

Giacomo Puccini

Canti

Musica

per voce e pianoforte

In Zusammenarbeit mit
der Fondazione Puccini und dem
Centro studi „G. Puccini“, Lucca

In cooperation with the
Fondazione Puccini and the
Centro studi “G. Puccini”, Lucca

herausgegeben von / edited by
Riccardo Pecci



Giacomo Puccini, 1914

Inhalt

Vorwort / Introduzione / Foreword	4		
Texte / testi / texts	18		
Faksimiles / facsimili / facsimiles	24		
1. A te SC 8	26	9. E l'uccellino SC 71	54
<i>Oh! quanto t'amo e quanto</i>		<i>E l'uccellino canta sulla fronda</i>	
(Text: anonym)		(Renato Fucini)	
Stimmumfang/estensione/range: $a-f\#^2$		d^1-d^2	
2. Salve Regina SC 39	30	10. Terra e mare SC 73	56
<i>Salve, del ciel regina</i>		<i>I pioppi, curvati dal vento</i>	
(Antonio Ghislanzoni)		(Enrico Panzacchi)	
d^1-a^2		f^1-f^2	
3. Storiella d'amore SC 40	34	11. Canto d'anime SC 75	58
<i>Noi leggevamo insieme</i>		<i>Fuggon gli anni, gli inganni e le chimere</i>	
(Antonio Ghislanzoni)		(Luigi Illica)	
$c\#^1-a^2$		$f^1-b^b^2$	
4. Ad una morta! SC 41	38	12. Dios y Patria	60
<i>Spirto gentil, dal carcere</i>		<i>Un nimbo de gloria</i>	
(Antonio Ghislanzoni)		(Matías Calandrelli)	
$e^b^1-g^b^2(g^2)$		$c^1-g^2 (e^2)$	
5. Mentia l'avviso SC 54	41	13. Casa mia, casa mia SC 79	62
<i>Mentia l'avviso... Eppure d'Ausena è questa</i>		(nach einem Sprichwort)	
(Felice Romani)		d^1-d^2	
$e^b^1-b^b^2$		14. Sogno d'or SC 82	63
6. Sole e amore SC 63	46	<i>Bimbo, mio bimbo d'amor</i>	
<i>Il sole allegramente</i>		(Carlo Marsili)	
(anonym)		c^1-f^2	
$d^b^1-a^b^2$		15. Inno a Roma SC 90*	64
7. Avanti Urania! SC 68	48	<i>Roma divina, a te sul Campidoglio</i>	
<i>Io non ho l'ali, eppur quando dal molo</i>		(Fausto Salvatori)	
(Renato Fucini)		$e^b^1-a^b^2$	
$c\#^1(d^1)-a^2$		16. Morire? SC 89	69
8. Inno a Diana SC 70	50	<i>Morire?... E chi lo sa qual è la vita!</i>	
<i>Gloria a te, se alle notti silenti</i>		(Giuseppe Adami)	
(Carlo Abeniacar)		$f\#^1-h^2$	
c^1-a^2		Kritischer Bericht	73

* Aus wendetechnischen Gründen mit Nr. 16 vertauscht
To achieve a practical page turn the order of Nos. 15 (SC 89) and 16 (SC 90) has been reversed.

Vorwort

Puccini hat nur wenige Werke für Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben, weniger noch als Rossini, Bellini, Donizetti oder Verdi: Lediglich elf derartige Kompositionen wurden zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, häufig in kurzlebigen Seiten von Periodika. Unter Berücksichtigung der unveröffentlichten Werke ergibt sich eine Gesamtzahl von sechzehn Werken. Entstanden sind diese aber während eines langen Zeitraumes, der vom Ende der siebziger bzw. des Beginns der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts bis 1919 reicht und damit beinahe die gesamte Schaffensperiode des Meisters aus Lucca umfasst. Die bescheidene Anzahl dieser Werke erstaunt nicht so sehr, wenn man die folgenden Tatsachen berücksichtigt: Die erste Komposition im chronologischen Werkverzeichnis¹ ist ein Präludium für Orchester (*Preludio a orchestra* SC 1), und 1883 entschloss sich Puccini, mit einem *Capriccio sinfonico* (SC 55)² und nicht mit einer Vokalkomposition sein Diplom am Regio Conservatorio di Musica in Mailand zu erlangen; nach Abschluss seiner Studien wurde er als führende Gestalt unter den „ausgezeichneten Sinfonikern“ begrüßt, die, nach der polemischen Kritik von Francesco D'Arcais, von dem von der künstlerischen Bewegung des „Scapigliatura“ dominierten Konservatorium hervorgebracht wurden und eine ernste Bedrohung für das italienische Melodrama darstellten.³ Dem Orchester gilt daher Puccinis größte andauernde Leidenschaft, die sich bald mit der für die Oper vereinigen sollte.⁴ Und ähnlich wie bei Orchestermusik liegt der Reiz der vorliegende Sammlung von Vokalmusik insbesondere in der engen Beziehung zwischen diesen unbekannteren kleineren Werken und einigen (sehr bekannten) Passagen aus Puccinis Opern. Selbstzitate spielen in den meisten dieser Canti eine Rolle – bereits das gehässige Pamphlet von Fausto Torrefranca tadelt Puccini für sein „Wiederaufwärmen“.⁵ So wie das *Preludio sinfonico* SC 32⁶ und das oben genannte *Capriccio sinfonico* stellen die Canti eine Werkstatt dar, in der Puccini mit zahlreichem musikalischen Material experimentiert, das er später in *Le villi*, *Edgar*, *La bohème* und anderen Opern wieder verwenden wird.

Ende der 1980er Jahre veröffentlichte Michael Kaye eine Ausgabe aller damals bekannten Werke für Singstimme und Klavier und rückte damit diesen „kleineren“ Puccini als Ganzes in den Fokus der Musikwelt.⁷ Zu Kayes Verdiensten gehört die kritische Bewertung dieses Korpus', da er den Ursprüngen jedes der Werke nachging und ihre Spuren in Puccinis Opern verfolgte. Zur Aktualisierung dieser Arbeit sollte heute das Werkverzeichnis von Dieter Schickling herangezogen werden,⁸ das dem Leser auch zuverlässige bibliografische Nachweise bietet. Die vorliegende Ausgabe zieht alle gegenwärtig verfügbaren Quellen der Canti heran und versucht darüber hinaus, eine korrekte Wiedergabe der poetischen Texte zu bieten, die nicht nur innerhalb des Notenteils, sondern zusätzlich auch separat nach dem Vorwort abgedruckt werden. Insbesondere enthält die Neuausgabe einige Werke, die in Kayes Publikation fehlten: *Sogno d'or* SC 82 und mit *Dios y Patria* eine Komposition, die erst 2006 der Vergessenheit entrissen worden ist; weiterhin die endgültige Gestalt von *Ad una morta!* SC 41 sowie eine bislang unbekanntere Version von *Salve Regina* SC 39, die unerwartet Ende 2008 aufgetaucht ist und die Vertonung beider Strophen von Ghislanzoni Gedicht umfasst.

Puccinis erster Versuch in der Gattung Singstimme und Klavier ist von Fragen umgeben: Wir wissen praktisch nichts über

A te SC 8, mit dem die Reihe beginnt und das vermutlich noch in Puccinis Lehrjahre in Lucca fällt. Es wurde erstmals in Kayes Ausgabe veröffentlicht; der Autor des Textes konnte bis heute nicht identifiziert werden. Das Autograph – Puccini schenkte es später dem „Istituto Pacini“, heute „Luigi Boccherini“ – ist schwer zu lesen und trägt eindeutige Spuren handwerklicher Unsicherheit. Sogar der Titel „A te“ ist fraglich, da er mittels einer nur schwach erkenntlichen Durchstreichung widerrufen worden zu sein scheint.

Die enge Beziehung zu Puccinis Opern (besonders zu *Le villi*, *Edgar* und *La bohème*) beginnt mit den drei folgenden Vokalkompositionen (SC 39, 40 und 41), die während der Studien in Mailand entstanden sind. Als Entstehungszeitraum wurde bisher die erste Hälfte des Jahres 1883 angenommen. Es handelt sich um Vertonungen von drei *Melodie per Canto* von Antonio Ghislanzoni (1824–1893), dem Librettisten der *Aida*, den Puccini wahrscheinlich dank der Vermittlung seines Lehrers Amilcare Ponchielli kennengelernt hatte.⁹

Das dem **Salve Regina** SC 39 zugrunde liegende Gedicht wurde erstmals in der zweiten Auflage der *Melodie* (Emilio Quadrio, 1882) veröffentlicht. Bis vor kurzem war die mit *Largo religioso* überschriebene Komposition (mit Begleitung des Klaviers oder des Harmoniums) allein in der Version bekannt, wie sie ein als Fotokopie im „Istituto Boccherini“ aufbewahrtes Autograph überliefert. Bereits in dieser Gestalt konnte die Musik des *Salve* leicht im Finale des ersten Teils der Oper *Le villi* (Nr. 5 „Preghiera“) wiedererkannt werden. Ende des Jahres 2008 war es möglich, ein späteres, bislang unbekanntes Autograph des *Salve* für die vorliegende Ausgabe heranzuziehen, das bei einer Auktion (*Asta Bolaffi Ambassador Autografi e documenti storici*, Turin, 10. 12. 2008) angeboten wurde und sich heute in Privatbesitz befindet. Diese umfangreichere und bisher unveröffentlichte Version ist mit dem „6.11.82“ datiert, was eine Vorverlegung des bisher angenommenen Kompositionsdatums bedeutet. Im mittleren Teil – der gänzlich neu ist und die zweite Strophe von Ghislanzoni Gedicht enthält – taucht ein musikalischer Gedanke auf, der ebenfalls

¹ Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel (Bärenreiter) 2003 (= SC).

² Beide liegen in kritischen Ausgaben bei Carus vor: SC 1, hrsg. von Michele Girardi (Carus 16.204), und SC 55, hrsg. von Dieter Schickling (Carus 16.205).

³ Francesco D'Arcais, „L'eredità di Rossini“, in: *La Nuova Antologia*, XVII/10, 15. Oktober 1879, S. 727f. (siehe Antonio Rostagno, „Overture e dramma negli anni Settanta: il caso della sinfonia di 'Aida'“, in: *Studi verdiani*, 14, 1999, S. 11–50: 13).

⁴ Michael Elphinstone, „Le villi, Edgar, and the 'Symphonic Element'“, in: *The Puccini Companion*, hrsg. von William Weaver und Simonetta Puccini, New York-London (Norton) 1994, S. 61–110.

⁵ *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Turin (Bocca) 1912. Als Ausgangspunkt zu diesem Sachverhalt siehe Michele Girardi, *Puccini: His International Art*, Chicago (The University of Chicago Press), 2002², S. 9ff. („A Reservoir of Inspiration“).

⁶ Jüngst in einer kritischen Ausgabe, hrsg. von Michele Girardi, veröffentlicht (Carus 16.206).

⁷ Michael Kaye, *The Unknown Puccini: A historical perspective on the songs, including little-known music from "Edgar" and "La Rondine," with complete music for voice and piano*, New York-Oxford (Oxford University Press) 1987.

⁸ Siehe Anmerkung 1.

⁹ Puccini komponierte ebenfalls ein viertes Gedicht aus derselben Sammlung (*Melanconia* SC 38). Von dem Werk sind aber heute nur die wenigen Takte bekannt, die Karl Gustav Fellerer in seinem Buch zitierte (*Giacomo Puccini*, Potsdam [Athenaion] 1937, S. 20).

in die bereits erwähnte „Preghiera“ aus *Le villi* eingegangen ist („Sia propizio“).

Bei **Storiella d'amore** SC 40 handelt es sich um eine Komposition zum Text „Noi leggevamo insieme“, der auf dem Bericht von Paolos und Francescas ehebrecherischem Kuss aus Dantes *Inferno* (V, Zeilen 127–138) basiert. Als einziges der drei Werke wurde es zu Puccinis Lebzeiten veröffentlicht, und zwar noch im Jahre 1883 in *La Musica Popolare*, einem Magazin, das Ricordis Konkurrenten Sonzogno gehörte.¹⁰ Die Musik greift bereits den für Puccinis so bezeichnenden Topos der „kleinen Frau“ auf, und der Hörer erkennt eine melodische Vorwegnahme des *Allegretto moderato* aus „Mi chiamo Mimi“ (*Bohème*, 1. Akt, vor allem das mit „Non vado sempre a messa“ verbundene Motiv) und vielleicht eine Andeutung von „Non la sospiri la nostra casetta“ (*Tosca*, 1. Akt) einschließlich der Rondoform. Es wurde sogar behauptet, dass das *Lento* in das Terzett von Tigrana, Edgar und Frank aus dem 3. Akt von *Edgar* mündet.¹¹

Das **Ad una morta!** SC 41 zugrunde liegende Gedicht erschien bereits in der ersten Auflage von Ghislanzonis *Melodie*.¹² Wie beim *Salve Regina* basiert die vorliegende Edition auf einer Quelle, die Kaye 1987 noch nicht zur Verfügung stand und der sich deshalb ausschließlich auf autographe Skizzen stützte:¹³ Die für die vorliegende Edition herangezogene Quelle (41.C.1, eine Abschrift des offenbar verlorenen Autographs) ermöglicht es, die Romanze endlich in einer vollständigen Gestalt vorzulegen.¹⁴ Auch in diesem Fall sind die Selbstzitate offensichtlich: Einige Takte erscheinen wieder in der Musik zu *Villi* (in Robertos „Torna ai felici dì“ der Nr. 9 „Scena drammatica-romanza“), während der Dur-Abschnitt geschickt maskiert als tänzerisches Thema im scherzartigen Teil des *Capriccio sinfonico* auftaucht, um schließlich seine ursprüngliche Gestalt in der Coda und allein gespielt von der Oboe *legatissimo e pianissimo* wieder anzunehmen.¹⁵ Vom *Capriccio* wanderte diese Musik schließlich in die *Villi*- und *Edgar*-Partituren (als Duett Fidelia-Edgar aus dem 4. Akt, der später gestrichen wurde).

Am 10. Juni 1883 begann Puccini mit der Arbeit an **Mentia l'avviso** SC 54, das er für die Abschlussprüfung im Fach „Ideale“ (freie Komposition) am Mailänder Konservatorium einreichte. Die opernhafte „Szene und Arie“, die ihm als Vorlage gegeben wurde, stammt aus *La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna ricuperata* von Felice Romani (1788–1865), das unter anderem auch Saverio Mercadante als Libretto für seine gleichnamige Oper diente (aufgeführt im Gran Teatro La Fenice in Venedig in der Karnevalsaison 1840). Interessant an den zugehörigen Skizzen (SC 54.A.1) ist, dass Puccini, wie es einige Angaben nahe legen, auch an eine Orchestrierung des Werkes dachte. *Mentia l'avviso* wurde erst 1979 veröffentlicht¹⁶ und stellt eine der berühmtesten und offensichtlichsten Selbstanleihen Puccinis dar: Die Melodie von Gusmanos Arie („È la notte che mi reca“) wird zu der von „Donna non vidi mai“ (*Manon Lescaut*, 1. Akt).

Fünf Jahre trennen diese Jugendwerke vom folgenden **Sole e amore** SC 63, das (wie der vertonte Text kurioserweise selbst verrät) „am 1. März [18]88“ komponiert wurde. Der Erfolg von *Le villi* (1884) hat dem kleinen Meister aus Lucca mittlerweile den Weg zur Opernbühne bereitet und ihm Aufnahme in Giulio Ricordis Autorenteam verschafft. Kurz bevor *Sole e amore* im Dezember 1888 im Supplement zum künstlerisch-

musikalischen Periodikum *Paganini* (gegründet in Genua) erschien, hatte Puccini seinem Verleger die Partitur von *Edgar* geschickt. In derselben Ausgabe von *Paganini* war übrigens ein Klavierstück eines anderen, etwas älteren Komponisten aus Lucca enthalten, Alfredo Catalanis *A sera*. Der Text von *Sole e amore* ist anonym (vielleicht von Puccini selbst) und scheint auf die sehr berühmte *Mattinata* von Giosue Carducci (ein Sonnet aus seinen *Rime nuove*) anzuspielen. *Sole e amore* ist vielleicht die bekannteste Komposition Puccinis für Singstimme und Klavier, deren Erfolg aber zumindest teilweise der späteren Wiederverwertung ihrer Musik im Quartett des 3. Aktes von *La bohème* („Addio dolce svegliare alla mattina“) zu verdanken ist. 1906 widmete Puccini das Autograph von *Sole e amore* Francesco Paolo Tosti (1846–1916) mit den bedeutsamen Worten „dieser erste Keim von *Bohème*“.

Ein weiterer zeitlicher Sprung führt in den September/Okttober 1896, wo Puccini – der bereits *Manon Lescaut* und *Bohème* hinter sich gelassen hatte – **Avanti, Urania!** SC 68 komponierte. Wie so oft in den *Canti* stand auch hier am Anfang des Schaffensprozesses ein einem Freund gegebenes Versprechen, das dann für gewöhnlich mit großer Verspätung und in Eile erfüllt wurde. Im vorliegenden Fall handelte es sich um einen im Vorjahr gekauften und auf den Namen „Urania“ umgetauften schottischen Schraubendampfer des Marchese Carlo Ginori-Lisci (1851–1905), einem wohlhabenden Keramikfabrikanten und zukünftigem Senator. Puccini konnte sich dem Versprechen nicht entziehen, da es sich bei dem Marchese um seinen Nachbarn in Torre del Lago handelte, der sich als Besitzer großer Ländereien dem Musiker und seiner Jagdleidenschaft gegenüber sehr großzügig zeigte und dem Puccini deswegen bereits *La bohème* gewidmet hatte. Die Textvorlage stammt von einem anderen Freund des Marchese, dem toskanischen Dichter Renato Fucini (1843–1921). Obwohl sich keine spezifischen Selbstübernahmen nachweisen lassen, beginnt *Avanti, Urania!* mit einem der bekanntesten melodischen Klischees Puccinis, das später mit Figuren wie Mimi, Sharpless, und Butterfly assoziiert werden wird: dem dissonierenden Gebrauch der siebten Stufe, die auf direktem oder indirektem Wege in die sechste Stufe geführt wird. Wenn auch die intervallische Struktur an Cio-Cio-Sans Thema erinnert,¹⁷

¹⁰ Ponchielli vertonte Ghislanzonis Gedicht ebenfalls, behielt aber den originalen Titel bei: *Noi leggevamo insieme*. „Romanza per canto e pianoforte“ op. 51. Da Ponchielli 1886 starb, wurde die *Romanza* posthum 1889 in den *Composizioni inedite per canto con accompagnamento di pianoforte* op. 47 veröffentlicht (siehe Licia Sirch, *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1989, S. 346, 350).

¹¹ Francesco Cesari, *Gli "Edgar" di Giacomo Puccini*, Dissertation, Università degli studi di Venezia, 1994, S. 692.

¹² Anders, als bisher angenommen (siehe Schickling, *Catalogue*, a. a. O., S. 102).

¹³ Kaye gibt zu erwägen, dass das Werk möglicherweise von Puccini nicht fertig gestellt worden sei (Kaye, a. a. O., S. 222).

¹⁴ Wie einige erhaltene Fragmente belegen, hat Puccini diese endgültige Version auch orchestriert (siehe SC 41.A.3–6).

¹⁵ Es muss darauf hingewiesen werden, dass es nach jetzigem Kenntnisstand möglich ist, die chronologische Reihenfolge des Entstehens von *Capriccio sinfonico* und *Ad una morta!* zu vertauschen (siehe Julian Budden, *Puccini. His Life and Works*, Oxford [Oxford University Press] 2002, S. 32 und 36).

¹⁶ Hrsg. von Pietro Spada und gedruckt bei Elkan-Vogel als „Scena lirica – Mentia all'avviso“ [sic].

¹⁷ Vor allem in der Version des Erstdrucks des Klavierauszugs von *Madama Butterfly* (SC 74.E.1: siehe Dieter Schickling, „Puccini's Work in Progress. The so-called Versions of ‚Madama Butterfly‘“, *Music and Letters*, LXXIX/4, 1998, S. 527–37).

kündigt ihre Verarbeitung in diesem *Allegro spigliato* des Klavierlieds eher Pinkertons Abenteuerertum eines „vagabundierenden Yankees“ an („Dovunque al mondo“, „Ma dà vita“): Die aggressive Kontur des Dampfers Urania vermischt sich mit der des Kriegsschiffes aus *Madama Butterfly*.

Puccinis and Ginori-Liscis gemeinsame Leidenschaft für Wasserhühner und Bekassinen fand bald darauf ihren musikalischen Ausdruck im *Inno a Diana* SC 70, der im Dezember 1897 auf ein Gedicht des neapolitanischen Dichters, Künstlers und leidenschaftlichen Jägers Carlo Abeniacar komponiert wurde. Das Werk erschien erstmals im folgenden Januar in der Neujahrsgarantisnummer des wöchentlich erscheinenden Sportmagazins *Sant'Uberto*, das, herausgegeben von demselben Abeniacar, über das Jagen hinaus auch über „Pferdesport, Schifffahrt, Radsport, Tauben- und Trappenschießen, Zielscheibenschießen, Fechten, Gymnastik“ etc. berichtete. In derselben Ausgabe erschien ein humorvoller Artikel des Herausgebers („Puccineide“), in dem dieser den *Inno a Diana* seinen Lesern als „erstes Band der Brüderlichkeit, der Eintracht und Liebe zwischen den italienischen Jägern“ vorstellte; und in der Tat ging die Absicht, eine Art „Nationalhymne der Jäger“ zu schreiben, eindeutig aus einem ebenfalls humorvollen Brief Puccinis vom 29.11.1897 hervor, der in der Zeitschrift veröffentlicht wurde.¹⁸ Bestätigt wird diese Absicht auch durch die Widmung „den italienischen Jägern“, die die 1899 im Verlag Venturini erschienene Ausgabe des *Inno a Diana* trägt. Die Musik zu „Gloria a te, se alle notti silenti“ scheint den marienliturgischen Duktus des „Regina Virginum“ aus *Suor Angelica* vorwegzunehmen.

Den Ausgangspunkt für *E l'uccellino* SC 71 bildete eine Tragödie in Puccinis Umfeld in Lucca: Im November 1897 starb unerwartet der Arzt und junge Ehemann Guglielmo Lippi, so dass dieser nicht mehr der Geburt seines Sohnes beiwohnen konnte. Dem Kind wurde der Name des Vaters gegeben, und Alfredo Caselli (1865–1921), ein enger Freund Puccinis und Hauptfigur des künstlerischen und intellektuellen Lebens in Lucca, nahm sich des Kindes mit besonderem Eifer an. Ein ungewöhnlich aktiver Puccini ersuchte zuerst den Dichter Giovanni Pascoli, ein Epigraph für Lippis Grabstein zu verfassen und bat dann Renato Fucini, der bereits den Text für *Avanti, Urania!* erstellt hatte, um einige Verse, die er vertonen wollte. Daraus entstand im Februar 1899 ein zartfühlendes Wiegenlied für den Halbweisen, das im selben Jahr bei Ricordi mit der Widmung „dem kleinen Memmo [sein Kosenamen] Lippi“ erschien. In den folgenden Jahrzehnten wurde *E l'uccellino* häufig von Sängern bei Vorträgen aufgeführt und oft nachgedruckt, ins Englische und Deutsche übersetzt und auch für kleines Orchester bearbeitet.

Das erste der Canti, das im 20. Jahrhundert komponiert und auch veröffentlicht wurde, ist *Terra e mare* SC 73. Es handelte sich um einen Auftrag von Edoardo de Fonseca für die Ausgabe 1902 des „Jahrbuchs für Künste und Literatur“ *Novissima*. Ziel des im Vorjahr gegründeten Jahrbuches war es, jeweils zu einem bestimmten Thema Beiträge der besten zeitgenössischen Künstler Italiens (Schriftsteller, Dichter, Komponisten, Illustratoren) zu sammeln und zu veröffentlichen. Das ambitionierte Unternehmen wurde von der italienischen Presse sehr beifällig aufgenommen und die erste Nummer dieses nationalen künstlerischen Schaufensters in höchsten Tönen gelobt. Thema des Jahrbuches 1902 war „das Meer“; neben Puccini hatte Fonseca u. a. auch die Komponis-

ten Umberto Giordano (1867–1948) und Alberto Franchetti (1860–1942) um Beiträge gebeten. Für Puccinis Komposition stammte der Text von Enrico Panzacchi (1840–1904), einem Dichter, Kunsthistoriker und Musikkritiker, der besonders mit Schriften über Wagner hervorgetreten war.¹⁹ Die musikalische Struktur von *Terra e mare* ist sehr sorgfältig ausgearbeitet und lehnt sich an die Tradition des deutschen Liedes oder der französischen „Mélodie“ an. Unter den gegebenen Umständen ist es verständlich, dass Puccini sich diesem Werk für Singstimme und Klavier mit besonderer Hingabe gewidmet hatte.

„Es singt, spricht, wie es nur der Mensch können dürfte“: Mit diesen ungläubigen und begeisterten Worten wurde der Phonograph und sein Erfinder Edison bei ihrem ersten Auftritt im Foyer des „Teatro alla Scala“ in Mailand im Jahre 1889 begrüßt.²⁰ Puccini schien diesen Enthusiasmus für den Phonographen und seinen Möglichkeiten der Tonaufnahme nicht geteilt zu haben. 1903 jedoch, als er versuchte, der Partitur von *Madama Butterfly* eine glaubhafte japanische Färbung zu verleihen, nahm er Kontakt mit Alfred Michaelis von der Gramophone Company auf, um diesen zu veranlassen, ihm schnellstmöglich Schallplatten mit japanischer Musik zuzusenden.²¹ Als Gegenleistung wurde Puccini gebeten, ein Lied „ausschließlich für das Grammophon“ zu schreiben, eine Bitte, die zuvor auch schon an Mascagni, Franchetti, Giordano und Leoncavallo ergangen war. Letzterer hatte darauf mit der Komposition seiner berühmten *Mattinata* geantwortet. Puccini unterzeichnete den Vertrag widerwillig und verlangte als Honorar tausend Schallplatten nach seiner Wahl. Michaelis erhielt seinen *Canto d'anime* SC 75 jedoch erst im Frühjahr 1904. Die Atmosphäre der Unlust, in der diese „Pagina d'album“ entstand, belegt ein Briefwechsel zwischen Puccini und Luigi Illica, der damals am Libretto der *Butterfly* arbeitete. Ihn hatte Puccini mit folgenden, beredten Worten gebeten, die dichterische Vorlage zu verfassen: „bereite kurze, dreiste oder schmachtende Strophen vor [...], es lohnt sich nicht, jemandem, der so schlecht bezahlt, zu viel zu geben“.²² Puccini hatte *Canto d'anime* ursprünglich für Caruso vorgesehen, doch das Werk wurde 1907 vom Sopran Ida Giacomelli aufgenommen. Text und Music dieser „Pagina d'album“ wurden von der Gramophone Company selbst gedruckt, aber nur, um das Werk zur Erlangung des Copyrights bei der Mailänder Präfektur deponieren zu können. Während die Musik der beiden äußeren Strophen von manchen in Verbindung mit Rinuccios Stornello aus *Gianni Schicchi* („Firenze è come un albero fiorito“) gebracht wird, taucht die mittlere in *Madama Butterfly*'s Welt ein (besonders in den Takten 15–16, die mit ihrer Fort-

¹⁸ „[...] ich habe den *Inno* gelesen und ihn gut rhythmisiert gefunden; jedoch hätte ich mir gewünscht, dass die Begriffe mehr von der Jagd mit Hunden handeln [„cinegetici“] und weniger unbestimmt sind. Trotzdem ist er gut geeignet, in Musik gesetzt zu werden, und dieses wird sehr bald geschehen, und das heißt, wenn ich, in wenigen Tagen, ruhig, in Mailand sein werde. Sein Stil wird so einfach sein, dass ihn sogar auch die Hunde ... der Jäger aufführen können [...]“, unterzeichnet „ihr herzlichster G. Puccini“ („Waldschneepfen und Hymnen“, *Sant'Uberto. Rassegna settimanale di sport*, 1/19, 2. Dezember 1897).

¹⁹ Siehe Adriana Guameri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna (Il Mulino) 1988, bes. S. 68ff.

²⁰ „Edison e il fonografo“, *Il teatro illustrato*, IX/105, September 1889.

²¹ Es gab einen vorhergehenden Präzedenzfall: Michaelis hatte Umberto Giordano russische Chöre für seine Oper *Siberia* geliefert. Der Entstehungsprozess von *Canto d'anime* ist detailliert und mit Wiedergabe vieler Dokumente dargestellt in Michael Kaye, a.a.O., S. 93–105.

²² *Carteggi pucciniani*, hrsg. von Eugenio Gara, Mailand (Ricordi) 1958, Fußnote 1 zur Nr. 346. Illica schrieb auch den Text für Franchettis Beitrag *Verso l'aurora*.

schreitung von großen Quartsextakkorden beinahe wörtlich die Akkordfolge von „ieri son salita tutta sola in secreto alla Missione“ aus dem 1. Akt zu zitieren scheinen; und das Wiedereinsetzen der Reprise in T. 19 besitzt den Schwung der entsprechenden Passage von „Dovunque al mondo“ etc.).

Einen neuen Beitrag zur heute bekannten Vokalmusik mit Klavierbegleitung Puccinis stellt **Dios y Patria** dar,²³ die einzige seiner Kompositionen überhaupt, in der er ein Gedicht in einer fremden (spanischen) Sprache vertonte.²⁴ Sie geht zurück auf Puccinis Aufenthalt in Buenos Aires im Jahr 1905. Im Mai 2006 erfolgte ihre erste Wiederaufführung seit der damaligen Zeit am Ort der Komposition, dem Salón Dorado des Kulturhauses von Buenos Aires, anlässlich der Präsentation eines Buches, in dem zwei argentinische Wissenschaftler Puccinis Aufenthalt in Argentinien rekonstruierten.²⁵ Dieselbe Zeitung, von der Puccini zu diesem Aufenthalt zwischen Juni und August 1905 eingeladen worden war, *La Prensa* in Buenos Aires, hatte dem Komponisten auch vorgeschlagen, eine von patriotischer Rhetorik vibrierende „himno escolar“ (Hymne für die Schule) zu komponieren. Der Text stammt von dem Italiener Mattia (Matías) Calandrelli (1845 Salerno–1919 Buenos Aires),²⁶ einer Hauptfigur der seit 1871 bestehenden pädagogischen Erneuerungsbewegung in Argentinien, die vom damaligen Präsidenten Domingo Faustino Sarmiento unterstützt wurde. Das Autograph ist mit dem 3. August datiert; als *La Prensa* am 15. August *Dios y Patria* zusammen mit einer Teilreproduktion des Autographs veröffentlichte, hatte Puccini Buenos Aires bereits auf dem Weg nach Montevideo verlassen. Der vergleichsweise hohe Schwierigkeitsgrad der Melodie könnte mit zur Erklärung beitragen, warum eine Hymne eines so berühmten Komponisten so schnell in Vergessenheit geriet.

Derselbe Edoardo de Fonseca, dem es gelungen war, Puccini *Terra e mare* zu entlocken, wurde Ende des Jahres 1908 wieder vorstellig: Dieses Mal betraf seine Bitte die Zeitschrift *La casa* („Das Haus“). De Fonseca sandte Puccini einen mit „Die drei Häuser von Giacomo Puccini: Torre del Lago – Chiatri – Abetone“ überschriebenen Bogen voller Fragen, die der Komponist am Abend des 29. Novembers teils sorgfältig, teils mit einer gewissen Hast beantwortete. Der Fragebogen endete mit der Aufforderung, „eine Zeile Musik“ zum italienischen Sprichwort „Casa mia, casa mia, per piccina che tu sia, tu mi sembri una badia“ („Mein Heim, mein Heim, bist du auch sehr klein, scheinst du mir doch wie eine Abtei“, was dem deutschen „Eigener Herd ist Goldes wert“ entspricht) zu schreiben. Puccini widmete sich **Casa mia, casa mia** SC 79 mit Unlust, wie die nachlässige Zuordnung des Textes zu den Noten im Autograph zeigt (diese wurde in der vorliegenden Ausgabe korrigiert). Das Ergebnis überzeugte ihn nicht: „Lieber Edoardo, ich rate dir, dieses in den Papierkorb zu werfen. Heute Abend hatte ich nicht die Ader dazu,²⁷ und du hast mich zu diesem anderen Ding [„cosa“] gezwungen, das ich nicht zu meinem [„mia“] erkläre“. Wie auch immer, es ist bezeichnend, dass Puccini in der Eile zu einem seiner typischen harmonischen Ostinati Zuflucht nahm, die er in seiner gesamten kompositorischen Laufbahn immer wieder einsetzte.

Züge eines geradezu hypnotischen Ostinatos weist auch **Sogno d'or** SC 82 auf, das zweite Wiegenlied (nach *E l'uccellino*), das als Studie über einen einzigen Klang bezeichnet werden kann. Es wurde im November 1912 komponiert und erschien in der Weihnachts-/Neujahrsausgabe von *Noi e il*

mondo, der monatlichen Beilage zur römischen Tageszeitung *La Tribuna*.²⁸ Das Magazin sparte nicht mit Lob: „Giacomo Puccini, der ruhmreiche italienische Komponist, hat freundlicherweise für *Noi e il Mondo* [...] eine entzückende Melodie aufbewahrt, in der alle Anmut und Zauber seiner auserlesenen und gelehrten Kunst enthalten ist“. Der Autor des Textes, Carlo Marsili, war ein Sohn von Puccinis Schwester Nitteti (1854–1928), und ihre gemeinsame Arbeit an *Sogno d'or* war wahrscheinlich Teil einer Strategie des einflussreichen Onkels, seinem Neffen zu einem Vertrag mit Ricordi als Librettist zu verhelfen. Die Musik dieses Wiegenliedes blieb aber nicht ungenutzt: Sie wurde zu einem der schönsten Selbstzitate Puccinis als Grundlage der Trinkliedszene im 2. Akt von *La rondine* („Bevo al tuo fresco sorriso“).

Morire? SC 89 ist Puccinis Beitrag zu einem, der Königin Elena von Savoyen gewidmeten musikalischen Album, das von Ricordi zwischen 1917 und 1918 veröffentlicht worden ist. Ziel war es, Spenden zugunsten des italienischen Roten Kreuzes zu sammeln, das seit 1915 verpflichtet war, die Auswirkungen des Krieges zu bekämpfen. Puccini befand sich in guter Gesellschaft: Beiträge lieferten u. a. Boito, Franchetti, Giordano, Leoncavallo, Mascagni und Zandonai. Hatte Puccini für *Canto d'anime* spontan Illica herangezogen, so stammt die Textvorlage für dieses *Andantino* von Giuseppe Adami, der damals als Librettist für *La rondine* und *Il tabarro* tätig war. Wie bei *Sogno d'or* fand auch die Musik von *Morire?* ihren Platz in *La rondine*, wenn auch nur vorläufig: als Auftrittlied (Romanze) des Ruggero „Parigi! È la città dei desideri“ in deren zweiter Fassung (Teatro Massimo di Palermo, April 1920).

Puccinis letzter Beitrag zur Gattung Vokalmusik mit Begleitung des Klaviers, der **Inno a Roma** SC 90, führt einige der Fäden zusammen, die er in diesen Werken gesponnen hatte. Nahm *Morire?* Anteil an den Schrecknissen des Krieges, sollte mit dem *Inno a Roma* der Sieg gefeiert werden. Die Verse der Ode (eine überschwängliche Feier der göttlichen Stadt Rom und der „pax latina“) waren während des Frühjahrs 1918 von dem Dichter Fausto Salvadori (1870–1929) unter dem Eindruck der Erfolge der italienischen Armee geschrieben worden; nun wurde ein Komponist von Ansehen für deren Vertonung gesucht. Nach einigem Zögern (Mascagni? Ein öffentlicher Wettbewerb?), hatte der Bürgermeister von Rom, Fürst Prospero Colonna, im Februar 1919 Puccini mit der Aufgabe betraut. Dem Bürgermeister schwebte eine Hymne vor, die auf dem Palatino von einem imposanten Chor römischer Schulkinder gesungen werden sollte. Puccini war vom Gedanken an eine neue Schulhymne (nach *Dios y Patria*) alles ande-

²³ Das Werk ist deswegen nicht in Schicklings *Catalogue* enthalten (s. Anmerkung 1).

²⁴ Mit Ausnahme seiner lateinischen Kirchenmusik.

²⁵ Gustavo Gabriel Otero und Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina. Junio-agosto de 1905*, Buenos Aires (Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires) 2006.

²⁶ Siehe Dieter Schickling, *Puccini. Biografie*, Stuttgart (Carus-Verlag) 2007, S. 202–203, sowie Gustavo Gabriel Otero und Daniel Varacalli Costas, *An unknown page by Puccini: "Dios y Patria" (God and Homeland)*, Onlinepublikation (zusammen mit weiteren Unterlagen) im *Bulletin* 2006 des Centro studi „Giacomo Puccini“ (<http://www.puccini.it/bollettino/finoa106.htm>).

²⁷ Ein Wortspiel mit „essere in vena“ (in der Stimmung sein).

²⁸ Julian Budden entdeckte diese Ausgabe und veröffentlichte eine Faksimilereproduktion im Programmbuch zu *La rondine*, Teatro alla Scala, Mailand, 1994, S. 58–60.

re als begeistert, vor allem wegen der „Tyrannei der kompositorischen Anlage“²⁹; trotzdem machte er sich an die Arbeit. Da er unzufrieden mit dem vorhandenen Text war, erhielt er einen kürzeren. Am 26. März war die Komposition seiner neuen Hymne – die übrigens noch lange mit der für Diana verwechselt wurde – beendet. Am selben Tag bezeichnete Puccini sie gegenüber seiner Ehefrau Elvira als „eine schöne Schweinerei“.³⁰ Die Premiere wurde mit dem 21. April auf den Tag festgesetzt, an dem die Gründung Roms angenommen wird, und circa 4.000 Aufführenden in den Gartenanlagen der Villa Umberto anvertraut, wobei junge Studenten, 500 Soldaten und der Chor des Teatro Costanzi die Stimmen der Schulkinder verstärkten; der tüchtige Alessandro Vessella hatte Puccinis Klavierbegleitung für die städtische Musikkapelle und Blechbläser des Militärs bearbeitet. Das Ergebnis war eine Katastrophe: Schlechtes Wetter zerstreute die Menge, und ein Streik vereitelte auch eine zweite, in einem geschlossenen Raum geplante Aufführung. Einige Tage später schrieb Puccini an Domenico Alaleona, der offensichtlich sowohl mit der Orchestrierung der „unglücklichen Hymne“ als auch mit ihrem Erlernen durch einen Kinderchor befasst war, dass er „eine rohe und kriegerische Instrumentation“ bevorzuge, „da [der Inno] für diese Art der Klänge entstanden ist“.³¹ Erst am 1. Juni konnte das Ereignis stattfinden und war dann auch von Erfolg gekrönt. Tito Ricordi lehnte in seinem Verlag eine Veröffentlichung der Hymne ab, sodass diese erst im Jahre 1923 beim Rivalen Sonzogno erfolgte. Die Ausgabe trug die Widmung „Ihrer Königlichen Hoheit Prinzessin Jolanda di Savoia“; die Widmungsträgerin hatte sich das Geschick der Hymne zu Herzen genommen. Unter den Faschisten erfreute sich der *Inno a Roma* einer gewissen Popularität, wurde für diverse Besetzungen bearbeitet und sogar ins Deutsche übersetzt.

