

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)

Enti sostenitori / *Supporting institutions*

Comune di Lucca

Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

Centro studi «Giacomo Puccini»

Giacomo Puccini

Edizione delle opere musicali

Comitato editoriale
Editorial board

Virgilio Bernardoni
Gabriella Biagi Ravenni
Michele Girardi †
Uwe Wolf

Sezione III: Musica vocale
Series III: Vocal music

Volume 3
Liriche per canto e pianoforte

Carus-Verlag



Liriche per canto e pianoforte

A te sc 8
Melanconia!... sc 38
Salve Regina sc 39
Storiella d'amore sc 40
Ad una morta! sc 41
Mentì l'avviso sc 54
Sole e amore sc 63
Solfeggio sc 115
Avanti, Urania! sc 68
Inno a Diana sc 70
E l'uccellino sc 71
Terra e mare sc 73
Canto d'anime sc 75
Dios y Patria sc 116
Casa mia, casa mia sc 79
Sogno d'or sc 82
Morire? sc 89

Edizioni critiche di / *Critical editions by*
Riccardo Pecci

Carus-Verlag 56.005



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



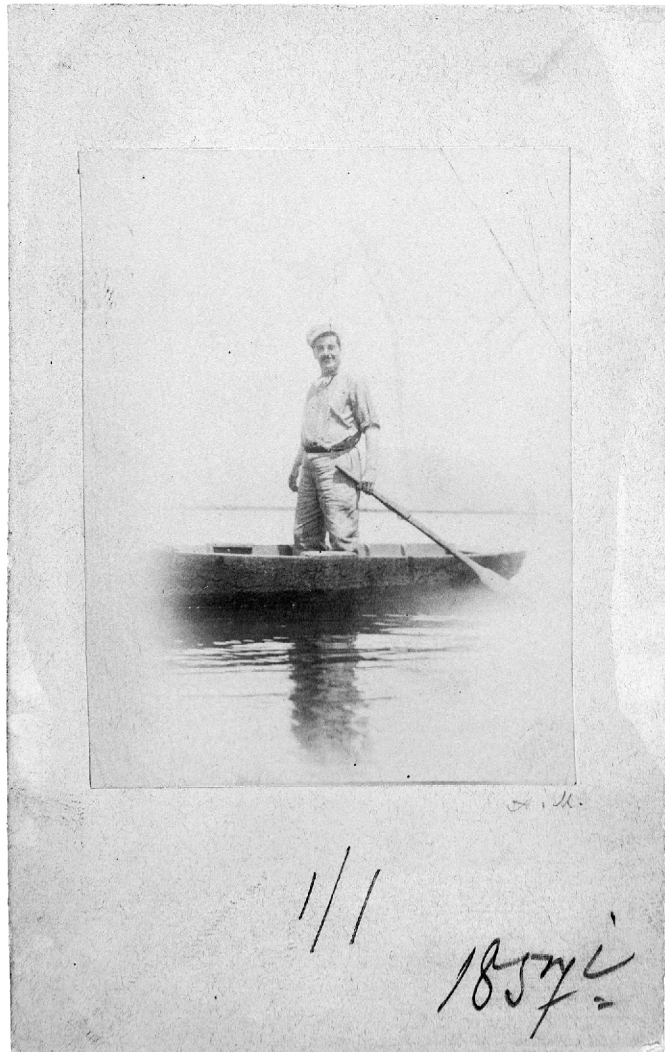
**Direzione generale
Educazione, ricerca
e istituti culturali**

Gesetzt in der Syntax Antiqua
Textsatz: Carus-Verlag
Notensatz: Carus-Verlag
Druck: Laupp & Göbel, Gomaringen
Weiterverarbeitung: Buchbinderei Klotz, Memmingen

© 2025 by Carus-Verlag Stuttgart – Carus 56.005
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten
Any unauthorized reproduction is prohibited by law
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com
Carus-Verlag
Sielminger Str. 51
70771 Lf.-Echterdingen, Germany







2025 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com
ISMN 979-0-007-24949-6



A. M., Giacomo Puccini su una barca, in piedi, sul Lago di Massaciuccoli
Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano
www.archivioricordi.com

Indice / Inhalt / Contents

Premessa	XI		
Vorwort	XII		
Foreword	XIII		
Introduzione	XVI		
Einleitung	XXIV		
Introduction	XXXVI		
Testi cantati / Singtexte / Singing texts	XLVI		
Illustrazioni / Abbildungen / Illustrations	LIV		
1. A te SC 8	1		
<i>Oh! quanto t'amo</i> (Testo: anonimo / Text: anonymous) Estensione / Stimmumfang / range:			
2. Melanconia!... SC 38	5		
<i>Allor ch'io sarò morto</i> (Antonio Ghislanzoni)			
3. Salve Regina SC 39	8		
<i>Salve, del ciel regina</i> (Antonio Ghislanzoni)			
4. Storiella d'amore SC 40	12		
<i>Noi leggevamo insieme</i> (Antonio Ghislanzoni)			
5. Ad una morta! SC 41	16		
<i>Spirto gentil, dal carcere terreno assunto</i> (Antonio Ghislanzoni)			
6. Mentia l'avviso SC 54	19		
<i>Mentia l'avviso... Eppur d'Ausena è questa</i> (Felice Romani)			
7. Sole e amore SC 63	24		
<i>Il sole allegramente</i> (Giacomo Puccini[?])			
8. Solfeggio SC 115	26		
9. Avanti, Urania! SC 68	28		
<i>Io non ho l'ali</i> (Renato Fucini)			
10. Inno a Diana SC 70	30		
<i>Gloria a te, se alle notte silenti offri</i> (Carlo Abeniacar)			
11. E l'uccellino SC 71			
<i>E l'uccellino canta sulla fronda</i> (Renato Fucini)			
11.1 Versione secondo l'edizione a stampa / Fassung nach dem Erstdruck / Version according to the first printing	34		
11.2 Versione secondo il ms. autografo / Fassung nach dem Autograph / Version according to the autograph	36		

12. Terra e mare SC 73		Commento critico	
<i>I pioppi, curvati dal vento</i>		Premessa	52
(Enrico Panzacchi)		I Le fonti – II L'edizione	53
12.1 Versione secondo l'edizione a stampa /	38		
Fassung nach dem Erstdruck /		Kritischer Bericht	
Version according to the first printing		Vorbemerkungen	62
		I. Die Quellen – II. Zur Edition	63
12.2 Versione secondo il ms. autografo /	40	Critical Report	
Fassung nach dem Autograph /		Preliminary Remarks	72
Version according to the autograph		I. The Sources – II. The Edition – III. Critical Notes	73
			
13. Canto d'anime SC 75	42		
<i>Fuggon gli anni</i>			
(Luigi Illica)			
			
14. Dios y Patria SC 116	44		
<i>Un nimbo de gloria</i>			
(Matías Calandrelli)			
			
15. Casa mia, casa mia SC 79	46		
(proverbio italiano / italienisches Sprichwort /			
Italian proverb)			
			
16. Sogno d'or SC 82	47		
<i>Bimbo, mio bimbo d'amor</i>			
(Carlo Marsili)			
			
17. Morire? SC 89	48		
<i>Morire?... E chi lo sa qual è la vita!</i>			
(Giuseppe Adami)			
			

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 del 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 sua gratitudine a Virgilio Bernardoni, prodigo di suggerimenti e stimoli che hanno alimentato un dialogo costante e proficuo lungo tutto il lavoro di edizione. Altrettanto preziose sono state la consulenza e la collaborazione di Gabriella Biagi Ravenni, che ha contribuito in molti modi alla nascita del volume. L'edizione ha certamente beneficiato anche della non comune perizia di Sebastian Hammelsbeck. È doveroso ricordare qui anche la disponibilità e la competenza di Dieter Schickling (1939–2023) e il contributo editoriale di Hans Ryschawy (1953–2022).

Un ricordo particolare, infine, per Michele Girardi (1954–2025), che molti anni addietro ha introdotto il curatore all'edizione delle liriche pucciniane – e a molti altri aspetti del genio di Giacomo Puccini.

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 bedankt sich bei Virgilio Bernardoni, der mit seinen Vorschlägen und Anregungen einen ständigen und fruchtbaren Dialog während der gesamten Publikationsphase ermöglichte. Ebenso wertvoll war die Beratung und Mitarbeit von Gabriella Biagi Ravenni, die in vielerlei Hinsicht zur Entstehung des Bandes beigetragen hat. Die Ausgabe profitierte sicherlich auch von der ungewöhnlichen Expertise von Sebastian Hammelsbeck. Die Hilfsbereitschaft und Sachkenntnis von Dieter Schickling (1939–2023) und der redaktionelle Beitrag von Hans Ryschawy (1953–2022) sollen hier ebenfalls erwähnt werden.

Eine besondere Erwähnung gilt schließlich Michele Girardi (1954 bis 2025), der den Herausgeber vor vielen Jahren in die Edition von Puccinis *liriche* – und in viele andere Aspekte von Giacomo Puccinis Genie – eingeführt hat.

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 expresses his gratitude to Virgilio Bernardoni, who was prodigal with suggestions and stimuli that fueled a constant and fruitful dialogue throughout the publishing work. Equally valuable was the advice and collaboration of Gabriella Biagi Ravenni, who contributed in many ways to the birth of the volume. The edition certainly also benefited from the uncommon expertise of Sebastian Hammelsbeck. The helpfulness and expertise of Dieter Schickling (1939–2023) and the editorial contribution of Hans Ryschawy (1953–2022) should also be mentioned here.

A special mention, finally, for Michele Girardi (1954–2025), who many years back introduced the editor to the edition of Puccini's *liriche* – and to many other aspects of Giacomo Puccini's genius.

Introduzione

La presente edizione raccoglie tutte le composizioni per canto e pianoforte a noi pervenute scritte da Giacomo Puccini lungo un arco temporale che va dagli anni Settanta dell'Ottocento agli ultimi anni della Grande Guerra.¹

«Lo farei volentieri se.... Mi riuscisse! Io non ci sono per i fogli d'album!»: così Puccini si giustificava nel marzo 1900 con Edoardo de Fonseca, declinando l'invito a comporre «una cosa originale» per la pubblicazione *Milano elegante*.² In queste parole è bene impressa la riluttanza di Puccini a scrivere per uno dei più fiorenti mercati editoriali del secondo Ottocento, quello alimentato dall'ingresso di un pianoforte in tutti i salotti della buona borghesia italiana; un mercato del quale la musica vocale da camera rappresenta una porzione molto significativa.³ Proprio a partire dagli anni d'esordio di Puccini, il repertorio della musica per voce e pianoforte era polarizzato da due livelli di cultura, se non altro sul piano delle intenzioni:⁴ da una parte la *romanza da salotto*, dai caratteri più o meno marcati di genere di consumo anche se spesso di fattura impeccabile (quando non eccellente), alla portata di esecutori dilettanti e largamente praticata da compositori specializzati attivi come insegnanti di canto; dall'altra una "romanza d'arte" – o meglio, una *lirica da camera* – più ambiziosa ed elitaria, che aveva come destinatari ideali gli interpreti professionisti e guardava alle esperienze europee del *Lied* tedesco e della *mélodie*

francese, coltivando l'idea di una «musica alla pari con una poesia nata per essere autonoma».⁵

Romanza o lirica, quello che è certo è che il contributo di Puccini nel campo della musica per voce e pianoforte è decisamente esiguo: neppure una ventina di composizioni, oltretutto solo in parte edite durante la vita del musicista, e comunque spesso affidate alla carta volante di un periodico. Il disinteresse di Puccini non è tuttavia immediato: all'inizio degli anni Ottanta il giovane Puccini sembra anzi utilizzare la produzione vocale da camera come possibile volano per le sue ambizioni di compositore, per poi allontanarsene in fretta una volta conseguiti i primi successi melodrammatici. Dopo *Manon Lescaut*, le pagine per voce e pianoforte saranno infatti quasi invariabilmente frutto di commissioni saltuarie, sbrigiate per lo più con insofferenza e ostentando una scarsa considerazione per il risultato finale.

Nulla di davvero insolito, in questo: la progressione della carriera di Puccini non fa che confermare l'abituale separazione del mestiere dell'operista da quello del cosiddetto "romanzista", come dimostra a sua volta quella sorta di "anti-Puccini" che è stato Pier Adolfo Tirindelli.⁶ Tutt'altro che scontata è invece la funzione di serbatoio creativo svolta da questa manciata di composizioni, che ci costringe a osservarle con occhi diversi: alcune di queste pagine oscure vivranno infatti una seconda vita sotto i riflettori del teatro di Puccini (dalle Villi fino alla *Rondine*), smentendo l'apparente disimpegno con il quale sarebbero state scritte. In casi come questi, la musica vocale cameristica ribadisce la centralità della "rifrittura" nella cucina musicale dell'operista lucchese;⁷ ma anche quando il destino di questi brani non sarà quello di incontrare il palcoscenico, essi serviranno comunque da laboratorio nel quale sperimentare o consolidare stili e tecniche caratteristici della melodia pucciniana: dall'amplificazione del canto per mezzo di sonorità parallele alla relazione simbiotica tra parte vocale e parte strumentale, dalle possibilità generative offerte dall'ostinato armonico all'ideazione di strutture musicali stratificate – le stesse che permetteranno la compresenza di lirismo e azione sulla scena melodrammatica.⁸

¹ Questo volume non è una semplice ristampa dell'edizione precedente (Giacomo Puccini, «Canti»: *musica per voce e pianoforte*, a cura di Riccardo Pecci, Carus-Verlag, Stoccarda, 2010 [Carus 5.301]). Dopo il pionieristico contributo di Michael Kaye alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso (Michael Kaye, *The Unknown Puccini: A historical perspective on the songs, including little-known music from «Edgar» and «La Rondine», with complete music for voice and piano*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1987) e le precise informazioni e puntualizzazioni del catalogo di Dieter Schickling (Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Bärenreiter, Kassel, 2003 [= SC]), l'edizione del 2010 aveva riesaminato tutte le fonti disponibili, introdotto composizioni assenti dal volume di Kaye e proposto versioni differenti di pagine già note (la versione definitiva di *Ad una morta!* SC 41 e la versione completa del *Salve Regina* SC 39). Ora il presente volume dell'*Edizione Nazionale* si giova di una completa revisione del testo musicale e verbale delle composizioni pucciniane e offre al lettore (oltre a due versioni differenti di altrettante liriche) due pagine supplementari: il piccolo *Solfeggio* SC 115 e soprattutto *Melanconia!*... SC 38, individuato nel 2019 tra le carte custodite nell'Archivio Storico di Casa Puccini della Villa Museo di Torre del Lago.

² Lettera 1900.03.14.c in *Giacomo Puccini. Epistolario, II: 1897–1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Olschki, Firenze 2018, n. 576, p. 414. Rincarà la dose un'intervista a Samuele Blixen rilasciata a Montevideo qualche anno più tardi: «E bisogna che sappia, che io senza libretto, non scrivo musica. Mai ebbi inclinazione per quello che chiamano il "pezzo staccato". Mai mi saltò il ticchio di scrivere romanze separate, o valtzer [sic] o sinfonie. Soltanto il teatro mi attrae, soltanto il prestigio della scena mi spinge al lavoro, e soltanto il dramma che mi commuove profondamente è capace di ispirarmi melodie. La mia musica viene ad essere come la ripercussione sonora di un'azione drammatica della mia sensibilità. Sono esclusivamente un compositore per teatro» («Lettere dall'America latina. Un colloquio con G. Puccini», *Il progresso*, XXX/39, 30 settembre 1905; l'intervista è disponibile sul sito *Giacomo Puccini nello specchio. I periodici lucchesi*: <https://periodici.puccini.it/index.php> [ultimo accesso il 14 aprile 2025]).

³ Per un quadro del fenomeno cfr. i saggi raccolti ne *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, EDT-Istituto Nazionale Tostiano, Torino-Ortona [2002].

⁴ Cfr. Adriana Guarnieri Corazzol, «I musicisti di d'Annunzio: la lirica da camera», in *La romanza italiana da salotto* (vedi nota 3), pp. 167–196 e Sabine Brier, «Puccini und das italienische Lied», in *Giacomo Puccini-Handbuch*, a cura di Richard Erkens, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel, 2017, pp. 342–348.

⁵ Guarnieri Corazzol, «I musicisti di d'Annunzio» (vedi nota 4), p. 187.

⁶ Cfr. Riccardo Pecci, «"O melodia, antica amica nostra": Kantabilität als Herausforderung», in *Giacomo Puccini-Handbuch* (vedi nota 4), pp. 115–124.

⁷ Come è noto, ad attirare polemicamente l'attenzione sulle frequenti «rifritture da lavori precedenti» che segnano la produzione di Puccini fu il pamphlet di Fausto Torrefranca (Giacomo Puccini e l'opera internazionale, Bocca, Milano/Roma, 1912, p. 43). È appena il caso di sottolineare in questa sede come questa espressione malevola denoti una scarsa comprensione del genio di Puccini: gli autoimpresiti pucciniani sono 'alta cucina' drammatico-musicale, meritevole di un'attenta riflessione musicologica, non certo spilorceria d'artista.

⁸ Coetaneo di Puccini, Tirindelli (1858–1937) comporrà difatti poca musica operistica e viceversa una sterminata quantità di melodie, canzoni, romanze ecc. di grande successo (per questo parallelo cfr. Piero Mioli, «Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi», in *La romanza italiana da salotto* (vedi nota 3), pp. 5–54: 24).

A te SC 8

Gli esordi di Puccini nel genere della musica vocale da camera sono avvolti dall'oscurità: poco o nulla sappiamo infatti di *A te SC 8*, la pagina che inaugura la serie e che appartiene probabilmente ancora al periodo lucchese. Su testo di autore che non è stato ancora possibile identificare, l'autografo (che in seguito Puccini volle donare all'Istituto Pacini di Lucca, oggi Conservatorio Luigi Boccherini) è di lettura faticosa e reca tracce evidenti di un mestiere ancora immaturo. È dubbia perfino la legittimità del titolo *A te*, che nel manoscritto è attraversato da un lieve tratto di cancellatura. Se in questa gradevole romanza da salotto il pensiero musicale sembra in qualche passo più avanzato della padronanza tecnica, la coda lascia chiaramente presagire il Puccini futuro: con i suoi tremoli "orchestrali" e le ottave ribattute conclusive, suona già come una riduzione per canto e pianoforte della partitura di una scena operistica.

Il 'ciclo' dalle «Melodie per Canto» di Ghislanzoni SC 38–41

All'orizzonte tecnico-estetico della romanza da salotto e della domesticità borghese guarda anche l'unico gruppo organico di composizioni per voce e pianoforte mai concepito da Puccini: quattro brani (*Melanconia!...* SC 38, *Salve Regina* SC 39, *Storiella d'amore* SC 40 e *Ad una morta!* SC 41) risalenti agli anni di studio milanesi e basati tutti su altrettante, contemporanee *Melodie per Canto* firmate dal librettista di *Aida*, Antonio Ghislanzoni (1824–1893), che Puccini aveva verosimilmente conosciuto grazie alla mediazione del suo insegnante Amilcare Ponchielli.⁹ Dopo il sentimentalismo senza pretese delle strofe di *A te*, la scelta della poesia "di servizio" delle *Melodie per Canto* ci mostra un Puccini intenzionato a sfruttare il mercato e il linguaggio della romanza da salotto per promuovere il proprio talento: in una sorta di polemico manifesto teorico premesso al volume, Ghislanzoni si era dichiarato infatti mero «servitore della musica», autore di «umili versi» pensati «per fecondare delle sublimi melodie» (secondo «la strada antica»), e si era impegnato ad argomentare la tesi secondo cui «laddove è grande e vera poesia non vi è più luogo per la musica».¹⁰ Non a caso, l'unica composizione delle quattro pubblicata durante la vita di Puccini (*Storiella d'amore*) apparirà proprio sulle pagine di uno dei nuovi periodici di taglio divulgativo rivolti al ceto medio dell'Italia umbertina, sfornati in gran numero dalla tipografia della casa editrice Sonzogno: «La Musica Popolare»,

«giornale ebdomadario illustrato» che aveva iniziato la sua corsa nell'aprile 1882.¹¹

Purtroppo, non disponiamo di molte informazioni sulla messa in musica di queste quattro *Melodie per Canto*. La data di pubblicazione di *Storiella d'amore* (4 ottobre 1883) rappresenta l'ovvio termine *ante quem* della genesi di questa romanza; al tempo stesso – al pari di *Melanconia!...* e *Ad una morta!* – deve inevitabilmente essere stata composta dopo la prima edizione delle *Melodie per Canto* (che potrebbe essere stata disponibile tra la fine del 1880 e il principio del 1881),¹² mentre il testo del *Salve Regina* compare soltanto nella «seconda edizione accresciuta e corretta dall'autore» (1882). *Melanconia!...* e la redazione più tarda del *Salve Regina* possono invece essere collocate nel tempo con più precisione, poiché Puccini ha datato i rispettivi autografi (19 giugno 1881 e 6 novembre 1882).¹³

La versione del novembre 1882 del *Salve Regina* SC 39 è venuta alla luce attraverso il mercato antiquario nel dicembre 2008, e amplia in modo significativo la forma fino ad allora nota del *Salve Regina*, che era limitata alla prima strofa di Ghislanzoni ed era tramandata da un autografo conservato (in fotocopia) presso l'Istituto Boccherini. Come per il *Salve Regina*, anche l'edizione di *Ad una morta!* SC 41 si basa su una fonte che Michael Kaye non aveva potuto utilizzare nel 1987 e che offre la romanza completa.¹⁴

Tra le dita del giovane Puccini, ci sembra che i quattro abili "canovacci" di Ghislanzoni raggiungano effettivamente l'obiettivo additato nella premessa alle *Melodie*: «diventare, sotto l'irradiazione del genio altrui, un'opera d'arte».¹⁵ Ma per quanto i brani siano in sé felici e stilisticamente compatibili con il modello della romanza da salotto, in essi Puccini sta in realtà preparando la mano alla scena: non sembra casuale la scelta di lavorare sui diversi «temi» drammatici e sui vari «ritmi» poetici¹⁶ offerti dalla raccolta di un

⁹ Come già Dieter Schickling (*Giacomo Puccini: la vita e l'arte*, Felici, Ghezano (PI), 2008, p. 53), anche Sabine Brier si spinge a parlare di un vero e proprio «Ghislanzoni-Zyklus» («Puccini und das Italienische Lied» [vedi nota 4], p. 345).

¹⁰ Antonio Ghislanzoni, *Melodie per Canto*, Perussia e Quadrio, Milano 1881, pp. 3–13. Secondo Kaye, agli anni del Conservatorio appartenerebbe anche *La primavera – Canzonetta*, pagina per canto e pianoforte pubblicata per la prima volta in *Six Songs for Voice and Piano*, a cura di Michael Kaye, Masters Music Publications, Boca Raton, Florida, 2004. L'impossibilità di esaminare le fonti (per le quali nella prefazione Kaye ringrazia Herbert Handt, scomparso nel 2023) e di accertare l'effettiva paternità di questa 'canzonetta' (sulla quale Kaye ammette che «very little is known») ne ha impedito l'inclusione nella presente edizione.

¹¹ Muovendo dalla constatazione che «rare sono le famiglie che oggi non posseggono un Erard, un Pleyel, o un modesto Bosendorff, destinato alle intime e liete ricreazioni della buona società, in particolare nelle lunghe ore della sera», la rivista si proponeva appunto come «il mezzo di potersi fornire di scelta musica, antica e moderna, sì per pianoforte come per canto, colla minore spesa possibile»: così l'editoriale «Qualche parola di programma» (*La Musica Popolare*, I, 1, 6 aprile 1882, p. 1), cit. e discusso in Barbara Lazotti, «La romanza vocale da camera attraverso "La Musica Popolare"», in *La romanza italiana da salotto* (vedi nota 3), pp. 627–668. Su *Storiella d'amore* cfr. *ivi*, pp. 643–647.

¹² Una recensione al volume è stata infatti pubblicata da Salvatore Farina (S. F.) già tra i «Libri nuovi» del numero di dicembre del 1880 della *Rivista minima di scienze, lettere ed arti* da lui diretta (anno X, fascicolo 12°, pp. 948–949).

¹³ Sul manoscritto di *Melanconia!...* sembra possibile leggere anche una seconda data (1880), che potrebbe anticipare di qualche mese la composizione della romanza: si veda il Commento critico, p. 53.

¹⁴ Per Kaye vedi nota 1. – In precedenza *Ad una morta!* era conosciuta solo nella forma incompleta attestata da due schizzi autografi. Dalla romanza completa Puccini ha poi ricavato una versione per baritono e orchestra. Questa versione ha ricevuto una prima esecuzione moderna il 29 novembre 2014 presso il Teatro del Giglio di Lucca, basata sull'edizione approntata dal Centro studi Giacomo Puccini (ricostruzione delle fonti di Dieter Schickling e Gabriella Biagi Ravenni, edizione a cura di Virgilio Bernardoni). La versione per baritono e orchestra figura nel vol. III/1 dell'*Edizione Nazionale, Composizioni per voci e strumenti*.

¹⁵ Ghislanzoni, *Melodie per Canto* (vedi nota 10), p. 4 («tutta la mia letteratura rappresenta una falsariga per tenere in sesto le note, un canevascio [sic] per trapunti melodici»).

¹⁶ *Ivi*, p. 11. La poesia del *Salve Regina*, ad esempio, si iscrive chiaramente nel filone delle invocazioni alla Vergine incorporate nel repertorio melodrammatico; ne sono esempi *La forza del destino* di Verdi o *La Gioconda* di Ponchielli.

celebre poeta librettista del suo tempo. Presto le composizioni ispirate da Ghislanzoni cominceranno infatti ad essere reclutate – *in toto* o in parte – dal teatro di Puccini.

Le tre sezioni della versione completa del *Salve Regina* (un *Largo religioso* accompagnato da armonio ma anche dal pianoforte, che iscrive in modo sottile nella melodia un riferimento musicale alla Vergine¹⁷) forniranno l'ossatura alla *Preghiera* delle *Willis / Villi*, in una misura che prima del dicembre 2008 non poteva essere sospettata.¹⁸ Con un'economia dei mezzi sorprendente, il poco materiale musicale del *Salve Regina* non riutilizzato nella *Preghiera* (*l'Animato* delle bb. 35–38, ripreso e sviluppato alle bb. 45–49 come *Animato come prima – Largamente*) verrà viceversa destinato da Puccini alla voce di Roberto nel tempo d'attacco del precedente duetto con Anna: «Pensa invece ai dì lieti che il destino / ci promette, benigno al nostro amor!...».¹⁹

Ancora più considerevole è l'impatto sul suono delle *Willis / Villi* di *Melanconia!*... SC 38, che viene pubblicata qui per la prima volta. Prima che questa pagina riemergesse dall'Archivio di Casa Puccini era noto agli studiosi solo *l'incipit* della romanza,²⁰ nel quale si riconosce immediatamente quello familiare del Duetto Anna e Roberto che abbiamo appena citato. L'esame della romanza completa mostra che *Melanconia!*... anticipa l'intera traiettoria del duetto, di cui genera sia la parte dialogata (*Andante lento*: «Non esser, Anna mia, mesta sì tanto») che la parte lirica (*Andante molto lento*: «Tu dell'infanzia mia»), culminante nell'*a due* delle voci. Da qui il materiale di *Melanconia!*... si irraggia fino alle due estremità della partitura, facendosi udire sia nelle prime misure del preludio orchestrale che all'interno della *Gran scena e duetto finale*.²¹ Il valore di *Melanconia!*... non risiede però solo nel suo riutilizzo all'interno delle *Willis / Villi*: le immagini disegnate dai versi di Ghislanzoni della vita della natura che torna imperturbabile a rifiorire

dopo la morte possiedono una propria autonomia espressiva, ed esalano una dolce mestizia che ha ispirato a Puccini una delle sue più pregevoli composizioni per voce e pianoforte. Tra le differenze rispetto al duetto spicca in particolare un'intensa sezione modulante («all'alito d'aprile / rifioriran nell'orto / le mammolette e le giunchiglie d'or», bb. 11–26): inquieta nell'agogica e nella dinamica, è impreziosita da una scrittura ricca di dissonanze melodiche che mostra l'evoluzione del gusto e della tecnica pucciniana.²²

Anche per *Ad una morta!* SC 41 gli autoimprestati sono significativi, seppure più circoscritti: alcune battute ritornano nelle *Villi* (in «Torna ai felici dì» di Roberto, dal Nr. 9 *Scena drammatica-romanza*), mentre la sezione in modo maggiore si ripresenta – abilmente dissimulata – come tema danzante dello scherzo del *Capriccio sinfonico* SC 55, per riprendere infine nella coda la sua forma originaria nel timbro dell'oboe solo, *legatissimo* e *pianissimo*; dal *Capriccio*, infine, questa musica riprenderà a migrare verso la partitura di *Edgar* (il duetto Frank-Fidelia dal IV atto, destinato a cadere sotto le forbici del compositore). In ultimo, un'importante lezione che *Ad una morta!* dà al futuro operista è il regime di cooperazione che si stabilisce tra voce e pianoforte nella costruzione dell'arcata melodica.

L'eredità di *Storiella d'amore* SC 40 sarà invece più sfumata, ma non meno importante. In questa composizione Puccini musica i versi di *Noi leggevamo insieme*, una parafrasi del racconto del bacio adulterino di Paolo e Francesca (*Inferno*, V, 127–138) che avrebbe intonato anche Amilcare Ponchielli.²³ A differenza del suo docente di Conservatorio, Puccini legge nelle strofette di Ghislanzoni la volontà divertita di sdrammatizzare il modello dantesco, e la fa sua: a partire dal titolo («storiella») e dalla prescrizione di suonare *con semplicità*. Una prescrizione che tornerà nell'*Allegretto moderato* di «Si. Mi chiamano Mimi», dal Quadro primo di *Bohème*, che prende in prestito da *Storiella d'amore* la tonalità, qualcosa del profilo melodico (in particolare, il disegno di «Non vado sempre a messa») e la *texture* strumentale leggera.²⁴ Ma l'aria di Mimi si impossesserà anche della caratteristica combinazione di raddoppio al basso della linea del canto e sincopi nell'accompagnamento di *Storiella d'amore*, marca inconfondibile della scrittura pucciniana che sembra trovare proprio in questa romanza la sua prima, convincente incarnazione.²⁵ A sua volta, il *Lento* della romanza finirà nel terzetto Tigrana-Edgar-Frank dell'atto III dell'*Edgar*.

¹⁷ Ci sembra infatti che l'inizio della melodia ricalchi la cosiddetta versione semplice (*tonus simplex*) dell'antifona mariana *Salve Regina* (cfr. ad esempio *Liber antiphonarius pro diurnis horis juxta ritum romanum*, Solesmis, e typographeo Sancti Petri, 1891, p. 1025; 1897, pp. 331–332). In generale, sulla competenza liturgica maturata da Puccini prima del trasferimento a Milano si veda ora il secondo capitolo («Gli anni di Lucca») di Virgilio Bernardoni, *Puccini*, il Saggiatore, Milano 2023, con relativa bibliografia.

¹⁸ Si noti infatti come la *Preghiera* inglobi anche parte della sezione mediana che compare solo nel *Salve Regina* completo, corrispondente alla seconda strofa di Ghislanzoni (si confrontino le bb. 39–43 del *Salve Regina* con le bb. 93 e sgg. della *Preghiera*, N. 4 delle *Willis* e N. 5 delle *Villi*: Giacomo Puccini, *Le Willis. Leggenda in un atto in due parti di Ferdinando Fontana*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica a cura di Martin Deasy, Ricordi, Milano 2020, pp. 35–36; Id., *Le Villi. Opera ballo in due atti di Ferdinando Fontana*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica a cura di Martin Deasy, Ricordi, Milano 2020, pp. 44–45). Nelle *Willis / Villi*, l'introduzione strumentale del *Largo religioso* viene separata dalla melodia vocale («Angiol di Dio, che i vanni»): Puccini la riscrive brillantemente all'inizio della *Preghiera* come un *Allegro staccato* che conduce ai rintocchi della campana dell'*Angelus*. L'influsso del frammento 'gregoriano' della melodia del *Salve Regina* (le prime quattro note) si estende anche alle parti del concertato composte *ex novo*: genera infatti (alle bb. 104 sgg.) la variante in *crescendo*, nei bassi del coro e dell'orchestra, che trascinerà la *Preghiera* verso il culmine e di cui in passato è stata notata l'affinità con il *Liebesmahlspruch* (o motivo dell'Agape) di *Parsifal* (cfr. Michele Girardi, *Puccini. His International Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, pp. 31–32; Id., *Giacomo Puccini. Tra fin de siècle e modernità*, il Saggiatore, Milano, 2024, pp. 78–79).

¹⁹ Dalla cifra di chiamata 19 del Duetto Anna e Roberto (N. 3 delle *Willis* [vedi nota 18], pp. 22–23; N. 4 delle *Villi* [vedi nota 18], pp. 31–32). Il passaggio non è neppure trasportato in altra tonalità.

²⁰ Pubblicato in Karl Gustav Fellerer, *Giacomo Puccini*, Athenaion, Potsdam, 1937, p. 20.

²¹ Originariamente *Scena finale*, n. 7 delle *Willis*.

²² La prima assoluta, almeno in tempi moderni, di *Melanconia!*... (nella nostra edizione) è stata inclusa nel recital del soprano Angela Gheorghiu che ha avuto luogo nel febbraio 2023 presso il Teatro del Giglio di Lucca.

²³ A differenza della versione di Puccini, la romanza di Ponchielli fu pubblicata postuma nelle *Composizioni inedite per canto con accompagnamento di pianoforte* op. 47, Giudici & Strada, Torino s. a. [1889] (*Noi leggevamo insieme*, romanza per canto e pianoforte op. 51: cfr. Licia Sirch, *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 1989, pp. 346, 350).

²⁴ Questa *texture* si propagherà successivamente fino all'*Allegro moderato* in cui Tosca rammenta al distratto Cavaradossi le gioie domestiche del «nido» d'amore: «Non la sospiri la nostra casetta» (*Tosca*, I).

²⁵ Cfr. Riccardo Pecci, «Piccole donne crescono. Note, sole e amori dai "Canti" di Puccini alla "Bohème"», in *La Fenice prima dell'opera*, 2011, 1, pp. 11–28: 11–21. Nelle romanze di questi anni, il procedimento non è peraltro un'esclusiva di Puccini: si pensi ad esempio a *Non t'amo più!* (1884), celebre pagina di Francesco Paolo Tosti, vicina al mondo pucciniano anche per altri aspetti del linguaggio melodico e armonico. Cfr. Francesco Paolo Tosti, *Romanze su testi italiani. Seconda raccolta (1883–1890)* (Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti, V), Ricordi, Milano, 1994, pp. 39–45.

Mentia l'avviso SC 54

Intanto, la marcia di avvicinamento al palcoscenico non si ferma. Il 10 giugno 1883 Puccini si mette al lavoro sulla sua prima "scena ed aria": affronta la sua prova di *composizione ideale* (ovvero di "reale" composizione melodrammatica)²⁶ nell'ambito degli esami di licenza al Conservatorio di Milano. Ne nasce *Mentia l'avviso SC 54*, su versi tratti da *La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna ricuperata* di Felice Romani (1788–1865), libretto musicato tra gli altri da Saverio Mercadante (Gran Teatro La Fenice di Venezia, Carnevale del 1840).²⁷ Alle prese con il libretto di Romani, Puccini veste i panni dell'operista e si trova a maneggiare un numero nella «solita forma» di metà Ottocento, con il suo trapasso interno da una scena cinetica in recitativo obbligato a una sezione statica di *Adagio-cantabile* (il *Lento* «È la notte che mi reca»). Secondo quanto richiesto dalla prova d'esame, la parte pianistica è una sorta di "partitura sintetica" del numero, più che una riduzione per canto e pianoforte, come dimostrano le difficoltà che pone al pianista (nelle fonti è appunto interessante la presenza di appunti relativi ad un'eventuale orchestrazione). Per quanto si tratti di un compito di scuola (e, a quanto sembra, condotto in porto nonostante un forte mal di denti), Puccini lo disimpegna con risultati artisticamente apprezzabili.

Tra i problemi ben risolti nella sezione di recitativo, si può notare il trattamento del motivo associato alle parole cruciali «Mentia l'avviso»: come sia generato dall'introduzione strumentale, passi alla voce e sia ripreso e sviluppato dall'accompagnamento, contribuendo in tal modo a dare coerenza all'intera pagina. Quanto al *cantabile* di Gusmano, che sia un'invenzione felice è dimostrato dal fatto che un decennio più tardi diventerà l'embrione di una delle melodie quintessenziali di Puccini, «Donna non vidi mai» (*Manon Lescaut*, I).²⁸

Sole e amore SC 63

Cinque anni separano questi *juvenilia* dalla composizione per voce e pianoforte successiva, *Sole e amore SC 63*, completata (come ci informa bizzarramente lo stesso testo cantato nell'autografo) «il primo di marzo dell'ottantotto». Sono gli anni decisivi nei quali Puccini riceve il battesimo del teatro musicale, con il successo de *Le Villi* (1884), l'ingresso nella prestigiosa scuderia di Giulio Ricordi e l'incarico per una nuova opera, *Edgar*. Il compositore ha da poco consegnato all'editore la nuova partitura quando, nel dicembre 1888, *Sole e amore* compare sulle pagine del supplemento al «periodico artistico-musicale» *Paganini* di Genova, affiancato da una pagina per pianoforte di un lucchese di poco più anziano, Alfredo Catalani: *A sera*. Il testo di *Sole e amore* è

anonimo (quasi certamente di pugno dello stesso compositore²⁹) e suona come un duplice omaggio alle *Rime nuove* di Giosuè Carducci, pubblicate l'anno prima: nel titolo (lo stesso del sonetto IX di quell'edizione) e soprattutto nel contenuto, che arieggia invece la celeberrima *Mattinata*, ispirata (come chiarirà l'edizione annotata del 1910 delle *Rime*) al «canto che usavasi per mattutina espressione d'amore e che della poesia popolare serba la forma di rispetto».³⁰ Il tema esplorato dai versi popolareggianti di Carducci e da quelli musicati da Puccini è chiaro: il sole e la primavera come invito pressante ad accogliere nel proprio cuore il pensiero dell'amante. E l'*Allegretto mosso* che Puccini ne cava denuncia un approccio all'amore non molto dissimile da quello tentato in *Storiella d'amore*: fluidità, leggerezza, freschezza, nessuna ingombrante retorica melodrammatica.

In modo apparentemente singolare, la musica di questo *Allegretto mosso* finirà per legarsi, nella testa del compositore, al febbraio nebbioso ed innevato del Quadro terzo della *Bohème*, la Barriera d'Enfer; tanto che, dedicando nel 1906 l'autografo di *Sole e amore* a Francesco Paolo Tosti, Puccini vi aggiungerà parole eloquenti («questo germe primo di Bohème»)³¹. Se Alfredo Catalani aveva innestato in modo piuttosto meccanico la musica di *A sera* nell'atto terzo de *La Wally* (1892), Puccini trasformerà la sua composizione per voce e pianoforte addirittura in un pezzo d'assieme: il quartetto di Mimì, Rodolfo, Marcello e Musetta che porta a conclusione il Quadro terzo («Addio, dolce svegliare alla mattina!»), non a caso centrato sull'idea che «a primavera c'è compagno il sol». Al di là delle consonanze tematiche, c'è anche una ragione tecnica che concorre a spiegare questa scelta: la scrittura di *Sole e amore*, caratterizzata da due strati musicali sovrapposti (le note tenute del canto contro gli ottavi leggeri scanditi dall'accompagnamento pianistico), permetterà di combinare melodia e azione, ovvero il lirismo della parte di Mimì e Rodolfo con l'esagitato battibecco di Marcello e Musetta. Rinascendo come «Addio, dolce svegliare alla mattina!», *Sole e amore* si ritroverà dunque al cuore della rivoluzione teatrale e musicale di *Bohème*: «un vero quartetto, ma svariaticissimo; con una prima parte tenera da un lato, pettegola dall'altro» che «pur essendo un quartetto musicale, presenta la risorsa di movimenti scenici, dal che una varietà di colore».³² Ma pare che qualche scheggia sonora di *Sole e amore* sia caduta anche al di fuori del Quadro terzo di *Bohème*: e precisamente tra le note dell'*Andante sostenuto molto* dell'aria di Mimì del Quadro primo, dove la "piccola donna" ci racconta

²⁶ Cfr. Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions & Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, 2011, p. 166 e *passim*.

²⁷ La prova d'esame di Puccini è rimasta inedita fino al 1979, quando fu pubblicata da Elkan-Vogel, a cura di Pietro Spada, come *Scena lirica – Menti all'avviso [sic]*. Il titolo storpiato ha purtroppo continuato a circolare fino a tempi relativamente recenti.

²⁸ A sua volta, l'*incipit* del *cantabile* suona anticipato con discrezione nella sezione in recitativo alle parole «Eppur d'Ausena è questa».

²⁹ Come tale il testo è stato pubblicato in *Giacomo Puccini poeta*, a cura di Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Fiammetta Papi, Manuel Rossi, Publied, Lucca, 2024, p. 219.

³⁰ Cfr. Giosuè Carducci, *Rime nuove*, Zanichelli, Bologna, 1887, IX e XLII, pp. 18 e 74–75 e Id., *Rime nuove*, con note di A. Albertazzi e R. Serra, Zanichelli, Bologna, 1910, LII, pp. 145–147. I primi due versi di *Mattinata* suonano così: «Batte a la tua finestra, e dice, il sole: I levati, bella, ch'è tempo d'amare». L'anomala poesia musicata da Puccini non ha tuttavia alcun rapporto con il metro del *rispetto*, o *strambotto*, adottato da *Mattinata* (in origine una forma di poesia per musica del XIV e del XV secolo): l'*ottava toscana*, una strofa di otto versi endecasillabi che – nella variante praticata da Carducci – è a quattro rime disposte secondo lo schema ABABCCDD.

³¹ Cfr. il Commento critico, p. 56.

³² Così scrive Ricordi a Puccini il 30 giugno 1895 (lettera in Virgilio Bernardoni, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Olschki, Firenze, 2008, pp. 22–23).

languida l'emozione del sole che "batte ai suoi vetri" in primavera («il primo sole è mio, il primo bacio dell'aprile è mio!»).³³

Solfeggio SC 115

Con la notorietà, Puccini non potrà sfuggire alle richieste di musica vocale d'occasione, che torneranno puntualmente a tormentarlo per il resto della sua carriera operistica. A questo filone sembra di poter ricondurre un foglio singolo autografo di carta da musica finora mai pubblicato, conservato nel fondo Bonturi-Razzi³⁴ acquisito nel 2006 dalla Biblioteca Statale di Lucca. La dedica (di altra mano) lo dichiara del 1893, mentre il titolo *Solfeggio* ne suggerisce la funzione di piacevole vocalizzo, da misurare sulle tradizioni pedagogiche nelle quali Puccini era stato formato.³⁵

Avanti, Urania! SC 68

Nel caso di *Avanti, Urania!* SC 68 e dell'*Inno a Diana* SC 70, oltre alla fama giocherà un ruolo importante una famosa passione extramusica del lucchese, quella per le folaghe e i beccaccini. Come conferma la datazione di una fonte autografa recentemente scoperta,³⁶ *Avanti, Urania!* risale al settembre 1896, quando Puccini è ormai il compositore di *Manon Lescaut* e *Bohème*. All'origine della pagina c'è un impegno preso con un amico, il marchese Carlo Ginori Lisci (1851–1905), facoltoso industriale della ceramica e futuro senatore, ma soprattutto proprietario del Lago di Massaciuccoli. Proprio in tale veste Ginori Lisci si era dimostrato molto generoso con il musicista e con il suo amore per la caccia, tanto da guadagnarsi anche la dedica di *Bohème*.³⁷ L'occasione è l'acquisto di un piroscampo scozzese (ribattezzato appunto *Urania*) da parte del marchese: l'impegno è ineludibile, anche se sbrigato al solito con grande ritardo, causa «il gran da fare – che gli ha dato l'ultimo atto di *Bohème*». ³⁸ Annunciato da Puccini come «pronto al più presto possibile» nel dicembre 1895, il piccolo lavoro sarà infatti consegnato quasi un anno dopo, e pubblicato nel 1899 con la dedica «alla Marchesa Anna Ginori Lisci». Le parole sono di un altro compagno di «cacciate e pescate» (nonché di «gite paradisiache» in yacht) di Ginori Lisci: lo scrittore maremmano Renato

Fucini (1843–1921),³⁹ che, prima di diventare per diverse generazioni di italiani esclusivamente il novellatore dei bozzetti toscani raccolti ne *Le veglie di Neri* (1882), alla fine del secolo era noto soprattutto per la sua attività poetica, in particolare per gli arguti sonetti popolari in vernacolo pisano, ed era anche prolifico autore di versi d'occasione.⁴⁰ Membro del club *La Bohème*,⁴¹ Fucini condivideva con Puccini non solo la passione venatoria, ma anche quelle per la buona tavola, il buon vino e il fumo; l'amicizia e la stima che legavano i due toscani sono testimoniate da lettere, cartoline postali e foto pucciniane con dedica, nonché da un libretto (ispirato alle *Veglie*) steso da Fucini su richiesta del più giovane compositore.⁴²

Anche se non si segnalano autoimprestiti ben precisi, *Avanti, Urania!* inizia con uno dei clichés melodici di Puccini più riconoscibili, associato via via a personaggi come Mimì nella *Bohème* o Sharpless e Cio-Cio-San in *Madama Butterfly*: l'uso dissonante del settimo grado della scala che si flette (direttamente od indirettamente) sul sesto. Più in particolare, se gli intervalli richiamano il futuro tema di Cio-Cio-San (*Madama Butterfly*, I, dalla cifra di chiamata 39: *Largo*),⁴³ l'intonazione che ricevono in questo *Allegro spigliato* anticipa piuttosto Pinkerton e il suo avventurismo da «yankee vagabondo» («Dovunque al mondo», «Ma dà vita»): il profilo aggressivo del piroscampo *Urania* si confonde per l'orecchio con quello della nave da guerra di *Madama Butterfly*.

Inno a Diana SC 70

Un anno più tardi la passione per la caccia che accomunava Puccini, Fucini e Ginori Lisci troverà espressione musicale nell'*Inno a Diana* SC 70, composto nel dicembre del 1897 su versi dell'avvocato, giornalista, artista e fotografo napoletano (nonché cacciatore non meno patito) Carlo Abeniacar. Se *Avanti, Urania!* aveva costretto il marchese a una estenuante attesa, servì invece pochissimo tempo per confezionare l'*Inno*, spedito ad Abeniacar il 13 dicembre 1897, a poche settimane dalla ricezione del testo. Facendo notare la tempestività dell'invio, non così consueta per Puccini («vede? Sono stato di parola!»), il musicista ne approfittò

³³ Cfr. Riccardo Pecci, «Piccole donne crescono» (vedi nota 25), pp. 21–28 e Id., «O melodia, antica amica nostra» (vedi nota 8), p. 122.

³⁴ Fondo appartenuto agli eredi di Adelaide (Ida) Bonturi (sorella di Elvira Bonturi Puccini) e del marito Giuseppe Razzi.

³⁵ Cfr. Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions & Puccini* (vedi nota 26).

³⁶ Cfr. il Commento critico, p. 57.

³⁷ La generosità del marchese e i sentimenti di amicizia e gratitudine di Puccini verso di lui sembrano messi in dubbio da una cartolina postale alla sorella Ramelde nella quale il compositore parla della «caccia [...] non facile ad ottenere qui dal Ginori» (lettera 1894.07.31.a in *Giacomo Puccini. Epistolario, I: 1877–1896*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Olschki, Firenze, 2015, n. 464, pp. 337–338). Alle frettolose conclusioni di Marchetti («logicamente il Ginori Lisci doveva essere tutt'altro che prodigo in fatto di permessi»: *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti, Curci, Milano, 1973, n. 177, p. 187) si possono opporre il particolare contesto della cartolina (nella quale il compositore rivendica i suoi favori al cognato Raffaello Franceschini) e soprattutto la crescente ossessione venatoria di Puccini, che lo spingerà perfino a concedersi il piacere proibito del bracconaggio notturno ai danni del suo vicino: cfr. la ricostruzione in Maurizio Sessa, «Andrò nelle Maremme». *Puccini a caccia tra Bolgheri e Capalbio. Lettere al conte Giuseppe della Gherardesca e al marchese Piero Antinori (1903–1924)*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 2019, pp. 24–34.

³⁸ Lettera 1895.12.18.a in *Giacomo Puccini. Epistolario, I* (vedi nota 37), n. 643, pp. 482–483.

³⁹ Nell'ottobre del 1894, dopo le agognate ferie, l'ispettore scolastico Fucini aveva appunto scritto a Emilia Peruzzi, con piglio vagamente pucciniano: «il mio mese di permesso me lo sono sorseggiato, me lo sono goduto, me lo sono strizzato fino alla buccia come un limone quando abbiamo quello solo e ci sarebbe bisogno d'averne due. Il mediterraneo non si riconosce più dai solchi che vi ho fatto con l'lact [sic] di Carlo Ginori. Corse a Bastia, cacciate e pescate a Montecristo, gite paradisiache all'Elba» (lettera CLXI in *Un carteggio di fine secolo: Renato Fucini – Emilia Peruzzi (1871–1899)*, a cura di Claudia Lazzeri, Firenze University Press, Firenze, 2006, p. 128).

⁴⁰ Nel 1899 Fucini si dichiarava a Ermengarda Caramelli «martire delle amicizie, delle conoscenze, delle relazioni, delle aderenze», in quanto ormai sfiancato dalle persone che si facevano vive per ricevere «roba facile» dalla sua penna: «Tizio per l'epigrafe, Caio per l'epitalamio» ecc. (cit. in Renato Fucini, *Opere*, a cura di Davide Puccini, Le Lettere, Firenze, 2011, p. 52).

⁴¹ Guido Marotti/Ferruccio Pagni, *Giacomo Puccini intimo (nei ricordi di due amici)*, Vallecchi, Firenze, 1926, p. 46.

⁴² Ivi, pp. 48–49 e Davide Puccini, «Renato Fucini e la musica», in *Parola del testo: semestrale di filologia e letteratura italiana comparata*, XXVII, 1/2, 2023, pp. 123–131: 127–131. Un tumore alla gola ucciderà Fucini e Puccini ad appena tre anni di distanza: il cancro fatale sarà diagnosticato a Puccini proprio da un nipote di Fucini, l'otorino Camillo Arturo Torrigiani.

⁴³ Soprattutto nella versione della prima riduzione per canto e pianoforte di *Madama Butterfly* (SC 74.E.1: cfr. Dieter Schickling, «Puccini's Work in Progress. The So-called Versions of "Madama Butterfly"», in *Music and Letters*, LXXIX/4, 1998, pp. 527–537; trad. it. aggiornata ne *La Fenice prima dell'opera*, 2009, 4, pp. 29–42).

per domandare ad Abeniacar di procurargli «un cane fatto preferibilmente spinone, ma che sia un cane vero e autentico – rotto a tutto!».⁴⁴ L'*Inno* venne pubblicato nel gennaio successivo all'interno del «numero-strenna» del 1898 del «Sant'Uberto», una «rassegna settimanale di sport» diretta dallo stesso Abeniacar che si occupava, oltre che di caccia, di «ippica – nautica – velocipedismo – tiro a volo – tiro a segno – scherma – ginnastica etc.». Nello stesso numero, un articolo scherzoso del direttore (*Puccineide*) presentava l'*Inno a Diana* ai lettori come «primo vincolo di fratellanza, di concordia e d'amore fra i cacciatori italiani»: di fatto, l'aspirazione ad «inno nazionale dei cacciatori» è evidente dalle parole di Puccini⁴⁵ e confermata dalla dedica dell'edizione Venturini del 1899 («ai cacciatori italiani»). I destinatari dell'inno (e forse non solo loro) apprezzarono il gesto: le prime diecimila copie del numero del «Sant'Uberto» andarono immediatamente esaurite.⁴⁶ Qualcosa della lode a Diana passerà alla Vergine: la musica di «Gloria a te, se alle notti silenti» prefigura un poco il linguaggio da litania mariana del *Regina Virginum* intonato in *Suor Angelica*.

E l'uccellino SC 71

Dopo i toni trionfali di *Avanti, Urania!* e dell'*Inno a Diana*, Puccini attiverà un registro completamente diverso della sua tastiera espressiva di compositore. All'origine di *E l'uccellino* SC 71 è una tragedia avvenuta nella sua cerchia lucchese: il decesso improvviso, nel novembre del 1897, del medico Guglielmo Lippi, giovane sposo che non sopravvisse abbastanza per assistere alla nascita del figlio. A quest'ultimo venne imposto il nome del padre; e a prendersene cura con particolare zelo fu Alfredo Caselli (1865–1921), l'amico intimo di Puccini, nonché figura chiave della Lucca artistica ed intellettuale. Con un insolito attivismo, Puccini chiese dapprima un'epigrafe per la lapide di Lippi a Giovanni Pascoli, poi dei versi da musicare a Fucini, rinnovando la collaborazione per *Avanti, Urania!*. Ne nacque una delicata «ninna-nanna» per l'orfano, non l'unica incursione nel tema del sonno infantile del poeta di Monterotondo («tenero e amoroso con gli umili, coi bimbi, con gli animali»).⁴⁷ Musicata da Puccini verso la fine del febbraio del 1899, verrà pubblicata da Ricordi con la dedica «Al bambino Memmo [il suo soprannome] Lippi». Il compositore sembrerà pentirsene come di una «sciocchezza» appena qualche mese più tardi, quando il violinista Rinaldo Franci imma-

gnerà di farla eseguire al Teatro del Giglio di Lucca in occasione di un ciclo di rappresentazioni de *La bohème*, suscitando la stizza di Puccini («eseguire la ninna nanna in teatro [...] è una vera cretineria»):⁴⁸ reazione comprensibile di fronte a un modo chiaramente inappropriato di presentare al pubblico il suo omaggio a Guglielmo Lippi.⁴⁹

In realtà, *E l'uccellino* è un *Allegretto molto moderato* tutt'altro che indegno di Puccini: c'è la *texture* leggera di *Storiella d'amore* (con il suo raddoppio al basso della melodia e l'ingresso su tempo debole della mano destra) e anche a tratti la «stratificazione» di *Sole e amore*, con lo *staccato* della parte pianistica che punteggia i suoni tenuti della voce. A riprova delle sue qualità, nei decenni successivi *E l'uccellino* sarà una presenza frequente nei *recitals* dei cantanti, per i quali verrà ripubblicata, tradotta (in inglese e tedesco) e anche arrangiata per piccola orchestra.

Alla versione a stampa de *E l'uccellino*, la presente edizione affianca ora per la prima volta la versione attestata dalla bella copia stesa a un certo punto da Puccini (forse destinata ai Lippi):⁵⁰ una stesura intermedia rispetto a quella poi pubblicata da Ricordi che per indicazioni agogiche, articolazione pianistica e dettagli delle parti interne esibisce una propria identità, e che verosimilmente corrisponde alla versione in possesso di Rinaldo Franci forse eseguita al Teatro del Giglio.

Sogno d'or SC 82

Una seconda ninna nanna arriverà nel nuovo secolo: *Sogno d'or* SC 82, stampata nel novembre 1912 sul fascicolo di Natale-Capodanno di *Noi e il mondo*, «rivista mensile de *La Tribuna*».⁵¹ La rivista non lesinò gli encomi: «Giacomo Puccini, il glorioso musicista italiano, ha voluto cortesemente riserbare a "Noi e il Mondo" [...] una deliziosa melodia in cui son tutta la grazia e tutt'il fascino della sua arte squisita e sapiente». L'autore dei versi, Carlo Alberto Marsili (1884–1946), era il figlio della sorella di Puccini Nitteti, ed è verosimile che la collaborazione per *Sogno d'or* facesse parte di una strategia dell'influente zio per ottenere al nipote un contratto come librettista con Ricordi. La ninna nanna ha un carattere di ipnotico ostinato e potrebbe essere definita uno studio su un'u-

⁴⁴ Cfr. le lettere 1897.11.29.b e 1897.12.13 in *Giacomo Puccini. Epistolario*, II (vedi nota 2), nn. 137 e 139, pp. 108–109.

⁴⁵ Come dimostra una lettera parimenti scherzosa di Puccini datata Roma, 29 novembre 1897, pubblicata sulla rivista: «[...] ho letto l'*Inno* e l'ho trovato ben ritmato; però avrei desiderato che i concetti fossero stati più cinegetici [la cinegetica è la tecnica della caccia con i cani] e meno vaghi. Ciò non ostante potrà servire bene per musicarsi e questo avverrà assai presto e, cioè, quando sarò, fra giorni, quieto, a Milano. Lo stile sarà facile al punto che lo potranno facilmente eseguire anche i cani... dei cacciatori [...]», firmato «il suo aff.mo G. Puccini» («Beccacie ed Inni», in *Sant'Uberto. Rassegna settimanale di sport*, I/19, 2 dicembre 1897: ora riprodotta come lettera 1897.11.29.b in *Giacomo Puccini. Epistolario*, II [vedi nota 2], n. 137, p. 108).

⁴⁶ Cfr. Sessa, «*Andrò nelle Maremme*» (vedi nota 37), pp. 85–95.

⁴⁷ Guido Biagi, «Renato Fucini nella vita e nell'arte», in Id., *Passatisti*, La Voce, Firenze, 1923, pp. 51–85: 78. Si confronti *E l'uccellino* con il tipico umorismo fuciniano di *È bell'e addormentato!* (*Guazzabuglio*, II) e, di contro, con l'amaro pessimismo di *Fanciullo dormiente* (*Ombre*, XVI) (Fucini, *Opere* [vedi nota 40], pp. 207–208, 244). Negli anni successivi verranno messe in musica altre due ninne nanne firmate da Fucini: *Vieni o Sonno, o sonnolino*, traduzione dal latino di una nenia del poeta umanistico Giovanni Pontano (musiche di Elena Puccioni e di Roberto Rambaldi) e soprattutto *Gotine gialle*, musicata da Renato Brogi (cfr. Davide Puccini, «Renato Fucini e la musica» [vedi nota 42], pp. 125–127).

⁴⁸ Lettera 1899.06.0–a in *Giacomo Puccini. Epistolario*, II (vedi nota 2), n. 420, pp. 312–313, con il commento dei curatori.

⁴⁹ Il giovane Lippi lascerà una traccia importante sia sul piano professionale che umano: dotato di una vena artistica (disegno e pittura), dopo aver partecipato alla Prima guerra mondiale (che lo segnerà permanentemente nel fisico) nel 1926 si laureerà a sua volta in Medicina e Chirurgia, intraprendendo la carriera del medico psichiatra, nella quale si distinguerà come precursore degli orientamenti della moderna psichiatria, rispettosi della dignità del paziente (ad esempio, criticando l'uso della camicia di forza). Direttore dell'Ospedale Psichiatrico di Maggiano (Lucca), le sue convinzioni e la sua rettitudine lo metteranno in contrasto con le autorità fasciste, che ne cercheranno la complicità per ottenere il ricovero coatto di oppositori politici; verrà ucciso dai nazisti nel settembre 1944. Ringrazio Franco Anichini, Bianca Maria Sciré, Giuliano Olivi, oltre a Lidia Cerri, per aver condiviso le loro ricerche con il sottoscritto. Si veda ora Raffaele Domenici, «Guglielmo Lippi Francesconi e Carlo Romboni: quando la professione e la storia si incrociano», in *Documenti e Studi. Semestrale dell'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea in Provincia di Lucca*, 45/46, 2019, pp. 39–58 (https://www.isreclucca.it/wp-content/uploads/2023/03/DS_45-46.pdf [ultimo accesso il 14 aprile 2025]).

⁵⁰ Vedi il Commento critico, p. 58.

⁵¹ Lo sappiamo grazie a Julian Budden, che individuò per primo questa edizione e la pubblicò in facsimile nel programma di sala de *La rondine*, Teatro alla Scala di Milano, 1994, pp. 58–60.

nica sonorità. Non andrà dispersa: in uno dei suoi autoimprestati più felici, Puccini ne farà la base del brindisi concertato dell'atto II de *La rondine* («Bevo al tuo fresco sorriso»).

Terra e mare SC 73

Intanto, ad inaugurare il Novecento era stata un'altra pagina per canto e pianoforte: *Terra e mare* SC 73, indubbiamente uno dei vertici dell'intera serie delle liriche pucciniane. Si tratta di una commissione per il numero del 1902 di *Novissima*, «albo d'arti e lettere» pensato come elegante stenna di capodanno e varato solo l'anno precedente con l'ambizioso intento di «essere l'illustrazione» del «secolo XX che sorge», il racconto per immagini e parole del cammino dell'Italia liberale lungo le vie della modernità:⁵² dai progressi del ciclismo e dallo «smisurato passo in avanti dell'automobilismo»⁵³ alla moda come «nuovo orizzonte» dell'arte⁵⁴ e alla novità delle merci promosse nelle innumerevoli «tavole di pubblicità artistica» illustrate con raffinato gusto liberty. Tra le arti, non mancava uno spazio per la musica e la «scena lirica nazionale»:⁵⁵ ecco perché, a seguito del secondo «giro di propaganda per l'Italia» compiuto nel 1901 dall'abile direttore Edoardo de Fonseca (1867–1936) per procurarsi le «cose nuove, inedite» evocate dal titolo latino dell'albo, «Enrico Panzacchi, a Bologna, decise di scrivere dei versi che Giacomo Puccini erasi dichiarato pronto a musicare».⁵⁶ D'altronde, nella stessa lettera del 14 marzo 1900 nella quale aveva rifiutato un foglio d'album a de Fonseca, il compositore sembrava aver salutato con favore la nascita di *Novissima*⁵⁷ e si era offerto come mediatore tra l'editore e Ricordi per motivi che paiono riconducibili alle illustrazioni di *Tosca* presenti nel primo numero dell'albo.⁵⁸

L'emiliano Panzacchi (1840–1904) è oggi ricordato più come battagliero oratore, critico e animatore di testate giornalistiche, che non come poeta letto con attenzione da Carducci, Pascoli, d'Annunzio. Il suo era un nome ben noto negli ambienti musicali, sia per l'attività giornalistica e critica (famoso le sue cronache wagneriane)⁵⁹ sia per una produzione poetica dalla spiccata vocazione melica: aveva infatti esordito con il *Piccolo romanziere* (1872), una *Raccolta di poesie liriche per musica da camera* pubblicata da Ricordi e destinata a grande fortuna tra i compositori di questo genere, che sarebbe poi confluita nella sua opera maggiore, *Lyrice* (1877–1882), volume dall'eloquente sottotitolo

Romanze e canzoni.⁶⁰ Questa circostanza rendeva indubbiamente Panzacchi un collaboratore ideale per Puccini.

Puccini mise su carta da musica *Terra e mare* il 3 ottobre 1901;⁶¹ il volume fu pubblicato nella seconda metà di dicembre e accolto favorevolmente come «pubblicazione che onora la nostra arte della stampa».⁶² Non stupisce che il nome del compositore sia stato abilmente sfruttato nella campagna promozionale della più «ricca ed attraente pubblicazione italiana».⁶³

Il progetto di *Novissima* conduce Puccini nei territori d'elezione del *Lied* o della *mélodie*: Parole e Musica, pubblicate le une accanto all'altra come prodotti artistici di pari dignità estetica, campeggiano su una grafica preziosa che dialoga con entrambe e ne valorizza al tempo stesso la connessione e l'autonomia (si vedano le illustrazioni 9–10, pp. LXII–LXIII nella presente edizione).⁶⁴ L'incontro con Panzacchi è felice: Puccini riceve dal poeta (ispirato dal tema scelto dalla rivista)⁶⁵ versi delicatamente sospesi tra realtà (la terra) e sogno (il mare), e li assorbe in una scrittura musicale particolarmente meditata e reattiva alle sollecitazioni del testo. Basti qui notare la tecnica dei due pedali (da b. 14), utilizzati certamente «a guisa di sordina» (come nella ninna nanna *Sogno d'or*) ma anche per ottenere una variazione di timbro funzionale al clima onirico della sezione centrale, scandita dalla «voce profonda» della mano sinistra del pianoforte, con i suoi «placidi ritmi possenti»; o il postludio strumentale, nel quale l'ultima eco *dolce e pianissimo* della «voce del mar» udita dal poeta nel «sonno giocondo» (*Do – Re – Mi – Re – Do*) si rivela effettivamente come una trasfigurazione in modo maggiore e nel registro acuto del muggio tempestoso del vento (*Do – Reb – Mib – Reb – Do*), in una fulminante sintesi sonora dell'idea centrale della lirica di Panzacchi.

⁵² *Novissima*, «Al secolo XX salute!», *Novissima*, I, 1901, s. n. p. Già al debutto l'impresa poté vantare le adesioni di molti nomi di spicco della cultura italiana a cavallo tra Otto e Novecento: artisti e illustratori come Domenico Morelli, Gaetano Previati, Plinio Nomellini, Giacomo Balla, Marcello Dudovich, Adolfo De Carolis, Giorgio Kienerk ecc.; scrittori e poeti come Giovanni Pascoli, Edmondo de Amicis, Luigi Capuana, Giuseppe Giacosa ecc.

⁵³ Quick, «In moto: automobili e cicli», ivi, s. n. p.

⁵⁴ Zaira Migliavacca, «La moda (relazione da Parigi)», ivi, s. n. p.

⁵⁵ «Musica», ivi, s. n. p.

⁵⁶ *Novissima*, X, 1910, p. 7.

⁵⁷ Lo ipotizzano i curatori dell'*Epistolario* pucciniano (*Giacomo Puccini. Epistolario*, II [vedi nota 2], n. 576, p. 414, nota in calce 1).

⁵⁸ Il celebre manifesto di Adolf Hohenstein è inserito nella sezione delle «tavole di pubblicità artistica», mentre una composizione grafica a tutta pagina firmata da Aleardo Terzi è messa in dialogo con la recensione di *Tosca*. Ciò confermerebbe l'ipotesi che de Fonseca possa aver scritto a Puccini in merito a delle immagini di *Tosca* da inserire nell'albo (cfr. *ibid.*, nota in calce 2).

⁵⁹ Cfr. Adriana Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Il Mulino, Bologna, 1988, in particolare pp. 68 sgg.

⁶⁰ Cfr. introduzione, biografia e commento di Enrico Panzacchi, *Lyrice. Romanze e canzoni*, a cura di Claudio Mariotti, Salerno Editrice, Roma, 2008.

⁶¹ Va rettificata l'attribuzione corrente di *Terra e mare* all'anno 1902, nata dall'ambiguità della scrittura di Puccini (cfr. il Commento critico, p. 59). Quanto possiamo ricostruire della storia editoriale dei volumi di *Novissima* (progettati e realizzati entro l'anno precedente quello cui sono dedicati) costringe infatti ad anticipare al 1901 questo lavoro pucciniano (il «Post-scriptum» di *Novissima* 1902 è datato 12 dicembre 1901; cfr. anche le date delle pubblicazioni citate nelle due note successive, che collocano a loro volta l'uscita della rivista intorno alla fine del 1901).

⁶² *Nuove pubblicazioni*, «Corriere della sera», XXVII/3, 3–4 gennaio 1902, p. 2.

⁶³ Così si autodefinisce *Novissima* 1902 nella pubblicità che si legge su *Il Marzocco* (VII/2, 12 gennaio 1902), nella quale *Terra e mare* è appunto tra i tre inediti citati per solleticare la curiosità del lettore (assieme alla prosa *La voce del mare* di Edmondo De Amicis e soprattutto all'ode *Le ore [marine]* di Gabriele d'Annunzio, preziosa anticipazione del terzo libro delle *Laudi, Alcione*).

⁶⁴ Come già annunciato nelle ultime pagine di *Novissima* 1902 («Post-scriptum»), i versi di *Terra e mare* furono autonomamente inseriti da Panzacchi, con alcune varianti, nella sua ultima raccolta poetica, *Cor sincerum: nuove liriche*, Treves, Milano, 1902, p. 148, con una citazione da Herder in esergo che sembra calzare a pennello a questo componimento: «eterno argomento di poesia lirica sono gli aspetti della Natura e la vita intima dello Spirito». Scomparso l'autore, la lirica fu ripubblicata pochi anni più tardi nel volume (arricchito da una prefazione di Pascoli) Enrico Panzacchi, *Poesie*, a cura di Giovanni Federzoni, Zanichelli, Bologna 1908, p. 649: qui la si legge in una forma diversa sia da quella di *Novissima* che da quella apparsa in *Cor sincerum* (ulteriormente rimaneggiata nella seconda edizione del 1910, a lungo ristampata da Zanichelli: cfr. Panzacchi, *Poesie*, cit., 1924, p. 519). Sulle «scelte [...] discutibili» e le sviste di Federzoni cfr. Panzacchi, *Lyrice* (vedi nota 60), pp. 207 sgg.

⁶⁵ «Ci parve bello dedicare una considerevole parte della pubblicazione ad una rubrica speciale *IL MARE*, invitando i maggiori autori ed artisti del nostro paese ad esprimere il loro pensiero sul grandioso argomento» (*Novissima*, «Trionfo!», *Novissima*, II, 1902, s. n. p.).

Terra e mare esemplifica inoltre una situazione ricorrente nell'edizione delle liriche pucciniane, ovvero la divergenza (più o meno accentuata) tra le prime edizioni a stampa e le fonti manoscritte attualmente a noi note. In questi casi si può presumere che Puccini abbia apportato correzioni al testo della stampa, oppure – nel caso di deviazioni più ampie – che un manoscritto non più in nostro possesso abbia funto da modello di incisione tra l'autografo (o la sua copia calligrafica) e la prima stampa. Data la natura effimera di una parte delle pubblicazioni che hanno ospitato queste pagine pucciniane, unita alla grafia problematica dell'autore e al suo ostentato disinteresse verso queste 'bagattelle', non possiamo tuttavia neppure escludere in linea di principio che un certo numero di queste modifiche sia dovuto ai fraintendimenti o all'iniziativa di un anonimo collaboratore, senza che Puccini vi abbia preso attivamente parte.

