

Edizione Nazionale
delle Opere di Giacomo Puccini
Opere musicali

Ministero della Cultura

Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini

Presidente / *President*

Virgilio Bernardoni

Segretario-tesoriere / *Treasurer*

Giulio Battelli

Commissione scientifica / *Scientific commission*

Giulio Battelli (Massarosa, Lucca)

Virgilio Bernardoni (Università degli studi di Bergamo)

Gabriella Biagi Ravenni (Lucca)

Maria Ida Biggi (Università degli studi di Venezia)

Michele Girardi (Università degli studi di Venezia)

Arthur Groos (Cornell University, Ithaca)

Jürgen Maehder (Puch bei Hallein)

Riccardo Pecci (Como)

Peter Ross (Bern)

Emilio Sala (Università degli studi di Milano)

Dieter Schickling (Stuttgart) †

Enti sostenitori / *Supporting institutions*

Comune di Lucca

Provincia di Lucca

Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

Fondazione Banca del Monte di Lucca

Cassa di Risparmio di Lucca Pisa e Livorno

Centro studi «Giacomo Puccini»

Giacomo Puccini

Edizione delle opere musicali

Comitato editoriale
Editorial board

Virgilio Bernardoni
Gabriella Biagi Ravenni
Michele Girardi
Hans Ryschawy †
Uwe Wolf

Sezione II: Musica strumentale
Series II: Instrumental music

Volume 2.2
Composizioni per pianoforte

Composizioni per pianoforte

PEZZO in Sol maggiore
(Prima edizione / First edition)

Otto pezzi
(Prima edizione / First edition)

Sei pezzi e Sinfonia del «Nuovo Figaro»
(Prima edizione / First edition)

Fuga in Do maggiore
(Prima edizione / First edition)

Adagio in La maggiore SC 31

Valzer in La bemolle maggiore
(Prima edizione / First edition)

Piccolo valzer SC 66

Scossa elettrica SC 72

Torre del Lago
(Prima edizione a stampa / First printed edition)

Piccolo tango SC 80

Foglio d'album SC 81

Calmo e molto lento SC 86

Edizioni critiche di / *Critical editions by*
Virgilio Bernardoni

Carus-Verlag 56.004



Volume pubblicato con il contributo della Direzione generale
Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura

Publikation des Bandes mit Unterstützung der Generaldirektion
für Bildung, Forschung und Kulturinstitute des Kulturministeriums

Volume published with the contribution of the Directorate
General of Education, Research and Cultural Institutes of the
Ministry of Culture



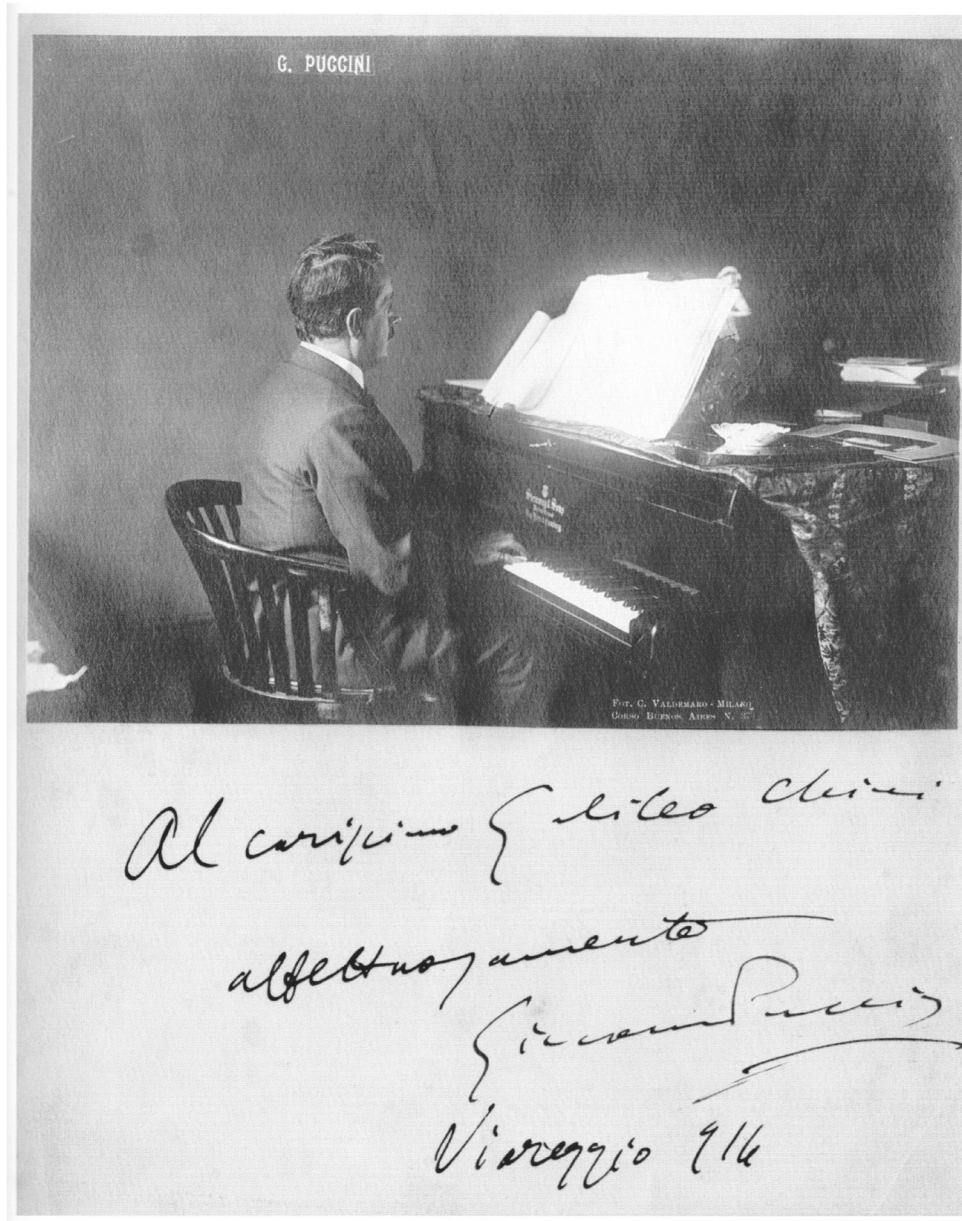
Direzione generale
**Educazione, ricerca
e istituti culturali**

Gesetzt in der Syntax Antiqua
Textsatz: Carus-Verlag
Notensatz: Carus-Verlag
Druck: Laupp & Göbel, Gomaringen
Weiterverarbeitung: Spinner, Ottersweier

© 2024 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 56.004
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten
Any unauthorized reproduction is prohibited by law
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2024 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com
ISMN M-007-18770-5
ISBN 978-3-89948-314-7

Indice / Inhalt / Contents

Premessa	IX	Commento critico	
Vorwort	X	Premessa	56
Foreword	XI	I Le fonti – II L'edizione	57
Introduzione	XII		
Einleitung	XVI	Kritischer Bericht	
Introduction	XX	Vorbemerkungen	62
Illustrazioni / Abbildungen / Illustrations	XXV	I. Die Quellen – II. Zur Edition	63
N. 1 Pezzo in Sol maggiore	2	Critical Report	
		Preliminary Remarks	69
N. 2 Otto pezzi per pianoforte		I. The sources – II. The edition – III. Critical notes	69
1. in Fa maggiore	4		
2. in Fa maggiore	5		
3. in Fa maggiore	6		
4. in Si bemolle maggiore	7		
5. in Si bemolle maggiore	8		
6. in Si bemolle maggiore	9		
7. in Mi bemolle maggiore	10		
8. in Mi bemolle maggiore	12		
N. 3 Sei pezzi per pianoforte			
1. in Do minore	13		
2. in Do maggiore	14		
3. in Do maggiore	15		
4. in Do maggiore	17		
5. in Do maggiore	18		
6. in Re maggiore	19		
N. 4 Fuga in Do maggiore	20		
N. 5 Adagio in La maggiore SC 31	22		
N. 6 Valzer in La bemolle maggiore	24		
N. 7 Piccolo valzer SC 66	32		
N. 8 Scossa elettrica. Marcetta brillante SC 72	34		
N. 9 Torre del Lago	38		
N. 10 Piccolo tango SC 80	40		
N. 11 Foglio d'album SC 81	42		
N. 12 Calmo e molto lento SC 86	44		
Appendice / Anhang / Appendix	45		
Sinfonia del «Nouvo Figaro» del maestro Ricci			
Ridotta per pianoforte da Angelo Di Giulio			
(Copia di Giacomo Puccini)			



Giacomo Puccini

Fotografia C. Valdemaro – Milano, copia con dedica
 «Al Carissimo Galileo Chini | affettuosamente | Giacomo Puccini | Viareggio [1]914»
 Archivio Galileo Chini

Fotographie von C. Valdemaro – Mailand, Exemplar mit Widmung
 „Al Carissimo Galileo Chini | affettuosamente | Giacomo Puccini | Viareggio [1]914“
 (Dem teuersten Galileo Chini in herzlicher Zuneigung, Giacomo Puccini, Viareggio 1914)
 Archiv Galileo Chini

Photograph by C. Valdemaro – Milan, copy with dedication
 “Al Carissimo Galileo Chini | affettuosamente | Giacomo Puccini | Viareggio [1]914”
 (To dearest Galileo Chini, affectionately Giacomo Puccini, Viareggio 1914)
 Archive Galileo Chini

Premessa

Lo scopo della sezione delle opere musicali nell'*Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini* è la pubblicazione di partiture criticamente controllate di tutte le composizioni note di Giacomo Puccini.

Le opere di Puccini si possono suddividere in due gruppi, ciascuno dei quali ha avuto una storia propria e presenta problemi editoriali specifici. Un gruppo è costituito dai 12 titoli teatrali, la maggior parte dei quali, per la fama conseguita, si sono diffusi su scala mondiale e, vivente l'autore, sono stati pubblicati in molte versioni. Le partiture di queste composizioni sono testimoni di un processo continuo di revisione dei testi, avviato dall'autore stesso sui manoscritti autografi e sulle prime edizioni a stampa e in molti casi autonomamente continuato dagli editori nelle pubblicazioni prodotte dopo la sua morte. Tanto che nelle riduzioni per canto e pianoforte e nelle partiture oggi disponibili non sempre è chiaro cosa si debba alla volontà dal maestro (di per sé non facile da decifrare, dal momento che nel suo modo di procedere erano frequenti i ripensamenti occasionali), quali siano gli interventi di altri da lui approvati e quali siano invece le intromissioni editoriali indipendenti dalla sua volontà.

Un secondo, più variegato gruppo è costituito dalle composizioni non indirizzate alle scene teatrali, nel quale rientrano circa 130 titoli, variamente ripartiti in brani per voci (lavori per voci e strumenti o per singole voci e pianoforte) e per strumenti (pezzi sinfonici, musica da camera per archi, composizioni per organo e per pianoforte), nonché trascrizioni, abbozzi e frammenti vari, alcuni dei quali di dubbia attribuzione. La maggior parte di questi lavori risale al periodo antecedente all'affermazione di Puccini come autore di opere teatrali. Si tratta perciò di brani rimasti inediti oppure pubblicati in sedi oggi pressoché inaccessibili, quali vecchi periodici o numeri unici di riviste; dopo la morte di Puccini sono stati oggetto di edizioni sporadiche, apparse per lo più in sedi editoriali secondarie. Soltanto da pochi anni esistono edizioni attendibili di questa parte quantitativamente cospicua dell'opera pucciniana, per il momento però circoscritte ai titoli più consistenti.

Pertanto, per le opere teatrali l'edizione critica comporta un indispensabile restauro filologico, che presenti testi fedeli, dia conto della loro storia (la quale nei casi delle *Villi*, di *Edgar*, di *Madama Butterfly* e della *Rondine* contempla più d'una versione d'autore) e vi individui le varie stratificazioni sulla scorta di tutti gli autografi, nonché dei materiali genetici disponibili e delle numerose edizioni pubblicate nel corso della vita del maestro e dopo la sua morte. Per le composizioni non teatrali – significative per la definizione completa della personalità pucciniana – l'edizione critica mira alla pubblicazione sistematica di tutti i brani noti.

Il piano complessivo dell'edizione delle opere musicali si articola pertanto nelle seguenti parti:

- I. Opere teatrali
- II. Musica strumentale
 1. Composizioni per orchestra
 2. Composizioni per organo e per pianoforte
 - 2.1 Composizioni per organo
 - 2.2 Composizioni per pianoforte
 3. Musica da camera per archi
- III. Musica vocale
 1. Composizioni per voci e strumenti
 2. Messa a 4 voci
 3. Liriche per canto e pianoforte
- IV. Trascrizioni, frammenti, abbozzi e attribuzioni dubbie

Nota editoriale

L'Introduzione e le parti I e II del Commento critico sono in italiano, tedesco e inglese; la parte III del Commento critico è in inglese.

L'*Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini* e la casa editrice ringraziano i proprietari delle fonti e delle riproduzioni menzionate in questo volume per avere messo a disposizione i materiali in loro possesso e per averne autorizzato la riproduzione parziale.

Il curatore esprime la propria gratitudine a Gabriella Biagi Ravenni per il contributo fondamentale all'interpretazione e all'ordinamento del manoscritto del *Valzer in La bemolle maggiore* (N. 6).

Questo volume, impostato con il prezioso contributo editoriale di Hans Ryschawy (1953–2022), è dedicato alla sua memoria.

Vorwort

Die Abteilung der musikalischen Werke innerhalb der *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini* hat das Ziel, alle bekannten Werke von Giacomo Puccini in kritischen Ausgaben zu veröffentlichen.

Puccinis Werke lassen sich in zwei Gruppen unterteilen, die beide eine eigene Geschichte haben und spezifische Editionsprobleme aufwerfen. Die eine Gruppe besteht aus den zwölf Bühnenwerken, die zum Großteil aufgrund ihres Erfolgs weltweit verbreitet und zu Lebzeiten des Komponisten in vielen Versionen veröffentlicht worden sind. Ihre Partituren zeugen von einem andauernden Revisionsprozess, den Puccini selbst sowohl in seinen Handschriften als auch in den ersten Druckausgaben vornahm und der in vielen Fällen von seinen Verlegern in Ausgaben nach seinem Tod fortgesetzt wurde. Das führt dazu, dass in den heute verfügbaren Klavierauszügen und Partituren nicht immer erkennbar ist, was dem Willen des Komponisten entspricht (der übrigens oft nicht leicht zu ermitteln ist, weil zu seiner Arbeitsweise häufige Korrekturen gehörten), wo er Eingriffe anderer gebilligt hat und was dagegen verlegerische Interventionen ohne seine Zustimmung sind.

Die zweite, vielfältigere Gruppe besteht aus den nicht für die Bühne bestimmten Kompositionen, zu denen etwa 130 Werke gehören, Vokalwerke (für Singstimmen und Instrumente oder Einzelstimme mit Klavier) und Instrumentalmusik (sinfonische Stücke und Kammermusik für Streicher, Werke für Orgel und Klavier), außerdem Transkriptionen, Skizzen und verschiedene Fragmente, davon einige von zweifelhafter Authentizität. Der größte Teil dieser Arbeiten entstand in der Zeit, bevor Puccini als Komponist von Opern etabliert war. Auch deshalb handelt es sich teilweise um Stücke, die unveröffentlicht blieben oder an heute fast unzugänglichen Stellen publiziert wurden, wie in alten Zeitschriften oder Sonderheften; nach Puccinis Tod erschienen sie sporadisch, meistens in zweitrangigen Verlagen. Erst seit wenigen Jahren existieren zuverlässige Ausgaben von Werken dieses quantitativ erheblichen Teils von Puccinis Œuvre, bis jetzt allerdings beschränkt auf die gängigeren Titel.

Für die Bühnenwerke bedeutet die kritische Ausgabe eine unerlässliche philologische Rekonstruktion, die zuverlässige Texte bietet, Rechenschaft ablegt über ihre Geschichte (was in den Fällen von *Le Villi*, *Edgar*, *Madama Butterfly* und *La rondine* jeweils mehr als eine Fassung bedeutet) und dabei nicht nur die verschiedenen Schichten im Bestand aller Handschriften analysiert, sondern auch alle anderen verfügbaren Materialien und die zahlreichen Ausgaben, die zu Puccinis Lebzeiten und nach seinem Tod veröffentlicht wurden. Bei den nichttheatralischen Werken – bedeutsam für ein vollständiges Verständnis von Puccinis künstlerischer Gestalt – strebt die kritische Ausgabe eine systematische Publikation aller bekannten Kompositionen an.

Die Edition der musikalischen Werke ist folgendermaßen gegliedert:

- I. Bühnenwerke
- II. Instrumentalmusik
 1. Orchesterwerke
 2. Kompositionen für Orgel und Klavier
 - 2.1 Kompositionen für Orgel
 - 2.2 Kompositionen für Klavier
 3. Kammermusik für Streicher
- III. Vokalmusik
 1. Kompositionen für Singstimmen und Instrumente
 2. Messa a 4 voci
 3. Lieder für Gesang und Klavier
- IV. Transkriptionen, Fragmente, Skizzen und zweifelhafte Zuschreibungen.

Editorische Notiz

Die Einleitung und die Teile I und II des Kritischen Berichts sind in italienischer, deutscher und englischer Sprache wiedergegeben, Teil III in englischer Sprache.

Die *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini* und der Verlag danken den Eigentümern der Quellen und der in diesem Band erwähnten Reproduktionen, dass sie die in ihrem Besitz befindlichen Materialien zur Verfügung gestellt und einen partiellen Abdruck erlaubt haben.

Der Herausgeber dankt Gabriella Biagi Ravenni für ihren wichtigen Beitrag zur Auswertung und Ordnung des Manuskripts des *Valzer in La bemolle maggiore* (Nr. 6).

Dieser Band ist unter wertvoller editorischer Mitarbeit von Hans Ryschawy (1953–2022) entstanden und seinem Andenken gewidmet.

Foreword

The goal of the musical section of the *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini* is the publication of critical editions of all the known compositions of Giacomo Puccini.

Puccini's musical compositions may be subdivided into two groups, each of which had their own history and present specific editorial problems. One group consists of the 12 operas, most of which, due to their eventual celebrity, spread throughout the world and, while the composer was alive, were published in several versions. The musical scores of these compositions are witnesses of a process of continual revision, carried out by the composer himself in autograph manuscripts and in the first printed editions, and in many cases independently continued by the editors in the publications issued after his death. So much so that, in the piano-vocal reductions and orchestral scores available today, it is not always clear what the composer intended (in itself not easy to decipher, since random second thoughts were a frequent part of his *modus operandi*), what was contributed by others approved by the composer, and what was instead editorial meddling independent of the composer.

A second, more diverse group consists of around 130 non-theatrical compositions, divided into separate pieces for voice (works for voices and instruments or solo voices and piano) and for instruments (symphonic works, chamber music for strings, works for organ and piano), as well as various transcriptions, sketches and fragments, some of dubious origin. Most of these works date from the period before Puccini's establishment as a composer of theatrical works. Therefore, some remained unedited or were printed in publications which today are nearly inaccessible, such as antiquated periodicals or single editions of magazines; after Puccini's death they were the objects of sporadic editions which appeared for the most part in publications of second-class editors. Only in recent years have there existed reliable editions of this conspicuously numerous part of Puccini's works; nonetheless, for the moment such editions are limited to the most significant titles.

Therefore, for the theatrical works, the critical edition implies mandatory philological restoration: it provides accurate texts, gives an account of their history (which in the case of *Le Villi*, *Edgar*, *Madama Butterfly*, and *La rondine* considers more than one version by the composer), and distinguishes therein between the various layers of revisions in all the autographs, as well as in the available materials of origin and the numerous editions published during the course of the composer's life and after his death. For the non-theatrical compositions – important for a complete definition of Puccini's character – the critical edition aims at the systematic publication of all his known pieces.

The overall plan of the musical editions is thus divided into the following parts:

- I. Operas
- II. Instrumental music
 1. Orchestral compositions
 2. Compositions for organ and piano
 - 2.1 Compositions for organ
 - 2.2 Compositions for piano
 3. Chamber music for strings
- III. Vocal music
 1. Compositions for voices and instruments
 2. Messa a 4 voci
 3. Songs for voice and piano
- IV. Transcriptions, musical fragments, sketches, and works of dubious origin

Editorial note

The Introduction and Parts I and II of the Critical Commentary are in Italian, German and English; Part III of the Critical Commentary is in English.

The *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini* and the publisher are grateful to the owners of the sources and reproductions mentioned in this work for making the materials in their possession available and authorizing their partial reproduction.

The editor thanks Gabriella Biagi Ravenni for her vital contribution to the interpretation and ordering of the *Valzer in La bemolle maggiore* manuscript (No. 6).

This volume, prepared with valuable editorial input from Hans Ryschawy (1953–2022), is dedicated to his memory.

Introduzione

Il repertorio per pianoforte di Giacomo Puccini comprende dodici opere di consistenza variabile, scritte a partire dagli anni Settanta del XIX secolo. Un numero limitato di esse è stato pubblicato in vita dell'autore. Una parte consistente, invece, è stata riscoperta di recente nell'Archivio della Villa Puccini di Torre del Lago o in altre collezioni private e ha in questa sede la prima edizione.

Le informazioni sulle qualità pianistiche di Puccini sono davvero scarse. Sappiamo che in gioventù si era applicato allo strumento per un periodo breve e in modo meno sistematico di quanto avesse fatto con l'organo. Nei dodici anni di formazione nell'Istituto Pacini è stato allievo della classe di pianoforte durante un unico anno scolastico – nel 1872–73 – quando le lezioni di organo erano sospese a causa delle dimissioni improvvise del titolare dell'insegnamento. Ciononostante, pare che a Lucca suonasse il pianoforte come accompagnatore di strumentisti e cantanti. Anche in questo caso, però, abbiamo notizia soltanto dell'unica occasione in cui si è prodotto al Teatro del Giglio in un concerto di beneficenza, il 22 aprile 1878, con una giovane cantante; a detta dei giornali, assolse il compito «con rara abilità». ¹ Non è meglio documentata neppure la tradizione secondo la quale sarebbe stato il pianista dell'orchestrina da ballo messa insieme dal suo maestro di violino, Augusto Michelangeli, con la quale si sarebbe esibito a Lucca, nel Caffè del Buon Gusto, e a Bagni di Lucca. E questo è tutto quel che sappiamo, o quasi, per quanto riguarda il Puccini pianista.

Al pari della maggior parte dei compositori suoi coetanei, Puccini ha sviluppato una tecnica pianistica da autodidatta, utilizzando il pianoforte come strumento di studio e di supporto al lavoro di compositore. All'epoca delle prime lezioni nel Conservatorio di Milano descrive lui stesso l'impegno quotidiano con la tastiera:

La mattina mi alzo alle otto e mezza, quando ci ho lezione, vado. In caso diverso studio un po' di pianoforte. Mi basta poco, ma bisogna che lo studi. Ora compro un *Metodo* ottimo di Angeleri, che è uno di quei *Metodi* dove ognuno può imparare da sé benissimo. [...] dalle tre alle cinque via accapo col pianoforte, un po' di lettura di musica classica. ²

Da allora, però, si esibisce in pubblico molto raramente e soltanto quando il contesto non gli consente di sottrarsi. Com'è accaduto nel banchetto con amici e ammiratori che si tenne nel Restaurant l'Etruria di Milano il 4 ottobre 1891, quando si alternò al pianoforte con Alberto Franchetti e Pietro Mascagni. ³ Pressappoco nella medesima epoca i tre hanno posato per una serie di fotografie alla tastiera di un piccolo pianoforte a tavolo. Oppure com'è accaduto il 13 febbraio 1893, nella sede del sodalizio della Famiglia Artistica Milanese, quando nel corso di una serata in omaggio a Giuseppe Verdi per il debutto del *Falstaff* (e una dozzina di giorni

dopo il debutto torinese della *Manon Lescaut*), Puccini accompagna alcuni brani cantati all'improvviso da Mascagni. Una lettera di quest'ultimo descrive l'esibizione in modo colorito:

[...] fu pregato Puccini di far sentire qualcosa della *Manon*; ma siccome Puccini non sapeva cantare bene, mi offerì io come cantante e feci un fanatismo [...]. Poi cantai pure il madrigale [...] e lo cantai in falsetto [...]. Sembravo una donna. ⁴

Nella ritrattistica e nell'iconografia ricorre sovente l'immagine del maestro al pianoforte: dalle note caricature di Plinio Nomellini e di Leonetto Cappiello, ai pochi filmati esistenti che lo riprendono mentre si destreggia con disinvoltura sulla tastiera, dal dipinto di Lina Russo intitolato *Puccini al piano*, alle fotografie dell'ultimo periodo, nella quali posa smagrito ed emaciato a fianco del pianoforte Steinway sul quale stava componendo *Turandot*. ⁵ Il pianoforte, infatti, è stato lo strumento che lo ha accompagnato lungo la vita ed è quasi impossibile tenere la contabilità dei modelli che egli ha usato o posseduto. A Milano, nel 1882, dispone di un Pleyel a coda preso a noleggio. ⁶ A partire dal 1893, e per una serie di anni a seguire, durante i periodi primavera-autunno affitta uno strumento ogni volta diverso per la casa di Torre del Lago e poi, man mano si moltiplicano le residenze toscane, uno per ciascuna abitazione, sebbene vi trascorra soltanto brevi periodi. Tra la fine del 1899 e l'inizio del 1900, finalmente acquista uno Steinway & Sons verticale da tenere stabilmente nella villa di Torre e qualche anno dopo sentenza: «con tutto il più grande rispetto per Beckstein [ossia, *Bechstein*] io preferisco Steinway». ⁷

Le lettere con le quali Puccini predispone i noleggi di quel periodo contengono le informazioni più esplicite circa le caratteristiche dello strumento che predilige. Deve essere «sonoro e non di voce molto chiara» (1893) ⁸ e «con bassi forti», altrimenti detto deve essere un pianoforte «di grande voce con bassi phenomenaly» (1897). ⁹ Nel 1896, quando sta iniziando a comporre *Tosca*, nella cui partitura il suono delle campane campeggia come in nessun'altra opera, pretende addirittura uno strumento con bassi «a campane». ¹⁰ Tutte indicazioni che rendono alla perfezione l'idea del suono che più si attaglia alle composizioni pianistiche della maturità.

⁴ Lettera di Mascagni alla moglie Lina del 14 febbraio 1893, in *Pietro Mascagni. Epistolario*, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, LIM, Lucca, 1996, I, n. 186, p. 153.

⁵ Riproduzioni delle caricature, dei dipinti e delle fotografie qui menzionati si trovano ai nn. 82, 125, 244, 267, 275, 300 di *Puccini nelle immagini*, a cura di Leopoldo Marchetti, Milano, 1968 e ai nn. II.3, II.11, 20 a p. 259 di *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, Catalogo della mostra, Lucca, Fondazione Ragghianti 18 maggio–23 settembre 2018, a cura di Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei e Umberto Sereni, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2018.

⁶ Lettera alla madre del 24 febbraio 1882, in Puccini, *Epistolario*, I (vedi nota 2), n. 14, p. 19.

⁷ Lettera a Carlo Clausetti dell'11 luglio 1907, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano, 1958, n. 517, p. 351.

⁸ Lettera a Caselli del 9 luglio 1893, in Puccini, *Epistolario*, I (vedi nota 2), n. 330, p. 331.

⁹ Lettera a Caselli del 30 maggio 1897, in Giacomo Puccini, *Epistolario*, II: *Lettere 1897–1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Olschki, Firenze, 2018, n. 64, p. 52.

¹⁰ Lettere a Caselli del 16 e 28 maggio 1896, *Epistolario*, I (vedi nota 2), nn. 705 e 710, pp. 525 e 530.

¹ In *La Provincia di Lucca*, 25 aprile 1878.

² Lettera alla madre Albina Magi del 9 dicembre 1880, in Giacomo Puccini, *Epistolario*, I: *Lettere 1877–1896*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Olschki, Firenze, 2015, n. 6, p. 10. Il "metodo" menzionato nella lettera è *Il Pianoforte: posizione delle mani, modo di suonare. Cenni teorico pratici di Antonio Angeleri*, Ricordi, Milano, s.d.

³ Cfr. la nota 1 alla lettera a Alfredo Caselli del 7 ottobre 1891, in Puccini, *Epistolario*, I (vedi nota 2), n. 217, p. 164.

Dei numerosi e più diversi strumenti utilizzati da Puccini (nel 1907 la fabbrica viennese Ehrbar gliene promette addirittura uno di colore giallo oliva) esistono ancora i due pianoforti verticali presenti nella villa-museo di Torre del Lago – un August Förster e uno Steinway & Sons di grandi dimensioni – e il pianoforte a coda Steinway oggi conservato nel museo della Casa Natale di Lucca, ma collocato in vita del musicista nella residenza di Milano e, dal 1921, nella villa di Viareggio. Dietro all'acquisto di quest'ultimo strumento c'è una storia curiosa. Dopo la realizzazione della *Tosca*, ormai artista di notorietà internazionale, Puccini manifesta all'agente editoriale della Casa Ricordi negli Stati Uniti il desiderio di ricevere dalla Steinway & Sons di New York un pianoforte a coda in omaggio, secondo la modalità che pare la casa avesse accordato ad altri musicisti famosi: finirà per comprarlo al prezzo di 2000 franchi.¹¹

La metà circa delle composizioni pianistiche qui pubblicate illustrano le fasi delle prime prove compositive del giovane Giacomo. L'altra metà sono creazioni occasionali di epoche successive. In questo piccolo repertorio di piccoli pezzi – si potrebbero definire *'riens'*, alla maniera delle composizioni della vecchiaia di Gioachino Rossini – spesso dimenticati dal loro stesso autore, non mancano tuttavia i colpi di genio. Uno di essi si trova nell'*Adagio in La maggiore*, nel punto in cui la melodia raggiunge l'acme attraverso un percorso concentrato e tortuoso e subito si dissolve. Un altro è l'attacco dell'episodio centrale della *Scossa elettrica*, con un motivo «dolce», in *pianissimo*, su un accompagnamento sincopato, che sorprende a ridosso del tema principale squadrato e scintillante. Un altro ancora è la concisione assoluta, quasi espressionistica, del pezzo pianistico più tardo, il *Calmo e molto lento*, datato 1916.

I manoscritti giovanili dell'Archivio Puccini

I brani pubblicati ai numeri 1–4 appartengono agli anni della formazione a Lucca: finora sconosciuti, sono emersi dalle carte del musicista nell'Archivio della Villa di Torre del Lago. S'inizia con una rielaborazione della melodia della cavatina di Amina nella *Sonnambula* di Vincenzo Bellini: «Sovra il sen la man mi posa». Insieme alla breve fantasia organistica su «Questa e quella per me pari sono» dal *Rigoletto*¹² documenta il piccolo tributo del giovane Puccini al melodramma della prima metà dell'Ottocento. Nel pezzo per pianoforte l'intervento compositivo pucciniano è dato dalla coordinazione della melodia originale, trasportata nel tono di Sol maggiore, con un accompagnamento in stile pianistico elementare. Potrebbe essere una delle prime fissazioni su carta delle prove compositive giovanili (vedi le illustrazioni 1–2 a p. XXVII).

Più consistenti, invece, sono le due serie di pezzi, ciascuna della quali costituisce un ciclo da suonarsi senza soluzione di continuità, alla maniera di *Papillons* o del *Carnaval* di Robert Schumann. La prima contiene gli *Otto pezzi*, concepiti nell'ordine nelle tonalità "bemollizzate" di Fa maggiore (i pezzi 1–3), Si bemolle maggiore (i pezzi 4–6) e Mi bemolle maggiore (i pezzi 7–8) ed è qui pub-

blicata come brano N. 2. L'altra è la serie successiva dei *Sei pezzi* (il N. 3 in questa edizione), nelle tonalità di Do minore (il primo), Do maggiore (i pezzi 2–5) e Re maggiore (l'ultimo). In entrambi i casi si tratta di collane di pezzettini facili, di carattere quasi infantile, con la melodia affidata costantemente alla mano destra e l'accompagnamento a formule stereotipe alla sinistra, articolati in forme semplici, per lo più in due parti (AB), talvolta in tre (ABA), con o senza ritornello dei singoli segmenti. Sola eccezione il pezzo n. 3 della seconda serie, dove la parte mediana, invece di presentare il solito contrappeso melodico, accenna a un incedere discorsivo in cui sono rielaborati elementi motivici della prima sezione.

