

Giacomo Puccini

Preludio a Orchestra sc 1

Ottavino, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti
2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni
Oficleide, Timpani, 2 Violini, Viola
Violoncello e Contrabbasso

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

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

Rekonstruktion fehlender Takte /
Reconstruction of a missing passage
Wolfgang Ludewig

herausgegeben von / edited by
Michele Girardi

Partitur / Full score

Vorwort

Wie dem eigenhändigen Vermerk auf der letzten Partiturseite zu entnehmen ist, vollendete Giacomo Puccini (1858–1924) sein *Preludio a Orchestra* als frühestes überliefertes Werk am 5. August 1876 in Lucca.¹ In der Literatur wurde das *Preludio* 1937 erstmals von Karl Gustav Fellerer erwähnt,² im Jahre 1959 folgte eine Beschreibung in einem Aufsatz des Sammlers Natale Gallini, dem letzten bekannten Besitzer des Autographs, der auch die letzte Manuskriptseite als Faksimileabbildung reproduzierte.³ 1983, nach dem Tode Gallinis, erfolgte die Auflösung seiner Manuskriptsammlung. Dabei verlor sich auch die Spur des Autographs des *Preludio* bis zu dem Zeitpunkt, als ein bis heute anonym gebliebener Sammler dieses zum Verkauf anbot und es im Sommer 1999 von der Stadt Lucca erworben wurde. Die saubere und regelmäßige Handschrift lässt zwar an eine für den Konzertvortrag bestimmte Partitur denken, jedoch haben sich keinerlei Zeugnisse erhalten, die diese Vermutung bestätigen würden. Somit könnte es sich bei der ersten Aufführung in heutiger Zeit (1999) um die Uraufführung des Werkes überhaupt gehandelt haben.⁴

Unglücklicherweise ist das Autograph, die einzige Quelle für das *Preludio*, unvollständig; aus dem mittleren Bereich des Werkes fehlt (mindestens) ein doppelseitig beschriebenes Blatt. Die vorliegende kritische Neuausgabe enthält eine Rekonstruktion des zu vermutenden Verlustes durch Wolfgang Ludewig; durch zwölf ergänzte Takte (29a bis 29l) bietet sie erstmals die Gelegenheit, einen Eindruck von der vollständigen Exposition des Hauptthemas bis zu seiner Wiederaufnahme in Takt 30 zu erhalten.⁵

Abgesehen von der Lücke im Autograph bietet das Werk die Möglichkeit, die Begabung des damals 17-jährigen Schülers Puccini, der keine vier Monate zuvor – im März 1876 – bei einer Aufführung von Verdis *Aida* in Pisa die Welt der großen Oper kennengelernt hatte, einzuschätzen. Das kurze Stück von hier insgesamt 79 Takten (davon sind 67 Takte original auf den zehn erhaltenen Seiten des Autographs überliefert), ist sicher kein Meisterwerk, und es wäre auch nicht gerecht, ein solches von einem Komponisten zu erwarten, der zu dieser Zeit noch ein Anfänger war. Dennoch zeigt die formale Anlage Einfallsreichtum, insbesondere hinsichtlich der Gestaltung der Reprisen und dem Spiel mit dem thematischen Material, das die einzelnen Abschnitte des Werkes miteinander verbindet:

1. X: Einleitung mit einem ersten Motiv in e-Moll, T. 1–23;
2. A: Exposition des Hauptthemas in E-Dur, T. 24–36 (zuzüglich 12 rekonstruierter Takte);
3. X': Wiederholung des Eingangsmotivs in der parallelen Molltonart cis-Moll, T. 37–42;
4. AA: Wiederholung des Hauptthemas in der Haupttonart E-Dur, T. 43–52;
5. X'': Coda, basierend auf einer Variante des Eingangsmotivs, T. 53–67.

Die Qualität der melodischen Hauptgedanken ist beachtlich, und wenn man im Umherschweifen des Eingangs-

motivs in Moll bereits den Meister von *Manon Lescaut* erkennen kann, so erweisen sich auch die Orchestrierung und die häufig von scharfer Chromatik durchdrungene Harmonik als mehr als nur glückliche Zufälle. Vor allem jedoch spürt man an diesen Stellen Puccinis intensives Bestreben, konventionelle Strukturen zugunsten des Ausprobierens neuer Lösungen zu überwinden. Besonders deutlich wird dies in seinem Umgang mit dem Hauptthema (T. 24–27), das entweder beinahe unverändert wieder aufgegriffen wird oder als veränderte, jedoch immer wiederzuerkennende Variante erscheint. So wird im Abschnitt A das Hauptthema vorgestellt und um einen Ganzton höher wiederholt, dann im Abschnitt AA von den Trompeten und Posaunen in deren spezifischem Klangkolorit vorgetragen und bei erneuter Wiederholung raffiniert für kurze Zeit einen Halbton höher in der weit entfernten Tonart F-Dur geführt, um so dem letzten wörtlichen Zitat vor der abschließenden Coda den größtmöglichen Nachdruck zu verleihen.

Dieses Verfahren der stabilisierenden Wiederkehr einer melodischen Wendung stellt ebenfalls einen eindeutigen, aber kontrastierenden Bezug zwischen dem Eingangsmotiv X (T. 1–4) und seinen Varianten X' (T. 37–40, wo durch das Auftreten des Motivs in der parallelen Molltonart die Achse der gesamten Komposition trotz der einleitenden Betonung des Moll in Richtung E-Dur verschoben wird) und X'' (T. 57–62, einer absteigenden Sequenz, basierend auf der rhythmischen Figur des Motivkerns punktierte Viertel – drei Achtel) her.

