l'avete data voi stessi.– Mi spiego: nella prima delle ultime cartelle che mi avete spedito [...] ho trovato scritto:

(da aggiungere come chiusa più efficace alla scena VII)

Tor: (sprezzante) che vuoi far tu, donna, a me? (esce)

Sant: (minacciosa) ah! La mala Pasqua a te!–

Approvo la chiusa che infatti è efficacissima; ma mi sembra, sempre dietro la vostra avvedutezza, che non attacchi bene coi versi precedenti, che suonano così:

Sant: No Torello resta ancora

senza te viver non so.–

Tor: Non tediarmi, va in malora

bada?! so qual che farò.–

Per cui io vi pregherei di distruggere quella quartina e fare, sempre nello stesso senso, dei nuovi versi che avessero per chiusa l'esclamazione terribile di Santuzza:

La mala Pasqua a te!– Bramerei che i vostri fossero *quinarii*,

oppure *quaternarii* o *sdrucchioli*; ciò per adattarli a

il verso in cui si incuba e che voi maledirete

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

perché non 4 versi per Santuzza e

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

dichiarato che dopo le prime esecuzioni pubbliche, Mascagni era cosciente di aver composto un'opera di successo e che essa avrebbe fatto colpo su una giuria imparziale.³⁹

In agosto, Mascagni seppe che, a causa del gran numero di partecipanti, il processo di valutazione sarebbe stato prolungato fino a dicembre. Intanto, Terziani era venuto a mancare alla fine di giugno e fu sostituito con Platania – cosa che, verosimilmente, contribuì al ritardo. Nel febbraio 1890, *Il teatro illustrato* annunciò che i membri della giuria si sarebbero avvalsi della possibilità, garantita loro dalle regole del concorso, di invitare i partecipanti a delle audizioni dal vivo al pianoforte, con l'intento di “viemmeglio penetrare nello spirito dei vari lavori e proferire un giudizio più sicuro”.⁴⁰

Mascagni ricevette il suo invito il 21 febbraio e ne informò immediatamente i librettisti: “Posso quasi assicurarvi che riuscirò vincitore. [...] Sono certo che, suonandola io, piacerà anche di più”.⁴¹ Giunto a Roma il 24 febbraio, egli partecipò all'audizione il 26. In seguito fornì diversi resoconti dell'evento, la maggior parte dei quali probabilmente esagerati. Quello che mandò il 27 febbraio al suo amico Luigi Manzari, è probabilmente quello che si avvicina di più alla verità dei fatti.

Ebbi buona accoglienza, specialmente da Gallo e da Sgambati. Mi fu accettato subito il preludio ed allora cominciai la lettura. – Io stavo al pianoforte a coda con una mano di piano e Canto; altri, Marchetti e Parisotti che voltava le carte; Platania un gran tavolo era stato posto davanti a me e davanti al leggio. Mi sedetti a destra, tutti cominciarono a mia parca e in quella sala dei Commissari. – Cominciai tutto quanto. Il preludio, misi fuori tutta l'anima mia e mi fissi sul mio collo. Appena terminai a fare l'orchestra, se ne alzarono e mi domandarono tante cose. – Io, per dire confuso, ero commosso.⁴²

Il 4 marzo, Mascagni scrisse a Targioni-Tozzetti e Menasci:

Se vi dicessi che in quel momento non tremavo, vi direi la più grossa delle bugie; ma attaccai con vigore le prime note e feci sentire tutta l'opera mia, suonando e cantando come un forsennato. – Per ben quattro volte dovetti chiedere un poco di riposo e un poco d'acqua, tanto mi sentivo soffocato dall'emo-

zione. – Avevo le lacrime agli occhi e nel finale fui vinto dalla commozione. – Che volete, mi pare di avere reso così bene quella situazione, che non posso suonarla senza commuovermi fortemente. – Mi accorsi subito che l'impressione prodotta sulla giuria era stata ottima; mi fecero molte domande e rimasero sorpresi nel sentire che io avevo compiuti gli studi da me, a Cerignola. – Ebbi i più commoventi elogi; oltremodo clamorosa la dimostrazione di Sgambati che trovò il mio lavoro *degno d'un intelletto superiore* (sono sue parole). – Marchetti mi stava accanto ed ogni momento mi diceva: bravo, bravo maestro, e mi accennava col dito ciò che più gli piaceva. – I pezzi riconosciuti migliori furono: il 1° Coro, il duetto fra Santuzza e Alfio, il Brindisi e soprattutto il Finale; la Preghiera sollevò un poco di discussione per la seconda parte; ma fu giudicato il pezzo più forte di tutti; anzi la prima parte destò un vero entusiasmo e mi fecero degli elogi che per modestia non posso riportare; ma un vero scatto d'entusiasmo mi suscitò il ritorno di Lola: *fiore di giaggiolo*. – Insomma l'opera, per quanto ed io mi convinsi che sarebbe stata per me fra tre o quattro giorni.

Più tardi, Mascagni ricordò diversamente lo svolgimento dell'audizione e fornì nuove informazioni sul “Preludio”. In una versione dell'aneddoto, riportata da Edoardo Pompei e Giovanni Cenozato, i membri della giuria avrebbero notato un foglio di carta da musica sotto il braccio del compositore e gli chiesero cosa fosse. Mascagni rispose che si trattava del “preludio della Cavalleria”, come “siciliana interna” e che non aveva osato spiarlo per paura che fosse stato giudicato troppo vecchio. In un'altra, tramandata da De Carlo, Mascagni si pose all'indomani sul “Preludio” affermando che egli aveva effettivamente iniziato “un po' di preludio” ma che quello vero era quello che si era portato con sé solo adesso e che temeva fosse ritenuto troppo richiuso. Mascagni aveva chiaramente scritto il “Preludio”; egli lo aveva menzionato ai suoi librettisti in più occasioni, rivelando pure che aveva l'intenzione di riutilizzarlo più tardi nell'opera una melodia ivi contenuta. Ma che cosa aveva fatto esaminare con esattezza? Un “Preludio” senza la “Siciliana” o l'opera senza “Preludio”?

La partitura autografa fornisce alcuni indizi che sembrano confermare l'iniziale assenza del “Preludio”. Il più importante di essi è la presenza ogni quattro fogli di una serie di numeri segnati a matita e collocati all'incirca a metà tra il margine superiore e quello inferiore della pagina. Questi numeri sono probabilmente di mano di Mascagni e iniziano dalla prima pagina dell’“Introduzione” e non del “Preludio”. Analogamente, l'istruzione di ricavare le indicazioni di tempo dallo spartito per canto e pianoforte appare nella prima pa-

39 Si veda, per esempio, la lettera di Mascagni a Vittorio Gianfranceschi, 4 luglio 1889; *Epistolario*, 1:101.

40 “Concorso del Teatro illustrato”, *Il teatro illustrato* 10, n. 110 (febbraio 1890): 18.

41 Mascagni a Targioni-Tozzetti e Menasci, 22 febbraio 1890; *Epistolario*, 1:107. Secondo il rapporto della commissione, *Cavalleria rusticana* era tra i primi dodici lavori ad essere ammessi alla successiva fase del concorso (l'esecuzione al pianoforte); altri sei seguirono il 28 febbraio. “Concorso del giornale *Il teatro illustrato*”, 82.

42 Mascagni a Luigi Manzari, 27 febbraio 1890, parzialmente riprodotta in facsimile in Vittorio Frajese, *Dal Costanzi all'Opera*, 4 voll. (Roma: Capitolium, 1977–78), 1:105. Una trascrizione integrale della lettera è fornita in Cellamare, *Mascagni e la Cavalleria*, 62–67.

43 Mascagni a Targioni-Tozzetti e Menasci, 4 marzo 1890; *Epistolario*, 1:111.

44 Pompei, *Pietro Mascagni*, 62; e Cenozato, *Cinquantenario*, 30. Cenozato (29) conclude che, siccome la versione dell'episodio è più lunga di quella del 4 marzo, essa è probabilmente più accurata. Tuttavia, la tendenza di Mascagni di abbellire il racconto di un evento con il passare del tempo suggerirebbe il contrario. Per una storia del testo della “Siciliana”, si veda Filippo Di Benedetto, “Disavventure testuali della ‘Siciliana’ di Mascagni”, in *Letteratura, verità e vita: Studi in ricordo di Gorizio Viti*, 2 voll. paginati consecutivamente, a cura di Paolo Viti, Storia e letteratura: Raccolta di studi e testi 223 (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2005), 561–75.

45 De Carlo, *Mascagni parla*, 55.

gina dell’“Introduzione” anziché in quella del “Preludio”. Un nuovo fascicolo, inoltre, segna l’inizio dell’“Introduzione” e, sebbene questa non sia una prova inoppugnabile – dato che molti numeri iniziano nel verso di un foglio – è pur sempre un indizio. Infine, benché la “Siciliana” consista di un fascicolo indipendente di due *bifolii*, il passaggio immediatamente seguente non sembra essere logicamente connesso con quello immediatamente precedente. Mascagni, perciò, non può aver mandato il “Preludio” senza la “Siciliana” e poi aver inserito quest’ultima. Né il “Preludio” può essere stato riorganizzato, come dimostrano la struttura dei fascicoli e la disposizione delle filigrane. Tutti questi indizi, poi, trovano conferma in **I-Rsc**, verosimilmente la più antica copia manoscritta dello spartito per canto e pianoforte preparata da Casa Sonzogno: in origine, essa non includeva il “Preludio” ma iniziava con un frontespizio seguito dall’“Introduzione”.

Non è chiaro quando Mascagni abbia composto la “Siciliana”, ma sappiamo che si procurò i versi direttamente dal loro autore, un amico di Cerignola che si chiamava Giacomo De Zerbi.⁴⁶ Mascagni pensò bene di usare il testo in *Cavalleria rusticana* e cambiò pertanto l’iniziale “Brunetta” in “O Maria”. La versione del testo presumibilmente scritta da De Zerbi è la seguente:⁴⁷

Brunetta ca sì mmaniche ncammiu

comm’a lu cirasù,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

‘nzizzo a risa,

linguistico”.⁴⁹ Alla luce di questi problemi, Di Benedetto ha proposto una versione in siciliano letterario convenzionale, che questa edizione include (in corsivo) assieme a quella attestata dall’autografo (in tondo).

Quale che fosse stato l’effettivo svolgimento dell’audizione, Mascagni sapeva che era andata bene. A sua zia arrivò perfino a dire – prematuramente – che l’opera sarebbe stata rappresentata al Teatro Costanzi.⁵⁰ Egli aveva motivo di essere ottimista, dal momento che gli fu chiesto di non lasciare subito Roma, probabilmente per prendere accordi preliminari in vista di un allestimento.⁵¹ Stava comunque sulle spine, certo da un lato che l’opera era piaciuta ai membri della giuria ma preoccupato dall’altro che essi potessero cambiare idea e favorire il lavoro di un compositore più noto.⁵² Ciò però non avvenne. Il 5 marzo, i giurati scelsero *Cavalleria rusticana* assieme a *Rudello* di Vincenzo Targioni e *Mala Pasqua!* di Niccolò Spinelli per la serie finale di esecuzioni al voto. Ma frattempo, inoltrarono sei libretti in cui si contendevano *Cavalleria rusticana* e *Labilia*, ma non *Rudello*, ai membri della giuria letteraria per l’assegnazione del premio al miglior libretto, che alla fine fu vinto da Targioni-Tozzetti e Menasci.⁵³ Mascagni fu al colmo dell’entusiasmo e il giorno dopo inviò un telegramma ai librettisti: “Pubblicato subito con loro il vincitore”.⁵⁴ Ancora una volta sbagliava.

I preparativi per la prima esecuzione

Dopo l’audizione a Roma, il 7 marzo Mascagni fece ritorno brevemente a Cerignola e poi, il 12 marzo, partì per Milano per occuparsi della preparazione dei materiali d’esecuzione. Il giorno successivo scrisse a sua moglie:

Stamattina mi sono alzato alle 8 e ½ e alle 9 sono andato a lavorare nello stabilimento Sonzogno, dove hanno già comin-

⁴⁶ Sulla base di una fonte affidabile ma non identificata, Di Benedetto (“Disavventure testuali”, 565) sostiene che ciò avvenne dopo che Mascagni aveva già spedito la partitura.

⁴⁷ Luigi Ricci, “La Siciliana”, *Rassegna musicale Curci* 23, n. 1 (1970): 17. Si veda anche Luigi Ricci, *34 anni con Pietro Mascagni: Cose viste – sentite – vissute* (Milano: Curci, 1976), 25–28. Le lezioni “a bbaiu” (invece che “e bbaiu”) nel penultimo verso e “a ttia” (anziché “a ttia”) nell’ultimo seguono la versione del 1976 del testo di Ricci e concordano con Di Benedetto (“Disavventure testuali”, 565).

⁴⁸ Di Benedetto, “Disavventure testuali”, 565–66.

⁴⁹ Ibid., 569 (citazione) e 570 (proposta alternativa).

⁵⁰ Mascagni a Targioni-Tozzetti e Menasci, 1 marzo 1890; *Epistolario*, 1:108; e Pietro Mascagni a Maria Mascagni, 1 marzo 1890; *Epistolario*, 1:109.

⁵¹ Non è chiaro chi avrebbe chiesto a Mascagni di non partire da Roma. La maggior parte delle fonti sostiene che questi fu Galli, ma Mascagni (in una lettera del 27 febbraio a Luigi Manzari) menziona Parisotti (il segretario). La lettera è trascritta in Cellamare, *Mascagni e la Cavalleria*, 67–72 (la menzione di Parisotti è a p. 72); e in Daniele Cellamare, *Pietro Mascagni: “Cerignola, culla della mia musica”* (Roma: Palombi, 1965), 62–67 (la menzione a Parisotti è a p. 67).

⁵² Sembra che Sonzogno prediligesse *Mala Pasqua!* di Gastaldon e abbia detto a Mascagni che la sua *Cavalleria rusticana* non era sufficientemente teatrale; solo dopo la prima esecuzione ammise di essersi sbagliato. Il commento è riportato da Mario Rinaldi (“Mascagni a Roma”, in Morini, *Pietro Mascagni*, 2:93–125, 98) e Pompei, *Pietro Mascagni*, 66–68. In entrambi i casi, l’aneddoto è riportato senza riferimenti a fonti documentarie.

⁵³ “Concorso del giornale *Il teatro illustrato*: Relazione della Commissione”, 83.

⁵⁴ Mascagni a Targioni-Tozzetti e Menasci, 6 marzo 1890; *Epistolario*, 1:112. A sua zia Maria, il compositore scrisse: “e sopra 73 io sono riuscito il primo”. Pietro Mascagni a Maria Mascagni, 9 marzo 1890; *Epistolario*, 1:112.

⁵⁵ Perfino la *Gazzetta musicale di Milano* di Ricordi (45, n. 10 [9 marzo 1890]: 151) ritenne che Mascagni aveva vinto il “primo premio”. *Il teatro illustrato* pubblicò i nomi dei finalisti nel numero di marzo (10, n. 111 [marzo 1890]: 34).

Mentre era a Milano, Mascagni venne a sapere che il ruolo di Turiddu sarebbe stato affidato a Roberto Stagno e quello di Santuzza a sua moglie, Gemma Bellincioni.⁶⁰ Nella sua autobiografia, *Io e il palcoscenico*, Bellincioni ricorda che durante la stagione di Carnevale 1889–1890, stava cantando diverse opere al Teatro Argentina assieme al marito e che, alla fine della stagione, Sonzogno aveva chiesto a Stagno di promettergli che avrebbe interpretato le opere dei tre finalisti del concorso.⁶¹ Pare che Stagno dubitasse che un'opera nuova potesse avere successo e prese l'impegno solo quando Sonzogno fece appello ai suoi doveri morali verso i giovani compositori italiani. Se Sonzogno inviò le parti come stabilito, dovevano arrivare verso il 18 marzo.⁶² Durante la preparazione di *Labilia* e *Rudello*, Stagno si rimpiangere la sua decisione; solo quando Mascagni scrisse una "la frase fluida e dolce [...] messa," ed egli sollevò questa pura musica un po' di luce nella memoria della Bel-

Il fatto che il libretto fosse in stampa spiega perché i nomi dei cantanti non siano inclusi: non tutti erano stati scelti. Più sorprendente, invece, è l'affermazione di Mascagni relativa alla “nuova” riduzione per pianoforte. Il nuovo spartito, preparato da Mascagni e non sarebbe stato pubblicato prima di luglio, si vedeva descritto in **pvSO** nella sezione “Fonti”, (più sotto). È più plausibile che Mascagni si riferisse alle copie che Casa Sonzogno stava preparando direttamente dalla riduzione di Mascagni in vista delle prove (cfr. la trattazione di **A/I-Nc[sugg]**, **I-II**, **I-Ric** in “Fonti”, più sotto). Non ci sarebbe stato motivo né tanto meno il tempo) di preparare un nuovo spartito per le prove e un altro ancora per la stampa. Esagerando la propria mole di lavoro, Mascagni stava probabilmente cercando di stupire la moglie e scoraggiarla a raggiungerlo e distrarlo dal suo. Il 26 marzo, il compositore era nuovamente a Corridonia.

60 marzo 1890; *Epistolario*, 1:117. Anche il figlio di Alfio. Pietro Mascagni a Lina
Mascagni, Archivio di Stato, Roma, Archivio di Stato, busta 1, ins. 4, n. 4.

61 L'affidabilità delle informazioni è discutibile. La cantante sostiene di aver interpretato *L'Ebreo* (Halévy), *Lohengrin* (Wagner) e *La gioconda* (Ponchielli) al Teatro Argentina, che, a suo dire, all'epoca era gestito da Sonzogno. Sebbene le recite de *L'Ebreo* e *Lohengrin* possano essere corroborate, lo stesso non avviene per quelle de *La gioconda*. La Bellincioni si produsse, inoltre, in *Il barbiere di Siviglia* (Rossini) e *La traviata* (Verdi). L'impresario del Teatro era Alessandro Barilati, che era in rapporti amichevoli con Sonzogno, non Sonzogno stesso. Si veda Gemma Bellincioni, *Io e il palcoscenico: Trenta e un anno di vita artistica* (Milano: Quintieri, 1920), 94; e Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, 3 voll. paginati consecutivamente (Firenze: Olschki, 1978), 1181–86 e 1508–9. La figlia di Stagno e della Bellincioni, Bianca, ricorda la proposta di Sonzogno in termini simili, ma sostiene che fu necessario più di uno sforzo per convincere Stagno dare un'occhiata ai tre spartiti. Cfr. Bianca Stagno Bellincioni, *Roberto Stagno e Gemma Bellincioni intimi* (Firenze: Monsalvato, 1943; rist., New York: Arno, 1977), 49–50. Su Barilati, cfr. Jutta Toelle, *Oper als Geschäft: Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900*, Musiksoziologie 15 (Kassel: Bärenreiter, 2007), 119; e Andreas Giger, "'Svesti la giubba,' or, Uncloaking the Genesis of *Pagliacci*", *19th-Century Music* 41, n. 3 (2018): 225–51, 227.

62 Pietro Mascagni a Lina Mascagni, 16 marzo 1890; I-LI, Mascagni-SL, busta 1, ins. 4, n. 4.

63 Bellincioni, *Io e il palcoscenico*, 95–96.

67 La lettera di Verga non sembra essere superstita ma il suo contenuto può essere ricostruito a partire dalla lunga risposta di ringraziamento di Mascagni: Mascagni a Verga, 27 marzo 1890; *Epistolario*, 1:118–19. In una lettera ai suoi librettisti, inoltre, Mascagni cita Verga come segue: “Non voglio nulla pel concorso Sonzogno.— Ma per le successive rappresentazioni, giacché la mia opera vi è per qualche cosa, parmi giusto ed intendo che mi sia garantito

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

posto di concertatore e adesso tocca tutto a me; sono tornato il Mascagni d'una volta; faccio quattro prove al giorno e vedo che si comincia a camminare; tutto ciò mi costa una fatica improba; si tratta di circa 80 persone di coro e non si scherza. I cori dell'opera mia sono difficilissimi, ma debbono eseguirsi alla perfezione.⁷⁸

E il 10 maggio, di nuovo alla moglie:

L'opera mia va in scena, *irrevocabilmente*, sabato pross. 17 Maggio. È impossibile andare prima; io voglio che l'esecuzione sia perfetta; e con questi elementi ci si deve arrivare. Il Sig.^r Sonzogno allunga la stagione fino al 26 con suo grande sacrificio. E lo fa purché la *Cavalleria* vada bene.⁷⁹

Nonostante gli sforzi di Mascagni e di Sonzogno, durante la prima esecuzione non tutto filò liscio. Come notò il critico della *Gazzetta musicale di Milano*, "L'esecuzione è stata per ogni riguardo commendevole – salve per i cori che sono piaga del teatro Costanzi".⁸⁰

Considerazioni estetiche e i limiti del coro non erano le sole ragioni alla base dei tagli operati da Mascagni. Durante le prove, la Bellincioni e Stagno sollevarono il problema della "tessitura crudele che ci obbligava a sforzi titanici di voce" che risultò nella decisione di abbassare il gran duetto di un semitono.⁸¹ Mascagni dà conferma della decisione di operare dei trasporti nella lettera alla moglie del 10 maggio, ma menziona solo quella di Stagno: "Stanotte sono stato sempre al teatro. Siccome Stagno trasporta di un semitono il Sangue per fare il duetto che il pubblico non può sentire, Mascagni abbassa la prima in occasione del Duetto. Se un intero numero di sezioni adotti questi problemi. Ma se il governo di un numero di cantanti non può rendere i rattoppi delle eccessive e maldestre trasposizioni di Santuzza e Alfio (N. 5d, b. 377 e 378) non si può non scrivere ai suoi librettisti:

Urgerebbe assolutamente aggiungere dei versi nel Duetto Santuzza-Alfio per non replicare troppe volte le stesse parole; vi prego di mandarmeli al più presto.–

S. Il ver. Turiddu mi tolse l'onore,
E vostra moglie lui rapiva a me!
A. Se voi mentite vo' schiantarvi il core!
S. Uso a mentire il labbro mio non è!
.....
.....
(sempre Sant.)
A. = Comare Santa, allor grato vi sono.
S. = Infame io son che vi parlai così.
A. = Infami loro. Ad essi non perdono
Vendetta avrò pria che tramonti il dì.
.....
.....
(sempre Alfio)

Avete capito?– Ci vogliono altri 4 versi: due per Santa, due per Alfio.⁸³

L'edizione a stampa riveduta (1890a) della originale era già stata mandata ai torinesi, ma che i librettisti avevano aggiunto i seguenti versi:⁸⁴

[S.] Per la vergogna mia, pel mio dolore
la triste verità vi dissi, ahimè!
[A.] No, giusta siete stata, io vi condono.
in odio tutto l'amor mio m'ha.

Poiché il primo verso di Alfio fu adattato a della musica già scritta, Mascagni lo cambiò in "Io sangue voglio, all'ira m'abbondano", una soluzione migliore dal punto di vista del ritmo. La prima esecuzione segnò la fine del processo di revisione. Mascagni non ripeté mai le tonalità originali né riaprì i tagli. In seguito, egli acconsentì alla richiesta da parte di Galli di ampliare la parte di Santuzza nel brindisi, ma poi non portò a compimento tale modifica.⁸⁵

La prima esecuzione e oltre

La prima esecuzione di *Cavalleria rusticana* il 17 maggio 1890, alla presenza della regina Margherita, si risolse in un vero e proprio trionfo e le recensioni furono unanimi nel giudicare positivamente l'opera.⁸⁶ Ma ancora più importante fu il

78 Pietro Mascagni a Lina Mascagni, 8 maggio 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 12.

79 Pietro Mascagni a Lina Mascagni, 10 maggio 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 13.

80 A., "Corrispondenze, Roma, 21 Maggio. *Cavalleria rusticana*, libretto dei signori Targioni-Tozzetti e Menasci, musica del maestro Pietro Mascagni", *Gazzetta musicale di Milano* 45, n. 21 (25 maggio 1890): 336–37, 337. Cfr. anche Primo Levi l'Italico, "Mascagni: La *Cavalleria rusticana* e il maestro del giorno", capitolo in *Paesaggi e figure musicali* (Milano: Treves, 1913), 266–69, 269.

81 Bellincioni, *Io e il palcoscenico*, 97. Targioni-Tozzetti corresse la Bellincioni, sostenendo che solo la "Romanza" (N. 4) fu abbassata. Cfr. Giovanni Targioni-Tozzetti, "Ricordi e rettificazioni mascagnane", *Liburni civitas* 5, n. 6 (1932): 375–93, 390. Egli, tuttavia, si sbagliava; Mascagni accontentò i cantanti abbassando quattro numeri (cfr. la tabella 3, p. LXVII).

82 I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 10.

83 Mascagni a Targioni-Tozzetti e Menasci, 4 maggio 1890; *Epistolario*, 1:124–25.

84 Forse a causa dei punti di sospensione alla fine del distico di Alfio, MI^{1890a} inserì i nuovi versi prima del testo originale, anziché dopo. Sia le versioni a stampa della partitura che MI¹⁸⁹⁰ trasmettono la lezione corretta.

85 Mascagni a Galli, 10 luglio 1890; *Epistolario*, 1:130.

86 Numerosi autori (ad esempio, Mallach, *Pietro Mascagni*, 59, citando G. Kobbe, *The Complete Opera Book* [New York, 1935]: 610–11) hanno sottolineato che il teatro era pieno solo a metà a causa del bel tempo e del fatto che Mascagni era ancora sconosciuto. Questa informazione sembra aver origine in Pompei (*Pietro Mascagni*, 83–84), che a propria volta si è basato sulle memorie di Eugenio Checchi nel giornale *Fanfulla* e di cui, tuttavia, egli non ha fornito una data di pubblicazione. Non sono stato in grado di verificare questa fonte. Checchi scrisse un articolo ("Pietro Mascagni e *Cavalleria rusticana*") per il supplemento del giornale, *Fanfulla della Domenica* 12, n. 21 (25 maggio 1890): [1], il quale, tuttavia, non menziona né il bel tempo né l'affluenza alla recita. I ricordi di Checchi sul clima e la presenza degli spettatori, così come citati da Pompei a pp. 83–84, compaiono in un articolo molto più tardo, "Pietro

fatto che alcune di esse salutarono Mascagni come il salvatore dell'opera italiana, che da diverso tempo era stata considerata in crisi.⁸⁷ Fin da subito, l'opera conquistò il pubblico, come Gemma Bellincioni ricordò in un'intervista:

Voi non potete neppure lontanamente avere un'idea di quel che successe nella sala del Costanzi in quella serata indimenticabile. Dopo la *Siciliana* il pubblico applaudì, dopo la *Preghiera* acclamò con entusiasmo, dopo il *duetto* tra Santuzza e Turiddu diede in manifestazioni di gioia delirante. Alla fine dell'opera gli spettatori parevano letteralmente impazziti. Urlavano, agitavano i fazzoletti; nei corridoi la gente si abbracciava. *Abbiamo un maestro! Viva il nuovo maestro italiano!*⁸⁸

Oltre al pubblico, la stampa e i critici colmarono Mascagni di lodi. Sulle colonne dell'autorevole *Nuova antologia*, Francesco D'Arcais giunse alla seguente conclusione:

Forse per la prima volta, almeno da gran tempo, si sono trovati d'accordo i dotti, il pubblico e la stampa nel giudicare un'opera in musica. I tecnici chiamati a scegliere le opere da rappresentarsi fra quelle presentate al Concorso Sonzogno, additarono subito la *Cavalleria rusticana* del Mascagni come una delle migliori. Il pubblico decretò all'autore gli onori del trionfo e la stampa unanime portò alle stelle la nuova opera.⁸⁹

Mascagni diventò improvvisamente il re e i suoi colleghi per le recite successive andarono velocemente a ruba. Il critico della *Gazzetta musicale di Milano*, di proprietà di Ricordi, riporta che

“Il Teatro” ma che nelle successive recite: “L'autore della *Cavalleria rusticana*, l'opera del giorno e tutti i giorni di cui conta un maestro averne tre”. Egli conclude che vi sono tanti pezzi di musica. *L'atto unico* dura cinque minuti e preme fino all'ultima nota. Unanime per l'opera nel suo giudizio negativamente da diversi critici. “Il cavallo scalpita”. Giuseppe Depanis, che però, in generale, apprezzò *Cavalleria*, e le aggiunte dei librettisti e del compositore al dramma originale di Verga, compresa quest'aria:

Ed un altro riempitivo, mi si permetta la parola, grottesco è la ballata di Alfio. Che Escamillo nella *Carmen*, dopo il suo trionfo al Circo, vada all'osteria seguito da un codazzo di ammiratori e si compiacca nella narrazione delle proprie gesta, è cosa che si capisce e che non urta col buon senso; non si capisce invece che Alfio, dopo parecchi anni di libero esercizio della sua professione, venga proprio nel giorno di Pasqua a cantare le meraviglie, e non si capisce che il suo arrivo, solito a ripetersi ogni dì, abbia potere da commuovere l'intera popolazione del villaggio, che lo segue come una bestia rara e che ripete in coro con lui

O che bel mestiere
Fare il carrettiere
Andar di qua e di là!⁹¹

Anche D'Arcais fu duro:

Dopo una breve scena fra Santuzza e la madre di Turiddu, arriva compare Alfio il carrettiere, accompagnato dal coro, una canzone che è il più scaduto pezzo della *Cavalleria rusticana*, anzi tanto scaduto che il maestro dovrà mutarlo o sopprimerlo, giacché si potrebbe togliere senza danno dell'opera. Nei ritornelli della canzone, cantato dal coro, sono accumulate le difficoltà per le voci, senza nessun effetto; il che stupisce, poiché nel resto dell'opera le voci sono sempre disposte con grande sicurezza.⁹²

Queste critiche non avrebbero sorpreso Mascagni, poiché le aveva già sentite prima. Il 17 marzo aveva scritto alla madre: “[il mio insegnante al Conservatorio di Milano, Michele Sandini,] mi ha confessato che la commissione non è stata favorevole all'unanimità e che il mio successo sarebbe stato anche più grande se non si fosse stata la partita di *Il cavallo scalpita*”.⁹³ Quei giudizi, comunque, non scalfirono il trionfo di Mascagni: l'opera fu ripresentata sei volte quella stagione e avrebbe potuto fare il giro del mondo.⁹⁴

Il 19 maggio, giorno dell'ultima recita della produzione originale al Costanzi, Mascagni firmò un contratto con Sonzogno. Egli aveva rifiutato le proposte di Ricordi perché sentiva di avere un debito con Sonzogno. Quando però quest'ultimo avanzò le proprie proposte, Mascagni fu assai deluso. L'editore non gli offriva che il 20% sui proventi del noleggio dell'opera per i successivi dieci anni. Il compositore rilanciò lamentandosi che l'offerta di Ricordi era considerabilmente superiore e Sonzogno, in tono apologetico, corresse le cifre al rialzo, accordandogli il 30% per vent'anni. Mascagni avrebbe acconsentito a cedergli anche le composizioni che avrebbe portato

Mascagni e la nuova opera *Iris*”, *Nuova antologia: Rivista di scienze, lettere ed arti* 33, n. 646 (16 novembre 1898): 252–68, 256–57. Pare che Checchi abbia scritto una recensione pubblicata sulla *Fanfulla* il 19 maggio, un estratto della quale è riportata da Pompei alle pp. 88 e 90, ma essa non menziona né le condizioni atmosferiche della giornata né l'affluenza del pubblico in teatro.
87 Si veda il capitolo “The Triumph of *Cavalleria rusticana* and the Reinvention of Italian Opera”, in Mallach, *Pietro Mascagni*, 53–70; e Cesare Orselli, *Pietro Mascagni* (Palermo: L'Epos, 2011), 47. Uno dei critici citati è Primo Levi l'italico e in particolare il suo articolo “Mascagni: La *Cavalleria rusticana* e il maestro del giorno”, 266–67.
88 Citato in Rinaldi, “Mascagni a Roma”, 97.
89 D'Arcais, “La musica italiana e la *Cavalleria rusticana*”, 518; questa recensione è ristampata in *Cavalleria rusticana 1890–1990: Cento anni di un capolavoro*, 127–34.
90 A., “Corrispondenze,” *Gazzetta musicale di Milano* 45, n. 21 (25 maggio 1890): 336 e 337.

91 Giuseppe Depanis, “Pietro Mascagni e la *Cavalleria rusticana*”, *Gazzetta letteraria* 14, n. 40 (4 ottobre 1890): 316–19, 317.
92 D'Arcais, “La musica italiana e la *Cavalleria rusticana*”, 528.
93 Pietro Mascagni a Lina Mascagni, 17 marzo 1890, I-LI, Mascagn-SL, busta 1, ins. 4, n. 5. Un'altra recensione ostile nei confronti di “Il cavallo scalpita” è A., “Corrispondenze, Roma, 21 Maggio. *Cavalleria rusticana*”, 337.
94 Tutte e sette le recite sono elencate in Frajese, *Dal Costanzi all'Opera*, 4:19. Non è stato possibile corroborare l'affermazione di Rinaldi (“Mascagni a Roma”, 97), secondo cui vi furono quindici rappresentazioni. Esistono pure delle discrepanze relative al numero di chiamate sul palcoscenico durante la prima recita: Rinaldi (ibid.) ne riporta 60, *Il teatro illustrato* (10, n. 114 [1 giugno 1890], s.p.) 20. Poiché, come da tradizione, l'opera era seguita da un balletto (*Antiope* di Georges Jacobi del 1888), il numero inferiore sembra più plausibile.

Cavalleria rusticana ottenne fin da subito un successo planetario. Durante il resto dell'anno fu eseguita a Livorno (la città natale di Mascagni), Firenze, Torino, Bologna, di nuovo a Roma, e poi a Palermo, Stoccolma (in una traduzione svedese di Helmer Key), Madrid e Budapest (in una traduzione ungherese di Antal Radó); quest'ultima produzione fu diretta da Gustav Mahler. Nel 1891, fu la volta di altre sedi internazionali, tra Amburgo (l'opera fu eseguita in una traduzione di Oskar Berggrün), San Pietroburgo, Praga (traduzione di Václav Juda Novotný), La Havana, Buenos Aires, Vienna, Bucarest, Montevideo, Filadelfia, Rio de Janeiro, Basilea, Copenaghen (traduzione di Erik Bøgh), Amsterdam, Londra, Città del Messico, Bogotá, e Lisbona, solo per nominare le città che ospitarono la prima produzione dell'opera nei rispettivi Paesi.⁹⁶ A causa di un atavico senso di superiorità nei confronti dell'opera italiana, Parigi non ospitò *Cavalleria* prima del 1902 (traduzione di Paul Milliet).

La prima volta che *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana* furono presentate insieme fu una domenica di Pasqua, il 2 aprile 1893, in occasione dell'apertura di una stagione dedicata alle opere del catalogo Sonzogno al Politeama Rossetti in Trieste, un teatro di cinquemila posti completato nel 1878. *Pagliacci* iniziò alle 20 e fu seguito da *Cavalleria rusticana*,⁹⁸ i ruoli di Canio e Turiddu, così come quelli di Nedda e Santuzza, furono affidati a cantanti diversi. Il cast di *Pagliacci* era formato da Edoardo Castellano (Canio), Giuseppina Musiani Rizzoni (Nedda), Leone Fumagalli (Tonio), Carlo Buti (Silvio) e Manuel Morales (Peppe); quello di *Cavalleria* comprendeva Adriana Busi (Santuzza), Vincenzo Coppola (Turiddu) e Carlo Buti (Alfio). Il direttore era Rodolfo Ferrari.⁹⁹ Il Politeama era una tipologia di teatro tipico della seconda metà dell'Ottocento destinato ad accogliere una popolazione urbana in forte crescita. Come indica Jutta Telle, se era “aperto a tutto e a tutti” e offriva un ventaglio vastissimo di intrattenimenti che includeva opera, commedia, cronaca, mostre canine e spettacoli acrobatici. I Politeama non erano sostenuti da sovvenzioni pubbliche (la cosiddetta “dote”, sempre altamente improvvibile), ma grazie alle imponenti dimensioni della sala, la versatilità delle produzioni, il contributo di investitori private, l'accesso era consentito a prezzi più bassi rispetto ai teatri d'opera tradizionali.¹⁰⁰ Queste recite pare abbiano ottenuto un successo rispettabile.

Fonti autografe e parzialmente autografe

La fonte principale di questa edizione di *Cavalleria rusticana* è la partitura autografa di Mascagni, conservata presso la Memorial Library of Music della Stanford University. Essa fu acquistata nel 1948 presso il libraio antiquario Charles S. Boesen di New York per la somma di \$28,500, probabilmente in

98 “In Città”, *L'Indipendente* [Trieste], 2 aprile 1893, prima edizione, [2]. Di solito, la prima rappresentazione delle due opere come un dittico è stata fatta risalire al 9 aprile, che però coincide con la recita finale della stagione. Cfr. Flury, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*, 36; e Morini e Ostali, Jr., “Cronologia delle opere”, 2:350 e 425.

99 Una lunga recensione, fermata da un certo Dott. Manzutto, fu pubblicata su *L'Indipendente* [Trieste], 4 aprile 1893, prima edizione, [2].

100 Toelle, *Oper als Geschäft*, 58–60.

101 L'annuncio delle ultime due recite della stagione menziona una buona affluenza di pubblico e frequenti applausi. “In Città”, *L'Indipendente* [Trieste], 7 aprile 1893, prima edizione, [2].

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

che nella prima versione a stampa dello spartito per canto e pianoforte (pvSO) senza la sua approvazione; tali modifiche scomparvero nella seguente edizione (pvSO¹⁸⁹¹).

Infine, la partitura autografa fu compilata quando il nome del ruolo tenorile era ancora “Turiddo” (conformemente a MI¹⁸⁹⁰). Il N. 2 presenta addirittura un’occorrenza di “Torello”, il nome originale del personaggio, ma si tratta probabilmente una svista. Nel N. 5 ci sono due casi (alle bb. 241–242 e a b. 330) in cui Mascagni sembra aver avuto dei dubbi e scrisse solo la lettera T seguita da degli spazi da riempire una volta stabilita la forma definitiva del nome. Per il resto, la partitura reca la lezione “Turiddo” sistematicamente, fino all’ultimo verso “Hanno ammazzato Compare Turiddo!” Benché Mascagni abbia suggerito “Turiddu” fin dal 18 marzo 1889, la questione non fu risolta se non a ridosso della prima esecuzione. “Turiddu” compare per la prima volta nelle copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte (unitamente a occasionali occorrenze di “Turiddo” e “Torello”) e dunque tale forma deve essere stata adottata a ridosso della preparazione di queste fonti.

A/I-Nc(sugg): Copia manoscritta dello spartito per canto e pianoforte; Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, 9.6.1

Tre copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte, che furono usate per la prima esecuzione al Teatro Costanzi, sono importanti nella preparazione del testo. Esse sono state conservate insieme a quelle manoscritte più recenti (pvSO¹⁸⁹¹), non solo perché sono state usate per la prima esecuzione, ma anche perché sono state usate per la prima edizione a stampa. Il frontespizio, inoltre, presenta un’etichetta con il testo seguente:

[a stampa] BIBLIOTECA DEL R. CONSERVATORIO / DI MUSICA DI NAPOLI / Sala / Scaffale [a mano] 9 [a stampa] Pluteo [a mano] 6. N° 1 / [a stampa] N.° di Scaffale (Volume) / N° dei Manoscritti in copia / N.° di biblioteca

Il frontespizio, infine, reca il seguente titolo:

[aggiunto a matita, al centro] Mascagni Pietro / [in inchiostro] Cavalleria Rusticana / del / M.° Mascagni / [a matita, a destra] [C. e Pf.] / [in inchiostro, a sinistra] ms. 1890 / Roma Teatro Costanzi / 17 Maggio 1890 / G. Baciagalupi / [a destra] Riduzione per Canto e Piano

A/I-Nc(sugg) contiene un discreto numero di aggiunte e correzioni a matita, alcune di mano di Mascagni, altre di mano ignota. Tra quelle appartenenti alla prima categoria, l’esempio più significativo è la melodia dell’intero passaggio che Mascagni volle aggiungere all’inizio del N. 7 insieme alle quattro

battute introduttive affidate alle campane. Gran parte della musica (ma non tutta) è tratta dal N. 1, ma essa deve essere ricostruita a partire da diversi passaggi di **A**, talora in modo tutt’altro che intuitivo. La presenza della melodia interamente scritta per mano del compositore, tuttavia, trasmette con certezza le sue intenzioni. Mascagni inoltre trasferì in **A/I-Nc(sugg)** altre modifiche che aveva apposto in **A**, come nel caso del N. 5a (“Scena e Duetto [Santuzza e Turiddu]”), dove egli anticipò di una battuta la parte vocale delle bb. 34–35 e sostituì una battuta in tempo ternario con una in tempo binario (erroneamente indicata come “battuta aggiunta”) a b. 314.

Altre annotazioni a matita riguardano il testo della “Siciliana”, tagli effettuati in occasione della prima esecuzione e didascalie mancanti. Le revisioni testuali alla “Siciliana” furono sicuramente approntate a seguito delle critiche di Stagno sull’uso del dialetto siciliano, ma esse furono tutt’altro che definitive. I tagli a volte ebbero un fine puramente preliminare di realizzazione; essi furono non solo a punto, ma anche definitivamente solamente in **A/I-Nc(sugg)**. Altre invece sono invece particolarmente utili. Quelle relative al N. 1 (Introduzione), probabilmente di mano di Mascagni, spesso non concordano con la lezione delle fonti a stampa, le quali riflettono probabilmente modifiche effettuate in produzioni successive. Altri non chiaramente vergate nella grafia di Mascagni, come ad esempio quelle che, nel N. 2 (“Scena e Duetto di Alfio”), dirigono metà del coro dentro a destra e l’altra metà in direzione opposta. Indipendentemente dal fatto che esse siano state scritte da Mascagni o no, queste didascalie sono sensate e sembrano confermare la concezione dell’opera trasmessa dal libretto (MI¹⁸⁹⁰).¹⁰⁵

Talvolta Mascagni produsse copie dei numeri più brevi, probabilmente come omaggio per amici e conoscenti. Ancor prima della produzione originale dell’opera, per esempio, egli fece una copia romanza di Santuzza “Voi lo sapete, o mamma” dedicata ai librettisti. Datata Agosto 1889, questa copia sembra andata perduta, ad eccezione della dedica e della prima pagina dello spartito, che sono state riprodotte in facsimile.¹⁰⁶ Alcuni dettagli della prima pagina differiscono dalla lezione trasmessa dalle copie manoscritte preparate da Sonzogno: il tempo è più lento (♩ = 44, anziché ♩ = 50) e le bb. 3–4 presentano un < fino al secondo tempo di b. 3 e un > dall’ultimo ottavo di b. 3 fino alla fine di b. 4. Entrambe le forcelle sono assenti negli spartiti manoscritti. Analogamente, la b. 17 reca un < mancante nelle copie di Sonzogno. Una versione differente della romanza è conservata presso la Biblioteca comunale Labronica Francesco Domenico Guerrazzi di Livorno. La fonte non è attualmente rintracciabile, ma la prima pagina è disponibile in facsimile.¹⁰⁷ Essa è praticamente identica

¹⁰⁵ Cfr. Giger, “The Unknown Music of Mascagni’s *Cavalleria rusticana*”, 259–68.
¹⁰⁶ Ugo Bernardini Marzolla, “Carteggi inediti mascagnani”, *Liburni civitas* 18 (1940): 43–73, 67 e 68.
¹⁰⁷ *Comune di Livorno: Il museo mascagnano*, a cura di Mario Morini et al. (s.p.: s.d.), 19. Il manoscritto non era reperibile durante la mia visita nel 2018 e lo rimane tuttora.

alle copie preparate da Casa Sonzogno e potrebbe addirittura trattarsi di un frammento superstite dello spartito per canto e pianoforte autografo (il margine superiore a sinistra reca l'indicazione "½ Tono sotto" a matita). A causa della loro scarsa reperibilità e delle loro incongruenze, queste fonti non hanno praticamente svolto alcun ruolo significativo nella preparazione della presente edizione. La copia dell'"Intermezzo", tuttavia, è interamente consultabile e merita attenzione.