Da questo punto di vista, con *Terra e mare* ci troviamo di fronte a un caso di particolare interesse: a fianco della poesia di Panzacchi, *Novissima* presenta appunto il facsimile di un autografo di *Terra e mare*⁶⁶ che mostra significative differenze rispetto alla musica pubblicata nelle pagine seguenti della rivista. Grazie al piccolo facsimile, è stata ricostruita con un ragionevole grado di sicurezza questa interessante versione di pugno di Puccini, che viene messa a disposizione del lettore accanto a quella a stampa. Proprio l'autografo contiene peraltro uno degli ammiccamenti più vistosi di *Terra e mare* al linguaggio della coeva *Madama Butterfly*.⁶⁷

Casa mia, casa mia SC 79

De Fonseca tornerà a farsi vivo alla fine del 1908: questa volta, la richiesta riguarderà un'altra elegante e modernissima rivista quindicinale illustrata, «La casa», pubblicata a sua volta dalla Società editrice di *Novissima* ma consacrata specificamente a «estetica, decoro e governo dell'abitazione moderna». In allegato, Puccini trovò un questionario intitolato *Le tre case di Giacomo Puccini: Torre del Lago – Chiatri – Abetone*, fitto di domande alle quali rispose ora diligentemente, ora con una certa fretteolosità, la sera del 29 novembre. Il questionario si concludeva con l'invito a comporre «una riga di musica» sul proverbio «casa mia, casa mia, per piccina che tu sia, tu mi sembri una badia». Puccini si applicò a *Casa mia, casa mia* SC 79 di malavoglia, come dimostra nell'autografo la trasandatezza nella sillabazione musicale del testo poetico (che è stato necessario correggere nella presente edizione). L'esito non lo convinse: «Caro Edoardo, io ti consiglio di darlo al cestino. Stasera non ero in arteria,⁶⁸ e tu mi hai forzato a questa altra cosa che dichiaro non mia». È comunque significativo che, nella fretta, Puccini sia ricorso a uno dei suoi tipici ostinati armonici, che lo accompagnarono lungo tutta la carriera compositiva.

⁶⁶ L'autografo è perduto.

⁶⁷ Ossia il movimento scalare della linea vocale esteso fino al *Sol* che si legge nelle bb. 20–21 della versione autografa. Un primo tentativo di pubblicare questa versione era stato fatto da Kaye, *The Unknown Puccini* (vedi nota 1), pp. 88–89.

⁶⁸ Gioco di parole su «essere in vena».

Canto d'anime SC 75

All'interno della musica vocale da camera composta dal Puccini ormai operista di successo, un caso intrigante è ovviamente rappresentato dai brani su versi firmati dai suoi librettisti del momento. Ciò accade una prima volta nel 1903 con *Canto d'anime* SC 75, per il quale viene coinvolto Luigi Illica, allora al lavoro con Giuseppe Giacosa su *Madama Butterfly*. Nel suo tentativo di conferire un credibile «colore nipponico» alla sua partitura esotica, Puccini prende contatto con Alfred Michaelis della Gramophone Company per farsi spedire con urgenza dischi contenenti musica giapponese.⁶⁹ La contropartita è la richiesta di un pezzo «espressamente per il Grammofono»: richiesta avanzata (su suggerimento di Umberto Giordano) anche a Mascagni, Franchetti, Giordano, e a Leoncavallo, il quale avrebbe risposto con la celebre *Mattinata*. In aprile Puccini firma il contratto controverso, impegnandosi a «scrivere una romanza per sola voce, da essere riprodotta essenzialmente per mezzo dei Gramofoni o altre macchine parlanti, rimanendone espressamente vietata la pubblicazione per stampa o altro mezzo qualsiasi»,⁷⁰ e a consegnarla due mesi più tardi; ottenendo in pagamento «numero mille dischi per Grammofono» a sua scelta.⁷¹ Di fatto, il compositore non divideva le parole incredule ed esaltate che nel 1889 avevano salutato il fonografo – insieme al suo inventore, Edison – alla sua prima comparsa nel ridotto della Scala di Milano («canta, parla, come solo l'uomo dovrebbe poter fare»):⁷² tanto che cercò immediatamente di combinare un affare con Alfredo Caselli (titolare del noto caffè lucchese) per liberarsi dei mille dischi pattuiti e perfino dello «splendido Grammofono Monarch»⁷³ che Michaelis gli aveva donato appena qualche mese prima, senza suscitare troppo entusiasmo. Anzi, ringraziato cortesemente Michaelis, con l'amico Puccini sarà lapidario: «quello che è certo, è la noja inenarrabile del suono attraverso il diaframma di Mika [Michaelis]». ⁷⁴ Sfumata la transazione con Caselli,⁷⁵ a Natale Puccini cedette il molesto «trombone» alla sorella Ramelde e famiglia senza troppi rimpianti.⁷⁶

⁶⁹ C'era un immediato precedente: Michaelis aveva fornito ad Umberto Giordano cori russi per *Siberia*. Tutta la vicenda di *Canto d'anime* è ricostruita con particolare dovizia di dettagli e documentazione (sia pure con qualche imprecisione) in Kaye, *The Unknown Puccini* (vedi nota 1), pp. 93–105.

⁷⁰ Testo e musica della «pagina d'album» furono stampati dalla Gramophone Company, ma unicamente per poterli depositare presso la Prefettura per ragioni di copyright.

⁷¹ La scrittura privata sottoscritta da Puccini è riportata nel commento alla lettera 1903.04.27.a in *Giacomo Puccini. Epistolario*, III: 1902–1904, a cura di Francesco Cesari e Matteo Giuggioli, Olschki, Firenze, 2022, n. 302, pp. 206–207.

⁷² «Edison e il fonografo», in *Il teatro illustrato*, IX/105, settembre 1889.

⁷³ Lettera 1903.01.20.a in *Giacomo Puccini. Epistolario*, III (vedi nota 71), n. 222, pp. 145–146.

⁷⁴ Lettera 1903.04.28.a, ivi, n. 305, pp. 210–211.

⁷⁵ Lettera 1903.05.26.d, ivi, n. 338, pp. 238–239.

⁷⁶ Cartolina postale 1903.12.25.b e lettera 1904.01.04.a, ivi, nn. 513 e 534, pp. 369 e 382. Come osservano i curatori del volume dell'*Epistolario*, è questo il grammofono che si trova attualmente presso il Museo pucciniano di Celle: non si tratta quindi di un fantomatico esemplare che sarebbe stato donato a Puccini da Edison in persona, come si legge in un'annotazione sulla cartolina e – a seguire – in *Puccini com'era* (vedi nota 37), n. 286, pp. 289–290, nota in calce 1 (con riproduzione fotografica del grammofono a p. 288) e in Kaye, *The Unknown Puccini* (vedi nota 1), p. 104 (dove peraltro si confonde il grammofono con la «grande fotografia di Edison» che Puccini avrebbe mostrato a Lancellotti durante un'intervista, notando che «con una coincidenza singolare» la fotografia era arrivata l'esatto giorno in cui aveva inaugurato «l'impianto della luce elettrica» a Torre del Lago: Arturo Lancellotti, «Puccini lavora», in *Noi e il mondo*, VI/5, 1 maggio 1916, pp. 353–360: 355).

Il clima di svogliatezza nel quale fu concepita questa «pagina d'album» (mentre il compositore affrontava la difficile convalescenza seguita all'incidente automobilistico della notte tra il 25 e il 26 febbraio 1903) è rivelato da alcune lettere inviate da Puccini a Illica, che sembrano voler confermare tutti i pregiudizi nati intorno al genere della romanza da salotto: secondo la nota condanna di Ildebrando Pizzetti, basata su facili «strofette simmetriche» infarcite di «sentimentalismo» il cui unico scopo è quello di offrire un puntello ad una «melodia preformata, in periodi [a loro volta] simmetrici e di frasi simmetriche».⁷⁷ Puccini chiede appunto al suo librettista «piccole spavalde o languide strofe (due in tutto)», mettendo subito in chiaro che «non conviene conceder Tanto a chi paga così male» e ribadendo la sua sfiducia nel procedimento discografico («non è il caso, data la noja che genera il grafofono [sic] di fare una società per la vendita dei dischi a ribasso?»).⁷⁸ In giugno suggerisce a Illica «una cosina piccola caratteristica – storiella fiabetta»⁷⁹ e precisa che bisogna giocare a carte scoperte con Ricordi e il suo pubblico («vedrà che noi si è fatto una burletta»).⁸⁰ L'orizzonte dell'intera operazione è ulteriormente chiarito da un riferimento alla musica di 'A frangesa! (1894), popolarissima «canzone da Café-Concert» in napoletano uscita dalla fucina di Mario Pasquale Costa (1858–1933): «una canzonetta un po' lascivetta [...] a tempo di marcia uso la francesa di Costa – e quella la spiffero subito senza fatica». A smentire in parte la faciloneria ostentata da Puccini ci sono tuttavia le tre stesure della «Grammofonata» che, insoddisfatto, il compositore richiede in rapida successione a Illica. I mesi trascorrono invano, finché il 10 febbraio 1904 il musicista domanda a Illica «due o 3 strofe ritmiche con concetto che finisca colla fine del verso», pregandolo di tenersi lontano dall'«aurora» in quanto «Franchetti e Leone cavallo [...] cantano più o meno tenebrosamente lo Nascente sole».⁸¹ L'imbeccata semi-scherzosa di Puccini («un pensiero passionale poetico magari *lunare* per Tenore») pare tuttavia cadere nel vuoto: i versi di *Canto d'anime* celebrano appunto lo slancio verso il regno dell'ideale, «dove non son *tenèbre* e tutto è *sol*».⁸²

Ma l'umore leggero e scherzoso di Puccini ha i minuti contati: mancano infatti solo pochi giorni all'imprevista e devastante *débâcle* scaligera di *Madama Butterfly* (17 febbraio 1904). Un paio di settimane dopo il disastro, Puccini e Illica devono tornare a preoccuparsi, loro malgrado, del «pezzo» per Michaelis, per la consegna del quale è stata ormai fissata una scadenza imminente.⁸³ Il momento è decisamente infelice: «della mia musica zuccherata n'hanno piene le tasche», si lamenta Puccini tra il depresso e il sar-

castico, mentre la sua attenzione è tutta rivolta ad accomodare la partitura di *Madama Butterfly* in vista del secondo debutto. Illica lo sprona al lavoro con queste eloquenti parole: «butta giù la grammofonata la quale esprime un orgoglioso pensiero, e può rispondere al bisogno della tua anima!».⁸⁴ Se Puccini ha davvero raccolto l'incitamento del suo librettista, allora «l'anima che canta» in *Canto d'anime* è quella di Puccini stesso, e la pagina d'album una sorta di istantanea di quei mesi di dubbi, amarezze, livori, desideri di rivalsa che separano la disfatta di Milano dal riscatto di Brescia, dove il 28 maggio *Madama Butterfly* trionfa: l'«ideale» che «vive e canta ancora forte e solo nelle notti del cuore [...] a sfidar l'oblio, l'odio, la morte», insomma, potrebbe essere il suo.

Queste circostanze sembrano gettare una luce particolare sull'energia sprigionata dalle due strofe esterne della romanza: anche se il risultato finale non è propriamente «a tempo di marcia» come Puccini aveva proposto ad Illica, la musica ha effettivamente un passo cadenzato, che anticipa lo stornello di Rinuccio dal *Gianni Schicchi*, «Firenze è come un albero fiorito». E giustificano anche le riconoscibili allusioni al linguaggio di *Madama Butterfly* contenute nella strofa centrale.⁸⁵

Dios y Patria SC 116

Segni di *impasse* creativa reca un'aggiunta recente al catalogo della musica pucciniana per voce e pianoforte: *Dios y Patria* SC 116, l'unica composizione di Puccini su versi in lingua straniera (lo spagnolo),⁸⁶ risalente al soggiorno a Buenos Aires del 1905 che Puccini descriverà «come una vertigine», del tutto inadatto ai ritmi della sua attività artistica («per lavorare ho bisogno di raccogliermi nella solitudine e nel silenzio».)⁸⁷ La pagina è stata eseguita nel maggio del 2006, nel luogo in cui fu composta (il salón Dorado della casa della Cultura di Buenos Aires), in concomitanza con la presentazione della ricostruzione storica del soggiorno argentino di Puccini da parte di Gustavo Gabriel Otero e Daniel Varacalli Costas.⁸⁸ Fu la stessa «La Prensa» di Buenos Aires, il giornale che aveva invitato Puccini tra il giugno e l'agosto 1905, a proporre al compositore di musicare un «himno escolar» di vibrante retorica patriottica firmato da Matías Calandrelli (Salerno, 1845 – Buenos Aires, 1919).⁸⁹ L'italiano Calandrelli era una figura di primo piano nell'Argentina del tempo, nella quale si batteva dal 1871 per un'opera di rinnovamento pedagogico, in accordo con il presidente Domingo Faustino Sarmiento. L'autografo pucciniano reca la data del 3 agosto, mentre «La Prensa» pubblicò *Dios y Patria* soltanto il 15 (con facsimile parziale dell'autografo),

⁷⁷ Ildebrando Pizzetti, *La lirica vocale da camera*, in *Intermezzi critici*, Vallecchi, Firenze 1924, pp. 167 sgg.; Id., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, F.lli Treves, Milano, 1914, pp. 272 sgg. (commentati in Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, EDT, Torino, 1996, pp. 65 sgg.).

⁷⁸ Lettera 1903.04.27.a in *Giacomo Puccini. Epistolario*, III (vedi nota 71), n. 302, pp. 206–207.

⁷⁹ Lettera 1903.06.01.a, ivi, n. 341, pp. 241–242.

⁸⁰ Lettera 1903.06.07.a, ivi, n. 350, pp. 249–251 (cfr. nota 1 dei curatori).

⁸¹ Lettera 1904.02.10.a, ivi, n. 368, pp. 405–406. «Leone cavallo» è evidentemente Ruggero Leoncavallo, ribattezzato nell'epistolario pucciniano anche Leonbestia o Leonasino. Illica scrisse anche i versi per la pagina di Franchetti (*Verso l'aurora*).

⁸² Ibid. (i corsivi sono nostri). La lettera suggerisce che Puccini pensasse alla voce di Caruso; *Canto d'anime* fu tuttavia effettivamente registrato nel 1907 dal soprano Ida Giacomelli.

⁸³ Lettera 1904.03.02.a, ivi, n. 614, pp. 437–438.

⁸⁴ Lettera 1904.03.10.b, ivi, n. 624, pp. 447–449, nota in calce 4.

⁸⁵ In particolare, ci sembra che le bb. 15–16, con la loro insolita successione di triadi maggiori in secondo rivolto, citino quasi letteralmente la successione accordale di «ieri son salita tutta sola in segreto alla Missione», dal I atto; e che l'introduzione della ripresa a b. 19 abbia il piglio «americano-pinkertoniano» del passo corrispondente di «Dovunque al mondo».

⁸⁶ Ad eccezione, ovviamente, del latino delle composizioni sacre.

⁸⁷ «Lettere dall'America latina» (vedi nota 2).

⁸⁸ Cfr. Gustavo Gabriel Otero/Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina. Junio-agosto de 1905*, Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006.

⁸⁹ Vedi Dieter Schickling, *Giacomo Puccini* (vedi nota 9), pp. 213–214, e Gustavo Gabriel Otero/Daniel Varacalli Costas, *An unknown page by Puccini: «Dios y Patria» (God and Homeland)*, disponibile online in www.mundoclasico.com (ultimo accesso il 14 aprile 2025).

quando Puccini aveva già lasciato Buenos Aires per Montevideo. La relativa difficoltà della melodia può contribuire a spiegare perché un inno dalla firma tanto prestigiosa sia caduto tanto rapidamente nel dimenticatoio. Anni più tardi, alle prese con la scrittura per coro di bambini dell'*Inno a Roma* SC 90, Puccini si lamenterà della «tirannia della tessitura»;⁹⁰ e viene da aggiungere che – a partire dall'accoppiata del titolo – c'è ben poco nei versi di Calandrelli che potesse accendere la creatività pucciniana.

Morire? SC 89

Ben diverso l'impegno profuso dagli autori nella scrittura di *Morire?* SC 89 che, come già *Sogno d'or*, si sarebbe ritagliata un posto nella partitura della *Rondine* (sia pure provvisorio, visto che compare solo nella seconda versione del 1920). Si tratta dell'apporto di Puccini a un album di musica dedicato alla Regina italiana Elena di Savoia e pubblicato da Ricordi tra il 1917 e il '18 per raccogliere fondi a favore della Croce Rossa Italiana, che dal 1915 era impegnata a fronteggiare le conseguenze sociali della guerra. Era in buona compagnia: tra coloro che vi avevano contribuito, Boito, Franchetti, Giordano, Leoncavallo, Mascagni e Zandonai. Se per *Canto d'anime* era stato naturale coinvolgere Illica, il testo per questo *Andantino* fu fornito da Giuseppe Adami, librettista della *Rondine* e del *Tabarro*.

Ispirato dalle inquietudini della guerra, Adami sforna un testo filosofeggiante che poco si accorda con le tematiche consuete della romanza e soprattutto con le tradizionali quadrature e simmetrie della sua organizzazione formale: il componimento si snoda in versi lunghi (endecasillabi) per lo più sciolti, mobili negli accenti, con una sintassi fatta a sua volta di periodi lunghi (due sole frasi interrogative si estendono per ben 11 versi su 16). La laconica domanda iniziale («Morire?») lascia subito il campo a un interrogativo sul senso autentico della vita: l'esistenza deve essere una corsa «inesausta» dietro ai «sogni nuovi» che prendono freneticamente il posto dei sogni ormai «stanchi», o al contrario deve adeguarsi allo spirito di rinuncia, alla «semplicità timida e queta»? Un dilemma destinato a restare senza risposta, giacché a conoscerla sono solo coloro che si trovano «all'altra sponda».

Il trapianto di questa alternativa esistenziale nel mondo della *Rondine* non costerà troppo sforzo: Ruggero apparirà in scena proprio su queste note («Parigi! È la città dei desideri», atto I) e i due stili di vita contrastanti di *Morire?* diventeranno quello pieno di seduzioni che la «sirena» Parigi offre al giovanotto, con i suoi «sognati incanti» e «l'ansia nuova del desiderare», e all'opposto l'esistenza modesta che Ruggero ha condotto in campagna, con la sua «anima onesta e lieta».

Nell'intonazione delle strofe di Adami, Puccini parte da materiale piuttosto convenzionale da romanza da salotto, ma nel corso del brano cerca di mantenere il respiro lungo del verso e della sintassi creando un'originale «melodia lunga lunga lunga» che sembra

distendersi in un'unica campata dall'inizio alla fine.⁹¹ Nell'ultimo tratto, la musica s'incaglia in un movimento sempre più rallentato per sonorità parallele dal sapore tipicamente pucciniano, fino alla sorpresa finale di una sorta di cadenza per voce sola che ci conduce a contemplare l'«altra sponda».

Una strategia come questa rende oziosa la domanda se *Morire?* sia una romanza dalla cantabilità distesa (alla *Canto d'anime*) o piuttosto si avventuri nel territorio della lirica (come *Terra e mare*). L'ultima composizione per canto e pianoforte di Puccini beffa le nostre manie di catalogazione e ribadisce il segreto al cuore di tutta la sua arte: la capacità di contaminare con destrezza – e in modo inestricabile – i diversi livelli di cultura della nascente società di massa.

Aprile 2025

Riccardo Pecci

⁹⁰ Lettera al principe Prospero Colonna da Torre del Lago del 23 marzo 1919 (citata in Kaye, *The Unknown Puccini* [vedi nota 1], p. 128).

⁹¹ Le «melodie lunghe lunghe lunghe» sono ovviamente quelle belliniane di cui Giuseppe Verdi scrive a Camille Bellaigue (lettera del 2 maggio 1898 ne *I copiate lettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Alessandro Luzio e Gaetano Cesari, Stucchi e Ceretti, Milano, 1913, CCCLXXXVII, pp. 415–416).

Einleitung

Die vorliegende Ausgabe vereint alle überlieferten Kompositionen für Singstimme und Klavier, die Giacomo Puccini in einem Zeitraum von den 1870er Jahren bis zu den letzten Jahren des Ersten Weltkriegs geschrieben hat.¹

„Ich würde es ja gern tun, wenn... ich es denn könnte! Ich taue nicht für Albumblätter!“ So rechtfertigte sich Puccini im März 1900 gegenüber Edoardo de Fonseca, als er die Einladung ablehnte, „einen Originalbeitrag“ für das Periodikum *Milano elegante* zu komponieren.² Diese Worte spiegeln deutlich Puccinis Abneigung wider, für einen der florierendsten Verlagsmärkte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu schreiben, der durch den Einzug des Klaviers in die Salons des gehobenen italienischen Bürgertums genährt wurde – ein Markt, an dem die vokale Kammermusik große Anteile hatte.³ Genau seit Puccinis frühen Jahren war das Repertoire für Gesang und Klavier durch zwei sich – zumindest den Intentionen nach – polarisierend gegenüberstehende Kulturniveaus geprägt:⁴ Auf der einen Seite gab es die *romanza da salotto* (Salonromanze), mit mehr oder weniger stark ausgeprägtem Gebrauchscharakter, wenn auch oft von tadelloser (oder sogar ausgezeichnete) Machart, gut geeignet für Laien und in großem Umfang von speziell darauf ausgerichteten, als Gesangslehrer tätigen Komponisten geschrieben; auf der anderen Seite stand die anspruchsvollere und elitärere *romanza d'arte*

(Kunstromanze) – oder besser, *lirica da camera* (Kammerlied), deren ideale Zielgruppe professionelle Interpreten waren und die sich an den europäischen Beispielen des deutschen *Liedes* und der französischen *mélodie* orientierte, in Kultivierung der Idee von „Musik als gleichrangigem Partner einer Dichtung, die geboren ist, um eigenständig zu sein“.⁵

Ob *romanza* oder *lirica*, in jedem Fall ist Puccinis Beitrag zum Repertoire für Gesang und Klavier ausgesprochen klein und umfasst nicht einmal zwanzig Kompositionen, die zudem nur teilweise zu Lebzeiten des Komponisten publiziert wurden, und das wiederum häufig auf den kurzlebigen Seiten einer Zeitschrift. Doch Puccini zeigte dieses Desinteresse nicht von Anfang an: Zu Beginn der 80er-Jahre schien der junge Musiker aus Lucca die Produktion vokaler Kammermusik sogar als mögliches Schwungrad für seine Ambitionen als Komponist zu nutzen, um nach den ersten Bühnenerfolgen gleich schon wieder Abstand von ihr zu nehmen. Tatsächlich waren seine Werke für Gesang und Klavier nach *Manon Lescaut* fast ausnahmslos Resultat von Gelegenheitsaufträgen, die er meist mit Ungeduld und sichtlich wenig Interesse am Endergebnis erledigte.

Nichts daran ist besonders ungewöhnlich: Die fortschreitende Karriere Puccinis bestätigt nur die übliche Abgrenzung zwischen dem Beruf des Opernkomponisten und dem des sogenannten „Romanzenschreibers“, wie sie umgekehrt auch von jener Art „Anti-Puccini“ demonstriert wird, für die der Name Pier Adolfo Tirindelli steht.⁶ Alles andere als selbstverständlich ist indes die Funktion als schöpferisches Reservoir, die dieser Handvoll Kompositionen zukommt, was uns zwingt, sie mit anderen Augen zu betrachten: Einige dieser unbekannteren Notenblätter sollten in der Tat ein zweites Leben im Scheinwerferlicht von Puccinis Bühnenerwerken antreten (von *Le Villi* bis zu *La rondine*) und widerlegen so die scheinbare Achtlosigkeit, mit der sie geschrieben wurden. In diesen Fällen bestätigt sich in der vokalen Kammermusik die große Bedeutung, die dem „Wiederaufwärmen“ in der musikalischen Küche des Luccheser Opernkomponisten zukommt.⁷ Aber auch die Stücke, die schließlich nicht den Weg auf die Bühne gefunden haben, dienten Puccini immer noch als Experimentierfeld, um Stilmittel und Techniken zu erproben und zu festigen, die für seine Melodiebildung charakteristisch sind: von der Verstärkung des Gesangs durch Parallelklänge bis zur symbiotischen Verbindung von Vokal- und Instrumentalpart, vom Entwicklungspos-

¹ Der vorliegende Band ist kein bloßer Nachdruck der früheren Ausgabe (Giacomo Puccini, «Canti»: *musica per voce e pianoforte*, herausgegeben von Riccardo Pecci, Carus-Verlag, Stuttgart 2010 [Carus 5.301]). Nach dem wegweisenden Beitrag von Michael Kaye Ende der 1980er Jahre (Michael Kaye, *The Unknown Puccini: A historical perspective on the songs, including little-known music from „Edgar“ and „La Rondine“, with complete music for voice and piano*, Oxford University Press, New York/Oxford 1987) und den präzisen Informationen und Klarstellungen im Werkverzeichnis von Dieter Schickling (Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Bärenreiter, Kassel 2003 [= SC]) hatte die Ausgabe von 2010 alle verfügbaren Quellen neu ausgewertet, Kompositionen ergänzt, die bei Kaye nicht enthalten waren, und verschiedene Fassungen schon bekannter Stücke geboten (die endgültige Version von *Ad una morta!* SC 41 und die vollständige Version des *Salve Regina* SC 39). Der nun vorliegende Band der *Edizione Nazionale* profitiert von einer Gesamtrevision von Noten- und Gesangstext der Kompositionen Puccinis und bietet dem Leser (neben der Wiedergabe von jeweils zwei Versionen zu *E l'uccellino* und *Terra e mare*) zwei zusätzliche Kompositionen: das kleine *Soffeggio* SC 115 und vor allem *Melanconia!*... SC 38, ein Lied, das 2019 im Bestand des Archivio Storico di Casa Puccini della Villa Museo di Torre del Lago entdeckt wurde.

² Brief 1900.03.14.c, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, II: 1897–1901, hrsg. von Gabriella Biagi Ravenni und Dieter Schickling, Olschki, Florenz 2018, Nr. 576, S. 414. Ein Interview, das Puccini einige Jahre später Samuel Blixen in Montevideo gab, bekräftigt diesen Punkt noch einmal: „Sie müssen wissen, dass ich ohne Libretto keine Musik schreibe. Ich fühlte mich nie angezogen von dem, was man ein ‚pezzo staccato‘ (isoliertes Stück) nennt. Mich überkam nie die Marotte, einzelne Romanzen zu schreiben, oder Walzer oder Sinfonien. Mich zieht allein das Theater an, nur der Nimbus der Bühne drängt mich zur Arbeit, und nur ein Drama, das mich tief bewegt, kann in mir Melodien erwecken. Meine Musik entsteht als der klangliche Widerhall einer dramatischen Handlung meiner inneren Empfindung. Ich bin ausschließlich Theaterkomponist.“ („Lettere dall'America latina. Un colloquio con G. Puccini“, in: *Il progresso*, XXX/39, 30. September 1905. Das Interview findet sich auf der Website *Giacomo Puccini nello specchio. I periodici lucchesi*: <https://periodici.puccini.it/index.php> [letzter Zugriff am 14. April 2025]).

³ Für einen Überblick zu diesem Phänomen vgl. die Beiträge in: *La romanza italiana da salotto*, hrsg. von Francesco Sanvitale, EDT-Istituto Nazionale Tostiano, Turin-Ortona [2002].

⁴ Vgl. Adriana Guarnieri Corazzol, „I musicisti di d'Annunzio: la lirica da camera“, in: *La romanza italiana da salotto* (wie Anm. 3), S. 167–196, und Sabine Brier, „Puccini und das italienische Lied“, in: *Puccini-Handbuch*, hrsg. von Richard Erkens, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel 2017, S. 342–348.

⁵ Guarnieri Corazzol, „I musicisti di d'Annunzio“ (wie Anm. 4), S. 187.

⁶ Im selben Jahr wie Puccini geboren, komponierte Tirindelli (1858–1937) tatsächlich nur wenig Musik für die Oper und dafür eine unendliche Fülle sehr erfolgreicher *melodie*, *canzoni*, *romanze* usw. (zu dieser Parallele vgl. Piero Mioli, „Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi“, in: *La romanza italiana da salotto* [wie Anm. 3], S. 5–54, hier S. 24).

⁷ Bekanntlich war es die Schmähschrift von Fausto Torrefranca, die auf polemische Weise die Aufmerksamkeit auf das für Puccinis Schaffen typische „Wiederaufwärmen [rifrittura] früherer Arbeiten“ lenkte (*Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Mailand/Rom 1912, S. 43). Hier soll nur hervorgehoben werden, wie sehr dieser böswillige Ausdruck von einem mangelnden Verständnis von Puccinis Genie zeugt: Bei Puccinis Selbstanleihen handelt es sich um dramatisch-musikalische „haute cuisine“, die eine sorgfältige musikwissenschaftliche Betrachtung verdient, gewiss aber nicht die Kleinlichkeit des Künstlers.

tenzial des harmonischen Ostinatos bis zur Konzeption geschichteter musikalischer Strukturen, die auf der Opernbühne später die Gleichzeitigkeit von lyrischer Ausdruckskraft und Aktion ermöglichen sollten.⁸

A te SC 8

Puccinis Anfänge auf dem Gebiet der vokalen Kammermusik liegen ziemlich im Dunkeln: Wir wissen tatsächlich wenig bis nichts über *A te SC 8*, das Lied, das die Reihe eröffnet und vermutlich noch aus der Zeit in Lucca stammt. Geschrieben ist es auf den Text eines Dichters, der noch nicht identifiziert werden konnte. Das Autograph (das Puccini später dem Istituto Pacini, heute Conservatorio Luigi Boccherini, in Lucca schenken sollte) ist nur schwer lesbar und zeigt noch deutliche Spuren handwerklicher Unerfahrenheit. Sogar die Gültigkeit des Titels „A te“, der im Manuskript von einem schwachen Tilgungsstrich durchquert ist, steht in Zweifel. Wenn in dieser gefälligen Salonromanze auch bisweilen der musikalische Gedanke weiter gediehen zu sein scheint als die technische Beherrschung, so lässt die Coda doch schon klar den späteren Puccini vorausahnen: Mit ihren „orchestralen“ Tremoli und den abschließenden Oktavrepetitionen klingt sie bereits wie der Klavierauszug einer Opernszene.

Der ‚Zyklus‘ aus Ghislanzoni ‚Melodie per Canto‘ SC 38–41

Im technisch-ästhetischen Horizont der Salonromanze und der bürgerlichen Häuslichkeit bewegt sich auch die einzige zusammenhängende Gruppe von Kompositionen für Gesang und Klavier, die Puccini geschaffen hat: vier Stücke (*Melanconia!...* SC 38, *Salve Regina* SC 39, *Storiella d'amore* SC 40 und *Ad una morta!* SC 41), die auf seine Studienjahre in Mailand zurückgehen und alle auf Texten der zeitgenössischen *Melodie per Canto* des *Aida*-Librettisten Antonio Ghislanzoni (1824–1893) basieren, den Puccini vermutlich durch Vermittlung seines Lehrers Amilcare Ponchielli kennengelernt hatte.⁹ Nach der schlichten Sentimentalität der Strophen von *A te* zeigt uns die Wahl der „funktionalen“ Poesie der *Melodie per Canto* einen Puccini, der Markt und Sprache der Salonromanze nutzen möchte, um Werbung für sein eigenes Talent zu machen. In einer Art von polemisch-theoretischem Manifest, das dem Gedichtband vorangestellt ist, hatte sich Ghislanzoni in der Tat zum bloßen „Diener der Musik“ erklärt, zum Autor „bescheidener Verse“, die dazu da seien, „erhabene Melodien hervorzubringen“ (nach „althergebrachter Weise“), und sich für die These stark gemacht, dass „dort, wo große und wirkli-

che Dichtung vorliegt, kein Platz für die Musik mehr ist“.¹⁰ Nicht zufällig erschien *Storiella d'amore* – das einzige von den oben genannten vier Liedern Puccinis, das zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurde – gerade in einer jener neuen Zeitschriften populären Zuschnitts, die auf die Mittelschicht des umbertinischen Italiens zielten und in hoher Auflage die Druckerei des Verlagshauses Sonzogno verließen: in *La Musica Popolare*, einer „illustrierten Wochenzeitschrift“, erstmals erschienen im April 1882.¹¹

Leider liegen uns nicht viele Informationen bezüglich der Vertonung dieser vier *Melodie per Canto* vor. Das Publikationsdatum von *Storiella d'amore* (4. Oktober 1883) liefert den *Terminus ante quem* für die Entstehung dieser *romanza*. Zugleich muss das Lied – ebenso wie auch *Melanconia!...* und *Ad una morta!* – zwangsläufig nach der Erstausgabe von Ghislanzoni's *Melodie per Canto*, die zwischen Ende 1880 und Anfang 1881 erschienen sein könnte,¹² entstanden sein. Der Text des *Salve Regina* findet sich hingegen erst in der 1882 erschienenen „zweiten, erweiterten und vom Autor revidierten Auflage“ der *Melodie per Canto*. *Melanconia!...* und die spätere Fassung des *Salve Regina* lassen sich zeitlich noch genauer einordnen, da Puccini die jeweiligen Autographe datiert hat (19. Juni 1881 und 6. November 1882).¹³

Diese Fassung des *Salve Regina* SC 39 vom November 1882 kam im Dezember 2008 auf dem Antiquitätenmarkt zum Vorschein. Sie stellt eine entscheidende Erweiterung gegenüber der zuvor bekannten Form des Liedes dar, die auf die erste Strophe des Gedichtes von Ghislanzoni beschränkt war und als Autograph überliefert ist, aufbewahrt (in Fotokopie) im Istituto „Luigi Boccherini“. Wie im Falle des *Salve Regina*, basiert auch die Edition von *Ad una morta!* SC 41 auf einer Quelle, die Michael Kaye

⁸ Vgl. Riccardo Pecci, „O melodia, antica amica nostra: Kantabilität als Herausforderung“, in: *Puccini-Handbuch* (wie Anm. 4), S. 115–124.

⁹ So schon Dieter Schickling (*Giacomo Puccini. Biografie*, 3., durchgesehene Auflage, Carus-Verlag/Reclam, Stuttgart 2017, S. 50); Sabine Brier geht sogar so weit, von einem regelrechten „Ghislanzoni-Zyklus“ zu sprechen („Puccini und das Italienische Lied“ [wie Anm. 4], S. 345).

¹⁰ Antonio Ghislanzoni, *Melodie per Canto*, Perussia e Quadrio, Mailand 1881, S. 3–13. Kaye zufolge ist Puccinis Jahren am Konservatorium auch *La primavera – Canzonetta* zuzurechnen, ein Stück für Gesang und Klavier, das erstmals in *Six Songs for Voice and Piano* veröffentlicht wurde, herausgegeben von Michael Kaye, Masters Music Publications, Boca Raton, Florida 2004. Dass keine Einsicht in die Quellen möglich ist (für die Kaye im Vorwort dem 2023 verstorbenen Herbert Handt dankt) und die tatsächliche Urheberschaft dieser „Canzonetta“ nicht überprüft werden kann (auch Kaye schreibt: „very little is known“), hat uns davon abgehalten, sie in die vorliegende Edition aufzunehmen.

¹¹ Ausgehend von der Feststellung, dass „die Familien rar sind, die heutzutage nicht einen Érard, einen Pleyel oder einen bescheidenen Bösendorff besitzen, mit dem sich die gute Gesellschaft besonders in den langen Abendstunden gemütlich und glücklich die Zeit vertreiben kann“, begriff sich die Zeitschrift als „Mittel für die Leser, sich mit ausgewählter Musik, alter wie neuer, sowohl für Klavier als auch für Gesang, unter geringstmöglichen Kosten versorgen zu lassen“ – so der Leitartikel „Qualche parola di programma“ (*La Musica Popolare*, I, 1, 6. April 1882, S. 1), zitiert und erörtert in: Barbara Lazotti, „La romanza vocale da camera attraverso ‚La Musica Popolare‘“, in: *La romanza italiana da salotto* (wie Anm. 3), S. 627–668. Zu *Storiella d'amore* vgl. ebd., S. 643–647.

¹² Eine Rezension des Bandes wurde von Salvatore Farina (S. F.) unter den „Libri nuovi“ (Neue Bücher) der von ihm geleiteten *Rivista minima di scienze, lettere ed arti* vom Dezember 1880 veröffentlicht (Jahr X, Heft 12, S. 948–949).

¹³ Im Autograph von *Melanconia!...* scheint eine zweite Jahreszahl (1880) zu lesen zu sein, wodurch die Datierung der Komposition um einige Monate nach vorne zu verlegen wäre; siehe den Kritischen Bericht, S. 63.

1987 noch nicht zur Verfügung stand und die das Werk vollständig überliefert.¹⁴

Unter den Händen des jungen Puccini scheinen die vier geschickt gestalteten Szenerien Ghislanzoni tatsächlich das Ziel zu erreichen, das im Vorwort der *Melodie* benannt ist: „im Lichte des Genies eines anderen zum Kunstwerk zu werden“.¹⁵ Aber so sehr diese Stücke auch in sich stimmig sind und stilistisch dem Modell der Salonromanze entsprechen, bereitet sich Puccini mit ihnen in Wirklichkeit auf die Bühne vor. Wohl kaum zufällig wählt er verschiedene dramatische „Themen“ und unterschiedliche poetische „Rhythmen“¹⁶ aus der Sammlung eines berühmten Dichter-Librettisten der Zeit. Und bald werden die durch Ghislanzoni inspirierten Kompositionen tatsächlich – ganz oder in Teilen – in Puccinis Opernschaffen wiederverwertet.

Die drei Teile der vollständigen Fassung des *Salve Regina* (ein vom Harmonium oder vom Klavier begleitetes *Largo religioso*, das in der Melodie auf subtile Weise einen musikalischen Bezug zur Jungfrau Maria herstellt¹⁷) liefern das Gerüst für die *Preghiera* (Gebet) aus *Le Willis/Le Villi* in einem Ausmaß, das vor dem Dezember 2008 nicht zu vermuten war.¹⁸ Ebenso zeigte sich, dass

¹⁴ Zu Kaye s. Anm. 1. – Vorher war das Lied nur unvollständig durch zwei autographe Skizzenhandschriften bekannt. Aus der vollständigen *romanza* wiederum schuf Puccini dann eine Fassung für Bariton und Orchester. Diese Orchesterfassung erlebte ihre erste Aufführung in neuerer Zeit am 29. November 2014 am Teatro del Giglio in Lucca, auf der Grundlage der Ausgabe des Centro studi Giacomo Puccini (Rekonstruktion nach den Quellen von Dieter Schickling und Gabriella Biagi Ravenni, hrsg. von Virgilio Bernardoni). Die Fassung für Bariton und Orchester erscheint in Band III/1 der *Edizione Nazionale, Kompositionen für Singstimmen und Instrumente*.

¹⁵ Ghislanzoni, *Melodie per Canto* (wie Anm. 10), S. 4 („meine ganze Dichtung ist nur eine Vorlage zum Formen der Töne, eine Leinwand [canevaccio] für melodische Ausarbeitungen“).

¹⁶ Ebd., S. 11. Die Dichtung des *Salve Regina* z. B. gehört eindeutig in die Linie von Anrufungen der Jungfrau Maria, die Aufnahme in Opernwerke fanden; Verdis *La forza del destino* oder Ponchiellis *La Gioconda* sind Beispiele dafür.

¹⁷ Der Anfang der Melodie scheint tatsächlich die sogenannte einfache Singweise (*tonus simplex*) der Marienantiphon *Salve Regina* nachzuzeichnen (vgl. zum Beispiel *Liber antiphonarius pro diurnis horis juxta ritum romanum*, Solesmis, e typographico Sancti Petri, 1891, S. 1025; 1897, S. 331–332). Zu den liturgischen Kenntnissen, die Puccini sich vor dem Umzug nach Mailand aneignete, s. allgemein das zweite Kapitel („Gli anni di Lucca“) in: Virgilio Bernardoni, *Puccini, il Saggiatore*, Mailand 2023, mit entsprechenden bibliografischen Angaben.

¹⁸ So zeigte sich nach Bekanntwerden der vollständigen Fassung des *Salve Regina*, dass Material aus der Mittelsektion der *Preghiera*, das man bis dahin als eigens für die Oper komponiert ansah, in Wirklichkeit deutliche Kennzeichen einer Anleihe aus der zweiten Strophe des *Salve Regina* aufweist, also dem Teil, der sich lediglich in der vollständigen Fassung der Liedkomposition findet; vgl. die Takte 39–43 des *Salve Regina* mit den Takten 93ff. der *Preghiera* (= Nr. 4 aus *Le Willis. Leggenda in un atto in due parti di Ferdinando Fontana* bzw. Nr. 5 aus *Le Villi. Opera ballo in due atti di Ferdinando Fontana*; s. die jeweiligen Klavierauszüge der Oper auf der Grundlage der Kritischen Edition, hrsg. von Martin Deasy, Ricordi, Mailand 2020, S. 35–36 bzw. 44–45). Darüber hinaus lassen sich weitere Bezüge zwischen Liedkomposition und *Preghiera* feststellen: So gestaltet Puccini die Klavier-Einleitung des *Largo religioso* in meisterhafter Weise zu einem *Allegro staccato* um, das den Anfang der *Preghiera* bildet und zu den Glockenschlägen des *Angelus* führt (T.1–13). Auch die Vokalmelodie des *Salve Regina* findet sich in der *Preghiera* wieder, allerdings nicht wie im Lied in direktem Anschluss an die instrumentale Einleitung, sondern abgesetzt von dieser erst an späterer Stelle („Angiol di Dio, che i vanni“, zum ersten Mal T. 72ff.). Der Einfluss des „gregorianischen“ Melodieausschnittes aus dem *Salve Regina* (die ersten vier Noten) erstreckt sich aber auch auf die gegenüber der Liedkomposition neu geschriebenen Teile des Concertato (T. 123ff.): Denn aus diesem Motiv geht die Crescendo-Passage in den Bässen von Chor und Orchester hervor (T. 104ff.), die die *Preghiera* zu ihrem Höhepunkt treibt und deren Verwandtschaft mit dem *Liebesmahlspruch* (oder Agape-Motiv) des *Parsifal* in der Vergangenheit bemerkt wurde (vgl. Michele Girardi, *Puccini. His International Art*, The University of Chicago Press, Chicago 2000, S. 31–32; ders., *Giacomo Puccini. Tra fin de siècle e modernità*, il Saggiatore, Mailand 2024, S. 78–79).

Puccini in verblüffender Ökonomie der Mittel das wenige musikalische Material des *Salve Regina*, das nicht in die *Preghiera* eingeht (das *Animato* der Takte 35–38, wiederholt und entwickelt in T. 45–49 als *Animato come prima – Largamente*), stattdessen im *Tempo d'attacco* des vorausgehenden Duetts von Anna und Roberto wiederverwendet: „Pensa invece ai dì lieti che il destino / ci promette, benigno al nostro amor!...“.¹⁹

Noch größere Auswirkungen auf *Le Willis/Le Villi* hat *Melanconia!*... SC 38, die Komposition, die hier zum ersten Mal im Notendruck vorgelegt wird. Bevor das betreffende Manuskript im Archivio di Casa Puccini wieder auftauchte, kannten die Wissenschaftler nur das *Incipit* dieser *romanza*,²⁰ in dem auf Anhieb das gerade erwähnte bekannte Duett von Anna und Roberto zu identifizieren ist. Die Untersuchung der vollständigen *romanza* zeigt, dass *Melanconia!*... den gesamten Verlauf des Duetts vorwegnimmt, sowohl den dialogischen Abschnitt (*Andante lento*: „Non esser, Anna mia, mesta sì tanto“) als auch den lyrischen Teil (*Andante molto lento*: „Tu dell'infanzia mia“), der im *a due* der Stimmen kulminiert. Von hier dringt das Material von *Melanconia!*... bis an die äußersten Punkte der Partitur vor: Es ist sowohl in den ersten Takten des Orchestervorspiels zu hören als auch innerhalb der *Gran scena e duetto finale*.²¹ Die Bedeutung von *Melanconia!*... liegt jedoch nicht nur in seiner Wiederverwendung im Rahmen von *Le Willis/Le Villi*: Die in Ghislanzoni Versen entworfenen Bilder vom Leben der Natur, das nach dem Tod unerschütterlich wieder aufblüht, besitzen eine ganz eigene Ausdruckskraft und atmen eine wehmütige Stimmung, die Puccini zu einer seiner bemerkenswertesten Kompositionen für Singstimme und Klavier inspirierte. Unter den Abweichungen vom Duett sticht ein dichter, modulierender Passus besonders hervor („all'alito d'aprile / rifioriran nell'orto / le mammolette e le giunchiglie d'or“, T. 11–25): Ruhelos in ihrer Agogik und Dynamik, sind diese Takte durch eine an melodischen Dissonanzen reiche Schreibweise geprägt, in der sich die Weiterentwicklung von Puccinis Geschmack und Technik zeigt.²²

Auch *Ad una morta!* SC 41 wertete Puccini in signifikanter Weise für spätere Kompositionen aus, auch wenn hier die Selbstanleihen von begrenzterem Umfang sind als bei *Melanconia!*... So finden sich einige Takte aus dem ersten Teil des Liedes in *Le Villi* wieder (in Robertos „Torna ai felici dì“ aus Nr. 9 *Scena drammatica – Romanza*), und der Dur-Abschnitt (T. 36ff.) taucht im *Capriccio sinfonico* SC 55 wieder auf: zunächst – geschickt getarnt – als tänzerisches Thema des Scherzos, dann – als Oboensolo, *legatissimo e pianissimo* – in seiner ursprünglichen Gestalt in der Coda. Vom *Capriccio* wandert diese Musik wiederum in die Partitur von *Edgar* (in das Duett von Frank und Fidelia im 4. Akt, das später den Kürzungen des Komponisten zum Opfer fallen sollte). Abgesehen von diesem Aspekt motivischer Bezüge lässt sich sagen,

¹⁹ Ab Ziffer 19 des Duetts von Anna und Roberto (Nr. 3 aus *Le Willis* [wie Anm. 18], S. 22–23; Nr. 4 der *Villi* [wie Anm. 18], S. 31–32). Die Passage wird nicht einmal in eine andere Tonart transponiert.

²⁰ Veröffentlicht in: Karl Gustav Fellerer, *Giacomo Puccini*, Athenaeon, Potsdam 1937, S. 20.

²¹ Ursprünglich *Scena finale*, Nr. 7 aus *Le Willis*.

²² Die – zumindest in heutiger Zeit – erste Aufführung von *Melanconia!*... fand (nach unserer Edition) als Teil eines Liederabends der Sopranistin Angela Gheorghiu im Februar 2023 im Teatro del Giglio in Lucca statt.

dass dem zukünftigen Opernkomponisten mit *Ad una morta!* wichtige Lernerfahrungen zuteil wurden durch das hier etablierte Verfahren, Gesangsstimme und Klavier bei der Bildung eines melodischen Bogens zusammenwirken zu lassen.

Das auf spätere Werke Puccinis übergegangene Erbe von *Storiella d'amore* SC 40 ist zwar weniger gut greifbar, aber nicht weniger wichtig. In dieser Komposition vertonte Puccini die Verse von „Noi leggevamo insieme“ (so der mit dem ersten Vers gleichlautende Titel des Gedichtes von Ghislanzoni), einer Paraphrase der Erzählung von Paolos und Francescas ehebrecherischem Kuss in Dantes *Inferno* (V, 127–138), die auch von Amilcare Ponchielli in Musik gesetzt worden ist.²³ Im Gegensatz zu seinem Lehrer am Konservatorium nahm Puccini in den kleinen Strophen Ghislanzonis die humorvolle Absicht wahr, Dantes Vorlage zu entdramatisieren, und machte sich diese Herangehensweise zu eigen, angefangen beim Titel (mit seinem Diminutiv „storiella“) und der Spielanweisung *con semplicità* (mit Einfachheit). Dieselbe Spielanweisung findet sich wieder im Ersten Bild von *La Bohème*, in Mimis Arie „Sì. Mi chiamano Mimì“ (gleich zu Beginn und noch einmal etwas später bei „Sola, mi fo il pranzo“), die von *Storiella d'amore* überdies die Tonart, etwas vom melodischen Profil (besonders erkennbar in „Non vado sempre a messa“) und die lockere Textur des Instrumentalsatzes entlehnt.²⁴ Aber die Arie der Mimì bemächtigt sich auch der charakteristischen Kombination von Verdoppelung der Gesangslinie im Bass und Synkopen in der Begleitstimme – ein unverwechselbares Markenzeichen der Schreibweise Puccinis, das gerade in *Storiella d'amore* seine erste, überzeugende Ausgestaltung zu finden scheint.²⁵ Das Lento der *romanza* wiederum (T. 44ff.) wird später noch einmal im Terzett von Tigrana, Edgar und Frank im 3. Akt des *Edgar* aufgegriffen.

Mentia l'avviso SC 54

Die Annäherung an die Bühne setzte sich unterdessen fort. Am 10. Juni 1883 begann Puccini mit der Arbeit an seiner ersten „scena ed aria“: Für die Abschlussprüfungen am Mailänder Konservatorium nahm er seine Prüfungsarbeit im Fach „composizione ideale“ (d. h. „freie Komposition“) – seine erste „reale“ Opernkomposition – in Angriff.²⁶ Daraus ging *Mentia l'avviso* SC 54 hervor, komponiert auf Verse aus *La Solitaria delle Asturie ossia*

²³ Anders als die Version Puccinis erschien Ponchiellis *romanza* erst posthum, in den *Composizioni inedite per canto con accompagnamento di pianoforte* op. 47, Giudici & Strada, Turin o. J. [1889] (*Noi leggevamo insieme*, *romanza per canto e pianoforte* op. 51. Vgl. Licia Sirch, *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 1989, S. 346 und 350).

²⁴ Diese lockere Textur wird sich später bis hinein in die Partitur der *Tosca* ausbreiten, in das *Allegro moderato*, wo *Tosca* dem geistesabwesenden Cavaradossi die häuslichen Freuden des Liebesnestes in Erinnerung ruft: „Non la sospiri la nostra casetta“ (*Tosca*, I).

²⁵ Vgl. Riccardo Pecci, „Piccole donne crescono. Note, sole e amori dai ‚Canti‘ di Puccini alla ‚Bohème‘“, in: *La Fenice prima dell'opera*, 2011, 1, S. 11–28, hier S. 11–21. In den Romanzen jener Jahre ist dieses Verfahren allerdings nicht nur bei Puccini zu finden: Man denke zum Beispiel an *Non t'amo più!* (1884), eine berühmte Komposition von Francesco Paolo Tosti, die auch in anderen Aspekten ihrer melodisch-harmonischen Sprache der Welt Puccinis nahe steht. Vgl. Francesco Paolo Tosti, *Romanze su testi italiani. Seconda raccolta (1883–1890)* (Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti, V), Ricordi, Mailand 1994, S. 39–45.

²⁶ Vgl. Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions & Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis 2011, S. 166 und *passim*.

La Spagna ricuperata von Felice Romani (1788–1865), einem Libretto, das unter anderem von Saverio Mercadante vertont wurde (Uraufführung am Gran Teatro La Fenice, Venedig, Karneval 1840).²⁷ In der Auseinandersetzung mit dem Libretto Felice Romanis fand Puccini in die Rolle des Opernkomponisten hinein und bewältigte eine Nummer in der „solita forma“ (der standardisierten „konventionellen Form“) der Mitte des 19. Jahrhunderts, mit ihrem internen Übergang von einer bewegten Szene im obligatorischen Rezitativ zu einem statischen *Adagio cantabile*-Abschnitt (das Lento „È la notte che mi reca“). Wie für die Prüfung vorgeschrieben, ist der Klavierpart eher eine „verdichtete Partitur“ der Nummer als eine Klavierfassung, wie die Schwierigkeiten zeigen, die sich dem Pianisten stellen (interessanterweise finden sich in den Quellen tatsächlich Notizen für eine eventuelle Orchestrierung). Obwohl es sich um eine Schulaufgabe handelte (und diese anscheinend trotz heftiger Zahnschmerzen zu Ende gebracht wurde), bewältigte Puccini sie doch mit künstlerisch beachtlichen Ergebnissen.

Zu den gut gelösten Problemen im Rezitativabschnitt gehört die Behandlung des Motivs, das mit den zentralen Worten „Mentia l'avviso“ (Es log die Nachricht) verbunden ist: wie es in der instrumentalen Einleitung erzeugt wird, auf die Stimme übergeht und von der Begleitung wieder aufgenommen und entwickelt wird und so zur Kohärenz der ganzen Komposition beiträgt. Und dass der *Lento*-Abschnitt des Liedes auf einem glücklichen melodischen Einfall beruht, belegt allein schon die Tatsache, dass er ein Jahrzehnt später zur Keimzelle einer der charakteristischsten Melodien Puccinis überhaupt wird, „Donna non vidi mai“ (*Manon Lescaut*, I).²⁸

Sole e amore SC 63

Fünf Jahre lagen zwischen diesen Jugendwerken und der nächsten Komposition für Gesang und Klavier, *Sole e amore* SC 63, vollendet „am 1. März 88“, wie uns kurioserweise der gesungene Text in der autographen Partitur verrät („il primo di marzo dell'ottotanto“). Es waren dies die entscheidenden Jahre, in denen Puccini mit dem Erfolg von *Le Villi* (1884), seinem Einlass in den „Stall“ des renommierten Verlages von Giulio Ricordi und dem Auftrag für eine neue Oper, *Edgar*, seine Aufnahme in die Welt des Musiktheaters erlebte. *Sole e amore* erschien nur kurze Zeit, nachdem Puccini dem Verleger die Partitur übergeben hatte, und zwar im Dezember 1888 in der Beilage des „periodico artistico-musicale“ *Paganini* aus Genua. Dem Werk zur Seite gestellt ist ein *A sera* betitelt Klavierstück eines etwas älteren Komponisten aus Lucca, Alfredo Catalani. Der Text von *Sole e amore* ist anonym (mit ziemlicher Sicherheit stammt er aus der Feder des Komponisten selbst²⁹) und klingt wie eine doppelte Hommage auf die ein Jahr zuvor erschienenen *Rime nuove* von Giosuè Carducci:

²⁷ Die Prüfungsarbeit Puccinis wurde erst im Jahr 1979 im Verlag Elkan-Vogel veröffentlicht, hrsg. von Pietro Spada, als *Scena lirica – Mentia all'avviso* [sic]. Der verunglückte Titel war leider bis vor relativ kurzer Zeit noch im Umlauf.

²⁸ Das Incipit dieses *cantabile*-Abschnittes klingt bereits vorsichtig im rezitativen Abschnitt von *Mentia l'avviso* an, zu den Worten „Eppur d'Ausena è questa“.

²⁹ Als solcher wurde der Text veröffentlicht in: *Giacomo Puccini poeta*, hrsg. von Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Fiammetta Papi und Manuel Rossi, Publied, Lucca 2024, S. 219.

in Bezug auf den Titel, der mit demjenigen von Sonett IX des genannten Gedichtbandes übereinstimmt, und vor allen Dingen in Bezug auf den Inhalt, der wiederum Sonett LII, die berühmte *Mattinata*, anklingen lässt, die – wie in der kommentierten Ausgabe der *Rime* von 1910 erklärt wird – inspiriert ist vom „Gesang, der als morgendlicher Ausdruck der Liebe verwendet wurde und von der Volksdichtung die ‚Rispetto‘-Form bewahrt“.³⁰ Das Thema, das die im volkstümlichen Stil verfassten Verse Carduccis und die von Puccini vertonten Verse behandeln, steht klar vor Augen: Sonne und Frühling als eindringliche Aufforderung, den Gedanken an den Geliebten ins Herz einzulassen. Und das *Allegretto mosso*, das Puccini daraus entwickelte, zeugt von einer Sicht auf die Liebe, die von der in *Storiella d'amore* versuchten Herangehensweise nicht sehr verschieden ist: Natürlichkeit, Leichtigkeit und Frische, der Verzicht auf jede schwerfällige opernhafte Rhetorik sind hier die bestimmenden Merkmale.

Merkwürdigerweise sollte sich dieses *Allegretto mosso* im Kopf des Komponisten mit dem nebligen, verschneiten Februar im Dritten Bild von *La Bohème* verbinden („am Schlagbaum von Enfer“), und zwar so sehr, dass Puccini, als er 1906 das Autograph von *Sole e amore* Francesco Paolo Tosti zueignete, ihm vielsagende Worte dazuschrieb („dieser erste Keim der *Bohème*“).³¹ Hatte Alfredo Catalani die Musik von *A sera* eher mechanisch in den 3. Akt von *La Wally* (1892) eingebaut, sollte Puccini seine Komposition für Gesang und Klavier sogar in ein Ensemblestück verwandeln: in das Quartett von Mimì, Rodolfo, Marcello und Musetta, das am Ende des Dritten Bildes steht („Addio, dolce svegliare alla mattina!“) und nicht zufällig auf dem Gedanken beruht, dass „im Frühling die Sonne unser Genosse“ ist („a primavera c'è compagno il sol“). Jenseits der inhaltlichen Anklänge gibt es auch einen satztechnischen Grund, der zur Erklärung dieser Übernahme beitragen kann: Die Faktur von *Sole e amore* mit zwei einander überlagernden musikalischen Schichten – gehaltene Töne in der Gesangsstimme einerseits, leichte, abgesetzte Achtelnoten in der Klavierbegleitung andererseits – erlaubt es, Melodie und Aktion miteinander zu kombinieren, nämlich den lyrischen Ausdruck der Partien von Mimì und Rodolfo mit der aufgeregten Streiterei zwischen Marcello und Musetta. Als „Addio, dolce svegliare alla mattina!“ wiedererstanden, findet sich *Sole e amore* also im Zentrum der dramatischen und musikalischen Revolution der *Bohème* wieder: „ein wirkliches Quartett, aber sehr abwechslungsreich; mit einem ersten Teil, der einerseits zart, andererseits geschwätzig ist“, und „obwohl es ein musikalisches Quartett ist, bietet es die Möglichkeit szenischer Bewegungen, was zu großer Farbigkeit führt“.³² Aber einige

Klangsplitter von *Sole e amore* scheinen auch außerhalb des dritten Bildes der *Bohème* niedergefallen zu sein, und zwar zwischen die Noten des *Andante sostenuto molto* von Mimìs Arie im Ersten Bild, wo uns die „kleine Frau“ sehnsüchtig von der Gefühlsbewegung erzählt, welche die Frühlingssonne, die „an ihre Scheiben klopft“, in ihr auslöst („il primo sole è mio, il primo bacio dell'aprile è mio!“ [mein ist die erste Sonne, der erste Kuss des Aprils ist mein]).³³

Solfeggio SC 115

Mit wachsender Berühmtheit konnte sich Puccini Gelegenheitsaufträgen für Vokalmusik kaum noch entziehen, die ihn mit schöner Regelmäßigkeit für den Rest seiner Opernkariere peinigen sollten. In diese Rubrik gehört wohl auch ein bisher unpubliziertes autographes Notenblatt, überliefert im Bestand Bonturi-Razzi³⁴, der 2006 von der Biblioteca Statale di Lucca erworben wurde. Die Widmung (von fremder Hand) datiert es auf das Jahr 1893, während der Titel *Solfeggio* auf die Funktion dieses Stückes als vergnügliche Vokalisationsübung hinweist, die an den pädagogischen Gepflogenheiten zu bemessen ist, in denen Puccini ausgebildet wurde.³⁵

Avanti, Urania! SC 68

Bei *Avanti, Urania!* SC 68 und *Inno a Diana* SC 70 spielte neben dem Bekanntheitsgrad des Komponisten auch eine bekannte außermusikalische Leidenschaft Puccinis eine Rolle, nämlich seine Passion für Blässhühner und Schnepfen. Wie die Datierung in einer kürzlich entdeckten autographen Quelle bestätigt,³⁶ entstand *Avanti, Urania!* im September 1896, als Puccini schon als Komponist von *Manon Lescaut* und *La Bohème* hervorgetreten war. Ausgangspunkt der Komposition war ein Versprechen gegenüber einem Freund, dem Marchese Carlo Ginori Lisci (1851–1905), wohlhabender Keramikfabrikant und zukünftiger Senator, vor allem aber Besitzer des Massaciuccoli-Sees. Gerade in dieser letzten Eigenschaft hatte sich Ginori Lisci dem Musiker und seiner Jagdliebe gegenüber äußerst großzügig gezeigt, so sehr, dass er sich damit sogar die Widmung der *Bohème* verdienen konnte.³⁷ Die passende Gelegenheit, das Versprechen einzulösen, ergab sich durch den Erwerb eines (auf den Namen „Ura-

³⁰ Vgl. Giosuè Carducci, *Rime nuove*, Zanichelli, Bologna 1887, IX und XLII, S. 18 und 74–75, sowie ders., *Rime nuove*, kommentiert von A. Albertazzi und R. Serra, Zanichelli, Bologna 1910, LII, S. 145–147. Die beiden ersten Verse der *Mattinata* lauten: „Batte a la tua finestra, e dice, il sole: I lèvati, bella, ch'è tempo d'amare“ (Es klopft die Sonne an dein Fenster und sagt: Steh auf, du Schöne, es ist Zeit zu lieben). Das ungewöhnliche Gedicht, das Puccini vertonte, basiert allerdings nicht auf dem in der *Mattinata* eingesetzten Versmaß des *Rispetto* bzw. *Strambotto* (ursprünglich eine für Musik bestimmte Dichtung des 14. und 15. Jahrhunderts), d. h. auf der *toskanischen Oktave*, bestehend aus einer Strophe von acht Elfsilblern (Endecasillabi), die – in der Variante Carduccis – vier Reime nach folgendem Schema umfassen: ABABCCDD.

³¹ Vgl. den Kritischen Bericht, S. 66.

³² So schreibt Ricordi am 30. Juni 1895 an Puccini (Brief in: Virgilio Bernardoni, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Olschki, Florenz 2008, S. 22–23).

³³ Vgl. Riccardo Pecci, „Piccole donne crescono“ (wie Anm. 25), S. 21–28 sowie ders., „O melodia, antica amica nostra“ (wie Anm. 8), S. 122.

³⁴ Der Bestand gehörte den Erben von Adelaide (Ida) Bonturi (Schwester von Elvira Bonturi Puccini) und ihrem Ehemann Giuseppe Razzi.

³⁵ Vgl. Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions & Puccini* (wie Anm. 26).

³⁶ Vgl. den Kritischen Bericht, S. 67.

³⁷ Die Großzügigkeit des Marchese und Puccinis Gefühle der Freundschaft und Dankbarkeit ihm gegenüber scheinen von einer Postkarte des Komponisten an seine Schwester Ramelde infrage gestellt zu werden, in der er von „der Jagd, die man hier von Ginori nicht leicht bewilligt bekommt“, spricht (Brief 1894.07.31.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario, I: 1877–1896*, hrsg. von Gabriella Biagi Ravenni und Dieter Schickling, Olschki, Florenz 2015, Nr. 464, S. 337–338). Den voreiligen Schlüssen Marchettis („folglich muss Ginori Lisci alles andere als verschwenderisch gewesen sein, wenn es um Genehmigungen ging“, *Puccini com'era*, hrsg. von Arnaldo Marchetti, Curci, Milano 1973, Nr. 177, S. 187) ist allerdings der spezielle Kontext der Postkarte gegenüberzustellen (Puccini macht hier seine Gefälligkeiten gegenüber seinem Schwager Raffaello Franceschini geltend) und insbesondere auch die ausufernde Jagdleidenschaft des Komponisten, die ihn schließlich sogar dazu brachte, sich dem verbotenen Vergnügen nächtlicher Wilderei zum Schaden seines Nachbarn hinzugeben; vgl. Maurizio Sessa, „Andrò nelle Maremme“. *Puccini a caccia tra Bolgheri e Capalbio. Lettere al conte Giuseppe della Gherardesca e al marchese Piero Antinori (1903–1924)*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2019, S. 24–34.

nia“ umgetauften) schottischen Dampfschiffes seitens des Marchese. Die Verpflichtung war unumgänglich, auch wenn sie wie üblich erst mit großer Verspätung erfüllt wurde, wegen der „vielen Arbeit – die mir der letzte Akt der Bohème eingebracht hat“.³⁸ Von Puccini im Dezember 1895 als „so bald wie möglich fertig“ angekündigt, wurde das kleine Werk tatsächlich erst fast ein Jahr später übergeben und 1899 mit der Widmung „an die Marchesa Anna Ginori Lisci“ veröffentlicht. Die Textvorlage stammt von einem anderen Gefährten bei den „Jagd- und Angeltouren“ Ginori Liscis (sowie „paradiesischen Ausflügen“ auf dessen Jacht): dem aus der Maremma-Region in der Toskana stammenden Schriftsteller Renato Fucini (1843–1921).³⁹ Fucini war, ehe er über mehrere Generationen von Italienern hinweg nur noch als Verfasser der in *Le veglie di Neri* (1882) gesammelten toskanischen Erzählungen wahrgenommen wurde, am Ende des Jahrhunderts vor allen Dingen für seine Lyrik bekannt, insbesondere für seine geistreichen volkstümlichen Sonette in Pisaner Mundart. Überdies war er ein produktiver Autor von Gelegenheitsgedichten.⁴⁰ Mitglied in der Vereinigung *La Bohème*,⁴¹ teilte Fucini mit Puccini nicht nur die Jagdpassion, sondern auch die Leidenschaft für gutes Essen, guten Wein und das Rauchen. Von der Freundschaft und gegenseitigen Wertschätzung der beiden Toskaner zeugen Briefe, Postkarten und mit Widmung versehene Fotos Puccinis sowie ein Libretto (angeregt durch *Le veglie*), das Fucini auf Anfrage des jüngeren Komponisten entworfen hatte.⁴²

Konkrete motivische Bezüge in Puccinis Operschaffen zu *Avanti Urania!* lassen sich zwar nicht ausmachen, doch findet sich in den Anfangstakten der Liedkomposition eine der am meisten wiedererkennbaren melodischen Floskeln Puccinis, die mit Figuren wie Mimì in *La Bohème* oder Sharpless und Cio-Cio-San in *Madama Butterfly* verbunden ist: der dissonante Gebrauch der siebten Tonstufe, die – direkt oder indirekt – zur sechsten Stufe absteigt. Genauer betrachtet: Während die intervallische Struktur in *Avanti, Urania!* das künftige Thema Cio-Cio-Sans (*Madama Butterfly*, I, ab Ziffer

39: *Largo*) vorzeichnet,⁴³ erweckt die ganze Stimmung, in der die melodischen Linien in diesem *Allegro spigliato* getaucht sind, eher Assoziationen an Pinkerton und sein Abenteurerdasein als „vagabundierender Yankee“ („Dovunque al mondo“, „Ma dà vita“): Man hört die schroffe Kontur des Dampfschiffs *Urania* sozusagen eins werden mit der des Kriegsschiffs in *Madama Butterfly*.

Inno a Diana SC 70

Ein Jahr später sollte die Jagdleidenschaft, die Puccini, Fucini und Lisci miteinander verband, ihren musikalischen Ausdruck in *Inno a Diana* SC 70 finden, komponiert im Dezember 1897 auf Verse des neapolitanischen Advokaten, Journalisten, Künstlers und Fotografen (und nicht weniger begeisterten Jägers) Carlo Abeniacar. Hatte *Avanti, Urania!* den Marchese zu einer längeren Wartezeit gezwungen, so nahm die Komposition von *Inno a Diana* nur sehr wenig Zeit in Anspruch. Puccini schickte das fertige Werk am 13. Dezember 1897 an Abeniacar, wenige Wochen nach Erhalt des Textes. Ausdrücklich wies er auf die für ihn eher ungewöhnliche Schnelligkeit hin („Sehen Sie? Ich habe mein Wort gehalten!“) und nutzte die Gelegenheit, um Abeniacar zu bitten, ihm einen Hund zu besorgen, „einen schon abgerichteten Hund, vorzugsweise eine Bracke, aber einen echten, authentischen Hund – zu allem bereit!“.⁴⁴ *Inno a Diana* erschien im darauffolgenden Januar, in der Weihnachts- und Neujahrsausgabe 1898 des *Sant'Uberto*, einer „Wochenzeitschrift für Sport“, die Abeniacar selbst herausgab und die sich neben der Jagd noch mit „Pferdesport – Schifffahrt – Radsport – Taubenschießen – Scheibenschießen – Fechten – Gymnastik etc.“ beschäftigte. Ein launiger Artikel des Herausgebers („Puccineide“) in derselben Nummer präsentiert dem Leser *Inno a Diana* als „das erste Band der Brüderlichkeit, Eintracht und Liebe unter den italienischen Jägern“: Und tatsächlich geht die Absicht, eine „Nationalhymne der Jäger“ zu lancieren, aus Puccinis eigenen Worten hervor⁴⁵ und findet eine Bestätigung in der Widmung der 1899 im Verlag Venturini erschienenen Ausgabe des *Inno* („den italienischen Jägern“). Die Adressaten der Hymne (und vielleicht nicht nur sie) wussten die Geste zu schätzen: Die ersten zehntausend Exemplare der Ausgabe von *Sant'Uberto* waren sofort vergriffen.⁴⁶ Etwas von dem Lobpreis auf Diana wird später auf die Jungfrau Maria übergehen: Die Musik des „Gloria a te, se alle notti silenti“ (Ruhm sei dir, wenn in den stillen Nächten) weist schon leicht voraus auf die musikalische Sprache der Marienlitanei „Regina Virginum“ aus *Suor Angelica*.

³⁸ Brief 1895.12.18.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, I (wie Anm. 37), Nr. 643, S. 482–483.

³⁹ Im Oktober 1894, nach den ersehnten Ferien, schrieb der Schulsinspektor Fucini in etwas puccinihaftem Ton an Emilia Peruzzi: „meinen Ferienmonat habe ich ausgeschlürft, ausgekostet, ausgequetscht bis auf die Schale wie eine Zitrone, wenn man nur eine hat und zwei brauchen würde. Das Mittelmeer ist nicht mehr wiederzuerkennen, durch die Furchen, die ich mit Carlo Ginoris Jacht gemacht habe. Fahrten nach Bastia, Jagd- und Angeltouren auf Montecristo, paradiesische Ausflüge nach Elba“ (Brief CLXI, in: *Un carteggio di fine secolo: Renato Fucini – Emilia Peruzzi (1871–1899)*, hrsg. von Claudia Lazzeri, Firenze University Press, Florenz 2006, S. 128).

⁴⁰ Im Jahr 1899 bezeichnete er sich Ermengarda Caramelli gegenüber als „Märtyrer der Freundschaften, der Bekanntschaften, der Beziehungen, der Bindungen“, da er mittlerweile erschöpft sei von den Leuten, die sich bei ihm melden, um „leichte Sachen“ aus seiner Feder zu bekommen, „Hinz für eine Grabin-schrift, Kunz für ein Hochzeitsgedicht“ etc. (zitiert nach Renato Fucini, *Opere*, hrsg. von Davide Puccini, Le Lettere, Florenz 2011, S. 52).