Eine derart wirkungsvolle Gegenüberstellung eines markanten Hauptthemas und eines eher unruhigen Motivs ist für einen Komponisten, der noch in seinen Anfängen wie Puccini im Jahre 1876 steht, eine beachtliche Leistung. Und hört man aufmerksam die Einleitung, wo e-Moll und E-Dur mit c-Moll in einer durch einen ständigen Farbwechsel verschiedener Septen zugespitzten harmonischen Umgebung kombiniert werden, so mag dieser junge Mann aus Lucca – geboren, um später auf den Bühnen der ganzen Welt Erfolge zu feiern – vielleicht in einem anderen Licht erscheinen. Nicht zuletzt zeigt das *Preludio a Orchestra* gerade in der eigenwilligen Behandlung der Form und dem Umgang mit den orchestralen Klangfarben wie Puccini, zu diesem Zeitpunkt noch völlig unberührt von Theorie

¹ Vgl. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel etc. 2003, S. 61–63.

² Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Giacomo Puccini*, Potsdam 1937, S. 18 u. 116–117. Die Bemerkungen zum Werk von Fellerer und diejenigen aus Gallinis Aufsatz von 1959 (s. die folgende Fußnote) wurden später von anderen Autoren wieder aufgegriffen (z. B. Schickling, *Giacomo Puccini*, a. a. O.)

³ Natale Gallini, „Gli anni giovanili di Giacomo Puccini“, in: *Approdo musicale*, II/6, 1959, S. 28–52, dort S. 29.

⁴ Das *Preludio* wurde am 6. Oktober 1999 in der Basilica di San Frediano in Lucca vom Orchestra filarmonica della Scala unter der Leitung von Riccardo Muti in einer vom Herausgeber der vorliegenden Neuausgabe erstellten Fassung zur Aufführung gebracht; eine spätere Einspielung erfolgte durch das Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi unter Riccardo Chailly (*Puccini Discoveries*, Decca 2004).

⁵ Siehe auch den auf dieses Vorwort folgenden Kommentar von Wolfgang Ludewig zu seiner Ergänzung.

und Praxis der großen italienischen und europäischen Musik, eine natürliche und ganz außergewöhnliche Begabung mitbrachte. Auch deswegen sollte das Werk in seiner Bedeutung nicht unterschätzt werden.

„Ich könnte ein reiner Sinfoniker sein (?). Dann würde ich aber meine Zeit und mein Publikum betrügen“,⁶ schrieb derselbe Musiker im Jahre 1920. Trotzdem glaube ich, dass im Falle Puccinis – und sicher zum Glück seines Opernpublikums auf der ganzen Welt – hier eher Gewissensbisse als tatsächliches Bedauern herauszuhören sind.

Cremona, Juni 2005
Übersetzung: Miriam Pfadt

Michele Girardi

Zur Ergänzung des *Preludio a Orchestra*

Das *Preludio a Orchestra* ist in formaler Hinsicht dreiteilig gegliedert. Auf eine Allegroeinleitung folgen ein walzerartiger und ein lebhafter Teil. Im Mittelteil fehlt (mindestens) ein Blatt des Autographs, nach sechs Takten Themenexposition bricht die Partitur ab. Diese Takte werden auf dem nächsten erhaltenen Blatt beinahe notengleich wiederholt. Nichts deutet daraufhin, wie groß die entstandene Lücke ist. Sie könnte acht oder 12 Takte umfassen. 12 fehlende Takte anzunehmen ist deshalb plausibel, entsprechen sie doch den zweimal sechs Takten der Themenexposition proportional. Da sich eine Rekonstruktion mit den vorhandenen Themenvarianten als ziemlich unergiebig erwies, wurde auf sie verzichtet und stattdessen mit den Intervallen des Walzerthemas ein melodischer Bogen entwickelt, der nicht nur die Lücke überbrückt, sondern auch diesem Mittelteil eine in sich geschlossene, dreiteilige Form gibt, die sich selbstständig – und dies dürfte im Sinne Puccinis sein – neben den lebhaften ersten und dritten Teilen des Stückes behauptet.

Stuttgart, Frühjahr 2005

Wolfgang Ludewig

Prefazione

Il *Preludio a Orchestra* di Giacomo Puccini (1858–1924) fu portato a termine a «Lucca, adì 5 agosto 1876» (come recita una nota dell'autore nell'ultima pagina), ed è la composizione che inaugura il catalogo delle sue opere.¹ Il brano era stato citato per la prima volta da Karl Gustav Fellerer,² è descritto in un articolo del 1959 dall'ultimo proprietario la cui identità fosse nota, il collezionista Natale Gallini, che ne aveva riprodotto l'ultima pagina in facsimile.³ Dopo la morte di Gallini nel 1983, i manoscritti in suo possesso vennero ceduti, e del *preludio* si persero le tracce fino a quando non fu posto in vendita da un collezionista rimasto anonimo, e acquistato dal Comune di Lucca nell'estate del 1999. La grafia ordinata lascia pensare a un lavoro destinato a un concerto, di cui però non si trova riscontro nei documenti d'epoca, pertanto la prima esecuzione in tempi moderni (1999) è probabilmente anche da considerarsi come la prima assoluta del lavoro.⁴