Da una serie all'altra si notano i tratti di un artigianato compositivo in evoluzione. Nell'assortimento dell'invenzione melodica che si rinnova di brano in brano e dalla prima alla seconda serie diventa più caratterizzata. Nell'accento a configurazioni sonore idiomatiche, come la condotta da corale del n. 4 della seconda serie. Nei tentativi di dare varietà all'impianto omogeneo con accenni di mobilità timbrica, di cui sono esempi sia i salti della mano destra del n. 5 della prima serie sia la tessitura alta a mani ravvicinate del pezzo n. 5 della seconda.

La ripresa variata del motivo principale dell'ultimo brano dei *Sei pezzi* sfocia direttamente nella *Sinfonia* dell'opera *Il Nuovo Figaro*, «melodramma giocoso» di Luigi Ricci (1805–1859) in circolazione nei teatri italiani dal 1832. La trascrizione pianistica qui riportata non è opera di Puccini, bensì del lucchese Angelo Di Giulio: un musicista morto precocemente, nel 1838, che era stato attivo come maestro di cappella nel Collegio di S. Michele, dove pare abbia iniziato gli studi lo stesso Giacomo.¹³ Di Giulio è menzionato nelle storie della musica locali come pianista e organista di valore. La sua trascrizione della *Sinfonia del Nuovo Figaro* – una delle numerose di cui la *Sinfonia* era stata fatta oggetto – è nota soltanto attraverso la copia realizzata da Puccini e qui pubblicata in appendice. Per l'articolazione della forma musicale (si tratta di un brano in più movimenti – *Allegro vivace, Larghetto, Allegro vivace, Allegro deciso, Allegro, Allegro deciso, Allegro* – con riprese interne di intere parti) e per l'estensione (252 battute complessive, contro un totale di 160 scarse nei *Sei pezzi*) la *Sinfonia* diventa il numero principale della serie pucciniana, rispetto al quale i brani che la precedono costituiscono una specie di caleidoscopica introduzione. Un'assunzione tanto rilevante di un brano in voga agli albori della carriera del padre Michele diventa un indizio del gusto arretrato nel quale Giacomo avvia la propria formazione di compositore.

L'ultimo brano di questo gruppo di inediti è una *Fuga* a tre voci (qui al N. 4), sviluppata su un soggetto di tipo scolastico: unica testimonianza per tastiera degli studi di contrappunto del giovane Puccini.

¹¹ Lettera a George Maxwell del 20 febbraio 1901, in Puccini, *Epistolario*, II (vedi nota 9), n. 729, p. 520.

¹² Cfr. il volume II/2.1 della *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini: Composizioni per organo*, a cura di Virgilio Bernardoni, Stoccarda, 2018 (Carus 56.003), N. 1 (pp. 2 sg.) e pp. XIV sg.

¹³ I manoscritti di una quindicina scarsa di composizioni di Angelo Di Giulio (motetti, inni, parti di messa, una passione), rimasti in possesso di alcuni musicisti della famiglia lucchese Quilici (Di Giulio, nato nel 1809, era stato allievo di Domenico Quilici) si trovano ora alla Biblioteca Palatina di Parma. Un'altra quarantina di manoscritti (fra cui quelli di una Sinfonia in Do maggiore per orchestra e di una *Farsa in musica scritta per le Signorine del Real Conservatorio di S. Nicolao*, datata 1834) sono menzionate nel catalogo della Biblioteca del Seminario di Lucca. Il brano qualificato nel frontespizio come "ultimo componimento" è un *Canto di Ugolino*, presente in copia anche nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

L'Adagio SC 31

L'Adagio SC 31 – il N. 5 di questa edizione – è un altro pezzo breve, caratterizzato da una condotta rigorosamente a quattro parti, notata su due pentagrammi – motivo per cui è stato possibile arrangiarlo anche per quartetto d'archi¹⁴ – che rientra fra i lavori di scuola in forma libera svolti nel periodo di formazione nel Conservatorio di Milano.

Si tratta di un brano in cui l'enfasi melodica della parte superiore, proiettandosi nelle evoluzioni di quelle interne, tende a protrarsi ininterrotta verso il punto culminante, nella terzultima misura. Puccini ne ha ripreso l'acme melodico delle bb. 17-22 in due diversi contesti. La prima volta nel *Preludio sinfonico* SC 32: circostanza che permette di datare l'Adagio fra i lavori dell'anno scolastico 1881-82 o di poco anteriori. Il passo che conteneva la citazione, però, è stato eliminato per l'esecuzione del *Preludio* nei saggi di fine anno.¹⁵ Dopo di che le citazioni pressoché letterali del passo alle bb. 17-22 e delle prime undici battute dell'Adagio sono finite nel Coro d'Introduzione delle *Villi*, dove sono state reinterpretate in un *Tempo di Valzer* costituito in massima parte dalla versione per orchestra dello *Scherzo* SC 34, un'altra composizione del primo periodo milanese.¹⁶

Il Valzer in La bemolle maggiore

La fonte di questo pezzo – il N. 6 in questa edizione – è un abbozzo manoscritto conservato in una collezione privata e non altrimenti menzionato nelle carte pucciniane. Dalla postilla che si legge in testa al fascicolo, datato «Febbraio [18]86», derivano le pochissime informazioni sulla composizione: «Bozza del mio Valzer fatta dal maestro Petri» (vedi l'illustrazione 5 a p. XXXI). Si può supporre che all'inizio del 1886, con l'aiuto di uno dei musicisti della famiglia lucchese dei Petri, Puccini possa aver abbozzato la ricostruzione di una musica da lui composta quando suonava il pianoforte nell'orchestrina di Michelangeli. Forse il Petri menzionato è Paolino, che Puccini avrebbe potuto qualificare a tutti gli effetti come «maestro» poiché insegnava presso il Reale Istituto di S. Ponziano oppure – ipotesi più improbabile – è quel Demetrio al quale otto anni prima aveva donato il manoscritto di una *Marcia per organo*.¹⁷ È plausibile che l'altra mano che nel manoscritto s'alterna a quella di Puccini sia del non specificato Petri.

La composizione è un *Andantino* in ritmo di valzer di ampie dimensioni, organizzato alla maniera della danza d'intrattenimento ottocentesca: una «Entrata» prelude a una serie di quattro numeri (il primo nel tono d'impianto di La bemolle maggiore, il secondo in

Do maggiore, il terzo in Fa maggiore e il quarto in Si bemolle maggiore), ripresi in ordine sparso nella «Coda». L'«Entrata» conduce in punta di piedi, nei colori soffusi del *piano* e del *pianissimo*, alla sequenza dei valzer ora aggraziati ora scherzosi, talvolta perfino esitanti, che soltanto nella Coda sfociano in episodi di sonorità più robusta, fino a chiudere con «tutta forza» un crescendo innestato sul valzer a note più staccate e leggere (il quarto della serie). Insieme a *Scossa elettrica* è uno dei brani di maggior impatto della produzione pianistica pucciniana.

Le composizioni di circostanza della maturità

Tre dei restanti brani furono composti per pubblicazioni prodotte in occasioni speciali. Il *Piccolo valzer* SC 66 (qui il N. 7) è nato per il numero unico della rivista «militare, letteraria e sportiva» denominata *Armi ed arte*, edito nel settembre 1894 in concomitanza con la cerimonia di consegna della bandiera di combattimento alla corazzata *Re Umberto*: una pubblicazione celebrativa alla quale hanno contribuito anche i colleghi Alberto Franchetti con un *Tempo di marcia* e Luigi Mancinelli con una romanza di ispirazione marinaresca, oltre a vari scrittori. *Scossa elettrica* SC 72 (N. 8) è il brano grazie al quale il Comitato dei Telegrafisti italiani ha potuto inserire il nome di Puccini nel programma del Convegno mondiale svoltosi nel 1899 per festeggiare Alessandro Volta (1745–1827) nel centenario dell'invenzione della pila elettrica. Il manoscritto di *Calmo e molto lento* SC 86 (N. 12) fu donato dal maestro all'Associazione della Stampa Subalpina di Torino nell'autunno 1916 e pubblicato nel numero unico col quale l'Associazione promosse le rappresentazioni della *Bohème* a favore delle famiglie dei soldati morti o dispersi nella guerra allora in corso.

Il *Piccolo valzer* – un pezzo che, paragonato al più elaborato *Valzer in La bemolle maggiore*, si distingue per la concisione in stile *Bohème* – è diventato famosissimo. Non però nella veste del pezzo pianistico che l'indicazione esecutiva «con ondulazione» orienta verso una sorta di metafora nautica. Bensì come assolo di Musetta nel Quadro del Quartiere Latino della *Bohème*, dove diventa il corrispettivo della grazia seducente del personaggio.

La «Marcetta brillante» intitolata *Scossa elettrica* è una composizione estroversa e superficiale (Puccini l'ha qualificata come «porcherietta ad uso Torre del Lago»¹⁸) che per impianto e figure idiomatiche si può accostare alle giovanili *Marce per organo*.¹⁹ Una versione per banda fu trasmessa dall'autore nel novembre 1901 alla Banda Comunale di Lucca,²⁰ che risulta averla eseguita in concerto almeno una volta, il 18 dicembre 1910.

¹⁴ Cfr. il secondo movimento in Giacomo Puccini, *Quartetto in Re*, a cura di Dieter Schickling, Trascrizione, revisione e integrazione del secondo e quarto movimento di Wolfgang Ludewig, Ricordi, Milano, 2001.

¹⁵ Cfr. il volume II/1 della *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini: Composizioni per orchestra*, a cura di Michele Girardi, Virgilio Bernardoni e Dieter Schickling, Stoccarda, 2015 (Carus 54.002), p. XIII.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. XIV sg.

¹⁷ Cfr. nel volume II/2.1 della *Edizione Nazionale* (vedi nota 12), N. 45 (pp. 68 sg.) e p. XIV, nota 22.

¹⁸ Vedi il Commento critico, p. 60.

¹⁹ Cfr. in particolare i numeri 18 e 45 nel volume II/2.1 della *Edizione nazionale* (vedi nota 12).

²⁰ Cfr. la lettera di Puccini a Guido Vandini del 12 novembre 1901: «T'ho spedito la marcetta *Scossa Elettrica* che il M^o Serrao mi ha mandata strumentata – dalla alla banda di Lucca – ma ti prego di restituirmi subito la partitura appena copiata», in Puccini, *Epistolario*, II (vedi nota 9), n. 838, p. 585.

All'opposto, il *Calmo e molto lento* colpisce per la concentrazione ermetica. Un unico inciso melodico vi si protrae per 16 misure, risonando sospeso e dolente su un tessuto tonale allargato. È una vera miniatura musicale alla maniera moderna, che evita fino all'ultimo il centro armonico di Sol maggiore, per farlo emergere nelle ultime battute da una concatenazione cadenzale stravolta da suoni dissonanti.

Un caso a sé, invece, parrebbe essere il brano intitolato *Torre del Lago* (N. 9): un'altra composizione da poco riscoperta che arricchisce il repertorio pucciniano per pianoforte dell'allusione ammiccante alla sfera delle amicizie private, a metà tra pratica musicale e familiarità delle relazioni personali. Il manoscritto è datato «Torre del Lago 1904», per cui potrebbe essere stato scritto in primavera, nel periodo intercorso fra gli allestimenti della prima e della seconda versione di *Madama Butterfly*: ovvero, tra febbraio e maggio, quando Puccini soggiornò più a lungo sulla sponda del Lago di Massaciucoli. Un tema d'impianto fraseologico ripetitivo e una controfigura monocorde d'accompagnamento in ritmo di barcarola vi si snodano uniformi dall'inizio alla fine, ma con continue oscillazioni nella condotta esecutiva, concernenti la velocità del movimento e l'intensità sonora. Nel manoscritto, la musica è incorniciata da disegni, caricature (una ritrae l'autore, le altre probabilmente uomini della cerchia delle amicizie locali) e commenti verbali autografi, la maggior parte dei quali resi illeggibili dallo stesso Puccini con pesanti tratti di cancellatura (vedi l'illustrazione 6 a p. XXXIII). Per quel che se ne riesce a immaginare dalle parti non censurate, questo insolito commentario grafico e verbale avrebbe potuto illustrare con qualche metafora licenziosa le dinamiche della condotta musicale.

Dei due pezzi rimanenti – il *Piccolo tango* SC 80 e il *Foglio d'album* SC 81 (i numeri 10 e 11) – poco si sa, non abbastanza per fugare i dubbi circa la loro autenticità. Poiché li abbiamo conosciuti soltanto attraverso un'edizione "americana", realizzata postuma a New York nel 1942, si suppone che Puccini possa averli composti negli Stati Uniti, probabilmente nel soggiorno del novembre-dicembre 1910, all'epoca della prima della *Fanciulla del West*, o forse già nel gennaio-febbraio 1907, durante la sua prima *tournee* nordamericana.

Gennaio 2024

Virgilio Bernardoni

Einleitung

Das Klavierwerk von Giacomo Puccini umfasst zwölf Kompositionen verschiedener Beschaffenheit, geschrieben ab den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Nur einige von ihnen wurden zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht. Ein beträchtlicher Teil hingegen wurde erst kürzlich im Archiv der Villa Puccini in Torre del Lago oder in anderen Privatsammlungen wiederentdeckt und wird im vorliegenden Band erstmals herausgegeben.

Über das pianistische Können Puccinis gibt es nur spärliche Informationen. Wir wissen, dass er sich in seiner Jugend dem Instrument nur für kurze Zeit und weniger konsequent als der Orgel widmete. In den zwölf Jahren seiner Ausbildung am Istituto Pacini war er während eines Jahres – 1872/73 – Schüler der Klavierklasse, als die Orgelstunden durch das plötzliche Ausscheiden des Orgeldozenten eingestellt worden waren. Dennoch scheint Puccini in Lucca als Klavierbegleiter von Instrumentalisten und Sängern tätig gewesen zu sein. Wir haben hiervon allerdings nur durch einen einzigen Anlass Kenntnis, ein Benefizkonzert am 22. April 1878 im Teatro del Giglio, bei dem er mit einer jungen Sängerin auftrat; Zeitungsmeldungen zufolge erledigte er die Aufgabe „mit seltener Fertigkeit“.¹ Nicht besser dokumentiert ist auch die Überlieferung, derzufolge Puccini Pianist des kleinen Tanzorchesters seines Geigenlehrers Augusto Michelangeli gewesen und in Lucca im Caffè del Buon Gusto sowie in Bagni di Lucca aufgetreten sein soll. Und das ist auch schon alles, oder zumindest fast alles, was wir über den Pianisten Puccini wissen.

Wie die meisten Komponisten seiner Zeit, hat Puccini seine Klaviertechnik autodidaktisch entwickelt, indem er das Klavier als Studieninstrument und Hilfsmittel für seine Arbeit als Komponist verwendete. Als er seinen Unterricht am Mailänder Konservatorium aufnahm, beschrieb er selbst die tägliche Beschäftigung mit dem Klavier:

Morgens stehe ich um halb neun auf. Wenn ich Unterricht habe, gehe ich hin. Wenn nicht, übe ich ein bisschen Klavier. Mir reicht wenig, aber ich muss üben. Jetzt kaufe ich ein sehr gutes Lehrbuch (*Metodo*) von Angeleri, das eines derjenigen Lehrwerke ist, mit denen jeder sehr gut allein lernen kann. [...] von drei bis fünf weiter mit dem Klavier, ein bisschen Studium klassischer Musik.²

Seit dieser Zeit aber trat Puccini nur sehr selten öffentlich auf und nur dann, wenn die Umgebung es ihm unmöglich machte, sich dem Auftritt zu entziehen. So wie es etwa bei einem Essen mit Freunden und Bewunderern der Fall war, das am 4. Oktober 1891 im Restaurant Etruria in Mailand abgehalten wurde und bei dem er sich mit Alberto Franchetti und Pietro Mascagni am Klavier abwechselte;³ ungefähr zu dieser Zeit posierten die drei auch für

eine Serie von Fotos an der Tastatur eines kleinen Tischklaviers. Oder am 13. Februar 1893 im Sitz der Künstlervereinigung Famiglia Artistica Milanese, als im Laufe eines Abends zu Ehren von Giuseppe Verdi anlässlich der Uraufführung des *Falstaff* (zwölf Tage nach der Uraufführung von *Manon Lescaut* in Turin) Puccini einige spontan von Mascagni gesungene Stücke begleitete. Ein Brief des Letzteren beschreibt die Darbietung schillernd:

Puccini wurde gebeten, etwas aus *Manon* zu Gehör zu bringen; aber weil Puccini nicht gut singen konnte, habe ich mich als Sänger angeboten und ließ mich von der Begeisterung hinreißen [...]. Dann sang ich auch das Madrigal [...] und ich sang es mit Kopfstimme [...]. Wie eine Frau.⁴

In Porträts und Bildern taucht der Komponist häufig am Klavier auf: von den bekannten Karikaturen von Plinio Nomellini und Leonetto Cappiello bis zu den wenigen überlieferten Filmaufnahmen, die Puccini dabei zeigen, wie er mit Geschicklichkeit auf der Tastatur agiert, vom Gemälde von Lina Russo mit dem Titel *Puccini al piano* (Puccini am Klavier) bis zu den Photographien der letzten Lebensphase, in denen er geschwächt und ausgemergelt neben dem Steinway-Klavier posiert, auf dem er *Turandot* komponierte.⁵ Das Klavier war in der Tat das Instrument, das Puccini während seines ganzen Lebens begleitete, und es ist fast unmöglich, die Übersicht zu behalten über alle Modelle, die er benutzte und besaß. In Mailand stand ihm 1882 ein geliehener Pleyel-Flügel zur Verfügung.⁶ Von 1893 an lieb er während einiger Jahre von Frühjahr bis Herbst immer wechselnde Instrumente für das Haus in Torre del Lago und dann, während die Wohnsitze in der Toskana allmählich immer zahlreicher wurden, eines für jede Unterkunft, auch wenn er dort nur kurze Zeiten verbrachte. Ende 1899 oder Anfang 1900 erwarb er schließlich ein Klavier von Steinway & Sons, das fest in seiner Villa in Torre del Lago blieb, und einige Jahre später urteilte er: „bei allem großen Respekt für Beckstein [d.h. Bechstein], ich ziehe Steinway vor“.⁷

Die Briefe, mit denen Puccini die Ausleihen in jener Zeit veranlasste, enthalten sehr explizite Informationen über die Charakteristika des von ihm bevorzugten Instruments. Es soll „klangvoll und nicht zu klar im Ton“ sein (1893)⁸ und „mit kräftigen Bässen“, anders gesagt, es muss ein Klavier „von großem Klang mit

¹ In *La Provincia di Lucca*, 25. April 1878.

² Brief an die Mutter Albina Magi vom 9. Dezember 1880, in: Giacomo Puccini, *Epistolario*, I: *Lettere 1877–1896*, hrsg. von Gabriella Biagi Ravenni und Dieter Schickling, Olschki, Florenz 2015, Nr. 6, S. 10. Bei dem im Brief erwähnten Lehrwerk handelt es sich um *Il Pianoforte: posizione delle mani, modo di suonare. Cenni teorico pratici di Antonio Angeleri* (Das Klavier: Handstellung, Spielweise. Theoretisch-praktische Hinweise von Antonio Angeleri), Ricordi, Mailand o. J.

³ Vgl. Anmerkung 1 zum Brief an Alfredo Caselli vom 7. Oktober 1891, in: Puccini, *Epistolario*, I (wie Anm. 2), Nr. 217, S. 164.

⁴ Brief von Mascagni an seine Frau Lina vom 14. Februar 1893, in: *Pietro Mascagni. Epistolario*, hrsg. von Mario Morini, Roberto Iovino und Alberto Paloscia, LIM, Lucca 1996, I, Nr. 186, S. 153.

⁵ Reproduktionen der hier erwähnten Karikaturen, Gemälde und Photographien finden sich unter den Nummern 82, 125, 244, 267, 275 und 300 in *Puccini nelle immagini*, hrsg. von Leopoldo Marchetti, Mailand 1968, sowie unter II.3, II.11, 20 auf S. 259 in *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, Ausstellungskatalog, Lucca, Fondazione Ragghianti 18. Mai–23. September 2018, hrsg. von Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei und Umberto Sereni, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2018.

⁶ Brief an die Mutter vom 24. Februar 1882, in: Puccini, *Epistolario*, I (wie Anm. 2), Nr. 14, S. 19.

⁷ Brief an Carlo Clausetti vom 11. Juli 1907, in: *Carteggi pucciniani*, hrsg. von Eugenio Gara, Ricordi, Mailand 1958, Nr. 517, S. 351.

⁸ Brief an Caselli vom 9. Juli 1893, in: Puccini, *Epistolario*, I (wie Anm. 2), Nr. 330, S. 331.

phänomenalen Bässen“ sein (1897).⁹ 1896, als er die *Tosca* zu komponieren beginnt, in deren Partitur Glockenklänge wie in keinem anderen Werk hervortreten, fordert er gar ein Instrument mit „Glocken“-Bässen ein.¹⁰ Dies alles sind Angaben, die in perfekter Weise eine Vorstellung von dem Klang vermitteln, der am besten zu seinen späteren Klavierkompositionen passt.

Von den zahlreichen und verschiedensten von Puccini gespielten Instrumenten (1907 verspricht ihm die Wiener Firma Ehrbar sogar eines in olivgelber Farbe) existieren noch die beiden Klaviere im Museum Villa Puccini in Torre del Lago – ein August Förster und ein Steinway & Sons von großen Dimensionen – sowie der Steinway-Flügel, der heute im Museum des Geburtshauses in Lucca verwahrt wird, zu Puccinis Lebzeiten jedoch in der Mailänder Wohnung und ab 1921 in der Villa in Viareggio stand. Um den Erwerb dieses letztgenannten Instrumentes gibt es eine kuriose Anekdote: Nach der Vollendung der *Tosca* bringt Puccini, nunmehr Künstler von internationalem Ruf, dem Verlagsvertreter von Ricordi in den USA seinen Wunsch zum Ausdruck, von Steinway & Sons in New York einen Flügel als Geschenk zu erhalten, wie ihn die Firma anderen berühmten Musikern überlassen haben soll. Er wird ihn am Ende zu einem Preis von 2000 Franken kaufen.¹¹

Etwa die Hälfte der hier edierten Klavierkompositionen beleuchtet die Phase der ersten kompositorischen Versuche des jungen Puccini. Die andere Hälfte sind spätere Gelegenheitswerke. In diesem überschaubaren Bestand kleiner Stücke – man könnte sie wie die ‚Alterssünden‘ Gioachino Rossinis als ‚riens‘ (Nichtigkeiten) bezeichnen –, oft von ihrem eigenen Schöpfer vergessen, fehlen gleichwohl die Geniestreiche nicht. Einer von ihnen findet sich im *Adagio in La maggiore* (Adagio in A-Dur), an der Stelle, an der die Melodie in einer dichten, gewundenen Entwicklung ihren Höhepunkt erreicht und sich sofort danach auflöst. Ein anderes Beispiel ist der Beginn des Mittelteils von *Scossa elettrica* (Stromschlag) mit einem „dolce“-Motiv im *Pianissimo* über einer synkopierten Begleitung, das in der Umgebung des kantigen, funkensprühenden Hauptthemas überrascht. Ein weiteres Beispiel schließlich ist die unbedingte, fast expressionistische Prägnanz des letzten Klavierstücks, *Calmo e molto lento*, datiert auf das Jahr 1916.

Die frühen Manuskripte des Puccini-Archivs

Die unter den Nummern 1–4 publizierten Stücke gehören in die Jahre der Ausbildung in Lucca: Bisher unbekannt, kamen sie unter den Papieren des Komponisten im Archiv der Villa in Torre del Lago zum Vorschein. Am Anfang steht eine Bearbeitung der Melodie von Aminos Cavatina „Sovra il sen la man mi posa“ aus Vincenzo Bellinis *Sonnambula*. Wie die kurze Orgelfantasie über

„Questa o quella per me pari sono“ aus dem *Rigoletto*¹² stellt dieses Klavierstück eine kleine Hommage des jungen Puccini an das Melodrama der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Der kompositorische Beitrag Puccinis beschränkt sich darauf, die nach G-Dur transponierte Originalmelodie mit einer einfachen Klavierbegleitung zu versehen. Es könnte sich um eine der ersten Niederschriften jugendlicher Kompositionsversuche handeln (s. Abbildungen 1–2, S. XXVII).

Mehr Substanz besitzen demgegenüber die beiden Serien von Stücken, die jeweils einen ohne Unterbrechung zu spielenden Zyklus bilden, ähnlich wie die *Papillons* oder der *Carnaval* von Robert Schumann. Die erste Serie umfasst acht Stücke (*Otto pezzi*), angelegt in der Abfolge der b-Tonarten F-Dur, B-Dur und Es-Dur, und ist hier als Nr. 2 veröffentlicht. Der andere Zyklus folgt mit sechs Stücken (*Sei pezzi*, Nr. 3 in der vorliegenden Ausgabe) in den Tonarten c-Moll (Stück 1), C-Dur (Stücke 2–5) und D-Dur (Stück 6). In beiden Fällen handelt es sich um eine Reihe einfacher Stückchen von fast kindlichem Charakter, in denen die Melodie ausschließlich der rechten Hand anvertraut ist, begleitet von stereotypen Floskeln der linken Hand. Die Stücke sind in einfachen, überwiegend zweiteiligen (AB), gelegentlich dreiteiligen (ABA) Formen gehalten, mit oder ohne Wiederholung der einzelnen Abschnitte. Die einzige Ausnahme bildet Stück 3 der zweiten Serie, in dem der Mittelteil, statt wie üblich nur ein melodisches Gegenstück zu bringen, eine Entwicklung andeutet, in der motivische Elemente des Anfangsabschnitts durchgeführt werden.

Es ist deutlich zu erkennen, wie sich das Kompositionshandwerk innerhalb dieser beiden Serien stetig weiterentwickelt. Etwa in der von Stück zu Stück breiter werdenden Palette der melodischen Einfälle, die von der ersten zur zweiten Serie an Prägnanz gewinnen. Oder in der Anspielung auf bestimmte musikalische Idiome, wofür sich in der choralartigen Satzweise von Stück 4 der zweiten Serie ein Beispiel findet. Oder in den Versuchen, den gleichförmigen Satz klanglich abwechslungsreicher zu gestalten, wofür sowohl die Sprünge der rechten Hand in Stück 5 der ersten Serie als auch das hohe Klanggewebe der eng beieinanderliegenden Hände in Stück 5 der zweiten Serie als Beispiele dienen können.

Die variierte Wiederaufnahme des Hauptmotivs im letzten der *Sei pezzi* mündet direkt in die *Sinfonia* der Oper *Il Nuovo Figaro*, einem „melodramma giocoso“ von Luigi Ricci, das seit 1832 in den Theatern Italiens gespielt wurde. Die hier wiedergegebene Transkription für Klavier ist kein Werk Puccinis. Sie stammt von dem Luccheser Angelo Di Giulio, einem 1838 früh verstorbenen Musiker, der als Kapellmeister im Collegio di S. Michele tätig

⁹ Brief an Caselli vom 30. Mai 1897, in: Giacomo Puccini, *Epistolario*, II: *Lettere 1897–1901*, hrsg. von Gabriella Biagi Ravenni und Dieter Schickling, Olschki, Florenz 2018, Nr. 64, S. 52.

¹⁰ Briefe an Caselli vom 16. und 28. Mai 1896, in: Puccini, *Epistolario*, I (wie Anm. 2) Nr. 705 und 710, S. 525 und 530.

¹¹ Brief an George Maxwell vom 20. Februar 1901, in: Puccini, *Epistolario*, II (wie Anm. 9), Nr. 729, S. 520.

¹² Vgl. Band II/2.1 der *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini: Composizioni per organo*, hrsg. von Virgilio Bernardoni, Stuttgart 2018 (Carus 56.003), Nr. 1 (S. 2 f.) und S. XX.

war, an dem Giacomo wohl seinen Unterricht begonnen hat.¹³ Di Giulio wird in der lokalen Musikgeschichtsschreibung als Pianist und Organist von Rang erwähnt. Sein Arrangement der *Sinfonia* des *Nuovo Figaro* – eines der zahlreichen, die diese *Sinfonia* erfahren hat – ist nur in der im Anhang dieser Ausgabe veröffentlichten Abschrift Puccinis bekannt. Durch ihre formale Anlage (es handelt sich um ein mehrteiliges Stück – *Allegro vivace*, *Larghetto*, *Allegro vivace*, *Allegro deciso*, *Allegro*, *Allegro deciso*, *Allegro* – mit Wiederholungen ganzer Abschnitte) und durch ihre Ausdehnung (252 Takte gegen knapp 160 der *Sei Pezzi*) wird die *Sinfonia* zur Hauptnummer der Serie Puccinis; die ihr vorausgehenden Stücke wirken eher wie eine facettenreiche Einleitung. Eine derart ausgeprägte Übernahme eines Werkes, das zu Beginn der Laufbahn seines Vaters Michele beliebt war, kann als Indiz für den rückwärts-gewandten Geschmack gelten, mit dem Giacomo Puccini seine eigene Ausbildung zum Komponisten beginnt.

Das letzte Stück aus dieser Gruppe bisher unveröffentlichter Werke ist eine dreistimmige *Fuga* (hier die Nr. 4) mit einem schulmäßigen Thema, einziges Zeugnis von Kontrapunktstudien in den Klavierwerken des jungen Puccini.

Das „Adagio“ SC 31

Das *Adagio* SC 31, hier als Nr. 5 veröffentlicht, ist ein kurzes Stück, das durch eine durchgehend vierstimmige Setzweise gekennzeichnet ist. Es ist jeweils zweistimmig in die beiden Systeme notiert – weshalb es sich bequem für Streichquartett arrangieren ließ¹⁴ – und zählt zu den schulmäßigen Arbeiten in freier Form, die Puccini während der Ausbildung am Mailänder Konservatorium anfertigte.

Es handelt sich um ein Stück, in dem die melodische Spannung der Oberstimme, die in die Mittelstimmen ausstrahlt, bis zum Höhepunkt im drittletzten Takt andauert. Puccini hat den melodischen Gipfelpunkt der Takte 17–22 in zwei anderen Zusammenhängen wieder aufgegriffen. Zum ersten Mal im *Preludio sinfonico* SC 32 – ein Umstand, der es erlaubt, das *Adagio* auf das Studienjahr 1881/82 oder wenig früher zu datieren. Der Abschnitt, der das Zitat enthielt, wurde allerdings für die Aufführung des *Preludio* zu den Prüfungen am Ende des Jahres getilgt.¹⁵ Später landeten die fast wörtlichen Zitate der Takte 17–22 sowie der ersten elf Takte des *Adagio* im Einleitungs-Chor von *Le Villi*. Dort finden sie sich wieder in einem *Tempo di Valzer*, einem Abschnitt, der wie-

¹³ Die Manuskripte von etwa fünfzehn der Kompositionen von Angelo di Giulio (Motetten, Hymnen, Messteile und eine Passion), die im Besitz einiger Musiker der Lucchesischen Familie Quilici geblieben sind (Di Giulio, geboren 1809, war Schüler von Domenico Quilici), befinden sich heute in der Biblioteca Palatina in Parma. Weitere etwa vierzig Manuskripte sind im Bibliothekskatalog des Seminars in Lucca aufgeführt (darunter eine *Sinfonia* in C-Dur für Orchester und eine *Farsa in musica scritta per le Signorine del Real Conservatorio di S. Nicolao*, datiert 1834). Ein *Canto di Ugolino*, auf dem Titelblatt als „ultimo componimento“ (letzte Komposition) gekennzeichnet, ist in Abschrift auch in der Bibliothek des Konservatoriums von Neapel überliefert.

¹⁴ Vgl. den zweiten Satz von Giacomo Puccinis *Quartetto in Re*, hrsg. von Dieter Schickling, Ricordi, Mailand 2001 (Transkription, Revision und Ergänzung des zweiten und vierten Satzes von Wolfgang Ludwig).