⁴¹ Guido Marotti/Ferruccio Pagni, *Giacomo Puccini intimo (nei ricordi di due amici)*, Vallecchi, Florenz 1926, S. 46.

⁴² Vgl. ebd., S. 48–49, und Davide Puccini, „Renato Fucini e la musica“, in: *Parola del testo: semestrale di filologia e letteratura italiana comparata*, XXVII, 1/2, 2023, S. 123–131, hier S. 127–131. Ein Kehlkopftumor sollte Fucini und nur gut drei Jahre später auch Puccini das Leben kosten. Die tödliche Krebserkrankung bei Puccini wurde von einem Neffen Fucinis, dem Hals-Nasen-Ohrenarzt Camillo Arturo Torrigiani, diagnostiziert.

⁴³ Besonders in der Version des ersten Klavierauszugs von *Madama Butterfly* (SC 74.E.1: vgl. Dieter Schickling, „Puccini's Work in Progress. The So-called Versions of ‚Madama Butterfly‘“, in: *Music and Letters*, LXXIX/4, 1998, S. 527–537; aktualisierte italienische Übersetzung in: *La Fenice prima dell'opera*, 2009, 4, S. 29–42).

⁴⁴ Vgl. die Briefe 1897.11.29.b und 1897.12.13, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, II (wie Anm. 2), Nr. 137 und 139, S. 108–109.

⁴⁵ So heißt es in einem gleichermaßen scherzhaften Brief Puccinis aus Rom vom 29. November 1897, der in derselben Zeitschrift veröffentlicht ist: „[...] ich habe die Hymne gelesen und fand sie gut rhythmisiert; allerdings hätte ich mir eine konkretere Ausrichtung auf die Zynegetik gewünscht [d.h. auf die Jagd mit Hunden]. Dennoch eignet sie sich gut zur Vertonung, und dies wird sehr bald geschehen, und zwar, sobald ich in einigen Tagen in Mailand bin und Ruhe habe. Das Stück wird im Stil so einfach gehalten sein, dass es ohne weiteres auch die Hunde der Jäger aufführen können [...]“, unterzeichnet „Ihr sehr zugeneigter G. Puccini“ („Beccaccie ed Inni“, in: *Sant'Uberto. Rassegna settimanale di sport*, I/19, 2. Dezember 1897; Wiederabdruck als 1897.11.29.b, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, II [wie Anm. 2], Nr. 137, S. 108).

⁴⁶ Vgl. Sessa, „Andrò nelle Maremme“ (wie Anm. 37), S. 85–95.

E l'uccellino SC 71

Nach den triumphalen Tönen in *Avanti, Urania!* und *Inno a Diana* zog Puccini ein ganz anderes Register seiner kompositorischen Ausdrucksmöglichkeiten. Ausgangspunkt für *E l'uccellino* SC 71 war ein Schicksalsschlag in Puccinis Umfeld in Lucca: Im November 1897 starb unerwartet der Arzt und junge Ehemann Guglielmo Lippi, noch vor der Geburt seines Sohnes. Um Letzteren, dem der Name seines Vaters gegeben wurde, kümmerte sich mit besonderem Eifer Puccinis enger Freund Alfredo Caselli (1865–1921), eine Schlüsselfigur im künstlerischen und intellektuellen Lucca. Puccini erbat, in einem für ihn ganz untypischen Aktivismus, zunächst von Giovanni Pascoli eine Inschrift für den Grabstein Lippis, dann von Fucini Verse zur Vertonung, womit er an die Zusammenarbeit bei *Avanti, Urania!* anknüpfte. Fucini schrieb ein einfühlsames „Wiegenlied“ für den Waisenjungen – nicht die einzige Beschäftigung mit dem kindlichen Schlaf von Seiten des Dichters aus Monterotondo („tenero e amoroso con gli umili, coi bimbi, con gli animali“ [zärtlich und liebevoll mit den Geringen, mit Kindern, mit Tieren]).⁴⁷ Ende Februar 1899 von Puccini in Musik gesetzt, erschien es bei Ricordi mit der Widmung „Al bambino Memmo Lippi“ (Dem Kindlein Memmo [so der Kosename] Lippi). Nur wenige Monate später schien Puccini es zu bereuen, dieses kleine Werk („sciocchezza“ [Alberei, Unwichtigkeit]) komponiert zu haben: Als der Violinist Rinaldo Franci die Idee hatte, das Stück im Rahmen einer Reihe von *Bohème*-Aufführungen im Teatro del Giglio in Lucca aufführen zu lassen, reagierte Puccini gereizt („das Wiegenlied im Theater aufzuführen [...] ist wirklicher Unfug“)⁴⁸ – eine verständliche Reaktion auf die fraglos unangemessene Art und Weise, diese musikalische Gabe für Guglielmo Lippi der Öffentlichkeit zu präsentieren.⁴⁹

Doch ist *E l'uccellino* in Wirklichkeit seines Komponisten keineswegs unwürdig: Dieses *Allegretto molto moderato* besitzt die

⁴⁷ Guido Biagi, „Renato Fucini nella vita e nell'arte“, in: Ders., *Passatisti*, La Voce, Florenz 1923, S. 51–85, hier S. 78. Man vergleiche *E l'uccellino* mit dem für Fucini typischen Humor von *È bell'e addormentato!* (*Guazzabuglio*, II) und, im Gegenzug, mit dem bitteren Pessimismus von *Fanciullo dormiente* (*Ombre*, XVI) (Fucini, *Opere* [wie Anm. 40], pp. 207–208, 244). In den darauffolgenden Jahren wurden noch zwei weitere von Fucini verfasste Wiegenlieder vertont: *Vieni o Sonno, o sonnolino* („Komm, o Schlaf, o kleiner Schlaf“), die Übersetzung eines lateinischen Klageliedes des humanistischen Dichters Giovanni Pontano (Vertonungen von Elena Puccioni und Roberto Rambaldi) und vor allem *Gotine gialle* („Gelbe Wänglein“), in Musik gesetzt von Renato Brogi (vgl. Davide Puccini, „Renato Fucini e la musica“ [wie Anm. 42], S. 125–127).

⁴⁸ Brief 1899.06.0.-a, in: Giacomo Puccini, *Epistolario*, II (wie Anm. 2), Nr. 420, S. 312–313, mit Kommentar der Herausgeber.

⁴⁹ Der junge Lippi hinterließ sowohl auf beruflicher als auch auf menschlicher Ebene bedeutende Spuren: Mit einer künstlerischen Ader (Zeichnen und Malen) begabt, machte er nach seiner Teilnahme am Ersten Weltkrieg, die ihn körperlich für immer prägen sollte, 1926 seinen Abschluss in Medizin und Chirurgie und schlug eine Karriere als Psychiater ein, in der er sich durch seine Achtung der Patientenwürde als Wegbereiter der modernen Psychiatrie hervortat; er kritisierte zum Beispiel den Gebrauch der Zwangsjacke. Als Direktor des psychiatrischen Krankenhauses von Maggiano (Lucca) geriet er aufgrund seiner Überzeugungen und seiner Rechtschaffenheit in Konflikt mit den faschistischen Autoritäten, die seine Komplizenschaft suchten, um die Zwangseinweisung von politischen Gegnern zu erwirken; er wurde im September 1944 von den Nationalsozialisten ermordet. Ich danke Franco Anichini, Bianca Maria Sciré und Giuliano Olivi sowie Lidia Cerri, die mir ihre Forschungsergebnisse zur Verfügung gestellt haben. Siehe jetzt Raffaele Domenici, „Guglielmo Lippi Francesconi e Carlo Romboni: quando la professione e la storia si incrociano“, in: *Documenti e Studi. Semestrale dell'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea in Provincia di Lucca*, 45/46, 2019, S. 39–58 (www.isreclucca.it/wp-content/uploads/2023/03/DS_45-46.pdf [letzter Zugriff am 14. April 2025]).

lockere Textur von *Storiella d'amore* (mit der Verdoppelung der Melodie im Bass und dem Einsetzen der rechten Hand auf der schwachen Zählzeit) und teilweise auch die „Schichtung“ von *Sole e amore*, mit einem Klavierpart, der den gehaltenen Tönen der Gesangsstimme mit Staccatonoten Auflockerungen entgegengesetzt. Wie zum Beweis seiner Qualität wurde *E l'uccellino* in den darauffolgenden Jahrzehnten häufig bei Gesangsrezitalen dargeboten, für die es nachgedruckt, ins Englische und Deutsche übersetzt und sogar für kleines Orchester arrangiert wurde.

Neben der Erstdruckfassung von *E l'uccellino* wird in der vorliegenden Ausgabe zum ersten Mal auch die Fassung wiedergegeben, die durch eine von Puccini angefertigte, vielleicht für die Familie Lippi bestimmte Reinschrift bezeugt wird:⁵⁰ ein Zwischenentwurf zu der später von Ricordi veröffentlichten Fassung, der in Bezug auf agogische Angaben, die pianistische Artikulation und Details in den Innenstimmen eine eigene Identität aufweist. Er entspricht wahrscheinlich der Fassung, die sich im Besitz von Rinaldo Franci befand und vielleicht im Teatro del Giglio aufgeführt wurde.

Sogno d'or SC 82

Ein zweites Wiegenlied schrieb Puccini im neuen Jahrhundert: *Sogno d'or* SC 82, erschienen im November 1912 im Weihnachts- und Neujahrheft von *Noi e il mondo* (Wir und die Welt), der Monatsbeilage von *La Tribuna*.⁵¹ Die Zeitschrift sparte nicht an Lob: „Giacomo Puccini, der berühmte italienische Komponist, hat ‚Noi e il Mondo‘ freundlicherweise eine entzückende Melodie vorbehalten, die alle Anmut und allen Glanz seiner erlesenen, reifen Kunst widerspiegelt.“ Der Autor der Verse, Carlo Alberto Marsili (1884–1946), war der Sohn von Puccinis Schwester Nitteti, und es ist wahrscheinlich, dass die Zusammenarbeit bei *Sogno d'or* Teil einer Strategie des einflussreichen Onkels war, seinem Nefen zu einem Vertrag als Librettist bei Ricordi zu verhelfen. Das Wiegenlied ist durch ein geradezu hypnotisch wirkendes Ostinato gekennzeichnet und könnte als Studie über einen einzigen Klang beschrieben werden. Es blieb nicht ohne Nachwirkung: In einer seiner gelungensten Selbstanleihen nutzte Puccini es als Grundlage des Trinklied-Ensembles im 2. Akt von *La rondine* („Bevo al tuo fresco sorriso“).

Terra e mare SC 73

Es war allerdings ein anderes Werk für Gesang und Klavier, mit dem Puccini das 20. Jahrhundert einweihete: *Terra e mare* SC 73, zweifelsfrei ein Höhepunkt der ganzen Sammlung. Es handelt sich um ein Auftragswerk für die Ausgabe des Jahres 1902 von *Novissima*, ein „Album der Künste und Literatur“, als stilvoller Geschenkband zu Neujahr gedacht und erst im Jahr zuvor in der ambitionierten Absicht gegründet, „die Illustration“ des „anbrechenden 20. Jahrhunderts“ zu sein, eine Erzählung in Bildern und Worten vom Gang des Liberalen Italien entlang der Wege der

⁵⁰ Vgl. den Kritischen Bericht, S. 68.

⁵¹ Wir wissen dies dank Julian Budden, der diese Ausgabe als erster entdeckt und ein Faksimile im Programmbuch von *La rondine* veröffentlicht hat, Teatro alla Scala di Milano, 1994, S. 58–60.

Modernität:⁵² von den Fortschritten des Radsports und dem „großen Durchbruch im Automobilwesen“⁵³ bis zur Mode als „neuer Domäne“ der Kunst⁵⁴ und zur Neuartigkeit der in zahllosen „künstlerischen Werbeanzeigen“ angepriesenen Waren, illustriert in elegantem Liberty-Stil. Unter den Künsten wurde der Musik und der „nationalen Operszene“⁵⁵ ausreichend Raum gegeben: Und so kam es nach der zweiten „Werbetour durch Italien“, die der gewandte Herausgeber Edoardo de Fonseca (1867–1936) im Jahr 1901 zu dem Zweck unternommen hatte, im Sinne des lateinischen Titels der Zeitschrift „unveröffentlichte, neue Sachen“ aufzutun, dass „Enrico Panzacchi in Bologna beschloss, Verse zu schreiben, zu deren Vertonung sich Giacomo Puccini bereit erklärt hatte.“⁵⁶ Übrigens hat Puccini in demselben Brief vom 14. März 1900, in dem er de Fonseca noch ein Albumblatt für *Milano elegante* verwehrt hatte, die Gründung von *Novissima* begrüßt,⁵⁷ und bot sich als Vermittler zwischen dem Herausgeber und Ricordi an, vermutlich wegen der Abbildungen zu *Tosca* in der ersten Ausgabe des Albums.⁵⁸

Der aus der norditalienischen Region Emilia stammende Enrico Panzacchi (1840–1904) ist uns heute eher als kämpferischer Redner, Kunstkritiker und Herausgeber von Zeitungen in Erinnerung, denn als Dichter, der von Carducci, Pascoli und d’Annunzio aufmerksam gelesen wurde. In musikalischen Kreisen war sein Name gut bekannt, sowohl für seine Tätigkeit als Journalist und Kritiker (berühmt sind seine Reportagen über Wagner)⁵⁹ als auch für ein dichterisches Schaffen, das durch eine besondere Disposition zur musikalischen Umsetzung herausstach. Tatsächlich hatte Panzacchi denn auch mit einer *Raccolta di poesie liriche per musica da camera* (Sammlung lyrischer Gedichte für Kammermusik), dem *Piccolo romanziere*, debütiert. Der Band erschien 1872 bei Ricordi und erwies sich als sehr erfolgreich bei den Komponisten dieses Genres. Die Sammlung ging später in Panzacchis Hauptwerk *Lyrice* (1877–1882) ein, das den bezeichnenden Untertitel *Romanze e canzoni* trägt.⁶⁰ Diese Affinität zur Musik machte den Dichter zweifellos zu einem idealen Mitarbeiter für Puccini.

Puccini brachte *Terra e mare* am 3. Oktober 1901 zu Papier;⁶¹ der Band erschien in der zweiten Dezemberhälfte und wurde wohlwollend aufgenommen als „Veröffentlichung, die unserer Druckkunst zur Ehre gereicht“.⁶² Es erstaunt nicht, dass man den Namen des Komponisten in der Werbekampagne für diese überaus „reich ausgestattete und reizvolle italienische Publikation“⁶³ geschickt zu nutzen wusste.

Die Veröffentlichung von *Terra e mare* im Rahmen des *Novissima*-Projektes brachte eine Präsentationsform mit sich, die in besonderer Weise auf die Gattung *Lied* oder *mélodie* zugeschnitten war: Wort und Musik nebeneinander veröffentlicht, als künstlerische Produkte gleichen ästhetischen Ranges (Panzacchis Text ist auf der Titelseite zusätzlich separat abgedruckt), mit einer hochwertigen Graphik im Hintergrund (siehe Abbildungen 9–10, S. LXII–LXIII in der vorliegenden Ausgabe), die mit beiden Elementen in einen Dialog tritt und deren Verbindung und Eigenständigkeit gleichermaßen hervorhebt.⁶⁴ Die Zusammenarbeit mit Panzacchi erwies sich als glücklich: Puccini erhielt vom Dichter durch das Thema⁶⁵ der Zeitschrift inspirierte Verse, die zart zwischen Wirklichkeit („terra“ / Erde) und Traum („mare“ / Meer) schweben, und überführte sie in einen musikalischen Satz, der besonders sorgfältig ausgearbeitet ist und subtil auf den Text reagiert. Es genügt hier, auf die Spieltechnik mit den beiden Pedalen hinzuweisen (T. 14ff.), die zwar auch „a guisa di sordina“ („wie ein Dämpfer“; so Puccinis Angabe im Wiegenlied *Sogno d’or*) eingesetzt, jedoch ebenso dazu verwendet werden können, eine Variation an Klangfarben zu erzielen in Entsprechung zur Traumatmosphäre des Mittelteils, der durchpulst ist von der „tiefen Stimme“ („voce profonda“) der linken Hand des Klaviers mit ihren „ruhigen, mächtigen Rhythmen“ („placidi ritmi possenti“); oder auf

⁵² *Novissima*, „Al secolo XX salute!“, *Novissima*, I, 1901, ohne Seitenzählung. Schon in ihrer ersten Nummer konnte sich die Zeitschrift der Mitarbeit vieler herausragender Persönlichkeiten der italienischen Kultur um die Jahrhundertwende rühmen: Künstler und Illustratoren wie Domenico Morelli, Gaetano Previati, Plinio Nomellini, Giacomo Balla, Marcello Dudovich, Adolfo De Carolis, Giorgio Kienerk etc.; Schriftsteller und Dichter wie Giovanni Pascoli, Edmondo de Amicis, Luigi Capuana, Giuseppe Giacosa etc.

⁵³ Quick, „In moto: automobili e cicli“, ebd.

⁵⁴ Zaira Migliavacca, „La moda (relazione da Parigi)“, ebd.

⁵⁵ „Musica“, ebd.

⁵⁶ *Novissima*, X, 1910, S. 7.

⁵⁷ So vermuten zumindest die Herausgeber der Briefe Puccinis (*Giacomo Puccini. Epistolario*, II [wie Anm. 2], S. 576, S. 414, Fußnote 1).

⁵⁸ In der Rubrik „Künstlerische Werbeanzeigen“ findet sich das berühmte Plakat von Adolf Hohenstein, und es ist eine ganzseitige Graphik von Aleardo Terzi enthalten, die einer Rezension der *Tosca* gegenübergestellt ist. Dies würde die Vermutung stützen, dass de Fonseca Puccini im Zusammenhang mit *Tosca*-Abbildungen für diesen Band angeschrieben haben könnte (vgl. ebd., Fußnote 2).

⁵⁹ Vgl. Adriana Guarneri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Il Mulino, Bologna 1988, bes. S. 68ff.

⁶⁰ Vgl. Einleitung, Biografie und Kommentar in: Enrico Panzacchi, *Lyrice. Romanze e canzoni*, hrsg. von Claudio Mariotti, Salerno Editrice, Rom 2008.

⁶¹ Zu korrigieren ist die verbreitete Datierung von *Terra e mare* auf das Jahr 1902, die einer Uneindeutigkeit in Puccinis Handschrift geschuldet ist (vgl. Kritischer Bericht, S. 69). Was wir über die Editions-geschichte der *Novissima*-Bände rekonstruieren können (die jeweils innerhalb des Jahres vor dem beabsichtigten Erscheinungsjahr geplant und realisiert wurden), zwingt uns in der Tat dazu, diese Komposition Puccinis auf das Jahr 1901 vorzudatieren (das „Post-scriptum“ des *Novissima*-Bandes 1902 ist auf den 12. Dezember 1901 datiert; vgl. auch die Erscheinungstermine der in den beiden folgenden Anmerkungen zitierten Publikationen, die ihrerseits ein Erscheinen des betreffenden *Novissima*-Bandes um das Ende des Jahres 1901 nahelegen).

⁶² „Nuove pubblicazioni“, in: *Corriere della sera*, XXVII/3, 3./4. Januar 1902, S. 2.

⁶³ So die Selbstbezeichnung der *Novissima*-Ausgabe von 1902 in einer Anzeige in *Il Marzocco* (VII/2, 12. Januar 1902), in der *Terra e mare* genau zu den drei Inedita gehört, die angeführt werden, um die Neugier des Lesers zu wecken (zusammen mit dem Prosatext *La voce del mare* von Edmondo De Amicis und insbesondere der Ode *Le ore [marine]* von Gabriele d’Annunzio, einer bedeutenden Vorwegnahme aus *Alcyone*, dem dritten Buch der *Laudi*).

⁶⁴ Wie auf den letzten Seiten der *Novissima*-Ausgabe von 1902 bereits angekündigt („Post-scriptum“), wurden die Verse von *Terra e mare* von Panzacchi als eigenständiger Text, mit einigen Änderungen, in seine letzte Gedichtsammlung übernommen: *Cor sincerum: nuove liriche*, Treves, Mailand 1902, S. 148, überschrieben mit einem Zitat Herders, das wie angegossen zu diesem Werk zu passen scheint: „Ewiger Gegenstand der lyrischen Poesie sind die Aspekte der Natur und das innere Leben des Geistes“. Wenige Jahre nach Panzacchis Tod wurde das Gedicht in dem (um ein Vorwort von Pascoli bereicherten) Band *Enrico Panzacchi, Poesie*, hrsg. von Giovanni Federzoni, Zanichelli, Bologna 1908, S. 649, wiederveröffentlicht. Hier findet man das Gedicht in einer Fassung, die sowohl von der in *Novissima* publizierten als auch von der in *Cor sincerum* erschienenen abweicht (erneut bearbeitet in der zweiten Ausgabe von 1910, die von Zanichelli lange nachgedruckt wurde; vgl. Panzacchi, *Poesie*, op. cit., 1924, S. 519). Zu den fragwürdigen Entscheidungen („scelte [...] discutibili“) und Fehlern Federzonis vgl. Panzacchi, *Lyrice* (wie Anm. 60), S. 207ff.

⁶⁵ „Es schien uns eine schöne Idee zu sein, einen erheblichen Teil des Bandes der Rubrik *DAS MEER* zu widmen, und wir haben die bedeutendsten Autoren und Künstler unseres Landes gebeten, ihre Gedanken zu diesem grandiosen Thema zum Ausdruck zu bringen“ (*Novissima*, „Trionfo!“, *Novissima*, II, 1902, o. S.).

das instrumentale Nachspiel, in dem das letzte *dolce e pianissimo* erklingende Echo der „Stimme des Meeres“ („voce del mar“), die der Dichter in seinem „heiteren Schlaf“ („sonno giocondo“) hört (c – d – e – d – c), sich als Dur-Verklärung des stürmisch heulenden Windes (c – des – es – des – c) in hoher Lage offenbart, womit der zentrale Gedanke von Panzacchis Gedicht musikalisch glänzend zusammengefasst ist.

Terra e mare ist überdies ein Beispiel für eine wiederholt auftretende Problematik bei der Edition der Lieder Puccinis, nämlich die (mehr oder weniger stark ausgeprägten) Unterschiede zwischen den jeweiligen Drucken und den uns derzeit bekannten handschriftlichen Quellen. In solchen Fällen ist davon auszugehen, dass Puccini im Zuge der Drucklegung noch Korrekturen angebracht hat, oder, bei umfangreicheren Abweichungen, dass es zwischen Kompositionsautograph (bzw. der davon angefertigten Reinschrift) und Erstdruck eine weitere, als Stichvorlage dienende Handschrift gegeben hat, die verloren gegangen ist. In Anbetracht der Kurzlebigkeit einiger Publikationen, in denen manche dieser Kompositionen erschienen sind, in Verbindung mit der oft schwer lesbaren Handschrift des Autors und seinem ostentativen Desinteresse an diesen „Bagatellen“ können wir jedoch nicht einmal grundsätzlich ausschließen, dass eine gewisse Anzahl dieser Änderungen auf Missverständnisse oder die Initiative eines anonymen Mitarbeiters zurückzuführen ist, ohne dass Puccini aktiv daran beteiligt war.

Bei *Terra e mare* haben wir es diesbezüglich nun mit einem besonderen Fall zu tun: In *Novissima* wird nämlich neben einer separaten Wiedergabe des Gedichtes von Panzacchi ausgerechnet das Faksimile eines Autographs des Liedes⁶⁶ präsentiert, das signifikante Unterschiede zu den Noten aufweist, die auf den folgenden Seiten der Zeitschrift abgedruckt sind. Dank dieses kleinformatigen Faksimiles konnte diese interessante Version mit einiger Sicherheit rekonstruiert und dem Leser zusätzlich zur gedruckten Fassung zur Verfügung gestellt werden. Gerade das Autograph enthält übrigens eine der deutlichsten Anspielungen von *Terra e mare* auf die Musiksprache der zeitgleich entstandenen *Madama Butterfly*.⁶⁷

Casa mia, casa mia SC 79

De Fonseca meldete sich erneut gegen Ende des Jahres 1908 bei Puccini: Diesmal betraf seine Anfrage eine andere elegante und äußerst modern aufgemachte vierzehntägig erscheinende illustrierte Zeitschrift, *La casa* (Das Haus), ebenfalls von der Verlagsgesellschaft der *Novissima* herausgegeben, aber speziell der „Ästhetik, Würde und Haushaltsführung im modernen Zuhause“ gewidmet. Beigefügt fand Puccini einen langen Fragebogen mit dem Titel „Die drei Häuser von Giacomo Puccini: Torre del Lago – Chiatri – Abetone“, den er – teils sorgfältig, teils etwas flüchtig – am Abend des 29. Novembers beantwortete. Der Fragebogen

⁶⁶ Das Autograph selbst ist verloren gegangen.

⁶⁷ Gemeint ist die sich bis zum *g* erstreckende Skalenbewegung in T. 20–21 der Gesangsstimme in der autographen Version des Liedes. Ein erster Versuch, diese Fassung zu publizieren, wurde von Kaye, *The Unknown Puccini* (wie Anm. 1), S. 88–89, unternommen.

endete mit der Aufforderung, „eine Zeile Musik“ auf das Sprichwort „casa mia, casa mia, per piccina che tu sia, tu mi sembri una badia“ zu schreiben (wörtl. „mein Haus, mein Haus, so klein du auch bist, erscheinst du mir wie eine Abtei“). Puccini beschäftigte sich nur ungern mit *Casa mia, casa mia* SC 79, wie die im Autograph anzutreffende nachlässige Zuordnung des Textes zu den Noten zeigt (die in der vorliegenden Edition zu korrigieren war). Das Ergebnis überzeugte ihn nicht: „Lieber Edoardo, ich rate Dir, es in den Papierkorb zu werfen. Ich war heute Abend nicht in Stimmung,⁶⁸ und Du hast mich zu dieser anderen Sache [„cosa“] gedrängt, die ich nicht zu meiner [„mia“] erkläre“. Bezeichnend ist in jedem Falle, dass Puccini in der Eile auf eines seiner typischen harmonischen Ostinati zurückgriff, die ihn durch seine gesamte kompositorische Laufbahn begleiteten.

Canto d’anime SC 75

Im Bereich der vokalen Kammermusik, die Puccini als bereits erfolgreicher Opernkomponist schuf, sind natürlich jene Stücke von besonderem Interesse, die auf Textvorlagen seiner jeweiligen Librettisten beruhen. Diese Sachlage trat erstmals 1903 bei *Canto d’anime* SC 75 auf, an dem Luigi Illica als Textdichter beteiligt war, damals zusammen mit Giuseppe Giacosa gerade beschäftigt mit der Arbeit an *Madama Butterfly*. Bestrebt, seiner exotischen Opernpartitur ein glaubwürdiges „Japan-Kolorit“ zu verleihen, nahm Puccini Kontakt zu Alfred Michaelis von der Gramophone Company auf, mit der Bitte, ihm möglichst umgehend Schallplatten mit japanischer Musik zuzuschicken.⁶⁹ Im Gegenzug erbat man von ihm ein „eigens für das Grammophon“ komponiertes Stück – eine Anfrage, die (auf Anregung von Umberto Giordano) auch an Mascagni, Franchetti, Giordano sowie an Leoncavallo gerichtet wurde; Letzterer entsprach ihr mit seiner berühmten *Mattinata*. Widerwillig unterzeichnete Puccini im April den Vertrag, mit dem er sich verpflichtete, eine „Romanze für Solostimme zu schreiben, die grundsätzlich mit Grammophonen oder anderen Sprechmaschinen [Phonographen] wiederzugeben und deren Veröffentlichung im Druck oder in irgendeinem anderen Medium ausdrücklich verboten ist“,⁷⁰ und sie zwei Monate später einzureichen; als Honorar erhielt er „tausend Grammophon-Schallplatten“ seiner Wahl.⁷¹ Allerdings teilte der Komponist die ungläubige Begeisterung, mit der 1889 der Phonograph und sein Erfinder Edison bei ihrem Auftritt im Foyer der Mailänder Scala begrüßt worden waren („er singt, er spricht, wie es eigentlich nur

⁶⁸ Puccini schreibt „non ero in arteria“, ein Wortspiel zur eigentlich üblichen Wendung „essere in vena“ (wörtl.: „in der Vene sein“, d. h. in Stimmung sein). Ein Wortspiel ist auch mit den von Puccini unterstrichenen Wörtern „cosa“ und „mia“ verbunden, insofern sie einen Bezug zum vertonten Text herstellen („casa mia“ / „cosa mia“).

⁶⁹ Es gab bereits einen Präzedenzfall: Michaelis hatte Umberto Giordano für *Siberia* russische Chöre geliefert. Die ganze Entstehungsgeschichte von *Canto d’anime* wird sehr detailliert und mit umfassender Dokumentation (wenn auch mit einigen Ungenauigkeiten) rekonstruiert in: Kaye, *The Unknown Puccini* (wie Anm. 1), S. 93–105.

⁷⁰ Text und Noten dieses „Albumblattes“ wurden von der Gramophone Company gedruckt, allerdings einzig zu dem Zweck, sie aus Copyright-Gründen bei der Präfektur hinterlegen zu können.

⁷¹ Der von Puccini unterzeichnete Privatvertrag ist abgedruckt im Kommentar zum Brief 1903.04.27.a, in: Giacomo Puccini, *Epistolario*, III: 1902–1904, hrsg. von Francesco Cesari und Matteo Giuggioli, Olschki, Florenz 2022, Nr. 302, S. 206–207.

ein Mensch können sollte“)⁷², nicht: so wenig, dass er umgehend versuchte, ein Geschäft mit Alfredo Caselli (Inhaber des berühmten lucchesischen Cafés) abzuschließen, um die tausend vertraglich zugestandenen Schallplatten und sogar „das prächtige Monarch-Grammophon“⁷³ loszuwerden, das Michaelis ihm erst wenige Monate zuvor geschenkt hatte, ohne allzu große Begeisterung zu wecken. Vielmehr äußerte Puccini, nachdem er Michaelis höflich gedankt hatte, seinem Freund Caselli gegenüber lapidar: „was gewiss ist, ist der unsäglich langweilige Klang, der aus Mikas [Michaelis'] Membran kommt“.⁷⁴ Nachdem das Geschäft mit Caselli im Nichts verlaufen war,⁷⁵ überließ Puccini die lästige „Posaune“ zu Weihnachten seiner Schwester Ramelde und ihrer Familie ohne allzu viel Bedauern.⁷⁶

Die Atmosphäre der Unlust, in der das „Albumblatt“ („pagina d'album“) entstand (während der Komponist sich mühsam von seinem Autounfall der Nacht vom 25./26. Februar 1903 erholte), bezeugen einige Briefe Puccinis an Illica, die alle gängigen Vorurteile gegenüber dem Genre der Salonromanze zu bestätigen scheinen – ganz im Sinne des bekannten Verdikts von Ildebrando Pizzetti, wonach diese auf simplen „kleinen symmetrischen Strophen“ voller „Sentimentalität“ basiere, deren einziger Zweck es sei, einer „vorgefertigten Melodie“ als Gerüst zu dienen, die ihrerseits „in symmetrischen Perioden aus symmetrischen Phrasen“ verlaufe.⁷⁷ Dementsprechend bat Puccini seinen Librettisten um „kleine kecke oder schmachtende Strophen (insgesamt zwei)“, verbunden mit der sofortigen Klarstellung, dass es nicht angebracht sei, „jemandem, der so schlecht bezahlt, viel zu geben“. Dabei brachte er erneut seine Skepsis gegenüber dem Verfahren der Schallplattenaufnahme zum Ausdruck („ist es nicht so, dass man angesichts des Verdrusses, den das Graphophon [sic!] mit sich bringt, eine Gesellschaft für den Verkauf ermäßigter Schallplatten gründen sollte?“).⁷⁸ Im Juni schlug er Illica „eine ganz kleine, spezielle Sache – eine kleine Märchen-Geschichte [storiella fiabetta]“ – vor⁷⁹ und verwies darauf, dass man Ricordi und seinem Publikum gegenüber mit offenen Karten spielen müsse („er

wird merken, dass wir uns einen Spaß erlaubt haben“).⁸⁰ Wo Puccini den Auftrag ansiedelte, wird darüber hinaus noch durch eine Bezugnahme auf 'A frangesa! (1894) deutlich, eine sehr beliebte „Café-Concert-Canzone“ in neapolitanischer Mundart von Mario Pasquale Costa (1858–1933): „ein etwas anstößiges Liedchen [...] im Marschtempo nach Art der *francesa* von Costa – und das mache ich sofort ohne Mühe.“ Die drei Textentwürfe des Grammophon-Stücks („Grammofonata“), die der Komponist, schwer zufrieden zu stellen, in dichter Folge von Illica erbat, strafen die zur Schau gestellte Leichtigkeit allerdings zumindest teilweise Lügen. Die Monate gehen dahin, bis sich Puccini am 10. Februar 1904 erneut an Illica mit dem Anliegen wandte, ihm „zwei oder drei rhythmische Strophen mit einem Gedanken, der am Ende der Verszeile endet“, zu schicken, verbunden mit der Bitte, sich von der „Morgenröte“ fernzuhalten, weil „Franchetti und Leone Cavallo [...] die aufgehende Sonne mehr oder weniger finster besingen“.⁸¹ Sein halb scherzhafter Ratschlag („ein leidenschaftlicher poetischer Gedanke, vielleicht den *Mond* betreffend, für Tenor“) ging allerdings ins Leere: Die Verse von *Canto d'anime* zelebrieren gerade den Aufschwung in das Reich des Ideals, „wo keine *Finsternis*, wo nur *Sonne* ist“.⁸²

Doch Puccinis unbeschwerte, heitere Stimmung sollte nicht mehr lange währen: Nur wenige Tage später kam es zum unerwarteten, vernichtenden Debakel von *Madama Butterfly* an der Mailänder Scala (17. Februar 1904). Einige Wochen nach dieser Katastrophe mussten sich Puccini und Illica wider Willen erneut um das „Stück“ für Michaelis kümmern, für dessen Abgabe nun ein bald bevorstehender Termin festgesetzt wurde.⁸³ Der Augenblick war ausgesprochen unglücklich: „Von meiner zuckrigen Musik hat man die Nase voll“, beklagte sich Puccini halb deprimiert, halb sarkastisch, während er seine ganze Aufmerksamkeit auf die Überarbeitung der Partitur von *Madama Butterfly* für die zweite Aufführung richtete. Illica spornte ihn mit diesen beredten Worten zur Arbeit an: „wirf das Grammophon-Stück („la grammofonata“) schnell aufs Papier, es bringt einen stolzen Gedanken zum Ausdruck und kann dem Bedürfnis deiner Seele entgegenkommen!“⁸⁴ Sollte Puccini die Anregung seines Librettisten aufgegriffen haben, dann ist die „Seele, die singt“ („l'anima che canta“) in *Canto d'anime* die von Puccini selbst und das Albumblatt eine Art Momentaufnahme jener Monate voller Zweifel, Bitterkeiten, Missgunst und Rachegefühle, die zwischen der Niederlage in Mailand und dem Befreiungsschlag in Brescia liegen, wo *Madama Butterfly* am 28. Mai einen triumphalen Erfolg erlebte: Das „Ideal“, das „noch stark und einsam in den Nächten des Herzens lebt und singt [...], um dem Vergessen, dem Hass, dem Tod zu trotzen“ („vive e canta ancora forte e solo nelle notti del cuore [...] a sfidar l'oblio, l'odio, la morte“), könnte also sein eigenes sein.

⁷² „Edison e il fonografo“, in: *Il teatro illustrato*, IX/105, September 1889.

⁷³ Brief 1903.01.20.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, III (wie Anm. 71), Nr. 222, S. 145–146.

⁷⁴ Brief 1903.04.28.a, ebd., Nr. 305, S. 210–211.

⁷⁵ Brief 1903.05.26.d, ebd., Nr. 338, S. 238–239.

⁷⁶ Postkarte 1903.12.25.b und Brief 1904.01.04.a, ebd., Nr. 513 und 534, S. 369 und 382. Wie die Herausgeber des Bandes der Briefedition bemerken, ist dieses Grammophon eben dasjenige, das sich heute im Puccini-Museum in Celle (bei Lucca) befindet: Es handelt sich also nicht etwa um ein mysteriöses Exemplar, das Puccini von Edison persönlich geschenkt worden wäre, wie es sowohl in einem Hinweis auf der Postkarte zu lesen ist als auch – nachfolgend – in: *Puccini com'era* (wie Anm. 37), Nr. 286, S. 289–290, Fußnote 1 (mit einer fotografischen Wiedergabe des Grammophons auf S. 288), und bei Kaye, *The Unknown Puccini* (wie Anm. 1), S. 104 (wo im Übrigen das Grammophon mit der „großen Photographie von Edison“ verwechselt wird, die Puccini Lancellotti während eines Interviews gezeigt haben soll, mit der Bemerkung, dass die Photographie „durch einen einzigartigen Zufall“ genau an jenem Tag eingetroffen sei, an dem er in Torre del Lago „die Installation des elektrischen Lichts“ gefeiert habe; vgl. Arturo Lancellotti, „Puccini lavora“, in: *Noi e il mondo*, VI/5, 1. Mai 1916, S. 353–360, hier S. 355).

⁷⁷ Ildebrando Pizzetti, „La lirica vocale da camera“, in: *Intermezzi critici*, Vallecchi, Florenz 1924, S. 167ff.; ders., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, F.lli Treves, Mailand 1914, S. 272ff. (kommentiert in: Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, EDT, Turin 1996, S. 65ff.).

⁷⁸ Brief 1903.04.27.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, III (wie Anm. 71), Nr. 302, S. 206–207.

⁷⁹ Brief 1903.06.01.a, ebd., Nr. 341, S. 241–242.

⁸⁰ Brief 1903.06.07.a, ebd., Nr. 350, S. 249–251 (vgl. Fußnote 1 der Herausgeber).

⁸¹ Brief 1904.02.10.a, ebd., Nr. 368, S. 405–406. „Leone Cavallo“ (Löwe Pferd) ist natürlich Ruggero Leoncavallo, der in Puccinis Briefwechsel auch als „Leonebestia“ (Löwenbestie) oder „Leonasino“ (Löwenesel) bezeichnet wird. Illica schrieb auch die Verse für das Stück von Franchetti (*Verso l'aurora*).

⁸² Ebd. (Kursivsetzung von uns). Der Brief deutet darauf hin, dass Puccini an die Stimme von Caruso dachte; tatsächlich wurde *Canto d'anime* jedoch 1907 mit der Sopranistin Ida Giacomelli aufgenommen.

⁸³ Brief 1904.03.02.a, ebd., Nr. 614, S. 437–438.

⁸⁴ Brief 1904.03.10.b, ebd., Nr. 624, S. 447–449, Fußnote 4.

Diese Umstände scheinen ein besonderes Licht auf die Energie zu werfen, die von den beiden äußeren Strophen der *romanza* ausgeht: Auch wenn das Endresultat nicht „im Marschtempo“ ist, wie Puccini es Illica vorgeschlagen hatte, weist die Musik doch einen schreitenden Duktus auf, der in Rinuccios Stornello „Firenze è come un albero fiorito“ aus *Gianni Schicchi* wiederkehrt. Und sie erklären auch die erkennbaren Anklänge an die Ausdruckswelt von *Madama Butterfly*, die in der mittleren Strophe enthalten sind.⁸⁵

Dios y Patria SC 116

Anzeichen einer schöpferischen Sackgasse weist eine Komposition auf, die erst seit Neuerem dem Bestand der bekannten Werke Puccinis für Singstimme und Klavier angehört: *Dios y Patria* SC 116, Puccinis einzige Vertonung eines fremdsprachigen (spanischen) Gedichtes,⁸⁶ zurückgehend auf einen Aufenthalt in Buenos Aires im Jahr 1905, den er als „schwindelerregend“ beschrieb, völlig ungeeignet für den Rhythmus seiner schöpferischen Tätigkeit („um zu arbeiten, muss ich mich in Einsamkeit und Stille sammeln“).⁸⁷ Das Stück gelangte im Mai 2006 an dem Ort zur Aufführung, wo es komponiert wurde (im Salon Dorado der Casa de la Cultura in Buenos Aires), im Rahmen einer von Gustavo Gabriel Otero und Daniel Varacalli präsentierten historischen Rekonstruktion von Puccinis Argentinenaufenthalt.⁸⁸ Es war *La Prensa* aus Buenos Aires, die Zeitung, die Puccini zu diesem Aufenthalt von Juni bis August 1905 eingeladen hatte, die ihm auch antrug, eine mit patriotischer Rhetorik aufgeladene Schulhymne („himno escolar“) aus der Feder von Matías Calandrelli (geb. 1845 in Salerno, gest. 1919 in Buenos Aires) zu vertonen.⁸⁹ Der Italiener Calandrelli war eine führende Persönlichkeit im Argentinien jener Zeit, wo er seit 1871 im Einvernehmen mit Präsident Domingo Faustino Sarmiento für pädagogische Reformen kämpfte. Das Autograph Puccinis trägt das Datum des 3. August, *La Prensa* veröffentlichte *Dios y Patria* jedoch erst am 15. August (mit einer Teilreproduktion des Autographs), als Puccini Buenos Aires bereits in Richtung Montevideo verlassen hatte. Die relativ schwierige Melodie mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass die Hymne eines derart berühmten Komponisten so schnell in Vergessenheit geraten konnte. Jahre später, während der Komposition von *Inno a Roma* SC 90 für Kinderchor, klagt Puccini ausdrücklich über die „Tyrannei des [zu beschränkten] Tonraums“.⁹⁰ Es bleibt hinzuzufügen, dass – angefangen von der Wortverbindung des Titels – sehr wenig in den Versen Calandrellis enthalten war, was Puccinis Kreativität hätte entzünden können.

⁸⁵ Insbesondere scheinen die Takte 15–16 mit ihrer ungewöhnlichen Folge von Durdreiklängen in zweiter Umkehrung fast wörtlich die Akkordfolge von „ieri son salita tutta sola in secreto alla Missione“ aus dem 1. Akt zu zitieren; zudem ähnelt die Überleitung zur Reprise in T. 19 in ihrer „amerikanisch-pinkertonischen“ Diktion der entsprechenden Passage von „Dovunque al mondo“ usw.

⁸⁶ Mit Ausnahme natürlich der lateinischen Sakralwerke.

⁸⁷ „Lettere dall'America latina“ (wie Anm. 2).

⁸⁸ Vgl. Gustavo Gabriel Otero/Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina. Junio-agosto de 1905*, Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, Buenos Aires 2006.

⁸⁹ Siehe Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Biografie* (wie Anm. 9), S. 202–203, und Gustavo Gabriel Otero/Daniel Varacalli Costas, *An unknown page by Puccini: „Dios y Patria“ (God and Homeland)*, online verfügbar unter www.mundoclasico.com (letzter Zugriff am 14. April 2025).

⁹⁰ Brief an den Fürsten Prospero Colonna aus Torre del Lago vom 23. März 1919 (zitiert in: Kaye, *The Unknown Puccini* [wie Anm. 1], S. 128).

Morire? SC 89

Ganz andere Sorgfalt ließen die Autoren von *Morire?* SC 89 walten, als sie sich an die Abfassung dieses Stückes begaben, das sich, wie schon *Sogno d'or*, einen Platz in der *Rondine*-Partitur erobern sollte, wenn auch nur in einer der drei Fassungen der Oper (der zweiten von 1920). *Morire?* ist Puccinis Beitrag zu einem Notenalbum, das der italienischen Königin Elena von Savoja gewidmet war und von Ricordi 1917/1918 veröffentlicht wurde. Der Band sollte dazu dienen, Gelder für das italienische Rote Kreuz zu sammeln, das seit 1915 zur Linderung der sozialen Kriegsfolgen eingesetzt war. Puccini befand sich in guter Gesellschaft: Zu den Beiträgern gehörten auch Boito, Franchetti, Giordano, Leoncavallo, Mascagni und Zandonai. Hatte er für *Canto d'anime* ganz selbstverständlich Illica einbezogen, lieferte die Textvorlage für dieses *Andantino* nun Giuseppe Adami, der Librettist von *La rondine* und *Il tabarro*.

Im Bann der Kriegerschütterungen verfasste Adami einen philosophisch angehauchten Text, der nur wenig mit den üblichen Themen der *romanza* zu tun hat und noch weniger mit den typischen Regelmäßigkeiten und Symmetrien ihrer formalen Gestaltung: Sein Text entwickelt sich in Langversen (Elfsilblern), überwiegend ungereimt, mit variablen Hebungen und einer Syntax mit langen Satzgebilden (zwei Fragesätze nehmen allein 11 von 16 Versen ein). Die lakonische Eingangsfrage („Sterben?“) überlässt das Feld sofort der Frage nach dem eigentlichen Lebenssinn: Soll das Dasein ein unermüdlicher Lauf hinter „neuen Träumen“ her sein, um die „müden“ alten Träume zu ersetzen, oder soll es vielmehr den Geist des Verzichts atmen, „die schüchterne und ruhige Einfalt“? Eine Frage, die unaufgelöst bleiben muss, weil nur jene die Antwort kennen, die schon „auf der anderen Seite am unermesslichen Ufer“ sind.

Diese existentielle Alternative in die Welt der *Rondine* zu verpflanzen, kostete nicht allzu viel Mühe: Ruggero betritt die Bühne genau mit diesen Tönen („Parigi! È la città dei desideri“, Akt I), und die zwei Lebenskonzepte, die in *Morire?* einander gegenübergestellt sind, werden, auf der einen Seite, repräsentiert durch das Leben voller Verführungen, mit denen die „Sirene“ Paris den jungen Mann lockt – mit ihren „erträumten Reizen“ („sognati incanti“) und „der neuen Unruhe des Begehrens“ („l'ansia nuova del desiderare“) – und, auf der anderen Seite, durch die bescheidene Existenz, die Ruggero auf dem Land geführt hat, mit seinem „ehrlichen und frohen Gemüt“ („anima onesta e lieta“).

In seiner Vertonung der Strophen Adams beginnt Puccini mit dem eher konventionellen Material einer *romanza da salotto*, im weiteren Verlauf jedoch versucht er, den langen Atem der Verse und der Syntax aufzunehmen und kreierte eine ausgefallene „lange lange Melodie“, die sich in einem einzigen Bogen vom Anfang bis zum Ende zu erstrecken scheint.⁹¹ Auf der letzten Strecke gerät die Musik mit immer weiter verzögerten, puccinotypischen Paral-

⁹¹ Mit den zitierten „langen langen langen Melodien“ („melodie lunghe lunghe lunghe“) nehmen wir natürlich Bezug auf Verdis Brief an Camille Bellaigue, in dem er die Melodien Bellinis in dieser Weise charakterisiert (Brief vom 2. Mai 1898 in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, hrsg. von Alessandro Luzio und Gaetano Cesari, Stucchi e Ceretti, Mailand 1913, CCCLXXXVII, S. 415–416).

leklängen ins Stocken und mündet schließlich überraschend in eine Art *cadenza* der unbegleiteten Gesangsstimme, die uns dazu bringt, den Blick auf das „andere Ufer“ zu richten.

Eine Strategie wie diese lässt die Frage müßig erscheinen, ob *Morire?* als *romanza* von weitgespannter Kantabilität zu verstehen ist (nach der Art von *Canto d'anime*) oder sich eher in das Gebiet der *lirica* vorwagt (wie *Terra e mare*). Puccinis letztes Werk für Gesangsstimme und Klavier treibt seinen Spott mit unserem Klassifizierungswahn und bestätigt das Geheimnis, das seiner ganzen Kunst zugrunde liegt: die Fähigkeit, die verschiedenen kulturellen Ebenen der aufkommenden Massengesellschaft geschickt – und unauflöslich – miteinander zu verschmelzen.

April 2025

Riccardo Pecci

Übersetzung: Ute Brüdermann; Ergänzungen: Carus-Verlag

Introduction

The present edition brings together all the compositions for voice and piano that have come down to us written by Giacomo Puccini over a period of time ranging from the 1870s to the last years of the Great War.¹

"I would gladly do it if... I were any good at it! I'm not here for albumleaves!" It was in these terms that Puccini justified himself to Edoardo de Fonseca in March 1900, declining the invitation to compose "something original" for the publication *Milano elegante*.² They emphasize his reluctance to write for one of the most flourishing publishing markets of the second half of the nineteenth century, fostered by the arrival of a piano in the living room of every respectable Italian bourgeois family; a market of which vocal chamber music represents a very significant portion.³ From Puccini's early years onward, the repertory of music for voice and piano had been polarized by two levels of culture, if only in terms of intentions:⁴ on the one hand, the *romanza da salotto* (parlor ballad), which bore in more or less marked fashion the characteristics of a consumer genre, even if often of impeccable (when not excellent) workmanship, was within the reach of amateur performers, and was widely practiced by specialized composers active as singing teachers; on the other, a more ambitious and elitist *romanza d'arte* (art song) – or, better, *lirica da camera* (chamber song) – which had professional performers as its ideal target audience and looked to the European experiments of

the German *lied* and the French *mélodie*, cultivating the ideal of "music as an equal partner of poetry born to be independent."⁵

But what is certain is that Puccini's contribution to the realm of music for voice and piano, whether *romanza* or *lirica*, is decidedly small: not even twenty compositions, which moreover were only partially published during the composer's lifetime, and even then often within the ephemeral pages of a periodical. However, his lack of interest was not immediate: in the early 1880s, indeed, the young man from Lucca seemed to use the production of vocal chamber music as a possible vehicle for his ambitions as a composer, before swiftly distancing himself from it once he had achieved his first operatic successes. In fact, his pieces for voice and piano after *Manon Lescaut* were almost invariably to be the result of occasional commissions, mostly carried out with impatience and showing scant consideration for the final result.

There is nothing terribly unusual in this: the progression of Puccini's career only confirms the customary separation of the profession of "operista" (opera composer) from that of the so-called "romanzista," as demonstrated by comparison with the sort of "anti-Puccini" exemplified by Pier Adolfo Tirindelli.⁶ Much less obvious, however, is the function of this handful of compositions as a creative reservoir, which obliges us to observe them through different eyes: some of these obscure pieces were to enjoy a second life in the limelight thanks to Puccini's operatic works (from *Le Villi* to *La rondine*), giving the lie to the apparent lack of commitment with which they were supposedly written. In cases like these, the vocal chamber music reaffirms the centrality of "rehashing" in the musical cuisine of the Luccan opera composer;⁷ but even when these pieces did not end up on stage, they still served as a laboratory for experimenting with or consolidating styles and techniques characteristic of Puccinian melody: from the amplification of the melodic line by means of parallel sonorities to the symbiotic relationship between vocal part and instrumental part, from the generative possibilities offered by the harmonic ostinato to the conception of layered musical structures – the same techniques that were to permit the coexistence of lyricism and action on the operatic stage.⁸

¹ The present volume is not simply a reprint of the previous edition (Giacomo Puccini, "Canti": *musica per voce e pianoforte*, edited by Riccardo Pecci, Carus-Verlag, Stuttgart, 2010 [Carus 5.301]). After Michael Kaye's pioneering contribution at the end of the 1980s (Michael Kaye, *The Unknown Puccini: A historical perspective on the songs, including little-known music from "Edgar" and "La Rondine"*, with complete music for voice and piano, Oxford University Press, New York/Oxford 1987) and the precise information and clarifications of Dieter Schickling's catalogue (Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Bärenreiter, Kassel, 2003 [= SCI]), the edition of 2010 had reviewed all available sources, introduced compositions not included in Kaye's volume and proposed different versions of already known pieces (the definitive version of *Ad una morta!* SC 41 and the full version of the *Salve Regina* SC 39). The current volume of the *Edizione Nazionale* benefits from a complete revision of the musical and verbal text of Puccini's compositions and offers the reader two more compositions (in addition to the reproduction of two versions each of *E l'uccellino* and *Terra e mare*): the small *Soffeggio* SC 115 and especially *Melanconia!*... SC 38, found in 2019 among the papers kept in the Archivio Storico di Casa Puccini della Villa Museo di Torre del Lago.

² Letter 1900.03.14.c, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, II: 1897–1901, edited by Gabriella Biagi Ravenni and Dieter Schickling, Olschki, Firenze, 2018, no. 576, p. 414. In an interview with Samuel Blixen a few years later in Montevideo he went even further: "And you must know that, without a libretto, I do not write music. I never had an inclination for what they call the "pezzo staccato" (piece on its own). I was never bothered to write separate *romanze*, or waltzes or symphonies. Only the theatre attracts me, only the glory of the stage induces me to work, and only drama that moves me deeply can inspire me with melodies. My music comes into being like the sonorous reverberation of a dramatic action in my feelings. I am exclusively a composer for theatre" ("Lettere dall'America latina. Un colloquio con G. Puccini," in: *Il progresso*, XXX/39, 30 September 1905; the interview is available on the website *Giacomo Puccini nello specchio. I periodici lucchesi*: <https://periodici.puccini.it/index.php> [last access on 14 April 2025]).

³ For an overview of this phenomenon, see the essays collected in: *La romanza italiana da salotto*, edited by Francesco Sanvitale, EDT-Istituto Nazionale Toscano, Torino–Ortona [2002].

⁴ See Adriana Guarnieri Corazzol, "I musicisti di d'Annunzio: la lirica da camera," in: *La romanza italiana da salotto* (see note 3), pp. 167–196, and Sabine Brier, "Puccini und das italienische Lied," in: *Puccini-Handbuch*, edited by Richard Erkens, Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel, 2017, pp. 342–348.

⁵ Guarnieri Corazzol, "I musicisti di d'Annunzio" (see note 4), p. 187.

⁶ A contemporary of Puccini's, Tirindelli (1858–1937) composed in fact little operatic music but, conversely, an endless stream of highly successful *melodie*, *canzoni*, *romanze* etc. (for this parallel, see Piero Mioli, "Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi," in: *La romanza italiana da salotto* [see note 3], pp. 5–54, here p. 24).

⁷ As is well known, it was Fausto Torrefranca's pamphlet that drew attention, in a polemical tone, to the frequent "rehashing [rifritture] of earlier works" characteristic of Puccini's output (*Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Milan/Rome, 1912, p. 43). It is just the case here to point out how this malevolent expression denotes a poor understanding of Puccini's genius: Puccini's self-borrowings are dramatic-musical "haute cuisine," deserving of careful musicological reflection, certainly not artist's miserliness.

⁸ See Riccardo Pecci, "'O melodia, antica amica nostra': Kantabilität als Herausforderung," in: *Puccini-Handbuch* (see note 4), pp. 115–124.

A te SC 8

Puccini's first steps in vocal chamber music genre are shrouded in darkness: we know little or nothing about *A te* SC 8, the piece that begins the series and which probably still belongs to the period of his time in Lucca. It sets a text by an author who has so far remained unidentified. The autograph (which Puccini later donated to the Istituto Pacini, now Conservatorio Luigi Boccherini, in Lucca) is difficult to read and bears obvious traces of a still immature craft. Even the legitimacy of the title "A te," which is crossed out by a faint stroke in the manuscript, is doubtful. Although the musical thought in this pleasant *romanza da salotto* seems more advanced at times than the technical mastery, the coda clearly foreshadows the Puccini to come: with its "orchestral" tremolo and concluding repeated octaves, it already sounds like a piano reduction of the score of an operatic scena.

The 'cycle' from Ghislanzoni's "Melodie per Canto" SC 38–41

The only organic group of compositions for voice and piano ever conceived by Puccini also looks toward the technical-aesthetic horizon of the *romanza da salotto* and bourgeois domesticity. These are four pieces dating from his years of study in Milan: *Melanconia!...* SC 38, *Salve Regina* SC 39, *Storiella d'amore* SC 40 and *Ad una morta!* SC 41. All of them are settings of the contemporary *Melodie per Canto* published by the librettist of *Aida*, Antonio Ghislanzoni (1824–1893), whom Puccini had probably met through the intermediary of his teacher Amilcare Ponchielli.⁹ After the unpretentious sentimentalism of the verse of *A te*, the choice of the "functional" poetry of the *Melodie per Canto* shows us a Puccini intent on exploiting the market and the language of the *romanza da salotto* to promote his talent: in a sort of polemical theoretical manifesto printed at the head of the volume, Ghislanzoni had in fact declared himself to be a mere "servant of music," the author of "humble verses" conceived "to stimulate sublime melodies" (following "the age-old path"), and had committed himself to argue the thesis that "where there is great and true poetry, there is no place for music."¹⁰ It is no coincidence that *Storiella d'amore* – the only one of Puccini's four songs mentioned above to be published during his lifetime – appeared in the pages of one of the new popular periodicals aimed at the middle classes of Umbertine Italy and churned out in large numbers by the presses of the firm of Sonzogno: *La Musica Popolare*,

⁹ As already stated by Dieter Schickling (*Giacomo Puccini. Biografie*, 3rd, revised edition, Carus-Verlag/Reclam, Stuttgart, 2017, p. 50); Sabine Brier even goes so far as to speak of a veritable "Ghislanzoni-Zyklus" ("Puccini und das italienische Lied" [see note 4], p. 345).

¹⁰ Antonio Ghislanzoni, *Melodie per Canto*, Perussia e Quadrio, Milano, 1881, pp. 3–13. According to Kaye, his Conservatory years also include *La primavera – Canzonetta*, a piece for voice and piano first published in *Six Songs for Voice and Piano*, edited by Michael Kaye, Masters Music Publications, Boca Raton, Florida, 2004. The impossibility of examining the sources (in his preface Kaye thanks Herbert Handt, who died in 2023, for these) and proving the true authorship of this "canzonetta" (about which Kaye admits that "very little is known") means that it has not been included in the present edition.

an "illustrated weekly journal" that had begun publishing in April 1882.¹¹

Unfortunately, we do not have a lot of information about the musical setting of these four *Melodie per Canto*. The publication date of *Storiella d'amore* (4 October 1883) represents the obvious *terminus ante quem* for the genesis of this *romanza*. At the same time – like *Melanconia!...* and *Ad una morta!* – it must surely have been composed after the first edition of the *Melodie per Canto*, which may have appeared between the end of 1880 and the start of 1881.¹² The text of the *Salve Regina*, however, is only found in the "second edition increased and corrected by the author", published in 1882. *Melanconia!...* and the later version of *Salve Regina* can be pinpointed even more precisely, since Puccini dated the respective autographs (19 June 1881 and 6 November 1882).¹³

This version of *Salve Regina* SC 39 from November 1882 came to light via the antiques market in December 2008. It significantly expands the previously known form of the song, which was limited to Ghislanzoni's first stanza and had come down to us in an autograph held (in photocopy) at the Istituto "Luigi Boccherini." As in the case of *Salve Regina*, the edition of *Ad una morta!* SC 41 is also based on a source that Michael Kaye was unable to use in 1987 and which offers the work in its entirety.¹⁴

Under the fingers of the young Puccini, it appears that Ghislanzoni's four skillful "canvases" actually achieve the goal stated in the introduction to the *Melodie*: "to become, when illuminated by someone else's genius, a work of art."¹⁵ But even though the pieces are in themselves felicitous and stylistically compatible with the model of the *romanza da salotto*, Puccini is gearing up for the stage in them: it can hardly be an accident that he chose to work on the various dramatic "themes" and poetic "rhythms"¹⁶

¹¹ Starting out from the observation that "rare are the families that today do not own an Érard, a Pleyel, or a modest Bösendorfer, intended for the intimate and happy recreations of polite society, especially in the long evening hours," the magazine proposed itself as a "means for the readers to be provided with a choice of music, old and modern, for both pianists and singers, at the least possible expense": so ran the editorial "Qualche parola di programma" (*La Musica Popolare*, I, 1, 6 April 1882, p. 1), quoted and discussed in: Barbara Lazotti, "La romanza vocale da camera attraverso 'La Musica Popolare'," in: *La romanza italiana da salotto* (see note 3), pp. 627–668. On *Storiella d'amore*, see *ibid.*, pp. 643–647.

¹² A review of the volume had actually been published already by Salvatore Farina (S.F.) in the *Libri nuovi* of the December 1880 issue of the *Rivista minima di scienze, lettere e arti* which he directed (year X, fascicle 12°, pp. 948–949).

¹³ On the manuscript of *Melanconia!...* there appears to be a second date (1880) which may anticipate the composition of the *romanza* by a few months: see the Critical Report, p. 74.

¹⁴ For Kaye see note 1. – Previously, *Ad una morta!* was known only in its incomplete form attested by two autograph sketches. Puccini then created a version of the complete *romanza* for baritone and orchestra. This version with orchestra received its first modern performance on 29 November 2014 at the Teatro del Giglio in Lucca, from the edition prepared by the Centro studi Giacomo Puccini (reconstruction from the sources by Dieter Schickling and Gabriella Biagi Ravenni, edited by Virgilio Bernardoni). The version for baritone and orchestra will appear in vol. III/1 of the *Edizione Nazionale, Compositions for voices and instruments*.

¹⁵ Ghislanzoni, *Melodie per Canto* (see note 10), p. 4 ("all of my literature is a pattern for putting notes in shape, a canvas [*canevaccio*] for melodic embroidery").

¹⁶ *Ibid.*, p. 11. The poetry of the *Salve Regina*, for example, clearly belongs to that operatic vein of invocations to the Virgin Mary that found their way into operatic works; Verdi's *La forza del destino* or Ponchielli's *La Gioconda* are examples here.

offered by this collection produced by a famous poet-librettist of his time. Soon the compositions inspired by Ghislanzoni began to be wholly or partly drafted into Puccini's operatic output.

The three sections of the complete version of *Salve Regina* (a *Largo religioso* accompanied by harmonium but also by piano which subtly inscribes a musical reference to the Virgin into the melody¹⁷) were to furnish the framework for the *Preghiera* (prayer) from *Le Willis/Le Villi*, to a degree that could not have been suspected before December 2008.¹⁸ Likewise, it has become apparent that Puccini, with astonishing economy of resources, reuses the small amount of musical material from *Salve Regina* which does not enter into the *Preghiera* (the *Animato* of mm. 35–38, taken up and developed at mm. 45–49 as *Animato come prima – Largamente*) instead in the *Tempo d'attacco* of the preceding duet for Anna and Roberto: "Pensa invece ai dì lieti che il destino / ci promette, benigno al nostro amor!..."¹⁹

Even more remarkable is the impact that *Melanconia...!* SC 38, printed here for the first time, made on the music of *Le Willis/Le Villi*. Before the manuscript in question re-emerged from the Archive of the Casa Puccini, scholars knew only the incipit of the *romanza*,²⁰ in which the familiar duet for Anna and Roberto is immediately recognizable. An examination of the *romanza* as a whole shows that *Melanconia!...* anticipates the entire trajectory of the duet, generating both the dialogue section (*Andante lento*: "Non esser, Anna mia, mesta sì tanto") and the lyrical section (*Andante molto lento*: "Tu dell'infanzia mia"), culminating in the *a due* section for the two singers. From its position here,

the material of *Melanconia* radiates outwards to the two extremities of the score, for it is heard both in the first measures of the orchestral prelude and within the *Gran scena e duetto finale*.²¹ The value of *Melanconia*, however, does not lie solely in its reuse within *Le Willis/Le Villi*: the images sketched in Ghislanzoni's verse of the natural world, which returns imperturbably to flower once more after death, possess their own expressive autonomy, and exude a gentle sadness that inspired Puccini to write one of his most exquisite compositions for voice and piano. The most striking of the divergences from the duet is an intense modulatory section ("all'alito d'aprile / rifioriran nell'orto / le mammolette e le giunchiglie d'or," mm. 11–25): restless in its agogics and dynamics, it is enhanced by a style rich in melodic dissonances that shows the evolution of Puccini's taste and technique.²²

Even *Ad una morta!* SC 41 was exploited by Puccini in a significant way for later compositions, even if the self-borrowings here are of a more limited extent than in *Melanconia!...* Thus, some measures return in *Le Villi* (in Roberto's "Torna ai felici dì," from the *Scena drammatica-romanza* no. 9), while the section in the major (mm. 36ff.) reappears in the *Capriccio sinfonico* SC 55: first – skillfully disguised – as the dancing theme of the scherzo, then – as an oboe solo, *legatissimo e pianissimo* – in its original form in the coda. The music then resumed its wanderings, migrating from the *Capriccio* to the score of *Edgar* (the duet for Frank and Fidelia from Act Four, destined to fall victim to the composer's scissors). Finally, an important lesson that *Ad una morta!* taught the future operatic composer was the regime of cooperation that is established between voice and piano in the construction of the melodic arch.

The legacy of *Storiella d'amore* SC 40, on the other hand, was to be less definite, but no less important. In this composition Puccini set the verse of *Noi leggevamo insieme* (thus the title of Ghislanzoni's poem, identical to the first verse), a paraphrase of the story of Paolo and Francesca's adulterous kiss in Dante's *Inferno* (V, 127–138) which was also to be tackled by Amilcare Ponchielli.²³ Unlike his Conservatory teacher, Puccini reads in Ghislanzoni's lightweight verse the amused desire to dedramatize Dante's model, and adopts the same approach himself, starting with the title (*storiella*, a "little tale") and the performance marking *con semplicità*. That same marking will return in the Act One of *La Bohème*, in Mimì's aria "Sì. Mi chiamano Mimì" (right at the beginning and again a little later in "Sola, mi fo il pranzo"), which further borrows from *Storiella d'amore* its key, something of its melodic profile (in particular, the outline of "Non vado sempre a messa") and its light instrumental texture.²⁴ But Mimì's aria also

¹⁷ We think that the beginning of the melody follows the so-called simple version (*tonus simplex*) of the Marian antiphon *Salve Regina* (see for example *Liber antiphonarius pro diurnis horis juxta ritum romanum*, Solesmis, e typographeo Sancti Petri, 1891, p. 1025; 1897, pp. 331–332). In general, on Puccini's developing liturgical competence before his transfer to Milan, see the second chapter ("Gli anni di Lucca") in: Virgilio Bernardoni, *Puccini, il Saggiatore*, Milan, 2023, with associated bibliography.

¹⁸ Thus, after the complete version of the *Salve Regina* had become known, it turned out that material from the middle section of the *Preghiera*, which until then had been regarded as having been composed especially for the opera, in reality shows clear signs of having been borrowed from the second stanza of the *Salve Regina*, i.e. that part that is only found in the complete version of the song composition; compare mm. 39–43 of the *Salve Regina* with mm. 93ff. of the *Preghiera* (= no. 4 from *Le Willis. Leggenda in un atto in due parti di Ferdinando Fontana* or no. 5 from *Le Villi. Opera ballo in due atti di Ferdinando Fontana*; see the respective piano reductions of the opera based on the Critical Edition, edited by by Martin Deasy, Ricordi, Milan, 2020, pp. 35–36 resp. 44–45). In addition, the following further references between the song composition and the *Preghiera* can be identified: Puccini masterfully transforms the piano introduction of the *Largo religioso* into an *Allegro staccato*, which forms the beginning of the *Preghiera* and leads to the chimes of the *Angelus* (mm. 1–13). The vocal melody of the *Salve Regina* can also be found in the *Preghiera*, although not directly following the instrumental introduction as in the song, but rather separated from it at a later point ("Angiol di Dio, che i vanni," for the first time mm. 72ff.). The influence of the "Gregorian" melodic excerpt from the *Salve Regina* (the first four notes) also extends to the parts of the concertato that were newly written in comparison to the song composition (mm. 123ff.): For from this motif emerges the crescendo passage in the basses of chorus and orchestra (mm. 104ff.), which drives the *Preghiera* to its climax and whose affinity with the *Liebesmahlspruch* (or agape motif) of *Parsifal* has been noted in the past (see Michele Girardi, *Puccini. His International Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, pp. 31–32; id., *Giacomo Puccini. Tra fin de siècle e modernità*, il Saggiatore, Milan, 2024, pp. 78–79).

¹⁹ From figure 19 of Anna and Roberto's duet (no. 3 of *Le Willis* [see note 18], pp. 22–23; no. 4 of *Le Villi* [see note 18], pp. 31–32). The passage is not even carried over into another tonality.

²⁰ Published in: Karl Gustav Fellerer, *Giacomo Puccini*, Athenaion, Potsdam, 1937, p. 20.

²¹ Originally *Scena finale*, no. 7 of *Le Willis*.

²² The first (at least in modern times) performance of *Melanconia!...* (in our edition) was in the recital by the soprano Angela Gheorghiu that took place in February 2023 at the Teatro del Giglio in Lucca.

²³ Unlike Puccini's version, Ponchielli's *romanza* was published posthumously in the *Composizioni inedite per canto con accompagnamento di pianoforte* op. 47, Giudici & Strada, Torino n.d. [1889] (*Noi leggevamo insieme*, *romanza per canto e pianoforte* op. 51. See Licia Sirch, *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 1989, pp. 346 and 350).

²⁴ This texture will later find its way into the score of *Tosca*, i.e. into the *Allegro moderato* in which Tosca reminds the distracted Cavaradossi of the domestic joys of their "love nest": "Non la sospiri la nostra casetta" (*Tosca*, I).

takes possession of the characteristic combination of the doubling of the vocal line in the bass and the use of syncopation in the accompaniment of *Storiella d'amore*, an unmistakable hallmark of Puccinian style that seems to find its first, already convincing incarnation in this very *romanza*.²⁵ And the *Lento* of the *romanza*, in its turn, ended up in the trio for Tigrana, Edgar, and Frank in Act Three of *Edgar*.

Mentia l'avviso SC 54

In the meantime, Puccini's march in the direction of the operatic stage continued without pause. On 10 June 1883 he set to work on his first "scena and aria": he sat his test in *composizione ideale* (i.e. "free composition") – his first "real" operatic composition – as part of his diploma examinations (*licenza*) at the Milan Conservatory.²⁶ The result was *Mentia l'avviso* SC 54, based on verse from *La Solitaria delle Asturie ovvero La Spagna ricuperata* by Felice Romani (1788–1865), a libretto that had been set by Saverio Mercadante among others (premiered at the Gran Teatro La Fenice in Venice, Carnival 1840).²⁷ In getting to grips with Romani's libretto, Puccini assumed the mantle of the *operista* and found himself handling a number in the "conventional form" (*solita forma*) of the mid-nineteenth century, with its internal transition from a scene of action in obbligato recitative to a static *Adagio-cantabile* section (the *Lento* "È la notte che mi reca"). As required by the examination, the piano part is a sort of "synthetic score" of the number, rather than an actual piano version, as is demonstrated by the difficulties it poses for the pianist (interestingly, the sources actually contain jottings relating to a possible orchestration). Although it is a scholastic exercise (and, apparently, completed despite a severe toothache), Puccini fulfills it with artistically appreciable results.