Purtroppo l'autografo in copia calligrafica (fonte unica del lavoro editoriale) ci è pervenuto mutilo di un foglio. La nuova edizione critica che qui segue comprende la ricostruzione della parte mancante, realizzata da Wolfgang Ludewig. Grazie alle dodici battute inserite (da 29a a 29l) essa offre per la prima volta la possibilità di ricavare una valida impressione dello sviluppo completo del primo tema, fino alla ripresa di b. 30.⁵

Nonostante la lacuna, il brano è un'occasione preziosa per apprezzare le doti del Puccini studente, allora diciassettenne, che aveva conosciuto appena quattro mesi prima il mondo del grande melodramma assistendo a una recita di *Aida* a Pisa (nel marzo del 1876). Il breve brano – qui settantanove battute complessivamente, di cui sessantasette distribuite sulle dieci pagine superstiti – non è un capolavoro, né sarebbe lecito attenderselo da un compositore alle prime armi e per giunta non dotato di talento precoce. Tuttavia l'impianto formale propone qualche ingegnosità, in termini di riprese e di giochi tematici che intrecciano le sezioni in cui si divide, secondo lo schema:

1. X, introduzione, con un primo motivo in Mi minore; bb. 1–23;
2. A, esposizione del tema principale in Mi maggiore; bb. 24–36;

¹ Cfr. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 61–63.

² Cfr. Karl Gustav Fellerer, *Giacomo Puccini*, Potsdam, Athenaion, 1937, pp. 18, 116–117; la descrizione del brano data da Fellerer e da Gallini nell'articolo del 1959 fu ripresa in seguito da altri commentatori (cfr. Schickling, *Giacomo Puccini* cit.).

³ Natale Gallini, *Gli anni giovanili di Giacomo Puccini*, «Approdo musicale», II/6, 1959, pp. 28–52: 29.

⁴ Il preludio è stato eseguito nella Basilica di San Frediano a Lucca, il 6 ottobre 1999, diretto da Riccardo Muti alla guida dell'Orchestra filarmonica della Scala, nella trascrizione di chi scrive, e successivamente inciso da Riccardo Chailly con l'Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (*Puccini Discoveries*, Decca, 2004).

⁵ A questo proposito si veda qui di seguito il breve commento di Wolfgang Ludewig.

⁶ Puccini an Giuseppe Adami im März 1920, in *Giacomo Puccini Epistolario*, hrsg. von Giuseppe Adami, Milano 1928; Neudruck 1982, Nr. 179, S. 167.

3. X', ripresa del motivo iniziale, ma al relativo minore, Do diesis; bb. 37–42;
4. AA, ripresa del motivo principale nel tono d'impianto, bb. 43–52
5. X'', coda basata su una variante del motivo iniziale, bb. 53–67.

La qualità delle melodie principali è davvero ragguardevole, e se nel mesto peregrinare del motivo iniziale in minore si può già riconoscere il potenziale autore di *Manon Lescaut*, anche l'orchestrazione e l'armonia, sovente intrisa di cromatismi pungenti, riservano più di una lieta sorpresa. Ma soprattutto è rimarchevole la tendenza, che Puccini ampiamente dimostra in queste pagine, a mettere da parte le strutture convenzionali per sperimentare nuove soluzioni. Lo si coglie soprattutto nel modo in cui sfrutta la sequenza melodica principale (bb. 24–27) riproponendola pressoché immutata, o in varianti minime ma sempre significative. Nella sezione 2.A la espone e poi la riprende un tono sopra, in 4.AA la affida al clangore di trombe e tromboni e poi fa scivolare la ripresa di mezzo tono, portandosi con eleganza per qualche istante nella tonalità lontana di Fa maggiore, per conferire maggior enfasi all'ultima ripresa letterale che precede la coda.

Questo procedimento di fissaggio di una formula melodica ricorrente configura un preciso rapporto dialettico col motivo iniziale X (bb. 1–4) e le sue varianti X' (bb. 37–40, dove la ripresa al relativo minore sposta l'asse dell'intera composizione verso Mi maggiore nonostante il rilievo del minore iniziale) e X'' (bb. 57–62, una sequenza discendente, basata sul metro della cellula generatrice, semiminima col punto seguita da tre crome).

Una contrapposizione così efficacemente realizzata fra un tema brillante e un motivo inquieto è già un buon risultato per un principiante qual era Puccini nel 1876. Ma si ascolti attentamente l'introduzione, dove Mi minore e Mi maggiore sono collegate da Do minore in un clima reso più teso dal continuo trascolorare di settime di varie specie, e forse questo giovane lucchese nato per trionfare sui palcoscenici del mondo intero ci potrà apparire in un'altra luce. Questo *Preludio* dimostra inoltre come Puccini, ancora privo di contatti teorici e pratici con la grande musica italiana ed europea, avesse doti naturali, e del tutto peculiari, per il trattamento formale e coloristico dell'orchestra, ed è una conquista critica di portata notevole.

«Potessi essere un sinfonico puro (?). Ingannerei il mio tempo e il mio pubblico»,⁶ ebbe a scrivere nel 1920 lo stesso musicista, tuttavia io credo che nel suo caso, e per il bene dei pubblici del mondo intero, sia meglio un rimorso che un rimpianto.