¹⁵ Vgl. Band II/1 der *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini: Composizioni per orchestra*, hrsg. von Michele Girardi, Virgilio Bernardoni und Dieter Schickling, Stuttgart 2015 (Carus 54.002), S. XVIII.

derum überwiegend auf der Orchesterfassung des *Scherzo* SC 34 basiert, einer anderen Komposition aus der Mailänder Frühzeit.¹⁶

Der „Valzer in La bemolle maggiore“ (Walzer in As-Dur)

Quelle dieses Stückes – die Nr. 6 in der vorliegenden Ausgabe – ist ein handschriftlicher Entwurf, der in einer Privatsammlung überliefert ist und in den Dokumenten Puccinis sonst an keiner Stelle Erwähnung findet. Die wenigen Informationen über das Werk entstammen der Anmerkung, die auf dem mit „Februar [18]86“ datierten Manuskript notiert ist: „Entwurf meines Walzers, angefertigt von Maestro Petri“ (s. Abbildung 5, S. XXXI). Es ist anzunehmen, dass Puccini Anfang 1886, mit der Hilfe eines Musikers aus der Lucchesischen Familie Petri, die Rekonstruktion eines Musikstücks entwarf, das er während seiner Mitwirkung als Pianist in Michelangelis kleinem Orchester geschrieben hatte. Der erwähnte Petri könnte Paolino sein, den Puccini mit gutem Grund als „Maestro“ hätte bezeichnen können, weil er am Königlichen Institut S. Ponziano lehrte, oder aber – die unwahrscheinlichere Hypothese – Demetrio, dem er acht Jahre zuvor das Manuskript der *Marcia per organo* geschenkt hatte.¹⁷ Die Handschrift, die sich im Manuskript mit derjenigen Puccinis abwechselt, dürfte jenem nicht näher spezifizierten Petri zuzuordnen ist.

Die Komposition ist ein *Andantino* im Walzerrhythmus von erheblicher Länge, gegliedert nach Art der Unterhaltungstänze des 19. Jahrhunderts: Eine „Entrata“ eröffnet eine Folge von vier Nummern (die erste in der Grundtonart As-Dur, die zweite in C-Dur, die dritte in F-Dur und die vierte in B-Dur), deren Material in der „Coda“ in anderer Reihenfolge wieder aufgegriffen wird. Die Entrata führt gleichsam auf Zehenspitzen, in gedämpften Piano- und Pianissimo-Farben, zu der Abfolge von Walzern hin, die mal anmutig, mal scherzhaft, gelegentlich sogar zögerlich daherkommen, und die erst in der Coda in Episoden stärkerer Klangfülle münden, ehe mit „tutta forza“ (mit voller Kraft) ein Crescendo zum Abschluss kommt, das ausgerechnet zu dem Walzer mit den leichtesten Staccato-Tönen (dem vierten der Serie) tritt. Zusammen mit *Scossa elettrica* ist der *Valzer* eines der wirkungsvollsten Klavierwerke Puccinis.

Die Gelegenheitskompositionen der späteren Jahre

Drei der übrigen Stücke wurden für Publikationen zu besonderen Gelegenheiten komponiert. Der *Piccolo valzer* SC 66 (hier die Nr. 7) entstand für die Sondernummer der Militär-, Literatur- und Sport-Zeitschrift *Armi ed arte* (Waffen und Kunst), die im September 1894 anlässlich der Zeremonie zur Übergabe der Kampfflagge an das Schlachtschiff *Re Umberto* herausgegeben wurde. Zu dieser Festschrift trugen auch die Komponistenkollegen Alberto Franchetti mit einem *Tempo di marcia* und Luigi Mancinelli mit einer maritim inspirierten Romanze bei, ebenso wie einige Schriftsteller.

¹⁶ Vgl. ebd., S. XIX f.

¹⁷ Vgl. Band II/2.1 der *Edizione Nazionale* (wie Anm. 12), Nr. 45 (S. 68f.) und S. XIX, Anm. 22.

Scossa elettrica SC 72 (Stromschlag; Nr. 8) ist es zu verdanken, dass der Verband italienischer Telegraphisten Puccinis Namen in das Programm des Weltkongresses schreiben konnte, der 1899 zu Ehren von Alessandro Volta (1745–1827) anlässlich der Hundertjahrfeier seiner Erfindung der elektrischen Batterie abgehalten wurde. Das Manuskript von *Calmo e molto lento* SC 86 (Nr. 12) schenkte Puccini dem Turineser Presseverband (Associazione della Stampa Subalpina) im Herbst 1916. Das Stück wurde in einem Heft veröffentlicht, mit dem der Verband die Aufführungen von *La Bohème* zugunsten gefallener oder vermisster Soldaten des noch andauernden Krieges unterstützte.

Der *Piccolo valzer* – eine Komposition, die sich gerade im Vergleich zum elaborierteren *Valzer in La bemolle maggiore* durch ihre Knappheit im Stil von *La Bohème* auszeichnet – ist sehr berühmt geworden. Allerdings nicht in Gestalt des Klavierstücks, das durch die Spielanweisung „con ondulazione“ (mit Wellenbewegung) zu einer Art Schifffahrtsmetapher wird, sondern als Solo von Musetta im Quartier Latin in *La Bohème*, wo es der verführerischen Anmut der Bühnenfigur Ausdruck verleiht.

Die als „Marcetta brillante“ (kleiner brillanter Marsch) betitelte *Scossa elettrica* (Stromschlag) ist eine auf Effekt bedachte, eher vordergründige Komposition (Puccini selbst hat sie als „kleines Stück Unrat im Stil der Musik von Torre del Lago“¹⁸ bezeichnet), die in Anlage und idiomatischen Wendungen mit den frühen Orgelmärschen vergleichbar ist.¹⁹ Eine Fassung für Blaskapelle übergab der Komponist im November 1901 der Luccheser Banda Comunale,²⁰ die sie wohl zumindest einmal, am 18. Dezember 1910, zur Aufführung gebracht hat.

Im Gegensatz hierzu beeindruckt *Calmo e molto lento* (Ruhig und sehr langsam) durch seine dichte Konzentration. Ein einziger melodischer Gedanke zieht sich durch die 16 Takte und erklingt schwebend und wehmütig über einem erweiterten tonalen Satz. Es ist tatsächlich eine musikalische Miniatur moderner Art, die bis zum Schluss das harmonische Zentrum G-Dur meidet, um es schließlich in den allerletzten Takten aus einem Kadenzvorgang heraustreten zu lassen, der durch dissonante Töne verfremdet wird.

Ein spezieller Fall ist das als *Torre del Lago* betitelte Stück (Nr. 9), eine weitere erst kürzlich wiederentdeckte Komposition, die das Klavierschaffen Puccinis um einen augenzwinkernden Verweis auf den Bereich privater Freundschaften bereichert, auf halbem Wege zwischen musikalischem Tun und persönlicher Vertraulichkeit. Das Manuskript ist datiert „Torre del Lago 1904“. Es könnte im Frühling geschrieben worden sein, in der Zeit zwischen den Aufführungen der ersten und zweiten Fassung von *Madama Butterfly*, also zwischen Februar und Mai 1904, als Puccini sich länger am Lago di Massaciuccoli aufhielt. Ein sich wiederholendes Thema

und eine einförmige Begleitfigur im Rhythmus einer Barcarole laufen von Anfang bis Ende durch, allerdings mit ständigen Schwankungen in der Spielweise, was Tempo und Klangstärke angeht. Im Manuskript ist der Notentext von Zeichnungen, Karikaturen (eine porträtiert den Komponisten, die anderen vermutlich Männer seines örtlichen Freundeskreises) und handschriftlichen Kommentaren umrahmt. Die meisten der letzteren hat Puccini selbst mit massiven Tilgungsstrichen unleserlich gemacht (s. Abbildung 6, S. XXXIII). Soweit es sich aus den nicht getilgten Überbleibseln erahnen lässt, könnte dieser ungewöhnliche graphische und verbale Kommentar die musikalischen Abläufe mit einigen anzüglichen Anspielungen illustriert haben.

Über die beiden letzten Stücke – *Piccolo tango* SC 80 (Nr. 10) und *Foglio d'album* SC 81 (Albumblatt; Nr. 11) – wissen wir wenig, nicht genug auch, um die Zweifel an ihrer Urheberschaft zu zerstreuen. Da sie nur in einer amerikanischen Ausgabe überliefert sind, die posthum 1942 in New York erschien, nimmt man an, dass Puccini sie in den Vereinigten Staaten komponierte, wahrscheinlich bei seinem Aufenthalt im November und Dezember 1910 zur Zeit der Uraufführung der *Fanciulla del West*, möglicherweise aber auch bereits im Januar oder Februar 1907 während seiner ersten Nordamerika-Tournee.

Januar 2024

Übersetzung: Ute Brüdermann

Virgilio Bernardoni

¹⁸ Siehe den Kritischen Bericht, S. 66.

¹⁹ Vgl. insbesondere die Nummern 18 und 45 in Band II/2.1 der *Edizione Nazionale* (wie Anm. 12).

²⁰ Vgl. den Brief von Puccini an Guido Vandini vom 12. November 1901: „Ich habe Dir den kleinen Marsch *Scossa Elettrica* geschickt, von dem M^o Serrao mir eine Instrumentierung zugesandt hat – gib sie der Lucchesischen Blaskapelle –, aber ich bitte Dich, mir sofort die Partitur zurückzuschicken, sobald sie abgeschrieben ist“, in: Puccini, *Epistolario*, II (wie Anm. 9), Nr. 838, S. 585.

Introduction

Giacomo Puccini's piano repertoire includes twelve works of varying substance, written from the 1870s onward. Only some of them were published during the composer's lifetime. A significant number, however, have recently been rediscovered in the Archive of the Villa Puccini in Torre del Lago or in other private collections and this is their first edition.

There is little information concerning Puccini's ability on the piano. We know that in his youth he studied the instrument for a short time and less systematically than the organ. In his twelve formative years at the Istituto Pacini he was a pupil in the piano class for one school year – 1872/73 – when organ lessons were suspended due to the teacher's sudden resignation. Nevertheless, it seems that in Lucca he played the piano as an accompanist to instrumentalists and singers. Even in this case, however, we only know of one occasion when he performed at the Teatro del Giglio in a charity concert on 22 April 1878 with a young female singer. According to the newspapers, he accomplished the task "with rare skill."¹ There is also scant information about reports of him being the pianist of the dance band put together by his violin teacher, Augusto Michelangeli, with which he is said to have performed in Lucca, in the Caffè del Buon Gusto, and in Bagni di Lucca. And this is all, or almost all, we know about Puccini the pianist.

Like most composers of his time, Puccini developed a self-taught piano technique, using the piano as a study tool and to support his compositorial work. At the time of his first lessons at the Milan Conservatory, he himself describes his daily commitment to the piano:

In the morning I get up at eight-thirty, when I have a lesson, I go. If not, I study the piano a little. I don't need to do much, but I do need to study it. Now I'm buying an excellent textbook (*Metodo*) by Angeleri, which is one of those textbooks where everyone can learn very well by themselves. [...] from three to five o'clock I play the piano again, a little reading of classical music.²

From this time on, however, he performs very rarely in public and only if he cannot avoid it. Occasions like the dinner party with friends and admirers held in the Restaurant l'Etruria in Milan on 4 October 1891, when he took turns with Alberto Franchetti and Pietro Mascagni on the piano.³ Around the same time, the three posed for a series of photographs at the keyboard of a small square piano. Or on 13 February 1893, at the headquarters of the Famiglia Artistica Milanese association, when, during an evening celebrating Giuseppe Verdi on the premiere of *Falstaff* (and a couple of weeks after the premiere of *Manon Lescaut* in Turin), Puccini accompanies songs sung spontaneously by Mascagni. A

letter written by Mascagni gives a colorful description of the performance:

Puccini was asked to play something from *Manon*; but as Puccini didn't sing well, I offered to sing and threw myself into it [...]. Afterwards I even sang the madrigal [...] and sang it falsetto [...]. I sounded like a woman.⁴

Puccini at the piano is a recurring image in portraiture and iconography: the well-known caricatures by Plinio Nomellini and Leonetto Cappiello; the few surviving film clips of the maestro as he juggles the keyboard with ease; the painting by Lina Russo entitled *Puccini al piano*; the photographs from his last years, where he poses, thin and emaciated, next to the Steinway piano on which he composed *Turandot*.⁵ The piano, in fact, was the instrument that accompanied him throughout his life and it is nigh on impossible to count the number of models he used or owned. In Milan in 1882, he rents a Pleyel grand piano.⁶ From 1893, and for a number of years after, during the spring and autumn periods, he rents a different instrument each time for his Torre del Lago house and then, as his Tuscan residences multiply, one for each house, although he only spends short periods there. Between the end of 1899 and the start of 1900, he finally buys a Steinway & Sons upright piano to keep permanently in the Torre villa and a few years later he declares: "with the greatest respect for Beckstein [i.e., Bechstein] I prefer Steinway."⁷

The letters Puccini wrote to arrange the rentals from that period contain the most explicit information concerning the characteristics of his preferred instrument. It must be "with a full sound and not very bright in tone" (1893)⁸ and "with a strong bass," in other words it must be a piano "with a big tone and a tremendous bass" (1897).⁹ In 1896, when he starts work on *Tosca*, whose score stands out among operas for the sound of bells, he even demands an instrument with a "bell-like" bass.¹⁰ These are all indications that fully encapsulate the sound that best suits his later piano compositions.

¹ In *La Provincia di Lucca*, 25 April 1878.

² Letter to his mother Albina Magi of 9 December 1880, in Giacomo Puccini, *Epistolario*, I: *Lettere 1877–1896*, edited by Gabriella Biagi Ravenni and Dieter Schickling, Olschki, Florence, 2015, no. 6, p. 10. The "method" mentioned in the letter is *Il Pianoforte: posizione delle mani, modo di suonare. Cenni teorico pratici di Antonio Angeleri* (The Piano: position of hands, manner of playing. Theoretical and practical hints by Antonio Angeleri), Ricordi, Milan, s. d.

³ See footnote 1 to the letter to Alfredo Caselli of 7 October 1891, in Puccini, *Epistolario*, I (see note 2), no. 217, p. 164.

⁴ Letter from Mascagni to his wife Lina of 14 February 1893, in *Pietro Mascagni. Epistolario*, edited by Mario Morini, Roberto Iovino and Alberto Paloscia, LIM, Lucca, 1996, I, no. 186, p. 153.

⁵ Reproductions of the caricatures, paintings, and photographs mentioned here can be found in nos. 82, 125, 244, 267, 275, 300 of *Puccini nelle immagini*, edited by Leopoldo Marchetti, Milan, 1968 and nos. II.3, II.11, 20 on p. 259 of *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, Exhibition catalogue, Lucca, Fondazione Ragghianti 18 May – 23 September 2018, edited by Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei and Umberto Sereni, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2018.

⁶ Letter to his mother of 24 February 1882, in Puccini, *Epistolario*, I (see note 2), no. 14, p. 19.

⁷ Letter to Carlo Clausetti of 11 July 1907, in *Carteggi pucciniani*, edited by Eugenio Gara, Ricordi, Milan, 1958, no. 517, p. 351.

⁸ Letter to Caselli of 9 July 1893, in Puccini, *Epistolario*, I (see note 2), no. 330, p. 331.

⁹ Letter to Caselli of 30 May 1897, in Giacomo Puccini, *Epistolario*, II: *Lettere 1897–1907*, edited by Gabriella Biagi Ravenni and Dieter Schickling, Olschki, Florence, 2018, no. 64, p. 52.

¹⁰ Letters to Caselli of 16 and 28 May 1896, *Epistolario*, I (see note 2), nos. 705 and 710, pp. 525 and 530.

Of the many and varied instruments that Puccini used (in 1907 the Viennese factory Ehrbar even promises him one in olive yellow) there are still the two upright pianos in the Torre del Lago villa-museum – an August Förster and a large Steinway & Sons. The Steinway grand piano now in the Puccini museum in Lucca, was, during his lifetime, in his Milan residence and, from 1921, in the villa at Viareggio. There is a curious story behind the purchase of this instrument: After completing *Tosca* and by now an artist of international repute, Puccini asks the publishing agent of Casa Ricordi in the United States if he might receive a complimentary grand piano from Steinway & Sons in New York, as it seems that the publisher granted this favour to other famous musicians – he ended up buying it at the price of 2000 francs.¹¹

About half of the piano works published here exemplify the phases of the early compositorial attempts of the young Giacomo. The other half are later composed works for special occasions. This small repertoire of small pieces often forgotten by their own composer – one could call them '*riens*', in the style of Gioachino Rossini's old-age compositions – nevertheless contain touches of brilliance. One example is in the *Adagio in A major*, at the point where the melody reaches its climax via a meandering and concentrated development section and then immediately dissolves. Another is the *attacco* in the central section of *Scossa elettrica* (Electric shock) marked "dolce," played pianissimo, against a syncopated accompaniment, which comes as a surprise after the decided and effervescent main theme. Yet another is the absolute, almost expressionistic, concision of the final piano piece, *Calmo e molto lento*, dated 1916.

The youthful manuscripts of the Puccini Archive

The pieces published in numbers 1–4 belong to his early years of training in Lucca. Hitherto unknown, they came to light among the composer's papers in the Archive of the villa at Torre del Lago. It begins with a reworking of the melody of Amina's cavatina "Sovra il sen la man mi posa" from Vincenzo Bellini's *La Sonnambula*. Together with the short organ fantasy on "Questa o quella per me pari sono" from *Rigoletto*,¹² this is the young Puccini's small tribute to the melodrama from the first half of the nineteenth century. In the piano piece, Puccini's compositional response is the coordination of the original melody, conveyed in the key of G major, with an elementary piano style accompaniment. It may be one of the first settings on paper of his early compositional attempts (see illustrations 1–2, p. XXVII).

More substantial works, by contrast, are the two sets of pieces, each of which constitutes a cycle to be played without interruption, in the manner of Robert Schumann's *Papillons* or *Carnaval*. The first contains eight pieces (*Otto pezzi*), conceived in the order of the "flattened" keys of F major, B flat major and E flat major and is published here as No. 2. The second is the subsequent

series of six pieces (*Sei pezzi*, No. 3 in this edition) in the keys of C minor (piece 1), C major (pieces 2–5) and D major (piece 6). Both series are sequences of easy pieces, almost childlike in character, with the melody consistently in the right hand and the accompaniment containing stereotypical formulations in the left, structured in simple forms, mostly in two parts (AB), sometimes in three (ABA), with or without the refrain of individual segments. With the exception of No. 3 of the second series, where the middle part, instead of introducing the usual melodic counterweight, hints at a discursive journey in which motif elements of the first section are reworked.

It is easy to perceive the traits of Puccini's evolving compositorial craftsmanship within these two series. In the variety of melodic invention from piece to piece and increasing definition between the first and second series. In the suggestion of idiomatic sound configurations, such as the chorale-like manner of No. 4 of the second series. In the attempts to bring variety to the homogeneous scheme with hints of tonal movement, such as the leaps in the right hand in No. 5 of the first series and the closely interwoven hands in the treble clef of No. 5 of the second.

The variation in the reprise of the main motif of the final piece of the *Sei Pezzi* leads directly into the *Sinfonia* of the opera *Il Nuovo Figaro*, a "melodramma giocoso" by Luigi Ricci (1805–1859) which toured Italian theatres from 1832. The piano transcription contained here is not the work of Puccini, but Angelo Di Giulio, a native of Lucca. Di Giulio was a musician who died prematurely in 1838 and who, during his life, had worked as a chapel master in the College of San Michele, where it seems that Giacomo began his studies.¹³ Di Giulio is mentioned in local music histories as a skilled pianist and organist. His transcription of the *Sinfonia* of *Il Nuovo Figaro* – the *Sinfonia* was a popular object for many such transcriptions – is known only through the copy made by Puccini and published here as appendix. As a result of the way its musical form is articulated (it is a piece in several movements – *Allegro vivace*, *Larghetto*, *Allegro vivace*, *Allegro deciso*, *Allegro*, *Allegro deciso*, *Allegro* – with internal reprises of entire sections) and its extended length (252 measures in all, compared with a bare total of 160 in the *Six Pieces*) the *Sinfonia* becomes the main feature of the Puccini series, and the pieces that precede it constitute a kind of kaleidoscopic introduction. Puccini's adoption of a piece popular at the beginning of his father Michele's career is significant as it demonstrates Puccini's retrospective gaze at the start of his training as a composer.

The last piece in this group of unpublished works is a *Fuga* for three voices (published here as No. 4), developed on a school-based subject: the only evidence on piano of the young Puccini's counterpoint studies.

¹¹ Letter to George Maxwell of 20 February 1901, in Puccini, *Epistolario*, II (see note 9), no. 729, p. 520.

¹² See Volume II/2.1 of the *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini: Composizioni per organo*, edited by Virgilio Bernardoni, Stuttgart, 2018 (Carus 56.003), N. 1 (pp. 2 f.) and p. XXVI.

¹³ The manuscripts of about fifteen of the compositions by Angelo di Giulio (motets, hymns, mass parts, a passion), left in the possession of certain musicians from the Quilici family in Lucca (Di Giulio, born in 1809, had been a pupil of Domenico Quilici), are now in the Biblioteca Palatina in Parma. Another forty or so manuscripts (including a Symphony in C major for orchestra and a *Farsa in musica scritta per le Signorine del Real Conservatorio di S. Nicolao*, dated 1834) are mentioned in the catalogue of the Library of the Seminary in Lucca. The piece described on the title page as a "last composition" is a *Canto di Ugo-lino*, a copy of which is also in the Library of the Naples Conservatory.

The “Adagio” SC 31

The *Adagio* SC 31 – the No. 5 in this edition – is a short piece characterized by its strict four-part organization, written on two staves – the reason it was also possible to arrange it for string quartet¹⁴ – which forms part of the free-form school-like works carried out during Puccini’s training at the Milan Conservatory.

It is a piece in which the melodic emphasis of the upper part, projecting itself into the development of the inner parts, has a tendency to continue uninterrupted towards the climax, in the third to last measure. Puccini reprised the melodic climax of mm. 17–22 in two other contexts. The first in the *Preludio sinfonico* SC 32 which allows us to date the *Adagio* among the works of his school year 1881/82 or shortly before. The passage containing the quotation, however, was deleted ahead of the end-of-year performance of the *Preludio*.¹⁵ Subsequently, quotations from the passage at mm. 17–22 and the first eleven measures of the *Adagio* were reprised almost note for note in the Chorus of the Introduction to *Le Villi*, where they were reinterpreted in a *Tempo di Valzer* consisting mostly of the version for orchestra *Scherzo* SC 34, another composition from his first period in Milan.¹⁶

The “Valzer in La bemolle maggiore” (Waltz in A-flat major)

The source of this piece – the No. 6 in this edition – is a manuscript sketch kept in a private collection and not mentioned elsewhere in Puccini’s papers. The annotation at the top of the gathering, dated “February [18]86,” gives us the very few details about the composition: “Draft of my waltz, made by maestro Petri” (see illustration 5, p. XXXI). It can be assumed that at the beginning of 1886, with the help of one of the musicians of the Petri family from Lucca, Puccini may have sketched a reconstruction of music he composed when playing the piano in Michelangeli’s orchestra. The Petri mentioned might be Paolino, who Puccini could have qualified in all respects as a “maestro” since he taught at the Royal Institute of San Ponziano or – a more unlikely hypothesis – Demetrio to whom, eight years earlier, he had given the manuscript of a *Marcia per organo*.¹⁷ It is plausible that the other handwriting, alternating in the manuscript with Puccini’s own, is that of the unspecified Petri.

The composition is an *Andantino* in the rhythm of an expansive waltz, in the style of a nineteenth-century pleasure dance: an “Entrata” heralds a series of four pieces (the first in the key of A flat major, the second in C major, the third in F major and the fourth in B flat major), reprised out of order in the “Coda.” The Entrata leads in on tiptoe, in the soft shades of piano and pianissimo, to the sequence of the waltzes at times graceful, at

times playful, sometimes even hesitant, which only in the Coda emerge into a more robust sound, until it ends with “tutta forza” a crescendo predicated on the waltz with the most staccato and lightest notes (the fourth in the series). Together with *Scossa elettrica*, the *Valzer* is one of the pieces with the greatest impact in Puccini’s piano oeuvre.

The occasional compositions of Puccini’s later years

Three of the remaining pieces were composed for publications that were produced for special occasions. The *Piccolo valzer* SC 66 (published here as No. 7) was composed for the special issue of the “military, literary and sports” magazine *Armi ed arte*, published in September 1894 to coincide with the presentation ceremony of the combat flag to the battleship *Re Umberto*. This was a celebratory publication featuring also contributions by fellow-composers such as Alberto Franchetti with a *Tempo di marcia* and Luigi Mancinelli with a sea-inspired romance, as well as by various writers. *Scossa elettrica* SC 72 (No. 8) is the piece which enabled the Committee of Italian Telegraphers to include Puccini’s name in the program of the World Conference held in 1899 to celebrate Alessandro Volta (1745–1827) on the centenary of his invention of the electric battery. The manuscript of *Calmo e molto lento* SC 86 (No. 12) was donated by Puccini to the Subalpine Press Association of Turin (Associazione della Stampa Subalpina) in autumn 1916 and published in the special issue which the Association used to promote scenes from *La Bohème* for the benefit of the families of the soldiers killed or missing in the ongoing war.

The *Piccolo valzer* – a piece that stands out for its *La Bohème*-like concision in comparison with the more elaborate *Valzer in La bemolle maggiore* – has become very famous. However not as a piano piece where the “con ondulazione” indication steers toward a sort of nautical metaphor. Rather as Musetta’s solo in the Latin Quarter in *La Bohème*, where it becomes the counterpart to the character’s seductive grace.

The “Marcetta brillante,” *Scossa elettrica*, is an extroverted, rather superficial composition (Puccini termed it “a bit of rubbish in the style of the music of Torre del Lago”¹⁸) that in its structure and idiomatic figures can be compared to his early organ *Marches*.¹⁹ In November 1901 Puccini sent a version for brass band to Lucca’s Municipal Band,²⁰ which appears to have performed it in concert at least once, on 18 December 1910.

Calmo e molto lento, in contrast, is striking for its hermetic concentration. A single melodic motif extends over 16 measures, resonating suspended and plaintive against a tonal fabric of extended harmony. It is a true modern musical miniature, which avoids the

¹⁴ See the second movement in Giacomo Puccini, *Quartetto in Re*, edited by Dieter Schickling, Transcription, revision and integration of the second and fourth movements by Wolfgang Ludewig, Ricordi, Milan, 2001.

¹⁵ See Volume II/1 of the *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini: Composizioni per orchestra*, edited by Michele Girardi, Virgilio Bernardoni and Dieter Schickling, Stuttgart, 2015 (Carus 54.002), p. XXIV.

¹⁶ See *ibid.*, pp. XXV f.

¹⁷ See Volume II/2.1 of the *Edizione Nazionale* (see note 12), No. 45 (pp. 68 f.) and p. XXV, note 22.

¹⁸ See the Critical Report, p. 75.

¹⁹ See in particular numbers 18 and 45 in Volume II/2.1 of the *Edizione nazionale* (see note 12).

²⁰ See Puccini’s letter to Guido Vandini of 12 November 1901: “I sent you the little march *Scossa elettrica* that Maestro Serrao arranged and sent me – give it to the Lucca band – but please return the score to me as soon as it has been copied,” in Puccini, *Epistolario*, II (see note 9), no. 838, p. 585.

harmonic center of G major almost to the last, making it emerge in the final measures from a concatenation of cadences disrupted by dissonance.

A special case is the piece entitled *Torre del Lago* (No. 9). This is another recently rediscovered composition that enriches Puccini's piano repertoire with an enticing allusion to the sphere of private friendships, halfway between musical practice and the familiarity of personal relationships. The manuscript is dated "Torre del Lago 1904," so it could have been written in the spring, in the period between the staging of the first and second versions of *Madama Butterfly* – i.e. between February and May, when Puccini spent a longer time on the shores of Lake Massaciuccoli. A repetitive theme organized along phraseological lines and an accompanying monotonous counterpart in barcarolle rhythm run uniformly from beginning to end, but with continuous oscillations throughout with regard to the speed of movement and intensity of the sound. In the manuscript, the music is framed by drawings, caricatures (one portrays the composer, the others probably men from his local circle of friends) and verbal autograph comments, most of which were rendered illegible by Puccini himself with heavy deletion strokes (see illustration 6, p. XXXIII). From what can be gleaned from the uncensored parts, this unusual graphic and verbal commentary might have illustrated the dynamics of musical performance with some ribald metaphor.

Little is known about the two remaining pieces – the *Piccolo tango* SC 80 and *Foglio d'album* SC 81 (Nos. 10 and 11). Certainly not enough to dispel doubts about their authenticity. Since they were known only through an "American" edition, created in New York posthumously in 1942, it is assumed that Puccini may have composed them in the United States, probably during his stay in November/December 1910, at the time of the premiere of *Fanciulla del West*, or perhaps as early as January/February 1907, during his first North American *tournee*.

January 2024
Translation: Laura Massey

Virgilio Bernardoni

Illustrazioni
Abbildungen
Illustrations

Illustrazioni 1–2

Giacomo Puccini, *Pezzo per pianoforte in Sol maggiore* (N. 1), autografo.

Un foglio manoscritto, con musica sul recto e sul verso. Si tratta di una rielaborazione della melodia della cavatina di Amina nella *Sonnambula* di Vincenzo Bellini: «Sovra il sen la man mi posa». Potrebbe essere una delle prime musiche scritte dal giovane compositore.

Fonte: Archivio Puccini, Torre del Lago, *Fascicolo 126, n. 16*

Abbildungen 1–2

Giacomo Puccini, *Pezzo per pianoforte in Sol maggiore* (Nr. 1), Autograph.

Das Manuskript besteht aus einem Blatt, mit Noten auf der Vorder- und Rückseite. Es handelt sich um eine Bearbeitung der Melodie von Aminas Cavatina „Sovra il sen la man mi posa“ aus Vincenzo Bellinis Oper *Sonnambula*. Wohl eine der ersten Niederschriften des jugendlichen Komponisten überhaupt.