A/BB: versione autografa dell'"Intermezzo" per pianoforte; riprodotto in facsimile in **BB** (si veda sotto)

L'"Intermezzo" è trasmesso da varie fonti secondarie, di cui **BB** è quella più facilmente reperibile.¹⁰⁸ Come le versioni di "Voi lo sapete, o mamma" ricordate sopra, il manoscritto autografo è andato perduto, ma ne sono rimaste tuttavia diverse riproduzioni. Mascagni pose la propria firma e la data alla fine del manoscritto: "P. Mascagni / Cerignola 26 ottobre 1888". Questa è pure la data della lettera in cui Mascagni suggeriva a Targioni-Tozzetti *Marito e Sacerdote* di Nicola Minasi (1883), come possibile soggetto dell'opera che stava progettando. La scelta di *Cavalleria rusticana* di Verga non avvenne prima del dicembre 1888. Dunque, o Mascagni compose l'"Intermezzo" ben prima della scelta del soggetto oppure lo copiò più tardi e ne cancellò la data. Non ci sono documenti che attestino

il termine del brano, ma esistono indizi che indicano che una copia più tarda.¹⁰⁹ In ogni caso, il "1888" è certamente una data in precedenza. Sebbene la forma dei numeri sembra essere del 1900. Inoltre, la fonte presente, il che sembra indicare una data quando la copiò. Infine, l'uso di un numero eccessivo di zeri al inizio e alla fine del contrabbasso con **A** (in cui tali indicazioni sono assenti) e le copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte di Sonzogno (**A/I-Nc[sugg]**, **I-LI** e **I-Rsc**). Questa versione ha invece una tale abbondanza di indicazioni

del genere da generare l'impressione che il compositore abbia voluto preservare per i posteri la raffinata completezza di una delle sue creazioni più iconiche.

Cenzato ritiene che **A/BB** sia un pezzo staccato proveniente dallo spartito autografo per canto e pianoforte.¹¹⁰ Ciò però è improbabile a causa della grafia incerta e, soprattutto, della sovrabbondanza di indicazioni esecutive. Se esse fossero state veramente presenti nello spartito autografo, sarebbero state copiate nei manoscritti preparati da Casa Sonzogno. Una domanda, tuttavia, rimane aperta: perché Mascagni avrebbe copiato l'"Intermezzo" molti anni dopo lasciando delle figure negli ottavini e nei flauti (bb. 13 e 15) che egli stesso aveva sostituito con una parte per oboe ben distinta durante la preparazione della prima esecuzione dell'opera? La spiegazione più plausibile è che egli si sia servito di una delle copie manoscritte dello spartito, probabilmente **I-Rsc**, come antigrafo, poiché sappiamo che da un certo punto, essa è stata in suo possesso.

Copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte

Tutte le copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte hanno svolto un ruolo significativo nella preparazione di questa edizione: **A/I-Nc(sugg)** (descritta sopra nella sezione "Fonti autografe e parzialmente autografe"), **I-LI** e **I-Rsc**. Tutte e tre furono probabilmente copiate, direttamente o indirettamente, dalla riduzione per canto e pianoforte autografa che Mascagni aveva inviato al Concorso Sonzogno e dunque presentano l'opera nella sua forma originale (senza tagli e trasposizioni). Verosimilmente, Mascagni chiese ai copisti di Sonzogno di cambiare il nome "Turiddo" (presente in **A** e, molto probabilmente, nello spartito autografo) in "Turiddu". Prevalentemente essi seguirono le istruzioni del compositore, anche se qualche occorrenza della forma "Turiddo" sfuggì loro. Più sorprendenti sono i due casi in cui compare il nome "Torello" nel duetto tra Santuzza e Turiddu (N. 5, alle bb. 224–225 e 241–242).¹¹¹ Queste versioni anteriori del nome di Turiddu furono probabilmente introdotte nelle copie attraverso la riduzione manoscritta autografa del compositore, nel qual caso quest'ultima deve essere stata redatta, almeno in parte, prima di **A**.

Ben più importante della grafia del nome del protagonista è l'inclusione di parti vocali, segni di dinamica e indicazioni di tempo assenti in **A**. Alle bb. 88–124 del N. 3 ("Scena e Preghiera"), per esempio, gli spartiti manoscritti presentano

¹⁰⁸ È inclusa tra le pagine preliminari di **BB** (da cui l'abbreviazione **A/BB** adottata da **MIO**), nella pubblicazione frequentemente citata di Cenzato, *Cinquantenario* (tra le pp. 40 e 41) e in Gino Roncaglia, "Pietro Mascagni: L'operista (1863–1945)", in *Pietro Mascagni: Contributi alla conoscenza della sua opera*, 19–57, 25.

¹⁰⁹ Roman Vlad ("Modernità di *Cavalleria rusticana*", in *Cavalleria rusticana 1890–1990: Cento anni di un capolavoro*, 15–39, 22) ipotizza che l'"Intermezzo" sia basato su un'"Ave Maria" che Mascagni compose all'età di 17 anni. Questo brano, risalente al 1880 e su testo di Domenico Capellina, è catalogato da Flury, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*, 161, come W27 e pubblicato in Pietro Mascagni, *Tutte le opere per canto e pianoforte*, vol. 1, a cura di Cesare Orselli (Roma: Boccaccini & Spada, 2002), 1–3. Si tratta, tuttavia, di una composizione completamente diversa. Forse l'"Ave Maria" che Vlad aveva in mente è una "Ave Maria" derivata dall'"Intermezzo", su testo di Piero Mazzoni, e frequentemente eseguita da cantanti di tutto il mondo (W43 nel catalogo di Flury; p. 164). Flury elenca anche un'"Ave Maria" in Fa maggiore (W41; p. 164), senza però fornire né la data del brano né informazioni sulla sua pubblicazione.

¹¹⁰ Cfr. Cenzato, *Cinquantenario*, [39]. Sicuramente sulla scorta della data, Malach (Pietro Mascagni, 45) ipotizza che il brano non fosse originariamente concepito per *Cavalleria* ma che fosse "written for some other operatic project or simply dashed off as a piano piece, perhaps for one of his pupils". Analogamente, Orselli (Pietro Mascagni, 41 e 384) ritiene che il pezzo fosse stato composto prima di *Cavalleria*, chiamandolo un "Intermezzo pianistico" (41n).

¹¹¹ Esistono pure alcune occorrenze della forma "Turidda" (ad esempio, alle bb. 355–356 e a b. 368 di **A/I-Nc[sugg]**).

le linee vocali che Mascagni aveva omissso in **A** per mancanza di spazio. Nel N. 4 (la “Romanza” di Santuzza), esse rivelano che Mascagni aveva previsto che alla b. 5 l’iniziale **pp** fosse seguito non dal tradizionale *f* improvviso ma da un $\ll$ fino al battere della b. 6 e poi da un $\gg$ nella seconda metà della misura. Quando però registrò l’opera, il compositore avallò la soluzione di tradizione e optò per un *f* esplosivo (cf. **Rec**¹⁹³⁸ e **Rec**¹⁹⁴⁰, più sotto). Non è chiaro se egli avesse cambiato idea o se stesse seguendo pedissequamente i materiali esecutivi pubblicati da Sonzogno (**SO** e **pSO**, descritti sotto), ma le copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte restituiscono inequivocabilmente le sue intenzioni prima delle ingerenze di Mugnone.

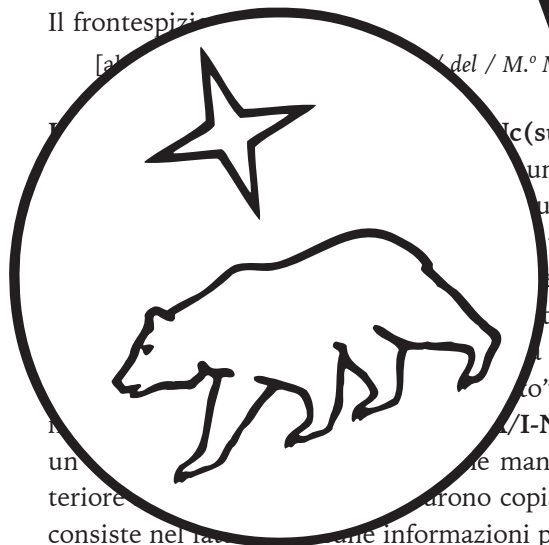
I-LI: Copia manoscritta dello spartito per canto e pianoforte; Livorno, Biblioteca comunale Labronica Francesco Domenico Guerrazzi

Questo manoscritto è stato di proprietà di Leopoldo Mugnone, che diresse la prima esecuzione dell’opera. La copertina presenta un’insegna con il seguente testo:

[a stampa] STABILIMENTO DELL’EDITORE EDOARDO SONZOGNO IN MILANO / Cavalleria Rusticana / MUSICA DEL MAESTRO / P. MASCAGNI / [a mano] Concerto

Il frontespizio

[a stampa] del / M.^o Mascagni / [a destra]



Ic(sugg) con **I-Rsc** una forte mancanza di una serie di **I-LI** tre altre sono serene e Preghiera”), staccato nella parte di Lucia a a”, tutte indicazioni **A/I-Nc(sugg)** presenta un che manca in **I-LI**. Un ulteriore furono copiate l’una dall’altra consiste nel fatto che informazioni presenti nella terza copia, **I-Rsc** (cf. di seguito), sono assenti in entrambe. Alcuni esempi includono una serie di istruzioni nel N. 5c (“Seguito del Duetto”): “*f* con grandissima anima” a b. 275, “poco rit.” a b. 276 e “rit.” a b. 277. Si registrano anche alcune piccole varianti testuali, come nel caso della didascalia a b. 297 nello stesso numero: **A/I-Nc(sugg)** e **I-LI** recano “nel colmo dell’ira”, ma **I-Rsc** “sul colmo dell’ira”.

Al di là del contributo nella ricostruzione delle lezioni presenti nello spartito per canto e pianoforte autografo, l’importanza di **I-LI** risiede nel fatto che essa contiene diverse indicazioni di trasposizione e taglio e alcune didascalie non autografe, probabilmente di mano di Mugnone. Un esempio di ciascun caso occorre nel N. 3 (“Scena e Preghiera”): nelle ultime tre battute (157–159), Mugnone abbassò il passaggio di un tono, richiamando così l’attenzione sulla trasposizione

in atto; per indicare due tagli, egli usò il suo nome, “Mu----gnone”, anziché il tradizionale “Vi----de”; e a b. 23, egli aggiunse la didascalia “Donne in ginocchio sui gradini”, assente nelle altre fonti.

I-Rsc: Copia manoscritta dello spartito per canto e pianoforte; Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, G Mss 3098

Questa copia ha la tipica copertina rossa di Casa Sonzogno, con la seguente insegna:

[a stampa] STABILIMENTO DELL’EDITORE EDOARDO SONZOGNO IN MILANO / Cavalleria Rusticana / MUSICA DEL MAESTRO / P. MASCAGNI / [a mano] CANTO e PIANOFORTE

La copertina rossa, consumata e terribilmente successivamente inclusa nella nuova rilegatura rigata in tessuto azzurro, con una carta bianca inserita tra le due copertine. Sul *recto* del frontespizio, un basso a destra, una mano successiva ha scritto in penna blu: “Proprietà di / Giuseppe Nuccio Fiorda”. **I-Rsc** è probabilmente la copia che Sonzogno inviò a Benincioni e Stabile per permettere loro di studiare le rispettive parti. I pochi indizi consistono nella revisione del testo della “Siciliana” e in una serie di tagli preliminari (simili a quelli in **A/I-Nc[sugg]**). Secondo Targioni-Tozzetti, Benincioni lasciò lo spartito a Benincioni, che lo seguì Mascagni se lo riprese.¹¹² Domenico Carboni (già bibliotecario a Santa Cecilia), ricorda invece che nel 1943 Mascagni lo cedette a Fiorda, un compositore, direttore e giornalista che conosceva Mascagni personalmente). Fiorda in seguito lo lasciò al Conservatorio di Santa Cecilia.¹¹³

Il **I-Rsc** potrebbe essere la più antica copia superstite realizzata da Casa Sonzogno. In origine, essa cominciava a quella che adesso è p. 19, il frontespizio che recita: “Cavalleria Rusticana / Riduzione / per / Canto e Pianoforte”. Sembra dunque che il “Preludio” sia stato aggiunto posteriormente, forse perché Mascagni inizialmente non aveva previsto di inviarne uno. Ancora più importante è il fatto che **I-Rsc** presenta per esteso i passaggi alle bb. 72–81 e 83–92 del N. 5a (“Scena e Duetto [Santuzza e Turiddu]”), che, sebbene parzialmente differenti, sono compressi in **I-LI** e **A/I-Nc(sugg)**, dove essi compaiono interamente una sola volta, mentre la loro ripetizione è prescritta dalla criptica indicazione “1.a volta”. Da un lato, la coincidenza tra le lezioni di **I-Rsc** e quelle di **A/I-Nc(sugg)** e **I-LI** è tale da lasciar ipotizzare che le tre fonti possano derivare da un medesimo antigrafo (la riduzione per canto e pianoforte autografa di Mascagni); dall’altro, questa fonte è abbastanza distinta da poter essere stata copiata direttamente dallo spartito di Mascagni e non da fonti successive.

¹¹² Targioni-Tozzetti, “Ricordi e rettificazioni mascagnane”, 391.

¹¹³ Domenico Carboni, “Come nacque la *Cavalleria rusticana*”, programma di sala pubblicato per una rappresentazione non specificata e conservato presso **I-Rsc**.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

LXI

confondere la data di registrazione dei diritti d'autore con la data di pubblicazione. È infatti inverosimile che la traduzione di Paul Milliet sia stata completata con più di un anno di anticipo rispetto alla prima esecuzione francese all'Opéra-Comique di Parigi il 19 gennaio 1892 (lo spartito francese per canto e pianoforte, infatti, è datato 1891). E sebbene alcune fonti segnalino la pubblicazione di una partitura con testo italiano nel 1890, nessuna copia di essa è mai stata rinvenuta.¹²⁵

SO deriva probabilmente da **A** con modifiche provenienti dallo spartito per canto e pianoforte e aggiornamenti introdotti da un redattore interno. Questi era presumibilmente Mugnone stesso, dato che egli era il solo che si sarebbe permesso di alterare così pesantemente l'addio di Turiddu alla madre (N. 8 ["Finale"], 92–186). Forse per evitare di affaticare eccessivamente l'interprete di Turiddu, egli alleggerì la strumentazione alle bb. 178–180 e ridusse la dinamica sul quarto movimento di b. 178 a **p**. Non sappiamo se Mascagni abbia autorizzato tali modifiche, ma non c'è traccia di esse in **A**. Né sembra che queste revisioni abbiano molto senso. Se il loro scopo era di agevolare l'esecuzione della parte di Turiddu, il crescendo a b. 178 (che comincia con un **ff**) doveva essere eliminato, ma la riduzione della dinamica nella battuta successiva, infatti, avrebbe stata più appropriata alla melodia discendente cromatica della linea vocale, che coincide precisamente con l'inizio del diminuito presente nelle copie manoscritte dello spartito (che non sono presenti in **A**).

Mascagni lasciò il segno a b. 178, ma non a b. 179. A b. 5 l'orchestra esplode in un crescendo che, per quanto la musicalizzazione dinamica non corrisponda, non aiuta in questo caso. Le indicazioni di dinamica che le permettono di farci un'idea di quanto è anziché un **p** o **pp**, e mezzo ottavo di b. 178, e nella seconda metà di b. 6 che

in **SO** riguarda l'integrazione delle indicazioni che furono introdotte in **A** a ridosso della prima esecuzione. Nel N. 8 ("Finale"), per esempio, due tagli, uno prima di b. 73 e uno dopo b. 74, resero necessari degli aggiustamenti nei timpani, violoncelli e contrabbassi. Queste modifiche in **A** furono effettuate in due fasi e piuttosto confusamente. **SO** ne riflette solo la prima e presenta un ottavo sul primo tempo di b. 74 seguito da pause in sostituzione di una minima puntata. Ma la seconda revisione, introdotta sopra il rigo dei violoncelli e sotto quello dei contrabbassi, sostituisce non un ottavo ma un quarto puntato, agevolando così l'esecuzione del > previsto nello strato originale della partitura.

Un caso più ambiguo è quello relativo alle campane nel N. 1 ("Introduzione"). Esse sono impiegate all'inizio del numero, poi tacciono fino alla b. 64. Successivamente, però, tra le bb. 82 e 89 una mano posteriore ha semplificato la parte in **A**, sostituendo l'alternanza tra La^1 e Mi^2 (ciascuno del valore di un quarto in contesto ternario) con un solo La^1 su ciascun battere. È probabile che la ragione di tale modifica sia stata la necessità di un'assoluta chiarezza metrica quando il coro (posizionato fuori scena assieme alle campane) entra a b. 90. **SO** non riporta le revisioni nel N. 1 ma tuttavia le integra all'inizio del N. 7 ("Coretto e Brindisi"), in un passaggio che in **A** non è scritto per esteso, ma deve essere ricavato da un richiamo al N. 1. La lezione di **SO** solleva due problemi: il primo è che il coro non è fuori scena nel N. 7 e dunque non c'è bisogno di modificare la parte del coro, il secondo è che essa non ritorna ai La^1 e i Mi^2 in alternanza dove dovrebbe avvenire se le indicazioni originali in **A** fossero state seguite.

Alla luce di tutti questi problemi, non c'è da stupirsi che, nel complesso, **SO** non sia una fonte affidabile. Nel contesto della preparazione di questa edizione è stata utile soprattutto perché fornisce alcune indicazioni dinamiche necessarie ma che mancano nelle altre fonti. Un esempio è il **f** a b. 52 del N. 5a ("Scena e duetto Santuzza e Turiddu") o il **p** a b. 153 del N. 8 ("Finale"). Inoltre **SO** trasmette informazioni sul taglio degli strumenti traspositori nei passi che Mascagni attuò durante le prove della prima produzione dell'opera. La scelta non è scontata, dal momento che la trasposizione al semitono inferiore di un cammello in origine concepito per il clarinetto in Sib può essere eseguita sia trasportando il passo con lo stesso strumento che leggendo le note originali con un clarinetto in **B**.

BB: Bote & Bock, edizione della partitura con testo in italiano e tedesco, senza data; ristampa, New York: Dover, 1993

Questa partitura, probabilmente pubblicata nel 1919, presenta molti dei problemi di **SO**, ma è preparata con maggiore cura ed eleganza. Alcuni esempi dimostrano tale attenzione. Alla b. 240 del N. 1 ("Introduzione"), l'indicazione di metronomo riportata da **SO** è $\text{♩} = 58$, una scelta ben strana per una sezione in $\frac{6}{4}$; quella di **BB**, $\text{♩} = 58$, appare più ragionevole. Sette battute dopo, le copie manoscritte dello spartito prescrivono "a tempo un poco meno". **SO** suddivide l'indicazione in due, collocando "a tempo" a b. 247 e "un poco meno" a b. 248. Questa soluzione, però, è assurda, mentre **BB** segue le fonti anteriori alla lettera. A partire della b. 222 del N. 2 ("Scena e Sortita di Alfio"), Mascagni suddivide i soprani in due gruppi e, man mano che la linea dei primi soprani diventa più acuta, trasferisce la parte dei secondi soprani sul rigo dei contralti. Il compositore non ritenne necessario specificare il ritorno alla distribuzione originale delle parti sui rigli musicali, sebbene a partire da b. 232 la parte corale più acuta possa essere tranquillamente affidata a tutti i soprani. Al contrario di **SO**, **BB** introduce chiaramente questa specificazione. Occasional-

¹²⁵ Flury, *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*, 24. Una copia della partitura dell'opera conservata alla British Library (Music Collections H.2332.c) compare nel catalogo online accompagnata dall'indicazione "Text: Italian", ma in realtà presenta il testo sia in italiano che in francese.

mente, infine, **BB** fornisce indicazioni dinamiche significative che mancano nelle altre fonti, quali, ad esempio, il **ff** orchestrale a b. 123 del N. 3 (“Scena e Preghiera”).

pSO: Sonzogno, parti orchestrali, senza data; ristampa, New York: Kalmus, senza data

Sonzogno stampò le parti orchestrali (recanti numero di lastra “E. 496 S.”) poco dopo la prima esecuzione dell’opera. Le parti non sono del tutto affidabili e spesso differiscono non solo dalle fonti più autorevoli (**A** e le copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte) ma anche da **SO**. Tuttavia, esse aiutano a confermare soluzioni suggerite da altre fonti o a fornirne altre non reperibili altrove. Un esempio del primo gruppo riguarda la distribuzione di una, due o tre linee tra più strumenti (ad es. tre tromboni). A tale proposito, Mascagni era solitamente molto scrupoloso, ma talora alcuni chiarimenti sono necessari. Alle b. 223 e 226–227 del N. 2 (“Scena e Sortita di Alfio”), per esempio, egli notò su uno stesso rigo un passaggio per il secondo e il terzo trombone e per il basso tuba, ma scrisse due parti in ottava senza specificare se la parte superiore debba essere affidata a un trombone solo o a entrambi. **pSO** (così come **BB**) assegna le parti a entrambi i tromboni. Analogamente, **pSO** conferma quanto emerge in altre fonti (e.g. **BB**) per la parte relativa al N. 1 nel Commento critico).

Il libretto presenta un paio di caratteristiche inusuali. Innanzitutto, non contiene informazioni né sul luogo, né sulla prima rappresentazione (come la tradizionale espressione “da rappresentarsi al Teatro [...]”) né sui cast. In secondo luogo, il personaggio affetto a teatro principale è ancora chiamato “Turiddu” (come in **A**). Sonzogno deve aver affrettato la pubblicazione del libretto prima di ricevere conferma sull’ingaggio dei cantanti. È tuttavia certo che questa è la versione del libretto venduta in occasione della prima produzione dell’opera al Teatro Costanzi, poiché tre copie conservate alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia e identiche a quella esaminata per la presente edizione, sono state collegate a tale serie di recite.¹²⁶ I cantanti sono noti dalle recensioni e da altre fonti: Gemma Bellincioni (Santuzza), Annetta Gulì (Lola), Roberto Stagno (Turiddu), Gaudenzio Salassa (Alfio) e Federica Casali (Lucia).

pSO^G: Sonzogno, parti corali con testo in tedesco, senza data

Poco dopo la stampa delle parti orchestrali, Sonzogno procedette con quella delle parti corali relative alla traduzione in tedesco di Oskar Berggrün (la cronologia si basa sui numeri di lastra: “E. 496 S.” per le parti orchestrali, “E. 518 S.” per le parti dei tenori e dei bassi e “E. 519 S.” per quelle dei soprani e dei contralti). **pSO^G** non risolve alcun problema che non possa trovare soluzione attraverso il ricorso a fonti più autorevoli (**A** e le copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte) e dunque non hanno praticamente svolto alcun ruolo nella preparazione di questa edizione. A volte, tuttavia, la consultazione di **pSO^G** è stata d’aiuto. Alla fine del N. 3

(“Scena e Preghiera”), per esempio, **A** trasmette solamente le parti del coro fuori scena, con il prolungamento all’ultima misura di note del valore di una minima puntata (b. 124). Nelle copie manoscritte dello spartito, sia il coro fuori scena che quello in scena terminano un ottavo prima. Questa lezione, trasmessa anche da **pSO^G**, è accettata nella presente edizione. In altre circostanze, tuttavia, **pSO^G** trasmette lezioni che non sembrano avere molto senso. Ancora nel N. 3, a b. 93, per esempio, dove nei manoscritti dello spartito il rigo superiore del coro fuori scena include sia i soprani che i contralti e attribuisce il passaggio isolato di quel rigo a tutti i soprani, **pSO^G** lo assegna solo ai “Sop. I.” **MIO** (seguendo **BB**) accetta senza problemi la lezione delle copie manoscritte degli spartiti.

Libretti

MI¹⁸⁹⁰: Sonzogno, Libretto originale a stampa, 1890

La prima edizione a stampa del libretto consiste di una copertina e di quattordici pagine. Il frontespizio recita:

CAVALLERIA RUSTICANA / MELODRAMMA IN UN ATTO / DI / G. TARGIONI-TOZZETTI E G. MENASCI / MUSICA DEL MASCAGNI / PIETRO MASCAGNI / MILANO / EDO- ARDO SONZOGNO, EDITORE / 14 – Via Pasquirolo – 14

Il libretto presenta un paio di caratteristiche inusuali. Innanzitutto, non contiene informazioni né sul luogo, né sulla prima rappresentazione (come la tradizionale espressione “da rappresentarsi al Teatro [...]”) né sui cast. In secondo luogo, il personaggio affetto a teatro principale è ancora chiamato “Turiddu” (come in **A**). Sonzogno deve aver affrettato la pubblicazione del libretto prima di ricevere conferma sull’ingaggio dei cantanti. È tuttavia certo che questa è la versione del libretto venduta in occasione della prima produzione dell’opera al Teatro Costanzi, poiché tre copie conservate alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia e identiche a quella esaminata per la presente edizione, sono state collegate a tale serie di recite.¹²⁶ I cantanti sono noti dalle recensioni e da altre fonti: Gemma Bellincioni (Santuzza), Annetta Gulì (Lola), Roberto Stagno (Turiddu), Gaudenzio Salassa (Alfio) e Federica Casali (Lucia).

Il libretto, redatto a partire dal testo che Targioni-Tozzetti e Menasci inviarono un pezzo alla volta a Mascagni, presenta il testo dell’opera praticamente come il compositore lo aveva messo in musica ad eccezione di due versi che egli chiese di cambiare all’ultimo minuto per evitare l’eccessiva ridondanza delle parole originali nel N. 5d (“Duetto Santuzza ed Alfio”; cfr. “La storia”, più sopra). Il libretto è anche una fonte attendibile per ripristinare i segni di interpunzione che Mascagni

¹²⁶ Agostino Ruscillo, “Cavalleria rusticana, libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci: Edizione a cura di Agostino Ruscillo, con guida musicale all’opera”, in *Leoš Janáček, Šárka* [e] *Pietro Mascagni, Cavalleria rusticana*, [Programma di sala] a cura di Michele Girardi e Elena Tonolo, La Fenice prima dell’opera 7 (Venezia: Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2009), 88–102, 82.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

laddove la loro assenza risulta sospetta. Il famoso “Brindisi” (N. 7, bb. 127 ss.), per esempio, alterna frequentemente “rit.” e “a tempo” in “Viva il vino ch’è sincero”, ma Mascagni non prescrisse il “rit.” a b. 152 e b. 164, sebbene in entrambi i casi esso fosse prevedibile. Che si trattasse di omissioni accidentali non è suggerito solo dal contesto, ma anche dalle due registrazioni dirette dal compositore.

MIO, tuttavia, non accetta automaticamente le soluzioni delle registrazioni di Mascagni in questa edizione critica. La dinamica esplosiva a b. 5 del N. 4 (“Scena e Preghiera”), per esempio, sembra risalire alla pubblicazione di **SO** e **pSO** e, sebbene sia accettata nelle registrazioni di Mascagni, non trova riscontro nelle fonti manoscritte e, dunque, viene relegata alle note del Commento critico. La stessa cosa vale per i tempi, generalmente molto più lenti (fino a due volte) rispetto alle indicazioni trasmesse dalle fonti, come nel caso del N. 5, b. 72 e 75, e del N. 6 (“Intermezzo”).

Rec¹⁹³⁸: Registrazione diretta da Pietro Mascagni, L’Aia, 1938 (Bongiovanni GB 1050)

Questa registrazione proviene da un’esecuzione dal vivo al Teatro Reale dell’Aia il 7 novembre 1938. Il cast è formato da Lina Bruna Rasa (Santuzza), Maria Meloni (Lola), Antonio Melandri (Turiddu), Gino Bechi (Alfo), Rina Gallo (Lucia) e dal Coro dell’Italiana d’Olanda. Mascagni introdusse alcune modifiche, in particolare nel N. 2 (bb. 216–231), dove, in oltre, è presente per le b. 37–38 e 40–41. La durata totale è di 78:36.

La riedizione più recente, quella del 1930, è diversa. Lorenzo, che da parte di Mascagni (“Finale”), “un bacio, un altro bacio, addio...” (bb. 179–180). La tradizione seguita da **SO** e **BB**, che prescrivono l’alleggerimento dell’orchestra a partire da b. 178 e introducono un **p** sul quarto movimento della battuta, **A** non reca traccia di tale alleggerimento e le copie manoscritte dello spartito per canto e pianoforte indicano chiaramente che il **p** deve essere raggiunto solo a b. 181, attraverso un **>** alle bb. 179 e 180. A differenza di **Rec¹⁹⁴⁰**, **Rec¹⁹³⁸** sembra seguire le fonti manoscritte anteriori.

Rec¹⁹⁴⁰: Registrazione diretta da Pietro Mascagni, Milano, 1940 (HMV DB 3960–3970)

Cinquant’anni dopo la prima esecuzione, Mascagni registrò *Cavalleria rusticana* con il seguente cast: Lina Bruna Rasa (San-

tuzza), Maria Marcucci (Lola), Beniamino Gigli (Turiddu), Gino Bechi (Alfo), Giulietta Simionato (Lucia) e l’Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala. La registrazione fu effettuata al Conservatorio di Milano tra il 14 e il 20 aprile 1940 e fu pubblicata nel giugno di quell’anno. Con una durata totale di 82:20, essa è sensibilmente più lunga di **Rec¹⁹³⁸**, in parte perché non presenta tagli, in parte perché i tempi sembrano eccessivamente lenti.

All’inizio dell’incisione, Mascagni declama con enfasi le seguenti parole: “Ascoltatrici ed ascoltatori gentili: sono Pietro Mascagni e vi rivolgo la parola per dirvi che la mia *Cavalleria rusticana* compie i cinquanta anni, ed è legata nella mia memoria a tante dimostrazioni di simpatia, che non ho potuto resistere all’invito della nobile ‘Voce del Padron’ e mi sono deciso a presentarla in dischi per intero, per la prima volta sotto la mia direzione. La mia natura che prende vita dagli artisti più celebrati e da mille orchestre corali che non hanno rivali nel mondo, rinnova pertanto quale immagine mia, veglia e più di qualsiasi ritratto con firma autografa. Poiché gli autografi ne ho fatti tanti, non ne ho mai rilasciato alcuno con maggior piacere perché il più vivo che si possa dare, ed è quello che meglio mi rappresenta nella doppia veste di autore e di direttore della musica mia. Vi saluto cordialmente prima di lasciare la buca della posta”. Come dimostra **Rec¹⁹³⁸**, la registrazione per la HMV non fu la prima di Mascagni, e se, a rigore, essa fu effettivamente la sua prima registrazione integrale.

Problemi di edizione e di esecuzione di *Cavalleria rusticana*

A prima vista, può sembrare che la preparazione di un’edizione critica di *Cavalleria rusticana* sia un compito relativamente semplice: abbiamo a disposizione una partitura autografa, meticolosamente compilata, e la letteratura sia su Mascagni in generale che su *Cavalleria rusticana* in particolare è abbondante. Ma questa prima impressione è in realtà fuorviante, perché Mascagni e Mugnone operarono revisioni sostanziali durante la preparazione della prima produzione dell’opera. Nell’autografo, questi interventi – che spaziano da tagli e trasporti di tonalità a indicazioni esecutive – sono segnalati da diverse grafie (inclusa quella di Mascagni) e sono di solito introdotti a matita; ciò rende tale fonte un documento disordinato che solleva numerose questioni di autorialità. Questa sezione dell’Introduzione discute queste revisioni e i dubbi che esse sollevano, per poi affrontare altri problemi di potenziale interesse per gli esecutori dell’opera.

¹³¹ Cfr. Richard Caniell, “*Cavalleria rusticana*: Recording Notes”, note di copertina in Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Guild Historical GHCD 2241.

Le lacune della partitura autografa

Il bando del Concorso Sonzogno chiedeva ai candidati di inviare le loro opere in tre versioni: partitura completa, riduzione per canto e pianoforte e libretto. Proprio questa circostanza indusse Mascagni a omettere alcuni dettagli dalla partitura che sarebbero stati forniti dalla riduzione per canto e pianoforte. Questi dettagli includono le parti corali alla fine del N. 3 (“Scena e Preghiera”) – dove Mascagni non aveva abbastanza righe a disposizione per notare tutte le parti di un’orchestra imponente e di un doppio coro – e un numero considerevole di indicazioni esecutive. Purtroppo, la riduzione per pianoforte di Mascagni sembra essere stata distrutta durante i bombardamenti di Milano del 1943. Fortunatamente, però, le informazioni che essa trasmetteva possono essere ricostruite attraverso alcune copie manoscritte che Sonzogno fece preparare sulla base dell’originale. Almeno tre di queste copie sono superstiti (**A/I-Nc[sugg]**, **I-LI** e **I-Rsc**). Siccome esse sono solo parzialmente compatibili con la riduzione per canto e pianoforte che Mugnone realizzò più tardi per la pubblicazione (**pvSO**), è possibile concludere che le discrepanze tra le prime copie manoscritte e la successiva versione a stampa dello spartito siano dovute alle aggiunte, o omissioni, e agli spostamenti di Mugnone. Questa edizione critica fa ampio affidamento alle copie manoscritte dello spartito, sfruttandone le lezioni solo

per quelle fornite da **A**. Per un’analisi di questa copia, dei loro punti di divergenza dalla versione “Fon” più recente. In tutti i numeri di *Cavalleria*, il “Postludio” e dell’“Intermezzo”. Essi sono divisi in tre categorie: (1) tagli finalizzati a rendere l’opera più serrata; (2) tagli finalizzati a ridurre il numero del coro, insufficientemente preparati, e a ridurre i trasporti richiesti all’ultimo minuto dai due cantanti principali, Gemma Bellincioni e Roberto Stagno. La seguente sezione discute le prime due categorie; la terza (relativa ai trasporti) è trattata separatamente.

I tagli introdotti per rendere più compatto l’andamento dell’opera sono relativamente corti, come ad esempio quello nel N. 2 (“Scena e Sortita di Alfio”) – dove la melodia lamentosa del violoncello nell’introduzione orchestrale, presentata sopra un accompagnamento sincopato degli archi, conteneva originariamente un’inusuale battuta ridondante (cfr. Appendice 1, N. 2, Taglio 1) – o quello del N. 5d (“Duetto Santuzza ed Alfio”), dove le rimostranze di Santuzza ad Alfio sulla relazione di Turiddu e Lola si aprono con due battute di formule d’accompagnamento (cfr. Appendice 1, N. 5, Taglio 5). Il caso più interessante si trova nel N. 1 (“Introduzione”), dove Mascagni tagliò diciassette battute tra l’esposizione dell’episodio

corale affidato alle donne e quella della sezione parallela affidata agli uomini. La presenza in un primo momento di queste battute sembra indicare che le didascalie stampate in **MI¹⁸⁹⁰** e annotate a matita in **A/I-Nc(sugg)** sono autorevoli, al contrario di quelle presenti nelle prime fonti musicali a stampa (**pvSO** e **SO**). Per chiarire questo problema, è necessario aggiungere alcuni dettagli di contesto.¹³²

Le didascalie di **MI¹⁸⁹⁰** e **A/I-Nc(sugg)** rivelano una concezione dell’“Introduzione” che sfrutta pienamente lo spazio scenico del teatro. Durante la lunga introduzione orchestrale, si odono vocalizzi (“Ah!”) fuori scena (“di dentro”), prima eseguiti dalle donne e poi dagli uomini. Dopo l’introduzione, le donne intonano le prime due strofe seguite immediatamente dagli uomini. Tutti i coristi sono ancora dietro le quinte. Durante l’interludio orchestrale successivo, l’intero coro entra in scena, le donne cantano le prime due strofe successive e in seguito gli uomini si uniscono a loro in contrappunto. Ne risulta una struttura di grande regolarità: orchestra → donne fuori scena → uomini fuori scena; orchestra → donne in scena → uomini in scena; orchestra → donne e uomini in contrappunto in scena.

Questa distribuzione fu alterata in **pvSO** e **SO**, dove le donne entrano in scena mentre gli uomini cantano le loro prime strofe (a partire dalla p. 17). L’incompatibilità di queste istruzioni solleva la domanda: Mascagni voleva che le donne e gli uomini entrassero separatamente? La partitura autografa del compositore non aiuta a fornire una risposta poiché non contiene didascalie. Le didascalie delle battute di musica che Mascagni tagliò, tuttavia, offrono un indizio importante.

Essi si trovano nelle prime due strofe delle donne (cfr. Appendice 1, N. 1, Taglio 1), ne costituiscono il postludio e sono praticamente identiche alla conclusione strumentale dell’intero numero. È un passaggio molto bello e vale la pena ascoltarlo due volte; tuttavia, frena quasi completamente l’azione drammatica ancor prima che gli uomini abbiano avuto la possibilità di intonare il loro tema. Mascagni si rese conto – o Mugnone glielo fece capire – che un calo dell’interesse a questo punto sarebbe stato controproducente per la tenuta drammatica e dunque la musica fu tagliata.

Sebbene problematiche sul piano drammatico, queste battute chiarificano le intenzioni originali di Mascagni relative alla messinscena. Il carattere di questo postludio non sembra accordarsi con l’evento stimolante che l’ingresso in scena delle donne produrrebbe. Non è da escludersi che Mascagni volesse tenerle fuori scena durante il postludio e poi farle entrare durante il canto degli uomini, contrariamente da quanto indicato nel libretto. Ma se così fosse, l’ingresso delle donne distoglierebbe l’attenzione degli spettatori da questa melodia, che invece deve essere percepita altrettanto chiaramente che quella delle donne per essere riconosciuta quando è introdotta in

¹³² Una versione più dettagliata di questa sezione sui tagli (che include anche la discussione seguente sui trasporti) è fornita in Giger, “The Unknown Music of Mascagni’s *Cavalleria rusticana*”, 259–68 e 294–301.

Tabella 3: Trasporti di tonalità in <i>Cavalleria rusticana</i>		
Numero	Battute trasposte	Tipo di trasporto
N. 3 (“Scena e Preghiera”)	11–139 (sezione conclusiva del numero)	Un tono più basso (probabilmente modificato da “½ tonto sotto” a p. 73 della partitura autografa), da La maggiore a Sol maggiore
N. 4 (“Romanza e Scena”)	Numero intero	Un semitono più basso, da Fa minore/maggiore a Mi minore/maggiore
N. 5 (“A. Duetto Santuzza e Turiddu,” “B. Stornello di Lola,” “C. Seguito del Duetto,” e “D. Duetto Santuzza ed Alfio”)	184–314 (= l’intero “Seguito del Duetto”)	Un semitono più basso in un contesto armonico instabile
N. 8 (“Finale”)	34–192	Un semitono più basso in un contesto armonico instabile

contrappunto ad essa. Non ci sono dubbi, dunque, che Mascagni abbia concepito questa scena corale con l’intenzione di lasciare sia le donne che gli uomini fuori scena finché le rispettive melodie non siano state eseguite per intero, facendoli entrare insieme in seguito. Insomma, un passaggio drammaticamente problematico si rivela utile per confermare le didascalie trasmesse da **MI**¹⁸⁹⁰ e **A/I-Nc(sugg)** e accolte in questa edizione.

Un esempio della seconda categoria di tagli (entro otti per ridurre l’impegno del coro) compare nel N. 2 (“Scena e Sortita di Alfio”). Nelle prime recensioni dell’opera, il cuore del problema era la sezione di Alfio con ritornello corale. Mascagni, tuttavia, non meno di sopprimere il particolare armonico, anche ciò comportò una discussione. Nell’Appendice 1, N. 2, il colpo sulla giuria è un risultato troppo preparato dal coro nel N. 6. Altri esempi di questo tipo di tagli (“Coretto e Brindisi”), dove Mascagni eliminò alcune sezioni per un totale di 89 battute (cfr. Appendice 1, N. 7, Tagli 1 e 2).

Trasporti

Un’ultima categoria di tagli fu legata indissolubilmente al trasporto di tono di alcune sezioni dell’opera. Durante le prove di *Cavalleria rusticana*, Bellincioni e Stagno sollevarono il problema della “tessitura crudele che ci obbligava a sforzi titanici di voce”.¹³³ Mascagni reagì abbassando quattro numeri (interamente o in parte) di un semitono o di un tono intero (vedi tabella 3 sopra).

Se coinvolgevano un intero numero e conservavano collegamenti armonici logici con le sezioni circostanti, questi

trasporti non presentano particolari problemi. Ma il collegamento tra il N. 2 e il N. 3, ad esempio, sarebbe stato maldestro se Mascagni avesse abbassato il N. 3 dall’inizio (da Mi maggiore a Mi bembole maggiore). Egli, pertanto, decise di posticipare il trasporto alla b. 11, dove sostituì una modulazione già in origine repentina con un’altra di effetto simile. Il prolungamento del trasporto in tutto il N. 4 fa sì che la relazione tonale originaria del N. 3 e subisca solo minimi cambiamenti, che quelli tra il N. 4 e 5 diventi, se possibile, ancora più stretta (da Mi maggiore a La minore, anziché da Fa maggiore a La minore).

I trasporti nel N. 5 e nel N. 8 sono diversi. Essi, infatti, non terminano all’interno del numero e dunque il compositore operò dei tagli per creare connessioni più logiche di quelle che aveva concepito originariamente. Il trasporto nel N. 8, per esempio, si esecutò dall’attacco tra Turiddu e Alfio fino alla conclusione del addio alla madre. Dopo le parole di Turiddu “Or, ora!” a b. 133, Mascagni eliminò una transizione di otto battute per fornire un collegamento armonico accettabile all’accordo di settima diminuita a b. 34, ora un semitono più basso (cfr. Appendice 1, N. 8, Taglio 1). Ma con questo taglio, egli eliminò anche la preparazione cromatica e dinamica dell’accordo, creando dunque maggiore discontinuità.¹³⁴ Per reintrodurre la tonalità originale a b. 192, Mascagni tagliò quattro battute da un passaggio cromatico inutilmente prolisso, e così facendo non solo nascose perfettamente la sutura, ma abbreviò l’intervallo di tempo che intercorre tra l’uscita repentina di Turiddu e lo strano ritardo della reazione di Lucia (cfr. Appendice 1, N. 8, Taglio 4).

