

Giacomo Puccini

Preludio sinfonico SC 32

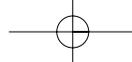
Das *Preludio sinfonico* in A-Dur, Giacomo Puccinis zweites Orchesterwerk, wurde 1882 geschrieben, während der Komponist seine Studien am Mailänder Konservatorium vervollständigte. Das Stück zeigt den bemerkenswerten musikalischen Fortschritt seines Autors und sein beachtliches Talent im sinfonischen Genre, was ihn – unterstützt von einer leidenschaftlichen melodischen Erfindung – entschieden unter den italienischen Opernkomponisten des *fin de siècle* hervorhebt. Die Art, mit dem das einzige Thema des *Preludio* entwickelt und variiert wird, dabei zwischen Diatonik und Chromatik über komplexen Harmonien wechselnd, erinnert an Massenet und den romantischen Wagner, an dessen Vorspiel zu *Lohengrin* Puccini in den Klangfarben des Anfangs und des Endes anknüpft.

The *Preludio sinfonico* in A major, Giacomo Puccini's second orchestral work, was written in 1882 during the time the composer was completing his studies at the Milan Conservatory. The piece shows the remarkable musical progress of its author and his considerable talent in the symphonic genre – supported by an impassioned melodic invention – which set him apart from other Italian opera composers of the *fin de siècle*. The manner in which the only theme of the *Preludio* is developed and varied, alternating between diatonic elements and chromaticism by means of complex harmonies, is reminiscent of Massenet and of the romanticism of Wagner. Above all, the tone colors at the beginning and at the conclusion show a close connection to the Prelude from *Lohengrin*.



Carus 16.206





Giacomo Puccini

Preludio sinfonico

SC 32

Ottavino, 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese
2 Clarinetti, 2 Fagotti, 4 Corni, 2 Trombe
3 Tromboni, Oficleide, Percussione, Arpa
2 Violini, Viola, Violoncello e Contrabbasso

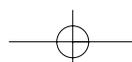
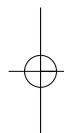
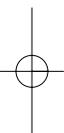
In Zusammenarbeit mit
der Fondazione Puccini und dem
Centro studi „G. Puccini“, Lucca

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

herausgegeben von / edited by
Michele Girardi

Partitur / Full score

Carus 16.206



Vorwort

Puccini brachte sein *Preludio sinfonico* in A im „Juli 1882 [in] Mailand“ nach einer eigenhändigen Datierung auf der letzten Seite einer Partiturabschrift¹ zum Abschluss. Es war nach dem *Preludio a orchestra* in E aus den Jahren in Lucca (1876) die zweite Komposition dieses Genres und sein zweiunddreißigstes Werk, bevor er sich fast ausschließlich nur noch dem Musiktheater widmete.² Eine erste Fassung des Stücks wurde wahrscheinlich im Juni 1882 fertig gestellt, wie ein autographes Titelblatt beweist („Preludio sinfonico / Giacomo Puccini / giugno 1882“, vgl. Quellen, B.1).³ Sie entsprach noch nicht dem Stück, das dann am 15. Juli 1882 im Mailänder Konservatorium im zweiten der drei Abschlusskonzerte des Studienjahres 1881–1882 zum ersten Mal aufgeführt wurde und dem damals Vierundzwanzigjährigen aus Lucca einen Ehrenpreis („gran menzione“) einbrachte.⁴ Puccini hatte nämlich den Umfang des Werkes von 193 Takten auf 167 Takte verkürzt, wobei er 38 Takte des Mittelteils durch 12 neue Takte ersetzte.

Der Entschluss, einen großen, beinahe zwei Fünftel des Werkes umfassenden Abschnitt streichen, war eine wichtige Entscheidung, die ein bezeichnendes Licht auf die kompositorische Arbeit des jungen Puccini wirft, da der Abschnitt – man kann ihn, wenn auch mit einigen Schwierigkeiten, hinter den Verweisezeichen für die Kürzungen und eingeklebten Blättern in den Stimmen erkennen – eine Abfolge von mechanisch verlaufenden Sequenzen enthielt. Während der Komponist im folgenden *Capriccio sinfonico* SC 55 von 1883, das ebenfalls eine Frucht der Studien am Konservatorium war, wie ein „großer Herr prassen“ und prächtige Melodien mit vollen Händen austeilte, verfuhr er bei der Komposition des *Preludio sinfonico* zurückhaltender; dies zeigt sich auch in seiner Entscheidung, auf einen Teil des Werkes zu verzichten, den er für überflüssig hielt und der außerdem stark von seinem Lehrer Ponchielli beeinflusst war. So stützt sich das ganze *Preludio* auf die fortschreitende Entwicklung von Material, das in den acht Anfangstakten konzentriert ist und aus einem einzigen Thema von dichtem harmonischen Gewebe besteht und in der Folge kunstgerecht und vor allem im Detail abgewandelt wird. Puccini entwickelt hier ein Formbewusstsein, das ausgewogene Proportionen verlangt.

Zu Beginn wird das Thema in einer diatonischen Version über Folgen unterschiedlicher Septimvorhalte vorgestellt (vgl. Takte 1–8); bei der sich unmittelbar anschließenden Wiederholung (Takte 9–12) setzt bereits mit der Einfügung chromatischer Schritte die thematische Variantenbildung ein und führt in den nachfolgenden Expositionen noch zu zwei stärkeren Veränderungen im Kopf des Themas: Das Intervall einer aufsteigenden Sexte (T. 20) verleiht dem Werk einen leidenschaftlichen, lyrischen Ausdruck;⁵ im Kontrast dazu steht eine Verinnerlichung durch das Hinzufügen eines weiteren chromatischen Intervalls (T. 31), das der Melodie schmerzhaft Züge gibt. Bei aller melodischen Variantenbildung wird die Einheit durch die prinzipielle Beibehaltung des metrischen Grundschemas bewahrt (♩ ♩ ♩), auch wenn das Thema durch Synkopen (♩ ♩ ♩) wie in T. 31ff. erweitert oder wie in T. 112ff. diminuiert wird (♩ ♩ ♩).

Der Verzicht auf tiefe Register ist für die als unkörperlich empfundene Klanglichkeit bestimmend,⁶ die zu Beginn zudem von der Gegenüberstellung homogener Klanggruppen unterstützt wird (zuerst die jeweils ersten Instrumente der Bläser, dann die Streicher) – das ebenfalls in A-Dur stehende Vorspiel zu Wagners *Lohengrin* scheint auf, wenn auch dort die Stimmen in der umgekehrten Reihenfolge einsetzen.