Among the problems deftly solved in the recitative section, one may note the treatment of the motif associated with the crucial words "Mentia l'avviso" (The Report was false): how it is generated by the instrumental introduction, passes to the voice and is taken up and developed by the accompaniment, thus contributing to the coherence of the whole composition. And evidence that the *Lento* section of the song is based on a felicitous melodic invention is shown by the fact that, a decade later, it was to become the embryo of one of Puccini's quintessential melodies, "Donna non vidi mai" (*Manon Lescaut*, I).²⁸

²⁵ See Riccardo Pecci, "Piccole donne crescono. Note, sole e amori dai 'Canti' di Puccini alla 'Bohème'," in: *La Fenice prima dell'opera*, 2011, 1, pp. 11–28, here pp. 11–21. In the *romanze* of these years, however, this device is not exclusive to Puccini: one may think, for example, of Tosti's celebrated *Non l'amo più!* (1884), which is also close to Puccini's world in other aspects of its melodic and harmonic language. See Francesco Paolo Tosti, *Romanze su testi italiani. Seconda raccolta (1883–1890)* (Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti, V), Ricordi, Milan, 1994, pp. 39–45.

²⁶ See Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions & Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, 2011, p. 166 and *passim*.

²⁷ Puccini's examination piece remained unpublished until 1979, when it was printed by Elkan-Vogel, in an edition by Pietro Spada, as *Scena lirica – Mentia all'avviso* [sic]. The mangled title unfortunately continued to circulate until relatively recently.

²⁸ In its turn, the incipit of this *cantabile* section is discreetly anticipated in the recitative section of *Mentia l'avviso* at the words "Eppur d'Ausena è questa."

Sole e amore SC 63

Five years separate these juvenilia from the next composition for voice and piano, *Sole e amore* SC 63, completed "on the first of March 1888," as we are bizarrely informed by the sung text itself in the autograph score ("il primo di marzo dell'ottantotto"). These were the decisive years in which Puccini inaugurated his stage career, with the success of *Le Villi* (1884), his entry into the prestigious stable of Giulio Ricordi, and the commission for a new opera, *Edgar*. The composer had just delivered the new score to the publisher when, in December 1888, *Sole e amore* appeared on the pages of the supplement to the "periodico artistico-musicale" *Paganini* in Genoa, alongside a piano piece by a slightly older composer from Lucca, Alfredo Catalani, called *A sera*. The text of *Sole e amore* is anonymous (almost certainly by the composer himself²⁹) and appears to be a twofold homage to Giosuè Carducci's *Rime nuove*, published the year before: in the title (identical to that of Sonnet IX in that collection) and above all in the content, which in turn imitates Sonnet LII, the famous *Mattinata*, inspired (as the 1910 annotated edition of the *Rime* was to make clear) by the "song that was the customary expression of love in the morning, and which preserves the *rispetto* form of folk poetry."³⁰ The theme explored by Carducci's verses in the popular style and the text set to music by Puccini is clear: the sun and spring as a pressing invitation to welcome the thought of the lover into one's heart. And the *Allegretto mosso* that Puccini derives from it reveals an approach to love not very different from that essayed in *Storiella d'amore*: fluidity, lightness, freshness, no cumbersome operatic rhetoric.

Through a seemingly curious process, the music of this *Allegretto mosso* ended up being linked, in the composer's mind, with the foggy, snowy February of *La Bohème*'s third act, the "Barrière d'Enfer" – to such an extent, indeed, that when he dedicated the autograph of *Sole e amore* to Francesco Paolo Tosti in 1906, Puccini added a few significant words ("this first germ of *Bohème*").³¹ While Alfredo Catalani had grafted the music of *A sera* onto the third act of *La Wally* (1892) in somewhat mechanical fashion, Puccini would even transform his composition for voice and piano into an ensemble: the quartet for Mimì, Rodolfo, Marcello, and Musetta that concludes the third act ("Addio, dolce svegliare alla mattina!"), not coincidentally centered on the idea that "in spring the sun is our companion" ("a primavera c'è compagno il sol"). Beyond the thematic consonances, there is also a technical reason that helps to explain this choice: the texture of *Sole e amore*, characterized by two superimposed musical layers (the held notes

²⁹ As such, the text was published in *Giacomo Puccini poeta*, edited by Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Fiammetta Papi and Manuel Rossi, Published, Lucca, 2024, p. 219.

³⁰ See Giosuè Carducci, *Rime nuove*, Zanichelli, Bologna, 1887, IX and XLII, pp. 18 and 74–75, and id., *Rime nuove*, with notes by A. Albertazzi and R. Serra, Zanichelli, Bologna, 1910, LII, pp. 145–147. The first two lines of *Mattinata* are: "Batte a la tua finestra, e dice, il sole: I levati, bella, ch'è tempo d'amare" (The sun knocks on your window and says: Get up, you beautiful one, it is time to love). However, the unusual poetry set to music by Puccini bears no relation to the meter of *rispetto*, or *strambotto* adopted by *Mattinata* (originally a form of poetry for music of the fourteenth and fifteenth centuries), i.e. to the *ottava toscana*, a stanza of eight hendecasyllabic lines that – in the variant practiced by Carducci – consists of four rhymes arranged in the scheme ABABCCDD.

³¹ See the Critical Report, p. 83.

of the voice against the light, detached eighth notes in the piano accompaniment), made it possible to combine melody and action, that is, the lyricism of the lines of Mimì and Rodolfo with the excitable bickering of Marcello and Musetta. Reborn as “Addio, dolce svegliare alla mattina!”, *Sole e Amore* will thus find itself at the heart of *Bohème’s* theatrical and musical revolution: “a true quartet, but very varied; with a first part tender on one side and garrulous on the other” that “despite being a musical quartet, shows the potential for movements on stage, which gives it a variety of color.”³² But it seems to us that some sonic splinters of *Sole e amore* also landed elsewhere than in Act Three, between the notes of the *Andante sostenuto molto* of Mimì’s aria in Act One, where the “little woman” tells us languidly how she is moved by the sun “beating at her window panes” in spring: “il primo sole è mio, il primo bacio dell’aprile è mio!” (The first sunshine is mine, the first kiss of April is mine!).³³

Solfeggio SC 115

With the arrival of celebrity, Puccini could not escape the requests for occasional vocal music which returned to torment him at regular intervals for the rest of his operatic career. It seems we should ascribe to this genre a single autograph sheet of music, never previously published, which is preserved in the collection of Puccini’s letters and correspondence in the Fondo Bonturi-Razzi,³⁴ which was acquired in 2006 by the Biblioteca Statale di Lucca. The dedication (in another hand) declares that it dates from 1893, while the title *Solfeggio* suggests its function as a pleasant vocalization exercise, to be measured against the pedagogical traditions in which Puccini was trained.³⁵

Avanti, Urania! SC 68

In the case of *Avanti, Urania! SC 68* and the *Inno a Diana SC 70*, in addition to the composer’s fame, his well-known extra-musical passion for coots and snipe was to play an important role. As the dating in a recently discovered autograph source confirms, *Avanti, Urania!* was composed in September 1896,³⁶ when Puccini had already made his name as the composer of *Manon Lescaut* and *La Bohème*. The origins of the piece lie in a promise made to a friend, the Marchese Carlo Ginori Lisci (1851–1905), a wealthy ceramic manufacturer and future senator, but above all the owner of Lake Massaciuccoli. It was in this last capacity that Ginori Lisci had shown great generosity to the composer and his love of hunting, so much so as to earn him the dedica-

tion of *La Bohème*.³⁷ The right opportunity to make good on this promise arose with the Marchese’s purchase of a Scottish-built steamer (which he chose to rename *Urania*). The commitment was unavoidable, even if, as usual, it was honored only after a long delay, because of “the amount of work that the last act of *Bohème* gave me.”³⁸ Announced by Puccini as “ready as soon as possible” in December 1895, the little job was in fact delivered almost a year later and published in 1899 with the dedication “to the Marchesa Anna Ginori Lisci.” The words are by another companion on Ginori Lisci’s “hunting and fishing” expeditions (as well as “paradisical excursions” on his yacht), Renato Fucini (1843–1921).³⁹ This writer from the Tuscan Maremma region, before becoming known to several generations of Italians solely as the novelist whose Tuscan sketches are collected in *Le veglie di Neri* (1882), was best-known at the end of the century for his poetic activity, in particular for his witty popular sonnets in the Pisan vernacular, and was also a prolific author of occasional verse.⁴⁰ A member of the *La Bohème* club,⁴¹ Fucini shared with Puccini not only his passion for hunting, but also for good food, good wine and smoking. The friendship and esteem that bound the two Tuscans are demonstrated by letters, postcards and photos of Puccini with dedications, as well as a libretto (inspired by *Le Veglie*) written by Fucini at the request of the younger composer.⁴²

Although there are no specific motivic references in Puccini’s operatic work to *Avanti Urania!*, the opening measures of the song composition contain one of his most recognizable melodic phrases, which is associated with characters such as Mimì in *La Bohème* or Sharpless and Cio-Cio-San in *Madama Butterfly*: the

³² This is what Ricordi wrote to Puccini on 30 June 1895 (letter in: Virgilio Bernardoni, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto nei archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Olschki, Florence, 2008, pp. 22–23).

³³ See Riccardo Pecci, “Piccole donne crescono” (see note 25), pp. 21–28, and id., “O melodia, antica amica nostra” (see note 8), p. 122.

³⁴ This collection previously belonged to the heirs of Adelaide (Ida) Bonturi (sister of Elvira Bonturi Puccini) and her husband Giuseppe Razzi.

³⁵ See Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions & Puccini* (see note 26).

³⁶ See the Critical Report, p. 85.

³⁷ The Marchese’s generosity and Puccini’s feelings of friendship and gratitude toward him are cast into doubt by a postcard of the composer to his sister Ramelde in which he talks of the “hunt [...] not easy to obtain here from Ginori” (letter 1894.07.31.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, I: 1877–1896, edited by Gabriella Biagi Ravenni and Dieter Schickling, Olschki, Florence 2015, no. 464, pp. 337–338). Marchetti’s hasty conclusions (“logically, Ginori Lisci had to be far from lavish in terms of permits”, *Puccini com’era*, edited by Arnaldo Marchetti, Curci, Milan 1973, no. 177, p. 187) can be disputed by the particular context of the postcard (in which the composer is returning the favor to his brother-in-law Raffaello Franceschini) and above all by Puccini’s growing obsession with hunting, which will even drive him to the forbidden pleasures of night poaching on his neighbor’s land: see the reconstruction in: Maurizio Sessa, “Andrò nelle Maremme.” *Puccini a caccia tra Bolgheri e Capalbio. Lettere al conte Giuseppe della Gherardesca e al marchese Piero Antinori (1903–1924)*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 2019, pp. 24–34.

³⁸ Letter 1895.12.18.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, I: 1877–1896 (see note 37), no. 643, pp. 482–483.

³⁹ In October 1894, after his yearned-for holidays, the school inspector Fucini had written to Emilia Peruzzi, in a vaguely Puccinian style: “I sipped my month’s leave, I relished it, I squeezed it right down to the skin like a lemon when we have only one and would need two. The Mediterranean can no longer be recognized after the furrows I made in it with Carlo Ginori’s yacht. Trips to Bastia, hunting and fishing in Montecristo, paradisiacal excursions to Elba” (Letter CLXI, in: *Un carteggio di fine secolo: Renato Fucini – Emilia Peruzzi (1871–1899)*, edited by Claudia Lazzeri, Firenze University Press, Florence, 2006, p. 128).

⁴⁰ In 1899 Fucini declared to Ermengarda Caramelli that he was “a martyr to friendships, acquaintances, relations, connections,” as he was by now exhausted by the people who came to receive “easy stuff” from his pen: “Tom for epigraphs, Dick for epithalamia,” and so on (quoted from Renato Fucini, *Opere*, edited by Davide Puccini, Le Lettere, Florence, 2011, p. 52).

⁴¹ Guido Marotti/Ferruccio Pagni, *Giacomo Puccini intimo (nei ricordi di due amici)*, Vallecchi, Florence, 1926, p. 46.

⁴² Ibid., pp. 48–49 and Davide Puccini, “Renato Fucini e la musica” in: *Parola del testo: semestrale di filologia e letteratura italiana comparata*, XXVII, 1/2, 2023, pp. 123–131, here pp. 127–131. Fucini and Puccini both contracted throat cancer and died just three years apart. Puccini’s fatal cancer was diagnosed by a nephew of Fucini, the ENT physician Camillo Arturo Torrigiani.

dissonant use of the seventh degree of the scale inflected (directly or indirectly) toward the sixth. More specifically, if the intervallic structure in *Avanti Urania!* recall the future theme of Cio-Cio-San (*Madama Butterfly*, I, from figure 39: *Largo*),⁴³ the whole atmosphere in which the melodic lines in this *Allegro spigliato* are immersed rather evokes associations with Pinkerton and his “Yankee vagabond” adventurism (“Dovunque al mondo,” “Ma dà vita”): you can hear the rugged outline of the steamship *Urania* merge, as it were, with that of the warship in *Madama Butterfly*.

Inno a Diana SC 70

A year later, the passion for hunting that united Puccini, Fucini and Ginori Lisci found musical expression in the *Inno a Diana* SC 70, composed in December 1897 on a poem by the Neapolitan lawyer, journalist, artist, and photographer (and no less keen a hunter) Carlo Abeniacar. Whereas *Avanti, Urania!* had cost the Marchese a considerable wait, it took very little time to produce the *Inno*, sent to Abeniacar on 13 December 1897, a few weeks after Puccini received the text. Pointing out how promptly he had dispatched the piece – not such a common occurrence for him (“See? I have kept my word!”) – the composer took the opportunity to ask Abeniacar to get him “a trained dog, preferably a hound, but a real, proper dog – ready for anything!”⁴⁴ The *Inno* was published the following January in the 1898 “Christmas-New Year number” of the *Sant’Uberto*, a “weekly review of sport” edited by Abeniacar himself, which, in addition to hunting, covered “horse-riding – boating – cycling – clay pigeon shooting – target shooting – fencing – gymnastics etc.” In the same issue, a jokey article by the editor (entitled “Puccineide”) presented the *Inno a Diana* to readers as “the first bond of brotherhood, harmony, and love among Italian hunters”: and indeed, the aspiration to write a “hunters’ national anthem” is clear from Puccini’s words⁴⁵ and is confirmed by the dedication of the Venturini edition of 1899 (“To the hunters of Italy”). The recipients of the anthem (and perhaps not just them) appreciated the gesture: the first ten thousand copies of the *Sant’Uberto* issue sold out immediately.⁴⁶ Something of its praise of Diana was subsequently directed to the Virgin: the music of “Gloria a te, se alle notti silenti” vaguely prefigures the language of the Marian litany in the “Regina Virginum” sung in *Suor Angelica*.

⁴³ Especially in the version of the first vocal score of *Madama Butterfly* (SC 74.E.1: see Dieter Schickling, “Puccini’s Work in Progress. The So-called Versions of ‘Madama Butterfly,’” in: *Music and Letters*, LXXIX/4, 1998, pp. 527–537; updated Italian translation in: *La Fenice prima dell’opera*, 2009, 4, pp. 29–42).

⁴⁴ See Letters 1897.11.29.b and 1897.12.13, in: Giacomo Puccini. *Epistolario*, II (see note 2), nos. 137 and 139, pp. 108–109.

⁴⁵ In an equally facetious letter by Puccini dated Rome, 29 November 1897, and published in the same magazine: “[...] I have read the *Hymn* and found it has a sturdy rhythm; but I could have wished the ideas had been more cynegetic [cynegetics is the technique of hunting with dogs] and less vague. Nevertheless, it will serve well for a musical setting, and that will be done very soon, that is, when I am quietly back in Milan, in a few days’ time. The style will be so easy that even the hunters’ dogs will be able to perform it with ease [...]”; the letter is signed “suo aff.mo [affectionately yours] G. Puccini” (“Beccaccie ed Inni,” in: *Sant’Uberto. Rassegna settimanale di sport*, I/19, 2 December 1897; now reprinted as Letter 1897.11.29.b, in: Giacomo Puccini. *Epistolario*, II [see note 2], no. 137, p. 108).

⁴⁶ See Maurizio Sessa, «Andrò nelle Maremme» (see note 37), pp. 85–95.

E l’uccellino SC 71

After the triumphant tones of *Avanti, Urania!* and *Inno a Diana*, Puccini moved on to a completely different register of his expressive palette as a composer. The origin of *E l’uccellino* SC 71 resides in a tragedy that occurred in his circle in Lucca: the sudden death, in November 1897, of Dr Guglielmo Lippi, a young husband who did not live to witness the birth of his son. The boy was given his father’s name; and Alfredo Caselli (1865–1921), a close friend of Puccini and a key figure in Lucca’s artistic and intellectual life, took care of him with special fervor. Showing unusual assiduity, Puccini first asked Giovanni Pascoli for an epigraph for Lippi’s tombstone, then requested Fucini to write a poem for musical setting, thus renewing their collaboration on *Avanti, Urania!*. The result was a delicate “lullaby” for the orphan, which was not the sole foray of the poet from Monterotondo into the theme of childhood sleep (“tenero e amoroso con gli umili, coi bimbi, con gli animali” [tender and loving with the humble, with children, with animals]).⁴⁷ It was set by Puccini towards the end of February 1899 and was published by Ricordi with the dedication “To the infant Memmo [his nickname] Lippi.” The composer seemed to regret it as a “piece of nonsense” just a few months later, when the violinist Rinaldo Franci conceived the idea of playing it at Lucca’s Teatro del Giglio during a series of performances of *La Bohème*, rousing Puccini’s anger (“to perform the lullaby in the theatre [...] is utter idiocy”):⁴⁸ an understandable reaction to a clearly inappropriate manner of presenting his tribute to Guglielmo Lippi in public.⁴⁹

In point of fact, *E l’uccellino* is far from unworthy of Puccini: this *Allegretto molto moderato* features the light texture of *Storiella d’amore* (with its bass doubling of the melody and the entry on the off-beat in the right hand) and also at times the “stratification” of *Sole e amore*, with a staccato piano part punctuating the sustained notes of the voice. As if to confirm its qualities, in the following decades *E l’uccellino* became a frequent item in singers’

⁴⁷ Guido Biagi, “Renato Fucini nella vita e nell’arte”, in: Id., *Passatisti*, La Voce, Florence, 1923, pp. 51–85, here p. 78. Compare *E l’uccellino* with Fucini’s typical humor in *È bell’e addormentato!* (*Guazzabuglio*, II) and, conversely, with the bitter pessimism of *Fanciullo dormiente* (*Ombre*, XVI) (Fucini, *Opere* [see note 40], pp. 207–208, 244). In the years that followed, two other lullabies autographed by Fucini were set to music: *Vieni o Sonno, o sonnolino* (Come, O sleep, O little sleep), a translation from Latin of a lullaby by the humanistic poet Giovanni Pontano (music by Elena Puccini and Roberto Rambaldi) and in particular *Gotine gialle* (Yellow little cheeks) set to music by Renato Brogi (see Davide Puccini, “Renato Fucini e la musica” [see note 42], pp. 125–127).

⁴⁸ Letter 1899.06.0-.a, in: Giacomo Puccini. *Epistolario*, II (see note 2), no. 420, pp. 312–313, with editors’ commentary.

⁴⁹ The young Lippi went on to leave an important legacy, both professionally and personally: endowed with an artistic streak (drawing and painting), after seeing active service in the First World War, that left a permanent physical mark on him, in 1926 he graduated in Medicine and Surgery, embarking on a career as a psychiatrist. He excelled in this career as a pioneer of modern psychiatry, respectful of his patients’ dignity; for example, he criticized the use of the straitjacket. Director of the Psychiatric Hospital of Maggiano (Lucca), his convictions and probity put him at odds with the Fascist authorities, who sought his complicity in obtaining forced hospitalizations of political opponents. He was killed by the Nazis in September 1944. My thanks to Franco Anichini, Bianca Maria Sciré, Giuliano Olivi, as well as Lidia Cerri, for sharing their research with me. See Raffaele Domenici, “Guglielmo Lippi Francesconi e Carlo Romboni: quando la professione e la storia si incrociano,” in: *Documenti e Studi. Semestrale dell’Istituto Storico della Resistenza e dell’Età Contemporanea in Provincia di Lucca*, 45/46, 2019, pp. 39–58 (www.isreclucca.it/wp-content/uploads/2023/03/DS_45-46.pdf [last access on 14 April 2025]).

recitals, for which purpose it was reprinted, translated (into English and German), and even arranged for small orchestra.

In addition to the first printed version of *E l'uccellino*, the present edition also reproduces for the first time the version attested by a fair copy made by Puccini, perhaps intended for the Lippi family:⁵⁰ an intermediate draft of the version later published by Ricordi, which has its own identity in terms of agogic indications, pianistic articulation and details in the inner voices and probably corresponds to the version that was in the possession of Rinaldo Franci and was perhaps performed at the Teatro del Giglio.

Sogno d'or SC 82

A second lullaby made its appearance in the new century: *Sogno d'or* SC 82, printed in November 1912 in the Christmas-New Year's issue of *Noi e il mondo*, the "monthly review of *La Tribuna*."⁵¹ The magazine did not stint on praise for it: "Giacomo Puccini, the glorious Italian composer, has kindly reserved for 'Noi e il Mondo' [...] a delightful melody in which all the grace and charm of his exquisite and erudite art are present." The author of the verse, Carlo Marsili (1884–1946), was the son of Puccini's sister Nitteti, and it is likely that the collaboration on *Sogno d'or* was part of a strategy on the influential uncle's part to get his nephew a contract as librettist with Ricordi. The lullaby has the character of a hypnotic ostinato and might be described as a study on a single sonority. It did not go to waste: in one of his happiest self-borrowings, Puccini later took it as the basis for the *brindisi concertato* in Act Two of *La rondine* ("Bevo al tuo fresco sorriso").

Terra e mare SC 73

However, it was another work for voice and piano with which Puccini inaugurated the 20th century: *Terra e mare* SC 73, undoubtedly one of the peaks of the whole collection. This was a commission for the 1902 number of *Novissima*, an "album of the arts and literature" conceived as an elegant gift volume for New Year and launched only the previous year with the ambitious aim of "being the illustration" of the "rising twentieth century," an account in words and pictures of the trajectory of Liberal Italy along the paths of modernity:⁵² from the progress of cycling and the "immense step forward of automobilism"⁵³ to fashion as a "new horizon" of art⁵⁴ and the novelty of the goods promoted in the countless "artistic advertising plates" illustrated with refined Art Nouveau taste. Among the arts, there was no lack of space for music and the "national operatic scene":⁵⁵ this was why, follow-

ing the second "propaganda tour through Italy" its shrewd director Edoardo de Fonseca (1867–1936) made in order to procure the "unprecedented, *new things*" evoked by the Latin title of the album, "Enrico Panzacchi, in Bologna, decided to write verse that Giacomo Puccini had declared himself ready to set to music."⁵⁶ By the way, in the same letter of 14 March 1900, in which he had refused to write an albumleaf for de Fonseca, the composer seemed to welcome the birth of *Novissima*⁵⁷ and offered to mediate between its publisher and Ricordi for reasons apparently to do with the illustrations of *Tosca* in the first issue of the album.⁵⁸

The Emilian-born Panzacchi (1840–1904) is today remembered more as an aggressive orator, critic, and founder and editor of newspapers than as a poet read with attention by Carducci, Pascoli, or d'Annunzio. His name was well-known in musical circles, both for his journalistic and critical activity (his Wagnerian chronicles were famous)⁵⁹ and for a poetic output showing a strong vocation for musical setting: he had in fact made his debut with the *Piccolo romanziere* (1872), a *Raccolta di poesie liriche per musica da camera* (Collection of lyric poems for chamber musical setting) published by Ricordi and destined to enjoy great fortune among composers of this musical genre; this was later merged into his major work *Lyrice* (1877–1882), a volume with the significant subtitle *Romanze e canzoni*.⁶⁰ This affinity towards music undoubtedly made Panzacchi an ideal collaborator for Puccini.

Puccini put *Terra e mare* to paper on 3 October 1901;⁶¹ the volume was published in the second half of December and welcomed as "a publication that honors our art of printing."⁶² It is not surprising that the composer's name was skillfully exploited in the promotional campaign of the "richest and most attractive Italian publication."⁶³

The publication of *Terra e mare* as part of the *Novissima* project implied a form of presentation that was particularly appropriate for the genre of *lied* or *mélodie*: Words and music, published next

⁵⁰ See the Critical Report, p. 89.

⁵¹ We know this thanks to Julian Budden, who was the first to identify this edition and published it in facsimile in the program book for *La rondine*, Teatro alla Scala di Milano, 1994, pp. 58–60.

⁵² *Novissima*, "Al secolo XX salute!," *Novissima*, I, 1901, no page numbering. Even in its first number, the publication could boast of the contributions of many prominent names of Italian culture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries: artists and illustrators such as Domenico Morelli, Gaetano Previati, Plinio Nomellini, Giacomo Balla, Marcello Dudovich, Adolfo De Carolis, and Giorgio Kienerk; writers and poets such as Giovanni Pascoli, Edmondo de Amicis, Luigi Capuana, and Giuseppe Giacosa.

⁵³ Quick, "In moto: automobili e cicli", *ibid.*

⁵⁴ Zaira Migliavacca, "La moda (relazione da Parigi)," *ibid.*

⁵⁵ "Musica," *ibid.*

⁵⁶ *Novissima*, X, 1910, p. 7.

⁵⁷ This is the hypothesis of the editors of Puccini's correspondence (*Giacomo Puccini. Epistolario*, II [see note 2], no. 576, p. 414, footnote 1).

⁵⁸ Adolf Hohenstein's famous poster for the opera is included in the "artistic advertising plates" section, while a full-page graphic composition by Aleardo Terzi is placed facing the review of *Tosca*. This would confirm the hypothesis that de Fonseca may have written to Puccini about illustrations of *Tosca* to be included in the album (see *ibid.*, footnote 2).

⁵⁹ See Adriana Guarneri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Il Mulino, Bologna, 1988, especially pp. 68ff.

⁶⁰ See the introduction, biography and notes in: Enrico Panzacchi, *Lyrice. Romanze e canzoni*, edited by Claudio Mariotti, Salerno Editrice, Rome, 2008.

⁶¹ The common dating of *Terra e mare* to the year 1902, stemming from an ambiguity of Puccini's handwriting (see the Critical Report, p. 90), needs to be corrected. From what we can reconstruct of the editorial history of the volumes by *Novissima* (designed and produced in the year *preceding* the one to which they are dedicated), we must date this Puccini work earlier to 1901 (the "Postscriptum" of *Novissima* 1902 is dated 12 December 1901; see also the dates of the publications mentioned in the next two notes, which, for their part, suggest the publication of the *Novissima* volume in question around the end of 1901).

⁶² "Nuove pubblicazioni" (new publications), in: *Corriere della sera*, XXVII/3, 3/4 January 1902, p. 2.

⁶³ This is how *Novissima* defines itself in 1902 in the advertisement in *Il Marzocco* (VII/2, 12 January 1902). *Terra e mare* is among the three unpublished works cited to excite the reader's curiosity (alongside the prose work *La voce del mare* by Edmondo De Amicis and especially *Le ore [marine]* by Gabriele d'Annunzio, a precious foretaste of the third book of the *Laudi, Alcyone*).

to each other as artistic products of equal aesthetic dignity (Panzacchi's text is additionally printed separately on the title page), combined with an exquisite graphic design (see illustrations 9–10, pp. LXII–LXIII in the present edition), which enters into a dialogue with both elements and emphasizes their connection and independence equally.⁶⁴ The encounter with Panzacchi was a happy one: Puccini received from the poet (inspired by the theme chosen by the periodical)⁶⁵ lines delicately suspended between reality (the earth) and dream (the sea), and absorbed them into a particularly well thought-out musical style, highly responsive to the solicitations of the text. Suffice it to note here the technique of the two pedals, certainly used “a guise di sordina” (“like a mute,” as Puccini indicates in the lullaby *Sogno d'or*) but also to obtain a variation of timbre functional to the dreamlike atmosphere of the central section, articulated by the “low voice” (“voce profonda”) of the left hand of the piano, with its “tranquil, potent rhythms” (“placidi ritmi possenti”); or the instrumental postlude, in which the final gentle *pianissimo* echo of the “voice of the sea” (“voce del mar”) heard by the poet in his “pleasant sleep” (“sonno giocondo”) (*c – d – e – d – c*) is revealed as a major-key transfiguration in the high register of the wind's stormy howling (*c – d flat – e flat – d flat – c*), in a dazzling musical synthesis of the central idea of Panzacchi's lyric.

Terra e mare also exemplifies a recurring theme in the edition of Puccini's lyrics, namely the (more or less marked) divergence between the first printed editions and the manuscript sources currently known to us. In these cases, it can be assumed that Puccini made corrections to the published text, or – in the case of wider deviations – that a manuscript we no longer possess served as a template between the autograph (or its handwritten copy) and the first print. However, given the ephemeral nature of some of the publications that included these pieces by Puccini, combined with the author's problematic handwriting and affected disinterest in these ‘trifles’, it may be that a number of these changes are the result of misunderstandings or the initiative of an anonymous collaborator, without Puccini's active participation.

From this point of view, *Terra e mare* is a particularly interesting example: alongside Panzacchi's poetry, *Novissima* actually presents the facsimile of an autograph of *Terra e mare*⁶⁶ that exhibits significant differences from the music published in the later pages of the magazine. Thanks to this small-format facsimile, this inter-

esting version could be reconstructed with some certainty and made available to the reader in addition to the printed version. The autograph also contains one of *Terra e mare*'s most visible nods toward the musical language of the contemporaneous *Madama Butterfly*.⁶⁷

Casa mia, casa mia SC 79

De Fonseca turned up again at the end of 1908: this time, the request concerned another elegant and extremely up-to-date fortnightly illustrated magazine, *La casa*, again issued by the publisher of *Novissima* but specifically devoted to the “aesthetics, decoration, and management of the modern home.” Appended to the letter, Puccini found a questionnaire entitled “The three homes of Giacomo Puccini: Torre del Lago – Chiatari – Abetone,” full of questions which he answered, sometimes diligently, sometimes with a certain haste, on the evening of 29 November. The questionnaire ended with an invitation to compose “a line of music” on the proverb “casa mia, casa mia, per piccina che tu sia, tu mi sembri una badia” (house of mine, house of mine, small as you are, you seem to me an abbey). Puccini applied himself to *Casa mia, casa mia* SC 79 only grudgingly, as is shown in the autograph by the sloppy hyphenation of the poetic text (which has had to be corrected in the present edition). The result did not convince him: “Dear Edoardo, I advise you to consign it to the wastebasket. Tonight I was not in the artistic vein,⁶⁸ and you forced me to do this other thing [“cosa”] that I declare is not mine [“mia”].” However, it is significant that, in his haste, Puccini resorted to one of his typical harmonic ostinatos, which accompanied him throughout his compositional career.

Canto d'anime SC 75

The songs on poems written by his librettists of the moment are naturally an intriguing case among the vocal chamber music composed by Puccini the successful *operista*. This situation occurred for the first time in 1903 with *Canto d'anime* SC 75, which involved the participation of Luigi Illica, then working with Giuseppe Giacosa on *Madama Butterfly*. In his attempt to give his exotic opera score a credible “Japanese color,” Puccini contacted Alfred Michaelis of the Gramophone Company to have records of Japanese music sent to him urgently.⁶⁹ The quid pro quo was a request for a piece “expressly for the Gramophone” – a similar commission was sent to Mascagni, Franchetti, Giordano, and Leoncavallo, who responded with his famous *Mattinata*. Puccini reluctantly signed the contract in April, committing himself to “write a *romanza* for solo voice, to be reproduced mainly by means of Gramophones or other talking machines, its publication by press

⁶⁴ As already announced in the last pages of *Novissima* 1902 (“Post-scriptum”), the lines of *Terra e mare* had been inserted independently by Panzacchi, with some variations, in his most recent poetry collection, *Cor sincerum: nuove liriche*, Treves, Milan, 1902, p. 148. There is a quotation by Herder at the start that seems to suit this composition perfectly: “Aspects of Nature and the intimate life of the Spirit are the eternal subject of lyric poetry.” After the author's death, the work was republished a few years later in the volume (with a preface by Pascoli) Enrico Panzacchi, *Poesie*, edited by Giovanni Federzoni, Zanichelli, Bologna, 1908, p. 649: here it appears in a different form both from that of *Novissima* and from that in *Cor sincerum* (further reworked in the second edition of 1910, long reprinted by Zanichelli; see Panzacchi, *Poesie*, cit., 1924, p. 519). On the “questionable choices [...]” and the oversights of Federzoni see Panzacchi, *Lyrica* (see note 60), pp. 207ff.

⁶⁵ “It seemed to us a fine idea to devote a considerable part of the publication to a special subject, *THE SEA*, and to invite the leading authors and artists of our country to express their thoughts on that grandiose topic” (*Novissima*, “Trionfo!,” *Novissima*, II, 1902, n. p.).

⁶⁶ The autograph itself is lost.

⁶⁷ That is, the scalar movement of the vocal line extending up to the G that can be seen in mm. 20–21 of the autograph version. A first attempt to publish this version had been made by Kaye, *The Unknown Puccini* (see note 1), pp. 88–89.

⁶⁸ Puccini writes “non ero in arteria,” a play on words on the phrase “essere in vena.” A play on words is also connected with the words “cosa” and “mia” underlined by Puccini, insofar as they relate to the text set to music (“casa mia” / “cosa mia”).

⁶⁹ There was an immediate precedent for this: Michaelis had provided Umberto Giordano with Russian choral music for *Siberia*. The whole story of *Canto d'anime* is reconstructed with a wealth of details and documentation in: Kaye, *The Unknown Puccini* (see note 1), pp. 93–105.

or any other means being expressly prohibited,⁷⁰ and to deliver it two months later; obtaining in payment “a thousand records for Gramophone” of his choice.⁷¹ In fact, the composer did not join in the incredulous and excited words that had greeted the phonograph – and its inventor, Edison – in 1889, at its first appearance in the foyer of La Scala in Milan (“it sings, it speaks, as only man should be able to do”):⁷² so much so that he immediately tried to strike a deal with Alfredo Caselli (owner of the famous cafe in Lucca) to rid himself of the agreed one thousand records and even the “splendid Monarch Gramophone”⁷³ that Michaelis had given him, its unenthusiastic recipient, just a few months earlier. Indeed, having politely thanked Michaelis, with his friend Caselli Puccini doesn’t mince words: “what is certain is the unspeakable tedium of the sound through Mika’s [Michaelis] diaphragm.”⁷⁴ When the deal with Caselli came to nothing,⁷⁵ Puccini gladly gave the harassing “trombone” to his sister Ramelde and family at Christmas.⁷⁶

The mood of apathy in which this “pagina d’album” was composed (while the composer was facing a difficult convalescence after his car accident on the night between 25 and 26 February 1903) is revealed by letters sent by Puccini to Illica, which seem to confirm all the prejudices that had grown up around the *romanza da salotto* genre: according to the well-known condemnation of Ildebrando Pizzetti, it was founded on facile “symmetrical versicles [strofette]” stuffed with “sentimentalism,” whose only purpose was to offer a prop to a “prefabricated melody, in equally symmetrical periods and phrases.”⁷⁷ Puccini duly asked his librettist for “little jaunty or languid stanzas,” immediately making it clear that “it isn’t a good thing to give so much to someone who pays so badly” and reiterating his distrust in the recording process (“is it not a case, given the tedium caused by the graphophone [sic], of creating a company for the sale of discounted records?”).⁷⁸ In June he suggested to Illica “a little thing

of its type – a little fairytale”⁷⁹ and stated that they should put their cards on the table where Ricordi and his audience were concerned (“he will see that it was a joke”).⁸⁰ The horizon of the whole operation is further clarified by a reference to the music of ‘*A frangesa!*’ (1894), an extremely popular “canzone da Café-Concert” in Neapolitan from the prolific pen of Mario Pasquale Costa (1858–1933): “a lewd little song [...] in the tempo of a march in the style of Costa’s *francesa* – and I’ll fire that one off straight away, no problem.” However, giving the lie to Puccini’s ostentatious ease are the three drafts of the “Grammofonata” (thing for gramophone) which the unsatisfied composer requested in quick succession from Illica. The months went by in vain, until on 10 February 1904, the composer asked Illica to write “two or three rhythmical stanzas with an idea that ends with the end of the verse,” begging him to avoid the notion of “aurora” (dawn) because “Franchetti and Leone cavallo [...] sing more or less darkly of the rising sun.”⁸¹ The half-joking suggestion (“a passionate, poetic, even *lunar* thought for tenor”) seemed, however, to fall on deaf ears: for the verse of *Canto d’anime* celebrates precisely a leap into the realm of the ideal, “where no *darkness* is, but only the *sun*.”⁸²

But Puccini’s lighthearted and playful mood was short-lived: *Madama Butterfly*’s unexpected and devastating *débâcle* at La Scala (17 February 1904) came only a few days later. A couple of weeks after the fiasco, Puccini and Illica had more to worry about, much to their chagrin: an imminent deadline for delivery had been set for the “bit” for Michaelis.⁸³ The moment is decidedly infelicitous: “they’ve had it up to here with my sentimental music”, complains Puccini somewhere between depression and sarcasm, while his attention is entirely focused on adapting the score of *Madama Butterfly* ahead of its second debut. Illica spurs him on to work with these eloquent words: “get this ‘grammofonata’ down, it expresses a proud idea, and can respond to the need of your soul.”⁸⁴ If Puccini really took to heart his librettist’s exhortation then “the soul that sings” in *Canto d’anime* is his own, and the albumleaf a kind of snapshot of those months of doubts, bitterness, acrimony and desire for revenge that separate the rout in Milan from his redemption in Brescia, where on 28 May *Madama Butterfly* is a triumph: the “ideal” that “still lives and sings, strong and lonely in the nights of my soul [...] defying oblivion, hatred and death (“vive e canta ancora forte e solo nelle notti del cuore [...] a sfidar l’oblio, l’odio, la morte”), in short, could be Puccini’s own.

These circumstances appear to throw a particular light on the energetic two outer strophes of the *romanza*: even if the end result is not strictly “in the tempo of a march” as Puccini had proposed to

⁷⁰ Text and music of this “pagina d’album” were printed by the Gramophone Company, but only to be deposited with the Prefecture for copyright reasons.

⁷¹ The private agreement signed by Puccini is reported in the commentary to letter 1903.04.27.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, III: 1902–1904, edited by Francesco Cesari and Matteo Giuggioli, Olschki, Florence, 2022, no. 302, pp. 206–207.

⁷² “Edison e il fonografo,” *Il teatro illustrato*, IX/105, September 1889.

⁷³ Letter 1903.01.20.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, III (see note 71), no. 222, pp. 145–146.

⁷⁴ Letter 1903.04.28.a, *ibid.*, no. 305, pp. 210–211.

⁷⁵ Letter 1903.05.26.d, *ibid.*, no. 338, pp. 238–239.

⁷⁶ Postcard 1903.12.25.b and letter 1904.01.04.a, *ibid.*, nos. 513 and 534, pp. 369 and 382. As the editors of the volume of the *Epistolario* note, this is the gramophone currently at the Puccini Museum in Celle: it is therefore not an imaginary one supposedly given to Puccini by Edison himself, as can be read in an annotation on the postcard and – later – in: *Puccini com’era* (see note 37), no. 286, pp. 289–290, footnote 1 (with photograph of the gramophone on p. 288), as well as in: Kaye, *The Unknown Puccini* (see note 1), p. 104 (where, moreover, the gramophone is confused with the “great photograph of Edison” that Puccini is said to have shown to Lancellotti during an interview, noting that “in a singular coincidence” the photograph had arrived on the exact day on which he had unveiled “the electric light system” in Torre del Lago; see Arturo Lancellotti, “Puccini lavora,” in: *Noi e il mondo*, VI/5, 1 May 1916, pp. 353–360, here p. 355).

⁷⁷ Ildebrando Pizzetti, “La lirica vocale da camera,” in: *Intermezzi critici*, Vallecchi, Florence, 1924, pp. 167ff.; *id.*, *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, E.lli Treves, Milano, 1914, pp. 272ff. (with commentary in: Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, EDT, Torino, 1996, pp. 65ff.).

⁷⁸ Letter 1903.04.27.a, in: *Giacomo Puccini. Epistolario*, III (see note 71), no. 302, pp. 206–207.

⁷⁹ Letter 1903.06.01.a, *ibid.*, no. 341, pp. 241–242.

⁸⁰ Letter 1903.06.07.a, *ibid.*, no. 350, pp. 249–251 (see the curators’ footnote 1).

⁸¹ Letter 1904.02.10.a, *ibid.*, no. 368, pp. 405–406. “Leone cavallo” (Lion horse) is evidently Ruggero Leoncavallo, also named “Leonbestia” (Lionbeast) or “Leonasino” (Lionass) in Puccini’s correspondence. Illica also wrote the verses for Franchetti’s piece (*Verso l’aurora*).

⁸² *Ibid.* (our italics). The letter suggests that Puccini was thinking of Caruso’s voice; however, *Canto d’anime* was actually recorded in 1907 by the soprano Ida Giacomelli.

⁸³ Letter 1904.03.02.a, *ibid.*, no. 614, pp. 437–438.

⁸⁴ Letter 1904.03.10.b, *ibid.*, no. 624, pp. 447–449, footnote 4.

Illica, the music actually has a cadenced passage, a foretaste of Rinuccio's *stornello* in *Gianni Schicchi*, "Firenze è come un albero fiorito." And they also explain the recognizable allusions to the language of *Madama Butterfly* contained in the central strophe.⁸⁵

Dios y Patria SC 116

Signs of a creative impasse are present in a recent addition to Puccini's catalogue of music for voice and piano: *Dios y Patria* SC 116, his only setting of poetry in a foreign language (Spanish),⁸⁶ dating to his stay in Buenos Aires in 1905 which Puccini described "as a giddiness", completely unsuited to the rhythms of his artistic activity ("to work I need to gather myself in solitude and silence").⁸⁷ The piece was performed in May 2006, in the place where it was composed (the Salón Dorado of the Casa de la Cultura in Buenos Aires), to coincide with a historical reconstruction of Puccini's stay in Argentina presented by Gustavo Gabriel Otero and Daniel Varacalli.⁸⁸ It was *La Prensa* of Buenos Aires, the newspaper that had invited Puccini between June and August 1905, which suggested the composer should set a "himno escolar" (school hymn) brimming with vibrant patriotic rhetoric, written by Matías Calandrelli (born 1845 in Salerno, died 1919 in Buenos Aires).⁸⁹ Italian by birth, Calandrelli was a leading figure of the period in Argentina, where he had been fighting since 1871 for a program of educational reform in conjunction with President Domingo Faustino Sarmiento. Puccini's autograph is dated 3 August, while *La Prensa* published *Dios y Patria* only on the 15th (with a partial facsimile of the autograph), by which time Puccini had already left Buenos Aires for Montevideo. The relative difficulty of the song may help to explain why a hymn with such a prestigious signature sank so swiftly into oblivion. Years later, struggling with the scoring for children's choir of the *Inno a Roma* SC 90, Puccini was to complain of the "tyranny of the tessitura";⁹⁰ and it must be added that – from the combination of words in the title onwards – there was very little in Calandrelli's verse to kindle the composer's creativity.

Morire? SC 89

Very different from this was the care the authors lavished on writing *Morire?* SC 89. This song, like *Sogno d'or*, was to find a place in the score of *La rondine*, albeit only in one of the three versions of the opera (the second one from 1920). It was Puccini's contribution to an album of music dedicated to the Italian Queen Elena of Savoy and published by Ricordi 1917/18 to raise funds for the Ital-

ian Red Cross, which since 1915 had been coping with the social consequences of the war. Puccini was in good company: among those who contributed were Boito, Franchetti, Giordano, Leoncavallo, Mascagni, and Zandonai. While it had been natural to involve Illica for *Canto d'anime*, the text for the new piece was furnished by Giuseppe Adami, librettist of *La rondine* and *Il tabarro*.

Inspired by the anxieties of war, Adami turned out a philosophical text that does not conform to the usual topics of the *romanza* and above all to the traditional foursquare phrases and symmetries of its formal organization: the composition is in *versi lunghi* (hendecasyllables), mostly unrhymed (*versi sciolti*), with shifting accents, and its syntax too is laid out in long periods (just two interrogative phrases make up eleven lines out of the sixteen). The laconic initial question ("Dying?") immediately makes way for a question over the authentic meaning of life: should existence be an "inexhaustible" race after the "new dreams" that frantically replace "weary ones," or should it, on the contrary, conform to the spirit of renunciation, to "simplicity, fearful and quiet"? A dilemma destined to remain unresolved, since the only people who know the answer are on "the other side on the vast shore."

It did not require too much effort to transplant this existential alternative into the world of *La rondine*: Ruggero makes his first entrance with these very notes ("Parigi! È la città dei desideri," act I) and the two contrasting lifestyles of *Morire?* become, on the one hand, the life full of seductions that the "siren" Paris offers the young man, with its "longed-for enchantments" and "the new apprehension of desire," and on the other the modest existence that Ruggero has led in the countryside, with his "honest and joyful soul."

In his setting of Adami's stanzas, Puccini begins with rather conventional *romanza da salotto* material, but throughout the piece he tries to maintain the large scale of Adami's verse and syntax by creating an original "melodia lunga lunga lunga" that seems to stretch in a single span from beginning to end.⁹¹ In the last stretch, the music moves towards a standstill, the tempo increasingly slowed by parallel sonorities with a typically Puccinian flavor, until the final surprise of a sort of cadenza for solo voice that leads us to contemplate the "other side."

A strategy of this kind reduces to irrelevance the question of whether *Morire?* is a *romanza* with a relaxed cantabile style (in the manner of *Canto d'anime*) or rather ventures into the territory of the *lirica* (like *Terra e mare*). Puccini's last composition for voice and piano ridicules our obsession with cataloguing and reaffirms the secret at the heart of all his art: the ability deftly – and inextricably – to infiltrate the different levels of culture of the nascent mass society.

April 2015

Riccardo Pecci

Translation: Charles Johnston; additions: Laura Massey

⁸⁵ In particular, it is noteworthy that mm. 15–16, with their unusual succession of major triads in second inversion, almost literally quote the chordal succession of "ieri son salita tutta sola in secreto alla Missione," from Act I; and that the introduction of the reprise in m. 19 has the "American-Pinkertonian" character of the corresponding passage in "Dovunque al mondo."

⁸⁶ With the obvious exception of Latin in his sacred works.

⁸⁷ "Lettere dall'America latina" (see note 2).

⁸⁸ See Gustavo Gabriel Otero/Daniel Varacalli Costas, *Puccini en la Argentina. Junio-agosto de 1905*, Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006.

⁸⁹ See Dieter Schickling, *Giacomo Puccini* (see note 9), pp. 213–214, and Gustavo Gabriel Otero/Daniel Varacalli Costas, *An unknown page by Puccini: "Dios y Patria" (God and Homeland)*, available online at www.mundoclasico.com (last access on 14 April 2025).

⁹⁰ Letter to Prince Prospero Colonna, written from Torre del Lago on 23 March 1919 (quoted in: Kaye, *The Unknown Puccini* [see note 1], p. 128).

⁹¹ With the quoted "long long long melodies" ("melodie lunghe lunghe lunghe") we are of course referring to Verdi's letter to Camille Bellaigue, in which he characterizes Bellini's melodies in this way (letter of 2 May 1898 in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, edited by Alessandro Luzio and Gaetano Cesari, Stucchi e Ceretti, Milano, 1913, CCCLXXXVII, pp. 415–416).

Testi cantati / Singtexte / Singing texts*

1. A te SC 8

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

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

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

anonimo / anonym / anonymous

An dich

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

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

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

To You

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

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

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

2. Melanonia!... SC 38

Allor ch'io sarò morto,
i bianchi nidi alla casuccia mia,
le rondinelle appenderanno ancor;
all'alito d'aprile
rifiioriran nell'orto
le mammolette e le giunchiglie d'or.

Di canti e di profumi
s'allieterà il mattin...
gli astri radianti a sera
sfavilleranno nell'azzurro ciel;
e là, fra l'erbe e dumi
sotto una croce nera
sarà eterno il silenzio, eterno il gel.

Antonio Ghislanzoni

Melancholie!...

Wenn ich tot sein werde,
werden die Schwalben noch
ihre weißen Nester an mein Häuschen hängen;
mit dem Atem des Aprils
werden im Obstgarten
die kleinen Veilchen und goldenen Oster-
glocken wieder erblühen.

Von Liedern und Düften
wird der Morgen beglückt sein...
Die glänzenden Sterne des Abends
werden am azurblauen Himmel funkeln;
und dort, inmitten der Gräser und dem Schleh-
dorn unter einem schwarzen Kreuz
wird die Stille ewig sein, ewig die eisige Kälte.

Melancholia!...

When I shall be dead,
the swallows will still hang
their white nests on my cottage;
with April's breath
the little violets and golden jonquils
will bloom again in the garden.

The morning will delight
in songs and scents...
The radiant stars of evening
will twinkle in the azure sky;
and there, between the grasses and the black-
thorn beneath a black cross
the silence will be eternal, eternal the cold.

3. Salve Regina SC 39

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

Heil dir, Königin

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

Hail, Queen

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

* Si riportano i testi musicati così come figurano nelle liriche, riproducendone la punteggiatura, l'uso dell'apostrofo e la grafia delle parole; si tralasciano invece le ripetizioni di parole, di parti di frasi e di sezioni più estese introdotte da Puccini. Senza voler fornire una ricostruzione critica dei testi musicati, si segnalano nel Commento critico le differenze più rilevanti rispetto alle versioni attestate nelle edizioni a stampa delle poesie e nelle edizioni separate dalla musica presenti nelle prime pubblicazioni delle composizioni pucciniane. Le traduzioni tedesche e inglesi delle poesie musicate (oltre alla traduzione italiana del n. 14, *Dios y Patria*) hanno una pura funzione di supporto alla comprensione dei testi originali.

Die vertonten Texte werden in Bezug auf Interpunktion, Apostrophierungen und Wortgestalt so abgedruckt, wie sie den Noten unterlegt sind. Nicht wiedergegeben werden von Puccini eingeführte Wiederholungen von Worten, Satzteilen oder längeren Textabschnitten. Ohne eine kritische Edition der vertonten Texte liefern zu wollen, werden die wichtigsten Unterschiede zu den Textfassungen in gedruckten Gedichtausgaben oder in separaten Textwiedergaben in den Erstdrucken der Kompositionen Puccinis in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts angeführt. Die deutschen und englischen Übersetzungen der vertonten Gedichte (neben der italienischen Übersetzung von Nr. 14, *Dios y Patria*) haben eine rein unterstützende Funktion für das Verständnis der Originaltexte.

The texts set to music are printed with regard to punctuation, apostrophes and word form as they appear under the notes. Repetitions of words, parts of sentences or longer sections of text introduced by Puccini are not reproduced. Without intending to provide a critical edition of the texts set to music, the most important differences to the text versions in printed editions of the poems or in separate text reproductions in the first printings of Puccini's compositions are listed in the Critical Report. The German and English translations of the poems set to music (in addition to the Italian translation of no. 14, *Dios y Patria*) have a purely supportive function for the understanding of the original texts.

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

Antonio Ghislanzoni

4. Storiella d'amore SC 40

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

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

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

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

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

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

Antonio Ghislanzoni

5. Ad una morta! SC 41

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

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

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

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

Antonio Ghislanzoni

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

Kleine Liebesgeschichte

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

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

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

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

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

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

An eine Tote!

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

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

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

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

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

A Little Love Story

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

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

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

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

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

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

To a Deceased Lady!

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

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

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

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

6. Mentia l'avviso SC 54

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

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

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

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

Felice Romani

7. Sole e amore SC 63

Il sole allegramente
batte ai tuoi vetri,
amor pian pian
batte al tuo cuore
e l'uno e l'altro chiama.

Il sole dice: "O dormiente
mostrati che sei bella";
dice l'amor: "Sorella,
col tuo primo pensier
pensa a chi t'ama!"

Al Paganini. G. Puccini.
Giacomo Puccini (?)

9. Avanti, Urania! SC 68

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

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

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

Avanti, Urania!!
Renato Fucini

10. Inno a Diana SC 70

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

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

Es log die Nachricht

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

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

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

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

Sonne und Liebe

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

Die Sonne sagt: „Oh Schläferin,
zeig dich, da du doch schön bist“;
die Liebe sagt: „Schwester,
mit deinem ersten Gedanken
denke an den, der dich liebt!“

Für Paganini.¹ G. Puccini.
(¹ die Zeitschrift)

Vorwärts, Urania!

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

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

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

Hymne an Diana

Ruhm sei dir, wenn in den stillen Nächten
du, Cynthia², der Liebe die schönen
Strahlen gibst.
Ruhm sei dir, wenn du, Diana, am heißen
Mittag den Mut der Starken mäßigst.

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

The Report was false

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

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

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

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

Sun and Love

The sun beats merrily
on your windows,
love beats gently,
gently at your heart
and both of them are calling.

The sun says: "O sleeper,
show yourself in your beauty;"
Love says: "Sister,
with your first thought
think of him who loves you!"

For Paganini.¹ G. Puccini.
(¹ the journal)

Onwards, Urania!

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

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

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

Hymn to Diana

Be praised, Cynthia,²
when in quiet nights
you give to love your lovely rays.
Be praised, Diana, for tempering
the valor of the strong in the midday heat.

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

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

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

Carlo Abeniacar

11. E l'uccellino SC 71

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

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

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

Renato Fucini

12. Terra e mare SC 73

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

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

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

Enrico Panzacchi

13. Canto d'anime SC 75

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

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

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

Luigi Illica

Von den verschneiten Gipfeln der Alpen
bis zu den Gestaden des Sikulischen³ Meeres;
über die Felder und durch die schattigsten
Wälder, wo du es liebtest, den Bestien zu
begegnen;

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

(² Cynthia: der Mond; ³ sikulisch: sizilianisch)

Und das Vöglein

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

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

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

Land und Meer

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

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

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

Gesang der Seelen

Es fliehen die Jahre, die Täuschungen, die
Hirngespinnste, es fallen die Blumen und die
Hoffnungen gebrochen in hohle und quälende
Sehnsüchte, es verfliegen meine kurzen
Lenze.

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

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

From the snowy peaks of the Alps
to the shores of the Sicilian³ Sea;
over fields and through shadiest woods
where you liked to encounter the beasts;

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

(² Cynthia: the moon; ³ sicilian: sicilian)

And The Little Bird

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

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

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

Land and Sea

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

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

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

Song of Souls

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

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

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

14. Dios y Patria

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

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

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

La Patria y Dios ...

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

La Patria y Dios ...

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

La Patria y Dios ...

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

La Patria y Dios ...

Matías Calandrelli

La patria e Dio

1. Un'aureola di gloria,
di luce e di fiori,
in questi albori
di mia giovinezza
coroni le tempie
delle anime pure:
son degne di plauso
candore e virtù.

La patria e Dio
mi han dato la vita,
la mente e il sapere
per mia ricompensa!
La patria e Dio
sono da adorare
sull'altare
del cuore.

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

La patria e Dio ...

3. Or risa e dolcezza
e madre domani,
e ancor madre severa
di tempra virile,
ad offrire pronta
i figli alla patria,
l'abito più bello
di un'alma gentile.

La patria e Dio ...

4. Rincorran fanciulli
la forza e la gloria
che imprime alla storia
il patrio coraggio;
e padri un giorno
di giovani forti,
nei loro cuori
infondan valore.

La patria e Dio ...

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

La patria e Dio ...

Traduzione: Stefano Panzeri

Gott und Vaterland

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

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

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

Das Vaterland und Gott ...

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

Das Vaterland und Gott ...

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

Das Vaterland und Gott ...

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

Das Vaterland und Gott ...

God and Country

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

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

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

My country and God ...

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

My country and God ...

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

My country and God ...

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

My country and God ...

15. Casa mia, casa mia SC 79

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

proverbio italiano

16. Sogno d'or SC 82

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

Carlo Marsili

17. Morire? SC 89

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

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

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

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

Giuseppe Adami

Mein Haus, mein Haus

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

italienisches Sprichwort

Goldener Traum

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

Sterben?

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

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

oder vielmehr das lebendige Blitzen
neuer Träume über müden Träumen,
mit hinweggefegtem Frieden, im Besitz
unerschöpflichen Vertrauens, um zu wünschen?

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

Übersetzungen:

Klaus Müller (Nr. 1, 3–17)
Carus-Verlag (Nr. 2)

House of Mine

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

Italian proverb

Golden Dream

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

Dying?

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

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

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

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

Translations:

Peter Palmer (nos. 1, 3–17)
Laura Massey (no. 2)

Illustrazioni
Abbildungen
Illustrations

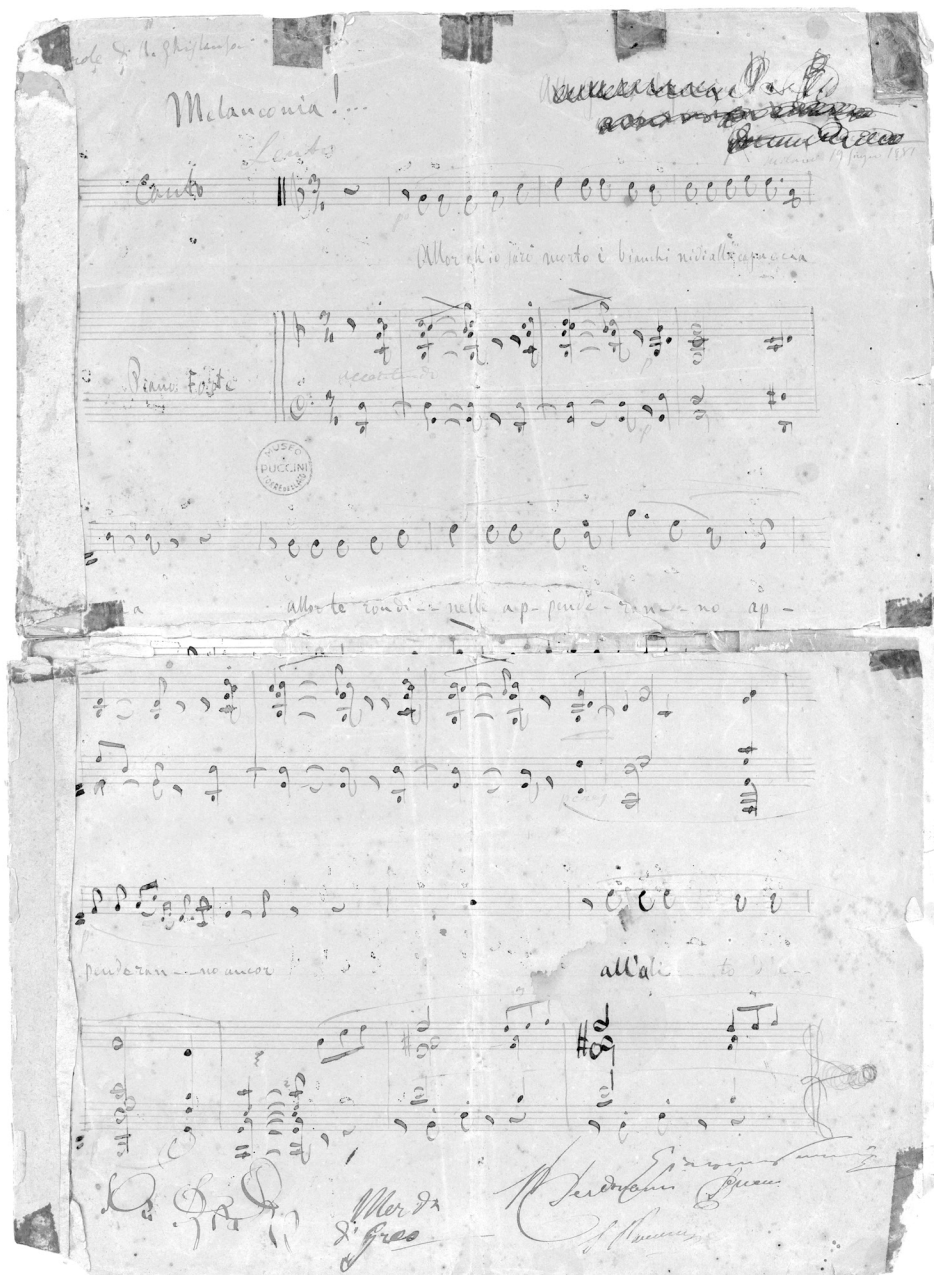


Illustrazione 1 · Abbildung 1 · Illustration 1

Illustrazioni 1-2

Giacomo Puccini, *Melanconia!...* SC 38, autografo (B.1), pp. 1 e 4.
 Fonte: Torre del Lago, Archivio Puccini, Fascicolo 14

Abbildungen 1-2

Giacomo Puccini, *Melanconia!...* SC 38, Autograph (B.1), S. 1 und 4.
 Quelle: Torre del Lago, Archiv Puccini, Fascicolo 14

Illustrations 1-2

Giacomo Puccini, *Melanconia!...* SC 38, autograph (B.1), pp. 1 and 4.
 Source: Torre del Lago, Archive Puccini, Fascicolo 14

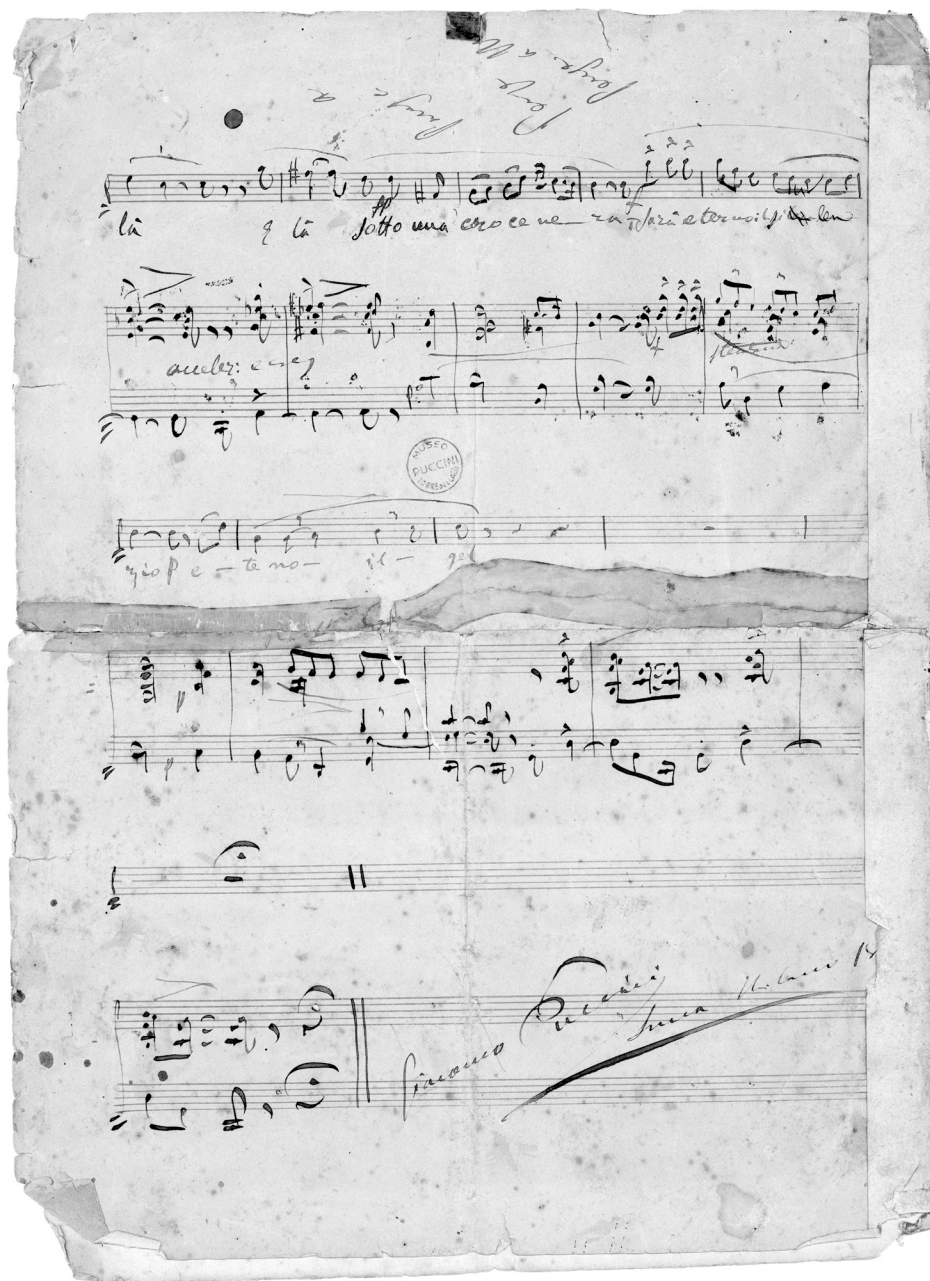


Illustrazione 2 · Abbildung 2 · Illustration 2



Illustrazione 4 · Abbildung 4 · Illustration 4

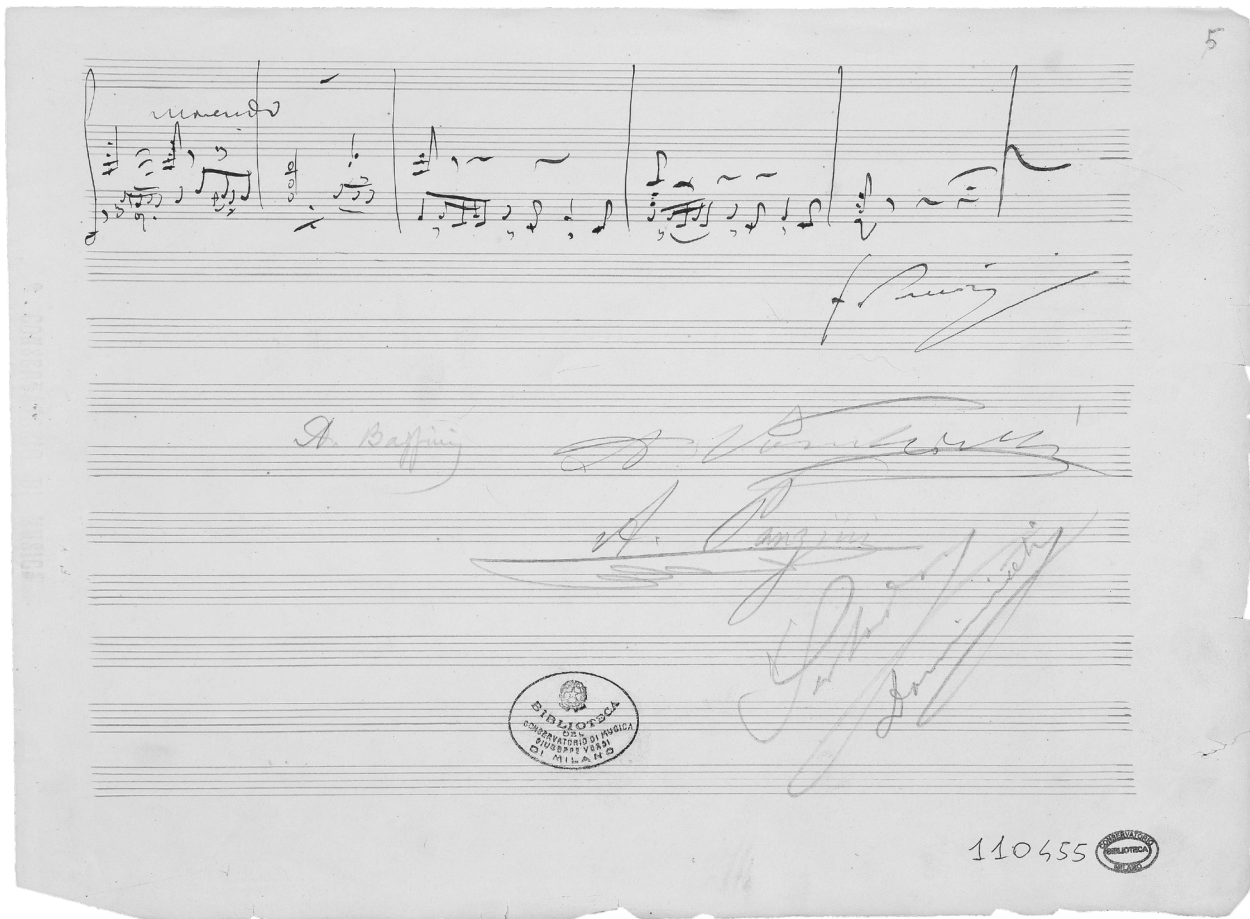


Illustrazione 5 · Abbildung 5 · Illustration 5

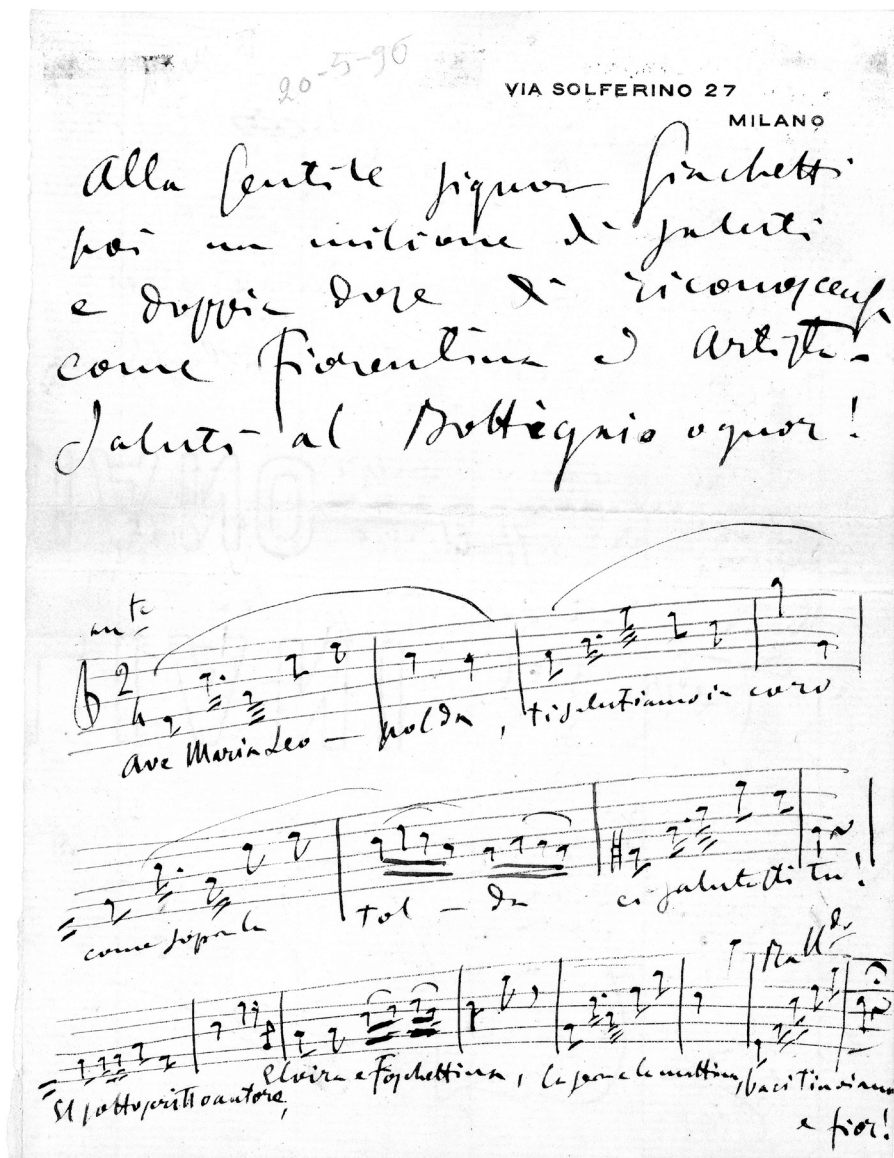


Illustrazione 6 · Abbildung 6 · Illustration 6

Illustrazione 6

Giacomo Puccini, *Ave Maria Leopolda* SC Appendix I.5, lettera all'amico direttore d'orchestra Leopoldo Mugnone del 20 maggio 1896 con un saluto composto in musica rivolto alla moglie Maria.
Fonte: Parma, Casa della Musica, Fonda Bergonzoni

Abbildung 6

Giacomo Puccini, *Ave Maria Leopolda* SC Appendix I.5, Brief an seinen Freund, den Dirigenten Leopoldo Mugnone, vom 20. Mai 1896, mit einem in Musik gesetzten Gruß an dessen Ehefrau Maria.
Quelle: Parma, Casa della Musica, Fonda Bergonzoni

Illustration 6

Giacomo Puccini, *Ave Maria Leopolda* SC Appendix I.5, letter to his friend, the conductor Leopoldo Mugnone, dated 20 May 1896, with a greeting composed in music addressed to his wife Maria.
Source: Parma, Casa della Musica, Fonda Bergonzoni

An[dan]te

A - ve Ma-ria Leo - pol - da, ti sa - lu-tia-mo in co - ro

5
co - me so - pra la tol - da _____ ci sa - lu-ta - sti tu!