Questi trasporti ebbero conseguenze sulla drammaturgia dell’opera. Innanzitutto, enfatizzarono ben oltre le intenzioni originali del compositore quella che Hans-Joachim Wagner chiama “Dramaturgie der harten Fügung”, una drammaturgia dei collegamenti stridenti.¹³⁵ Wagner menziona il caso del

¹³³ Bellincioni, *Io e il palcoscenico*, 97.

¹³⁴ Le otto battute, caratterizzate da una linea serpeggiante dei fagotti, erano sicuramente concepite per dare tempo ad Alfio e Turiddu di abbracciarsi e a Turiddu per mordere l’orecchio di Alfio. In loro assenza, l’azione deve essere rappresentata durante la corona sul primo tempo di b. 34.

¹³⁵ Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten: Die Oper des italienischen Verismo* (Stuttgart: Metzler, 1999), 75 e *passim*. La nozione è in qualche modo collegata a

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

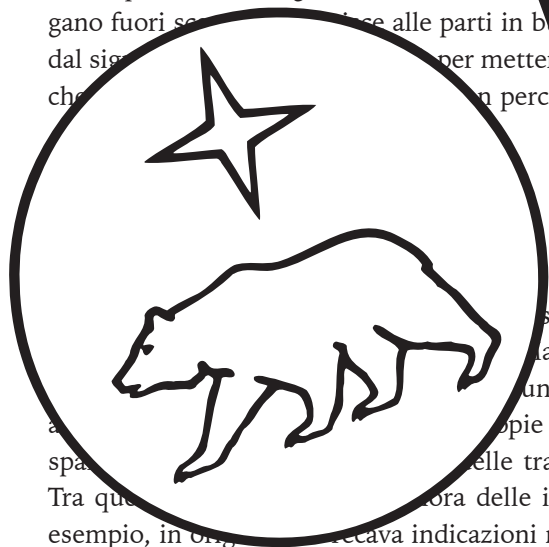


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Preghiera”), ad esempio, nessuna delle fonti principali riporta alcuna dinamica tra il **p** di b. 77 e il **ff** di b. 98. Il redattore di **SO** ritenne necessario aggiungere un crescendo, un’interpretazione che Mascagni seguì in **Rec**¹⁹³⁸ e **Rec**¹⁹⁴⁰. Tuttavia, **MIO** propone il passaggio senza il crescendo (accogliendo la lezione di **A**), poiché l’improvviso aumento del livello della dinamica a b. 98 ha pure una sua ragion d’essere.

Un diverso tipo di problema riguarda le masse collocate fuori scena, a causa del fatto che la loro lontananza dal pubblico rende il loro suono più flebile rispetto a quello delle forze in scena o in buca. Ad esempio, nel N. 3 (“Scena e Preghiera”), Mascagni non fornì alcuna indicazione di dinamica per il coro, né si preoccupò di stabilire come il bilanciamento del suono tra il coro interno (fuori scena) e quello esterno (sul palcoscenico) debba essere ottenuto. Le dinamiche suggerite da **MIO** indicano l’effetto da produrre in sala e non ciò che le singole sezioni corali devono eseguire. Analogamente, a b. 20 dell’“Intermezzo” il suono dell’organo fuori scena deve essere bilanciato con quello dell’orchestra in buca. La parte dell’organo presenta un **f** aggiunto a matita in **A**, ma per il resto né questa fonte né le copie manoscritte dello spartito forniscono esplicite indicazioni dinamiche per le altre parti. Anche attribuire loro delle dinamiche concepite arbitrariamente (e, per le fonti a stampa), **MIO** accoglie la lezione di **A**, che limita l’organo fuori scena a **mf** e alle parti in buca un’indicazione dal **sfz** al **f**, per mettere in rilievo il fatto che i loro suoni non sono percepibili.



Essere suddivise in Mascagni introduce e unse posteriormente le copie manoscritte dello spartito e delle trasmesse da **pvSO**. Tra queste, si nota ancora delle incoerenze. **A**, per esempio, in origine aveva indicazioni metronomiche per il N. 6 (“Intermezzo”). In seguito, una mano diversa da quella di Mascagni ha aggiunto “♩ = 54”, appena più lento rispetto al ♩ = 56 di **pvSO**. Indicazioni metronomiche originali (al contrario di quelle aggiunte a matita) sono rare in **A**, ma ciò non vuol dire che Mascagni non avesse idee chiare sui tempi. Semplicemente, egli ne fornì istruzioni sistematiche solo nel suo spartito autografo, come egli annotò nella partitura in corrispondenza dell’indicazione metronomica del N. 1 (“Introduzione”): “Per i tempi osservare la riduz. per Canto e piano”. Poiché in origine questa era la prima pagina della partitura (dapprima il “Preludio” non era previsto), tale rimando riguarda chiaramente l’opera nel suo complesso.

In generale, i tempi prescritti dai segni di metronomo sono ben più rapidi di quelli staccati da Mascagni in **Rec**¹⁹³⁸ e **Rec**¹⁹⁴⁰. Un esempio è fornito dal N. 5a (“Scena e Duetto [San-

tuzza e Turiddu]”) alla b. 72, dove il compositore sceglie un andamento quasi due volte più lento rispetto all’indicazione “♩ = 80” aggiunta a matita in **A** (a partire da b. 75, il tempo è ancora più lento). Quanto previsto da **A** non è un errore; la stessa indicazione compare in **A/I-Nc(sugg)**, **I-LI**, **I-Rsc** e **BB** (nessun segno, invece, è trasmesso in **pvSO**).

Può capitare che i tempi originariamente previsti da Mascagni debbano essere ricostruiti. Alla b. 169 del N. 1 (“Introduzione”), per esempio, **A** inizialmente non forniva indicazioni metronomiche, così come non se ne trovano in **pvSO**. Sia **SO** che **BB** prescrivono ♩ = 66, un tempo che probabilmente deriva da un’indicazione a matita aggiunta da Mascagni in **A**, che, in accordo con le copie manoscritte dello spartito, specifica “la metà (♩ = 66)”. In seguito, tuttavia, egli (o un’altra mano) cassò “(♩ = 66)” lasciando solo “la metà”. A seguito di un taglio di diciassette battute subito prima di questa indicazione (cfr. Appendice 1, Taglio 1) “la metà” sembra però riferirsi all’indicazione ♩ = 144 di b. 134 e non più a ♩ = 66 della redimensionata battuta del Taglio 1. Se il taglio è ripetuto, ♩ = 66 non sembra avere più senso, perché non è più collegato proporzionalmente al tempo precedente. ♩ = 72, invece, è coerente con l’indicazione di b. 134 e la melodia delle sezioni corali femminili che emerge a b. 138.

Dato l’alto numero di istruzioni di ritardando o accelerando, Mascagni spesso dimenticò di chiarire dove il tempo doveva essere ripreso. Di solito, **MIO** fornisce queste precisazioni per mezzo di un “a tempo” ed origine, la cui collocazione non è sempre ovvia e necessariamente corroborata. Per esempio, nel N. 1 (seguito del Duetto), Mascagni prepara il culmine di b. 222 con “animando” e un “cresc.” per poi allestire a b. 227 con un “rit.” In seguito, a partire da b. 228, Mascagni sicuramente intendeva ritornare a un tempo regolare, ma quale? L’unica istruzione che troviamo è quanto ambigua, “sostenendo il canto”, ed è chiaramente destinata agli strumenti melodici. I tempi staccati da Mascagni in **Rec**¹⁹³⁸ e **Rec**¹⁹⁴⁰ sono molto più lenti rispetto al tempo base indicato dalle fonti (♩ = 66). Date queste circostanze, **MIO** introduce un “a tempo”, sebbene con qualche esitazione.

Strumenti

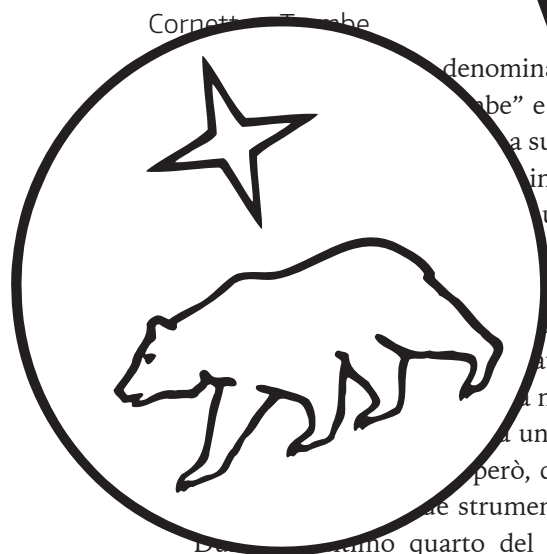
Basso

Di solito, Mascagni denominava la parte più grave degli ottoni “Basso”; solo nell’ultima pagina dell’autografo (271 = 243) egli impiegò un termine diverso ma altrettanto generico: “ophikleide”.¹⁴¹ Nei primi anni della storia esecutiva di *Cavalleria rusticana* in Italia, la parte fu probabilmente eseguita da un trombone contrabbasso (noto anche come “trombone

¹⁴¹ In questa pagina, Mascagni elenca gli strumenti per l’introduzione aggiunta nel N. 7 (“Coretto e Brindisi”). Sul “cimbasso”, si veda Renato Meucci, “Il cimbasso e gli strumenti affini nell’ottocento italiano”, *Studi verdiani* 5 (1988–89): 109–62, in particolare 125.

basso Verdi”) in Si $\flat$ ma con le note scritte ad altezza reale. Ettore Panizza, che curò la revisione e l’aggiornamento della seconda edizione italiana del *Grand Traité d’instrumentation* di Berlioz (1912), scrive: “Oggidì questo trombone è divenuto comunissimo nelle orchestre italiane, e quasi tutte le parti di oficleide, o di tuba, vengono suonate col trombone Verdi. È strumento, come tutti quelli a pistone, cromatico; la sua estensione è la seguente: [Mi ^{0} – Fa ^{3}]”.¹⁴² Durante il “Congresso dei musicisti italiani” del 1881, i partecipanti votarono a favore del basso tuba come strumento più adatto ad eseguire la parte più grave degli ottoni, ma trascorsero più di quarant’anni prima che tale strumento fosse accolto unanimemente. La causa del ritardo di tale accettazione fu probabilmente dovuta al fatto che, rispetto al basso tuba, il trombone contrabbasso si amalgamava meglio con il resto dei tromboni.¹⁴³ In tutto *A* c’è una sola esplicita attribuzione di un rigo al “Basso Tuba”, all’inizio del N. 7 (“Coretto e Brindisi”), ed essa fu introdotta posteriormente a matita. Alla luce delle raccomandazioni risalenti al 1881 e la progressiva accettazione del basso tuba come strumento grave degli ottoni, *MIO* accoglie l’assegnazione della parte al “Basso [Tuba]” in tutta l’opera, sebbene l’uso del *trombone Verdi* sia più comune.

Cornetta / Trombe



denominazioni per la parte acuta de-
“Trombe o Cornette”. Es-
a suggerire che questa scelta sia
in realtà intermedia. Come
un saggio sulla distinzione
fine Ottocento, il problema
¹⁴⁴ Su un rigo puramente
strumenti dovrebbe essere
caratterizzata da un suono più
maggiore agilità, la tromba
un suono chiaro e penetrante
però, diventò sempre più difficile
due strumenti.

Dal primo quarto del diciannovesimo secolo, in Italia si diffuse un tipo di tromba che si avvicinava alle dimensioni e al suono della cornetta: era dotata di valvole a cilindri e un canneggio dalla conicità intermedia tra quello della tromba e della cornetta, ed era tagliata in Si $\flat$ (o, per mezzo di estensioni, in La). Questo nuovo strumento, oggi generalmente chiamato “tromba”, all’epoca era denominato incoerentemente “cornetta”, “tromba tedesca in Si $\flat$ ” o *petite trompette*; Meucci, tuttavia, propone che la denominazione più appropriata sia quella di “tromba-cornetta”. *Cavalleria rusticana* richiede strumenti cromatici in Si $\flat$ e La, caratteristiche

che all’epoca erano proprie solo di una vera “cornetta” e della nuova tromba, entrambe dotate di valvole a cilindri. Fu solo negli ultimissimi anni del secolo (cioè dopo la prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana*) che i costruttori di strumenti introdussero un modello di tromba cromatica a pistoni in Do o in Si $\flat$, il predecessore della tromba moderna.¹⁴⁵

Com’è logico attendersi, la distinzione tra il suono della cornetta e quello della nuova tromba non è così pronunciata come quella tra il suono dei modelli tradizionali dei due strumenti.¹⁴⁶ Sembra però che Mascagni abbia fatto una distinzione tra i due (se non proprio idealmente, almeno per quel che riguarda gli effetti timbrici che aveva in mente), come indicano le sue scelte alla luce delle esigenze tecniche e drammatiche.¹⁴⁷ Quando tale distinzione lo lasciava indifferente, come fino alla fine del N. 2 (“Coretto e Sortita di Alfio”), egli delegò la scelta agli esecutori (cfr. tabella 4, p. LXXI). A partire dal N. 3 (“Coretto e Prochier”) e, tuttavia, le sue indicazioni sono chiare: nel N. 3 e nel N. 4, per esempio, la parte è relativamente scura e ha diverse figurazioni rapide (come all’inizio del N. 4) e, dal punto di vista drammatico, un suono più scuro e opaco funziona bene; in questi casi, Mascagni prescrive una cornetta. Al contrario, nel “Brindisi” la parte non è particolarmente fiorita o acuta: un suono più chiaro e squillante risulta drammaticamente efficace, dunque Mascagni prescrive l’uso della tromba. Non tutti i casi sono così ovvi. All’inizio del N. 5 (“Coretto e Sortita di Alfio”), ad esempio, Mascagni assegna la parte a delle “Trombe in La” probabilmente perché ne aveva che il loro suono brillante e penetrante fosse adatto alla situazione drammatica. In seguito, tuttavia, egli aggiunse “Cornetta o [Trombe in La]”, forse in virtù di alcune occasionali figurazioni più rapide. E nel N. 5, egli sembrò preferire il suono di uno strumento “ibrido” fino alla b. 364 per ragioni drammatiche e l’agilità della cornetta da qui alla fine del pezzo per ragioni tecniche. Oggi, l’opera può essere facilmente eseguita interamente su un unico strumento, la moderna tromba in Si $\flat$ /La. Ma alla luce delle indicazioni fornite fin qui, questa edizione accoglie le distinzioni effettuate da Mascagni nell’uso dei due strumenti.¹⁴⁸

Contrabbassi

Il contrabbasso comunemente in uso in Italia al tempo di *Cavalleria rusticana* aveva solo tre corde, la più grave della quale era o il La ^{1} o il Sol ^{1} , sebbene strumenti a quattro corde con il

¹⁴² Citato in Meucci, “Il cimballo e gli strumenti affini”, 128.

¹⁴³ Meucci, “Il cimballo e gli strumenti affini”, 129.

¹⁴⁴ Renato Meucci, “Un caso organologico: L’identificazione della tromba e della cornetta”, in *Ponchielli e la musica per banda: Atti della tavola rotonda ridotto del Teatro Ponchielli, 27 aprile 2001*, a cura di Licia Sirch (Pisa: ETS, 2005), 331–53.

¹⁴⁵ Meucci, “Un caso organologico”, 334–36.

¹⁴⁶ Arnold Myers, “How Different Are Cornets and Trumpets”, *Historic Brass Society Journal* 24 (2012): 113–28, 113 e 115–16.

¹⁴⁷ Ringrazio Bryan Proksch per avermi fatto presente questa possibilità.

¹⁴⁸ Illustrazioni di “cornette” sono riprodotte in Meucci, “Un caso organologico”, 338, fig. 2 (gli esempi con valvole a cilindri sono relativi agli strumenti usati in Italia, quelli con i pistoni agli strumenti usati in Francia e in Belgio); per un’immagine della “tromba-cornetta”, cfr. 343, fig. 5. Edward H. Tarr (“Die Trompete um 1900 bei Richard Strauss und Gustav Mahler”, in *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, a cura di Reinhold Kubik [Vienna: Böhlau, 2007], 199–219) sembra descrivere una “tromba-cornetta” ma impiega il termine “tromba” (un’immagine è inclusa a p. 205).

Mi¹ quale limite inferiore fossero pure impiegato.¹⁴⁹ È chiaro dall'estensione richiesta da Mascagni, tuttavia, che la parte dei contrabbassi fosse pensata per lo strumento a quattro corde. Con l'abbassamento di alcune sezioni dell'opera di un semitono o di un tono (cfr. "Trasporti", sopra), alcune delle note finirono al di sotto dell'estremità del Mi¹ e spesso, ma non sempre, furono trasposte all'ottava superiore. Per esempio, nel N. 5c ("Seguito del Duetto"), una mano posteriore cassò a matita rossa la nota inferiore del lungo bicordo Mi^{b1} + Mi^{b2} alle bb. 236–243 ma lasciò il Mi^{b1} alla b. 235 (la lezione fu accolta tale e quale in pSO). Analogamente, il Re¹ alla b. 85 del N. 3 ("Scena e Preghiera") non fu corretto. Sembra dunque che Mascagni o i collaboratori di Sonzogno abbiano previsto l'estensione al grave del registro del contrabbasso e distinguessero (almeno in alcune circostanze) tra suoni accettabili e inaccettabili. MIO accoglie le note estreme "accettabili", lasciando agli esecutori la scelta di trasportarle all'ottava superiore.

Tabella 4: Assegnazione originale di Mascagni della parte superiore degli ottoni		
Numero	Battuta	Annotazioni sui righi della versione originale, non trasposte
Preludio	1	Trombe o Cornette in Sib
N. 1 ("Inno")		Trombe o Cornette in La
N. 2 ("Seguito del Preludio")		Trombe o Cornette in La
N. 3 ("Scena e Preghiera")		Trombe o Cornette in La
N. 4 ("Duetto Santuzza ed Alfio")		Trombe o Cornette in Sib
N. 5 ("Seguito del Duetto")		Trombe o Cornette in La
N. 6 ("Intermezzo")		Trombe o Cornette in Sib
N. 7 ("Coretto e Brindisi")	1	Trombe [in La]
	43	Trombe [in Sib] (aggiunto da una mano posteriore a matita)
	111	Trombe in La
N. 8 ("Finale")	1	Cornette in Sib
	133	Cornette in La
	198	Cornette in Sib

Arpa

Mascagni non specificò il numero di arpe previste nell'opera. Le indicazioni introdotte a margine dei righi all'inizio (o all'interno) di un numero recano la forma plurale "Arpe" con una sola eccezione.¹⁵⁰ A b. 27 del "Preludio" e a b. 11 dell'"Intermezzo", inoltre, egli fa riferimento alle "Arpe Gotiche" (nuovamente al plurale). Francesco D'Arcais sembra confermare il raddoppio della parte dell'arpa nel lodare l'"Intermezzo" per il modo "nel quale i violini e le arpe si sposano agli accordi dell'organo".¹⁵¹ Eppure, esistono forti indizi a sostegno dell'ipotesi che la forma plurale fosse una convenzione e che Mascagni abbia previsto l'uso di due arpe in tutto, una in buca e una fuori scena. Per esempio, in una lettera a Luigi Manzari del 27 febbraio 1900, Mascagni riporta di aver domandato ai membri della commissione: "Allo stanz... ci sono due arpe?"¹⁵² Inoltre, quando il compositore voleva sapere se il teatro avesse la possibilità di eseguire il nuovo "Preludio" in cui la "Siciliana" è accompagnata da un'arpa sul palco, la domanda ha senso solo se un'unica arpa fosse prevista nell'orchestra in buca. Del resto, nessun altro punto della partitura richiede due parti di arpa e solo due furono stampate Sonzogno e rispettivamente denominate "Arpa" e "Arpa sul palco" (cfr. pSO). L'indizio più convincente a favore dell'ipotesi di una sola arpa in orchestra proviene probabilmente da un'annotazione autografa di Mascagni alla b. 235 del N. 5 ("Seguito del Duetto"). Qui, in un primo momento, il clarinetto doveva sostituire l'arpa nell'esecuzione di figure arpeggiate per cambiare colore della fase di Santuzza "La tua Santuzza mi piace e l'innamorata". Tuttavia, a seguito del trasporto al semitono inferiore di questa sezione, alcune delle note finirono fuori dal registro dello strumento. Mascagni, pertanto, decise di lasciar perdere il cambiamento di colore e, con una matita, assegnò il passaggio all'arpa, annotando "resta l'arpa" (al singolare). Pare, insomma, che Mascagni abbia previsto solo due arpe, una sul palco e una in buca, ma solo il "Preludio" le richiede tutte e due. I circa quaranta secondi che intercorrono tra la fine della parte dell'arpa in buca e l'inizio della parte dell'arpa in scena sono tuttavia insufficienti per permettere ad un unico esecutore di farsi carico di entrambe.

L'espressione "arpe gotiche", menzionata sopra, distingue questi strumenti dalle usuali "arpe greche". In entrambi i casi, si tratta di strumenti a doppio movimento costruiti da Érard. L'"arpa greca" era decorata in stile "Greco" e dotata di corde di budello nelle ottave superiori e corde rivestite di seta nelle inferiori; la sua estensione va dal Mi⁰ al Mi⁶. L'"arpa gotica", invece, era un modello più grande decorato in stile "gotico"; dotato di corde coperte di ottone nella tredicesima inferiore

149 Gregory W. Harwood, "Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra", *19th-Century Music* 10, n. 2 (1986): 108–34, in particolare 109–10.

150 L'eccezione è a b. 356 del N. 5d ("Duetto Santuzza ed Alfio").
151 D'Arcais, "La musica italiana e la *Cavalleria rusticana*", 529.
152 Citato in Daniele Cellamare, *Pietro Mascagni: "Cerignola, culla della mia musica"*, 64.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



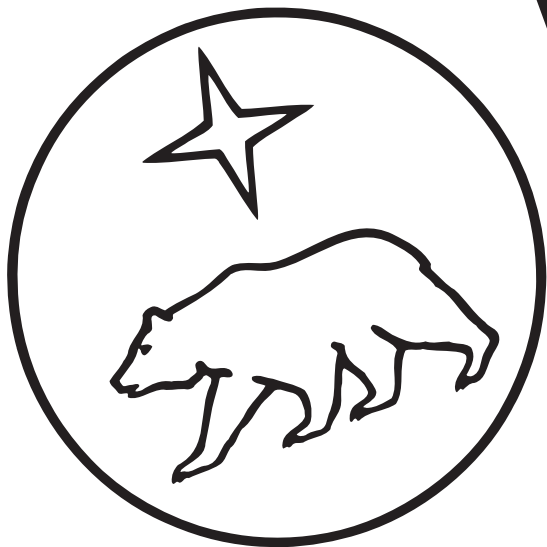
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

dell'opera, traendone il massimo guadagno. Ciò vale non solo per gli ingressi e la gestualità, ma anche per le scene e i costumi, di cui possediamo numerose informazioni.¹⁵⁴ A causa della natura commerciale di **DS** e la sua parziale incompatibilità con le fonti più autorevoli dell'opera, **MIO** non integra automaticamente le didascalie mancanti con quelle attestate in **DS**. Ci sono, però, alcuni casi in cui **DS** si è rivelato un testimone utile, specialmente per quel che riguarda i movimenti del coro dopo l'ingresso in scena di Alfio nel N. 8 ("Finale"). **MI**¹⁸⁹⁰ e le copie manoscritte dello spartito prevedono che le donne del coro escano di scena con Lola ("tutte le donne escono conducendo Lola") ma non specificano nulla a proposito degli uomini. Anche le altre fonti più antiche tacciono, ad eccezione di **DS**: laddove alcune donne escono con Lola, la maggior parte dei bassi con Alfio e la maggior parte dei

tenori con Turiddu, una parte del coro rimane in scena. Questa scelta, però, non sembra compatibile con le intenzioni di Mascagni. Alla fine dell'opera, dopo il secondo grido "Hanno ammazzato compare Turiddu", il compositore desiderava che l'intero coro tornasse in scena (la didascalia per il coro fornita da **A** recita "Tutti entrano precipitosamente"). Detto altrimenti, prima dei gridi, il palcoscenico deve essere vuoto, con l'eccezione di Lucia e Santuzza. **MIO** dunque indica che tutte le donne debbano uscire di scena con Lola, tutti i bassi con Alfio e tutti i tenori con Turiddu (SCENA X). **MI**¹⁹⁸¹ conferma implicitamente questa interpretazione, dal momento che l'intestazione della "SCENA XI" restringe i personaggi in scena solamente a Lucia e Turiddu e riporta in scena Santuzza e gli altri "Paesani" durante la "SCENA XII", Santuzza prima dei gridi e i paesani dopo.

Andreas Jäger, Bato, Roma, estate 2024)
Traduzione di Claudio Vellutini



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

¹⁵⁴ "Cavalleria rusticana", *Il teatro illustrato* 10, n. 119 (novembre 1890): 162. I bozzetti dei costumi (presumibilmente per la prima produzione alla Scala) sono a p. 164. I disegni delle scene associati alla prima produzione dell'opera sono riprodotti in Valetta, "Le opera premiate al Concorso del Teatro Illustrato rappresentate al Teatro Costanzi di Roma", *Il teatro illustrato* 10, n. 114 (June 1890): 85-87 e 90, 85. Una serie simile, usata per le prime recite alla Scala, è riprodotta in un'acquaforte di Antonio Bonamore in Pompei, *Pietro Mascagni*, 85 e 87.

Facsimiles · Facsimili



A page from the prompter's manuscript piano-vocal score (A/I-Nc[sugg]) for the premiere of *Cavalleria rusticana* at the Teatro Costanzi in Rome. It shows the melody of thirty-eight measures for orchestra Mascagni added in his own hand on the empty page between the end of N. 6 ("Intermezzo") and the beginning of N. 7 ("Coretto e Brindisi") shortly before the premiere. Reproduced by kind permission, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Napoli.

Una pagina dallo spartito del suggeritore (A/I-Nc[sugg]) per la prima di *Cavalleria rusticana* al Teatro Costanzi di Roma. Presenta la melodia di trentotto misure aggiunte di mano di Mascagni sulla pagina vuota tra la fine del N. 6 ("Intermezzo") e l'inizio del N. 7 ("Coretto e Brindisi") poco prima della prima esecuzione. Riproduzione gentilmente autorizzata: Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Napoli.



Cavalleria rusticana, a page from the autograph full score (N. 3, "Scena e Preghiera"). Due to the lack of space, Mascagni was not able to fit the parts of the double chorus and thus referred to their presence in his autograph piano-vocal score. This piano-vocal score is lost but can be reconstructed on the basis of surviving manuscript copies. Reproduced by kind permission, MLM 648, Memorial Library of Music Collection, Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

Cavalleria rusticana, una pagina dalla partitura autografa (N. 3, "Scena e Preghiera"). Per mancanza di spazio, Mascagni non riuscì a inserire le parti del doppio coro e fece riferimento alla loro presenza nel suo spartito autografo. Questo spartito è andato perduto ma può essere ricostruito sulla base delle copie manoscritte sopravvissute. Riproduzione gentilmente autorizzata: MLM 648, Memorial Library of Music Collection, Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

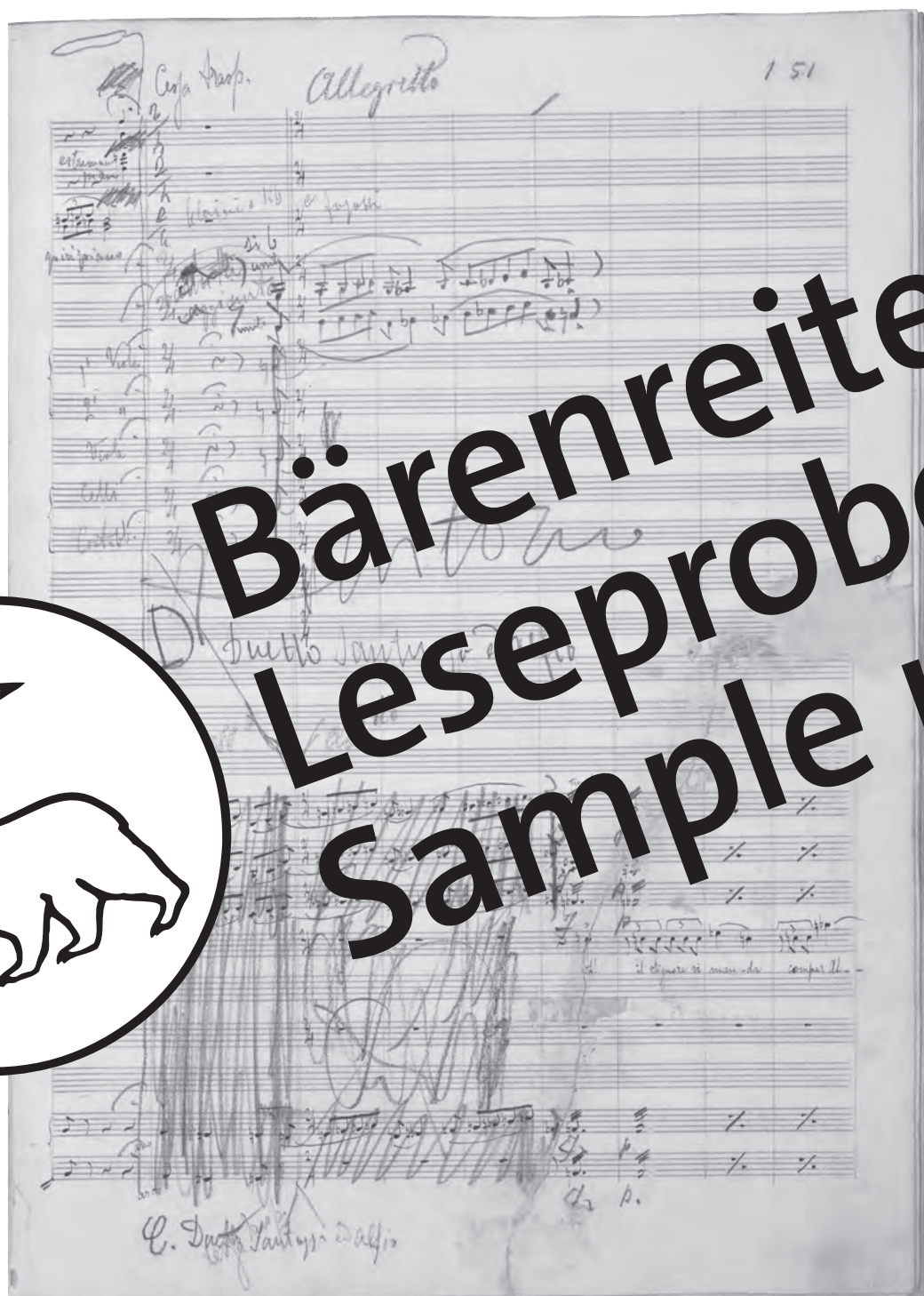
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Cavalleria rusticana, a page from N. 5 of the autograph full score. At the beginning of the duet for Santuzza and Alfio, Mascagni returns to the original key ("in tono"). Using a pencil, he first accommodated the transposition, then adjusted the orchestration. Reproduced by kind permission, MLM 648, Memorial Library of Music Collection, Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

Cavalleria rusticana, una pagina dal N. 5 della partitura autografa. All'inizio del duetto Santuzza ed Alfio, Mascagni ritorna alla tonalità originale ("in tono"). Usando una matita, prima sistemò la trasposizione, poi aggiustò l'orchestrazione. Riproduzione gentilmente autorizzata: MLM 648, Memorial Library of Music Collection, Department of Special Collections, Stanford University Libraries.



Cavalleria rusticana, a page from the autograph full score (N. 8, "Finale"). A later hand, probably Mascagni's own, crossed out the note heads in the soprano and the entire part of the tenors and basses, leaving an unpitched part in the soprano and a murmur in the tenors and basses. Reproduced by kind permission, MLM 648, Memorial Library of Music Collection, Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

Cavalleria rusticana, una pagina dalla partitura autografa (N. 8, "Finale"). Una mano successiva, probabilmente quella dello stesso Mascagni, cancellò le teste delle note del soprano e l'intera parte dei tenori e bassi, lasciando una parte non intonata nel soprano e un mormorio nei tenori e bassi. Riproduzione gentilmente autorizzata: MLM 648, Memorial Library of Music Collection, Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

Cast

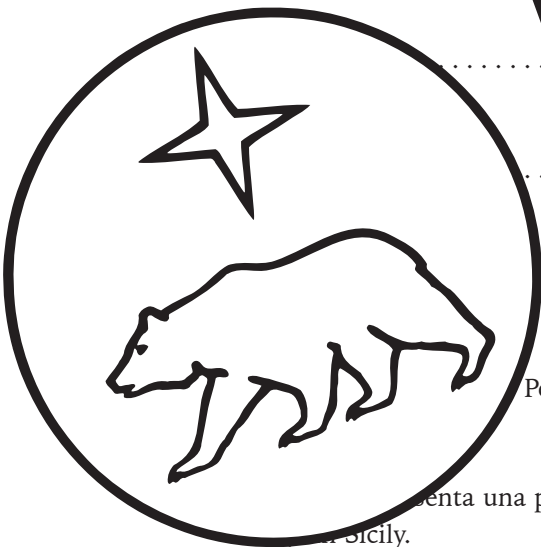
Orchestra · Organico

Ottavino I, II, Flauto I, II, Oboè I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II, Corno I, II, III, IV, Tromba o Cornetta I, II, Trombone I, II, III, Basso Tuba, Timpani, Gran Cassa e Piatti, Tamburino, Campane interne, Tam-tam, Arpa, Arpa dentro alle scene, Organo interno, Archi

Characters · Personaggi

Santuzza.....

Lola.....



Peasants

.....rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. / The scene represents a square in a town in Sicily.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



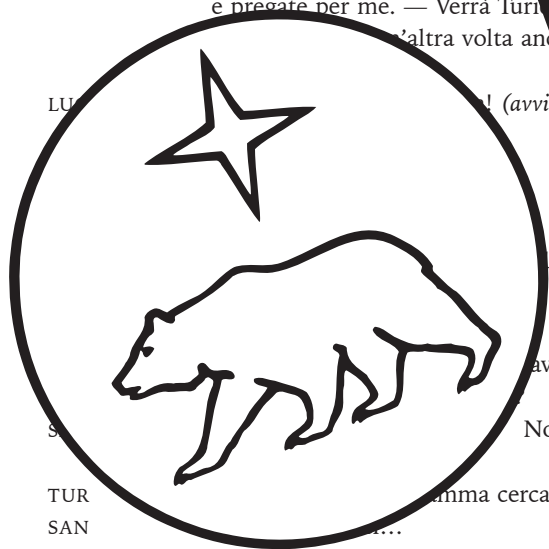
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



CORO INT Ora pro nobis Deum — Alleluja! *(dalla Chiesa)*
Gaude et lætare, Virgo Maria — Alleluja!
Quia surrexit Dominus vere — Alleluja!
CORO EST Dall'altare ora fu benedetto *(sulla piazza)*
quest'olivo che amava il Signor;
porti e accresca nell'umile tetto
la domestica pace e l'amor!
(il coro esce lentamente)

SCENA IV.
Lucia e Santuzza.

LUC Perché m'hai fatto segno di tacere?
SAN Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato
Turiddo aveva a Lola eterna fé giurato.
Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore
volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:
m'amò, l'amai. Quell'invida d'ogni delizia mia,
del suo sposo dimentica, arse di gelosia...
Me l'ha rapito. Priva dell'onor mio rimango:
Lola e Turiddo s'amano, io piango, io piango,

LUC Miseri noi, che cosa vieni a dirmi
in questo santo giorno?
SAN Io son d'andar...
Andate, o mamma, ad implorar l'Idi
e pregate per me. — Verrà Turiddo
l'altra volta ancora!

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

LUC ! *(avviando alla chiesa)*

TUR Così ricambi l'amor che ti porto?
Vuoi che m'uccida?
SAN Oh! questo non lo dire....
TUR Lasciami dunque, invan tenti sopire
il giusto sdegno colla tua pietà.
Tu l'ami dunque?
SAN No....
TUR Assai più bella
è Lola.

TUR Taci, non l'amo.
SAN L'ami...

TUR Oh! maledetta!
SAN Santuzza?!

TUR Quella
cattiva femmina ti tolse a me!
SAN Bada, Santuzza, schiavo non sono
di questa via tua gelosia.
TUR Battimi, insultami, amo e perdono,
ma è sopraffatta l'angoscia mia.

SCENA VI.
Lola e DETT

LOLA Fior di garofano *(entra nella scena)*
gli angeli benedicono mille in
ma l'ho come luce nel tuo solo.
(entrando)

LOLA Oh! Turiddo... È passato Alfio? *(sarcastica)*

LOLA ora in piazza. Non so... *(impaziente)*

LOLA Forse è mas
dal maniscalco, non può tardare.

LOLA E voi... serbate funzioni in piazza?... *(ironica)*

LOLA Santuzza mi narrava...

LOLA Gli dicevo *(tetra)*

LOLA che oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!
Non venite alla messa? *(come sopra)*

LOLA Io no, ci deve
andar chi sa di non aver peccato.

LOLA Io ringrazio il Signore e bacio in terra!
Oh! fate bene, Lola! *(ironica)*

LOLA Andiamo! andiamo!
Qui non abbiam che fare.

LOLA Oh! rimanete! *(ironica)*

LOLA Sì, resta, resta, ho da parlarti ancora! *(a Turiddo)*

LOLA E v'assista il Signore; io me ne vado.
(entra in chiesa)

SCENA VII.
Santuzza e Turiddo

TUR Ah! lo vedi, che hai tu detto..? *(irato)*

TUR L'hai voluto, e ben ti sta.

TUR Ah! perdio! *(le s'avventa)*

TUR Squarciami il petto...
No! *(s'avvia)*

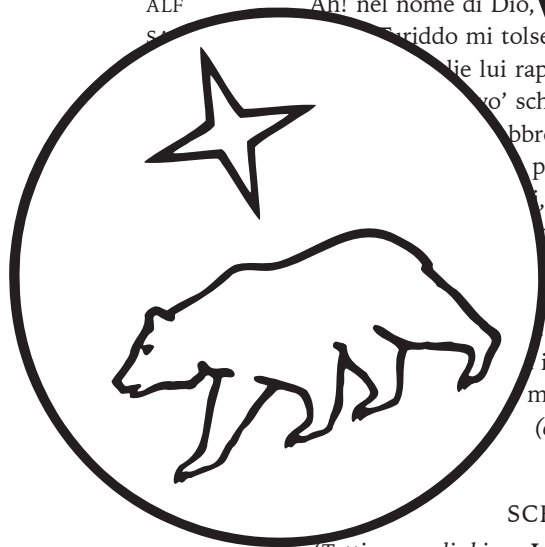
2 ^{MI⁸⁹⁰} = "scôrto." The typesetter did not recognize the change in poetic meter; ^{MIO} aligns this and the following seven verses with other *endecasillabi*.

3 ^{MI⁸⁹⁰}: This verse is not indented.

SAN	Turiddo, ascolta! (<i>trattenendolo</i>)	TUR	Comare Lola, ve ne andate via (<i>a Lola che s'avvia</i>)
TUR	Va!		senza nemmeno salutare?
SAN	No, no, Turiddo — rimani ancora, abbandonarmi — dunque tu vuoi?	LOLA	Vado
TUR	Perché seguirmi — perché spiarmi sul limitare — fin della chiesa?	TUR	a casa: non ho visto compar Alfio!
SAN	La tua Santuzza — piange e t'implora; come cacciarla — così tu puoi?		Non ci pensate, verrà in piazza. Intanto (<i>al Coro</i>) amici, qua, beviamone un bicchiere. (<i>tutti si avvicinano alla tavola dell'osteria e prendono i bicchieri</i>)
TUR	Va, ti ripeto — va, non tediarmi, pentirsi è vano — dopo l'offesa!	TUR	Viva il vino spumeggiante nel bicchiere scintillante come il riso dell'amante mite infonde il giubilo!
SAN	Bada!... (<i>minacciosa</i>)		Viva il vino ch'è sincero, che ci allietta ogni pensiero, e che annega l'umor nero nell'ebbrezza tene
TUR	Dell'ira tua non mi curo! (<i>la getta a terra e fugge in chiesa</i>)		Viva il vino spumeggiante, ecc., ecc. (<i>Scopete il brulisi</i>)
SAN	A te la mala Pasqua, spergiuro! (<i>nel colmo dell'ira</i>)		Amici, amici! (<i>a Lola</i>) (<i>beve</i>) Alla fortuna vostra! (<i>a Turiddo</i>) (<i>beve</i>) Beviam! Beviam! Rinnovisi la giostra! Un bicchiere! Un bicchiere! Un altro! Un altro!

SCENA VIII.
Santuzza e Alfio.

SAN	Oh! il Signore vi manda, compar Alfio?	TUR	Amici, amici! (<i>a Lola</i>) (<i>beve</i>)
ALF	A che punto è la messa?	LOLA	Alla fortuna vostra! (<i>a Turiddo</i>) (<i>beve</i>)
SAN	È tardi omai, ma per voi, Lola è andata con Turiddo!	TUR	Beviam!
ALF	Che avete detto?	CORO	Beviam! Rinnovisi la giostra!
SAN	Chiamate e correte all'acqua e al vento, guai a chi non viene, Lola v'adorna il tetto con mai non de	PRIMO DEL	Un bicchiere!
ALF	Ah! nel nome di Dio, che dite?	CORO	Un bicchiere!
SAN	Turiddo mi tolse l'onore, e lui rapiva a me! Io' schiancavi il collo! Abbbrò ma non è pel mio dolore Ahimè! Rato vi sono. Parlai così! In perdono tramonti io vi condono: mio finì. ⁵ (<i>escono</i>)	SECONDO	Un bicchiere!
		DEL CORO	Un altro!
		PRIMO DEL	Un altro!
		CORO	Al più fresco!
		PRIMO DEL	Al più fresco!
		CORO	Al più fresco!
		TUR	Al più fresco!
		ALF	Al più scaltro!
		TUTTI	Viva il vino spumeggiante... ecc., ecc.