Puccini arbeitet gekonnt mit den verschiedenen Charakteren des Themas und beschleunigt entsprechend das Tempo vom anfänglichen *Andante mosso* (♩) zum *Animato* in T. 50 (♩), wo das Thema in seiner lyrischsten Ausprägung in den Violinen von der Harfe begleitet erscheint. Die Gangart beschleunigt sich weiter im Abschnitt *Un poco più animato* (ab T. 75) und ist durchsetzt von *ritardandi*, *allargandi*

und *ritenuti*, wo sich das Orchester im Klang und in der Bewegung sammeln und den nachfolgenden Kontrast vorbereiten kann. Mit T. 96 (*stringendo*) setzt eine blockartige, immer wieder unterbrochene chromatische Steigerung im allgemeinen *crescendo* ein, energisch gedrängt von den Trompeten und Posaunen, denen sich Holz- und andere Blechbläser zugesellen und gestützt auf das *tremolo* der Streicher. So wird der Höhepunkt erreicht, wo das Thema mit *Tutta forza* in der chromatischsten Version geradezu explodiert (T. 112). Es wird von den Hörnern und Trompeten über einem gehaltenen Pedal von Posaunen und Ophikleide vorgetragen und von Ostinatofiguren der Streicher und der Flöten mit Piccoloflöte in Sechzehntelnoten überragt. Nachdem der Gipfel erreicht ist, eilt das *Preludio* seinem Abschluss entgegen: Nach dem *forte fortissimo* in T. 122 tauchen nur mit Vorschlagsfiguren durchsetzte thematische Elemente auf, die zwar eine Wiederholung andeuten, aber sofort ersterben und in gehaltenen Harmonien in die Coda führen (*Poco più lento*, T. 128). Das Orchester beschließt das Stück mit einer Kadenz von breitem harmonischem Atem (*Più lento*, T. 155), die über eine bruske Abschweifung im Quintenzirkel über C-Dur und F-Dur zum finalen A-Dur zurückkehrt.

Im Unterschied zum *Preludio a orchestra* aus der Anfangszeit ist dieses *Preludio sinfonico* wesentlich schlüssiger; es liefert ebenso wie das viel häufiger gespielte und höher geschätzte *Capriccio sinfonico* melodisches Material für die künftigen Opern.⁷ Hat auch die reiche melodische Erfindung im letztgenannten Werk dafür gesorgt, dass zumindest ein Thema im Bewusstsein jedes Zuhörers geblieben ist (da *La Bohème* damit beginnt und auch davon durchdrungen wird), so besticht das *Preludio sinfonico* als Werk, das in formaler Hinsicht viel besser gelungen und origineller ist und trotz seiner „schulischen“ Prägung bereits ein reifes Beispiel dafür darstellt, wie Puccini die Technik melodischer und harmonischer Variation im Dienste des Ausdrucks zu nutzen wusste – eine Vorgehensweise, die in seinen Opern dann reiche Anwendung finden sollte.

Cremona, Dezember 2008

Michele Girardi

Übersetzung: Klaus Müller †

¹ Vgl. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini, Catalogue of the Works* (= SC), Kassel etc. (Bärenreiter) 2003, S. 83.

² Ebd., S. 83–85. Lange Zeit glaubten die Forscher, dass das *Preludio sinfonico* zur selben Zeit wie das *Preludio a orchestra* SC 1 von 1876 entstanden sei, mit dem es auch oft verwechselt wurde, obwohl die Partitur des *Preludio a orchestra* verloren war und erst 1999 wieder auftauchte. Das Werk wurde 2005 bei Carus (Carus 16.204) mit dem Autor als Herausgeber veröffentlicht.

³ Der erste, der die Komposition des *Preludio* richtig datierte, war Alberto Cavalli („I frammenti pucciniani di Celle“, in: *Critica pucciniana*, Lucca [La Nuova Grafica Lucchese] 1976, S. 16–34, hier S. 20), der auf das oben erwähnte autographische Titelblatt Bezug nahm, das im Museo Puccini in Celle di Pescaglia aufbewahrt wird.

⁴ Ich entnehme diese Bemerkung einem Aufsatz von Michael Elphinstone, „Le prime musiche sinfoniche di Puccini: quanto ne sappiamo“, in: *Quaderni pucciniani*, III, 1992, S. 115–162, dort S. 127. Hierbei handelt es sich um eine Publikation, die heute von allen, die sich mit der Musik von Puccini aus den Jahren vor seinem Operndebüt befassen wollen, unbedingt zu beachten ist. Außer schwer auffindbaren Zeitungsberichten enthält dieser Aufsatz eine ausführliche Analyse des Aufführungsmaterials des *Preludio sinfonico* und eine weitgehend zuverlässige Aufstellung der Unterschiede zwischen den autographen und nicht autographen Stimmen (vgl. Quellen, B.2 und C.2) sowie der Partiturabschrift für die Bibliothek des Mailänder Konservatoriums (C.1).

⁵ Einer der berühmtesten aufsteigenden Sextsprünge ist der Schrei der Verzweiflung *cis¹-ais¹* im Finale der Romanze „Pourquoi me réveiller“ in Masseners *Werther* (1892). Dieser Hinweis mag das ästhetische Klima im Europa des *fin de siècle* jenseits der nationalen Traditionen und durch die musikalischen Gattungen festgelegten Prioritäten verstehen helfen.

⁶ Die klangliche Ausdünnung des Anfangs, die die Entwicklung des ganzen *Preludio* bestimmt, wird von der parallelen absteigenden Bewegung der Holzbläser (T. 1–2) und den exponierten Quintintervallen verstärkt.

⁷ Der aus dem *Preludio* herausgeschnittene Teil lieferte den Ausgangspunkt für das Nachspiel zum Eingangschor der *Villi* (ab Ziffer 13); weitere 51 Takte fanden in einem Auftritt des zweiten Aktes der ersten Version von *Edgar* Verwendung, der dann weggelassen wurde (vgl. Elphinstone, „Le prime musiche sinfoniche di Puccini“, op. cit., S. 142–143, und Schickling, *Giacomo Puccini*, op. cit., S. 85). Für Selbstanleihen im *Capriccio sinfonico* vgl. Schickling, *Giacomo Puccini*, op. cit., S. 130.

Prefazione

Il *Preludio sinfonico* in La maggiore di Puccini fu portato a termine nel «luglio 1882 [a] Milano», come recita una nota dell'autore nell'ultima pagina di una copia della partitura:¹ è la seconda composizione nel genere, dopo il *Preludio a orchestra* in Mi SC 1 degli anni lucchesi (1876), e la trentaduesima del suo catalogo che precede l'impegno pressoché totale nel genere del teatro musicale.² Una prima stesura del pezzo fu probabilmente completata nel giugno 1882, come attesta un frontespizio autografo («Preludio sinfonico / Giacomo Puccini / giugno 1882», cfr. fonti, B.1).³ Essa non corrispondeva ancora al brano che avrebbe debuttato il 15 luglio del 1882 al Conservatorio di Milano nel secondo di tre saggi finali dell'anno accademico 1881–1882, e che valse al lucchese, allora ventiquattrenne, una «gran menzione»: ⁴ Puccini aveva infatti operato un vasto taglio, riducendo le proporzioni del lavoro da 193 alle attuali 167 battute (ne sostituì 38 della parte centrale con 12 di raccordo).

La decisione di sopprimere una sezione vasta (quasi due quinti del totale), che conteneva uno sviluppo farcito di progressioni dall'andamento meccanico – la si può leggere, sia pure con qualche difficoltà, dietro ai segni e ai fogli incollati sulle parti d'orchestra –, è un importante gesto, che ci consente di cogliere qualche tratto del processo compositivo del giovane Puccini. Se nel *Capriccio sinfonico* SC 55 del 1883, brano per orchestra successivo e anch'esso tributo agli studi di Conservatorio, il musicista avrebbe «scialato da gran signore», distribuendo splendide melodie a piene mani, nel comporre il *Preludio sinfonico*, al contrario, fu assai parco, e volle mantenere questa coerenza tagliando una parte che ritenne ridondante, e oltretutto più palesemente vicina alla maniera del suo maestro Ponchielli. L'intero *Preludio* si basa infatti sul progressivo sviluppo di un materiale concentrato nelle canoniche otto battute iniziali, costruito su un unico tema e su un tessuto armonico compatto, ad arte modificato in seguito puntando soprattutto sul dettaglio. Puccini seppe cogliere, cioè, una peculiarità della forma che richiedeva proporzioni ben calcolate.