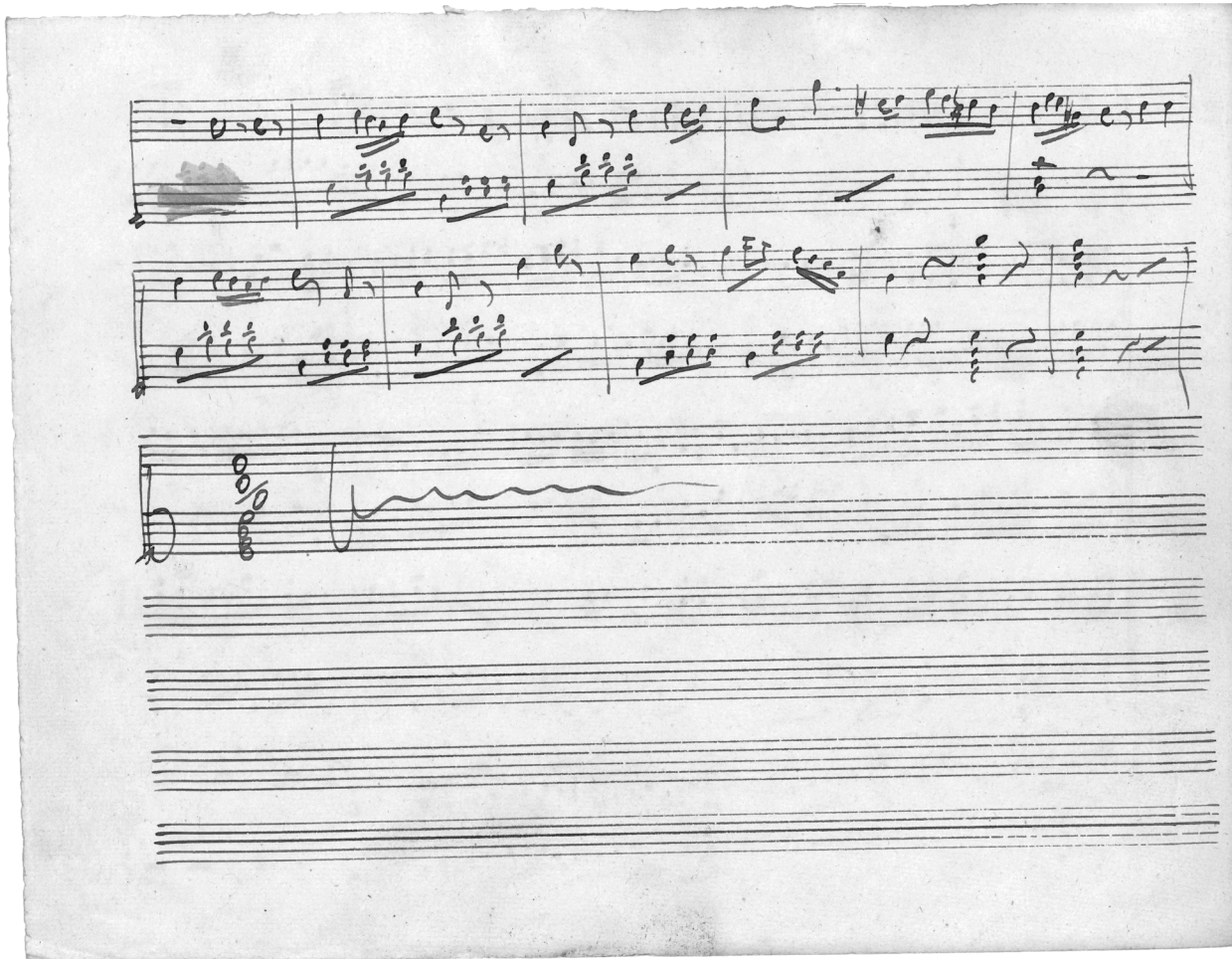
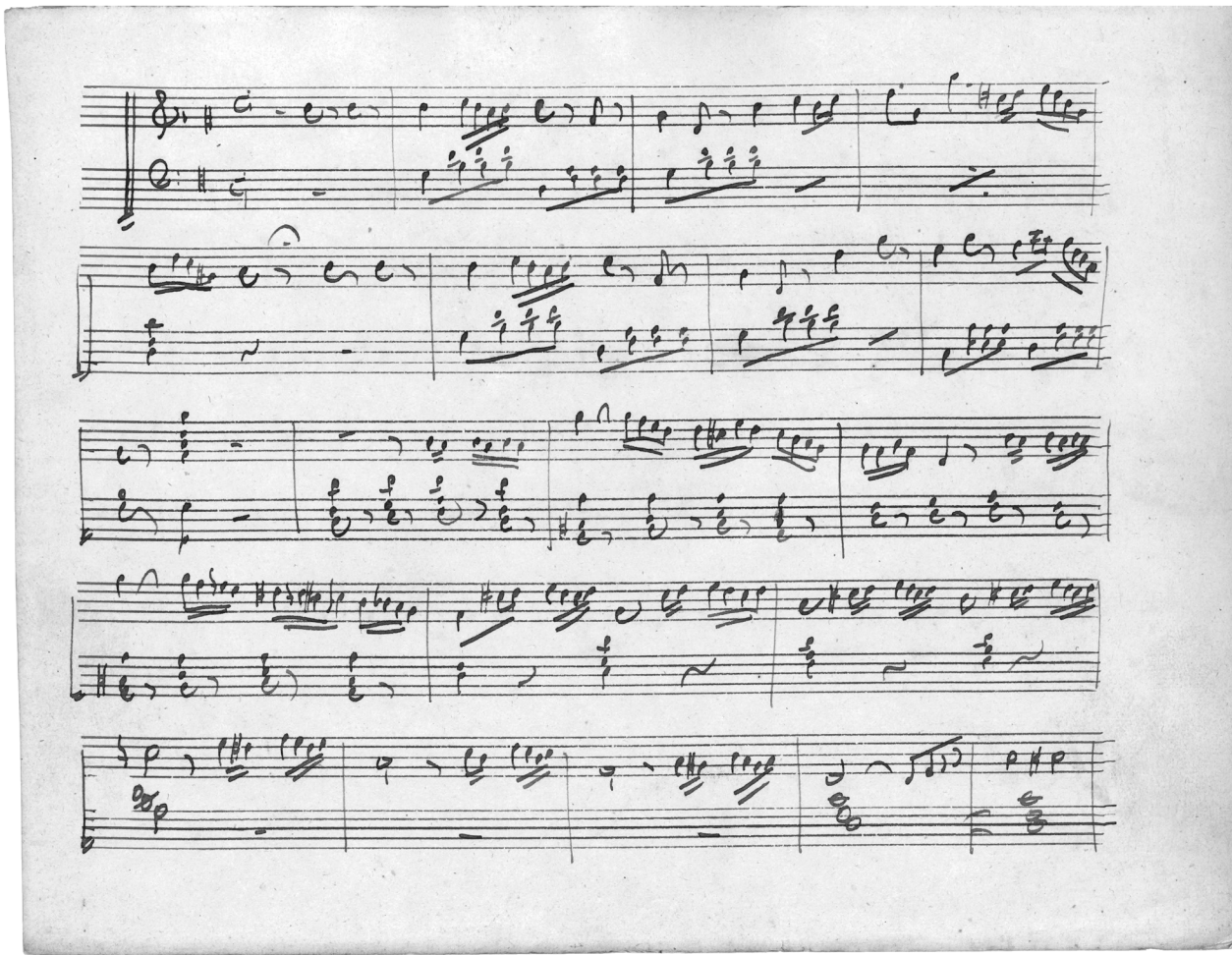
Quelle: Archiv Puccini, Torre del Lago, *Fascicolo 126, n. 16*

Illustrations 1–2

Giacomo Puccini, *Pezzo per pianoforte in Sol maggiore* (No. 1), autograph.

The manuscript consists of one sheet, with notes on the recto and on the verso. The piece is a reworking of the melody of Amina's cavatina "Sovra il sen la man mi posa" from Vincenzo Bellini's opera *Sonnambula*. Probably one of the very first settings on paper by the juvenile composer.

Source: Archive Puccini, Torre del Lago, *Fascicolo 126, n. 16*



Illustrazioni 1-2 · Abbildungen 1-2 · Illustrations 1-2

Illustrazioni 3–4

Giacomo Puccini, *Otto pezzi per pianoforte* (N. 2), *Sei pezzi per pianoforte* (N. 3) e *Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci* (Appendice), autografo.

Illustrazione 3: p. 1 dell'autografo con il n. 1 degli *Otto pezzi* e l'inizio del n. 2 (bb. 1–15) dopo la linea di doppia battuta, al centro del terzo sistema.

Illustrazione 4: p. 17 dell'autografo con la fine della *Sinfonia* dall'opera *Il Nuovo Figaro* di Luigi Ricci, nella trascrizione di Angelo Di Giulio, con cui Puccini chiude la serie dei *Sei pezzi*.

Dopo l'ultima battuta uno svolazzo interpretabile come stilizzazione del monogramma «GP» e l'indicazione «Fine». In fondo alla pagina si legge l'intitolazione «Gli empi il circondano | Preghiera nell'opera il Diluvio Universale di Donizetti».

Fonte: Archivio Puccini, Torre del Lago, *Fascicolo 61, ms. 167*

Abbildungen 3–4

Giacomo Puccini, *Otto pezzi per pianoforte* (Nr. 2), *Sei pezzi per pianoforte* (Nr. 3) e *Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci* (Anhang), Autograph.

Abbildung 3: S. 1 des Autographs mit der Nr. 1 der *Otto pezzi* und dem Beginn von Nr. 2 (T. 1–15) nach dem Doppelstrich in der Mitte der dritten Akkolade.

Abbildung 4: S. 17 des Autographs mit dem Ende der *Sinfonia* aus Luigi Riccis Oper *Il Nuovo Figaro*, in einer Bearbeitung von Angelo Di Giulio, mit der Puccini seine Serie der *Sei pezzi* abschließt.

Hinter dem Schlusstakt ein als Stilisierung des Monogramms „GP“ lesbarer Schnörkel und der Vermerk „Fine“.

Unten auf der Seite steht „Gli impi il circondano | Preghiera nell'Opera il Diluvio Universale di Donizetti“ (Die Gottlosen umgeben ihn. Gebet in Donizettis Oper *Il Diluvio Universale*).

Quelle: Archiv Puccini, Torre del Lago, *Fascicolo 61, ms. 167*

Illustrations 3–4

Giacomo Puccini, *Otto pezzi per pianoforte* (No. 2), *Sei pezzi per pianoforte* (No. 3) e *Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci* (Appendix), autograph.

Illustration 3: p. 1 of the autograph with No. 1 of the *Otto pezzi* and the beginning of No. 2 (mm. 1–15) after the double bar line in the middle of the third system.

Illustration 4: p. 17 of the autograph with the end of the *Sinfonia* from Luigi Ricci's opera *Il Nuovo Figaro*, in a transcription by Angelo Di Giulio, with which Puccini closes the series of his *Sei pezzi*.

After the final measure a squiggle, readable as a stylization of the monogram “GP”, and the indication “Fine”. At the bottom of the page is written “Gli empi il circondano | Preghiera nell'Opera il Diluvio Universale di Donizetti” (The godless surround him. Prayer in Donizetti's opera *Il Diluvio Universale*).

Source: Archive Puccini, Torre del Lago, *Fascicolo 61, ms. 167*

MS 147

Handwritten musical score on page 167, featuring ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear.

17

Handwritten musical score on page 17, featuring six staves of music. The notation includes complex rhythmic patterns and a vocal line at the bottom. The paper shows signs of age and wear.

f *fin*

Gli empj il circondano

Pieghev nel'qua il Diluvio universale di Nozzetto

Illustrazione 5

Giacomo Puccini, *Valzer in La bemolle maggiore* (N. 6), abbozzo manoscritto.

Prima pagina del manoscritto con le bb. 1–6 dell'«Entrata» del *Valzer*. Notazione su pentagrammi tracciati a mano libera. In alto a sinistra «Bozza del l mio Valzer l fatta dal Maestro l Petri. Febbraio 86», in parte sovrascritta alla sigla «G P» (maggiori dettagli a p. XIV dell'Introduzione).

Fonte: Collezione privata

Abbildung 5

Giacomo Puccini, *Valzer in La bemolle maggiore* (Nr. 6), handschriftlicher Entwurf.

Erste Seite des Manuskripts mit T. 1–6 der „Entrata“ des Walzers. Notation auf freihändig gezeichneten Notensystemen. Oben links die Angabe „Bozza del l mio Valzer l fatta dal maestro l Petri. Febbraio 86“ (Entwurf meines Walzers, angefertigt von Maestro Petri. Februar 86), zum Teil überschrieben mit den Initialen „G P“ (weitere Einzelheiten in der Einleitung, S. XVIII).

Quelle: Privatsammlung

Illustration 5

Giacomo Puccini, *Valzer in La bemolle maggiore* (No. 6), handwritten draft.

First page of the manuscript with mm. 1–6 of the “Entrata” of the waltz. Notation on freehand drawn staves. At the top left the indication “Bozza del l mio Valzer l fatta dal maestro l Petri. Febbraio 86” (Draft of my waltz, made by maestro Petri. February 86), partly overwritten with the initials “G P” (for more details see the Introduction, p. XXII).

Source: Private collection

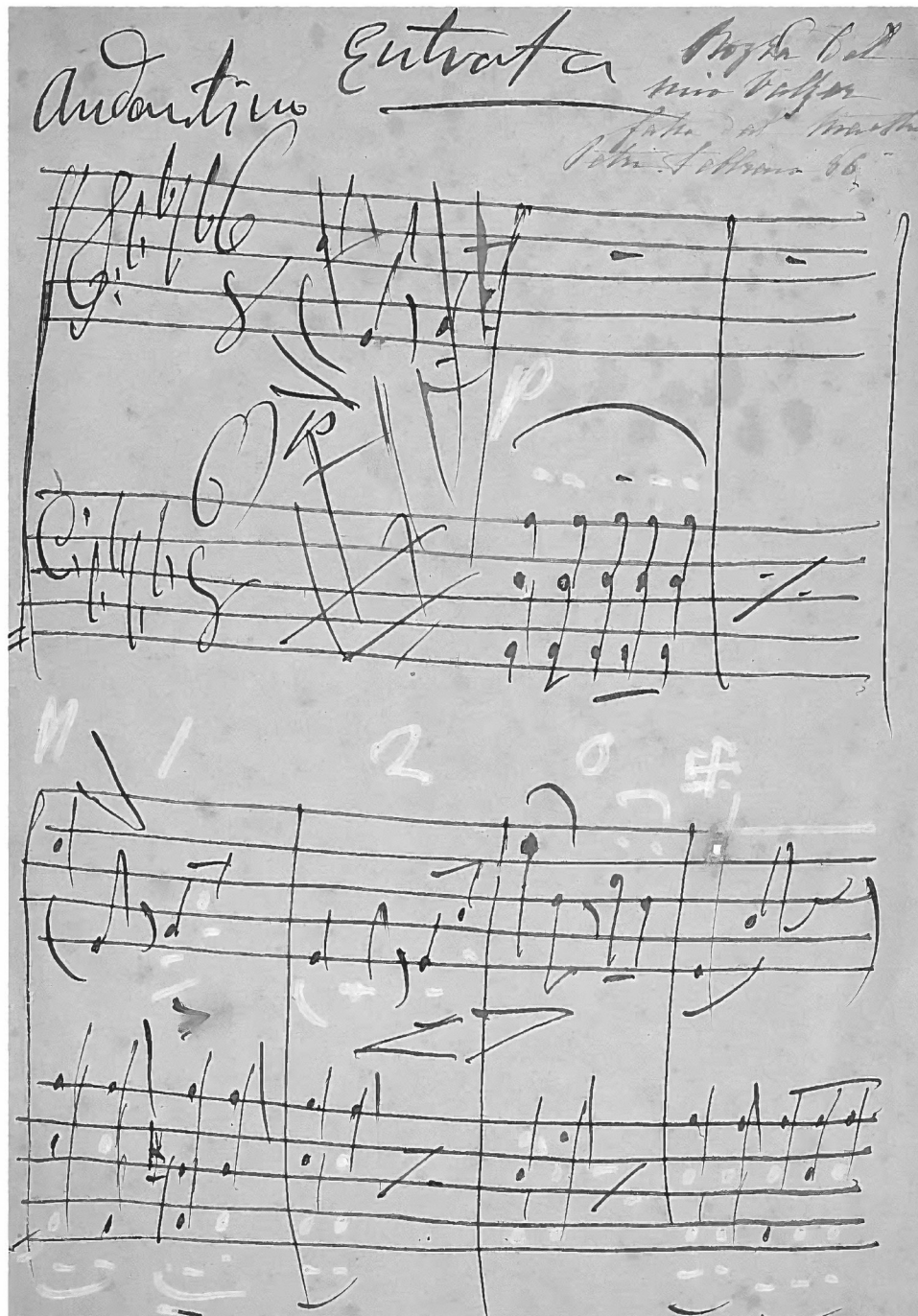


Illustrazione 5 · Abbildung 5 · Illustration 5

Illustrazione 6

Giacomo Puccini, *Torre del Lago* (N. 9), autografo.

Ultima pagina del manoscritto (= p. 4) con le bb. 31–40, la firma «GPuccini» e due caricature; la seconda delle quali è un'autocaricatura, attraversata da una seconda firma per esteso («Giacomo Puccini», corrispondente a un verso senario) e da due versi senari di commento: «che uno lo prenda l e l'altro lo strini». Sotto i versi, la data «Torre del Lago l 1904».

Fonte: Collezione privata di Lucio e Paola Luzzatto, Genova.

Abbildung 6

Giacomo Puccini, *Torre del Lago* (Nr. 9), Autograph.

Letzte Seite des Manuskripts (= S. 4) mit den T. 31–40, der Unterschrift „GPuccini“ und zwei Karikaturen; die zweite davon eine Selbstkarikatur, durchkreuzt von einer zweiten, vollständigen Unterschrift („Giacomo Puccini“, einem sechssilbigen Vers entsprechend) und dem aus zwei sechssilbigen Versen bestehenden Kommentar: „che uno lo prenda l e l'altro lo strini“ (möge der eine ihn annehmen und der andere ihn verbrennen). Unter den Versen die Datierung „Torre del Lago l 1904“.

Quelle: Privatsammlung von Lucio und Paola Luzzatto, Genua.

Illustration 6

Giacomo Puccini, *Torre del Lago* (No. 9), autograph.

Last page of the manuscript (= p. 4) with mm. 31–40, the signature “GPuccini” and two caricatures; the second of which is a self-caricature, crossed by a second, complete signature (“Giacomo Puccini”, corresponding to a six-syllable verse) and the commentary consisting of two six-syllable verses: “che uno lo prenda l e l'altro lo strini” (may the one take him and the other burn him). Below the verses the date “Torre del Lago l 1904”.

Source: Private collection of Lucio and Paola Luzzatto, Genoa.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. It consists of four staves of music.

- Staff 1:** Features a melodic line with a large slur over it. The tempo marking "rall." is written at the beginning, and "Vivendo" is written above the slur. The staff includes several measures of music with notes and rests, and is marked with "Ped." and asterisks.
- Staff 2:** Continues the melodic line. It is marked with "Pia forza" at the beginning, "presto" in the middle, and "rallentando" at the end. It also includes "Ped." markings and asterisks.
- Staff 3:** Shows a different musical texture, possibly for a lower instrument. It is marked with "stempo" and "ppp.". It includes a section with dense, rapid notes.
- Staff 4:** This staff is partially obscured by a drawing of two faces in profile, facing each other. Below the drawing, there is handwritten text in Italian: "ch'uno lo punta e l'altro lo puno con el gazo" and the year "1804".

Illustrazione 6 · Abbildung 6 · Illustration 6

Composizioni per pianoforte

N. 1 Pezzo in Sol maggiore

da «Sovra il sen la man mi posa» dalla *Sonnambula* di Vincenzo Bellini *

Giacomo Puccini
1858–1924

Measures 1-3 of the piece. The music is in G major and common time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

Measures 4-6. The melodic line continues with a slight change in rhythm, incorporating some slurs. The accompaniment remains consistent.

Measures 7-9. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand continues with chordal accompaniment.

Measures 10-12. The melodic line becomes more complex with sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment is also more active.

Measures 13-15. The piece concludes with a final melodic flourish in the right hand and a sustained chordal accompaniment in the left hand.

* See the Critical Notes, p. 69

15

Musical notation for measures 15-17. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays chords and rests.

18

Musical notation for measures 18-21. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a sustained chord in the bass.

22

Musical notation for measures 22-24. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-27. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

28

Musical notation for measures 28-31. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

First edition

N. 2 Otto pezzi per pianoforte

1. in Fa maggiore

The first system of the musical score, measures 1-4. The right hand (treble clef) begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment starting on F3.

The second system of the musical score, measures 5-8. The right hand continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The left hand accompaniment remains consistent.

The third system of the musical score, measures 9-12. The right hand features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The left hand accompaniment continues.

The fourth system of the musical score, measures 13-16. The right hand continues with eighth-note runs and slurs. The left hand accompaniment continues.

First edition

(continua)

2. in Fa maggiore

First system of musical notation, measures 1-3. The treble clef contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, measures 4-7. The treble clef continues the melodic line. The bass clef accompaniment remains simple. A large watermark 'CARUS' is visible across the system.

Third system of musical notation, measures 8-11. The treble clef features more complex melodic patterns with slurs and accents. The bass clef accompaniment includes some chords. A large watermark 'CARUS' is visible across the system.

Fourth system of musical notation, measures 12-15. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef accompaniment includes some chords. A large watermark 'CARUS' is visible across the system.

Fifth system of musical notation, measures 16-20. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef accompaniment includes some chords. A large watermark 'CARUS' is visible across the system.

(continua)

3. in Fa maggiore

Musical notation for measures 1-9. The piece is in 3/8 time and F major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 10-16. Measure 16 contains a first ending (1.) and a second ending (2.).

Musical notation for measures 17-24. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 25-31. Measure 31 ends with a repeat sign.

Musical notation for measures 32-39. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 40-47. Measure 47 ends with a repeat sign.

(continua)

4. in Si bemolle maggiore

Measures 1-3 of the piece. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 3. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Measures 4-6. The right hand continues the melodic development with eighth notes and some grace notes. The left hand maintains the accompaniment.

Measures 7-9. Measure 7 contains a sixteenth-note run in the right hand. Measures 8 and 9 show a repeat sign, indicating a first ending.

Measures 10-12. Measure 10 features a sixteenth-note run in the right hand. Measure 11 has a double bar line and a fermata over the final note. Measure 12 continues the melodic line.

Measures 13-15. Measure 13 starts with a grace note. Measure 14 has a fermata over the final note. Measure 15 concludes the piece with a repeat sign.

(continua)

5. in Si bemolle maggiore

Measures 1-4 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

5

Measures 5-8. Measure 5 begins with a repeat sign. The melodic line continues with similar rhythmic patterns. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

9

Measures 9-12. Measure 9 begins with a repeat sign. The melodic line continues with similar rhythmic patterns. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

13

Measures 13-16. Measure 13 begins with a repeat sign. The melodic line continues with similar rhythmic patterns. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

17

Measures 17-20. Measure 17 begins with a repeat sign. The melodic line continues with similar rhythmic patterns. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

21

Measures 21-24. Measure 21 begins with a repeat sign. The melodic line continues with similar rhythmic patterns. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

(continua)

6. in Si bemolle maggiore

First system of musical notation, measures 1-8. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill in measure 4. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, measures 9-16. The melodic line continues with eighth-note patterns and a trill in measure 10. The system concludes with a repeat sign in measure 16.

Third system of musical notation, measures 17-24. Measure 17 begins with a repeat sign. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs. The system ends with a repeat sign in measure 24.

Fourth system of musical notation, measures 25-32. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The system concludes with a repeat sign in measure 32.

Fifth system of musical notation, measures 33-40. The melodic line returns to eighth-note patterns with a trill in measure 34. The system ends with a repeat sign in measure 40.

Sixth system of musical notation, measures 41-48. The right hand features a melodic line with a trill in measure 42. The system concludes with a repeat sign in measure 48.

(continua)

7. in Mi bemolle maggiore

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D-flat major (two flats) and common time (C). The first measure of the upper staff contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a dotted quarter note followed by an eighth note. The third measure contains a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The fourth measure contains a triplet of eighth notes. The bass staff begins with a whole rest in the first measure, followed by a steady eighth-note accompaniment in the subsequent measures.

The second system continues the piece. The upper staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by sixteenth-note runs in the second and third measures. The fourth measure contains a sixteenth-note triplet. The fifth measure contains a sixteenth-note triplet. The sixth measure contains a sixteenth-note triplet. The seventh measure contains a sixteenth-note triplet. The eighth measure contains a sixteenth-note triplet. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The third system begins with a measure number '5' above the first staff. The upper staff contains a sixteenth-note triplet in the first measure, followed by sixteenth-note runs in the second and third measures. The fourth measure contains a sixteenth-note triplet. The fifth measure contains a sixteenth-note triplet. The sixth measure contains a sixteenth-note triplet. The seventh measure contains a sixteenth-note triplet. The eighth measure contains a sixteenth-note triplet. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The fourth system begins with a measure number '7' above the first staff. The upper staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by sixteenth-note runs in the second and third measures. The fourth measure contains a sixteenth-note triplet. The fifth measure contains a sixteenth-note triplet. The sixth measure contains a sixteenth-note triplet. The seventh measure contains a sixteenth-note triplet. The eighth measure contains a sixteenth-note triplet. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

9

11

13

15

17

(continua)

8. in Mi bemolle maggiore

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords.

Second system of musical notation, measures 5-8. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns. A large, stylized watermark reading 'CARUS' is overlaid across the middle of the page.

Third system of musical notation, measures 9-12. The melodic line in the right hand shows some variation in rhythm, including sixteenth notes. The left hand continues with chordal accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The piece concludes with a final melodic phrase in the right hand and a few final chords in the left hand.

N. 3 Sei pezzi per pianoforte

1. in Do minore

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music begins with a quarter rest in the bass staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes in both staves.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one flat and the time signature is 2/4. The music continues with eighth and sixteenth notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one flat and the time signature is 2/4. The music continues with eighth and sixteenth notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the left side of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one flat and the time signature is 2/4. The music continues with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

First edition

(continua)

2. in Do maggiore

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time and C major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the melodic development with some grace notes, and the left hand maintains the accompaniment. A large watermark 'Carus' is visible across the page.

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues with chords. The watermark 'Carus' is prominent.

Musical notation for measures 13-17. The right hand features a melodic line with some accidentals, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Musical notation for measures 18-21. The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure, and the left hand continues with chords. The watermark 'Carus' is visible.

(continua)

3. in Do maggiore

Measures 1-3 of the piece. The music is in C major and common time. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 4-6. The right hand continues with a melodic line, including a sharp sign (F#) in measure 5. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Measures 7-9. The right hand has a melodic line with a sharp sign (F#) in measure 7. The left hand continues with eighth notes.

Measures 10-12. The right hand has a melodic line with a sharp sign (F#) in measure 10. The left hand continues with eighth notes.

Measures 13-15. The right hand has a melodic line with a sharp sign (F#) in measure 13. The left hand continues with eighth notes.

Measures 16-19. The right hand has a melodic line with a sharp sign (F#) in measure 16. The left hand continues with eighth notes.

24

28

32

36

40

45

(continua)

4. in Do maggiore

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time and D major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

6

Musical notation for measures 6-11. Measure 6 begins with a repeat sign. The right hand has a melodic line with some slurs and ties, and the left hand continues with quarter notes.

12

Musical notation for measures 12-17. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with some chords and eighth notes.

18

Musical notation for measures 18-22. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with quarter notes and chords.

23

Musical notation for measures 23-28. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues with quarter notes and chords.

29

Musical notation for measures 29-34. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues with quarter notes and chords. The piece ends with a double bar line.

(continua)

5. in Do maggiore

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The final measure of the system contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lower staff is in bass clef and begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The next measure contains a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The final measure of the system contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2.

5

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The final measure of the system contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lower staff is in bass clef and begins with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The next measure contains a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The final measure of the system contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The final measure of the system contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lower staff is in bass clef and begins with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The next measure contains a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The final measure of the system contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2.

13

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The final measure of the system contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lower staff is in bass clef and begins with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The next measure contains a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The final measure of the system contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2.

(continua)

6. in Re maggiore

The first system of music consists of four measures. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part provides a simple harmonic accompaniment with dotted rhythms. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

The second system contains measures 5, 6, and 7. The treble clef part continues the melodic development with some sixteenth-note patterns. The bass clef part maintains the accompaniment. A repeat sign is visible at the end of measure 7.

The third system covers measures 8, 9, 10, and 11. The treble clef part shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The bass clef part continues with the accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 11.

The fourth system includes measures 12, 13, 14, and 15. The treble clef part features a series of chords and moving lines. The bass clef part continues the accompaniment. A repeat sign is at the end of measure 15.

The fifth system contains measures 16, 17, 18, and 19. The treble clef part has a more active melodic line with sixteenth notes. The bass clef part continues the accompaniment. A repeat sign is at the end of measure 19.

Continua nell'Appendice:
Sinfonia del «Nuovo Figaro» del M° Ricci
Ridotta per Pianoforte da Angelo Di Giulio

N. 4 Fuga in Do maggiore

Measures 1-8 of the fugue. The right hand begins with a whole note C4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Measures 9-15 of the fugue. The right hand continues with eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 16-22 of the fugue. The right hand features a melodic line with some slurs and ties. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 23-29 of the fugue. The right hand continues with a melodic line, including some chromaticism. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 30-36 of the fugue. The right hand continues with a melodic line, including some chromaticism. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 37-43 of the fugue. The right hand continues with a melodic line, including some chromaticism. The left hand continues with a steady accompaniment.

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of a treble and bass clef. The melody in the treble clef features a series of eighth-note runs, with a final measure containing a whole note chord. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

49

Musical notation for measures 49-56. The treble clef features a melodic line with some chromaticism and slurs. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment, including some rests.

57

Musical notation for measures 57-63. The treble clef has a melodic line with slurs and some chromatic movement. The bass clef accompaniment is consistent with the previous system.

64

Musical notation for measures 64-69. The treble clef features a melodic line with slurs. The bass clef accompaniment includes some chords and eighth notes.

70

Musical notation for measures 70-76. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef accompaniment continues with eighth notes and some rests.

77

Musical notation for measures 77-83. The treble clef features a melodic line with slurs. The bass clef accompaniment includes some chords and eighth notes.

84

Musical notation for measures 84-90. The treble clef features a melodic line with slurs and some chromaticism. The bass clef accompaniment includes some chords and eighth notes. The system ends with a double bar line.

First edition

14

Musical score for measures 14-15. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with chords and single notes.

16

Musical score for measures 16-17. Measure 16 includes a dynamic marking of *pp* and a fingering of 2. Measure 17 includes a dynamic marking of *pp* and a fingering of 2. There are asterisks (*) above notes in both measures.

18

Musical score for measures 18-19. Measure 18 includes a dynamic marking of *cresc.* (crescendo).

20

Musical score for measures 20-21. Measure 20 includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a trill marking (*tr*). Measure 21 includes a dynamic marking of *decresc.* (decrescendo).

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

* See the Critical Notes, p. 72

N. 6 Valzer in La bemolle maggiore

Entrata
Andantino

Measures 1-6 of the musical score. The piece is in 6/8 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Measures 7-11 of the musical score. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the chordal accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in measure 7 and *p* in measure 10.

Measures 12-15 of the musical score. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *pp* is shown in measure 14.

Measures 16-19 of the musical score. The right hand features a melodic line with eighth notes and a long phrase spanning measures 17-19. The left hand accompaniment consists of chords. A dynamic marking of *pp* is present in measure 17.

Measures 20-24 of the musical score. The right hand has a melodic line with eighth notes and a long phrase spanning measures 20-23. The left hand accompaniment consists of chords. Dynamic markings include *ppp* (pianississimo) in measure 20 and *morendo* in measure 21. The piece concludes with a final chord in measure 24.

24 n. 1

Musical score for measures 24-31. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 24-31. The left hand provides a steady accompaniment of chords. Dynamics include *p* and *legato*.

32

Musical score for measures 32-39. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *p*.

40

Musical score for measures 40-44. The right hand has a *ff* dynamic and includes triplets. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *ff* and *p scherzando*.

45

Musical score for measures 45-49. The right hand features triplets and a *ff* dynamic. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *ff* and *p scherzando*.

50

Musical score for measures 50-54. The right hand has triplets and a *ff* dynamic. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

56

p legato

Musical score for measures 56-63. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 56-63. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

64

Musical score for measures 64-71. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains consistent.

72 n. 2

mf cresc.

Musical score for measures 72-79. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

80

1. 2. *f* *p* scherzando

Musical score for measures 80-85. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

86

Musical score for measures 86-91. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is present.

92

f

Musical score for measures 92-99. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is present.

98

1. 2.

ff *p scherzando* *ff*

102 n. 3

f

109

p

116

1. 2.

p

122

128

1. 2.

n. 4

133

leggere

pp cresc. a poco a poco

Musical score for measures 133-137. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking is *pp* (pianissimo) with a *cresc. a poco a poco* (gradually increasing) instruction.

138

f sempre cresc.

Musical score for measures 138-142. The right hand continues the melodic line, and the left hand accompaniment becomes more active. The dynamic marking is *f* (forte) with a *sempre cresc.* (continuously increasing) instruction. A fermata is placed over the final note of measure 142.

143

Musical score for measures 143-148. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand accompaniment consists of chords and single notes. A large watermark is visible across the score.

149

pp cresc. a poco a poco

p

cresc.

Musical score for measures 149-153. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment features chords and single notes. The dynamic marking is *pp* (pianissimo) with a *cresc. a poco a poco* instruction. A first ending bracket covers measures 149-150, and a second ending bracket covers measures 151-152. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the start of measure 151, and *cresc.* is placed at the start of measure 152.

154

ff

Musical score for measures 154-159. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. The dynamic marking is *ff* (fortissimo).

160

1. 2.

p

Musical score for measures 160-164. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. The dynamic marking is *p* (piano). A first ending bracket covers measures 160-161, and a second ending bracket covers measures 162-163.

* Bb. 142–164/2 ricostruite dal curatore sulla base della Coda; vedi il «Critical Notes», p. 74
T. 142–164/2 vom Herausgeber auf Basis der Coda rekonstruiert; siehe die „Critical Notes“, S. 74
Mm. 142–164/2 reconstructed by the editor on the basis of the Coda; see the Critical Notes, p. 74

165

Coda

Musical score for measures 165-170. The piece is in a minor key. Measure 165 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features a series of eighth notes with a descending line, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The dynamic shifts to piano (*p*) in measure 169.