9
Il sot-to-scri-tto au - to - re, El - vi-ra e Fo - schet - ti - na,

13
la se-ra e la mat - ti - na, ba - ci t'in-via-no e fior!

Trascrizione delle note dell'*Ave Maria Leopolda*
 Transkription der Noten von *Ave Maria Leopolda*
 Transcription of the music of *Ave Maria Leopolda*

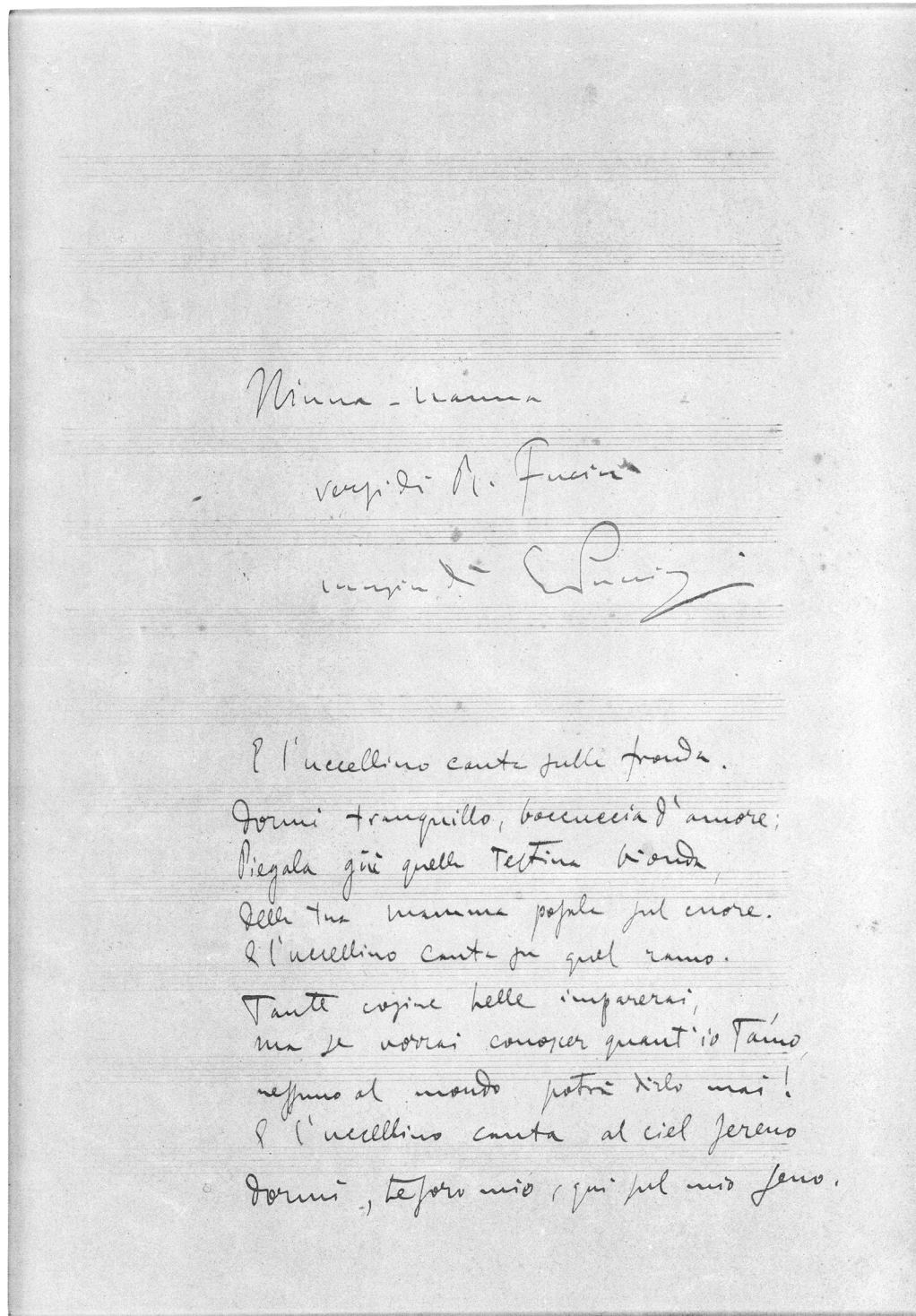


Illustrazione 7 · Abbildung 7 · Illustration 7

Illustrazioni 7-8

Giacomo Puccini, *E l'uccellino* SC 71, autografo (B.1), pp. 1-2.

Fonte: Collezione privata

Abbildungen 7-8

Giacomo Puccini, *E l'uccellino* SC 71, Autograph (B.1), S. 1-2.

Quelle: Privatbeitz

Illustrations 7-8

Giacomo Puccini, *E l'uccellino* SC 71, autograph (B.1), pp. 1-2.

Source: Privat collection

Parole di R. Fucini
Musica di G. Puccini

Ninna - Nanna

allegretto moderato

1^a volta e l'uccel-*lino* canta sulla
2^a volta e l'uccel-*lino* canta in quel

pp

tronda
Dormi tranquillo *breve* = acciada = *more*. *2^a tempo* *Podala* più quella te =
tan te co = ji ne belle impare-ra-i ma se vor-rai cono-cer

tronda
barit. bionda *2^a tempo* bella tua mamma po-pala sul cuore
quanti'io t'amo ne-jjmo al mondo potai per lo *mai* *l'uccel* =

lino canta al di-primo *rallentando* Dormi te fo ro - mio quai-*lino* te -- mo. *morendo* *Lento*
pp

pp

25.2.99

Per il bambino Lippi

Giuseppe Puccini

Illustrazione 8 · Abbildung 8 · Illustration 8



Illustrazione 9 · Abbildung 9 · Illustration 9

Illustrazioni 9–10

Giacomo Puccini, *Terra e mare* SC 73

Prima edizione, in *Novissima. Albo Annuale d'Arti e Lettere*. Anno II, 1902 (ma pubblicato alla fine del 1901; vedi l'*Introduzione*) (E.1), frontespizio e prima pagina di musica.

Abbildungen 9–10

Giacomo Puccini, *Terra e mare* SC 73

Erstdruck, in *Novissima. Albo Annuale d'Arti e Lettere*. Anno II, 1902 (jedoch Ende 1901 veröffentlicht; siehe die *Einleitung*) (E.1), Titelseite und erste Notenseite.

Illustrations 9–10

First edition, in *Novissima. Albo Annuale d'Arti e Lettere*. Anno II, 1902 (but published at the end of 1901; see the *Introduction*) (E.1), title page and first page of music.

TERRA E MARE

PAROLE DI E. PANZACCHI
NOTE DI G. PUCCINI

CANTO *ALLEGRETTO MOD^{to}*

PIANOFORTE *ALLEGRETTO MOD^{to}*

p

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

Illustrazione 10 · Abbildung 10 · Illustration 10

Liriche per canto e pianoforte

1. A te sc 8

Giacomo Puccini
1858–1924
Testo / Text: anon.

Andante

Pianoforte *pp*



6



12



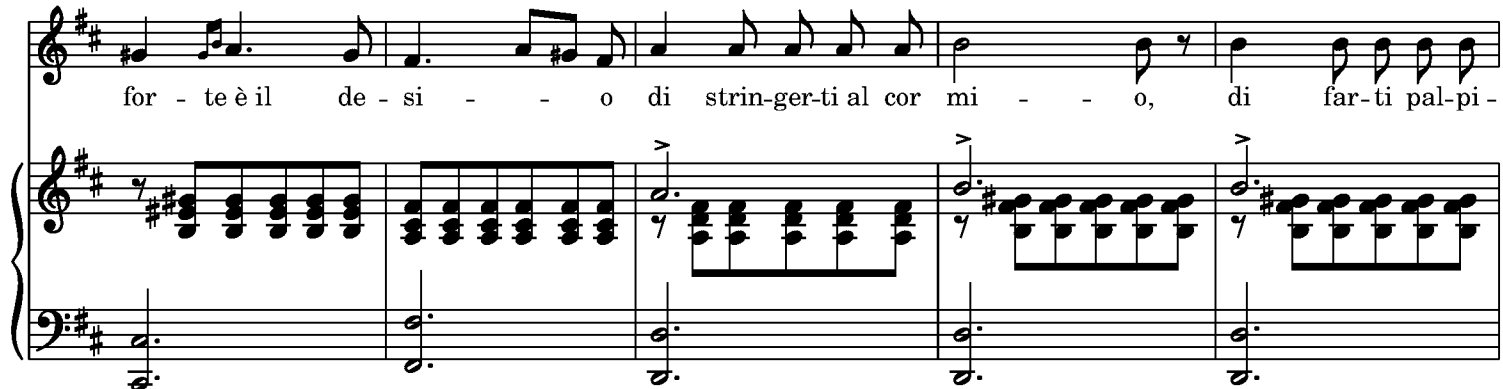
17 Canto

quan - to po e quan - to in me for - te è il de - si - o,



22

for - te è il de - si - - o di strin - ger - ti al cor mi - - o, di far - ti pal - pi -



27
tar, di strin-ger-ti al cor mi - o, di far - ti pal-pi - tar.

32
Da te co-sì lon - ta - no io sof - fro, sof - fro as - sa - i, né pa-ce io tro-vo

37
ma - i per - ché trop-po è l' - mor. In! an-to t'a-mo e quan - - to

42
me for-te si - o, for - te è il de - si - - o di strin-ger-ti al cor

47
mi - - o, di far-ti pal-pi - tar, di strin-ger-ti al cor mi - o, di

52

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

57

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

62

Più mosso

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

67

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

71

rai - to-sto ob - bli - ar, e dam-mi un ba-cio e il mon - do in - tie - ro e mi fa -

75

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

79

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

83

rai to - sto ob-bli - ar. E dar-mi un ba-cio il me - do in-tier

89

mi fa - sto ob - bli - ar, ob - - bli - -

95

ar, ob - - bli - - ar.*

8va-----

* Per quanto riguarda la distribuzione della sillabe, si vedano le Note critiche, p. 74 / Zur Textunterlegung siehe die Einzelanmerkungen, S. 74 /
For the text underlay, see the Critical Notes, p. 74

2. Melanconia!... SC 38

Testo / Text: Antonio Ghislanzoni
1824-1893

Lento

Canto

Al-lor ch'io sa-rò mor-to, i bian-chi ni-di al-la ca-suc-cia mi-a,

Pianoforte

accentando *p*

5

al-lor le ron-di - nel - le ap-pen-de - ran - no, ap - pen-de - ran an - con

10

- li - to d'a - pri - le ri - fio - ri -

string. un poco

14

ran - nel - l'or - to le mam-mo - let - te e le giun - chi-glie d'or, le mam-mo -

espressivo

a tempo *p*

18

let - te e le giun - chi - glie, le mam - mo - let - te ri - fio - ri - ran... le mam - mo -

accel. rit. lento accel.

22

let - te ri - fio - ri - ran, ri - fio - ri - ran.

rit. string. ritando pp

26

dolcissimo con espressio

Di di pro - mi s'al - lie - te - rà il mat - tin...

30

gli a - stri ra - dian - ti, ra - dian - ti a se - ra sfa - vil - le -

stentando stentando

accel. cresc. stentando

34

ran - no nel - l'az-zur-ro ciel, — sfa - vil - le - ran - no nel-l'az - zur - ro ciel; — e

pp *f*

string.

pp *f*

38

là, — fra l'er-be e du - mi, sot-to u-na cro - ce ne - ra, — e là, e

pp *f*

accel. e cresc.

43

là, — u-na cro - ce ne - ra — sa - rà e - ter - no il — si - len -

pp *f*

p *f*

stentando

47

zio, e - ter - no il — gel.

p

p

3. Salve Regina sc 39

Testo / Text: Antonio Ghislanzoni

Largo religioso
legato
Pianoforte
o
Armonio

10 Canto *p dolce*
Sal - ve, sa - ve del cae, del - ciel re -

15 na, a - dre de - gli in - fe - li - - ci,

18 stel - la del mar di - vin, — stel - la del mar — dall' im - mor - tal ful -

rall.

21

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

25

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

28

san - to, d'u - no sguar-do tuo fai san - to _____ gn. ter - -

31

re - no a _____ or.

rall. rit. 3

35 **Animato**

Te, nel-la ve - glia bru - na, no-ma il fan-ciul-lo, il fan - ciul - ge-men - do,

* See the Critical Notes, p. 76

39 *con forza* *declamato* *declamato*

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

sostenuto

42 *dolce* **Animato come prima**

di-spe-ra-to ar-re - sti, ar - re - sti, e di splen-dor ce-le-sti ir-

dim. *p* *rall.* *rall.* *rit.* *pp* *cre.*

46 **Largamente** *ff*

ra-dii il suo pen-sier. di splen-dor ce-le-sti ir - ra-dii il suo pen - sier.

rall. *l. molto* *p*

50 *pp*

54 *rall.* *molto*

59 I° Tempo

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

63

ma - dre de - gli in - fe - li - - ci, stel - la del mar di - vi - na, ste - la del

67

mar, dal' im - mor - tal ful - g - or stel - la del mar, dal - l'im - mor - tal ful -

f accel *pp*

71

gor. rit. *ppp*

4. Storiella d'amore sc 40

Testo / Text: Antonio Ghislanzoni

Andantino mosso

Pianoforte

p con semplicità

5

pp cresc. dim. *pp*

9

cresc. *pp*

13 Canto

leg - g - sie - - me un gior - no - per - di -
oc - chi d' oc - zan - - do nel suo - ce - le - ste -

16

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

pp cresc.

20 *allarg.*

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

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

24 *a tempo* *allarg.*

mor; _____ e sen - z' al - cun so - spet - to el - la se
 sir. _____ La bel - la ma - no al co - re strin - di g

a tempo *p* *cresc.* *cresc.* *allarg.*

28 *con anima* *stent* *a tempo*

a - _____ to, sul _____ bro av - ven - tu - ra - to in - ten - ta il guar - do e il cor, _____ sul
 - _____ te... né _____ leg - gem - mo a - van - te... e cad - de il li - bro al suol, _____ né

rit. *p* *a tempo* *affrett.* *p*

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

li - bro av - ven - tu - ra - to in - ten - ta il guar - do e il cor. _____ Noi leg - ge -
 più leg - gem - mo a - van - te... e cad - de il li - bro al suol. _____ Noi leg - ge -

allarg. *rit.* *ten.* *p* *a tempo*

34 *allarg.*

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

cresc. *allarg.*

I° Tempo
 37 *f* *con slancio*

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

40 *affrett. molto.* *rall.*

bi a, il vol-to a me lam - bi - - a,
 ne a, con - giun-se i lab - bri a - ne - - li,

affrett. molto. *rall.*

43 **Lento**

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

ff *pp* *pp*

47 *rall. molto* *a tempo*

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

rall. molto *p a tempo*

51

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

f cresc.

54 *rall.*

mi - - a, ce - a - no i so - spir.
 cie - - li me spie - ga - il vol.

pp

57

61

f *pp*

5. Ad una morta! sc 41

Testo / Text: Antonio Ghislanzoni

Adagio

Pianoforte

The piano introduction is in 3/4 time, marked Adagio and Pianoforte (p). It features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, both containing triplet figures.

Mezzosoprano o Baritono

5 *p* Spir-to gen-til, dal car - ce - re ter - re - no as - sun - to ai cie - - li,

The vocal line begins with a piano (p) dynamic. The lyrics are: "Spir-to gen-til, dal car - ce - re ter - re - no as - sun - to ai cie - - li,". The piano accompaniment continues with a steady accompaniment.

9 in qual a - stro ti ce - li, o - vet' a - gi ri tu?

The vocal line continues with the lyrics: "in qual a - stro ti ce - li, o - vet' a - gi ri tu?". The piano accompaniment features triplet figures in both hands.

13 *ppp* qual a - stro ti ce - li, o - ve t' a - gi - ri tu?

ppp rall.

The vocal line continues with the lyrics: "qual a - stro ti ce - li, o - ve t' a - gi - ri tu?". The piano accompaniment features triplet figures in both hands. The dynamic is ppp and the tempo is rallentando (rall.).

16 **Lentamente**

Sa - per vor - rei qual si - a la for - ma tu - a no - vel - la, sa -

The vocal line begins with a new section marked Lentamente. The lyrics are: "Sa - per vor - rei qual si - a la for - ma tu - a no - vel - la, sa -". The piano accompaniment features triplet figures in both hands.

20

per se in ciel sei — bel — — la qual e-ri un di quag- giù; —

pp rit.

rit.

3

3

3

24

sa - per vor-rei se

I° Tempo

rit. rall. *pp*

3

3

3

28

gli an-ge-li — de — mor tuo con — — li, se — per — si —

affrett. 3 affrett.*

3

3

3

32

de - re - i, per si - de - re - i vo - li i van - ni Id- dio ti diè, — i van - ni Id-
col canto

3 cresc.

3

3

3

* See the Critical Notes, p. 80

35 *Pochissimo animato* *con anima*

di - o, Id - dio ti diè. Ah! dim - mi al - men se as -

ten.

rall. *pp*

38 *larg.*

sor - ta dei cie - li ai gau - dii im - men - si, a me ta - lor ri - pen si co - m'io ri -

8va

42

A me ta - lor, ta - lor ri -

cresc.

46 *stent.* *opp.*

pen - si co - m'io ri - pen - so a te!!

ppp *morendo*

6. Mentia l'avviso SC 54

Testo / Text: Felice Romani
1788-1865
Melodramma *La solitaria delle Asturie,*
ossia La Spagna ricuperata

Larghetto lento

Pianoforte

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Larghetto lento'. The piano part features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The score includes several systems of music, with measures 7, 13, 19, 25, and 29 marked. Performance markings include *rall.*, *pp*, *pizz.*, *rit.*, *a tempo*, and *f*. The voice part enters at measure 25 with the lyrics: 'Men - vi - so... Ep - pur d'Au - se - na è que - sta l'an - gu - sta val - le...'. The piano accompaniment for the voice part is marked *p* and features a prominent bass line. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

33

e qui fa - tal di - mo - ra

37

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

41

tur - ba da più ne - - ti il mi - ri - po - -

45

il mio ri - po - - so.

molto rall. rit.

49 **Allegro moderato**

Tu cui no - mar non

p cresc.

53

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

57

sor - - - - - ta per mi - o sup -

ff *calando* *p*

61

pli - zio u - n'al - tra ta an - co - ra

pp *pp*

66

pro - me - - - - - sti ve - der - mi...

71

pp * e in rio mo - men - - - - to. dolce

* See the Critical Notes, p. 82

75

Lento

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

80

Lento

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

85

re - ca ten. le sue lar - ve, i suoi ar - mo ri, che li ac - cen - ti pu - ni -

89

- ri del ri - mor - so. È la not - - - - -

93

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

97 *a tempo*

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

rall. *a tempo*

101

lar - ve, i suoi ti - mo - ri, è la not - te che mi re - ca le sue

p

pp

105

lar - ve i suoi ti - mo - ri è not - te ri - mor - so u - dir mi

f

p

109

fa, fa.

morendo

113

7. Sole e amore sc 63

Testo / Text: Giacomo Puccini (?)

Allegretto mosso

Canto

Pianoforte

pp

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

5

ve-tri, a-mor pian pian bat-te al tuo

pedali

pedali

8

cuo-re l'u-no e l'al-tro chia-ma.

cuo-re l'u-no e l'al-tro chia-ma.

11

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

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

15

men-te, mo-stra-ti che sei bel-la"; di-ce l'a-mor: "So-

men-te, mo-stra-ti che sei bel-la"; di-ce l'a-mor: "So-

19 poco allarg. *f* con espress.

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

23 poco rit.

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

27 Pen - sa!" poco accel. rall. a tempo

pp *p*

pp dynamic marking and a *p* dynamic marking."/>

31 Al Pa - ga - ni - ni. G. Puc - ci - ni.*

35 morendo *pp*

* Testo in corsivo anche nella prima edizione. / Text auch im Erstdruck kursiv. / Text also in the first edition in italics.

8. Solfeggio

Andantino

Soprano

Pianoforte

p legato

6

pp

12

16

cresc.

20

p molto legato

26

sempre legato e *p*

rall.

pp

9. Avanti, Urania! sc 68

Alla Marchesa Anna Ginori Lisci

Testo / Text: Renato Fucini
1843-1921

Allegro spigliato ♩ = 120

Canto

Pianoforte

Io non ho
l'a - li, ep-pur quan-do dal mo - lo lan - cio la pro - ra al mar,
fer - mi gli al - ni sul pen-te vo - si li - bra - no a guar -
lo non ho pin - ne, ep-pur quan-do i ma - ro - - si
niun le-gno o - sa af - fron - tar, tre - pi - dan - do, gli squa-li ar-di-men -

ff marcato
p
p

5
9
13
16

marcato il canto

19 *ritenendo*

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

ritenendo

22 **Meno**
p dolce *molto ritenuto*

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

p dolce *molto ritenuto*

25 *a tempo* **Tempo I** *p*

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

a tempo *p*

scen - do in - cal - zan - - do - -

29

spa zio, an - ch'io di glo - ria ho sma - nia... A-van-ti, U-ra - -

cresc. molto ****

33 *a tempo*

nia!!

energico

a tempo *tutta forza* *stentando*

10. Inno a Diana sc 70

Ai Cacciatori Italiani

Allegro marziale

Testo / Text: Carlo Abeniacar

Canto

f *p* subito

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

Pianoforte

f *p* subito

6

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

f *p*

p subito, cresc.

11

gi i tem - pri, o Dia - na, dei for - ti il va -

poco rall.

poco rall.

16

lor. Sui tuoi bal - di e fe - de - li se - gua - ci

p a tempo

p a tempo

21

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

26

gui - da all'im - pre - se più au - da - ci, li sor - reg gi nel -

31

l'a - spro min. Glo - ria a te, se ai me - rig - gi co -

36

cen - ti tem - pri, o Dia - na, dei for - ti il va - lor.

poco rall. dolce

cresc. poco rall.

* Entrambe le fonti manoscritte hanno *Re diesis*³ invece di *Re*³. / Beide handschriftlichen Quellen haben *dis*¹ statt *d*¹. / Both manuscript sources have *d sharp*¹ instead of *d*¹.

42 dolce *p*

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

48

si - cu - lo mar; per i cam - pi e le sel - ve più om - ni - se, —

54 *p*

do - ve a - vi le - re in - con - trar!

tato rall.* *ff* a tempo 3

61 **I° Tempo**

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

f *p*

* In entrambe le fonti manoscritte «rall.» già all'inizio della b. 58. / In beiden handschriftlichen Quellen „rall.“ bereits ab Beginn T. 58. / In both manuscript sources “rall.” already at the beginning of m. 58.

67 *ff*

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

ff marcato

72 *rall.* *allarg.*

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

rall. *cresc.* *allarg.*

77 *ff* *a tempo* *fff*

Glo - ria a glo - ria a te, _____

ff *fff* *fff*

83 *allarg. - - -*

glo - ria, glo - - - - - ria!

allarg. - - -

11.1 E l'uccellino sc 71*

Al bambino Memmo Lippi

Testo / Text: Renato Fucini

Allegretto molto moderato

Canto

Pianoforte

p

E l'uc-cel - li - no

6

poco rall.

can-ta sul - la fron - da: "Dor - mi tran-quil - lo, boc - cia d'a -

poco rall.

12

a tempo dolce e carezzevole

mo - re: pie - la giù que - sta te - sti - mo - nia bion - da, del - la tua

a tempo

poco rit.

a tempo

18

man - ca sul cuo - re".

p

E l'uc-cel -

pp

24

poco rall.

li - no can-ta su quel ra - mo: "Tan - te co - si - ne

poco rall.

30 a tempo dolce e carezzevole

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

35 poco rit. a tempo

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

40

l'uc - cel - li - no can - ta al ciel se -

45 rall.

re no: "Dor - mi, te - so - ro mio, qui sul mio

50 rit.

se - - no".

11.2 E l'uccellino sc 71*

Al bimbo Memmo Lippi

Testo / Text: Renato Fucini

Allegretto moderato

Canto

Pianoforte

p

E l'uc-cel - li - no

6

poco rall.

can-ta sul - la fron - da: "Dor - mi tran-quil - lo, boc - cia d'a -

poco rall.

12

a tempo dolce e carezzevole poco t. a tempo

mo - re: pie - la giù que - sta te - sti - na bion - da, del - la tua

a tempo poco rit. a tempo

18

ma - i sul cuo - re". E l'uc - cel -

pp

24

poco rall.

li - no can-ta su quel ra - mo: "Tan - te co - si - ne

poco rall.

30 a tempo dolce e carezzevole

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

35 poco rit. a tempo

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

poco rit. a tempo *pp*

40

l'uc - cel - li - can - ta al ciel se -

45 rall. *p* morendo

re no: "Dor - mi, te - so - ro mio, qui sul mio se -

rall. morendo

51 a tempo Lento

no".

a tempo poco rall. *pp*

12.1 Terra e mare sc 73*

Testo / Text: Enrico Panzacchi
1840-1904

Allegretto moderato

Canto

Pianoforte

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

4 rit. a tempo

mug - ghia - no in lun - go fi - la - - re. Dal bu io, tra son - o, li

7 a tempo

so - gno la vo - ce del mar. ___

10 a tempo

E so - gno la vo - ce pro - fon - da dai pla - ci - di rit - mi pos - sen - ti; mi

14

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

pp *più p*

due

18

Ma il ven - to più for - te tem - pe - a de'

rall. - - - - - *f* a tempo

22

piop - pi - go fi - la re, dal son - no gio - con - do mi de - sta... Lon -

p *calando e rit.* *p* *rall.*

calando e rit. *pp* - - - - - *rall.*

26

ta - na è la vo - ce del mar!

dolce e pp *rall.*

12.2 Terra e mare sc 73*

Testo / Text: Enrico Panzacchi

Allegretto moderato

Canto

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

Pianoforte

4 rit. a tempo

mug - ghia - no in lun - go fi - la - - re. Dal bu - io, tra - son - o, li

7 rit. a tempo

so - gno la vo - ce del mar. _____

10

E so - gno la vo - ce pro - fon - da dai pla - ci - di rit - mi pos - sen - ti; mi

14

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

pp *più p*

due

18

Ma il ven - to più for - te tem - pe - a de'

rall. crescendo *f* a tempo

22

piop - pi - go fi - la re, dal son - no gio - con - do mi de - sta... Lon -

calando e rit. *pp* rall... *ten. p*

26

ta - na è la vo - ce del mar!

dolce e *pp* rall...

13. Canto d'anime sc 75

Pagina d'album

Testo / Text: Luigi Illica
1857-1919

Moderato (♩ = 92)

Canto

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

Piano-forte

f *p* rit. 3

5 *a tempo*

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

a tempo

8 *a tempo*

vi pi-na-ve-re; ma vi-ve e can-ta an-co-ra

rall. *a tempo* 3 3

11 rit. *a tempo*

for-te e so-lo nel-le not-ti del cuo-re un i-de-a-le,

rill. *a tempo* 3

14

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

p

pp

18

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

21

for - te e dal - le bru-me au-da - ce e - te-va' l' la - sù,

rit.

a tempo

24

a dar l'o-bl dio, mor - te, do-ve non son te-nè - bre e tut - to è

allargando

ff

allargando

27

a tempo

sol! Tut - to è sol! Tut - to è sol!

a tempo

14. Dios y Patria

Testo / Text: Matías Calandrelli
1845-1919

Andante dignitoso

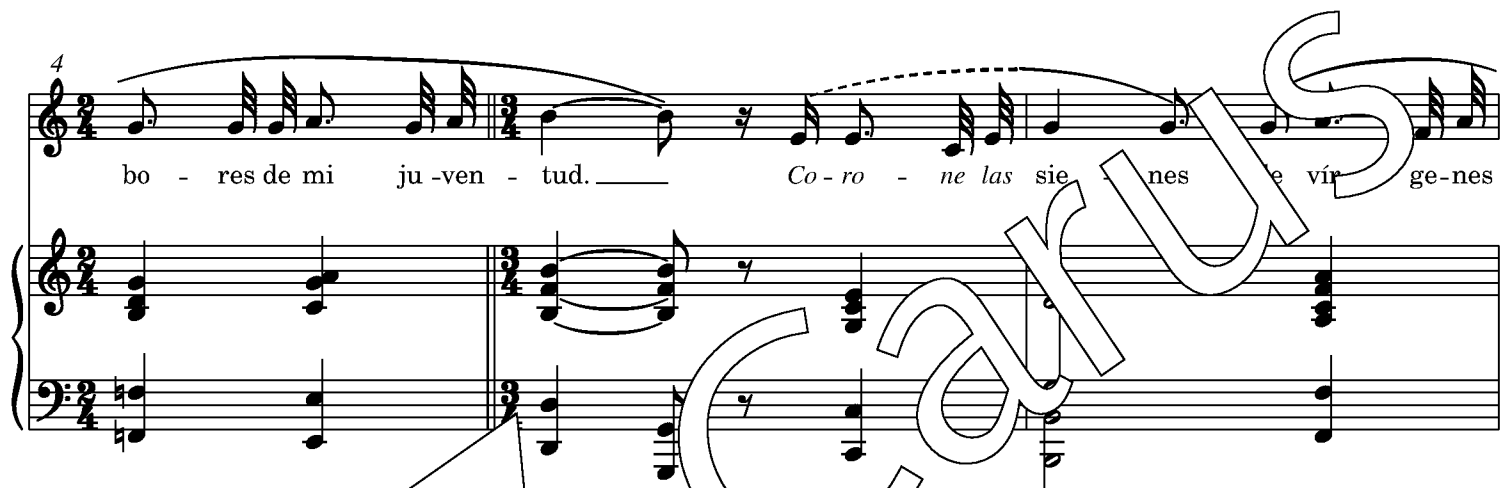
Canto

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

Pianoforte



4 bo - res de mi ju - ven - tud. Co - ro - ne las sie - nes e vir - ge - nes



7 a - las: pal - mas can - dor y vir - tud, can - dor y vir -



10 tud. La Pa - tria y Dios me han da - do el ser, men - te y sa -

f energico



13

ber en ga - lar - dón! La Pa - tria y Dios cum - ple a - do -

16

opp. *per le strofe 2-5* al ♩

rar. En el al - tar del co - ra - zón.

2. La ni - ña e - stu - zón.
3. Hoy ri - sa y ter -
4. Los ni - ños e -
5. La ra - za, la

Fine

2. La niña es
en ansia
cultiva
con fér
Capullo
al mundo
esparce su a
su gracia y cand
La Patria y Dios...

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

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

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

15. Casa mia, casa mia sc 79

Testo / Text: proverbio italiano
italienisches Sprichwort
Italian proverb

Allegretto moderato

Canto *p* dolcemente
Ca - sa mia, ca - sa mia, per pic - ci - na che tu

Pianoforte *p* leggero

4
sia, tu mi sem-bri u-na ba - di - a, ca - sa mia, ca - sa mia, per pic - ci - na che tu

8
cu - ra - di - a, ca - sa mi - - - a, rall.

rall.

12 a tempo ca - sa mia, ca - sa mia. morendo

a tempo *pp* rall. morendo

3

16. Sogno d'or sc 82

Testo / Text: Carlo Marsili
1881-1946

Andantino mosso

dolcemente

Canto

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

men - tre tu dor - mi co -

Pianoforte

ppp Con due pedali a guisa di sordina

4

si _____ un an-giol san - to si par - te lon-tan per in-con-tra si con

8

te sul _ can-di-do o-ri - gli t'av - vol - ge di fia - be in un

12

vol, nar - ra di fa - te e te - sor! Bim - bo d'a- mor, ec-co il so-gno

poco rit. *a tempo*

16

d'or!

17. Morire? sc 89

Testo / Text: Giuseppe Adami
1878-1946

Andantino dolce

Canto

Pianoforte

p legato

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

6

vi - ta! Que - sta che s'a-pre lu-mi-no-sa e schiet-ta fa - sci-ni, - gli a-

11

no - o quel - la che in ri - nun - cie

pp

a tempo

16

s'è as - so - pi - ta?

dim.

21 *p* *sostenuto* 5 *rall.* 3 *a tempo*

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

sostenuto *rall.* *a tempo*

25 *p* *rall.*

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

rall. *pp* *p*

29 *a tempo*

mè - ta, o non piut - to - sto il

a tempo

33 *sostenuto* 3 *p* *sostenuto*

vi - vo ba - le - na - - - re di _____ so - gni nuo - vi

p *sostenuto*

*, ** Stampato in corpo minore anche nell'originale. / Im Original ebenfalls klein gedruckt. / Also in small print in the original.

37

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

41

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

poco rit. *rall.*

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

45

sie - l'al - tra spon - da sul - la ri - va im - men - sa o - ve fio - ri - sce il fio - re del - la

49

vi - ta son cer - to lo sa - pre - te. _____

cresc. *allarg.* *rit. molto*

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

Commento critico
Kritischer Bericht
Critical Report

Commento critico

Sigle delle biblioteche e delle collezioni:

I-Fn	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Lg	Lucca, Biblioteca Statale
I-Li	Lucca, Istituto Musicale «Luigi Boccherini»
I-Mc	Milano, Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi»
I-TLp	Torre del Lago, Archivio Puccini
US-CAh	Cambridge, MA, Harvard University, Houghton Library
US-Bu	Boston, Boston University, Mugar Memorial Library, Boston, Paul C. Richards Collection
US-NH	New Haven, Yale University Music Library
US-NYpm	New York, Pierpont Morgan Library

Numero nel catalogo delle opere:

SC	Dieter Schickling, <i>Giacomo Puccini. Catalogue of the Works</i> , Bärenreiter, Kassel, 2003, in aggiornamento nel Catalogo online delle opere di Giacomo Puccini (Schickling 2): https://puccini.it/catalogo-online-delle-opere-di-giacomo-puccini/
----	---

Secondo il criterio applicato in SC, le fonti sono indicate con **A** per gli schizzi e abbozzi, con **B** per gli autografi, con **C** per le copie, 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.

Premesse

La presente edizione segue le regole dell'attuale prassi notazionale per quanto riguarda i tratti d'unione (travature) e i gambi delle note, la pause, la distribuzione delle parti sui due rigi del pianoforte, le chiavi di violino (per le chiavi originali, si vedano le rispettive descrizioni delle fonti), nonché le indicazioni dinamiche e altre istruzioni per l'esecuzione (ad esempio *f* invece di *forte*, *rall.* invece di *rallentando* / *rall^{do}*, ecc.). Le indicazioni di voci e strumento, assenti in alcune fonti, sono state aggiunte nella presente edizione senza segni diacritici (e debitamente segnalate all'inizio della sezione «Critical Notes» del Commento critico). I segni di respiro nelle fonti autografe sono sempre indicati come segni di spunta (✓), in quelle a stampa come apostrofi ('). Nella presente edizione è utilizzato uniformemente l'apostrofo.

Le aggiunte del curatore sono segnalate diacriticamente come segue: le legature e le forcelle di crescendo/diminuendo tratteggiate; le alterazioni, le note, le pause e gli accenti in corpo piccolo; le indicazioni aggiunte come *cresc.*, *rall.* ecc. e il testo vocale sotto le note in caratteri in corsivo, i punti dello *staccato* tra parentesi. A volte Puccini ha inserito alterazioni precauzionali in abbondanza, pertanto quelle superflue vengono rimosse senza segnalazioni specifiche.

Le fonti sono costituite da autografi, copie e stampe (soprattutto prime edizioni). Se sono disponibili schizzi, se ne dà lettura nelle singole note critiche nella misura in cui anticipano la forma finale della composizione e possono quindi fornire indizi utili per l'edizione. Le copie realizzate da copisti sono utilizzate come fonti nei casi in cui contengano interventi di mano di Puccini.

Si è attribuito il massimo valore alle prime edizioni pubblicate a ridosso della creazione della lirica, in quanto si può generalmente presumere che siano le depositarie delle ultime intenzioni di Puccini. Tuttavia, data la natura più o meno effimera e i tempi rapidi di lavorazione di una parte delle pubblicazioni che hanno ospitato per la prima volta le liriche pucciniane, e considerato lo scarso peso riconosciuto dall'autore a questo comparto della sua produzione, non è scontato che Puccini abbia sempre controllato il testo musicale e verbale prima della stampa. Queste circostanze potrebbero contribuire a spiegare alcune delle molte discrepanze tra fonti manoscritte e fonti a stampa, le quali sono state affrontate e valutate caso per caso nella presente edizione.

I versi musicati sono stati messi a confronto con le prime edizioni a stampa dei testi poetici, o comunque con edizioni stampate prima delle rispettive messe in musica da parte di Puccini; in altri casi, si sono utilizzate le riproduzioni separate allegate ai manoscritti o alle prime edizioni delle liriche. Data la grafia spesso poco leggibile di Puccini, l'esistenza di fonti separate per il testo verbale è stata una risorsa fondamentale per decifrare alcuni passi controversi. Sovente nelle fonti autografe la sottoposizione delle sillabe alle note è imprecisa o addirittura lasciata al lettore; ciò ha richiesto un lavoro di interpretazione, svolto in accordo con le regole della metrica italiana (dei casi dubbi si rende conto nelle Note critiche).

La presente edizione non adotta la maiuscola all'inizio del verso, utilizzata quasi universalmente nelle fonti considerate. Allo stesso modo, elimina tacitamente le abbreviazioni e aggiorna la sillabazione e l'uso delle maiuscole alla lingua italiana di oggi. Nell'ammmodernamento ortografico rientra anche l'omissione di apostrofi oggi non più accettabili (per cui si usa «qual è» invece di «qual'è») o la grafia degli accenti («perché» invece di «perchè»). Le divergenze nelle fonti che esorbitano da questi casi sono debitamente registrate nelle Note critiche.

Di norma, le Note critiche spiegano solo gli interventi redazionali che non sono stati identificati graficamente nell'edizione musicale. Esse indicano in successione: battuta – voce/parte e segno nella battuta (note, compresi gli abbellimenti e le pause) – annotazione. Non si cita la sigla della fonte di riferimento delle Note critiche per i brani la cui edizione si basa su una fonte singola.

Abbreviazioni

C = Canto; Pfte = Pianoforte; md = mano destra; ms = mano sinistra; EN = il presente volume dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini

1. A te SC 8

I La fonte

B.1: I-Li, segnatura *N IV 1a*

Autografo. 2 bifogli intercalati (8 pagine) in formato verticale, senza numeri di pagina, con 10 pentagrammi per pagina.

Nel margine superiore di p. [1]: segnatura di altra mano (Alberto Cavalli) «N IV 1a» in alto a sinistra; sotto, autografa e cancellata, l'intestazione: «Adagio – A te [il resto del testo è dubbio:] [...] Tibi [?]».

Accollature di 3 pentagrammi, con graffa supplementare ai righi del pianoforte. Designazione delle parti all'inizio della musica: «Canto | Piano». Musica sulle pp. [1]–[5]; p. [6] vuota; a p. [7] sui primi quattro pentagrammi versione delle bb. 18–31 della parte vocale; p. [8] vuota.

A causa delle numerose correzioni, si può presumere che si tratti dell'autografo della composizione. Le bb. 18–31 della parte vocale scritte a p. 7 rappresentano probabilmente una stesura intermedia o addirittura una prima stesura, con alcune tracce di cancellatura (per sbavatura dell'inchiostro).

Poiché il titolo «A te» è attraversato da un segno di cancellatura, non è certo se Puccini abbia voluto mantenerlo o sostituirlo con un altro.

T: L'autore del testo è sconosciuto; non è disponibile una fonte autonoma. Il testo non contiene punteggiatura.

II L'edizione

Si basa su **B.1**. Nel pianoforte, le serie di due o più crome che si presentano raggruppate in modo incoerente nel corso del pezzo sono state collegate uniformemente con un tratto d'unione (travatura).

III Note critiche: vedi pp. 73–74

2. Melanconia!... SC 38

I Le fonti

B.1: I-Tlp, segnatura *Fascicolo 14*

Autografo. Fascicolo composto da 2 fogli (4 pagine) di formato verticale, entrambi attraversati da una frattura orizzontale che non ne compromette tuttavia la leggibilità, scritti da entrambi i lati con 9 righe per pagina tracciati a mano.

Nel margine alto del primo foglio, il titolo: «Melanconia!...», sopra il titolo «Parole di A. Ghislanzoni», a destra una dedica cancellata, solo parzialmente leggibile: «Alla Gentile Signorina [...] I umilmente offre [...] I Giacomo Puccini I Milano 19 giugno 1881» (in corrispondenza del nome della dedicataria il foglio reca tracce di

raschiatura; vedi ill. 1, p. LIV); accollature di 3 pentagrammi; nel primo rigo della musica, a sinistra, l'indicazione «Canto»; tra i due righe successivi, sempre a sinistra, l'indicazione «Piano Forte». Nel margine inferiore varie scritte, tra le quali alcuni nomi e due firme di Puccini, e al centro «Merda I di Greo»¹. Sul verso del secondo foglio, la composizione è firmata «Giacomo Puccini I Lucca Milano 18[...]» (la data è parzialmente coperta dalla rilegatura esterna, sotto la quale sembra di poter leggere «1880»²); nel margine alto, capovolte, le parole «Pense a I Pense I Pense a Moi» (vedi ill. 2, p. LV).

Si nota una differenza nell'inchiostro (e anche per alcuni aspetti nella grafia) tra 1r e 1v–2r/v.

T: Il testo è pubblicato in Antonio Ghislanzoni, *Melodie per Canto*, Perussia e Quadrio, Milano, 1881, p. 30.

II L'edizione

Si basa su **B.1**; 51 bb. di musica (bb. 1–11 a p. 1r, bb. 12–24 a p. 1v, bb. 25–41 a p. 2r, bb. 42–51 a p. 2v).

III Note critiche: vedi p. 75

3. Salve Regina SC 39

I Le fonti

A.1: I-Li, segnatura *N IV 8b* (l'originale, perduto, sopravvive soltanto in fotocopia)

Schizzo autografo. Un foglio (1 pagina) in formato verticale, con 20 pentagrammi per pagina.

Nel margine superiore, a sinistra, il titolo «Salve Regina», sotto «and[ante] religioso». Accollature di 3 pentagrammi. Designazione delle parti al principio della musica: «Canto [in chiave di soprano] I [di difficile lettura, presumibilmente:] Organo».

Nella prima accollatura, Puccini ha scritto le prime tre battute all'ottava superiore, le restanti battute sono vuote. Con il sistema successivo, Puccini ricomincia dall'ottava corretta e scrive i bb. 1–32 nella versione che si trova anche in **A.2**.

Si tratta chiaramente di una prima stesura, che è stata poi rielaborata in **A.2**, come dimostrano le numerose correzioni, tra cui una prima versione di b. 5 che è stata cancellata e rimpiazzata. Il testo si interrompe all'inizio della b. 26 (dopo «pianto»).

A.2:³ I-Li, segnatura *N IV 8a* (l'originale, perduto, sopravvive soltanto in fotocopia)

¹ Volgare espressione lucchese: Greo è una tenuta a nord di Lucca nota per l'aprezzata produzione vinicola.

² Se consideriamo che le *Melodie per Canto* (pur datate 1881) potrebbero in realtà essere state pubblicate alla fine dell'anno precedente (come suggerisce la recensione menzionata nella nota 12 dell'*Introduzione*), non possiamo escludere che la stesura del manoscritto risalga alla fine del 1880 e la data «19 giugno 1881» si riferisca alla sola dedica della romanza all'ignota «Gentile Signorina».

³ In SC, p. 97, a questa fonte viene assegnata la sigla **B.1** (la sigla **A.2** non esiste in SC). L'autografo designato come **B.1** nella presente edizione non era ancora noto al momento della pubblicazione di SC: l'assegnazione di questa sigla corrisponde a quanto richiesto all'editore da Dieter Schickling dopo che l'esistenza dell'autografo più esteso è diventata di dominio pubblico nel dicembre 2008.

Schizzo autografo. Un foglio (2 pagine) in formato verticale, senza numeri di pagina, con 12 pentagrammi per pagina. Titolo nel margine superiore: «Salve Regina», accanto «Parole di A [il resto del nome è illeggibile a causa di uno strappo nell'angolo alto a destra]». Accollature di 3 pentagrammi con graffe supplementari ai righi del pianoforte o harmonium. Nomi delle parti all'inizio: «Canto [in chiave di soprano] | Pianoforte | Armonio [o Armonium]».

Presenta una prima versione eseguibile della lirica di 36 bb., che però comprende solo la prima strofa del testo. Le indicazioni «D.C.» e «Fine» dopo l'ultima battuta suggeriscono tuttavia che la seconda strofa del testo fosse destinata a essere cantata sulla stessa musica. Non contiene punteggiatura.

B.1: Collezione privata

Autografo. 4 fogli (8 pagine) in formato verticale con 12 pentagrammi per pagina; numerazione a matita «1-4» delle pagine 1r-2r-3r-4r di mano ignota. La p. 1r è il frontespizio con firma e data: «Salve Regina | Parole di | A Ghislanzoni | Musica di | Giacomo Puccini | 6.11.82». Le pp. 1v e 4v sono vuote. Nel margine alto della prima pagina di musica (2r) titolo «Salve Regina», e a destra «Parole di A Ghislanzoni». Accollature di 3 pentagrammi con graffe supplementari allo strumento (2 pentagrammi); solo la parte vocale (in chiave di soprano) è designata come «Canto». Indicazione di tempo «Largo Religioso».

Connessione tra A.2 e B.1:

p. di musica	bb. abbozzate in A.2	bb. di nuova composizione in B.1
1	bb. 1-18	
2	bb. 19-36	bb. ... 26-28 ... 32-34
3		bb. 35-48
4		bb. 49-65 (59-65 = 12-18 di A.2)
5		bb. 66-73

La prima pagina di musica di B.1 differisce da quella di A.2 soprattutto nei dettagli; il fatto che non contenga correzioni, a differenza di quella di A.2, identifica B.1 come versione successiva. Le altre pagine di B.1, invece, contengono numerose correzioni, soprattutto nelle battute di nuova composizione rispetto a A.2. Sono presenti solo due segni di interpunzione alle bb. 22 e 26 (si vedano le Note critiche).

T: L'autore del testo è Antonio Ghislanzoni. Il testo è incluso nella seconda edizione («accreciuta e corretta dall'autore») delle *Melodie per Canto* (Emilio Quadrio, Milano, 1882, pp. 91-92).

II L'edizione

EN segue B.1; 73 battute di testo musicale (bb. 1-18 a p. 2r, bb. 19-34 a p. 2v, bb. 35-48 a p. 3r, bb. 49-65 a p. 3v, bb. 66-73 a p. 4r).

La fonte A.2 è in alcuni punti di difficile lettura a causa delle correzioni e nel complesso ha la natura di uno schizzo. Per questo motivo, non si pubblica la prima versione monostrofica, descrivendo le differenze tra questa e la versione B.1 nelle Note critiche.

III Note critiche: vedi pp. 76-77

4. Storiella d'amore SC 40

I Le fonti

A.1: I-Li, segnatura N IV 10 b

Schizzo autografo. Un foglio di musica, 30 pentagrammi per pagina, scritto sul retto, senza titolo. Musica soltanto in 3 accollature di 3 pentagrammi ciascuna, senza indicazioni dei nomi delle parti, con graffa supplementare ai righi del pianoforte, tranne nella terza accollatura. Sopra le note: «con semplicità».

Contiene le prime 16 bb. della composizione, in gran parte nella versione definitiva. Presenta alcune correzioni, soprattutto a b. 11, dove si legge una versione poi cancellata in A.2. Non c'è testo sotto la parte vocale. Nelle bb. 15-16 non è scritta la parte di Pfte md.

A.2: I-Li, segnatura N IV 10 a

Schizzo autografo. Un foglio di musica, 20 pentagrammi per pagina, scritto sul retto. Titolo nel margine superiore: «Noi leggevamo insieme ...», a destra: «Parole di A. Ghislanzoni».

Accollature di 3 pentagrammi, righe del pianoforte senza graffa aggiuntiva; nessun nome di parte. Indicazione agogica nell'angolo superiore sinistro della pagina: «And.[an]tino mosso».

Le prime 30 bb. della composizione sono contenute in 6 accollature, con numerose correzioni, soprattutto nelle bb. 10-11, dove la versione anteriore di b. 11 (cfr. A.1) e una battuta successiva sono state cancellate e b. 11 è stata poi riscritta in una versione vicina a quella tramandata da C.1 e E.1. Le bb. 17-24 Pfte md/ms sono vuote, ma i numeri «1-7» collocati tra i due pentagrammi fanno riferimento alle bb. parallele 5-12, nelle quali sotto Pfte ms sono annotati i numeri «1-8» (la b. 24 è vuota e priva del numero «8»). Anche nei pentagrammi pianistici delle bb. 29-30 figurano i numeri «1-2», come riferimento alle battute parallele 25-26. Il testo cantato si interrompe dopo b. 16 e ricomincia a b. 27.

C.1: US-CAh, segnatura bMS Mus 79.2

Bella copia di altra mano, con firma e data autografe. 6 pagine in formato verticale, non numerate, di cui 4 pagine di musica [1-4] con 12 pentagrammi ciascuna.

Titolo nel margine superiore di p. [1]: «Storiella d'amore. Noi leggevamo insieme ...»; sotto, a destra: «(parole di A. Ghislanzoni)». Accollature di 3 pentagrammi, graffe supplementari ai righi del pianoforte. Non ci sono nomi di parti. È riportata sotto la parte vocale solo la prima strofa del testo. A p. [4] alle bb. 57, 61 e 63 indicazioni dinamiche non di mano del copista (di Puccini?). Alla fine di p. [4] firma autografa con data: «Giacomo Puccini | 8. 6. 83 | Milano». A p. [5] dedica autografa: «Alla Gentile signorina | Emilia Sanpietro | Giacomo Puccini». Sotto, di altra mano: «Contessa | Emilia Sanpietro | Ved[ova] Caraffa, dona | all'Avv Giovanni | Battista Careri | Siena | Il 18 Dicembre 1903».

A p. [6] una copia del testo poetico con il titolo di Ghislanzoni «Noi leggevamo insieme», che si attiene in gran parte a T, e non coincide esattamente col testo posto sotto le note.

E.1: Prima edizione a stampa nel settimanale illustrato *La Musica Popolare* dell'editore Sonzogno di Milano, numero del 4 ottobre 1883.

4 pagine in formato verticale, numerate «2-4»; da 3 a 5 accollature per pagina.

Titolo sopra la musica: «Storiella d'amore | (Melodia)», a destra sopra le note «di Giacomo Puccini». Nessuna menzione dell'autore del testo. Sotto l'ultimo pentagramma: «La Musica Popo-

lare. E. S. 350. Anno II. – N.° 40 [= 4 ottobre 1883]». Le prime tre accollature sono costituite solo dai due pentagrammi del pianoforte; indicazione davanti alla prima accollatura: «Andantino mosso»; le parti sono prive di nomi; la parte vocale inizia a b. 13.

T: L'autore del testo è Antonio Ghislanzoni; il testo è stato pubblicato per la prima volta con il titolo «Noi leggevamo insieme» nella prima edizione delle *Melodie per Canto* (Perussia e Quadrio, Milano, 1881, pp. 50–51) e poi incluso senza modifiche nella seconda edizione (Emilio Quadrio, Milano, 1882, pp. 50–51).

II L'edizione

EN segue **E.1**, ipotizzando che Puccini abbia apportato le ultime modifiche alla composizione in fase di edizione a stampa.

III Note critiche: vedi pp. 78–79

5. Ad una morta! SC 41

I Le fonti

A.1: I-Li, segnatura *N IV.9a*

Schizzo autografo. Un foglio di musica (2 pagine) in formato verticale; ciascuna pagina con 20 pentagrammi.

Titolo nel margine superiore di p. [1r]: «Ad una Morta!», a destra «A Ghislanzoni. G. Puccini», a sinistra «Per Baritono». Accollature di 3 pentagrammi. Parte vocale (in chiave di basso) e strumento (2 righe di pianoforte) senza designazione, armatura di chiave di Sol bemolle maggiore, senza indicazione di tempo.

Prima accollatura: 6 bb. di introduzione strumentale; seconda accollatura: 5 bb per voce e strumento, corrispondenti alle bb. 5–9 della lirica (la quinta con testo ripetuto che inizia con «spirto gen-»); terza accollatura: 6 bb., corrispondenti alle bb. 10–15 (dalla seconda in poi con testo come **C.1/EN**); quarta accollatura: altre 6 bb., corrispondenti alle bb. 16–21, con una nota autografa sul margine destro che rimanda a una versione per baritono e orchestra: «seguita in Mi bem[olle] min[ore] l poi andare in Mi con o senza l pedale doppio l per andare in Maggiore l compito l largo l all'orchestra [?] unito l al Baritono l con l imitazioni l 2^a [volta?]». Sotto la quarta accollatura una sola battuta (sui righe del pianoforte), sopra l'annotazione autografa «Alla Wagner»; accanto ad abbozzi delle bb. 21, 22, 23 e poi ancora 21. A p. [1v] una battuta singola non identificabile; sul margine inferiore l'annotazione autografa «esempio [?] di modulazione enarmonica».

A.2: I-Li, segnatura *N IV.9b*

Schizzo autografo. Un foglio strappato dopo il quindicesimo rigo, presumibilmente in formato verticale, senza titolo. Accollature di 3 pentagrammi. Parte vocale e strumento (2 righe di pianoforte) privi di nomi, chiavi, armatura e tempo, da leggersi come **A.1**.

Prima accollatura: 6 bb. corrispondenti alle bb. 5–10 della lirica (le bb. 5–8 in una versione precedente a quella di **A.1**, poi bb. 9 e 10 in una versione diversa con inserimento del testo dal primo tempo di b. 9); seconda accollatura: 7 bb. corrispondenti alle bb. 23–29; terza accollatura: 6 bb. corrispondenti alle bb. 30–34 e 36; quarta accollatura: altre 6 bb. corrispondenti alle bb. 37–42.

C.1: US-CAh, segnatura *bMS Mus. 79.1*

Bella copia in parte autografa. 3 pagine in formato verticale, non numerate, con 12 pentagrammi per pagina.

Nel margine superiore di p. [1]: «Musica di Giacomo Puccini per mezzo Soprano o Baritono.», sotto: «Ad una Morta! Parole di l A Ghislanzoni». Accollature di 3 pentagrammi, con graffe aggiuntive ai righe del pianoforte; nessun nome assegnato alle parti. Datazione autografa sotto la battuta conclusiva: «Giacomo Puccini l Milano 27 Luglio l 1883», sotto in altra mano: «Con- tessa l Emilia Sanpietro Ved[ova] Caraffa al- l'Avv^{to} Giovanni Bat- tista Careri l Siena il 18 Dicembre 1903».

Le note e le indicazioni dinamiche ed esecutive sono di mano di un copista; il testo cantato e alcuni segni dinamici sono autografi. Il testo nella parte vocale contiene solo punti esclamativi e interrogativi come punteggiatura.

T: L'autore del testo è Antonio Ghislanzoni. Il testo è contenuto nella prima edizione delle *Melodie per Canto* (Perussia e Quadrio, Milano, 1881, p. 46) ed è riprodotto invariato nella seconda edizione (Emilio Quadrio, Milano, 1882, p. 46). Il titolo non contiene il punto esclamativo.

II L'edizione

EN segue **C.1**; 49 bb. di testo musicale (18 bb. nella prima pagina, 19 bb. nella seconda pagina, 12 bb. nella terza pagina).

III Note critiche: vedi p. 80

6. Mentia l'avviso SC 54

I Le fonti

A.1: I-Mc, segnatura *Manoscritti 30/10a*

Abbozzo autografo. 3 fogli (6 pagine di musica) in formato oblungo, con 12 pentagrammi per pagina; sono numerate (a matita da altra mano) solo le pagine 1, 3 e 5; le pagine [4] e [6] sono vuote (a p. [4] solo una graffa di accollatura ai primi 2 pentagrammi superiori).

Nel margine superiore di p. 1: «1° esame (Ideale) l parole di Felice Romani»; a destra: «ore 6 pomeridiane l domenica 10 giugno 1883». Annotazione di mano ignota in alto a sinistra: «Il (p. 1–5)». Accollature di 3 pentagrammi. Parte vocale e strumento (2 righe di pianoforte) privi di nome; parte vocale scritta in chiave di tenore. Indicazione di tempo «Larghetto lento». Nell'ultima accollatura di p. 3 sopra le bb. 99–100 (cfr. **B.1**) un'annotazione autografa in vista di una eventuale orchestrazione: «viol.: 2^a volta col canto sempre». In fondo a p. 5 un altro appunto autografo recante numerose cancellature; risulta leggibile quanto segue: «[...] pieta [sic] un dolor l di denti nojoso, l che mi ha tormentato dalle 7 l alle 2. [...] l [...] !!!!!».

B.1: I-Mc, segnatura *Manoscritti 30/10b*

Autografo. Un foglio doppio e un foglio singolo (6 pagine di musica) in formato oblungo, ogni pagina con 12 pentagrammi. Le pp. 1, 3, 5 e 6 numerate (a matita da altra mano); p. 6 vuota con l'eccezione della data «1882–83» (di altra mano).

A p. 1 al centro sopra la prima accollatura «Ten. e Pf». Accollature di 3 pentagrammi. Parte vocale e strumento (2 righe di pia-

noforte) privi di nome; parte vocale scritta in chiave di tenore. Indicazione di tempo «Larghetto lento». Nel margine inferiore di p. 1 un'annotazione a matita blu di altra mano: «Ricevuto alle ore 6 ½ pom[eridiane]» (vedi ill. 3, p. LVI). A p. 5 solo un'accollatura con musica; sui righi vuoti firme autografe del compositore («G Puccini») e (a matita) dei membri della commissione d'esame⁴ («A. Bazzini A Ponchielli I A. Panzini I Saladino I Dominiceti»); vedi ill. 5, p. LVII.

Ad eccezione dei punti esclamativi e di una virgola errata a b. 68, il testo nella parte vocale non contiene punteggiatura.

T: Scena dal libretto di Felice Romani *La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna ricuperata*, che inizia con le parole «Mentì l'avviso». Come termine di confronto, EN ha utilizzato il libretto stampato per il debutto dell'opera omonima di Saverio Mercadante al Gran Teatro La Fenice (Venezia, 1840): Parte quarta, Scena II, p. 33 (recitativo e aria di Gusmano). Puccini ha musicato il recitativo nella sua interezza e solo la prima delle due quartine dell'aria («È la notte che mi reca»).

II L'edizione

A.1 è la minuta della prova d'esame del 10 giugno 1883 e si svolge in parallelo a **B.1** fino a b. 83, benché più breve di una battuta. Salvo poche eccezioni, a partire da b. 84 EN pertanto non dà più conto delle varianti di **A.1**. Anche **B.1** contiene numerose correzioni, alcune delle quali sono state riprese in **A.1** sotto forma di cancellature.

EN segue **B.1**; tuttavia, considerando le circostanze particolari della stesura delle due fonti, tiene conto delle indicazioni supplementari fornite da **A.1**, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti che in **B.1** appaiono trascurati o addirittura contraddittori (ad esempio le legature di fraseggio). Gli elementi significativi ricavati da **A.1** sono segnalati nelle Note critiche.

L'esecutore deve tenere presente che **A.1** e **B.1** non contengono un accompagnamento pianistico in senso stretto; piuttosto, la parte strumentale è presentata in una scrittura già orientata all'orchestra, il che si riflette anche nell'aggiunta di alcune indicazioni relative alla strumentazione.

III Note critiche: vedi pp. 81–83

7. Sole e amore SC 63

I Le fonti

B.1: Collezione privata

Autografo. Una pagina di musica in formato verticale, 28 pentagrammi.

Accollature di 3 righe, nessun nome assegnato alle parti. Dedicata sui pentagrammi vuoti in fondo alla pagina: «al mio carissimo F.P. Tosti I questo germe primo I di Bohème I milano GPuccini I 1. aprile [1]906».

Inizia con l'ingresso della parte vocale a b. 3: le prime due battute sono sotto forma di istruzione verbale. Il testo previsto alle bb. 30–33 («il primo di marzo dell'ottantotto»), corrispondenti

alle bb. 32–35 di **E.1**/EN, può essere inteso come data di composizione.

E.1: Prima edizione a stampa nel periodico *Paganini. Periodico artistico musicale*.

In alto «Anno II. 15 dicembre 1888. N.° 23.», che sovrasta una fascia decorativa; al di sotto, il titolo del periodico.⁵ Altri brani editi nel medesimo numero: *A sera* di Alfredo Catalani e *Lieto mattino* di Niccolò Massa.

2 pagine di musica in formato verticale, ciascuna con 4 accollature, non numerate.

Titolo sopra la musica: «Sole e amore», a destra «Giacomo Puccini».

Le accollature sono composte da 3 pentagrammi, i 2 righe del pianoforte con graffa supplementare. Nomi delle parti: «Canto I Pianoforte».

Sotto l'accollatura finale della prima pagina: «Paganini. N.° 23 – Anno II.» e «Proprietà Artistica.». In basso al centro: «Genova Tipo-Litografia Sordo-Muti».

La punteggiatura del testo nella parte del canto è assai scarna, totalmente priva di punti fermi; tuttavia, alcune lettere maiuscole segnalano l'inizio di un nuovo periodo. La punteggiatura, comprese le virgolette nel discorso diretto, è stata aggiunta nella EN secondo la prassi attuale.

T: L'autore del testo è sconosciuto e potrebbe essere lo stesso Puccini; non esiste una fonte autonoma per il testo.

II L'edizione

B.1 contiene poche correzioni di mano del compositore. Tuttavia, in molti punti differisce da **E.1**, tanto da non poter essere stato utilizzato come modello per l'edizione a stampa. EN segue **E.1**.

III Note critiche: vedi p. 84

8. Solfeggio SC 155

I La fonte

B.1: I-Lg, segnatura *ms.* 3680

Autografo. Consiste in un foglio singolo di formato oblungo di carta da musica a 12 righe.

Accollature di 3 pentagrammi. La parte vocale è notata in chiave di soprano e denominata «Sop.», quella pianistica «Piano.». Nel retto l'intestazione «Solfeggio» e le prime 25 misure della composizione; nel verso, le restanti 6 misure, che occupano i primi tre pentagrammi, e, sul fondo della pagina, una dedica scritta da altra mano: «Al caro Sig. Spada Ettore offro questo Autentico manoscritto Pucciniano I del 1893 I a ricordo di I Anna Russo [nome difficile da leggere]». Sul margine destro, in verticale, segni riconducibili all'attuale possessore: un timbro della biblioteca e le indicazioni «n° 219161 I acq. 9 nov. 2006.»

Il manoscritto è conservato nella collezione di lettere e carteggi pucciniani del fondo Bonturi-Razzi, appartenuto agli eredi di Ade-

⁵ Il periodico, pubblicato per la prima volta a Genova nel 1887, usciva il 15 e il 30 di ogni mese, e ogni numero del giorno 15 conteneva «4 pag. di musica inedita appositamente scritta da distinti maestri».

⁴ Cfr. *Introduzione*, p. XVII.

laide (Ida) Bonturi (sorella di Elvira Bonturi Puccini) e del marito Giuseppe Razzi e acquisito nel 2006 dalla Biblioteca Statale di Lucca.

II L'edizione

Si basa su **B.1**; 31 bb. di musica (bb. 1–25 sulla prima pagina, bb. 26–31 sulla seconda pagina).

III Note critiche: vedi p. 85

9. Avanti, Urania! SC 68

I Le fonti

A.1: I-TLp, segnatura *Fascicolo 16*

Abbozzo autografo. Bifoglio di formato verticale con 12 righe per pagina. Musica nelle pp. 1–3, ultima pagina vuota. Sopra al primo rigo di 1r: «Torre del Lago 7mbre [settembre] '96», a destra «Avanti Urania» e la firma «GPuccini»; sotto: «Parole di R. Fucini».

Fino a b. 23 l'abbozzo è completo, da b. 24 a b. 32 è notata solo la parte del canto (il testo si interrompe a b. 21, a b. 28 si legge «anch'io» scritto sotto le note *La3 – Sol3 – Fa diesis3*); da b. 33 riprende la parte del pianoforte, limitata però alla melodia in ottave fino alla cadenza delle bb. 35.4–36.1. Molte correzioni nella parte pianistica a partire da b. 17 rendono il testo a tratti di difficile lettura.

B.1: US-Bu, senza segnatura

Autografo. Frontespizio separato e foglio doppio con la musica (tutto su carta da musica in formato verticale con 12 pentagrammi), rivestiti da una copertina decorata con motivi a viticci. In un riquadro sulla facciata anteriore della copertina: «G. Puccini | Avanti Urania!».

Frontespizio: (di altra mano) «Autografo | del celebre maestro compos[it]ore | musicista | Giacomo Puccini» e scritte autografe in basso: «Avanti Urania! [sopra e sotto, una linea corta e orizzontale al centro della pagina] | Parole di Renato Fucini | Musica di | Giacomo Puccini | Torre del Lago | 4 ottobre '96».

Titolo sopra la musica: «Avanti Urania !», a destra: «G. Puccini». Accollature di 3 pentagrammi, nessun nome assegnato alle parti. Firma alla fine: «G Puccini».

E.1: Prima edizione a stampa, Firenze/Roma (G. Venturini) 1899
8 pp. in formato verticale, di cui 4 pp. di musica, numerate da 2 a 5, 3 accollature per pagina.

Frontespizio illustrato in stile liberty: a sinistra una figura femminile che guarda un cielo stellato, al centro in un rettangolo l'immagine di un veliero, in basso al centro «Alla Marchesa Anna Ginori Lisci | Avanti, | Urania! | Parole di Renato Fucini | Musica di | Giacomo Puccini», seguito dal numero di lastra «6904» e dai dati relativi al prezzo e alla casa editrice.

Il testo poetico è stampato in una pagina a sé stante (titolo «Avanti, Urania!»); lo spartito è seguito da una pagina pubblicitaria («Composizioni per Canto con accompagnamento di Pianoforte»).

Titolo sopra la musica: «Alla Marchesa Anna Ginori-Lisci | Avanti Urania!». A sinistra, sempre sopra le note: «Versi di | R. Fucini», a destra «Musica di | G. Puccini».

Accollature di 3 pentagrammi; con graffe aggiuntive ai righe del pianoforte. Davanti alla prima accollatura, in corrispondenza della graffa del pianoforte: «♩ = 120 | Pianoforte.»; sopra la b. 4 (prima battuta della seconda accollatura): «Canto.».

T: L'autore del testo è Renato Fucini; non disponiamo di una fonte indipendente per il testo. EN lo confronta con la stampa in **E.1**.

II L'edizione

La grafia e la presenza di relativamente poche correzioni inducono a considerare **B.1** come copia autografa prossima alle parti completamente composte e leggibili di **A.1**, in parte divergente da **E.1**. L'EN segue **E.1**, ad eccezione di una significativa deviazione di questa fonte da **A.1** e **B.1** a b. 26 (cfr. le Note critiche).

III Note critiche: vedi p. 86

10. Inno a Diana SC 70

I Le fonti

B.1: US-NH, segnatura *Koch 6*

Autografo. Un foglio di carta da musica in formato verticale (4 pp. non numerate) con 12 pentagrammi per pagina; p. [4] vuota.

Titolo nel margine superiore: «| Inno a Diana |», indicazione di tempo «Allegro marziale (♩ = 120)».

Accollature di 3 pentagrammi, senza denominazione delle parti. Data e firma finale: «fine GPuccini | 12. 12. 97».

Nel complesso poco leggibile; date le numerose correzioni sembra trattarsi del manoscritto di cui Puccini si è servito durante la composizione.

B.2: US-NH

Bella copia di mano sconosciuta, con integrazioni autografe. 2 fogli di carta da musica in formato verticale, con 12 pentagrammi per pagina. 5 pp. non numerate utilizzate per la composizione.