Die italienische „Romanza da salotto“ („Salonromanze“) erfreute sich lange Zeit keines guten Rufes und wurde erst in jüngerer Zeit hinsichtlich ihrer eigenen Gesetzmäßigkeiten erforscht.³² Während Puccinis letzter Lebensjahre wurde sie mit beträchtlicher Energie von Musikern und Kritikern der sogenannten „Generation der ‚Ottanta‘“ (der um 1880 geborenen) scharf kritisiert. Gebrandmarkt als konventionelles Genre – weit entfernt von den Traditionen des deutschen Liedes, der französischen „Mélodie“, einer zugleich expressiven und bildhaften musikalischen Schreibweise, die wie ein Seismograf auf die Anregungen der großen europäischen Poesie reagiert – wurde sie von den großen Opernkomponisten praktisch vollständig gemieden. Um es mit Ildebrando Pizzetti zu sagen, hat sich die „Romanza“ über Jahrzehnte von gefälligen „kleinen symmetrischen Strophen“, die gespickt mit „Sentimentalitäten“ waren und gelegentlich absichtlich in dieser Weise bestellt wurden, genährt; ihr einziger Zweck war es, einer „vorgebildeten Melodie in [in ihrem Ablauf] symmetrischen Perioden und symmetrischen Phrasen“ ein Gerüst zu geben.³³

Zweifellos wurzelten Puccinis frühe *Canti* in dieser diskreditierten Tradition, wie die Wahl der gefühlsschweren Verse von *A te* und von Ghislanzoni eindeutig der Tradition der Libretto-dichtung entstammenden *Melodie per Canto* zeigt. Letztere waren, dem manifesthaften Vorwort nach zu schließen, als „anspruchlose Verse“ gedacht, „um erhabene Melodien zu befruchten“, also ganz gemäß dem „überkommenen Weg“.³⁴ Später wandte sich Puccini wiederholt an seine jeweils aktuellen Librettisten: Für den *Canto d'anime* bat er Illica, an die „kurzen [...] Stenzen ohne Aufwand“ zu denken.

Nichtsdestoweniger bleibt wenigstens die bedeutende Ausnahme von *Terra e mare*. Und natürlich konnte Puccini nicht aus seiner Haut: Ungeachtet seines nur halbherzigen Interesses für die vokale Kammermusik zeigen die *Canti* oft – im Ganzen oder in einigen Details – die Handschrift ihres Verfassers. Vom *Salve Regina* bis zu *Morire?* haben die „anspruchlosen Verse“ dieser Sammlung musikalische Werke hervorgebracht, die es wert sind, im Gedächtnis zu bleiben.

Da nun diese Ausgabe der *Canti* in den Druck gehen kann, möchte der Herausgeber an erster Stelle Michele Girardi, der das Projekt begonnen hatte und dem Carus-Verlag, der es mit großer Geduld unterstützt hat, danken. Dankbar ist er ebenfalls Dieter Schickling und Fabrizio della Seta für ihre Anregungen und auch den Folgenden, die ihm in unterschiedlicher Weise und bei verschiedenen Gelegenheiten geholfen haben: Giulio Battelli, Daniele Carnini, Antonella D'Ovidio, Stefano Panzeri, Maurizio Pera und seinem Vater Giancarlo Pecci. Der Herausgeber dankt ebenfalls allen Bibliotheken und Privatpersonen, die Reproduktionen von Quellen zur Verfügung gestellt haben sowie dem Istituto Musicale „Luigi Boccherini“ und dem Besitzer des neu aufgefundenen Autographs des *Salve Regina* für die Genehmigung der Faksimileabbildungen und letzterem ebenfalls für seine Einwilligung, das Werk in dieser Gestalt erstmals zu veröffentlichen. Und schließlich hat sich Hans Ryschawy als mehr als ein Lektor erwiesen – ohne die Diskussionen mit ihm würde diese Edition anders aussehen.

Como, im Februar 2010
Übersetzung: Hans Ryschawy

Riccardo Pecci

²⁹ Brief an Don Prospero aus Torre del Lago, 23. März 1919 (zitiert in Kaye, a. a. O., S. 128).

³⁰ Brief aus Torre del Lago, 26. März 1919 (*Carteggi pucciniani*, a. a. O., 751, S. 483).

³¹ Briefe aus Torre del Lago, 25. und 27. April 1919, in „Carteggio Giacomo Puccini – Domenico Alaleona (1919–1924)“, hrsg. von Mariella Busnelli, *Quaderni pucciniani* 2, 1985, S. 217–30: 220–21.

³² Vgl. bspw. *La romanza italiana da salotto*, hrsg. von Francesco Sanvitale, Turin (E.D.T.) 2002.

³³ Ildebrando Pizzetti, „La lirica vocale da camera“, in *Intermezzi critici*, Firenze (Vallecchi) 1924, S. 167ff.; Id., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano (F.lli Treves) 1914, S. 272ff. (vgl. dazu Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, Torino [E.D.T.] 1996, S. 65ff.).

³⁴ Antonio Ghislanzoni, *Melodie per Canto*, Milano (Perussia und Quadrio) 1881, S. 11. Beispielsweise ist das Gedicht *Salve Regina* eindeutig von Anrufungen der Jungfrau in einer Reihe von Opern beeinflusst, die von Verdis *La forza del destino* bis zu Ponchiellis *Gioconda* reicht.

Introduzione

Il contributo pucciniano al repertorio della musica vocale con pianoforte è assai ridotto, e certamente inferiore nel numero a quello di Rossini, Bellini, Donizetti o Verdi: appena 11 composizioni edite durante la vita del musicista, spesso affidate alla carta volante di un periodico; che diventano 16 aggiungendo le inedite. Ampio, per contrasto, l'arco di tempo della loro composizione, che va dalla fine degli anni Settanta (o primi anni Ottanta) dell'Ottocento al 1919, e dunque copre virtualmente l'intera parabola creativa del maestro lucchese. L'esiguità della produzione per voce e tastiera non deve sorprendere, se consideriamo che il primo numero del catalogo pucciniano¹ è un *Preludio a orchestra* (SC 1) e che nel 1883, per diplomarsi al Regio Conservatorio di Musica milanese, Puccini aveva scelto di cimentarsi con un *Capriccio sinfonico* (SC 55),² piuttosto che con una composizione vocale; terminati gli studi, era stato salutato come la punta di diamante di quella schiera di «egregi sinfonisti» che – secondo il polemico Francesco D'Arcais – il Conservatorio 'scapigliato' si era intestardito da anni a sfornare, con grave rischio per le sorti del melodramma.³ La più durevole delle passioni pucciniane è insomma quella per l'orchestra, che presto si fonderà con quella per il teatro musicale.⁴ E – esattamente come nel caso della produzione orchestrale – uno dei principali motivi di interesse di questa piccola raccolta di *Canti* è appunto il rapporto molto stretto che queste pagine, relativamente poco conosciute, intrattengono con momenti conosciutissimi del melodramma pucciniano. Gran parte dei *Canti* è infatti interessata dal fenomeno degli autoimprestati – le famose «rifritture» di cui parlava già il malevolo *pamphlet* di Fausto Torrefranca.⁵ Come nel caso del *Preludio sinfonico* SC 32⁶ e del già citato *Capriccio sinfonico*, dunque, abbiamo a che fare con un laboratorio nel quale Puccini sperimenta molti materiali destinati successivamente a circolare ne *Le villi*, *Edgar*, *La bohème* ecc.

A sollecitare un'attenzione complessiva per questo Puccini 'minore' è stato Michael Kaye alla fine degli anni Ottanta, con un volume che ha rimesso in circolazione tra musicisti e musicologi il *corpus* allora noto delle composizioni per voce e tastiera.⁷ Tra i meriti di questo lavoro, una ricognizione critica completa del *corpus*: Kaye ne ricostruisce la genesi, ne insegue le tracce nella produzione teatrale. Le informazioni sono ora da integrare con il catalogo di Dieter Schickling,⁸ che guida puntualmente il lettore anche nella bibliografia di riferimento. La nostra edizione riesamina attentamente tutte le fonti dei *Canti* attualmente disponibili, e si preoccupa di una restituzione corretta dei testi poetici (pubblicati anche separatamente dalla musica). Rispetto alla familiare raccolta de *The Unknown Puccini*, il lettore troverà due composizioni che vi erano allora ignorate (*Sogno d'or* SC 82, e una pagina dimenticata addirittura fino al 2006, *Dios y Patria*), oltre alla versione definitiva di *Ad una morta!* SC 41 e a una versione sconosciuta del *Salve Regina* SC 39, emersa soltanto a fine 2008, che mette in musica entrambe le strofe della poesia di Ghislanzoni.

Gli esordi di Puccini nel genere della lirica per voce e pianoforte sono avvolti dall'oscurità: poco o nulla sappiamo infatti di **A te** SC 8, la pagina che inaugura la serie e che appartiene probabilmente ancora al periodo di formazione lucchese. Mai pubblicato fino all'edizione di Kaye, su testo di autore che non è stato ancora possibile identificare, l'autografo (che in seguito Puccini volle donare all'Istituto «Pacini», oggi «Luigi Boccherini») è di lettura faticosa e reca tracce evidenti di un me-

stiere ancora immaturo. È dubbia perfino la legittimità del titolo *A te*, attraversato da un lieve tratto di cancellatura.

I rapporti stretti con il teatro pucciniano (e specificamente con *Le villi*, *Edgar* e *La bohème*) cominciano già con le tre liriche successive (SC 39, 40 e 41), degli anni di studio milanesi. Le tre composizioni, finora attribuite alla prima metà del 1883, sono basate su altrettante, contemporanee *Melodie per Canto* firmate dal librettista di *Aida*, Antonio Ghislanzoni (1824–1893), che Puccini verosimilmente conobbe grazie alla mediazione del suo insegnante Amilcare Ponchielli.⁹

I versi del **Salve Regina** SC 39 compaiono nella seconda edizione delle *Melodie* (Emilio Quadrio, 1882); fino a tempi molto recenti, questo *Largo religioso* (accompagnato da armonio ma anche, più semplicemente, dal pianoforte) era noto unicamente nella forma tramandata da un autografo conservato (in fotocopia) presso l'Istituto «Boccherini». Già in questa forma, la musica del *Salve* era riconoscibile nel finale della prima parte de *Le Villi* (Nr. 5 *Preghiera*). Alla fine del 2008 è stato tuttavia possibile consultare una redazione autografa posteriore del *Salve*, fino ad allora sconosciuta, messa in vendita nell'*Asta Bolaffi Ambassador Autografi e documenti storici* (Torino, 10 dicembre 2008) e attualmente in una collezione privata. Questa versione inedita, più ampia, è datata 6. 11. 82 e quindi costringe ad anticipare la genesi del *Salve*; al centro della sezione mediana – totalmente nuova – pensata da Puccini per la seconda strofa di Ghislanzoni, compare oltretutto un'ulteriore idea musicale che ritroveremo nella già citata *Preghiera* delle *Villi* («Sia propizio»).

Storiella d'amore SC 40 intona invece i versi di *Noi leggevamo insieme*, pubblicati già nella prima edizione delle *Melodie per Canto* (Perussia e Quadrio, 1881), imperniati sul racconto del bacio adulterino di Paolo e Francesca (Dante, *Inferno*, V, versi 127–138). Musicata in quegli anni anche da Ponchielli,¹⁰ è l'unica del gruppo ad essere stata pubblicata durante la vita del

¹ Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003 (= SC).

² Entrambi disponibili in edizione critica nel catalogo Carus: SC 1 a cura di Michele Girardi (Carus 16.204), SC 55 a cura di Dieter Schickling (Carus 16.205).

³ Francesco D'Arcais, *L'eredità di Rossini*, «La Nuova Antologia», XVII/10, 15 ottobre 1879, pp. 727–28 (cfr. Antonio Rostagno, *Ouverture e dramma negli anni Settanta: il caso della sinfonia di «Aida»*, «Studi verdiani», 14, 1999, pp. 11–50: 13).

⁴ Michael Elphinstone, «Le villi», «Edgar», and the 'Symphonic Element', in *The Puccini Companion*, a cura di William Weaver e Simonetta Puccini, New York-London, Norton, 1994, pp. 61–110.

⁵ *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912. Come punto di partenza sulla questione, cfr. Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², pp. 24 e segg.

⁶ Recentemente pubblicato in edizione critica da Carus (a cura di Michele Girardi, Carus 16.206).

⁷ Michael Kaye, *The Unknown Puccini: A historical perspective on the songs, including little-known music from «Edgar» and «La Rondine», with complete music for voice and piano*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1987.

⁸ Vedi nota 1.

⁹ Puccini musicò anche una quarta poesia dalla stessa raccolta (*Melanconia* SC 38), di cui oggi tuttavia conosciamo solo le poche battute citate da Karl Gustav Fellerer, *Giacomo Puccini*, Potsdam, Athenion, 1937, p. 20.

¹⁰ Preservando tuttavia il titolo di Ghislanzoni: *Noi leggevamo insieme*, romanza per canto e pianoforte op. 51. Ponchielli morì nel 1886: la romanza fu pubblicata postuma nelle *Composizioni inedite per canto con accompagnamento di pianoforte* op. 47, del 1889 (cfr. Licia Sirch, *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1989, pp. 346, 350).

compositore, nel 1883, su *La Musica Popolare* (periodico del rivale di Ricordi, Sonzogno). In queste note c'è già la 'piccola donna' pucciniana – qualunque ascoltatore sente nella melodia una prefigurazione dell'*Allegretto moderato* di «Mi chiamano Mimi», dal Quadro primo di *Bohème* (in particolare, il disegno di «Non vado sempre a messa»), e forse qualcosa di «Non la sospiri la nostra casetta» (*Tosca*, I), compreso il loro taglio formale a rondò; qualcuno si accorgerà perfino di come il *Lento* sia finito nel terzetto Tigrana-Edgar-Frank dell'atto III dell'*Edgar*.¹¹

Completa il trittico **Ad una morta!** SC 41, anch'essa contenuta già nella prima edizione delle *Melodie*.¹² Come per il *Salve Regina*, anche l'edizione che proponiamo di *Ad una morta!* si basa su una fonte non utilizzata da Kaye nel 1987, che per approntare la sua si servì allora esclusivamente di schizzi:¹³ questa fonte (41.C.1: una copia dell'autografo, perduto) offre una romanza completa (che Puccini orchestrò, anche se di questa versione restano solo alcuni frammenti).¹⁴ Anche qui, gli autoimprestiti sono significativi: alcune battute ritornano nelle *Villi* (in «Torna ai felici dì» di Roberto, dal Nr. 9 *Scena drammatico-romanza*), mentre la sezione in modo maggiore di *Ad una morta!* si ripresenta – abilmente dissimulata – come tema danzante dello scherzo del *Capriccio sinfonico*, per riprendere infine nella coda la sua forma originaria nel timbro dell'oboe solo, *legatissimo e pianissimo*;¹⁵ dal *Capriccio*, infine, questa musica riprenderà a migrare verso le partiture delle *Villi* e di *Edgar* (il duetto Frank-Fidelia dal IV atto, destinato a cadere sotto le forbici del compositore).

Il 10 giugno 1883 Puccini si mise al lavoro su **Mentia l'avviso** SC 54, prova di 'Ideale' (ossia di composizione libera) degli esami di licenza al Conservatorio di Milano. La 'scena ed aria' melodrammatica che gli era stata sottoposta proveniva da *La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna recuperata* di Felice Romani (1788–1865), libretto musicato tra gli altri da Saverio Mercadante (Gran Teatro La Fenice di Venezia, Carnevale del 1840). Interessante nell'abbozzo (SC 54.A.1) la presenza di appunti relativi ad un'eventuale orchestrazione. Rimasta inedita fino al 1979,¹⁶ rappresenta uno dei casi più noti ed eclatanti di autoimprestito: la melodia dell'aria di Gusmano («È la notte che mi reca») diventerà infatti quella di «Donna non vi di mai» (*Manon Lescaut*, I).

Cinque anni separano questi *juvenilia* dalla composizione successiva, **Sole e amore** SC 63, completata (come ci informa bizarramente lo stesso testo cantato) «il primo di marzo dell'ottantotto». Nel frattempo, il successo de *Le villi* (1884) ha proiettato nella carriera operistica questo maestro lucchese, ormai accolto nella scuderia di Giulio Ricordi: quando, nel dicembre 1888, *Sole e amore* compare sulle pagine del supplemento al «periodico artistico-musicale» *Paganini* di Genova, Puccini ha da poco consegnato all'editore la partitura di *Edgar*. All'interno dello stesso numero del periodico, *Sole e amore* è affiancato da una pagina per pianoforte di un lucchese di poco più anziano, Alfredo Catalani: *A sera*. Il testo di *Sole e amore* è anonimo (forse di pugno dello stesso compositore), e sembra ammiccare alla celeberrima *Mattinata* di Giosue Carducci (sonetto dalle *Rime nuove*). Si tratta probabilmente della più nota composizione pucciniana per voce e pianoforte, trainata anche dal riuso che Puccini farà di questa musica: *Sole e amore* si trasformerà infatti nel quartetto finale del quadro III de *La bohème* («Addio dolce svegliare alla mattina»). Nel 1906 l'autografo verrà dedicato a Francesco Paolo Tosti (1846–1916) con le eloquenti parole «questo germe primo di *Bohème*».

Con un altro scarto temporale, arriviamo al settembre-ottobre 1896, quando Puccini – che si è già lasciato alle spalle *Manon Lescaut* e *Bohème* – compone **Avanti, Urania!** SC 68. Come spesso accadrà con i *Canti*, all'origine della composizione c'è un impegno preso con un amico, e sbrigato al solito con grande ritardo: in questo caso, l'occasione è l'acquisto – l'anno prima – di un piroscampo scozzese (ribattezzato appunto *Urania*) da parte del marchese Carlo Ginori-Lisci (1851–1905), facoltoso industriale della ceramica e futuro senatore. L'impegno era ineludibile: il marchese, come vicino di Puccini a Torre del Lago e proprietario di ampie tenute, si era dimostrato molto generoso con il musicista e con la sua passione per la caccia, tanto da guadagnarsi anche la dedica di *Bohème*. I versi sono di un altro amico del marchese, il poeta toscano Renato Fucini (1843–1921). Anche se non si segnalano autoimprestiti ben precisi, *Avanti, Urania!* inizia con uno dei *clichés* melodici di Puccini più riconoscibili, associato via via a personaggi come Mimi, Sharpless, Butterfly: l'uso dissonante del settimo grado della scala che si flette (direttamente od indirettamente) sul sesto. Più in particolare, se gli intervalli richiamano il tema di Cio-Cio-San,¹⁷ l'intonazione che ricevono in questo *Allegro spigliato* anticipa piuttosto Pinkerton e il suo avventurismo da «yankee vagabondo» («Dovunque al mondo», «Ma dà vita»): il profilo aggressivo del piroscampo *Urania* si fonde con quello della nave da guerra di *Madama Butterfly*.

La passione per le folaghe e i beccaccini che accomunava Puccini e Ginori-Lisci troverà di lì a poco espressione musicale nell'**Inno a Diana** SC 70, composto nel dicembre del 1897 su versi del poeta ed artista napoletano (nonché cacciatore non meno appassionato) Carlo Abeniacar. Venne pubblicato (nel gennaio successivo) all'interno del «numero-strenna» del 1898 del *Sant'Uberto*, una «rassegna settimanale di sport» diretta dallo stesso Abeniacar che si occupava, oltre che di caccia, di «ippica – nautica – velocipedismo – tiro a volo – tiro a segno – scherma – ginnastica etc.». Nello stesso numero, un articolo scherzoso del direttore (*Puccineide*) presentava l'**Inno a Diana** ai lettori come «primo vincolo di fratellanza, di concordia e d'amore fra i cacciatori italiani»: di fatto, l'aspirazione ad 'inno nazionale dei cacciatori' è evidente dalle parole di Puccini,¹⁸ e confermata dalla dedica dell'edizione Venturini

¹¹ Francesco Cesari, *Gli «Edgar» di Giacomo Puccini*, Tesi di laurea, Università degli studi di Venezia, 1994, p. 692.

¹² A differenza di quanto finora ritenuto (cfr. Dieter Schickling, *Catalogue*, cit., p. 102).

¹³ Nel 1987 Kaye aveva maturato la convinzione che la romanza fosse stata lasciata incompleta da Puccini (Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, cit., p. 222).

¹⁴ Vedi SC 41.A.3–6.

¹⁵ Allo stadio attuale delle conoscenze, è peraltro possibile invertire la cronologia relativa del *Capriccio* e *Ad una morta!* (cfr. Julian Budden, *Puccini*, Roma, Carocci, 2005, pp. 47 e 51).

¹⁶ Quando fu pubblicata da Elkan-Vogel, a cura di Pietro Spada, come *Scena lirica – Menti all'avviso* [sic].

¹⁷ Soprattutto nella versione della prima riduzione per canto e pianoforte di *Madama Butterfly* (SC 74.E.1: cfr. Dieter Schickling, *Puccini's Work in Progress. The so-called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music and Letters», LXXIX/4, 1998, pp. 527–37; trad. it. aggiornata ne «La Fenice prima dell'opera», 2009, 4, pp. 29–42).

¹⁸ Come dimostra una lettera parimenti scherzosa di Puccini datata Roma, 29 novembre 1897, pubblicata sulla rivista: «[...] ho letto l'*Inno* e l'ho trovato ben ritmato; però avrei desiderato che i concetti fossero stati più cinegetici [la cinegetica è la tecnica della caccia con i cani] e meno vaghi. Ciò non ostante potrà servire bene per musicarsi e questo avverrà assai presto e, cioè, quando sarò, fra giorni, quieto, a Milano. Lo stile sarà facile al punto che lo potranno facilmente eseguire anche i cani... dei cacciatori [...]], firmato «il suo aff.mo G. Puccini» (*Beccaccie ed Inni*, «Sant'Uberto. Rassegna settimanale di sport», I/19, 2 dicembre 1897).

del 1899 («ai cacciatori italiani»). La musica di «Gloria a te, se alle notti silenziose» sembra anticipare il linguaggio da litania mariana del «Regina Virginum» intonato in *Suor Angelica*.

All'origine di **E l'uccellino** SC 71 è una tragedia avvenuta nella cerchia lucchese di Puccini: il decesso improvviso, nel novembre del 1897, del medico Guglielmo Lippi, giovane sposo che non sopravvisse abbastanza per assistere alla nascita del figlio. A quest'ultimo venne imposto il nome del padre; e a prendersene cura con particolare zelo fu Alfredo Caselli (1865–1921), l'amico intimo di Puccini, nonché figura chiave della Lucca artistica ed intellettuale. Con un insolito attivismo, Puccini chiese dapprima un'epigrafe per la lapide di Lippi a Giovanni Pascoli, poi dei versi da musicare a Renato Fucini (già collaboratore per *Avanti*, *Urania!*). Ne nacque una delicata «ninna-nanna» per l'orfano, composta nel febbraio del 1899 e pubblicata da Ricordi con la dedica «Al bambino Memo [il suo soprannome] Lippi». Nei decenni successivi, *E l'uccellino* sarà una presenza frequente nei *recitals* dei cantanti, per i quali verrà ripubblicata, tradotta (in inglese e tedesco) ed anche arrangiata per piccola orchestra.

Il primo dei *Canti* ad essere composto e pubblicato nel Novecento è **Terra e mare** SC 73. Si tratta di una commissione di Edoardo de Fonseca per il numero del 1902 della sua *Novissima*, un «albo annuale d'arti e lettere» che – varato l'anno precedente – mirava a radunare ogni anno attorno a un tema prefissato i contributi dei migliori artisti d'Italia del periodo (scrittori, poeti, musicisti, illustratori). L'ambiziosa iniziativa era stata accolta con grande favore dalla stampa italiana, che aveva recensito in termini molto elogiativi il primo numero di questa vetrina artistica nazionale. Il tema individuato per il 1902 era 'il mare', e i compositori contattati da de Fonseca per lavorare su questo spunto comprendevano – oltre a Puccini – Umberto Giordano (1867–1948) e Alberto Franchetti (1860–1942). I versi furono forniti a Puccini da Enrico Panzacchi (1840–1904), poeta, storico dell'arte e critico musicale, particolarmente rilevante come cronista delle proprie esperienze wagneriane.¹⁹ La scrittura musicale di *Terra e mare* è particolarmente curata, accostabile alla tradizione del *Lied* o della *mélodie*: alla luce delle circostanze, del resto, è comprensibile che Puccini abbia riservato un impegno particolare a questa composizione per voce e pianoforte.

«Canta, parla, come solo l'uomo dovrebbe poter fare»: con queste incredule ed esaltate parole era stato accolto il fonografo – con il suo inventore, Edison – alla sua prima comparsa nel ridotto della Scala di Milano nel 1889.²⁰ Meno entusiasmo Puccini sembra aver mostrato verso le opportunità offerte dalla registrazione sonora. Nel 1903, tuttavia, nel suo tentativo di conferire un credibile 'colore nipponico' alla partitura di *Madama Butterfly*, Puccini prese contatto con Alfred Michaelis della Gramophone Company, per farsi spedire con urgenza dischi contenenti musica giapponese.²¹ La contropartita fu la richiesta di un pezzo «espressamente per il Grammofono»: richiesta che era stata avanzata anche a Mascagni, Franchetti, Giordano, e a Leoncavallo, il quale rispose con la celebre *Mattinata*. Puccini firmò il contratto contro voglia, ottenendo in pagamento un migliaio di dischi a sua scelta. Michaelis, tuttavia, non ebbe il suo **Canto d'anime** SC 75 prima della primavera del 1904. Il clima di svogliatezza nel quale fu composta questa «pagina d'album» è rivelato da alcune lettere scambiate tra Puccini e Luigi Illica, in quel momento librettista di *Butterfly*, al quale il musicista aveva chiesto i versi da musicare (riassumibile in que-

sto invito del lucchese: «prepara piccole spavalde o languide strofe [...], non conviene conceder tanto a chi paga così male».)²² Progettato originariamente da Puccini per Caruso, *Canto d'anime* fu effettivamente registrato nel 1907 dal soprano Ida Giacomelli. Testo e musica della «pagina d'album» furono stampati dalla Gramophone Company, ma unicamente per poterli depositare presso la Prefettura per ragioni di copyright. Se la musica delle due strofe esterne ha fatto pensare allo stornello di Rinuccio dal *Gianni Schicchi* («Firenze è come un albero fiorito»), la strofa centrale è invece immersa nel mondo di *Madama Butterfly* (in particolare, ci sembra che le bb. 15–16, con la loro insolita successione di triadi maggiori in secondo rivolto, citino quasi letteralmente la successione accordale di «ieri son salita tutta sola in segreto alla Missione», dal I atto; che l'introduzione della ripresa a b. 19 abbia il piglio del passo corrispondente di «Dovunque al mondo» ecc.).

Un'aggiunta recente al catalogo della musica pucciniana per voce e pianoforte è invece **Dios y Patria**,²³ l'unica composizione di Puccini su versi in lingua straniera (lo spagnolo),²⁴ risalente al soggiorno a Buenos Aires del 1905. La pagina è stata eseguita nel maggio del 2006, nel luogo in cui fu composta (il salón Dorado della casa della Cultura di Buenos Aires), in concomitanza con la presentazione della ricostruzione storica del soggiorno argentino di Puccini da parte di due studiosi argentini.²⁵ Fu la stessa «La Prensa» di Buenos Aires, il giornale che aveva invitato Puccini tra il giugno e l'agosto 1905, a proporre al compositore di musicare un «himno escolar» di vibrante retorica patriottica firmato da Matías Calandrelli (Salerno, 1845 – Buenos Aires, 1919).²⁶ L'italiano Calandrelli era una figura di primo piano nell'Argentina del tempo, nella quale si batteva dal 1871 per un'opera di rinnovamento pedagogico, in accordo con il presidente Domingo Faustino Sarmiento. L'autografo pucciniano reca la data del 3 agosto, mentre «La Prensa» pubblicò *Dios y Patria* soltanto il 15 (con facsimile parziale dell'autografo), quando Puccini aveva già lasciato Buenos Aires per Montevideo. La relativa difficoltà della melodia può contribuire a spiegare perché un inno dalla firma tanto prestigiosa sia caduto tanto rapidamente nel dimenticatoio.

È ancora quell'Edoardo de Fonseca che era riuscito a strappare a Puccini *Terra e mare* a rifarsi vivo alla fine del 1908: questa volta, la richiesta riguardava la rivista *La casa*. De Fonseca allegava un questionario intitolato «Le tre case di Giacomo

¹⁹ Vedi Adriana Guarneri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, in particolare pp. 68 e segg.

²⁰ *Edison e il fonografo*, «Il teatro illustrato», IX/105, settembre 1889.

²¹ C'era un immediato precedente: Michaelis aveva fornito ad Umberto Giordano cori russi per *Siberia*. Tutta la vicenda di *Canto d'anime* è ricostruita con dovizia di dettagli e documentazione in Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, cit., pp. 93–105.

²² *Carteggi pucciniani* a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, nota 1 al n. 346. Illica scrisse anche i versi per la pagina di Franchetti (*Verso l'aurora*).

²³ La composizione non è pertanto inclusa nel *Catalogue* di Dieter Schickling (vedi nota 1).

²⁴ Ad eccezione, ovviamente, del latino delle composizioni sacre.

²⁵ Gustavo Gabriel Otero-Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina. Junio-agosto de 1905*, Buenos Aires, Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 2006.

²⁶ Vedi Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, Ghezzeno (PI), Felici, 2008, pp. 213–214, e Gustavo Gabriel Otero-Daniel Varacalli Costas, *An unknown page by Puccini: «Dios y Patria» (God and Homeland)*, disponibile online (assieme ad altra documentazione) nel Bollettino 2006 del Centro studi «Giacomo Puccini» (<http://www.puccini.it/bollettino/finooal06.htm>).

Puccini: Torre del Lago – Chiatri – Abetone», fitto di domande alle quali Puccini rispose ora diligentemente, ora con una certa frettosità, la sera del 29 novembre. Il questionario si concludeva con l'invito a comporre «una riga di musica» sul proverbio «casa mia, casa mia, per piccina che tu sia, tu mi sembri una badia». Puccini si applicò a **Casa mia, casa mia** SC 79 di malavoglia, come dimostra nell'autografo la trasandatezza nella sottoposizione alle note del testo (che è stato necessario correggere). L'esito non lo convinse: «Caro Edoardo, io ti consiglio di darlo al cestino. Stasera non ero in arteria,²⁷ e tu mi hai forzato a questa altra cosa che dichiaro non mia». È comunque significativo che, nella fretta, Puccini sia ricorso a uno dei suoi tipici ostinati armonici, che lo accompagnarono lungo tutta la carriera compositiva.

Carattere di ipnotico ostinato ha anche **Sogno d'or** SC 82, una seconda ninna-nanna (dopo *E l'uccellino*) che potrebbe essere definita uno studio su un'unica sonorità. Composta nel novembre 1912, fu pubblicata sul fascicolo di Natale-Capodanno di «Noi e il mondo», «rivista mensile de *La Tribuna*».²⁸ La rivista non lesinò gli encomi: «Giacomo Puccini, il glorioso musicista italiano, ha voluto cortesemente riserbare a *Noi e il Mondo* [...] una deliziosa melodia in cui son tutta la grazia e tutt'il fascino della sua arte squisita e sapiente». L'autore dei versi, Carlo Marsili, era il figlio della sorella di Puccini Nitteti (1854–1928), ed è verosimile che la collaborazione per *Sogno d'or* facesse parte di una strategia dell'influente zio per ottenere al nipote un contratto come librettista con Ricordi. La musica della ninna-nanna non andrà dispersa: in uno dei suoi autoimprestiti più felici, Puccini ne farà la base del brindisi concertato dell'atto II de *La rondine* («Bevo al tuo fresco sorriso»).

Morire? SC 89 è l'apporto di Puccini a un album di musica (dedicato alla Regina italiana Elena di Savoia) pubblicato da Ricordi tra il 1917 e il '18 per raccogliere fondi a favore della Croce Rossa Italiana, che dal 1915 era impegnata a fronteggiare le conseguenze della guerra. Era in buona compagnia: tra coloro che vi avevano contribuito, Boito, Franchetti, Giordano, Leoncavallo, Mascagni e Zandonai. Se per *Canto d'anime* era stato naturale coinvolgere Illica, il testo per questo *Andantino* fu fornito da Giuseppe Adami, in questo momento librettista de *La rondine* e *Il tabarro*. E, come già *Sogno d'or*, anche la musica di *Morire?* si sarebbe ritagliata un posto nella partitura della *Rondine*, sia pure provvisorio: nella seconda versione (Teatro Massimo di Palermo, aprile 1920), infatti, Ruggero apparirà in scena su queste note (romanza «Parigi! È la città dei desideri»).

L'ultimo titolo del catalogo dei *Canti*, **l'Inno a Roma** SC 90, riannoda qualcuno dei fili fin qui intrecciati da Puccini. Se *Morire?* partecipava delle inquietudini della guerra, *l'Inno a Roma* doveva cantare la vittoria: i versi dell'ode (una celebrazione esaltata di «Roma divina» e della «pace [...] latina») erano stati scritti nella primavera del 1918 dal poeta Fausto Salvadori (1870–1929), sull'onda dei successi militari italiani, e ora occorre un compositore di prestigio. Dopo qualche esitazione (Mascagni? un pubblico concorso?), nel febbraio del 1919, il sindaco di Roma (principe Prospero Colonna) aveva investito Puccini del compito di metterli in musica. L'idea del sindaco era quella di un inno intonato da un imponente coro di bambini delle scuole elementari romane sul Palatino. Puccini non fu entusiasta della prospettiva di un nuovo *himno escolar* (dopo *Dios y Patria*), soprattutto per via della «tirannia della tes-

situra»;²⁹ nondimeno, si mise al lavoro. Non contento dei versi, ottenne un testo più conciso e il 26 marzo la composizione del suo nuovo inno (dopo quello a *Diana*, con il quale è stato a lungo confuso) era finita. Quel giorno stesso, la definiva alla moglie Elvira «una bella porcheria».³⁰ La *première* fu fissata per il 21 aprile (data presunta della fondazione di Roma), affidata a circa 4000 esecutori nei giardini di Villa Umberto (gli scolari erano rinforzati da giovani studenti, da 500 soldati e dal coro del Teatro Costanzi; l'accompagnamento pianistico di Puccini era stato arrangiato dal valente Alessandro Vessella per la banda municipale e gli ottoni militari). L'esito fu disastroso: il maltempo spazzò via la folla e uno sciopero mandò all'aria anche la prevista seconda esecuzione al coperto. Qualche giorno più tardi, Puccini ribadiva a Domenico Alaleona (apparentemente impegnato ad orchestrare il «disgraziato inno», oltre che ad insegnarlo a una corale di fanciulli) di preferire «la rude e marziale accompagnatura bandistica», «poiché [l'*Inno*] è nato per quel genere di suoni».³¹ L'iniziativa andò in porto solo il primo giugno, e fu coronata dal successo. A pubblicare la composizione fu non Tito Ricordi (che lo rifiutò), bensì il rivale Sonzogno, e solo nel 1923, con la dedica «A Sua Altezza Reale la Principessa Jolanda di Savoia», che prese a cuore le sorti dell'inno. Durante l'era fascista, *l'Inno a Roma* godette di una certa popolarità, fu arrangiato per diversi organici e venne perfino tradotto in tedesco.

La romanza italiana da salotto non ha mai goduto di una buona reputazione, e solo di recente ha cominciato ad essere indagata *iuxta propria principia*.³² Durante l'ultimo tratto della vita di Puccini, fu stigmatizzata con particolare violenza dai musicisti e critici della cosiddetta 'generazione dell'Ottanta': bollata come un genere convenzionale, sostanzialmente disertato dai grandi operisti, lontanissimo dalle tradizioni del *Lied* tedesco o della *mélodie* francese, ossia da una scrittura musicale espressiva e piena d'immaginazione, che reagisce come un sismografo alle sollecitazioni della grande poesia europea. Per dirla con Ildebrando Pizzetti, la romanza si sarebbe nutrita per decenni di facili «strofette simmetriche» infarcite di «sentimentalismo» (a volte appositamente commissionate), il cui unico scopo era quello di offrire un puntello ad una «melodia preformata, in periodi [a loro volta] simmetrici e di frasi simmetriche».³³

Indubbiamente è in questa tradizione screditata che affondano le loro radici i primi *Canti* di Puccini. Lo dimostra già la scelta, dopo il sentimentalismo delle strofe di *A te*, delle *Melodie per Canto* di Ghislanzoni, di chiara matrice librettistica – secondo le parole programmatiche dell'introduzione, «umili

²⁷ Gioco di parole su 'essere in vena'.

²⁸ Lo sappiamo grazie a Julian Budden, che individuò per primo questa edizione e la pubblicò in facsimile nel programma di sala de *La rondine*, Teatro alla Scala di Milano, 1994, pp. 58–60.

²⁹ Lettera a Don Prospero da Torre del Lago, 23 marzo 1919 (citata in Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, cit., p. 128).

³⁰ Lettera da Torre del Lago, 26 marzo 1919 (*Carteggi pucciniani*, cit., 751, p. 483).

³¹ Lettere da Torre del Lago, 25 e 27 aprile 1919, in *Carteggio Giacomo Puccini – Domenico Alaleona (1919–1924)*, a cura di Mariella Busnelli, «Quaderni pucciniani», 2, 1985, pp. 217–30: 220–21.

³² Si veda ad esempio *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, E.D.T., 2002.