All'inizio il motivo viene presentato in una versione diatonica, che si snoda con frequenti ritardi sopra accordi di settima di varie specie (prevalentemente terza e prima, cfr. bb. 1–8); immediatamente riproposta con venature cromatiche (bb. 9–12), la prima semifrase della melodia slitta ancora su una settima di terza specie, subito diminuita (b. 12). L'opposizione diatonico-cromatico così immediatamente tratteggiata, viene poi rafforzata da due ulteriori varianti nella testa del tema nei cicli successivi. Nella prima, l'intervallo di sesta ascendente (b. 20) imprime un appassionato slancio lirico al brano,⁵ che crea contrasto con il ripiegamento interiore nella seconda variante; qui l'aggiunta di un ulteriore intervallo cromatico accresce il carattere tormentato della melodia (b. 31), mentre l'organicità dei cicli viene ottenuta mantenendo sempre come riferimento sotterraneo lo schema metrico che riaffiora in diverse declinazioni della melodia tematica (♩ ♩ ♩), con varianti per aumentazione e sincopi ansiose (♩ ♩ ♩), o per diminuzione (♩ ♩ ♩), b. 112 e segg.).

La mancanza di suoni gravi determina una sonorità incorporea,⁶ basata inizialmente sull'opposizione di gruppi timbrici omogenei – strumentini prima, archi poi – che, pur presentandosi in ordine inverso, richiama il preludio del *Lohengrin* (anch'esso in tonalità di La maggiore) così come allude a Wagner il movimento delle parti a corale. Puccini alterna con abilità i diversi profili del tema, e muove l'agogica, dall'iniziale *Andante mosso* (c) a *Animato*, b. 50, dove cambia il tempo a $\frac{4}{4}$ e la melodia dei violini, nella sua manifestazione più lirica, viene accompagnata dall'arpa. L'andamento fa più celere nella sezione *Un poco più animato* (da b. 75), costellata di *ritardandi*, *allargandi* e *ritenuiti*, dove l'orchestra si raccoglie e i timbri si mescolano con passo aggraziato, per preparare il successivo contrasto. Gli strumenti iniziano a coagularsi per blocchi su frammenti di progressione cromatica (*Strin-*

gendo, da b. 96) e le sonorità si rispondono nel *crescendo* generale, sospinto con energia dalle trombe e tromboni, cui si aggiungono legni e altri ottoni, tutti poggiati su una scala cromatica ascendente per valori larghi, sostenuta dal *tremolo* degli archi. Si giunge così allo *Höhepunkt*, dove il tema esplose a *Tutta forza* (b. 112) nella versione più cromatica, affidata a corni e trombe sul pedale di tromboni e oficleide, e sormontata da figure ostinate in semicrome degli archi e dei flauti con l'ottavino. Conquistato l'apice, il *Preludio* precipita verso la conclusione: dopo il *più che fortissimo* di b. 122 emergono lacerti tematici minati da appoggiature languide, che alludono a una ripresa, mentre invece si spengono subito, innestando la coda (*Poco più lento*, b. 128), in un clima di fasce armoniche tenute. L'orchestra firma il brano distendendo su una cadenza di ampio respiro armonico (*Più lento*, b. 155) che propone una brusca digressione nel circolo delle quinte, spostandosi da Do a Fa prima di tornare al La maggiore d'impianto.

Questo *Preludio sinfonico*, a differenza del *Preludio a orchestra* d'esordio, è un brano pienamente riuscito e, come il ben più frequentato e apprezzato *Capriccio sinfonico*, fornisce materiale melodico alla musica operistica di là da venire:⁷ se la generosa invenzione profusa in quest'ultimo brano ha fatto sì che almeno un tema sia rimasto nella coscienza di ogni ascoltatore (perché apre *La bohème* e ne costella la partitura), il *Preludio* s'impone come brano assai più riuscito e originale sotto l'aspetto formale, e offre, nonostante la sua matrice 'scolastica', un esempio già maturo di come Puccini seppe utilizzare la tecnica della variazione, melodica e armonica, a fini espressivi, procedimento che avrebbe trovato tante applicazioni nel suo teatro musicale.

Cremona, dicembre 2008

Michele Girardi

¹ Cfr. 32.C.1, tra l'elenco delle fonti del *Preludio sinfonico*, in Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works* (= SC), Kassel-Basel-London-New York-Prag, Bärenreiter, 2003, p. 83.

² Cfr. ivi, pp. 83–85. Per molto tempo gli studiosi hanno ritenuto che il *Preludio sinfonico* fosse contemporaneo del *Preludio a orchestra* del 1876, con il quale veniva spesso confuso, nonostante si fossero perse le tracce della partitura di quest'ultimo brano, riapparsa solo nel 1999 e pubblicata da Carus nel 2005, a cura di chi scrive (Carus 16.204).

³ Il primo a collocare la composizione del preludio alla data esatta fu Alberto Cavalli (*I frammenti pucciniani di Celle*, in *Critica pucciniana*, Lucca, La Nuova Grafica Lucchese, 1976, pp. 16–34: 20), che si era basato sul frontespizio autografo sopra citato, conservato al Museo Puccini di Celle di Pescaglia.

⁴ Traggo questa notizia da un saggio di Michael Elphinstone (*Le prime musiche sinfoniche di Puccini: quanto ne sappiamo*, «Quaderni pucciniani», III, 1992, pp. 115–162: 127), pagine tuttora imprescindibili per chi voglia accostarsi alla musica del Puccini degli anni che precedono il debutto operistico. L'articolo, oltre a contenere cronache giornalistiche di difficile reperimento, ospita una estesa analisi del materiale per l'esecuzione del *Preludio sinfonico*, e una tabella, quasi sempre precisa, delle differenze fra le parti (autografe e in copia, cfr. Fonti, B.2 e C.2) e la bella copia della partitura, ricavata per la Biblioteca del Conservatorio di Milano (cfr. Fonti, C.1).

⁵ Si pensi a uno dei salti di sesta ascendente più celebri, quello del protagonista del *drame lyrique* di Jules Massenet *Werther* (1892) nel finale della romanza «Pourquoi me réveiller» (Do₃-La₂), che è un vero e proprio grido di disperazione, per capire come il clima estetico della *fin de siècle* circolasse in Europa, al di là delle tradizioni nazionali, e senza priorità rigorosamente stabilite fra i generi musicali.

⁶ La rarefazione timbrica dell'inizio, che condiziona lo sviluppo dell'intero *Preludio*, viene favorita dal movimento parallelo discendente dei legni (bb. 1–2), con le quinte che emergono nel movimento delle parti.

⁷ La sezione tagliata del *Preludio* fornì lo spunto per il postludio al coro introduttivo delle *Villi*, da 13), e altre 51 bb. del lavoro nutrono una scena dell'atto secondo della prima versione di *Edgar*, poi tagliata (cfr. Elphinstone, *Le prime musiche sinfoniche*, cit., pp. 142–143, e Schickling, *Giacomo Puccini*, cit., p. 85). Per gli autoimprestati nel *Capriccio sinfonico* cfr. Schickling, *Giacomo Puccini*, cit., p. 130.