Nel margine superiore di p. [1], a sinistra, di mano di Puccini: «Parole di Carlo Abeniacar»; a destra: «musica di Giacomo Puccini»; al centro, leggermente più in basso rispetto al nome dell'autore: «Inno a Diana»; a destra: «milano 12 | 12 | 97». Indicazione di tempo «Allegro marziale (♩ = 112)». Accollature di 3 pentagrammi con graffe aggiuntive ai righe del pianoforte; nessun nome assegnato alle parti. Sotto l'accollatura più in basso della prima pagina, scritto da Puccini: «(Tutti i diritti riservati all'autore)».

Per quanto riguarda la grafia degli accenti, in **B.2** si possono distinguere abbastanza chiaramente due mani: alcuni accenti presentano un orientamento leggermente verso l'alto e sono stati probabilmente scritti dal copista (ad esempio C, Pfte md bb. 1 e 61 e Pfte md bb. 69–70), gli altri hanno un orientamento decisamente orizzontale e sono probabilmente di mano di Puccini.

E.1: Prima edizione a stampa nella rivista di caccia *Sant'Uberto. Numero-Strenna Illustrato*, Napoli [gennaio]⁶ 1898.

La lirica è stampata alle pagine [3]–6, in formato verticale.

⁶ Un'indicazione sulla data di uscita del numero in questione della rivista è fornita dall'editoriale di Carlo Abeniacar ivi pubblicato, che a p. 20 è datato 16 gennaio 1898; cfr. SC, p. 246.

Titolo sulla prima pagina, in alto: «Sant'Uberto – Numero-Strenna»; sopra la musica: «Inno a Diana»; a sinistra: «Versi di I Carlo Abeniacar», a destra del titolo «Musica di I Giacomo Puccini». Accollature di 3 pentagrammi con graffe aggiuntive ai righi del pianoforte. Denominazione delle parti: «Canto I Pianoforte». La pagina [3] contiene 3 accollature, le altre 4 ciascuna. Il testo è stampato anche in una pagina a parte, all'interno di un'immagine che raffigura Diana, dea della caccia, accompagnata da levrieri, con un cinghiale morto.

E.2: Seconda edizione, Firenze/Roma (Venturini) 1899
7 pagine in formato verticale, di cui 4 di musica, numerate «4–7».

A p. 4, in alto, «Ai cacciatori italiani I Inno a Diana»; sotto, a sinistra: «Versi di I C. Abeniacar»; a destra: «Musica di I G. Puccini». Sopra la prima accollatura, al posto dell'indicazione del tempo: «Canto». Accollature di 3 pentagrammi con graffe aggiuntive ai righi del pianoforte. Al posto dei nomi delle parti, in corrispondenza della graffa del pianoforte: «Allegro I marziale.». La p. 4 contiene 3 accollature, le altre 4 ciascuna. Sotto l'accollatura più in basso della p. 4: «Edizioni Venturini. 6839 Venturini, Firenze/Roma, 1899.».

T: L'autore del testo è Carlo Abeniacar; non è nota una fonte autonoma per il testo. EN utilizza come riferimento l'edizione pubblicata in **E.1** (= **T**).

II L'edizione

E.1 ed **E.2**, benché contengano errori specifici di incisione, sembrano risalire a un modello comune. EN segue **E.2** in quanto pubblicazione ultima che corregge passaggi problematici di **E.1**.

III Note critiche: vedi pp. 87–88

11. E l'uccellino SC 71

I Le fonti

B.1: Collezione privata
Autografo. Un foglio singolo di carta da musica a 12 pentagrammi di formato verticale con 2 pagine non numerate: frontespizio e 1 pagina di musica.

Frontespizio: «Ninna – nanna I versi di R. Fucini I musica di G Puccini»; sotto, la riproduzione del testo cantato: «E l'uccellino canta sulla fronda. I Dormi tranquillo, boccuccia d'amore; I Piegala giù quella testina bionda, I Della tua mamma posala sul cuore. I E l'uccellino canta su quel ramo. I Tante cosine belle imparerai, I ma se vorrai conoscer quant'io T'amo, I nessuno al mondo potrà dirlo mai! I E l'uccellino canta al ciel sereno I Dormi, tesoro mio, qui sul mio seno.».

Al centro del margine superiore di p. [1r]: «Ninna – Nanna», a destra: «Parole di R. Fucini I Musica di G. Puccini».

Accollature di 3 pentagrammi, senza nomi delle parti. Nel margine inferiore: «Per il bambino Lippi Torre del Lago I 25.2.99 I Giacomo Puccini».

Il testo contiene sporadici segni di punteggiatura; le 2 strofe sono scritte rispettivamente sopra e sotto il pentagramma della parte vocale.

B.2: US-NYpm, segnatura P9774.E1

Autografo. Un foglio doppio di carta da musica con 12 pentagrammi. Nel retto del primo foglio, al centro del margine superiore, il titolo «E l'uccellino..... I Ninna-Nanna»; a destra la dedica «al bambino Lippi» corretta in «Memmo Lippi»; stessa dedica in matita anche a sinistra del titolo (forse non di mano di Puccini). Sotto la dedica a destra, «Parole di R. Fucini I musica di G. Puccini»; 4 accollature con graffa unica di 3 pentagrammi ciascuna, senza indicazione delle parti di canto e pianoforte. Nel verso del primo foglio 4 accollature di musica. Sotto il rigo della parte vocale è riportato il testo di entrambe le strofe. Correzioni particolarmente energiche da parte dell'autore alle bb. 46–54.

Il retto del secondo foglio vuoto ad eccezione di una isolata battuta identica a bb. 11/30 e 49 della parte del canto, appuntata e cerchiata in matita sul terzo rigo; sul verso del foglio le parole (scritte in verticale) «Ninna Nanna I Torre del Lago I GPuccini I 25 febr[ai]o 99».

E.1: prima edizione a stampa, Milano (Ricordi) 1899

3 pagine con 3 o 4 accollature ciascuna. Titolo sulla prima pagina: «Al bambino Memmo Lippi I E l'uccellino ... I Ninna – Nanna». Direttamente sopra la musica, a sinistra: «Parole di I R[enato] Fucini», a destra: «Musica di I Giacomo Puccini».

Accollature di 3 pentagrammi, con graffe aggiuntive nei righi del pianoforte. Nomi attribuiti alle parti: «Canto I [pianoforte senza nome dello strumento, al suo posto ripetizione dell'indicazione di tempo:] Allegretto I molto moderato». Nel margine inferiore il numero di lastra «102625».

Il testo cantato non contiene virgolette o lettere maiuscole per indicare il discorso diretto.

E.1b: edizione bilingue tedesca-italiana, Milano (Ricordi) 1915

Titolo sulla prima pagina: «Al bambino Memmo Lippi I Das Vögelchen I (E l'uccellino...) I Ninna – Nanna».

Direttamente sopra la musica, a sinistra: «Dichtung von I R. Fucini I Deutsch von I Louise Perrot», a destra: «Musik von I Giacomo Puccini». Nel margine inferiore il numero di lastra «115220».

T: L'autore del testo è Renato Fucini; non sono note edizioni indipendenti del testo.

II L'edizione

A differenza di quanto precedentemente asserito sulla base di un esame incompleto del manoscritto (cfr. SC, p. 247), **B.2** non è una bella copia: contiene al contrario diversi strati redazionali, che attestano il lavoro compiuto da Puccini per pervenire alla versione finale della lirica (**E.1**, confermata dalla successiva edizione bilingue **E.1b**). Uno degli strati intermedi corrisponde alla versione contenuta nella bella copia **B.1**, probabilmente realizzata per farne omaggio alla famiglia Lippi: sottili differenze nell'agogica, nella linea melodica, nell'articolazione e nelle parti interne pianistiche conferiscono a questa versione una propria fisionomia che ne giustifica la pubblicazione a fianco di **E.1**.

III Note critiche: vedi pp. 89–90

12. Terra e Mare SC 73

I Le fonti

B.1: L'autografo, perduto, è documentato soltanto nella riproduzione di **D.1**.

D.1: Facsimile del manoscritto autografo, in *Novissima. Albo Annuale d'Arti e Lettere*, Anno II, 1902 (vedi ill. 9, p. LXII). 2 pagine di musica con 15 e 14 battute.

Al centro del margine superiore di p. [1] il titolo «Terra e mare»; a destra: «parole di Panzacchi | note di GPuccini | Torre del Lago | 3 ott. [ottobre] [1]901 [leggibile anche come 902]». Firma sotto le ultime due battute della seconda pagina: «Giacomo Puccini». 3 pentagrammi per ogni accollatura, nomi attribuiti alle parti: «Canto | Pianoforte».

C.1: Collezione privata

Un foglio singolo oblungo con 12 pentagrammi per pagina. Nel retto 14 bb. di musica, in testa «“Terra e Mare” parole di E. Panzacchi – Note di Giacomo Puccini» e l'indicazione «Canto | Pianof.» all'inizio della prima accollatura; nel verso 15 bb. seguite dalla firma «Giacomo Puccini».

Un esame attento del testo musicale dimostra che si tratta di una copia maldestra di **E.1** non eseguita (o eseguita solo in piccola parte) dalla mano di Puccini.

E.1: Prima edizione a stampa, in: *Novissima. Albo Annuale d'Arti e Lettere*, Anno II, 1902 (ma pubblicato alla fine del 1901; vedi l'*Introduzione*, p. XX, nota 61).

5 pagine non numerate in formato oblungo: una pagina con il titolo e 4 pagine di musica con 2 accollature ciascuna. Il titolo è stampato all'interno di un'immagine monocromatica che mostra una veduta del mare attraverso le fronde di un albero; le pagine di musica contengono disegni nella parte inferiore: nella prima pagina, un filare di pioppi sul ciglio della strada, in ciascuna delle due pagine successive un orizzonte marino e nell'ultima pagina di nuovo un filare di pioppi, questa volta lungo un corso d'acqua; ill. 9–10, pp. LXII–LXIII.

Pagina del titolo: «Terra e mare | Parole di Enrico Panzacchi | Note di Giacomo Puccini». La poesia di Panzacchi (**T**) è riprodotta sulla sinistra; sotto il testo come nota di copyright: «Proprietà di “Novissima” per tutti i paesi – Deposto a norma dei trattati internazionali. I Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati». Sul lato destro, sotto il titolo, si trovano affiancate le riproduzioni in formato ridotto delle due pagine dell'autografo (**D.1**).

Titolo sulla prima pagina di musica: «Terra e mare | Parole di E. Panzacchi | Note di G. Puccini». Accollature di 3 pentagrammi con graffe aggiuntive ai rigli del pianoforte. Nomi attribuiti alle parti: «Canto | Pianoforte».

T: L'autore del testo è Enrico Panzacchi. La poesia, pubblicata per la prima volta in *Novissima*, 1902 (**T**), è stata ripubblicata dall'autore con alcune varianti in *Cor sincerum: nuove liriche*, Treves, Milano, 1902, p. 148, e nella raccolta postuma *Poesie*, a cura di Giovanni Federzoni, Zanichelli, Bologna 1908, p. 649 (con ulteriori varianti nella seconda edizione del 1910, p. 519; cfr. l'*Introduzione* alla presente edizione, nota 64).

II L'edizione

Date le differenze significative tra **E.1** e **D.1**, le due versioni vengono pubblicate separatamente.

III Note critiche: vedi pp. 90–91

13. Canto d'anime SC 75

I Le fonti

A.1: I-TLp, segnatura *Fascicolo 12*

Schizzo autografo. Bifoglio di formato verticale con 10 righe per pagina. 3 pagine sono vuote, l'ultima presenta il titolo «Canto d'anime di Luigi Illica», sotto «musica di GPuccini». Segue un sistema con 3 bb. di musica.

B.1: Collezione privata

Autografo. Quattro pagine su carta da musica con 10 pentagrammi; numerazione «1–4» non autografa, presumibilmente successiva.

Accollature di 3 pentagrammi, nessun nome attribuito alle parti. Nel margine superiore di p. 1, a sinistra: «(M \downarrow = 92)», a destra: «versi di L. Illica», al centro: «Canto d'anime (Pagina d'album)». Firma e data a p. 4: «Giacomo Puccini. | Aprile [1]904».

Il testo nella parte del canto contiene rarissimi segni di punteggiatura.

E.1: Prima edizione a stampa, Milano (The Gramophone Company) 1904

Copia di deposito della Prefettura di Milano, conservata presso la «Biblioteca Musicale Governativa [...] Roma». Frontespizio e 3 pagine di musica, numerate le pp. 2–3, con 3 accollature per pagina.

Frontespizio: «Canto d'Anime | Pagina d'album | scritta espressamente per il Grammofono | poesia di Luigi Illica | Musica di | Giacomo Puccini». Sotto «netti Fr. 2 –.» e «Editore: The Gramophone Company (Italy) Limited, Milano | Direttore: H.D. Moorhouse», più in basso «Copyright by The Gramophone Company (Italy) Limited, Milano 1904», seguito da ulteriori note legali.

L'esemplare reca le scritte e i timbri relativi al deposito:

- Frontespizio: in alto a sinistra gli estremi di registrazione «Biblioteca | dei | depositi | diritti d'autore | N° 45922»; sotto, timbro d'inventario; sotto, l'indicazione del prezzo, due timbri ripetuti su ogni pagina in posizioni diverse, a sinistra: «Biblioteca Musicale Governativa [...] Roma», a destra: «Ministero di Agric. Ind. e Commercio | Biblioteca | Opere Musicali | depositate per la riserva | diritti d'autore».
- Prima pagina di musica: timbro in alto a sinistra, completato a penna: «Reg.ta al N° 45922 | presentata il 20 luglio 1904 | alla prefettura di Milano».

Titolo a p. [1]: «Canto d'anime | Pagina d'album»; a sinistra «Versi di | Luigi Illica» e a destra «Musica di | Giacomo Puccini». Nel margine inferiore, a sinistra «Proprietà The Gramophone Co. (Italy) Ltd. Editore, Milano» e a destra «Copyright 1904, by the Gramophone Co. (Italy) Ltd.»; sotto, altre note legali e il numero di lastra: «G. C. 3 I.».

Accollature di 3 pentagrammi con graffe supplementari ai righi del pianoforte. Designazione delle parti: «Canto I Piano». Indicazione di tempo «Moderato (M. ♩ = 92)».

T: Non è disponibile una fonte indipendente per il testo.

II L'edizione

A.1 contiene solo le bb. 1–3 che differiscono in pochi dettagli dalle bb. corrispondenti di **B.1** e **E.1**. **B.1** è l'autografo redatto durante la composizione in una stesura piuttosto travagliata, come dimostrano le svariate cancellature. Secondo SC (p. 289), **E.1** fu prodotta con lo scopo esclusivo di ottenere i diritti d'autore e non fu mai messa in vendita; differisce assai poco da **B.1** e ne adotta persino la rudimentale punteggiatura, per cui si può ipotizzare uno stretto legame tra le due fonti. EN si basa su **E.1**, anche se non si può stabilire in che misura Puccini l'abbia autorizzata.

B.1 e **E.1** contengono sporadici segni di punteggiatura (la virgola a b. 23 e il punto esclamativo a b. 27); gli altri segni di interpunzione sono stati aggiunti senza darne conto.

III Note critiche: vedi pp. 91–92

14. Dios y Patria SC 116

I Le fonti

L'autografo, perduto, è documentato soltanto nella riproduzione di **D.1**.

D.1: Facsimile parziale dell'autografo in *La Prensa*, Buenos Aires, 15 agosto 1905, 2ª parte, p. 13. Battute iniziali e finali del manoscritto.

Prima immagine: 6 pentagrammi; nel primo pentagramma l'intestazione «Himno Escolar G Puccini», nel secondo pentagramma l'indicazione di tempo «Andante dignitoso», nei successivi 3 pentagrammi bb. 1–2, al di sotto un pentagramma vuoto. Seconda immagine: 5 pentagrammi; nel primo pentagramma testo cantato «-tar del cora-zon.» [*sic*, invece di «-zón»], nei 3 pentagrammi seguenti b. 17 e l'attuale battuta finale (b. 18/2) con l'indicazione «Fine»; nel quinto pentagramma data e firma: «B.s As. 3 ag: [1]905 | GPuccini».

E.1: Prima edizione a stampa, in *La Prensa*, Buenos Aires, 15 agosto 1905, 2ª parte, p. 13.

Intestazione del quotidiano: a sinistra «Seccion segunda», al centro «La Prensa», a destra «Paginas 13 a 16». Sotto in caratteri piccoli «Martes 15 de Agosto de 1905».

Titolo della composizione musicale (in alto a destra): «Dios y Patria | Himno escolar | por el Maestro Giacomo Puccini | Letra del Pr. M. Calandrelli».

Il brano è stampato in tre pagine di musica non numerate: in basso a sinistra la p. [1] con le bb. 1–7; accanto sulla destra, la p. [3] con le bb. 14–19 e sopra di essa, la p. [2] con le bb. 8–13. Accollature di 3 pentagrammi con graffe supplementari ai righi del pianoforte; nomi delle parti: «Canto I Piano».

Il testo sottoposto alle note non utilizza i punti fermi; solo la prima strofa con il ritornello è riportata.

Illustrazione eroica in alto a sinistra (donna che sorregge un bambino davanti a uno stendardo, accanto un medaglione con testa e berretto frigio ecc.); blocco di testo sul margine sinistro, che inizia leggermente sopra il centro della pagina: prima il resoconto della genesi dell'inno, sotto le cinque strofe composte da Matías Calandrelli, ciascuna con il ritornello segnalato graficamente dal rientro (riprodotto per intero la prima volta, poi abbreviato nelle strofe successive).

T: Non è disponibile una fonte indipendente per il testo. EN lo confronta con l'edizione in **E.1** (= T).

II L'edizione

Si basa su **E.1**, messa a confronto con **D.1**.

III Note critiche: vedi p. 92

15. Casa mia, casa mia SC 79

I La fonte

B.1: US-NYpm, segnatura *Heinemann MS 173C*

Autografo. 2 pagine con 10 pentagrammi ciascuna, non numerate, senza titolo.

Accollature di 3 pentagrammi raggruppati da una graffa; nessuna designazione delle parti, sostituita dall'indicazione di tempo «Allegretto I moderato». Nei righi vuoti alla fine della composizione, di mano di Puccini: «Caro Edoardo | io ti consiglio di darlo al cestino. | stasera non ero in arteria | e tu mi hai | forzato a questa | altra cosa | che dichiaro | non mia. | Ciao | GP.»

T: Proverbio italiano.

II L'edizione

Si basa su **B.1**; 15 bb. di musica (10 bb. a p. [1]r, 5 bb. a p. [1]v).

III Note critiche: vedi pp. 92–93

16. Sogno d'or SC 82

I Le fonti

B.2: I-Fn, segnatura *Mus. Mss. 97/3*

Manoscritto parzialmente autografo. 2 pagine di musica in formato verticale, ciascuna con 12 pentagrammi, non numerate.

I primi tre rigi di p. [1] contengono il titolo autografo «Sogno d'or.» e a destra l'annotazione autografa «Versi di Carlo I Marsili». All'inizio dei rigi, linee verticali di unione raggruppano accollature di 3 pentagrammi; i pentagrammi del pianoforte sono uniti da un'ulteriore graffa; non ci sono i nomi delle parti, al loro posto l'indicazione di tempo «Andantino I mosso». La seconda accollatura di p. [1] (bb. 3-6) è stata prolungata a mano per inserire b. 6. Alla fine di p. [2] firma autografa con data: «Giacomo Puccini I nov: 1912».

La musica, la maggior parte delle indicazioni esecutive e il testo sotto le note sono di mano di un copista; alcune indicazioni dinamiche ed interpretative sono presumibilmente autografe (di sicuro «dolcemente» a b. 1).

E.1: Prima edizione a stampa, in *Noi e il mondo*. Rivista mensile de *La Tribuna*, Roma, Anno III, No. 1, gennaio 1913, dopo p. 36. 3 pagine in formato verticale con 2 o 3 accollature per pagina.

Titolo sopra la musica: «Sogno d'or I Musica inedita di Giacomo Puccini I Versi di Carlo Marsili.». A fianco del nome di Marsili, in caratteri più piccoli: «Giacomo Puccini, il glorioso musicista italiano, ha I voluto cortesemente riserbare a «Noi e il Mondo» — destinan- I dola a questo fascicolo di Natale e Capodanno — una deliziosa I melodia in cui son tutta la grazia e tutt'il fascino della sua arte I squisita e sapiente.». In un'accollatura vuota alla fine, riproduzione della firma e della data di mano di Puccini: «Giacomo Puccini I nov. 1912».

Accollature di 3 pentagrammi con graffe supplementari ai rigi del pianoforte. Non ci sono nomi delle parti prima della musica, sostituiti dall'indicazione di tempo «Andantino I mosso».

T: L'autore del testo è il nipote di Puccini, Carlo Marsili; non si conosce alcuna fonte indipendente.

II L'edizione

EN segue **E.1**, tranne che per la posizione dei simboli di rilascio del pedale del pianoforte, che è ricavata da **B.2**.

III Note critiche: vedi p. 93

17. Morire? SC 89

I La fonte

L'autografo non è noto.

E.1: prima edizione a stampa, in *Per la Croce Rossa Italiana*, Ricordi, Milano, s. a. [1917?], pp. 19–22.

4 pagine di musica in formato verticale, con 3 o 4 accollature per pagina; testo poetico in una pagina non numerata.

A p. 19, titolo sopra la musica: «Morire ?». Sotto, in caratteri più piccoli, a sinistra: «Versi di I G. Adami»; a destra: «Musica di I G. Puccini». Pagine di musica con numero di lastra «*k* C.T. 332 *k*»; pagina con il testo con numero di lastra «*o* C.T. 332 *o*».

Accollature di 3 pentagrammi con graffe supplementari ai rigi del pianoforte. Designazione delle parti prima della musica: «Canto»; davanti alla parte del pianoforte, al posto del nome dello strumento, viene ripetuta l'indicazione di tempo «Andantino».

T: L'autore del testo è Giuseppe Adami; non è nota alcuna edizione indipendente del testo. EN lo confronta con la stampa separata in **E.1** (= **T**).

II L'edizione

Si basa su **E.1**; 52 bb. di musica (bb. 1–11 a p. 19, bb. 12–27 a p. 20, bb. 28–38 a p. 21, bb. 39–52 a p. 22).

III Note critiche: vedi p. 93

Kritischer Bericht

Siglen der Bibliotheken und Sammlungen:

I-Fn	Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Lg	Lucca, Biblioteca Statale
I-Li	Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“
I-Mc	Mailand, Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi“
I-TLp	Torre del Lago, Archiv Puccini
US-CAh	Cambridge, MA, Harvard University, Houghton Library
US-Bu	Boston, Boston University, Mugar Memorial Library, Boston, Paul C. Richards Collection
US-NH	New Haven, Yale University Music Library
US-NYpm	New York, Pierpont Morgan Library

Werkverzeichnisnummer:

SC	Dieter Schickling, <i>Giacomo Puccini. Catalogue of the Works</i> , Bärenreiter, Kassel 2003, Aktualisierung im Online-Katalog der Werke von Giacomo Puccini (Schickling 2): https://puccini.it/catalogo-online-delle-opere-di-giacomo-puccini/
----	---

Die Quellen werden im Folgenden nach der in SC angewandten Klassifikation benannt, d. h. **A** steht für Skizzen und Entwürfe, **B** für Autographe, **C** für Abschriften, **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.

Vorbemerkungen

Die vorliegende Ausgabe folgt den heutigen Regeln der Notationspraxis in Bezug auf Balkung und Halsung der Noten, Notation der Pausen, Verteilung der Stimmen auf die Klaviersysteme, Schlüsselung (zur Originalschlüsselung s. die jeweiligen Quellenbeschreibungen) sowie dynamische Angaben und sonstige Vortragsanweisungen (z. B. *f* statt *f^{te}*, *rall.* statt *Rallentando* / *rall^{do}* etc.). Die in einigen Quellen fehlenden Besetzungsangaben wurden in dieser Ausgabe ohne diakritische Kennzeichnung ergänzt (jeweils mit Nachweis im Kritischen Bericht zu Beginn des Abschnitts „Critical Notes“). Atemzeichen sind in den Autographen durchweg als Häkchen (✓), in den Drucken durchweg als Apostroph (‘) dargestellt. In der vorliegenden Ausgabe wird einheitlich das Apostroph verwendet.

Ergänzungen des Herausgebers werden wie folgt diakritisch gekennzeichnet: Bögen und Crescendo-/Decrescendogabeln durch Strichelung; Akzidenzien, Noten, Pausen und Akzente durch Kleinstich; Beschriften wie *cresc.*, *rall.* etc. sowie unterlegter Singtext durch kursive Type; Staccatopunkte durch Klammern. Bisweilen hat Puccini Warnakzidenzien sehr reichlich gesetzt; überflüssige wurden ohne Nachweis entfernt.

Die Quellen bestehen aus Autographen, Abschriften und Drucken (insbesondere Erstdrucke). Liegen Skizzen vor, werden deren Les-

arten in dem Umfang in die Einzelanmerkungen mit einbezogen, in dem sie bereits die endgültige Werkgestalt vorwegnehmen und damit Hinweise für die Interpretation geben können. Kopistenabschriften werden in den Fällen als Quellen herangezogen, in denen sie autographe Eintragungen aufweisen.

Der höchste Quellenwert wurde den zeitnah zur Werkentstehung erschienenen Erstdrucken beigemessen, da im Allgemeinen davon auszugehen ist, dass sie Puccinis finale Intentionen wiedergeben. Allerdings kann angesichts der mehr oder weniger flüchtigen Natur und der schnellen Herstellungszeiten einiger Publikationen, in denen Puccinis *liriche* erstmals veröffentlicht wurden, sowie des geringen Stellenwerts, den der Autor diesem Teil seiner Produktion beimaß, nicht ohne Weiteres davon ausgegangen werden, dass er Noten- und Singtext vor dem Druck immer überprüft hat. Diese Umstände könnten dazu beitragen, einige der zahlreichen Diskrepanzen zwischen handschriftlichen und gedruckten Quellen zu erklären, die in der vorliegenden Edition von Fall zu Fall in den Blick genommen und bewertet wurden.

Die vertonten Texte wurden mit den frühesten gedruckten Ausgaben der Gedichte oder jedenfalls mit Ausgaben verglichen, die vor der jeweiligen Vertonung durch Puccini erschienen sind; in anderen Fällen wurden die separaten Textwiedergaben verwendet, die den Handschriften oder Erstausgaben der *liriche* beigegeben sind. Angesichts der oft schwer lesbaren Handschrift Puccinis war das Vorhandensein separater Quellen für den Singtext eine wichtige Hilfsquelle für die Entschlüsselung bestimmter strittiger Passagen. In den autographen Quellen ist die Zuordnung der Silben zu den Noten oft ungenau oder wird dem Leser überlassen; dies erforderte eine interpretatorische Arbeit, die nach den Regeln der italienischen Metrik erfolgte (Zweifelsfälle werden in den Einzelanmerkungen erläutert).

Die vorliegende Ausgabe verzichtet auf die Kennzeichnung von Zeilenanfängen durch Großbuchstaben, wie es in den Quellen fast durchgängig gehandhabt wird. Ebenso werden ohne Nachweis Abkürzungen aufgelöst und der Text in heute üblicher Silbentrennung sowie Groß- und Kleinschreibung wiedergegeben. Zur Aktualisierung der Schreibweisen gehört auch der Verzicht auf heute nicht mehr übliche Apostrophierung (so wird „qual è“ statt „qual'è“ verwendet) oder die Schreibweise von Akzenten („perché“ statt „perchè“). Abweichungen in den Quellen, die über diese Fälle hinausgehen, werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Die Einzelanmerkungen erläutern in der Regel nur diejenigen editorischen Eingriffe, die in der Edition nicht graphisch gekennzeichnet worden sind. Sie geben aufeinanderfolgend an: Takt – Stimme und Zeichen im Takt (Noten, einschließlich Vorschlagsnoten und Pausen) – Anmerkung. Bei den Stücken, deren Edition auf nur einer Quelle beruht, beziehen sich die entsprechenden Anmerkungen immer auf diese Quelle, ohne dass die betreffende Quellensigle dazu genannt wird.

Abkürzungen

C = Singstimme (Canto); Pfte = Pianoforte; md = rechte Hand (mano destra); ms = linke Hand (mano sinistra); EN = der vorliegende Band der Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini

1. A te SC 8

I. Die Quelle

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

Autograph. 2 ineinandergelegte Bögen (8 Seiten) im Hochformat, unpaginiert, mit 10 Notensystemen pro Seite.

Am oberen Rand von S. [1]: Signatur von anderer Hand (Alberto Cavalli) „N IV 1a“, darunter, autograph und durchgestrichen, als Überschrift: „Adagio – A te [Rest fraglich:] [...] Tibi [?]“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto | Piano“. Noten S. [1]–[5]; S. [6] vacat; S. [7] auf den ersten vier Systemen

Version der T. 18–31 der Singstimme; S. [8] vacat.

Aufgrund zahlreicher Korrekturen ist anzunehmen, dass es sich um das Kompositionsautograph handelt. Die auf S. 7 notierten T. 18–31 des Canto stellen wahrscheinlich einen Zwischen- oder sogar ersten Entwurf dar, mit einigen Tilgungsspuren (durch Verwischen der Tinte).

Da der Titel „A te“ durchgestrichen wurde, ist nicht sicher, ob Puccini ihn beibehalten oder durch einen anderen ersetzen wollte.

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

II. Zur Edition

Basierend auf **B.1**. Die in **B.1** z.T. uneinheitlich gebalkten Achtelnoten-Folgen im Pianoforte wurden durchgehend jeweils unter einen Balken gesetzt.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 73–74

2. Melanconia!... SC 38

I. Die Quelle

B.1: I-Tlp, Signatur *Fascicolo 14*

Autograph. 2 Blätter (4 Seiten) im Hochformat, beide mit waagerechtem Riss, der jedoch die Lesbarkeit nicht beeinträchtigt; jeweils beidseitig beschrieben mit 9 von Hand gezogenen Notensystemen auf der Seite.

Am oberen Rand des ersten Blattes der Titel „Melanconia!...“, über dem Titel „Parole di A. Ghislanzoni“, rechts eine durchgestrichene, nur teilweise lesbare Widmung: „Alla Gentile Signorina [...] | umilmente offre [...] | Giacomo Puccini | Milano 19 giugno 1881“ (Dem lebenswürdigen Fräulein ... überreicht demütig ... Giacomo Puccini, Mailand 19. Juni 1881); in Höhe des Namens

der Widmungsträgerin weist das Blatt Kratzspuren auf, s. Abb. 1, S. LIV. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst; im ersten Notensystem links die Angabe „Canto“, zwischen den beiden folgenden Notensystemen links die Angabe „Piano Forte“. Am unteren Rand verschiedene Inschriften, darunter einige Namen und zwei Unterschriften Puccinis, und in der Mitte „Merda l di Greo“¹. Auf der Rückseite des zweiten Blattes ist die Komposition signiert „Giacomo Puccini | Lucca Milano 18[...]“ (das Datum ist teilweise durch den äußeren Einband verdeckt, unter dem man, wie es scheint, „1880“ lesen kann²); am oberen Rand, auf dem Kopf stehend, sind die Worte „Pense a | Pense | Pense a Moi“ (Denke an, denke, denke an mich) zu lesen (vgl. Abb. 2, S. LV). Es gibt einen Unterschied in Bezug auf die verwendete Tinte (und in mancher Hinsicht auch in Bezug auf die Schreibart) zwischen S. 1r und 1v–2r/v.

T: Der Text wurde veröffentlicht in Antonio Ghislanzoni, *Melodie per Canto*, Perussia e Quadrio, Mailand 1881, S. 30.

II. Zur Edition

Basierend auf **B.1**; 51 Takte Notentext (T. 1–11 auf S. 1r, T. 12–24 auf S. 1v, T. 25–41 auf S. 2r, T. 42–51 auf S. 2v).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 75

3. Salve Regina SC 39

A.1: I-Li, Signatur *N IV 8b* (das Original ist verloren gegangen und liegt nur noch in Form einer Fotokopie vor)

Autographie Skizze. Ein Blatt (eine Seite) im Hochformat mit 20 Systemen.

Am oberen Rand, links, der Titel „Salve Regina“, darunter „and[ante] religioso.“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto [Sopranschlüssel] | [schwer lesbar, vermutlich:] Organo“.

In der ersten Akkolade notierte Puccini die ersten drei Takte der Orgel (mit allen Stimmen im System md), und zwar eine Oktave höher als in den folgenden Quellen (und EN); die restlichen Takte sind leer. Mit der nächsten Akkolade beginnt Puccinis nochmals neu in der richtigen Oktavlage und schreibt die T. 1–32 in der Fassung, die auch in **A.2** zu finden ist.

Es handelt sich eindeutig um einen frühen Entwurf, der dann in **A.2** ausgearbeitet wurde, wie zahlreiche Korrekturen, einschließlich einer wieder gestrichenen Frühfassung von T. 5, belegen. Der Text bricht mit dem Beginn von T. 26 ab (nach „piano“).

¹ Vulgärer lucchesischer Ausdruck. Greo ist ein Gut nördlich von Lucca, das für seine hochwertige Weinproduktion bekannt ist.

² Wenn man davon ausgeht, dass die *Melodie per Canto* (obwohl mit 1881 datiert) in Wahrheit Ende des Vorjahres veröffentlicht wurden (wie die in Anm. 12 der *Einleitung* erwähnte Rezension vermuten lässt), kann man nicht ausschließen, dass die Abfassung des Manuskripts aus den späten 1880er Jahren stammt und das Datum „19. Juni 1881“ sich nur auf die Widmung der Romanze an die unbekannte „Gentile Signorina“ bezieht.

A.2:³ I-Li, Signatur *N IV 8a* (das Original ist verloren gegangen und liegt nur noch in Form einer Fotokopie vor)

Autographe Skizze. Ein Blatt (2 Seiten) im Hochformat, unpaginiert, mit 12 Systemen pro Seite. Am oberen Rand der Titel „Salve Regina“, daneben „Parole di A [der Rest des Namens ist wegen eines Ausrisses in der rechten oberen Ecke nicht mehr zu lesen]“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, die beiden Klavier- bzw. Harmoniumsysteme jeweils mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto [Sopranschlüssel] | Piano | Armonio [oder Armonium]“.

Aufführbare Frühfassung des Werkes mit 36 Takten, die allerdings nur die erste Textstrophe beinhaltet. Die Beischriften „D. C.“ und „Fine“ nach dem letzten Takt legen allerdings nahe, dass die zweite Textstrophe zur selben Musik gesungen werden sollte. Der Text enthält keinerlei Interpunktion.

B.1: Privatbesitz

Autograph. 4 Blätter (8 Seiten) im Hochformat, mit 12 Notensystemen pro Seite; Paginierung „1–4“ der Recto-Seiten mit Bleistift von fremder Hand. S. 1r ist die Titelseite mit Unterschrift und Datierung: „Salve Regina | Parole di | A Ghislanzoni | Musica di | Giacomo Puccini | 6.11.82“. S. 1v und 4v sind leer. Am oberen Rand der ersten Notenseite (S. 2r) der Titel „Salve Regina“, rechts „Parole di A Ghislanzoni“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Instrument (2 Systeme) jeweils mit zusätzlicher Klammer; die Singstimme (im Sopranschlüssel) ist mit „Canto“ bezeichnet, Instrument unbezeichnet. Tempoangabe „Largo Religioso“.

Vergleich der beiden Fassungen:

Notenseite	skizzierte Takte in A.2	neu komponierte Takte in B.1
1	T. 1–18	
2	T. 19–36	T. ... 26–28 ... 32–34
3		T. 35–48
4		T. 49–65 (59–65 = 12–18 in A.2)
5		T. 66–73

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

Es sind nur zwei Interpunktionszeichen enthalten, in T. 22 und 26 (s. Einzelanmerkungen).

T: Der Verfasser des Textes ist Antonio Ghislanzoni. Der Text ist in der zweiten, „durch den Autor erweiterten und korrigierten“ Auflage der *Melodie per Canto* (Emilio Quadrio, Mailand 1882, S. 91–92), enthalten.

³ In SC, S. 97, ist dieser Quelle die Sigle **B.1** zugeordnet (die Sigle **A.2** existiert in SC nicht). Das in der vorliegenden Ausgabe als **B.1** bezeichnete Autograph war zum Zeitpunkt des Erscheinens von SC noch nicht bekannt. Die vorgenommene Vergabe der Quellensiglen entspricht der von Dieter Schickling gewünschten Benennung, die er nach dem Bekanntwerden des umfangreicheren Autographs im Dezember 2008 dem Herausgeber mitgeteilt hatte.

II. Zur Edition

Die EN folgt **B.1**; 73 Takte Notentext (T. 1–18 auf S. 2r, T. 19–34 auf S. 2v, T. 35–48 auf S. 3r, T. 49–65 auf S. 3v, T. 66–73 auf S. 4r). Quelle **A.2** ist aufgrund von Korrekturen an manchen Stellen schwer lesbar und weist insgesamt den Charakter einer Skizze auf. Aus diesem Grund verzichten wir auf einen eigenen Abdruck der einstrophigen Frühfassung und beschreiben stattdessen die Abweichungen zwischen dieser und der edierten Fassung nach **B.1** in den Einzelanmerkungen.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 76–77

4. Storiella d’amore SC 40

I. Quellen

A.1: I-Li, Signatur *N IV 10 b*

Autographe Skizze. Ein Notenblatt, 30 Systeme auf der Seite, Vorderseite beschrieben, ohne Titel. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, ohne Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. 3 Akkoladen, von denen die dritte ohne Klammer ist. Über den Noten: „con semplicità“. Enthalten sind die ersten 16 Takte des Werkes, weitgehend in der endgültigen Version. Mit einigen Korrekturen, v. a. in T. 11, in dem eine später in **A.2** gestrichene Fassung zu finden ist. Der Singstimme ist kein Text unterlegt. In T. 15–16 ist die Stimme von Pfte md nicht notiert.

A.2: I-Li, Signatur *N IV 10 a*

Autographe Skizze. Erhalten ist ein Notenblatt, 20 Systeme auf der Seite, Vorderseite beschrieben. Am oberen Rand der Titel „Noi leggiamo insieme ...“, rechts: „Parole di A. Ghislanzoni“.

Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Tempoangabe in der oberen linken Seitenecke: „And.[an]tino mosso“.

In 6 Akkoladen sind die ersten 30 Takte der Komposition enthalten, mit zahlreichen Korrekturen, vor allem in T. 10–11, wobei die Frühfassung von T. 11 (s. **A.1**) und ein Folgetakt gestrichen sind und T. 11 dann nochmals weitgehend in der Fassung niedergeschrieben ist, die **C.1** and **E.1** überliefern. T. 17–24 Pfte md/ms ohne Noten, dafür zwischen beiden Systemen die Ziffern „1–7“ (T. 24 leer, d. h. Ziffer „8“ fehlt) als Verweis auf die parallelen Takte 5–12, in denen unter Pfte ms die Ziffern „1–8“ notiert sind. Auch in den Pfte-Systemen T. 29–30 lediglich die Ziffern „1–2“ als Verweis auf die parallelen Takte 25–26. Der gesungene Text bricht nach T. 16 ab und beginnt wieder mit T. 27.

C.1: US-CAh, Signatur *bMS Mus 79.2*

Reinschrift von anderer Hand mit autographe Unterschrift und Datierung. 6 Seiten im Hochformat, unpaginiert, davon 4 Notenseiten [1–4] mit je 12 Notensystemen.

Am oberen Rand von S. [1] der Titel „Storiella d’amore. Noi leggiamo insieme ...“, rechts darunter „(parole di A. Ghislanzoni)“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Unterlegt ist nur die erste Strophe des Textes. Auf S. [4] in T. 57, 61 und 63 dynamische Angaben von anderer (Puccinis?) Hand. Am Ende von S. [4] autographe Unterschrift mit Datierung: „Giacomo Puccini | 8. 6. 83 | Milano“. Auf S. [5] autographe Wid-

mung: „Alla Gentile signorina | Emilia Sanpietro | Giacomo Puccini“. Darunter von anderer Hand: „Contessa | Emilia Sanpietro | Ved[ova] Caraffa, dona | all'Avv Giovanni | Battista Careri | Siena | Il 18 Dicembre 1903“ (Gräfin Emilia Sanpietro, Witwe Caraffa, schenkt [es] dem Rechtsanwalt Giovanni Battista Careri, Siena, am 18. Dezember 1903).

Auf S. [6] Abschrift des Textes mit Ghislanzoni's Titel „Noi leggevamo insieme“, die sich weitgehend an T hält und nicht genau mit dem Text unter den Noten übereinstimmt.

E.1: Erstdruck in der illustrierten Wochenzeitschrift *La Musica Popolare* des Verlages Sonzogno in Mailand, Ausgabe vom 4. Oktober 1883.

4 Seiten im Hochformat, paginiert „2–4“, 3–5 Akkoladen pro Seite.

Titel über den Noten: „Storiella d'amore | (Melodia)“, rechts „di Giacomo Puccini.“ Keine Erwähnung des Textautors. Unterhalb des letzten Systems: „La Musica Popolare. E. S. 350. Anno II. – N.° 40. [= 4. Oktober 1883]“. Die ersten drei Akkoladen bestehen nur aus den beiden Klaviersystemen; Angabe im Vorsatz: „Andantino mosso“; keine Besetzungsangabe; die unbezeichnete Singstimme setzt mit T. 13 ein.

T: Der Verfasser des Textes ist Antonio Ghislanzoni; der Text wurde erstmals unter dem Titel „Noi leggevamo insieme“ in der ersten Auflage der *Melodie per Canto* (Perussia und Quadrio, Mailand 1881, S. 50–51) veröffentlicht und dann unverändert in die zweite Auflage (Emilio Quadrio, Mailand 1882, S. 50–51) übernommen.

II. Zur Edition

Die EN folgt **E.1**, wobei davon ausgegangen wird, dass Puccini die endgültigen Änderungen an der Komposition im Zuge der Drucklegung vorgenommen hat.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 78–79

5. Ad una morta! SC 41

I. Die Quellen

A.1: I-Li, Signatur *N IV.9a*

Autographe Skizze. Ein Notenblatt (2 Seiten) im Hochformat, mit jeweils 20 Notensystemen.

Am oberen Rand von S. [1r] der Titel „Ad una Morta!“, rechts „A Ghislanzoni. G. Puccini“, links „Per Baritono“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst. Singstimme (im Bassschlüssel) und Instrument (2 Klaviersysteme) unbezeichnet, Generalvorzeichnung Ges-Dur, ohne Tempoangabe.

Erste Akkolade: 6 Takte einer instrumentalen Einleitung; zweite Akkolade: 5 Takte für Singstimme und Instrument, die T. 5–9 des Liedes entsprechen (der fünfte dieser Takte mit nochmaligem Textbeginn „spirto gen-“); dritte Akkolade: 6 Takte, die T. 10–15 entsprechen (ab dem zweiten Takt weiter mit Text wie **C.1/ EN**); vierte Akkolade: weitere 6 Takte, die T. 16–21 entsprechen, daneben am rechten Seitenrand autographe Anmerkung, die sich auf eine Fassung für Bariton und Orchester bezieht: „seguita in Mi bem[olle] min[ore] | poi andare in Mi con o senza | pedale doppio |

per andare in Maggiore | compito | largo | all'orchestra [?] unito | al Baritono | con | imitazioni | 2^a [volta?]“ (weiter in es-Moll, dann nach E gehen, mit oder ohne doppeltes Pedal, um nach Dur zu gehen, Aufgabe, breit, zum Orchester vereinigt, zum Bariton, mit Imitationen das 2. [Mal?]). Unter der vierten Akkolade einzelner Takt (Klaviersystem), darüber autographe Vermerk „Alla Wagner“; daneben Entwürfe der T. 21, 22, 23 und nochmals 21. Auf S. [1v] ein nicht identifizierbarer Einzeltakt; am unteren Rand der autographe Vermerk „esempio [?] di modulazione enarmonica“ (Beispiel [?] für eine enharmonische Modulation).

A.2: I-Li, Signatur *N IV.9b*

Autographe Skizze. Eine Notenseite mit Abriss nach dem fünfzehnten Notensystem, vermutlich ebenfalls im Hochformat, ohne Titel. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst. Singstimme und Instrument (2 Klaviersysteme) unbezeichnet und ohne Schlüssel und Generalvorzeichnung; diesbezüglich wie **A.1** zu lesen.

Erste Akkolade: 6 Takte, die T. 5–10 des Liedes (T. 5–8 in einer früheren Version als **A.1**, anschließend T. 9 und 10 in einer völlig abweichenden Version mit volltaktigem Textesatz in T. 9); zweite Akkolade: 7 Takte, die T. 23–29 entsprechen; dritte Akkolade: 6 Takte, die T. 30–34 und 36 entsprechen; vierte Akkolade: 6 weitere Takte, die T. 37–42 entsprechen.

C.1: US-CAh, Signatur *bMS Mus. 79.1*

Teilautographe Reinschrift. 3 Seiten im Hochformat, unpaginiert, mit 12 Systemen pro Seite.

Am oberen Rand von S. [1] der Titel „Musica di Giacomo Puccini per mezzo Soprano o Baritono.“, darunter: „Ad una Morta Parole di | A Ghislanzoni“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Autographe Datierung unter dem Schlusstakt: „Giacomo Puccini | Milano 27 Luglio | 1883“, darunter von anderer Hand: „Contessa | Emilia Sanpietro Ved[ova] Caraffa al- | l'Avv^{lo} Giovanni Battista Careri | Siena il 18 Dicembre 1903“ (Gräfin Emilia Sanpietro, Witwe Caraffa, an Rechtsanwalt Giovanni Battista Careri, Siena, am 18. Dezember 1903).

Die Noten und die ausgeschriebenen dynamischen und Vortragsangaben stammen von einem Kopisten; der Text unter den Noten und einige dynamische Bezeichnungen sind autograph. Der Singtext enthält als Interpunktion nur Ausrufungs- und Fragezeichen.

T: Der Verfasser des Textes ist Antonio Ghislanzoni. Der Text ist in der ersten Auflage der *Melodie per Canto* (Perussia und Quadrio, Mailand 1881, S. 46), enthalten und wurde unverändert in die zweite Auflage (Emilio Quadrio, Mailand 1882, S. 46) übernommen. Der Titel hier ohne Ausrufungszeichen.

II. Zur Edition

Die EN folgt **C.1**; 49 Takte Notentext (18 Takte auf der ersten Seite, 19 Takte auf der zweiten Seite, 12 Takte auf der dritten Seite).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 80

6. Mentia l'avviso SC 54

I. Die Quellen

A.1: I-Mc, Signatur *Manoscritti 30/10a*

Autograph. Entwurf. 3 Blätter (6 Notenseiten) im Querformat mit 12 Notensystemen pro Seite; paginiert sind nur S. 1, 3 und 5 (mit Bleistift von fremder Hand); S. [4] und [6] leer (auf S. [4] nur eine Akkoladenklammer vor den oberen beiden Systemen).

Am oberen Rand von S. 1: „I° esame (Ideale) I parole di Felice Romani“; rechts: „ore 6 pomeridiane I domenica 10 giugno 1883“ (6 Uhr abends, Sonntag, 10. Juni 1883). Links oben Vermerk von fremder Hand „II (p. 1–5)“.

Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst. Singstimme und Instrument (2 Klaviersysteme) unbezeichnet; Singstimme im Tenorschlüssel notiert. Tempoangabe „Larghetto lento“. In der untersten Akkolade auf S. 3 über dem Entwurf von T. 99–100 (vgl. B.1) autographischer Vermerk für eine mögliche Orchestrierung: „viol.: 2^a volta col canto sempre“. Am Ende von S. 5 autographischer Vermerk mit zahlreichen Streichungen; das Folgende ist lesbar: „[...] pieta [sic] un dolor I di denti nojoso, I che mi ha tormentato dalle 7 alle 2. [...]!!!!“ (Mitleid, ein dumpfer Zahnschmerz, der mich von 7 bis 2 quälte).

B.1: I-Mc, Signatur *Manoscritti 30/10b*

Autograph. Ein Doppelblatt und ein Einzelblatt (6 Notenseiten) im Querformat mit 12 Notensystemen pro Seite. S. 1, 3, 5 und 6 paginiert (mit Bleistift von fremder Hand); S. 6 bis auf die Datierung „1882–83“ leer.

Auf S. 1 mittig über der ersten Akkolade „Ten. e Pf“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst. Singstimme und Instrument (2 Klaviersysteme) unbezeichnet; Singstimme im Tenorschlüssel notiert. Tempoangabe „Larghetto lento“. Am unteren Rand von S. 1 Vermerk mit Blaustift von fremder Hand: „Ricevuto alle ore 6 ½ pom[eridiane]“ (erhalten um halb 7 abends; s. Abb. 3, S. LVI). Auf S. 5 nur eine Akkolade mit Noten; auf den leeren Notensystemen jeweils eigenhändige Unterschriften des Komponisten („G Puccini“) und (mit Bleistift) der Mitglieder der Prüfungskommission⁴ („A. Bazzini A Ponchielli I A. Panzini I Saladino I Dominiceti“); s. Abb. 5, S. LVII.

Der Singtext enthält mit Ausnahme der Ausrufungszeichen und einem versehentlichen Komma in T. 68 keine Interpunktion.

T: Szene aus dem Libretto *La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna recuperata* von Felice Romani, die mit den Worten „Mentia l'avviso“ beginnt. Zum Vergleich diente der EN das Libretto, das anlässlich der Uraufführung der gleichnamigen Oper von Saverio Mercadante am Gran Teatro Fenice (Venedig, 1840) gedruckt wurde: Parte Quarta, Scena II, S. 33 (Rezitativ und Arie des Gusmano). Puccini vertonte das Rezitativ komplett, aber nur den ersten der beiden Vierzeiler der Arie („È la notte che mi reca“).

II. Zur Edition

A.1 ist die Niederschrift der Prüfungsarbeit vom 10. Juni 1883 und verläuft bis T. 83 weitgehend parallel zu B.1, ist aber um einen Takt kürzer. Die EN verzichtet deswegen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ab T. 84 auf den Nachweis der Lesarten von A.1.

⁴ Vgl. *Einleitung*, S. XXVII.

Auch B.1 weist noch zahlreiche Korrekturen auf, die zum Teil in A.1 durch nachträgliche Streichungen berücksichtigt worden sind.

Die EN folgt B.1, berücksichtigt aber aufgrund der besonderen Umstände der Abfassung beider Quellen zusätzliche Informationen, die A.1 bietet, insbesondere im Hinblick auf Elemente, die in B.1 unbeachtet oder sogar widersprüchlich erscheinen (z. B. Phrasierungsbögen). Betreffende Übernahmen aus A.1 sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Der Ausführende muss bedenken, dass A.1 und B.1 keine Klavierbegleitung im strengen Sinne enthalten; vielmehr wird der Instrumentalpart in einer bereits orchestral orientierten Notationsweise dargestellt, was sich auch in der Hinzufügung einiger instrumentationsbezogener Angaben zeigt.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 81–83

7. Sole e amore SC 63

I. Die Quellen

B.1: Privatbesitz

Autograph. Eine Seite im Hochformat mit 28 Notensystemen.

Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Widmung auf den leeren Notensystemen unten auf der Seite: „al mio carissimo F. P. Tosti I questo germe primo I di Bohème I milano GPuccini I 1. aprile [1]906“ (an meinen liebsten F. P. Tosti diesen ersten Keim von Bohème, Mailand, GPuccini, 1. April 1906).

Beginn mit dem Einsatz der Singstimme in T. 3; die ersten beiden Takte sind nur in Form eines verbalen Hinweises zu deren Ausführung enthalten. Der Singtext „il primo di marzo dell'ottantotto“ (den ersten März achtundachtzig) in T. 30–33, die T. 32–35 in E.1/EN entsprechen, kann als Angabe des Kompositionsdatums verstanden werden.

E.1: Erstdruck im Periodikum *Paganini. Periodico artistico musicale*

Kopfzeile „Anno II. 15 dicembre 1888. N.° 23.“, darunter Zierleiste, darunter der Zeitschriftentitel.⁵

Weitere in der gleichen Ausgabe veröffentlichte Stücke: *A sera* von Alfredo Catalani und *Lieto mattino* von Niccolò Massa.

2 Notenseiten im Hochformat mit je 4 Akkoladen, unpaginiert.

Titel über den Noten: „Sole e amore“, rechts „Giacomo Puccini“. Eine Akkolade besteht aus 3 Systemen, die beiden Klaviersysteme jeweils mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto I Pianoforte“.

Unter der letzten Akkolade der ersten Notenseite: „Paganini. N.° 23 – Anno II.“ und „Proprietà Artistica.“. Mittig darunter: „Genova Tipo-Litografia Sordo-Muti“.

Die Interpunktion im Singtext ist sehr spärlich, gänzlich ohne Schlusspunkte; einige Großbuchstaben signalisieren jedoch den Beginn einer neuen Periode. Die Interpunktion, einschließlich der Anführungszeichen bei gesprochener Rede, wurde in der EN nach den heute geltenden Regeln ergänzt.

⁵ Die Zeitschrift, die erstmals 1887 in Genua veröffentlicht wurde, erschien jeweils am 15. und 30. eines Monats und enthielt in jeder Ausgabe am 15. vier Seiten unveröffentlichter Musik mit eigens für das Heft verfassten Originalkompositionen verschiedener Meister („4 pag. di musica inedita appositamente scritta da distinti maestri“).

T: Der Verfasser des Textes ist unbekannt und könnte Puccini selbst sein; eine unabhängige Quelle für den Text liegt nicht vor.

I. Zur Edition

B.1 enthält wenige Korrekturen von der Hand des Komponisten. Die Quelle unterscheidet sich allerdings an vielen Stellen von **E.1**, sodass sie nicht als Stichvorlage für **E.1** gedient haben kann. Die EN folgt **E.1**.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 84

8. Solfeggio SC 115

I. Die Quelle

B.1: I-Lg, Signatur *ms. 3680*

Autograph. Ein Blatt im Querformat, Notenpapier mit 12 Systemen. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst. Die Singstimme ist im Sopranschlüssel notiert und mit „Sop.“ bezeichnet, das Klavier mit „Piano.“. Auf der Vorderseite die Überschrift „Solfeggio“ und die ersten 25 Takte der Komposition; auf der Rückseite die restlichen 6 Takte, die in die ersten 3 Notensysteme geschrieben sind. Unten auf der Rückseite eine Widmung von anderer Hand: „Al caro Sig. Spada Ettore offro questo Autentico manoscritto Pucciniano l del 1893 l a ricordo di l Anna Russo [Name schwer lesbar]“ (Dem lieben Herrn Spada Ettore überreiche ich dieses authentische Puccini-Manuskript von 1893, in Erinnerung an Anna Russo). Am rechten Rand, vertikal, der aktuelle Besitzervermerk: ein Bibliotheksstempel und die Angaben „n° 219161 l acq. 9 Nov. 2006“.

Das Manuskript wird in der Sammlung der Briefe und Korrespondenz Puccinis des Bonturi-Razzi-Fonds aufbewahrt, der den Erben von Adelaide (Ida) Bonturi (Schwester von Elvira Bonturi Puccini) und ihrem Ehemann Giuseppe Razzi gehörte und 2006 von der Biblioteca Statale di Lucca erworben wurde.

II. Zur Edition

Basierend auf **B.1**; 31 Notentext (T. 1–25 auf der Vorderseite, T. 26–31 auf der Rückseite).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 85

9. Avanti, Urania! SC 68

I. Die Quellen

A.1: I-TLp, Signatur *Fasciolo 16*

Autographischer Entwurf. Doppelblatt im Hochformat mit 12 Notensystemen pro Seite. Noten auf S. 1–3, letzte Seite leer. Oberhalb des ersten Notensystems von S. 1r: „Torre del Lago 7mbre [September] '96“, rechts „Avanti Urania“ und die Unterschrift „GPuccini“; darunter: „Parole di R. Fucini“.

Bis T. 23 ist der Entwurf vollständig, T. 24–32 ist nur die Gesangsstimme notiert (der Singtext bricht nach T. 21 ab, in T. 28 kann man „anch'io“ unter den Noten *a1 – g1 – fis1* lesen); in T. 33 wird der Klavierpart wieder aufgenommen, allerdings beschränkt auf die Melodie in Oktaven bis zur Kadenz in T. 35.4–36.1. Zahlreiche Korrekturen in der Klavierstimme ab T. 17, was den Notentext stellenweise schwer lesbar macht.

B.1: US-Bu, ohne Signatur

Autograph. Separates Titelblatt auf Notenpapier und Doppelblatt mit Noten (alles auf Notenpapier im Hochformat mit 12 Systemen) in kartoniertem Umschlag mit Rankenwerk als Muster. In einer Vignette auf der Vorderseite des Umschlags: „G. Puccini l Avanti Urania!“.

Titelseite: (von anderer Hand) „Autografo l del celebre maestro compos[it]ore l musicista l Giacomo Puccini“ und autograph darunter: „Avanti Urania! [darüber und darunter waagrecht, kurzer Strich in Seitenmitte] l Parole di Renato Fucini l Musica di l Giacomo Puccini l Torre del Lago l 4 ottobre '96“.

Titel über den Noten: „Avanti Urania !“, rechts: „G. Puccini“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Schlussignatur am Ende: „G Puccini“.

E.1: Erstdruck, Florenz/Rom (G. Venturini) 1899

8 Seiten im Hochformat, davon 4 Notenseiten, paginiert 2–5, 3 Akkoladen pro Seite.

Illustrierte Titelseite im Jugendstildekor: links Frauengestalt, die in einen Sternenhimmel schaut, in der Mitte in rechteckiger Vignette Bild eines Segelschiffes, darunter, mittelformal „Alla Marchesa Anna Ginori Lisci l Avanti, l Urania! l Parole di Renato Fucini Musica di l Giacomo Puccini“, es folgen die Plattennummer „6904“ sowie Preis- und Verlagsangaben.

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

Titel über den Noten „Alla Marchesa Anna Ginori-Lisci l Avanti Urania!“. Links, ebenfalls über den Noten: „Versi di l R. Fucini“, rechts „Musica di l G. Puccini“.

Eine Akkolade besteht aus 3 Systemen, die beiden Klaviersysteme jeweils mit zusätzlicher Klammer. Im Vorsatz vor der Akkolade bei der Akkoladenklammer des Pianoforte: „♩ = 120 l Pianoforte.“; über T. 4 (erster Takt der zweiten Akkolade): „Canto.“.

T: Der Verfasser des Textes ist Renato Fucini; eine unabhängige Quelle für den Text ist nicht bekannt; die EN vergleicht den unterlegten Text mit dem separaten Abdruck in **E.1**.

II. Zur Edition

Die Schrift und das Vorhandensein relativ weniger Korrekturen lassen darauf schließen, dass es sich bei **B.1** um eine autographe Abschrift handelt; sie kommt den vollständig komponierten und lesbaren Teilen von **A.1** nahe und weicht teilweise von **E.1** ab. Die EN folgt **E.1**, mit Ausnahme einer Stelle in T. 26, wo es eine signifikante Abweichung dieser Quelle von **A.1** und **B.1** gibt (s. die Einzelanmerkungen).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 86

10. Inno a Diana SC 70

I. Die Quellen

B.1: US-NH, Signatur Koch 6

Autograph. Ein Bogen Notenpapier im Hochformat (4 unpaginierte Seiten) mit 12 Systemen pro Seite.

Titel am oberen Rand: „Inno a Diana I“, Tempoangabe „Allegro marziale (♩ = 120)“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Schlussdatierung und Unterschrift am Ende: „fine GPuccini | 12. 12. 97“.

Insgesamt schlecht lesbar; aufgrund zahlreicher Korrekturen ist anzunehmen, dass es sich um das Kompositionsautograph handelt.

B.2: US-NH

Reinschrift von unbekannter Hand mit autographen Eintragungen. 2 gefaltete Bögen von Notenpapier im Hochformat mit 12 Systemen pro Seite, unpaginiert, beschrieben sind 5 Seiten.

Am oberen Rand von S. [1], links, geschrieben von Puccini der Titel „Parole di Carlo Abeniocar“; rechts: „musica di Giacomo Puccini“; in der Mitte, etwas unter den Autorenamen: „Inno a Diana“, rechts: „milano 12 | 12 | 97“. Tempoangabe „Allegro marziale (♩ = 112)“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Unter der letzten Akkolade auf der ersten Seite, geschrieben von Puccini: „(Tutti i diritti riservati all'autore)“ (Alle Rechte dem Autor vorbehalten).

In Bezug auf die Notierung der Akzente in **B.2** lassen sich recht deutlich zwei Hände unterscheiden: Manche Akzente haben eine leicht senkrechte Ausrichtung und dürften vom Kopisten geschrieben worden sein (z. B. C, Pfte md T. 1 und 61 sowie Pfte md T. 69–70), die anderen haben eine klar waagerechte Ausrichtung und dürften von Puccinis Hand stammen.

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

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

Titel auf der ersten Seite, oben: „Sant'Uberto – Numero-Strenna“; über den Noten: „Inno a Diana“; links daneben: „Versi di | Carlo Abeniocar“, rechts neben dem Titel „Musica di | Giacomo Puccini“. Eine Akkolade besteht aus 3 Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto | Pianoforte“. S. [3] enthält 3 Akkoladen, die übrigen je 4. Der Text ist zusätzlich auf einer eigenen Seite innerhalb eines Bildes abgedruckt, das die Jagdgöttin Diana begleitet von Windhunden mit einem toten Wildschwein zeigt.

E.2: Zweitdruck, Florenz/Rom (Venturini) 1899

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

Auf S. 4, oben: „Ai cacciatori italiani | Inno a Diana“, darunter links: „Versi di | C. Abeniocar“; rechts über den Noten: „Musica di | G. Puccini“. Über der ersten Akkolade, anstelle der Tempoangabe: „Canto.“. Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer; vor dieser links neben der ersten Akkolade, statt Stimmenbezeichnung für Pfte, die Tempoangabe „Allegro | marziale.“. S. 4 enthält drei Akkoladen, die übrigen je vier. Unter der letzten Akkolade von S. 4: „Edizioni Venturini. 6839 Venturini, Firenze/Roma, 1899.“.

⁶ Einen Hinweis auf das Erscheinungsdatum der betreffenden Nummer des Magazins gibt der dort veröffentlichte Leitartikel von Carlo Abeniocar, der auf S. 20 datiert ist mit dem 16.01.1898; vgl. SC, S. 246.

T: Der Verfasser des Textes ist Carlo Abeniocar; eine unabhängige Quelle für den Text ist nicht bekannt. Die EN zieht als Referenz den separaten Abdruck in **E.1** heran (= **T**).

II. Zur Edition

E.1 und **E.2** scheinen auf eine gemeinsame Vorlage zurückzugehen, obwohl sie jeweils spezifische Stichfehler enthalten. Die EN folgt **E.2** als jüngste, problematische Stellen in **E.1** korrigierende Ausgabe.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 87–88

11. E l'uccellino SC 71

I. Die Quellen

B.1: Privatbesitz

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

Titelseite: „Ninna – nanna | versi di R. Fucini | musica di G Puccini“, darunter Wiedergabe des gesungenen Textes: „E l'uccellino canta sulla fronda. | Dormi tranquillo, boccuccia d'amore; | Piegala giù quella testina bionda, | Della tua mamma posala sul cuore. | E l'uccellino canta su quel ramo. | Tante cosine belle imparerai, | ma se vorrai conoscer quant'io T'amo, | nessuno al mondo potrà dirlo mai! | E l'uccellino canta al ciel sereno | Dormi, tesoro mio, qui sul mio seno.“.

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

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

Der Text enthält sporadische Interpunktionszeichen; die beiden Strophen stehen über (1. Strophe) bzw. unter (2. Strophe) dem Notensystem der Gesangsstimme.

B.2: US-NYpm, Signatur P9774.E1

Autograph. Ein Doppelblatt aus Notenpapier mit 12 Notensystemen. Auf der Vorderseite des ersten Blattes, in der Mitte des oberen Randes, der Titel „E l'uccellino..... | Ninna-Nanna“; rechts die Widmung „al bambino Lippi“, korrigiert zu „Memmo Lippi“; dieselbe Widmung in Bleistift auch links vom Titel (vielleicht nicht von Puccinis Hand). Unter der Widmung rechts „Parole di R. Fucini | musica di G. Puccini“; 4 Akkoladen, jeweils bestehend aus 3 mit Klammer zusammengefassten Notensystemen, ohne Stimmenbezeichnungen im Vorsatz. Auf der Rückseite des ersten Blattes ebenfalls vier Akkoladen. Unter dem System der Gesangsstimme steht der Text der beiden Strophen. T. 46–54 mit sehr kräftigen Korrekturen des Komponisten.

Die Rückseite des zweiten Blattes ist leer, mit Ausnahme eines isolierten Taktes, der mit T. 11/30 und 49 der Gesangsstimme identisch ist, mit Bleistift in das dritte Notensystem notiert und eingekreist.; auf der Rückseite des zweiten Blattes die (vertikal geschriebenen) Worte „Ninna Nanna | Torre del Lago | GPuccini | 25 febr[ai]o 99“.

E.1: Erstdruck, Milano (Ricordi) 1899

3 Seiten mit je 3 bzw. 4 Akkoladen, Plattennummer „102625“.
Titel auf der ersten Notenseite: „Al bambino Memmo Lippi“ | E l'uccellino ... | Ninna – Nanna“.
Direkt über den Noten, links: „Parole di | R[enato] Fucini“, rechts: „Musica di | Giacomo Puccini“.

Eine Akkolade besteht aus drei Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto | [Klavier ohne Instrumentenbezeichnung, dafür Wiederholung der Tempoangabe:] Allegretto | molto moderato“.
Der gesungene Text enthält keine Anführungszeichen und Großbuchstaben zur Kennzeichnung der direkten Rede.

E.1b: Zweisprachige deutsch-italienische Ausgabe, Mailand (Ricordi) 1915

Titel auf der ersten Seite: „Al bambino Memmo Lippi | Das Vögelchen | (E l'uccellino...) | Ninna – Nanna“.
Direkt über den Noten, links: „Dichtung von | R. Fucini | Deutsch von | Louise Perrot“, rechts: „Musik von | Giacomo Puccini“. Am unteren Rand die Plattennummer „115220“.

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

II. Zur Edition

Im Gegensatz zu früheren Annahmen, die auf einer unvollständigen Untersuchung des Manuskripts beruhen (vgl. SC, S. 247), handelt es sich bei **B.2** nicht um eine Reinschrift: Im Gegenteil, sie enthält mehrere redaktionelle Schichten, die von der Arbeit zeugen, die Puccini geleistet hat, um zur endgültigen Fassung des Werkes zu gelangen (**E.1**, bestätigt durch die spätere zweisprachige Ausgabe **E.1b**). Eine der Zwischenschichten entspricht der in der Reinschrift **B.1** enthaltenen Version, die wahrscheinlich als Hommage an die Familie Lippi angefertigt wurde: Subtile Unterschiede in der Agogik, der melodischen Linie, der Artikulation und den internen Klavierstimmen verleihen dieser Version eine eigene Gestalt, die ihre Veröffentlichung neben **E.1** rechtfertigt.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 89–90

12. Terra e Mare SC 73

I. Die Quellen

B.1: Das Autograph selbst ist verloren und nur als **D.1** überliefert.

D.1: Faksimile des Autographs, abgedruckt in *Novissima. Albo Annuale d'Arti e Lettere*, Anno II, 1902 (s. Abb. 9, S. LXII).

2 Notenseiten mit 15 und 14 Takten.

Am oberen Rand von S. [1], in der Mitte: „Terra e mare“; rechts: „parole di Panzacchi | note di GPuccini | Torre del Lago | 3 ott. [ottobre] [1]901 [auch lesbar als 902]“. Unter den letzten beiden Takten auf der zweiten Seite Unterschrift: „Giacomo Puccini“. Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto | Pianoforte“.

C.1: Privatsammlung

Ein Einzelblatt im Querformat mit 12 Notensystemen pro Seite. Auf der Vorderseite 14 Takte Musik, am Kopf „Terra e Mare“ parole di E. Panzacchi – Note di Giacomo Puccini“ und die Angabe „Canto | Pianof.“ am Anfang der ersten Akkolade; auf der Rückseite 15 Takte, gefolgt von der Unterschrift „Giacomo Puccini“. Eine sorgfältige Prüfung des Notentextes zeigt, dass es sich um eine ungeschickte Abschrift von **E.1** handelt, die nicht (oder nur zu einem geringen Teil) von Puccinis Hand stammt.

E.1: Erstdruck, in: *Novissima. Albo Annuale d'Arti e Lettere*, Anno II, 1902 (jedoch Ende 1901 veröffentlicht; siehe die *Einleitung*, S. XXXI, Anm. 61).

5 unpaginierte Seiten im Querformat, Titelseite und 4 Notenseiten mit je 2 Akkoladen. Der Titel ist in ein monochromes Bild gedruckt, das durch Zweige eines Baumes hindurch den Blick auf das Meer zeigt; auch auf den Notenseiten sind unten Zeichnungen enthalten: auf der ersten Seite eine Pappelreihe am Straßenrand, auf den folgenden beiden Seiten jeweils ein Meerestmotiv und auf der letzten Seite wieder eine Pappelreihe, dieses Mal entlang eines Wasserlaufs; s. Abb. 9–10, S. LXII– LXIII.

Titelseite: „Terra e mare | Parole di Enrico Panzacchi | Note di Giacomo Puccini“. Links ist das Gedicht Panzacchis (**T**) wiedergegeben; darunter als Rechteevermerk: „Proprietà di ‚Novissima‘ per tutti i paesi – Deposto a norma dei trattati internazionali. | Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.“. Auf der rechten Seite, unter dem Titel, ist das verkleinerte Faksimile des Autographs (**D.1**) in zwei Spalten abgedruckt. Titel auf der ersten Notenseite: „Terra e mare | Parole di E. Panzacchi | Note di G. Puccini“.

3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto | Pianoforte“.

T: Der Verfasser des Textes ist Enrico Panzacchi. Das Gedicht, erstmals in *Novissima*, 1902 (**T**), veröffentlicht, wurde vom Autor mit einigen Varianten in *Cor sincerum: nuove liriche*, Treves, Mailand 1902, S. 148, und in der posthumen Sammlung *Poesie*, herausgegeben von Giovanni Federzoni, Zanichelli, Bologna 1908, S. 649, wiederveröffentlicht (mit weiteren Varianten in der zweiten Auflage von 1910, S. 519; vgl. die *Einleitung* zur vorliegenden Ausgabe, Anm. 64).