Cremona, giugno 2005

Michele Girardi

A proposito della ricostruzione della parte mancante del *Preludio a Orchestra*

Sul piano formale, il *Preludio a Orchestra* si può dividere in tre macrosezioni. Una parte con movenze di valzer segue a un'introduzione in tempo moderato, mentre l'elaborata sezione conclusiva è più mosca. Manca almeno un foglio dall'autografo, che s'interrompe dopo sei battute di sviluppo del tema, riprese in modo pressoché identico all'inizio del successivo foglio superstite. Non abbiamo indicazioni sull'estensione di questa lacuna, che potrebbe ammontare a otto oppure, più probabilmente, a dodici battute. Ci spinge a optare per quest'ultimo dato la corrispondenza nelle proporzioni con le sei più sei battute impiegate per l'esposizione del tema. Poiché una ricostruzione basata sulle varianti rimaste del tema sarebbe stata molto problematica abbiamo preferito sviluppare un arco melodico ricorrendo agli intervalli del tema di valzer. Questo svolgimento non colma solo la lacuna, ma conferisce anche alla parte centrale una forma, anch'essa tripartita, che s'impone, con una dose limitata d'autonomia, accanto alle sezioni prima e terza, che ci sono pervenute. Una scelta che cerca di cogliere soprattutto il senso di questo lavoro pucciniano.

Stuttgart, primavera 2005

Wolfgang Ludewig

⁶ Puccini a Giuseppe Adami del marzo 1920, in *Giacomo Puccini Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori 1928; rist.: 1982, n. 179, p. 167.

Foreword

According to a note by the composer on the last page of the manuscript, the *Preludio a Orchestra* by Giacomo Puccini (1858–1924) was completed in Lucca on 5 August 1876 and became the opening piece in his catalogue of works.¹ The piece, referred to for the first time by Karl Gustav Fellerer,² was described by the last known owner of the manuscript, the collector Natale Gallini, who reproduced a copy of the final page.³ After Gallini's death in 1983, his collection of papers was sold and all trace was lost of the *Preludio* manuscript, until it was put up for sale by an anonymous collector and bought by the Municipality of Lucca in the summer of 1999. The clean and even handwriting would certainly suggest a score which was intended for a concert performance, but there are no records of its being performed in Puccini's time, therefore the first modern-day performance in 1999 may also be considered to be the world premier of the work.⁴

Unfortunately the autograph, the only source for the *Preludio*, is incomplete: (at least) one page which contained writing on both sides is missing from the middle section of the work. The present, new critical edition includes a reconstruction of the missing part by Wolfgang Ludewig. The twelve newly added bars, numbered 29a to 29l, provide the first opportunity to gain an impression of the complete development of the first theme, up to its reprise in bar 30.⁵

Despite the gap, this piece offers a wonderful chance to appreciate the musical talent of the young Puccini, still an seventeen-year-old student, who only four months before, had encountered the world of high musical melodrama when he attended a performance of *Aida* in Pisa, in March 1876. The short piece is seventy-nine bars long in this reconstructed version, as opposed to the sixty seven bars of the surviving original ten pages. It is surely no masterpiece, nor would it be fair to expect as much from such a young and inexperienced composer, who had never displayed any signs of precocious talent. However the formal structure does show some ingenuity in the arrangement of the reprises and the interplay with which the thematic material is interwoven into the piece to connect the individual sections with each other:

1. X, introduction with a first motif in E Minor; bars 1–23;
2. A, statement of the principal theme in E Major; bars. 24–36 (plus the 12 reconstructed bars);
3. X', reprise of the initial motif in the relative minor key, C sharp; bars 37–42;
4. AA, reprise of the principal theme in the established key, E major bars 43–52;
5. X'', coda based on a variation of the first motif; bars 53–67.

The textures of the principal melodies are particularly notable and if one already recognizes the master who composed *Manon Lescaut* in the continually meandering of the first minor-key motif, so too do the orchestration and harmonies, permeated with biting chromaticism, prove to

be more than a happy coincidence. However, the most stunning feature of this section is the way in which it so clearly demonstrates Puccini's propensity for setting aside conventional structure in order to try out new, experimental solutions. This is evident above all, in the way he exploits the principal theme (bars 24–27), presenting it almost unchanged, or with minimal but significant variations. In section 2.A the principal theme is stated, then it is repeated a whole tone higher, in 4.AA it is presented with the shrill, piercing tones of the trumpets and trombones and with a renewed repetition the theme is stated a half tone higher, in the remote key of F major, in order to give this final, literal statement before the coda the greatest possible emphasis.

This procedure of employing a stabilising element of a recurring melodic formula likewise establishes a contrasting relationship between the initial motif X (bars. 1–4) and its variation X' (bars. 37–40), in which the repetition in the relative minor key shifts the entire axis of the piece towards E Major, despite the emphasis on the minor key at the beginning, and X'' (bars 57–62), with a descending sequence based on the rhythm of the opening bar of a dotted crotched (quarter) followed by three quavers (eighth notes).