SCENA IX.
(*Tutti escono di chiesa. Lucia traversa la scena ed entra
in casa. Lola, Turiddo e Coro.*)

UOMINI	A casa, a casa, amici, ove ci aspettano le nostre donne, andiam. Or che letizia rasserena gli animi senza indugio corriam. —	TUR	Benvenuto! con noi dovete bere: ecco, pieno è il bicchiere. (<i>empie un bicchiere</i>)
DONNE	A casa, a casa, amiche, ove ci aspettano i nostri sposi, andiam. Or che letizia rasserena gli animi senza indugio corriam. (<i>il Coro si avvia</i>)	LOLA	Ahime! che mai sarà?
		ALCUNE	Comare Lola, andiamo via di qua. (<i>a Lola</i>)
		DONNE	(<i>tutte le donne escono conducendo Lola</i>)
		TUR	Avete altro da dirmi?
		ALF	Io nulla.
		TUR	Allora sono agli ordini vostri.
		ALF	Or ora!
		TUR	Or ora!
			(<i>Alfio e Turiddo si abbracciano. — Turiddo morde l'orecchio destro di Alfio.</i>)

4 The two preceding verses, added by the librettists upon M's request, are derived from **MI**^{1890a}.
5 The two preceding verses, added by the librettists upon M's request, are derived from **MI**^{1890a}.

6 The exclamation point is derived from **MI**^{1890a}.

ALF Compar Turiddo, avete morso a buono...
 c'intenderemo bene; a quel che pare! *(con intenzione)*
TUR Compar Alfio, lo so che il torto è mio;
 e ve lo giuro nel nome di Dio
 che al par d'un cane mi farei sgozzar,
 ma... s'io non vivo, resta abbandonata...
 povera Santa!... lei che mi s'è data...
 vi saprò in core il ferro mio piantar!
ALF Compare, fate come più vi piace; *(freddamente)*
 io v'aspetto qui fuori, dietro l'orto.
 (esce)

SCENA XI.

Lucia e DETTI meno Alfio.

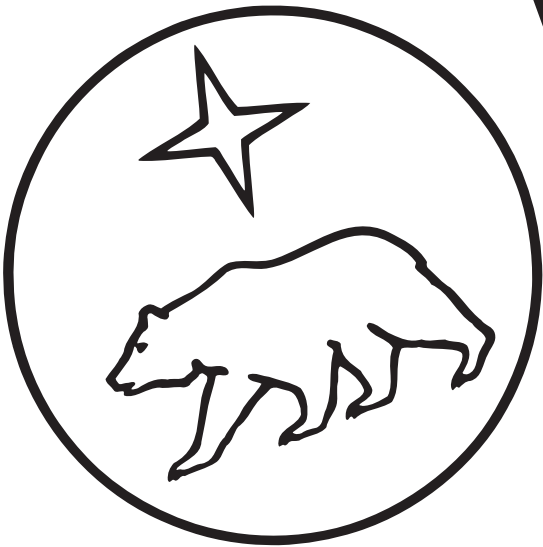
TUR Mamma, quel vino è generoso, e certo
 oggi troppi bicchier ne ho tracannato...
 vado fuori all'aperto...
 Ma prima voglio che mi benedite
 come quel giorno che partii soldato...
 e poi... mamma... sentite...
 s'io... non tornassi... voi dovreste far...
 da madre a Santa, ch'io le aveva...
 di condurla all'altare. —

LUC Perché parli così, figliolo mio?
TUR Oh! nulla!... È il vino che mi ha suggerito!
 Per me pregate Iddio! —
 Un bacio, mamma... un altro bacio... addio!
 (l'abbraccia ed esce precipitosamente)

SCENA XII.

Lucia, Santuzza e Coro.⁷

LUC *(disperata correndo in fondo)*
 Oh Turiddo?! che vuoi dire? *(entra Santuzza)*
 Santuzza!..
SAN Oh! madre mia!... *(getta le braccia al collo di Lucia)*
 (si sente un mormorio lontano)
DONNE Hanno ammazzato compare Turiddo!... *(correndo)*
 (tutti gridando e piangendo)
 (Lucia precipita nel pianto.)
FINE.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7 M¹⁸⁹⁰ = "Detti".

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

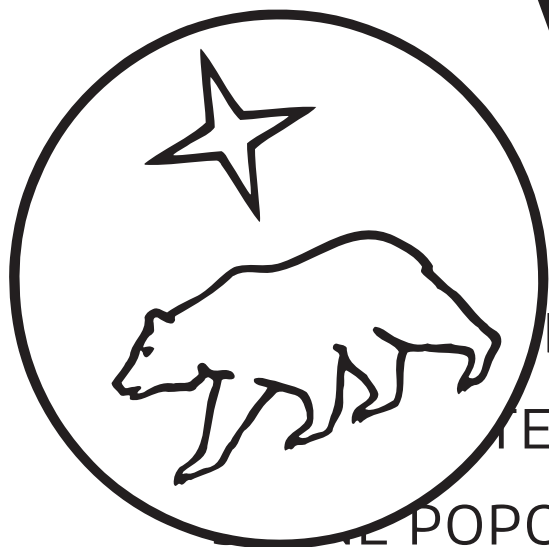
CAVALLERIA RUSTICANA

MUSIC BY • MUSICA DI
PIETRO MASCAgni

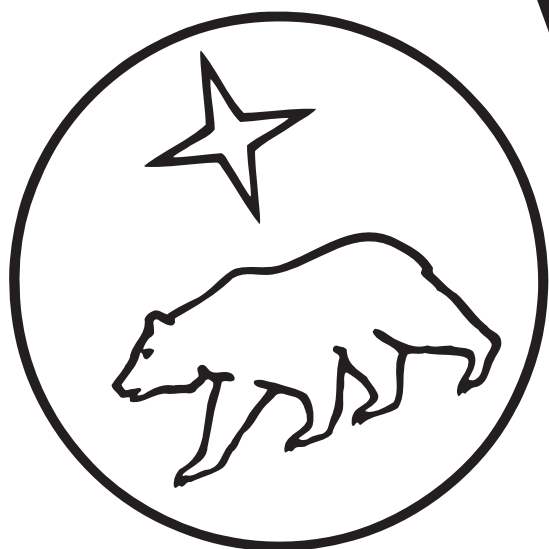
LIBRETTO BY • DI
ANNI TARGIONI TOZZETTI
D • E GUIDO MENASCI

BY THE • TRATTO DALLE

"LE POPOLARI" BY • DI GIOVANNI VERGA



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter Leseprobe Sample page

Preludio

Andante sostenuto ♩ = 50

poco rall.

Ottavino

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in Si $\flat$

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

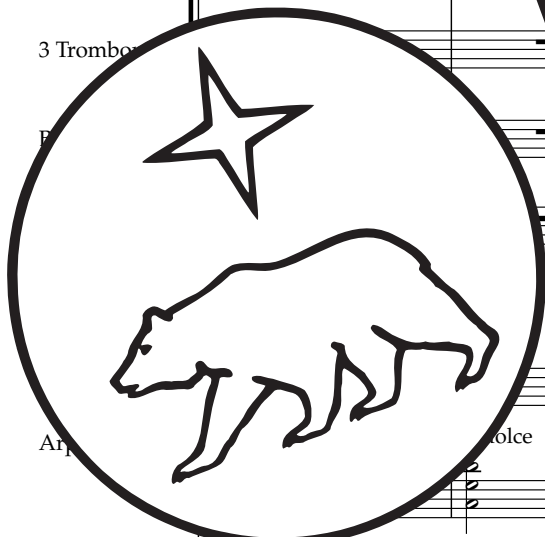
2 Corni
in Fa

2 Trombe
o Cornette
in Si $\flat$

3 Tromboni

Arpa

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Andante sostenuto ♩ = 50

poco rall.

TURIDDU

I

Violini

II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

21 I

Fl.

Cl.
in Sib

Cor.
in Fa

Arpa

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Arpa

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

largamente

largamente

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page



(1) Il Do bassissimo è scritto per le Arpe Gotiche. Si può eseguire anche all'ottava superiore.

I° Tempo

5

28

Fl. *a2*
mf abbastanza marcato *più sensibile*

Ob. *I*
mf abbastanza marcato *più sensibile*

Cl. *II*
in Sib
mf abbastanza marcato *a2*
più sensibile

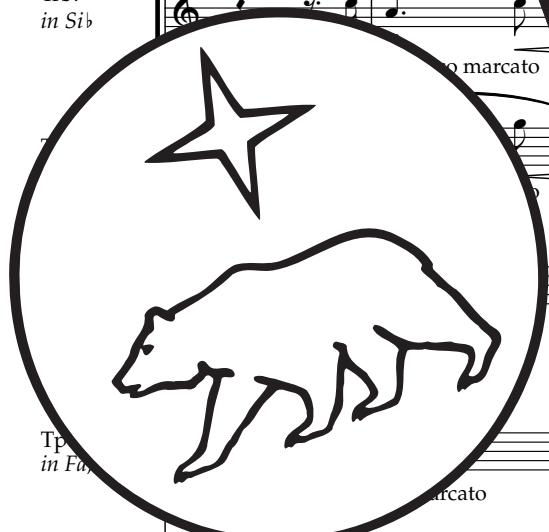
Fg. *I*
p

Cor. *in Fa*

Cor. *in Fa*

Trb. *I*
in Sib
mf abbastanza marcato *più marcato*

Tp. *in Fa*
mf abbastanza marcato *p*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

I° Tempo

Vni *I*
mf abbastanza marcato *più f*

Vni *II*
mf *più f*

Vle
mf *più f*

Vc. *arco*
mf *più f*

Cb. *arco*
mf *più f*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Andantino ♩ = 144

41

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

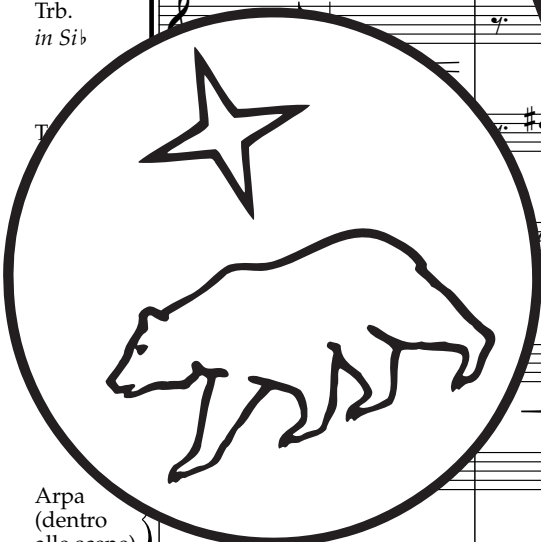
Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Arpa
(dentro
alle scene)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



ff

mf

f

Andantino ♩ = 144

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

47 **Siciliana**

Arpa

TURIDDU
dentro alle scene

p

mf

O Lo - la ca sì mma - ni-che n cam - mi - sa, _____
 *O Lo - la c'hai di lat - ti la cam - mi - sa, _____

53 **affrettando** **in tempo**

Arpa

f

TUR.

f

- sa com - m'a lu ce - ra - _____
 sa co mu la ra _____

Quan-no t'af-fac - ci fai piz-zo a
 quan-nu t'af-fac - ci fai piz-zo a

rit. **in tempo**

TUR.

f **portando**

ri - sa, _____
 rri - sa: _____

vi - a - to cu - i ti - dà lu pri-mu va - - - su. _____
 bbi - a - tu cu - i ti dà llu pri-mu va - - - su. _____

65 **affrettando** **in tempo** **poco rit.**

Arpa

f **ff** **mf**

TUR.

f **ff** **mf**

Mmoc-c'a la por - ta tua lu san-go è spa - so, _____
 Su - pra la por - ta to lu san-gu è spa - su, _____

e nun me mpor - ta
 e nun mi'm-por - ta

* TUR.: see Commentary. / vedi Note.

71

Arpa

(col canto)

ff

TUR.

ff sostenendo

si nce mo-ro ac - ci - su, e si nce mo - ro e bba - iu npa-ra - vi - su,
si cci mo-ru ac - ci - su, e si cci mo - ru e vva - ju'n pa-ra - di - su,

77

Arpa

TUR.

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

sempre

TUR.

8

-vi - su, si nun nce tro - vo a tti - a man-co nce tra - - - so. Ah! _____
-di - su, si nun ci tro - vu a tti - a man-cu cci tra - - - su. Ah! _____

[illegible]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

101 *Allegro* ♩ = 192

Ott. *a2* *3* *3*

Fl. *a2* *3* *3*

Ob. *a2* *3* *3*

Cl. *a2* *3* *3*
in Sib

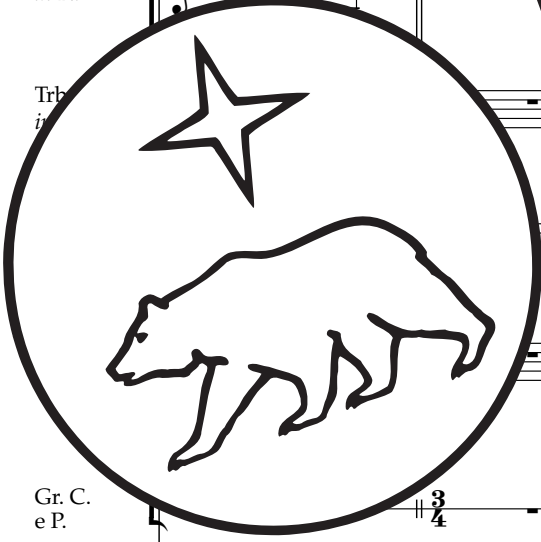
Fg. *3* *3*

Cor. *in Fa*

Cor. *in Fa*

Trb. *in*

Gr. C. *e P.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro ♩ = 192

I *pp* *cresc.*

Vni II

Vle

Vc. *pizz.* *pp* *cresc.*

Cb. *pp* *cresc.*

un poco meno allegro

Ott. *fff* *a2*

Fl. *fff* *ff* *fff* *f*

Ob. *fff* *f* *fff* *mf*

Cl. *fff* *mf* *fff* *mf*

in Sib

Fg. *fff* *mf* *fff* *mf*

Cor. *fff*

in Fa

Cor. *fff*

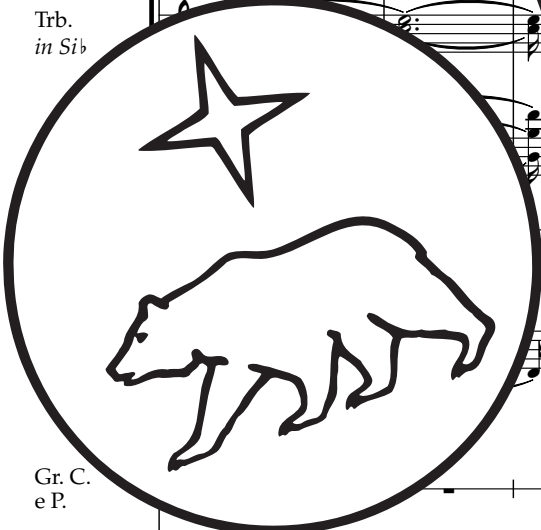
in Fa

Trb. *fff*

in Sib

Gr. C. *fff*

e P.



un poco meno allegro

I *fff* *mf* *fff* *mf*

Vni *uniti*

II *fff* *mf* *fff* *mf*

Vle *unite* *fff* *mf* *fff* *mf*

arco

Vc. *fff* *mf* *fff* *mf*

arco

Cb. *fff*

116 **dim. molto** **rall.**

Ott. *ff* *fff*

Fl. *I* *fff* *mp*

Ob. *I* *a2* *fff* *p*

Cl. *a2* *fff* *p*

in Sib

Fg. *I* *fff* *p*

Cor. *in Fa* *fff* *mp*

Cor. *in Fa* *fff*

Trb. *in Sib* *fff* *p*

in *fff* *p*

Cassa e Piatti *fff*

Gr. C. e P. *fff*

dim. molto **rall.**

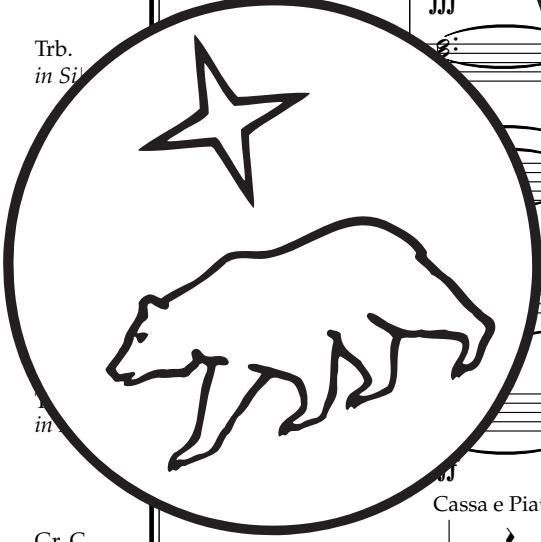
Vni *I* *fff* *p*

Vni *II* *fff* *p*

Vle *fff* *p* *opp.*

Vc. *fff* *pp* *pizz.*

Cb. *fff* *pp*



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

largamente sostenuto

17

Fl. **pp** *dolcissimo*

Fg. **pp** *dolcissimo*

Arpa **pp**

largamente sostenuto

Vni I

Vni II

Vle

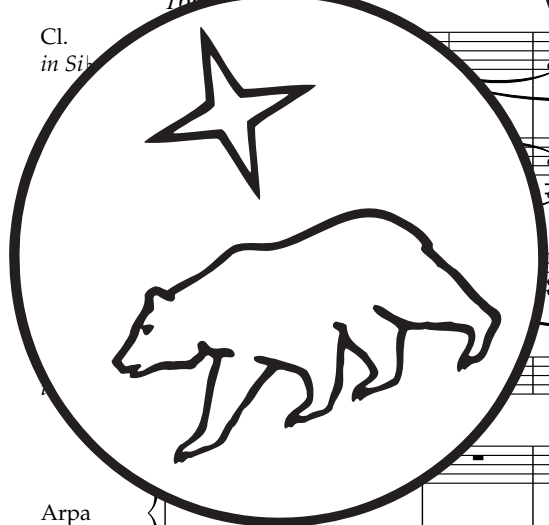
Vc. *pizz.* **pp**

Cb. **pp**

==

sempre sostenuto

Cl.
in Sib



Arpa **pp**

sempre sostenuto

Vni I *opp. v.* **pp**

Vni II **pp**

Vle **pp**

Vc. *arco* **pp**

Cb. *arco* **pp**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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

12

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Camp.
int.

Vni
I
II

Vle

Vc.

Cb.

C.
in La

Fg.

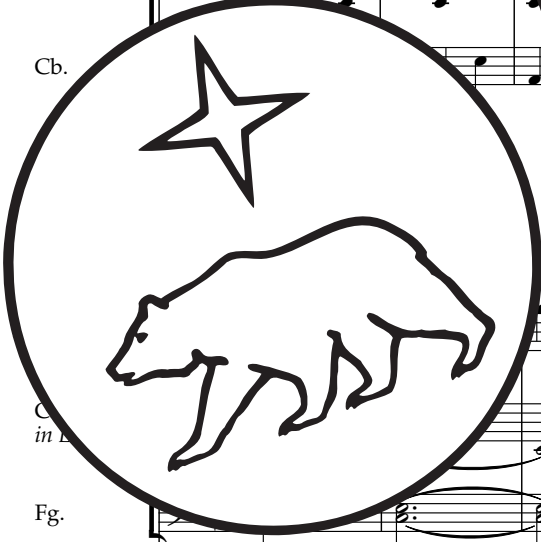
Camp.
int.

Vni
I
II

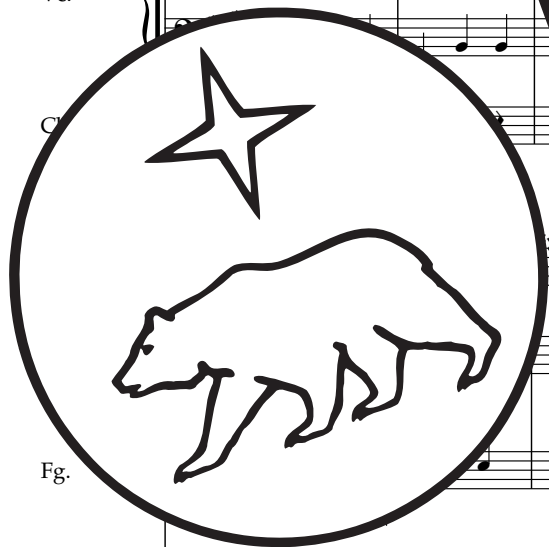
Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[illegible]

49 **3** (Si apre la chiesa)
a tempo

Fl.

Ob.

Fg.

pp

a tempo

I

Vni

II

pp

Vle

pp

uniti

Vc.

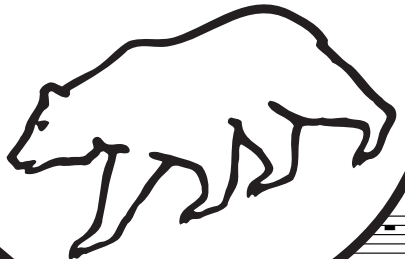
pp

Cb.

pp

(Donne e uomini entrano in chiesa)

21

Fig. 

Cor.
in Fa

Camp.
int.

I
Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

(rit.) (rall.)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

a gruppi)
a2

73

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

B. Tul.

CORO

C.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ff (di dentro)
Ah!

ff (di dentro)
Ah!

83

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

B.

CORO

B.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ff (di dentro)
Ah!

ff (di dentro)
Ah!

5 (le Coriste attraversano la scena a gruppi)

93

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

(ff)

(ff)

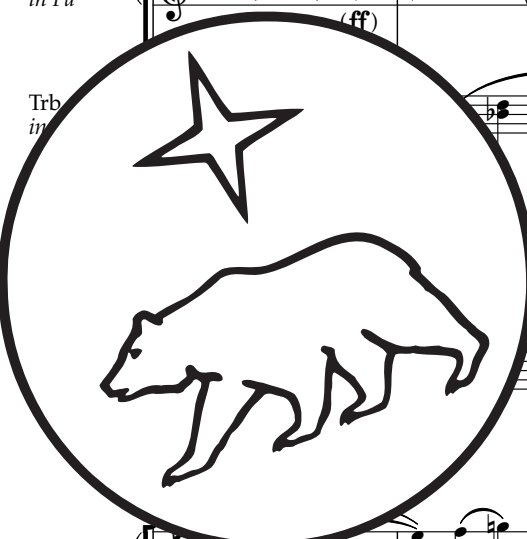
(ff)

(ff)

(ff) sempre marcato

(ff) sempre marcato

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

(poco rit.) (a tempo)

27

108

6 (ragazzi buttano fiori per terra avanti la chiesa)

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Arpa

(poco rit.) (a tempo)

con sordina

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

116

Ott.

Fl.

Arpa

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

124 (rit.) 7 (rall.) (rall. e dim. molto)
(i Coristi e i Coristi si compongono dietro alle scene)

Ott.

C. in I

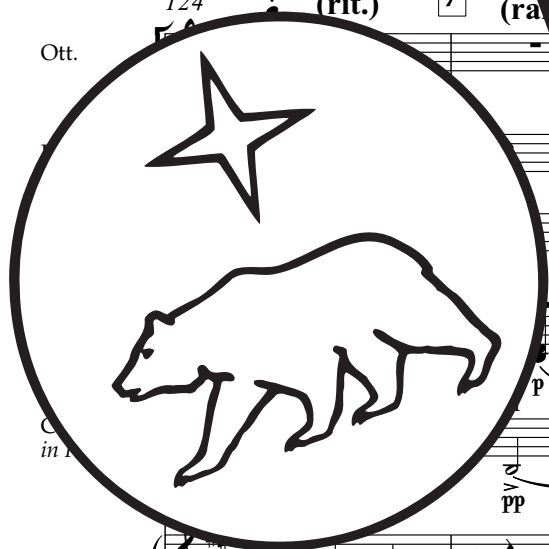
Arpa

Vni I

Vni II

Vle

Vc.



(rit.) (rall.) (rall. e dim. molto)

divisi

mettere le sordine

mettere le sordine

mettere le sordine

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

130 (a tempo)

Arpa

(P)

(a tempo)

Vni I

con sordina pizz.

(P)

132

Arpa

Vni

CORO

(di dentro)
p dolcissimo

Gli a-ran-ci o - lez - za - no sui ver - di mar - gi - ni, can - tan le al -

(di dentro)
p dolcissimo

C.

Meno (♩ = 144)

Gli a-ran-ci o - lez - za - no sui ver - di mar - gi - ni, can - tan le al -

divisi

Vni I

con sordina arco

uniti

pp

Vni II

pp arco

Vle

pp con sordina arco

Vc.

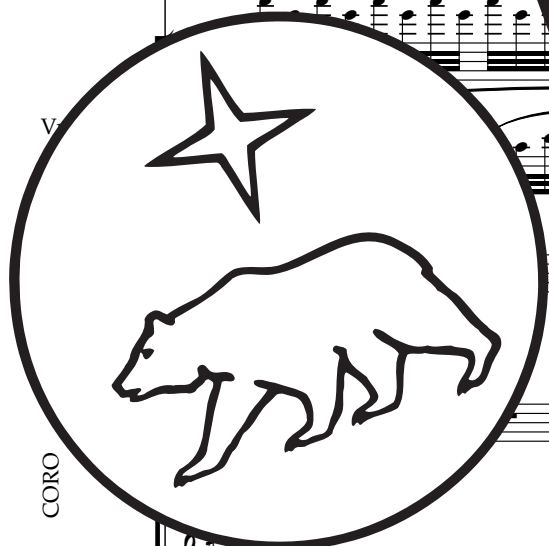
divisi con sordina arco

pp

Cb.

pp con sordina

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

162 **Lo stesso tempo (si può battere in due)**

162 Lo stesso tempo (si può battere in due)

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

S.

CORO

Vi

II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



tem - po è si mor - no - r da o - gnu - no il te - ne - can - to che pal - pi - ti

mo - da o - gnu - no il te - ne - ro can - to che pal - pi - ti

uò battere in due

168 (rit. assai) la metà ♩ = 72

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

Tp.
in La, Mi

Arpa

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

al cor.
al cor.
In mez-zo al cam - po tra le spi-che d'o - ro giun-
p (di dentro)
In mez-zo al cam - po tra le spi-che d'o - ro giun-

(rit. assai) la metà ♩ = 72

I
Vni

II
Vle

Vc.

Cb.

via sordine
via sordine
via sordine
via sordine
via sordine
via sordine

* Vc. I = ; see Commentary. / vedi Note.

172

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

Arr.

I

II

Vni

Vle

Vc.

Cb.

legatissimo

p

I

legatissimo

p

legatissimo

p

legatissimo

p

spo-le, noi stan-chi ri-po-san-do dal la - vo - ro a voi pen-sia-mo, o bel-le oc-chi di

le vo-stre spo-le, noi stan-chi ri-po-san-do dal la - vo - ro a voi pen-sia-mo, o bel-le oc-chi di

uniti

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

189

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in

I

Vni

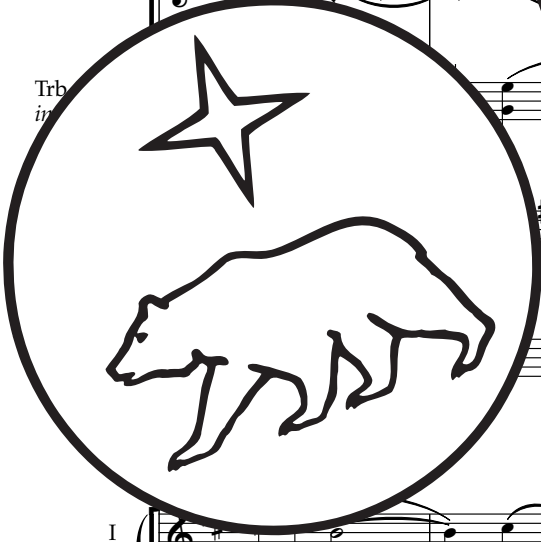
II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



[illegible]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

211

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Cor.
in Fa

Arpa

I, II

I

II

Vni

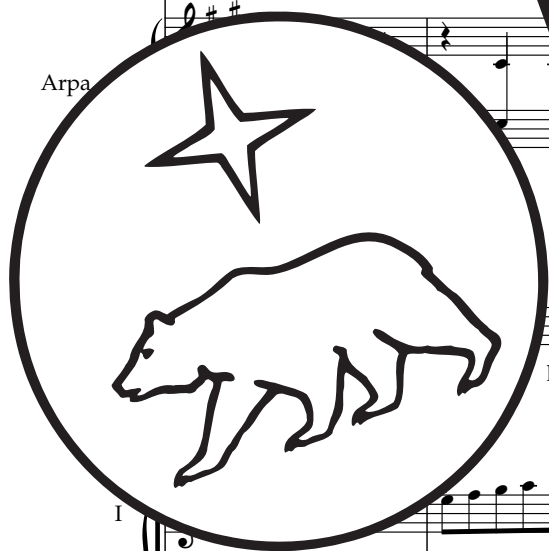
Vle

Vc.

Cb.

la Ver - gi-n se - - na al - lie - ta-si del Sal - va - tor;

(rall.)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

a tempo

219

a tempo

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Vni
II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

I

p

I

p

I

p

tti

tem po è si mor - mo-ri

m - po è si mor - mo-ri

a tempo

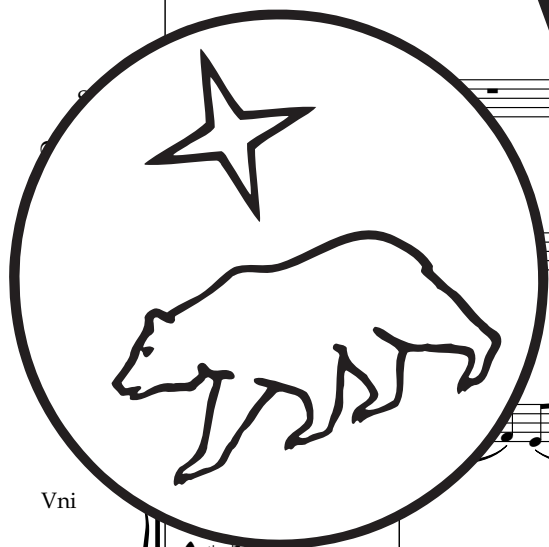
pizz.

pizz.

p
divisi

p

p



226

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

(rall.)

p

p

arco

arco

V

V

V

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ne-ro ca - - to che ipal - - ti rad - - dop - pia al

ne-ro can - - che ipal - pi - ti rad - dop - pia al

(rall.)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

235 10

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

Arpa

B.

Vni
I
II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Ir-ti in fior; gli a-ran-ci o-lez-za-nosui ver-di mar-gi-ni,
Ir-ti in fior; gli a-ran-ci o-lez-za-nosui ver-di mar-gi-ni,
noi stan - chi ri-po-san-do dal la - vo - ro a
spo - le, noi stan - chi ri-po-san-do dal la - vo - ro a

Maestoso (♩. = 58)

238

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

B. Tuba

Tp.
in L

CORO

T.

B.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

tem - po è si mor - mo-ri

tem - po è si mor - mo-ri

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

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

divisi

Maestoso (♩. = 58)

242

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

B.

CORO

T.

B.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

dim. molto

rall. molto

te - ne - ro can - to che i pal - pi - ti rad - dop - pia al

no il te - ne - ro can - to che i pal - pi - ti rad - dop - pia al

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

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

dim. molto

rall. molto

(allontanandosi)*

1 2 3

p

p

p

p

p

p

p

* Coro: see Commentary. / vedi Note.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

(SCENA II)

(Santuzza e Lucia)

Largo (♩ = 60)

2 Ottavini

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in La

2 Fagotti

2 Corni
*in Fa*2 Corni
*in Fa*2 Trombe
o Cornette
in La

3 Tromboni

Basso [Tuba]

Timpani
in Mi, Si

Tamburi

Grande
eCORO
Contraltini

Tenori

Bassi

Largo (♩ = 60)

Violini

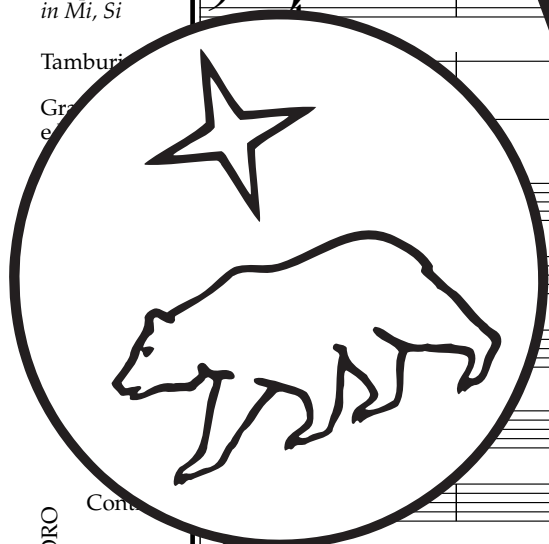
II

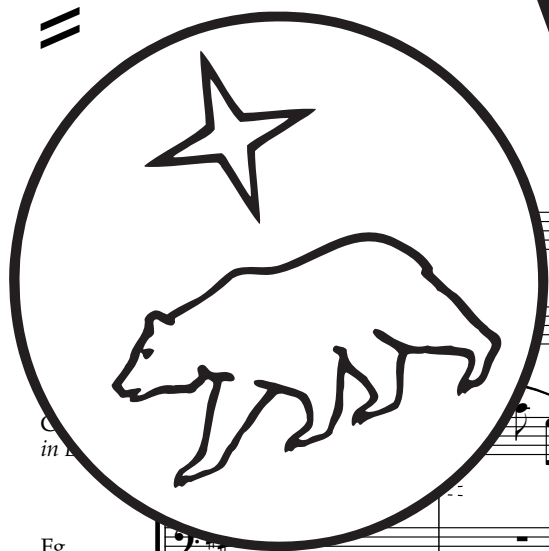
Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





22

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

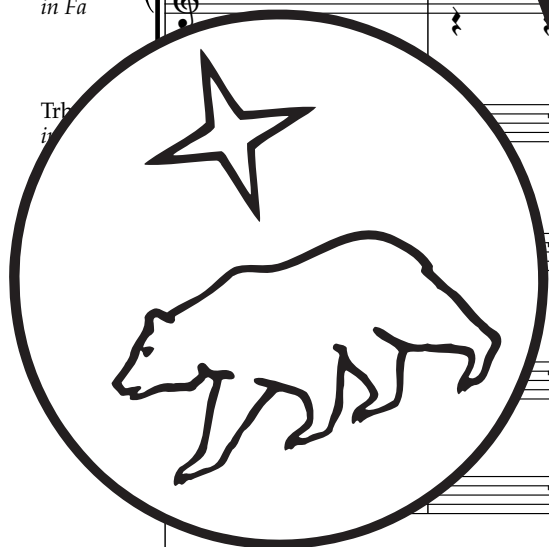
Trb.
in

(rall.)

a tempo

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(entra e si dirige alla casa di Lucia)



Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a crescendo from piano (p) to forte (f) in the first measure, followed by a decrescendo to pianissimo (pp) in the second measure. The first measure includes a 'divisi' instruction for the Violins. The second measure includes a '(rall.)' (ritardando) instruction. The score ends with a 'a tempo' instruction.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

35

(affrettando) (rit.º) *Recitativo*

Ob. *pp (dolce)*

Fg. *pp (dolce)*

SAN. *Vo-glio sa-per sol - tan - to, per-do-na-te-mi vo - i, do-ve tro - var - lo.*

LUC. *vie-ni a cer-ca-re il fi-glio mi - o? Non lo so,*

(affrettando) (rit.º) *Recitativo*

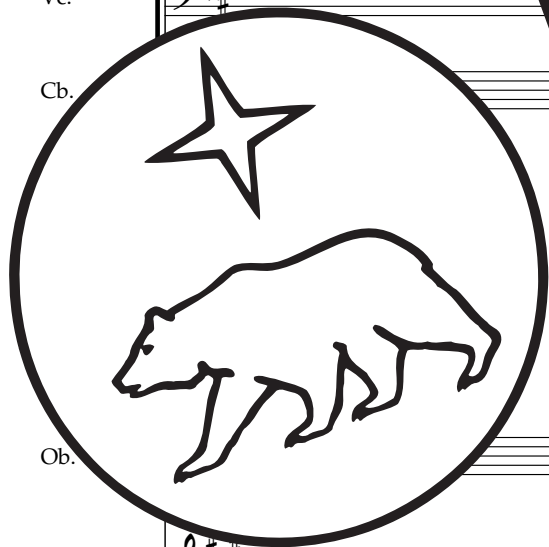
Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

a tempo

Ob. *p sentito*

SAN. *Mam-ma Lu - ci - a, vi sup-pli-copian-gen - do, fa - te co-me il Si -*

LUC. *non lo so, non vo-glio bri - ghe!*

a tempo

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

46

Ob. I

Cor. in Fa I, II

SAN. *p*

-gnor a Mad-da - le - na, di - te-mi per pie - tà, do-v'è Tu - rid - du... di - te - mi per pie -

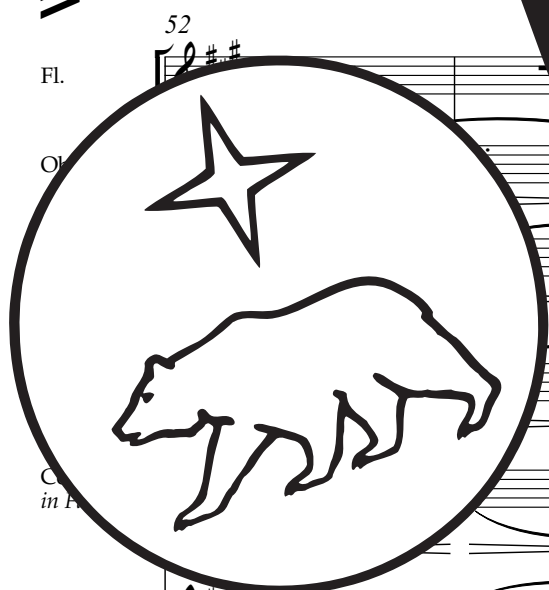
Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.



52

Fl.

Ob.

Cor. in Fa

SAN. *(f)* *(p)*

- tà, do-v'è Tu - rid - du... No! l'han vi - sto in pa - e - se ad'al - ta

LUCIA

È an-da-to per il vi-no a Fran-co-fon-te.

Vni I *(f)*

Vni II *(f)*

Vle *(f)*

Vc. *(f)*

Cb. *(f)* *p*

58

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trbn.

LUC.

I

Vni

II

Vle

Vc.

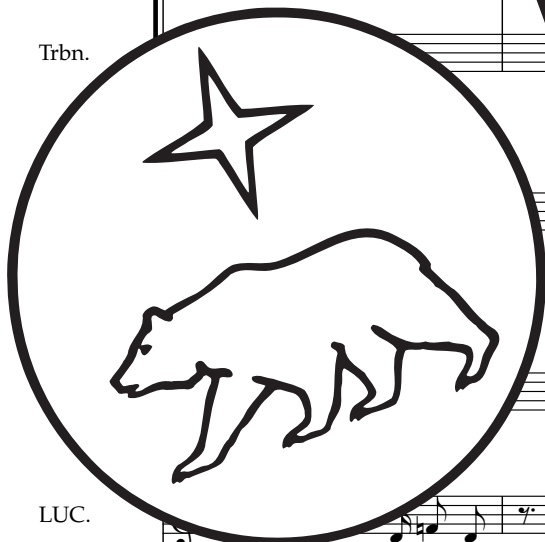
Cb.

(legatissimo)

(legatissimo)

(avviandosi all'uscio di casa)

Che di - ci? Che di - ci? Se non è tor-na-to a ca - sa!



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

69

col canto

a tempo

Fl.

Ob.

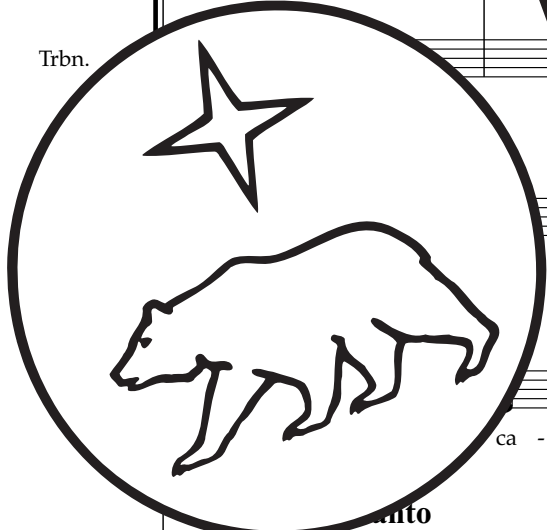
Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trbn.



ca - ta, so-no sco-mu-ni - ca - - ta!

col canto

a tempo

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

(f) (p) (p) (p) (p) (p)

(marcato e legatissimo)

(marcato e legatissimo)

(SCENA III)

(Alfio, Coro e Detti)

Allegretto ♩ = 116
staccatissimo

(poco a poco cresc.)

81

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

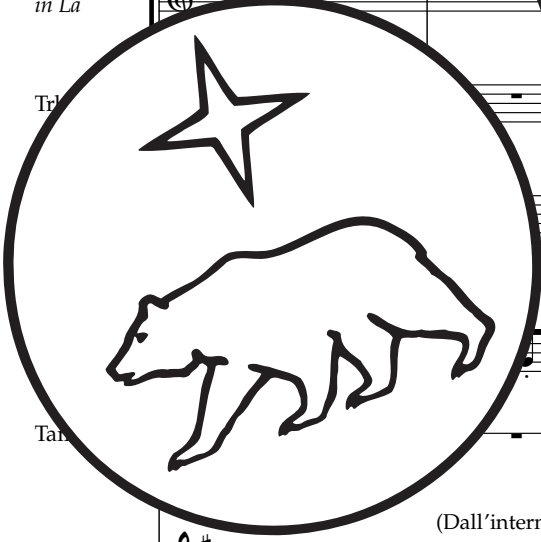
Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trb.

Tan.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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

SAN.

co - re!

Allegretto ♩ = 116
staccatissimo

(poco a poco cresc.)

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

97

16 (cresc.)

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

T.

Tamb.

SAN.

I Vni

II Vni

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

trem. rullo

trem. rullo

indi Alfio)

uniti (cresc.)

divise

106

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Tam.

Gr. C.
e P.

Cassa
e Piatti

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

60

ALFIO

Allegretto

Il ca-val-lo scal-pi-ta,

I Vni

II Vni

Vle

Vc.

Cb.

unite

(P)

(P)

(P)

(P)

114

Ob.

Cl.
in La

Fg.

ALF.

i so-na-gli squil-la-no, schioc-ca la fru-sta. Ehi là! Sof-fi il ven-to ge-li-do,

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Trb.
in La

Trbn. I, II

ALF.

ca-da l'ac-qua o ne-vi-chi, a me che co-sa fa? Il ca-val-lo scal-pi-ta,

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

137

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

T.

Ta.

ALF.

schio-c-ca la fru-sta. Ehi là! Ehi là!

Tenori

CORO T.