171

Musical score for measures 171-177. The melody continues with a similar eighth-note pattern. Dynamics include piano-piano (*pp*) in measure 171, forte (*f*) in measure 174, and piano (*p*) in measure 177.

178

Musical score for measures 178-185. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note passage. Dynamics include piano-piano (*pp*) in measure 178, fortissimo (*ff*) in measure 180, and a *diminuendo* marking in measure 185.

186

Musical score for measures 186-194. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a steady accompaniment. A piano (*p*) dynamic is marked in measure 187.

195

Musical score for measures 195-202. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a consistent accompaniment. A dotted line in measure 198 indicates a continuation of the accompaniment.

203

Musical score for measures 203-210. The right hand features a melodic line with a large slur. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is marked in measure 203.

211

Musical score for measures 211-218. The right hand has a melodic line with a large slur, and the left hand provides a steady accompaniment.

220

ff *p scherzando*

3 3 3 3 3 3

This system contains measures 220 to 225. The right hand features a series of triplet eighth notes, while the left hand plays chords. Dynamics include fortissimo (ff) and piano scherzando (p scherzando).

226

ff *p scherzando*

3 3 3 3 3 3

This system contains measures 226 to 231. The right hand continues with triplet eighth notes, and the left hand plays chords. Dynamics include fortissimo (ff) and piano scherzando (p scherzando).

232

cresc. *ff* *mf* *p*

3 3

This system contains measures 232 to 237. The right hand has triplet eighth notes. Dynamics include crescendo (cresc.), fortissimo (ff), mezzo-forte (mf), and piano (p).

238

cresc. *ff*

This system contains measures 238 to 243. The right hand has eighth notes with accents. Dynamics include crescendo (cresc.) and fortissimo (ff).

244

This system contains measures 244 to 249. The right hand has eighth notes with accents. Dynamics include fortissimo (ff).

250

leggere *pp* cresc. a poco a poco

This system contains measures 250 to 254. The right hand has eighth notes with accents. Dynamics include piano (p), piano-piano (pp), and crescendo a poco a poco (cresc. a poco a poco).

255

This system contains measures 255 to 259. The right hand has eighth notes with accents. Dynamics include piano (p).

260

Musical score for measures 260-264. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 263.

265

Musical score for measures 265-270. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) and *p* (piano) in measure 266.

271

Musical score for measures 271-276. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment features chords. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano) in measure 273.

277

Musical score for measures 277-282. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment features chords. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in measure 280.

283

Musical score for measures 283-288. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment features chords. A dynamic marking of *tutti* is present in measure 283.

290

Musical score for measures 290-296. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment features chords. Dynamic markings include *v* (accents) and *v* (accents) in measures 290-296.

297

Musical score for measures 297-302. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment features chords. Dynamic markings include *v* (accents) and *v* (accents) in measures 297-302.

First edition

N. 7 Piccolo valzer sc 66

Lento molto
con ondulazione

pp

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is 'Lento molto' with the instruction 'con ondulazione'. The first measure starts with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the right hand features a long, sweeping line with a fermata over the first two measures.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with a similar sweeping motion, maintaining the 'Lento molto' tempo and 'con ondulazione' character.

Musical notation for measures 9-14. The melody becomes more active with eighth notes. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

Musical notation for measures 15-19. A repeat sign is present at the beginning of measure 15. The dynamic is marked *p* (piano). The melody features a series of eighth notes.

Musical notation for measures 20-24. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The melody continues with eighth notes and a fermata at the end of measure 24.

25

p *rit.* *mf*

30

pp *rall.* *morendo* *pp* *pp*

35

40

44

p

N. 8 Scossa elettrica. Marcetta brillante sc 72

♩ = 132

f

6

f p pp

11

f p

16

pp f

21

ff

This system contains measures 21 through 25. The music is in a minor key. Measures 21-22 feature a piano introduction with a 7-measure rest. From measure 23, the music becomes more active with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 23. The system ends with a long, sweeping melodic line in the right hand.

26

fff secco *molto forza*

This system contains measures 26 through 30. The music continues with a driving, rhythmic character. A dynamic marking of *fff secco* (fortissimissimo secco) is placed in measure 28, followed by the instruction *molto forza* (molto forza) in measure 29. The system concludes with a final chord in measure 30.

31

This system contains measures 31 through 36. The music features a mix of chords and moving lines. There are several accents (^) placed over notes in measures 34 and 35. The system ends with a final chord in measure 36.

37

1. 2. *pp dolce*

This system contains measures 37 through 42. It begins with a first ending (1.) in measure 37, which leads to a second ending (2.) in measure 38. The music then continues with a series of chords and moving lines. A dynamic marking of *pp dolce* (pianissimo dolce) is placed in measure 41. The system concludes with a final chord in measure 42.

41

Musical score for measures 41-46. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

47

Musical score for measures 47-53. The right hand continues the melodic line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 48. The left hand accompaniment remains consistent.

54

Musical score for measures 54-59. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 54. The right hand has a more active melodic line. A dynamic marking of *f con brio* is present in measure 55. A small asterisk (*) is located above the right hand staff in measure 55. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

60

Musical score for measures 60-65. The right hand features a melodic line with triplets. A dynamic marking of *f* is present in measure 60. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

66

Musical score for measures 66-71. The right hand features a melodic line with triplets. A dynamic marking of *f* is present in measure 66. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

* See the Critical Notes, p. 76

72

Musical score for measures 72-76. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

77

Musical score for measures 77-81. The right hand continues with a melodic line, marked with a *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo) dynamic. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

82

Musical score for measures 82-86. The right hand features a series of chords and a melodic phrase, marked with a *f* (forte) dynamic. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

87

Musical score for measures 87-91. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with a *pp* (pianissimo) dynamic. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

92

Musical score for measures 92-96. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with *f* (forte) and *p* (piano) dynamics. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

97

Musical score for measures 97-101. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with a *f* (forte) dynamic. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

N. 9 Torre del Lago

Lento e armoniosamente ♩ = 88

poco stringendo

pp p mf

2 pedd.* * Ped. * Ped. * Ped. *

6 rall. pp a tempo p

Ped. (* (Ped.) * Ped. *

10 stringendo rall. a tempo stringendo a tempo rall.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

14 rall. a tempo p animando

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

18 rall. ravv. subito mf cresc. e stringendo mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

* S'intende che si usino insieme il pedale di risonanza e il pedale una corda. / Halte- und Softpedal sind gemeinsam zu verwenden. / Sustaining pedal and soft pedal are intended to be used together.

21 *f* rapidissimo *meno* *rall.* *p*

24 *pp*

27 *stringendo* *rall.* *a tempo* *resc. stringendo* *a tempo* *rall.*

31 *a tempo* *pp* *p* Più sentito

36 *poco stringendo* *mf* *pp* *rall.* *a tempo* *ppp* *pppppppppp*

First printed edition

N. 10 Piccolo tango sc 80

In tempo

Measures 1-5 of the piano score. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. The first system shows a dynamic of *f* in the bass and *p* in the treble. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with some grace notes.

Measures 6-10 of the piano score. The dynamic is *mp*. Measure 7 includes a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 9 starts with a *p* dynamic. The music continues with the established rhythmic patterns.

Measures 11-16 of the piano score. Measure 11 begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Measures 17-22 of the piano score. Measures 19-22 contain triplet markings (indicated by '3' above the notes) and a *cresc. molto* (crescendo molto) marking. The music becomes more rhythmic and dense.

Measures 23-27 of the piano score. Measures 23-26 feature triplet markings (indicated by '3' above the notes) and a *ff* (fortissimo) dynamic. Measure 27 concludes with a *subito p* (subito piano) dynamic. The piece ends with a final chord.

28

dim. *mp* animando e cresc.

34

f con passione marcato dim.

40

rall. e dim. ancora In tempo

46

f *mp* *p* con abbandono

52

mp doloroso

58

dim. rall. *pp*

N. 11 Foglio d'album SC 81

Moderato, con affetto

mf

p

p un poco affrettando

p

rall. e dim. *p* *espr.* *in tempo, sotto voce*

20

Musical score for measures 20-23. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

24

Musical score for measures 24-27. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand continues with a steady accompaniment. Dynamics include *f* (forte).

28

Musical score for measures 28-30. The right hand has a complex texture with many notes. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *f appassionato* and *p rit. molto*.

31

Musical score for measures 31-33. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p rall.* and *p con eleganza*. The tempo marking *in tempo* is present.

34

Musical score for measures 34-37. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *rall. e dim.* and *ppp*. There is an asterisk (*) at the end of the piece.

* See the Critical Notes, p. 78

N. 12 Calmo e molto lento sc 86

Calmo e molto lento

legato

p

5

pp

9

rall.

3

3

3

3

3

3

13 **Lento**

ppp

rall.

Sinfonia del «Nuovo Figaro» del M^o Ricci

Ridotta per pianoforte da Angelo Di Giulio

(Copia di Giacomo Puccini)

Allegro vivace

Musical score for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand (treble clef) has rests for the first two measures, followed by chords in measures 3-5. The left hand (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth notes, with the first two measures marked with a '3' indicating a triplet. A first ending bracket labeled '1' spans measures 5 and 6.

Musical score for measures 7-12. The right hand has rests for measures 7-8, followed by chords in measures 9-11. The left hand continues with eighth-note triplets in measures 7-8 and then eighth notes in measures 9-11. A first ending bracket labeled '1' spans measures 11 and 12.

Musical score for measures 13-16. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes. The left hand plays a sequence of eighth notes and chords. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this section.

Musical score for measures 17-20. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes. The left hand plays a sequence of eighth notes and chords. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this section.

22 **Larghetto**

Musical notation for measures 22-25. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. A fermata is placed over the first measure.

26

Musical notation for measures 26-29. The right hand continues the melodic line, and the left hand features a triplet of chords in the first measure. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

30

Musical notation for measures 30-33. The right hand has a melodic line with some accidentals, and the left hand continues with chords. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

34

Musical notation for measures 34-36. The right hand has a melodic line with a fermata in the first measure, and the left hand has a simple accompaniment. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

37

Musical notation for measures 37-40. The right hand features a melodic line with triplets, and the left hand has a steady accompaniment of chords, also with triplets. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

39

Musical score for measures 39-40. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment of chords. A large watermark "CARUS" is visible across the page.

41

Musical score for measures 41-42. Similar to the previous system, with triplets and slurs in the right hand and chordal accompaniment in the left hand. A large watermark "CARUS" is visible across the page.

43 [Allegro vivace]

Musical score for measures 43-48. The tempo is marked "Allegro vivace". The right hand has rests, while the left hand continues with triplets and chords. A large watermark "CARUS" is visible across the page.

49

Musical score for measures 49-53. The right hand has rests, and the left hand continues with triplets and chords. A large watermark "CARUS" is visible across the page.

54

Musical score for measures 54-59. The right hand has rests with first finger (1) markings. The left hand has rests with first finger (1) markings. A large watermark "CARUS" is visible across the page.

61 Allegro deciso

Musical score for measures 61-64. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'Allegro deciso'. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a fermata over the final note of each system. The left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

65

Musical score for measures 65-68. The right hand continues the melodic line with eighth-note patterns and a fermata. The left hand accompaniment remains consistent with eighth-note chords.

69

Musical score for measures 69-71. The right hand melodic line continues with eighth-note patterns and a fermata. The left hand accompaniment consists of eighth-note chords.

72

Musical score for measures 72-74. The right hand features a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment continues with eighth-note chords.

75

Musical score for measures 75-77. The right hand melodic line continues with sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment consists of eighth-note chords.

78

Musical score for measures 78-81. The right hand melodic line continues with sixteenth-note patterns and a fermata. The left hand accompaniment consists of eighth-note chords. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in measure 80.

82

Musical score for measures 82-85. The right hand features a melodic line with sixteenth-note patterns and a fermata. The left hand accompaniment consists of eighth-note chords.

85

Musical score for measures 85-87. Treble clef has eighth notes with slurs and accents. Bass clef has chords with slurs.

88

Musical score for measures 88-91. Treble clef has a first finger fingering "1" and a piano "pp" dynamic marking. Bass clef has chords.

92

Musical score for measures 92-94. Treble clef has sixteenth notes. Bass clef has chords.

95

Musical score for measures 95-97. Treble clef has sixteenth notes. Bass clef has chords.

98

Musical score for measures 98-100. Treble clef has sixteenth notes. Bass clef has chords.

101

Musical score for measures 101-104. Treble clef has sixteenth notes. Bass clef has chords.

105

Musical score for measures 105-108. Treble clef has chords. Bass clef has chords. Time signature changes to 2/4.

109 Allegro

Musical score for measures 109-114. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

115

Musical score for measures 115-120. The right hand continues the melodic development with some rests, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

121

Musical score for measures 121-126. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment remains consistent.

127

Musical score for measures 127-132. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment continues.

133

Musical score for measures 133-138. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand accompaniment continues.

139

Musical score for measures 139-144. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment continues.

144

Musical notation for measures 144-148. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

149

Musical notation for measures 149-153. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

154 8va

Musical notation for measures 154-158. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with an 8va (octave up) instruction. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

159

Musical notation for measures 159-163. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

164

Musical notation for measures 164-168. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords.

169

Musical notation for measures 169-173. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

176 **Allegro deciso**

Musical score for measures 176-178. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a fermata over the final note. The left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

179

Musical score for measures 179-182. The right hand continues the melodic development with eighth-note runs and a fermata. The left hand maintains the eighth-note chordal accompaniment.

183

Musical score for measures 183-185. The right hand shows a change in melodic texture with a fermata. The left hand continues with eighth-note chords.

186

Musical score for measures 186-188. The right hand features a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note chords.

189

Musical score for measures 189-191. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note chords.

192

Musical score for measures 192-195. The right hand features a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note chords.

195

pp

198

200

203 [Allegro]

209

214

219

Musical notation for measures 219-222. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features eighth-note patterns, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

223

Musical notation for measures 223-227. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

228

Musical notation for measures 228-232. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

233

Musical notation for measures 233-238. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

239

Musical notation for measures 239-244. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

245

Musical notation for measures 245-248. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Commento critico
Kritischer Bericht
Critical Report

Commento critico

Sigle delle biblioteche e delle collezioni:

GB-TWmacnutt	Tunbridge Wells/Sussex, Collezione privata di Richard Macnutt
I-Li	Lucca, Istituto musicale «L. Boccherini»
I-TLp	Torre del Lago, Archivio Puccini
I-Gluzzatto	Genova, Collezione privata di Lucio e Paola Luzzatto

Numero nel catalogo delle opere, quando assegnato:

SC	Dieter Schickling, <i>Giacomo Puccini. Catalogue of the Works</i> , Bärenreiter, Kassel 2003 (= <i>Schickling, Catalogue</i>)
----	--

Secondo il criterio applicato in SC, le fonti sono indicate con **B** per gli autografi, con **D** per i facsimili e con **E** per le edizioni a stampa. I numeri dopo la lettera (ad esempio **B.1**, **B.2**, ecc.) indicano le singole fonti nell'ordine della classificazione SC. Le fonti autografe di composizioni non incluse in SC sono indicate con le sole lettere, senza numeri.

Premesse

La presente edizione osserva i seguenti criteri:

- 1) Le correzioni e le versioni anteriori d'autore sono riportate solo in casi eccezionali.
- 2) Sono adattate all'uso corrente le grafie delle dinamiche e delle indicazioni esecutive (per esempio «rall.» invece di «Rallentando/Rall^{do}», «cresc.» invece di «cres», «dim.» invece di «decre»).
3) Le alterazioni di precauzione non necessarie sono tacitamente eliminate e le alterazioni di precauzione mancanti sono aggiunte senza segnalazioni.

In generale, gli adeguamenti alla prassi editoriale attuale non comportano spiegazioni, come pure l'adeguamento della notazione alla grafia musicale corrente. Per migliorare la leggibilità, talvolta si è cambiata la distribuzione delle voci nei pentagrammi senza darne notizia nel Commento critico. Le aggiunte dell'editore, invece, sono indicate diacriticamente: in caratteri più piccoli le sezioni ricostruite, le note e le pause mancanti nelle fonti; tratteggiate le legature e le forcelle di crescendo/diminuendo; tra parentesi tonde i punti di staccato, i segni di marcato e i segni relativi al pedale e tra parentesi quadre le indicazioni di movimento.

Le alterazioni aggiunte sono in carattere normale quando il contesto è inequivocabile; tuttavia, se non si tratta di semplici alterazioni di precauzione, tali integrazioni sono segnalate nelle Note critiche. Soltanto le alterazioni aggiunte nei casi ambigui sono date in caratteri più piccoli.

Le Note critiche di norma illustrano soltanto gli interventi che non è stato possibile segnalare nella partitura mediante specifiche connotazioni diacritiche. Si citano in sequenza il numero di battuta, la mano (destra [md] o sinistra [ms]) e il numero del segno all'interno della battuta (note così come appoggiature e pause). Non si cita la sigla della fonte di riferimento delle Note critiche per i brani la cui edizione si basa su una fonte singola.

N. 1 Pezzo in Sol maggiore

I La fonte

B.a: I-TLp, segnatura *Fascicolo 126, n. 16*.

Autografo. Foglio oblungo (2 pagine) con 10 righe per pagina. Privo di intestazione, numeri di pagina, data e firma (vedi le illustrazioni 1–2 a p. XXVII).

L'autografo non contiene correzioni, pertanto si può supporre che si tratti di copia autografa del manoscritto della composizione.

II L'edizione

Si basa su **B.a**; 31 bb. di musica (20 bb. sul retto e 11 bb. sul verso).

III Note critiche: vedi p. 69

N. 2 Otto pezzi per pianoforte

N. 3 Sei pezzi per pianoforte e Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci

I La fonte

B.a: I-TLp, segnatura *Fascicolo 61, ms. 167*.

Autografo. Formato oblungo, 1 foglio singolo e 4 bifogli. Per complessive 18 pagine, l'ultima delle quali vuota, ciascuna con 10 pentagrammi, in seguito numerate "1–17" da altra mano (solo le pagine dispari). I pezzi sono scritti in successione consecutiva, senza numerazione.

Otto pezzi per pianoforte

1: p. 1; **2:** pp. 1–2; **3:** p. 2; **4:** pp. 2–3; **5:** pp. 3–4; **6:** pp. 4–5; **7:** pp. 5–6; **8:** p. 6, alla conclusione l'annotazione «finis».

Doppie stanghette sono impiegate come stanghette di chiusura; possono avere il segno di ripetizione dal lato del brano che segue (come nei pezzi 1, 5, 6, 7 e 8) oppure no (vedi l'illustrazione 3 a p. XXIX).

Sei pezzi per pianoforte e Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci

1: pp. 6–7; **2:** p. 7; **3:** pp. 7–9; **4:** pp. 9–10; **5:** p. 10; **6:** pp. 10–11.

Le stanghette doppie (sempre in funzione di stanghette finali) riportano in aggiunta due coppie di linee parallele, sopra e sotto; di norma le doppie stanghette sono fornite di due segni di ripetizione, uno prima e uno dopo. Il segno di ripetizione successivo alle stanghette indica sempre una ripetizione. Tra i brani sono presenti linee ondulate che collegano la battuta di chiusura del pezzo che precede con le chiavi di violino all'inizio del successivo. Possono essere intese come invito a non interrompere l'esecuzione.

Il pezzo 6 è seguito da un brano intitolato «Sinfonia del nuovo Figaro del M° Ricci I Ridotta per Pianoforte Da Angelo Di Giulio.» La *Sinfonia* è articolata in «Allegro vivace» (p. 11; in fondo alla pagina c'è l'indicazione «Segue Larghetto»), «Larghetto» (pp. 12–13), «Allegro Deciso» (pp. 13–14), «Allegro» (pp. 15–16) e «Allegro Deciso» (pp. 16–17). Quest'ultimo non è scritto, ma

consiste in una ripetizione delle bb. 61–87, prescritta dall'indicazione «Da capo all'Allegro I Deciso fino a [segno] poi segue», seguita dal finale a partire da b. 203.

Alla conclusione, uno svolazzo interpretabile come stilizzazione del monogramma «GP» e l'indicazione «Fine». Negli ultimi due pentagrammi vuoti in fondo alla pagina si legge l'intitolazione «Gli empi il circondano I Preghiera nell'opera il Diluvio Universale di Donizzetti [sic!]», seguita da 5 pagine vuote (vedi l'illustrazione 4 a p. XXIX).

La trascrizione di Puccini è l'unica fonte della riduzione per pianoforte realizzata da Angelo Di Giulio sulla partitura della *Sinfonia del Nuovo Figaro* composta da Luigi Ricci.

Il manoscritto contiene pochissime correzioni, pertanto si può supporre che si tratti della copia autografa manoscritta delle due serie di pezzi.

II L'edizione

Si basa su **B.a**. Si può supporre che i pezzi di ciascuna serie vadano suonati uno dopo l'altro senza interruzioni. È probabile che questa indicazione sia sottesa dalle linee ondulate che separano i *Sei pezzi* (vedi sopra, *I Le fonti*); si può ipotizzare che valga anche per gli *Otto pezzi*. In ogni caso, per rimarcare questo aspetto esecutivo si è inserita l'indicazione «(continua)» alla fine dei brani di entrambe le serie.

III Note critiche: vedi pp. 70 sgg.

N. 4 Fuga

I La fonte

B.a: I-TLp, segnatura *Fascicolo 126, n. 5*.

Autografo. 1 foglio di formato oblungo (4 pagine) con 10 pentagrammi per pagina.

P. 1r: Frontespizio, numero di pagina «5» in alto a destra, al centro «Fuga» e nel primo pentagramma un frammento in chiave di soprano, in Si bemolle maggiore e in tempo 2/4. Nel secondo pentagramma c'è una minima isolata, in quello sottostante ci sono tre minime, due delle quali cancellate con sbavature. Tra i pentagrammi inferiori, a destra, una o due parole cancellate con tratti fitti di forma circolare.

La musica è scritta nelle pp. 1v–2v.

L'autografo non contiene correzioni, pertanto si può supporre che si tratti di copia autografa del manoscritto della composizione.

II L'edizione

Si basa su **B.a**; 90 bb. di musica (40 bb. nel p. 1v, 44 bb. nel p. 2r, 6 bb. nel p. 2v).

Nessuna nota critica.

N. 5 Adagio in La maggiore SC 31

I Le fonti

B.1: I-Li, Segnatura N.IV.14

Autografo. 1 foglio di formato oblungo (2 pagine) con 10 righe per pagina. Sopra la prima battuta, l'indicazione «Adagio». Sul verso, due schizzi, ciascuno in un sistema, scritti soltanto nel pentagramma superiore. In verticale, di altra mano, la scritta a matita «Dolce Voluttà».

E.a: *Giacomo Puccini, L'opera completa per pianoforte*, a cura di Marco Sollini, Boccaccini & Spada Editori, Pavona di Albano Laziale-Roma, 2000, pp. 2–3.

E.b: *Works for Piano by Giacomo Puccini (1858–1924)*, edited and annotated by Michael Kaye, Master Music Publications, Boca Raton, Florida, 2004, pp. 2–3.

II L'edizione

Si basa su **B.1**; 23 bb. di musica (21 bb. nel p. 1r, 2 bb. nel p. 1v).

III Note critiche: vedi p. 72

N. 6 Valzer in La bemolle maggiore

I La fonte

B.a: Collezione privata

Abbozzo manoscritto non firmato composto da 16 fogli (32 pagine di probabili 36 complessive), numerati (vedi dopo). I 4 pentagrammi per ogni pagina, corrispondenti a 2 sistemi, sono tracciati a mano libera.

Sulla prima pagina (vedi l'illustrazione 5 a p. XXXI), in alto al centro, probabilmente autografo, «Entrata» e a destra, in inchiostro leggermente più chiaro, forse anche ripassata, l'annotazione «Bozza del I mio Valzer I [più sbiadito] fatta dal maestro I Petri. Febbraio 86». Nella prima riga («Bozza del») sono incluse l'abbreviazione «G P» (Giacomo Puccini) e il numero di pagina «1», scritti col medesimo inchiostro di «Entrata». La differente intensità dell'inchiostro potrebbe indicare che l'abbreviazione del nome e il numero di pagina sono stati aggiunti in un secondo tempo.

Le pagine sono numerate da 1 a 33 con varie difformità d'ordine e di numerazione (nell'elenco che segue i numeri relativi ai singoli fogli sono separati da punto e virgola; le parentesi ai numeri di pagina riproducono la grafia dell'autografo):

1, 2; (3), (4); (5), (6); (7), (8); (9), (10); (11), (10[bis]) [con una seconda numerazione «(12)» sul lato destro del foglio, di altra mano]; (11[bis]), (12); (13), (14) [con una seconda numerazione di altra mano, a sua volta corretta, sul lato destro del foglio: «16 44»]; (17), [senza numero: 18]; [senza numero: 19], (20); (25) [con la seconda numerazione «23» sul lato sinistro del foglio, di altra mano], (26); (27), (28); (29), (30); (31), (32); (33), [senza numero: 34]; [senza numero: 35], [senza numero: 36].

Sono andate perdute le pp. 21–24, contenenti la seconda metà della prima sezione e l'intera seconda sezione del Valzer n. 4.

Le note sono scritte prevalentemente con inchiostro nero e con impiego frequente di abbreviazioni e rinvii interni; le pp. 14, [18], [19], [35, sistema inferiore] e [36] sono scritte con inchiostro blu. Le correzioni sono fatte prevalentemente con inchiostro nero, saltuariamente con inchiostro blu (alla conclusione di p. 4) e a matita bianca (alla conclusione di p. 12); le linee di cancellatura sono tracciate con inchiostro nero e con matita rossa. Sono presenti riscritture consecutive di intere sezioni dei Valzer n. 2 e 3, anche senza cancellatura delle stesure precedenti.

Le battute sono così distribuite nelle pagine del manoscritto:¹

- p. 1 «Entrata»: 1 b. cancellata (= b. 3 md)² e 6 altre bb. (**bb. 1–6 di questa edizione**)³
- p. 2 8 bb. (**bb. 7–14**)
- p. 3 9 bb. (**bb. 15–23**)
- p. 4 12 bb. precedute dall'indicazione «2.^a Parte del N° 2.» (**bb. 85/2–96**) e alla fine il segno di rinvio «X» in rosso e «segue»
- p. 5 14 bb. con l'intestazione «N 1» (**bb. 24–37**)
- p. 6 3 bb. cancellate (= bb. 38–39 con parentesi e l'indicazione «1.^a volta» e una battuta vuota con parentesi e l'indicazione «2.^{da} volta»); 2 bb. concluse col segno di ritornello con l'indicazione «Fine» (**bb. 38–39**); poi altre 3 bb. (**bb. 40–42**)
- p. 7 10 bb. (**bb. 43–52**)
- p. 8 3 bb. (**bb. 53–55**), concluse col segno di ritornello e l'indicazione «D.C. al Fine» (nell'edizione il ritornello è scritto per esteso nelle **bb. 56–71**); poi 7 bb. incomplete sotto l'intestazione «N 2» (identificabili con le bb. 72–76, con una differente prosecuzione)
- p. 9 12 bb. con l'intestazione «N° 2» (**bb. 72–83**)
- p. 10 10 bb. cancellate con matita rossa (una battuta non identificabile, quindi una battuta con tratti melodici simili alla b. 117/2; poi 2 bb. nella parentesi con l'indicazione «1.^a volta», la prima non identificabile in Mi minore e la b. 85/1; a seguire, nella seconda parentesi con l'indicazione «2.^a volta», la ripetizione della battuta in Mi minore; poi le bb. 85/2–89 identificabili)
- p. 11 13 bb. cancellate con matita rossa (nel pentagramma inferiore delle prime tre misure – il pentagramma superiore è vuoto – figure di accompagnamento simili, ma non identiche a bb. 94–96; poi le bb. 93–99; a seguire le bb. 100/1 e 101/1 nella parentesi con l'indicazione «1.^a volta» e in una seconda parentesi con l'indicazione «alla 2.^a volta» la b. 101/2, chiusa dalla doppia stanghetta)
- p. 10[bis] 10 bb. precedute dell'intestazione «N° 3», cancellate con matita rossa (le prime 8 misure possono essere assi-

¹ Ai numeri principali delle battute comprese sotto le parentesi delle diverse conclusioni dei ritornelli si aggiunge «/1» (battuta, o battute, sotto la parentesi della prima volta) oppure «/2» (battuta, o battute, sotto la parentesi della seconda volta): per esempio «85/1» rispetto a «85/2» o «100/1, 101/1» rispetto a «100/2, 101/2».

² Il tentativo di identificare le battute cancellate ha il solo scopo di illustrare il metodo di lavoro di Puccini. Le battute così identificate possono coincidere con quelle dell'edizione, benché spesso differiscano nei dettagli.

³ In grassetto sono evidenziati i numeri delle battute non cancellate nell'autografo e utilizzate per la presente edizione.

- milate alle bb. 102–109, le restanti due misure si discostano in modo più significativo dalla versione successiva delle bb. 110–111)
- p. 11[bis] 2 bb. (**bb. 84–85/1**) e altre 7 bb. cancellate con inchiostro nero, corrispondenti all'indicazione «Vedasi dopo Introduzione» (una versione della b. 85/2 sotto parentesi con «2^a volta» e, dopo doppia stanghetta con segno di ripetizione, una versione delle bb. 86–91)
- p. 12 5 bb. cancellate con inchiostro nero (bb. 92–93; seguite da 3 battute vuote, segnalate dalle figure sovrastanti come ripetizione delle bb. 86–88); poi 4 bb. precedute dal segno di rinvio «X» in rosso (vedi p. 4; **bb. 97–100/1**); a seguire 2 bb. cancellate con inchiostro nero (la prima delle quali [b. 101/1] sotto una parentesi aggiunta a penna leggera insieme alla precedente m. 100/1 con l'indicazione «1^a volta» e la seconda delle quali [b. 101/2], dopo una doppia linea di barra, è anch'essa sotto una parentesi aggiunta a matita leggera con l'indicazione «2^a volta»)
- p. 13 2 bb. cancellate con inchiostro nero (sotto parentesi con l'indicazione «2. volta»: bb. 100/2 e 101/2, concluse con doppia stanghetta); altre 3 bb. (**bb. 101/1, 100/2 e 101/2**, seguite da doppia stanghetta)
- p. 14 8 bb. (versioni iniziali del valzer n. 3: bb. 118–121, poi 2 bb. non identificabili, poi bb. 116/2 e 117/2 (entrambi sotto una parentesi con l'indicazione corretta «1^a volta»)
- p. 17 6 bb. nel sistema superiore cancellate con matita rossa (versione iniziale del valzer n. 3, bb. 110–115); nel sistema sottostante inizia la versione successiva con l'intestazione «N^o 3»; 7 bb. scritte con inchiostro nero, corrette con inchiostro blu e con matita bianca (**bb. 102–108**)
- p. [18] 13 bb. scritte con inchiostro blu (**bb. 109–119**)
- p. [19] 15 bb. scritte con inchiostro blu (**bb. 120–132/1, 133/1, 132/2**)
- p. 20 9 bb. precedute da «N. 4» (**bb. 133/2–141**)
- p. 25 sotto l'intestazione «Coda», 4 bb. cancellate e un frammento di una battuta (bb. 206–210); all'inizio del secondo sistema, di nuovo «Coda» e 5 bb. (**bb. 165 a 169**)
- p. 26 18 bb. (**bb. 170–187**) in 3 sistemi, il terzo dei quali è aggiunto sul margine inferiore della pagina, seguito dall'indicazione «attacca al #» (vedi p. 27)
- p. 27 10 bb. cancellate (8 bb. coincidono con le bb. 180–187 più 2 bb. finali, concluse con stanghetta doppia); sotto la doppia stanghetta cancellata, il segno «#», quindi 4 bb. (**bb. 188–191**)
- p. 28 14 bb. (**bb. 192–205**)
- p. 29 15 bb., la terzultima delle quali cancellata (b. 218 con una minima col punto come misura conclusiva della frase) (**bb. 206–219**)
- p. 30 nel primo sistema, senza note e stanghette di battuta, l'indicazione «Si ripeta la 2^a parte I del N^o 1 coll'avvertenza I d'omettere (la 2.^a volta)] I le due ultime misure I ed attaccare subito qui abbasso» (**bb. 220–233**); nel secondo sistema 6 bb. (**bb. 234–239**)

- p. 31 14 bb. (**bb. 240–253**)
- p. 32 13 bb. (**bb. 254–266**)
- p. 33 17 bb., una delle quali cancellata (misura che precede la b. 271; md: le medesime note della b. 271 con differente articolazione ritmica; ms: secondo rivolto dell'accordo di La bemolle maggiore) (**bb. 267–282**)
- p. (34) 9 bb. di cui l'ultima cancellata (b. 291) (**bb. 283–290**)
- p. (35) 2 bb. cancellate (b. 293, b. 294 come misura conclusiva, chiusa con doppia stanghetta); altre 9 bb. (**bb. 291–299**); dal secondo sistema (md: da b. 294; ms: a partire da b. 295) fino alla fine, scritto con inchiostro blu)
- p. (36) 3 bb. (**bb. 300–302**), seguite da 2 pentagrammi vuoti.