Such an effectively created counterpoint between a striking theme and a rather restless motif is no mean feat for the beginner which Puccini was in 1876. However, by listening very carefully to the introduction – in which E minor and E major are combined with C minor in a tense harmonic atmosphere characterized by the continual changing of colors of various intervals of the seventh – one may see in a different light this young man from Lucca, who later was destined to celebrate successes on stages throughout the world. Not least, the *Preludio a Orchestra* demonstrates in its peculiar treatment of form and the handling of orchestral colors, what natural and extraordinary gifts Puccini brought to composing, though at this point he was still completely untouched by the theory and practice of great Italian and European music. For this reason alone this work should not be underestimated.

"I could have been a composer purely of symphonies (?). Then I would have deceived my times and my public,"⁶

¹ See Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kasel, Bärenreiter, 2003, pp. 61–63.

² See Karl Gustav Fellerer, *Giacomo Puccini*, Potsdam, 1937, pp. 18, 116–117; the description of the piece by Fellerer and Gallini in the 1959 article (see the following footnote) was subsequently taken up by other catalogers and critics (Ref. Schickling, *Giacomo Puccini*, cit.).

³ Natale Gallini, "Gli anni giovanili di Giacomo Puccini," in: *Approdo musicale*, II/6, 1959, pp. 28–52: 29.

⁴ The *Preludio* was performed at the Basilica di San Frediano in Lucca, on the 6 October 1999, by Riccardo Muti conducting the Orchestra filarmonica della Scala, using a transcription by the editor of the present edition, and subsequently recorded by Riccardo Chailly with the Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (*Puccini Discoveries*, Decca, 2004).

⁵ See the following brief comment by Wolfgang Ludewig.

⁶ Puccini writing to Giuseppe Adami in March 1920, in *Giacomo Puccini Epistolario*, edited by Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928; new edition: 1982, no. 179, p. 167.

wrote Puccini in 1920. In spite of this, in the case of Puccini – and certainly for the good fortune of his opera public and the entire world – one senses that this is more of a pang of conscience than a genuine regret.

Cremona, June 2005
Translation: JM Communication

Michele Girardi

The reconstruction of the missing passage in the *Preludio a Orchestra*

Formally, the *Preludio a Orchestra* is structured in three parts. The Allegro introduction is followed by a waltz-like section and then a lively section. In the middle section (at least) one leaf of the autograph is missing and following six measures of the thematic exposition, the music in the score breaks off. These measures are then repeated, almost note for note, on the next leaf which has been handed down to us. There are no clues as to how large the gap is as a result of the missing leaf (or leaves); it may be eight or twelve measures. There is a good argument for a 12 measure passage, since proportionally it corresponds to two times the six-measure thematic exposition. Since a reconstruction using the available thematic variants proved to be rather unfruitful, use of this material was dispensed with and instead, a melodic arch was developed through use of intervals from the waltz-like theme, which not only bridged the gap, but also created a closed, three-part form in which the middle section may now assert itself independently alongside the lively first and third sections of the piece – this may have been Puccini's intention.

Stuttgart, spring 2005
Translation: Earl Rosenbaum

Wolfgang Ludewig

Avant-propos

Selon une note du compositeur, figurant en dernière page du manuscrit, le *Preludio a Orchestra* de Giacomo Puccini (1858–1924) fut achevé à Lucca le 5 août 1876 et occupe la première place dans le catalogue de ses œuvres.¹ Celle-ci fut mentionnée pour la première fois par Karl Gustav Fellerer,² et décrite dans un article datant de 1959, par le collectionneur Natale Gallini, dernier propriétaire connu du manuscrit, qui en avait reproduit la dernière page en fac-similé.³ Après le décès de Gallini en 1983, sa collection fut vendue et l'on perdit toutes traces du *Preludio* jusqu'à sa mise en vente par un collectionneur anonyme et son acquisition par la Mairie de Lucca au cours de l'été 1999. L'écriture soignée de la partition laisse entrevoir la possibilité d'une exécution publique de l'œuvre, du vivant de Puccini. Cependant, aucun document ne vient le confirmer, si bien que l'interprétation de 1999, peut être considérée comme étant la première absolue de l'œuvre.⁴

Malheureusement, le manuscrit autographe, unique source du *Preludio*, nous est parvenu amputé d'un feuillet (au moins). La présente édition critique inclut la reconstruction de la partie manquante réalisée par Wolfgang Ludewig. L'insertion de douze mesures (de 29a à 29l), offre, pour la première fois, la possibilité d'obtenir une impression efficace et complète du développement du premier thème, jusqu'à sa reprise mesure 30.⁵

En dépit de ce manque, l'œuvre est une magnifique occasion d'apprécier le talent du jeune Puccini, étudiant de dix-sept ans, qui avait découvert, seulement quatre mois auparavant, (en mars 1876) l'univers du grand mélodrame lyrique, en assistant à une représentation de *Aïda* à Pisa. Cette brève pièce, d'un total de soixante dix-neuf mesures dans la présente édition, (desquelles soixante-sept sont issues des dix pages conservées), n'est pas un chef-d'œuvre, chose que nous ne pouvions attendre d'un compositeur novice et sans talent précoce. Néanmoins, la forme offre quelques ingéniosités, en termes de reprises et de jeux thématiques entrelaçant les sections qui se divisent selon le schéma suivant :

1. X, introduction avec un premier motif en Mi mineur ; mesures 1–23 ;
2. A, exposition du thème principal en Mi majeur ; mesures 24–36 ;
3. X', reprise du motif initial, mais au relatif mineur, do dièse ; mesures 37–42 ;

¹ Cf. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 61–63.