³³ Ildebrando Pizzetti, *La lirica vocale da camera*, in *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1924, pp. 167 e segg.; Id., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Flli Treves, 1914, pp. 272 e segg. (cfr. Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, Torino, E.D.T., 1996, pp. 65 e segg.).

versi» pensati «per fecondare delle sublimi melodie», secondo «la strada antica».³⁴ E, in seguito, Puccini si rivolgerà ripetutamente ai suoi librettisti del momento – si pensi alle «piccole [...] strofe» senz'impegno chieste ad Illica.

V'è tuttavia almeno una significativa eccezione, *Terra e mare*. E soprattutto, Puccini non ha potuto dimenticare di essere Puccini: nonostante il tiepido interesse del compositore per la musica vocale da camera, i *Canti* tradiscono spesso – nell'insieme e nel dettaglio – la mano del loro artefice. Accade così che dal *Salve Regina a Morire?*, gli «umili versi» di questa raccolta abbiano fecondato pagine musicali che – se non «sublimi» – sono certamente memorabili.

Licenziando questa edizione dei *Canti*, il mio primo ringraziamento va a Michele Girardi, che ha avviato il lavoro, e alla Carus, che ha sostenuto il progetto con grande pazienza. Sono grato inoltre a Dieter Schickling e a Fabrizio della Seta per i loro suggerimenti e segnalazioni, così come a Giulio Battelli, Daniele Carnini, Antonella D'Ovidio, Stefano Panzeri, Maurizio Pera e mio padre Giancarlo per l'aiuto che mi hanno prestato in diverse forme e circostanze. Desidero ringraziare anche tutte le biblioteche e i privati che hanno messo a disposizione riproduzioni delle fonti, così come l'Istituto Musicale «Luigi Boccherini» e il proprietario dell'autografo del *Salve Regina* per l'autorizzazione a pubblicare i facsimili (oltre che – nel caso del *Salve Regina* – per aver acconsentito alla prima edizione di questa versione). Infine, Hans Ryschawy è stato più che un consulente editoriale – un interlocutore fondamentale, senza il quale questa edizione sarebbe oggi molto diversa.

Como, febbraio 2010

Riccardo Pecci

³⁴ Antonio Ghislanzoni *Melodie per Canto*, Milano, Perussia e Quadrio, 1881, p. 11. La poesia del *Salve Regina*, ad esempio, si iscrive chiaramente in quel filone melodrammatico di invocazioni alla Vergine che va da *La forza del destino* di Verdi alla *Gioconda* di Ponchielli.

Foreword

Puccini's output in the field of vocal music with piano is small, smaller indeed than Rossini's, Bellini's, Donizetti's or Verdi's: only 11 such compositions were published during Puccini's lifetime, often within the short-lived pages of a periodical. Counting the unpublished pieces, the total number is only sixteen. On the other hand, the period in which they were composed is quite lengthy, since it encompasses the end of the seventies or early eighties of the nineteenth century to 1919, and therefore it spans almost the entire career of the master from Lucca. His modest output for voice and piano is not so amazing if we take into consideration these facts: the first number in the chronological catalog of Puccini's works¹ is an orchestral prelude (*Preludio a orchestra* SC 1), and in 1883 Puccini chose to undertake a *Capriccio sinfonico* (SC 55),² rather than a vocal composition, to obtain his diploma from the "Regio Conservatorio di Musica" in Milan; as soon as he finished his studies, he was hailed as the leading figure among the "distinguished symphonists" who, according to the polemical critic Francesco D'Arcais, were stubbornly brought up within the environment of the *Scapigliatura*, the artistic movement which dominated the Conservatory, posing a serious risk to the Italian *melodramma*.³ The orchestra is therefore Puccini's most enduring passion, which will soon merge with his passion for opera.⁴ And, just as with the orchestral music, the interest of this collection of vocal music lies to a great extent in the close relationship between these unfamiliar, smaller works and some (very familiar) pages from Puccini's operas. Self-borrowing plays a role in the majority of these *Canti* – already the spiteful pamphlet by Fausto Torrefranca chided Puccini for his "rehashes."⁵ Thus, as is the case with the *Preludio sinfonico* SC 32⁶ and the above-mentioned *Capriccio sinfonico*, the *Canti* are a workshop in which Puccini can test a range of musical materials he will later reuse in *Le Villi*, *Edgar*, *La bohème*, and other operas.

At the end of the eighties, Michael Kaye drew attention to this "minor" Puccini as a whole, disseminating among musicians and musicologists the *corpus* of the complete songs then known.⁷ Among Kaye's merits is a critical assessment of this *corpus*: he reconstructs the origin of each work and pursues its traces in Puccini's operatic production. For a current update of his reconstruction one should now consult Dieter Schickling's catalog,⁸ which also duly guides the reader through the relevant bibliographic references. Our edition carefully re-examines all of the currently available sources of the *Canti*, and in addition tries to offer a correct rendering of the poetic texts (which in this edition are also published separately from the music, following the foreword). In particular, in comparison with the well-known collection of *The Unknown Puccini*, the reader will find some compositions which were not included in Kaye's edition (*Sogno d'or* SC 82, and a composition which was unknown until 2006, *Dios y Patria*), as well as the final version of *Ad una morta!* SC 41 and, most importantly, a previously unknown version of *Salve Regina* SC 39, which resurfaced unexpectedly at the end of 2008, that sets to music both strophes of Ghislanzoni's poem.

Puccini's first attempt in the genre for voice and piano is rather obscure: we know practically nothing about **A te** SC 8, the composition that begins the series and probably still belongs to Puccini's years of training in Lucca. Unpublished until Kaye's edition, it has not yet been possible to identify the au-

thor of the poem. The autograph (which Puccini later presented to the "Istituto Pacini," now "Luigi Boccherini") is difficult to read and bears clear indications of a still immature craftsmanship. Even the title *A te*, which seems to have been cancelled by a faint stroke, is doubtful.

The close relationship to Puccini's operas (specifically, *Le villi*, *Edgar* and *La bohème*) already begins with the following three songs (SC 39, 40 e 41), written during the course of his studies in Milan. Up to now, the compositions have been attributed to the first half of 1883; they are settings of three *Melodie per Canto* written by Antonio Ghislanzoni (1824–1893), the librettist of *Aida*. Puccini is likely to have met him thanks to the mediation of Amilcare Ponchielli, Puccini's teacher.⁹

The poem of the **Salve Regina** SC 39 was first published in the second edition of the *Melodie* (Emilio Quadrio, 1882); until recent times, this *Largo religioso* (accompanied by harmonium, or even simply by the piano) was known solely in the form handed down by an autograph preserved (in photocopy) in the "Istituto Boccherini." Already in this form, the music of the *Salve* could be easily recognized in the finale of the first part of *Le Villi* (Nr. 5 *Pregghiera*). Nevertheless, at the end of 2008 it was possible to consult a later autograph manuscript of the *Salve* which until then was unknown, and which was put up for auction during the *Asta Bolaffi Ambassador Autografi e documenti storici* (Torino, 10 December 2008) and at present belongs to a private collection. This unpublished, ampler version is dated 6 November 1882 and therefore brings forward the period of composition of the *Salve*; in the middle of the B section – which is thoroughly new, and fits the second strophe by Ghislanzoni – a further musical idea appears, that will also find its way into the above-mentioned *Pregghiera* from *Le Villi* ("Sia propizio").

Storiella d'amore SC 40 sets to music the verses of *Noi leggevamo insieme*, a poem based on the tale of Paolo and Francesca's adulterous kiss (from Dante's *Inferno*, V, lines

¹ Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003 (= SC).

² Both available in critical editions in Carus's catalogue: SC 1, edited by Michele Girardi (Carus 16.204), SC 55, edited by Dieter Schickling (Carus 16.205).

³ Francesco D'Arcais, "L'eredità di Rossini", *La Nuova Antologia*, XVII/10, 15 October 1879, pp. 727–28 (see Antonio Rostagno, "Ouverture e dramma negli anni Settanta: il caso della sinfonia di 'Aida,'" *Studi verdiani*, 14, 1999, pp. 11–50: 13).

⁴ Michael Elphinstone, "Le villi, Edgar, and the 'Symphonic Element,'" in *The Puccini Companion*, edited by William Weaver and Simonetta Puccini, New York-London, Norton, 1994, pp. 61–110.

⁵ *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912. As a starting point on this issue see Michele Girardi, *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 9ff. ("A Reservoir of Inspiration").

⁶ Recently published in a critical edition by Carus (edited by Michele Girardi, Carus 16.206).

⁷ Michael Kaye, *The Unknown Puccini: A historical perspective on the songs, including little-known music from "Edgar" and "La Rondine," with complete music for voice and piano*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1987.

⁸ See footnote 1.

⁹ Puccini also set a fourth poem from the same collection (*Melanconia* SC 38), however today we know only the few measures of it that were quoted by Karl Gustav Fellerer (*Giacomo Puccini*, Potsdam, Athenaeon, 1937, p. 20).

127–138). Also set to music by Ponchielli,¹⁰ it is the only song from Ghislanzoni's *Melodie* which was published in Puccini's lifetime (1883, the same year in *La Musica Popolare*, a magazine owned by Ricordi's rival, Sonzogno). The typical Puccinian "little woman" is already found among these notes – every listener grasps in the melody a foreshadowing of the *Allegretto moderato* from "Mi chiamano Mimi" (*Bohème*, Act I, particularly of the motive associated with "Non vado sempre a messa"), and perhaps a hint of "Non la sospiri la nostra casetta" (*Tosca*, I), with their rondo forms included; someone will even realize that the *Lento* will end in the terzetto of Tigrana, Edgar and Frank from Act III of *Edgar*.¹¹

The poem of **Ad una morta!** SC 41 was also already included in the first edition of the *Melodie*.¹² As for the *Salve Regina*, our edition of *Ad una morta!* is based on a source not employed by Kaye in 1987, who then made use exclusively of sketches to prepare his edition:¹³ this source (41.C.1: a copy of the autograph, which is lost) finally enabled us to offer a complete score of the *romanza* (which Puccini orchestrated, even though only fragments of this version survive).¹⁴ In this case too, the self-borrowings are significant: some measures will resurface in the *Villi* music (in Roberto's "Torna ai felici di," from Nr. 9 *Scena drammatica-romanza*), while the section in major will be skillfully disguised as the dancing theme of the scherzo-like section from the *Capriccio sinfonico*, ultimately assuming its original form in the coda again, played by the oboe alone, *legatissimo e pianissimo*;¹⁵ finally, from the *Capriccio* this music will migrate to the *Villi* and *Edgar* scores (the duet Fidelia-Edgar from the fourth act, which was later eliminated).

On 10 June 1883 Puccini began work on **Mentia l'avviso** SC 54, his piece for the final examination for graduation from the Milan Conservatory in the category of "Ideale" (that is, "freestyle" composition). The operatic "scena ed aria" that had been submitted to him came from *La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna ricuperata* by Felice Romani (1788–1865), a libretto set to music by Saverio Mercadante, among others („Gran Teatro La Fenice," Venice, Carnival season of 1840). An interesting feature of the drafts (SC 54.A.1) is that some indications suggest Puccini considered orchestrating the piece. *Mentia l'avviso* remained unpublished until 1979,¹⁶ and must be regarded as one of the most famous and obvious Puccinian self-borrowings: the melody of Gusmano's aria („È la notte che mi reca") will become that of "Donna non vidi mai" (*Manon Lescaut*, I).

Five years separate these juvenilia from the following song, **Sole e amore** SC 63, completed (as the sung text itself oddly tells us) "on the 1 March 1888." Meanwhile, the success of *Le villi* (1884) had launched the little master from Lucca – welcomed in Giulio Ricordi's team – into an operatic career: shortly before *Sole e amore* was printed in December 1888 on the pages of the supplement to the "periodico artistico-musicale" *Paganini* (founded in Genoa), the full score of *Edgar* had been delivered to Puccini's editor. The same issue of the periodical included a piano piece by a slightly older composer from Lucca, Alfredo Catalani: *A sera*. The text of *Sole e amore* is anonymous (perhaps by Puccini himself), and it seems to hint at the very famous *Mattinata* written by Giosue Carducci (a sonnet from his *Rime nuove*). It is probably the most celebrated Puccini song, whose success is due partly to his reuse of this music as the basis of the quartet of Act III of *La bohème* („Addio

dolce svegliare alla mattina"). In 1906 the autograph will be dedicated to Francesco Paolo Tosti (1846–1916) with the meaningful words "this first embryo of *Bohème*."

Another leap in time brings us to September–October 1896, when Puccini – who had already left *Manon Lescaut* and *Bohème* behind – composed **Avanti, Urania!** SC 68. As was often the case with the *Canti*, the ode originates from a promise given to a friend, and dispatched as usual with great delay: in this case, the occasion provided by the acquisition, the year before, of a Scottish-built screw steamer (rechristened *Urania*) by the Marchese Carlo Ginori-Lisci (1851–1905), a well-to-do industrialist, a manufacturer of porcelain and a senator-to-be. The promise could not be avoided: the Marchese, as Puccini's neighbor in Torre del Lago and owner of vast estates, had proved to be very generous to the musician, with his passion for hunting, so that he also earned the dedication to *Bohème*. The poem was written by another friend of the Marchese, the Tuscan poet Renato Fucini (1843–1921). Even though no precise examples of self-borrowing can be singled out, *Avanti, Urania!* begins with one of the most recognizable melodic *clichés* used by Puccini, linked subsequently to characters such as Mimi, Sharpless, Butterfly: the dissonant use of the seventh degree, that bends (directly or indirectly) to the sixth degree. Specifically, its intervals bring Cio-Cio-San's theme to mind,¹⁷ their setting in this *Allegro spigliato* announces rather Pinkerton and the adventurism of a "vagabond yankee" ("Dovunque al mondo," "Ma dà vita"): the aggressive contour of the steamer *Urania* mingles with that of *Madama Butterfly's* warship.

Puccini and Ginori-Lisci's shared passion for coots and snipes will soon find musical expression in the **Inno a Diana** SC 70, composed in December 1897 on a poem by the Neapolitan poet and artist (and a passionate hunter himself) Carlo Abeni-accar. It was published the following January in the "issue-present" 1898 of *Sant'Uberto*, a "weekly sport magazine" run by Abeniaccar himself, which, in addition to hunting, reported on "horse-racing – navigation – cycling – pigeon or trapshooting – target-shooting – fencing – gymnastics, etc." In the same issue, a facetious article by the editor ("Puccineide") introduced the *Inno a Diana* to his readers as "a first bond of fraternity, good will and love among the Italian

¹⁰ Ponchielli retained the original title: *Noi leggevamo insieme*, "romanza per canto e pianoforte" op. 51. Since Ponchielli died in 1886 the *romanza* was published posthumously in 1889 among the *Composizioni inedite per canto con accompagnamento di pianoforte* op. 47 (see Licia Sirch, *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1989, pp. 346, 350).

¹¹ Francesco Cesari, *Gli "Edgar" di Giacomo Puccini*, Tesi di laurea, Università degli studi di Venezia, 1994, p. 692.

¹² Unlike what was believed until now (see Dieter Schickling, *Catalogue*, op. cit., p. 102).

¹³ Kaye convinced himself that the song had been probably left incomplete by Puccini (Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, op. cit., p. 222).

¹⁴ See SC 41.A.3–6.

¹⁵ It must be said that, as far as we know, the chronological order of *Capriccio* and *Ad una morta!* could even be reversed (see Julian Budden, *Puccini. His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 32 and 36).

¹⁶ When it was edited by Pietro Spada and printed by Elkan-Vogel as *Scena lirica – Mentia all'avviso* [sic].

¹⁷ This is especially the case in the version of the first edition of the vocal score of *Madama Butterfly* (SC 74.E.1: see Dieter Schickling, "Puccini's Work in Progress. The so-called Versions of 'Madama Butterfly,'" *Music and Letters*, LXXIX/4, 1998, pp. 527–37).

hunters": the aspiration to write the "national anthem of hunters" is clear from Puccini's words,¹⁸ and this is corroborated by the dedication of the edition Venturini, 1899 [„to the Italian hunters"]. The motif of "Gloria a te, se alle notti silenti" seems to foreshadow the style of a "Marian litany" in the *Regina Virginum* sung in *Suor Angelica*.

The starting point for **E l'uccellino** SC 71 was a tragedy that took place in Puccini's circle in Lucca: the sudden death, in November 1897, of the physician Guglielmo Lippi, a young husband who did not survive long enough to be present for the birth of his son. The child was given the name of his father; Alfredo Caselli (1865–1921), who was the close friend of Puccini and also a main figure in the artistic and intellectual life of Lucca, took care of him with special fervor. An unusually active Puccini initially asked the poet Giovanni Pascoli to compose an epigraph for Lippi's tombstone, and then Renato Fucini (who had already worked with Puccini on *Avanti, Urania!*) to write some lines of poetry to be set to music. These efforts resulted in a tender cradle song for the orphan, which was composed in February 1899 and published by Ricordi with the dedication "to the little child Memmo [i.e., his nickname] Lippi." During the following decades, *E l'uccellino* was often included in song recitals, being reprinted, translated (into English and German) and also scored for small orchestra.

The first song that Puccini composed and had published in the twentieth century is **Terra e mare** SC 73. It was commissioned by Edoardo de Fonseca for the 1902 issue of his *Novissima*, an "annual album of arts and letters," launched just the previous year, that aimed at gathering the best Italian artists of the time (writers, poets, composers, illustrators) to contribute to each issue, which each year was dedicated to a specific theme. The ambitious enterprise had been very well received by the Italian press, which had praised the first issue of this national artistic parade. The theme of the 1902 issue was "the sea," and in addition to Puccini the composers asked by Fonseca to contribute included Umberto Giordano (1867–1948) and Alberto Franchetti (1860–1942). The poem was supplied to Puccini by Enrico Panzacchi (1840–1904), poet, art historian and music critic, whose writings on Wagner were especially influential.¹⁹ The musical texture of *Terra e mare* displays great care, comparable to that of the *Lied* or *mélodie* traditions: in light of the specific situation, Puccini's zeal in fulfilling this engagement is quite understandable.

"It sings, it speaks, as only human beings should be able to do": with this incredulous and excited statement the phonograph was welcomed with its inventor Edison as for the first time they entered the foyer of the "Teatro alla Scala" in 1889.²⁰ Puccini does not seem to have shared this enthusiasm towards the opportunities offered by music recording. In 1903, however, when he was trying to lend a faithful Japanese color to the score of *Madama Butterfly*, Puccini approached Alfred Michaelis of the Gramophone Company, requesting that recordings of Japanese folk music be sent to him with the utmost speed.²¹ In return, Puccini was asked to compose a song "expressly for the Gramophone": This request had also been presented to Mascagni, Franchetti, Giordano and Leoncavallo. The latter complied by writing the renowned *Mattinata*. Puccini signed the agreement unwillingly, and as compensation he demanded one thousand discs of his own choice. Nevertheless Michaelis did not receive his **Canto d'anime** SC 75 before the spring of 1904. The atmosphere of

listlessness which surrounded the composition of this "pagina d'album" is disclosed by correspondence between Puccini and Luigi Illica (who at the moment was working on the libretto of *Butterfly*). With the following eloquent instructions Puccini asked Illica to provide him a poem to set to music: "prepare short, bold, or languid stanzas [...], it's not expedient to give too much to somebody who pays so badly."²² Puccini wrote *Canto d'anime* with Caruso in mind, yet it was recorded by the soprano Ida Giacomelli in 1907. Text and music of this "pagina d'album" were printed by the Gramophone Company itself, but only to establish the copyright by depositing the printed material at the prefecture in Milan. While the music of the outer sections suggested to somebody Rinuccio's "stornello" from *Gianni Schicchi* („Firenze è come un albero fiorito"), the middle section, on the other hand, is immersed in the world of *Madama Butterfly* (in particular, mm. 15–16, with their unusual progression of major six-four chords, seem to quote almost literally the chord pattern of "ieri son salita tutta sola in secreto alla Missione," from Act I; the reintroduction of the recapitulation in b. 19 has the drive of the corresponding passage of "Dovunque al mondo," etc.).

A recent addition to Puccini's catalog of vocal music with keyboard is **Dios y Patria**,²³ the only composition in his entire output in which he set to music a poem in a foreign language (Spanish).²⁴ It dates back to Puccini's stay in Buenos Aires in 1905. In May 2006 it was performed where it had been composed (the "salón Dorado" of the "Casa de la Cultura" in Buenos Aires), on the occasion of the ceremony launching the book that reconstructs Puccini's travel to Argentina, written by two Argentine scholars.²⁵ The same newspaper that had invited Puccini to visit Argentina between June and August 1905, *La Prensa* of Buenos Aires, also suggested the composer set an "himno escolar" (school hymn) that was swollen with patriotic rhetoric. It was written by the Italian Mattia (Matías) Calandrelli (Salerno, 1845 – Buenos Aires, 1919),²⁶ a major figure in Argentina at that historic moment, where he

¹⁸ It's confirmed by an equally facetious letter sent by Puccini dated Roma, 29 November 1897, published in the magazine: "[...] I read the *Inno* and I found it well rhythmized; yet I would have preferred that the concepts had been more cynegetic [cynegetics is the technique of hunting with dogs] and less vague. In spite of this it will be apt to be set to music, and this will happen very soon, that is when, in a few days, I'll be, quiet, in Milan. The style will be so easy that the *Inno* will be easily performed even by the dogs ... of the hunters [...]" signed "il suo aff.mo G. Puccini" ("Beccacie ed Inni," *Sant'Uberto. Rassegna settimanale di sport*, 1/19, 2 December 1897).

¹⁹ See Adriana Guarneri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, especially pp. 68ff.

²⁰ "Edison e il fonografo," *Il teatro illustrato*, IX/105, September 1889.

²¹ There was a close precedent: Michaelis had supplied Umberto Giordano with Russian choruses for *Siberia*. The genesis of *Canto d'anime* is reconstructed with plenty of details and documentation in Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, op. cit., pp. 93–105.

²² *Carteggi pucciniani*, edited by Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, footnote 1 to No. 346. Illica also wrote the lines for Franchetti (*Verso l'aurora*).

²³ The composition is therefore not included in Dieter Schickling's *Catalogue* (see footnote 1).

²⁴ With the obvious exception of Latin in the sacred compositions.

²⁵ Gustavo Gabriel Otero-Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina. Junio-agosto de 1905*, Buenos Aires, Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 2006.

²⁶ See Dieter Schickling, *Giacomo Puccini: Biographie*, Stuttgart, Carus-Verlag, 2007, pp. 202–203, and Gustavo Gabriel Otero-Daniel Varacalli Costas, *An unknown page by Puccini: "Dios y Patria" (God and Homeland)*, available online (together with further documentation) in the Bulletin 2006 of the Centro studi "Giacomo Puccini" (<http://www.puccini.it/bollettino/finaal06.htm>).

had been championing a pedagogic renewal since 1871, in accord with the President Domingo Faustino Sarmiento. The autograph bears the date of August 3rd, while *La Prensa* first published *Dios y Patria* on August 15th (with a partial facsimile reproduction of the autograph), when Puccini had already left Buenos Aires for Montevideo. The comparative difficulty of the melody may help to explain why a hymn associated with such a prestigious name fell so quickly into oblivion.

The same Edoardo de Fonseca who had wrung *Terra e mare* from Puccini resurfaced again at the end of 1908: this time his request concerned the magazine *La casa* (i. e., "The House"). De Fonseca sent Puccini a questionnaire entitled "The Three Houses of Giacomo Puccini: Torre del Lago – Chiatari – Abetone," crammed with questions to which the composer replied now carefully, then a bit hastily, on the evening of 29 November. The questionnaire ended with the demand of "a line of music" on the Italian adage "My home, my home, though you may be very small, you seem like an abbey to me" (equivalent to the English saying "Be it ever so humble, there's no place like home"). Puccini reluctantly applied himself to **Casa mia, casa mia** SC 79, as the careless underlay of the syllables in the autograph clearly discloses (which has been rectified in the present edition). The result failed to persuade him: "Dear Edoardo, I suggest you throw it into the wastebasket. Tonight I wasn't *in arteria* [lit. "in artery"],²⁷ and you have forced me to this other thing that I declare is not mine." It is anyhow meaningful that, in his haste, Puccini resorted to one of his characteristic harmonic *ostinati* that accompanied him throughout his career.

A hypnotic ostinato is featured in **Sogno d'or** SC 82 as well, a second lullaby (after *E l'uccellino*) that could be defined as an *étude* on a single sonority. Composed in November 1912, it was published in the holiday issue Christmas-New Year of *Noi e il mondo*, "monthly review of *La Tribuna*."²⁸ The magazine did not spare its praises: "Giacomo Puccini, the glorious Italian composer, kindly wanted to reserve for *Noi e il Mondo* [...] a delightful melody in which there is all of the grace and all of the charm of his exquisite and competent artistry." The author of the verses, Carlo Marsili, was the son of Puccini's sister Nitteti (1854–1928), and their work together on *Sogno d'or* is likely to have been part of a strategy plotted by the influential uncle to provide his nephew with a contract with Ricordi as a librettist. The music of this lullaby will not be wasted: it will become one of Puccini's most successful self-borrowings, as the basis of the "drinking" concertato in Act II of *La rondine* („Bevo al tuo fresco sorriso”).

Morire? SC 89 is Puccini's contribution to an album of music (dedicated to Queen Elena di Savoia) which was published by Ricordi between 1917 and 1918 to raise funds for the benefit of the Italian Red Cross, which since 1915 had been obligated to help the victims of the war. Puccini was in good company: among the contributors were Boito, Franchetti, Giordano, Leoncavallo, Mascagni and Zandonai. If for *Canto d'anime* Puccini had spontaneously involved Illica, the poem for this *Andantino* was supplied by Giuseppe Adami, who at that time was writing the libretti for both *La rondine* and *Il tabarro*. As with *Sogno d'or*, the music of *Morire?* will find its place in the score of *La rondine*, even though only temporarily, as well: in the second version (Teatro Massimo of Palermo, April 1920), Ruggero makes his first entrance on the stage singing these notes (the *romanza* "Parigi! È la città dei desideri").

The last piece of Puccini's catalog of vocal music with piano, the **Inno a Roma** SC 90, ties together some of the threads Puccini has spun up to this point. Thus, while *Morire?* shared the anxieties of war, the *Inno a Roma* was meant instead to exalt victory: the verses of the ode (an excited celebration of "Divine Rome" and of the "Latin [...] peace") had been written during the spring of 1918 by the poet Fausto Salvadori (1870–1929) in the wake of the successes of the Italian army, and now a prestigious composer was needed. After some hesitations (Mascagni? A public competition for composers?), in February 1919 the mayor of Rome (Prince Prospero Colonna) asked Puccini to compose the music. The mayor's idea was that of a hymn sung on the Palatino by an imposing chorus of children attending Roman elementary schools. Puccini was not very enthusiastic about the prospect of a new *himno escolar* (after *Dios y Patria*), above all because of the "tyranny of the tessitura;"²⁹ nevertheless he set about his work. He disliked the verses, and he was given a briefer text. On 26 March the composition of his new *Inno* (after that a *Diana*, with which it has been confused for a long time) was completed. On the same day, he described it to his wife Elvira as "a fine piece of rubbish."³⁰ The premiere was planned for 21 April (the date on which Rome was supposedly founded), entrusted to some 4,000 performers on the grounds of the Villa Umberto (the schoolboys were reinforced by young students, 500 soldiers and the chorus of the Teatro Costanzi; the piano accompaniment written by Puccini had been arranged by the skillful Alessandro Vessella for the municipal band and military brass). The outcome was a true disaster: bad weather scattered the crowd and furthermore, a strike prevented the scheduled second performance planned for indoors. Some days later, Puccini wrote to Domenico Alaleona (who seemingly was busy with the orchestration of the "ill-starred hymn," as well as teaching it to a children's choir) that he liked "the rough and martial band scoring" better, "since [the *Inno*] is made for this type of sounds."³¹ The enterprise was accomplished only on 1 June, and was crowned with success. It was not Tito Ricordi who would publish the composition (he refused it), but his rival Sonzogno, and that did not occur until 1923, with the dedication "To Her Royal Highness the Princess Jolanda di Savoia," who took the fate of the hymn to heart. During the Fascist era the *Inno a Roma* was quite popular, it arranged for different scorings and the words were even translated into German.

The Italian *romanza da salotto* (salon "romanza") never enjoyed a good reputation, and only in recent times it has begun to be studied according to its own rules.³² During the last period of Puccini's life they were sharply criticized with considerable vehemence by musicians and critics of the so-called

²⁷ A pun on the Italian idiom "to be *in vena*" (lit. "in vein"), which means "to feel like doing something, to be in the mood."

²⁸ Julian Budden discovered and published a facsimile reproduction of this edition in the program book to *La rondine*, Teatro alla Scala, Milan, 1994, pp. 58–60.

²⁹ Letter to Don Prospero from Torre del Lago, 23 March 1919 (quoted in Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, op. cit., p. 128).

³⁰ Letter from Torre del Lago, 26 March 1919 (*Carteggi pucciniani*, op. cit., 751, p. 483).

³¹ Letters from Torre del Lago, 25 and 27 April 1919, "Carteggio Giacomo Puccini – Domenico Alaleona (1919–1924)," edited by Mariella Busnelli, *Quaderni pucciniani*, 2, 1985, pp. 217–30: 220–21.

³² See, for example, *La romanza italiana da salotto*, edited by Francesco Sanvitale, Torino, E.D.T., 2002.

generazione dell'Ottanta (i.e., the generation born around 1880). Branded as a conventional genre – far from the traditions of the German *Lied* or the French *mélodie*, that is, from a musical writing both expressive and full of imagination, responding with tremendous sensitivity to the great European poetry – it was practically deserted by the great opera composers. As Ildebrando Pizzetti put it, for decades the *romanza* had fed on superficial “little symmetrical strophes” (sometimes commissioned deliberately), crammed with “sentimentalism”; their only cause was to support a “pre-shaped melody, in periods and phrases [that are] symmetrical [in their turn].”³³

No doubt Puccini's early *Canti* are rooted in this discredited tradition, as the choice of sentimental verses for *A te* and Ghislanzoni's *Melodie per Canto* show. According to the manifesto-like foreword, the latter are intended as “unpretentious verses [...] to fertilize sublime melodies,” in accordance with “the old way.”³⁴ Later Puccini would turn repeatedly to the current librettist he was working with: think of the “short [...] stanzas” he asked Illica to jot down for *Canto d'anime*.

Nonetheless, there is at least the significant exception of *Terra e mare*. And naturally, Puccini remained Puccini. Notwithstanding his half-hearted interest in chamber vocal music, the *Canti* often betray – as a whole or in detail – the hand of their author. Thus, from *Salve Regina* to *Morire?* the “unpretentious verses” of this collection have fertilized musical pages that are – if not “sublime” – without a doubt memorable.

As this edition of the *Canti* is sent to print, the editor wishes first of all to thank Michele Girardi, who began the work on this edition, and Carus-Verlag, which has continuously supported the project with great patience. He is grateful also to Dieter Schickling and Fabrizio della Seta for their suggestions, as well as those who have helped him on several occasions: Giulio Battelli, Daniele Carnini, Antonella D'Ovidio, Stefano Panzeri, Maurizio Pera and his father Giancarlo Pecci. The editor would also like to thank all of the libraries and individuals who placed reproductions of the sources at our disposal, as well as the Istituto Musicale „Luigi Boccherini” and the owner of the newly discovered *Salve Regina* autograph for allowing us to reproduce the facsimiles (the latter also for granting his permission to publish the work in its present form). Finally, Hans Ryschawy of the Carus editorial staff has proven much more than a collaborator – without his active participation this edition would look much different.

Como, February 2010

Riccardo Pecci

Zu den gesungenen Texten

Nota sui testi cantati

Concerning the singing texts

Die auf S. 19ff. wiedergegebenen Texte der Werke folgen im Wortlaut prinzipiell Puccinis Fassungen. Hingegen erfolgte die metrische Untergliederung der Texte sowie die Ergänzung der bei Puccini nur sehr spärlich vorhandenen Interpunktion nach Möglichkeit nach den literarischen Vorlagen oder anderen Quellen bzw. wurde bei deren Fehlen vom Herausgeber vorgenommen (siehe dazu und für sonstige Eingriffe den Kritischen Bericht dieser Ausgabe, dort besonders die Quellen T bei jedem der *Canti*).

I testi poetici riprodotti sulle pagine 19ff. corrispondono ai testi effettivamente intonati da Puccini. La loro organizzazione metrica e la punteggiatura – della quale Puccini fa un uso sporadico – sono desunte invece da fonti indipendenti quando disponibili, oppure sono state suggerite dall'editore (sulla questione si veda il Critico Bericht di questa edizione, e in particolare, la sezione T dei singoli *Canti*).

As a matter of principle the texts reproduced beginning on page 19ff. follow the versions set by Puccini. On the other hand, their metrical subdivision as well as punctuation – often lacking in Puccini's manuscripts – were either added based on their literary models or, in their absence, were added by the editor wherever necessary (on this subject and other editorial additions, see the Critical Report, especially source T for each *Canto*).

³³ Ildebrando Pizzetti, “La lirica vocale da camera,” in *Intermezzi critici*, Florence, Vallecchi, 1924, pp. 167ff.; Id., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milan, F.lli Treves, 1914, pp. 272ff. (see Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, Turin, E.D.T., 1996, pp. 65ff.).

³⁴ Antonio Ghislanzoni, *Melodie per Canto*, Milan, Perussia and Quadrio, 1881, p. 11. The poem of *Salve Regina*, for example, is obviously influenced by that series of operatic invocations to the Virgin that range from Verdi's *La forza del destino* to Ponchielli's *Gioconda*.

Texte / testi / texts

1. A te SC 8

Oh! quanto t'amo e quanto
in me forte è il desio
di stringerti al cor mio,
di farti palpitar.

Da te così lontano
io soffro, soffro assai,
né pace io trovo mai
perché troppo è l'amor.

O mia vittoria, o mio tesoro,
o bene mio, o mio sol pensiero,
e dammi un bacio e il mondo intiero,
e mi farai tosto obbliar.

anonym

2. Salve Regina SC 39

Salve, del ciel regina,
madre degli infelici,
stella del mar divin[a],
dall'immortal fulgor;
tu accogli e benedici
d'ogni sventura il pianto,
d'un sguardo tuo fai santo
ogni terreno amor.

Te, nella veglia bruna,
noma il fanciul gemendo,
te, nella rea fortuna,
invoca il pio nocchier.
Tu sull'abisso orrendo
il disperato arresti,
e di splendor celesti
irradii il suo pensier.

Antonio Ghislanzoni

3. Storiella d'amore SC 40

Noi leggevamo insieme
un giorno per diletto
una gentile istoria
piena di mesti amor;

E senz'alcun sospetto
ella sedeami a lato,
sul libro avventurato
intenta il guardo e il cor.

Noi leggevamo insieme, ah!

L'onda dei suoi capelli
il volto a me lambia,
eco alla voce mia
faceano i suoi sospir.

Gli occhi dal libro alzando
nel suo celeste viso,
io vidi in un sorriso
riflesso il mio desir.

La bella mano al core
strinsi di gioia ansante...
né più leggemma avante...
e cadde il libro al suol.

Noi leggevamo insieme, ah!

Un lungo, ardente bacio
congiunse i labbri aneli,
e ad ignorati cieli
l'alme spiegaro il vol.

Antonio Ghislanzoni

An dich

Oh, wie liebe ich dich,
wie stark ist in mir der Wunsch,
dich an mein Herz zu drücken,
dein Herz klopfen zu machen.

Von dir so weit entfernt,
leide ich sehr,
finde niemals Ruhe,
weil die Liebe zu groß ist.

Oh meine Siegesgöttin, oh mein Schatz,
oh mein Lieb, oh mein einziger Gedanke,
gib mir einen Kuss, und die ganze Welt
wirst du mich bald vergessen machen.

Heil dir, Königin

Heil dir, Himmelskönigin,
Mutter der Unglücklichen,
göttlicher Stern des Meeres
von unsterblichem Glanz.
Du nimmst dich der Tränen
allen Unglücks an und segnest sie,
mit einem Blick heiligst du
alle irdische Liebe.

Dich ruft der kleine stöhnende Junge
in seinem nächtlichen dunklen Erwachen,
dich fleht der fromme Steuermann
im widrigen Schicksale an.
Du gibst dem Verzweifelten Halt
am Rande des schrecklichen Abgrunds
und erleuchtest seine Gedanken
mit himmlischem Glanz.

Kleine Liebesgeschichte

Zum Vergnügen lasen wir
eines Tages
eine nette Geschichte
voller unglücklicher Liebe,

und ohne allen Argwohn
setzte sie sich mir zur Seite,
den Blick und das Herz
auf das schicksalhafte Buch fixiert.

Wir lasen gemeinsam, ach!

Die Wellen ihres Haares
streiften mein Gesicht,
Echo meiner Stimme
waren ihre Seufzer.

Die Augen vom Buch aufhebend,
sah ich in einem Lächeln
auf ihrem himmlischen Gesicht
mein Verlangen widergespiegelt.

Die schöne Hand drückte ich vor Freude
fiebernd ans Herz,
wir lasen nicht weiter,
das Buch fiel auf den Boden.

Wir lasen zusammen, ach!

Ein langer, heißer Kuss
vereinigte die verlangenden Lippen,
und zum Flug in unbekannte Sphären
breiteten sich die Seelen aus.

To You

Oh, how much I love you,
and how strong is my desire
to clasp you to my heart,
making yours palpitate.

So far away from you,
I suffer greatly,
never finding peace
because this love is too much.

O my victory, my treasure,
O my beloved, my only thought,
give me a kiss and you will make me
quickly forget the whole world.

Hail, Queen

Hail, Queen of Heaven,
Mother of unhappy souls,
the ocean's divine star,
of everlasting splendor.
You take and bless
the tears shed by all unfortunates,
with a glance you sanctify
all earthly love.

The groaning little boy is calling you
in his dark vigil,
the pious pilot pleads to you
in his adverse fate.
You give the hopeless man a hold
on the edge of the horrible abyss,
and illuminate his thoughts
with heavenly splendor.

A Little Love Story

One day we amused ourselves
by reading together
a delightful story
all about dolorous love,

and completely unsuspecting,
she sat beside me,
her eyes and her heart fixed
on the fateful storybook.

We were reading together, ah!

The waves in her hair
brushed my face,
and my voice found an echo,
an echo in her sighs.

Raising my eyes from the book,
I saw in a smile
on her heavenly face
the reflection of my desire.