Foreword

According to the date in his own handwriting on the last page of a copy of the score,¹ Puccini completed his *Preludio sinfonico* in A major in "July 1882 [in] Milan." It was the second composition of this genre after his *Preludio a orchestra* in E major from his time in Lucca (1876), and his thirty-second composition work which he wrote before devoting himself almost exclusively to music theater.² A first version of the piece was probably completed in June 1882, as proved by an autograph title page ("Preludio sinfonico / Giacomo Puccini / giugno 1882," cf. Sources, B.1).³ This did not yet correspond to the piece that was then performed for the first time on 15 July 1882 in the Milan Conservatory in the second of three graduation concerts of the academic year 1881–1882, gaining the twenty-four-year-old student from Lucca an honorable mention ("gran menzione").⁴ Puccini had shortened the middle section of the piece from 193 to 167 measures by replacing the 38-measure middle section with 12 new measures.

The decision to remove a substantial portion (almost two-fifths) of the work was important, casting a significant light on the compositional work of the young Puccini, since the portion – which can, with some difficulty, be deciphered under the indications for cuts and the pasted pages in the parts – contained a succession of mechanical sequences. Whereas in the subsequent *Capriccio sinfonico* SC 55 of 1883, likewise a product of his studies at the Conservatory, the composer was as „spendthrift as a grand lord," distributing a host of glorious melodies with open arms, he was more restrained in the composition of the *Preludio sinfonico*. This can also be seen in his decision to delete a portion of the work which he considered superfluous and which, furthermore, was strongly influenced by his teacher Ponchielli. Thus, the entire *Preludio* is based on the successive development of material concentrated in the first eight measures consisting of a single theme, densely harmonically woven, which subsequently is artfully modified, especially in detail. Here, Puccini develops an awareness of form which demands balanced proportions.

Initially, the theme is stated in a diatonic version over a series of different seventh suspensions (cf. mm. 1–8); in the repetition that follows immediately (mm. 9–12), thematic variation is already introduced by the insertion of chromatic steps which leads, in the following exposition, to two marked changes in the head of the subject: The ascending sixth interval (m. 20) lends the work a passionate, lyrical expression;⁵ by contrast, the addition of a further chromatic interval (m. 31) creates a sense of introversion, infusing the melody with painful characteristics. Throughout the melodic variation process, unity is maintained by retaining, in principle, the basic metric scheme (♩ ♩ ♩), even where the theme is expanded by syncopes (♩ ♩ ♩), as in mm. 31ff. or diminished as is the case in mm. 112ff. (♩ ♩ ♩).

The avoidance of lower registers effects decisively a sonority which appears to be incorporeal,⁶ which, in the beginning, is further intensified by the confrontation of homogenous instrumental groups (the principal wind players begin, followed by the string section). This is reminiscent of the Prelude to Wagner's *Lohengrin*, likewise in A major, although in that case the voices enter in the opposite order.

Puccini works skilfully with the various characteristics of the theme and increases the tempo accordingly, from the initial *Andante mosso* (♩) to the *Animato* in m. 50 (♩), where the theme in its most lyrical manifestation appears in the violins with harp accompaniment. The pace increases further in the *Un poco più animato* section (m. 75ff.), interspersed with *ritardandi*, *allargandi* and *ritenuti*, where the orchestra comes together in sound and movement to prepare for the next contrast. In m. 96 (*stringendo*) a blocklike, repeatedly interrupted chromatic escalation in the general *crescendo* begins, energetically urged on by trumpets and trombones, joined by the woodwinds and

the other brass and supported by the *tremolo* of the strings. The climax is thus achieved, the theme practically exploding *con tutta forza* in its most chromatic variant (m. 112). It is sounded by horns and trumpets above a sustained pedal by trombones and ophicleides, overlaid by ostinato figures and sixteenth-note figurations in the strings, flutes and piccolo. After reaching the climax, the *Preludio* hastens to its conclusion: After the *forte fortissimo* in m. 122, only thematic elements laced with *accacciatura* figures appear; which hint at a repetition but die away immediately and lead in sustained harmonies into the Coda (*Poco più lento*, m. 128). The orchestra concludes the piece with a cadenza of broad harmonic arch (*Più lento*, m. 155), returning by a brusque excursion in the circle of fifths via C major and F major to the final A major.

In contrast to the *Preludio a orchestra* from the early years, this *Preludio sinfonico* is considerably more coherent; like the more popular *Capriccio sinfonico*, which is played much more frequently, it supplies melodic material for future operas.⁷ Whereas the rich melodic invention in the latter work has ensured that at least one theme has remained in every listener's awareness (*La Bohème* begins and is permeated by it), the *Preludio sinfonico* captivates us as a work that is formally much more successful and original; a work that, in spite of its "scholarly" imprint already offers a mature demonstration of how Puccini uses the technique of melodic and harmonic variation in the service of expressivity – a procedure that would later find a wealth of applications in his operas.

Cremona, December 2008
Translation: David Kosviner

Michele Girardi

¹ Cf. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini, Catalogue of the Works* (= SC), Kassel etc. (Bärenreiter), 2003, p. 83.

² *Ibid.*, p. 83–85. For a long time, researchers believed that the *Preludio sinfonico* was composed at the same time as the *Preludio a orchestra* SC 1 of 1876 – indeed, the two works were often confused, even though the score of the *Preludio a orchestra* was lost and only resurfaced in 1999. The work was published in 2005 by Carus (Carus 16.204), with the author as editor.

³ Alberti Cavalli was the first person to date correctly the composition of the *Preludio* ("I frammenti pucciniani di Celle," in: *Critica pucciniana*, Lucca [La Nuova Grafica Lucchese], 1976, p. 16–34, here p. 20), referring to the above-mentioned title page which is preserved in the Museo Puccini in Celle di Pescaglia.

⁴ This remark is taken from an essay by Michael Elphinstone, "Le prime musiche sinfoniche di Puccini: quanto ne sappiamo," in: *Quaderni pucciniani*, III, 1992, pp. 115–162, here p. 127. This publication deserves particular attention from all who wish to study the music Puccini composed before his opera debut. Apart from hard to find newspaper reports, this essay contains a detailed analysis of the performance material of the *Preludio sinfonico* as well as a largely reliable list of the differences between the autograph and non-autograph parts (cf. Sources, B.2 and C.2) and the score copy for the library of the Milan Conservatory (C.1).

⁵ One of the most famous rising sixth leaps is the cry of despair *c sharp¹–a sharp¹* in the finale of the Romance "Pourquoi me réveiller" in Massenet's *Werther* (1892). This reference may contribute to an understanding of the aesthetic climate prevalent in *fin de siècle* Europe beyond national traditions and the priorities defined by musical genres.

⁶ The thinned-out texture of the beginning which determines the development of the entire *Preludio* is reinforced by the descending parallel movement of the woodwinds (mm. 1–2) and the exposed fifth intervals.

⁷ The section which was cut out of the *Preludio* provides the starting point for the postlude to the entrance chorus of *Villi* (from letter 13); further 51 measures were used for an entrance in the second act of the first version of *Edgar* which, however, was then discarded (cf. Elphinstone, "Le prime musiche sinfoniche di Puccini," op. cit., pp. 142–143, and Schickling, *Giacomo Puccini*, op. cit., p. 85). For self-quotation in *Capriccio sinfonico* cf. Schickling, *Giacomo Puccini*, op. cit., p. 130.

Preludio sinfonico

SC 32

Giacomo Puccini
1858–1924

Andante mosso

Ottavino

Flauto I, II

Oboe I, II

Corno inglese

Clarinetto I, II
in La / A

Fagotto I, II

Corno
in Mi / E
I, II
III, IV

Tromba I, II
in Mi / E

Trombone I–III

Oficleide

Timpani in
Mi–Mi[#]–La /
e–eis–A

Gran Cassa

Piatti

Arpa

Violino
I
II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Aufführungsdauer / Duration: ca. 11 min.