Oh che bel me - stie - re
divisi

Vni I

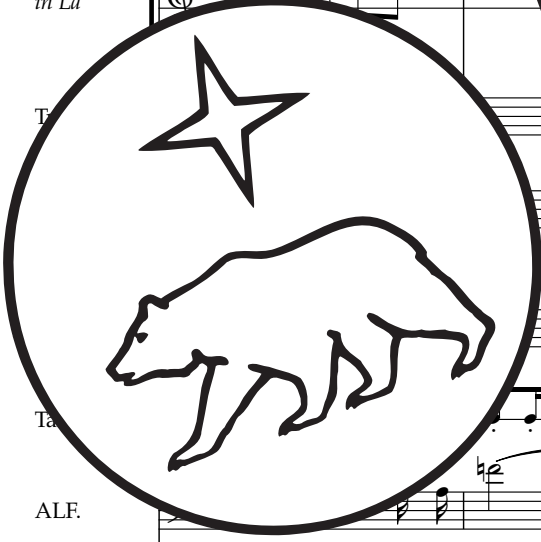
Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



144

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

f

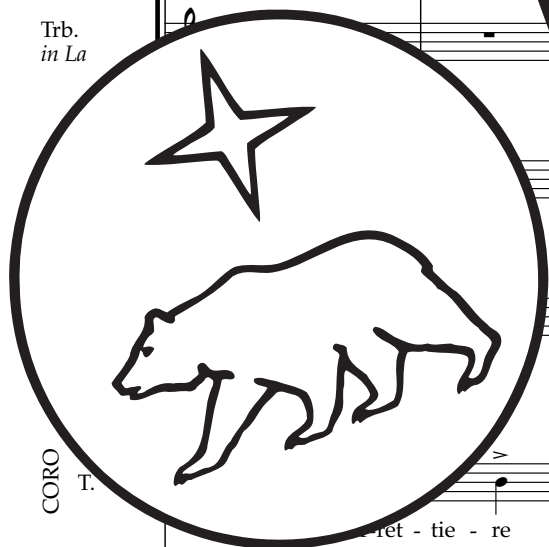
a2

I

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CORO
T.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

ret - tie - re an-dardi qua e di là! Oh che bel me-stie - re fa-re il car-ret-

V

153

Fl.

Ob.

Cl. in La

Fg.

Cor. in Fa

Cor. in Fa

Trb. in La

Trbn. I, II

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

18

ad libitum

Schioc-ca la fru-sta,

CORO T.

- tie - re an-dar di qua e di là, an-dar di qua e di là, an - dar di qua e di là, _____

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Andante

168

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Tp.
in Si, Mi

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

CORO S. (da lontano) *p* Ah!_____

Andante

I pizz. (P)

Vni

II pizz. (P)

Vle pizz. (P)

Vc. pizz. (P)

Cb. pizz. (P)

176

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Cln
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trb.

ALF.

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

CORO S.

(avvicinandosi)

Ah!

I

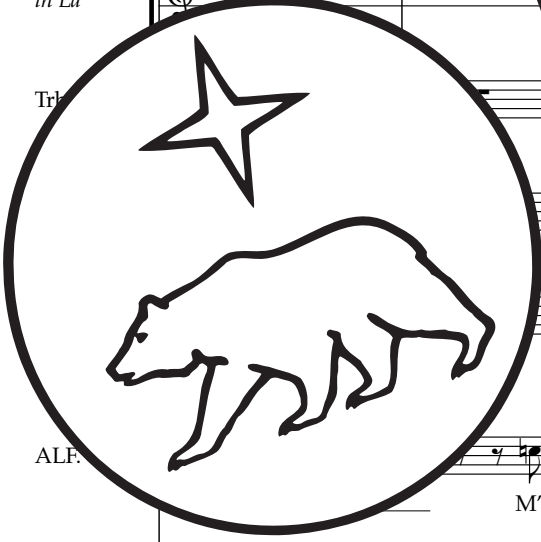
Vni

II

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

I° Tempo (allegretto)

184

I° Tempo (allegretto)

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I, II

Il ca-val-lo scal-pi-ti, i so-na-gli squil-li-no, è Pa-squa, ed io son qua, _____

CORO
S.

I° Tempo (allegretto)



Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The image shows a sample page from a musical score by Bärenreiter. The score is for a symphony orchestra and includes vocal parts. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. in La), Bassoon (Fg.), Horn in Fa (Cor. in Fa), Trumpet in La (Trb. in La), Trombone I & II (Trbn. I, II), Tenor Trombone (Tp. in), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in G major (one sharp) and common time. It features various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf), articulation (>), and performance instructions like "arco". A large, semi-transparent watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the bottom left corner, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the right, with a five-pointed star above it.

* Coro, Orch.: For the articulation, see Commentary. / Per l'articolazione, vedi Note.

207

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I, II

Trbn.
B

la fru-sta, schioc-chi la fru-sta.

an - dar di qua e di là, an - dar di qua e di là, an - dar di

an - dar di là, an - dar di qua e di là, an -

I

II

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



214

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I, II

Trbn. III
B. Tuba

T.

B.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

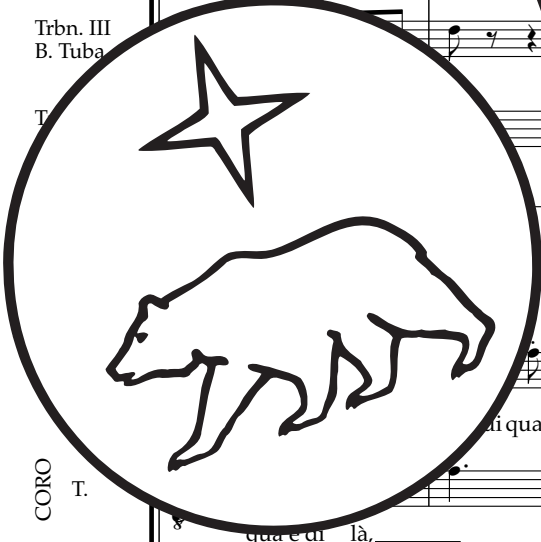
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Oh che bel me -

di qua e di là! Oh che bel me - stie - re

qua e di là, di qua e di là! Oh che bel me - stie - re

- dar di qua e di là, di qua e di là! Oh che bel me -



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(tutto marcato)

237 I a2

Ott. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*
in La

Fg. *f*

Cor. *f*
in Fa

Cor. *f*
in Fa

Trb. *f*
in La

Trbn. I, II *f*

Trbn. III *f*
B. Tuba

Tp. *f*
in Si

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

an - dar di qua e di là!

an - dar di qua e di là!

an - dar di qua e di là!

an - dar di qua e di là!

(la metà del Coro entra in chiesa,
l'altra metà va via dalla parte opposta)

(tutto marcato)

divisi

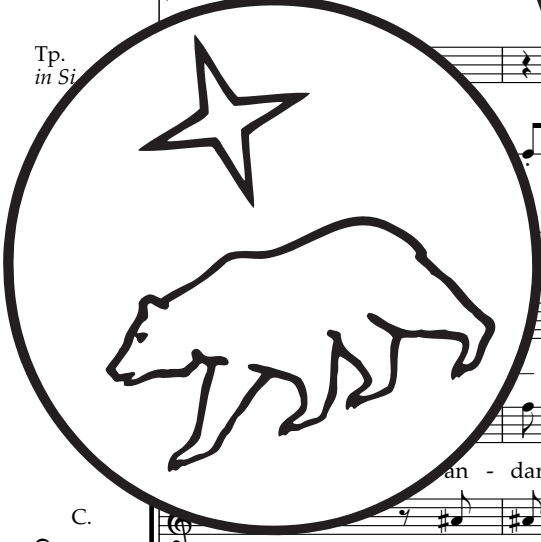
Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

9 **22**

LUC. Non so; Tu - rid-du è an-da-to a prov-ve - der - ne.

ALF. - ci - a, n'a-ve-te an - co-ra di quel vec-chio vi-no? Se è sem-pre qui. L'ho

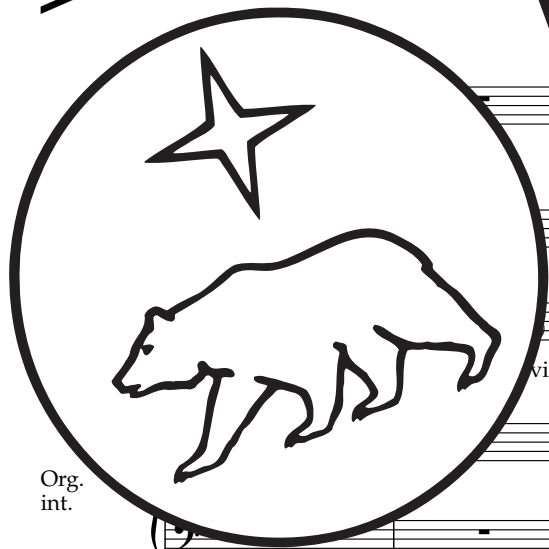
Vni I arco (p) arco pizz. arco

Vni II (p) arco pizz. arco

Vle (p) arco pizz. arco

Vc. (p) arco pizz. arco

Cb. arco divisi



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Moderato assai $\text{♩} = 60$

rapidamente (dalla chiesa odesi intonare l'alleluia)

sorpresa parlato Ta - ce -

- me

vi - ci-no a ca - sa a.

Org. int.

Moderato assai $\text{♩} = 60$

Cb.

25

ALF. esce (Lucia s'inginocchia sui gradini della chiesa)

Io me ne va - do, i - te voi al-tre in chie-sa.

Org. int.

33 (dalla chiesa)

p (sorte l'altra metà del Coro e s'inginocchia avanti alla chiesa)

Al - le - lu - ja!

p

Re - gi - na cœ - - li, læ - ta - re... Quia, quem_____ me -

p

Re - gi - na cœ - li, læ - ta - re... Quia,___ quem me - rui -

p

Re - gi - na cœ - li, læ - ta - re... Quia, quem_____ me-rui -

p

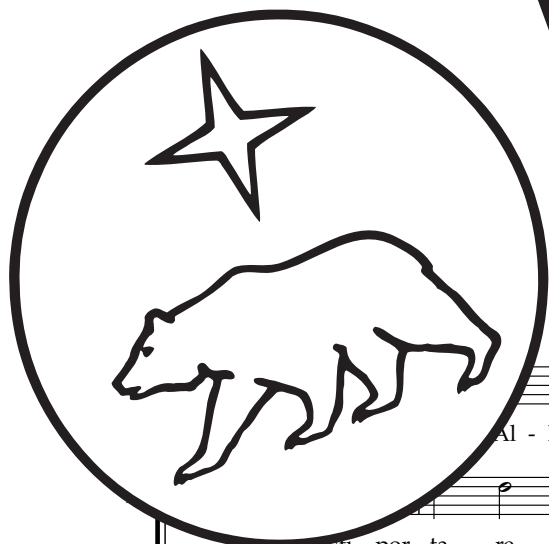
Re - gi - na cœ - - li, læ - ta - re... Quia, quem me - rui -

p

Re - gi - na cœ - - li, læ - ta - re... Quia,___ quem me - rui -

p

Bärenreiter



CORO INTERNO

C.

I.

T.

II.

B.

Org. int.

- sti por - ta - re... Re - sur - re - xit si - cut di - xit. Re-sur - re - xit

-sti por - ta - re... Re - sur - re - xit si - cut di - xit. Re-sur - re - xit

-sti por - ta - re... Re - sur - re - xit si - cut di - xit. Re-sur - re - xit

-sti por - ta - re... Re - sur - re - xit si - cut di - xit. Re - - sur -

Largo maestoso ♩ = 60

52

Corn.
in La

Trbn. I, II

S.

C.

T.

B.

CORO ESTERNO

In - neg - gia - mo, il Si-gnor non è mor - - to. Ei ful-

In - neg - gia - mo, il Si-gnor non è mor - - to. Ei ful-

In - neg - gia - mo, il Si-gnor non è mor - - to. Ei ful-

In - neg - gia - mo, il Si-gnor non è mor - - to. Ei ful-

Al - le - lu - ja!

- xit...

- xit...

CORO INTERNO

I

T.

II

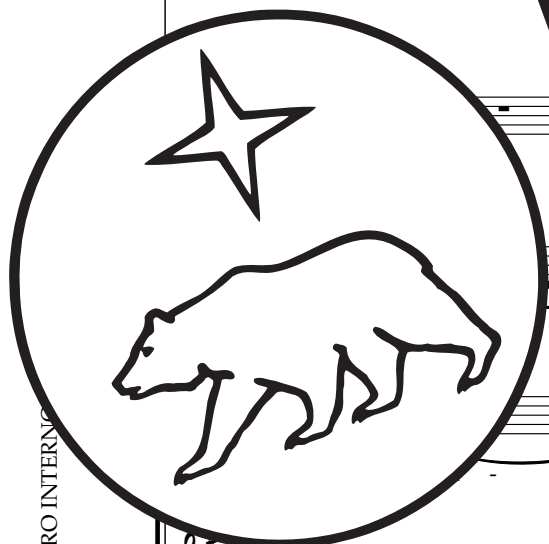
B.

Org.
int.

si - cut di - - xit...

- xit si - cut di - - xit...

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

62

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Corn.
in La

Trbn. I, II

Trbn. III
B. Tuba

B.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

aria del ciel In - neg - gia - mo, il Si - gnor non è mor - to. Ei ful -

del In - neg - gia - mo, il Si - gnor non è mor - to. Ei ful -

ria del ciel In - neg - gia - mo, il Si - gnor non è mor - to. Ei ful -

so al-la glo-ria del ciel! In - neg - gia - mo, il Si - gnor non è mor - to. Ei ful -

arco
p
uniti
p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

66

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

Trb.

so l'a - vel, in - neg - gia - mo al Si-gno - re ri - sor - - to og - gi a -

II

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

C.

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

I

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

T.

II

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

B.

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

Vc.,
Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



70

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

Trbn. I, II

Trbn. III
B. Tuba

COLO ESTER

I

T.

II

B.

Org.
int.

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ria del ciel!

ria del

ria del ciel!

-sce-so al-la glo - ria del ciel!

-sce - so al - la glo - ria del ciel!

-sce - so al - la glo - ria del ciel!

p

p

p

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

84 **23**

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

Trbn. I, II

Trbn. III
B. Tuba

SAN.

ciel!
LUCIA

S.

Al - la - lu - ja del ciel! In - no - cia - - mo, il Si-gnor non è

Al - la glo-ria del ciel!

glo-ria del ciel! In - no - cia - - mo, il Si-gnor non è

glo-ria del ciel! Ei ful -

la glo-ria del ciel!

Al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja.

Org.
int.

Vni

Vle

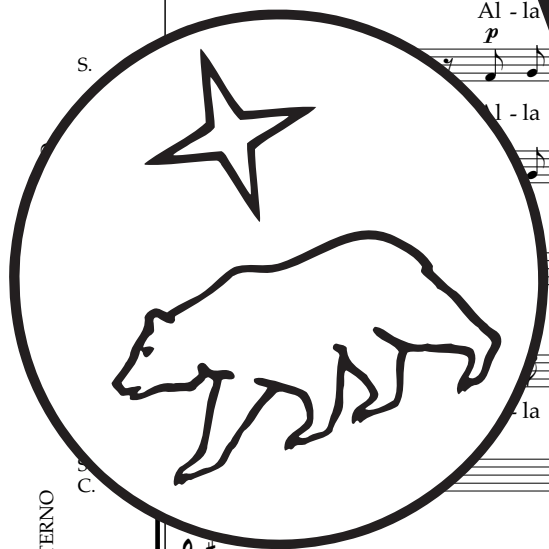
Vc.

Cb.

CORO INTERNO

T.

B.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

91

FL.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

Trbn. I, II

Tp.
in Sol, Re

SAN.

LUC.

CO.
CORO INTERNO

B.

S.
C.

Org.
int.

Vni
I
II

Vle

Vc.

Cb.

al - la glo - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel!

la glo - ria del ciel! In - neg - gia - - - - - mo, il Si - gnor non è

- la glo - - - - - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel! Ei ful -

al - la glo - - - - - ria, al - la glo - ria del ciel! Ei ful -

- vel, og - gi a - sce - so al - la glo - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel! In - neg - gia - - - - - (S. soli)

Al - le - lu - ja!

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[illegible]

(cresc. e stringendo sempre)

(stringendo molto - - - - -)

101

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

Tp.
in Sol

B.

- gnor!

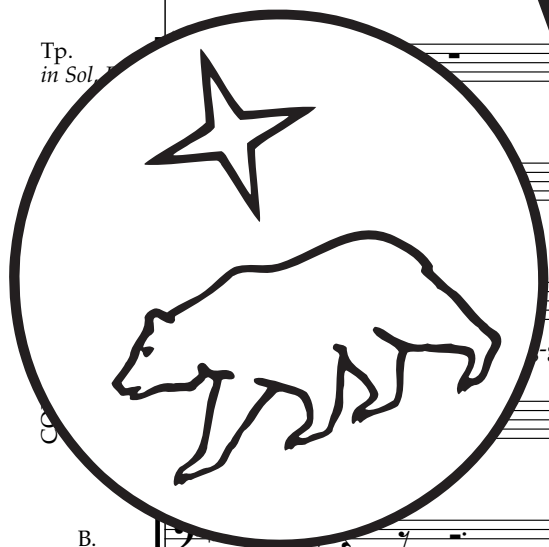
mp

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

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

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

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(cresc. e stringendo sempre)

(stringendo molto - - - - -)

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

(rit.^o) a2 (a tempo)

104

Fl. *ff* I a2

Ob. *ff* a2

Cl. in La *ff* a2

Fg. *ff*

Cor. in Fa *ff* I

Cor. in Fa *ff* III a2

Corn. in La *ff* I a2

Trbn. I, II *ff*

Trbn. III B. Tuba *ff*

Tp. in Sol *ff*

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

In ne - a - - - mo, il Si-gnor non è

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

- gnor! In - neg - gia - mo al Si - gnor! In - neg - gia - - - mo, il Si-gnor non è

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

- gnor! In - neg - gia - mo al Si - gnor! In - neg - gia - - - mo, il Si-gnor non è

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

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

(rit.^o) (a tempo)

Vni I *ff* divisi uniti divisi

Vni II *ff*

Vle *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

CORO ESTERNO

I

T. *ff*

II

B.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

111

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

Trbn. I, II

Trbn. III
B. Tuba

Tp.
in Sol

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

Si - gnor, al Si - gnor, del
glo-ria del ciel, og - gi a-sce-so al-la glo - ria al-la glo-ria del
og - gi a - sce-so al-la glo - ria del ciel, del
-so al - la glo - ria, al - la glo - ria del

uniti

CORO ESTERNO

I

T.

II

B.

Vni

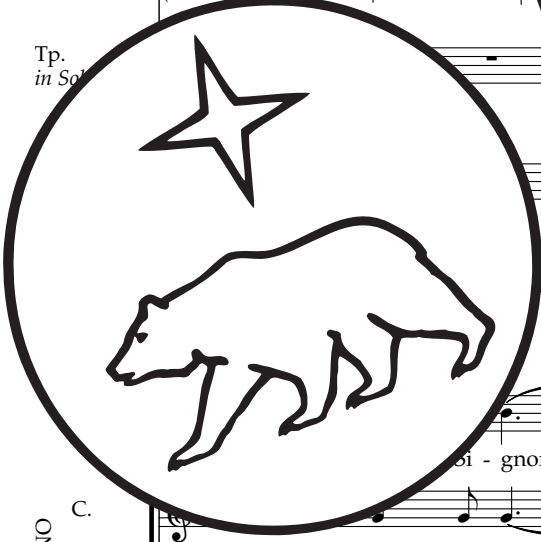
II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter

Leseprobe

sample page

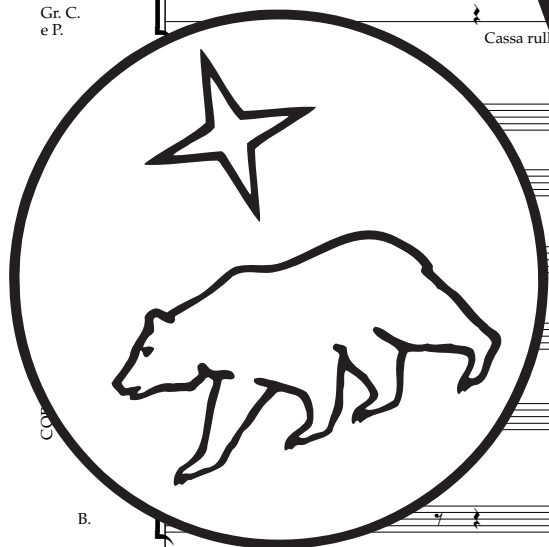
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

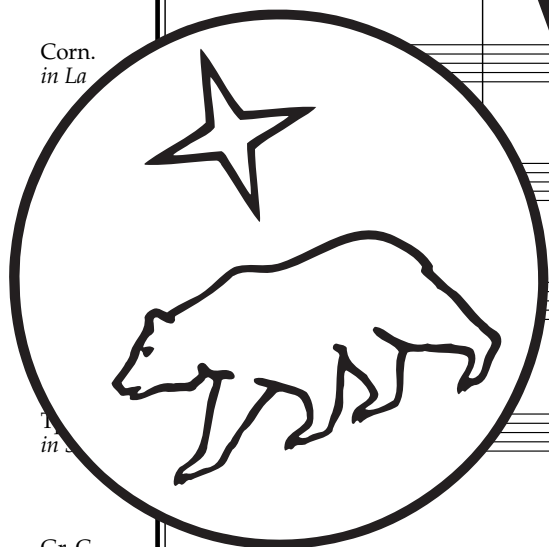
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[illegible]

[illegible]

131 I, II *a tempo*

Cor. in Fa

Org. int.

p

3

3

3

a tempo

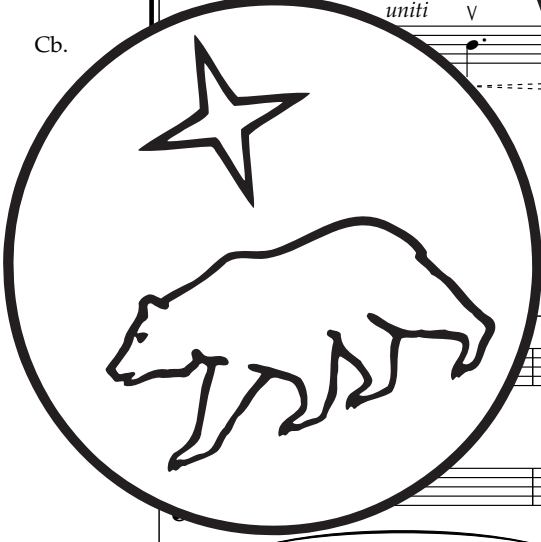
I V⁴ 1 IV.^a 3

II V⁴ 1 IV.^a 3

Vle V⁴ III.^a 3

Vc. V

Cb. *uniti* V



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(SCENA II)
(Lucia e Santuzza)
(Recitativo)

rall. - - - 139

Org. int.

Per - ché m'hai fat - to se - gno di ta - ce - re?

molto rall. - - - (Recitativo) *rall.* - - -

I

II

Vle

Vc.

Cb. *pp*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Ob.

(pp) ³ (mestamente con semplicità)

SAN.

Voi lo sa-pe-te, o mam-ma, pri-ma d'an-dar sol - da - to Tu - rid-du a-ve-va a Lo - la e - ter-na fé giu - ra - to, a -

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

[illegible]

27

Ob. *mp* (cresc.) (poco rit.) (a tempo) (un poco accelerando)

Cl. in La *mp* (cresc.)

Fg. *pp* (p)

Cor. in Mi *mp* p

Arpa (p)

calando (ravvivando)

ma c'gli bru-ia-va co- re m'a-mò, l'a - ma - i,

(poco rit.) (a tempo) (un poco accelerando)

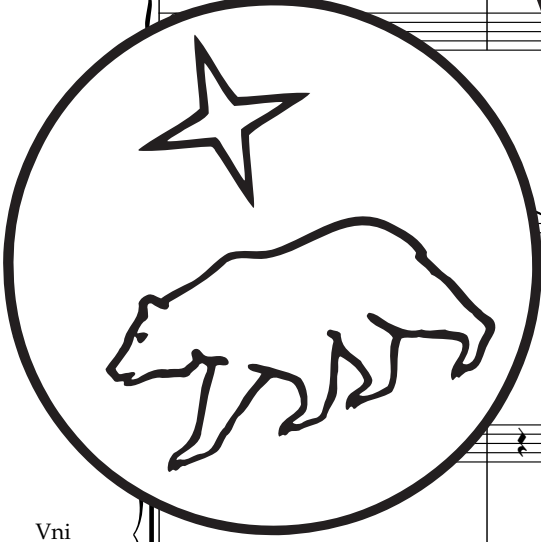
Vni *p* (p) 3

II *p* (p)

Vle *p* (p)

Vc. (cresc.) *p* (p) (sentito)

Cb. (cresc.) *p* (p)



105

(grandioso e appassionato) (un poco affrettando) (poco rit.) a tempo

29 col canto a tempo

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Mi

Cor.
in Mi

Tp.
in Mi, S

SAN.

I a - ma - i. Ah! I'a-ma-i!

(grandioso e appassionato) (un poco affrettando) (poco rit.) a tempo

col canto a tempo

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

divisi uniti

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[illegible]

[illegible]

a tempo

Larghetto (♩ = 76)

74

Fl.

Ob.

Cl.
in La

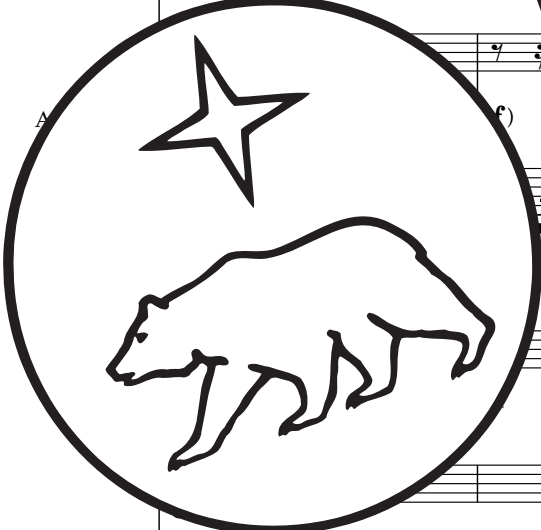
Fg.

Cor.
in Mi

Tp.
in Mi, Si

pian - go, io pian - go, io pian - - - go!

Mi-se - ri



a tempo

Larghetto (♩ = 76)

I

II

Vni

Vle

Vc.

Cb.

divisi

uniti

(f)

(p)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

85 31 (♩ = 58)

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Mi

Cor.
in Mi

An-da-te, o mam-ma, ad im-plo-ra-re Id - di - o,

(♩ = 58)

Vni I

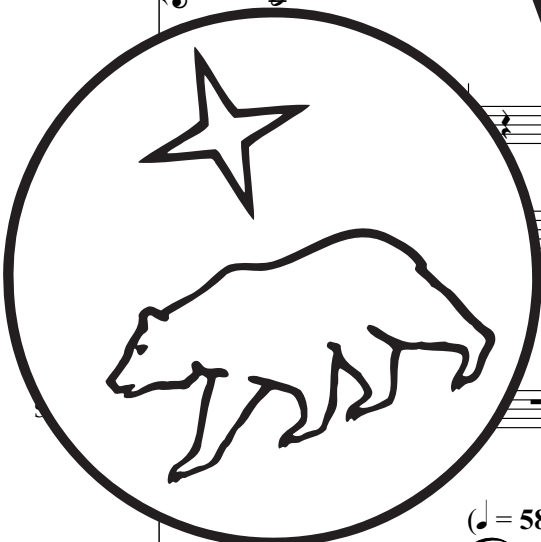
Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. in La), and Figure Bass (Fig.). The score is for measures 91 through 94. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked '(animando)'.

- Ob. (Oboe):** Measures 91-92 are rests. In measure 93, it plays a half note G#4 (marked *p*) and a quarter note G#4. In measure 94, it plays a half note G#4 (marked *p*) and a quarter note G#4. There are fingerings 'I' and 'II' indicated.
- Cl. in La (Clarinet in La):** Measures 91-92 are rests. In measure 93, it plays a half note G#4 (marked *p*) and a quarter note G#4. In measure 94, it plays a half note G#4 (marked *p*) and a quarter note G#4. There are fingerings 'I' and 'II' indicated.
- Fig. (Figure Bass):** Measures 91-92 are rests. In measure 93, it plays a half note G#2 (marked *p*) and a quarter note G#2. In measure 94, it plays a half note G#2 (marked *p*) and a quarter note G#2. There are fingerings 'I' and 'II' indicated.

Cor.
in Mi

Cor.
in Mi

Trb.
in La

Bärenreiter
Probe

Trb.
in La

Leseprüfungsbeispiel

Sample page

er me. Tu - rid - du, vo' sup - pli - car - lo u-n'al-tra vol-ta an - co - ra,

[illegible]

96 **(poco rallentando)**

Fl. (f)

Ob. (f) I

Cl. in La (f) I a2

Fg. (f) I

Tp. in Mi, Si (f)

SAN

u-n'al-vo-lun-co ra!

(a. ando alla chiesa)

3 opp.

A-ju-ta-te-la vo-i, San-ta Ma-ri-a!

(poco rallentando)

Vni

II

uniti (f)

(dim. sempre) poco sf

Vle (f)

(dim. sempre) poco sf

Vc. (f)

(dim. sempre) poco sf

Cb. (f)

(dim. sempre) poco sf



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

8

Ob.

Cl.
in La

SAN.

TUR.

Qui t'a-spet - ta - vo. Non vo. Deb-bo par-

-tuz - za? È Pa-squa, in chie-sa non va - i?

rit.^o I a tempo

I

Vni

II

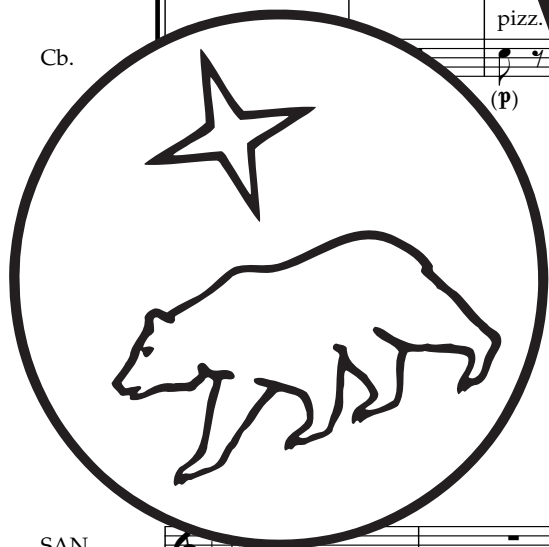
Vle

Vc.

Cb.

pizz. rit.^o a tempo arco

(P) pizz. (P) pizz. (P) pizz. (P) pizz. (P)



SAN.

TUR.

Mam-ma cer - ca - vo. Qui no! Qui no!

-lar - ti. Deb-bo par - lar - ti...

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

arco V (f) (marcato) arco V (f) (marcato)

25

SAN. *parlato* *con forza*
Do-ve sei sta-to? No, non è ver.

TUR. *parlato (un po' di pausa) (pausa) dolce*
Che vuoi tu di-re? A Fran-co-fon-te! San-tuz-za cre-di-mi...

I Vni

II Vle

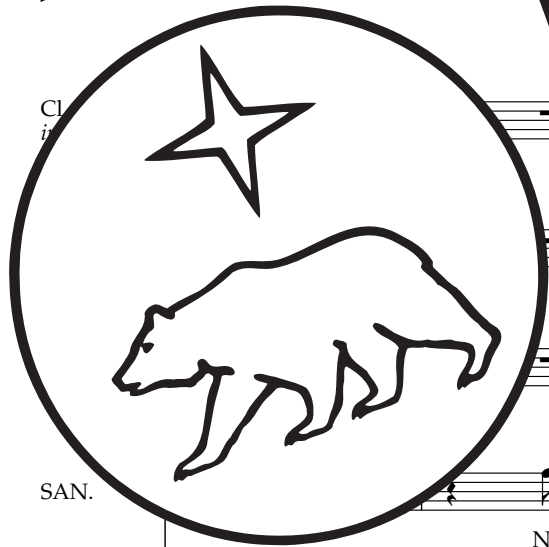
Vc.

Cb.

arco (p)

(p)

(p)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Andante ♩ = 76

SAN. *pp*
No, non men-ti-re; ti vi-di vol-ge-re giù dal sen-tier. E sta-mat-ti-na al-

TUR. *8*
San-tuz-za cre-di-mi...

I Vni *(dolce) 4*
(p)

II Vle *(dolce) 3*
arco
(p)

Vc.

Cb.

Andante ♩ = 76

(p armonioso)

(p armonioso)

(p armonioso)

(p armonioso)

(p armonioso)

(p armonioso)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

(cresc. molto e affrettando) (a tempo)

119

51

Fl.

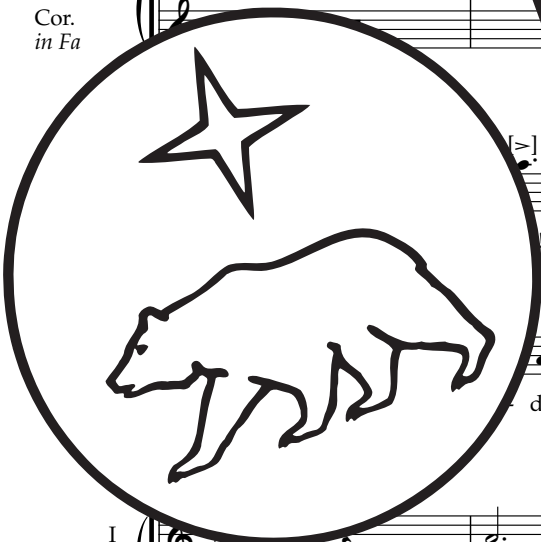
Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Que-sto non lo di - re.

da?

La-scia-mi dun-que, la-scia-mi, in - van ten-ti so - pi - re il giu-sto

(cresc. molto e affrettando) (a tempo)

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

63

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

in Lab, Mi♭

SAN.
TUR.

I
Vni

II
Vni

Vle

Vc.

Cb.

L'a - mi... l'a - mi... Oh! ma-le-det - ta! Quel - la cat-ti-va fem-mi-na ti tol-se a l'a-mo. San-tuz - - za?!

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

col canto

73

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

TUR.

I

II

Vni

Vle

Vc.

Cb.

col canto

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(con angoscia) (poco rit.)

Bat - ti-mi, in-sul-ta-mi, t'a-mo e per -

no di que - sta va - na tua ge - lo - si - a.

trem.

trem.

p

p

p

p

76 (a tempo) I

Fl. *p*

Ob. *I* *pp*

Cl. *in La* *I* *p* 3 3

Fg. *pp*

Cor. *in Fa*

Trb. *in La* *I*

t - te l'an-go-scia mi - a, ma - po - for - te l'an-go-scia mi - a, l'an-go-scia mi -

uniti

I *p*

Vni

II

Vle

Vc. *

Cb. *

* A: Vc., Cb. = *d*

82

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trl.

Ba - da, San-tuz - za, schia-vo non so - no di que - sta

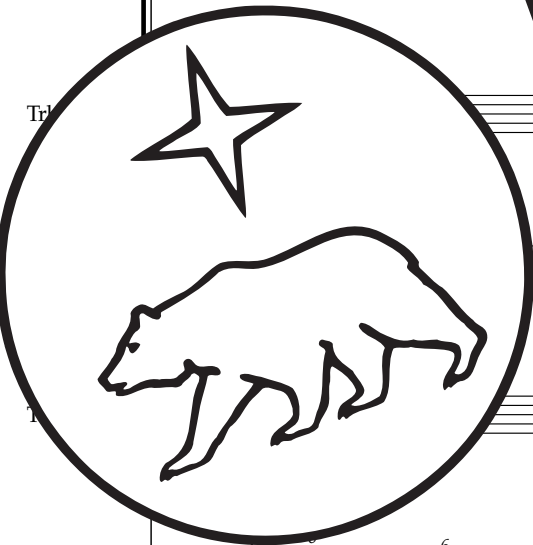
Vni

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

89

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbr.

TUR.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

cresc.

(un poco rit.)

cresc.

(un poco rit.)

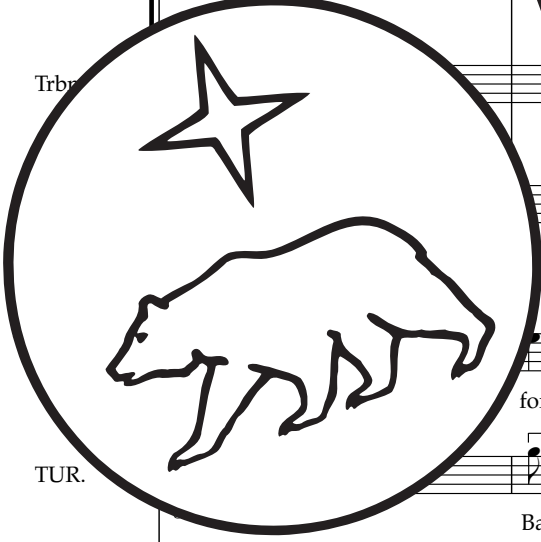
trem.

trem.

trem.

for - te l'an - go - scia mi - a, è trop - po for - te l'an - go - scia

Ba - da, San - tuz - za, schia - vo non so - no di que - sta va - na tua ge - lo -



(SCENA VI)
(Lola e Detti)

B. Stornello di Lola

(♩. = 72) **troncando**

93

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn

si avvicinarsi Lola)

ag - gio - lo, _____ gli an-ge-li bel - li stan-no a mil-le in cie - lo, _____

TUR.

- si - a.

(♩. = 72) **troncando**

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

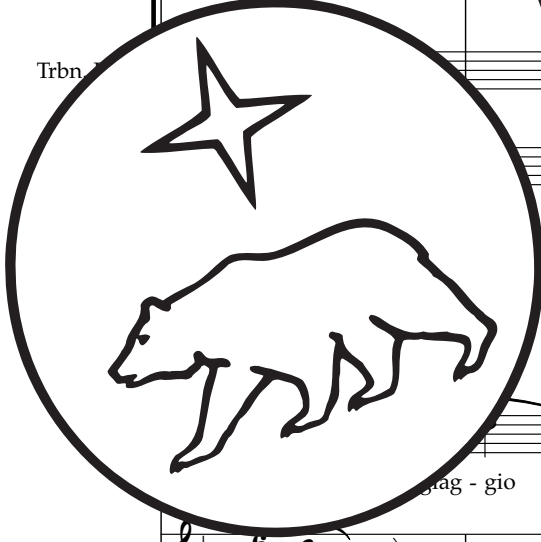
uniti
pizz.
(PPP)

pizz.
(PPP)

pizz.
(PPP)

pizz.
(PPP)

pizz.
(PPP)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

100

Ob. *p* *dolcissimo* *I*

LOLA (avvicinandosi sempre)

mabel-lo co-me lui cen'è u-no so - lo. Fior di giag - gio - lo, gli an-ge-li bel - li stan-no a mil - le in

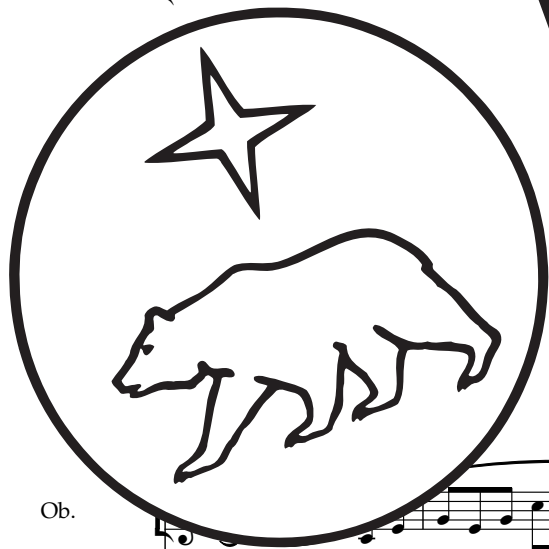
Vni I

Vni II *(pp)*

Vle *(p)*

Vc. *(pp)*

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Ob. *(poco rit.)* *(a tempo)* *pp* **34**

LOLA *(poco rit.)* *(a tempo)*

cie - lo, mabel-lo co - me lui cen'è u - no so - lo. Ah!

Vni I *(pp)*

Vni II

Vle

Vc. *pizz.*

Cb. *(pp)*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

129

LOLA (ironica)
For-se è ri - ma-sto dal ma-ni - scal-co, ma non puo tar - da - re. E voi... sen-

TUR.
piaz-za. Non so.

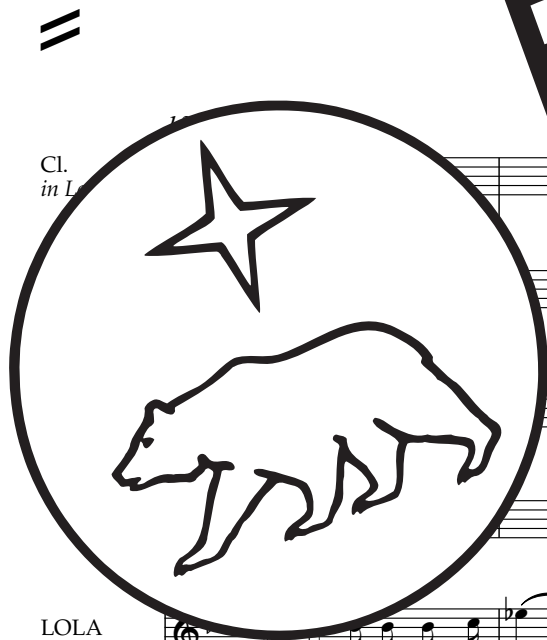
Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Cl. in E *p*

35 *a tempo*

(affrettando) (poco rall.)

(con forza) (f)

LOLA
-ti - te le fun-zio-ni in piaz - za? (confuso)

TUR.
San-tuz-za mi nar-ra - va...

(affrettando) (poco rall.) *a tempo*

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

144

(affrettando) (rit.º)

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

T.

L.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(molto sentito)

(f)

(molto sentito)

(f)

(subito)

(con intenzione)

Io no, ci de-ve an-dar chi

(ironica)

Non ve-ni-te al-la mes-sa?

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

168 **37** (poco cresc. e affrettando) (rall.) (a tempo) (rit.) I° tempo

Fl. *I* *p* 3 3 (f) 3 3

Ob. *I* *p* 3 3 (f) 3 3

Cl. *in La* (f) 3 3 *in Sib*

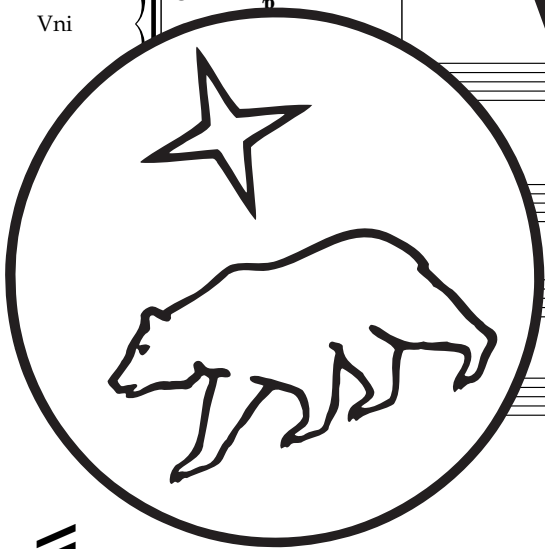
Fg. *I* (f) 3 3

SAN. re-sta, re-sta, ho da par-lar - ti an-co-ra!