Bursting with joy,
I pressed her pretty hand to my heart,
we read no longer,
and the book fell to the ground.

We were reading together, ah!

A long, burning kiss
united our yearning lips
and our souls winged their way
to heavens unknown.

4. Ad una morta! SC 41

Spirto gentil, dal carcere
terreno assunto ai cieli,
in qual astro ti celi,
ove t'aggiri tu?

Saper vorrei qual sia
la forma tua novella,
saper se in ciel sei bella
qual eri un dì quaggiù;

Saper vorrei se gli angeli
dell'amor tuo consoli,
se per siderei voli
i vanni Iddio ti diè.

Ah! dimmi almen se assorta
dei cieli ai gaudii immensi,
a me talor ripensi
com'io ripenso a te!

Antonio Ghislanzoni

5. Mentia l'avviso SC 54

Mentia l'avviso... Eppur d'Ausena è questa
l'angusta valle... e qui fatal dimora
mi presagiva la segreta voce
che turba da più notti
il mio riposo.

Tu cui nomar non oso,
funesta donna, dall'avel risorta
per mio supplizio un'altra volta ancora
promettesti vedermi... e in rio momento.

Ah! chi geme?... M'inganno... è l'onda,
[è il vento].

È la notte che mi reca
le sue larve, i suoi timori,
che gli accenti punitivi
del rimorso udir mi fa.

Felice Romani

6. Sole e amore SC 63

Il sole allegramente
batte ai tuoi vetri,
amor pian pian
batte al tuo cuore
e l'uno e l'altro chiama.
Il sole dice: "O dormente
mostrati che sei bella!"
dice l'amor: "Sorella,
col tuo primo pensiero
pensa a chi t'ama!"

Al Paganini. G. Puccini.
anonym

7. Avanti, Urania! SC 68

Io non ho l'ali, eppur quando dal molo
lancio la prora al mar,
fermi gli alcioni sul potente volo
si librano a guardar.

Io non ho pinne, eppur quando i marosi
niun legno osa affrontar,
trepidando, gli squali ardimentosi
mi guardano passar!

Simile al mio signor,
mite d'aspetto quanto è forte in cuor,
le fiamme ho anch'io nel petto,
anch'io di spazio,
anch'io di gloria ho smania...
Avanti, Urania!

Renato Fucini

An eine Tote!

Liebenswürdiger Geist, aus dem irdischen
Gefängnis in den Himmel aufgenommen,
in welchem Gestirn verbirgst du dich,
wo wandelst du?

Wissen möchte ich,
was deine neue Gestalt ist,
wissen, ob du im Himmel ebenso schön bist,
wie du es einst hier unten warst,

wissen möchte ich, ob du die Engel
über deine Liebe tröstest,
ob für die Sternenflüge
Gott dir Schwingen gab.

Oh, sag mir wenigstens, ob du,
vom Himmel den ewigen Freuden zugeteilt,
dich manchmal meiner erinnerst,
so wie ich an dich denke.

Es log die Nachricht

Es log die Nachricht – und doch ist dies das
enge Tal von Ausena – hier hat mir die
geheime Stimme, die seit vielen Nächten
meine Ruhe stört, verhängnisvolle
Wohnung verkündet.

Du, deren Namen ich nicht zu nennen
wage, unheilvolle Frau, vom Grab erweckt,
versprachst du auf mein Bitten hin noch
einmal, mich zu sehen –
und in einem bösen Moment.

Ach, wer stöhnt? Ich täusche mich – es ist
die Welle, es ist der Wind.

Es ist die Nacht, die mir ihre Gespenster,
ihre Ängste bringt,
die mich anklagende Worte
der Reue hören lässt.

Sonne und Liebe

Die Sonne klopft fröhlich
an deine Fenster,
Liebe klopft leise,
leise an dein Herz
und beide rufen.

Die Sonne sagt: „Oh Schläferin,
zeig dich, da du doch schön bist“,
die Liebe sagt: „Schwester,
mit deinem ersten Gedanken
denke an den, der ich liebt!“
Für [die Zeitschrift] Paganini. G. Puccini.

Vorwärts, Urania!

Ich habe keine Flügel, und doch halten die
Möwen in ihrem schwungvollen Flug inne,
wenn ich den Bug von der Mole aufs Meer
lenke, um mir schwebend zuzuschauen.

Ich habe keine Flossen, und doch sehen
mir die kühnen Haie bangend zu, wenn ich
vorbei komme, wo kein Ruder den
Sturzwellen zu trotzen wagt!

Ähnlich meinem Herrn,
so sanft im Antlitz wie stark im Herzen,
habe auch ich Flammen in der Brust,
auch ich Verlangen nach Weite,
habe auch ich Begierde nach Ruhm.
Vorwärts, Urania!

To a Deceased Lady

Noble spirit, carried to heaven
from this earthly prison,
which star is hiding you,
whither are you traveling?

I would like to know
what new form you have taken,
and whether you are as lovely in heaven
as you were once on earth;

I would like to know if you bring the angels
solace with your love,
if God gave you wings
for flights amid the stars.

Oh, tell me, now that you share
the boundless joys of heaven,
if you think of me sometimes,
as I think of you!

The Report was False

The report was false ... yet this is the nar-
row valley of Ausena ... where the fateful
dwelling was foretold by that secret voice
which has disturbed my rest on so many
nights.

You whom I dare not name,
baleful lady, awakened from the grave,
you promised at my bidding
to see me once more ...
and in an evil moment.

Ah! who is groaning? I am mistaken ... it is
the wave, it is the wind.

It is the night that brings me
its phantoms, its fears,
that makes me hear
the chastening accents of remorse.

Sun and Love

The sun beats merrily
on your windows,
love beats gently,
gently at your heart
and both of them are calling.
The sun says: "O sleeper,
show yourself in your beauty!"
Love says: "Sister,
with your first thought
think of him who loves you!"

For [the journal] Paganini. G. Puccini.

Onwards, Urania!

I have no wings, yet when I turn my bow
from the mole out to sea,
the halcyons pause in their great flight,
hovering to watch me.

I have no fins, yet the bold sharks
watch fearfully, when I pass by,
where no oar dare brave
the raging seas!

Like my master,
as mild-mannered as he is stout-hearted,
I too have fire in my chest,
I too want space,
I too desire glory.
Onwards, Urania!

8. Inno a Diana SC 70

Gloria a te, se alle notti silenti
offri, o Cinzia, i bei raggi all'amor,
gloria a te, se ai meriggi cocenti
tempri, o Diana, dei forti il valor.

Sui tuoi baldi e fedeli seguaci
veglia sempre con l'occhio divin;
tu li guida alle imprese più audaci,
li sorreggi nell'aspro cammin.

Dalle vette dell'Alpi nevose
fino ai lidi del siculo mar;
per i campi e le selve più ombrose,
dove amavi le fiere incontrar;

Sovra i laghi, ove baciano l'onda
le corolle di candidi fior,
giunga a te, come un'eco gioconda,
questo fervido canto d'amor!

Carlo Abeni

9. E l'uccellino SC 71

E l'uccellino canta sulla fronda:
"Dormi tranquillo, boccuccia d'amore:
piegala giù quella testina bionda,
della tua mamma posala sul cuore".

E l'uccellino canta su quel ramo:
"Tante cosine belle imparerai,
ma se vorrai conoscer quant'io t'amo,
nessuno al mondo potrà dirlo mai!"

E l'uccellino canta al ciel sereno:
"Dormi, tesoro mio, qui sul mio seno".

Renato Fucini

10. Terra e mare SC 73

I pioppi, curvati dal vento,
rimuggiano in lungo filare.
Dal buio, tra il sonno, li sento
e sogno la voce del mar.

E sogno la voce profonda
dai placidi ritmi possenti;
mi guardan, specchiate dall'onda,
le stelle nel cielo fulgenti.

Ma il vento più forte tempesta
de' pioppi nel lungo filare.
Dal sonno giocondo mi desta...
Lontana è la voce del mar!

Enrico Panzacchi

11. Canto d'anime SC 75

Fuggon gli anni, gli inganni e le chimere,
cadon recisi i fiori e le speranze,
in vane e tormentose disianze
svaniscon le mie brevi primavere;

Ma vive e canta ancora forte e solo
nelle notti del cuore un ideale,
siccome in alta notte siderale
inneggia solitario l'usignolo.

Canta, canta ideal tu solo forte
e dalle brume audace eleva il vol
lassù, a sfidar l'oblio, l'odio, la morte,
dove non son tenèbre e tutto è sol!

Luigi Illica

Hymne an Diana

Ruhm sei dir, wenn in den stillen Nächten
du, Cynthia¹, der Liebe die schönen
Strahlen gibst.
Ruhm sei dir, wenn du, Diana, am heißen
Mittag den Mut der Starken mäßigst.

Über dein kühnes und treues Gefolge
wache immer mit göttlichem Auge;
leite sie zu den kühnsten Unternehmungen,
stütze sie auf dem rauen Weg!

Von den verschneiten Gipfeln der Alpen
bis zu den Gestaden des sikulischen² Meeres;
über die Felder und durch die schattigsten
Wälder, wo du es liebtest, den Bestien zu
begegnen;

über den Seen, wo Kronen aus schneeweiß
Blüten die Welle küssen,
erreiche dich wie ein heiteres Echo dieser
inbrünstige Gesang der Liebe!

(¹ Cynthia: der Mond; ² sikulisch: sizilianisch)

Und das Vöglein

Und das Vöglein singt auf dem Zweig:
Schlafe ruhig, Mündchen der Liebe,
neige dein blondes Köpfchen,
lege es deiner Mutter ans Herz.

Und das Vöglein singt auf jenem Zweig:
So viele schöne Dinge wirst du lernen,
aber wenn du wissen willst,
wie sehr ich dich liebe, wird niemand auf
der Welt es je dir sagen können.

Und das Vöglein singt unter dem heiteren
Himmel: „Schlaf, mein Schatz, hier an mei-
ner Brust“.

Land und Meer

Die Pappeln, vom Winde gebeugt,
brausen wieder in langer Reihe.
Im Dunklen, im Schlaf höre ich sie
und träume von der Stimme des Meeres.

Und ich träume von der tiefen Stimme
mit ihren ruhigen, mächtigen Rhythmen;
in den Wellen gespiegelt sehen mich die
funkelnden Sterne des Himmels an.

Aber der Wind stürmt lauter
in der langen Reihe der Pappeln,
weckt mich aus dem heiteren Schlaf ...
weit weg ist die Stimme des Meeres!

Gesang der Seelen

Es fliehen die Jahre, die Täuschungen, die
Hirngespinnste, es fallen die Blumen und die
Hoffnungen gebrochen in hohle und quäl-
ende Sehnsüchte, es verfliegen meine kur-
zen Lenze.

Aber es lebt und singt noch stark und einsam
in den Nächten ein Herzensideal,
so wie in tiefer Sternennacht
die Nachtigall einsam jubiliert.

Singe kräftig, du einziges Ideal, und von den
Nebeln schwing dich kühn empor, um dem
Vergessen, dem Hass, dem Tod zu trotzen,
wo keine Finsternis, wo nur Sonne ist!

Hymn to Diana

Be praised, Cynthia,¹
when in quiet nights
you give to love your lovely rays.
Be praised, Diana, for tempering
the valor of the strong in the midday heat.

Over your bold and loyal following
always watch with a godlike eye;
lead them to most daring feats,
sustain them on the rugged path!

From the snowy peaks of the Alps
to the shores of the Sicilian sea;
over fields and through shadiest woods
where you liked to encounter the beasts;

over lakes, where petals of snow-white
blossoms kiss the waves,
may there reach you, as a joyful echo,
this fervent song of love!

(¹ Cynthia: the moon)

And The Little Bird

And the little bird sings upon the bough:
sleep in peace, little Cupid's mouth,
turn your fair little head,
place it upon your mother's heart.

And the little bird sings upon that bough:
you will learn so many fine things,
but should you want to know
how much I love you, nobody on earth
will be able to tell you!

And the little bird sings in the clear sky:
"sleep, my darling, here on my breast."

Land and Sea

The poplars, bent by the wind,
rustle in their long row.
I hear them in the dark, in my sleep,
and dream of the voice of the sea.

And I dream of that low voice
with its tranquil, potent rhythms;
while reflected in the waves,
the twinkling stars in the sky regard me.

But the wind blusters more loudly
amid the long row of poplars,
waking me from my pleasant sleep ...
far away is the voice of the sea!

Song of Souls

The years fly past, the deceptions and
fancies, the flowers and hopes are dashed,
in vain and tormenting longings
my brief springtimes melt away.

But there still sings, strong and lonely,
an ideal in the nights of my soul,
just as deep in the starry night
the nightingale sings joyfully all alone.

Sing out loud, my only ideal,
and raise yourself boldly out of the mists,
defying oblivion, hatred and death,
where no darkness is, but only the sun!

12. Dios y Patria

1. Un nimbo de gloria,
de luz y de flores,
en estos albores
de mi juventud.
Corone las sienas
de vírgenes almas:
merecen las palmas
candor y virtud.

La Patria y Dios
me han dado el ser,
mente y saber
en galardón!
La Patria y Dios
cumple adorar.
En el altar
del corazón.

2. La niña estudiosa,
en ansia inocente,
cultiva la mente
con férvido amor.
Capullo de rosa
al mundo se asoma,
esparce su aroma,
su gracia y candor.

La Patria y Dios...

3. Hoy risa y ternura
y madre mañana,
más, madre espartana
de temple viril.
Muy pronto á la Patria,
sus hijos ofrenda
la más bella prenda
de su alma gentil.

La Patria y Dios...

4. Los niños emulan
la fuerza y la gloria
que graba en la historia
el patrio valor;
y padres un día
de fuertes varones
en sus corazones
infundan valor.

La Patria y Dios...

5. La raza, la fama,
la antigua pujanza,
la fé, la esperanza,
su culto tendrán;
y en tiempos cercanos,
más bellos y amenos
felices serenos
los días serán.

La Patria y Dios...
Matías Calandrelli

La patria e Dio

1. Un'aureola di gloria
di luce e di fiori
in questi albori
di mia giovinezza
cinga le tempie
di vergini anime:
meritano il plauso
candore e virtù.

La patria e Dio
mi han dato in premio la vita,
la mente e il sapere!

La patria e Dio
son da adorare
sull'altare
del cuore.

2. La fanciulla studiosa
in innocente ansia
coltiva la mente
con fervido amore.
Bocciolo di rosa,
al mondo si affaccia,
diffonde il suo aroma,
la grazia e il candore.

La patria e Dio...

3. Oggi risa e tenerezza
e madre domani
e ancor madre severa
di tempra virile.
Molto presto alla patria
i suoi figli offre
il più bell'abito
della sua anima gentile.

La patria e Dio...

4. I fanciulli imitano
la forza e la gloria
che imprime alla storia
il patrio coraggio;
e, un giorno padri
di forti giovani,
nei lor cuori
infondano valore.

La patria e Dio...

5. La razza, la fama,
l'antico impeto,
la fede, la speranza,
avranno un loro culto;
e in tempi prossimi
più belli ed ameni
felici e sereni
i giorni saranno.

La patria e Dio...
Traduzione: Stefano Panzeri

Gott und Vaterland

Ein Nimbus von Ruhm,
von Licht und Blumen
in jener Morgendämmerung
meiner Jugend
bekränze die Schläfen der
Seelen von Jungfrauen:
Unschuld und Tugend
verdienen Beifall.

Das Vaterland und Gott
haben mir das Sein geschenkt.
Verstand und Wissen
als Auszeichnung.
Das Vaterland und Gott
sind zu verehren
auf dem Altar
des Herzens.

Das fleißige Mädchen
pflegt den Verstand
mit inbrünstiger Liebe
in unschuldiger Sehnsucht.
Eine Rosenknospe
zeigt sich der Welt,
versprengt ihren Duft,
ihre Anmut und Unschuld.

Das Vaterland und Gott ...

Heute Lachen und Zärtlichkeit,
morgen Mutter,
mehr noch: spartanische Mutter
von entschlossenem Wagemut.
Bereitwilligst bietet sie
dem Vaterland ihre Söhne,
das schönste Pfand
ihrer edlen Seele.

Das Vaterland und Gott ...

Die Buben eifern
der Kraft und dem Ruhm nach,
die das Vaterland als Tapferkeit
in die Geschichte einmeißelt;
und eines Tages flößen
Väter von kräftigen Söhnen
ihren Herzen
Tapferkeit ein.

Das Vaterland und Gott ...

Das Volk, der Ruhm,
der alte Elan,
der Glaube, die Hoffnung,
breiten ihren Kult aus;
und in nahen Zeiten
werden die Tage
schöner und angenehmer,
froher und heiterer sein.

Das Vaterland und Gott ...

God and Country

A cloud of glory,
of light and flowers,
in that dawn
of my youth
crowns the temples
of virgin souls:
purity and virtue
deserve rewards.

My country and God
have given me being,
understanding and knowledge
bring me laurels.
My country and God
are to worship
on the altar
of the heart.

A diligent girl
in her innocent longing
pursues understanding
with ardent love.
A budding rose
shows itself to the world,
scattering its perfume,
its grace and purity.

My country and God ...

Laughing and tender today,
and tomorrow a mother,
indeed, a stern mother,
firmly resolved.
Most readily she offers
her sons to her country –
the loveliest gift
her noble soul can offer.

My country and God ...

The children strive for
that power and glory
which the country will engrave
in the annals as valor;
and from mighty scions
one day their fathers
will draw valor
within their hearts.

My country and God ...

The race, the renown,
the ancient vigor,
faith and hope
will spread their cult;
and in the near future,
days will be
more lovely and pleasant,
happy and blissful.

My country and God ...

13. Casa mia, casa mia SC 79

Casa mia, casa mia,
per piccina che tu sia,
tu mi sembri una badia.

anonym (nach einem Sprichwort)

14. Sogno d'or SC 82

Bimbo, mio bimbo d'amor,
mentre tu dormi così
un angiol santo si parte lontan
per incontrarsi con te
sul candido origlier.
E t'avvolge di fiabe in un vol,
e ti narra di fate e tesori!
Bimbo d'amor, ecco il sogno d'or!

Carlo Marsili

15. Inno a Roma SC 90

Roma divina, a te sul Campidoglio
dove eterno verdeggia il sacro alloro,
a te, nostra fortezza e nostro orgoglio,
ascende il coro.

Salve, Dea Roma! Ti sfavilla in fronte
il sol che nasce sulla nuova Storia.
Fulgida in arme, all'ultimo orizzonte,
sta la Vittoria.

Sole che sorgi libero e giocondo,
sul Colle nostro i tuoi cavalli doma:
tu non vedrai nessuna cosa al mondo
maggior di Roma.

Per tutto il cielo è un volo di bandiere
e la pace del mondo oggi è latina.
Il tricolore canta sul cantiere,
su l'officina.

Madre di messi e di lanosi armenti;
d'opere schiette e di pensose scuole,
tornano alle tue case i reggimenti
e sorge il sole.

Sole che sorgi libero e giocondo...

Fausto Salvatori

16. Morire? SC 89

Morire?... E chi lo sa qual è la vita!
Questa che s'apre luminosa e schietta
ai fascini, agli amori, alle speranze,
o quella che in rinuncie s'è assopita?

È la semplicità timida e queta
che si tramanda come ammonimento
come un segreto di virtù segreta
perché ognuno raggiunga la sua mèta,

O non piuttosto il vivo balenare
di sogni nuovi sovra sogni stanchi,
e la pace travolta e l'inesausta
fede d'avere per desiderare?

Ecco... io non lo so, ma voi che siete
all'altra sponda sulla riva immensa
ove fiorisce il fiore della vita
son certo lo saprete.

Giuseppe Adami

Mein Haus, mein Haus

Mein Haus, mein Haus,
so klein du auch bist,
erscheinst du mir wie eine Abtei.

Goldener Traum

Mein Kind, mein liebes Kind,
während du so schläfst,
fliegt ein heiliger Engel weit weg,
um sich mit dir auf dem schneeweißen
Kopfkissen zu treffen.
Und hüllt dich im Flug in Märchen ein
und erzählt dir von Feen und Schätzen!
Mein liebes Kind, da kommt der goldene
Traum!

Hymnus an Rom

Göttliches Rom, zu dir auf das Kapitol,
wo der heilige Lorbeer ewig grünt,
zu dir, unsere Festung und unser Stolz,
steige der Chor hinauf.

Heil dir, Göttin Rom! Dir funkelt auf der Stirn
die Sonne, die der neuen Ära geboren wird.
Funkelnd in Waffen bis zum entferntesten
Horizont steht der Sieg.

Sonne, die du frei und heiter aufgehst,
zügle deine Pferde auf unserem Hügel,
du wirst auf der ganzen Welt nichts sehen,
was größer ist als Rom.

Über den ganzen Himmel fliegen die Fahnen,
der Friede der Welt ist heute latinisch.
Die [ital.] Trikolore singt auf der Baustelle,
auf der Werkstatt.

Mutter von Ernten und Wollherden,
von echten Werken und denkenden Schulen,
deine Regimenter kehren zu deinen
Häusern zurück, und die Sonne geht auf.

Sonne, die du frei und heiter aufgehst ...

Sterben?

Sterben? Aber wer weiß, was Leben ist!
Dieses, das sich hell und rein den Reizen,
der Liebe, der Hoffnung öffnet, oder jenes,
das im Verzicht eingeschlummert ist?

Ist es die schüchterne und ruhige Einfalt,
die wie eine Ermahnung weitergegeben
wird, wie ein Geheimnis geheimer Tugend,
damit ein jeder sein Ziel erreiche,

oder vielmehr das lebendige Blitzen
neuer Träume über müden Träumen,
der Friede hinweggefegt, das unerschöpfte
Vertrauen zu besitzen, um zu wünschen?

Ich weiß es nicht, aber ich bin sicher, dass
ihr es wisst, die ihr auf der anderen Seite
am unermesslichen Ufer seid, wo die
Blume des Lebens blüht.

Übersetzungen: Klaus Müller (†)

House of Mine

House of mine, house of mine,
small as you are,
you seem to me an abbey.

Golden Dream

Child, my beloved child,
while you are sleeping
a holy angel flies far
to meet you on your pure
white pillow.
And in flight it wraps you in fables
and tells you of fairies and treasure!
Beloved child, there comes that golden
dream!

Hymn to Rome

Divine Rome, to you on the Capitol
where the sacred laurel is eternally green,
to you, our fortress and pride,
this chorus is raised.

Hail, goddess Rome! There sparkles
on your brow that sun where the new era
will be born. Glinting on arms to the
farthest horizon is victory.

Sun, free and bright at your rising,
rein in your horses on our Hill:
you will see nothing in the whole world
greater than Rome.

Banners are fluttering all across the sky,
peace in the world is Latin today.
The tricolor sings at the building site,
at the workshop.

Mother of harvests and of woolly flocks,
of honest labor and learned thought,
your regiments return to your houses,
and the sun rises.

Sun, free and bright at your rising ...

Dying?

Dying?... and who knows what life is!
This one, opening luminous and pure,
to the snares, to love and hopes,
or that one drowsing in renunciation?

Is it simplicity, fearful and quiet,
that is passed on like a warning,
like a secret of covert virtue,
so that each may reach his goal,

or more the vivid flashes
of new dreams over weary ones,
with peace overturned and possessing
the inexhaustible faith to make a wish?

Truly I cannot tell, but you, being
over the other side on the vast shore
where life's flower is in bloom,
I am sure you will know.

Translations: Peter Palmer

N IV 1a
~~Adagio~~ *andante* A te Panay ~~...~~ *Tibi*

The image shows a handwritten musical score on aged, slightly stained paper. At the top left, it is labeled 'N IV 1a'. The title 'A te Panay' is written in a cursive hand, with 'A te' circled in pencil and 'Panay' crossed out with a horizontal line. To the right, the word 'Tibi' is written and also crossed out. The tempo is marked 'andante'. The score consists of three systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with a large 'X' drawn over a section of the piano part. The text 'hol. quater in a quarto.' is written above the vocal line in the third system. The paper shows signs of use, including erasures and scribbles throughout the score.

Abb. 1: Giacomo Puccini, A te SC 8, erste Notenseite der autographen Partitur. Die zahlreichen Korrekturen und Alternativversionen sind Ausdruck der Unsicherheit des Komponisten bei diesem Werk. In der nur teilweise entzifferbaren und wieder gestrichenen Überschrift „Adagio – A te [Rest fraglich:] [...] Tibi [?]“ ist auch der Titel „A te“ des Werkes durchgestrichen.

Quelle: Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signatur N IV 1a

3

Allegretto

Te nella ve-gia bruna somai' fannid de

con forza

leggero

men- to Te full' abissu arventu

differendo ad un' volta

Rall.

28. plausor celesti de-

Larghetto

ra die il propusier ma' il po pen

Abb. 2: *Salve Regina* SC 39, dritte Notenseite des Autographs der erst jüngst aufgetauchten zweistrophigen Fassung (T. 35–48). Die Seite vermittelt einen Eindruck von den Schwierigkeiten, die bei der Erstellung der vorliegenden Ausgabe zu lösen waren. Die Singstimme ist im Sopranschlüssel zu lesen. Beim Übergang des letzten Taktes der ersten Akkolade zur zweiten Akkolade fehlt in der Singstimme die Textsilbe „-ciul“, die in der Edition kursiv als Ergänzung des Herausgebers gekennzeichnet ist.
Quelle: Privatbesitz

1. A te

SC 8

Giacomo Puccini
1858–1924

Text: anonym

Andante

Pianoforte

pp

6

12

17 Canto

Oh! quan-to t'a-r

me for-te è il de-si - - o,

22

- - o di strin-ger-ti al cor mi - - o, di far-ti pal-pi -

*, ** Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critic

© 2010 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 5.301

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Riccardo Pecci

27

tar, di strin-ger-ti al cor mi - o, di far - ti pal-pi - tar.

32

Da te co-sì lon - ta - no io sof - fro, sof - fro as - sa - i, né pa-ce :

37

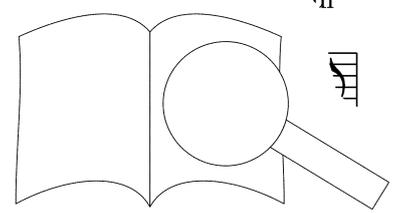
ma - i per - ché trop-po è l'a - mor. — - - to

42

in me for-te è il de - si de - si - - o di strin-ger-ti al cor

47

far-ti pal-pi - tar, di strin-ger-ti



* Siehe T. 21 / See m. 21

52

far - ti pal-pi - tar. Da te co - sì lon - ta - no io sof - fro, sof - fro as-

57

sa - i, né pa-ce io tro-vo ma - i per - ché trop-po è l'a - mo

62

Più mosso

trop - po è l'a - mor. O mia vit - to - ro, o be-ne

67

mio, o mi - o sol - mi un ba-cio e il mon - do in - tie - ro, e mi fa -

72

- bli - ar, e dam-mi un ba-cio e il mo - ni fa -

75

rai to-sto ob - bli - ar. O mia vit - to-ri - a, o mio te - so - ro, o be-ne

79

mio, o mi-o sol pen - sie - ro, e dam-mi un ba-cio e il mon - do in - tie - ro, e m' -

83

rai to-sto ob-bli - ar. E dam-mi un ba - ci on aer,

89

e mi fa - rai to ar, ob - - bli - -

95

- - bli - - - - ar

*, ** Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

2. Salve Regina

SC 39

Text: Antonio Ghislanzoni
1824-1893

Largo religioso

Pianoforte
o
Armonio

legato
p

6

10 Canto

p dolce

Sal - ve, sal - ve dei - ciel re -

15

gi - na, ma de - fe - li - - ci,

18

mar di - vin, stel - la del mar mor - tal ful -

rall.

21

gor, sal - ve! Tu ac - cog - li e be - ne - di - ci

25

d'o - gni sven - tu - ra il pian - to, ah! d'un sguar - do tu - o fai

28

san - to, d'u - no sguar - do tuo fai san - - to

31

re - - no a - mor.

rall. rit. 3

35 **Ani:**

ve - glia bru - na, no - ma il fan - ciul - lo, il fan

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report
Carus 5.301

39 *con forza* *declamato* *declamato*

te, nel-la rea for - tu - na, in - vo-ca il pio noc-chier. _____ Tu sul-l'a-bis - so or-ren- do il

sostenuto

42 *dolce* **Animato come prima**

di-spe-ra-to ar-re - sti, ar - re - sti, e di spl _____ ir-

con 8va

dim. *p* *rall.* *rall. rit.*

46 **Largamente** *ff*

ra-dii il suo pen-sier, e di splen-dor ce - le-s _____ en - sier.

8va *rall.* *ff* *rall.*

50 *pp*

rall. *mezzo*

59 **I° Tempo**

Sal - - ve, sal - ve del ciel, del ciel re - gi - na,

63

ma - dre de - gli in - fe - li - - ci, stel - la del mar di - vi - no

67

mar, dal' im - mor - tal ful - gor, stel - la al - l'im - mor - tal ful -

accel. *pp*

71

*** rit. *ppp*

*, **, *** Zur Platzierung der Gabeln siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / Concerning the placement of the crescendo and decrescendo markings, see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

3. Storiella d'amore

SC 40

Text: Antonio Ghislanzoni

Andantino mosso

Pianoforte

p con semplicità

5

pp cresc. dim. *pp*

9

cresc. rit. *pp*

13 Canto

1. Noi leg-ge-va-mo in - un gior-no per-di -
2. Gli oc-chi dal li-bre al - nel suo-ce-le-ste -

16

u-na gen-ti-le i-sto-ria - ti a -
io vi-di in un sor-ri-so - le -

20 *allarg.*

mor, u - na gen - ti - le i - sto - - ri - a pie - na di me - sti a -
 sir, io vi - di in un sor - ri - - so ri - fles - so il mio de -

pp *mf* *cresc.* *rit.* *pp*

24 *allarg.*

mor; e sen - z' al - cun so - spet - to el -
 sir. La bel - la ma - no al co - re st:

p *cresc.* *cresc.*

28 *con anima* *stent.* *p a tempo*

a - mi a la - to, sul li - bro - ten - ta il guar - do e il cor, sul
 - - ia an - san - te... né piú ' cad - de il li - bro al suol, né

rit. *affrett.* *p*

31 *rit.* *ten.* *a tempo* *p*

- to in - ten - ta il guar - do e il cor. leg - ge -
 an - te... e cad - de il li - bro al suol. re -

allarg. *rit.* *ten.*

allarg.

34

va - mo in - sie - me, ah! Ah!
 va - mo in - sie - me, ah! Ah!

cresc. allarg.

I° Tempo

37

con slancio

L'on - da dei suoi ca - pel - - li il vol - to
 Un lun-go ar-den - te ba - - - cio con - giun -

40

affrett. molto.

rall.

bi - - a, il
 ne - - li, cr

bi - - a,
 ori a - ne - - li,

rall.

43

e - co al - la vo - ce mi - - e - co fa -
 e ad i - gno - ra - ti - - cie - - l' - me spie -

f *pp*

47 *rall. molto* *a tempo*

ce - a - no i suoi so - spir. L'on - da dei suoi ca - pel - li
 ga-ro, spie-ga-ro il vol. Un lun-go ar-den - te ba - cio

rall. molto *p a tempo*

51

il vol - to a me lam - bi - - a, e - co al - la vo
 con - giun-se i lab - bri a - ne - - li, e ad i - gno.

54 *rall.*

mi - - a, fa - ce - a - no i
 cie - - li l'al - me spie.

rall. *f*

57

Fine

pp

4. Ad una morta!

SC 41

Text: Antonio Ghislanzoni

Adagio

20

per se in ciel sei bel - - la qual e-ri un dì quag- giù; _____

pp rit.

24

sa - per vo

I° Tempo

rit. rall.

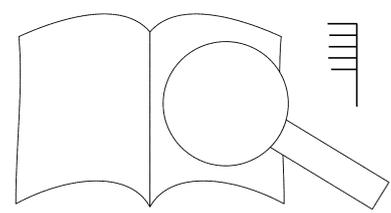
28

gli an-ge-li _____ del-l'a-mor tuo co- se per si-

ff

32

a - de - re - i vo - li van - ni Id - dio ti diè, _____ i van - ni Id - col canto



5. Mentia l'avviso

SC 54

Text: Felice Romani

1788–1865

Melodram *La solitaria delle Asturie*,
ossia *La Spagna ricuperata*

Larghetto lento

Pianoforte

Musical score for piano, measures 1-6. Treble and bass clefs. Dynamics include *p*.

Musical score for piano, measures 7-12. Treble and bass clefs. Dynamics include *rall.*, *pp*, *p*.

Musical score for piano, measures 13-18. Treble and bass clefs. Dynamics include *pp rit.*, *rit.*, *ten.*

Musical score for piano, measures 19-24. Treble and bass clefs. Includes triplets.

Musical score for voice and piano, measures 25-28. Tenore Recitativo. Lyrics: Men - tia l' - Ep -

Musical score for voice and piano, measures 29-30. Lyrics: - na è que - sta l'an - gu - st:

33

e qui fa - tal di - mo - ra

37

mi pre - sa - gi - va la se - gre - ta vo - -

41

tur - ba da più not - - m. po - -

45

so, moltr. ll. - po - - so.

rit.

4

Tu on

cresc.

53

o - so, tu! fu - ne - sta don - na, dal - l'a - vel ri -

57

sor - ta per mi - o

ff *calando* *p*

61

pli - zio u - n'al - - co - ra

pp *pp*

66

pro - met - - ve - der - mi...

71

mo - men - - to.

Lento

Ah! chi ge - me?... M'in -

Lento

gan - no... è l'on-da, è il ven - to. È la not - te ab - mi
ten.

re - ca ten. le sue lar - ve, i suoi ti - mo - pu - ni -

to - ri del ri-mor-so u - dir mi fa. È la not - - - -

che il ri - mor - so u - dir mi fa.

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

97 *a tempo*

E la not - te che mi re - ca le sue
ten. ten.

rall. *a tempo*

101

lar - ve, i suoi ti - mo - ri, è la notte che mi re - ca le

3

105

lar - ve e i suoi ti - mor, — è la notte che mi re - ca le
so u - dir mi

3

f *p*

109

fa, u - dir mi *f*

3

3

3 *morendo*

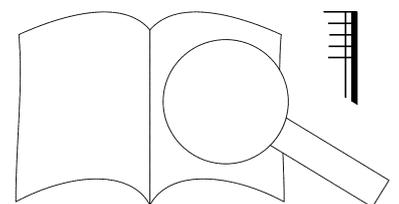
112

3

3

3

3



* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

6. Sole e amore

SC 63

Text: anonym

Allegretto mosso

Canto

Pianoforte

Il so-le al-le-gra-men-te bat-te ai tuoi

ve-tri, a-mor pian pian

cuo-re e l'ir-tro-ma

Il so-le di-ce: "O dor-

-te mo-stra-ti che sei bel-la

19 poco allarg. con espress.

rel - - la, col tuo pri - mo pen - sier Pen - sa a chi

23 poco rit.

t'a - - ma! Pen - sa a chi t'a - - ma!

27

Pen - sa!"

poco accel. rall. .mpo

pp

31

ni - ni. G. Puc - ci - ni.

35

morendo

pp

7. Avanti, Urania!

SC 68

Alla Marchesa Anna Ginori Lisci

Text: Renato Fucini
1843-1921

Allegro spigliato ♩ = 120

Canto

Pianoforte

Io non ho

l'a - li, ep-pur quan-do dal mo - lo lan - cio la pro - ra al m

fer - mi gli al - cio - ni sul po-ten-te lo li - bra - no a guar -
marcato il canto

dar. ne, ep - pur quan-do i ma - ro - - si

u. sno o - sa af - fron - tar, tre - pi - c men -

19 *ritenendo*

to - - si mi guar - da - no pas - sar!

ritenendo

22 **Meno**
p dolce

Si - mi-le al mio si - gnor, _____ mi - te d'a - spet - to quan-to è

p dolce *molto ritenuto*

p dolce *molto ritenuto*

25 *a tempo* **Tempo I**

cuor, _____ le fiam-me ho an-ch'io nel pet - o di

a tempo *p*

a tempo *p* cre - - scen - - do - - zan - - do - -

29

spa - zio, an - ch' sma - nia... A-van-ti, U-ra

ff

33

stentando

8. Inno a Diana

SC 70

Ai Cacciatori Italiani

Allegro marziale

Text: Carlo Abeniacar

Canto

f *p subito*

Glo - ria a te, se al - le not - ti si - len - ti of - fri, o

Pianoforte

f *p subito*

6

Cin - zia, i bei rag - gi al - l'a - mor, glo -

f *p subito*

11

rig - gi co - cen - ti - Dia - na, dei for - ti il va -

16

mpo

Sui tuoi bal - di e fe - de -

p a tempo

21

ve - glia sem - pre con l'oc - chio di - vin; tu li

26

gui - da al-le im - pre - se più au - da - ci, li sor - re

31

l'a - spro cam - min. Glc sé ai me - rig - gi co -

36

all. Dia - na, dei for - ti il va - lor. dolce

sc. poco rall.

* Beide handschriftlichen Quellen haben dis^1 anstatt d^1 / Both manuscript sources have $d\#^1$ instead of d^1

42 *p dolce*

Dal - le vet - te del - l'Al - pi ne - vo - se fi - no ai li - di del

48

si - cu - lo mar; per i cam - pi e le sel - ve più

54 *p*

do - ve a - ma - vi le fie - re

legato *rall.** *a tempo* *ff*

61 *I^o Te*

ghi, o - ve ba - cia - no l'on - da le co - rol - le di

* In beiden handschriftlichen Quellen „rall.“ bereits ab Beginn T. 58 / In both manuscript sources “rall.” already at the beginning of m. 58

67 *ff*

can - di - di fior, _____ giun - ga a te, co - me u - n'e - co gio -

ff marcato

72 *rall.* *allarg.*

con - da, que - sto fer - vi - do can - to d'a - mor!

rall. *cresc. ** *allarg.*

77 *ff* a tempo

Glo - ria a te, _____ glo - ri - a

ff a tempo

83 *allarg.*

glo - ri - a!

rg.

* Zur Dynamik siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht
 Concerning the dynamics see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

9. E l'uccellino

SC 71

Al bambino Memmo Lippi

Text: Renato Fucini

Allegretto molto moderato

Canto

Pianoforte

p

E l'uc-cel-li-no

6

can-ta sul-la fron-da: "Dor-mi tran-quil-lo, bor-

poco rall.

pp

poco rall.