© 2009 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 16.206

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

9

Fl

Ob

Cl^t

Fg

Cor

Timp

9

p dolce

cresc.

p dolce

cresc.

p dolce

cresc.

p

div.

17 **A**

mf *a 2* *pp* *sensible* *I*

mf *pp* *I* *III* *IV*

17 **A**

sentito *p* *mf* *mf* *sentito* *mf* *mf* *sentito*

24 stent. B

I
a 2
f
a 2
dim. subito
p

f
pp
dim.
III
dim.
pp

24 stent. B rall.

dim. subito p
dim. subito
p
dim.
p
dim.
p

31 *ppp*

ppp

pp

pp

ppp

pp

ppp

31 *ppp*

dolcissimo e legato

ppp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

37 C allargando string.

37 C allargando string.

D Animato

50 Picc

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Of

D Animato

50

Vc div.

56 E

The score consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 56-60) features a piano part with intricate textures, including triplets and staccato passages. The bass part includes a section marked 'pp' (pianissimo) and a 'cresc.' (crescendo) section. The second system (measures 61-65) continues the piano part with similar textures and includes a section marked 'III' in the bass. The score is marked with various dynamics such as *p*, *f*, *pp*, and *fz*, and includes performance instructions like 'stent.' and 'cresc.'.

74 rall. G un poco più animato

Fl
Ob
Eh
Cl
Bs

pp
pp
pp
pp

dolce con molta espressione
rit.
rit.

a 2
I

Vc I
Vc II
Vc III
Vc IV

ppp
ppp
ppp

cambia La e Mi #

ppp
ppp

74 rall. G un poco più animato

Vc I
Vc II
Vc III
Vc IV

pp legato
pp legato
ppp pizz.

dolce con molta espressione
arco

rit.
rit.

80 allarg.

The score consists of two systems of five staves each. The first system (measures 80-84) is marked *allarg.* and features a complex texture with multiple staves for the piano and a single staff for the bass. The music includes various dynamics (*ppp*, *p*, *f*, *pp*), articulation (*rit.*), and technical markings (trills, triplets, sixths). The second system (measures 85-89) continues the piece, marked *allarg.* and *smorz.*, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The score concludes with a final measure marked *f*.

90 allarg.

The musical score is written in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part. The second system continues the grand staff and piano part. The third system features a grand staff with a piano part and a double bass line. The fourth system continues the grand staff and piano part. The fifth system includes a grand staff and a double bass line. Performance markings include 'rit.' (ritardando), 'allarg.' (allargando), 'pp' (pianissimo), and 'f' (forte). Trills and triplets are indicated with '3' and dashed lines. The number '6' appears below the piano part in the third system.

94 string.

Violin I: *p* *cresc.*

Violin II: *p* *cresc.*

Viola: *pp* *mf* *cresc.*

Violoncello: *mf* *cresc.*

Contrabasso: *mf* *cresc.*

Violoncello/Contrabasso: *cambia La e Mi* *ppp* *cresc.*

Violoncello/Contrabasso: *arco* *mf* *cresc.*

104

cresc.

f

a 2

f

ff

ff

cresc.

104

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

113

113

116

116

116

124 O allargando e diminuendo poco più lento

Musical score for the first system, measures 124-129. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (p) and a grand piano (ppp) section. The piano section includes first and second endings (I and a 2) and a second ending (II). The grand piano section includes a third ending (III).

124 O allargando e diminuendo poco più lento

Musical score for the second system, measures 124-129. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (pp) and a grand piano (ppp) section. The grand piano section includes 'con sord.' (con sordina) and 'con espress.' (con espressione) markings.

137 *rall.*

The score consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The piano accompaniment features chords and arpeggiated patterns. The vocal line has melodic phrases with slurs and triplets. Performance markings include *pp*, *ppp*, and *rall.*. The second system continues the piano accompaniment with arpeggiated figures and includes markings for *pp*, *ppp*, *espressivo legato*, and *divisi*. The vocal line continues with melodic phrases and triplets.

149 rit.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

più *p*

più *p*

149 rit.

rall. a poco a poco

155

ppp
più *p*

pppp

più *p*
più *p*

più *p*
più *p*

più *p*
più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

stentato

stentato

rall. a poco a poco

155

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

161

rit. molto rall.

morendo

morendo

morendo molto rall.

molto rall.

ppp III IV *ppp*

pp

pppp

p

pp

161

div. rit. molto rall. pizz.

ppp morendo

pp pizz.

div. div. div. morendo

pp pizz.

div. morendo

pp pizz.

morendo

pp pizz.

morendo

pp

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

B.2/C.2: 30 Stimmen, davon 16 autograph (**B.2**) und 14 von diversen Schreibern (**C.2**), Lucca, Istituto Musicale „Luigi Boccherini“, Signaturen *N IV 2* (mit folgender Stimmenkennzeichnung durch Kleinbuchstaben (s. Einzelstimmen²), zum Teil Doubletten. Geschrieben auf Notenpapier mit 10 Systemen, meist Hochformat (24 x 33 cm; Abweichungen s. Einzelstimmen). Gebundenes Heft, keine Paginierung, Stimmen im Querformat sind unten bündig mit den hochformatigen Stimmen auf der Schmalseite in das Heft eingebunden.

Die Unterscheidung zwischen autograph und nicht autograph ist nicht immer mit Sicherheit vorzunehmen. Häufig sind unterschiedliche Schreiber beteiligt gewesen. So können auch in nicht autographen Stimmen autographe Einträge sein und umgekehrt. Die im Folgenden vorgenommene Unterteilung zwischen beiden Kategorien kann sich deshalb nur auf das Überwiegen autographischer oder nicht autographischer Anteile stützen.

In **B.2/C.2** wurden im mittleren Teil des Werkes umfangreiche Korrekturen vorgenommen, zu denen auch ein Strich von 43 Takten und eine Ergänzung von 12 Takten gehört, sodass das Werk ursprünglich 193 Takte umfasste (s. dazu auch das Vorwort). Bei den 12 ergänzten Takten scheint es sich um die Takte 100–111 zu handeln. Die gestrichenen Takte sind nicht vollständig erhalten, da, in den Stimmen unterschiedlich, zu Beginn oder am Ende des Striches Takte weggeschnitten und der Rest frisch aufgeklebt wurde. Über die noch vorhandenen Takte des Striches führt eine Linie, die ein Zeichen (Kreis mit „x“) mit dem entsprechenden nach dem Strich verbindet. Die Korrekturen und der Strich sind in den Stimmen unterschiedlich vorgenommen worden. Der Strich endet vor T. 112 mit dem Buchstaben Q.

Folgende Buchstaben sind im Strich identifizierbar:

L = ursprünglicher T. 100, vier Takte danach M mit Taktvorzeichnung 6/4, drei Takte danach N mit Taktvorzeichnung C und Angabe „1º tempo“, acht Takte danach O, neun Takte danach P.

B.2: autographe Stimmen (originale Titelangaben):

1. *Ottavino* (Stk „a“): [1]³ Titelblatt, links oben „Puccini Giacomo“, daneben von anderer Hand Signatur „N IV 2 a“, darunter „Ottavino“, in Seitenmitte „Preludio Sinfonico“; [2–3] Noten, [4] vacat. Über 1. System von anderer Hand „Ottavino“. Strich nach T. 111; erhalten sind vier Takte vor Ende des Striches.