II L'edizione

Si basa su **B.a.** Nei passi riscritti, ma non cancellati, dei Valzer 2 e 3 ci si attiene sempre all'ultima versione scritta. La parte mancante del Valzer 4 è ricostruita sulla base della ripresa del medesimo nella Coda.

III Note critiche: vedi pp. 74 sg.

N. 7 Piccolo valzer SC 66

I Le fonti

Autografo sconosciuto.

E.1: Prima edizione a stampa. 2 pagine, per complessivi 10 pentagrammi, con la data «Torre del Lago 9 Settembre 1894». Pubblicata in: «Armi ed arte. Rivista militare, letteraria e sportiva», numero unico intitolato *Ricordo della consegna della bandiera alla Corazzata "Re Umberto"*, Montorfano, Genova, settembre 1894, s. n. p. [ma pp. 14–15].

E.2: Altra edizione, con introduzione di Roberto Iovino, in *Musicaa!*, 1995/1, p. 13.

E.a: Edizione di Marco Sollini, pp. 4–5 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Edizione di Michael Kaye, pp. 4–5 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

D.1: Facsimile di **E.1** in Roberto Iovino e Ines Aliprandi, *I palcoscenici della lirica. Dall'impresariato all'ente lirico. Il nuovo Carlo Felice*, Sagep, Genova, 1992, p. 171.

II L'edizione

Si basa su **E.1**. **E.1** reca l'indicazione «Fine» al termine della b. 16 e «D.C. al Fine» dopo la b. 32. L'edizione riscrive integralmente la ripetizione.

III. Note critiche: vedi p. 75

N. 8 Scossa elettrica. Marcetta brillante SC 72

I Le fonti

Si conoscono tre differenti autografi, in due tonalità diverse:

B.a: I-TLp

Autografo di *Scossa elettrica* in Mi bemolle maggiore.

Un foglio di 4 pagine con 12 pentagrammi per pagina, senza numeri di pagina. Nelle pagine [1v], [2r] e [2v] i sistemi sono formati da tre pentagrammi.

Pagina [1r] reca l'intestazione autografa «Scossa Elettrica I Marcetta brillante» e in alto a destra «GPuccini».

La musica è distribuita nelle 4 pagine nel modo seguente: bb. 1–29, bb. 30–46, bb. 47–68, bb. 69–80; dopo b. 80 l'indicazione «da capo» (= ripetizione delle bb. 1–21).

B.a riporta una fase della composizione antecedente a **B.1**, rispetto al quale presenta un numero elevato di correzioni, cancellature e riscritture di passi che **B.1** riporta in pulito. Rispetto a **B.1** mancano anche un numero significativo di legature di frase, di segni di articolazione e di dinamica e di forcelle di crescendo. Il foglio è stato piegato in senso longitudinale.

B.1: già nella Collezione Bergonzi, Parma

Autografo di *Scossa elettrica* in Mi bemolle maggiore.

Un foglio di 4 pagine con 12 pentagrammi per pagina, senza numeri di pagina. Nella pagina [2r] i sistemi sono formati da tre pentagrammi.

P. [1r] reca l'intestazione autografa «Scossa Elettrica I Marcetta brillante» e in alto a destra «GPuccini».

Dopo due sistemi con la notazione musicale la p. [2v] contiene la seguente nota accompagnatoria:

«Caro Ciospo I Eccoti la porcherietta I uso Torre del Lago – I che i Telegrafisti al suono I di questa marcetta arrivino I presto alla pensione I ciao a presto I tuo aff I GPuccini»; seguita dalla data «marzo 1895».

Il destinatario «Ciospo» è identificabile con Luigi Pieri, amico di lunga data di Puccini, impiegato in un ufficio postale di Milano e, quindi, probabile intermediario fra il musicista e il Comitato dei Telegrafisti.

La sottolineatura del titolo nella p. [1r] e la data alla fine del pezzo così come alcune indicazioni dinamiche nella musica sono a matita blu. La musica è distribuita nelle 4 pagine nel modo seguente: bb. 1–27, bb. 28–54, bb. 55–71, bb. 72–80; dopo b. 80 l'indicazione «da capo» (= ripetizione delle bb. 1–21).

Come si ricava dalla nota accompagnatoria di Puccini, **B.1** è il manoscritto della composizione utilizzato per preparare l'edizione **E.1**. Contiene comunque non poche correzioni, cancellature e ripensamenti, nessuno dei quali riguarda passi già emendati in **B.a**. Il foglio è stato piegato sia in senso longitudinale sia in senso trasversale. In qualche caso la leggibilità è compromessa in modo significativo dai solchi delle pieghe ed è disturbata da macchie pesanti. Per esempio, non è possibile stabilire con certezza se tutti i puntini esistenti vadano letti come punti di staccato.

Le voci nei pentagrammi talvolta sono distribuite in modo differente rispetto a **B.a**.

B.2: GB-Twmacnutt

Autografo di *Scossa elettrica* in Mi maggiore.

Un foglio di 2 pagine con 14 pentagrammi per pagina; la parte della mano destra è scritta con inchiostro nero, la parte della mano sinistra e le parti aggiunte sono scritte prevalentemente in rosso.

In testa, con una grafia differente, «Scossa elettrica G.Puccini». Sull'ultima pagina, a foglio capovolto, sono annotati gli incipit di due diverse melodie in tempo di valzer, rispettivamente in Sol maggiore e in Re minore.⁴

E.1: Prima edizione come omaggio dei telegrafisti italiani a Alessandro Volta nel centenario della scoperta della cosiddetta "pila", la prima batteria elettrica funzionante.

Titolo: *Scossa elettrica. Marcetta brillante per pianoforte di Giacomo Puccini. Proprietà del Comitato dei Telegrafisti per le onoranze a Volta*, Milano, Ricordi s.d., edito come supplemento a «I Telegrafisti a Volta», Numero unico, Tipografia Pietro Cairoli, Como, 1899.

E.1 è stata realizzata sulla base di **B.1**, tuttavia, in almeno un caso essa riporta una versione presente soltanto in **B.a** (vedi Note critiche, p. 77, bb. 77–79).

E.1.a: Ristampa di **E.1** in «Voltiana», n. 6, Como 1927.

E.a: Edizione di Marco Sollini, pp. 6–9 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Edizione di Michael Kaye, pp. 6–9 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

D.a: Facsimile a colori delle pp. [1r] e [2v] di **B.1** in *Vissi d'arte, vissi d'amore. Puccini: vita, immagini, ritratti*, Testi di Gustavo Marchesi, Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati, Grafiche STEP, Parma, 2003, p. 92.

D.1: Facsimile di **E.1** in Mario Morini, «Un omaggio di Puccini a Volta», *Rassegna musicale Curci*, 32, 1979, p. 24.

II L'edizione

Si basa su **B.1**, confrontato con **B.a** e **E.1**.

III Note critiche: vedi pp. 76 sg.

N. 9 Torre del Lago

I La fonte

B.a: I-Gluzzatto

Autografo. 1 foglio di 4 pagine con 12 pentagrammi per pagina, a p. 1r è aggiunto a mano un tredicesimo pentagramma. In testa il titolo «Torre del Lago» e sul margine destro la firma «Giacomo Puccini».

Sui margini delle pp. 1v–2v disegni e caricature autografe e sul margine inferiore delle pp. 1v–2r scritte fittamente cancellate con tratti sovrapposti. Sul margine inferiore di p. 2r sopravvive la firma «GiacomoP» sotto la corrispondente annotazione, cancellata.

Nella p. 2v, a destra, sotto l'ultimo sistema della notazione musicale, la firma «GPuccini», seguita dai versi «Giacomo Puccini I che

⁴ Le melodie sono riportate in Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1987, p. XVI.

uno lo prenda l e l'altro lo strini»⁵ e dalla data «Torre del Lago l 1904» (vedi l'illustrazione 6 a p. XXXIII).⁶

B.a è l'autografo della composizione, con numerose correzioni.

II L'edizione

Si basa su **B.a.** 40 battute di musica, distribuite nelle pagine come segue: bb. 1–10 nel p. 1r (all'inizio del terzo sistema b. 7, cancellata e riscritta nel sistema sottostante, seguita dalle bb. 8–9; poi, nel sistema inferiore, una battuta cancellata, seguita dalla b. 10), bb. 11–19 nel p. 1v (cancellata e riscritta b. 18), bb. 20–30 nel p. 2r, bb. 31–40 nel p. 2v.

III Note critiche: vedi p. 77

N. 10 Piccolo tango SC 80

I La fonte

L'autografo è sconosciuto.

E.1: Prima edizione, 2 pagine
Piccolo Tango (A Little Tango) for Piano Solo by G. Puccini, Edward B. Marks Music Corporation, RCA Building, Radio City, New York, 1942, numero di lastra 11781.

E.a: Edizione di Marco Sollini, pp. 12–13 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Edizione di Michael Kaye, pp. 10–11 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II L'edizione

Si basa su **E.1**; 64 bb. di musica (28 bb. nella prima pagina, 36 bb. nella seconda pagina).

III Note critiche: vedi p. 78

N. 11 Foglio d'album SC 81

I La fonte

L'autografo è sconosciuto.

E.1: Prima edizione, 2 pagine
Foglio d'album (Album Leaf) for Piano Solo, Edward B. Marks Music Corporation, RCA Building, Radio City, New York, 1942, numero di lastra 11782.

E.a: Ristampa di **E.1**, Edizioni Curci, Milano.

E.b: Edizione di Marco Sollini, pp. 10–11 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.c: Edizione di Michael Kaye, pp. 12–13 (vedi on N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II L'edizione

Si basa su **E.1**; 37 bb. di musica (19 bb. nella prima pagina, 18 bb. nella seconda pagina).

III Note critiche: vedi p. 78

N. 12 Calmo e molto lento SC 86

I La fonte

L'autografo è andato distrutto nel 1917, nell'incendio dell'archivio dell'Associazione della Stampa Subalpina.

D.1: Facsimile dell'autografo, pubblicato nel numero unico per la rappresentazione di *La Bohème*, Associazione della Stampa Subalpina, Torino, 1916.

Una pagina con 12 righe. Firmata e datata alla fine «Giacomo Puccini. l Torre del Lago. nov. [1]916». Poiché l'autografo non contiene correzione, si può considerare una copia originale dell'autografo della composizione.

Puccini lo accompagnò con la seguente lettera all'Associazione della Stampa Subalpina, datata 19 novembre 1916 (anch'essa bruciata nell'incendio del 1917):

«Sono lieto l che siasi combinata La Boheme l per uno scopo così benefico. l Auguro che le mie vecchie l note possano ancora chiar gente per dare il l contributo desiderato! l Con Mugnone e con artisti l degni l'esecuzione sarà l di prim'ordine. l Le mando quattro battute l per il numero unico l Con i migliori saluti l mi creda dev l Giacomo Puccini».

D.2: Copia di **D.1**, non di mano di Puccini, in Giorgio Magri, *Puccini e Torino*, Piazza, Torino, 1983, p. 85.

E.a: Edizione a cura di Marco Sollini, p. 14 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Edizione a cura di Michael Kaye, p. 14 (vedi N. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II L'edizione

Si basa su **D.1**; 16 bb. di musica.

III Note critiche: vedi p. 78

⁵ I versi riprendono in parte la dedica posta su un fotoritratto inviato dal compositore alla sorella Ramelde Puccini il 27 ottobre 1894: «addio dolce sirocchia l si questa è la capocchia l di Giacomo Puccini l che uno lo tienghi l e l'altro lo strini» (cfr. *Giacomo Puccini. Epistolario*, l: 1877–1896, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Olschki, Firenze, 2015, n. 485, p. 353).

⁶ Pagina già riprodotta in facsimile in *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei, Umberto Sereni, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, p. 372.

Kritischer Bericht

Siglen der Bibliotheken und Sammlungen:

GB-TWmacnutt	Tunbridge Wells/Sussex, Privatsammlung von Richard Macnutt
I-Li	Lucca, Istituto musicale „L. Boccherini“
I-TLp	Torre del Lago, Archiv Puccini
I-Gluzzatto	Genua, Privatsammlung von Lucio und Paola Luzzatto

Werkverzeichnisnummer, sofern vergeben:

SC	Dieter Schickling, <i>Giacomo Puccini. Catalogue of the Works</i> , Bärenreiter, Kassel 2003 (= <i>Schickling, Catalogue</i>)
----	--

Die Quellen werden im Folgenden nach der in SC angewandten Klassifikation benannt, d. h. **B** steht für Autographe, **D** für Faksimiles und **E** für Druckausgaben. Auf Buchstaben folgende Nummern (z. B. **B.1**, **B.2** usw.) bezeichnen die einzelnen Quellen in der Reihenfolge der SC-Klassifikation. Autographe Quellen von Kompositionen, die in SC nicht enthalten sind, werden nur mit Buchstaben, also ohne Nummern, gekennzeichnet.

Vorbemerkungen

Der vorliegenden Ausgabe liegen die folgenden Kriterien zugrunde:

- 1) Korrekturen und frühere Versionen des Autors werden nur in Ausnahmefällen wiedergegeben.
- 2) Dynamische Angaben und sonstige Vortragsanweisungen sind der gängigen Schreibweise angepasst (z. B. „rall.“ statt „Rallentando/Rall^{do}“, „cresc.“ statt „cres“, „dim.“ statt „deces“).
- 3) Überflüssige Warnakzidentien werden ohne weiteren Hinweis weggelassen, für notwendig erachtete Warnakzidentien sind gegebenenfalls ohne Kennzeichnung hinzugefügt.

Im Allgemeinen bedürfen die Anpassungen an die gegenwärtige Editionspraxis keiner Erläuterung; das Gleiche gilt für die Vereinheitlichung des Notenbildes gemäß aktueller Notengraphik. Manchmal wurde die Verteilung der Stimmen auf die beiden Notensysteme ohne Nachweis im Kritischen Bericht zugunsten einer besseren Lesbarkeit geändert. Hinzufügungen des Herausgebers sind jedoch diakritisch gekennzeichnet: Eventuell verloren gegangene Abschnitte der Stücke sowie fehlende Noten und Pausen sind in kleinerem Satz hinzugefügt, eingefügte Bögen und Crescendo-/Decrescendogabeln sind durch Strichelung, ergänzte Staccatopunkte, Tenutostriche, Pedalangaben sind durch runde Klammern, Tempovorschriften durch eckige Klammern markiert.

Ergänzte Akzidentien erscheinen dort, wo der Kontext keinen Zweifel zulässt, ohne diakritische Kennzeichnung; in diesen Fällen wird ihre Hinzufügung jedoch in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen, sofern es sich nicht um bloße Warnakzidentien handelt. Lediglich solche Akzidentien, die in

nicht ganz eindeutigen Fällen ergänzt wurden, werden in kleinerer Schrift wiedergegeben.

Die Einzelanmerkungen erläutern in der Regel nur diejenigen editorischen Eingriffe, die in der Partitur nicht graphisch gekennzeichnet worden sind. Sie geben aufeinanderfolgend an: Takt – Hand (rechte [md] bzw. linke [ms]) und Zeichen im Takt (Noten, einschließlich Vorschlagsnoten und Pausen). Bei den Stücken, deren Edition auf nur einer Quelle beruht, beziehen sich die entsprechenden Anmerkungen immer auf diese Quelle, ohne dass das betreffende Quellensigel dazu genannt wird.

Nr. 1 Pezzo in Sol maggiore

I. Die Quelle

B.a: I-TLp, Signatur *Fascicolo 126, n. 16*.
Autograph. 1 Blatt im Querformat (2 Seiten) mit 10 Notensystemen pro Seite. Ohne Titel, Paginierung, Datierung und Unterschrift (s. Abbildungen 1–2, S. XXVII).

Das Autograph enthält keinerlei Korrekturen, sodass von einer autographen Abschrift vom Kompositionsmanuskript auszugehen ist.

II. Zur Edition

Basierend auf **B.a**; 31 Takte Notentext (20 Takte auf der Vorderseite, 11 Takte auf der Rückseite).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 69

Nr. 2 Otto pezzi per pianoforte

Nr. 3 Sei pezzi per pianoforte e Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci

I. Die Quellen

B.a I-TLp, Signatur *Fascicolo 61, ms. 167*
Autograph. Querformat, 1 Einzelblatt und 4 geheftete Bögen. Insgesamt 18 Seiten, die letzte unbeschrieben, jeweils mit 10 Notensystemen pro Seite, nachträglich von anderer Hand paginiert (nur ungerade Seiten) „1–17“. Die Stücke sind in fortlaufender Reihenfolge geschrieben, ohne Nummerierung.

Otto pezzi per pianoforte

1: S. 1; **2:** S. 1–2; **3:** S. 2; **4:** S. 2–3; **5:** S. 3–4; **6:** S. 4–5; **7:** S. 5–6; **8:** S. 6, am Ende Vermerk „finis“.

Als Schlussstriche werden Doppelstriche verwendet, die entweder ein zusätzliches weiteres Wiederholungszeichen in Richtung des neuen Stückes haben (1, 5, 6, 7 und 8) oder nicht (s. Abbildung 3, S. XXIX).

Sei pezzi per pianoforte e Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci

1: S. 6–7; **2:** S. 7; **3:** S. 7–9; **4:** S. 9–10; **5:** S. 10; **6:** S. 10–11.

Die Doppelstriche (auch als Schlussstriche) zeigen zwei zusätzliche kurze parallele Strichpaare oberhalb und unterhalb des Doppelstriches; grundsätzlich sind sie mit zwei Wiederholungszeichen versehen, einem rückwärts und einem vorwärts gerichteten. Zwischen den Stücken gibt es Wellenlinien, die den abschließenden Taktstrich des vorangehenden Stücks mit den Notenschlüsseln des nächsten Stücks verbinden. Sie können als Hinweis verstanden werden, die Ausführung der Stücke nicht zu unterbrechen.

Auf Stück Nr. 6 folgt ein Stück mit dem Titel „Sinfonia del nuovo Figaro del M^o Ricci l Ridotta per Pianoforte Da Angelo Di Giulio“. Die *Sinfonia* ist unterteilt in „Allegro vivace“ (S. 11; am Seitenende Angabe „Segue Larghetto“), „Larghetto“ (S. 12–13), „Allegro Deciso“ (S. 13–14), „Allegro“ (S. 15–16) und „Allegro Deciso“

(S. 16–17). Letzteres ist nicht ausgeschrieben, sondern besteht in einer Wiederholung der Takte 61–87, wie aus der Anweisung „Da capo all'Allegro l Deciso l fino ab [Signum] poi segue“ hervorgeht; dann folgt der Schluss ab T. 203.

Am Ende ein als Stilisierung des Monogramms „GP“ lesbarer Schnörkel und der Vermerk „Fine“. In den letzten beiden leeren Systemen am Seitenende steht „Gli impi il circondano l Preghiera nell'Opera il Diluvio Universale di Donizzetti [sic!]“ (Die Gottlosen umgeben ihn. Gebet in Donizzettis Oper *Il Diluvio Universale*), gefolgt von 5 leeren Seiten (s. Abbildung 4, S. XXIX).

Puccinis Abschrift ist die einzige bekannte Quelle für Angelo Di Giulios Klavierbearbeitung der *Sinfonia* des *Nouvo Figaro* von Luigi Ricci.

Das Manuskript enthält nur wenige Korrekturen, sodass davon ausgegangen werden kann, dass es sich um die autographen Abschrift der beiden Serien handelt.

II. Zur Edition

Basierend auf **B.a**. Es ist davon auszugehen, dass die Stücke der beiden Serien ohne Unterbrechung nacheinander gespielt werden sollen. Im Falle der *Sei pezzi* wird dies wahrscheinlich durch Wellenlinien zwischen den Stücken angedeutet (siehe oben, *I. Die Quellen*), kann aber auch für die *Otto pezzi* angenommen werden. Um dies zu verdeutlichen, wurde in dieser Ausgabe am Ende der Stücke beider Serien jeweils die Angabe „(continua)“ eingefügt.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 70ff.

Nr. 4 Fuga in Do maggiore

I. Die Quelle

B.a: I-TLp, Signatur *Fascicolo 126, n. 5*

Autograph. 1 Bogen im Querformat (4 Seiten) mit 10 Notensystemen pro Seite.

S. 1r: Titelseite, oben rechts Seitenzahl „5“, in Seitenmitte „Fuga“. Im obersten Notensystem ist ein einstimmiges Fragment in B-Dur im Sopranschlüssel und 2/4-Takt notiert; im zweiten Notensystem steht eine isolierte Halbe Note, im folgenden drei Halbe Noten, von denen zwei durch Verschmierung getilgt sind. Rechts, zwischen den beiden untersten Notensystemen befinden sich ein oder zwei mit dichten, kreisförmigen Strichen getilgte Wörter. Die Fuga ist auf S. 1v–2v notiert.

Das Autograph enthält fast keine Korrekturen, sodass von einer autographen Abschrift vom Kompositionsmanuskript auszugehen ist.

II. Zur Edition

Basierend auf **B.a**; 90 Takte Notentext (40 Takte auf S. 1v, 44 Takte auf S. 2r, 6 Takte auf S. 2v).

Keine Einzelanmerkungen.

Nr. 5 Adagio in La maggiore SC 31

I. Die Quellen

B.1: I-Li, Signatur *N.IV.14*

Autograph. 1 Blatt im Querformat (2 Seiten) mit 10 Notensystemen pro Seite. Erster Takt mit „Adagio“ überschrieben. Auf der Rückseite in jeweils einer Akkolade (nur oberstes System beschrieben) zwei Skizzen. Vertikal von anderer Hand mit Bleistift Angabe „Dolce Voluttà“ (Süße Wollust).

E.a: *Giacomo Puccini, L'opera completa per pianoforte*, hrsg. von Marco Sollini, Boccaccini & Spada Editori, Pavona di Albano Laziale-Roma 2000, S. 2–3.

E.b: *Works for Piano by Giacomo Puccini (1858–1924)*, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Michael Kaye, Master Music Publications, Boca Raton, Florida 2004, S. 2–3.

II. Zur Edition

Basierend auf **B.1**; 23 Takte Notentext (21 Takte auf S. 1r, 2 Takte auf S. 1v).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 72

Nr. 6 Valzer in La bemolle maggiore

I. Die Quelle

B.a: Privatsammlung

Nicht signierter handschriftlicher Entwurf, bestehend aus 16 Blättern (32 Seiten von vermutlich insgesamt 36), paginiert (siehe unten). Die 4 Notensysteme pro Seite wurden frei von Hand gezogen, 2 Akkoladen pro Seite.

Auf der ersten Seite (s. Abbildung 5, S. XXXI), oben in der Mitte in dunkler Tinte „Entrata“, rechts Anmerkung [in etwas dunklerer Tinte, evtl. nachgezogen?]: „Bozza del I mio Valzer I [sehr verblasst]: fatta dal maestro I Petri. Febbraio 86“ (Entwurf meines Walzers, angefertigt von Maestro Petri. Februar 86). In die erste Zeile „Bozza del“ hinein Kürzel „G P“ (Giacomo Puccini) und die Seitenzahl „1“ in derselben dunklen Tinte wie „Entrata“ geschrieben. Die unterschiedliche Intensität der Tinte könnte ein Indiz dafür sein, dass Namenskürzel und Seitenzahl zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurden.

Die Seiten sind von 1 bis 33 nummeriert, mit diversen Abweichungen zwischen Seitenreihenfolge und Paginierung (in der folgenden Aufzählung sind die Blätter jeweils durch ein Semikolon getrennt; die Einklammerung von Seitenzahlen gibt die Notierung im Autograph wieder):

1, 2; (3), (4); (5), (6); (7), (8); (9), (10); (11), (10[bis]) [mit gegenüberliegender Zweitpaginierung auf der rechten Seite von anderer Hand: „(12)“]; (11[bis]), (12); (13), (14) [mit gegenüberliegender, korrigierter Zweitpaginierung auf der rechten Seite von anderer Hand: „16 14“]; (17), [ohne Paginierung: 18]; [ohne Paginierung: 19], (20); (25) [mit gegenüberliegender Zweitpaginierung auf der linken Seite von anderer Hand: „23“], (26); (27), (28); (29), (30);

(31), (32); (33), [ohne Paginierung: 34]; [ohne Paginierung: 35], [ohne Paginierung: 36].

Die Seiten 21–24, die die zweite Hälfte des ersten Teils und den gesamten zweiten Teil des Walzers n. 4 enthalten, sind verloren gegangen.

Die Noten sind überwiegend mit schwarzer Tinte und mit häufiger Verwendung von Abkürzungen und internen Verweisen geschrieben; die S. 14, [18], [19], [35, untere Akkolade] und [36] sind mit blauer Tinte geschrieben. Korrekturen wurden vor allem mit schwarzer Tinte, gelegentlich auch mit blauer Tinte (anzutreffen ab S. 4) und mit einem hellen Stift (anzutreffen ab S. 12) gemacht, Durchstreichungen mit schwarzer Tinte und rotem Bleistift. Es gibt aufeinanderfolgende Umarbeitungen ganzer Abschnitte der Walzer n. 2 und 3, auch ohne die vorherigen Entwürfe zu löschen.

Die Takte sind wie folgt auf die Seiten des Manuskripts verteilt:¹

- S. 1 „Entrata“: 1. Takt gestrichen (= T. 3 md)², 6 Takte (T. 1–6 dieser Ausgabe³)
- S. 2 8 T. (T. 7–14)
- S. 3 9 T. (T. 15–23)
- S. 4 12 T., überschrieben mit „2.^a Parte del N° 2“ (T. 85/2–96), am Ende Verweiszeichen „X“ mit rotem Bleistift und Vermerk „segue“
- S. 5 14 T., überschrieben mit „N 1“ (T. 24–37)
- S. 6 3 gestrichene Takte (= T. 38/39 mit Voltenklammer und Angabe „1.^a volta“, Leertakt mit Voltenklammer und Angabe „2.^{da} volta“); 2 Schlusstakte mit Wiederholungszeichen und Angabe „Fine“ (T. 38–39); 3 Takte (T. 40–42)
- S. 7 10 T. (T. 43–52)
- S. 8 3 Schlusstakte (T. 53–55) mit Wiederholungszeichen und Angabe „D.C. al Fine“ (die Edition schreibt die Wiederholung als T. 56–71 aus); dann 7 unvollständige Takte mit der Überschrift „N 2“ (identifizierbar T. 72–76 mit anderer Fortsetzung)
- S. 9 12 T., überschrieben mit „N° 2“ (T. 72–83)
- S. 10 10 T., mit rotem Bleistift durchgestrichen (erster Takt nicht identifizierbar, dann ein Takt mit melodischen Zügen ähnlich denen in T. 117/2; dann 2 Takte in Voltenklammer mit Angabe „1.^a volta“: nicht identifizierbarer Takt in e-Moll und T. 85/1; in zweiter Voltenklammer mit Angabe „2.^a volta“: Wiederholung des Taktes in e-Moll; dann 5 weitere Takte, als T. 85/2–89 identifizierbar)
- S. 11 13 T., mit rotem Bleistift durchgestrichen (zunächst 3 Takte mit leerem oberen Notensystem, im unteren System Begleitfiguren, ähnlich, aber nicht identisch mit T. 94–96; dann T. 93–96; danach in Voltenklammer mit

¹ Die Zählung der Takte unterhalb der Voltenklammern erfolgt durch Hinzufügen von „/1“ (= Takt[e] unterhalb der Voltenklammer 1) bzw. „/2“ (= Takt[e] unterhalb der Voltenklammer 2) zur jeweiligen Taktzahl, z. B. „85/1“ bzw. „85/2“ oder „100/1, 101/1“ bzw. „100/2, 101/2“.

² Der Versuch einer Identifizierung von gestrichenen Takten dient lediglich der Verdeutlichung von Puccinis Arbeitsweise. Die identifizierten Takte können identisch mit den genannten Takten der Edition sein, weichen aber häufig im Detail auch davon ab.

³ Die Takte, die im Autograph nicht gestrichen sind und in unsere Edition übernommen wurden, sind hier und im Folgenden in Fettdruck angegeben.

- Angabe „1^a volta“: T. 100/1 und 101/1; anschließend in zweiter Voltenklammer mit Angabe „alla 2^a volta“: T. 101/2, gefolgt von Doppelstrich)
- S. 10[bis] 10 T., mit Überschrift „N^o 3“, die Takte sind mit rotem Bleistift durchgestrichen (die ersten 8 Takte können als T. 102–109 identifiziert werden, die übrigen zwei Takte weichen stärker von der späteren Version ab)
- S. 11[bis] 2 T. (T. 84–85/1); dann 7 T., mit schwarzer Tinte durchgestrichen, mit Überschrift „Vedasi dopo Introduzione“ (darunter in Voltenklammer „2^a volta“ eine Version von T. 85/2, gefolgt von einem Doppelstrich; nach Wiederholungszeichen eine Version von T. 86–91)
- S. 12 5 T., mit schwarzer Tinte durchgestrichen (T. 92–93; gefolgt von drei leeren Takten, die jedoch durch darüber stehende Zahlen als Wiederholung von T. 86–88 gekennzeichnet sind); dann 4 T., mit vorausgehendem Verweiszeichen „X“ in rotem Bleistift (siehe S. 4; T. 97–100/1); danach 2 T., mit schwarzer Tinte durchgestrichen (der erste dieser Takte [T. 101/1], zusammen mit dem vorhergehenden T. 100/1, unter einer mit hellem Stift hinzugefügten Voltenklammer, bezeichnet „1^a volta“; der zweite dieser Takte [T. 101/2], folgt nach einem Doppelstrich und steht ebenfalls unter einer mit hellem Stift hinzugefügten Volta-Klammer, bezeichnet „2^a volta“)
- S. 13 2 T., mit schwarzer Tinte durchgestrichen (unter Voltenklammer mit Angabe „2^a volta“: T. 100/2 und 101/2, abgeschlossen mit einem Doppelstrich); danach 3 T. (T. 101/1, 100/2 und 101/2, abgeschlossen mit einem Doppelstrich)
- S. 14 8 T. (frühere Version von Walzer n. 3: T. 118–121, dann zwei nicht identifizierbare Takte, 116/2 und 117/2 (beide zusammen unter einer Voltaklammer mit der korrigierten Angabe „1^a volta“)
- S. 17 6 T. in der oberen Akkolade, mit rotem Bleistift durchgestrichen (frühere Version von Walzer n. 3, T. 110–115); in der folgenden Akkolade beginnt die späteste Fassung von n. 3, mit Überschrift „N^o 3“: 7 T., geschrieben in schwarzer Tinte, mit Korrekturen in blauer Tinte (T. 102–108)
- S. [18] 13 T., geschrieben mit blauer Tinte (T. 109–119)
- S. [19] 15 T., geschrieben mit blauer Tinte (T. 120–132/1, 133/1, 132/2)
- S. 20 9 T., überschrieben mit „N. 4“ (T. 133/2–141)
- S. 25 unter der Überschrift „Coda“ 4 gestrichene Takte und ein Taktfragment (T. 206–210); zu Beginn der zweiten Akkolade erneut Überschrift „Coda“ und 5 Takte (T. 165–169)
- S. 26 18 T. (T. 170–187) in 3 Akkoladen, von denen die 3. am unteren Seitenrand angefügt ist; auf diese folgend die Angabe „attacca al #“ (s. S. 27)
- S. 27 10 durchgestrichene Takte (8 Takte stimmen mit T. 180–187 überein, danach 2 Abschlusstakte, beendet mit einem Doppelstrich); unter dem durchgestrichenen Doppelstrich das Zeichen „#“, dann 4 weitere Takte (T. 188–191)
- S. 28 14 T. (T. 192–205)
- S. 29 15 T., der drittletzte davon durchgestrichen (T. 221 mit punkt. Halber Note als Schlusstakt der Phrase) (T. 206–219)
- S. 30 statt erster Akkolade Vermerk „Si ripeta la 2^a parte I del N^o 1 coll'avvertenza I d'omettere (la 2.^a volta)] I le due ultime misure I ed attaccare subito qui abbasso“ (Man wiederhole den 2. Teil von n. 1 mit der Einschränkung, dass das 2. Mal die letzten beiden Takte wegfallen und gleich hier unten angeschlossen wird) (T. 220–233); in der zweiten Akkolade 6 T. (T. 234–239)
- S. 31 14 T. (T. 240–253)
- S. 32 13 T. (T. 254–266)
- S. 33 17 T., einer davon gestrichen (Takt vor T. 271; md: dieselben Noten wie in T. 271, aber anders rhythmisiert; ms: As-Dur-Quartsextakkord) (T. 267–282)
- S. [34] 9 T., der letzte davon gestrichen (T. 291) (T. 283–290)
- S. [35] 2 Takte gestrichen (T. 293, T. 294 als Schlusstakt, beendet mit Doppelstrich); 9 Takte (T. 291–299); ab der 2. Akkolade (md: ab T. 294, ms: ab T. 295) bis zum Schluss in blauer Tinte geschrieben
- S. [36] 3 T. (T. 300–302), gefolgt von 2 leeren Notensystemen

II. Zur Edition

Basierend auf **B.a.** Von den überarbeiteten, aber nicht gestrichenen Passagen der Walzer 2 und 3 wird immer die zuletzt geschriebene Fassung verwendet. Der fehlende Teil von Walzer 4 wird auf der Grundlage seiner Reprise in der Coda rekonstruiert.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 74 f.