12

a tempo dolce e carezzevole

mo-re: pie-ga-la giù quel-la te la, del-la tua

a tempo

poco rit.

a tempo

18

mam-ma po-sa - 1

p

E l'uc-cel -

pp

li

can-ta su quel ra-mo:

poco rall

30 a tempo dolce e carezzevole

bel - le im - pa - re - ra - i, ma se vor - rai co - no - scer quan - t'io

35 poco rit. a tempo

t'a - mo, nes - su - no al mon - do po - trà dir - lo ma -

poco rit. a tempo

40

E l'uc - cel - la - ta al ciel se -

45

re - no: - or a, te - so - ro mio, qui sul mio

50

a tempo rall.

10. Terra e mare

SC 73

Text: Enrico Panzacchi
1840-1904

Allegretto moderato

Canto

Pianoforte

I piop - pi, cur - va - ti dal ven - - to, ri -

4 mug - ghia - no in lun - go fi - la - - re. Dal bu

7 sen - - to e ce del mar. a tempo

10 gno la vo - ce pro - fon - da dai pla - ti; mi

14

guar - dan, spec - chia - te dal - l'on - da, le stel - le nel cie - lo ful - gen - ti.

pp *più p*

due

18

Ma il ven - to più for - te tem - pe

f *rall.* *a tempo*

22

piop - pi nel lun - go fi - la - re

calando e rit. *p* *rall.*

valar *pp* *rall.*

26

mar!

dolce e pp *rall.*

11. Canto d'anime

SC 75

Pagina d'album

Text: Luigi Illica

1857-1919

Moderato (♩ = 92)

Canto

Fug-gongli an-ni, gli in-gan-ni e le chi-me-re, ca-don re-ci-si i fio-ri e le spe-

Piano-forte

f *p* rit.

5 *a tempo*

ran-ze, in va-ne e tor-men-to-se di-si-ar

a tempo

8 *rall.* *mpo*

ni-scon le mie bre-vi pri-ma ma vi-ve e can-ta an-co-ra

a tempo

11 rit. *a tempo*

so-lo nel-le not-ti del cr-

rit. *a tempo*

14

sic-co-me in al - ta not - te si - de - ra - le in - neg - gia so - li - ta - rio l'u - si -

p

pp

18

gno - lo. Can - ta, can - ta i - de - al tu so - lo

21

for - te e dal - le bru-me au - da - - ce e - le

rit.

p rit.

24

a sfi - dar l'o - blio, l'o - dir me so - ve non son te - nè - bre e tut - to è

allargando

allargando

27

a tem.

- to è sol! Tut - to è sol!

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

12. Dios y Patria

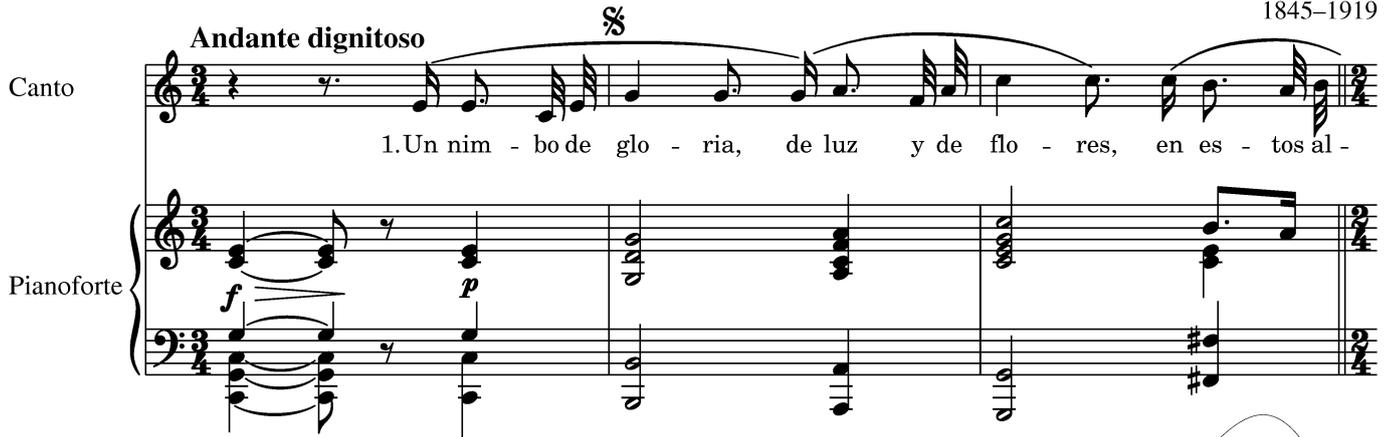
Text: Matías Calandrelli
1845-1919

Andante dignitoso

Canto

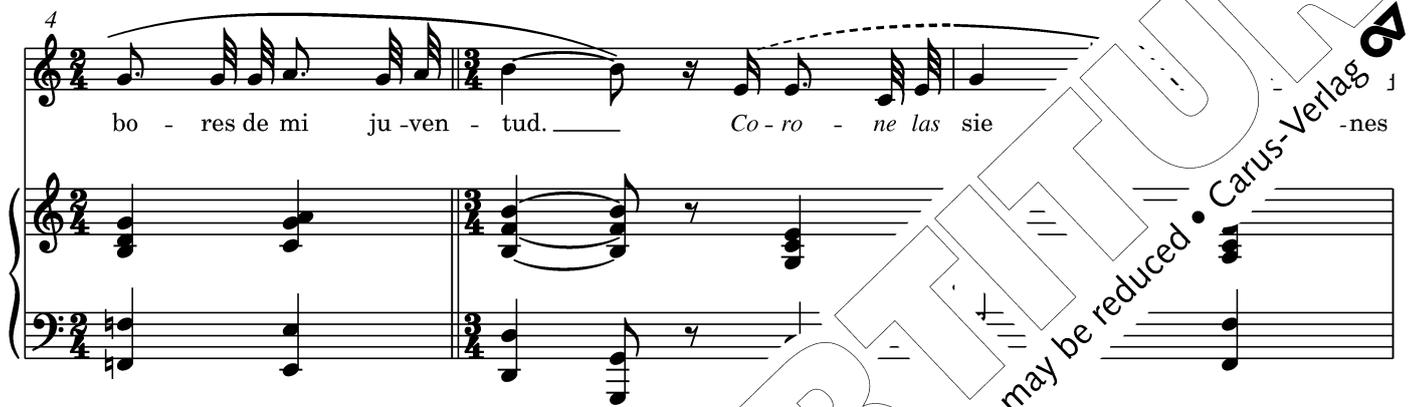
1. Un nim - bo de glo - ria, de luz y de flo - res, en es - tos al -

Pianoforte



4

bo - res de mi ju - ven - tud. _____ Co - ro - ne las sie - nes



7

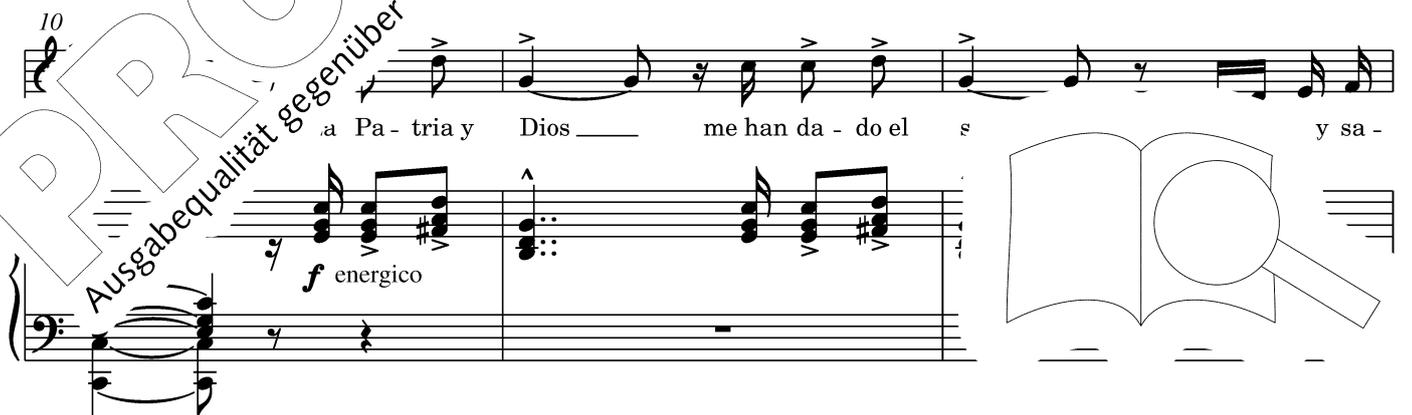
al - mas: me - re - cen las pa - tud, _____ can - dor y vir -



10

a Pa - tria y Dios _____ me han da - do el _____ y sa -

energico



13. Casa mia, casa mia

SC 79

Text: nach einem Sprichwort
after a proverb

Allegretto moderato

Canto *p dolce*

Ca - sa mia, ca - sa mia, per pic - ci - na che tu

Pianoforte *p leggero*

4

sia, tu mi sem-bri u-na ba - di - a, ca - sa mia, ca - sa mia, tu

8

si - a, tu mi sem-bri u-na ba - a,

rall.

12

ca - sa mia.

rall. morendo

3

rall. more

14. Sogno d'or

SC 82

Text: Carlo Marsili
1881-1946

Andantino mosso

dolcemente

Canto

Bim - bo, mio bim - bo d'a - mor,

men - tre tu dor - mi co -

Pianoforte

ppp Con due pedali a guisa di sordina

4

si un an-giol san - to si par - te lon-tan per in-cor

8

te sul can-di-do o-ri - glier. ge di fia - be in un

12

vol, e ti - sor! Bim - bo d'a - mor, ec-co il so-gno

poco rit. *a tempo*

16

15. Inno a Roma

SC 90

A Sua Altezza Reale la Principessa JOLANDA di Savoia

Text: Fausto Salvatori
1870-1929

Marziale ♩ = 100

Canto di
popolo

Squilli
(Trompeten-
stöße)

Pianoforte

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line (Canto di popolo), the middle staff is for the trumpet staccato (Squilli), and the bottom staff is for the piano accompaniment (Pianoforte). The tempo is marked 'Marziale' with a quarter note equal to 100. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

The second system of the musical score includes the vocal line with lyrics, the trumpet staccato, and the piano accompaniment. The lyrics are: "Ro-ma di - vi - na, a te sul Cam - r. 'lio e e -
Per tut-to il cie - lo è un vo - lo di la". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including triplets. The tempo and key signature remain the same as in the first system.

The third system of the musical score includes the vocal line with lyrics, the trumpet staccato, and the piano accompaniment. The lyrics are: "ter - no ver - deg - gia il sa a te, no - stra for -
pa - ce del mon - d'og-gi è ti a. Il tri - co - lo - re". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including triplets. The tempo and key signature remain the same as in the first system.

The fourth system of the musical score includes the vocal line with lyrics, the trumpet staccato, and the piano accompaniment. The lyrics are: "or - go - glio,
can - tie - re,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including triplets. The tempo and key signature remain the same as in the first system.

19

24

p

Sal - ve, Dea Ro - ma! Ti sfa - vil - la in fron - te
 Ma - dre di mes - si e di la - no - si ar - men - ti;

28

sol - che na - sce - va Sto - ria.
 d'o - pe - re schiet - te - se scuo - le,

32

le - me, al - l'ul - ti - mo o - riz - zon - te,
 tue ca - se i reg - gi - men - ti

36

sta la Vit - to - ria.
e sor - ge il so - le.

40

46

p dolce
So - le che sor - gi li - t do,

50

sul Col - le st' val - li do - ma:

54

ve - dra - i nes - su - na co -

58

mag-gior di Ro - ma, mag-gior di Ro - - ma.

cresc. *ff*

(62)

Ro - - ma.

ff

63

Squilli

So - le che sor - gi li - be-ro e gir sul Col - le

ff

68

no - str do - ma: tu non ve - dra - i nes -

* Klammerung aus Erstdruck übernommen / Parentheses retained from the first edition

73

su - na co - sa al mon - do mag - gior di Ro - - ma,

77 poco allarg. a tempo

mag - gior di Ro - - ma.

poco allarg. a tempo

80

rall.

16. Morire?

SC 89

Text: Giuseppe Adami

1878-1946

Andantino dolce

Canto

Pianoforte

p legato

Mo - ri - re?... E chi lo sa qua - l'è la

6

vi - ta! Que - sta che s'a - pre lu - mi - no - sa e schiet - ta ai

11

poco rit. a tempo

mo - ri, al - lespe - ran - ze, al - la che in ri - nun - cie

poco rit.

16

- ta?

21 *p* *sostenuto* *rall.* *a tempo*

È la sem-pli-ci-tà ti-mi-da e que - ta _____ che si tra-man-da co-me am-mo-ni -

sostenuto *rall.* *a tempo*

25 *p* *rall.*

men - to co-me un se - gre - to di vir - tù se - gre - ta per-ché o-gnu-no r

rall. *pp*

29 *a tempo*

mè - ta, _____ on piut - to - sto il

a tempo

33 *sostenuto*

vi _____ re di so - gni nuo - vi

sostenuto

*, ** Im Original ebenfalls klein gedruckt / Engraved in small print in the original

37

so - vra so - gni stan - chi, e la pa - ce tra - vol - ta e l'i - ne - sau - sta fe - de d'a -

41

ve - re per de - si - de - ra - re? Ec - co... io non lo so

poco rit. *rall.*

poco rit. *dim.* *p* calmo e *rall.*

45

ma voi che sie - te al - l'al - va im - men - sa o - ve fio - ri - sce il fio - re del - la

49

er - to lo sa - pre - te.

rit. molto

allarg. *col canto* *mf* *rall.*

Kritischer Bericht

I. Zur Edition

Die Neuausgabe gibt den Notentext in heute üblicher Schlüsselung (zur Originalschlüsselung s. Teil II des Kritischen Berichts) und Notationsweise (Halsung der Noten, Notation der Pausen, Verteilung der Stimmen auf die Klaviersysteme) wieder. Ergänzungen des Herausgebers werden so weit als möglich in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet: Bögen durch Strichelung, Noten, Akzidenzien und Pausen durch Kleinstich, Beischriften wie „cresc.“, „rall.“ etc. durch kursive Type. Ist eine diakritische Kennzeichnung nicht möglich, erfolgt der Nachweis in den Einzelanmerkungen. Warnakzidenzien, die von Puccini teilweise reichlich gesetzt worden sind, unterliegen nicht der kritischen Edition, d. h., überflüssige werden ohne Nachweis entfernt und notwendige ohne Nachweis eingefügt.

Als Quellen dienen, soweit jeweils vorhanden, Autographe, Partiturabschriften und Drucke (hier v. a. Erstdrucke). Liegen autographe Skizzen vor, werden deren Lesarten in dem Umfang in die Einzelanmerkungen mit einbezogen, in dem sie bereits die endgültige Werkgestalt widerspiegeln und damit Hinweise für die Interpretation geben können. Partiturabschriften von Kopisten werden in den Fällen als Quellen herangezogen, in denen sie autographe Eintragungen aufweisen (vgl. z. B. Nr. 4; dort zudem einzige Quelle des vollständigen Werkes). Liegen Druckausgaben vor, weist die vorliegende Neuausgabe in der Regel den zeitnah zur Werkentstehung erschienenen Erstdruck den höchsten Quellenwert zu, da in der Regel davon auszugehen ist, dass Puccini diese zumindest zur Kenntnis genommen hat (zur Ausnahme der Heranziehung eines Zweitdruckes als Hauptquelle vgl. Nr. 8).

Hinsichtlich der vertonten Texte (T) bemüht sich die vorliegende Neuausgabe, soweit als möglich deren literarische Erstdrucke als Referenz heranzuziehen.¹ Häufig ist das jedoch nicht möglich, so dass entweder auf andere, vor den jeweiligen Kompositionen gedruckten Ausgaben (vgl. Nr. 5) oder auf die den Abschriften bzw. Erstdrucke beigegebenen separaten Textwiedergaben zurückgegriffen werden muss. Angesichts der äußerst schlecht lesbaren Handschrift Puccinis und dessen großer Flüchtigkeit bei der Textunterlegung wird in den Fällen, wo Kompositionen nur autograph überliefert sind, nur durch die Existenz separater Textquellen die eindeutige Entzifferung mancher Schreibweisen ermöglicht (vgl. Nr. 2). Aufgrund des genannten, eingeschränkten Quellenwertes von Puccinis Handschrift muss die Neuausgabe auf einen konsequenten Nachweis der autographen Schreibweisen verzichten, wenn diese von anderen Quellen abweichen. Eine weitere Konsequenz der genannten Flüchtigkeit Puccinis ist die sehr häufig unklare bis weitgehend fehlende Zuordnung der Textsilben zu den zugehörigen Noten. Beim Vorliegen ausschließlich autographischer Quellen wurde diese in zweifelhaften oder gar eindeutig falschen Fällen vom Herausgeber nach den metrischen Regeln der italienischen Sprache vorgenommen bzw. unter Nachweis in den Einzelanmerkungen korrigiert.

Bei strophischen Texten verzichtet die Neuausgabe auf die Wiedergabe der Kennzeichnung von Zeilenanfängen durch Großbuchstaben, wie sie in den Quellen beinahe durchgängig verwendet wird. Ebenfalls ohne Nachweis löst die Neuausgabe Abkürzungen auf und gibt den Text in heute üblicher Sil-

benennung sowie Groß- und Kleinschreibung wieder; zu dieser Aktualisierung der Schreibweisen gehört auch der Verzicht auf heute nicht mehr übliche Apostrophierung (bspw. „qual è“ statt „qual'è“) oder die Schreibweise von Akzenten (bspw. „perché“ statt „perchè“). Alle sonstigen Divergenzen der Quellen, die die genannten Einschränkungen überschreiten, werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

II. Quellen und Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: C = Canto, NA = Neuausgabe, S. = Seite, oS/uS = oberes/unteres (Pfte-)System, Pfte = Pianoforte, T. = Takt, Zz = Zählzeit

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten, auch Vorschlagsnoten oder Pause) oder, falls nicht anders möglich, mit Angabe der Zählzeit – Bemerkung

1. A te SC 8

B.1: autographe Partitur (Kompositionsautograph), I-Li: Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signatur *N IV 1a*

Zwei ineinandergelegte Bögen (8 Seiten) im Hochformat 23,5 x 29,5 cm, unpaginiert, rastriert mit jeweils 10 Notensystemen. Noten S. [1]–[5]; S. [6] vacat; S. [7] auf den ersten vier Systemen Version der T. 18–31 der Singstimme; S. [8] vacat.

Über den Noten S. [1]: links oben Signatur von fremder Hand „N IV 1a“, darunter, autograph und durchgestrichen, als Überschrift: „Adagio – A te [Rest fraglich:] [...] Tibi [?]“ (vgl. Abb. 1).

Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto I Piano“.

Aufgrund der zahlreichen Korrekturen handelt es sich offenbar um das Kompositionsautograph. Bei den auf S. [7] notierten T. 18–30 des Canto handelt es sich vermutlich um eine korrigierte Version. Da in den T. 18/19 und 21/22 auf S. [1] in C (und Pfte oS) Korrekturen vorgenommen worden sind, hat Puccini nach anfänglichen Korrekturen auf S. [1] wohl auf S. [7] an einer korrigierten Version gearbeitet. Darauf deuten auch Korrekturen auf S. [7] ab T. 26 hin; auf S. [1] sind diese Takte dann ohne Korrekturen. Die korrigierten T. 18–30 wurden dann auf S. [1] rückübertragen. Beide Versionen, die von S. [7] und die korrigierte auf S. [1] sind prinzipiell identisch; Abweichungen werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Es ist fraglich, ob Puccini den Titel „A te“ beibehalten wollte, wie die von ihm vorgenommene Streichung andeutet.

T: Der Verfasser des Textes ist unbekannt; eine unabhängige Quelle für den Text liegt nicht vor. Der Text enthält keinerlei Interpunktion.

2, 10	Pfte oS	bei beiden unteren Stimmen nur ein Augmentationspunkt
4	Pfte uS	ohne Augmentationspunkt
8	Pfte oS 1	unklarer Vermerk über dem Hals der ersten Note <i>d</i> ¹ (vielleicht der italienische Notename „re“ für „d“)
12	Pfte oS 1	Halbe Note <i>fis</i> ¹ vermutlich später hinzugefügt
15	Pfte oS	1: untere Stimme Halbe Note <i>g</i> ohne Augmentationspunkt; vermutlich unkorrigierte erste Lesart, die die Korrekturen bei den beiden folgenden Noten nicht berücksichtigt; NA ersetzt die Halbe Note durch Viertelnote; 3: unklare Korrektur, vermutlich zusätzlich Viertelnote <i>g</i> beabsichtigt
16	Pfte oS	Korrektur, ursprünglich zwei zusammengebalkte Achtelakkorde <i>fis/a/d¹/fis¹</i> mit zwei Wiederholungszeichen für die folgenden Taktzeiten, dann beide <i>fis</i> ¹ gestrichen; neue Lesart auf Leersystem unter uS notiert (siehe die kleinsten Noten über dem Takt in NA), allerdings ohne Augmentationspunkt bei der Halben Note

¹ Dieses muss als Ersatz für Ausgaben aus Puccinis Bibliothek dienen, in denen vertonte Texte erhalten sind, da die Bibliothek leider noch nicht im erforderlichen Ausmaß aufgearbeitet ist.

17	Pfte oS	beide unteren Stimmen evtl. mittels Verschmierung getilgt, aber keine Alternative notiert			Wellenlinie als Achtelpause und ändert den Takt entsprechend
17–19	Pfte uS	untere Oktave vermutlich nachträglich hinzugefügt und ohne Augmentationspunkte	29	C 3	Text „-o da“; NA folgt Silbenverteilung auf S. [7], dort aber ebenfalls „da“ statt „di“
18	C	oberhalb des Systems Kreuz als Hinweis auf Wiederholung der T. 18–37 als T. 40–59; S. [1] fehlerhafte Schreibweise der Interjektion bei 1 („Ho!“ statt „Oh!“); NA korrigiert wie auf S. [7], ergänzt aber das dort fehlende Ausrufungszeichen	29 31	Pfte uS Pfte	Korrektur; Augmentationspunkt nicht notiert Korrektur: oS ursprünglich zwei zusammengebalkte Achtelakkorde $cis^1/e^1/a^1$ mit zwei Wiederholungszeichen für die folgenden Taktzeiten; Halbe Note cis^1 ohne Augmentationspunkt; uS sieben Achtel, davon 1–2 evtl. A-a mit Knickbalken und 3–7 zusammengebalkte Achtel a; evtl. erstes Achtel gestrichen, Lesart aber nicht eindeutig
18	Pfte oS	Korrektur, ursprünglich vermutlich Halbe Note cis^2 mit Akzent und folgender Viertelpause, darunter zwei zusammengebalkte Achtelakkorde $a/d^1/fis^1/a^1$ - $a/d^1/fis^1$ mit zwei Wiederholungszeichen für die folgenden Taktzeiten, dann Halbe Note und ersten Akkord gestrichen; neue Lesart auf Leersystem unter uS notiert	33	Pfte oS	Halbe Note a ist offenbar irrtümlicherweise (Fehlen einer Hilfslinie) als cis^1 notiert, was aber harmonisch keinen Sinn ergibt (s. auch T. 36)
19	Pfte oS	Korrektur, ursprünglich vermutlich zwei zusammengebalkte Achtelakkorde $h/fis^1/gis^1/h^1-h/fis^1/gis^1$ mit zwei Wiederholungszeichen für die folgenden Taktzeiten, dann Halbe Note h^1 eingefügt und ersten Akkord gestrichen; neue Lesart auf Leersystem unter uS notiert, dabei Halbe Note ohne Augmentationspunkt und # vor g^1 erst bei zweitem Akkord notiert	34 36	C 4–6 Pfte oS 1	zusammengebalkte Achteltriole Viertelnote a offenbar irrtümlicherweise als cis^1 notiert; vgl. Anmerkung zu T. 33
20	C, Pfte	Takt mit vertikalen Strichen durchgestrichen, dazu wie Bögen verlaufende horizontale, gebogene Linien, eine durch C, zwei durch Pfte oS und eine über Note in Pfte uS, über Akkolade Vermerk „8ava“ (Oktavierung erscheint hier aber sinnlos; Takt auf S. [7] nicht gestrichen und ohne Oktavierungsvermerk); unter der Akkolade kurzer Bogen mit Vermerk „8a“ (NA verwendet die Oktavierung in Pfte uS bis T. 27)	37 38/39	C C	am Taktende Signum für Wiederholung (s. u.) Text: keine Zuordnung der Silben zu den Noten, T. 38 „perché troppo è“, nach Taktstrich (Seitenende) „l'amor“, T. 39 „amor“; die Zuordnung in NA betont die Silbe „-mor“
20	C, Pfte	Takt mit vertikalen Strichen durchgestrichen, dazu wie Bögen verlaufende horizontale, gebogene Linien, eine durch C, zwei durch Pfte oS und eine über Note in Pfte uS, über Akkolade Vermerk „8ava“ (Oktavierung erscheint hier aber sinnlos; Takt auf S. [7] nicht gestrichen und ohne Oktavierungsvermerk); unter der Akkolade kurzer Bogen mit Vermerk „8a“ (NA verwendet die Oktavierung in Pfte uS bis T. 27)	39	Pfte oS	vermutlich alternative Lesart der Achtelfigurierung auf Leersystem unten auf S. [3] (T. 39–72): zusammengebalkte Achtelfolge (ohne Schlüssel) $e^1-a-h-cis^1-d^1-e^1$, Taktstrich mit „X“-Zeichen darüber, danach Halbe a^1 , daneben Viertelakkord $a/d^1/fis^1$
20	C 5	Silbe „de-“ auf S. [1] erst in T. 21; Textunterlegung auf S. [7] aber eindeutig	nach T. 39		alle Leertakte mit Vermerk „Da Capo“ darüber und der Angabe „20“ für 20 Takte in jedem System; Wiederholung der T. 18–37 als T. 40–59
20	Pfte oS	untere Stimmen in Achtelbewegung als zwei zusammengebalkte Achtelakkorde $h/fis^1/gis^1$ mit zwei Wiederholungszeichen für die folgenden Taktzeiten notiert; an korrigierte Lesart der T. 18/19 angepasst, auch in T. 21 ist auf 1 eine vermutlich nachträgliche notierte Achtelpause lesbar	60 60	C Pfte uS	zu Taktbeginn Signum für Wiederholung (s. o.) unter den drei Noten Notennamen „mi“, „mi“, „sol“ zur Verdeutlichung nach Korrektur
21	C 1–2	Achtelnote, Halbe Note; vermutlich nicht zu Ende geführte Korrektur; NA folgt Lesart auf S. [7], wo die Achtelpause allerdings fehlt	61	Pfte	oS 1: nach Korrektur kein Augmentationspunkt bei a; uS 1–2 Korrektur, zwei zusammengebalkte Achtelakkorde A/a und Wiederholungszeichen für die beiden folgenden Taktzeiten, beim ersten Akkord A gestrichen, über beide a Notennamen „la“, „la“ geschrieben
21	Pfte oS	untere Stimmen in Achtelbewegung als zwei zusammengebalkte Achtelakkorde $h/fis^1/gis^1$ mit zwei Wiederholungszeichen für die folgenden Taktzeiten notiert, und auf 1 eine vermutlich nachträglich notierte Achtelpause vor dem ersten h lesbar; NA ändert den Takt entsprechend. Die Schreibweise des Dominantseptakkords ist offenbar regelwidrig (irrtümlich f^1 statt eis^1 , wie allerdings auch in T. 75) und ist in NA korrigiert.	62	Pfte oS 1	für beide Halbe Noten nur ein Augmentationspunkt notiert
22	C	2–3 nicht als Vorschlagsnoten gekennzeichnet, auch nicht auf S. [7]; 4–5 auf S. [7] jeweils Viertelnote	63/64	C	Korrektur; Text „amor“ sowohl in T. 63 als auch in T. 64.1 notiert
23	C	2 aufgrund von Korrektur als Sechzehntelnote lesbar; auf S. [7] Textunterlegung von 3 und 4 auf 3 zusammengezogen („-o e“)	63	Pfte	oS: nur ein Augmentationspunkt notiert; uS: ohne Augmentationspunkte
24	Pfte oS	entsprechend zu T. 21 Pfte oS	64	Pfte oS	nur ein Augmentationspunkt notiert
25	C 2	auf S. [7] Viertelnote	64	C, Pfte	ohne Doppelstrich
25	Pfte oS	Korrektur, ursprünglich vermutlich zwei zusammengebalkte Achtelakkorde $h/fis^1/gis^1/h^1-h/fis^1/gis^1$ mit zwei Wiederholungszeichen für die folgenden Taktzeiten, dann Halbe Note h^1 eingefügt und auf 1 eine vermutlich nachträglich notierte Achtelpause vor dem ersten h lesbar; NA ändert den Takt entsprechend	nach 72	C, Pfte	auf Leersystem unten auf S. [3] (T. 39–72) zusammengebalkte Achtelfolge (ohne Schlüssel) $e^1-a-h-cis^1-d^1-e^1$, Taktstrich mit „X“-Zeichen darüber, Halbe a^1 , daneben Viertelakkord $a/d^1/fis^1$; könnte sich auf T. 39 beziehen, da dort in Pfte oS ähnliche Tonfolge
26	C 3	Textunterlegung nicht lesbar; NA folgt S. [7]	68	C 1–2	Text „-siero“ bei 1
26	Pfte	als Wiederholung von T. 25 notiert	73	C	Korrektur, Takt bis auf letzte Note mehrfach gestrichen; ursprünglich 1 Achtel g^1 mit Text „ba-“, 2 Achtel g^1 mit Text „-cio“, 3 Achtel g^1 mit Text „e il“, 4 Achtel g^1 mit Text „mon-“, beides gestrichen, 5 Viertel g^1 mit Text „-do“, Note gestrichen und Text mit „mon-“ überschrieben; als neue Lesart sind 4 und 5 identifizierbar, 1–3 müssen mangels Alternative trotz Streichung übernommen werden
27	C	sowohl auf S. [1] als auch auf S. [7] als Halbe Note und Viertelnote ohne Haltebogen bei nur einer Textsilbe notiert	74 75	C 1–2 C	als Halbe Note notiert ab 2 gestrichen; ob 2 der neuen Lesart angehört, ist nicht eindeutig zu entscheiden, 3–5 der neuen Lesart heben sich durch kräftigeren Schrifteindruck hervor
27	Pfte oS	untere Stimmen in Achtelbewegung als zwei zusammengebalkte Achtelakkorde $h/eis^1/gis^1$ mit zwei Wiederholungszeichen für die folgenden Taktzeiten notiert, und auf 1 eine vermutlich nachträglich notierte vertikale Wellenlinie vor dem ersten Akkord lesbar; NA interpretiert die	75 76	Pfte oS 6, 8 alle	f , korrigiert in eis (siehe T. 21) f als für Puccini untypisches „F“ zwischen C und Pfte oS notiert
			76/77	C	Text T. 76.3–5 „O mi-a“, T. 77.1–3 „vit-to-ria“; NA passt an T. 64/65 an
			79/80	C	T. 79.5 Silbe „pen-“ gestrichen und bei T. 79.6 notiert, nach Akkoladenwechsel T. 80.1–2 Halbe Note und 3 aus Achtelnote a^1 korrigierte Achtelpause, beide zum Text „-sie-ro“; NA spaltet die Halbe Note in zwei Viertelnoten auf

82	C	Decrescendogabel zwischen System C und Pfte oS notiert, aber zum C geneigt	2	Pfte oS 1	A.2: Korrektur in der unteren Stimme, neue Lesart schwer zu entziffern ⁴ , Beginn mit einer nachträglich aus einer Achtelpause korrigierten Viertelpause, dritte Note <i>f</i> ¹ nicht punktiert
83	C	Korrektur; Fermate auf gestrichener Note; NA platziert diese dem Pfte entsprechend			A.2: untere Stimme ohne Phrasierungsbogen ab T. 2
84–100	Pfte oS	im Violinschlüssel notiert	2/3	Pfte oS	B.1: ohne Pausen
87	Pfte oS 2	unter <i>d</i> vermutlich irrtümlich eine Hilfslinie zu viel gezogen	3	Pfte uS	A.2: Korrektur in der unteren Stimme, neue Lesart schwer zu entziffern, evtl. Tonwiederholung <i>b</i> ¹ , dritte Note <i>b</i> ¹ nicht punktiert
91	Pfte oS 2	Hals nur zweifach durchstrichen, bei 1 3. Strich schlecht erkennbar, aber wohl vorhanden	4	Pfte oS 4	A.2: mit zusätzlichem Bogen bei oberer Stimme T. 7.2–8.2, anstatt des Bogens T. 8.1–2; Bogen bei den Sechzehntelnoten bis über Taktstrich zu T. 8 hinausreichend
99	Pfte oS 1	Akkord nur einfach punktiert	5	Pfte oS	A.2: ohne Bogen T. 9.1–11.1 (in B.1 nach Zeilenwechsel in T. 10 nicht fortgesetzt), Crescendogabel reicht bis T. 10.1

2. Salve Regina SC 39

A.1: autographe Skizze, I-Li: Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signatur *N IV 8b*. Das Original ist verloren und liegt nur in Form einer Fotokopie vor.

Ein Blatt (1 Seite) im Hochformat, unpaginiert, 20 Systeme auf der Seite. Titel links über den Noten: „Salve Regina“, darunter „and[ante] religioso.“. Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Orgelsysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto [C2-Schlüssel] | [schwer lesbar, vermutlich:] Organo“.

Im ersten System hat Puccini die ersten drei Takte von **A.2** eine Oktave höher notiert; die restlichen Takte sind leer. Mit dem nächsten System beginnt Puccini nochmals neu und in der richtigen Oktavlage und schreibt im Prinzip bereits die Version von **A.2** bis T. 32, wobei er aus Platzgründen die T. 31–32 auf die letzten zwei verbleibenden Notenlinien der Seite komprimiert. Es handelt sich eindeutig um einen frühen Entwurf, der dann in **A.2** ausgearbeitet wurde, wie zahlreiche Korrekturen einschließlich einer wieder gestrichenen Frühfassung von T. 5 belegen. Der Text bricht mit dem Beginn von T. 26 „pianto“ ab.²

A.2:³ autographe Skizze, I-Li: Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signatur *N IV 8a*. Das Original ist verloren und liegt nur in Form einer Fotokopie vor.

Ein Blatt (2 Seiten) im Hochformat, unpaginiert, 12 Systeme auf der Seite, mit einem Ausriss rechts oben (bzw. links oben auf der Rückseite), dem der Nachname des Textdichters zum Opfer fiel.

Titel über den Noten: „Salve Regina“, daneben „Parole di A [Rest auf Ausriss]“. Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klavier- bzw. Harmoniumsysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto [C2-Schlüssel] | Piano | Armonio“.

A.2 stellt eine ausführbare Frühfassung des Werkes mit 36 Takten Umfang dar, die allerdings nur die erste Textstrophe enthält. Die Beischriften „D.C.“ und „Fine“ am Schluss des Werkes legen allerdings nahe, dass die zweite Textstrophe zur selben Musik gesungen werden sollte. **A.2** enthält keinerlei Interpunktion.

B.1: autographe Partitur, Privatbesitz

4 Blätter (8 Seiten) mit jeweils 12 Notensystemen; Paginierung „1“–„4“ der Recto-Seiten mit Bleistift von fremder Hand. Blatt 1^r ist die Titelseite mit Unterschrift und Datierung: „Salve Regina | Parole di | A Ghislanzoni | Musica di | Giacomo Puccini | 6.11.82“. Seiten 2^v und 4^v sind leer. Auf der ersten Notenseite (Blatt 2^v) Titel über den Noten „Salve Regina“, am rechten Seitenrand „Parole di A Ghislanzoni“. Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Instrument (zwei Systeme) mit zusätzlicher Klammer; nur die Singstimme (C2-Schlüssel) ist mit „Canto“ bezeichnet. Tempoangabe „Largo Religioso“. An Interpunktion sind lediglich zwei Ausrufungszeichen in T. 22 und 26 enthalten (s. die Einzelanmerkungen).

Vergleich der beiden Fassungen:

Notenseite	A.2	B.1 (kursiv: neu komponierte Takte)			
1	T. 1–18	T. 1–18	21/22	C	A.2: Bogen T. 21.1–22.2
2	T. 19–36	T. 19–25, 26–28, 29–31, 32–33	22	C	T: ohne „salve“, der 4. Vers endet mit „fulgor;“; A.2: Haltebogen 1–2, Text „salve“ ohne Ausrufungszeichen
3		T. 34–48 (vgl. Abb. 2)			A.2: großer Bogen von T. 19 bis 5
4		T. 49–58, 59–65 (= 12–18)	22	Pfte oS	
5		T. 66–73			

Die erste Notenseite von **B.1** unterscheidet sich vor allem im Detail von der von **A.2**; die Tatsache, dass sie im Unterschied zu der von **A.2** keine Korrekturen enthält, weist **B.1** als offensichtlich spätere Fassung aus. Die anderen Seiten von **B.1** enthalten aber vor allem in den gegenüber **A.2** neu komponierten Takten zahlreiche Korrekturen.

T: Antonio Ghislanzoni. Der vertonte Text ist erst in der zweiten Auflage („seconda edizione accresciuta e corretta dall'autore“) seiner *Melodie per Canto*, Milano: Emilio Quadrio, Editore, 21882, S. 91/92, enthalten.

NA folgt **B.1** und ergänzt die Stimmenbezeichnung für die Tasteninstrumente nach **A.2**.

² Nicht wie in Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel (Bärenreiter) 2003 (= SC), S. 97, festgestellt, bereits mit dem Ende von T. 25.

³ In SC Sigle **B.1**. Im Zusammenhang mit dem Bekanntwerden des umfangreicheren Autographs (Versteigerung am 10.12.2008 im Turiner Auktionshaus Bolaffi) hat Herr Dr. Schickling diesem das Sigle **B.1** und dem bisher bekannten Autograph das Sigle **A.2** gegeben (Mitteilung an den Herausgeber vom 09.12.2008).

⁴ Bei der Parallelstelle in T. 23 lautet die Figuration: *d*¹-*e*¹-*f*¹-*f*¹.