2. *Ottavino* (Stk „b“): Querformat. Seite [5] links oben „G. Puccini“, daneben von anderer Hand „N:IVb“, darunter in Leersystem „Preludio Sinfonico“, rechts davon „Ottavino“, 8 Systeme mit Noten, das unterste ist leer, S. [6] vacat. Ohne Gliederungsbuchstabe Q (T. 112). Da (b) nach T. 99 von (a) abweicht, lässt sich vermuten, dass die Umarbeitungen mit T. 100 beginnen. Mit 37 Takten ist der größte Teil des Striches erhalten. Eine weitere Abweichung von (a) besteht nach T. 124; (b) endet hier mit der Angabe „43“ für 43 Pausentakte bis zum Schlusstakt.

3. *Flauti 1º e 2º* (Stk „c“): Partiturnotation, jeweils zwei Systeme durch Strich am Akkoladenbeginn zusammengefasst.

S. [7], links oben „Preludio Sinfonico“, darunter von anderer Hand „N: IV 2 C“, Seitenmitte „Flauti 1º e 2º“, rechts oben „Giacomo Puccini“, darunter von anderer Hand Signatur „N IV 2“. S. [7–14] Noten. Ohne Gliederungsbuchstaben E (T. 57). Strich nach T. 100; erhalten sind 13 Takte. Nach T. 111 ein gestrichener Takt.

4. *Clarin⁴ in La 1º e 2º* (Stk „d“): Partiturnotation, jeweils zwei Systeme durch Strich am Akkoladenbeginn zusammengefasst.

S. [15], links oben von anderer Hand „N IV 2“ [?] „d“, darunter „Preludio Sinfonico“, rechts oben „Puccini“, darunter in leerem System „Clarin in La 1º e 2º“. S. [15–22] Noten.

Strich nach T. 100; ganz erhalten sind 26 Takte, von drei weiteren nur Clt I.

5. *Oboe 1º e 2º e Corno inglese* (Stk „e“): Partiturnotation, jeweils zwei Systeme durch Strich am Akkoladenbeginn zusammengefasst.

S. [23], links oben „Preludio Sinfonico“, darunter von anderer Hand „N IV 2“ [?] „e“, rechts oben „Puccini“, darunter „Oboe 1º e 2º e Corno inglese“. S. [23–29] Noten. Ohne Gliederungsbuchstaben F. Strich nach T. 100; erhalten sind 30 Takte.

6. *Trombe in Mi[‡]* (Stk „g“): Partiturnotation, jeweils zwei Systeme durch Strich am Akkoladenbeginn zusammengefasst.

S. [37], links oben von anderer Hand „N IV 2“ | „g“, darunter „Preludio“, rechts oben „Puccini“, darunter in Seitenmitte über leerem System „– Trombe in Mi[‡]“. S. [37–39] Noten, S. [40] vacat.

Nach T. 99 statt des Striches zuerst Einfügung (Aufklebung[?], da das L des ursprünglichen Taktes 100 noch erkennbar) der T. 100–112, danach Reste des ursprünglichen Striches. Ganz erhalten sind davon 11 Takte, von 5 weiteren nur Tr II.

7. *Corni in Mi[‡] | 2ª coppia* [= Cor III, IV] (Stk „h“): Partiturnotation, jeweils zwei Systeme durch Strich am Akkoladenbeginn zusammengefasst.

S. [41], links oben von anderer Hand „N IV 2“ | „h“, darunter „Preludio Sinfonico“, daneben „Corni in Mi[‡] | 2ª coppia“, rechts oben „Puccini“. S. [41–45] Noten, S. [46] vacat.

Gliederungsbuchstabe B T. 28 statt T. 29, R T. 123 statt T. 124.

Zu Beginn von S. [42] Gliederungsbuchstabe I; dieser, der darunter stehende Takt und die zwei folgenden gestrichen, es folgt der Pausentakt 67. Doppelter Strich nach T. 99 (erhalten sind 22 Takte) und nach T. 102 (erhalten sind 8 Takte).

8. *Corni in Mi not[‡] | 1ª coppia* [= Cor I, II] (Stk „i“): Partiturnotation, jeweils zwei Systeme durch Strich am Akkoladenbeginn zusammengefasst.

S. [47], links oben von anderer Hand „N IV 2“ | „i“, darunter über leerem System „Preludio“, daneben „Corni in Mi not[‡] | 1ª coppia“, rechts oben „Puccini“, über dem 1. Takt von anderer Hand „Mi[‡]“. S. [47–54] Noten. Ohne Gliederungsbuchstaben C, E und F. Strich nach T. 102, wobei die T. 100–102 bereits eine Überklebung sind; erhalten sind 27 Takte.

9. *1º e 2º Trombone* (Stk „l“): S. [55] Titelblatt, links oben von anderer Hand „N IV 2 l“, rechts oben „Puccini“, darunter zwischen 1. und 2. System „1º e 2º Trombone“, über 4. System „Preludio Sinfonico“. S. [56–58] Noten.

Doppelter Strich nach T. 99 (erhalten sind 8 Takte) und nach T. 108 (erhalten sind 7 Takte).

10. *3º Trombone I e Officleide* (Stk „m“): S. [59] Titelblatt, links oben von anderer Hand „N IV 2 l m“, rechts oben „Giacomo Puccini“, darunter, über, auf und unter 3. System „3º Trombone I e I Officleide“, auf 6. System „Preludio Sinfonico“. S. [60–61] Noten, S. [62] vacat. Strich nach T. 99; erhalten sind 26 Takte.

11. *Timpani in La* (Stk „n“): S. [63] links oben von anderer Hand „N IV 2 n“, darunter über 1. System „Preludio“, daneben „Timpani in La“, daneben „Puccini“. S. [63–64] Noten.

Nach T. 95 ursprüngliche Version (98 Takte) gestrichen, aber komplett erhalten (Buchstabe M irrtümlicherweise einen Takt zu früh gesetzt); danach neue, kürzere Version notiert.

12. *Cassa e Piatti* (Stk „o“): S. [65] links oben von anderer Hand „N IV 2 o“, darunter auf und über 1. System „Puccini“, daneben „Cassa e Piatti“, darunter in Seitenmitte auf 2. System „Preludio Sin-

¹ Quellensigle nach Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel etc. (Bärenreiter) 2003, S. 83/84.

² Dort mit Abkürzung „Stk“ für „Stimmenkennzeichnung“.

³ Seitenzählung des Herausgebers nach der Reihenfolge im Heft.

⁴ Alte Bezeichnung für „clarinetti“.

fónico“, Noten auf Systemen 3–7, S. [66] vacat. Nach dem letzten Takt mit Noten (T. 123) vermutl. irrtümlich Angabe „44“ für 44 Pausentakte, es müssen aber 45 sein. Strich nach T. 99, angegeben durch Überschreibung der Pausenzahl „14“ bei *l* (= T. 86) durch „26“; der gesamte Strich (meistens Pausentakte) ist erhalten.

13. *Violino 2^o* (Stk „j“): S. [103] Titelblatt, links oben von anderer Hand „N IV 2 j“, rechts oben „Puccini Giacomo“, darunter, über 4. System „Violino 2^o“, über 5. Notensystem „Preludio Sinfonico“. S. [104] vacat, S. [105] links oben „Violino 2^o“, rechts oben „Puccini“, in Mitte über 1. System „Preludio Sinfonico“. S. [105–109] Noten, S. [110] vacat.