LOLA (f) (sempre ironica) (P) (entra in chiesa facendo una controcena)

(poco cresc. e affrettando) (rall.) (a tempo) (rit.) I° tempo

Vni *arco* (f) *pizz.* (PP) *pizz.* (PP) *pizz.* (PP) *pizz.* (PP)



176 *p* (dolce) *rall. molto* *rall. molto*

Fl. *I* *p* (dolce) *rall. molto*

Vni *I* *rall. molto*

Vni *II* *rall. molto*

Vle *rall. molto*

Vc. *rall. molto*

Cb. *rall. molto*

C. Seguito del Duetto

(SCENA VII)
(Santuzza e Turiddu)184 **Allegro**

Ob. *(ff)*

Cl. *in Sib* *(ff)* *(p)*

Fg. *(ff)* *a2* *(p)*

Cor. *in Fa* *I, II* *(ff)*

Trb. *in Sib* *(ff)*

Trbn. I, II *I*

Tr. *(fredda)*

(ira) Ah! lo ve-di, che hai tu det - to?

ten. L'hai vo - lu - to, e ben ti

pizz. *(p)*

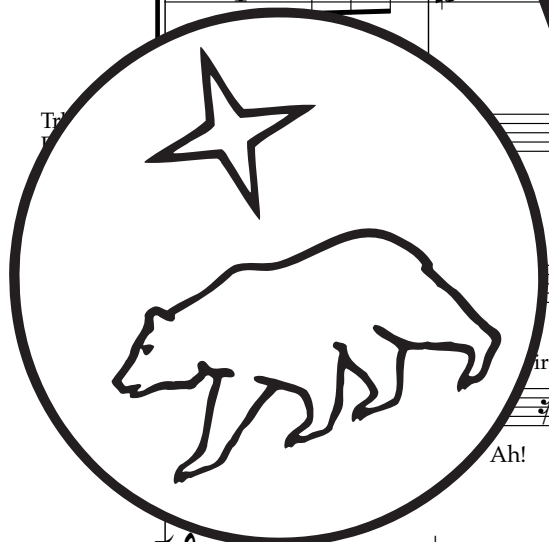
arco *(ff)* *pizz.* *(p)*

arco *(ff)* *pizz.* *(p)*

arco *(ff)* *pizz.* *(p)*

arco *(ff)* *pizz.* *(p)*

arco *(ff)*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[illegible]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Andante con moto appassionato (♩. = 66)*

207

Fg. 

(p legato)

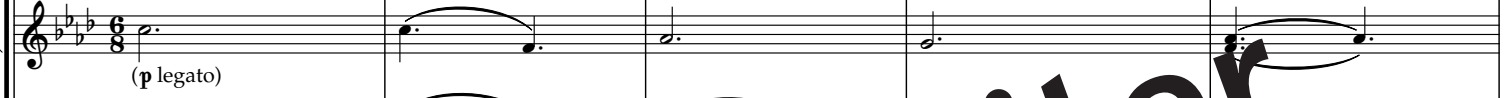
SAN. 

No, no, Tu - rid - - du, ri - ma - ni an - co - ra, — ab-ban-do-nar - mi dun - que tu

Andante con moto appassionato (♩. = 66)

I 

Vni (p legato)

II 

Vni (p legato)

Vle 

Vle (p legato)

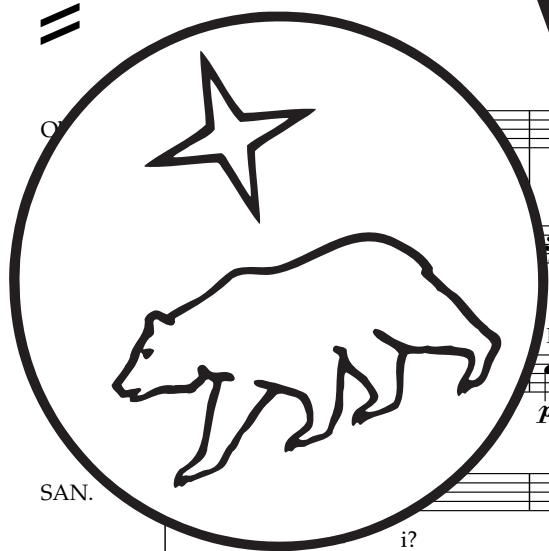
Vc. 

Vc. (p legato)

Cb. 

Cb. (p legato)

divisi uniti



O 

p

SAN. 

i? No, no, Tu - rid - du, ri - ma-ni an-

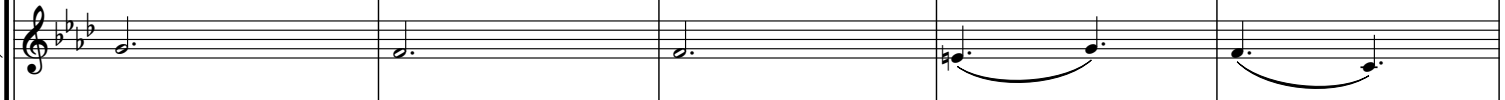
TURIDDU



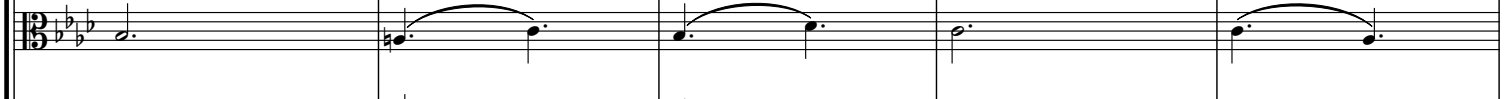
Per - ché se - guir - mi, per - ché spi - ar - mi

I 

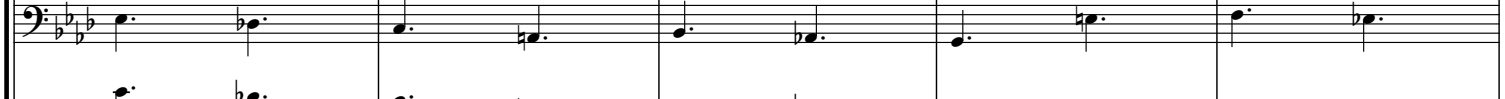
Vni

II 

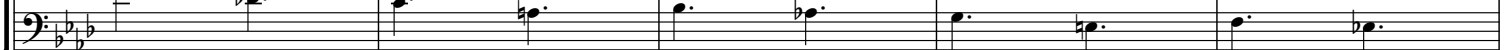
Vni

Vle 

Vle

Vc. 

Vc.

Cb. 

Cb.

* See Commentary. / Vedi Note.

** pvSO:  - ma - ni, ri - ma - ni an -

217

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Tp.
in Sib

T.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p

p

molcissimo

(con anima)

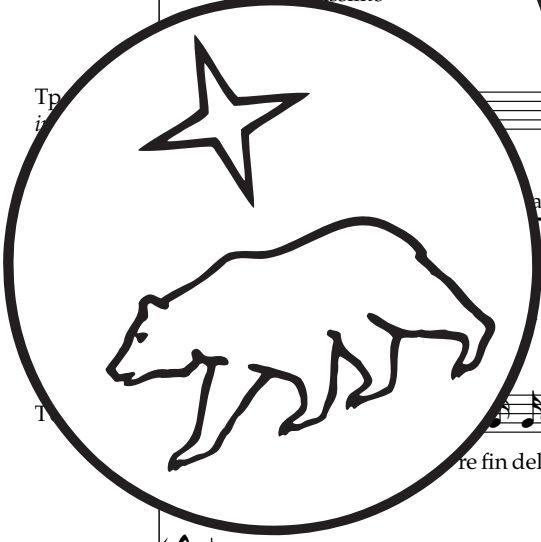
vuo i ab-ba-d - re mi? No, no, Tu -

re fin del-la chie - sa?

sf

sf

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



(animando)

222 (animando)

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Tp
in

T

a - ni, ri - ni an - no, Tu - ri - du, Tu - rid - du, ri - ma - ni an - co -

Per - ché se - guir - mi, per - ché spi - ar -

(animando)

I

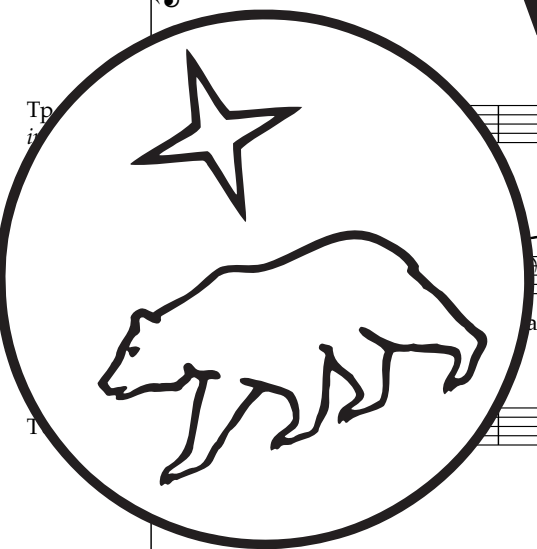
Vni

II

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

231

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Tp.
in La

SAN.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p *dolcissimo*

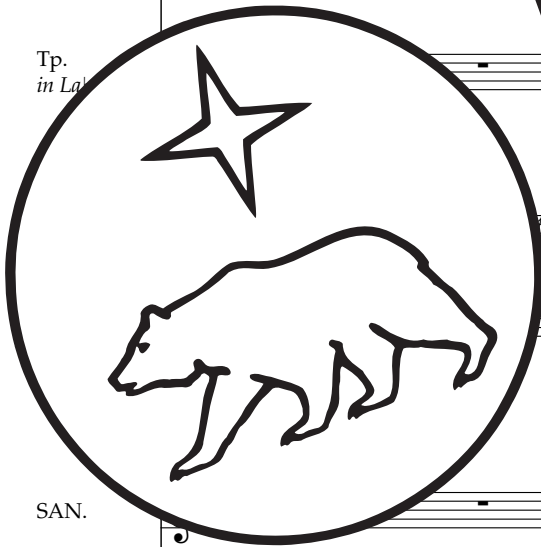
p *dolcissimo*

pizz. *p*

pizz. *p*

(con dolore)

La tu - a San - tuz - - - za



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

234

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

I

I

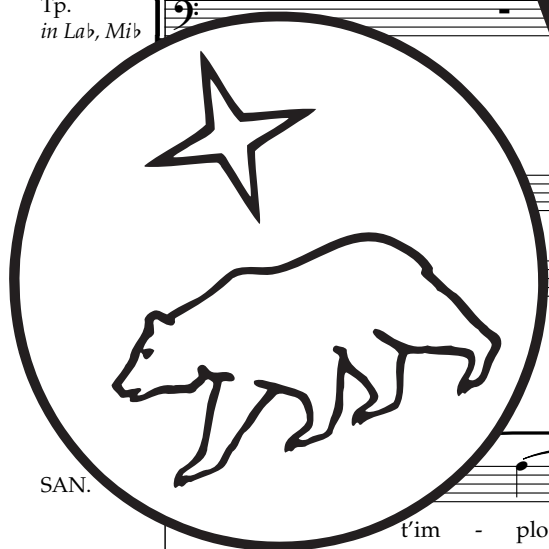
p

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Tp.
in Lab, Mib

p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

SAN.

t'im - plo - - - ra; co - me cac - ciar - la co - sì tu

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

p

p

arco

arco

238

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Tp.
in

I

II

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

za? No, Tu - rid - du, ri - ma-ni an - co - ra,
(più f) ri - pe - to, va, non te - diar - mi, pen - tir-si è va - no do-po l'of - fe - sa,

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Grandioso (con sempre crescente passione)

147

249

Ott. I (ff) a2

Fl. I (ff) a2

Ob. I (ff) a2

Cl. in Sib I (ff) a2

Fg. (ff)

Cor. in Fa IV (ff)

Cor. in Fa (ff)

Trb. in Sib I (ff)

Trbr. (ff)

Cassa trem. (ff)

SAN. no, Tu - rid - du! ah! no, Tu - rid - du, ri - ma - ni, ri - ma - ni an - co - ra, an -

TUR. 8 va! va! va! ti ri - pe - to non te - diar - mi, pen - tir - si è va - no do - po l'of -

Grandioso (con sempre crescente passione)

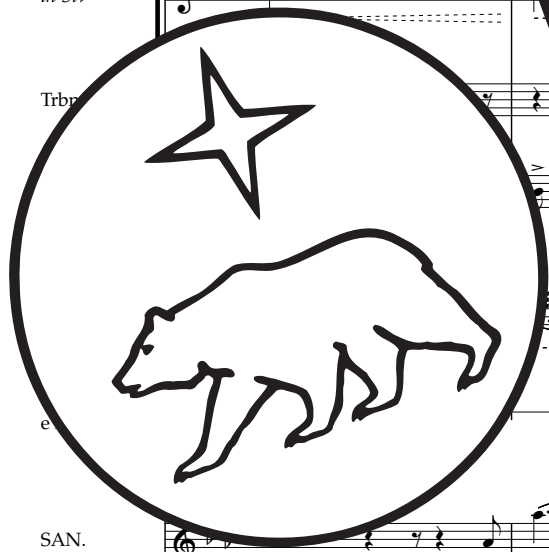
Vni I (ff) divisi

Vni II (ff)

Vle (ff)

Vc. (ff)

Cb. (ff)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(accelerando)

255

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Trbn.

B. Tu

SAN.

TUR.

- cor.

- fe - - sa, pen - tir - si è va - - no do - po l'of - fe - - sa.

(accelerando)

uniti

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



incalzando

Andante molto sostenuto

258

a2.

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Trbn.

B. T.

SAN.

TUR.

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

incalzando

Andante molto sostenuto

divisi

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

pp subito

divisi

pizz.

pp subito

pizz.

pp

pizz.

pp subito

pizz.

pp subito

pizz.

pp subito

pizz.

pp subito

pizz.

pp subito

pizz.

pp subito

pizz.

p (supplichevole)

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

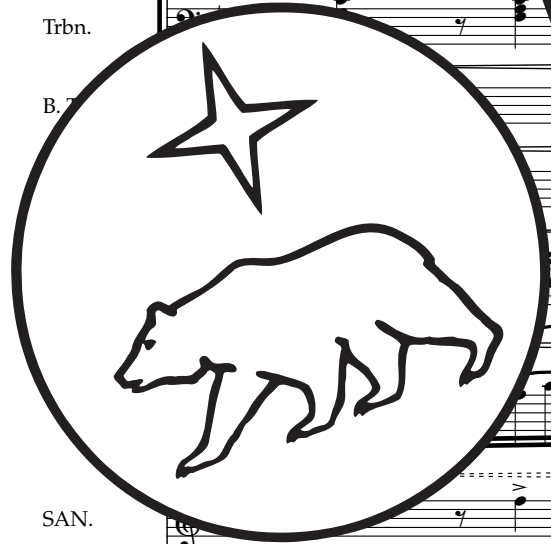
pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;

La tua San-tuz-za

pian-ge e t'im-plo - ra;



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

269

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Trb.
in Sib

Trbn.

B. T.

T.

I

Vni

II

Vle

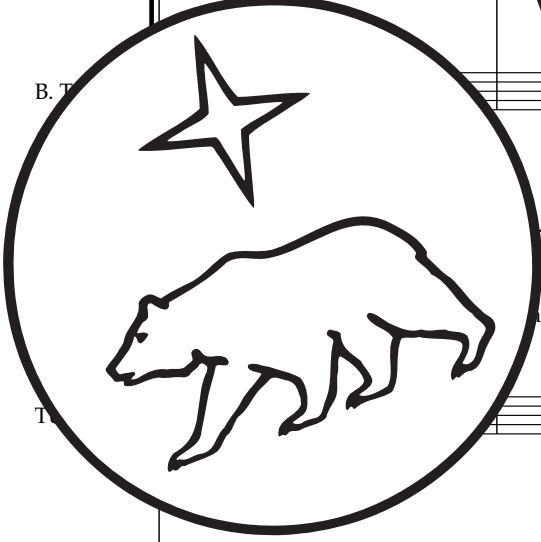
Vc.

Cb.

mp

val

ge e t'im- ra; co-me cie-ciar - la co-sì tu



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Maestoso

(animando e cresc.)

153

282

Ott. *f* *a2*

Fl. *f* *a2*

Ob. *f* *II*

Cl. *f* *a2* *II*

in Sib

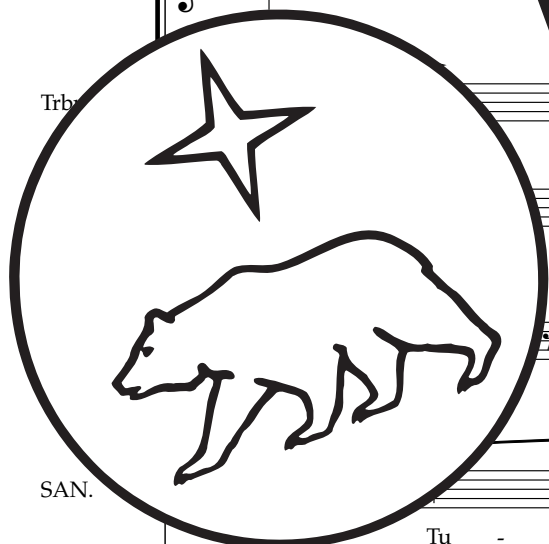
Fg. *f*

Cor. *in Fa* *f*

Cor. *in Fa* *f* *a2*

Trb. *in Sib* *f*

Trb. *a2*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

SAN. Tu - rid - du, ri - ma-ni, ri-ma-ni an - co - ra, dun-que vuo - i ab-ban - do -

TUR. *f* Pen - tir - si è va - no do-po l'of - fe - sa, pen - tir - si è va - no

Maestoso

(animando e cresc.)

I *f*

Vni *f*

II *f*

Vle *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

294 (Allegro)

col canto

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Trbn.

(nel colmo dell'ira)
a piacere

A te la ma-la Pa-squa,

terra e fugge in chiesa)

-ro!

(Allegro)

col canto

divisi

divisi

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

156

Largo molto sostenuto (sempre più forte)

300

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

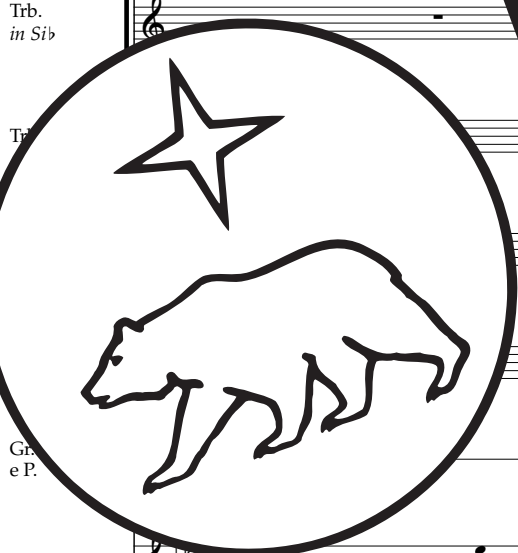
Tr.

Gr.
e P.

SAN.

sper - - - giu - ro!

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



(Cassa e Piatti)

(cada affranta e angosciata)

[illegible]

* A: Gr. C. e P. =  (302, 303, 304 = 301).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

D. Duetto Santuzza ed Alfio

(SCENA VIII)

(Santuzza e Alfio)

314 **Allegretto**

Cl.
in Sib

Fg.

Cl. *in Sib* a2 (P) a2 (P)

Fg. a2 (P)

SANTUZZA

(animandosi)

(f)

ALFIO (Sorte e s'incontra con Santuzza)

Oh! Il Si-g-re vi man - da,

Allegretto

Vni

I

II

Vle

Vc.

SAN.

ALF.

Vni I arco trem. f p

Vni II arco trem. f p

Vle arco trem. f p

Vc. arco trem. f p

Cb. arco trem. f p

44

com-par Al - fio?

(tranquillo)

È tar-di or - ma - i,

ma per vo - i,

A che pun-to è la mes - sa?

Vni I V

Vni II V

Vle V

Vc. V

Cb. V



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

329

(un poco agitato)

Fg. *p* e legatissimo

Trbn. *fp*

B. Tuba *fp*

SAN. (con intenzione) Lo - la è an-da-ta con Tu - rid - du! (sorpreso) Che men-tre cor-

ALF. Che a-ve-te det - to?

I Vni sul ponticello

II Vni sul ponticello

Vle sul ponticello

Vc. (un poco agitato) *p* e legatissimo

SAN. -re - te al - l'ac-qua e al ven - to a gua-da-gnar-vi il

ALF.

I Vni

II Vni

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

343

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

SAN.

ALF.

Vni

Vle

Vc.

Fg.

Cor.
in Fa

SAN.

ALF.

Vni

Vle

Vc.

Cb.

I, II

pa - ne,

Lo - la

v'a-dor-na il tet-to in ma-lo

mo - do!

Ah! Nel no-me di

(rall.)

I ten.

ten.

ten.

ten.

ten.

ten.

ten.

ten.

pp

pp

III, IV

III ten.

ten.

ten.

ten.

(p)

pp

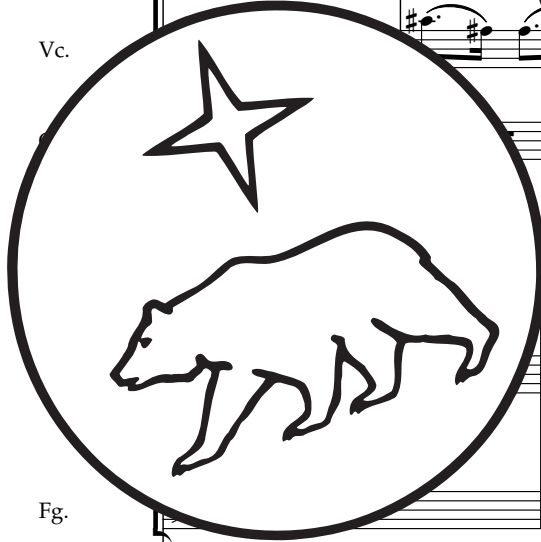
(dim.)

(p)

II ver.

Di - o, San - ta, che di - te?

(rall.)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

46

362 (un poco cresc.)

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Trb.
in V

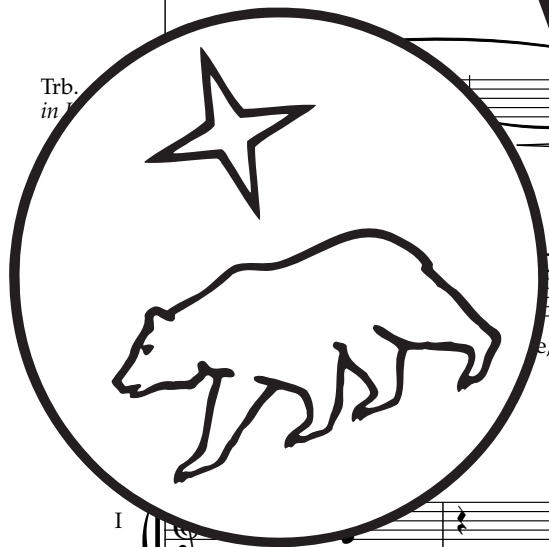
Vni

II

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

369 **I** **poco rall.** **a tempo**

Ott. **p**

Fl. **p**

Ob. **p** **mf** **pp**

Cl. *in Sib* **p** **mf** **p**

Corn. *in Sib* **mf** **p**

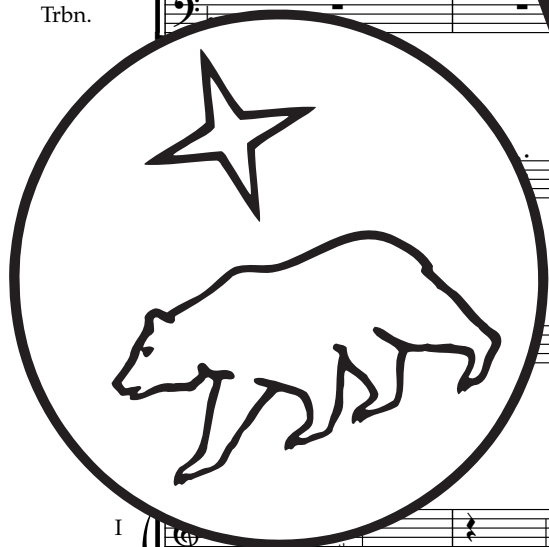
Trbn. **mf** **pp**

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(manierato e minaccioso)

U so a men-ti - re il lab-bro

Se vo i men-ti - te, vo'schian-tar-vi il co - re!...



poco rall. **a tempo**

I **p** **mf** **pp** (**p** *legatissimo*)

Vni **p** **mf** **pp** (**p** *legatissimo*)

II **p** **mf** **pp** (**p** *legatissimo*)

Vle **p** **mf** **pp** (**p** *legatissimo*)

Vc. **p** **mf** **pp** (**p** *legatissimo*)

Cb. **p** **mf** **pp**

(rit.^o - - - - -) $\text{♩} = 54$ (p)

SAN. 375
mi - o, il lab-bro mi - o non è! Per la ver - go - gna mia, pel mi - o do -

I Vni
II Vni
Vle
Vc.
Cb.

(rit.^o - - - - -) $\text{♩} = 54$

pp



un poco affrettando a tempo un poco animando

SAN.
- lo - re la tri-sta ve - ri-tà vi dis-si, ahi - mè, ahi - mè, per la ver-go-gna mi - a, pel mi-o do -

poco rit. un poco affrettando a tempo un poco animando

I Vni
II Vni
Vle
Vc.
Cb.

mp (p)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

391 in tempo

SAN.

me!

ALFIO

(dopo un poco di pausa)

Co-ma-re San - ta, al - lor gra-to vi

in tempo

Vni

I

II

Vle

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

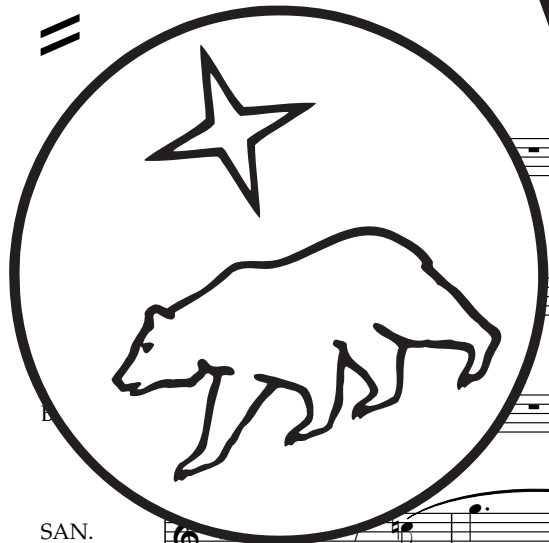
pp

pp

pizz.

pizz.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



SAN.

In - fa - me io son che vi par - lai co - sì!

ALF.

so - no.

In - fa - mi

(prorompendo)

Vni

I

II

Vle

Vc.

Cb.

V

V

V

arco

V

arco

V

V

V

arco

V

arco

a2

f marcato

f marcato

f marcato

f marcato

f marcato

404 ♩ = 120

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
*in Fa*Cor.
in Fa

Trbn.

ALE.

ro; ad es - - si non per - do - no;

ad es - - si non per - do - no;

ven-det - ta a -

♩ = 120

Vni

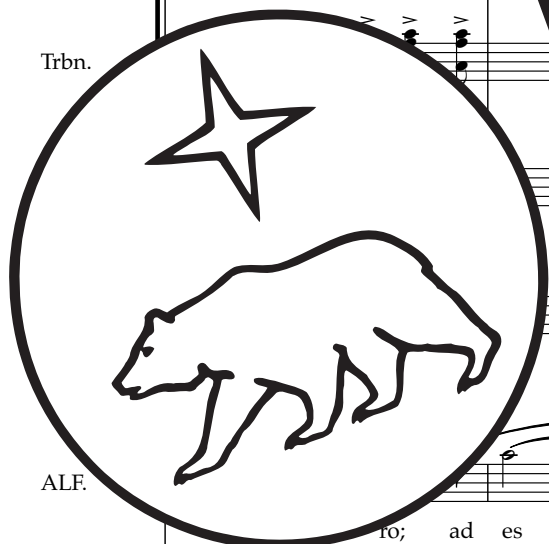
II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



409

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Tp.

ALF.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

poco rit. a tempo

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

-vrò, ven-det - ta a - vrò, ven-det - ta a - vrò pria che tra - mon-ti il dì, ad es - si non per-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[illegible]

animando (e) sempre cresc. ^I

422

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Corn.
in Sib

Trbn.

o - dio tut - - to l'a - mor mio fi-nì, in o - dio tut-to l'a-mor mio fi -

animando (e) sempre cresc.

I

Vni

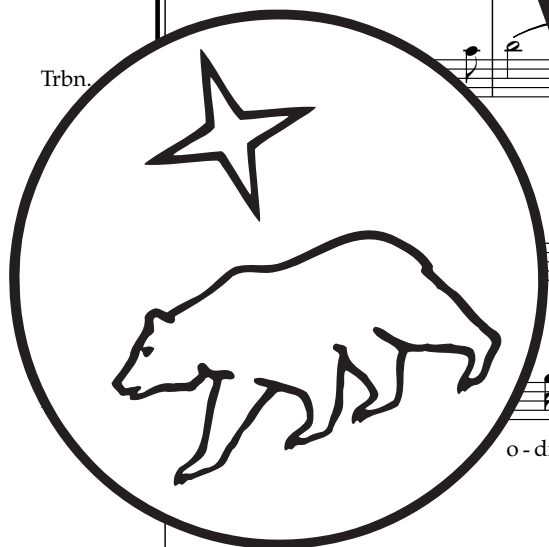
II

Vle

Vc.

Cb.

tremolo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

426

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Tp.
in

A.

I

II

Vni

Vle

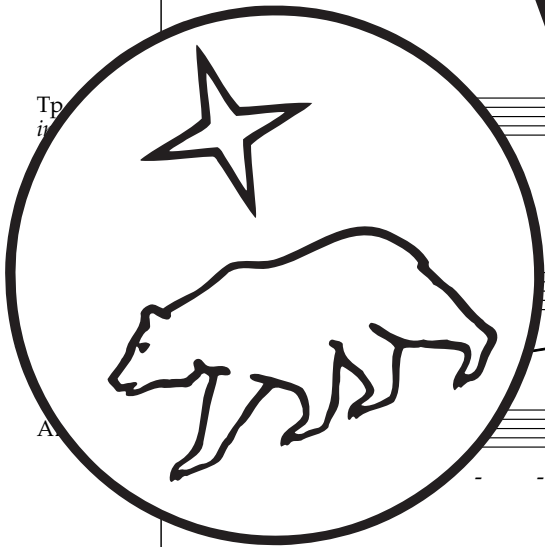
Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

In - fa - me io son che vi par - lai co -
- - dio tut - to l'a-mor mio fi - ni!

tremolo



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

438 **Più mosso** **(rit.º assai) (a tempo)**

Ott. **f** **a2**

Fl. **f** **a2**

Ob. **f** **a2**

Cl. in Sib **f** **a2**

Fg. **f** **a2**

Cor. in Fa **f**

Cor. in Fa **f**

Corn. in Sib **f**

Trb. **f**

SAN. **(ff)**

ALE. **(ff)**

Più mosso **(rit.º assai) (a tempo)** **divisi**

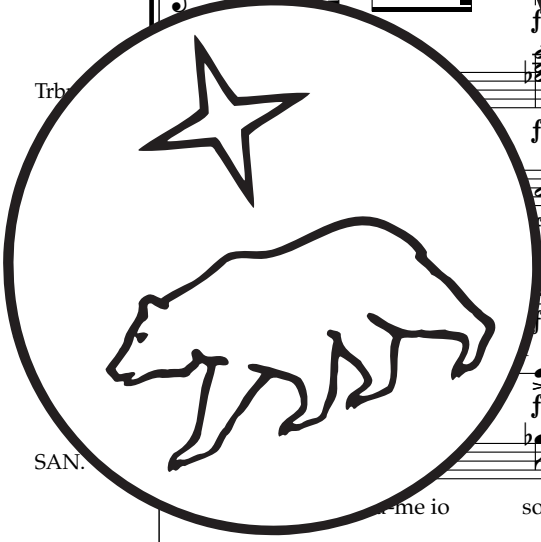
Vni **f**

Vle **f**

Vc. **f**

Cb. **f**

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



me io son, in-fa-me io son, ah! in-fa - me io son,

-mon-ti il dì, ven - det - ta a-vrò, ven - det - ta a-vrò, ah! ven-det - ta a - vrò,

Vivace

442

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in Sib

Trbn.

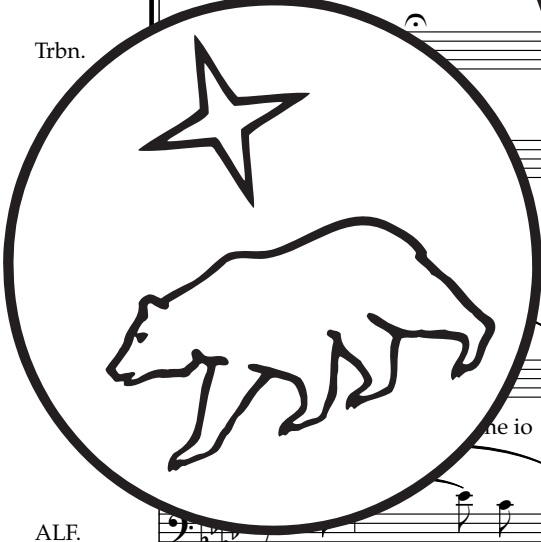
ALF.

ven-det - ta a - vrò!

he io son!

res no)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Vivace

uniti

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Andante sostenuto ♩ = 54
(imitando la Preghiera)

2 Ottavini

Flauto

Oboè

2 Clarinetti
in Sib

Arpa

Organo
interno

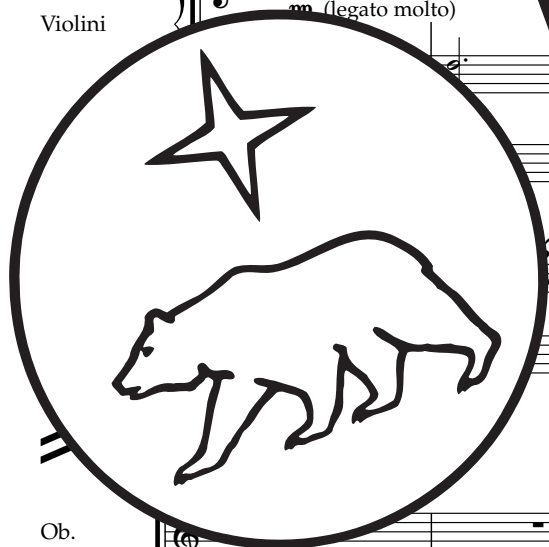
Andante sostenuto ♩ = 54
(imitando la Preghiera)
espressivo

I

Violini

pp (legato molto)

sf *pp*



Ob.

Arpa

Vni

II

Vle

Vc.

49

p dolce

pp

(1)

pp dolcissimo
uniti

pp dolcissimo

pp dolcissimo

pp dolcissimo

divisi

pp dolcissimo

(1) mancando le arpe gotiche, si eseguisca un'ottava sopra.

⁽¹⁾ Le note fondamentali segnate colla crocetta x si possono eseguire all'ottava superiore.

(cresc. molto
e affrettando)

(rall.)

(cresc. molto
e affrettando)

33

Ott.

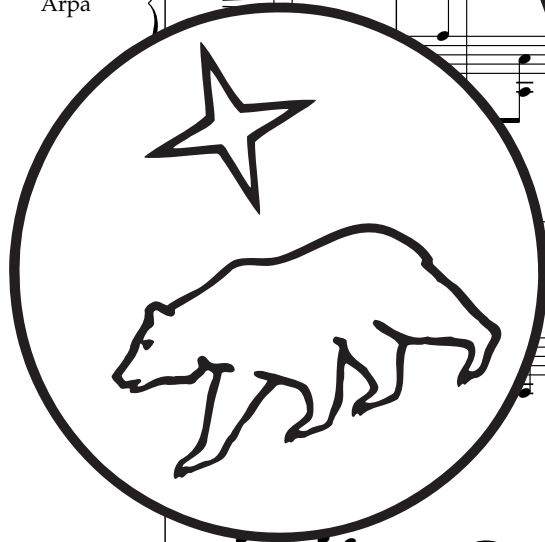
Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Arpa



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(cresc. molto
e affrettando)

(rall.)

(cresc. molto
e affrettando)

I
= espressivo

Vni

II
= espressivo

Vle
= espressivo

Vc.
= espressivo

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

(SCENA IX)

N. 7. Coretto e Brindisi

183

(Lola, Turiddu e Coro)

Allegro giocoso ♩ = 176

2 Ottavini

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in La

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

2 Corni
in Fa

2 Trombe
in La

3 Tromboni

Basso

(chiesa)

(Tutti escono di chiesa)

Sopra

CORO
Contralti

Tenori

Bassi

Allegro giocoso ♩ = 176

Violini
I

II

Viole

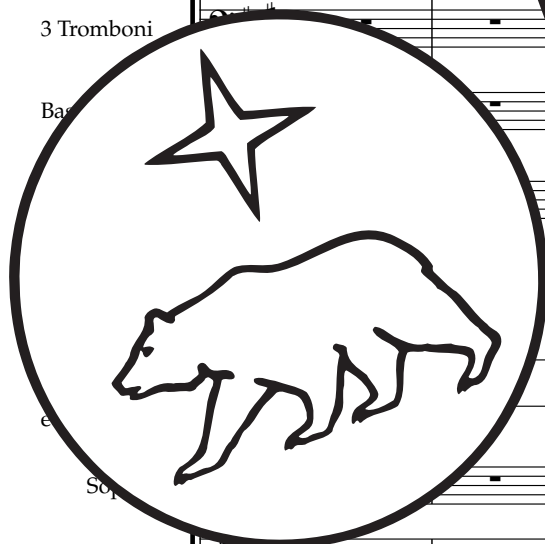
Violoncelli

Contrabbassi

divisi

(ff) *marcatissimo*

(ff) *marcatissimo*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

9

Ott.

Fl. ^{a2}

Ob. ^{a2}

Cl. *in La*

Fg.

Cor. *in Fa*

Cor. *in Fa*

Trb. *in La* ^{a2}

Camp.

I Vni

II Vni

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



18

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Camp.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

(rit.º) (a tempo)

187

43 **Larghetto** ♩ = 88

FL.

Ob.

Cl.
in Sib

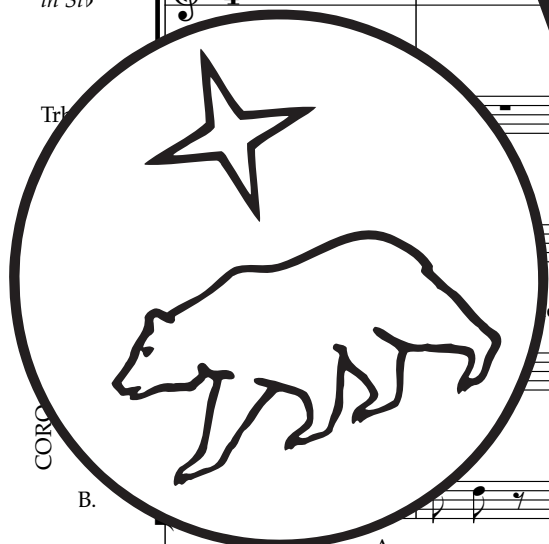
Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in Sib

Trl.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CORO

B.

A ca - sa, a ca - sa, a - mi - - ci, o - ve ci a - spet - ta - no le no - stre

A ca - sa, a ca - sa, a - mi - - ci, o - ve ci a - spet - ta - no le no - stre

(rit.º) (a tempo)

Larghetto ♩ = 88

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

51

Fl. *a2*

Ob.

Cl. *in Sib*

Fg.

Cor. *in Fa*

Trb. *in Sib*

Trbn.

Or che le - ti - zia ras-se-re-na gli a-ni - mi sen-za in-du-gio cor-

p

Or che le - ti - zia ras-se-re-na gli a-ni - mi sen-za in-du-gio cor-

pizz.

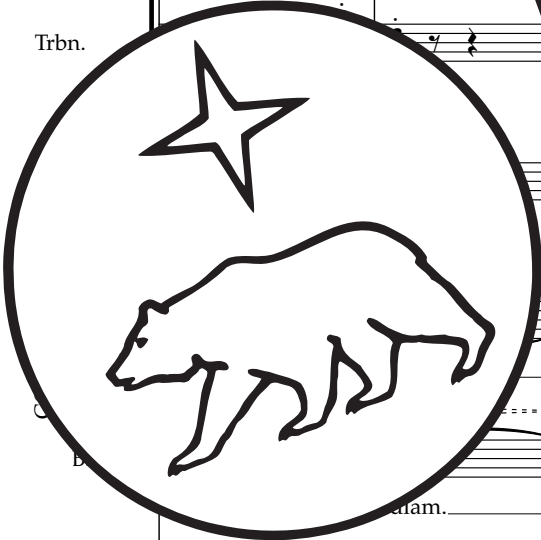
Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(rit.º) (a tempo)

59

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

S.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(p)

3

I

p

pp

III

pp

(p)

A ca-sa, a ca-sa, a - mi

(p)

A ca-sa a ca-sa a mi - - che,

(rit.º) (a tempo)

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Bärenreiter
Leseprobe

Sample page

91 53

Ott. *(ff)* *pp* (con grazia)

Fl. *(ff)* *pp* (con grazia)

Ob. *(ff)* *pp* (con grazia)

Cl. *a2* *(ff)* *pp* (con grazia)

in Sib

Fg. *(ff)* *(f)*

Cor. *I* *(ff)* *(f)*

in Fa

Cor. *(f)*

in Fa

Trb. *(ff)* *in La*

in Sib

Trbn. *I, II* *(ff)* *II*

B. Tub. *(f)* *in Sol, R*

(a Lola che s'avvia)
Co-ma-re Lo - la,

CORO

T. *(ff)*
don - ne, an - diam.

B. *(ff)*
don - ne, an - diam.

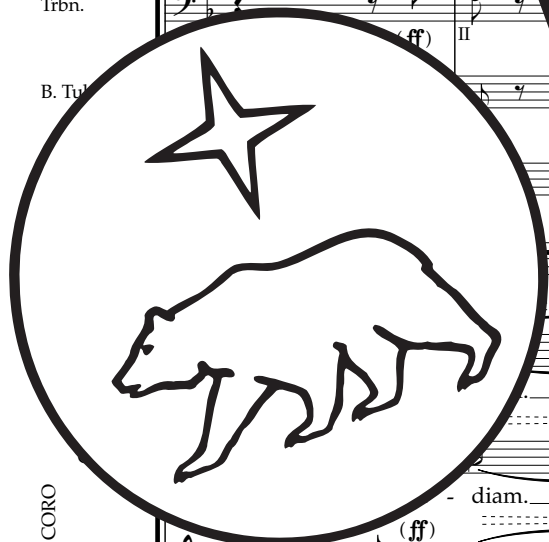
Vni *I* *(ff)* *pizz.* *pp*

II *(ff)* *pizz.* *pp*

Vle *(ff)* *(f)* *pizz.* *pp*

Vc. *(ff)* *(f)* *pizz.* *pp* *pizz.*

Cb. *arco* *(ff)* *(f)* *pp*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[illegible]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

119

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

T.