23	Pfte oS	A.2: untere Stimme 2 isolierte Achtelnote 3–4 zusammengebalkte Achtelnoten e^1-f^1 , 5 Viertelnote f^1 mit Haltebogen zu Folgetakt (vgl. auch T. 2), zusätzlich Bogen 2–5	zu T. 58 in T. 57 bis über das Taktende geführt, nach Zeilenwechsel in T. 58 nicht fortgesetzt
24	Pfte oS	B.1: untere Stimme 4 (= Viertelpause) fehlt	B.1: 6 der oberen Stimme nicht punktiert, aber 32tel-Hals bei 7 vorhanden (vgl. T. 17)
24–26	Pfte oS	A.2: durchgehender Bogen T. 24–26 bei T. 25.1 unterbrochen	B.1: zwei Bögen von den Noten des Akkordes auf dem dritten Taktviertel von T. 67 oS (d^1/f^1) zu den beiden Noten des 1. Akkordes in T. 68 uS (cis^1/e^1); evtl. auch als Hinweis auf die Stimmführung zu verstehen?
25	Pfte oS	A.2: untere Stimme 3–4 zusammengebalkte Achtelnoten a^1-b^1 , 5 Viertelnote b^1 mit Haltebogen (vgl. auch T. 4)	B.1: erster Akkord auf dem 2. Taktviertel mit gemeinsamer Halsung beider Stimmen
26–28	C	A.2: T. 26.3–28.2 Text „d'un sguardo tuo fai santo ogni terreno amor“, Melodie wie Oberstimme Pfte, wobei jeweils die beiden letzten Achtelnoten des Taktes in zwei repetierende Sechzehntelnoten aufgespalten sind	B.1: zwischen beiden Takten ausgestrichener Takt mit einer Variante der Stimme von T. 69
26	C 3	B.1: ursprünglich f^2 (s. Pfte) wie in A.1 und A.2 sowie in Parallelstelle in „Pregiera“ (Nr. 5) aus dem Finale des ersten Aktes der Oper <i>Le villi</i> (Puccini verwendete dort das musikalische Material des <i>Salve Regina</i> ; vgl. Annas Stimme in T. 14 nach Ziffer 24 des Klavierauszuges SC 60.E.4c); hier aber durchgestrichen und nicht ganz eindeutig identifizierbare Note (auch e^2 lesbar) daneben geschrieben; T. 26 ohne Ausruf „ah!“	B.1: folgende Crescendo- und Decrescendogabeln wurden eventuell aus Platzgründen in B.1 wie folgt notiert: T. 70, Decrescendogabel bei C (NA) über Pfte oS (vgl. aber die Decrescendogabel zwischen den Systemen); T. 71 Decrescendogabel bei C (NA) über Pfte oS 3–6 der oberen Stimme; T. 71/72 Decrescendogabel zwischen den Pfte-Systemen (NA) unter uS
28	C	A.2: nach 2 Atemzeichen; 3–6 Crescendogabel, 7–9 Decrescendogabel; B.1: 4 und 5 mit Doppelhalsung	
28	C	Bei der in T nicht vorhandenen Wiederholung ersetzt Puccini das originale „d'un“ durch „d'uno“.	
29	C	A.2, B.1: nach 2 Atemzeichen	
29–32	Pfte oS	A.2: Phrasierungsbogen bei oberer Stimme T. 30.3–31.1 und 31.1–32; B.1: T. 29.1 bis weit über T. 30 hinausragend (Zeilenwechsel), in T. 31 nicht wieder aufgenommen	
29–32	Pfte uS	A.2: Phrasierungsbogen T. 29.1–32; B.1: T. 29.1 bis zum Ende von T. 30 (Zeilenwechsel), in T. 31 nicht wieder aufgenommen	
31	C 1	B.1: Halbe Note e irrtümlich mit Augmentationspunkt	
31/32	Pfte uS	A.2: unterste Stimme Bogen T. 31.2–32.1	
32ff.	Pfte	A.2: fünf Takte Coda mit Schlussvermerk „Fine“ und „D.C.“ in T. 36	
37/38	C	T: „fanciul“ statt „fanciullo“; B.1: Text ursprünglich T. 37 „noma il fanciul ge-“ (genaue Silbenteilung nicht klar), gestrichen und neuen Text über die Singstimme geschrieben; T. 37.4–8 nachträglich zusammengebalkt; T. 38 nicht korrigierte vorherige Version „-mendo“; T. 38.1–3 zusammengebalkt	
37	Pfte uS	B.1: im Akkord <i>fis</i> undeutlich notiert, könnte auch als <i>gis</i> zu lesen sein	
38	Pfte	B.1: Korrektur, ursprünglich oS oberste und unterste Stimme auf 3. Viertel Achtelnote und Achtelpause; ebenfalls bei uS unterste Stimme	
41	C 1	B.1: irrtümlich „Te“ statt „Tu“; NA korrigiert nach T	
41	C 3–5	T: „abbisso“	
42	C 5–6	B.1: Korrektur, Haltebogen nicht getilgt	
42	Pfte uS 2–3	B.1: zwei Viertelnoten mit Haltebogen, wobei unklar, ob der Haltebogen sich nicht auf eine vorhergehende und korrigierte Lesart bezieht (letztes Viertel ursprünglich Achtelnote und Achtelpause) und aktuell nicht mehr gilt	
47	Pfte oS	B.1: statt Fortsetzung der Verlängerungslinie für Devise „con 8a“ zu Taktbeginn Wiederholung der Devise, aber ohne sich anschließende Verlängerungslinie; die Oktavlage der obersten Stimme legt aber nahe, dass die Oktavierungsvorschrift ihre Gültigkeit mit Beginn des 2. Viertels verliert (vgl. Abb. 3)	
49	Pfte uS 1	B.1: Viertelnote <i>g</i> getilgt (Korrektur/Versehen?); diese muss aber aus Gründen der Stimmführung vorhanden sein	
53/54	Pfte oS	B.1: Bogen von T. 52 am Ende von T. 53 offen zur Weiterführung nach T. 54, nach Zeilenwechsel in T. 54 neu angesetzt	
55/56	Pfte oS	B.1: über System T. 55.2–55.2 „rall. poco“, aber offensichtlich ausgewischt	
57/58	Pfte oS	B.1: großer Bogen von T. 54 bei unterer Stimme geht zu Beginn von T. 57 zu uS und hört dort vor der punktierten Halben Note <i>b</i> auf; beide Bögen	

3. Storiella d'amore SC 40

A.1: autographe Skizze, I-Li: Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signatur *N IV 10 b*

Ein Notenblatt, 30 Systeme auf der Seite, Vorderseite beschrieben, ohne Titel. Drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, ohne Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Drei Akkoladen, von denen die dritte ohne Klammer ist. Über den Noten: „con semplicità“. Enthält nur die ersten 16 Takte des Werkes weitgehend in der endgültigen Version, wobei v. a. T. 11 zahlreiche Korrekturen aufweist und noch eine in **A.2** dann gestrichene Frühfassung enthält. Der Singstimme ist kein Text unterlegt. In T. 15/16 ist die Stimme von Pfte oS nicht ausgeschrieben.

A.2: autographe Skizze, I-Li: Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signatur *N IV 10 a*

Erhalten ist ein Notenblatt, 20 Systeme auf der Seite, Vorderseite beschrieben. Titel über den Noten: „Noi leggevamo insieme ...“, rechts: „Parole di A. Ghislanzoni“.

Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme ohne zusätzlicher Klammer; keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Tempoangabe in der oberen linken Seitenecke: „And.[an]tino mosso“. Auf 6 Akkoladen sind die ersten 30 Takte der Komposition enthalten, mit zahlreichen Korrekturen, vor allem in T. 10/11, wobei die Frühfassung von T. 11 (s. **A.1**) und ein Folgetakt gestrichen sind und T. 11 dann nochmals weitgehend in der Fassung niedergeschrieben ist, die **C.1** and **E.1** überliefern. In T. 17–25 und 29/30 fehlt die Klavierbegleitung vollständig und ist (bis auf T. 24) durch die Ziffern „1“–„7“ und wieder „1“ und „2“ ersetzt. Der gesungene Text bricht mit T. 16 ab und beginnt wieder mit T. 27.

C.1: Partiturabschrift eines Kopisten mit autographe Unterschrift und Datierung, US-CA: Harvard University Libraries, Cambridge, Massachusetts, Signatur *bMs Mus 79.2*

6 Seiten im Hochformat, unpaginirt, davon 4 Notenseiten [1–4] mit je 12 Notensystemen.

Titel über den Noten: „Storiella d'amore. Noi leggevamo insieme ...“, darunter, rechts über den Noten: „(parole di A. Ghislanzoni)“.

Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Unterlegt ist nur die 1. Textstrophe.

Auf Seite [4] in T. 57, 61 u. 63 dynamische Angaben von anderer (Puccini?) Hand (s. die Einzelanmerkungen). Am Ende von Seite [4] autographe Unterschrift mit Datierung: „Giacomo Puccini l 8. 6. 83 | Milano“.

Auf Seite [5] autographe Widmung: „Alla Gentile signorina | Emilia Sanpietro | Giacomo Puccini“.

Darunter von anderer Hand: „Contessa | Emilia Sanpietro | Ved[ova] Carafa, dona | all' Avv Giovanni | Battista Careri | Siena | Il 18 Dicembre 1903“.

Auf Seite [6] Abschrift des Textes mit Ghislanzoni Titel „Noi leggevamo insieme“, die unabhängig von dem den Noten unterlegten Text weitestgehend auf T basiert.

E.1: Erstdruck in der illustrierten Wochenzeitschrift *La Musica Popolare* des Musikverlages Sonzogno in Mailand, Ausgabe vom 04. 10. 1883.

Vier Seiten im Hochformat, paginiert „2“–„4“, 3–5 Akkoladen pro Seite. Titel über Noten: „STORIELLA D'AMORE | (*Melodia*)“, rechts über den Noten „di GIACOMO PUCCINI.“ Keine Erwähnung des Textautors. Die ersten drei Akkoladen bestehen nur aus dem Klaviersystem; Angabe im Vorsatz: „ANDANTINO MOSSO“; keine Besetzungsangabe; die unbenannte Singstimme setzt mit T. 13 ein.

Auf Seite [1] unterhalb des untersten Systems Zeitschriftentitel, Plattennummer und Erscheinungsdatum: „La Musica Popolare. E. S. 350. Anno II., N.º 40. [= 4.10.1883]“.

T: Antonio Ghislanzoni, Erstdruck mit dem Titel „Noi leggevamo insieme“ in der ersten Auflage seiner *Melodie per Canto*, Milano: Perussia und Quadrio, 1881, S. 50/51; unverändert in die zweite Auflage (s. SC 39), S. 50/51, übernommen, die Puccini möglicherweise zur Verfügung stand.

NA folgt E.1, da dort vorhandene Ergänzungen gegenüber C.1 annehmen lassen, dass Puccini entweder E.1 korrigiert oder zumindest eine eigene Vorlage für E.1 erstellt hat.

2–4	Pfte uS	C.1: Bogensetzung T. 2.3–T. 3.4 und T. 3.5–T. 4.3	29	C, Pfte
5	Pfte uS 2–5	E.1: Bogen 2–4; NA folgt C.1, wo bei dieser Figur der Bogen relativ einheitlich gesetzt ist	29	Pfte oS
7	Pfte uS 2–5	E.1: Bogen 2–4, aber offen zu 5; NA folgt C.1 (s. vorherige Anmerkung)	29	C
10	Pfte	C.1: Decrescendogabel bis Taktende, darin bei Taktmitte „rit.“ hineingeschrieben	29/30	Pfte uS
12/13	C, Pfte	C.1, E.1: ohne Doppelstrich und Wiederholungszeichen	30	C
13/14	C, Pfte uS	C.1: Bogensetzung in C ein Bogen T. 13.1–T. 14.6, in Pfte uS ein Bogen T. 13.1–T. 14.5	30, 32	C
14	Pfte oS 5	C.1: Akkord <i>fis¹/a¹</i>	31	C
15	Pfte	C.1: oS 3 zusätzlich mit <i>g¹</i> ; o/uS Crescendogabel bereits ab 2. Taktviertel; uS 6–9 mit Bogen	31	Pfte
15	Pfte uS 6–9	Bogen in C.1 vorhanden	31	Pfte oS
16	C 1–3	C.1: Bogen nur 2–3	32	C, Pfte
16	C 4	C.1 (separate Textabschrift), T: Text mit Komma in der 1. Strophe	32	C
16	Pfte uS 1	C.1: mit Akzent	33–36	C
17	C	C.1: <i>p</i> vor 1 (von anderer Hand); vor 4–5 Crescendogabel; 5 mit Silbentrennung „-le is-“	33	Pfte
17	Pfte	C.1: <i>p</i> statt <i>pp</i> ; Bogen bei uS über 4 hinausreichend und offen zu 5	34	Pfte
17	Pfte uS 2–5	E.1: Bogen 2–4; NA folgt C.1 (s. Anmerkung zu T. 5)	36	C, Pfte
17/18	C	C.1: Bogen in Bogen T. 17 offen zum Taktende (= Seitenende), in T. 18 übernommen und bis 6; T. 18.1 nur Textsilbe „-to-“	37	C
19	C 5	C.1: Bogen nur bis 4	37	Pfte uS
19	Pfte uS 4	C.1: Bogen über 4 hinausreichend und offen zu 5	39	C
19	Pfte uS 2–5	E.1: Bogen 2–4; NA folgt C.1 (s. Anmerkung zu T. 5)	40, 42	C
20, 24	C	C.1 (nur 1. Strophe): Text T. 20 ohne Interpunktion, T. 24 mit Doppelpunkt; E.1: beide Strophen ohne Interpunktion; T, C.1 (separate Textwiedergabe): ohne Textwiederholung, mit Strichpunkt am Zeilenende (1. Strophe) bzw. Schlusspunkt (2. Strophe)	41/42	C
20	Pfte uS 2	E.1: Staccato offensichtlich vergessen; NA folgt C.1	43	Pfte
21/22	C	C.1: Crescendogabel T. 21 bis kurz vor Taktende; Silbentrennung „is-to-“ (wie T. 17/18); Bogen bis T. 22.2; „allarg. ^o “ bereits vor T. 22.2 beginnend	44	Pfte
21	Pfte	C.1: „cres.“ und Crescendogabel beginnen jeweils ein Achtel früher	45/46	C
22	Pfte uS 9	E.1: Staccato offensichtlich vergessen; NA folgt C.1	45/46	Pfte uS
23/24	C	C.1: Silbentrennung T. 23.4–5 „mes-ti a-“; Bogen aus T. 23 nur bis T. 24.1	46, 54	C
25	C	C.1: statt Bogen 1–6 nur Bogen 1–4	46	C
25	C	C.1 (Noten und separate Abschrift): Text „senza alcun“; T: „senz'alcun“	46/47, 55/56	C
25, 27	Pfte uS 8	E.1: ohne Staccato; NA folgt C.1	47/48	C
26	Pfte	C.1: „cresc.“ bereits bei Zz 2+	47/48	Pfte
27/28	C	C.1: ohne Bogen; „con anima“ bereits ab T. 27, 3. Taktviertel	48	C 4
27–29	Pfte	C.1: in T. 27 ohne „allarg.“; statt Bögen oS T. 27.5–8, und T. 28.1–4 ein Bogen T. 27.5–29.1; Crescendogabel in T. 27 erst ab Zz 3+, aber über Taktstrich zu T. 28 reichend; oS T. 28, obere Stimme 6–8 mit Portatostrichen	48, 56	C
28	C	C.1: Text „al lato“; C.1 (separate Textabschrift), T: Text „a lato“	49	C
28	C 5	E.1: Text der 1. Strophe ohne Interpunktion; NA folgt C.1, der separaten Textwiedergabe in C.1 und T	50	C, Pfte
28, 29, 31	C 7	E.1: Text der 2. Strophe ohne Auslassungspunkte nach „ansante“ bzw. „avante“; in C.1 nur 1.	50	C, Pfte
			50	C, Pfte
			52	C
			53	C
			54	C 1–4
			54	Pfte
			55	C
			56	Pfte uS
			56/57	C, Pfte
			57	Pfte uS
			57/58	Pfte uS
			59	Pfte oS 4–5
			61	Pfte

Strophe unterlegt; NA folgt der separaten Textwiedergabe in C.1 und T, wobei in beiden Quellen auf die Wiederholung verzichtet wird

C.1: ohne „affrett.“
C.1: zweiter Bogen bei oberer Stimme nur 5–6
C.1: mit Bögen 1–4 (offen zu 5) und 6–7; E.1: Text „piu“ statt „più“
E.1: T. 29.2, 8 und T. 30.8 Staccati offensichtlich vergessen; NA folgt C.1
C.1: mit zusätzlichem Bogen 1–4
C.1 (1. Strophe): Text T. 30 ohne Interpunktion, T. 32 mit Schlusspunkt; E.1: beide Strophen ohne Interpunktion; T, C.1 (separate Textwiedergabe): ohne Textwiederholung, beide Strophen mit Schlusspunkt am Zeilenende
C.1: ohne <i>p</i> , aber mit „cresc.“ bei 3. Taktviertel; oS zweiter Bogen bei oberer Stimme nur 5–6
C.1: ohne Crescendogabel, mit Bogen 1–8 statt nur 5–8
C.1: statt zweier Bögen nur ein Bogen 1–8
C.1: ohne „ten.“
E.1: Text „uol“ statt „suol“
C.1 (separate Textabschrift), T: ohne Textwiederholung; C.1, E.1: ohne Komma in T. 34
C.1: ohne „a tempo“
C.1: mit „cresc.“ zu Taktbeginn
E.1: „allarg.“ im C und Crescendogabel im Pfte in C.1 vorhanden
C.1: mit <i>f</i> zu Taktbeginn; Bogen zu 5 bereits ab 1; C.1 (separate Textabschrift), T: Text „de“ statt „dei“
C.1: ohne alle Akzente
C.1: mit Bogen T. 39.1–2; T. 39.8–9 ohne zusätzlichen Achtelbalken aber mit Bogen, da nur 1. Strophe unterlegt
C.1: mit Bogen 1–2
Text (beide Strophen) mit Komma nur in C.1 (separate Textabschrift) und T, wobei in beiden Quellen auf die Wiederholung verzichtet wird
C.1: T. 41 ohne Beischrift „molto“
C.1: ohne Crescendogabel
C.1: oS 2–3 ohne Akzente; uS <i>pp</i> in anderer Handschrift, 3–4 ohne Bogen
E.1: Text „celi“ statt „cieli“
C.1: ohne Bögen
Komma (1. Strophe) nur in T
Text: Wiederholung von „eco“ in T. 46 nur in C.1 und E.1
C.1 (separate Textabschrift), T: Text „facean“ statt „faceano“
C.1: Silbentrennung T. 47.6 „sos-“, T. 48.1 „-pir“; Bogen in T. 48 bis 4
C.1: mit <i>p</i> vor „rall. molto“; „molto“ erst bei T. 48.1; uS ohne Bögen
E.1: Artikulationsbogen nur bis 3; NA folgt C.1
Schlusspunkt (beide Strophen) nur in C.1 (separate Textabschrift) und T
C.1: mit <i>p</i> zu Taktbeginn; Textschreibweise „Lon-“ statt „L'on-“ bei 1
E.1: Haltebögen C 4–5 und Pfte uS 5–6 offensichtlich vergessen; NA folgt C.1
C.1: Bögen in C nur bis 4 und in Pfte uS nur bis 5 zur Interpunktion s. T. 42
C.1: Crescendogabel erst ab 2
C.1: mit Bogen
C.1: „rall. molto“; uS ohne Akzente 6–8
C.1: mit <i>pp</i> zu Taktbeginn; Text „miei“ statt „suoi“; E.1: Text „ce-a-no“ ohne Silbentrennstriche
E.1: ohne Fermate; NA folgt C.1, dort Fermate über beiden Pausen (ebenso T. 48)
C.1: nur Doppelstrich (Zeilenende), am Rand Vermerk: „Dacapo le tre altre strofe; poi al fine“; Vermerk „Fine“ steht am linken Rand vor der folgenden Akkolade (T. 57–60); E.1: nur Doppelstrich, keine Wiederholungszeichen
C.1: <i>p</i> vor 1 in anderer Handschrift (Puccini?)
C.1: ein durchgängiger Bogen T. 57.1–58.2
C.1: jeweils Akkord <i>fis¹/a¹</i> statt <i>d¹/fis¹</i>
C.1: zu Taktbeginn <i>f</i> in anderer Handschrift (Puccini?) zwischen den Systemen

63	Pfte uS	C.1: zu Taktbeginn <i>pp</i> in anderer Handschrift (Puccini?)	9, 13 9	C C 2–4	T: „quale“; A.1, C.1: T. 13 „qual“ A.1: Achtelpause, Achtelnoten <i>b</i> , <i>es</i> , <i>ges</i> zum nochmaligen Textbeginn „spirto gen-“
64	Pfte uS	C.1: 2–4 mit Staccati; Fermate über beiden Pausen	9	Pfte	A.1: oS 1 statt punktierten Halben Noten <i>ges/b</i> nur punkt. Halbe Note <i>ges</i> ; oS 2 1. Viertelakkord gestrichen und durch Viertelpause ersetzt; uS zu Taktbeginn „ped.“, bei Taktende Aufhebungszeichen T: „celi?“
4. Ad una morta! SC 41					
A.1: autographe Skizze, I-Li: Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signatur <i>N IV . 9a</i> Ein Notenblatt (2 Seiten) im Hochformat 27 x 37 cm, mit jeweils 20 Notensystemen (die zweite Notenseite enthält nur einen Takt). Titel über den Noten: „Ad una Morta!“, rechts über den Noten „A Ghislanzoni. G. Puccini“, links oben „Per Baritono“. Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst. Singstimme (im Bassschlüssel) und Instrument (zwei Klaviersysteme) unbezeichnet, Generalvorzeichnung Ges-Dur, ohne Tempoangabe. 1. Akkolade: 6 Takte einer instrumentalen Einleitung; 2. Akkolade: Takte 5–9 (T. 9 mit nochmaligem Textbeginn „spirto gen-“); 3. Akkolade: T. 10–15 (ab T. 11 weiter mit Text wie C.1); 4. Akkolade: T. 16–21, daneben am rechten Seitenrand autographe Anmerkung: „seguita in Mi bem[olle] min[ore] l poi andare in Mi con o senza l pedale doppio l per andare in Maggiore l compito l largo l all'orchestra [?] unito l al Baritono l con l imitazioni l 2 ^a “; unter der 4. Akkolade einzelner Takt (Klaviersystem), darüber autographe Vermerk „Alla Wagner“; daneben die T. 21, 22, 23 und nochmals 21 mit Alternativversion darüber. Der Einzeltakt auf der Rückseite ist nicht identifizierbar.		10, 14 10	C Pfte	A.1: oS ohne taktübergreifenden Bogen, mit Haltebogen zwischen Viertelnoten <i>es²</i> auf 1. und 2. Taktviertel, Halbe Note auf 2. Taktviertel mit zusätzlicher Halber Note <i>as¹</i> , letzte Viertelnote <i>eses²</i> als <i>d²</i> notiert; uS Akkord mit punkt. Halben Noten <i>f/des/Es</i> , zwei gleiche Akkorde mit Viertelnoten <i>f¹/b/as</i> , wobei der erste Akkord gestrichen und durch eine Viertelpause ersetzt worden ist; C.1 oS Korrektur bei Halber Note auf 2. Zählzeit, evtl. eine zusätzliche Halbe Note <i>ces²</i> gelöscht, ohne Halbe Note <i>a⁷</i> (s. aber Vortakt) T: „ti aggiri“; A.1: T. 14 ebenso	
A.2: autographe Skizze, I-Li: Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signatur <i>N IV . 9b</i> Eine Notenseite mit Abriss nach dem 15. Notensystem, vermutlich ebenfalls im Hochformat, ohne Titel. Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst. Singstimme und Instrument (zwei Klaviersysteme) unbezeichnet und ohne Schlüssel und Generalvorzeichnung; bezüglich Schlüsselung und Generalvorzeichnung wie A.1 zu lesen. 1. Akkolade: T. 5–8 in einer früheren Version als A.1 , anschließend T. 9 und 10 in einer völlig abweichenden Version mit volltaktigem Textersatz in T. 9; 2. Akkolade: T. 23–29; 3. Akkolade: T. 30–36; 4. Akkolade: T. 37–42.		11, 14 11	C Pfte	A.1: ohne Crescendo- und Decrescendogabel; oS 5–6 als triolische Viertel- und Achtelnote notiert; uS ohne Vorschlagsnote und ohne Bogen T. 11.3–12.1 bei unterer Stimme; C.1: bei 2. (auch A.1) und 3. Taktviertel sind die Viertelnoten von uS gemeinsam mit den jeweils ersten Achtelnoten von oS gehalten; NA löst die gemeinsame Halsung auf und ersetzt diese beim 2. Taktviertel durch einen separaten Viertelhalb bei der triolischen Achtelnote <i>es⁷</i> (zur Weiterführung der Stimme zum <i>des⁷</i> beim 3. Taktviertel) T: „tu!“	
C.1: teilautographe Partitur, US-CA: Harvard University Libraries, Cambridge, Massachusetts, Signatur <i>b Ms Mus. 79.1</i> Drei Seiten im Hochformat, unpaginiert, 12 Systeme auf der Seite. Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Die Noten und die ausgeschriebenen dynamischen und Vortragsangaben stammen von einem Kopisten; der gesungene Text und einige dynamische Bezeichnungen sind autograph. Autographe Titel über den Noten, am oberen Seitenrand: „Musica di Giacomo Puccini per mezzo Soprano o Baritono.“, darunter: „Ad una Morta! . . . Parole di l A Ghislanzoni“. Autographe Datierung unter Schlusstakt: „Giacomo Puccini l Milano 27 Luglio l 1883“, darunter von anderer Hand: „Contessa l Emilia Sanpietro Ved[ova] Caraffa al- l l'Avv ^{to} Giovanni Battista Careri l Siena il 18 Dicembre 1903“. C.1 enthält als Interpunktion nur Ausrufungs- und Fragezeichen.		12, 15 13 13–15	C C, Pfte Pfte	A.1: ohne <i>ppp</i> ; C.1: <i>ppp</i> Pfte autograph A.1: ohne „rall.“ in T. 15; oS ohne taktübergreifende Bögen in den drei Takten; uS ohne Bogen bei oberer Stimme T. 13–15; mit Haltebögen T. 14/15 bei punkt. Halben Noten A.1: ohne Kennzeichnung der Triolen und ohne Vorschlagsnoten 5–6 A.1: ohne taktübergreifenden Bogen A.1: ohne Tempoangabe „Lentamente“ A.1: ohne Bögen T. 16.1–17.2, T. 17.3–18.8 (19.2) und Crescendogabel, ohne Vorschlagsnoten T. 18.4–5; C.1: die große Crescendogabel T. 16–18 (von Puccini?) vermutlich nachträglich ergänzt; sie reicht in T. 18 weit über das Taktenende (= Seitenende) hinaus A.1: ohne Crescendogabeln T. 16 u. 18; uS ohne Bögen bei mittlerer Stimme C.1: über System zusätzlich autographes „cres = do =“ ab Mitte T. 17 bis nach T. 18.3 C.1: Bogen bei Triole nur bis kurz nach dritter Note; NA gleicht an eindeutige Notation in T. 16 und 18 an	
T: Antonio Ghislanzoni. Der vertonte Text ist in der ersten Auflage seiner <i>Melodie per Canto</i> , Milano: Perussia und Quadrio, 1881, S. 46, enthalten; unverändert in die zweite Auflage (s. SC 39), S. 46, übernommen, die Puccini möglicherweise zur Verfügung stand. Der Titel enthält kein Ausrufungszeichen.		14 15 16 16–18	C C C, Pfte C	A.1: ohne Crescendogabeln T. 16 u. 18; uS ohne Bögen bei mittlerer Stimme C.1: über System zusätzlich autographes „cres = do =“ ab Mitte T. 17 bis nach T. 18.3 C.1: Bogen bei Triole nur bis kurz nach dritter Note; NA gleicht an eindeutige Notation in T. 16 und 18 an A.1: vermutlich in <i>ges</i> (Bassschlüssel!) korrigiert A.1: oS notiert wie in C.1 , zusätzlich Halbe Noten punktiert; uS ohne Bogen bei oberer Stimme A.1: ohne Akzente T. 20.1–3, ohne Bogen T. 20.4–T. 21.1(2); T. 20.4–5 separate Achtel ohne Bogen zum Text „in ciel“, T. 20.6–7 nachträglich zusammengebalkt und mit Bogen versehen, T. 21.1 Viertel- und Achtelnote; danach bricht A.1 hier ab; eine Akkolade tiefer wird der Takt nochmals aufgegriffen, aber verändert fortgesetzt A.1: oS T. 21 Halbe Note <i>es⁷</i> ; uS ohne Bögen bei oberer Stimme; die 2. Hälfte von T. 21 weicht von C.1 ab (s. vorherige Anmerkung) C.1: ungenaue Textunterlegung; Text „qual'eri un di“ T: „pei“ statt „per“ C.1: eigtl. unnötige Wiederholung von „affrett.“ hier von Puccinis Hand (im Gegensatz zum vorhergehenden Takt); deshalb in NA übernommen C.1: Text irrtümlich „die“ T: „Oh!“ statt „Ah!“ C.1: Bogen vom Vortakt nur bis 1, neuer Bogen zum Folgetakt bereits ab 2; NA korrigiert die Zuweisung zweier Silben eines Wortes zu unterschiedlichen Phrasen C.1: Text: „gaudi“	
NA folgt C.1 .					
5–13	C	A.1: ohne Bögen (weder Silbenverteilungs- noch Phrasierungsbögen)	20/21	Pfte	
5	Pfte	A.1: <i>pp</i> statt <i>p</i>			
6	C 4–5	A.1: 4 Viertelnote <i>b</i> (im Bassschlüssel notiert), danach Korrektur (angebundene Achtelnote, ebenfalls in A.2) gestrichen und durch Augmentationspunkt ersetzt	22/23	C	
6	Pfte oS 1	A.1: Halbe Noten ohne Augmentationspunkte	31/32	C 5/6 bzw. 4	
7	C	C.1: Crescendogabel bis kurz vor Taktende; NA passt an Pfte an	31	Pfte uS	
7/8	C	A.1: ohne Crescendo- und Decrescendogabel	36	C	
7/8	Pfte	A.1: ohne Crescendo- und Decrescendogabel; oS T. 7.1 Halbe Noten ohne Augmentationspunkte; uS T. 7.2–8.1 <i>f</i> mit Haltebogen	37 38	C C	
8, 10	C	A.1, C.1: Text irrtümlich „celi“; T: „cieli“ jeweils mit Fragezeichen statt mit Komma			
8	Pfte oS 1	A.1: Halbe Noten ohne Augmentationspunkte	39	C	

39	Pfte uS 2	NA ergänzt Auflösungszeichen in der oberen Stimme aufgrund der Parallelstelle in T. 19 (vgl. auch <i>Capriccio Sinfonico</i> , T. 418)	7	Pfte	A.1: ohne „rall.“
41/42	C	C.1: Bogen von T. 40 endet in T. 41.7, nach Zeilenwechsel Neubeginn des Bogens zu T. 43 mit T. 42.1; NA korrigiert die Zuweisung zweier Silben eines Wortes zu unterschiedlichen Phrasen	7/8	Pfte	A.1: Haltebogen oS T. 7.5–8.1 (<i>as¹-as¹</i>); T. 8.1 Dynamik <i>ppp</i> statt <i>pp</i>
47	C	C.1: Text mit doppeltem Ausrufungszeichen	8	Pfte uS 1	B.1: <i>d</i> als Halbe Note notiert
			9	Pfte oS 4	A.1: Dynamik <i>pp</i> statt <i>p</i> , Note mit Akzent
			10–12	Pfte oS	A.1: Bogen bei oberer Stimme T. 10.1–12.1; ohne Haltebogen bei unterer Stimme T. 10–11.1; zusätzlicher Bogen bei unterer Stimme T. 11.1–4; obere Stimme T. 11.3 ohne Achtelpause; untere Stimme T. 11.3–4 jeweils Achtelnote
5. Mentia l'avviso SC 54			15	Pfte	A.1: Beischrift „rallentan ^{de} molto“
A.1: autographe Entwurfspartitur, I-Mc: Mailand, Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“ (I-Mc), Signatur <i>Manoscritti 30/10a</i>			16	Pfte	A.1: in oS zusätzlich bei 2. Taktviertel Achtelakkord <i>e¹/b</i> ; in uS Akkordtöne <i>c¹/e/c</i> gemeinsam an einem Hals und mit Akzent
3 Blätter (= 6 Notenseiten) im Querformat 33 x 24 cm mit jeweils 12 Notensystemen; Paginierung mit dem Bleistift von fremder Hand ausschließlich der Recto-Seiten 1, 3 und 5; Seiten 4 und 6 leer (auf S. 4 nur die beiden ersten System mit Akkoladenklammer zusammengefasst).			17	Pfte oS 2–4	A.1: mit Bogen
Über den Noten: „1° esame (Ideale) parole di Felice Romani“. Rechts über den Noten: „ore 6 pomeridiane domenica 10 giugno 1883“. Links oben Vermerk von fremder Hand „II (p. 1–5)“.			17	Pfte oS 3–4	unklare Korrektur aufgrund einer Verschmierung in beiden Autographen; NA folgt dem besser lesbaren A.1 und sieht die in beiden Quellen verschmierten Achtelnoten <i>f²</i> bzw. <i>f¹</i> bei 4 als getilgt an; <i>c¹</i> der unteren Stimme scheint in beiden Quellen nachträglich in die Verschmierung hineingeschrieben zu sein
Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Singstimme im Tenorschlüssel und Instrument (zwei Klaviersysteme) unbezeichnet. Tempoangabe „Larghetto lento“. In der untersten Akkolade auf Seite 3 über dem Entwurf von T. 99/100 (vgl. B.1) Vermerk für eine Orchestrierung „viol.: 2 ^a volta col canto sempre“. Am Ende von Seite 5 autographe Vermerk mit zahlreichen Streichungen, davon lesbar: „[...] pieta [sic] un dottor di denti nojoso, che mi ha tormentato dalle 7 alle 2. [...]!!!!“.			17	Pfte uS 3	Viertelpause aus A.1 übernommen
			18/19	Pfte	A.1: ohne Staccati; B.1: Staccati nur einfach gesetzt, aber nicht eindeutig oS/uS zuordenbar
B.1: autographe Partitur, I-Mc: Mailand, Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“, Signatur <i>Manoscritti 30/10b</i>			19/20	Pfte oS	A.1: mit Bogen bei oberer Stimme T. 19.3–20.1 und bei unterer Stimme T. 19.3–5
Ein Doppelblatt und ein Blatt (= 6 Notenseiten) im Querformat 33 x 24 cm mit jeweils 12 Notensystemen. Paginierung mit dem Bleistift von fremder Hand der S. 1, 3, 5 und 6, wobei die letztere bis auf eine Datierung (s. u.) leer ist. Auf S. 1 mittig über der 1. Akkolade „Ten. e Pf“. Ohne Titel über den Noten.			19	Pfte uS 3	Viertelpause aus A.1 übernommen
Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Singstimme (im Tenorschlüssel) und Instrument (zwei Klaviersysteme) unbezeichnet. Tempoangabe „Larghetto lento“. Unten auf der ersten Notenseite Vermerk mit blauem Bleistift (Blaustift?) von fremder Hand: „ricevuto alle ore 6 ½ pom[eridiane]“. Auf S. 5 (nur 1 Akkolade mit Noten) auf den leeren Notensystemen autographe Unterschriften des Komponisten („G Puccini“) sowie (mit Bleistift) des Direktors Bazzini und der Mitglieder der Prüfungskommission („A. Bazzini A. Ponchielli A. Panzini Saladino Dominicetti“). Am Ende von S. 6 mit Bleistift von fremder Hand „1882–83“.			22	Pfte	B.1: Takt lediglich als Wiederholung von T. 21 angegeben
B.1 enthält mit Ausnahme der Ausrufungszeichen und einem überflüssigen Komma in T. 68 keine Interpunktion.			24/25	Pfte	A.1: Singstimme setzt bereits in T. 24 ein; deswegen keine Fermaten und kein Doppelstrich T. 24/25. Da gegenüber B.1 somit ein Takt fehlt, würden ab hier die Taktzählungen in beiden Quellen divergieren. Aufgrund der Tatsache, dass sich die Fassungen sonst nur wenig unterscheiden, verwendet NA, um einen direkten Vergleich zu ermöglichen, ab hier für A.1 ebenfalls die Zählung von B.1.
T: Szene aus Felice Romanis Melodramma <i>La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna ricuperata</i> , mit den Anfangsworten „Mentia l'avviso“. NA lag zum Vergleich der Druck des Librettos zur Oper <i>La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna ricuperata</i> von Saverio Mercadante vor, Venedig 1840, Parte Quarta, Scena II, Rezitativ und Arie des GUSMANO, S. 33. Puccini hat von der 2. Szene das Rezitativ komplett, aber nur den ersten von zwei dort abgedruckten Vierzeilern der Arie („È la notte che mi reca“) vertont.			26	C	Text: Auslassungspunkte aus T übernommen
			27/28	Pfte	A.1, B.1: Bogen T. 26.3–28.1 jeweils nur bis T. 27.4
			29–31	Pfte uS	B.1: Tonrepetitionen lediglich durch Wiederholungszeichen angegeben
			29/30	Pfte uS	A.1: zusätzliche Haltebögen <i>ges¹-ges¹</i> und <i>as-as</i>
			32	C	A.1: 1 mit zweitem Hals nach oben (?); ohne Achtelpause; Text: Auslassungspunkte aus T übernommen
			32	Pfte uS 1	A.1: Akkord mit zusätzlicher Achtelnote <i>d</i>
			34	Pfte uS 1	A.1: ohne Akzent
			35	C	A.1: 1 und 3 mit Akzenten; Text „qui fa-tal-di-“
			35	Pfte oS 1	A.1: ohne <i>f</i> und Akzent
			36	C 1–2	A.1: ohne Bogen
			37	C 3	A.1: mit Akzent
			38, 39	Pfte uS	A.1: ohne Akzente
			39/40	C	A.1: ohne Bögen
			39/40	Pfte	A.1: Haltebogen Halbe Note <i>b</i> T. 39–Achtelnote <i>b¹</i> T. 40.1
A.1 stellt eine Vorstufe zu B.1 dar und verläuft bis T. 83 weitgehend parallel zu B.1 , ist aber um einen Takt kürzer (s. u. die Anmerkung zu T. 24/25). T. 74–82 sind als erste Akkolade auf Seite 5 wiedergegeben, die Fortsetzung mit T. 83 beginnt dann auf Seite 3, T. 84 ist gleichzeitig auch als T. 99 zu lesen. Mit T. 83, wo mit dem Beginn des Arientails Wiederholungen auftreten, endet der durchgängige Verlauf in A.1 zugunsten der Arbeit mit Formteilen. NA verzichtet deswegen ab T. 84 auf den Nachweis der Lesarten von A.1. Auch B.1 weist noch zahlreiche Korrekturen auf, die zum Teil in A.1 durch Streichungen berücksichtigt worden sind, sodass beide Autographen in engem zeitlichem Zusammenhang stehen. NA folgt B.1 und weist eventuelle Übernahmen aus A.1 in den Einzelanmerkungen nach.			41	C 1–4	A.1: mit Bogen
			40	C	B.1: Atemzeichen zwischen 2 und 3; nicht in NA übernommen
			43/44	C	A.1: statt Bogen T. 43.1–44.1 Bogen T. 43.3–4
			43	Pfte oS	A.1: 3, 4 der unteren Stimme jeweils Achtelnote; ohne Crescendogabel
			45/46	C, Pfte	A.1: ohne „molto rall.“
			45/46	Pfte oS	A.1: ohne Bogen T. 45.1–46.2
			48	Pfte	A.1: mit Ausnahme des Haltetons <i>c</i> andere Version: obere Stimme an Vortakt angebundene Viertelnote <i>f¹</i> , Viertelnote <i>e¹</i> ; mittlere Stimme Akkord Halbe Noten <i>b/g</i>
			49	C, Pfte	A.1: Tempoangabe „Allegro“
			49	Pfte oS	A.1: Korrektur, nicht ausgestrichen sind Dynamik <i>f</i> sowie ein Halbe-Noten-Akkord <i>c¹/as</i>
			50	Pfte	A.1: ohne <i>p</i> „cres.“; oS jeweils <i>es¹</i> statt <i>ges¹</i>
			51	Pfte	A.1 oS: jeweils <i>f¹</i> statt <i>ges¹</i>
			52	C 1	A.1: ohne Akzent
			52	Pfte	A.1: „cres.“ ab Taktbeginn; oS jeweils <i>as¹</i> statt <i>a¹</i> ; uS 2–3 punktierte Oktavakkorde <i>e/E-f/f</i>
			53	Pfte oS	A.1: jeweils <i>as¹</i> statt <i>a¹</i>
			54	C	T: ohne Textwiederholung „tu!“
			54	Pfte oS 1	A.1: <i>f¹</i> statt <i>fis¹</i>
			55	C 1, 2	A.1: ohne Akzente

Neben den oben genannten Angaben enthält die erste Seite Angaben zum Erscheinen des Periodikums, ein Inhaltsverzeichnis und den Beginn eines Artikels „L'OTELLO di Verdi“ von Luigi Montaldo.⁵ Vier Seiten mit Musik befinden sich weiter hinten im Heft, davon die ersten beiden mit Puccinis „Sole e amore“.