II. Zur Edition

In Anbetracht der signifikanten Unterschiede zwischen **E.1** und **D.1** werden die beiden Versionen getrennt veröffentlicht.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 90–91

13. Canto d'anime SC 75

I. Die Quellen

A.1: I-TLp, Signatur *Fascicolo 12*

Autographe Skizze. Doppelblatt im Hochformat mit 10 Notensystemen pro Seite. 3 Seiten sind leer, auf der letzten der Titel „Canto d'anime di Luigi Illica“, darunter „musica di GPuccini“. Es folgt ein System mit 3 Takten Musik.

B.1: Privatbesitz

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

Jeweils 3 Systeme zu einer Akkolade zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz.

Am oberen Rand von S. 1, links: „(M ♩ = 92)“, rechts: „versi di L. Illica“, darunter mittig: „Canto d'anime (Pagina d'album)“. Unterschrift und Datierung auf S. 4: „Giacomo Puccini. 1 Aprile [1]904“.

Der Singtext enthält nur vereinzelte Interpunktionszeichen.

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

Depositionsexemplar der Präfektur Mailand, aufbewahrt in der „Biblioteca Musicale Governativa [...] Roma“. Titelseite und 3 Notenseiten, paginiert 2–3, 3 Akkoladen pro Seite.

Titelseite: „Canto d'Anime | Pagina d'album | scritta espressamente per il Grammofono | poesia di Luigi Illica | Musica di | Giacomo Puccini“. Darunter „netti Fr. 2 –.“ und „Editore: The Gramophone Company (Italy) Limited, Milano | Direttore: H.D. Moorhouse“, darunter „Copyright by The Gramophone Company (Italy) Limited, Milano 1904“, gefolgt von weiteren Rechtsvermerken.

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

- Titelseite: links oben Registrierungsangaben „Biblioteca | dei | depositi | diritti d'autore | N° 45922“; darunter Inventarisierungsstempel; unter der Preisangabe zwei Stempel, die auf jeder Seite in unterschiedlicher Platzierung wiederholt werden, links: „Biblioteca Musicale Governativa [...] Roma“, rechts: „Ministero di Agric. Ind. e Commercio | Biblioteca | Opere Musicali | depositate per la riserva | diritti d'autore“.
- Erste Notenseite: links am oberen Seitenrand Stempel, mit der Feder ausgefüllt: „Reg.ta al N° 45922 | presentata il 20 luglio 1904 | alla prefettura di Milano“.

Titel auf S. [1]: „Canto d'anime | Pagina d'album“; links „Versi di Luigi Illica“ und rechts „Musica di | Giacomo Puccini“. Am unteren Rand, links „Proprietà The Gramophone Co. (Italy) Ltd. Editore, Milano“ und rechts: „Copyright 1904, by the Gramophone Co. (Italy) Ltd.“, darunter weitere Rechtsvermerke sowie die Plattennummer: „G. C. 3 I.“. Eine Akkolade besteht aus 3 Systemen, die beiden Klaviersysteme jeweils mit zusätzlicher Klammer. Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto | Piano“. Tempoangabe „Moderato (M. ♩ = 92)“.

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

II. Die Edition

A.1 enthält lediglich die Takte 1–3, die sich in einigen Details von den entsprechenden Takten in B.1 und E.1 unterscheiden. B.1 ist das in einem recht mühsamen Prozess abgefasste Kompositions-

autograph, wie Durchstreichungen zeigen. Laut SC (S. 289) wurde E.1 ausschließlich zur Erlangung des Copyrights hergestellt und nie käuflich vertrieben; es unterscheidet sich kaum von B.1 und übernimmt sogar dessen rudimentäre Interpunktion, sodass ein enger Zusammenhang beider Quellen anzunehmen ist. Die EN basiert auf E.1, auch wenn sich nicht feststellen lässt, inwieweit Puccini diese Quelle autorisiert hat.

B.1 und E.1 enthalten nur sporadisch Interpunktionszeichen (das Komma in T. 23 und das Ausrufungszeichen in T. 27); die weiteren Interpunktionszeichen wurden ohne Nachweis ergänzt.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 91–92

14. Dios y Patria SC 116

I. Die Quellen

D.1: Partieller Faksimileabdruck des Autographs in *La Prensa*, Buenos Aires, 15. August 1905, 2. Teil, S. 13; Anfangs- und die beiden Schlusstakte der Handschrift.

Erstes Faksimile: 6 Notensysteme; im ersten System Überschrift „Himno Escolar G Puccini“, im zweiten System Tempoangabe „Andante dignitoso“, in den folgenden 3 Systemen T. 1–2, darunter ein Leersystem. Zweites Faksimile: 5 Notensysteme; im ersten System Singtext „-tar del cora-zon.“ [*sic*, statt „-zón“], in den folgenden 3 Systemen T. 17 und der eigentliche Schlusstakt (T. 18/2) mit Vermerk „Fine“, im fünften System Datierung und Unterschrift: „B.s As. 3 ag: [1]905 | GPuccini“.

E.1: Erstdruck, in: *La Prensa*, Buenos Aires, 15. August 1905, 2. Teil, S. 13.

Kopfzeile: links „Seccion segunda“, in der Mitte „La Prensa“, rechts „Paginas 13 a 16“. Darunter in kleiner Schrift „Martes 15 de Agosto de 1905“.

Titel der Komposition (rechts oben): „Dios y Patria | Himno escolar | por el Maestro Giacomo Puccini | Letra del Pr. M. Calandrelli“. Das Stück ist auf 3 nicht paginierten Notenseiten abgedruckt: links unten S. [1] mit den Takten 1–7, rechts daneben S. [3] mit den Takten 14–19 und darüber S. [2] mit den Takten 8–13. Eine Akkolade besteht aus 3 Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer, Stimmenbezeichnungen im Vorsatz: „Canto | Piano“.

Der den Noten unterlegte Text verwendet keine Schlusspunkte; unterlegt ist nur die erste Strophe mit Refrain.

Links oben auf der Seite heroische Illustration (Frau, ein Kind in die Höhe haltend vor Fahne, daneben Medaillon mit Kopf und Phrygischer Mütze etc.), am linken Seitenrand, etwas oberhalb der Seitenmitte beginnend, ein Textblock: Zunächst eine Darstellung der Entstehungsgeschichte des Liedes, darunter die fünf von Matías Calandrelli gedichteten Liedstrophen, jeweils mit rechts eingerücktem Refrain (beim ersten Mal vollständig, bei den folgenden Strophen dann abgekürzt wiedergegeben).

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

II. Zur Edition

Basierend auf E.1, verglichen mit D.1.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 92

15. Casa mia, casa mia SC 79

I. Die Quellen

B.1: US-NYpm, Signatur *Heinemann MS 173C*

Autograph. 2 Seiten mit je 10 Notensystemen, unpaginiert, ohne Titel. Jeweils 3 Systeme durch Akkoladenklammer zusammengefasst, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz, stattdessen Tempoangabe „Allegretto I moderato“. In den freien Notensystemen am Schluss des Werkes von Puccini: „Caro Edoardo I io ti consiglio di darlo [oder „dare“] al cestino. I stasera non ero in arteria I e tu mi hai I forzato a questa I altra cosa che dichiaro I non mia. I Ciao I GP.“ (Lieber Edoardo, ich schlage vor, du wirfst es in den Papierkorb. Ich war heute Abend nicht in der Stimmung [„in arteria“], und du hast mich zu dieser anderen Sache gezwungen, von der ich behaupte, dass sie mir nicht gehört. Auf Wiedersehen, GP [„non ero in arteria“ ist ein Wortspiel zur italienischen Wendung „essere in vena“, d. h. „in der Stimmung sein“]).

T: Italienisches Sprichwort.

II. Zur Edition

Basierend auf **B.1**; 15 Takte Notentext (10 Takte auf S. 1r, 5 Takte auf S. 1v).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 92–93

16. Sogno d'or SC 82

I. Die Quellen

B.2: I-Fn, Signatur *Mus. Mss. 97/3*

Teilautographes Manuskript. 2 Notenseiten im Hochformat mit jeweils 12 Notensystemen, unpaginiert.

Die ersten 3 Systeme der S. [1] enthalten den autographen Titel „Sogno d'or.“ und rechts die autographe Anmerkung „Versi di Carlo I Marsili“. Eine Akkolade besteht aus 3 Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer, keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz, stattdessen Tempoangabe „Andantino I mosso“. Die zweite Akkolade der S. [1] (T. 3–6) ist mit der Hand über das vorgegebene Ende der Notenlinien verlängert worden, um T. 6 einzufügen. Auf S. [2] am Ende autographe Unterschrift mit Datierung: „Giacomo Puccini I nov: 1912“.

Die Noten, die meisten Aufführungshinweise und der unterlegte Text sind von der Hand eines Kopisten; einige dynamische und Vortragsangaben sind vermutlich autograph (sicher „dolcemente“ in T. 1).

E.1: Erstdruck, in: *Noi e il mondo*, Monatsbeilage von *La Tribuna*, Rom, Anno III, No. 1, Januar 1913, nach S. 36.

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

Titel über den Noten: „Sogno d'or I Musica inedita di Giacomo Puccini I Versi di Carlo Marsili.“. Neben dem Namen von Marsili in kleinerer Schrift: „Giacomo Puccini, il glorioso musicista italiano, ha I voluto cortesemente riserbare a ‚Noi e il Mondo‘ — destinandola a questo fascicolo di Natale e Capodanno — una deliziosa I melodia in cui son tutta la grazia e tutt'il fascino della sua arte I

squisita e sapiente.“ (Giacomo Puccini, der berühmte italienische Musiker, hat freundlicherweise für „Noi e il Mondo“ – indem er sie dieser Weihnachts- und Neujahrsausgabe widmete – eine entzückende Melodie vorbehalten, in der die ganze Anmut und der Charme seiner erlesenen und geschickten Kunstfertigkeit zu finden sind.) In einer freier Akkolade am Schluss Reproduktion der Unterschrift und Datierung von Puccinis Hand: „Giacomo Puccini I nov. 1912“.

Eine Akkolade besteht aus 3 Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Keine Stimmenbezeichnungen im Vorsatz, stattdessen Tempoangabe „Andantino I mosso“.

T: Der Verfasser des Textes ist Puccinis Neffe Carlo Marsili; eine unabhängige Quelle ist nicht bekannt.

II. Zur Edition

Die EN folgt **E.1**, mit Ausnahme der Positionierung der Pedalaufhebungszeichen, die aus **B.2** übernommen wurde.

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 93

17. Morire? SC 89

I. Die Quellen

Ein Autograph ist nicht bekannt.

E.1: Erstdruck, in: *Per la Croce Rossa Italiana*, Ricordi, Mailand o. J. [1917?], S. 19–22.

4 Notenseiten im Hochformat mit 3–4 Akkoladen pro Seite; separater Textabdruck auf einer unpaginierten Seite.

Titel über den Noten: „Morire?“ . Darunter in kleinerer Schrift, links: „Versi di I G. Adami“; links: „Musica di I G. Puccini“. Notenseiten mit Plattennummer „k C.T. 332 k“; Textseite mit Plattennummer „o C.T. 332 o“.

Eine Akkolade besteht aus 3 Systemen, Klaviersysteme mit zusätzlicher Klammer. Im Vorsatz: „Canto“; vor der Klavierstimme statt Stimmenbezeichnung Wiederholung der Tempobezeichnung „Andantino“.

T: Der Verfasser des Textes ist Giuseppe Adami; eine unabhängige Ausgabe des Textes ist nicht bekannt. Die EN vergleicht mit dem separaten Textabdruck in **E.1** (= **T**).

II. Zur Edition

Basierend auf **E.1**; 52 Takte Notentext (T. 1–11 auf S. 19, T. 12–27 auf S. 20, T. 28–38 auf S. 21, T. 39–52 auf S. 22).

III. Einzelanmerkungen: siehe S. 93

Critical Report

Sigla of libraries and collections:

I-Fn	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Lg	Lucca, Biblioteca Statale
I-Li	Lucca, Istituto Musicale "Luigi Boccherini"
I-Mc	Milan, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi"
I-TLp	Torre del Lago, Archive Puccini
US-CAh	Cambridge, MA, Harvard University, Houghton Library
US-Bu	Boston, Boston University, Mugar Memorial Library, Boston, Paul C. Richards Collection
US-NH	New Haven, Yale University Music Library
US-NYpm	New York, Pierpont Morgan Library

Number in the catalog of works:

SC	Dieter Schickling, <i>Giacomo Puccini. Catalogue of the Works</i> , Bärenreiter, Kassel, 2003, being updated in the online catalogue of Giacomo Puccini's works (Schickling 2): https://puccini.it/catalogo-online-delle-opere-di-giacomo-puccini/
----	---

According to the codification applied in SC, sources are designated with **A** for sketches and drafts, with **B** for autographs, with **C** for copies, 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.

Preliminary remarks

The present edition follows the contemporary rules of notational practice with regard to beaming and stemming of the notes, notation of rests, distribution of the parts on the piano staves, clefs (for the original clefs, see the respective source descriptions) as well as dynamic indications and other performance instructions (e. g. *f* instead of *f^{te}*, *rall.* instead of *Rallentando* / *rall^{do}*, etc.). Instrumentation details missing in some sources have been added in the present edition without diacritical indication (in each case with verification in the Critical Report at the beginning of the section "Critical Notes"). Breath marks are always shown as tick marks (✓) in the autographs, and as apostrophes (') in the prints. In the present edition, the apostrophe is used consistently.

Additions by the editor are diacritically indicated as follows: Slurs and crescendo/decrescendo hairpins by dashes; accidentals, notes, rests and accents by small type; added notations such as *cresc.*, *rall.*, etc. as well as underlaid vocal text by italic type, staccato dots by brackets. Sometimes Puccini inserted cautionary accidentals very abundantly; superfluous ones were removed without verification.

The sources consist of autographs, copies, and prints (especially first editions). Where sketches are available, their readings are included in the Critical Notes to the extent that they anticipate the final form of the work and can thus provide pointers for interpretation. Copyist copies are used as sources in those cases in which they contain autograph amendments.

The highest source value was attributed to the first editions published close to the time of the work's creation, as they can generally be assumed to be the repositories of Puccini's final intentions. However, given the more or less ephemeral nature and the rapid processing times of some of the publications that first hosted Puccini's *liriche*, as well as the scant weight given by the author to this section of his production, it is not obvious that Puccini always checked the musical and verbal text before printing. These circumstances could help explain some of the many discrepancies between manuscript and printed sources, which have been addressed and evaluated on a case-by-case basis in this edition.

The verses set to music were compared with the first printed editions of the poetic texts, or in any case with editions printed prior to the respective set to music by Puccini; in other cases, the separate text reproductions attached to the manuscripts or first editions of the *liriche* were used. Given Puccini's often barely legible handwriting, the existence of separate sources for the verbal text has been a fundamental resource for deciphering certain controversial passages. Often in the autograph sources the subdivision of the syllables to the notes is imprecise or left to the reader; this required a work of interpretation, which had to be carried out in accordance with the rules of Italian metrics (dubious cases are accounted for in the Critical Notes).

The present edition does not capitalize the beginnings of lines, as is almost universally the case in the sources. Likewise, abbreviations have been removed without verification and the text has been reproduced using the hyphenation and capitalization that is common today. Updating the spellings also includes the abandonment of apostrophes that are no longer common today (e. g. "qual è" is used instead of "qual'è") or the spelling of accents ("perché" instead of "perchè"). Divergences in the sources that go beyond these cases are documented in the Critical Notes.

As a rule, the Critical Notes explain only those editorial interventions that have not been graphically indicated in the edition. They are given in the following sequence: measure – part and symbol in the measure (notes, including grace notes and rests) – annotation. 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.

Translation: Gudrun and David Kosviner

Abbreviations

C = Vocal part (Canto); Pfte = Piano; md = right hand (mano destra); ms = left hand (mano sinistra); EN = the present volume of the Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini

1. A te SC 8 SC 8

I. The Source

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

Autograph. 2 interleaved sheets (8 pages) in portrait format, unpaginated, with 10 staves per page.

In the upper margin of p. [1]: shelf mark in another hand (Alberto Cavalli) at top left "N IV 1a", below, autograph and crossed out, as heading: "Adagio – A te [the following questionable:] [...] Tibi [?]"

3 staves are each combined into one system, the two piano staves each with additional brace. Part names before the first system: "Canto | Piano". Music p. [1]–[5]; p. [6] blank; p. [7] on the first four staves version of mm. 18–31 of the vocal part; p. [8] blank.

Due to numerous corrections, it can be assumed that this is the compositional autograph. The measures 18–31 of the Canto notated on p. 7 probably represent an intermediate or even first draft, with some traces of erasure (by smudging the ink).

Since the title "A te" has been crossed out, it is not certain whether Puccini wanted to retain it or replace it with another.

T: The author of the text is unknown; there is no independent source for the text. The text contains no punctuation.

II. The Edition

The eighth-note sequences of the piano in **B.1**, some of which are inconsistently beamed, have each been placed under one beam throughout.

III. Critical Notes

2, 10	Pfte md	Only one augmentation dot for both lower voices in each case.
4	Pfte ms	Without augmentation dot.
8	Pfte md 1	Above the stem of the first note <i>d</i> ¹ the Italian note name "re" for "d".
12	Pfte md 1	Dotted half note <i>f sharp</i> ¹ probably added later.
15	Pfte md 1	Lower voice: Half note <i>g</i> (without augmentation point); presumably uncorrected first reading, which does not take into account the corrections in the following notes; the EN replaces the half note with quarter note.
16–19	Pfte md	The part was intensively reworked by Puccini (using also the blank staff under ms for mm. 18–19), making it impossible to identify the author's final intention with absolute certainty.
17–19	Pfte ms	Lower octave probably added later, without augmentation dots.

18	C, Pfte	At the beginning of the measure above the system a cross indicating the repetition of mm. 18 to 37 as mm. 40–59 (see the annotation below for these measures). In C on p. [1] incorrect spelling of the interjection at 1 ("Ho!" instead of "Oh!"); the EN corrects according to p. [7], but adds the exclamation point missing there.
20/42	C, Pfte	This measure is crossed out by vertical strokes, in addition there are horizontal, curved lines resembling slurs, however, this measure cannot be deleted without compromising the poetic-musical continuity (moreover, it is present on p. [7]). In C, the two monosyllables "si" and "fa" are placed above the first two crossed-out notes (a quarter note <i>b</i> ¹ and an eighth note <i>b</i> ¹), which can be interpreted both as the Italian exhortation "si fa" (meaning: "it [= this crossed-out measure] must be performed") and as an indication that the melodic line must be modified and descend from <i>b</i> ¹ (<i>si</i>) to <i>f sharp</i> ¹ (<i>fa</i> [<i>diesis</i>]). (Compare m. 8 in B.1 , where Puccini confirms the pitch of the note <i>d</i> with the note syllable "re" written above it, or mm. 60–61). In the EN we follow this second interpretation (which could correspond to the desire to avoid melodic identity with m. 26). Below the staff Pfte ms there is a short slur with preceding indication "8a", which is to be understood as an abbreviation symbol for the octave doubling in Pfte ms from m. 20 onwards (in B.1 only the upper octave notes themselves are notated in mm. 20–30).
20/42	C 5	Syllable "de-" on p. [1] only in m. 21; but text underlay on p. [7] unambiguous.
22/44	C 2–3	Not marked as grace notes, not even on p. [7]; 4–5 on p. [7] each quarter note.
23/45	C 2	Readable as a sixteenth note; on p. [7] syllable "-o" already at 3.
25/47	C 3	Without the eighth-note rest.
26/48	C 3	Text underlay on p. [1] not legible; the EN follows p. [7].
27/49	C	No dotted half note, but half note + quarter note (or eighth note) without tie, with only one syllable of text; on p. [7] half note + quarter note without tie, with only one syllable of text.
29/51	C 3	Text "-o da;" the EN follows the syllable distribution on p. [7], but there also "da" instead of "di".
29/51	Pfte ms	Correction; augmentation dot not noted.
31/53	Pfte	Correction: md originally two eighth-note chords <i>c sharp</i> ¹ / <i>e</i> ¹ / <i>a</i> ¹ beamed together, followed by two repeat signs for the following beats; the two eighth-note chords are crossed out, to the right half-note chord <i>c sharp</i> ¹ / <i>a</i> ¹ notated (overwriting the first repeat sign), without augmentation dots; ms seven eighth notes, the first two of which are possibly <i>A – a</i> , connected to each other with a slanted beam, then 5 eighth notes <i>a</i> beamed together; the first of these 7 eighth notes possibly deleted, but reading not clear.
33/55	Pfte md 2	Half note <i>a</i> apparently erroneously notated as <i>c sharp</i> ¹ (lack of a leger line), but the position of the note is unambiguous; see also annotation for m. 36/58.
36/58	Pfte md 1	Quarter note <i>a</i> apparently erroneously notated as <i>c sharp</i> ¹ (lack of a leger line) but the position of the note is unambiguous; see also annotation for m. 33/55.

37/59	C, Pfte	At the end of the measure signum above the system, indicating that after repeating mm. 18 to 37 the piece continues with m. 60 (see the annotations below for mm. 40–59 and m. 60 C, Pfte).
38–39	C	Text: the distribution of syllables is (as often) very approximate; in any case “l’amor” is written for the first time (without notes) by Puccini in the residual space after the bar line of b. 38, and then the word “amor” is repeated under the notes of b. 39.
39	Pfte md 1–6	Eighth notes <i>c sharp</i> ¹ / <i>e</i> ¹ – <i>a</i> – <i>c sharp</i> ¹ / <i>e</i> ¹ – <i>e</i> ¹ – <i>g</i> ¹ – <i>g sharp</i> ¹ instead of <i>e</i> ¹ – <i>a</i> – <i>b</i> – <i>c sharp</i> ¹ – <i>d</i> ¹ – <i>e</i> ¹ ; the EN follows the version of this measure which is notated on a blank stave at the bottom of the relevant page of B.1 ; at the end of the measure notated there, bar line with “X” sign above it, after the bar line half note <i>a</i> ¹ , next to it quarter-note chord <i>a/d</i> ¹ / <i>f sharp</i> ¹ .
40–59	C, Pfte	Not notated; instead blank measure with the indication “Da Capo” above it and the number “20” in each stave, as an indication of the repetition of the 20 measures 18–37 (see the annotation above for m. 18).
60	C, Pfte	At the beginning of the measure above the system signum as the equivalent of the signum at the end of mm. 37/59 (see the annotation above for m. 37/59).
60	Pfte ms	Underneath the three notes the note names “mi”, “mi”, “sol” as clarification after correction.
61	Pfte	md 1: no augmentation dot at <i>a</i> after correction; ms 1–2: correction, two eighth-note chords <i>A/a</i> , beamed together, repeat signs for the two following beats, <i>A</i> apparently deleted in the first chord, but reinstated in the EN; note names “la”, “la” written above both eighth notes <i>a</i> .
62	Pfte md 1	Only one augmentation dot noted for both half notes.
63–64	C	Text: the distribution of the syllables raises some doubts, also due to Puccini’s corrections. The (hardly legible) notes that originally filled m. 63 were associated with “L’amor”, a two-syllable combination (“L’a-mor”); when Puccini rewrites the measure with just one held note (<i>d</i> ¹), he nevertheless keeps the two syllables. Furthermore, the note <i>d</i> ¹ of m. 63 and the one that opens m. 64 are apparently connected by a tie; however, Puccini repeats the word “amor” under the second note <i>d</i> ¹ , suggesting that that slur belongs only to the first version of the passage. The proposed solution tries to take these (and other) elements into account.
63	Pfte	Only one augmentation dot notated in md; without any augmentation dots in ms.
64	Pfte md	Only one augmentation dot noted.
64	C, Pfte	Without double bar line.
68	C 1–2	Text “siero” underneath the first quarter note, the second quarter note is missing.
73	C	Correction, measure deleted several times except for last note. To fill the measure, it is necessary to use notes that may have been deleted by Puccini.
74	C 1–2	Notated as a single half note.
75	C	Puccini rewrote this measure after energetically erasing the previous version, making it difficult to read; the text seems to have one syllable too many (deleted).
75	Pfte md 6, 8	Notated as <i>f</i> instead of <i>e sharp</i> in each case.

76–77	C, Pfte	The two <i>f</i> signs in mm. 76 and 77 are each placed between C and Pfte md, both times notated as an “F” atypical for Puccini; the EN assigns the <i>f</i> in m. 75 to C, in m. 76 to Pfte.
76–77	C	Text m. 76.3–5 “O mi-a,” m. 77.1–3 “vit-to-ria”; the EN adapts to mm. 64–65.
79–80	C	Text m. 79.3–4 “mio sol”, 79.5 originally “pen-”, deleted and newly notated at 79.6; after system change m. 80.1–2 half note, underlaid with “siero”, and originally eighth note <i>a</i> ¹ , corrected to eighth-note rest; the EN adapts to mm. 67–68.
82	C	Decrescendo hairpin notated between system C and Pfte md, but inclined to C.
83	C	Correction; fermata above deleted note; the EN places it according to Pfte.
89	C 3	Position of the note head not entirely clear; could also be read as <i>g</i> ¹ .
99	Pfte md 1	Only single instead of double dotting of the chord.
100	C	Puccini places the syllable “-ar” in m. 99; EN moves it to m. 100, as the latter is almost certainly a later addition and it seems musically plausible to connect the last syllable with the concluding tonic.

2. Melanconia!... SC 38

I. The Source

B.1: I-TLp, shelf mark *Fascicolo 14*

Autograph. 2 sheets (4 pages) in portrait format, both with a horizontal fracture, which, however, does not compromise legibility; each with 9 staves drawn by hand on both sides. In the upper margin of the first sheet the title: “Melanconia!...”, above the title “Parole di A. Ghislanzoni”, to the an obliterated, only partially legible dedication: “Alla Gentile Signorina [...] I umilmente offre [...] I Giacomo Puccini I Milano 19 giugno 1881” (To the kind Miss ... humbly offers ... Giacomo Puccini, Milan, 19 June 1881); at the dedicatee’s name the sheet bears traces of scraping, see ill. 1, p. LIV. 3 staves are each combined into one system; in the first stave on the left the indication “Canto”, between the two following staves on the left the indication “Piano Forte”. In the lower margin various inscriptions, including several names and two signatures by Puccini, and in the center “Merda I di Greo”¹. On the verso of the second sheet, the composition is signed “Giacomo Puccini I Lucca Milano 18[...]” (the date is partially hidden by the outer cover, under which you can possibly read “1880”²); in the top margin, upside down, the words “Pense a I Pense I Pense a Moi” (Think of, think, think of me) can be read (see ill. 2, p. LV). There is a difference in the ink used (and also in some respects in the writing manner) between pages 1r and 1v–2r/v.

T: The text has been published in Antonio Ghislanzoni, *Melodie per Canto*, Perussia e Quadrio, Milan, 1881, p. 30.

¹ “Shit of Greo”: a vulgar expression from Lucca. Greo is an estate north of Lucca known for its prized wine production.

² If we assume that the *Melodie per Canto* (although dated 1881) may in fact have been published at the end of the previous year (as the review mentioned in note 12 of the *Introduction* suggests), we cannot exclude that the preparation of the manuscript dates back to the late 1880s and the date “19 June 1881” refers only to the dedication of the romance to the unknown “Gentle Signorina.”

II. The Edition

Based on **B.1**; 51 measures of music (mm. 1–11 on p. 1r, mm. 12–24 on p. 1v, mm. 25–41 on p. 2r, mm. 42–51 on p. 2v).

III. Critical Notes

12	C	This measure opens page 1v; Puccini writes the entire word “aprile” under the notes, thus repeating the first syllable (“a-”).
13	Pfte md 1	Lower voices: with augmentation dots.
25	C	After page change without (continued) phrasing slur; the slur in m. 24, however, seems to hint at an extension beyond the bar line (as is the case with the slurs of mm. 21–23).
37–38	Pfte md	With slur beginning incongruously from 37.5, i.e. on the staccato chord, and proceeding to 38.2; the EN adopts the pattern of the immediately following repetition (mm. 38.5–39.2, i.e. without slur between f^2 and e^2 and between d^2 and c^2), which incidentally is already associated with this musical idea at the beginning (mm. 1–5).
38–41	C	The text is placed under the notes without bothering to align it correctly; the correct placement of the syllables in the EN is reconstructed taking into account the underlay of the same text in mm. 43–45.
40	Pfte md	Lower voices: without augmentation dots.
42	C 2	Instead of eighth note c^2 accidentally quarter note c^2 + tied eighth note c^2 .
42	Pfte md 1–2	The presence of the reinforcing g^1 in the chord is doubtful: the two note heads are slightly erased, and there is no tie.

3. Salve Regina SC 39

I. The Sources

A.1: I-Li, shelf mark *N IV 8b* (the original has been lost and is only available as a photocopy)

Autograph sketch. 1 sheet (1 page) in portrait format with 20 staves.

In the upper margin, left, the title “Salve Regina”, below “and[ante] religioso.”. 3 staves are each combined into one system. Part names before the first system: “Canto [soprano clef] | [difficult to read, presumably:] Organo”.

In the first system, Puccini notated the first three measures of the instrumental introduction (with all parts in stave md), namely one octave higher than in the following sources (and EN); the remaining measures are blank. With the next system, Puccini begins again in the correct octave and writes mm. 1–32 of the version also found in **A.2**.

This is clearly an early draft, which was then worked out in **A.2**, as numerous corrections, including an early version of m. 5 which was deleted again, prove. The text breaks off at the beginning of m. 26 (after “pianto”).

A.2:³ I-Li, shelf mark *N IV 8a* (the original has been lost and is only available as a photocopy)

Autograph sketch. One sheet (2 pages) in portrait format, unpaginated, with 12 staves per page. In the upper margin the title “Salve Regina”, next to it “Parole di A [the rest of the name can no longer be read due to tear-out in the upper right corner]”. 3 staves are each combined into one system, the two piano resp. harmonium staves each with additional brace. Part names before the first system: “Canto [soprano clef] | Piano | Armonio [or Armonium]”. Performable early version of the work with 36 measures, which however only comprises the first stanza of the text. The inscriptions “D.C.” and “Fine” after the last measure suggest, however, that the second stanza of the text was intended to be sung to the same music. The text does not contain any punctuation.

B.1: Private collection

Autograph. 4 sheets (8 pages) in portrait format with 12 staves per page; pagination “1–4” of the recto pages in pencil by an unknown hand. P. 1r is the title page with signature and date: “Salve Regina | Parole di | A Ghislanzoni | Musica di | Giacomo Puccini | 6.11.82”. Pp. 1v and 4v are blank. In the upper margin of the first page of music (2r) the title “Salve Regina”, on the right “Parole di A Ghislanzoni”. 3 staves are each combined into one system, instrument (2 staves) each with additional brace; the voice part (in soprano clef) is indicated with “Canto”, instrument without indication. Tempo indication “Largo Religioso”.

Comparison of the two versions:

music page	drafted mm. in A.2	new composed mm. in B.1
1	mm. 1–18	
2	mm. 19–36	mm. ... 26–28 ... 32–34
3		mm. 35–48
4		mm. 49–65 (59–65 = 12–18 in A.2)
5		mm. 66–73

The first music page of **B.1** differs from that of **A.2** above all in detail; the fact that, unlike that of **A.2**, it contains no corrections identifies **B.1** as a later version. The other pages of **B.1**, however, contain numerous corrections, especially in the newly composed measures compared to **A.2**.

There are only two exclamation marks, in mm. 22 and 26 (see the Critical Notes).

T: The author of the text is Antonio Ghislanzoni. The text is included in the second edition of the *Melodie per Canto*, “expanded and corrected by the author” (Emilio Quadrio, Milan, 1882, pp. 91–92).

II. The Edition

The EN follows **B.1**; 73 measures of music (mm. 1–18 on p. 2r, mm. 19–34 on p. 2v, mm. 35–48 on p. 3r, mm. 49–65 on p. 3v, mm. 66–73 on p. 4r).

³ I In SC, p. 97, this source is assigned the siglum **B.1** (the siglum **A.2** does not exist in SC). The autograph designated as **B.1** in the EN was not yet known at the time of publication of SC. The assignment of the source sigla corresponds to the designation requested by Dieter Schickling, which he communicated to the editor after the more extensive autograph became known in December 2008.

Source **A.2** is difficult to read in some passages due to corrections and has the overall character of a sketch. For this reason, we have refrained from printing the one-verse early version and instead describe the differences between this and the edited version according to **B.1** in the Critical Notes.

III. Critical Notes

No indication before the two staves for the keyboard instrument in **B.1**; the EN adopts the designation "Piano o Armonio" from **A.2**.

2	Pfte md	A.2: Correction in the lower voice, new reading difficult to decipher (in the parallel passage in m. 23 the figuration reads eighth notes $d^1 - e^1 - f^1 +$ quarter note f^1), beginning originally with an eighth-note rest, subsequently corrected into a quarter-note rest, third note f^1 not dotted.
2–3	Pfte md	A.2: Lower voice without the phrasing slur.
2, 4	Pfte md	B.1, lower voice 2–3: Eighth notes not beamed in each case; in the EN adapted to the parallel passages in mm. 23, 25 and 51, 53.
3	Pfte ms 4–5	B.1: Without the rests.
4	Pfte md 4	A.2: Correction in the lower voice, new reading difficult to decipher, perhaps repeated note $b flat^1$, third note $b flat^1$ not dotted.
4–5	Pfte ms	A.2: Slur only up to m. 5.2.
7–8	Pfte md	A.2: With additional slur in the upper voice mm. 7.2–8.2, the slur in m. 8.1–2 is not present instead; the slur above the sixteenth notes extends beyond the bar line to m. 8.
9–11	Pfte md	A.2: Without the slur mm. 9.1–11.1 (not continued in B.1 in m. 10 after system change), crescendo hairpin extends to m. 10.1.
9–11	Pfte ms	A.2: Slur in the upper voice already from m. 9.1 and extending beyond m. 10 (then system change).
12	Pfte	A.2: Without p ; md with open slur up to 3, then breaking off; B.1: p below stave ms instead of between the staves.
12–13	C	A.2: Without p and "dolce" in m. 12, with crescendo hairpin mm. 12.1–13.2.
13	C	T: With comma after "Salve".
14	C	A.2: With decrescendo hairpin 1–6; subsequent text correction, originally with syllable extension line for "ciel" at 2–3 and syllable "re" at 6 with following hyphen, 6–7 beamed together and with slur. B.1: Without the slur 2–3; the EN follows A.2 .
15	C	A.2: Slur in the preceding measure extends far beyond the end of the measure, but is not taken up again after system change.
16, 18	C 5–8	A.2, B.1: Beamed together in each case.
16	Pfte ms	A.2: Without slur in the upper voice.
16–19	C	B.1: Only one slur from m. 16.1 extending beyond the bar line of m. 18 (not continued in m. 19 after page change), but with breath mark at the beginning of m. 18; the EN therefore follows the slurring of A.2 ; there the second slur extends beyond m. 18, but is not continued after page change in m. 19, instead newly set slur mm. 19.1–2. The EN adopts the breath mark from B.1 , but places it already at the end of m. 17.
18	Pfte	B.1: Slur in the upper system extending beyond the bar line and continued in m. 19 after page change.
19	C	A.2: Due to the page change after m. 18 and the tear-out, phrasing slurs are only partially

19	C 1–2	present on the new page. T: "(di)vina"; Puccini omits the final syllable "-na"; Ghislanzoni's seven-syllable verse stressed on the penultimate syllable ("settenario piano") thus becomes a verse stressed on the last syllable ("tronco") in correspondence with the following measure.
19	Pfte md	A.2, B.1: Second note of the lower voice notated as quarter note.
19	Pfte ms 1	A.2: Cautionary accidental at the upper voice original.
21	C, Pfte	A.2: Correction in all voices, without slur 1–2 in C; without augmentation points in Pfte at $e flat$ (md) and c (ms).
22	C	T: Without "salve", the fourth verse ends with "fulgor;"; A.2: with tie 1–2, text "salve" without exclamation mark.
22	Pfte md	A.2: Slur from m. 19 extends to 5, overlapping with the following slur.
23	Pfte md	A.2: Lower voice: On beat 1+ isolated eighth note d^1 , on beats 2–2+ tied eighth notes $e^1 - f^1$, on beat 3 quarter note f^1 with slur to the following measure (see also m. 2), notes on beats 1+–3 with slur.
24	Pfte md	B.1, lower voice 4: Quarter rest missing.
24–26	Pfte md	A.2: Slur mm. 24–26 interrupted at m. 25.1.
25	Pfte md	A.2: lower voice: On beat 1+ isolated eighth note g^1 , on beats 2–2+ beamed eighth notes $a^1 - b^1$, on beat 3 quarter note $b flat^1$ with tie to the following measure (see also m. 4).
26	C, Pfte 3	B.1: C originally f^2 as in A.1 and A.2 as well as in the parallel passage of the <i>Preghiera</i> from the finale of the first act of the opera <i>Le Willis/Le villi</i> (Puccini used the musical material of the <i>Salve Regina</i> there ⁴); here, however, crossed out and d^2 written next to it (although not quite clearly identifiable, also readable as e^2). Pfte in B.1, A.1 and A.2 f^1 ; the EN adapts to the altered reading in C. T: m. 26 without the exclamation "ah!".
26–28	C	A.2: Mm. 26.3–28.2 text "d'un sguardo tuo fai santo ogni terreno amor", melody as upper voice Pfte, with the last two eighth notes of the measure split into two repeating sixteenth notes in each case.
28	C	A.2: After 2 breath mark, 3–6 crescendo hairpin, 7–9 decrescendo hairpin; B.1: notes 4 and 5 double stemmed.
28	C	In the repetition not found in T , Puccini replaces the original "d'un'" with "d'uno".
29–32	Pfte md	A.2: Phrasing slur in upper voice mm. 30.3–31.1 and 31.1–32; B.1: phrasing slur in m. 29.1 extending far beyond m. 30, not continued after system change in m. 31.
29–32	Pfte ms	A.2: Phrasing slur mm. 29.1–32; B.1: phrasing slur m. 29.1 up to the end of m. 30, not continued after system change in m. 31.
31	C 1	B.1: Half note e^2 erroneously with augmentation dot.
31–32	Pfte ms	A.2: Lower voice with slur mm. 31.2–32.1.

⁴ The passage in question is to be found in Anna's part, m. 87 of the *Preghiera*, No. 4 from *Le Willis. Leggenda in un atto in due parti di Ferdinando Fontana* resp. No. 5 from *Le Villi. Opera ballo in due atti di Ferdinando Fontana*; cf. the respective piano reductions based on the Critical Edition, ed. by Martin Deasy, Ricordi, Milan, 2020.

32ff. Pfte **A.2:** Coda of five measures with final indication "Fine" above and "D. C." below the last measure:

37–38 C **T:** "fanciul" instead of "fanciullo"; **B.1:** text in m. 37 originally "noma il fanciul ge-" (exact syllable distribution not clear), deleted and new text written above stave C; m. 37.4–7 subsequently beamed together; m. 38 uncorrected previous version "-mendo" (1–4 "-men-", 5 "-do"); m. 38.1–3 beamed together.

37 Pfte ms **B.1:** Chord note *f* sharp notated indistinctly, could also be read as *g* sharp.

38 Pfte **B.1,** beat 2: Top and lowest voice md each quarter note; beat 3: top and lowest voice md as well as lowest voice ms originally tied eighth note and following eighth-note rest, corrected (lowest voice ms on beats 1–2 half note, with tie to beat 3). Crescendo hairpin above md only notated after the tied note on beat 3.

41 C 1 **B.1:** Text erroneously "Te" instead of "Tu"; in EN corrected according to **T**.

41 C 3–5 **T:** „abbisso”.

42 C 5–6 **B.1:** Correction, with non-deleted tie.

42 Pfte ms 2 **B.1:** Two quarter notes with tie instead of half note, being unclear whether the tie refers to an earlier, corrected reading and is no longer valid (on beat 3 originally eighth note + eighth-note rest).

45–47 Pfte md **B.1,** Upper voice: lower octave not written out, instead at the beginning of m. 45 and again at the beginning of m. 47 each with the instruction "con 8a"; from the continuation of the upper voice from m. 47.4 it can be concluded that the instruction loses its validity from here on.

49 Pfte ms 1 **B.1:** Quarter note *g* deleted (correction/error?); however, it has to be present for reasons of voice leading.

53–54 Pfte md **B.1:** Slur from m. 52 at the end of m. 53 open for continuation to m. 54, but newly set after system change in m. 54.

55–56 Pfte md **B.1:** Above the stave indication "rall. poco" mm. 55.2–56.2, but obviously erased.

57–58 Pfte md **B.1:** End of the phrasing bow from m. 54 in the lower voice in m. 57.1 ms at the half note *b* flat; m. 57: both slurs to m. 58 notated up to the end of m. 57, but not continued after system change in m. 58.

64 Pfte md **B.1:** Upper voice m. 64.6 not dotted, but following note notated as 32nd note (cf. m. 17).

67–68 Pfte **B.1:** With two slurs leading from the notes of the chord on beat 3 of m. 67 md (*d*¹/*f*¹) to the two notes of the first chord in m. 68 ms (*c* sharp¹/*e*¹); perhaps also to be understood as an indication concerning the voice leading?

68 Pfte md **B.1:** First chord on beat 2 with common stem of the voices.

68–69 Pfte **B.1:** Between the two bars a deleted measure with a variant of m. 69.

70–72 C, Pfte **B.1:** The following crescendo and decrescendo hairpins may have been notated as follows due to lack of space: m. 70 crescendo hairpin at C above Pfte md (but see the decrescendo hairpin between the staves); m. 71 decrescendo hairpin at C above Pfte md 3–6 of the upper voice; m. 71–72 decrescendo hairpin between the Pfte staves below ms.

4. Storiella d'amore SC 40

I. The Sources

A.1: I-Li, Signatur *N IV 10 b*

Autograph sketch. One sheet of music with 30 staves, sketch written on the recto, without title. 3 staves each combined into one system, no part names indicated before the first system. 3 systems, the third of which is without bracket. Above the notes: "con semplicità".

The first 16 measures of the work are present, largely in the final version. With some corrections, especially in m. 11, where a version later deleted in **A.2** can be found. There is no text under the vocal part. In mm. 15–16 the piano part md is not notated.

A.2: I-Li, Signatur *N IV 10 a*

Autograph sketch. One sheet of music has survived, with 20 staves, sketch written on the recto. In the upper margin the title "Noi leggevamo insieme ...", on the right: "Parole di A. Ghislanzoni".

3 staves each combined into one system, no part names indicated before the first system. The first 30 measures of the composition are contained in 6 systems, with numerous corrections, especially in mm. 10–11, the early version of m. 11 (see **A.1**) and a subsequent measure having been deleted and m. 11 then again largely written down in the version transmitted by **C.1** and **E.1**. Mm. 17–24 Pfte md/ms without notes, instead the figures "1–7" are notated between the two staves (m. 24 blank, i. e. figure "8" missing), as a reference to the parallel measures 5–12, in which the figures "1–8" are notated below Pfte ms. Also in the piano staves mm. 29–30 only the figures "1–2", as a reference to the parallel measures 25–26. The singing text breaks off after m. 16 and begins again at m. 27.

C.1: US-CAh, Signatur *bMS Mus 79.2*

Fair copy of another hand with autograph signature and date. 6 pages in portrait format, unpaginated, 4 of which are music pages [1–4] with 12 staves each.

In the upper margin of p. [1] the title "Storiella d'amore. Noi leggevamo insieme ...", right below "(parole di A. Ghislanzoni)". 3 staves each combined into one system, the two piano staves each with additional brace. No part names indicated before the first system. Only the first stanza of the text is underlaid. On p. [4] in mm. 57, 61 and 63 dynamic indications in another (Puccini's?) hand. At the end of page [4] autograph signature with date: "Giacomo Puccini | 8. 6. 83 | Milano". On page [5] autograph dedication: "Alla Gentile signorina | Emilia Sanpietro | Giacomo Puccini". Underneath, in another hand: "Contessa | Emilia Sanpietro | Ved[ova] Caraffa, dona | all'Avv Giovanni | Battista Careri |

Siena l' 18 Dicembre 1903" (Countess Emilia Sanpietro, widow Caraffa, donates [it] to the lawyer Giovanni Battista Careri, Siena, on 18 December 1903).

On p. [6] a copy of the text with Ghislanzoni's title "Noi leggiamo insieme", which largely adheres to **T** and does not correspond exactly with the text under the notes.

E.1: First print in the illustrated weekly magazine *La Musica Popolare* of the publisher Sonzogno in Milan, issue of 4 October 1883. Four pages in portrait format, paginated "2-4", 3-5 systems per page. Title above the music: "Storiella d'amore I (Melodia)", on the right "di Giacomo Puccini." No mention of the author of the text. Below the last stave: "La Musica Popolare. E. S. 350. Anno II - N.° 40 [= 4 October 1883]". The first three systems consist only of the two piano staves; indication before the first system: "Andantino mosso"; no scoring indication; the vocal part begins at m. 13.

T: The author of the text is Antonio Ghislanzoni; first print with the title "Noi leggiamo insieme" in the first edition of the *Melodie per Canto* (Perussia and Quadrio, Milan, 1881, pp. 50-51) and then adopted unchanged in the second edition (Emilio Quadro, Milan, 1882, pp. 50-51).

II. The Edition

The EN follows **E.1**, assuming that Puccini made the final changes in the composition during the printing process.

III. Critical Notes

3-4 Pfte ms **C.1:** Slur from m. 2 extends to m. 3.4, then only one phrasing slur mm. 3.5-4.3.
 5, 7, 17, 19 Pfte ms 2-5 **E.1:** Slur only up to 4 in each case (open to 5 in m. 7). The EN follows **C.1** in each case (there the slur is sometimes not quite stretched to 5, but even in these cases it always extends beyond 4 and is clearly open to 5). At the parallel passages in mm. 49 and 51, the slur also extends in **E.1** to 5.
 10 Pfte **C.1:** Decrescendo hairpin extends to the end of the measure, with "rit." written in at the middle of the measure.
 13 C, Pfte **C.1, E.1:** Without double line and repeat sign.
 13-14 C, Pfte ms **C.1:** In C one slur mm. 13.1-14.6, in Pfte ms one slur mm. 13.1-14.5.
 14 Pfte md 5 **C.1:** Chord *f sharp*¹/*a*¹.
 15 Pfte **C.1:** md 3 additionally with *g*¹; md/ms crescendo hairpin already from beat 2; **E.1:** ms 6-9 without slur; the EN follows **C.1**.
 16 C 1-3 **C.1:** Slur only 2-3.
 16 C 4 **C.1** (separate copy of the text), **T:** text with comma in the first stanza.
 16 Pfte ms 1 **C.1:** With accent.
 17 Pfte **C.1:** *p* instead of *pp*.
 17-18 C **C.1:** With *p* before m. 17.1 (by another hand); m. 17 with crescendo hairpin above the last two quarter notes (beginning slightly before 4); hyphenation at the transition mm. 17-18 "is-to-".
 19 C 1-5 **C.1:** Slur only up to 4.
 20 Pfte ms 2 **E.1:** Staccato obviously forgotten; the EN follows **C.1**.
 20, 24 C **C.1** (only first stanza): Text m. 20 without comma, m. 24 with colon after "(a-)mor"; **E.1:** both stanzas without punctuation; **C.1** (sepa-

21 Pfte

21-22 C

22 Pfte ms 9

23-24 C

25 C

25 C

25, 27 Pfte ms 8

26 Pfte

27-28 C

27-29 Pfte

28 C 3-5

28, 29, 31 C

29 C, Pfte

29 C

29-30 Pfte ms

30 Pfte

30 C

30, 32 C

31 C

31 Pfte md

32 C, Pfte

32 C

33 C, Pfte

33-36 C

34 Pfte

36 C, Pfte

37 C

37 Pfte ms

39 C

39 Pfte ms

40, 42 C

rate copy of the text), **T:** without text repetition after "amor" resp. "desir", at the end of the verse semicolon (first stanza) resp. period (second stanza); taken over from the EN for m. 24. **C.1:** "cresc." and crescendo hairpin each begin one eighth earlier.

C.1: Hyphenation "is-to-" (as in mm. 17-18); phrasing slur only up to m. 22.2.

E.1: Staccato obviously forgotten; the EN follows **C.1**.

C.1: Hyphenation m. 23.4-5 "mes-ti a-".

C.1: Two consecutive slurs (1-4 und 5-6).

C.1 (notes und separate copy of the text): „senza alcun“; **T:** „senz'alcun“.

E.1: Without staccato; the EN follows **C.1**.

C.1: "cresc." already on beat 2.

C.1: Without the large phrasing slur; "con anima" already from m. 27, beat 4.

C.1: In m. 27 without "allarg."; instead of the slurs mm. 27.5-8 and mm. 28.1-4 only one slur mm. 27.5-29.1; crescendo fork in m. 27 only from beat 3+, but extending across the bar line to the beginning of m. 28; md m. 28, upper voice 6-8 with tenuto marks instead of staccato dots.

C.1: Text „al la-to“; **C.1** (separate copy of the text), **T:** „a lato“; the EN follows **E.1**.

E.1: Text of the second stanza without ellipsis after "ansante" or "avante"; in **C.1** only first stanza underlaid; the EN follows the separate text copy in **C.1** as well as **T**.

C.1: Without „affrett.“

C.1: With slurs 1-4 (open towards 5) and 6-7; **E.1:** text in the second stanza "piu" instead of "più".

E.1: Mm. 29.2, 8 and 30.8 staccati obviously forgotten; the EN follows **C.1**.

C.1: Without *p*, but with „cresc.“ on beat 3.

C.1: With slur also for 1-4.

C.1 (first stanza): Text m. 30 without comma, m. 32 (as in EN) with period; **E.1:** both stanzas without punctuation; **C.1** (separate copy of the text), **T:** without text repetition, both stanzas with period at the end of the verse.

C.1: Without crescendo hairpin, slur 1-8 instead of only 5-8.

C.1: Instead of two slurs, only one slur 1-8.

C.1: Without „ten.“

E.1: Text „uol“ instead of „suol“.

C.1: Without „a tempo“.

C.1 (separate copy of the text), **T:** Without text repetition; **C.1, E.1:** without comma in both stanzas in m. 34.

C.1: With "cresc." at the beginning of the measure.

E.1: Without „allarg.“ in C and without crescendo hairpin in Pfte; the EN follows **C.1**.

C.1: Slur begins already on 1 instead of 2; **C.1** (separate copy of the text), **T:** text „de“ instead of „dei“.

C.1: Without any accents.

C.1: With slur 1-2; 8-9 Eighth notes with only one stem, without beaming, but with slur instead (only first stanza underlaid).

C.1: With slur 1-2.

Text: **C.1** und **E.1** (both stanzas) each without comma; in **C.1** (separate copy of the text) and **T** the comma after "lambia" resp. "aneli" is present at the end of the verse (in both sources without the text repetition mm. 41-42).

41 C	C.1: Without the indication „molto“.
43 Pfte	C.1: Without crescendo hairpin.
44 Pfte md 2–3	C.1: 2–3 Without accents.
44–48 Pfte ms	C.1: <i>pp</i> m. 44 written by another hand; without any slurs mm. 44.3–48.3.
45–46 C	E.1: Text in the second stanza „celi“ instead of „cieli“.
46, 54 C	Comma (first stanza) only in T; there and in C.1 (separate copy of the text) without repetition of „eco“ m. 46.
46–47, 55–56 C	C.1 (separate copy of the text), T: Text „facean“ instead of „faceano“.
47–48 C	C.1: Hyphenation (first stanza) „sos-pir“.
47–48 Pfte	C.1: With <i>p</i> before „rall. molto“; „molto“ not until m. 48.1; ms without any slurs.
48, 56 C	Period (both stanzas) only in C.1 (separate copy of the text) and T.
49 C	C.1: With <i>p</i> at the beginning of the measure.
50 C, Pfte	E.1: Ties C 4–5 and Pfte ms 5–6 obviously forgotten; the EN follows C.1.
52 C	For punctuation, see the note to mm. 40, 42.
53 C	C.1: Crescendo hairpin only from 2.
54 C 1–4	C.1: With slur.
54 Pfte	C.1: „rall. molto“; ms without accents 6–8.
55 C	C.1: With <i>pp</i> at the beginning of the measure; text „miei“ instead of „suoi“; E.1: text „ceano“ without hyphenation.
56–57 C, Pfte	E.1, C.1: Only double bar line, no repetition marks, in C.1 next to m. 56 in the right page margin the annotation: „Dacapo l le tre altre l strofe; poi l al l fine“. The EN adds repetition signs and instead omits the indication „Fine“, which appears in the sources in the left page margin before m. 57ff (C.1) resp. at the beginning of m. 57 between the staves md and ms (E.1).
57 Pfte ms	C.1: With <i>p</i> before 1 in another hand (Puccini?)
57–58 Pfte ms	C.1: One continuous slur mm. 57.1–58.2.
59 Pfte md 4–5	C.1: Chord in each case <i>fis</i> ¹ / <i>a</i> ¹ instead of <i>d</i> ¹ / <i>fis</i> ¹ .
61 Pfte	C.1: <i>f</i> written by another hand (Puccini?).
63 Pfte ms	C.1: At the beginning of the measure <i>pp</i> by another hand (Puccini?).
64 Pfte ms 2–4	C.1: With staccati.

5. Ad una morta! SC 41

I. The Sources

A.1: I-Li, shelf mark *N IV.9a*

Autograph sketch. One sheet of music (2 pages) in portrait format, each with 20 staves.

In the upper margin of p. [1r] the title “Ad una Morta!”, on the right “A Ghislanzoni. G. Puccini”, on the left “Per Baritono”. 3 staves each combined into one system. Vocal part (in bass clef) and instrument (2 piano staves) unmarked, general accidentals for G-flat major, without tempo indication.

First system: 6 mm. of an instrumental introduction; second system: 5 mm. for vocal part and instrument, corresponding to mm. 5–9 of the song (the fifth of these measures with repeated text beginning “spirto gen-”); third system: 6 mm. corresponding to mm. 10–15 (from the second measure onwards with text as C.1/EN); fourth system: further 6 mm. corresponding to mm. 16–21, with an autograph note in the right-hand margin referring to a version for baritone and orchestra: “seguita in Mi bem[olle]

min[ore] l poi andare in Mi con o senza l pedale doppio l per andare in Maggiore l compito l largo l all’orchestra [?] unito l al Baritono l con l imitazioni l 2^a” (continues in E flat minor, then shift to E with or without double pedal, to shift to major, task, broad, to the orchestra united, to baritone, with imitations 2nd [time?]); below the fourth system a single measure (piano system), above it the autograph annotation “Alla Wagner”; next to it drafts of mm. 21, 22, 23 and again m. 21. On p. [1v] an unidentifiable single measure; in the lower margin the autograph annotation “esempio [?] di modulazione enarmonica” (example [?] for an enharmonic modulation).

A.2.: I-Li, shelf mark *N IV.9b*

Autograph sketch. One page of music with a tear-off after the fifteenth staff, presumably also in portrait format, without title. 3 staves each combined into one system. Vocal part and instrument (2 piano staves) unmarked and without clefs and general accidentals; in this respect to be read like **A.1**.

First system: 6 mm., corresponding to mm. 5–10 of the song (mm. 5–8 in an earlier version than **A.1**, then mm. 9 and 10 in a completely different version with full-bar text entry in m. 9); second system: 7 mm., corresponding to mm. 23–29; third system: 6 mm., corresponding to mm. 30–34 and 36; fourth system: 6 further mm., corresponding to mm. 37–42.

C.1: US-CAh, shelf mark *bMS Mus. 79.1*

Partly autograph fair copy. 3 pages in portrait format, unpaginated, with 12 staves per page.

In the upper margin of p. [1] the title „Musica di Giacomo Puccini per mezzo Soprano o Baritono.“, below: „Ad una Morta ! Parole di l A Ghislanzoni“. 3 staves each combined into one system, the two piano staves each with additional brace, no part names indicated before the first system. Autograph date below final measure: „Giacomo Puccini l Milano 27 Luglio l 1883“, below by another hand: „Contessa l Emilia Sanpietro Ved[ova] Caraffa al- l l’Avv^{to} Giovanni Battista Careri l Siena il 18 Dicembre 1903“ (Countess Emilia Sanpietro widow Caraffa to Lawyer Giovanni Battista Careri, Siena, on 18 December 1903).

The notes and the written-out dynamic and performance indications are by a copyist; the text under the notes and some dynamic markings are autograph. The vocal text contains only exclamation and question marks as punctuation.

T: The author of the text is Antonio Ghislanzoni. The text is included in the first edition of the *Melodie per Canto* (Perussia e Quadrio, Milan, 1881, p. 46); taken over unchanged into the second edition (Emilio Quadro, Milan, 1882, p. 46). The title does not bear an exclamation mark.

II. The Edition

The EN follows **C.1**; 49 measures of musical text (18 measures on the first page, 19 measures on the second page, 12 measures on the third page).

III. Critical Notes

5–13	C	A.1: Without slurs (neither syllable distribution nor phrasing slurs).	16–18	Pfte	A.1: Without crescendo hairpins mm. 16 and 18; ms without slurs in the middle voice.
5	Pfte	A.1: With <i>pp</i> at the beginning of the measure.	17–18	Pfte md	C.1: Above the staff, additional autograph "cres = do =" from m. 17 until after m. 18.3.
6	C 4–5	A.1: Dotted quarter note <i>a flat</i> (notated in bass clef) instead of quarter note + eighth-note rest (thus the reading after correction; originally tied eighth note <i>a flat</i> instead of dotting; the reading with tied eighth note also in A.2).	17, 20	Pfte ms	C.1: Slur at the triplet only until shortly after the third note; the EN adapts to the clear notation in mm. 16 and 18.
6–8	Pfte md 1	A.1: Half notes each without augmentation dots.	19	C 2	A.1: Presumably corrected to <i>g flat</i> (bass clef!).
7	Pfte md 1	C.1: Half notes each with augmentation dot.	19–21	Pfte	A.1: Without any slurs; m. 19 md notated as in C.1/EN , but half notes dotted; m. 21 md, upper voice 1–3: half note <i>e flat</i> ¹ ; the second half of m. 21 differs from C.1/EN .
7–8	C, Pfte	A.1: Without crescendo and decrescendo hairpins; Pfte md mm. 7.2–8.1: <i>f</i> with tie.	20–21	C	A.1: No accents in mm. 20.1–3, no slur mm. 20–21; in mm. 20.4–5 separate eighth notes without slur to the text "in ciel", mm. 20.6–7 subsequently beamed together and slurred, m. 21.1 quarter note and eighth note, then A.1 breaks off; the measure is taken up again one system lower, but continued in a different form.
8	C	A.1, C.1: Text erroneously "celi" instead of "cieli".	22–23	C	C.1: Inaccurate text underlay; text "qual'eri un di".
8	Pfte md 1	A.1: Half notes without augmentation dots.	31	Pfte	C.1: It is unclear whether this second agogic prescription "affrett." (written in ms in a markedly different notation) is redundant, or whether both the one in m. 30 and this one have a merely local meaning (in any case difficult to define precisely).
9, 13	C	T: „quale“; A.1, C.1: T. 13 „qual“.	31–32	C 5–6 bzw. 4	T: „pei“ instead of „per“.
9	C 2–4	A.1: Eighth-note rest, eighth notes <i>b flat – e flat – g flat</i> to the repeated beginning of the text "spirto gen-".	36	C	C.1: Text erroneously "die" instead of "diè".
9	Pfte	A.1: md 1 instead of dotted half notes <i>g flat/b flat</i> only dotted half note <i>g flat</i> ; md 2 first quarter-note chord deleted and replaced by quarter-note rest; ms at the beginning of the measure "ped.", at the end of the measure a lift pedal mark.	37	C	T: „Oh!“ instead of „Ah!“.
10, 14	C	C.1: Text without comma after "celi", as also in A.1 m. 14 (m. 10 without text there); comma added in the EN in each case; T with question mark after "celi".	38	C	C.1: Slur from the preceding measure only up to 1, new slur to the following measure already from 2; the EN corrects the assignment of two syllables of a word to different phrases.
10	Pfte	A.1: Pfte md: without the phrasing slur, with a tie between the quarter notes <i>e flat</i> ² on beats 1 and 2, last quarter note <i>e-flat</i> ² notated as <i>d</i> ² ; ms, lower voice: chord <i>f/d flat/E flat</i> instead of <i>c/C</i> , ms upper part 2–3: two identical chords <i>f¹/b flat/a flat</i> , with the first chord deleted and replaced by a quarter-note rest. C.1: in md correction at the half note on beat 2, possibly an additional half note <i>c flat</i> ¹ deleted, without half note <i>a flat</i> ¹ ; the EN follows A.1 (see also the previous measure).	39	C	C.1: Text „gaudi“ instead of „gaudii“.
11	Pfte	A.1: Without crescendo and decrescendo hairpins; md 5–6 notated as triplet quarter and eighth notes; ms, lower voice, without grace note and without slur mm. 11.3–12.1; A.1, C.1: on beat 2, quarter notes of ms stemmed together with first triplet eighth note of md, on beat 3 in C.1 quarter notes of ms stemmed together with first eighth note of md; the EN dissolves the common stem in each case and replaces it on beat 2 in md with a separate quarter-note stem at the triplet eighth note <i>e flat</i> ¹ (to continue the voice to <i>d flat</i> ¹ of md on beat 3).	39	Pfte ms 2	The EN adds natural in the upper voice due to the comparable passage in m. 19 (see also <i>Capriccio Sinfonico</i> , m. 418 ⁵).
11, 14	C	T: „ti aggiri“; A.1: m. 14 likewise.	41–42	C	C.1: Slur from m. 40 ends in m. 41.7, after system change new beginning of the slur to m. 43 in m. 42.1; the EN corrects the assignment of two syllables of a word to different phrases.
13	C, Pfte	A.1: Without <i>ppp</i> ; C.1: <i>ppp</i> in Pfte autograph.	47	C	T: Only with one exclamation mark; the EN follows C.1 .
13–15	Pfte	A.1: Without "rall." in m. 15; without any phrasing slurs in md and ms; lower voice in ms with ties in mm. 14–15 at the dotted half notes.			
14	C	A.1: Without triplet indication and without grace notes 5–6.			
16	C, Pfte	A.1: Without tempo indication "Lentamente".			
16–18	C	A.1: Without phrasing slurs and crescendo hairpin, without grace notes mm. 18.4–5; C.1: the large crescendo hairpin mm. 16–18 probably a later addition (by Puccini?); in m. 18 it extends far beyond the end of the measure (= end of the page).			

6. Mentia l'avviso SC 54

I. The Sources

A.1: I-Mc, shelf mark *Manoscritti 30/10a*
Autograph draft. 3 sheets (= 6 pages of music) in oblong format, each with 12 staves; only pp. 1, 3 and 5 paginated (in pencil by another hand); pp. [4] and [6] blank (on p. [4] only a brace combining the upper two staves into a system).
In the upper margin of p. 1: „I° esame (Ideale) | parole di Felice Romani“; on the right: „ore 6 pomeridiane | domenica 10 giugno 1883“ (6 p.m., Sunday, 10 June 1883). Top left annotation by an unknown hand: „II (p. 1–5)“.
3 staves each combined into one system. Vocal part and instrument (2 piano staves) unmarked; vocal part notated in tenor clef. Tempo indication „Larghetto lento“. In the lowest system on p. 3 above the draft of mm. 99–100 (see **B.1**) an autograph remark for

⁵ 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. 130.

a possible orchestration: „viol.: 2^a volta col canto sempre“. At the end of page 5 an autograph annotation with numerous deletions; the following is legible: „[...] pieta [*sic*] un dolor l di denti nojoso, l che mi ha tormentato dalle 7 alle 2. [...]!!!!“ (pity, a dull toothache, which tormented me from 7 to 2).

B.1: I-Mc, shelf mark *Manoscritti 30/10b*

Autograph. One double sheet and one single sheet (= 6 pages of music) in oblong format, each with 12 staves. Pp. 1, 3, 5 and 6 paginated (in pencil by an unknown hand); p. 6 blank apart from apart from the date “1882–83”.

On p. 1 “Ten. e Pf” in the middle above the first system. 3 staves each combined into one system. Voice part and instrument (two piano staves) unmarked; voice part notated in tenor clef. Tempo indication „Larghetto lento“. At the bottom of p. 1 a remark in blue pencil by an unknown hand: „ricevuto alle ore 6 ½ pom[eridiane]“ (received at half past 6 p. m.; see ill. 3, p. LVI). On p. 5 (only one system with notes); on each of the empty staves handwritten signatures of the composer (“G Puccini”) and (in pencil) of the members of the examination committee (“A. Bazzini A Ponchielli I A. Panzini I Saladino I Dominiceti”); see ill. 5, p. LVII.

With the exception of the exclamation marks and an accidental comma in m. 68, the vocal text contains no punctuation.

T: Scene from the libretto *La Solitaria delle Asturie ossia La Spagna ricuperata* by Felice Romani with the opening words “Mentia l'avviso”. As a term of comparison, the EN used the libretto printed for the premiere of Saverio Mercadante's opera of the same name at the Gran Teatro Fenice (Venice, 1840): Part Four, Scene II, p. 33 (Gusmano's recitative and aria). Puccini set the recitative to music in its entirety, but only the first of the two quatrains of the aria (“È la notte che mi reca”).

II. The Edition

A.1 is the transcript of the examination paper from 10 June 1883 and runs largely parallel to B.1 up to m. 83, but is one measure shorter. With a few exceptions, the EN therefore omits the verification of the readings of A.1 from m. 84 onwards. B.1 also contains numerous corrections, some of which were subsequently taken into account in A.1 through subsequent deletions.

The EN follows B.1, but due to the particular circumstances of the composition of both sources, it takes into account additional information offered by A.1, especially with regard to aspects that seem neglected or even inconsistent in B.1 (such as phrasing slurs). Corresponding adoptions from A.1 are documented in the Critical Notes.

The performer must keep in mind that A.1 and B.1 do not contain a piano accompaniment in the strict sense; rather, the instrumental part is presented in an already orchestral-oriented notation, which can also be seen from the addition of some instrumentation-related indications.

III. Critical Notes

Indications concerning scoring added in the EN; not included in the sources, however, the voice part is notated there in tenor clef. For the piano part, see also the *Introduction*, p. XXXIX, and *II. The Edition* above.

1–7	Pfte md	Upper voice: first phrasing slur in A.1 up to m. 4.1, second from the beginning of m. 5; in B.1 first phrasing slur up to the end of m. 3, second not present. In EN, the slurring is based on the motivic structure of the beginning (m. 2 [with upbeat] to m. 5 four-measure phrase consisting of two matching two-measure segments, mm. 6–9 four-measure development). Lower voice, A.1: instead of the tie mm. 4.1–5.1, there is a slur m. 4.1 (half note e ¹) to the half note c ¹ in ms m. 5.1; mm. 5.1–4 notes e ¹ – f ¹ – a ¹ – c ² (as in m. 11) instead of e ¹ – f ¹ – g ¹ – a ¹ .
6–7	Pfte ms	B.1: Lowest voice without slur; the EN follows A.1.
7	Pfte	A.1: Without „rall.“.
7–8	Pfte	A.1: With tie md mm. 7.5–8.1 (<i>a flat¹ – a flat¹</i>); m. 8.1 dynamics <i>ppp</i> instead of <i>pp</i> .
8	Pfte ms 1	A.1, B.1: <i>d</i> notated as half note. The inconsistency in the notation could be explained by the hypothesis that at a certain stage of the composition Puccini intended a <i>d</i> held for the entire measure, to which the <i>G</i> in the bass would be added on the last eighth note.
9	Pfte md 4	A.1: Dynamics <i>pp</i> instead of <i>p</i> , note with accent.
10–12	Pfte md	B.1: Without both phrasing slurs; the EN follows A.1. A.1: Without tie in lower voice m. 10–11.1; upper voice m. 11.3 without eighth-note rest; lower voice m. 11.3–4 two eighth notes instead of dotting.
14	Pfte 1	With the orchestral performance instruction “pizz.”, the EN renders the source findings in A.1 and B.1.
15	Pfte	A.1: With instruction “rallentando molto”.
16	Pfte	A.1: In md on beat 2 additional eight-note chord e ¹ /b flat; in ms chord notes c ¹ /e/c together on one stem and with accent.
17	Pfte md 3–4	Unclear correction due to a smearing in both autographs; the EN follows the more legible A.1 and regards the smeared eighth notes f ² and f ¹ at 4 in both sources as erased; c ¹ of the lower voice seems to have been written into the smearing later in both sources.
17, 19	Pfte ms 3	B.1: In each case without quarter-note rest; the EN follows A.1.
17–20	Pfte md	The slurs in mm. 17.2–4 and 19.3–20.2 are based on A.1 and are also extended to the respective subsequent motifs in the EN.
18–19	Pfte	A.1: Without staccato dots; B.1: Staccati only notated singly, but not clearly assignable to md or ms.
22	Pfte	B.1: Measure merely indicated as repetition of m. 21.
24–25	C, Pfte	A.1: C already begins in m. 24; therefore no fermatas and no double bar line in mm. 24–25. As one measure is therefore missing compared to B.1, the measure numbers in both sources would differ from here onwards. Due to the fact that the versions otherwise differ only slightly, the EN also uses the counting of B.1 for A.1 from here onwards in order to enable a direct comparison.
26	C	Text: Ellipsis adopted from T.
29–31	Pfte ms	B.1: Note repetitions merely indicated by repeat signs.
30–31	Pfte ms	A.1: Additional ties <i>g flat¹ – g flat¹</i> and <i>a flat – a flat</i> .
32	C	A.1: Without eighth-note rest. Text: ellipsis adopted from T.
32	Pfte ms 1	A.1: Chord with additional eighth note <i>d</i> .

⁶ See *Introduction*, p. XXXIX.