² Cf. Karl Gustav Fellerer, *Giacomo Puccini*, Potsdam, Athenaeon, 1937, pp. 18, 116–117 ; la description de l'œuvre faite par Fellerer et par Gallini dans l'article de 1959 (voir la note suivante) fut plus tard reprise par d'autres critiques (cf. Schickling, *Giacomo Puccini*, op. cit.).

³ Natale Gallini, « Gli anni giovanili di Giacomo Puccini », in *Approdo musicale*, II/6, 1959, pp. 28–52 : 29.

⁴ Le *Preludio* fut exécuté en la Basilica di San Frediano de Lucca, le 6 octobre 1999, par l'Orchestra filarmonica della Scala sous la direction de Riccardo Muti, dans la transcription de l'éditeur. Il fut ensuite enregistré par Riccardo Chailly et l'Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (*Puccini Discoveries*, Decca, 2004).

⁵ A ce propos, voir le bref commentaire suivant, de Wolfgang Ludewig.

4. AA, reprise du motif principal dans le ton de Mi majeur, mesures 43–52 ;
5. X'', coda basée sur une variante du motif initial ; mesures 53–67.

La qualité des mélodies principales est réellement remarquable, et si, dans le mélancolique cheminement du motif initial, en mineur, on peut déjà reconnaître le potentiel compositeur de *Manon Lescaut*, l'orchestration, et l'harmonie souvent imprégnée de chromatismes piquants, réservent plus d'une heureuse surprise. Puccini démontre largement en ces pages, sa remarquable tendance à mettre de côté les structures conventionnelles pour expérimenter de nouvelles solutions. On l'observe surtout, dans sa manière d'exploiter la séquence mélodique principale (mesures 24–27), en la reproposant presque inchangée, ou avec de minimales mais significatives variantes. Il l'expose dans la section 2.A puis la reprend un ton plus haut. Dans 4.AA, il la confie au son éclatant des trompettes et des trombones. Puis le thème, repris un demi-ton plus haut, nous conduit avec élégance, pour quelques instants, dans la tonalité éloignée de Fa majeur afin de donner plus d'émphase à la dernière reprise littérale précédant la coda.

Ce processus de stabilisation d'une formule mélodique récurrente instaure un rapport dialectique précis, entre le motif initial X, mesures 1 à 4, et ses variantes X', mesures 37 à 40, (où la reprise au relatif mineur déplace l'axe entier de la pièce vers Mi majeur, en dépit de l'importance du mineur initial), et X'', mesures 57 à 62, (séquence descendante basée sur le rythme de la cellule génératrice : noire pointée suivie de trois croches).

Un contraste aussi efficacement réalisé entre un thème brillant et un motif inquiet était déjà très satisfaisant pour le débutant qu'était Puccini en 1876. L'écoute attentive de l'introduction, où les tonalités de Mi mineur et Mi majeur, associées à Do mineur, dans un climat rendu plus tendu par les continus changements de couleurs des différents intervalles de septièmes, peut nous faire apparaître sous un autre jour, ce jeune homme de Lucca, né pour triompher sur les scènes du monde entier. Puccini, qui n'avait pas encore de contacts théoriques et pratiques avec la grande musique italienne et européenne, témoigne, avec le *Preludio*, des dons naturels et tout à fait particuliers qu'il possédait pour le traitement de la forme et des couleurs de l'orchestre, qualités véritablement remarquables.

« J'aurais pu être un pur compositeur symphonique (?). J'aurais alors déçu mon temps et mon public »,⁶ écrivait le musicien en 1920. Toutefois, je crois que dans son cas et pour le bien des publics du monde entier, mieux vaut un remord qu'un regret.

Cremona, juin 2005
Traduction : Lisa Guignonis

Michele Girardi

Complément au *Preludio a Orchestra*

Le *Preludio a Orchestra* est agencé en trois parties sur le plan formel. Une introduction allegro est suivie d'une partie animée rappelant une valse. Un feuillet (au moins) de l'autographe manque dans la partie médiane, la partition s'interrompt au bout de six mesures d'exposition thématique. Ces mesures sont répétées presque à l'identique sur le feuillet suivant conservé. Rien n'indique l'importance de la lacune. Elle pourrait être de 8 ou 12 mesures. 12 mesures seraient logiques car elles correspondent proportionnellement aux deux fois six mesures de l'exposition thématique. Etant donné qu'une reconstitution s'est révélée être assez maigre avec les variantes thématiques existantes, on y a renoncé et développé au lieu de cela une courbe mélodique avec les intervalles du thème de valse qui non seulement comble la lacune mais donne aussi à cette partie médiane une forme tripartite homogène et autonome aux côtés des première et troisième parties animées du morceau, ce qui devrait servir l'intention de Puccini.

Stuttgart, printemps 2005
Traduction : Sylvie Coquillat

Wolfgang Ludewig

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Käuflich:
Partitur (Carus 16.204).

Leihweise:
18 Harmoniestimmen (CV 16.204/09),
Violino I (CV 16.204/11), Violino II (CV 16.204/12),
Viola (CV 16.204/13), Violoncello (CV 16.204/14),
Contrabbasso (CV 16.204/15).

⁶ Puccini à Giuseppe Adami, en mars 1920, in *Giacomo Puccini Epistolario*, édité par Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928, Réimp. : 1982, n° 179, p. 167.