Zwei Seiten im Hochformat mit je 4 Akkoladen, unpaginiert.

Titel über den Noten: „SOLE e AMORE“, rechts über den Noten „Giacomo PUCCINI“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, die beiden Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „CANTO I PIANOFORTE“.

Angaben unter der untersten Akkolade: „PAGANINI. N.º 23 – ANNO II.“ „Proprietà Artistica.“.

In Seitenmitte darunter: „GENOVA TIPO-LITOGRAFIA SORDO-MUTI“. **E.1** enthält als Interpunktion im Wesentlichen nur Ausrufungszeichen, ein Komma in T. 15 und zwei Doppelpunkte in T. 14 und 18, aber keine Schlusspunkte, beginnt aber nach Satzenden jeweils die neuen Sätze mit einem Großbuchstaben. Die Anführungszeichen bei der gesprochenen Rede wurden in NA ergänzt.

T: Der Verfasser des Textes ist unbekannt; eine unabhängige Quelle für den Text liegt nicht vor.

B.1 enthält nur wenige Korrekturen, so dass es eine Reinschrift des Komponisten darstellt. Aufgrund der zahlreichen Abweichungen von **E.1** kann **B.1** nicht die Vorlage für den Stich von **E.1** sein. NA folgt **E.1**.

Beginn		B.1: Tempoangabe „Allegretto“; unter dem Pfte die Anweisung zur Ausführung der ersten beiden Takte allein durch das Klavier: „2 volte 1 Solo acco[m]p. ^{[agnamen]to} questa battuta“
1–33	Pfte uS	B.1: ohne Artikulationsangaben
3/4	Pfte	B.1: T. 3 ohne <i>pp</i> ; T. 4 als Wiederholung von T. 3 notiert
4	C 2–3	B.1: mit Bogen
6	C 1	B.1: Achtelnote und Achtelpause
7	Pfte oS	B.1: zusätzlicher Notenkopf <i>b</i> nach 6
9	C	B.1: 5–6 ohne Bogen; bei 7 Text „chia-“, darauf folgend (Wiederholungs-?) Strich „/“
9	Pfte oS 3	B.1: ohne Akzent
9	Pfte uS 3–4	B.1: Viertelnote und Achtelnote <i>As</i>
10	C 1–2	B.1: mit Bogen
10	Pfte oS	B.1: 1 ohne Staccato; 4 Achtelnoten, evtl. mit Korrektur
11	C 1	B.1: Achtelnote und Achtelpause
11	Pfte	B.1: oS als Wiederholung von T. 10 notiert
12/13	Pfte	B.1: T. 13 als Wiederholung von T. 12 notiert; uS T. 12.3–4 ohne Bogen
14	C 3–5	B.1: ohne Triolenkennzeichnung, 3–4 mit Bogen
14–16	Pfte uS	B.1: T. 14.1 Vorschlagnoten <i>B/e</i> , 2 nur Halbe Note <i>f</i> ; T. 14.3 Vorschlagnoten <i>es/a</i> , 4 nur Halbe Note <i>b</i> ; T. 15/16 als Wiederholung von T. 13 notiert
17	Pfte uS 1–2	B.1: ohne Bogen
18	C 4	B.1: Achtelnote und Achtelpause
18	Pfte oS	B.1: 3 mit <i>des¹</i> , 5 Akkord <i>es¹/b¹</i>
18–20	Pfte oS 5	E.1: untere Note im Akkord jeweils <i>des¹</i> statt <i>es¹</i> ; NA folgt B.1 , wo T. 20 als Wiederholung von T. 19 notiert ist (vgl. auch die Wiederverwertung in <i>La bohème</i> , III, 16 nach 30)
18–20	Pfte uS	B.1: T. 18.3 ohne Vorschlagnote; T. 19/20 als Wiederholung von T. 18 notiert
19/20	Pfte oS 5	B.1: T. 19.5 untere Note <i>es¹</i> ; T. 20 als Wiederholung von T. 19 notiert
20	C	B.1: ohne Bogen und „poco allarg.“
21	C	B.1: ohne Augmentationspunkt
22	C	B.1: Beischrift „ <i>appassionato</i> “ (?) statt „ <i>con. espress.</i> “; <i>f</i> vor 1
22	Pfte oS	B.1: Halsung der Stimmen vertauscht: nach oben gehalste Stimmen 1 ohne Akzent, untere Note <i>es¹</i> statt <i>f¹</i> , 2 evtl. nur mit einfacher Punktierung, untere Note <i>es¹</i> statt <i>f¹</i> und ohne Punktierung, danach evtl. zusätzlich Akkord <i>as¹/es²</i> lesbar, allerdings ohne Halsung; nach unten gehalste Stimmen 3–4 erst Viertelnoten, dann Achtelnoten
23	C	B.1: 1 ohne Akzent, mit Bogen 1–2
23	Pfte oS	B.1: Akkorde auf Zählzeiten 2+ und 3 ohne Haltebögen; E.1: Akkorde auf Zählzeiten 1+, 2+ und 3 jeweils <i>es²/c²</i> ; NA folgt wegen der Tonhöhenverdopplung mit der Halben Note <i>es²</i> B.1 (vgl.

23 Pfte uS 1

24/25 C

24 Pfte oS

24 Pfte uS 2–4

25 Pfte oS

25 Pfte uS 1

26 Pfte oS 1

27 C, Pfte

27 Pfte

28 Pfte

29 Pfte

30–33 Pfte

30 Pfte

32–35 C

32–34 C

34 Pfte oS

34/35 Pfte uS

36 Pfte

36/37 Pfte

38 C, Pfte

7. Avanti, Urania! SC 68

B.1: autographe Partitur, US-Bu: Boston University, Mugar Memorial Library, Boston, Paul C. Richards Collection

Separates Titelblatt auf Notenpapier und Doppelblatt mit Noten (alles auf Notenpapier im Hochformat mit 12 Systemen) in kartoniertem Umschlag mit Rankenwerk als Muster. Vignette auf Vorderseite: „G. PUCCINI I AVANTI URANIA!“.

Titelseite: von anderer Hand „Autografo I del celebre maestro compos[ist]ore I musicista I Giacomo Puccini“.

darunter autograph: „Avanti Urania ! [darüber und darunter waagrecht, kurzer Strich in Seitenmitte] I Parole di Renato Fucini I Musica di I Giacomo Puccini I Torre del Lago I 4 ottobre '96“.

Titel über den Noten: „Avanti Urania !“, rechts daneben: „G Puccini“. Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Schlussignatur am Ende: „G Puccini“.

E.1: Erstdruck, Firenze-Roma (G. Venturini) 1899

8 Seiten im Hochformat, davon 4 Notenseiten, paginiert 2–5, drei Akkoladen pro Seite.

Illustrierte Titelseite im Jugendstildekor: links Frauengestalt, die nach rechts in einen Sternenhimmel schaut, in der Mitte in rechteckiger Vignette Bild eines Segelschiffes, darunter, mittelformal, „ALLA MARCHESA ANNA GINORI LISCI I AVANTI, I URANIA! I PAROLE DI RENATO FUCINI“.

⁵ Das in Genua erstmals 1887 herausgegebene Periodikum erschien jeweils am 15. und am 30. eines Monats, wobei am 15. immer „vier Seiten bislang unveröffentlichter Musik mit eigens für das Heft verfassten Originalkompositionen verschiedener Meister“ enthalten sind. Im aktuellen Fall neben Puccini *A sera* von Alfredo Catalani und *Lieto mattino* von Nicolò Massa.

NI MUSICA DI | GIACOMO PUCCINI“, es folgen die Plattennummer „6904“ sowie Preis- und Verlagsangaben.

Der Text ist separat auf einer eigenen Seite abgedruckt (Überschrift „Avanti, Urania!“); auf die Noten folgt eine Werbeseite „Composizioni per Canto con accompagnamento di Pianoforte“.

Titel über den Noten: „*Alla Marchesa ANNA GINORI-LISCI* | AVANTI URANIA!“.

Links über den Noten: „Versi di | R. FUCINI“, rechts über den Noten „Musica di | G. PUCCINI“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, die beiden Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Im Vorsatz vor der Akkolade bei der Akkoladenklammer des Pfte: „♩ = 120 | Pianoforte.“; über T. 4 (= erster Takt der 2. Akkolade): „Canto.“.

T: Verfasser des Textes ist Renato Fucini; eine unabhängige Quelle für den Text ist unbekannt. NA vergleicht mit dem separaten Abdruck in E.1.

B.1 ist ziemlich sauber geschrieben und weist nur relativ wenige Korrekturen auf, so dass es sich nicht um das Kompositionsautograph handeln kann, sondern um eine autographe Abschrift. NA folgt E.1.

4/5		B.1: alle Bögen in T. 4 über Taktstrich hinausreichend, nach Akkoladenwechsel in T. 5 neu angesetzt (C) bzw. nicht übernommen
8	C	B.1: Text ohne Komma; NA folgt T
10	Pfte uS 1	B.1: untere Stimme zusätzlich mit <i>Fis</i> ; vermutlich nicht korrigierter Schreibfehler
13	C	E.1: Text ohne Schlusspunkt; in T vorhanden
13	Pfte	B.1: Crescendogabel nur unter uS
13/14	Pfte uS	B.1: Bogen nur bis T. 13.7
14	C 2	B.1: ohne Komma nach „-ne“
17	C	B.1: Text ohne Komma nach „-tar“
20	C	B.1: „ritenendo“ über System C in größerer Schrift und bereits ab Zz 1+
21	C	T: Text mit Schlusspunkt statt Ausrufungszeichen
22		B.1: „meno“ über C und über Pfte uS; E.1: „meno“ über C, „Meno“ zwischen den Klaviersystemen
22	C	E.1, T: Text „simile“; Akzent steht im Gegensatz zu Puccinis Vertonung
23	Pfte oS 2	B.1: in unterer Stimme <i>cis</i> ¹ statt <i>c</i> ¹
24	C, Pfte	B.1: „molto ritenuto“ bereits ab 1
24	C 5	B.1: <i>d</i> ²
26	C, Pfte	B.1: „al <i>lo</i> tempo“ über C und Pfte oS; 3. Taktviertel in B.1 <i>e</i> ¹ bzw. <i>e</i>
26	C	E.1: unrichtige syllabische Unterlegung: T. 26.2 „-me ho“ und 26.3 „anch’io“
26	Pfte	B.1: zwischen den Systemen zu Taktbeginn „po“ (= piano)
27/28	C	B.1: frühere Version der Singstimme, T. 27.2 Text ohne Komma nach „-to“, T. 27.3 und T. 28.1 jeweils Viertelpause, Phrase beginnt in T. 28.2 mit Viertelnote <i>a</i> ¹ und Text „an-“, dann weiter wie in E.1
31	C 2 bzw. 5	B.1: im Text keine Punkte nach „smania“ und kein Komma nach „Avanti“
33	C	T: Text nur mit einem Ausrufungszeichen
34	Pfte oS	B.1: aufrecht stehende Akzente
36	Pfte	B.1: keine Akzente

8. Inno a Diana SC 70

B.1: autographe Partitur, US-NH: Yale University Music Library, New Haven, Signatur „Koch 6“

Ein Bogen Notenpapier im Hochformat mit 12 Systemen, unpaginiert, beschrieben sind 3 Seiten.

Titel über den Noten: „*Inno a Diana* |“, Tempoangabe „Allegro marziale (♩ = 120)“.

Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz.

Schlussdatierung und Unterschrift am Ende: „fine GPuccini | 12. 12. 97“. Schlecht lesbar; aufgrund zahlreicher Korrekturen scheint es sich um das Kompositionsmanuskript zu handeln.

B.2: Partiturabschrift eines unbekanntenen Schreibers mit autographen Eintragungen, US-NH: Yale University Music Library, New Haven, Beineck Rare Book and Manuscript Library

Zwei gefaltete Bögen von Notenpapier im Hochformat mit 12 Systemen, unpaginiert, beschrieben sind 5 Seiten.

Titel über den Noten, links: „Parole di Carlo Abeniacar“; rechts: „musica di Giacomo Puccini“; in der Mitte, etwas unter den Autorenanzeigen: „Inno a Diana“, rechts direkt über den Noten: „milano 12 | [waagrechter Trennstrich] 12 | [waagrechter Trennstrich] 97“. Tempoangabe „Allegro marziale (♩ = 112)“.

Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz.

Unter der untersten Akkolade: „(Tutti i diritti riservati all'autore)“.

E.1: Erstdruck in dem illustrierten Jagdmagazin *Sant'Uberto, Numero-Strenna Illustrato*, Neapel [Januar]⁶ 1898

Das Lied ist auf den Seiten [3]–6 abgedruckt, Hochformat.

Titel auf der ersten Notenseite, oben: „SANT'UBERTO – Numero-Strenna“; über den Noten: „INNO a DIANA“; links daneben: „VERSI di | CARLO ABENIACAR“, rechts neben dem Titel „MUSICA di | GIACOMO PUCCINI“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „CANTO | PIANOFORTE“. Seite [3] enthält drei Akkoladen, die übrigen je vier.

Der Text ist separat auf einer eigenen Seite innerhalb ein Bildes abgedruckt, das die Jagdgöttin Diana begleitet von Windhunden mit einem toten Wildschwein zeigt.

E.2: Zweitdruck, Firenze/Roma (Venturini) 1899

7 Seiten im Hochformat, davon 4 Notenseiten, paginiert „4“–„7“.

Titel, über den Noten: „AI CACCIATORI ITALIANI | INNO A DIANA“, darunter links: „Versi di | C. ABENIACAR“; rechts über den Noten: „Musica di | G. PUCCINI“.

Direkt über der Akkolade, anstelle der Tempoangabe: „Canto.“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Statt Stimmenbezeichnungen im Vorsatz bei der Akkoladenklammer des Pfte: „Allegro | marziale.“. Seite 4 enthält drei Akkoladen, die übrigen je vier.

Unter der untersten Akkolade auf der ersten Notenseite: „EDIZIONI VENTURINI. 6839 Venturini, Firenze/Roma, 1899.“.

T: Verfasser des Textes ist Carlo Abeniacar;⁷ eine unabhängige Quelle für den Text ist unbekannt. NA zieht als Referenz den separaten Abdruck in E.1 heran (= T), der auf die Wiederholung des Ausrufs „Gloria a te“ zwischen den einzelnen Strophen und am Schluss verzichtet.

E.1 und E.2 weisen relativ wenige Unterschiede auf und scheinen auf eine gemeinsame Vorlage zurückzugehen (s. Fehler in T. 72), wobei jeweils wieder eigene Stichfehler auftreten. NA folgt E.2 als jüngste, in Verbindung mit dem Komponisten entstandene Veröffentlichung, da es Hinweise auf Eingriffe des Komponisten gibt (s. T. 67).

1	C, Pfte	B.2: aufrecht stehende Akzente
2	C, Pfte	B.1, B.2: ohne „subito“
2	C	B.1: ohne <i>p</i> ; B.2, T: Text „a le“ statt „alle“
2	Pfte uS	B.1: 1 zusätzlich mit <i>p</i> , 2 untere Note A, daneben Vermerk „sol“
4	C	E.1: Text ohne Silbentrennstrich „(-)len-ti“
6–8	C, Pfte	B.1: Streichungen und Korrekturen; T. 6 komplett gestrichen, endgültige Version aber lesbar; T. 7 Systeme C und Pfte gestrichen, endgültige Version aber lesbar; T. 8 Pfte gestrichen, in C Viertelnote <i>e</i> ¹ und Viertelpause, im Pfte oS Variante erkennbar, bei der die mittlere Stimme ab 2 in Oberquarten zur unteren geführt wird
6	Pfte oS 3	E.1: untere Stimme <i>d</i> ¹ / <i>cis</i> ¹ statt <i>h/a</i> (bei 4 fehlt bei <i>fis</i> die Hilfslinie)
8	C	E.1, E.2, T: Text ohne Komma
8	Pfte oS	E.1: ohne Achtelpause bei oberer Stimme 3
9	C, Pfte	B.1: ohne <i>f</i> , Pfte ohne Akzente
10	C, Pfte	B.1, B.2: ohne „subito“; B.1: C ohne <i>p</i> , „cresc.“ nur unter Pfte uS, aber bereits bei 1
11/12	Pfte	B.1, B.2: ohne Crescendogabel
13, 37	C 1	B.1, B.2, E.2: Text „Tem-(pri)“
13/14	C, Pfte	B.1: ohne Crescendo- und Decrescendogabeln; B.2: Crescendogabel in C erst ab T. 13.2, im Pfte erst ab kurz vor T. 13.2; T. 14 ohne Decrescendogabel in C, in Pfte Decrescendogabel erst ab nach 3; E.2: Crescendogabel in C bis T. 14.1,

⁶ Siehe den Hinweis in SC auf ein Erscheinungsdatum nach dem 16. 01. 1898 aufgrund der Unterzeichnung eines editorischen Beitrags von Carlo Abeniacar auf S. 20 von E.1 mit dem genannten Datum.

⁷ Lebensdaten ließen sich nicht ermitteln; für weitere Hinweise zum Textdichter siehe SC.

14	Pfte oS 3	Decrescendogabel in C ab T. 14.2; Decrescendogabel in Pfte bereits ab Beginn T. 14				2 aufgrund eines offensichtlichen Druckfehlers abbricht; E.1: ohne Bögen in T. 51.1–2 und 53.1–2, 3–4
14/15	C, Pfte	B.1: unterste Note im Akkord <i>fis</i> ¹ statt <i>e</i> ¹	50	Pfte uS 1		B.2: beide Noten schlecht zu lesen aufgrund der Verschmierung eines Tintenkleckses (?) schräg oberhalb
15	Pfte	B.2: Decrescendogabel in C ab Beginn T. 15 bis vor 3, in Pfte (zwischen den Systemen) bereits nach T. 14.3 bis nach T. 15.1	50–54	C		B.2: Bögen T. 50.1–51.4 und T. 51.4–54.1
16	C	B.1, B.2: zwischen den Systemen ab T. 15.2 „poco rall.“	51	C, Pfte		Decrescendogabeln in B.1 und B.2 vorhanden
16	Pfte oS 2	E.1: ohne Schlusspunkt	51, 53	Pfte		B.1, B.2: Arpeggiolinie zwischen den Systemen unterbrochen
17	Pfte	E.1: mit (sinnlosem) Akzent	52–60	C, Pfte		B.1: Bogen im C erst ab T. 54 und nur bis über T. 56 hinausragend, nach Zeilenwechsel nicht fortgesetzt; Bogen in Pfte oS erst ab T. 54
17–24	C, Pfte	E.1: ohne <i>p</i> ; E.2: ohne Halbe Pause bei oS	52	Pfte		Crescendogabel in B.1 vorhanden
18	Pfte oS	B.1: ohne alle Bindebögen	52	Pfte oS 2		B.1: untere Stimme ohne Punktierung
20/21	C, Pfte	B.1: bei punktiertem Viertelakkord Decrescendogabel	52/53	Pfte uS		B.2: Bogen von T. 50 nur bis T. 51.4
20/21	C, Pfte	B.2: Bögen in C bis nach T. 20.2, in Pfte oS bis zum Taktstrich; nach Seitenwechsel in T. 21 neu angesetzt	52–57	Pfte oS		B.2: mit Bogen von T. 52 bis T. 53.4
24	C 1	B.1, B.2, E.1: Text ohne Interpunktion; NA folgt E.2 und T	53	C 3		B.2: Bogen von T. 52 bis T. 53.4
25	C, Pfte 1	B.1: <i>p</i> bei Pfte oS; B.2: <i>p</i> bei C und Pfte	53	C 3		B.2: Bogen von T. 52 bis T. 53.4, ab T. 54.1 bis über T. 55 hinausreichend (Zeilenende), in T. 56 nicht mehr aufgenommen
25–28	C, Pfte	B.1: in C statt Bogen T. 25–28 nur Bogen T. 25.1–26.3, in T. 28 Bogen 2–3; in Pfte keine Bindebögen; B.2: Bogen in Pfte oS T. 25 bis 2. Note der unteren Stimme in T. 26, Neuansatz dort bei 2. Note der oberen Stimme; E.1: Bogen in C geht bis T. 29.1	53	C 3		B.1, B.2: ohne Interpunktion; NA folgt E.1, E.2 und T
26	C	E.1: Bogen aus T. 25 bis T. 29.1; B.1, B.2, E.1: Text ohne Interpunktion	53	Pfte		Decrescendogabel in B.1 vorhanden
28	C	E.1: Bogen aus T. 25 bis T. 29.1; B.1, B.2, E.1: Text ohne Interpunktion	54–56	Pfte uS		B.2: mit Bogen bei unterer Stimme von T. 54.1 bis T. 56.1
28	Pfte	B.1: oS 2–3 mit Bogen; uS <i>ff</i> bei 2, evtl. im Zusammenhang mit Korrektur in Pfte, aber nicht gestrichen	54	C		B.2: <i>pp</i> statt <i>p</i>
29	Pfte	B.1: ohne Akzente und Staccati	54/55	C		E.1: Text „a-ma vi-le“
30	C, Pfte	B.1: ohne Akzente und Staccati	54/55	C, Pfte oS		E.1: Bogen nach Zeilenwechsel in T. 55 neu angesetzt
30	C	B.2: 1 ohne Akzent; E.1: 2–3 mit Staccati	54/55	C, Pfte oS		B.1: Text mit Ausrufezeichen; B.2, E.1: Text ohne Interpunktion; NA folgt T , da eine andere Art der Interpunktion sich aufgrund der grammatischen Struktur verbietet.
30	Pfte oS	B.1, B.2: 3 der unteren Stimme <i>dis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹ ; das Auflösungszeichen steht nur in E.2 . Ob aus dem Warnauflösungszeichen in E.1 vor dem <i>d</i> ¹ in T. 31 der Schluss gezogen werden kann, dass in T. 30 letztlich doch <i>dis</i> ¹ gemeint ist, muss dahingestellt bleiben.	57	C		B.2: Bogen von T. 55 nur bis T. 57.1
30/31	C	B.2: Text T. 30.3 „nell“, T. 31.1 „a-“	58/59	C		B.2: Decrescendogabel bereits ab 1
32	C	B.1, B.2: Text „-min!“; E.1: ohne Interpunktion; NA folgt E.2 und T	58	Pfte		B.1, B.2: „rall.“ bereits ab Beginn T. 58 (und mit Verlängerung in B.1 bis Ende T. 59, in B.2 bis nach T. 58.2) und direkt anschließender Decrescendogabel bis Ende T. 59
33–40		B.1: nicht ausnotiert, auf T. 33 folgt nach Doppelstrich sofort T. 41, über diesem Text der T. 33–40 notiert, darunter ausgestrichen: „da capo al [Wiederholung eines über Pfte T. 1 stehenden Zeichens]“; darunter „dal Segno [Wiederholung eines in T. 9 unter dem Pfte oS stehenden Zeichens] al [Wiederholung eines am Ende von T. 16 über dem Pfte oS stehenden Zeichens]“	59	Pfte		B.1, E.1: Triole mit Bogen
34	Pfte	B.2: „cresc.“ bei 2	60	Pfte oS		B.1: nicht ausnotiert, auf T. 33 folgt nach Doppelstrich sofort T. 69. In T. 60 Pfeil von Pfte uS zum direkt folgenden unteren Seitenrand, dort Vermerk: „da capo I dal segno [Wiederholung eines über Pfte T. 1 stehenden Zeichens]“ al Segno [Wiederholung eines T. 9 unter dem Pfte oS stehenden Zeichens]“; der Text zu den T. 61–68 steht nach Seitenwechsel über den T. 71/72.
36	Pfte	B.2: ohne „cresc.“	61–68			„lo Tempo“ in B.1 und B.2 vorhanden; B.2: 1, 2 jeweils senkrecht stehende Akzente
38	C, Pfte	B.2: ohne „poco rall.“	61	C, Pfte		E.1: ohne Akzente
39	C, Pfte	B.2: ab Taktbeginn „cresc. e poco rall.“	61	Pfte oS		E.1: Text „can-di di“
40	C, Pfte	B.2: nach 1 jeweils kurze Decrescendogabel zur Interpunktion s. Anmerkung zu T. 16	67	C		B.2: „cresc.“ ab 2. Taktviertel
40	C	B.1: aufgrund der nicht ausgeschriebenen Wiederholung der T. 9–16 in oS unter der Achtelpause ausgestrichene Achtelnote <i>a</i> ¹ , in uS nicht gestrichene Achtelnote <i>fis</i>	67	Pfte		E.1: statt Viertelnote <i>d</i> in oberer Stimme zwei Achtelnoten <i>d-c</i>
41	Pfte 1	B.1: auf Grund der nicht ausgeschriebenen Wiederholung der T. 9–16 in oS unter der Achtelpause ausgestrichene Achtelnote <i>a</i> ¹ , in uS nicht gestrichene Achtelnote <i>fis</i>	67	Pfte uS 1		B.1, E.1: Text ohne Komma
41–45	C, Pfte	B.1: nur Bogen C T. 45.1–2	68	C		B.2: bei Achtelbalken zusätzlich Crescendogabel; E.1: Pfte oS ohne Achtelpause bei oberer Stimme 3
41–44	Pfte	B.2: beide Stimmen der Achtelfigur in T. 41 jeweils vor 2 mit <i>p</i> ; Bögen ab T. 41 beginnen erst in T. 42.1, verlaufen dann aber ohne Unterbrechung bis T. 45	68	Pfte		B.2: ursprünglich „crescendo“ mit Verlängerungsstrichen bis Ende T. 70, dann getilgt und durch <i>ff</i> im Pfte ersetzt; im C vermutlich (?) <i>ff</i> vergessen
42/43	C	E.1: Bogen nach Seitenwechsel in T. 43 neu angesetzt	69	C, Pfte		B.1: ab T. 69 bis über T. 70 hinausreichend (Seitenende) über C Voltenklammer mit Angabe „2a volta“; in T. 69 unter C Angabe „lo tempo“
43/44	C	B.1, B.2: Text T. 43.3 „dell“, T. 44.1 „Al-“	69/70	C		B.2: senkrecht stehende Akzente
46–49		B.1: ohne Bögen	69/70	Pfte oS		B.1, B.2: Text ohne Komma
49	C	B.1, B.2, E.1: ohne Interpunktion; NA folgt E.2 und T	70	C 1		B.1, B.2: ohne „marcato“
50–60		B.1: Takte ohne F-Dur-Generalvorzeichnung, auch ohne Einzelakzidenzen vor Tonqualität <i>h</i>	70	Pfte		B.1: uS ohne Akzente; unter dem System Angaben „[unleserlich] I 2a forte I questa[?]“; E.2: ohne <i>ff</i>
50/51	C, Pfte	B.1: ohne Bögen	71/72	C, Pfte		B.1, B.2: „rall.“ bereits beim Übergang T. 71/72, in B.1 (nur über C und mit Verlängerungslinie bis Ende T. 74)
50	Pfte	Crescendogabel in B.1 und B.2 vorhanden	71/72	C		B.1, B.2: Text „profonda“ statt „gioconda“ und ohne Interpunktion
50–53	C	E.2: ohne Phrasierungsbögen; NA folgt E.1 (Bögen wie Pfte oS), wobei in T. 51 der Bogen nach	71	Pfte oS 1		B.1: im Akkord nicht eindeutige Korrektur, ursprünglich <i>cis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹
			71–76	Pfte		B.1: bis einschließlich T. 76.1 ohne Akzente; uS T. 71.2–76.1 Unteroktave nicht notiert, statt

		dessen Beischriften „bassi sott[?] con gli bassi“ mit gestrichelter Linie
72	C	E.1, E.2: 2 irrütmlich <i>a'</i> (NA folgt B.1 und B.2); B.2, E.1: Text ohne Interpunktion
72/73	Pfte	B.1, B.2: „cresc.“ bereits zu Beginn von T. 72, Crescendogabel T. 72.2 bis nach T. 73.2
74/75	C, Pfte	B.1, B.2: „allarg.“ bereits bei T. 74.2 und in Pfte von B. 2 mit Verlängerungsstrichen bis T. 76.2
74	C 2, 3	E.1: irrütmlich Viertelnoten
74	Pfte 2, 3	E.2: mit Akzenten
75	C 2–3	E.1: Bogen
75	Pfte oS 2, 3	E.2: mit Akzenten
76	C	B.1, E.1: Text ohne Ausrufungszeichen
76	Pfte oS 1	E.1: ohne Akzent
77	C	B.2: mit Akzenten, ohne „a tempo“
77–86	C	B.1, E.1: Text ohne Interpunktion; B.2: Interpunktion mittels Ausrufezeichen
78	Pfte uS 1	Akzent aus E.1 übernommen
79	C	B.1, B.2: ohne Akzente
79	Pfte	B.1: <i>ff</i> statt <i>fff</i> , Platzierung nicht eindeutig, noch unter 2 oder für neuen Takt geltend?; B.2: ohne <i>fff</i>
79/80	C	E.1: Text „Glo-ria te“ statt „Glo-ria a te“
80	C, Pfte	B.1: ohne Akzente
80		B.1, B.2: C ohne <i>fff</i> ; Pfte B.1 s. Anmerkung zu T. 79
82	C, Pfte 1–3	B.1, B.2: jeweils Halbe Noten; in B.1 bei Korrektur Noten in Pfte gestrichen
83		B.1: ohne „allarg.“; Pfte ohne Akzente, zwischen oS und uS bei 1 Beischrift „grave“; E.1: uS ohne Akzente
83	Pfte oS 1	B.1: aufgrund Korrektur im Akkord nicht eindeutig <i>h'</i> oder <i>a'</i> zu lesen, B.2: <i>h'</i> statt <i>a'</i>
83–85	Pfte	B.2: „allarg.“ mit Verlängerungsstrichen bis T. 85 vorhanden
84	Pfte uS	B.2, E.1: ohne Akzent
85	Pfte	B.2: Akzente senkrecht stehend
86	Pfte 1	B.1: ohne Akzent
86	C	B.2: Verlängerungsstriche „allarg.“ nur bis Ende T. 85
86/87	Pfte uS 1–2	B.1, B.2, E.1: ohne Bögen

9. E l'uccellino SC 71

B.1: autographe Partitur (Privatbesitz)

Zwei Seiten, Titelseite und 1 Notenseite, auf Notenpapier mit 12 Systemen, unpaginiert.

Titelseite: „Ninna – nanna I versi di R. Fucini I musica di G Puccini“, darunter Wiedergabe des gesungenen Textes:

„E l'uccellino canta sulla fronda. I Dormi tranquillo, boccuccia d'amore; I Piegala giù quella testina bionda, I Della tua mamma posala sul cuore. I E l'uccellino canta su quel ramo. I Tante cosine belle imparerai, I ma se vorrai conoscer quant'io T'amo, I nessuno al mondo potrà dirlo mai! I E l'uccellino canta al ciel sereno I Dormi, tesoro mio, qui sul mio seno.“

Titel über Noten: „Ninna – Nanna“, rechts daneben, über den Noten: „Parole di R. Fucini I Musica di G. Puccini“.

Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Unter der untersten Akkolade: „Per il bambino Lippi Torre del Lago I 25.2.99 I Giacomo Puccini“.

Für den Vortrag der 2. Strophe sind Wiederholungszeichen nach T. 2 und T. 20 notiert. Der Text der 1. Strophe steht über der Singstimme mit dem Vermerk „I^a volta“ in T. 3, der Text der 2. Strophe unter den Noten mit dem Vermerk „2^a volta“ in T. 3. Der Text ist beinahe ohne jegliche Interpunktion (Schlusspunkte nach „amore“ in T. 12 sowie in T. 51) und ohne Anführungszeichen zur Kennzeichnung der direkten Rede, aber mit gelegentlichen Silbentrennstrichen geschrieben. Bei abweichendem Silbenfall zwischen beiden Strophen sind die Noten mit doppelten Hälsen versehen bzw. auch Noten mit entgegengesetzter Halsrichtung eingefügt.

E.1: Erstdruck, Milano (Ricordi) 1899

3 Seiten mit je drei bzw. vier Akkoladen, Plattennummer „102625“.

Titel auf Notenseite: „Al bambino MEMMO LIPPI“ I E L'UCCELLINO ... I *Ninna – Nanna*“.

Direkt über den Noten: „Parole di I RENATO FUCINI Musica di I GIACOMO PUCCINI“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „CANTO I [Klavier ohne Instrumentenbezeichnung, dafür Wiederholung der Tempoangabe:] ALLEGRETTO I MOLTO I MODERATO“.

Der gesungene Text enthält keine Anführungszeichen und Großbuchstaben zur Kennzeichnung der direkten Rede.

T: Verfasser des Textes ist Renato Fucini; eine unabhängige Quelle für den Text ist unbekannt.

NA folgt **E.1**, da aufgrund der deutlichen Abweichungen zwischen beiden Quellen davon auszugehen ist, dass **E.1** eine spätere Version überliefert.

1		B.1: Tempoangabe „Allegro moderato“
2, 4, 6	Pfte oS 5	B.1: mit Staccatopunkt
5, 7	Pfte uS 1, 4	B.1: ohne Staccatopunkte
9–20	C	B.1, E.1: Text ohne Anführungszeichen
11	C 1–3	B.1: lediglich Viertelnote <i>a'</i> (ohne Verzierung <i>a'-h'-a'</i>)
12	Pfte uS 1	B.1: mit Staccatopunkt
13	Pfte uS 1	B.1: mit Portatostrich
15/16	C	B.1: ohne Crescendo- und Decrescendogabel
16	C, Pfte	B.1: „poco rit.“ bereits bei 1
17/18	C, Pfte	B.1: ohne Decrescendogabeln
17/18,		
36/37	Pfte	E.1: Decrescendogabel unter uS
20	Pfte uS 4	B.1: ohne Staccatopunkt
21–39	C, Pfte	B.1: nicht ausnotiert; Wiederholung der T. 2–20 (s. die Quellenbeschreibung)
22	Pfte uS 1	B.1: ohne Staccatopunkt
28–39	C	B.1, E.1: Text ohne Anführungszeichen
30	C 1–3	B.1: zwei Achtelnoten <i>a'</i>
40, 42	Pfte oS 5	B.1: mit Staccatopunkt
41	Pfte uS 1	B.1: ohne Staccatopunkt
42–45	C	B.1: ein durchgehender Bogen
43	Pfte uS 4	B.1: ohne Staccatopunkt
45	Pfte uS 1, 4	B.1: ohne Staccatopunkte
46–48	Pfte oS	B.1: obere Stimme jeweils pro Takt mit Bogen
46–49	Pfte oS	B.1: T. 46.2–49.3 anstatt der unteren Stimmen lediglich durchgängig Viertelnoten (an Taktgrenzen Achtel mit Überbindung) <i>a</i>
47	C	B.1: <i>p</i> vor 1
47–51	C	B.1, E.1: Text ohne Anführungszeichen
49	C 1–3	B.1: zwei Achtelnoten <i>a'</i> mit Portatostrichen
49/50	Pfte oS	B.1: obere Stimme mit Bogen T. 49.1–50.1
49/50	C, Pfte	B.1: in Pfte ab 2. Zählzeit T. 49 und in C ab Beginn T. 50 jeweils „morendo“; obere Stimme Pfte mit Bogen T. 49.1–50.1
49/50	Pfte oS	E.1: Taktüberbindung der unteren Stimme in T. 49 angesetzt, nach Akkoladenwechsel in T. 50 nicht übernommen
51	C 1	E.1: „a tempo“; NA übernimmt dieses nicht und folgt hier B.1
51	Pfte uS 1, 4	B.1: ohne Staccatopunkte
52	Pfte	B.1: ohne „rall.“, dafür zwischen T. 52 und 53 zwei weitere Takte (Wiederholung der T. 51–52), dort „poco rall.“ ^o
52	Pfte oS 5	B.1: mit Staccatopunkt
53/54	Pfte	B.1: mit Angabe „Lento“, Portatostrich bei oS T. 53.2 und zusätzlich Halteton <i>a'</i> im Schlussakkord oS; letzte Pause in allen Stimmen mit Fermate

10. Terra e Mare SC 73

B.1: Lt. SC, S. 253, ist das Autograph selbst verloren und nur als **D.1** (s. u.) überliefert.