Nr. 7 Piccolo valzer SC 66

I. Die Quellen

Ein Autograph ist nicht bekannt.

E.1: Erstdruck. 2 Seiten mit insgesamt 10 Notensystemen, datiert „Torre del Lago 9 Settembre 1894“. Erschienen in: „Armi ed arte. Rivista militare, letteraria e sportiva“, Sondernummer mit dem Titel *Ricordo della consegna della bandiera alla Corazzata „Re Umberto“*, Montorfano, Genua, September 1894, nicht paginiert [S. 14–15].

E.2: Weiterer Druck, mit einem einleitenden Text von Roberto Iovino, in: *Musicaaa!* 1995/1, S. 13.

E.a: Ausgabe von Marco Sollini, S. 4–5 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Ausgabe von Michael Kaye, S. 4–5 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

D.1: Faksimile von **E.1** in: Roberto Iovino und Ines Aliprandi, *I palcoscenici della lirica. Dall'impresariato all'ente lirico. Il nuovo Carlo Felice*, Sagep, Genua 1992, S. 171.

II. Zur Edition

Basierend auf **E.1**. **E.1** vermerkt Ende T. 16 „Fine“ und Ende T. 32 „D. C. al Fine“. Die Edition schreibt die Wiederholung aus.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 75

N. 8 Scossa elettrica. Marcetta brillante SC 72

I. Die Quellen

Drei Autographe sind bekannt, in zwei verschiedenen Tonarten:

B.a: I-TLp

Autograph von *Scossa elettrica* in Es-Dur.

1 Blatt (4 Seiten) mit 12 Notensystemen pro Seite, nicht paginiert. Auf den Seiten [1v], [2r] und [2v] jeweils drei Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst.

Auf Seite [1r] über den Noten der autographe Titel „Scossa Elettrica I Marcetta brillante“; oben rechts „GPuccini“.

Das Stück verteilt sich wie folgt über die vier Seiten: T. 1–29, T. 30–46, T. 47–68, T. 69–80; nach T. 80 die Angabe „da capo“ (= Wiederholung der Takte 1–21).

B.a repräsentiert einen Stand der Komposition, der zeitlich vor **B.1** liegt, mit vielen Korrekturen, Streichungen und Änderungen von Passagen, die in **B.1** sauber wiedergegeben sind. Im Vergleich zu **B.1** fehlt außerdem eine beträchtliche Anzahl von Phrasierungsbögen, Artikulations- und Dynamikzeichen sowie Crescendo-Gabeln. Das Blatt ist der Länge nach gefaltet.

B.1: früher in der Sammlung Bergonzi, Parma

Autograph von *Scossa elettrica* in Es-Dur.

1 Bogen (4 Seiten) mit 12 Notensystemen pro Seite, unpaginiert. Auf S. [2r] sind je drei Notensysteme zu einer Akkolade zusammengefasst.

S. [1r] mit Titel „Scossa Elettrica I Marcetta brillante“; rechts oben die Signatur „GPuccini“.

S. [2v] steht nach den einzigen beiden mit Noten beschriebenen Akkoladen folgender Text:

„Caro Ciospo I Eccoti la porcherietta I uso Torre del Lago – I che i Telegrafisti al suono I di questa marcetta arrivino I presto alla pensione I ciao a presto I tuo aff I GPuccini“ (Lieber Ciospo, hier ist ein kleines Stück Unrat im Stil der Musik von Torre del Lago – mögen die Telegraphisten zum Klang dieses Marsches bald in den Ruhestand gehen, bis bald, ganz dein GPuccini); gefolgt von der Datierung „marzo 1895“.

Bei dem Adressaten „Ciospo“ des nachgestellten Textes handelt es sich um Puccinis langjährigen Freund Luigi Pieri, der als Angestellter in einem Mailänder Postamt möglicherweise als Vermittler zwischen dem Komponisten und dem „Comitato dei Telegrafisti“ diente.

Die Unterstreichung des Titels auf S. [1r], die Datierung am Schluss des Stückes sowie einige dynamische Angaben im Notentext sind mit blauem Bleistift geschrieben. Das Stück verteilt sich wie folgt auf die 4 Seiten: T. 1–27, T. 28–54, T. 55–71, T. 72–80; nach T. 80 Angabe „da capo“ (= Wiederholung von T. 1–21).

Wie aus dem begleitenden Vermerk Puccinis hervorgeht, handelt es sich bei **B.1** um das Kompositionsmanuskript, das zur Erstellung der Ausgabe **E.1** verwendet wurde. Es enthält jedoch eine ganze

Reihe von Korrekturen, Streichungen und Überarbeitungen, von denen keine die bereits in **B.a** geänderten Passagen betreffen. Der zusammengelegte Bogen wurde längs und quer gefaltet. In den Faltrillen ist die Lesbarkeit teils deutlich beeinträchtigt. Die Lesbarkeit wird ebenfalls durch eine starke Verschmutzung erschwert. So lässt sich beispielsweise nicht immer mit Sicherheit sagen, ob vorhandene Punkte als Staccatopunkte zu lesen sind.

Die Stimmen sind in den Notensystemen manchmal anders verteilt als in **B.a**.

B.2: GB-TWmacnutt

Autograph von *Scossa elettrica* in E-Dur.

1 Blatt (2 Seiten) mit 14 Notensystemen pro Seite, die Stimme der rechten Hand in schwarzer Tinte geschrieben, die Stimme der linken Hand und hinzugefügte Stimmen überwiegend in rot. Über dem Beginn der Noten in einer anderen Handschrift, „Scossa elettrica G. Puccini“. Auf der Rückseite sind, auf dem Kopf stehend, die Incipits von zwei verschiedenen Melodien im Walzertakt notiert, jeweils in G-Dur und d-Moll.⁴

E.1: Erstausgabe zur Ehrung von Alessandro Volta seitens der italienischen Telegraphisten, anlässlich des hundertsten Jahrestages der Entdeckung der sogenannten „Volta'schen Säule“, der ersten funktionierenden elektrischen Batterie. Titel: *Scossa elettrica. Marcetta brillante per pianoforte di Giacomo Puccini. Proprietà del Comitato dei Telegrafisti per le onoranze a Volta*, Ricordi, Mailand [o. J.]. Ausgabe mit einem Supplement für „I Telegrafisti a Volta, Numero unico“, Tipografia Pietro Cairoli, Como 1899.

E.1 wurde auf der Grundlage von **B.1** erstellt, enthält jedoch in mindestens einem Fall eine Lesart, die nur in **B.a** zu finden ist (siehe Einzelanmerkungen, S. 77, Anmerkung zu T. 77–79).

E.1a: Reprint von **E.1** in: *Voltiana* n. 6, Como 1927.

E.a: Ausgabe von Marco Sollini, S. 6–9 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Ausgabe von Michael Kaye, S. 6–9 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

D.a: Farbfaksimile der Seiten [1r] und [2v] von **B.1** in: *Vissi d'arte, vissi d'amore. Puccini: vita, immagini, ritratti*, Testi di Gustavo Marchesi, Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati, Grafiche STEP, Parma 2003, S. 92.

D.1: Faksimile von **E.1** in: Mario Morini, „Un omaggio di Puccini a Volta“, *Rassegna musicale Curci* 32, 1979, S. 24.

II. Zur Edition

Die Edition basiert auf **B.1**, verglichen mit **B.a** und **E.1**.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 76f.

⁴ Die Incipits sind wiedergegeben in: Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, Oxford University Press, New York / Oxford 1987, S. XVI.

Nr. 9 Torre del Lago

I. Die Quelle

B.a: I-Gluzzatto

Autograph. 1 Blatt (4 Seiten), jede Seite mit 12 Notensystemen, S. 1r mit einem zusätzlich handgezogenen 13. Notensystem. Titel über den Noten: „Torre del Lago“, daneben am rechten Rand Unterschrift „Giacomo Puccini“.

An den Rändern von S. 1v–2v befinden sich autographe Zeichnungen (Karikaturen), unten auf S. 1v–2r mit sich überlappenden dicken Strichen unkenntlich gemachte Schrift. Unten auf S. 2r blieb unter einer derartigen Streichung die Unterschrift „GiacomoP“ erhalten.

Auf S. 2v rechts unter der letzten Akkolade mit Notentext die Unterschrift „GPuccini“, darunter die Zeilen „Giacomo Puccini I che uno lo prenda l e l'altro lo strini“⁵ (Giacomo Puccini, möge der eine ihn annehmen und der andere ihn verbrennen) und die Datierung „Torre del Lago l 1904“ (s. Abbildung 6, S. XXXIII).⁶

Es handelt sich bei **B.a** um das Kompositionsautograph, mit zahlreichen Korrekturen.

II. Zur Edition

Basierend auf **B.a**. 40 Takte Notentext, der sich wie folgt auf die Seiten verteilt: T. 1–10 auf S. 1r (am Anfang der dritten Akkolade T. 7, durchgestrichen und in der Akkolade darunter neu geschrieben, gefolgt von den Takten 8–9; in der untersten Akkolade dann ein durchgestrichener Takt, anschließend T. 10), T. 11–19 auf S. 1v (T. 18 durchgestrichen und neu geschrieben), T. 20–30 auf S. 2r, T. 31–40 auf S. 2v.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 77

Nr. 10 Piccolo tango SC 80

I. Die Quelle

Ein Autograph ist nicht bekannt.

E.1: Erstdruck, 2 Seiten

Piccolo Tango (A Little Tango) for Piano Solo by G. Puccini, Edward B. Marks Music Corporation, RCA Building, Radio City, New York 1942, Plattennummer 11781.

⁵ Die Verse greifen teilweise die Widmung auf einem Fotoporträt auf, das der Komponist am 27. Oktober 1894 an seine Schwester Ramelde Puccini schickte: „addio dolce sirocchia l si questa è la capocchia l di Giacomo Puccini l che uno lo tienghi l e l'altro lo strini“ (auf Wiedersehen, süßes Schwesterchen, ja, das ist der Kopf von Giacomo Puccini, möge der eine ihn behalten und der andere ihn verbrennen). Siehe *Giacomo Puccini. Epistolario*, I: 1877–1896, hrsg. von Gabriella Biagi Ravenni und Dieter Schickling, Olschki, Florenz 2015, Nr. 485, S. 353.

⁶ Diese Seite ist als Faksimile enthalten in: *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, hrsg. von Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei und Umberto Sereni, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2018, S. 372.

E.a: Ausgabe von Marco Sollini, S. 12–13 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Ausgabe von Michael Kaye, S. 10–11 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II. Zur Edition

Basierend auf **E.1**; 64 Takte Notentext (28 Takte auf der ersten Seite, 36 Takte auf der zweiten Seite).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 78

Nr. 11 Foglio d'album SC 81

I. Die Quelle

Ein Autograph ist nicht bekannt.

E.1: Erstdruck, 2 Seiten

Foglio d'album (Album Leaf), Edward B. Marks Music Corporation, RCA Building, Radio City, New York 1942, Plattennummer 11782.

E.a: Reprint von **E.1**, Edizioni Curci, Milan

E.b: Ausgabe von Marco Sollini, S. 10–11 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.c: Ausgabe von Michael Kaye, S. 12–13 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II. Zur Edition

Basierend auf **E.1**; 37 Takte Notentext (19 Takte auf der ersten Seite, 18 Takte auf der zweiten Seite).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 78

Nr. 12 Calmo e molto lento SC 86

I. Die Quelle

Das Autograph wurde bei einem Brand 1917 im Archiv der Associazione della Stampa Subalpina, Turin, zerstört.

D.1: Faksimile des Autographs, veröffentlicht in einem Sonderheft, erschienen anlässlich der Aufführung von *La Bohème* in Turin, Associazione della Stampa Subalpina, Turin 1916.

1 Seite mit 12 Notensystemen. Am Ende mit Unterschrift und Datierung: „Giacomo Puccini. l Torre del Lago. nov. [1]916“. Da das Autograph keinerlei Korrekturen aufweist, scheint es sich um eine autographe Abschrift vom Kompositionsautograph zu handeln.

Puccini hat das Autograph folgendem (bei dem Brand von 1917 ebenfalls vernichteten) Brief an die Associazione della Stampa Subalpina vom 19. November 1916 beigelegt:

„Sono lieto I che siasi combinata La Boheme I per uno scopo così benefico. I Auguro che le mie vecchie I note possano ancora chiar- I mar gente per dare il I contributo desiderato! I Con Mugnone e con artisti I degni l'esecuzione sarà I di prim'ordine. I Le mando quattro battute I per il numero unico I Con i migliori saluti I mi creda dev I Giacomo Puccini“.

(Ich freue mich, dass La Boheme mit einem so wohltätigen Zweck verbunden worden ist. Ich hoffe, meine alten Noten können noch Menschen dazu bewegen, den gewünschten Beitrag zu leisten! Mit Mugnone und würdigen Künstlern wird es eine erstklassige Aufführung geben. Ich schicke Ihnen einige Takte für das Sonderheft. Mit meinen besten Grüßen, Giacomo Puccini)

D.2: Abschrift von **D.1**, nicht von Puccinis Hand, in Giorgio Magri, *Puccini e Torino*, Piazza, Turin 1983, S. 85.

E.a: Ausgabe von Marco Sollini, S. 14 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Ausgabe von Michael Kaye, S. 14 (s. oben unter Nr. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II. Zur Edition

Basierend auf **D.1**; 16 Takte Notentext.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 78

Critical Report

Sigla of libraries and collections:

GB-TWmacnutt	Tunbridge Wells/Sussex, private collection of Richard Macnutt
I-Li	Lucca, Istituto musicale "L. Boccherini"
I-TLp	Torre del Lago, Archive Puccini
I-Gluzzatto	Genoa, private collection of Lucio and Paola Luzzatto

Number in the catalog of works, if assigned:

SC	Dieter Schickling, <i>Giacomo Puccini. Catalogue of the Works</i> , Bärenreiter, Kassel 2003 (= <i>Schickling, Catalogue</i>)
----	--

According to the codification applied in SC, sources are designated with **B** for autographs, with **D** for facsimiles and with **E** for printed editions. The numbers after the letter (e.g. **B.1**, **B.2**, etc.) indicate the individual sources in the order of SC classification. Autograph sources of compositions not included in SC are designated by letters only, without numbers.

Preliminary Remarks

This edition observes the following criteria:

- 1) Corrections and earlier readings of the composer are indicated only by way of exception.
- 2) Dynamics and performance marks are adjusted to current usage (for example "rall." instead of "Rallentando/Rall^{do}", "cresc." instead of "cres," „dim." instead of "deces").
- 3) Unnecessary cautionary accidentals are tacitly eliminated and missing cautionary accidentals regarded as necessary are added without comment.

In general, adjustments to the current editorial practice have been made without comment, likewise, the unification of the notation in accordance with the current musical graphic. The distribution of the voices on the two staves was sometimes changed without notification in the Critical Report for the sake of better readability. Editorial additions, however, are distinguished graphically: sections of the pieces that may have been lost as well as missing notes and rests are added in smaller characters; inserted slurs and crescendo/decrescendo forks are marked by dotted lines; added staccato dots, tenuto marks and indications concerning the pedal by round brackets, tempo indications by square brackets.

Added accidentals are set in normal print if the context leaves no doubt; in these cases, however, their addition – if they are not mere cautionary accidentals – is indicated in the Critical Notes of the Critical Report. Only added accidentals in ambiguous cases are set in smaller characters.

The Critical Notes as a rule mention only editorial interventions that has not been indicated in the score diacritically. They are indicated by measure number, hand (right [md] or left [ms]), and number of the symbol in the measure (notes as well as appoggiaturas and rests). For those pieces whose edition is based on only one source, the corresponding Critical Notes always refer to this source without citing the source siglum in question.

No. 1 Pezzo in Sol maggiore

I. The Source

B.a: I-TLp, shelf mark *Fascicolo 126, n. 16*.

Autograph. Sheet in oblong format (2 pages) with 10 staves per page. Without title, pagination, date and signature (see illustrations 1–2, p. XXVII).

The autograph does not contain any corrections, so that it can be assumed to be an autograph copy of the composition manuscript.

II. The Edition

Based on **B.a**; 31 measures of music (20 measures on the recto, 11 measures on the verso).

III. Critical Notes

The subtitle, added in this edition, refers to Amina's Cavatina "Sovra il sen la man mi posa," included in No. 2, Recitative and Cavatina, of Act I of Vincenzo Bellini's *Sonnambula*. In his piano piece, Puccini only takes up the first part of the Cavatina¹ and makes a number of changes: He transposes the key from A flat major to G major. In mm. 1–9 of his arrangement he simplifies the orchestral accompaniment and in mm. 10–16.1 he reduces the accompanying parts performed in the original by Teresa, choir and orchestra. Mm. 20–21 reproduce a passage in the original, which consists of only one measure. Puccini offers a lengthened version of the crown, so to speak, which in the original is placed above the rest before the reprise of the opening theme (a kind of "measured" realization of Bellini's notation). From mm. 25 (beat 3) to 29.1 Puccini does not directly follow the original, where Amina ornaments the theme with bel canto coloratura, but repeats mm. 5 (beat 3) to 9.1 of his arrangement. In the last three measures, he then leaves the original for the conclusion of the piece.

¹ It is precisely the section from the 5th measure after guide number 23 to the measure with the guide number 25; see Vincenzo Bellini, *La sonnambula*, score, Ricordi, Milan, P.R. 1394, reprint 2006.

No. 2 Otto pezzi per pianoforte

No. 3 Sei pezzi per pianoforte e Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci

I. The Sources

B.a: I-TLp, shelf mark *Fascicolo 61, ms. 167*

Autograph, in oblong format, 1 single sheet and 4 bound leaves. Altogether 18 pages, the last one blank, each with 10 staves, later paginated by another hand (only odd pages) "1–17". The pieces are written in consecutive order, without numbering.

Otto pezzi per pianoforte

1: p. 1; **2:** pp. 1–2; **3:** p. 2; **4:** pp. 2–3; **5:** pp. 3–4; **6:** pp. 4–5; **7:** pp. 5–6; **8:** p. 6, at the end with the remark "finis".

Double bar lines are used as closing bar lines, which either have an additional further repeat sign in the direction of the new piece (1, 5, 6, 7 and 8) or not (see illustration 3, p. XXIX).

Sei pezzi per pianoforte e Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci

1: pp. 6–7; **2:** p. 7; **3:** pp. 7–9; **4:** pp. 9–10; **5:** p. 10; **6:** pp. 10–11. The double bar lines (also in the function of end bar lines) show two additional short parallel pairs of strokes above and below the double bar line; basically they are provided with two repeat signs, one backwards and one forwards. Between the pieces there are wavy lines that connect the closing bar line of the preceding piece with the clefs at the beginning of the next piece. They may be understood as invitation not to interrupt the execution.

Piece 6 is followed by a piece with the title "Sinfonia del nuovo Figaro del M° Ricci l Ridotta per Pianoforte Da Angelo Di Giulio." The *Sinfonia* is divided into "Allegro vivace" (p. 11; at the end of the page the indication "Segue Larghetto"), "Larghetto" (pp. 12–13), "Allegro Deciso" (pp. 13–14), "Allegro" (pp. 15–16), and "Allegro Deciso" (pp. 16–17). The latter is not written out, but consists of a repetition of mm. 61–87, demanded by the instruction "Da capo all'Allegro l Deciso fino a [signum] l poi segue", followed by the ending from m. 203.

At the end a squiggle, readable as a stylization of the monogram "GP", and the indication "Fine". In the last two blank staves at the end of the page is written "Gli empi il circondano l Preghiera nell'Opera il Diluvio Universale di Donizzetti [sic!]" (The godless surround him. Prayer in Donizzetti's opera *Il Diluvio Universale*), followed by 5 blank pages (see illustration 4, p. XXIX).

Puccini's transcription is the only known source of Angelo Di Giulio's piano reduction of the *Nuovo Figaro* Sinfonia by Luigi Ricci.

The manuscript contains only very few corrections, so it can be assumed to be the autograph copy of the two series of pieces.

II. The Edition

Based on **B.a**. It can be assumed that the pieces of each of the two series are to be played one after the other without interruption. In the case of the *Sei pezzi*, this is probably indicated by wavy lines between the pieces (see above, *I. The Sources*), but can also be assumed for the *Otto pezzi*. To make this clear, in this edition the indication "(continua)" has been inserted in each case at the end of the pieces of both series.

III. Critical Notes

No. 2 Otto pezzi per pianoforte

1. in Fa maggiore

No critical notes.

2. in Fa maggiore

3	md 1–2	With a slur.
8–18	md	In keeping with the character of the music, articulation has been added here to a somewhat greater extent as a suggestion. The parallel measures 8.3–10 and 14.8–16 have been aligned in this respect; in mm. 11–12 and 17–18, the preceding articulation pattern has been taken up in each case. In mm. 9.5–8 and 14.7–10, all 4 eighth notes in B.1 are beamed together in each case.

3. in Fa maggiore

16		Volta brackets added by the editor.
27	md 2–3	Slur 2–4.
32–47		Not notated; after m. 31 note "Da : Capo".

4. in Si bemolle maggiore

2	ms 1–2	Sign above the notes not clear; it was interpreted here as a slur. It could also be read as decrescendo fork, but this would be singular.
3	md 2–7	Without triplet figures.
11	md 2	Eights note instead of dotted eighths note.

5. in Si bemolle maggiore

3	md 3	Without the preceding treble clef.
13	md 3–7	Slur (possibly due to limited space) only from 4.
19	md 3–7	Slur only from 4.
21	md 3–8	Slur only from 5.

6. in Si bemolle maggiore

17f., 22, 25f., 29f.	md 1–4	Only 1–3 beamed together, 4 notated as separate eighth note in each case; standardized in the edition according to mm. 2, 3 etc.
30	ms 2	Without natural.
41	md 1	Note with two stems.

7. in Si bemolle maggiore

All triplet and sextuplet figures were added by the editor. Puccini does not indicate a tempo, but the rhythmic articulation suggests an Adagio.

1		Time signature originally 2/4, erased by smearing.
6	md 9	Without accidental ♭.
9	md 13	Without accidental ♭.
12	md 1	The inverted mordent is not noted right after the mordent, but below it.
13	md 1–2, 7–8, 13–14	Signs above the notes not clear; they were interpreted here as slurs. They could also be read as decrescendo forks, but this would be singular.
18	md 1–2	Dotted quarter note and quarter note instead of quarter note and eighth note.
18	ms 4	Quarter note instead of eighth note.

8. in Mi bemolle maggiore

1	md 2	Eighth-note appoggiatura instead of sixteenth-note appoggiatura.
2	md 2	Quarter-note appoggiatura instead of sixteenth-note appoggiatura.
6	md 2	Eighth-note appoggiatura instead of sixteenth-note appoggiatura.

No. 3 Sei pezzi per pianoforte e Sinfonia del «Nuovo Figaro» del maestro Ricci

1. in Do minore

No critical notes.

2. in Do maggiore

8	ms 4	Unclear whether additionally with an <i>E</i> ; but cf. the parallel passage m. 16.
11	md 1	Accidental \sharp to a^1 instead to $f\sharp^1$.
14	md 3	Accidental \sharp to a^1 instead to $f\sharp^1$.
15	md	Upper voice 4–5 without slur; added in the edition by analogy with m. 7.
16	md 1–2	Without quarter-note rest; there is a dot relatively far from the preceding half-note, of which it is not entirely clear whether it is a prolongation dot or rather a half-note rest (accidentally for a quarter-note rest) or even just an inkblot; in the edition aligned with m. 8.

3. in Do maggiore

2	md 3–4	With a slur.
26	md 3–4	$b^2 - c^3$; but cf. m. 22.
15b–49		Between two double bar lines with double repeat signs (see the source description). In view of its length, the edition refrains from repeating this part. This also safeguards the tripartition of the form, composed of theme exposition (mm. 1–16.2, with refrain), episode of diversion (mm. 16.3–33.1) and theme resumption (mm. 33.2–49).
33	ms	Bass clef missing.
34	ms 1	g^0/c^1 , but cf. mm. 1, 9, 18, 42.

4. in Do maggiore

6	md 2	Without accidental \sharp ; but compare the parallel passage m. 30.
6	ms 2	Upper voice: f^0/g^0 instead of g^0/a^0 ; but cf. the parallel passage m. 2.
7	ms 2	<i>F/A</i> ; harmonically inconsistent with md 3, therefore replaced in the edition by <i>D</i> (and quarter-note rest) as in the corresponding m. 31.
10	md/ms 2	Two quarter-note rests instead of one.
10, 11	md 1	Appoggiatura in each case <i>e</i> instead of <i>g</i> .
14	md 3	Accidental \sharp to e^1 instead to $c\sharp^1$.
19, 20	md 3 resp. 2	Accidental \sharp to e^1 instead to $f\sharp^1$ in each case.
20	ms 2	c^0 instead of <i>B</i> .
21, 22	md 2 resp. 1	Accidental \sharp to e^1 instead to $c\sharp^1$ in each case.
34	md/ms 2	Two quarter-note rests instead of one.

5. in Do maggiore

3	md 1–6	All eighth notes beamed together, but see the eighth notes in the other measures.
---	--------	---

6. in Re maggiore

6	md	The second note of the lower voice (eighth note d^2) is notated an eighth note too late, i. e. only below the fourth eighth of the measure; see also the preceding measure.
10	md 7	The turn is notated after the last note.
13	md 1	Accidental \sharp to b^1 instead to $g\sharp^1$.
17	md 1	Both appoggiaturas inaccurately notated, the upper readable as e^2 and the lower as e^1 .

Sinfonia del “Nuovo Figaro” del maestro Ricci

Reproduced in the appendix of this edition, pp. 45–54.
All triplet figures were added by the editor.

9	md 2	Without arpeggio.
26	ms	Second half of the measure: quarter-note chord without sixteenth-note abbreviation, this also applies to mm. 27–29, since notated as repetitions. The edition changes in analogy to mm. 22–25 and 30–32.
26–32	ms 1	First sixteenth notated separately in each case; in the edition aligned with mm. 22–25.
30	md 1	Dotted sixteenth note instead of dotted eighth note.
35	md 1–16	Sixteenth notes instead of thirty-second notes.
36	md 2–5	Slur only 2–4.
41	ms 7–12	e^b^1 instead of d^1 .
42	md 7	Upper octave without accidental \flat .
42	ms	Blank measure; addition by the editor, based on the manuscript copy of the <i>Nuovo Figaro</i> by Luigi Ricci preserved in the Library of the Conservatorio “G. Verdi” in Milan (<i>Part. Tr. Ms. 346</i>). Without time signature.
43	md/ms	Sixteenth-note triplets instead of eighth-note triplets (only the first triplet in each case notated, followed by a repeat sign).
43, 49	ms 1–6	Lower octave notated as <i>G</i> (only mm. 45.1 and 47.1–3 are written out in full, the rest is indicated by repeat signs).
45–47	ms	Blank measures; addition by the editor, in accordance with mm. 9–11.
51–53	ms	pp only at the end of the measure.
80 (195)		Accidental \ast instead of \sharp in each case.
82 (197),	md 4	
84 (199)		
82 (197),	md 8, 11	Without accidental \flat in each case.
84 (199)		
83 (198)	md 3	Accidental \ast instead of \sharp in each case.
85 (200),	md 5, 7	Originally $c\sharp^0$, deleted and replaced by <i>A</i> (in m. 85 [200] 1–2 and 5–6 written out in full, 3–4 and 7–8 indicated by repeat signs; in m. 86 [201] no notes at all, only a repeat sign).
86 (201)		Accidental \ast instead of \sharp .
100	md/ms 8	g^2 instead of $g\sharp^2$ (i. e. accidental \sharp m. 106.1 is missing).
106	md 1, 4–6	
122–123	ms	In m. 122.1–2 eighth notes $e^0 - g\sharp^0/b^0$ instead of $f\sharp^0 - a^0/c\sharp^1$, deleted but not replaced with the correct notes, in m. 122.3–4 and 123 only repetition signs. In the edition corrected according to the parallel passage mm. 118–119.
124	ms 1–2	Originally $a^0 - c^1/e^1$, overwritten with the current version; no traces of erasure.
139, 147	md 2	Accidental \ast instead of \sharp in each case.

159	md 1	Accidental \sharp instead of $\#$ (3, 5, 7 are notated as repeats).
159, 161	ms 1–8	Each notated as an abbreviation, with eighth-note beaming instead of sixteenth-note beaming.
160	ms 2–3	Eighth notes instead of sixteenth notes.
164–167	md 1–8	Each notated as an abbreviation (in m. 167 only repeat sign), with eighth-note beaming instead of sixteenth-note beaming.
168	md 2	Without accidental \sharp ; but see ms.
176–202		Not written out; instead, instruction to repeat mm. 61–87: “Da capo all’Allegro I deciso fino a [segno in m. 88] I poi segue” (see the corresponding critical notes above).
221, 223	ms 1–8	Each notated as an abbreviation, with eighth-note beaming instead of sixteenth-note beaming.
230	ms 3–4	B.a: d^0 instead of $d\sharp^0$ (i. e. accidental \sharp m. 230.3 is missing).
237	md 1–2	Chord consisting of two eighth notes instead of dotted eighth note and sixteenth note.
246	ms 2	Eighth-note chord instead of sixteenth-note chord.

No. 4 Fuga in Do maggiore

I. The Source

B.a: I-TLp, shelf mark *Fascicolo 126, n. 5*

Autograph. 1 leave in oblong format (4 pages) with 10 staves per page. P. 1r: Title page, top right page number “5”, in the middle of the page “Fuga”. In the top stave there is a single-voice fragment in B-flat major in soprano clef and 2/4 time; in the second stave there is an isolated half note, and in the following stave three half notes, two of which have been erased by smearing. On the right, between the two lowest staves, one or two words, cancelled with dense, circular strokes. The *Fuga* is notated on pp. 1v–2v.

The autograph contains almost no corrections, so that it can be assumed to be an autograph copy of the composition manuscript.

II. The Edition

Based on **B.a**; 90 measures of music (40 measures on p. 1v, 44 measures on p. 2r, 6 measures on p. 2v).

No critical notes.

No. 5 Adagio in La maggiore SC 31

I. The Sources

B.1: I-Li, shelf mark *N.IV.14*

Autograph. 1 sheet in oblong format (2 pages) with 10 staves per page. The first measure headed “Adagio”. On the verso two sketches in one system each (only the top system described). Vertical inscription “Dolce Voluttà” (Sweet Voluptuousness) in another hand in pencil.

E.a: *Giacomo Puccini, L’opera completa per pianoforte*, a cura di Marco Sollini, Boccaccini & Spada Editori, Pavona di Albano Laziale-Roma, 2000, pp. 2–3.

E.b: *Works for Piano by Giacomo Puccini (1858–1924)*, edited and annotated by Michael Kaye, Master Music Publications, Boca Raton, Florida, 2004, pp. 2–3.