Abbildungen: Giacomo Puccini, *Preludio a Orchestra SC 1*. Autographe Partitur, auf doppelseitig beschriebenen Blättern notiert. Obere Abbildung: Blatt 3^v (Takte 23–29); untere Abbildung: Blatt 4^r (Takte 30–35).

Zu Beginn des überlieferten Taktes 30, dem ersten Takt der unteren Abbildung, weisen Haltebögen in Fagotto I/II (5. System von oben) und Corno I/II (6. System von oben) auf den Vortakt zurück; in Takt 29, dem letzten Takt der oberen Abbildung, pausieren aber die genannten Instrumente. Diese Unstimmigkeit lässt sich nur durch die Annahme erklären, dass im Autograph hier (mindestens) ein doppelseitig beschriebenes Blatt mit ca. 2 x 6 Takten fehlt.
Quelle: Museo di Casa Puccini, Lucca

Preludio a Orchestra

SC 1

Giacomo Puccini
1858–1924

Allegro moderato

Ottavino

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mi/E

Tromba I, II
in Mi/E

Trombone I, II, III

Oficleide

Tromba
in Mi/E

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Aufführungsdauer / Duration: ca. 4 min.

© 2005 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 16.204

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Michele Girardi
reconstruction of the bars 29a-29l by
Wolfgang Ludwig

8

System 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains five staves. The top two staves are mostly empty. The third staff has a melodic line with a slur and a dotted line underneath. The fourth staff has a melodic line with a slur. The fifth staff has a bass line with a slur and a dynamic marking *p*.

System 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains five staves. The top staff has a melodic line starting with a dynamic marking *p* and a finger number *I*. The second staff is empty. The third and fourth staves are empty. The fifth staff is empty.

System 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains five staves. The top two staves have complex melodic lines with slurs and dynamic markings. The third staff has a bass line with a dynamic marking *p*. The fourth and fifth staves have bass lines with a dynamic marking *p*.

rall. e dim.

15

Musical score for the first system, measures 15-19. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music includes various dynamics such as 'f' (forte) and 'a 2' (accents). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Musical score for the second system, measures 20-24. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music includes dynamics like 'mf' (mezzo-forte), 'p' (piano), and 'f' (forte). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

rall. e dim.

Musical score for the third system, measures 25-29. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music includes dynamics like 'f' (forte) and 'rall. e dim.' (rallentando e diminuendo). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

22

IV Corda

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Musical score for measures 27-29 and the first three measures of system 29a. The score consists of five staves. The first three staves (treble clef) contain melodic lines with fingerings (I) and dynamics (pp). The fourth and fifth staves (bass clef) contain accompaniment. Measures 27-29 are followed by measures 1-3 of system 29a.

Musical score for measures 4-6 of system 29a. The score consists of five staves with treble and bass clefs. A large watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the staves. The musical notation is mostly rests.

Musical score for measures 7-10 of system 29a. The score consists of five staves with treble and bass clefs. The music includes triplets and dynamics (p). The notation is more active than the previous system.

Musical score for the first system, measures 1-4. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first two staves have first finger (I) markings. The third staff has a second finger (II) marking. Dynamics include *p*, *mf*, and *f* with crescendo and decrescendo hairpins.

Musical score for the second system, measures 5-8. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Musical score for the third system, measures 9-12. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The word "arco" is written above the second and fourth staves.

29j 30

The musical score consists of two systems. The first system (measures 29j and 30) includes a piano part with dynamics *mf* and *p*, and a violin part. The second system (measures 31 and 32) continues the piano and violin parts. The piano part features numerous triplet markings and dynamic markings. The violin part includes an *arco* instruction. A large, stylized watermark reading "CARUS" is overlaid across the center of the page.

39

Musical score for Carus 16.204, measures 44-52. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano with a complex texture of triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include ppp, p, and pizz. A large 'CARUS' watermark is overlaid on the score.

Musical score for measures 48-52. The score is for a string quartet and includes a large 'CARUS' watermark. It features complex rhythmic patterns with triplets, sextuplets, and sixteenth notes, along with dynamic markings like 'ff' and 'a 2'. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

calando sempre

Musical score for the first system, measures 56-60. It consists of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 58-60. A dynamic marking 'a 2' is present above the third staff in measure 56.

Musical score for the second system, measures 61-65. It consists of five staves, all of which are empty. A large, stylized watermark reading 'CARUS' is overlaid diagonally across the entire system.

calando sempre

Musical score for the third system, measures 66-70. It consists of five staves. The top three staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has three sharps. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Einzige Quelle ist die autographe Partitur, heute Eigentum der Stadt Lucca. Sie besteht aus einem Titelblatt (Rückseite vacat) und 5 doppelseitig beschriebenen Blättern im Quartformat (32,5 x 23,5 cm quer).

Blatt 1r: Titel auf leerem Notenblatt mit 20-zeiliger von Hand gezogener Rastrierung: „Preludio a Orchestra / di / Giacomo Puccini / agosto 1876“.

Blätter 2r–6v: Notenseiten, 16-zeiliges handrastriertes Notenpapier.

Die Blätter 2r, 2v und 3r sind mit einer vermutlich autographen Seitenpaginierung „1“, „2“ und „3“ versehen. Auf Blatt 6v steht von der Hand des Komponisten rechts unten beim letzten Takt der Schlussvermerk „Fine“ sowie am rechten Rand, parallel zum Schlusstaktstrich „Giacomo Puccini Lucca adi 5 agosto 1876“.