D.1: Faksimilewiedergabe von **B.1** in **E.1**.⁸ Aufgrund der schlechten Reproduktionsqualität ist **D.1** nur eingeschränkt (bspw. für Bogensetzung und Beischriften) unter Vorbehalt verwendbar; Tonhöhen oder der unterlegte Text sind weitgehend unleserlich.

Zwei Notenseiten mit 15 und 14 Takten. Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto I Pianoforte“.

⁸ SC (S. 253) verweist auf eine Wiedergabe von **B.1** in „Morini 1975, p. 29“ (Mario Morini, „Il Puccini minore“, in: *Discoteca alta fedeltà*, [a. XVI, no. 147], Januar–Februar 1975, S. 27–31), aber Morini gibt lediglich eine Reproduktion der Titelseite von **E.1** mit dem Faksimile des Autographs wieder.

Titel über den Noten: „Terra e mare“; rechts davon: „parole di Panzacchi l note di GPuccini | Torre del Lago | 3 [letzte beiden Buchstaben fraglich:] oltre [1]902“.

Unter den letzten beiden Takten auf der zweiten Seite Signatur: „Giacomo Puccini“.

E.1: Erstdruck, in: *Novissima*. Albo Annuale d'Arti e Lettere. Anno II, 1902

5 unpaginierte Seiten im Querformat, Titelseite und 4 Notenseiten mit je 2 Akkoladen. Der Titel der Titelseite ist in ein Bild gedruckt, das durch Blätter eines Baumes hindurch den Blick auf das Meer zeigt; die erste und die letzte Notenseite enthalten unten Zeichnungen einer Pappelreihe an einem Straßenrand, die anderen Notenseiten dann ein jeweils verschiedenes Meeresmotiv.

Titel der Titelseite: „TERRA E MARE | PAROLE DI ENRICO PANZACCHI | NOTE DI GIACOMO PUCCINI“.

Links auf der Seite ist das Gedicht Panzacchis wiedergegeben; der den Noten unterlegte Text weicht geringfügig davon ab (s. die Anmerkungen), darunter als Rechtevermerk: „Proprietà di ‚Novissima‘ per tutti i paesi – Deposto a norma dei trattati internazionali. I Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.“. Rechts auf der Seite unter dem Titel ist das verkleinerte Faksimile des Autographs (**D.1**) in zwei Spalten abgedruckt.

Titel auf der ersten Notenseite über den Noten: „TERRA E MARE | PAROLE DI E. PANZACCHI | NOTE DI G. PUCCINI“.

Drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „CANTO | PIANOFORTE“.

T: Verfasser des Textes ist Enrico Panzacchi; eine unabhängige Quelle für den Text ist unbekannt. NA vergleicht mit dem separaten Abdruck in **E.1** (= **T**).

2	C	D.1: Bögen Auftakt–T. 2.2 und T. 2.3–5.2 nicht getrennt, sondern in T. 2.3 überlappend
5, 6	C	D.1: ohne „rit.“ und „a tempo“ (Angaben nur jeweils über Pfte oS und uS)
7	C	D.1: über dem „rit.“ weiterer Bogen, über das Taktende (= Zeilenende) hinausreichend
7	C 2	E.1: Text „-to,“; NA folgt T
7	Pfte	D.1: „rit“ bei oS und uS jeweils bereits bei 3. Taktviertel
7	Pfte uS 4	D.1: Bogen über das Taktende (= Zeilenende) hinausreichend, in T. 8 aber nicht fortgesetzt
9, 27	C 1	E.1: Text „mar“ (= „novenario tronco“) statt „mare“ in T; T. 9 ohne Schlusspunkt
9	Pfte	D.1: ohne Crescendogabel; Bogen oS aus Vortakt bis Ende 2. Taktviertel
10	Pfte 1	D.1: <i>pp</i>
11, 13	Pfte oS	D.1: Phrasierungsbogen jeweils bis zur letzten Achtelnote
13	C	zwischen 5 und 6 Atemzeichen; nicht in NA übernommen
14	Pfte	D.1: „due pedali“; E.1: „2 Ped.“
15	C	D.1: Bögen T. 13–15.2 und T. 15.3–17.2 nicht getrennt, sondern in T. 15.3 überlappend
15	Pfte oS	D.1: Bogen aus T. 14 bis Ende 3. Taktviertel
17	C 2	E.1: Text „(ful-)genti“ ohne Schlusspunkt
18	Pfte	D.1: ab 1. Note Beischrift „rall.[unleserlich]do“
19	C 4	D.1: ohne <i>f</i>
20/21	Pfte oS	D.1: ohne Akzente
21	C 2	E.1: Text „-sta,“; NA folgt T
21	C 3	<i>p</i> erst nach Seitenwechsel (E.1) bzw. Zeilenwechsel (D.1) bei T. 22.1
21/22	Pfte uS	D.1: T. 21 unterste Stimme Ganze Note <i>F</i> mit Überbindung zu einer Viertelnote <i>F</i> in T. 22.1, danach Pausen
22	Pfte	E.1: Decrescendogabel bereits ab 3. Taktviertel; NA passt an den parallelen Takt 20 an; in D.1 sind die Crescendo- und Decrescendogabeln in den Takten 20–23 stark abweichend gesetzt und teilweise von Bögen nicht unterscheidbar
23	C 2	E.1: Text „-re,“; NA folgt T
24	Pfte	D.1: ohne Verlängerungsstriche nach <i>pp</i>
25–27	C	D.1: Bogen T. 25–27 in T. 25 vermutl. angesetzt, nach Zeilenwechsel nicht wieder aufgenommen; T. 27 mit Decrescendogabel 1–2
27	Pfte uS	D.1: Bogen 1–7

11. Canto d'anime SC 75

B.1: autographe Partitur (Privatbesitz)

Vier Seiten auf Notenpapier mit 10 Systemen; nicht autographe, vermutl. nachträgliche Paginierung „1–4“.

Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz.

Angaben über den Noten, links: „(M ♩ = 92)“, rechts: „versi di L. Illica“, darunter mittig: „Canto d'anime (Pagina d'album)“.

Unterschrift und Datierung am Schluss: „Giacomo Puccini. | Aprile [1]904“.

Bis auf das Komma nach „las-sù“ in T. 23 und das Ausrufezeichen nach „sol!“ in T. 27 enthält **B.1** keinerlei Interpunktion.

E.1: Erstdruck, Milano (The Gramophone Company) 1904

Depositionsexemplar der Präfektur Mailand, aufbewahrt in der „Biblioteca Musicale Governativa [...] Roma“.

Titelseite und 3 Notenseiten, paginiert 2–3, drei Akkoladen pro Seite.

Titelseite: „Canto d'Anime | PAGINA D'ALBUM | scritta espressamente per il Gramofono | poesia di LUIGI ILLICA | Musica di | Giacomo Puccini“. Darunter Preisangabe: „netti Fr. 2 –.“ und Verlagsangabe: „Editore: The Gramophone Company (Italy) Limited, Milano | Direttore: H. D. MOORHOUSE“, darunter Copyrightangabe: „Copyright by The Gramophone Company (Italy) Limited, Milano 1904“, darunter weitere Rechtsvermerke.

Das Exemplar trägt folgende, im Zusammenhang mit der Deposition stehende Beschriftungen und Stempel:

- Titelseite: links oben Registrierungangaben „BIBLIOTECA | dei | DEPOSITI | DIRITTI D'AUTORE | N° 45922“; darunter Inventarisierungsstempel; unter der Preisangabe zwei Stempel, die auf jeder Seite in unterschiedlicher Platzierung wiederholt werden, links: „BIBLIOTECA MUSICALE GOVERNATIVA [...] ROMA“, rechts davon: „MINISTERO DI AGRIC. IND. E COMMERCIO | BIBLIOTECA | OPERE MUSICALI | DEPOSITATE PER LA RISERVA DEI | DIRITTI D'AUTORE“.

- erste Notenseite: links am oberen Seitenrand Stempel, mit der Feder ausgefüllt: „REG.^{TA} AL N° 45922 | PRESENTATA IL 20 luglio 1904 | ALLA PREFETTURA DI Milano“.

Titel über den Noten: „CANTO D'ANIME | PAGINA D'ALBUM“; links über den Noten: „Versi di | LUIGI ILLICA“, rechts über den Noten: „Musica di | GIACOMO PUCCINI“.

Unter den Noten, links: „Proprietà The Gramophone Co. (Italy) Ltd. Editore, Milano“, rechts: „Copyright 1904, by the Gramophone Co. (Italy) Ltd.“, darunter weitere Rechtsvermerke sowie Plattennummer: „G. C. 3 I.“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, die beiden Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „CANTO | PIANO“. Tempoangabe „MODERATO (M. ♩ = 92)“.

T: Eine unabhängige Quelle für den Text liegt nicht vor.

B.1 ist offensichtlich das Kompositionsautograph, da vor allem an der Textfassung, wie Durchstreichungen belegen, stark gearbeitet wurde. **E.1** unterscheidet sich kaum von **B.1** und übernimmt sogar dessen rudimentäre Interpunktion, sodass ein enger Zusammenhang beider Quellen anzunehmen ist. NA folgt **E.1**. Lt. SC (S. 289) wurde **E.1** nur zur Erlangung des Copyrights hergestellt und nie käuflich vertrieben. Inwieweit Puccini selbst **E.1** autorisiert hat, lässt sich nicht feststellen.

1		B.1: die Metronomangabe zeigt Korrekturspuren
7	Pfte uS	E.1: im Unterschied von B.1 ohne Viertelnote <i>d'</i> bei oberer Stimme 2; offensichtlich Stichfehler
8	Pfte oS 1	B.1: mit Portatostrich
10/11	Pfte uS	B.1: Triolen jeweils mit zusätzlicher Klammer
12	C	E.1: ohne Crescendogabel
12	C, Pfte	B.1: Crescendogabeln nur bis vor 2
14	Pfte	B.1: Triolen jeweils mit zusätzlicher Klammer
16	C 2	E.1: Bogen von T. 14 reicht bis 3, wo auch der folgende Bogen beginnt; NA folgt hier B.1
17/18	Pfte uS	B.1: in T. 17 Haltebogen zu T. 18. nicht notiert, nach Seitenwechsel in T. 18 aber vorhanden
18	C 2	E.1: Text ohne Punkt nach „(l'usi-)gnolo“; die Fortsetzung mit einem Großbuchstaben „Canta“ legt diesen aber nahe
19	Pfte	B.1: Beginn der Crescendogabel erst vor 3. Taktviertel, evtl. nachträglich auf das 2. Viertel vorgezogen
20	Pfte oS 3	Akzent in B.1 vorhanden
27–29	C	E.1: Wiederholungen von „tutto è sol“ jeweils wie hier wiedergegeben (ohne Großbuchstaben zu Beginn und Ausrufungszeichen)

12. Dios y Patria

D.1: Abdruck in **E.1** der beiden Anfangs- und zweier Schlusstakte der autographen Partitur.
Beginn: 6 Notensysteme, 1. System: „Himno Escolar G Puccini“, darunter Tempoangabe.

Schluss: 5 Notensysteme; 1. System Singtext „tar del cora-zon.“ [sic, statt „-zón“], darunter T. 17 und der eigentliche Schlusstakt mit Vermerk „Fine“.

Auf 5. System Datierung und Unterschrift: „B. 5 A^s 3 ag: [1]905 | GPuccini“.

E.1: Erstdruck, in: *La Prensa*, Buenos Aires, 15. August 1905, 2. Teil, S. 13
Titelzeile: „SECCION SEGUNDA LA PRENSA PAGINAS 13 A 16“.

Unter „LA PRENSA“ in kleiner Schrift „Martes 15 de Agosto de 1905“.
Auf der Zeitungsseite 13 ist das Lied in drei gestochenen Notenseiten abgedruckt: links unten 1. Seite, rechts daneben 3. Seite und etwas nach rechts versetzt darüber die 2. Seite. Der den Noten unterlegte Text verwendet keine Schlusspunkte; unterlegt ist nur die 1. Strophe mit Refrain. Über der 2. und 3. Notenseite sind die beiden ersten Takte von **D.1**, unter der 2. Seite die beiden Schlusstakte von **D.1** wiedergegeben.

Links oben auf der Seite heroische Illustration (Frau, ein Kind in die Höhe haltend vor Fahne, daneben Medaillon mit Kopf und phrygischer Mütze etc.), am linken Seitenrand ein Textblock, darunter 5 Liedstrophen, gefolgt jeweils vom Refrain.

Titel (rechts oben): „DIOS Y PATRIA“ | HIMNO ESCOLAR | POR EL MAESTRO GIACOMO PUCCINI | LETRA DEL PR. M. CALANDRELLI“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer, Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „CANTO | PIANO“.

T: Eine unabhängige Quelle für den Text liegt nicht vor. NA vergleicht mit dem separaten Textabdruck in **E.1** (= **T**).

1–3	C	D.1: ohne Bögen
2	Pfte oS 2	D.1: Akkord ohne a
2	C 5–6	E.1: fehlen durch Abriss; nach D.1 ergänzt
3	C 2	E.1: Text ohne Komma; NA folgt T
5	C 4–7	E.1: ohne Text, evtl. Montagefehler beim Satz der Zeitungsseite; nach T ergänzt
7	C 1–2	E.1: Text „al mas“ ohne Silbentrennstrich
8–10	C	E.1: Text ohne Interpunktion, aber Beginn des Refrains mit Großbuchstaben
12	C 2	E.1: Text ohne Komma (Fortsetzung „Mente“ beginnt mit Großbuchstaben); nach T ergänzt
14	C	T: „Patria“ beim ersten Auftreten klein geschrieben, sonst immer Beginn mit Großbuchstaben
17	Pfte 2	D.1, E.1: Viertel- statt Sechzehntelpausen
17	Pfte uS 8, 9	D.1: ohne Akzente
18	C, Pfte	E.1: trotz Wiederholungsvermerk „per la 2 ^a e 3 ^a strofa“ sind in T 5 Textstrophen abgedruckt
18	Pfte C, Pfte	D.1: abweichende Notation, 1–2 Viertelakkord mit angebundenem Achtelakkord wie Akkord bei 1 in E.1 , offenbar mit Haltepedal zu spielen, da auf Zählzeit 1+ in uS weiterer Achtelakkord <i>C/cle/g/c'</i>

13. Casa mia, casa mia SC 79

B.1: autographe Partitur, The Pierpont Morgan Library, New York, Signatur *Heinemann MS 173C*

2 Seiten mit je 10 Notensystemen, unpaginiert, ohne Titel. Jeweils drei Systemen durch Akkoladenklammer zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz, stattdessen Tempoangabe „Allegretto | moderato“.

In den freien Notensystemen am Schluss des Werkes von Puccini: „Caro Edoardo | io ti consiglio di darlo [oder „dare“] al cestino. | stasera non ero in arteria | e tu mi hai | forzato a questa | altra cosa che dichiaro | non mia. | Ciao | GP.“.

T: Der Verfasser des Textes ist unbekannt. Evtl. wurde dieser vom Komponisten selbst nach einem Sprichwort gestaltet.

1	C, Pfte	Taktvorzeichnung „4/8“
2, 6	C 4	Text ohne Komma
4/5, 8/9	C	T. 4.2–5.2 bzw. 8.3–9.2 syllabische Unterlegung des Textes „tu mi sem-bri u-na ba-dia“, unkorrekt, da die unbetonte Silbe „ba-“ merkwürdigerweise auf den betonten Taktteil fällt; T. 8 „Badia“ (Beginn mit Großbuchstaben)
5, 9	C	Atemzeichen zwischen 2 und 3; nicht in NA übernommen; kein Komma nach „casa mia“ in T. 5

5/6	C	Text ohne Interpunktion in T. 5, Beginn mit Kleinbuchstaben in T. 6
8	C 2	Text ohne Komma
10/11	Pfte	Haltebögen in T. 11 nach Seitenwechsel in sehr flüchtiger Schreibweise übernommen, in T. 10 aber nicht angesetzt
10–13	C	Text ohne Interpunktion

14. Sogno d'or SC 82

B.2: teilautographe Partitur, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Signatur *Mus. Mss. 97/3*

2 Notenseiten im Hochformat mit jeweils 12 Notensystemen, unpaginiert. Die Noten selbst, weitere Angaben und der gesungene Text stammen von einem Kopisten; einige dynamischen und Vortragsangaben sind aber vermutl. autograph (sicher „dolcemente“ in T. 1). Die ersten drei Systeme der S. [1] enthalten den autographen Titel „Sogno d'or.“ und rechts die autographe Anmerkung „Versi di Carlo | Marsili“.

Jeweils drei Systeme durch eine Akkoladenklammer zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz, stattdessen Tempoangabe „Andantino | mosso“.

Die zweite Akkolade der S. [1] (T. 3–6) ist mit der Feder über den bisherigen Rand ausgedehnt, um T. 6 einzufügen. Am Ende autographe Unterschrift mit Datierung: „Giacomo Puccini | nov. 1912“.

E.1: Erstdruck, in: *Noi e il mondo*. Rivista mensile de *La Tribuna*, Roma, Anno III, No. 1, Januar 1913, nach S. 36.

3 Seiten im Hochformat mit je 2 bzw. 3 Akkoladen pro Seite.

Titel über den Noten: „Sogno d'or | Musica inedita di GIACOMO PUCCINI | Versi di CARLO MARSILI.“

Daneben als Textblock in kleinerer Schrift: „Giacomo Puccini, il glorioso musicista italiano, ha | voluto cortesemente riserbare a “Noi e il Mondo,” — destinan- | dola a questo fascicolo di Natale e Capodanno — una deliziosa | melodia in cui son tutta la grazia e tutt'il fascino della sua arte | squisita e sapiente.“

In freier Akkolade am Schluss Reproduktion von Puccinis Unterschrift und Datierung: „Giacomo Puccini | nov. 1912“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz, stattdessen Tempoangabe „Andantino | mosso“.

T: Verfasser des Textes ist Puccinis Neffe Carlo Marsili; eine unabhängige Quelle für den Text ist unbekannt.

Die Pedalaufhebungszeichen sind in **E.1** konsequent unter die jeweiligen Viertelnoten gesetzt, was für einen mangelnden musikalischen Hintergrund der Ausgabe spricht. Die Neuausgabe folgt hier **B.2**; in Fällen, wo aus Platzgründen dort die Aufhebungszeichen auch unter den Viertelnoten zu stehen kommen, verschiebt NA diese neben die Viertelnoten.

1–3	Pfte oS 2	E.1: im Akkord jeweils Halbe Note <i>d</i> ² statt <i>b</i> ¹ ; NA folgt B.2
9	C	B.2, E.1: Text ohne Schlusspunkt
12	C 1	E.1: ohne Augmentationspunkt
13	C	B.2, E.1: Text „Fate“ (Beginn mit Großbuchstaben)

15. Inno a Roma SC 90

B.1: autographe Partitur (Kompositionsmanuskript),⁹ Rom, Museo di Roma, Signatur *MRP 245–249*

10 Seiten, unpaginiert, aber zum Teil jeweils mit einer eigenen Bibliothekssignatur versehen, 12 Systeme auf der Seite. Auf der ersten Notenseite (mit Signatur *MRP 248*) Titel über den Noten: „Inno a Roma“, daneben (am rechten Seitenrand) „GPuccini“ und Datierung: „marzo | 1919“, darunter Vermerk: „Sadun | lo vuole | lo prenda!“.

Am linken Seitenrand „allegro marziale | M. = 100“.

Jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz.

⁹ Aufgrund von einer Umorganisation des Museo di Roma (Mitteilung von Frau D'Amelio vom 11. 07. 2008) standen dem Herausgeber nur vier Seiten der autographen Partitur in Form von Rückkopien zur Verfügung: Seite [1] mit dem Titel und den Takten 4–19, Seite [5](?) mit Signatur *MRP 246* und den Takten 46–53, Schlussseite [10] mit den Takten 81–83 und der Unterschrift sowie eine Seite mit Skizzen (s. die Quellenbeschreibung). NA wertet diese Seiten aus und übernimmt weitere Informationen zur Quelle aus SC.

Direkt über der ersten Akkolade Vermerk „*vibrato con energico*“.
Generalvorzeichnung für Ges-Dur; das Werk beginnt mit T. 4 von **E.1** (die T. 1–3 sind hier noch nicht vorgesehen).
Am Ende (S. [10] mit Signatur *MRP 247*) Schlussvermerk „*Fine dell'Inno* [darüber:] | a Roma | [es folgen einige durchgestrichene und unleserliche Worte, dann:] *con relative strapazzo (però)*“, daneben „*Giacomo Puccini* | 28 marzo | 1919“, darunter „Torre del Lago | *G. Puccini*“.
Separates Blatt mit Skizzen (Signatur *MRP 245*), autographe Überschrift „*Inno a Roma*“, darunter drei Systeme mit Akkoladenklammer, im ersten Takt in den Klaviersystemen Angabe *pp* und eine aus sechs Achtelnoten bestehende, nicht identifizierbare Figur. Das Blatt wurde dann gedreht und neu mit rhythmischen Entwürfen für das Klavier (7 Takte) beschrieben. Wie die zahlreichen Korrekturen zeigen, handelt es sich um das Kompositionsmanuskript. Unterlegt ist nur die erste Textstrophe.

E.1: Erstdruck, Milano (Casa Musicale Sonzogno) 1923
7 Seiten, 1 Text- und 6 paginierte Notenseiten mit je drei (S. 1–3, 6) bzw. vier Akkoladen, Plattennummer „M 2238 S“.
Unpaginierte Textseite, Überschrift: „A ROMA“, darunter der aus 6 vierzeiligen Strophen bestehende und in zwei Teile („I“ und „II“) gegliederte Text (= T), unten am Schluss steht der Name des Dichters „FAUSTO SALVATORI“.
Titel über den Noten: „*A Sua Altezza Reale la Principessa JOLANDA di Savoia* | INNO A ROMA“.
Direkt über den Noten, links: „Parole di I FAUSTO SALVATORI“, rechts „Musica di I GIACOMO PUCCINI“.
Eine Akkolade besteht mit Ausnahme der ersten (nur zwei Klaviersysteme) aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Erste Akkolade statt Stimmenbezeichnung Tempoangabe „Marziale (♩ = 100)“. Über oberstem System der zweiten Akkolade Stimmenbezeichnung: „CANTO DI POPOLO“.

T: Das komplette Gedicht (9 vierzeilige Strophen, in drei Teile gegliedert) wurde in *La tribuna* am 20. April 1919 veröffentlicht.¹⁰ NA vergleicht mit dem separaten Textabdruck in **E.1** (= T), der die ersten beiden Teile der vollständigen Version umfasst. Nichtsdestoweniger enthält T als zweiten Vierzeiler des zweiten Teiles (s. T. 24–39) die zweite Strophe des dritten Teils der vollständigen Fassung:
„Madre che doni ai popoli la legge | Eterna e pura come il sol che nasce, | Benedici l'aratro antico e il gregge | Folto che pasce.“
Bei dem den Noten unterlegten Text fehlen häufig die Silbentrennstriche; größere Fehler sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Der separate Textabdruck erweist sich als zuverlässiger.

NA folgt **E.1**.

1–3	Squilli	E.1: Das System für „Squilli“ setzt erst mit T. 63 ein; das System in NA dient lediglich als Hinweis.
4	Pfte	B.1: <i>ff</i>
5	Pfte	B.1: unter System Vermerk für die Instrumentierung: „ <i>trombe ottoni</i> “
5, 6, 9, 10, 12, 14, 16, 18	Pfte	B.1: statt punktierter Achtelnote immer Achtelnote-Sechzehntelpause
7	Pfte 1	B.1: wie T. 9.1 (untere Stimme zwei gleiche Noten links und rechts des Halses)
8/9	C	E.1: Text „bandiere“ mit Schlusspunkt und großgeschriebener Weiterführung „E“
10	C	E.1: Text „Mondo“ (mit groß geschriebenen Anfangsbuchstaben)
11	C	E.1: Text „alloro“ ohne Komma und „latina“ ohne Schlusspunkt
13	Pfte 2	B.1: ohne Akzent
18	Pfte oS 4	B.1: eine Oktave tiefer im uS notiert
19	Pfte oS 1	B.1: zusätzlich mit Grundton in kleiner Oktave
19	Pfte oS 4, 5	B.1: Arbeit an der Oktavlage; untere drei Akkordtöne jeweils zusätzlich eine Oktave tiefer notiert
25, 27	Pfte oS 1–2	E.1: untere Stimme als doppelt punktierte Viertelnote notiert
30	C 1–2	E.1: Text „su la“; NA folgt T
31	C 1	E.1: Text ohne Großbuchstaben; NA folgt T
33	C 3	E.1: Text ohne Komma; NA folgt T
35	C 3	E.1: Text in beiden Strophen jeweils mit Schlusspunkt statt mit Komma, Fortsetzung in T. 37 beginnt aber mit Kleinbuchstaben
38/39	C	E.1: Text „vittoria.“
39–41	Pfte	E.1: Triolen mit zusätzlicher Triolenklammer
46	C, Pfte	B.1: Taktvorzeichnung „4/4“

46–50		B.1: weiteres, durchgestrichenes System zwischen C und Pfte mit Verdoppelung der Singstimme im Einklang und Vermerk „canto banda“
46–53	Pfte uS	B.1: T. 46 tiefere Oktave der Bassstimme gestrichen, Vermerk „con basso grave“; T. 47–48 Bassstimme mittels Wiederholungszeichen als Wiederholung von T. 46 notiert; T. 49 tiefere Oktave der Bassstimme gestrichen; T. 50.1 wie E.1 , T. 50.2 Viertelnote As (in Ges-Dur!), Wiederholungszeichen für 2. Takthälfte; T. T. 51–53.1 u. 4 jeweils untere Oktave gestrichen, auch evtl. bei T. 51.3
48	Pfte	B.1: ohne „cresc.“
49	C	T: Text beim ersten Durchgang ohne Komma
49	Pfte	E.1: zusätzlich „cresc.“ unter Beginn der Crescendogabel
58, 60, 76, 78	C	E.1, T: Text „Maggior“
51–52	Pfte	B.1: statt Decrescendogabel T. 51.1–4 und „dim.“. In T. 52 zwei einander überlagernde Decrescendogabeln T. 51, 3. Taktviertel–T. 52. 3. Taktviertel und T. 52., 2. Taktviertel–Taktende
61a	C, Pfte	E.1: Wiederholungsklammer mit Angaben „1 ^a . 2 ^a . 3 ^a .“, trotz der Unterlegung nur zweier Textzeilen beim zu wiederholenden Teil
61b	C, Pfte	E.1: Wiederholungsklammer mit Angabe „4 ^a .“ (s.o.)
61b	Pfte uS 1	E.1: Einklammerung der Viertelnote <i>es</i> ¹ original
63	Squilli	E.1: Einsatz des Systems für „Squilli“, das durchgängig in kleinerem Rastral gestochen ist; Stimmenbezeichnung „(Squilli)“ erst T. 66
70	Squilli 1	E.1: Halbe Noten statt der Ganzen Noten (vgl. aber T. 66)
76–78	C	E.1: Text ohne Interpunktion
81/82	Pfte	B.1: „rall“., bereits ab T. 81.2, „a“ bei 6, mit Verlängerungsstrich bis „tempo“ T. 82.1
82	Pfte	B.1: ohne Akzente bei 4
83	Pfte	B.1: Fermaten über den Pausen in beiden Systemen

16. Morire ? SC 89

E.1: Erstdruck, in: *Per la Croce Rossa Italiana*, Milano (Ricordi) [o. J.] [1917?]
Insgesamt 30 Seiten im Hochformat; das Lied ist auf den Seiten 19–22 abgedruckt, 3–4 Akkoladen pro Seite; zusätzlich unpaginierte Seiten mit separatem Textabdruck.
Titel über den Noten: „MORIRE ?“.
Darunter in kleinerer Schrift links über den Noten: „*Versi di* | G. ADAMI“, rechts über den Noten: „*Musica di* | G. PUCCINI“.
Notenseiten mit Plattennummer „k C.T. 332 k“; Textseite mit Plattennummer „o C.T. 332 o“.
Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Bezeichnungen im Vorsatz: „CANTO“; vor Klavierstimme statt Stimmenbezeichnung Wiederholung der Tempobezeichnung „*Andantino*“.
T: Verfasser des Textes ist Giuseppe Adami; eine unabhängige Quelle für den Text ist unbekannt. NA vergleicht mit dem separaten Abdruck in **E.1** (= T).

3	C 4	E.1: Text „e“; NA folgt T
12	C	T: Text mit Auslassungspunkten nach dem Komma
17	C	T: Text mit Auslassungspunkten nach dem Fragezeichen
22	C	T: Text mit Auslassungspunkten nach „queta“
23, 39	C	zwischen 2 und 3 Atemzeichen
42	C	T: Text mit Auslassungspunkten nach dem Fragezeichen
43	C	Auslassungspunkte nach „Ecco“ aus T übernommen
44	C	E.1, T: Text ohne Komma; T: Auslassungspunkte nach „so“
51	C	E.1: Text ohne Schlusspunkt

¹⁰ Siehe für diese Version Michael Kaye, *The Unknown Puccini: A historical perspective on the songs, including little-known music from "Edgar" and "La Rondine," with complete music for voice and piano*, New York-Oxford (Oxford University Press) 1987, S. 132f.

Hohe Stimme (Sopran oder Tenor)

Bornefeld, Atlanta-Litanei (Burghardt Dubois) (G) / Org	29.102
Dvořák, Im Volkston. 4 Lieder op. 73 (G/E/Cz) / Pfte	40.778
Flauto e voce I. 4 geistl. u. weltl. Arien des Barock (G) Blockflötensensemble, Bc	11.209
Flauto e voce IV. 9 Arien u. Rezitative des Barock (G, F, I) Blockflötensensemble, Bc	11.216
Flauto e voce VII. 4 Arien des Barock (G, F) / 2 Bfl, Bc	11.240
Flauto e voce VIII. 5 Arien des Barock (G, I, L) / 2 Bfl, Bc	11.241
Mozart, 30 Gesänge. Reprint (Leipzig [1799]) (G) / Pfte	51.472
Puccini, (16) Canti. Musica per voce e pianoforte (I)	5.301
Rheinberger, Sämtliche Lieder (G) / Pfte	50.215
- Drei Gesänge altitalienischer Dichter op. 129 (G) / Pfte	50.129/10
- Liederbuch für Kinder. 30 Gedichte op. 152 (G) / Pfte	50.152
Zumsteeg, E.: Ausgewählte Lieder und Duette (G) / Pfte	40.780

Mittlere Stimme (Mezzosopran oder Bariton)

Bornefeld, (12) Lieder am Klavier zu singen (G) / Pfte	29.171
- Vier schwäbische Volkslieder (G) / VI, Vc, Pfte	29.235
Kuntz, Sieben Winterlieder (Schreiegg) (G) / Pfte	92.141
Mozart, 30 Gesänge. Reprint (Leipzig [1799]) (G) / Pfte	51.472
Mussorgskij, Zwei russische Wiegenlieder (R/G) / Pfte	40.781
Reger, Blick in die Lieder. 46 ausgewählte Lieder (G) / Pfte ●	40.777
Rheinberger, Sämtliche Lieder (G) / Pfte	50.215
- Aus verborgenem Tal. 14 Lieder op. 136 (G) / Pfte	50.136
- Fünf Lieder op. 4 (G) / Pfte	50.004
- Sieben Lieder op. 3 (G) / Pfte	50.003
- Liebesleben. Ein Zyklus von acht Liedern op. 55 (G) / Pfte	50.055
- Sieben Lieder op. 26 (G) / Pfte	50.026
- Wache Träume. 7 Lieder u. Gesänge op. 57 (G) / Pfte	50.057
- Zeiten u. Stimmungen. 7 Lieder u. Gesänge op. 41 (G) / Pfte	50.041
Zumsteeg, E.: Ausgewählte Lieder und Duette (G) / Pfte	40.780

Tiefe Stimme (Alt oder Bass)

Bornefeld, Afrika singt. 7 Lieder nach Worten schwarzer Dichter (G) Pfte	29.170
Flauto e voce II. 7 geistl. u. weltl. Arien des Barock (G, I) Blockflötensensemble, Bc	11.210
Flauto e voce VI. 6 Arien des Barock (I, G, E) Blockflötensensemble, Bc	11.237
Mussorgskij, Zwei russische Wiegenlieder (R/G) / Pfte	40.781
Rheinberger, Sämtliche Lieder (G) / Pfte	50.215
- Drei Gesänge altitalienischer Dichter op. 129 (G) / Pfte	50.129/20
Schumann, Zwei Lieder (G), arr. v. Reger (Faksimile)	
- Alte Laute op. 35,12 / Org	in 24.413
- Wer machte dich so krank op. 35,11 / Org	in 24.413

Sopran (Mezzosopran)

Beck, Drei Konzertarien zu „Les trois Sultanes“ (F) / Orch.	in 50.502
Bornefeld, Siona. Ode nach Klopstock (G) / Org	29.100
- Psalm der Nacht (Sachs) (G) / Org	29.101
- Psalm der Nacht. Drei Kanzenen (Sachs) (G) / Fl, Vc	29.172
Canti con flauto I. 7 Lieder des 19. Jh.s (G, F, E) / Fl, Pfte	17.201
Flauto e voce III. 5 Arien des Barock (I, G) / Bfl, Bc	11.211
Flauto e voce V. 5 Arien des Barock (G, I) Ms, auch A, Bfl, Bc	11.226
Händel, Neun deutsche Arien HWV 202–210 (G/E) Melodieinstrument, Bc ●	40.772
Holzbauer, Kantate „La Tempesta“ (I) / 2 Cor, 2 VI, Va, Bc	40.792
- Ode „Degli amor la madre altera“ (Horaz) (I) 2 VI, Va, Bc	40.793
Rheinberger, Am Seegestade. Acht Lieder und Gesänge op. 158 (G) / Ms, Pfte	50.158
Telemann, Più del fiume da diletto (I/G) / Bfl c ² (Ob), Cemb, [2VI, Va, Vc/Cb]	39.450

Alt

Bornefeld (nach Reger op. 124), An die Hoffnung (Hölderlin) (G) Org	29.207
--	--------

Bass (Bariton)

Bornefeld, Patmos (Hölderlin) (G) / Bar, Perc, Org	29.103
Karkoschka, (6) Variationen mit Celan-Gedichten I (G) Bar, Pfte	7.310

Zwei Stimmen

Brunner, Humoristisches Duett op. 83 (G) / TB, Pfte	92.237
Burger, Zacharieserl. Humoristisches Duett (G) / TB, Pfte	92.238
Rheinberger, Drei Duette (Hoffnaab) op. 103 (G) / SBar, Pfte	50.103
Tschaikowsky, Sechs Duette op. 46 (R/G) / SMs, Pfte	40.776
Zumsteeg, E.: Ausgewählte Lieder und Duette	in 40.780

Drei Stimmen

Herzogenberg, Fünf Kanons (Goethe) op. 79 (G) / SSS, Pfte	4.102/80
Kronberg: Gesegneter Tag. Lieder und Kanons (G) / SSA	92.134
Mozart, Liebes Mandel, wo ist's Bandel? (G) / SAB(Bar), Pfte	in 51.472

Vier Stimmen und mehr

Brahms, Drei Quartette op. 31 (G/E) / SATB, Pfte	40.215
- Liebeslieder-Walzer op. 52 (G/E) / SATB, Pfte 4hdg	40.211
- Neue Liebeslieder. Walzer op. 65 (G/E) / SATB, Pfte 4hdg	40.212
- Zigeunerlieder op. 103 (G/E) / SATB, Pfte	40.213
Feldmann, lolita (1997) / Ms, 6 S	16.322
Herzogenberg, Drei Gesänge (Hebbel) op. 22 (G) / SATB, Pfte	4.102/70
- Vier Nottornos (Eichendorff) op. 22 (G) / SATB, Pfte	4.102/50
Mendelssohn Bartholdy, Die Frauen und die Sänger (Schiller) (G) / SATB	40.226
- Im Freien zu singen 1. 6 Lieder op. 41 (G) / SATB	40.221
- Im Freien zu singen 2. 6 Lieder op. 48 (G) / SATB	40.222
- Im Freien zu singen 3. 6 Lieder op. 59 (G) / SATB	40.223
- Im Freien zu singen 4. 6 Lieder op. 88 (G) / SATB	40.224
- Im Freien zu singen 5. 4 Lieder op. 100 (G) / SATB	40.225
Rheinberger, Die Nacht (Eichendorff) op. 56 (G) SATB, VI, Va, Vc(Armo), Pfte	50.056
- Die Wasserfee (Lingg) op. 21 (G) / SATB, Pfte	50.021
- Johannsnacht (Muth) op. 91 (G) / TTBB, Pfte	50.091
- Lockung (Eichendorff) op. 25 (G) / SATB, Pfte	50.025
Tschaikowsky (nach Mozart KV 475), Die Nacht (R/G) SATB, Pfte	40.241/10

CDs

- <i>Auf Flügeln des Gesanges.</i> Lieder von Felix Mendelssohn Bartholdy Hans Jörg Mammel, Tenor; Arthur Schoonderwoerd, Hammerklavier	83.430
- <i>Blick in die Lieder.</i> Ausgewählte Lieder von Max Reger Andreas Weller, Tenor; Götz Payer, Klavier	83.195
- <i>Canzone e Cantate.</i> Werke von Frescobaldi, Ferrari, Paisiello, Vivaldi, Monteverdi, Händel Franco Fagioli, Countertenor; Luca Pianca, Laute; Marco Frezzatto, Violoncello; Jörg Halubek, Cembalo	83.361
- <i>Dunkel oder Licht.</i> Ausgewählte Lieder von Franz Schubert Cornelius Hauptmann, Bass; Eric Schneider, Klavier	83.359
- <i>Love Songs.</i> Liebeslieder von Henry Purcell Dorothee Miels, Sopran; Lautten Compagny Berlin, Wolfgang Katschner	83.435
- <i>Mit der Stimme Zauberklang.</i> Lieder von Friedrich Silcher Cornelius Hauptmann, Bass; Klaus Melber, Klavier	83.143
- <i>Neun deutsche Arien</i> von Georg Friedrich Händel Monika Mauch, Sopran; L'arpa festante, Rien Voskuilen	83.426

(): Alternativbesetzungen, []: ad libitum

●: auf Carus-CD eingespielt