TUR.

- via - mo-ne un bic - chie - - - - re.

I

Vni

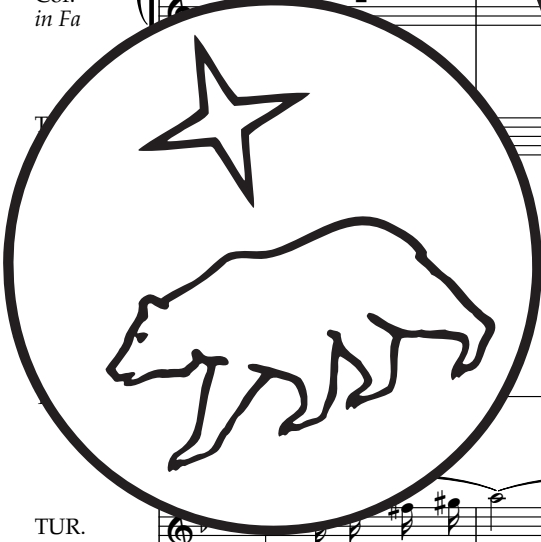
II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Larghetto ♩ = 88

Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time and marked **ff** (fortissimo). The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a whole note chord. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

(allargando)

(a tempo)

197

133

Fl.

Ob.

Cl.
in La

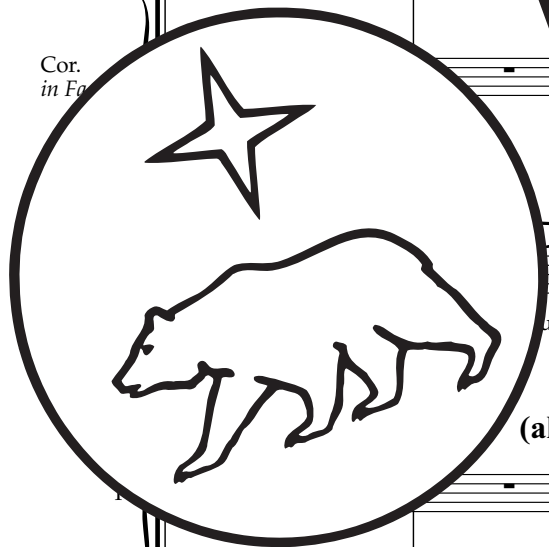
Fg.

legato I

p

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa



(allargando)

(a tempo)

pizz.

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

u - bi-lo! vira il no-spu-meg-gia-te, nel bic-chie-re scin-til - lan - te:

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

a tempo

animando

(rit.^o)

(animando)

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor
in/**animando**

(rit.^o)

(animando)

Vni

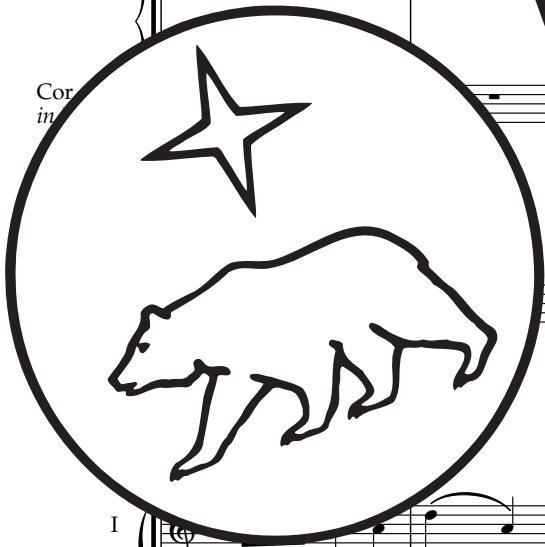
II

Vle

Vc.

Cb.

e che al fine della tua vita - nel-l'eb-brez-za te-ne-ra._____



Fl. *rit.^o* *a tempo* *(rit.^o)* *(a tempo)* *animando*

Ob.

Cl. *in La*

Fg.

156

(ff)

(ff)

(ff)

(ff)

Cor. *in Fa*Cor. *in Fa*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

è sin - ce - ne ci a - lie - ta o - gni pen - sie - ro, e che af - fo - ga l'u - mor

mpo *(rit.^o)* *(a tempo)* *animando*

I *(ff)*

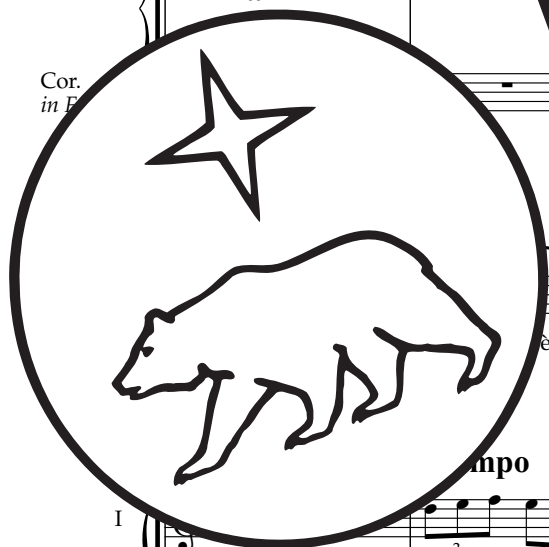
Vni

II *(ff)*

Vle *(ff)*

Vc. *(ff)*

Cb. *(ff)*



[illegible]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[illegible]

[illegible]

196

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Tamb.

S.

B.

Vni

Vle

Vc.

Cb.

I

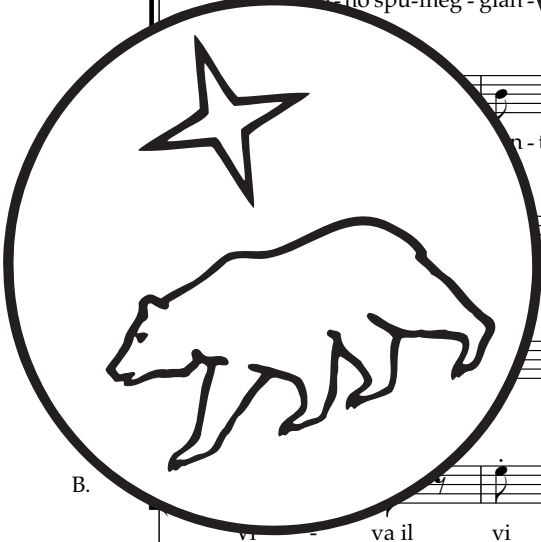
II

I, II

Vi - va! il vi - no spu - meg - gian - te nel bic - chie - re scin - til - lan - te: come i - so del - l'a - man - te mi - te in -

Vi - va! Vi - va! Vi - va! mi - te in -

Vi - va! il vi - no spu - meg - gian - te nel bic - chie - re, nel bic -



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

(animando) **(rit.º)** **Più mosso**

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I, II

Trbn. III
B. Tub.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Che an - ne - ga l'u-mor ne - ro nel - l'eb-brez-za te - ne - ra. Vi-va il

e che an - ne - ga l'u-mor ne - ro nel - l'eb - brez-za te - ne - ra. Vi-va il

CORO

T.
8 -sie - ro, e che an - ne - ga l'u-mor ne - ro nel - l'eb-brez-za te - ne - ra. Vi-va il

B.
o-gni pen-sie - ro, e che an - ne - ga l'u-mor ne - ro nel - l'eb - brez-za te - ne - ra. Vi-va il

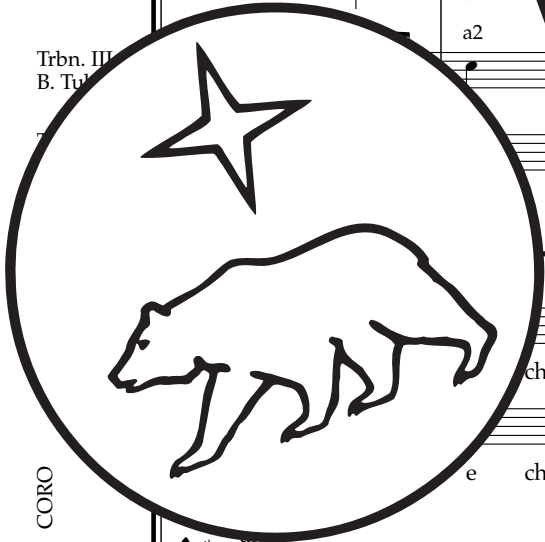
(animando) **(rit.º)** **Più mosso**

Vni

Vle

Vc.

Cb.



216

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

B.

CORO

T.

B.

Vni
I

Vni
II

Vle

Vc.

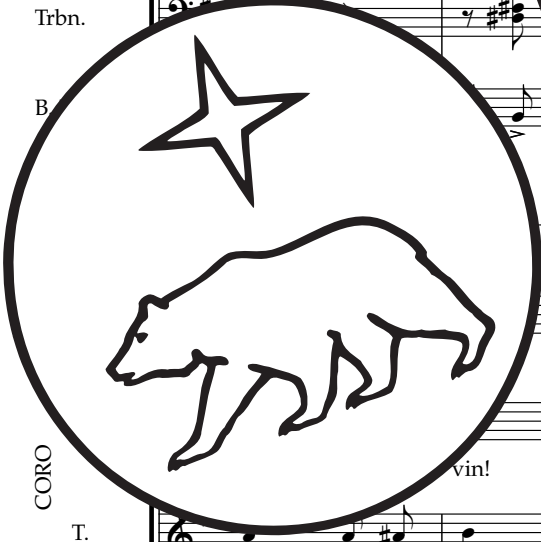
Cb.

Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va! Vi - va!

vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va! Vi - va!

vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va! Vi - va!

pizz. pizz. pizz.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

58

animando

222

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

B. Tuba

Tp.
in

S.

C.

T.

B.

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
sample page

Vi - va il vin! Vi - va il vin! Vi - va il vin!

Be - viam! Vi - va il vin! Vi - va il vin!

animando

arco

arco

arco

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

234 **marcatissime** 240

Ott. *a2* *(ff)*

Fl. *a2* *(ff)*

Ob. *a2* *(ff)*

Cl. *in La* *a2* *(ff)*

Fg. *a2* *(ff)*

Cor. *in Fa* *a2* *(ff)*

Cor. *in Fa* *a2* *(ff)*

Trb. *in La* *a2* *(ff)*

Trbn. *a2* *(ff)*

B. Tuba *a2* *(ff)*

Tp. *in Sol, Re* *a2* *(ff)*

Tam. *a2* *(ff)*

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

(ent. Alfio)

secca

viam!

CORO

C. *Be - viam!* *(ff)*

T. *Be - viam!* *(ff)*

B. *Be - viam!* *(ff)*

marcatissime

Vni I *(ff)*

Vni II *(ff)*

Vle *(ff)*

Vc. *(ff)*

Cb. *(ff)*

(SCENA X)

(Alfio e Detti)

Andante con moto

2 Ottavini

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in Sib

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

2 Corni
in Fa

2 Cornette
in Sib

3 Tromboni

Basso [Tuba]

Timpani

sa - lu - te!

Com-par Al-fio, sa - lu

Com-par Al-fio, sa - lu

Com-par Al-fio, sa - lu

Com-par Al-fio, sa - lu

Andante con moto

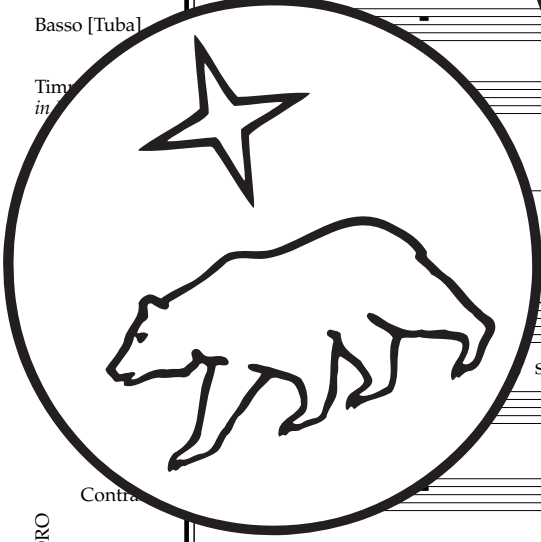
I Violini

II Violini

Viole

Violoncelli

Contrabbassi



Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in Sib

Trbn.

B. Tuba

Tp.
in Fa

CORO

C.

T.

B.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

5

a2

a2

a2

a2

a2

a2

a2

a2

a3

in La

in La

in La

in Sib

nu - to! Co - no - ve - te be - re: ec - - - co, pie - no è il bic-

- te!

- te!

- te!

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

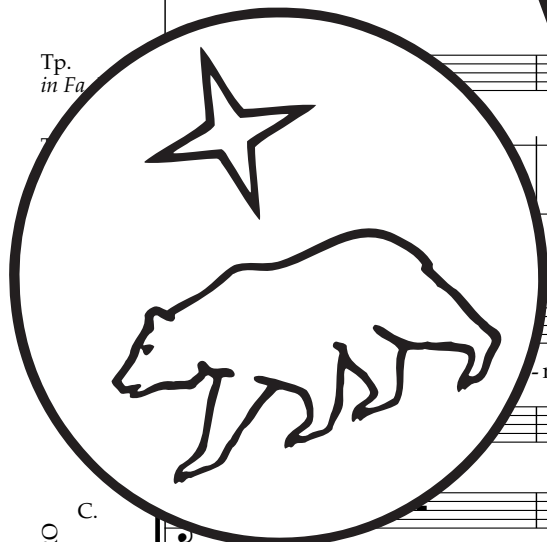
pizz.

arco

pizz.

arco

3



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

19 Cassa sola

Gr. C. e P.

consigliano fra loro, poi vanno vicino a Lola dicendole sotto voce:

(pp) Tutte le donne

S. Co-ma-re Lo - la, an-dia-mo via di qua.

C. Co-ma-re Lo - la, an-dia-mo via di qua.

Vni I (pp)

Vni II (pp)

Vle (pp)

Vc. (pp)

Cb.

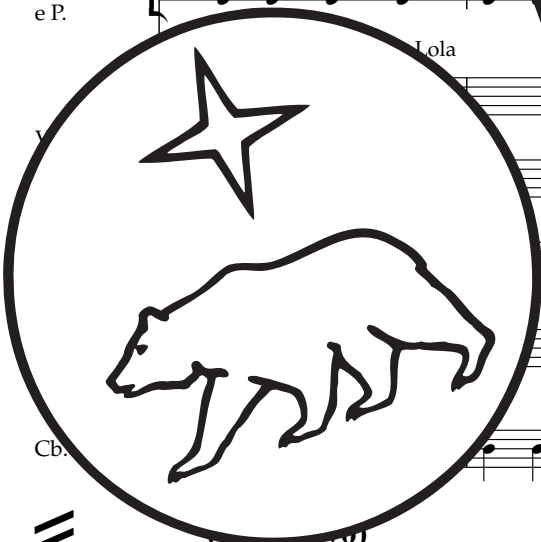
24 Cassa sola

Gr. C. e P.

Lola

Cb.

dim. molto



29 TURIDDU

ALFIO

A - ve - te al - tro da dir - mi? Al - lo - ra so - no a - gli or - di - ni vo - stri. Or o - ra!

Io nul - la. Or o - ra!

(Recitativo)

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Cl.
in La

Fg.

Trbn.

B. Tuba

TUR.

ALF.

Vni

Vle

Gr. C.
e P.

TUR.

Vni

Vle

Vc.

Cb.

34

I

legato
(f)

(pp)

legato
(f)

(pp)

(f)

(f)

(Alfio e Turiddu si abbracciano,
Turiddu morde l'orecchio destra di Alfio)

(lunga pausa)

(con intenzione)

Com-par Tu-rid-du, a - ve - te mor - so a buo - no in - te - de - mo be - ne a quel che pa - re!

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Largo (♩ = 60)

pp

Com-par Al-fio,

Largo (♩ = 60)

pizz.

p

3

3

45

Cl.
in La

Tp.
in Mi, Si

TUR.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

pp *legatissimo*

pp

(*p*)

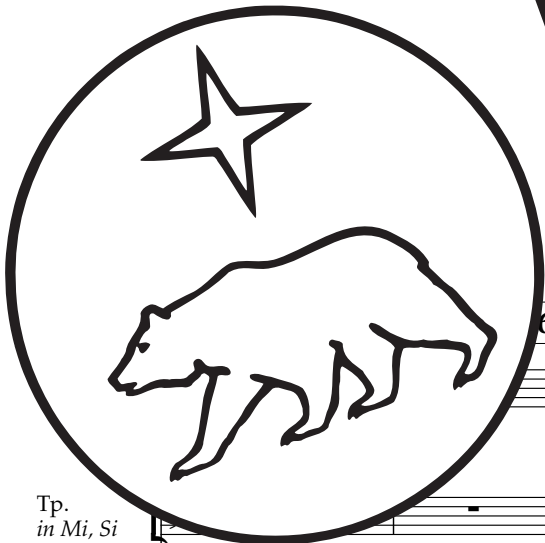
lo so che il tor-to è mi - o; e ve lo giu - ro nel no-me di Di - o che al par d'un ca-ne mi fa-rei sgoz-

pp (*legato*) (*fp*)

pp (*legato*) (*fp*)

pp *legatissimo* (*pp* (*legato*) (*fp*)

divisi pizz. (*pp* (*legato*) (*fp*) uniti arco



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

62

Tp.
in Mi, Si

TUR.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

p

pp (*p*)

- zar: ma... s'io non vi-vo, re - sta ab-ban-do - na - ta...

(*p*) (*dolorosamente*)

pp (*p*)

pp (*p*)

divisi pizz. (*pp*)

divisi pizz. (*pp*)

sul re

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

65 un poco)

a tempo

(stringendo, animando e cresc.)

FL.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

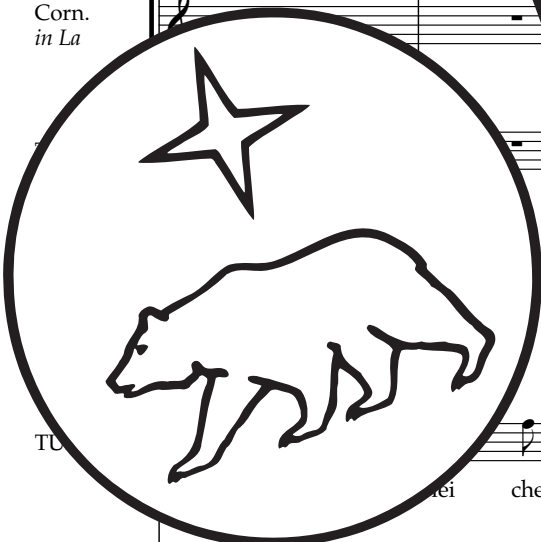
Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

TU

che mi s'è da - ta... po - - ve-ra San-ta!



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

un poco)

a tempo

(stringendo, animando e cresc.)

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

arco

(Moderato ♩ = 80)

78 (dim. sempre) (rall.)

Fl. (p) I

Ob. (p) I

Fg. (p) I 3 legatissimo 3 3 3 3 opp.

Cor. in Fa (p) I

ALF. (esce seguito dai Coristi Bassi)

pia-ce; io v'a-spet-to qui fuo-ri die-tro l'or-to.

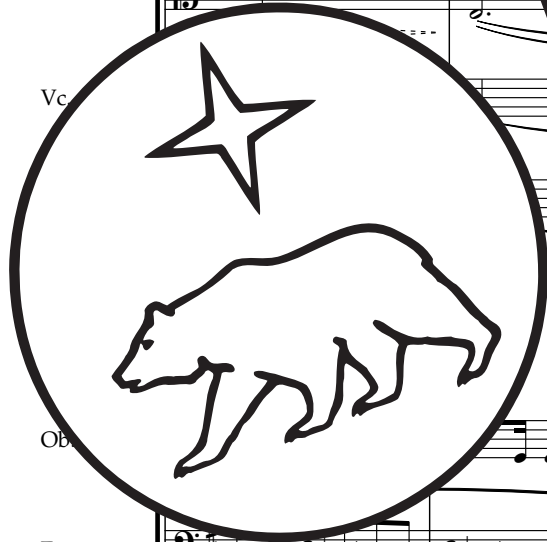
(dim. sempre) (rall.) (Moderato ♩ = 80)

Vni I

Vni II

Vle

Vc



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Ob.

Fg. 3 3 (pp) (morendo)

Cor. in Fa I

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb. divisi pizz. (pp) (morendo)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

108

TUR.

quel vi - no è ge-ne - ro - so,

I

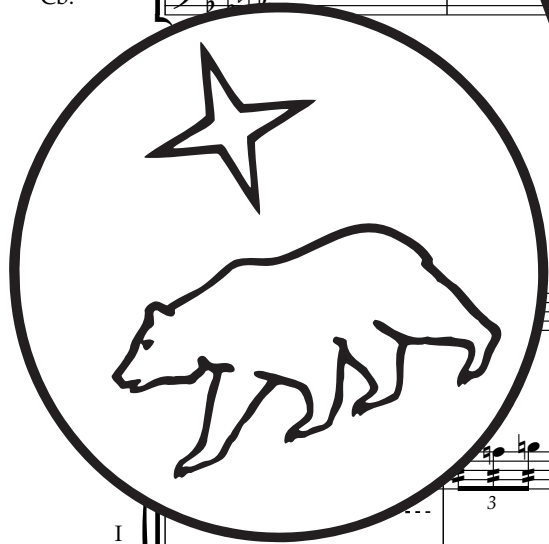
Vni

II

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

6.

og - i

trop-pi bic-chier ne ho tra-can-

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

molto rit.^o (♩ = 60)**Andante moderato**
dolcissimo

124

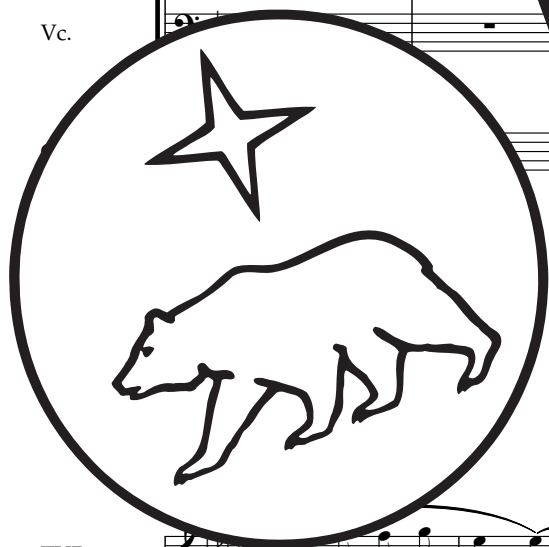
TUR. *8* - na - to... — va-do fuo-ri al-l'a - per - to. Ma pri-ma vo - glio

molto rit.^o (♩ = 60)
pizz. (pp)

Andante moderato
arco V (dolcissimo)

Vni I (pp) (dolcissimo)
Vni II (pp) (dolcissimo)
Vle (pp) (dolcissimo)
Vc. (pp) (dolcissimo)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



TUR. *8* che mi be-ne - di - te — co-me quel gior - no che par-tii sol - da - to.

Vni I *uniti*
Vni II *uniti*
Vle
Vc.
Cb.

141 **66**

Ob. *pp* *I* *mf*

Cl. *in Sib* *pp* *I* *II* *I* *mf*

Fg.

TUR. *8* E po - i... mam - ma... sen - ti - te... s'io non tor - nas -

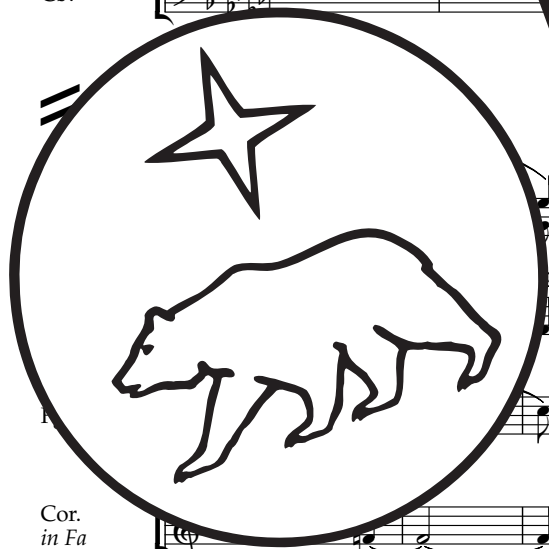
Vni *I* *mf*

Vni *II* *mf*

Vle *mf*

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(rit.) **67** *Andante con moto* $\text{♩} = 60$

Cor. *in Fa* *mf* (con dolore)

TUR. *8* - si, s'io non tor-nas - si... voi do-vre-te fa - re da ma - - dre a

(rit.) *Andante con moto* $\text{♩} = 96$

Vni *I* (P)

Vni *II* (P)

Vle (P)

Vc. arco *mf* arco (P)

Cb. *mf* (P)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

161

(rall.) (col canto) (Largo ♩ = 60)

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(quasi a piacere)

er-ché par-li co - sì, fi-gliuo-lo mi-o?

(con disinvoltura)

(P)

a San - ta, s'io non tor - nas - - si... Oh!

(rall.) (col canto) (Largo ♩ = 60)

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

(pp)

(pp)

(pp)

(pp)

(pp)

(pp)

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

(pp)

(pp)

(pp)

(pp)

(pp)

col canto

167

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

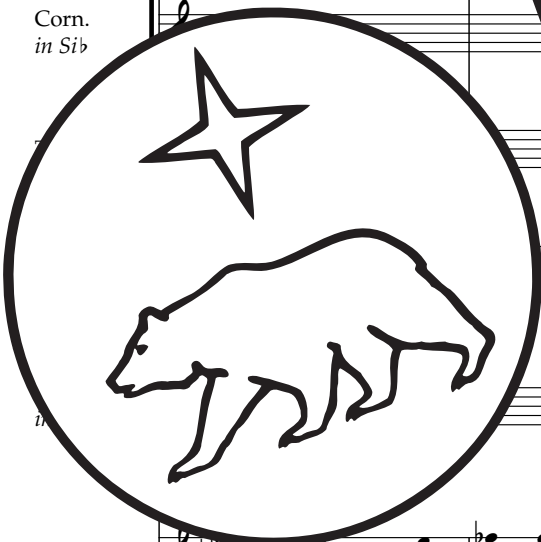
Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in Sib

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



TUR.

8

nul - la!... È il vi - no che m'ha sug - ge - ri - to! m'ha sug - ge - ri - to il vi - no! Per

(rubando) 5

col canto

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

I° Tempo

(affrettando e

173

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in Sib

in

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

TUR.

me _____ pre-ga-te Id - di - o! Per me _____ pre-ga-te Id - di - o! _____ Un ba - cio, un ba-cio mam - ma... un al-tro

I° Tempo

(affrettando e

divisi
arco

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

184

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Cor.
in

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

a2

(ff)

(ff)

(ff)

(ff)

a2

(ff marcatisimo)

(ff)

(ff)

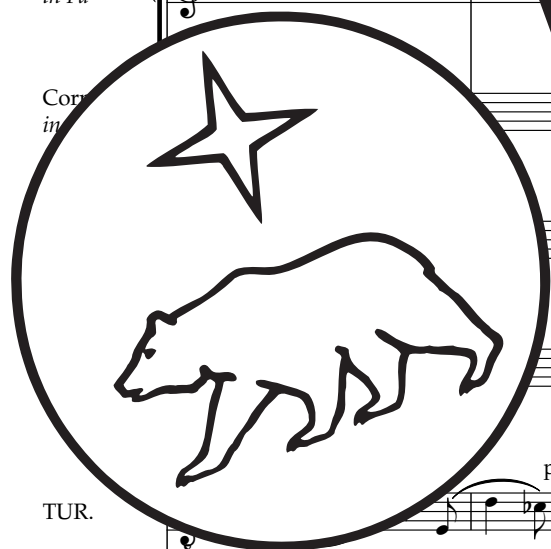
a

(ff)

a3

(ff marcatisimo)

(ff)



TUR.

8

San - ta. Un ba - cio... mam - ma... ad - dio!

pausa

pausa

interrompendo (fugge precipitoso seguito dai Coristi Tenori)

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

(ff)

(ff)

(ff)

(ff marcatisimo)

(ff marcatisimo)

197

Fg. ^{a2}

LUCIA

Tu - rid - du?! che vuoi di - re?

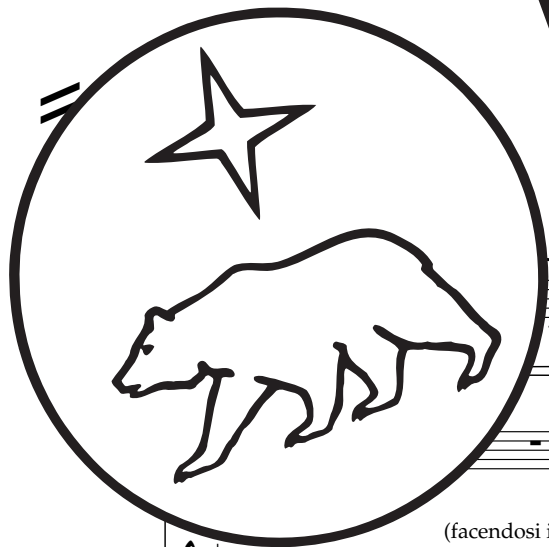
I Vni

II

Vle

Vc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(facendosi in fondo alla scena) **ff** (chiamando con disperazione)

LUC. Tu - rid - du! Tu - rid - du! ah!

divisi **ff** **sempre ff** **uniti**

I Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

(affrettando assai)

(rit.)

(a tempo)

70 Allegro ♩ = 126

Ott. 219 a2

Fl. a2

Ob. a2

Cl. in Sib a2

Fg. a2 legato

Cor. in Fa

Cor. in Fa

Corn in F

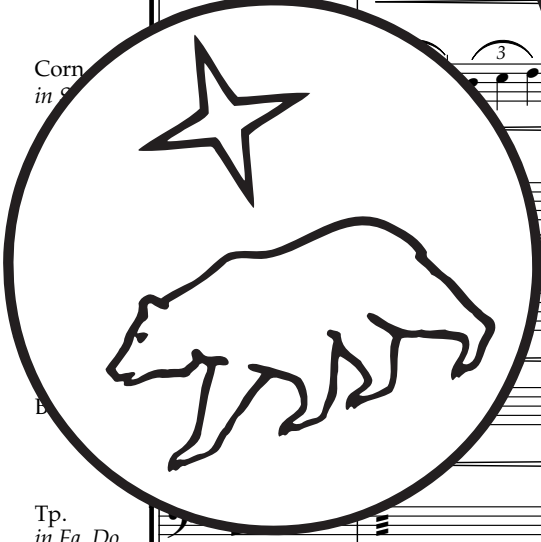
B. in F

Tp. in Fa, Do

Gr. C. e P.

Cassa e Piatti

pp subito



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(affrettando assai)

(rit.)

(a tempo)

Allegro ♩ = 126

I Vni

II Vni

Vle

Vc.

Cb.

(come un mormorio)

pp

Sostenuto e maestoso (♩ = 48)
con la massima forza sino alla fine

237

Allegro (♩ = 182)

232 a2 71 a2

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

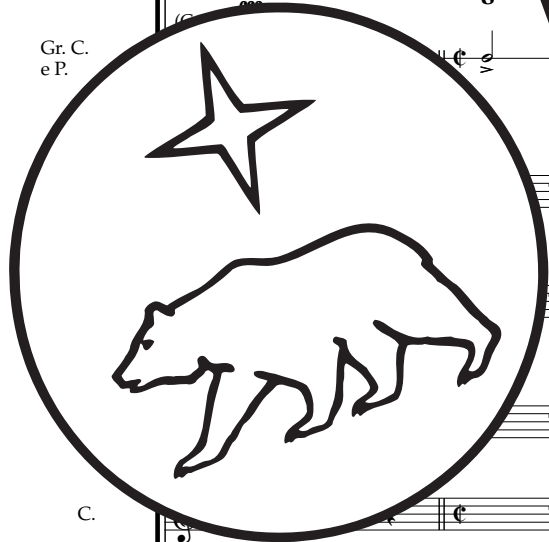
Corn.
in Sib

Trbn.

B. Tuba

Tp.
in Fa, Do

Gr. C.
e P.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

cade la tua prestezza

C.

CO RO

T.

B.

Ah! gridando

Ah! gridando

Ah!

Sostenuto e maestoso (♩ = 48)
con la massima forza sino alla fine

Allegro (♩ = 182)

divisi uniti

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

tremolo

tremolo

tremolo

tremolo

tremolo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

246

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Sib

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in Sib

Gr. C.
e P.

Vni I

Vni II

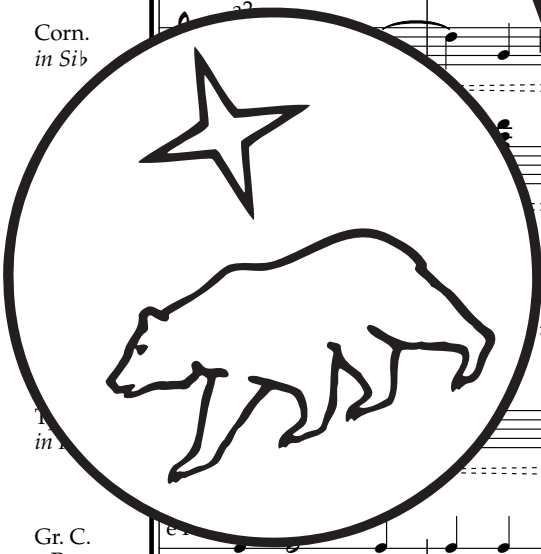
Vle

Vc.

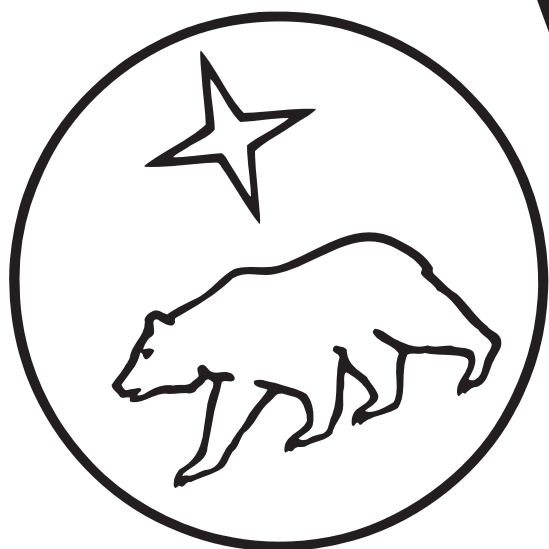
Cb.

252

Fine



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

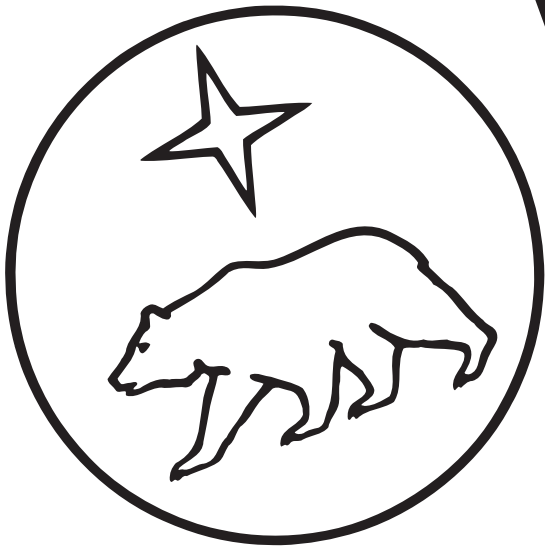


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Appendix 1 / Appendice 1

Cuts made before the first performance /

Tagli effettuati prima della prima rappresentazione



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

8 (♩ = 132) 169a

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. in Fa

Cor. in Fa

Trb. in La

Trbn.

Ty.

B.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

divisi

uniti

togliere le sordine

uniti

togliere le sordine

togliere le sordine

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

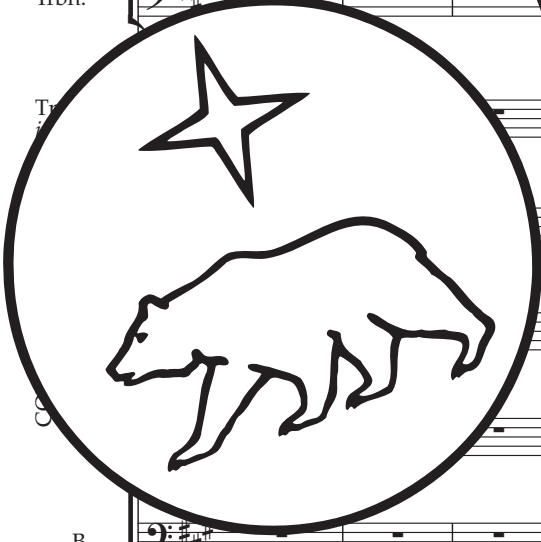
pizz.

arco

In

In

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
sample page



N. 2 – Cut 1 (p. 48 between mm. 10 and 11)

1 11a

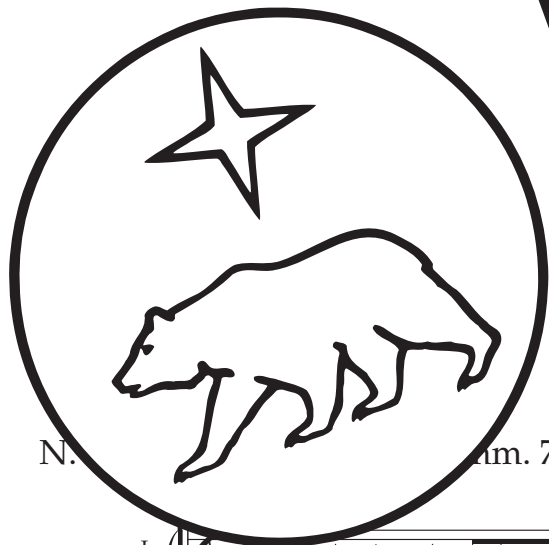
Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi



N. 2 (mm. 73 and 74)

74a

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

N. 2 – Cut 4 (p. 70 between mm. 199 and 200)

1

2 Ottavini

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in La

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

2 Corni
in Fa

2 Trombe
o Cornette
in La

3 Trombe

ALFIO

CORO Soprani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Oh che bel me - stie - re fa-re il car-ret - tie - re an-dar di qua e di là!

pizz. f

pizz. f

pizz. f

pizz. f

pizz. f

9

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

ALF.

CORO S.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Oh che bel me - stie - re fa-re il car-ret - tie - re an-dar di qua e di là, an-dar di qua e di là,

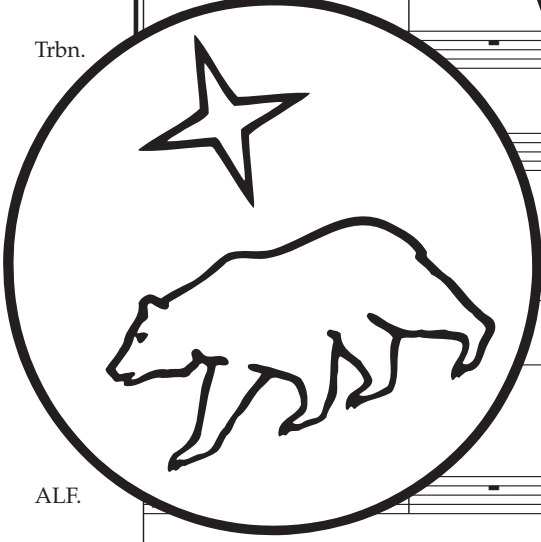
arco

arco

arco

arco

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



17

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in Fa

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in Fa

Trbn. I, II

ALF.

CORO S.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

an - dar di qua e di là, _____

an - dar di qua e di là, _____

divisi

ad libitum

Schioc-ca la fru-sta.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

30

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I

Trbn. II

S.
C.

CORO
T.

B.

I
Vni

II
Vni

Vle

Vc.

Cb.

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

- re - - fa - re il car - ret - tie - re, oh che bel me - stie - - re,

Oh che bel me-stie-re fa-re il car-ret-tie-re an - dar di qua e di

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



35

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I, II

Trb.
B. Tuba

S.
C.

CORO

T.

B.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Sof - fi il ven - to ge - li - do, _____ ca - da l'ac - qua o ne - vi -
fa - re il car - ret - tie - - re, _____ oh che bel me - stie -
Oh che bel me - stie - re, _____
là! _____ Oh che bel me - stie - re

40

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I, II

Trb.
B.

S.
C.

CORO

T.

B.

I

Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

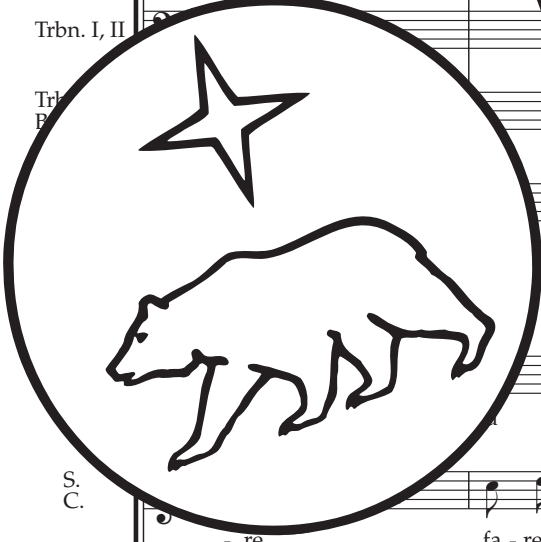
me che co - sa fa? ____

- re ____ fa - re il car - ret - tie - - re, ____

oh che bel me-stie - re,

fa-re il car-ret-tie-re an - dar di qua e di là, ____

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

50

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I, II

Trb.
B

S.
C.

CORO
T.

B.

Vni
I

Vni
II

Vle

Vc.

Cb.