II. The Edition

Based on **B.1**; 23 measures of music (21 measures on p. 1r, 2 measures on p. 1v).

III. Critical Notes

1	md 2	<i>p</i> for the upper voice notated below the dotted quarter note a^7 of the lower voice.
5	ms 1	Quarter notes (= without augmentation dots).
10	md	Upper slur begins as early as m. 9.8.
12	ms 1	Quarter note of the upper voice without augmentation dot.
13	ms	Seventh note of the upper voice only with a single stem downwards.
16	md/ms 5	The only accidental in this measure is the natural before G, ms 1. The harmonic progression in the second half of the measure thus remains questionable: first E major, thus $g\sharp$ (md/ms 5), then A major dominant seventh chord, thus g (ms 6), or does g already apply starting md/ms 5? In principle, both would be harmonically conceivable. A comparison with <i>Le Villi</i> , where Puccini reused a part of the music of this <i>Adagio</i> for pianoforte (in another key and simplifying the chromaticism), shows that the passage corresponding to m. 16, md/ms 5 of the <i>Adagio</i> is in accordance with the second of the mentioned readings (g instead of $g\sharp$). From this results the corresponding reading suggested by the edition.
17	md/ms	<i>pp</i> is not noted until the end of the measure.
17	ms	3–4 of the upper voice with a tie; presumably the natural was inserted afterwards during a correction.
21	md/ms	“decresc.” written beyond the end of the line (= end of the page).
21	ms	5–8 of the upper voice (= the four sixteenth notes) with a slur.

No. 6 Valzer in La bemolle maggiore

I. The Source

B.a: Private collection

Unsigned handwritten draft consisting of 16 sheets (32 pages of probably 36 total), paginated (see below). The 4 staves per page were freely drawn by hand, 2 systems per page.

On the first page (see illustration 5, p. XXXI), at the top in the middle in dark ink "Entrata", on the right note [in slightly darker ink, possibly redrawn?]: "Bozza del mio Valzer l [very faded]: fatta dal maestro l Petri. Febbraio 86" (Draft of my waltz, made by Maestro Petri. February 86). In the first line ("Bozza del") are included the abbreviation "G P" (Giacomo Puccini) and the page number "1", written in the same ink as "Entrata". The different ink intensity may indicate that name abbreviation and page number have been added at a later time.

The pages are numbered from 1 to 33, with various discrepancies between page order and numbering (in the following enumeration, the sheets are separated by semicolons; the bracketing of page numbers reflects the notation in the autograph score):

1, 2; (3), (4); (5), (6); (7), (8); (9), (10); (11), (10[bis]) [with opposite second pagination on the right side by another hand "(12)"]; (11[bis]), (12); (13), (14) [with opposite second pagination on the right side by another hand, corrected: "16 44"]; (17), [without pagination: 18]; [without pagination: 19], (20); (25) [with opposite second pagination on the left side by another hand: "23"], (26); (27), (28); (29), (30); (31), (32); (33), [without pagination: 34]; [without pagination: 35], [without pagination: 36].

Pages 21–24, which contain the second half of the first part and the entire second part of Waltz n. 4, have been lost.

The notes are written mostly in black ink with frequent use of abbreviations and internal references; p. 14, [18], [19], [35, lower system], and [36] are written in blue ink. Corrections were made primarily in black ink, occasionally in blue ink (to be found from p. 4), and with a light pencil (to be found from p. 12); strike-throughs were made in black ink and red pencil. There are successive rewritings of entire sections of the Waltzes n. 2 and n. 3, even without erasing the previous drafts.

The measures are distributed among the pages of the manuscript as follows:²

- p. 1 "Entrata": 1st measure deleted (= m. 3 md)³; 6 measures (**mm. 1–6 of this edition**)⁴
- p. 2 8 mm. (**mm. 7–14**)
- p. 3 9 mm. (**mm. 15–23**)
- p. 4 12 mm., headed "2.^a Parte del N° 2." (**mm. 85/2–96**); at the end reference mark "X" in red pencil and note "segue"

² The counting of measures below volta brackets is done by adding "/1" (= measure[s] below volta bracket 1) resp. "/2" (= measure[s] below volta bracket 2) to the relevant measure number, e.g. "85/1" resp. "85/2" or "100/1, 101/1" resp. "100/2, 101/2."

³ The attempt to identify deleted measures serves only to clarify Puccini's working method. The identified measures may be identical to the named measures of the edition, but often also deviate from them in detail.

⁴ Those measures that are not deleted in the autograph and have been taken over in our edition are indicated here and in the following in bold type.

- p. 5 14 mm., headed "N° 1" (**mm. 24–37**)
- p. 6 3 deleted measures (= mm. 38/39 with volta bracket and indication "1.^a volta", a blank measure with volta bracket and indication "2^{da} volta"); two final measures with repetition sign and indication "Fine" (**mm. 38–39**); 3 measures (**mm. 40–42**)
- p. 7 10 mm. (**mm. 43–52**)
- p. 8 3 final measures (**mm. 53–55**) with repetition sign and indication "D. C. al Fine" (the edition writes out the repetition as **mm. 56–71**); then 7 incomplete measures, headed "N° 2" (identifiable mm. 72–76 with other continuation)
- p. 9 12 mm., headed "N° 2" (**mm. 72–83**)
- p. 10 10 mm., deleted in red pencil (first measure not identifiable, then a measure with melodic hints similar to m. 117/2, then two measures below volta bracket with the indication "1^a volta": an unidentifiable measure in E minor, then m. 85/1; the following measure below a second volta bracket with the indication "2^a volta": repetition of the measure in E minor; then 5 further measures, identifiable as mm. 85/2–89)
- p. 11 13 mm., deleted in red pencil (at first three measures with blank upper staff, in the lower staff accompanying figures, similar, but not identical to mm. 94–96 ms; then mm. 93–99; afterwards, below volta bracket with the indication "1^a volta": mm. 100/1 and 101/1; below a second volta bracket with the indication "alla 2^a volta": m. 101/2, followed by a double bar line)
- p. 10[bis] 10 mm., headed "N° 3", the measures are deleted in red pencil (the first 8 measures can be identified as mm. 102–109, the remaining two measures deviate more significantly from the later version)
- p. 11[bis] 2 mm. (**mm. 84–85/1**); then 7 mm., deleted in black ink, headed "Vedasi dopo l'Introduzione" (underneath a version of m. 85/2 below a volta bracket with the indication "2^a volta", followed by a double bar line; after a repetition sign a version of mm. 86–91)
- p. 12 5 mm., deleted in black ink (mm. 92–93, followed by three blank measures, which, however, are indicated by figures above them as a repetition of measures 86–88); then 4 mm., preceded by reference sign "X" in red pencil (see p. 4; **mm. 97–100/1**); afterwards 2 mm., deleted in black ink (the first of these measures [m. 101/1], together with the preceding m. 100/1, below a volta bracket added with light pen, indicated "1^a volta"; the second of these measures [m. 101/2], following after a double bar line, also below a volta bracket added in light pencil, indicated "2^a volta")
- p. 13 2 mm., deleted in black ink (below a volta bracket with the indication "2^a volta": mm. 100/2 and 101/2, concluded with a double bar line); afterwards 3 mm. (**mm. 101/1, 100/2 and 101/2**), concluded with a double bar line
- p. 14 8 mm. (former version of Waltz n. 3: mm. 118 to 121; afterwards two unidentifiable measures; then mm. 116/2 and 117/2, both together below a volta bracket with the corrected indication "1^a volta")

- p. 17 6 mm. in the upper system, deleted in red pencil (former version of Waltz n. 3, mm. 110–115); in the following system the beginning of the latest version of n. 3, with heading “N° 3”, 7 mm. in black ink, with corrections in blue ink and light pencil (**mm. 102–108**)
- p. [18] 13 mm. in blue ink (**mm. 109–119**)
- p. [19] 15 mm. in blue ink (**mm. 120–132/1, 133/1, 132/2**)
- p. 20 9 mm., headed “N. 4” (**mm. 133/2–141**)
- p. 25 below heading “Coda” 4 deleted measures and a fragment of a measure (mm. 206–210); at the beginning of the second system again heading “Coda” and 5 measures (**mm. 165–169**)
- p. 26 18 mm. (**mm. 170–187**) in 3 systems, the 3rd of which is added at the bottom of the page, followed by the indication “attacca al #” (see p. 27)
- p. 27 10 deleted mm. (8 measures coincide with mm. 180 to 187, afterwards 2 final measures, concluded with a double bar line); below the deleted double bar line: sign “#”, then 4 more measures (**mm. 188–191**)
- p. 28 14 mm. (**mm. 192–205**)
- p. 29 15 mm., the third to last of which is deleted (m. 218 with a dotted half note as the final measure of the phrase) (**mm. 206–219**)
- p. 30 in the first system no notes, but the remark instead: “Si ripeta la 2^a parte I del N° 1 coll’avvertenza I d’omettere (la 2.^a volta[]) I le due ultime misure I ed attaccare subito qui abbasso” (Repeat the 2nd part of n. 1 with the restriction that (the 2nd time) the last two bars are omitted and that you continue right here below) (**mm. 220–233**); in the second system 6 mm. (**mm. 234–239**)
- p. 31 14 mm. (**mm. 240–253**)
- p. 32 13 mm. (**mm. 254–266**)
- p. 33 17 mm., one of which is deleted (measure before m. 271; md: same notes as in m. 271, but differently rhythimized; ms: A-flat major six-four chord) (**mm. 267 to 282**)
- p. [34] 9 mm., the last of which is deleted (m. 291) (**mm. 283 to 290**)
- p. [35] 2 deleted measures (m. 293, m. 294 as final measure, concluded with double bar line); 9 mm. (**mm. 291–299**); from the second system onwards (md: from m. 294; ms: from m. 295) to the end written in blue ink
- p. [36] 3 mm. (**mm. 300–302**), followed by two empty staves

II. The Edition

Based on **B.a.** Of the revised but not deleted passages of Waltzes 2 and 3, the last written version is always used. The missing part of Waltz 4 is reconstructed on the basis of its recapitulation in the Coda.

III. Critical Notes

The counting of measures below volta brackets is done by adding “/1” (= measure[s] below volta bracket 1) resp. “/2” (= measure[s] below volta bracket 2) to the relevant measure number, e.g. “85/1” resp. “85/2” or “100/1, 101/1” resp. “100/2, 101/2.” This must be distinguished from numerals that follow the measure number with a dot (“.1”, “.2” etc., e.g. in “192.1”, “250.2”, “146.5”) – these numerals each denote the symbol in the relevant measure.

- n. 1**
3–6 Above mm. 3–5 figures “1”–“3”; above beginning of m. 6 a signum in cross-like form, with which Puccini apparently marks a certain melodic phrase (see also mm. 14, 30 and 47).
7–9 Blank measures; the figures “1”–“3” above the measures indicate the repetition of mm. 3–5 (with high octave sign 8^{va}, m. 10.2 “loco”). Above mm. 3–5 figures “4”–“6”.
11–13 Above the measure signum in cross-like form.
14 md 1 Blank measures; the figures “4”–“6” above the measures indicate the repetition of mm. 11–13 (with high octave sign 8^{va}, m. 18.2 “loco”).
15–17 Slur beginning m. 18 only to end of m. 19.
20 md 1 Above the measures letters “a”–“e”.
24–28 md 1 Above the measure signum in cross-like form.
30 md 1 Blank measures; the letters “a”–“e” above the measures indicate the repetition of mm. 24–28.
32–36 Above the measures letters “f”–“i”.
40–43 Above the measure signum in cross-like form.
47 md 1 Blank measures; the letters “f”–“i” above the measures indicate the repetition of mm. 40–43.
48–51 The edition writes out the repetition of the mm. 24–39.
56–71
- n. 2**
75 md 2 After a correction in the measure additional note *b*⁷ not erased.
101/1 md 4–5 **B.a.**: two quarter notes instead of dotted quarter note and eighth note; the edition adapts to parallel measure 85/2.
- n. 3**
102–103 Above the measures letters “a”–“b”.
106–107 Blank measures; the letters “a”–“b” above the measures indicate the repetition of mm. 102–103.
133/1 md After 1st note unclear sign (upward eighth-note stem with eighth-note rest immediately following).
132/2 md 1 *e*⁷ instead of *f*¹.
- n. 4**
141 “sempre cresc.” written in dark ink; presumably a second *f* (= *ff*) was overwritten with “sempre” (the existing *f* is noted in pale ink).
142–164/2 Reconstructed by the editor; mm. 142–149/2 based on mm. 259–266 (mm. 142–146.3 transposed from C flat Major to B flat Major, mm. 146.5–149/2 modulatory connection) and mm. 150–164/2 on mm. 236–250.2 (transposed from C flat Major to B flat Major).
- Coda**
168 Crescendo fork only until the end of m. 167.
188–192 Below the upper stave figures “1”–“5”.
191–195 md Two overlapping slurs mm. 192.1–194.4 and 194.1–195; slur setting aligned with mm. 27–31.
193–194 Decrescendo fork only until the end of m. 193, crescendo fork already from the beginning of m. 194; aligned with mm. 29–30.

196–200		Blank measures; the figures "1"–"5" above the measures indicate the repetition of mm. 188–192.
202	md	Half note instead of a dotted half note.
204–208		Above the measures figures "6"–"10".
207–211	md	Two overlapping slurs mm. 207.2–210.2 and mm. 209.2–210.4; slur setting aligned with mm. 27–31.
210		Crescendo fork beginning with the measure; but cf. m. 30.
212–216		Blank measures; the figures "6"–"10" above the measures indicate the repetition of mm. 204–208.
216		Placement of crescendo fork (see m. 208) adapted to new continuation.
217	md	Slur from m. 215 to the dotted half note <i>a flat</i> ² of the deleted measure after m. 217 (see source description to p. 29); slur placement adapted to m. 37.
218	md	Half note instead of a dotted half note.
236–240		Above the measures figures "1"–"5".
244–248		Blank measures; the figures "1"–"5" above the measures indicate the repetition of mm. 236 to 240.
251–253		Above the measures figures "6"–"8".
254–257	ms 1–2, 3–4, 5–6	Quarter notes instead of eighth notes and eighth-note rests.
259–261		Blank measures; the figures "6"–"8" above the measures indicate the repetition of mm. 251–253.
268–274		Figures "9"–"15" above the measures, with "12" left above the deleted measure (see source description to p. 33), but applies to m. 271.
276–282		Blank measures; the figures "9"–"15" above the measures indicate the repetition of mm. 268–274.

No. 7 Piccolo valzer SC 66

I. The Sources

An autograph is not known.

E.1: First printing, 2 pages with altogether 10 staves, dated "Torre del Lago 9 Settembre 1894".

Published in: "Armi ed arte. Rivista militare, letteraria e sportiva", special issue with the title *Ricordo della consegna della bandiera alla Corazzata "Re Umberto"*, Montorfano, Genoa, September 1894, not paginated [pp. 14–15].

E.2: Other printing, with an introductory text by Roberto Iovino, in: *Musicaa!* 1995/1, p. 13.

E.a: Edition by Marco Sollini, pp. 4–5 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Edition by Michael Kaye, pp. 4–5 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

D.1: Facsimile of **E.1** in: Roberto Iovino and Ines Aliprandi, *I palcoscenici della lirica. Dall'impresariato all'ente lirico. Il nuovo Carlo Felice*, Sagep, Genoa, 1992, p. 171.

II. The Edition

Based on **E.1**. **E.1** notes "Fine" at the end of m. 16 and "D. C. al Fine" at the end of m. 32. The edition writes out the repetition.

III. Critical Notes

1	md/ms	Indication "con ondulazione" between the staves md and ms; placed at the top in the edition, as it can be understood together with the tempo indication as a sort of heading for the whole piece: "Piece to be played <i>Lento molto</i> and with an undulating sense of rhythm."
5 (37), 7 (39)	md 4 resp. 5	In each case with staccato dot, despite the tie.
19–20	md	Legato slur only until the end of m. 19 and newly set after system change in m. 20.1; but cf. mm. 27–28.

No. 8 Scossa elettrica. Marcetta brillante SC 72

I. The Sources

Three autograph sources are known, in two different keys:

B.a: I-TLp

Autograph of *Scossa elettrica* in E-flat Major.

1 sheet (4 pages) with 12 staves per page, without a pagination. On pp. [1v], [2r] and [2v], three staves each are combined into a system.

On page [1r] above the music the autograph title "Scossa Elettrica I Marcetta brillante", at the top right "GPuccini".

The piece is distributed over the 4 pages as follows: mm. 1–29, mm. 30–46, mm. 47–68, mm. 69–80; after m. 80 indication "da capo" (= repetition of mm. 1–21).

B.a represents a state of composition that predates **B.1**, with many corrections, deletions and changes of passages that are neatly reproduced in **B.1**. Compared to **B.1**, it also lacks a significant number of phrase slurs, articulation, dynamics marks and crescendo forks. The sheet has been folded lengthwise.

B.1: formerly in the Bergonzi Collection, Parma

Autograph of *Scossa elettrica* in E-flat Major.

1 sheet (4 pages) with 12 staves per page, without a pagination. On p. [2r], three staves each are combined into a system.

P. [1r] with the title above the music "Scossa Elettrica I Marcetta brillante", top right the signature "GPuccini".

P. [2v] contains the following text after the only two staves filled with notes:

"Caro Ciospo I Eccoti la porcherietta I uso Torre del Lago – I che i Telegrafisti al suono I di questa marcetta arrivino I presto alla pensione I ciao a presto I tuo aff I GPuccini" (Dear Ciospo, here is a bit of rubbish in the style of the music of Torre del Lago – may the telegraphists retire soon to the sound of this march, see you soon, all yours GPuccini); followed by the dating "marzo 1895". The addressee "Ciospo" of the appended text is Puccini's long-time friend Luigi Pieri, who, as an employee in a Milan post office, possibly served as an intermediary between the composer and the "Comitato dei Telegrafisti".

The underlining of the title on p. [1r], the dating at the end of the piece, and some dynamic indications in the music are written in blue pencil. The piece is distributed over the 4 pages as follows: mm. 1–27, mm. 28–54, mm. 55–71, mm. 72–80; after m. 80 indication "da capo" (= repetition of mm. 1–21).

As can be seen from the accompanying note by Puccini, **B.1** is the manuscript of the composition used to prepare the **E.1** edition. However, it contains quite a few corrections, deletions and revisions, none of which concern passages already amended in **B.a**. The sheet was folded lengthwise and crosswise. In the folding grooves, readability is sometimes significantly impaired. Readability is also hampered by heavy soiling. For example, it is not always possible to say with certainty whether existing dots can be read as staccato dots.

The voices are sometimes distributed differently in the staves than in **B.a**.

B.2: GB-Twmacnutt

Autograph of *Scossa elettrica* in E Major.

1 sheet (2 pages) with 14 staves per page, the right hand part written in black ink, the left hand part and added parts mostly in red. Above the beginning of the notes in another handwriting: "Scossa elettrica G. Puccini". On the back, upside down, are notated the incipits of two different melodies in waltz time, respectively in G Major and D Minor.⁵

E.1: First edition in honor of Alessandro Volta by the Italian telegraphists, on the occasion of the centenary of the discovery of the so-called "Volta's Column," the first working electric battery.

Title: *Scossa elettrica. Marcella brillante per pianoforte di Giacomo Puccini. Proprietà del Comitato dei Telegrafisti per le onoranze a Volta*, Ricordi, Milano [n.d.]. Edition with a supplement for "I Telegrafisti a Volta, Numero unico," Tipografia Pietro Cairoli, Como 1899.

E.1 was produced on the basis of **B.1**, however, in at least one case it contains a version only found in **B.a** (see "Critical Notes," annotation for mm. 77–79).

E.1a: Reprint of **E.1** in: *Voltiana* n. 6, Como, 1927.

E.a: Edition by Marco Sollini, pp. 6–9 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Edition by Michael Kaye, pp. 6–9 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

D.a: Color facsimile of pages [1r] and [2v] of **B.1** in: *Vissi d'arte, vissi d'amore. Puccini: vita, immagini, ritratti*, Testi di Gustavo Marchesi, Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati, Grafiche STEP, Parma, 2003, p. 92.

D.1: Facsimile of **E.1** in: Mario Morini, "Un omaggio di Puccini a Volta", *Rassegna musicale Curci* 32, 1979, p. 24.

II. The Edition

The edition is based on **B.1**, compared with **B.a** and **E.1**.

III. Critical Notes

8 (88)	md 3	E.1: Without <i>pp</i> . B.1: <i>p</i> instead of <i>pp</i> and only noted at 4; in addition, possibly deleted (smearing?). The edition follows B.a repeating the same indication as suggestion at the parallel passage m. 16 (96) (there all sources without dynamic indication).
8 (88), 16 (96)	ms	B.a: With staccato dots 2–3 and > at 4 in each case.
12 (92)	md 2	B.1: Crescendo fork notated from 3 onward.
14–16 (94–97)	md 1–2	B.a, B.1, E.1: In each case notated as dotted quarter notes instead of tie; the edition adapts with the notation of mm. 6–8 (86–88).
16	md 3	B.1: Slur does not begin until 4.
20		B.1: Slur in md only 2–3, in ms without slur. E.1: Slurs in md/ms only 2–3 and with staccato dots at 4. The edition follows B.a .
20–21		B.a: Crescendo fork only up to 20.4. B.1: Crescendo fork added in blue pencil from 20.1 to 21.1 and <i>f</i> only at the end of m. 21, also written in blue pencil. The edition follows E.1 . In all sources with the indication "Fine" in m. 21 (cf. below the note on mm. 81–101).
25		B.a, B.1: The crescendo fork is assigned to ms (placed directly above its system).
30		B.a: With indication "violento" instead of "tutta forza".
31, 53, 55	ms 1–4	B.1: Four eighth notes instead of two eighth notes are beamed in each case.
36		B.a, B.1, E.1: With a double bar line at the end of the measure, before the measure with the volta bracket follows after a system change.
40	md	B.1, E.1: Indication "dolce" only at the beginning of m. 41, in E.1 (after system change) above the staff md, in B.1 between the staves md and ms, but placed somewhat closer to md. Following B.a the edition places "dolce" directly after <i>pp</i> in m. 40, as both indications are to be understood as belonging together, as performance instruction for the episode beginning in m. 40, md 3.
45–47		B.1: Slur from m. 44 only to end of m. 45. E.1: Crescendo fork before system change only until the end of m. 46. In B.1 beginning of the crescendo fork not clearly legible; at least not before the end of m. 45.
54	md 2–3	B.1: Slur extending beyond 3.
57–63		The 3 rd staff is found in all sources. In B.1 p. 3 (= mm. 55–71) throughout with 3 rd system (mm. 55–56 and 64–71 remaining blank). In the first two systems of the page (= mm. 55–62) it is notated between the staves md and ms, bearing a bracket in each case after m. 59 (= end of the 1 st system) and after m. 62 (= end of the 2 nd system) with the note: "3 ^a riga l sopra" (3 rd line above). When changing to the next system on the page (= mm. 63 ff.), the 3 rd staff and the staff md change order, i.e. the former is now at the top, the latter in the middle, whereby the change of staff for md is indicated by a corresponding reference sign. In the positioning of the third system completely above the staff md, the edition follows E.1 (also in B.a the notes in bass clef are written in a 3 rd staff above md, here, however – with the exception of the slur in mm. 62–63 – without articulation markings). It is probable that Puccini wrote the melodic line contained in this subsidiary staff, unplayable by the pianist already busy playing the music written on the main staves, thinking of a possible adapta-

⁵ The incipits are reproduced in: Michael Kaye, *The Unknown Puccini*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1987, p. XVI.

		tion for band. From a letter from Puccini to his friend Guido Vandini, dated 12 November 1901, we know that a band instrumentation was created by a certain master G. Serrao.
56	md/ms	E.1: <i>ff</i> instead of <i>f</i> .
60	3 rd stave, 1–3	E.1: <i>ab⁰ – f⁰ – c⁰</i> instead of <i>ab⁰ – g⁰ – f⁰</i> . The edition follows B.a and B.1 ; there, however, without the slur.
63–64	md	B.a, B.1, E.1: Mm. 63.1–64.1 notated an octave lower, yet with octave sign <i>8^{va}</i> .
64	md 5–6	B.1: Without staccato dots.
69–70		B.1: Crescendo fork (and following decrescendo fork) in the now empty upper system; below the crescendo fork, at its beginning, additional indication “crescendo”; this additional indication also in E.1 .
74, 76	md 5–6	B.a: Without the staccato dots; the same in B.1 in m. 74.
77–79	md/ms	B.1: Without <i>cresc.</i> and <i>ff</i> ; the edition follows B.a, E.1 like B.a , but crescendo fork mm. 77.1 to 79.5 instead of indication <i>cresc.</i>
78	ms 1	B.a, E.1: Octave <i>b^{b0}/B^b</i> as in m. 70 ms 1, instead of octave <i>e^{b0}/E^b</i> . The edition follows B.1 , whereby it is assumed that there the octave <i>b^{b0}/B^b</i> has been corrected to <i>e^{b0}/E^b</i> .
81–101		These measures (= repetition of mm. 1–21) not written out in the sources; instead only the indication “da capo” after m. 80 (B.a, B.1) resp. “D.C.” at the end of m. 80 (E.1).

No. 9 Torre del Lago

I. The Source

B.a: I-Gluzzatto

Autograph. 2 sheets (4 pages) with 12 staves per page, p. 1r with an additional hand-drawn 13th stave.

Title above the notes: “Torre del Lago”, next to it on the right margin signature “Giacomo Puccini”.

In the margins of pp. 1v–2v there are autograph drawings (caricatures), at the bottom of pp. 1v–2r writing made unrecognizable with overlapping thick strokes. At the bottom of p. 2r, the signature “GiacomoP” has been preserved under such a deletion.

On p. 2v on the right under the last system with music the signature “GPuccini”, below the lines „Giacomo Puccini l che uno lo prenda l e l'altro lo strini”⁶ (Giacomo Puccini, may the one hold it and the other burn him) and the date “Torre del Lago l 1904” (see illustration 6, p. XXXIII).⁷

B.a is the composition autograph, with numerous corrections.

II. The Edition

Based on **B.a**. 40 measures of music, distributed over the pages as follows: mm. 1–10 on p. 1r (at the beginning of the third system m. 7, crossed out and rewritten in the system below, followed by mm. 8–9; then, in the lowest system, a deleted measure, followed by m. 10), mm. 11–19 on p. 1v (m. 18 deleted and rewritten), mm. 20–30 on p. 2r, mm. 31–40 on p. 2v.

III. Critical Notes

1		Indication “2 pedd.” both between the staves and under the stave ms.
11		In addition to the crescendo fork indication “cresc.”
12		The decrescendo fork begins with the last note of the sixteenth-note triplet and extends to the first note (md) of m. 13; the edition adapts the placement of the decrescendo fork to m. 29.
12–13		The indications “stringendo” and “a tempo” are connected by dots.
13	ms	The slur extends beyond the bar line (= end of the system); the edition aligns with the preceding measure.
13–15		The indications “rall.”, “rall.”, and “a tempo” are connected by dots.
19	ms 5	<i>d⁰</i> instead of <i>e⁰</i> .
22		An additional “diminuendo” is written into the decrescendo fork.
25	md 1	System change between mm. 24 and 25; m. 25.1 with a continuation slur, but the first part of the slur in m. 24 is missing.
26	md 3	Slur already from 2; adapted to m. 9.
27–28		The indications “rall.” and “a tempo” are connected by dots.
27	ms 3	<i>f¹</i> instead of <i>e^{b1}</i> .
29–30		The indications “stringendo” and “a tempo” are connected by dots.
30–32		“rallentando” in m. 30 notated only from last note in the measure; the edition adapts to m. 13; the indications “rall.” and “a tempo” (m. 32) are connected by dots.
31		Above the decrescendo fork additionally “diminuendo” written.
32	ms	With pedal lift at the end of the measure, but deleted afterwards.
37		“rallentando” notated only from last note in the measure; the edition adapts to m. 6.
38–40		Above the decrescendo fork additionally “diminuendo” written.
40	ms	Change to bass clef not notated.

⁶ The verses partly take up the dedication on a photo portrait that the composer sent to his sister Ramelde Puccini on October 27, 1894: „addio dolce sirocchia l si questa è la capocchia l di Giacomo Puccini l che uno lo tienghi l e l'altro lo strini” (goodbye, sweet little sister, yes, this is Giacomo Puccini's head, may the one hold it and the other burn it). See *Giacomo Puccini. Epistolario*, I: 1877–1896, edited by Gabriella Biagi Ravenni and Dieter Schickling, Olschki, Florence, 2015, No. 485, p. 353.

⁷ This page is included as a facsimile in: *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, edited by Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei and Umberto Sereni, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, p. 372.

No. 10 Piccolo tango SC 80

I. The Source

An autograph is not known.

E.1: First printing. 2 pages
Piccolo Tango (A Little Tango) for Piano Solo by G. Puccini, Edward B. Marks Music Corporation, RCA Building, Radio City, New York, 1942, plate number 11781.

E.a. Edition by Marco Sollini, pp. 12–13 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b. Edition by Michael Kaye, pp. 10–11 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II. The edition

Based on **E.1**; 64 measures of music (28 measures on the first page, 36 measures on the second page).

III. Critical Notes

41 md 1 Accidental \sharp to a^1 instead to $c\sharp^2$.

No. 11 Foglio d'album SC 81

I. The Source

An autograph is not known.

E.1: First printing. 2 pages
Foglio d'album (Album Leaf) for Piano Solo, Edward B. Marks Music Corporation, RCA Building, Radio City, New York, 1942, plate number 11782.

E.a: Reprint of **E.1**, Edizioni Curci, Milan

E.b: Edition by Marco Sollini, pp. 10–11 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.c: Edition by Michael Kaye, pp. 12–13 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II. The edition

Based on **E.1**; 37 measures of music (19 measures on the first page, 18 measures on the second page).

III. Critical Notes

3 md 4 Without accidental \flat before f^2 .
24 ms 1 Quarter-note rest instead of dotted quarter-note rest.
25–26 The two f signs are approximately in the middle between the two staves; the edition assigns them to md and ms respectively.

32 ms 1 Upper voice: quarter note instead of dotted quarter note. Lower voice: quarter note instead of eighth note.

35–36 ms Lower voice: the two slurs also in **E.1** (there not quite as far, only up to m. 36.1). Presumably they are to be understood as a kind of pedal mark, indicating that the bass notes $B\flat/B\flat$, are supposed to sound on beyond m. 35.

36 md 1 Slur from m. 35 does not lead to g^2 , but to $e\flat^2$.

No. 12 Calmo e molto lento SC 86

I. The Source

The autograph was burned in a fire in 1917 in the archives of the Associazione della Stampa Subalpina, Turin.

D.1: Facsimile of the autograph, published in a special issue on the occasion of the performance of *La Bohème* in Turin, Associazione della Stampa Subalpina, Turin, 1916.

1 page with 12 staves. Signed and dated at the end: "Giacomo Puccini. I Torre del Lago. nov. [1]916". Since the autograph has no corrections, it seems to be an original copy from the composition autograph.

Puccini attached the autograph to the following letter (also burned in the 1917 fire) to the Associazione della Stampa Subalpina of November 19, 1916:

"Sono lieto I che siasi combinata La Boheme I per uno scopo così benefico. I Auguro che le mie vecchie I note possano ancora chia- I mar gente per dare il I contributo desiderato! I Con Mugnone e con artisti I degni l'esequzione sarà I di prim'ordine. I Le mando quattro battute I per il numero unico I Con i migliori saluti I mi creda dev I Giacomo Puccini".

(I am happy that La Boheme has been associated with such a charitable cause. I hope my old notes can still persuade people to make the desired contribution! With Mugnone and worthy artists, the performance will be first class. I am sending you some measures for the special issue. With my best regards, Giacomo Puccini)

D.2: Copy of **D.1**, handwritten, not by Puccini, in Giorgio Magri, *Puccini e Torino*, Piazza, Turin, 1983, p. 85.

E.a: Edition by Marco Sollini, p. 14 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

E.b: Edition by Michael Kaye, p. 14 (see above on No. 5 *Adagio in La maggiore* SC 31).

II. The edition

Based on **D.1**; 16 measures of music.

III. Critical Notes

11 md **D.1:** Upper voice from 2 onwards rhythmically incorrectly notated: $f\sharp^1$ already above b^0 (= above the third triplet eighth note of the lower voice), triplet eighth note b^1 already above the half note c^1 of the lower voice.