Nach T. 54 (erstes System auf S. [106]) Überklebung von drei Systemen mit drei neuen Systemen (16 Takten). Nach T. 98 (erstes System auf S. [107]) Überklebung von drei Systemen mit drei neuen Systemen (11 Takten), wobei der 1. Takt im 1. neuen System (T. 99) nicht überklebt wurde.

Strich nach T. 109; erhalten sind 31 Takte.

14. *Viola* (Stk „v“): S. [141] links oben von anderer Hand „N IV 2 l v“, rechts oben „Giacomo Puccini“, auf 1. Notensystem „Preludio Sinfonico“, daneben „Viola“. S. [141–144] Noten.

Strich nach T. 109; erhalten sind 19 Takte.

15. *Violoncello* (Stk „β“): S. [145] Titelblatt, links oben von anderer Hand „N IV 2 l β“, über 1. System „Violoncello“, auf 4. System „Preludio Sinfonico“, auf 5. System „Puccini Giacomo“. S. [146–150] Noten.

Ohne Gliederungsbuchstaben *B*, *E* und *F*; *C* irrtümlich T. 40 statt T. 39. Strich nach T. 109; erhalten sind 31 Takte.

16. *Contrabasso* (Stk „η“): S. [163] links oben von anderer Hand „N IV 2 l η“, daneben „Puccini“, rechts über dem 1. System „– Contrabasso –“, auf 1. Notensystem „Preludio Sinfonico“. S. [163–166] Noten. Ohne Gliederungsbuchstaben *E* und *F*. Strich nach T. 109; erhalten sind 35 Takte.

Hier sind zwei unterschiedliche Schreiber beteiligt gewesen; zumindest der Beginn (T. 1–33) scheint autograph zu sein.

C.2: nichtautographe Stimmen

1. *1^{ma} e 2^{da} Fagotti* (Stk „f“): Querformat. S. [30] links oben von anderer Hand Signatur „N-IV-2 f“, in Seitenmitte „Preludio Sinfonico“, darunter in Leersystem links „Giacomo Puccini“, rechts „1^{ma} e 2^{da} Fagotti“. S. [30–35] Noten, S. [36] vacat. Ohne Gliederungsbuchstaben *G*, als *F* eventuell neben Takt am Zeilenende notiertes „f“ deutbar. Strich nach T. 109; ganz erhalten sind 25 Takte, von zwei weiteren nur *Fg I*.

2. *Arpa* (Stk „p“): S. [67] links oben von anderer Hand „N IV 2 p“, darunter über 1. System „Arpa“, an rechtem oberen Seitenrand „Sig^f Puccini“, in Seitenmitte auf 1. System „Preludio Sinfonico“. S. [67–73] Noten, S. [74] vacat.

Nach T. 99 Buchstabe *L* gestrichen und durch *H* ersetzt, ausgestrichen, „4“ [Pausentakte] durch „12“ ersetzt, nach T. 111 Streichung (durchgängig Gruppen von Pausentakten, versehen mit Gliederungsbuchstaben).

Vier VI I-Stimmen; die Stimmen „k“, „q“, „s“ und „t“ sind vom selben Schreiber geschrieben:

3. *Violino P^{mo}* (Stk „k“): S. [75] links oben von anderer Hand „N IV 2 l 2 K“, darunter über 1. System „Violino P^{mo}“, an rechtem oberen Seitenrand „G Puccini“, darunter „sonar“ [?], in Seitenmitte auf 1. System „Preludio Sinfonico“ S. [75–79] Noten, S. [80] vacat.

Strich nach T. 108; erhalten sind 30 Takte.

4. *Violino P^{mo}* (Stk „q“): S. [81] links oben von anderer Hand „N IV 2 q“, darunter über 1. System „Violino P^{mo}“, an rechtem oberen Seitenrand „Puccini“, in Seitenmitte auf 1. Notensystem „Preludio Sinfonico“. S. [81–85] Noten, S. [86] vacat. Strich nach T. 109; erhalten sind 24 Takte.

5. *Violino I^o* (Stk „r“): Querformat. S. [87] links oben von anderer Hand „N IV-2 r“, darunter auf 1. System „Violino I^o“, an rechtem Rand über 1. System „Puccini“. S. [87–90] Noten.

Strich nach T. 109; erhalten sind 27 Takte.

6. *Violino I^o* (Stk „s“): S. [91] links oben von anderer Hand „N IV 2 s“, darunter über 1. System „Violino I^o“, an rechtem oberen Seitenrand „Puccini“, in Seitenmitte auf 1. System „Preludio Sinfonico“. S. [91–85] Noten, S. [96] vacat.

Über T. 100 noch Rest des Gliederungsbuchstabens *L* zu sehen, der bei anderen Instrumenten bereits im Strich liegt. Strich nach T. 109; erhalten sind 29 Takte.

7. *Violino I^{mo}* (Stk „t“): S. [97] links oben von anderer Hand „N IV 2 t“, darunter über 1. System „Violino I^{mo}“, an rechtem oberen Seitenrand „Puccini“, in Seitenmitte auf 1. System „Preludio Sinfonico“. S. [97–101] Noten, S. [102] vacat.

Über T. 100 noch Rest des Gliederungsbuchstabens *L* zu sehen. Strich nach T. 109, erhalten sind 31 Takte.

8. *Violino 2^a* (Stk „x“): S. [111] links oben von anderer Hand „x N IV 2“, darunter „Violino 2^a“, an rechtem oberen Seitenrand „Puccini“, in Seitenmitte auf 1. System „Preludio Sinfonico“. S. [111–115] Noten, S. [116] vacat.

9. *Violino 2^a* (Stk „y“): S. [117] links oben von anderer Hand „y N IV 2“, darunter „Violino 2^a“, an rechtem oberen Seitenrand „Puccini“, in Seitenmitte auf 1. System „Preludio Sinfonico“. S. [117–121] Noten, S. [122] vacat.

10. *Violino 2* (Stk „z“): S. [123] links oben von anderer Hand „N IV 2 l z“, darunter „Violino 2“, an rechtem oberen Seitenrand „Puccini“, in Seitenmitte auf 1. System „Preludio Sinfonico“. S. [123–127] Noten, S. [128] vacat.

11. *Violino 2^a* (Stk „α“): S. [129] links oben von anderer Hand „N IV 2 l α“, an rechtem oberen Seitenrand „Violino 2^a“, auf 1. System „Giacomo Puccini“, daneben „Preludio Sinfonico“. S. [129–133] Noten, S. [134–136] vacat.

12. *Viola* (Stk „u“): S. [137] links oben von anderer Hand „u l N IV 2“, daneben „Viola“, rechts oben „Puccini“, auf 1. System „Preludio Sinfonico“. S. [137–140] Noten. Einige dynamische Angaben scheinen autograph zu sein.

13. *Violoncello e Contrabasso* (Stk „γ“): Partiturnotation, jeweils zwei Systeme durch Strich am Akkoladenbeginn zusammengefasst.

S. [151], links oben von anderer Hand „N IV 2 l „γ“, rechts oben „Violoncello e Contrabasso“, links auf 1. System „Giacomo Puccini“, daneben „Preludio Sinfonico“. S. [151–158] Noten.

14. *Contrabasso* (Stk „δ“): S. [159] links oben von anderer Hand „N IV 2 δ“, daneben „Puccini“, rechts über dem 1. System „– Contrabasso –“, auf 1. Notensystem „Preludio Sinfonico“. S. [159–162] Noten.