è Pa-squa ed io son qua, _____ son qua, è Pa-squa, ed io son qua!

qua e di là, an-dar di qua e di là, an-dar di qua e di là!

là, an-dar di qua e di là, _____ di là, an-dar di qua e di là!

an-dar di qua e di là, an-dar di qua e di là, an-dar di qua e di là!

sulla 4a
arco

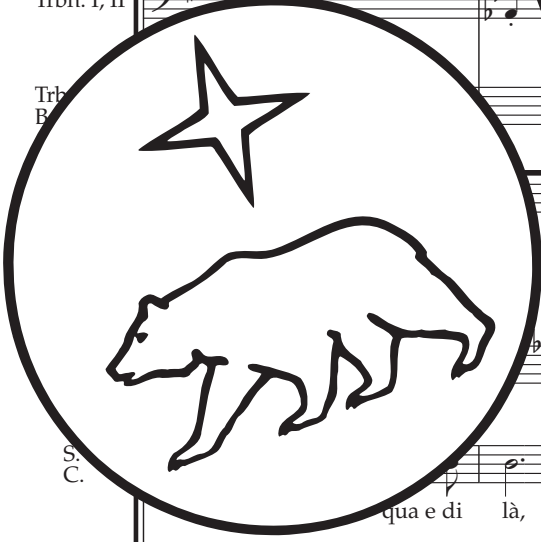
uniti
arco

arco

arco

arco

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



232a 1 232b

2 Ottavini

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in La

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

2 Corni
in Fa

2 Trombe
in La

2 Tromboni

Trombone
Basso [

T

CORO

Conte

Tenori

Bassi

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

an - dar di
(p) -----

an - dar di
(p) -----

an - dar di
(p) -----

an - dar di

p -----

p -----

p -----

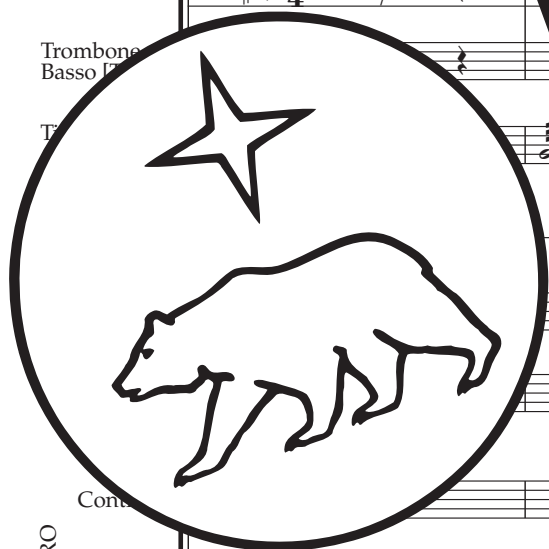
p -----

p -----

p -----

p -----

p -----



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

N. 3 – Cut 1 (p. 86 between mm. 77 and 78)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

76a 77a

Organo interno

II Soprani

I Contralti

I Tenori

II Bassi

Al - le - lu - ja!

O - ra pro no - - bis De - um.

O - ra pro no - - bis De - um.

O - ra pro no - - bis De - um.

O - ra pro no - - bis De - um.

O - ra pro no - - bis De - um.

Al - le - lu - ja!

Gau - de et lae - ta - re, Vir - go Ma - ri - a.

Quia sur - re - xit Do - mi - nus ve - re, qui -

Gau - de et lae - ta - re, Vir - go Ma - ri - a.

Quia sur - re - xit Do - mi - nus ve - re, quia sur -

Gau - de et lae - ta - re, Vir - go Ma - ri - a.

Quia sur - re - xit Do - mi - nus ve - re, quia sur -

Gau - de et lae - ta - re, Vir - go Ma - ri - a.

Quia sur - re - xit Do - mi - nus ve - re, quia sur -

Gau - de et lae - ta - re, Vir - go Ma - ri - a.

Quia sur - re - xit Do - mi - nus ve - re, qui -

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

28

Corn.
in La

Trbn. I, II

Org.
int.

S.

-det - - to que-st'o - li - vo che a-ma - va il Si - gnor

C.

-det - - to que-st' - li vo ch-e ma - va il Si - gnor; por-ti e ac - cre - sca nel-l'u - mi - le

T.

que-st'o - li - vo che a-ma - va il Si - gnor; por-ti e ac - cre - sca nel-l'u - mi - le

Al - le-lu - ja!

le-lu - ja! Al - le-lu - ja!

I.

Vni

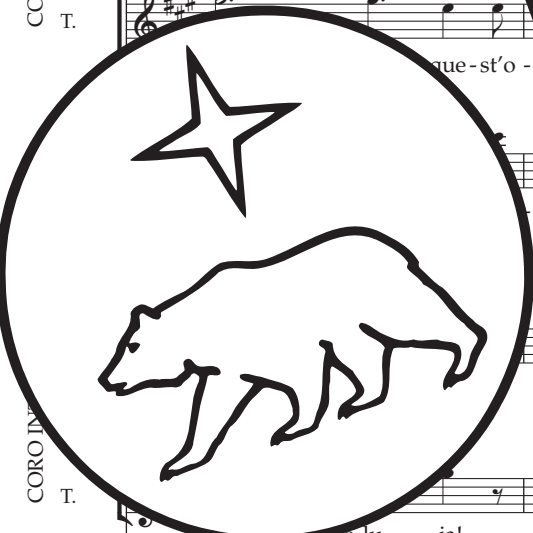
II.

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

la do mi - ce e l'a - mor! In - neg-

rit.^o *a tempo*

105a

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in La

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

2 Corni
in Fa

2 Corrette
in La

2 Tromboni

Trombone III
Basso [Tuba]

Timpani
in La, Mi

SANTUZZI

I

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

Bassi

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

CORO INTERNO

Soprani Contralti

Tenori

Bassi

ff Al - le-lu - ja!
ff Al - le-lu - ja!
Al - le-lu - ja!

rit.^o *a tempo*

I

Violini

II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

6

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

Trbn. I, II

Trbn. III
B. Tuba

S.

sce - so al - la glo - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel,
so al - la glo - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel,
so al - la glo - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel, del
so al - la glo - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel, del
sce - so al - la glo - ria del ciel, al - la glo - ria del ciel, del

S.
C.

T.

B.

Vni
I

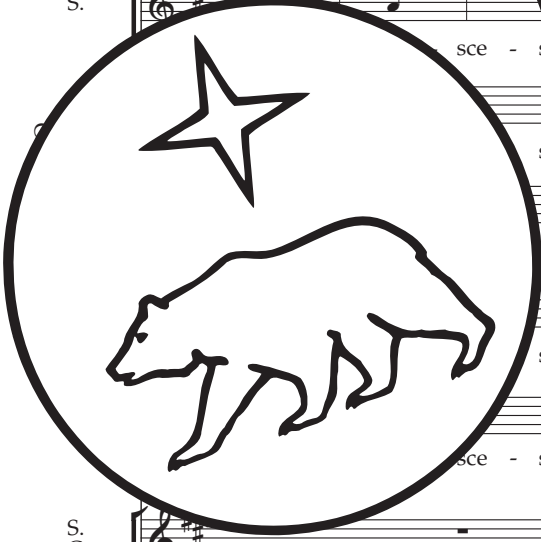
Vni
II

Vle

Vc.

Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



105b

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Corn.
in La

Trbn. I, II

Trbn. III
B. Tuba

Tp.
in La, Mi

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

ciel! Al Si-gnor,

I
T. ciel! In - neg - gia - - - mo, il Si-gnor non è

II
T. ciel! Al Si-gnor!

B.
B. ciel, al - la glo-ria del ciel! In - neg - gia - - mo

I
Vni divisi

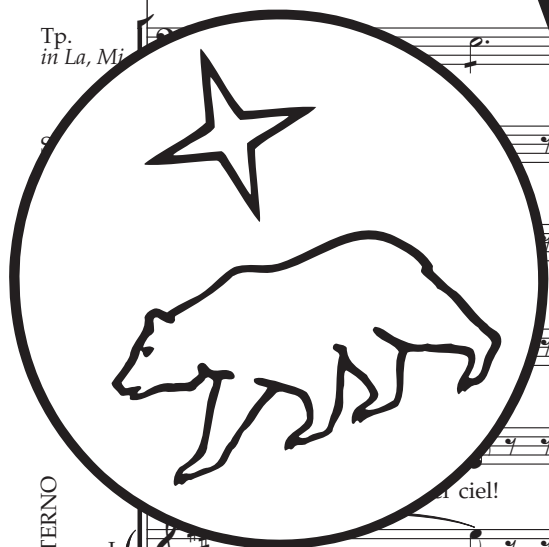
II

Vle

Vc.

Cb.

106a



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Cut 1
(**stentando**)

1 (stentando)

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in Sib

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

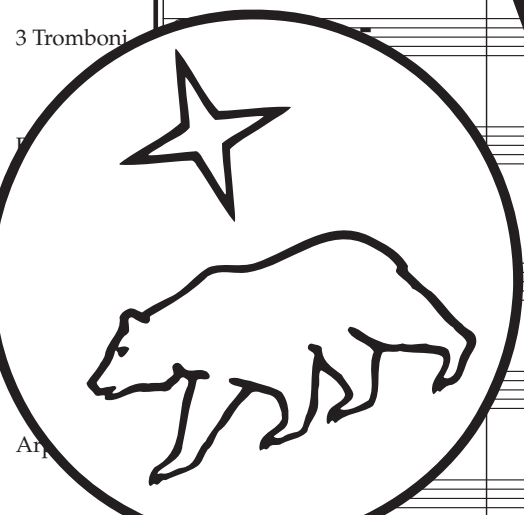
2 Corni
in Fa

2 Trombe
in Sib

3 Tromboni

Arp

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

N. 5 – Cuts 1 and 2 (p. 117 between mm. 35 and 37)

34a 35a Cut 1 36a Cut 2 37a **Andante** ♩ = 76

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in Sib

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

2 Corni
in Fa

Tromba
in Sib

3 Tromboni

Basso Tuba

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

SANTUZZA

No, non men - ti - re; ti vi - di vol - ge - re giù dal sen - tier.

TURIDDU

cre - di - mi...

Andante ♩ = 76

I

Violini

II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

(p armonioso)

(p armonioso)

(p armonioso)

(p armonioso)

(p armonioso)



N. 5 – Cut 3 (p. 135 between mm. 183 and 184)

rallentando - - - - -

181a

2 Flauti

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

N. 5 – Cut 4 (p. 152 between mm. 280 and 281)

280a

2 Oboè

2 Clarineti in La

Timpani in La, Mi

SANTUZZA

TURIDDU

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Bärenreiter

Leleseprobe

Sample page

N. 5 – Cut 5 (p. 162 between mm. 354 and 355)

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

5

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn. I, II

Trbn.
B. T.

B. Tuba

man - te in - fon - de il giu - - - bi - lo! Vi - va il

del-l'a - man - te mi - te in - fon - de, in - fon - de il giu - bi - lo! Vi - va il

CORO

I

T.

II

B.

-lan - te: mi - te, mi - te in - fon - de il giu - - - bi - lo! Vi - va il

-lan - te: mi - te, mi - te in - fon - de, in - fon - de il giu - bi - lo! Vi - va il

-lan - te: co-me il ri - so del-l'a-man-te mi - te in - fon - de, in - fon - de il giu - bi - lo! Vi - va il

Vni

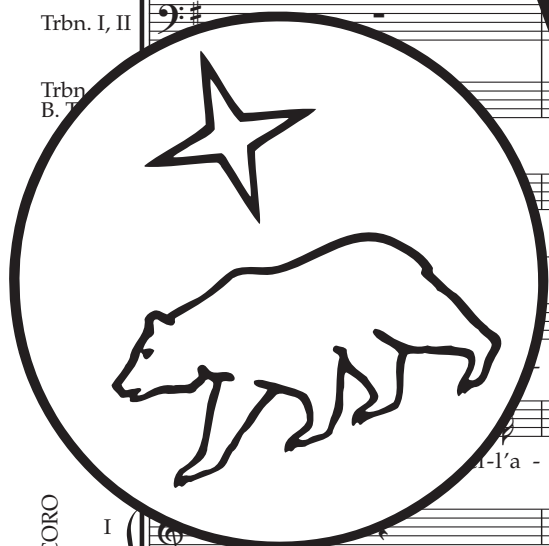
II

Vle

Vc.

Cb.

Ritmo di 3 battute
(rit.º)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

(a tempo) **rit.^o** **a tempo**

Ott. 10 a2 3

Fl. a2 3

Ob. a2 3

Cl. in La a2 3 3

Fg. 3 3

Cor. in Fa 3 II

Cor. in Fa 3 II

Trb. in La 3

Trbn. I, II a2 3 3

Trbn. III B. Tuba a2 3 3

Trbn. III B. Tuba

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

vi - no ch'è sin - ce - - ro che ci al - - lie - ta o - gni pen - sie - ro,
- ce - - ro che ci al - - lie - ta o - gni pen - sie - ro,
vi - no ch'è sin - ce - - ro che ci al - - lie - ta o - gni pen - sie - ro,
vi - no ch'è sin - ce - - ro che ci al - - lie - ta o - gni pen - sie - ro,

(a tempo) **rit.^o** **a tempo**

Vni I 3 3

Vni II 3 3

Vle 3 3

Vc. 3 3

Cb. 3 3

(animando)

rit.^o

animando

204a

273

Ott. 15 a2

Fl. a2

Ob. a2

Cl. in La a2

Fg. a2

Cor. in Fa

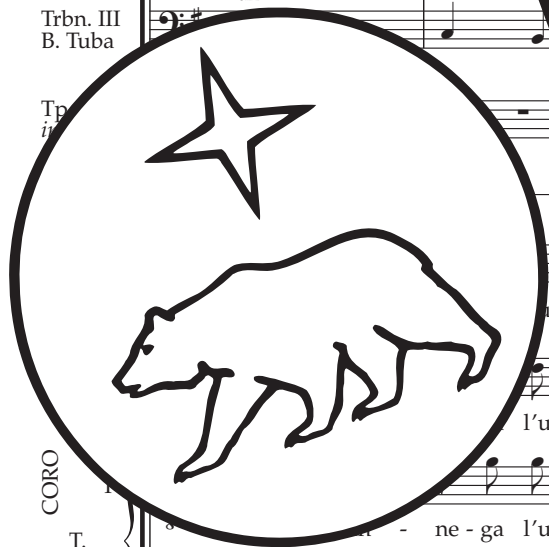
Cor. in Fa

Trb. in La

Trbn. I, II a2

Trbn. III B. Tuba a2

Tp. in



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CORO

T. I - ne - ga l'u-mor ne - ro nel-l'eb-brez-za te-ne - ra. Vi - va il

II e che an - ne - ga l'u-mor ne - ro nel-l'eb-brez-za te-ne - ra. Vi - va il

B. e che an - ne - ga l'u-mor ne - ro nel-l'eb-brez-za te - ne - ra. Vi - va il

(animando)

rit.^o

animando

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

8

Ott.

Fl.

Ob.

Cl. *in La*

Fg.

Cor. *in Fa*

Cor. *in Fa*

Trb. *in La*

Trbn.

B. Tuba



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Be-viam! Be - viam! Be-viam!

Be-viam! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Be-viam! Be-viam, be - viam! Be-viam!

Be-viam! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Be-viam! Be-viam, be - viam! Be-viam!

I arco

II arco

Vle arco

Vc.

Cb.

18

Ott. *a2* *(fff)* *(p)*

Fl. *(fff)* *(p)* *I*

Ob. *(fff)* *(p)* *I*

Cl. *in La* *(fff)* *a2* *(p)* *(f)* *(p)* *a2* *(f)* *(p)*

Fg. *(fff)* *(p)* *a2* *(f)* *(p)* *a2* *(f)* *(p)*

Cor. *in Fa* *II* *(fff)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)*

Cor. *in Fa* *IV* *(fff)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *III*

Trb. *in La* *II* *(fff)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)*

Trb. *(p)* *(f)* *(p)* *(f)*

Vi-va! Vi-va!

CORO

C. Vi-va! Vi-va! Vi-va! Vi-va!

T. *1° del coro* *Tutti* *3° del coro* *Tutti*
Vi-va! Un bic-chie-re! Vi-va! Un bic-chie-re! Vi-va!

B. *2° del coro* *Tutti* *4° del coro* *Tutti*
Vi-va! Un al-tro! Vi-va! Un al-tro! Vi-va!

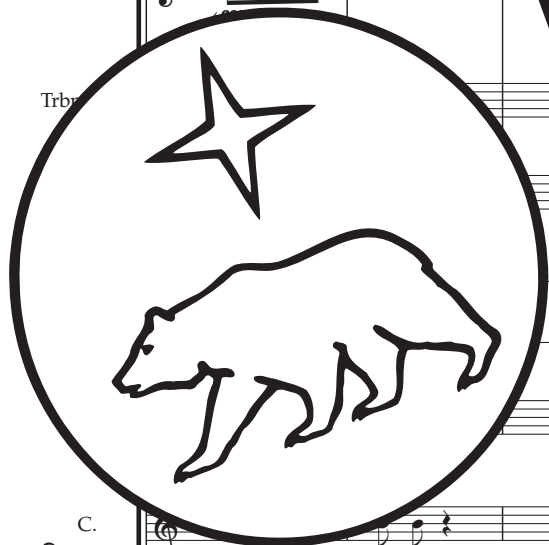
Vni *I* *(fff)* *(p)*

Vni *II* *(fff)* *(p)*

Vle *(fff)* *(p)*

Vc. *(fff)* *(p)*

Cb. *(fff)* *(p)*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

28

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

B. Tuba

Trp.
in

S.

C.

T.

B.

I

II

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Al più scal - tro! Rin - no - vi - si la giostra! Rin -
Al più fe - li - ce! Vi - va! Be - viam! Be - viam!
1° del coro Tutti Vi - va! Be - viam! Be - viam!
Al più fe - li - ce! Vi - va! Be - viam! Be - viam!

opp.
coll'8^{va}

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

a tempo un poco animato

Ott. *a2* *(f)*

Fl. *a2* *(f)*

Ob. *a2* *(f)*

Cl. *a2* *(f)*
in La

Fg. *a2* *(f)* II

Cor. *a2* *(f)* II
in Fa

Cor. *a2* *(f)*
in Fa

Trb. *a2* *(f)*
in La

Trbn. *(f)* I, II

B. Tuba *(f)*

Tp. *(f)*
in Sol

il vi - no spu - meg - gian - te: bic-chie - re scin - til - lan - te:

- - - va! Vi - va il vi - no nel bic-chie - re scin - til - lan - te!

Vi - va il vi - no spu - meg - gian - te nel bic-chie - re scin - til - lan - te:

C. -stra! Vi - va il vi - no spu - meg - gian - te nel bic-chie - re scin - til - lan - te:

T. -stra! Vi - - - va! Vi - va il vi - no nel bic-chie - re scin - til - lan - te!

B. -stra! Vi - - - va il vi - - - no nel bic - - chie - re scin - til -

a tempo un poco animato

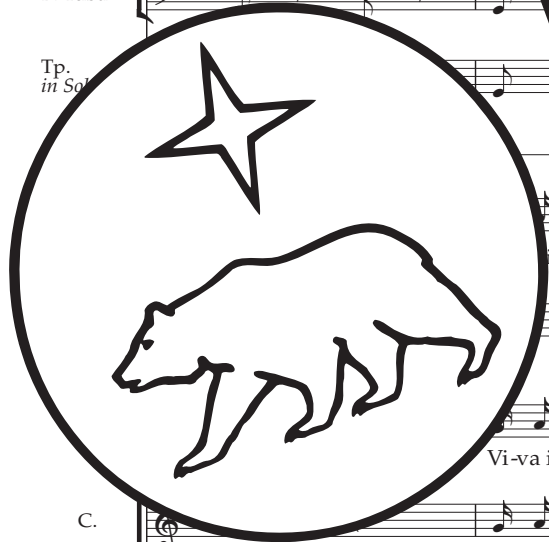
Vni I *(f)*

Vni II *(f)*

Vle *(f)*

Vc. *(f)*

Cb. *(f)*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

51

Ott.

Fl.

Ob.

Cl. in La

Fg.

Cor. in Fa

Cor. in Fa

Trb. in La

Trbn.

B. Tuba

Tp. in Sol

T.

C.

CORO

T.

B.

I.

Vni

II.

Vle

Vc.

Cb.

La mosso con fuoco

Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il

Vi-va il vin! Mi-te in - fon-de il giu - bi - lo! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il

man - te mi-te in - fon-de il giu - bi - lo! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il

so del-l'a - man - te mi-te in - fon-de il giu - bi - lo! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il

Vi-va il vin! Mi-te in - fon-de il giu-bi - lo! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il

-lan - te! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Mi-te in - fon-de il giu-bi - lo! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il vin! Vi-va il

Più mosso con fuoco

La mosso con fuoco

Sample page

Bärenreiter

Leseprobe



58

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Cor.
in Fa

Cor.
in Fa

Trb.
in La

Trbn.

B. Tuba

Tp.
in Sol

(Cassa Piatta)

va!
vi - va!
vi - va!
vi - va!

Be - viam!
Vi - va il vin!
Vi - va il

opp.

vin!
vi - va!
vi - va!

Be - viam!
Vi - va il vin!
Vi - va il

vin!
vi - va!
vi - va!

Be - viam!
Vi - va il vin!
Vi - va il

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

Vni

Vle

Vc.

Cb.

CORO

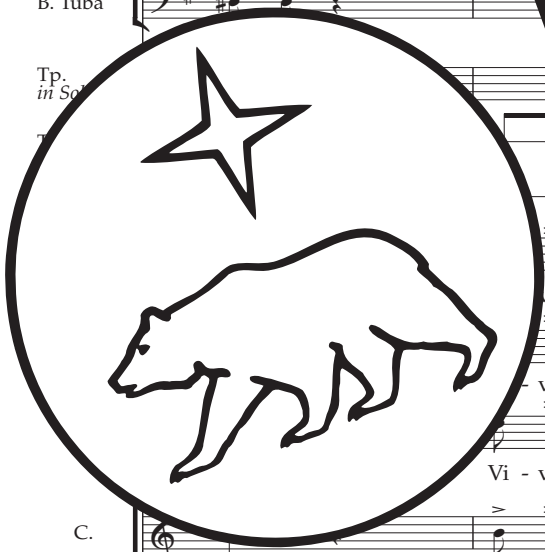
C.

T.

B.

I

II



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

N. 8 – Cut 1 (p. 215 between mm. 33 and 34)

1 **Allegro ritenuto** (Si abbracciano – Turiddu morde l'orecchio di Alfio)

2 Fagotti

pp

8 34a

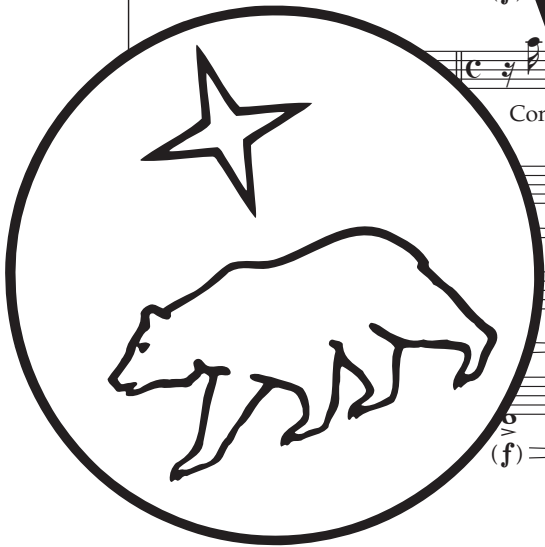
Cl. in Sib

Fg.

Trbn.

B. Tuba

Com-p Tu-rid-du, a-ve-re m'ò a



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



72a Cut 2 I 73a 74a 3 Cut 3 75a (◡)

2 Flauti

2 Oboè

2 Clarinetti
in Si $\flat$

2 Fagotti

2 Corni
in Fa

2 Corni
in Fa

3

TURIDU

(con impeto)
(f) Vi sa-prò in co-re il fer-ro mio _____ pian-

I (poco rit.)
II

Violini

divisi

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

(f) dim. molto f

N. 8 – Cut 4 (p. 232 in m. 192)

(incalzando)

[illegible]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

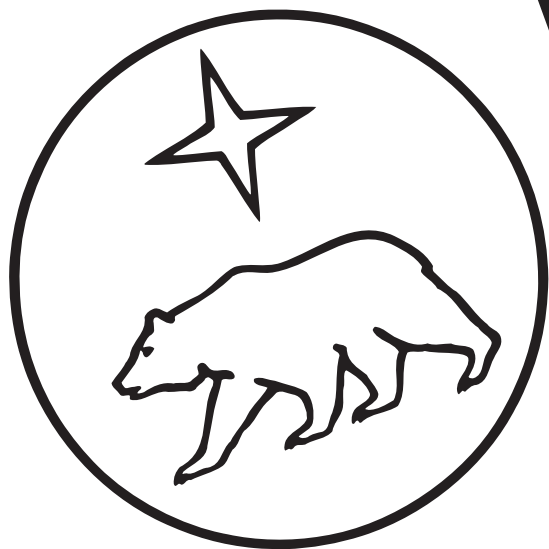


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Appendix 2 / Appendice 2

Staging Manual / Disposizione scenica



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CAVALLERIA RUSTICANA

MELODRAMMA IN UN ATTO

DI

G. TARGIONI-TOZZETTI E G. MENASCI

MUSICA DEL MAESTRO

PIETRO MASCAGNI

MESSA-IN-SCENA

MILANO

EDUARDO SONZOGNO, EDITORE

4 - Casquirolo - 14.

Milano 1891. Tip. dell'Età di E. Sonzogno.

ATTREZZI OCCORRENTI

2 Coperti bianchi da Osteria

12 Sedie da Osteria

12 Bicchieri di vetro

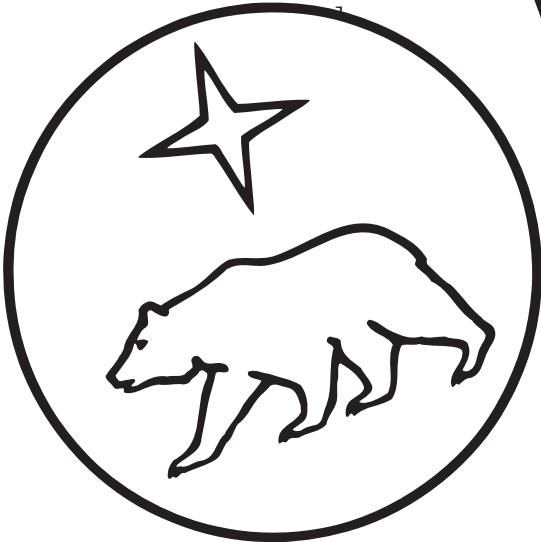
1 Vaso siciliano pel vino

4 Piccoli canestri

Fiori sciolti

1 Frusta da carrettiere

Sonagli.



[-7-]

ATTO UNICO

Piazza di Villaggio in Sicilia.

A destra quasi in fondo, Chiesa con breve gradinata. A sinistra, in 2.^a Quinta, Osteria e casa di Mamma Lucia. Giorno di Pasqua.

Prima di cominciare la Sinfonia preparare sul Palco dietro il Sipario, Arpa ed Arpista per la *Siciliana* che deve cantare il Tenore a metà della Sinfonia.

Terminata la Sinfonia all'attacco delle Campane che si trovano disposte dietro la Chiesa, *si alza la tela*. È quasi notte.

Appena alzata la tela si fa l'Alba e continua ad aumentare la Luce fin che all'Attacco del Primo Coro interno delle Donne è Giorno chiaro.

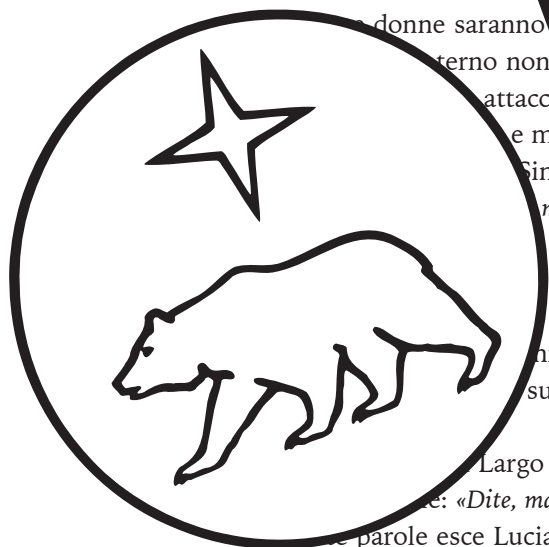
Appena alzata la tela dopo 7 o 8 misure la scena comincia ad animarsi, Paesani e Paesane che vengono dalle diverse strade, parte attraversano e se ne vanno, parte vanno in chiesa, fra questi vi sarà qualche donna con bambini, il movimento continuerà fino all'attacco del primo Coro interno delle Donne.

Nota: appena alzata la tela, dopo 2 misure o 3 si apre la porta della Chiesa e ne esce un Chierico, il quale dopo aver assicurata la porta rientra in Chiesa, quindi viene il Movimento suddetto.

Appena rientrato il Chierico; dall'Osteria escono due Garzoni che portano fuori tavole, 12 sedie e 12 bicchieri disponendoli davanti all'Osteria.

A tempo attaccano le Coriste donne internamente e dopo poco viene la risposta dei Coristi Uomini pure internamente.

[-8-]



Le donne saranno situate a sinistra e gli uomini a destra.

Interno non è che un' «Ah!»

attaccano sempre internamente. «Gli andò ecc.»

e mentre gli Uomini attaccano la loro risposta interna, le Coriste vengono in

Sinistra.

mezzo tempo, ecc.»

Uomini vengono essi pure internamente dalla 1.^a e 2.^a Quinta a destra.

Incontro e tempo. Soprani attaccano: «*Così le rustiche, ecc.*»

Coro e verso il finire essi a poco a poco si allontanano, gli Uomini

vengono dalla sinistra pure verso il fondo.

Suddetto Coro devono essere delle botte e risposte fatte dall'interno come

Largo $\frac{3}{4}$ Santuzza entra dalla destra e si dirige verso l'Osteria chiamando verso

«Dite, mamma Lucia...»

Dopo le parole esce Lucia dall'Osteria dicendo: «*Sei tu? ecc.*»

Dopo le parole di Santuzza: «*Quale spina ho in core*» sentonsi dall'interno a destra schiocchi di frusta e sonagli e subito dopo vengono in scena dal fondo a destra per diverse vie i Coristi e fra essi compare Alfio con una frusta in mano e viene direttamente al davanti della scena per cantare la sua aria: «*Il Cavallo, ecc.*»

I Coristi si avanzano con lui e cantano il Coro: «*Oh che bel mestiere.*»

Dopo le parole d'Alfio: «*ch'è tutta fedeltà!*» sentesi il Coro Donne interno, a sinistra, che esclama: «*Ah!*»

Dopo le parole d'Alfio: «*è Pasqua ed io son qual!*» vengono

[-9-]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

SCENA E DUETTO.

Alla fine dell'Assieme dei due si sente dalla 2.^a Quinta a destra Lola che intona: «*Fior di giaggiolo, ecc.*»
Dicendo la 3.^a volta «*Fior di giaggiolo*» Lola entra in scena e vedendo i due esclama «*Oh!*»

[-11-]

SCENA FRA I TRE.

Lola ironica.

Santuzza decisa.

Turiddu confuso.

Alle parole: «*io ringrazio il Signore e bacio in terra*» Lola s'inchina, tocca la terra colla punta delle dita indi se le porta alle labbra.

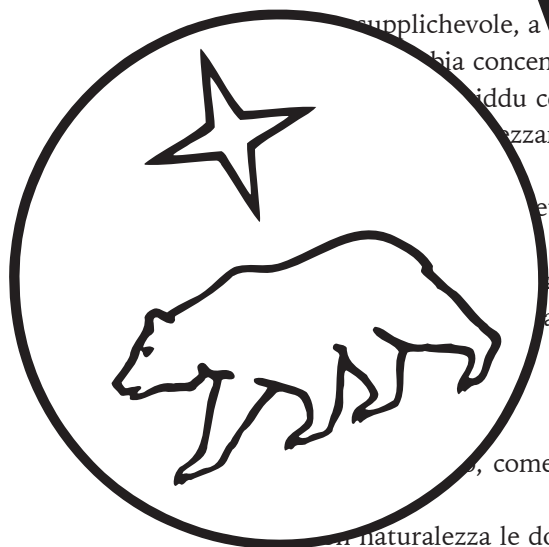
Lola dicendo: «*Io me ne vado*» entra in chiesa sempre però voltandosi di quando in quando e fissando coll'occhio i Due.

Appena partita Lola, Turiddu si volge a Santuzza dicendole con riverenza: «*A che vedi, ecc.*»

Santuzza fredda ma decisa dice: «*L'hai voluta e ben ti sta!*»

A queste parole Turiddu le si slancia contro dicendo: «*A che per Dio!*»

DUETTO E SCENA.



supplichevole, a tempo inginocchiandosi, indi dispiaciuta e non minacciosa tremendamente.
Santuzza concentrata, qualche volta scoppiando ed alla fine con forza.

Turiddu cercando svincolarsi da lei e gli si avvinghiata alle ginocchia stannini
santuzza con forza: «*Dell'ira tua non mi curi*» le dà una spinta, e getta a terra

Santuzza, dispiaciuta, gli guarda dietro e nella massima disperazione esclama: «*A*

che si trascina a stento fino al tavolo dove come accasciata su d'una sedia.
Santuzza alla sinistra, va verso l'altare, vede Santuzza e la scuote pel braccio.

Santuzza, come colta da un terribile pensiero di vendetta scatta in piedi e dice: «*Oh! il*

Santuzza con naturalezza le domanda: «*A che punto è la Messa?*»

Santuzza decisa: «*è tardi omai, ma per voi, ecc.*»

Alle parole di Santuzza Alfio con gran sorpresa le domanda: «*Che avete voi detto?*» guardandola fisso in faccia.

Santuzza continua: «*Che mentre voi, ecc.*»

Alle parole di Santuzza, Alfio dà come in un grido dicendo: «*Ah! nel nome di Dio, ecc.*»

Santuzza fermamente: «*Il ver!*» indi attacca con lamento appassionato: «*Turiddu mi tolse, ecc.*»

Durante l'aria di Santuzza, Alfio starà ascoltandola con ansia tremenda, aumentando la sua ansia fino alla fine.

Terminata l'aria di Santuzza durante le 4 misure che seguono Alfio si calmerà quasi repentinamente, come chi ha preso una risoluzione e dice a Santuzza: «*Comare Santa, ecc.*»

Santuzza come pensando al male che ha fatto e come colta da subitaneo rimorso esclama: «*Infame io son, ecc.*»

Alle parole di Santuzza, Alfio prorompe colle parole: «*Infami loro, ecc.*»

Duetto e stretta finale prima dell'intermezzo.

Terminata la stretta Santuzza fugge dal fondo a sinistra ed Alfio dal fondo a destra.

Terminato l'intermezzo, all'attacco delle Campane cominciano ad uscire dalla Chiesa i Tenori Coristi, indi i Bassi, i quali, qualora non giungano a tempo ad uscire prima delle donne, sortiranno dalla Quinta sopra la Chiesa.

Dopo gli Uomini esce Lucia la quale attraversa la Scena ed entra in Casa.

A tempo gli uomini Coristi attaccano: «A casa, a casa, ecc.»

[-13-]

Durante il Coro Uomini i quali si saranno schierati sulla sinistra presso l'Osteria, escono le Coriste Donne che a tempo rispondono: «A casa, a casa, ecc.»

I Cori saranno schierati in modo da lasciare scoperta la Chiesa.

Terminato il Coro, dalla Chiesa escono Lola e Turiddu avanzandosi al mezzo, e Turiddu a tempo attacca: «Comare Lola, ecc.»

Lola con intenzione dice: «Vado a casa, ecc.» e si avvia.

Turiddu fermandola: «Non ci pensate, ecc.» indi rivoltosi al Coro ed avvicinandosi ai tavoli dice: «Intanto, ecc.» con fare allegro.

Dette le prime parole si volge all'Osteria e dice (parato): «Mamma, do bere.»

Lucia porta fuori il Vaso ripieno di vino e lo mette sul tavolo, alcuni Coristi che si trovano più vicino al tavolo, riempiono i bicchieri, i quali saranno già stati portati al principio dell'Atto dai servi che avranno portato i tavoli e le sedie.

I Coristi si avvicinano al tavolo e bevono gli uni dopo gli altri.

Turiddu intanto prende un bicchiere ed attacca il Brindisi con risposta del Coro.

Alla risposta del Coro: «Viva!» Turiddu volgendosi a Lola dice: «Ai vostri amori» e beve.

Al secondo Viva del Coro, Lola risponde a Turiddu: «Alla fortuna vostra» e beve.

Turiddu prende il Brindisi accompagnato dal Coro.

Al Brindisi sul fondo a destra entra Alfio calmo e concentrato, e a largo ed a tempo si presenta al Coro: «Avete tutti bevuto?»

«Comunque salite.»

Alfio dice: «Ben venuto con noi dovete bere» e riempie un bicchiere e glielo presenta dicendo:

«Bevete, non siate freddi, respirate il bicchiere dicendo: «Grazie, ma il vostro, ecc.»

Alfio che chi ha compreso tutto, lo fissa un secondo, indi getta a terra il vino dicendo (parato): «Vostro.»

Alle parole di Alfio tutti gli uomini si guarderanno in faccia mormorando sottovoce, avendo essi compreso dalla loro attitudine che sta per succedere una sfida.

Lola che all'entrata di Alfio vedendolo serio ha compreso che suo marito è edotto del suo fallo, resta vicino al tavolo ed alla risposta che Alfio dà a Turiddu, si lascia cadere sopra una sedia.

Le Coriste che pure mormoravano sottovoce come gli Uomini prese da compassione per Lola se la indicano a vicenda, indi alcune di esse attraversano la scena, si avvicinano a Lola e le dicono: «Comare Lola, ecc.» traendola seco loro verso il fondo a sinistra indi scompaiono.

I Coristi continuano a formar gruppi sulla scena ed a parlare fra loro sommamente indicandosi i due che sono nel mezzo, Turiddu pensoso, Alfio indifferente pulendo la pipa.

Turiddu dopo aver dato un'occhiata a Lola che parte fra le donne, subito scompare; si volge ad Alfio e gli domanda in tono quasi secco: «Avete altro da dirmi?»

Alfio lo guarda e risponde con indifferenza: «Io? nulla!»

Turiddu deciso dice: «Allora sono agli ordini vostri.»

Alfio con premura: «Or ora?»

Turiddu con fermezza: «Or ora!»



Alfio a queste parole apre le braccia ed invita Turiddu ad abbracciarlo, il che Turiddu eseguisce rapidamente, ma nell'abbracciarlo morde Alfio all'orecchio destro, il che negli usi siciliani indica (Duello a morte).

Alfio sentendosi mordere porta rapidamente la destra all'orecchio e guardando la punta delle dita che si suppongono macchiate di sangue, dice con freddezza forzata: «*Compar Turiddu, ecc.*» indi con marcata intenzione: «*C'intenderemo, ecc.*» e si avvia.

Turiddu dà un'occhiata intorno e poi lo chiama: «*Compar Alfio!...*»

[-15-]

Alfio si ferma, lo guarda sempre calmo, e Turiddu gli fa cenno d'avanzarsi; tutti due si avvicinano e Turiddu attacca in forma di preghiera: «*Lo so, ecc.*» dicendo la 2.^a volta: «*Povera Santa!*» lo guarda fisso come per aspettare la sua risposta.

Alfio durante l'aria di Turiddu resta in atteggiamento indifferente, terminata l'aria di Turiddu fa un gesto quasi sprezzante e si volta per andarsene.

Turiddu vedendo quest'atto preso da subitaneo furore dice: «*Vi saprò in core, ecc.*»

Alfio freddamente risponde: «*Compare, ecc.*» e dopo aver detto: «*Qui fuori di qua l'è lo,*» esce correndo dal fondo a sinistra dietro le case, seguito dai Coristi Bassi.

Turiddu rimane un istante pensieroso e triste indi all'attacco dell'*Allegro Giusto* volto verso casa sua chiama: «*Mamma!*»

Dopo poche misure esce Lucia e viene verso di lui.

Turiddu fingendosi all'io e mezzo bruto a bacca: «*Quel vino, ecc.*»

La madre attonita lo osserva.

Alle parole di Turiddu: «*S'io non tornassi*» Lucia si mostra come colta da un terribile presentimento e quando Turiddu dice con dolore l'ultima volta: «*S'io non tornassi...*» essa si afferra per le braccia

gli domanda: «*Perché parli così ecc.*»

Alfio a queste parole sierge di nuovo e dice: «*Oh! nulla, ecc.*» ma poi torna

come dice: «*Per me negate, ecc.*» e terminando la sua frase colloca le: «*Un cacio*

stamente dal fondo a sinistra, dove andò Alfio, seguito dai Coristi Terzi.

Il momento attonita guardandogli dietro, ma in vista dell'esplosione esclama:

alche passo verso il fondo chiamando: «*Turiddu!...*»

Santuzza dalla 3.^a parte. Quinta a sinistra, Lucia la vede ed esclama: «*Santuzza!*» nelle braccia esclama: «*Oh! Madre mia!*»

Parà sempre stata popolata da alcuni Coristi che stanno attendendo notizie guardando la lotta. A questo punto ne arrivano altri che confusamente raccontano che là

Ad un certo punto odesi un mormorio lontano, e subito una voce di donna che grida: «*Hanno ammazzato compar Turiddu.*»

Le due donne si guardano e si stringono fra loro come chi domanda se ha ben capito, colte da spavento mortale.

Il mormorio si ripete ma più vicino e più secco.

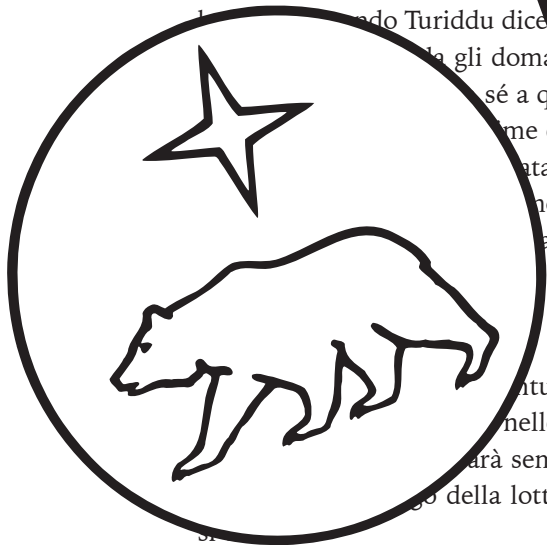
Subito dopo una Popolana si precipita sulla scena venendo dal fondo a sinistra e dando un gran grido, viene fin presso le due donne che si troveranno sul davanti nel mezzo e dice a stento, ma forte: «*Hanno ammazzato compar Turiddu!*»

Dietro la Popolana vengono in scena le Coriste ed i Coristi correndo confusamente e vengono essi pure sul davanti, tutti con viso sconvolto.

Santuzza e Lucia al sentire le parole della Popolana danno entrambe un grido: «*Ah!*»

Santuzza cade a terra svenuta e Lucia si rinversa fra le braccia delle Coriste che si troveranno a lei vicine. Un «*Ah!*» generale di terrore e

CALA LA TELA.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.