34	Pfte ms 1	A.1: Without accent.	61	Pfte	A.1: Without <i>pp</i> .
35	C	A.1: 1 and 3 with accents; Text „qui fa-tal_ di-“, i. e. with syllable lengthening line after „-tal“.	61–63	Pfte md	A.1, B.1: From the second half of m. 61 abbreviated notation by means of repeat signs.
35	Pfte md 1	A.1: Without <i>f</i> and without accent.	62.3	C	C.1: Text „un'al(-tra)“.
36	C 1–2	A.1: Without slur.	62	Pfte ms 2	A.1: C instead of A ¹ .
37	C 3	A.1: With accent.	63	C	A.1: Dotted eighth note <i>b flat</i> , sixteenth note <i>b flat</i> , dotted eighth note <i>b flat</i> (?), sixteenth note <i>c</i> ² to the text „(un')altra volta[?] an-(cora)“, crossed out; B.1: correction of the version of A.1; text „(un'al-)tra“.
38, 39	Pfte ms	A.1: Without accents.			A.1: Without <i>G</i> ¹ .
39–40	C	A.1: Without slurs; in B.1 the eighth note in m. 40.2 could be a <i>b flat</i> ¹ , but the reading <i>c</i> ² is confirmed by A.1.	63	Pfte ms	A.1: Due to correction no more clearly legible; possibly quarter note <i>c</i> ¹ – eighth note <i>f</i> ¹ – eighth-note rest, the latter then corrected to eighth note <i>c</i> ¹ ; text probably “(an-)cora”.
39–40	Pfte	A.1: With tie half note <i>b flat</i> m. 39 (ms) to eighth note <i>b flat</i> m. 40.1 (md).	64	C	B.1: Second half of the measure abbreviated as repetition of the first half in each case; likewise in A.1 m. 64.
41	C 1–4	B.1: Without slur; the EN follows A.1.			A.1: Without staccato dots in md; without C in ms.
43–44	C	A.1: Slur only at m. 43.3–4 instead of mm. 43.1 to 44.1.	64–66	Pfte md	A.1: Text incomplete and no longer directly assigned to the notes.
43	Pfte	A.1: 3, 4 of the lower voice md two eighth notes instead of dotting; without crescendo hairpin.	65	Pfte	A.1: Without <i>pp</i> ; md: without staccato dots, second half of the measure not notated (repeat sign missing).
45–46	C, Pfte	A.1: Without „molto rall.“	64	Pfte	A.1: With tie mm. 65–66.1.
45–46	Pfte md	A.1: Without slur mm. 45.1–46.2.	65–73	C	A.1: M. 66 not notated (repeat sign missing), m. 67 abbreviated notated with repeat sign.
48	Pfte md	A.1: With the exception of the sustained note <i>c</i> , different version: highest voice quarter note <i>f</i> ¹ tied to preceding measure, then quarter note <i>e</i> ¹ ; lower voices chord half notes <i>b/g</i> .	66–67	Pfte md	A.1: Without crescendo / decrescendo hairpins.
49	C, Pfte	A.1: Tempo indication „Allegro“.	65–66	Pfte ms	B.1: Abbreviated notation as repetition of m. 66.
49	Pfte md	A.1: Correction, dynamics <i>f</i> and a half-note chord <i>c</i> ¹ / <i>a flat</i> ¹ are not crossed out.	66–67	Pfte md	A.1: 3 <i>f</i> instead of <i>d</i> ; second half of the measure not notated (repeat sign missing).
50	Pfte	A.1: Without <i>p</i> and „cresc.“.	66–69	C	B.1: Second half of the measure abbreviated as repetition of the first half in each case; likewise in A.1 mm. 69 and 71.
50–51	Pfte md 1–8	A.1: M. 50 <i>e flat</i> ¹ instead of <i>g flat</i> ¹ , m. 51 <i>f</i> ¹ instead of <i>g flat</i> ¹ .	67	Pfte md	Text: Ellipsis adopted from T.
52	C 1	A.1: Without accent.	69	C	A.1: Without decrescendo hairpin in each case.
52	Pfte	A.1: With “cresc.” from the beginning of the measure; md 1, upper voice, without natural; ms 2–3 <i>e/E – f/F</i> .	70, 72	Pfte	The placement of the <i>pp</i> between Pfte md and C reflects the finding in B.1 (in A.1 without <i>pp</i>).
53	Pfte md 1	A.1: Upper voice without natural.	71	C, Pfte	The indication can be related to C, as the last dynamic step after the decrescendo in m. 69; due to its intermediate position, however, it can also be regarded as valid for the instrumental part.
54	C 1	T: Without repeated „tu!“	71–74	C	A.1: Mm. 71–73 <i>f</i> instead of <i>g</i> throughout, if one assumes notation in tenor clef. However, the context makes it clear that this passage is exceptionally to be read in treble clef, i. e. <i>g</i> is actually meant here: Puccini notates C from m. 64 (= after system change) in the upper piano stave, initially (implicitly) transferring the tenor clef to it. Pfte md is notated in these measures together with ms in the lower piano stave; only m. 70 md, upper voice, is notated in the upper piano stave, but this is done with an (implicit) return to the treble clef, which then remains valid in the subsequent notation of C.
55	C 1, 2	A.1: Without accents.			Mm. 72–73 with tie. B.1: in mm. 72–73 correction, original reading of m. 72 as in m. 71, original reading of m. 73 not recognizable (in m. 74 eighth note <i>g</i> and eighth-note rest faintly recognizable).
55	C 3, 4	B.1: Both rests missing (adopted from A.1).			A.1: Without staccato dots.
56	Pfte	A.1: Two crossed-out measures before m. 56; unclear notation in m. 56: notes in md and ms each notated an octave lower (ms 1 without natural before <i>a</i> , md 6 without accidental <i>b</i> before <i>g flat</i>), above md double indication “8 ^{ava} 8 ^a ”, presumably referring to both staves; B.1: notes likewise notated an octave lower, but here above md and above ms indication “8 ^a ” each.			A.1: Ties from m. 73 not continued after page change; at the transition m. 73–74 the part of md changes from the lower system (see remark on mm. 71–74) to the upper one, hence the chord in m. 74.1 is an octave too high; md 4 without accent; ms without rests.
57	Pfte	A.1: Dynamics “ <i>ffo</i> ”; B.1: dynamics difficult to read, possibly “ <i>ffte</i> ”.			
57	Pfte ms	B.1: Second half of the measure notated abbreviated as repetition of the first half.			
57–58	Pfte	A.1: Without “ <i>calando</i> ” and decresc. hairpin.			
57–58	Pfte md	A.1: Without accents mm. 57.1–58.3. At the beginning of m. 57 with octave sign “8 ^a ”, but the chords m. 57.1–2 already notated as sounding (= as in EN). Mm. 57.3–58.6 upper chord notes one octave lower in each case. B.1: as in EN, but with the addition of “ <i>loco</i> ” at the beginning of m. 57.			
58	Pfte ms	B.1: Lower voice in the second half of the measure notated as an abbreviated repetition of the first half.			
58–59	C	A.1: With slur mm. 58–59.1.			
59	Pfte ms	B.1: Second half of the measure notated as an abbreviated repetition of the first half.	73	Pfte ms	
59	Pfte ms 3	B.1: Note head for <i>F</i> ¹ is missing, but the intended pitch can be derived from Puccini's habit of notation; confirmed by A.1.	74	Pfte	
59	Pfte	A.1: Without <i>p</i> ; md 1, 2 with accents.			
60	Pfte	A.1, B.1: Abbreviated notation as repetition of m. 59.			

75	Pfte	A.1: Tempo indication "Lento"; decrescendo hairpin 1–2.
76	Pfte	A.1: Correction, not clearly legible.
76–77	Pfte md	A.1: With tie from lower voice m. 76.4 to upper voice m. 77.1.
78		A.1: Above "Lento", there is written another indication difficult to decipher (forcing the interpretation a bit, one could read the words "Grave l o l Lento", i. e. an alternative to "Lento" that was discarded in B.1).
78	Pfte md	A.1: Correction, reading of B.1 recognizable.
78–79	C	A.1: Without slur mm. 78.4–79.2; Text m. 79: ellipsis adopted from T .
79–81	C	A.1: Other version: without phrasing slur; m. 80.2–3 quarter note <i>e flat</i> ¹ with tie to eighth note <i>e flat</i> ¹ m. 81.1; m. 81.2 eighth-note rest; mm. 81.3–82.3 as B.1 , but without slur.
80–81	Pfte	A.1: Ties in md mm. 80–81.1 deleted. B.1 , m. 81.2: The chord actually written by Puccini is <i>d flat</i> ¹ / <i>g</i> ¹ / <i>c</i> ² (<i>g</i> ¹ possibly also readable as <i>a flat</i> ¹); this is certainly an oversight in the exact placement of the notes due to haste; the EN therefore follows A.1 , which is unambiguous.
81–82	C	Puccini may have misread Romani's verse in his haste, since in both A.1 and B.1 he turned the verb form "è" into the conjunction "e" and thus slightly altered the meaning ("è l'onda e il vento" [it is the wave <i>and</i> the wind]; even if this misreading could be consistent with Puccini's uninterrupted musical setting, we restore T ("è l'onda... è il vento" [it is the wave... <i>it is</i> the wind]) replacing the ellipsis with a comma.
81	C	B.1: Meaningless (autograph?) breath mark between 3 and 4.
81–82	Pfte	A.1: Without tie md mm. 81.4–82.1; chord <i>b flat</i> ¹ / <i>d flat</i> ¹ mm. 82.1–2 half notes instead of quarter notes and tied eighth notes (in B.1 originally presumably likewise, then note heads blackened).
82	C 1–2	A.1, B.1: With tie, meaningful in A.1 due to shifted final syllable, meaningless in B.1 .
83	C	A.1: Without tempo indication "Lento".
88	Pfte ms	B.1: Lower voice without augmentation dot.
91–94	Pfte ms	B.1: The following sextuplets are abbreviated by repeat signs: m. 91.7–12, m. 92.7–12, m. 93.7–18, m. 94.7–12.
92	C	B.1: Without augmentation dot.
95	Pfte md	B.1: Without augmentation dots.
95	Pfte ms	B.1: Upper voice 1–7 as in A.1 (and EN), but with smearing.
96	Pfte ms	B.1: Notated by a repeat sign as repetition of m. 95.
97	Pfte md	B.1: The chromatic alteration, upper voice 2, is missing; in any case a so-called "omnibus progression" to prolong the dominant harmony is clearly implied here and above all the natural is clearly prescribed in A.1 .
98–100	C	A.1: Annotation "viol.[ini] 2 ^a volta col canto sempre".
102	C 1–2	B.1: With meaningless tie (originally also at the parallel passage m. 87, but deleted there).
104	Pfte md 1	B.1: The two lower notes can also be read as <i>a flat</i> ¹ / <i>f</i> ¹ (but see the sequence in regard to the preceding measure); the EN follows A.1 .
105	C 2	B.1: Erroneously sixteenth note instead of eighth note.
109	C, Pfte md 2	B.1: Erroneously sixteenth note instead of eighth note.
109	C 3–4	B.1: Erroneously dotted quarter note and eighth note.

109	Pfte ms	B.1: Not notated (measure blank); the EN follows the version of source A.1 , in which, however, the lower voice is corrupted due to a correction: eighth note <i>e flat</i> – eighth note <i>e flat</i> , possibly replaced by an eighth-note rest – eighth-note rest – possibly quarter-note rest – eighth note <i>e flat</i> – eighth-note rest.
111	Pfte ms	B.1: Notated by a repeat sign as repetition of m. 110.
113	Pfte ms	B.1: The lower voices (dotted half note <i>A flat</i> – sixteenth note <i>d</i> (grace note) – quarter note <i>e flat</i>) are not notated explicitly, but merely indicated by repeat signs.

7. Sole e amore SC 63

B.1: Private collection

Autograph. One page in portrait format with 28 staves. 3 staves are each combined into one system, no part names indicated before the first system. Dedication in the blank staves at the bottom of the page: „al mio carissimo F. P. Tosti l questo germe primo l di Bohème l milano GPuccini l 1. aprile [1]906“ (to my dearest F. P. Tosti this first germ of Bohème, Milan, GPuccini, 1 April 1906). Beginning with the entry of the voice part in m. 3; the first 2 measures are included only as a verbal indication of their execution. The vocal text "il primo di marzo dell'ottantotto" (the first of March eighty-eight) in mm. 30–33, which correspond to mm. 32–35 in **E.1**/EN, can be understood as an indication of the date of composition.

E.1: First print in the periodical *Paganini. Periodico artistico musicale*.

Headline "Anno II. 15 dicembre 1888. N.o 23.", below decorative border, below the above-mentioned periodical title.⁷

Other pieces published in the same issue: *A sera* by Alfredo Catalani and *Lieto mattino* by Niccolò Massa.

2 pages in portrait format, each with 4 systems, unpaginated. Title above the notes: "Sole e amore", on the right "Giacomo Puccini". 3 staves each combined into one system, the two piano staves each with additional brace. Part names before the first system: "Canto l Pianoforte".

Below the last system on the first page of music: "Paganini. N.° 23 – Anno II." and "Proprietà Artistica.". Centered below: "Genova Tipo-Litografia Sordo-Muti".

The punctuation in the vocal text is very sparse, with no periods at all; however, a few capital letters signal the beginning of a new period. The punctuation, including the quotation marks in spoken speech, was added in the EN according to the rules in force today.

T: The author of the text is unknown and could be Puccini himself; there is no independent source for the text.

II. The Edition

B.1 contains a few corrections by the composer's hand. However, the source differs from **E.1** in many places, so that it cannot have served as an engraver's model for **E.1**. The EN follows **E.1**.

⁷ The periodical, first published in Genoa in 1887, appeared on the 15th and 30th of each month and contained in each issue on the 15th four pages of unpublished music with original compositions by various masters written specifically for the periodical ("4 pag. di musica inedita appositamente scritta da distinti maestri").

III. Critical Notes

At the beginning of **B.1**: tempo indication "Allegretto"; below Pfte ms instruction regarding the performance of the first two measures only by the piano: „2 volte il [?] solo acco[m]p.[agnamen]to l questa battuta" (twice the solo accompaniment of this measure). I.e. **B.1** begins directly with the entry of the voice part in m. 3; the first two measures of **E.1/EN** are included in **B.1** only as a verbal indication of their execution. To make it easier to compare the two versions, the measure numbering of **E.1/EN** is also used for **B.1** in the following Critical Notes.

1–8 Pfte md	B.1: Without articulation indications.
1–33 Pfte	B.1: Without articulation indications.
1–2 Pfte	B.1: M. 1 without <i>pp</i> ; m. 2 notated as repetition of m. 1.
4 C 2–3	B.1: With slur.
6 C 1	B.1: Eighth note and eighth rest.
7 Pfte md	B.1: Additional note head <i>b flat</i> after 6.
9 C	B.1: Text "e l'uno e l'altro" already underlaid at 2–6, then "chia" at 7, followed by (repetition?) dash "/".
9 Pfte md 3	B.1: Without accent.
9 Pfte ms 3–4	B.1: Quarter note <i>A flat</i> instead of eighth note <i>A flat</i> and eighth note <i>D flat</i> .
10 C 1–2	B.1: With slur.
10 Pfte md	B.1: 1: Without staccato; 4: eighth notes instead of quarter notes, possibly with correction.
11 C 1	B.1: Eighth note and eighth-note rest.
11 Pfte md	B.1: Notated as repetition of m. 10.
13 Pfte md/ms	B.1: Notated as repetition of m. 12.
14 C 3–4	B.1: With slur.
14–16 Pfte	B.1: ms: M. 14.1 grace notes <i>B flat/e</i> , 14.2 only half note <i>f</i> ; 14.3 grace notes <i>e flat/a</i> , 14.4 only quarter note <i>b flat</i> ; md/ms: mm. 15–16 notated as repetition of m. 14.
18 C 4	B.1: Eighth note and eighth-note rest.
18–20 Pfte md 5	E.1: Lower note in the chord <i>d flat¹</i> in each case instead of <i>e flat¹</i> ; the EN follows B.1 (m. 20 notated there as repetition of m. 19); cf. also the reuse in <i>La Bohème</i> , III, mm. 16–18 after orientation figure 30 ⁸ .
18–20 Pfte	B.1: ms: Without the grace note m. 18.3; md/ms: mm. 19–20 notated as repetition of m. 18.
20 C	B.1: Without slur and „poco allarg.”.
21 C	B.1: Without augmentation dot.
22 C	E.1: Without <i>f</i> ; the EN follows B.1 . There the indication „appassionato" (?) instead of „con espress.”.
22 Pfte md	B.1: Stemming of the voices reversed: 1, 3, 6 stemmed downwards, 2, 4–5 stemmed upwards; without the accents at 1 and 3; lower note 1 <i>e flat¹</i> instead of <i>f¹</i> , also lower note 3, this also without dotting, upper note 3 possibly only with simple dotting; 4 quarter notes instead of eighth notes and 5 eighth notes instead of quarter notes; between 4 and 5 possibly an additional tied chord <i>a flat¹/e flat¹</i> , though without stem.
23 C	B.1: 1 without accent, 1–2 with slur.
23 Pfte md	B.1: Chords on beats 2+ and 3 without ties; E.1: chords on beats 1+, 2+ and 3 <i>e flat²/c²</i> ; because of the resulting doubling of pitch with the half note <i>e flat²</i> , the EN follows B.1 (cf. also the transposition compared to m. 22), but takes over the ties from E.1 .
23, 25 Pfte ms 1	B.1: Only eighth note <i>F</i> in each case.

24–25 C

B.1: M. 24 rest measure, above it in a blank stave (without clef) eighth-note rest, followed by the upper chord notes of Pfte md 2–6 (5–6 as simple eighth notes), without text; m. 25 with slur 1–2 and text "pensa", the notes (without text) notated once again in a blank stave above it.

24 Pfte md

B.1, upwards stemmed voices 2–5: Without tenuto marks, instead 2–4 with accents; downwards stemmed voices 2–4: quarter note + quarter note + eighth note, without tie.

24 Pfte ms 2–4

B.1: Chords in each case without *e flat¹*.

25 Pfte md

B.1: Without the accent at 1 and the slur 1–2; additional voices notated: eighth-note rest on beat 1, then two quarter-note chords and an eighth-note chord, each *a flat¹/c flat²*.

26 Pfte md 1

B.1: Without accent.

27 C, Pfte

B.1: Above stave C in larger letters „rall^{do}"; Pfte: notes across the staves without accent and without slur; instead of the *pp* at the beginning of the measure above the two quarter-note chords ms the indications „pi^a" resp. „p^o".

28 Pfte

B.1: „a tempo" instead of „poco accel."

29 Pfte

B.1: Additional decrescendo hairpin above md instead of "rall."

30 Pfte

E.1: Without *p*; the EN follows **B.1**.

30–33 Pfte

B.1: M. 30.1 md without portato dot, 30.2–3 ms without slur, 31–33 md/ms notated as repetitions.

32–35 C

B.1:



34 Pfte md

B.1: 1 presumably without staccato (correction); not legible from 4 onwards due to correction.

34–35 Pfte ms

B.1: Staccato in each case only at 5.

36 Pfte

B.1: Without *pp* and without staccati ms.

36–37 Pfte

B.1: Without decrescendo hairpin and without staccati m. 37.1, 3 ms.

38 C, Pfte

B.1: Without fermatas and without staccato Pfte ms 1.

8. Solfeggio SC 115

I. The Sources

B.1: I-Lg, shelf mark *ms. 3680*

Autograph. One sheet in oblong format, music paper with 12 staves. 3 staves are each combined into one system. The vocal part is notated in soprano clef and named "Sop.", the piano named "Piano." On the recto the heading "Solfeggio" and the first 25 measures of the composition; on the verso the remaining 6 measures, written in the first 3 staves. At the bottom of the verso a dedication in another hand: "Al caro Sig. Spada Ettore offro questo Autentico manoscritto Pucciniano l del 1893l a ricordo di l Anna Russo [name difficult to read]." (To dear Mr. Spada Ettore I offer this authentic Puccini manuscript from 1893 in memory of Anna Russo). In the right margin, vertically, the current owner's mark: a stamp of the library and the indication "n° 219161 l acq. 9 nov. 2006."

⁸ See Giacomo Puccini, *La Bohème*, full score, new revised and corrected edition, Ricordi, Milan, n. d.

The manuscript is kept in the collection of Puccini's letters and correspondence of the Bonturi-Razzi Fund, which belonged to the heirs of Adelaide (Ida) Bonturi (sister of Elvira Bonturi Puccini) and her husband Giuseppe Razzi. It was acquired by the Biblioteca Statale di Lucca in 2006.

II. The Edition

Based on **B.1**; 31 measures of music (mm. 1–25 on the first page, mm. 26–31 on the second page).

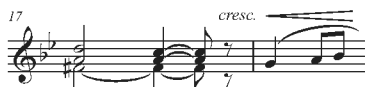
III. Critical Notes

- 1 Pfte ms Originally half-note rest and half note *d*¹, then both replaced by whole note *e flat*¹.
- 1, 24 Pfte md Originally the *d*² of the chord was also a half note in each case, then replaced by two quarter notes *d*¹ and *c*².
- 7 Pfte This measure with the tonic chord was added later, written in the right-hand margin of the page (after m. 8). At the end of m. 6 there is a "p^o" as an uncancelled remainder of this correction; probably valid for m. 8, which follows directly in the original version. The *pp* seems to have been inserted after the correction.
- 12–13 Pfte The figuration that animates the harmony was very likely conceived at first in this form (written in cross-stave notation and slurs):



The quarter notes that follow the overall descending scale profile of the soprano (*g – f – e flat – d*) then have been rewritten as half notes, slurs between them have been inserted and quarter-note rests on beats 1 and 3 as well. To enhance the perception of its unity, we have moved the whole figuration to the right-hand stave, while omitting the now unnecessary (pleonastic) cross-stave slurs.

- 16 Pfte ms It seems that the bass line was originally notated as half note *b flat* – quarter *d*¹. Then the arpeggio figure *B flat – d – f – b flat – d*¹ – *f*¹ was superimposed with a light stroke of the pen (thus anticipating the rhythm of md in mm. 18–19). It is not clear whether the arpeggio was meant to replace the previous line or to strengthen and enliven it.
- 17 Pfte md The last quarter *f sharp*¹ in the lower voice was not conceived at first as an up-beat to the following melody in the right hand:



- 18 S Crescendo hairpin only until 2.
- 24Pfte "p molto legato" notated as "molto legato p^o" at the beginning of the measure below the stave ms.
- 30 Pfte md "Rallendo" already from the beginning of the measure.

9. Avanti, Urania! SC 68

I. The Sources

A.1: I-TLp, shelf mark *Fasciolo 16*

Autograph draft. Double sheet in portrait format with 12 staves per page. Notes on pp. 1–3, last page blank. Above the first stave of 1r: "Torre del Lago 7mbre [September] '96", on the right "Avanti Urania" and the signature «GPuccini»; below: «Parole di R. Fucini». Up to m. 23 the draft is complete, mm. 24–32 only the vocal part is noted (the vocal text is interrupted after m. 21, in m. 28 one can read "anch'io" below the notes *a*¹ – *g*¹ – *f sharp*¹); in m. 33 the piano part is taken up again, but limited to the melody in octaves up to the cadenza in mm. 35.4–36.1. Numerous corrections in the piano part from m. 17 making the musical text difficult to read in places.

B.1: US-Bu, without shelf mark

Autograph. Separate title sheet on music paper and double sheet with music (all on music paper in portrait format with 12 staves) in cardboard cover with tendril pattern. In a vignette on the front of the cover: "G. Puccini | Avanti Urania!".

Title page: (in another hand) "Autografo | del celebre maestro compos[i]tore | musicista | Giacomo Puccini".

Below autograph: "Avanti Urania ! [above and below horizontal, short line in the middle of the page] | Parole di Renato Fucini | Musica di | Giacomo Puccini | Torre del Lago | 4 ottobre '96".

Title above the music: "Avanti Urania !", to the right: "G Puccini". 3 staves each combined into one system, no part names indicated before the first system. Final signature at the end: "G Puccini".

E.1: First printing, Florence/Rome (G. Venturini) 1899

8 pages in portrait format, including 4 pages of music, paginated 2–5, 3 systems per page.

Illustrated title page in Art Nouveau decor: on the left a female figure looking into a starry sky, in the center a rectangular vignette showing a sailing ship, below, centered "Alla Marchesa Anna Ginori Lisci | Avanti, | Urania! | Parole di Renato Fucini Musica di | Giacomo Puccini", followed by the plate number "6904" as well as price and publisher's details.

The text is printed separately on a separate page (heading "Avanti, Urania!"); the music is followed by an advertising page "Composizioni per Canto con accompagnamento di Pianoforte".

Title above the notes: "Alla Marchesa Anna Ginori-Lisci | Avanti Urania!". On the left, also above the sheet music: "Versi di | R. Fucini", on the right "Musica di | G. Puccini". On the left above the notes: "Versi di | R. Fucini", on the right above the notes "Musica di | G. Puccini".

3 staves are each combined into one system, the two piano staves each with additional brace.

Before the first system at the brace of the piano staves "♩ = 120 | Pianoforte."; above m. 4 (= first measure of the second system) "Canto."

T: The author of the text is Renato Fucini; an independent source for the text is unknown; the EN compares the text under the notes with the separate print in **E.1** (= T).

II. The Edition

The handwriting and the relatively few corrections suggest that **B.1** is an autograph copy; it is close to the fully composed and legible parts of **A.1** and deviates in part from **E.1**. The EN follows **E.1**, with the exception of a passage in m. 26 where there is a significant deviation of this source from **A.1** and **B.1** (see the following "Critical Notes").

III. Critical Notes

4/5	C, Pfte	B.1: All slurs in m. 4 extending beyond the bar line, after system change in m. 5 newly set (C) resp. not taken over (Pfte).
8	C	B.1: Text without comma; the EN follows T.
10	Pfte ms 1	B.1: Lower voice additionally with <i>F sharp</i> ; presumably uncorrected writing error.
13	C	E.1: Text without period; present in T.
13	Pfte	B.1: Crescendo hairpin only below ms.
13–14	Pfte ms	B.1: Slur only up to m. 13.7.
14	C 2	B.1: Text without comma after "-ne".
17	C	B.1: Text without comma after "-tar".
20	C	B.1: Indication "ritenendo" above system C in larger size and already from beat 1+.
21	C	T: Text with period instead of exclamation mark.
22	C	E.1, T: Text "simile"; accent is in contrast to Puccini's setting.
23	Pfte md 2	B.1: In the lower voice with accidental # (= <i>c sharp</i> ¹ instead of <i>c</i> ¹).
24	C, Pfte	B.1: Indication "molto ritenuto" already from 1.
24	C 5	B.1: <i>d</i> ² instead of <i>c sharp</i> ² .
26	C, Pfte 3	In E.1 <i>c sharp</i> ¹ resp. <i>c sharp</i> instead of <i>e</i> ¹ resp. <i>e</i> ; the EN follows A.1 and B.1 . The correspondence of the autograph sources and the peculiarity of this single modification of the motif introduced in mm. 12–13 make this variation doubtful, as it does not seem to fit the plain cantability and the elementary melodic grammar of this energetic <i>Allegro spigliato</i> .
26	C	E.1: Incorrect syllabic text underlay: m. 26.2 "-me ho" and 26.3 "anch'io".
26	Pfte	B.1: After system change again "po" (= <i>p</i>) at the beginning of the measure.
27–28	C	B.1: Earlier version: m. 27.2 text without comma after "-to", mm. 27.3 and 28.1 each have a quarter note rest, phrase begins in m. 28.2 with quarter note <i>a</i> ¹ and text "an-", then continues as in E.1 /EN (with text "-ch'io" m. 28.3).
31	C 2, 5	B.1, text: Without ellipsis after "smania" and comma after "Avanti".
32–33	Pfte md	B.1: The chord m. 32.2 seems also to include a <i>d</i> ³ , which was then overwritten with an accent. A.1: m. 32 rest; in m. 33, beat 1, the <i>d</i> ³ appears as the top note of a D major chord, so that the three upper notes of this chord correspond exactly with the upper three notes of the chord originally notated in B.1 , m. 32.2:

10. Inno a Diana SC 70

I. The Sources

B.1: US-NH, shelf mark *Koch 6*

Autograph. One sheet of music paper in portrait format (4 unpaginated pages) with 12 staves per page.

Title in the upper margin: "I Inno a Diana I", tempo indication "Allegro marziale ($\text{♩} = 120$)". 3 staves are each combined into one system, no part names indicated before the first system. Final date and signature at the end: "fine GPuccini I 12. 12. 97".

Overall difficult to read; due to numerous corrections it appears to be the compositional autograph.

B.2: US-NH

Fair copy by an unknown hand with autograph entries. Two folded sheets of music paper in portrait format with 12 staves per page, 5 unpaginated pages used for the composition

In the upper margin of p. [1], left, written by Puccini the title "Parole di Carlo Abeniacar"; on the right: "musica di Giacomo Puccini"; in the center, slightly below the author's names: "Inno a Diana", on the right "milano 12 | 12 | 97". Tempo indication "Allegro marziale ($\text{♩} = 112$)". 3 staves each combined into one system, piano staves with additional brace, no part names indicated before the first system.

Below the last system on the first page, written by Puccini: "(Tutti i diritti riservati all'autore)" (All rights reserved to the author).

With regard to the notation of the accents in **B.2**, two hands can be distinguished quite clearly: Some accents have a slightly vertical alignment and were probably written by the copyist (e.g. the accents for C, Pfte md mm. 1 and 61 as well as for Pfte md mm. 69–70), the others have a clearly horizontal alignment and are probably by Puccini's hand.

E.1: First print in the illustrated hunting magazine *Sant'Uberto. Numero-Strenna Illustrato*, Naples [January]⁹ 1898.

The song is printed on pages [3]–6, portrait format.

Title on the first page of notes, at the top: "Sant'Uberto – Numero-Strenna"; above the notes: "Inno a Diana"; to the left: "Versi di I Carlo Abeniacar", to the right of the title "Musica di I Giacomo Puccini". 3 staves each combined into one system, piano staves with additional brace. Part names before the first system: "Canto I Pianoforte". Page [3] contains 3 systems, the others 4 each.

The text is also printed on a separate page within a picture showing the hunting goddess Diana accompanied by greyhounds with a dead wild boar.

E.2: Second print, Florence/Rome (Venturini) 1899

7 pages in portrait format, including 4 pages of music, paginated "4–7".

On p. 4, at the top: "Ai cacciatori italiani I Inno a Diana", below on the left: "Versi di I C. Abeniacar"; on the right above the notes: "Musica di I G. Puccini". Above the first system, instead of the tempo indication: "Canto.". 3 staves each combined into one system, piano staves with additional brace, before this, to the left of the first system, instead of the part name for the piano, the tempo indication: "Allegro I marziale.". P. 4 contains 3 systems, the others 4 each. Below the last system of p. 4: "Edizioni Venturini. 6839 Venturini, Firenze/Roma, 1899."

⁹ An indication of the publication date of the relevant issue of the magazine is provided by the editorial by Carlo Abeniacar published there, which on p. 20 is dated 16 January 1898; see SC, p. 246.

T: The author of the text is Carlo Abeniacar; an independent source for the text is not known. The EN uses the separate print in **E.1** as a reference (= T).

II. The Edition

E.1 and **E.2** appear to go back to a common template, although they each contain specific engraving errors. The EN follows **E.2** as the most recent edition, which corrects problematic passages in **E.1**.

III. Critical Notes

2 C, Pfte
2 C
2 Pfte ms 1
2 Pfte ms 2
4 C 1–2
6–8 C, Pfte
6 Pfte md 2
8 C
8 Pfte md
9 C, Pfte
10 C, Pfte
11–12 Pfte
13–14 C, Pfte
14 Pfte md 3
15 Pfte
15 Pfte md 2
16, 40 C
16 Pfte md 2
17 Pfte
17–24 C, Pfte
18 Pfte md
20–21 C, Pfte
24 C 1
25 C, Pfte 1

B.1, B.2: Without “subito”.
B.1: Without *p*; **B.2, T:** text „a le” instead of „al-le”.
B.1, B.2: Additionally with *p*.
B.1: Lower note *A*, with “sol” written next to it (corresponding correction recognizable in **B.2**).
E.1, T: Hyphen between the syllables “len” and “ti” missing.
B.1: Deletions and corrections; mm. 6 and 7–8 each with indication “vive”.
E.1: Lower voice *d*¹/*c sharp*¹ instead of *b/a* (at 3 the ledger line for *a* is missing).
E.1, E.2, T: Text without comma.
E.1, upper voices 2–3: Quarter notes instead of eighth notes + eighth-note rest.
B.1: Without *f*; Pfte without accents.
B.1, B.2: Without “subito”; **B.1:** C without *p*, “cresc.” only below Pfte ms and already at 1.
B.1, B.2: Without crescendo hairpin.
B.1: Without crescendo and decrescendo hairpins; **B.2:** crescendo hairpin in C only from m. 13.2 and until the beginning of m. 14, decrescendo hairpin in C only from the beginning of m. 15 and until after 15.2, in Pfte from the end of m. 14 and until after 15.1; **E.1, E.2:** crescendo hairpin in C until the beginning of m. 14 (**E.1**) resp. 14.1 (**E.2**), decrescendo hairpin in Pfte only until around m. 14.2 (possibly for reasons of space).
B.1: Lowest note in the chord *f sharp*¹ instead of *e*¹.
E.1, E.2: Without “poco rall.”; reintroduced in the EN on the basis of **B.1** and **B.2** because of the “a tempo” indication in m. 17.
B.1: Only *a*¹ notated as quarter note, *g*¹ on the stem of the eighth chord.
E.1: Text in each case without period.
E.1: With (pointless) accent.
B.1, E.1: Without *p*; **B.2:** *p* notated twice, for md and for ms; **E.2:** without half-note rest in md.
B.1: Without all the phrasing slurs.
B.1: With decrescendo hairpin below the dotted quarter-note chord.
B.2: Slur at C beyond m. 20.2, at Pfte md up to the bar line; after page change in m. 21, however, both slurs – as in the other sources – are newly set.
B.1, B.2, E.1: Text without semicolon; the EN follows **E.2** and **T**.
In **B.1** with *p* at Pfte md, also in **B.2** at C and Pfte.

25–28 C, Pfte

26 C
27 C
28 C
28 Pfte

29–30 Pfte
30 C

30–31 C
30–31 Pfte md

32 C

33–40

34 Pfte 2
36 Pfte
37–38 C
38–39 C, Pfte

40 C, Pfte

40–41 C, Pfte

41–45 Pfte md

41–49 C, Pfte

42–43 C

43–44 C

49 C

50 Pfte ms 1

50–51 C, Pfte

50–57 Pfte

B.1: In C slur before page change only up to m. 26.3, then slur only mm. 28.2–3; no slurs in Pfte; **B.2:** slur in Pfte md m. 25 up to the second note of the lower voice in m. 26, new beginning there at the second note of the upper voice; **E.1:** slur in C up to m. 29.1; **E.1, E.2:** first slur in Pfte ms only mm. 25.1–2 instead of mm. 25.1–26.1; the EN follows **B.2**.

T: Text “alle” instead of “all”.

B.1: Text “(im-)prese se più au-”

B.1, B.2, E.1: Text without comma.

B.1: With *ff* in ms at 2, possibly in connection with correction in Pfte, but not deleted; **B.2, E.1, E.2,** md, lower voice 2: without eighth-note rest; the EN follows **B.1**.

B.1: Without accents and staccato dots.

B.1., B.2: 1 without accent; **E.1:** 2–3 with staccato dots.

B.2: Text m. 30.3 “nell”, m. 31.1 “a-”.

B.1, B.2: M. 30.3, lower voice, *d sharp*¹ instead of *d*¹; the natural is only found in **E.2**; in **E.1** with a precautionary accidental before the *d*¹ in m. 31; whether this leads to the conclusion that *d sharp*¹ is ultimately meant in m. 30 must remain open.

B.1, B.2: Text “-min!”; **E.1:** without punctuation; the EN follows **E.2** and **T**.

B.1: Not written out; m. 33 is immediately followed by m. 41 after a double bar line; above this measure the text of mm. 33–40 is notated, below it, crossed out: “da capo al [repetition of a sign placed above Pfte md m. 1]”; below it “dal Segno [repetition of a sign placed below Pfte md m. 9] al [repetition of a sign placed above Pfte md at the end of m. 16]”.

B.2: With “cresc.”.

B.2: Without “cresc.”.

B.1, B.2: Without slur.

B.2: Without “poco rall.” in m. 38, instead from the beginning of m. 39 “cresc. e poco rall.”.

B.2: After 1 in each case with short decrescendo hairpin.

B.1: Because mm. 33–40 are not written out (see annotation to these measures), m. 16 stands here for m. 40, i. e. instead of half notes (with ties to m. 41) it reads: quarter notes with tied eighth notes + eighth-note rest. The continuation in m. 41 is correspondingly different: C has a whole rest; m. 41.1, Pfte: md eighth-note rest, below it a crossed-out eighth note *a*¹; ms eighth note *f sharp*.

B.2: M. 41 before 2 above the upper voice “*p dolce*” and a second *p* at 2 of the lower voice; both slurs not already from m. 41.2, but only from m. 42.1 and without interruption until m. 45.3.

B.1: Only the slur C T. 45.1–2 is present, apart from this without all slurs.

E.1: Slur newly set after page change in m. 43.

B.1, B.2: Text m. 43.3 “dell”, m. 44.1 “Al-”.

B.1, B.2, E.1: Text without semicolon; the EN follows **E.2** and **T**.

B.2: Both notes difficult to read due to the smudging of an ink blot (?) diagonally above.

E.1, E.2: Without crescendo and decrescendo hairpin in Pfte and without decrescendo hairpin in C; the EN follows **B.1** and **B.2**.

Slurring: In **B.1** md without slur mm. 50–51, following slur only from m. 54.1; ms without the slur mm. 50.1–52.1, instead slur m. 52.1–3.

	In B.2 in md instead of slur mm. 52.1–57 slur mm. 52.1–53.4, then new slur from m. 54.1, extending beyond m. 55, but not continued in m. 56 after system change; in ms slur from m. 50 only up to m. 51.4, then slur mm. 52.1–53.4, followed by a slur in the lower voice mm. 54–56. In E.1 second slur in md newly set in m. 55 after system change.	69–70	B.1: Above C volta bracket with indication "2 ^a volta", positioned from the beginning of m. 69 to beyond the end of m. 70 (end of page); in m. 69 below the staff of C indication "1 ^o tempo".
50–59 C	Slurring: In B.1 mm. 50–51 without slurs, then slurs mm. 52.1–3 and 53.1–2; the slur from m. 54 extends beyond m. 56, but is not continued in m. 57 after system change. In B.2 first cross-measure slur originally up to m. 51.4 (like EN), then new slur end m. 51.3 entered, second cross-measure slur already from m. 51.4; without the additional slur m. 51.1–2. In E.1 without the two-note slurs mm. 51 and 53. In E.2 without the two cross-measure slurs mm. 50–53; the EN follows E.1 with regard to these (however, in E.1 the first slur breaks off in m. 51 after 2 due to an obvious printing error), and at the same time takes over the additional two-note slurs from E.2 (as well as B.2 for m. 53).	70 C 1 70 Pfte 70 Pfte ms	B.1, B.2: Text without comma. B.1, B.2: Without "marcato". B.1: Without accents; below the staff indications "[illegible] 2 ^a forte [illegible]"; E.2: without <i>ff</i> .
	B.1, B.2: In each case, arpeggio sign interrupted between the staves.	71 Pfte md 1	B.1: Middle chord tone with correction; originally probably <i>d</i> ¹ , then corrected to <i>c sharp</i> ¹ . The reading with <i>c sharp</i> ¹ is then confirmed by B.2, E.1 and E.2 .
	B.1, B.2: Lower voice without dotting.	71–72 C	B.1, B.2: Text "profonda" instead of "gioconda" and without comma.
51, 53 Pfte	B.1, B.2: Text without comma; the EN follows E.1, E.2 and T .	71–72 C, Pfte	B.1, B.2: Indication "rall." already at the transition mm. 71–72, in B.1 only above C and with prolongation strokes until the end of m. 74.
52 Pfte md 2	B.2, E.1, E.2: Without decrescendo hairpin; the EN follows B.1 .	71–76 Pfte	B.1: Up to and including m. 76.1 without accents; ms mm. 71.2–76.1 lower octave not notated, instead inscriptions difficult to decipher ("8 basse sott con 8 basse"?) with dotted line up to m. 76.1.
53 C 3	B.1, B.2: <i>pp</i> instead of <i>p</i> .	72 C 2	E.1, E.2: Erroneous <i>a</i> ¹ instead of <i>b</i> ¹ ; the EN follows B.1 and B.2 . B.2, E.1: text without comma.
53 Pfte	B.1: Without indication "legato".	73 Pfte	B.1, B.2: Indication "cresc." already at the beginning of m. 72, additional crescendo hairpin m. 72.2 until after m. 73.2.
54 C	E.1: Text "a-ma vi-le".	74 C 2–3	E.1: Erroneous quarter notes instead of eighth notes.
54–55 C	B.1: Slur extending beyond m. 56, but not continued in m. 57 after system change.	74 Pfte md/ms 2–3	E.2: With accents.
54–59 C	B.2, E.1: Text without punctuation; in E.2 with period; in T with semicolon. The EN follows B.1 .	75 C 2–3	E.1: With slur.
57 C	B.2: Decrescendo hairpin already from 1.	75 C, Pfte	B.1, B.2: Indication "allarg." already at m. 74.2, in B.2 at Pfte with prolongation strokes up to m. 76.2.
58 Pfte	B.1, B.2: Indication "rall." already from the beginning of m. 58 (and with extension in B.1 until the end of m. 59, in B.2 until after m. 58.2) and immediately following decrescendo fork until the end of m. 59.	75 Pfte md 2–3	E.2: With accents.
59 Pfte	B.1: Not written out; m. 60 is immediately followed by m. 69 after a double bar line. In m. 60, arrow from Pfte ms to the directly adjoining page margin, where there is the following annotation: "da capo dal segno [repetition of a sign placed above Pfte md m. 1] al [repetition of a sign placed above Pfte md at the end of m. 8]"; the text for mm. 61–68 is placed above mm. 71–72 after page change.	76 C	B.1, E.1: Text without exclamation mark.
61–68	E.1, E.2: Without indication "1 ^o Tempo"; the EN follows B.1 and B.2 ; B.2: C 1–2 with accents.	76 Pfte md 1	E.1: Without accent.
	E.1: Without accents.	77 C	B.2: With accents 1–2, without „a tempo".
61 C, Pfte	B.2: Without slur 1–2; E.1: Text "can-di di".	77–78	B.1 C: Text "Glori- I ate"; Pfte: originally also with text, in correct rendering, then crossed out.
61 Pfte md 1–2	E.1: Instead of quarter notes <i>d/D</i> two eighth notes <i>d – c sharp</i> in the upper voice and eighth note <i>D</i> in the lower voice.	77–86 C	B.1, E.1: Text without punctuation; B.2: punctuation using exclamation mark.
67 C	B.2: With "cresc." from m. 67, beat 2; in m. 68 additional whole-measure crescendo hairpin.	79 C 1–2	B.1, B.2: Without accents.
67 Pfte ms 1	B.1, E.1: Text without comma.	79–80 C, Pfte	B.1, B.2: Without <i>fff</i> in C m. 80; <i>fff</i> in Pfte only once: In B.1 , placement not clear, still below m. 79.2 or only valid for m. 80? In B.2 , positioned on the bar line between mm. 79 and 80, apparently valid for m. 80.
67–68 Pfte	E.1: Without eighth-note rest in upper voice 3.	79–80 C	E.1: Text "Glo-ria te" statt "Glo-ria a te".
68 C	B.2: Originally " <i>f</i> crescendo" in both C and Pfte with prolongation strokes until the end of m. 70, then erased and replaced by <i>ff</i> in Pfte; not clearly recognizable in C, but probably <i>ff</i> forgotten.	80 C, Pfte	B.1: Without accents.
68 Pfte md		80 Pfte md	E.1: Lowest chord tone <i>b</i> ¹ instead of <i>a</i> ¹ .
69 C, Pfte		82 C, Pfte 1–3	B.1, B.2: Half notes in each case; in B.1 notes in Pfte deleted in the context of a correction.
		83–84 C, Pfte	B.1: Without "allarg." m. 83; between md and ms m. 83.1 added "grave". B.1, E.1: ms without accents mm. 83–84, also in B.2 m. 84.
		83 Pfte md 1	B.1: Due to a correction in the chord, it is not clear whether <i>a</i> ¹ or <i>b</i> ¹ is to be read, B.2: <i>b</i> ¹ instead of <i>a</i> ¹ .
		83–85 Pfte	Indication "allarg." only in B.2 .
		86 Pfte ms 1	B.1: Without accent.
		86–87 Pfte ms 1–2	B.1, B.2, E.1: Without slurs in each case.

11. E l'uccellino SC 71

I. The Sources

B.1: Private collection

Autograph. Two pages, title page and 1 page of music, music paper with 12 staves, unpaginated.

Title page: "Ninna – nanna I versi di R. Fucini I musica di G Puccini", below this, the singing text is notated: „E l'uccellino canta sulla fronda. I Dormi tranquillo, boccuccia d'amore; I Piegala giù quella testina bionda, I Della tua mamma posala sul cuore. I E l'uccellino canta su quel ramo. I Tante cosine belle imparerai, I ma se vorrai conoscer quant'io T'amo, I nessuno al mondo potrà dirlo mai! I E l'uccellino canta al ciel sereno I Dormi, tesoro mio, qui sul mio seno."

Title above the notes: "Ninna – Nanna", to the right, above the notes: "Parole di R. Fucini I Musica di G. Puccini". Below the lowest system: "Per il bambino Lippi Torre del Lago I 25.2.99 I Giacomo Puccini".

3 staves each combined into one system, no part names indicated before the first system.

The text contains sporadic punctuation marks; the two stanzas are above (first stanza) resp. below (second stanza) the staff of the vocal part.

B.2: US-NYpm, shelf mark P9774.E1

Autograph score. A double sheet of music paper with 12 staves. On the front of the first sheet, in the middle of the upper margin, the title "E l'uccellino..... I Ninna-Nanna"; on the right the dedication "al bambino Lippi", corrected to "Memmo Lippi"; the same dedication in pencil to the left of the title (perhaps not by Puccini's hand). Below the dedication on the right "Parole di R. Fucini I musica di G. Puccini"; 4 systems, each consisting of 3 staves joined together with a bracket, no part names indicated before the first system. The text of the two stanzas is written under the staff of the vocal part. Mm. 46–54 with very vigorous corrections by the composer.

The reverse of the second sheet is blank, with the exception of an isolated measure, which is identical to mm. 11/30 and 49 of the vocal part, notated in pencil on the third staff and circled; on the reverse of the second sheet the words "Ninna Nanna I Torre del Lago I GPuccini I 25 febr[ai]o 99" (written vertically).

E.1: First edition, Milano (Ricordi) 1899

3 pages with 3 resp. 4 systems each, plate number "102625". Title on the first music page: "Al bambino Memmo Lippi" I E l'uccellino ... I Ninna – Nanna".

Directly above the notes, on the left: "Parole di I R[enato] Fucini", on the right: "Musica di I Giacomo Puccini".

3 staves each combined into one system, piano staves with additional brace. Part names before the first system: "Canto I [piano without instrument designation, but repetition of the tempo indication:] Allegretto I molto moderato".

The singing text does not contain quotation marks or capital letters to indicate direct speech.

E.1b: bilingual German-Italian edition, Milan (Ricordi) 1915

Title on the first page: "Al bambino Memmo Lippi I Das Vögelchen I (E l'uccellino...) I Ninna – Nanna".

Directly above the notes, on the left: "Dichtung von I R. Fucini I Deutsch von I Louise Perrot", on the right: "Musik von I Giacomo Puccini". In the lower margin the plate number "115220".

T: The author of the text is Renato Fucini; an independent source for the text is not known.

I. The Edition

Contrary to earlier assertions based on an incomplete examination of the manuscript (cf. SC, p. 247), **B.2** is not a fair copy: on the contrary, it contains several editorial layers, which attest to the work Puccini did to arrive at the final version of the work (**E.1**, confirmed by the later bilingual edition **E.1b**). One of the intermediate layers corresponds to the version contained in the fair copy **B.1**, probably made to pay homage to the Lippi family: subtle differences in the agogic, melodic line, articulation and internal piano parts give this version its own physiognomy justifying its publication alongside **E.1**.

III. Critical Notes

11.1 E l'uccellino SC 71, version according to E.1

Tempo indication in **B.1**, **B.2** only „ Allegretto moderato“.

1–2 Pfte md/ms

Articulation in **B.1**, **B.2**: Without staccato ms 4; with staccato md 5. The articulation also follows this pattern in the corresponding measures 3–7, 20–26, 39–45, 51–52, although not always consistently: In **B.1** and **B.2** Pfte md T. 44.5 without staccato. In **B.1** Pfte ms mm. 5/24, 7/26, 41, 45, 51 each without staccato on 1, in **B.2** mm. 7/26, 20/39, 41, 43, 45 each without staccato on 1. In **B.1** additionally mm. 41.4 with staccato, in **B.2** mm. 41.4, 43.4 and 45.4 each with staccato.

2–20 C, Pfte

B.1, **B.2**: These measures are written between repeat signs, mm. 21–39 are not notated; the notes are underlaid with both stanzas of the text (cf. the source descriptions above).

9–20 C

11 C 1–3

B.1, **E.1**: Text without quotation marks.

B.1: Only quarter note a^1 , i.e. without the ornament $a^1 - b^1 - a^1$ (see the version according to **B.1** printed in the present edition, p. 36). Originally the same reading in **B.2**; however, the new version was entered in pencil in the measure and repeated once again in the right-hand margin. In the correction in the measure, the two 32nd notes are connected to the first note by a beam, corresponding to the text underlay in the first stanza ("-cuc-"); the correction in the margin, on the other hand, is obviously intended to clarify the syllable underlay in the second stanza, as its text is underlaid here ("bel-le im-") and the ornament is notated without a beam. See also the annotation to m. 30 C 1–3.

12/31 Pfte ms 1

13/32 Pfte ms 1

15–18/34–37 C, Pfte

B.1: With staccato.

B.1: With tenuto mark.

B.1: Each without crescendo and decrescendo hairpins.

16/35 C, Pfte

28–39 C

30 C 1–3

B.1: Indication "poco rit." already at 1.

B.1, **E.1**: Text without quotation marks.

B.1, **B.2**: Two eighth notes a^1 . In **B.2**, however, these are deleted and replaced by the pencil version that can be also read in **E.1** (see annotation 11 C 1–3). The same notes also appear isolated on the third page of **B.2** (see the source description above).

42–45 C

B.1: One continuous slur.

46–48 Pfte md	B.1: Upper voice with slur per each measure.
46–49 Pfte md	B.1: Different reading; see the version printed in the present edition according to B.1 , p. 37.
46–54 Pfte	B.2: The (hardly readable) first draft was intensely reworked by Puccini and substantially replaced with the E.1 version.
46–47 C, Pfte	B.2: “rall.” in Pfte only from the beginning of m. 47; the “rall.” in C is crossed out, in contrast to source B.1 , whose reading (“rall.” in Pfte m. 46, in C m. 47) is confirmed by E.1 .
47–51 C	B.1, E.1: Text without quotation marks.
49 C 1–3	B.1: Two eighth notes <i>a</i> ⁷ with tenuto marks; this reading originally also in B.2 , apparently corrected to version E.1/EN . The correction leading to version E.1/EN , here written imprecisely, is however clearly noted in pencil on the C stave in the space left free in the same page by the conclusion of the <i>lirica</i> . An “X” mark serves to correctly place this fragment. The slur was originally broken between 49.1 and 49.2; then (after some second thoughts) it was made uninterrupted as in E.1 .
49–50 C, Pfte	B.1, B.2: At m. 49 “morendo” from beat 2, in B.1 also at C from the end of m. 49; B.1: upper voice Pfte md with slur in mm. 49.1–50.1; E.1 , lower voice md: tie set in m. 49, but not continued after system change in m. 50.
50 Pfte md	B.1, B.2: Lower voice 1–2 without slur.
51 C 1	E.1: With indication „a tempo”.
52 Pfte	B.1: Without “rall.”, instead two further measures between mm. 52 and 53 (repetition of mm. 51–52), there “poco rall.do”.
53–54 Pfte	B.1, B.2: With indication “Lento”; with sustained note <i>a</i> ⁷ in the final chord md; last rest in all parts with fermata; B.1: md with tenuto mark m. 53.2.

11.2 E l’uccellino SC 71, version according to B.1

2–20 C, Pfte	B.1, B.2: These measures are written between repeat signs, mm. 21–39 are not notated; the notes are underlaid with both stanzas of the text (cf. the source descriptions above).
9–20 C	B.1: Text without quotation marks.
28–39 C	B.1: Text without quotation marks.
41 Pfte ms 4	B.1: With staccato.
47–51 C	B.1: Text without quotation marks.

12. Terra e Mare SC 73

I. The Sources

B.1: The autograph itself is lost and has only survived as **D.1** (see below); cf. SC, p. 253.

D.1: Facsimile of the autograph, printed in *Novissima. Albo Annuale d’Arti e Lettere*, Anno II, 1902 (see ill. 9, p. LXII).

2 pages of music with 15 and 14 measures.

In the upper margin of p. [1], in the center: “Terra e mare”; on the right: “parole di Panzacchi | note di GPuccini | Torre del Lago | 3 ott.[obre] [1]901 [also legibile as 902]]”. Signature below the last two measures on the second page: “Giacomo Puccini”. 3 staves each combined into one system, part names before the first system: “Canto | Pianoforte”.

C.1: Private collection

One single sheet in oblong format with 12 staves per page. On the recto 14 measures of music, at the head “‘Terra e Mare’ parole di E. Panzacchi – Note di Giacomo Puccini” and the indication “Canto | Pianof.” at the beginning of the first system; on the verso 15 measures, followed by the signature “Giacomo Puccini”.

A careful examination of the musical text shows that this is a clumsy copy of **E.1**, which is not (or only to a small extent) by Puccini’s hand.

E.1: First print, in *Novissima. Albo Annuale d’Arti e Lettere*. Anno II, 1902 (but published at the end of 1901; see *Introduction*, p. XLII, note 61).

5 unpaginated pages in oblong format, title page and 4 music pages with 2 systems each. The title of the title page is printed within a monochrome picture showing a view of the sea through the branches of a tree; the music pages also contain drawings at the bottom: on the first page a row of poplars by a roadside, on the following 2 pages each a sea motif and on the last page again a row of poplars, this time along a watercourse; see ill. 9–10, pp. LXII– LXIII.

Title page: “Terra e mare | Parole di Enrico Panzacchi | Note di Giacomo Puccini”. Panzacchi’s poem (**T**) is reproduced on the left; below as a rights notice: “Proprietà di ‘Novissima’ per tutti i paesi – Deposto a norma dei trattati internazionali. I Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.”. On the right-hand page, below the title, the minimized facsimile of the autograph (**D.1**) is printed in two columns.

Title on the first page of music: “Terra e mare | Parole di E. Panzacchi | Note di G. Puccini”.

3 staves each combined into one system, piano staves with additional brace. Part names before the first system: “Canto | Pianoforte”.

T: The author of the text is Enrico Panzacchi. The poem, first printed in *Novissima*, 1902 (**T**), was republished by the author with some variants in *Cor sincerum: nuove liriche*, Treves, Milan, 1902, p. 148, and in the posthumous collection *Poesie*, edited by Giovanni Federzoni, Zanichelli, Bologna, 1908, p. 649 (with further variants in the second edition of 1910, p. 519; see the *Introduction* in the present edition, note 64).

II. The Edition

Given the significant differences between **E.1** and **D.1**, the two versions are published separately.

III. Critical Notes

12.1 Terra e Mare SC 73, version according to E.1

7	C 2	T: No comma after „-to”.
9, 27	C 1	T: „mare” instead of „mar”; E.1: text in m. 9 without period.
17	C 2	D.1: <i>c sharp</i> ² instead of <i>b</i> ¹ . E.1: text „(ful-)genti” without period; the EN follows T .
23	C 2	T: With period instead of comma after „filare”.

12.2 Terra e Mare SC 73, version according to D.1

3	C	D.1: Slur from m. 1 ends before system change in m. 3.3, overlapping with the beginning of a subsequent slur; the EN changes to one continuous slur.
7	C 3	D.1: Indication „rit.“ only on beat 4; above “rit” there is a second slur extending over the bar line before system change.
7	C 2	T: No comma after „-to“.
7	Pfte ms	D.1: Slur from m. 2 extends beyond the bar line, but is not continued in m. 8 after system change.
9, 27	C	T: „mare” instead of „mar”.
9–10	C	D.1: Text in m. 9 without punctuation; the period is introduced according to T (rewriting the “e” in m. 10 in capital letters).
15–16	C	D.1: Slur from m. 13.6 ends before page change in m. 15.3, where a subsequent slur begins at the same time; the EN changes to one continuous slur.
17, 19	C	D.1: Text in m. 17 without punctuation; the period is introduced according to T (rewriting the “ma” in m. 19 in capital letters).
26–27	C	D.1: There is an early version of the passage, later deleted, which involved the doubling of the piano melodic line by the singing, similarly to mm. 8–9.

13. Canto d’anime SC 75

I. The Sources

A.1: I-TLp, *Fascicolo 12*

Autograph sketch. Double sheet in portrait format with 10 staves per page. 3 pages are blank, on the last one the title “Canto d’anime di Luigi Illica”, below “musica di GPuccini”. This is followed by a system with 3 measures of music.

B.1: Private collection

Autograph. 4 pages on music paper with 10 staves; not autograph, presumably later pagination „1–4”. 3 staves each combined into one system, no part names indicated before the first system.

In the upper margin of p. 1, on the left: “(M ♩ = 92)”, on the right: “versi di L. Illica”, centred below: “Canto d’anime (Pagina d’album)”. Signature and date on p. 4: “Giacomo Puccini. 1 Aprile [1]904”.

The vocal text contains only a few punctuation marks.

E.1: First printing, Milan (The Gramophone Company) 1904

Deposition copy of the Prefecture of Milan, kept in the “Biblioteca Musicale Governativa [...] Roma”. Title page and 3 pages of music, paginated 2–3, 3 systems per page.

Title page: “Canto d’Anime | Pagina d’album | scritta espressamente per il Grammofono | poesia di Luigi Illica | Musica di | Giacomo Puccini”. Below this “netti Fr. 2 -.” and “Editore: The Gramophone Company (Italy) Limited, Milano | Direttore: H. D. Moorhouse”, below this “Copyright by The Gramophone Company (Italy) Limited, Milano 1904”, below further legal notices.

The copy bears inscriptions and stamps related to the deposition:

- Title page: top left registration indications “Biblioteca | dei | depositi | diritti d’autore | N° 45922”; below this, inventory stamp; below the price indication, two stamps repeated on each page in different positions, on the left: “Biblioteca Musicale Governativa [...] Roma”, on the right: “Ministero di Agric. Ind. e Commercio | Biblioteca | Opere Musicali | depositate per la riserva | diritti d’autore”.
- First music page: stamp in the upper left page margin, filled in in pen: “Reg.ta a N° 45922 | presentata il 20 luglio 1904 | alla prefettura di Milano”.

Title on p. [1]: “Canto d’anime | Pagina d’album”; on the left “Versi di | Luigi Illica”, on the right “Musica di | Giacomo Puccini”. At the bottom margin, on the left: “Proprietà The Gramophone Co. (Italy) Ltd. Editore, Milano” and on the right: “Copyright 1904, by the Gramophone Co. (Italy) Ltd.”, below further legal notices and plate number: “G. C. 3 I.”.

3 staves each combined into one system, the two piano staves each with additional brace. Part names before the first system: “Canto | Piano”. Tempo indication “Moderato (M. ♩ = 92)”.

T: There is no independent source for the text.

II. The Edition

A.1 contains only mm. 1–3, which differ in some details from the corresponding mm. in **B.1** and **E.1**. **B.1** is the compositional autograph, compiled in a rather laborious process, as indicated by strikethroughs. According to SC (p. 289), **E.1** was produced solely for the purpose of obtaining the copyright and was never commercially distributed; it differs little from **B.1** and even adopts its rudimentary punctuation, so a close connection between the two sources can be assumed. The EN is based on **E.1**, although it cannot be determined to what extent Puccini authorized this source. **B.1** and **E.1** contain only sporadic punctuation marks (the comma in m. 23 and the exclamation mark in m. 27); the other punctuation marks were added without verification.

III. Critical Notes

B.1: The metronome marking shows traces of correction.

3	Pfte md, ms	The slurs supplemented in the EN are included in A.1 .
7	Pfte ms	E.1: In contrast to B.1 without quarter note <i>d'</i> in upper voice 2; obviously engraving error.
8	Pfte md	E.1: 1–4 without the tenuto marks; B.1: only 1 with tenuto mark, continuation of the tenuto designation then apparently forgotten.
12	C, Pfte	E.1: Without crescendo hairpin at C; in B.1 the crescendo hairpins at C and Pfte each only up to before 2.
16	C 2	E.1: Slur from m. 14 extends to 3, where also the following slur begins; the EN follows B.1 .
17–18	Pfte ms	B.1: Slur not notated in m. 17, but present after page change in m. 18 (in E.1 completely without slur).
18	C 2	E.1: Text without period after “(l’usi-)gnolo”; however, the continuation with a capital letter (“Canta”) suggests it.
19	Pfte	B.1: Beginning of the crescendo hairpin only before beat 3, possibly subsequently shifted forward to beat 2.

20 Pfte md 3 E.1: Without accent; the EN follows B.1.
27–29 C B.1, E.1: Repetitions of “tutto è sol” without capital letters at the beginning and without exclamation marks.

14. Dios y Patria SC 116

I. The Sources

D.1: Partial facsimile print of the autograph in *La Prensa*, Buenos Aires, 15 August 1905, Part 2, p. 13; opening and the two final measures of the manuscript.

First facsimile: 6 staves; in the first stave the heading “Himno Escolar G Puccini”, in the second stave the tempo indication “Andante dignitoso”, in the following 3 staves mm. 1–2, beneath a blank stave.

Second facsimile: 5 staves; in the first system singing text “-tar del cora-zon.” [sic, instead of “-zón”], in the following 3 staves m. 17 and the actual final measure (m. 18/2) with indication “Fine”, in the fifth stave date and signature: “B.^s A.^s 3 ag: [1]905 | GPuccini”.

E.1: First print, in *La Prensa*, Buenos Aires, 15 August 1905, Part 2, p. 13.

Headline: “Seccion segunda” on the left, in the middle “La Prensa”, on the right “Paginas 13 a 16”. Below in small print “Martes 15 de Agosto de 1905”.

Title of the composition (top right): “Dios y Patria | Himno escolar | por el Maestro Giacomo Puccini | Letra del Pr. M. Calandrelli”. The piece is printed on 3 unpaginated pages of music: at bottom left p. [1] with mm. 1–7, to the right next to it p. [3] with mm. 14–19, and above it p. [2] with mm. 8–13. 3 staves each combined into one system, piano staves with additional brace. Part names before the first system: “Canto | Piano”.

The text under the notes does not use periods; only the first stanza with refrain is underlaid.

At the top left of the page a heroic illustration (woman holding up a child in front of a flag, next to it a medallion with head and Phrygian cap etc.). At the left margin, starting slightly above the center of the page, a text block: first an account of the song’s genesis, below it the five stanzas of the song written by Matías Calandrelli, each with a refrain indented to the right (reproduced in full the first time, then abbreviated in the following stanzas).

T: There is no independent source for the text. The EN compares with the separate text print in **E.1** (= **T**).

II. The Edition

Based on **E.1**, compared with **D.1**.

III. Critical Notes

1–3 C **D.1:** Without slurs.
2 Pfte md 2 **D.1:** Chord without *a*.
2 C 5–6 **E.1:** These measures are missing due to tear-off; added according to **D.1**.
2, 6 C **E.1:** Slur from m. 1 to m. 2.3, overlapping with the following slur; corresponding reading at the parallel passage m. 6.

3 C 2
5 C 4–7

7 C 1–2
8, 10 C

10 C

12 C 2

16–17 Pfte md

17 Pfte md/ms 2

17 Pfte ms 8, 9
18/1 C, Pfte

18/2 Pfte

E.1: Text without comma; the EN follows **T**.
E.1: Without text, possibly typesetting error when preparing the newspaper page; added according to **T**.

E.1: Text “al mas”, i. e. without hyphen.

E.1: Text without punctuation, but beginning of the refrain with capital letter.

T: “Patria” is lower-cased the first time it appears, otherwise always capitalized.

E.1: Text without comma (continuation “Mente” begins with capital letter); added according to **T**.

E.1: Indication “opp. in 8va”; as this could be misleading (in the sense that a third octave could be used), only the indication “opp.” was used in the EN.

D.1, E.1: Eighth-note rests instead of sixteenth-note rests.

D.1: Without accents.

E.1: Repetition note only “per la 2^a e 3^a strofa”, although there are 5 text stanzas printed in **T**.

D.1: Different notation: on 1 quarter-note chord as in **E.1** (and EN), but with a tied eighth-note chord on 2, in addition to the eighth-note chord *C/c/e/g/c*; obviously to be played with sustained pedal.

15. Casa mia, casa mia SC 79

I. The Source

B.1: US-NYpm, shelf mark *Heinemann MS 173C*

Autograph. 2 pages with 10 staves each, unpaginated, without title. 3 staves each combined into one system, no part names before the first system, instead tempo indication „Allegretto | moderato”. In the free staves at the end of the work the following words by Puccini: „Caro Edoardo | io ti consiglio di darlo [oder „dare”] al cestino. | stasera non ero in arteria | e tu mi hai | forzato a questa | altra cosa che dichiaro | non mia. | Ciao | GP.” (Dear Edoardo, I suggest you throw it into the wastepaper basket. Tonight I was not in the mood [“in arteria”] and you have forced me to this other thing that I declare is not mine. Good-bye, GP [“non ero in arteria” is a pun on the Italian expression “essere in vena”, which means “to be in the mood”, “to be inspired”]).

T: Italian proverb.

II. The Edition

Based on **B.1**; 15 measures of musical text (10 measures on p. 1r, 5 measures on p. 1v).

III. Critical Notes

Indications concerning scoring added in the EN; not included in **B.1**.

1 C, Pfte
2, 6 C
4–5, 8–9 C

Time signature „4/8” instead of “4/4”.

Text without comma in each case.

Text underlay in mm. 4.2–7 and 8.3–8 strictly syllabic, so that mm. 5.1–2 and 9.1–2 are underlaid with “ba-dia” (in m. 9 capitalized: “Ba-dia”) and thus the unstressed syllable “ba-” curiously occurs both times on a stressed beat;

5–6 C	incorrect, therefore changed in the EN. Text without comma after “casa mia” in each case.
8 C	Text without comma after “sia”.
10–11 Pfte	Continuation of the ties for <i>d¹/f sharp¹</i> in m. 11 after page change entered in very cursory notation, but not set in m. 10.
10–13 C	Text without punctuation.

16. Sogno d’or SC 82

I. The Sources

B.2: I-Fn, shelf mark *Mus. Mss. 97/3*

Partially autograph manuscript. 2 pages of music in portrait format, each with 12 staves, unpaginated.

The first three staves of p. [1] contain the autograph title “Sogno d’or.” and on the right the autograph annotation “Versi di Carlo I Marsili”. 3 staves are each combined into one system, the 2 piano staves each with additional brace. No part names before the first system, instead tempo indication „Andantino I mosso”.

The second system of p. [1] (mm. 3–6) has been extended by hand over the defined end of the staves in order to insert m. 6. On p. [2] at the end autograph signature with date: “Giacomo Puccini I nov: 1912”.

The music, most of the performance indications, and the underlaid text are written by a copyist; some dynamic and performance indications are presumably autograph (certainly “dolcemente” in m. 1).

E.1: First print in *Noi e il mondo*, monthly supplement of *La Tribuna*, Rome, Anno III, No. 1, January 1913, after p. 36.

3 pages in portrait format with 2 resp. 3 chords per page.

Title above the notes: “Sogno d’or I Musica inedita di Giacomo Puccini I Versi di Carlo Marsili.”. Next to Marsili’s in smaller font: “Giacomo Puccini, il glorioso musicista italiano, ha I voluto cortesemente riserbare a ‘Noi e il Mondo’ — destinando a questo fascicolo di Natale e Capodanno — una deliziosa I melodia in cui son tutta la grazia e tutt’il fascino della sua arte I squisita e sapiente.” (Giacomo Puccini, the glorious Italian musician, kindly wished to reserve for “Noi e il Mondo” – by dedicating it to this Christmas and New Year’s issue – a delightful melody in which all the grace and charm of his exquisite and skilful art are to be found.) In a free system at the end reproduction of Puccini’s signature and date: “Giacomo Puccini I nov. 1912”.

3 staves are each combined into one system, the two piano staves each with additional brace. No part names before the first system, instead tempo indication „Andantino I mosso”.

T: The author of the text is Puccini’s nephew Carlo Marsili; an independent source is not known.

II. The Edition

The EN follows **E.1**, except for the positioning of the pedal-up markings, which is taken from **B.2**.

III. Critical Notes

Indications concerning scoring added in the EN; not included in **B.2**, **E.1**.

1–3 Pfte md 2	E.1: Chord tone half note <i>d²</i> instead of <i>b flat¹</i> ; the EN follows B.2 (see also <i>La Rondine</i> , II, 35 ¹⁰).
12 C 1	E.1: Without augmentation dot.
13 C	B.2 , E.1: Text „Fate” (= capitalized).

17. Morire? SC 89

An autograph is not known.

E.1: First print in *Per la Croce Rossa Italiana*, Ricordi, Milan, s. d. [1917?], pp. 19–22.

Four pages of music in portrait format with 3–4 systems per page; separate text print on an unpaginated page.

Title above the music: „Morire?”. Below this, in smaller font, on the left: “Versi di I G. Adami”, on the right above the notes: “Musica di I G. Puccini”. Music pages with plate number “*k* C.T. 332 *k*”; text page with plate number “*o* C.T. 332 *o*”.

3 staves are each combined into one system, the two piano staves each with additional brace. Part names before the first system: “Canto”; before the piano part instead of the part name, repetition of the tempo marking “Andantino”.

T: The author of the text is Giuseppe Adami; an independent source of the text is not known. The EN compares with the separate text print in **E.1** (= **T**).

II. The Edition

Based on **E.1**; 52 measures of music (mm. 1–11 on p. 19, mm. 12–27 on p. 20, mm. 28–38 on p. 21, mm. 39–52 on p. 22).

III. Critical Notes

3 C 4	E.1: The text continues after “Morire?...” with lower case (“e” instead of “E”); the edition follows T .
6 C	T: With ellipsis after the exclamation mark.
12 C	T: With ellipsis after the comma.
17 C	T: With ellipsis after the interrogation mark.
22 C	T: With ellipsis after „queta”
42 C	T: With ellipsis after the interrogation mark.
43 C	Ellipsis after “Ecco” adopted from T .
44 C	E.1 , T: Text without comma; T: with ellipsis after „so”.
51 C	E.1: Text without period.

¹⁰ Giacomo Puccini, *La Rondine. Commedia lirica in due atti di Giuseppe Adami, Artur Maria Willner, Heinz Reichert*, piano-vocal reduction by Carlo Carignani, first edition 1917, ed. by Giacomo Zani, Sonzogno, Milan, 1994, p. 166.