Der originale Partituraufbau und die Schlüsselung wurden in der Neuausgabe beibehalten; die Stimmenbezeichnungen in einer Zierschrift vermutlich von anderer Hand lauten: „Ottavino“, „Flauti“, „Oboè“, „Clarini (in do)“ [alte Bezeichnung für Clarinetti], „Fagotti“, „Corni (in Mi)“, „Trombe (in Mi)“, „Tromboni“, „Ophicleide“, „Timpani“ ([2 Halbe Noten: im 2. Zwischenraum von oben und auf der zweiten Linie von unten = e/H]), „Violini 1ⁱ / 2^a“, „Viole“, „Violoncelli“, Contrabassi“.

Beim Autograph handelt es sich um eine insgesamt gut lesbare Reinschrift, bei der aber doch noch Korrekturen vorgenommen wurden (s. bspw. T. 52). Zu Beginn des überlieferten Taktes 30, dem ersten Takt von Blatt 4r, weisen Haltebögen in Fg I/II und Cor I/II auf den Vortakt zurück; in Takt 29 (Blatt 3v) pausieren aber die genannten Instrumente (s. Abbildungen auf S. 8). Diese Unstimmigkeit lässt sich nur durch die Annahme erklären, dass im Autograph hier (mindestens) ein Bogen mit ca. 2 x 6 Takten fehlt. Diese Annahme wird auch durch die musikalische Analyse bestätigt: Zum einen ist der bei der direkten Aufeinanderfolge der heutigen Takte 29 und 30 in T. 30 unvermittelte Einsatz von Fl I und Clt I für die Komposition völlig ungewöhnlich; zum anderen wird die Exposition des Hauptthemas unterbrochen.

II. Zur Edition

In der Neuausgabe wurden gegenüber dem Autograph über die Angleichung an die heutige Notenstichpraxis hinausgehend folgende Änderungen ohne weiteren Nachweis vorgenommen: Anpassung der Schreibweise von Auführungsangaben an den heutigem Gebrauch (beispielweise T. 20/21 „rall. e dim.“ anstatt „Rall:^{do} e dim:^{do}“); Ersetzung der Beischrift „Solo“, mit denen Puccini das Spielen des jeweils 1. Instrumentes von Instrumentenpaaren kennzeichnet entweder durch „I“ oder durch Setzung von Pausen für das zweite Instrument; gelegentliche Ersetzung der doppelten Halsung von einfach gesetzten Noten bei ge-

meinsam in einem System geführten Instrumentenpaaren durch die Beischrift „a2“ oder „a3“ bei drei Stimmen; Ersetzung von reinen Triolenbögen durch eckige Klammern; Hinzufügung oder Weglassung von Warnakzidentien, Ergänzung von Pausenzeichen bei Leertakten.

Ergänzungen des Herausgebers wurden soweit wie möglich in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet – Ergänzungen von Beischriften wie „stentato“ oder „pesanti“ oder Triolenziffern durch kursive Schrift, Ergänzungen von Akzidentien, Akzenten und dynamischen Zeichen durch kleinere Type, Ergänzungen von Bögen, Triolenklammern und dynamischen Gabeln durch Strichelung, Ergänzungen von Staccatopunkten durch Einklammerung – oder sie wurden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Die in der Neuausgabe als Rekonstruktion des Textverlustes im Autograph ergänzten Takte 29a–29l wurden zu Beginn und am Ende durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Bei dieser Ergänzung handelt es sich um eine Neukomposition, die auf dem thematischen Material der überlieferten Takte beruht; eine diakritische Kennzeichnung schließt sich hier aus.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: Cb = Contrabasso, Cor = Corno, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten und Pausen) – Bemerkung.

10	Vc 1	ursprünglich Tonhöhe f; Korrektur bereits im Autograph
16	Cb 1	Tremolo vom Herausgeber ergänzt; s. a. folgende Anmerkung
16–23	Vc	nicht notiert; durch Devisenzeichen Verdopplung von Cb gefordert
22	Cor I/II	Punktierungen fehlen
30	Vc 1–2, 3–6	Bindebögen; vom Hrsg. an VI I/II angepasst
37		1: ^{mo} Tempo
43	Va 1	irrtümlicherweise a ¹
46		Decrescendogabe in großer Schrift nur oberhalb des obersten Systems und unterhalb des untersten Systems notiert; die Ausgabe übernimmt diese für die einzelnen Stimmen
46	Vc	nicht notiert; durch Devisenzeichen Verdopplung von Cb gefordert
49	Cb 4	Beischrift „arco“, aber ohne vorhergehendes „pizz.“; vermutlich aus Vorsicht (s. die anderen Streicher)
52	Trb III 8, 9	jeweils als <i>gis</i> lesbar; vermutlich aber aufgrund einer Korrektur in Vc und Cb doch a gemeint
56	Va	am Taktende irrtümlicherweise Tenor- statt Alt-schlüssel
65	Va 1	Wechsel in Violinschlüssel erst mit 2
66	VI II	Punktierungen fehlen
67		bei 3 in größerer Schrift oberhalb des obersten Systems, bei Timp und unterhalb des untersten Systems Akzentgabel notiert; die Ausgabe übernimmt diese für die einzelnen Stimmen.