C.1: Partiturschrift, Milano, Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“

40 Seiten, ungebunden, geschrieben auf Notenpapier mit 20 Systemen, ca. 22,5 x 30,5 cm (Hochformat), unpaginiert. Als Schreiber wird Puccinis Bruder Michele vermutet.⁵ In **B** ist der Strich zwischen den T. 108 und 109 bereits ausgeführt.

S. [1] Titelseite, im oberen linken Eck rechteckiger, senkrecht stehender Bibliotheksstempel mit umlaufender Schrift und freiem Feld in der Mitte. Schrift von links „BIBLIOTECA I CONSERVATORIO I DI MUSICA I MILANO“, im inneren Feld oben eingestempelt „MANOSCRITTI“, darunter von Hand „15 l 12“. Rechts oberhalb der Systeme autographer Vermerk „Milano Giugno 1882“, darunter vermutlich eingestempelt in großen Ziffern „138“, über 6. und 7. System in Hand des Schreibers „Preludio Sinfonico I di Giacomo Puccini“, darunter und am unteren rechten Rand zwei Bibliotheksstempel.

S. [2–39] Noten: jeweils Vollpartitur, auf S. [2] zu Akkoladenbeginn in den Systemen Instrumentenbezeichnungen, dann durchgängiger Doppelstrich über alle 20 Systeme, vor dem einzelne Gruppen mit Klammern zusammengefasst sind. Partituraufbau von oben nach unten (mit originaler Bezeichnungsweise):

⁵ Schickling, op. cit., S. 84.

Ottavino, Flauti, Oboi, Clarini in la, Fagotti [die bisherigen fünf Systeme mit Klammer zusammengefasst]; Corni in mi, Corni in mi, [beide Systeme mit Klammer zusammengefasst]; Trombe, Tromboni, Offleid [die 3 Systeme mit Klammer zusammengefasst]; Timpani in la; Arpa [zwischen zwei Systemen, diese mit Klammer zusammengefasst]; Cassa e Piatti; Violino 1^o, Violino 2^o, Viola [die 3 Systeme mit Klammer zusammengefasst]; [Leersystem]; Violoncelli, Contrabasso [die beiden Systeme mit Klammer zusammengefasst].

S. [39], nach Schlussschweif quer zur Leserichtung autographischer Schlussvermerk „Giacomo Puccini Luglio 1882 Milano“. S. [40] vacat.

Gliederungsbuchstaben: A (T. 17), B (T. 29), C (T. 39), D (T. 50), E (T. 57), F (T. 65), G (T. 75), I (T. 86), Q (T. 112), R (T. 124).

Die Neuausgabe stützt sich auf die als Quelle **B.2/C.2** bezeichneten Stimmen. Die Abschrift **C.1** wurde lediglich als Muster für den Partituraufbau bei der Edition berücksichtigt.

II. Zur Edition

Für die Neuausgabe wurde in einem ersten Schritt aus den autographen Stimmen ein Partiturgerüst gebildet, in das in einem zweiten Schritt die fehlenden und nur nicht autograph überlieferten Stimmen eingefügt wurden. Nicht autograph Doubletten von autographen Stimmen wurden nicht berücksichtigt; sind hingegen nicht autograph Stimmen die einzigen Quellen, wurden auch alle evtl. vorhandenen Doubletten für die Edition herangezogen. Die Edition gestaltete sich schwierig, da alle Stimmen relativ flüchtig geschrieben und wohl schnell im Hinblick auf eine Aufführung erstellt worden sind. Bei Stimmenpaaren, die in getrennten Systemen notiert sind (Fl, Ob, Clt etc., vgl. oben die Quellenbeschreibung) sind Vortragsangaben und dynamische Bezeichnungen teils individuell bei den Einzelstimmen, teils aber auch nur in der Systemmitte für beide geltend notiert, wobei es auch teilweise einen Interpretationsspielraum gibt. Derartige Fälle sowie alle weiteren, für die Erstellung der Partitur notwendigen Vereinheitlichungen von Lesarten wurden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

In der Neuausgabe wurde gegenüber den Quellen über die Angleichung an die heutige Notenstichpraxis (wie Vereinheitlichung der Schreibweise von dynamischen Angaben und Vortragsbezeichnungen, Platzierung von Triolenziffern bei den Balken, Verzicht auf mehrfache Setzung von Bindebögen bei aufeinanderfolgenden, gemeinsam gehaltenen Akkorden) hinausgehend auch gelegentlich die doppelte Halsung von einfach gesetzten Noten bei gemeinsam in einem System geführten Instrumentenpaaren bzw. der Parallelverlauf bei auf getrennten Systemen notierten Stimmpaaren durch die Beischrift „a2“ ersetzt.

Ergänzungen des Herausgebers wurden so weit als möglich in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet: durch kleinere Type ergänzte dynamische Zeichen und Akzidenzien, durch kursive Schrift ergänzte Beischriften wie Besetzungsangaben und Vortragsanweisungen sowie Triolenziffern, durch Strichelung ergänzte Bögen, Crescendo-/Decrescendogabeln und Triolenklammern, durch Einklammerung Staccatopunkte. War die diakritische Kennzeichnung einer Herausgeberergänzung nicht möglich, erfolgt deren Nachweis in den Einzelanmerkungen. Evtl. fehlende Bögen von Vorschlagsnoten zu Hauptnoten wurden nicht ergänzt. Warnakzidenzien wurden nicht in die Textkritik einbezogen, d. h., sie wurden ohne Nachweis ergänzt bzw. gestrichen.

Da mit dem Strich auch die zugehörigen Gliederungsbuchstaben entfallen sind, weisen alle Quellen (auch **C.1**) in deren Abfolge eine Lücke auf. Die Neuausgabe schließt diese Lücke, indem sie die im Strich entfallenden Buchstaben fortlaufend setzt. Dies betrifft *L*

anstatt *Q* (T. 112) und *M* anstatt *R* (T. 124). Die Gliederungsbuchstaben *H*, *J* und *K* wurden in allen Quellen im Alphabet übersprungen und auch in der Neuausgabe nicht berücksichtigt.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: Cb = Contrabasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Eh = Corno inglese, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Of = Oficleide, Picc = Ottavino, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten oder Pausen) – Bemerkung. Transponierende Instrumente werden klingend zitiert.

6	Ob II	B.2: <i>pp</i> in anderer Schrift wiederholt
6–8	Fl	B.2: über dem großen Bogen bei Überklebung nicht getilgte Lesart einer früheren Fassung (Crescendo- und Decrescendogabel, darüber eigener Bogen über diese Takte)
7	Cor I	B.2: <i>pp</i> wiederholt
11/12	VI I	C.2(s): Bogen bis Ende T. 11, nach Zeilenwechsel in T. 12 ab 1 fortgesetzt
13	Clt	B.2: zu Taktbeginn jeweils „cresc.“, sofort daran anschließend Crescendogabel; Clt I <i>p</i> wiederholt
13	Fg	C.2: „cresc.“ statt Crescendogabel; Neuausgabe gleicht an andere Stimmen an
16	VI I 1	C.2(k): ohne Akzent
17	Ob	B.2: zusätzlich zur Crescendogabel „cresc.“ über dem Takt notiert
17/18	Ob	B.2: aufgrund des Zeilenwechsels nach T. 17 zwei getrennte Crescendogabeln T. 17.1–3 und T. 18.1–2; Bogen über T. 17 hinausreichend, nach Zeilenwechsel in T. 18 ab 1 lesbar
17	Clt	B.2: zu Taktbeginn jeweils „cresc.“, dazwischen beginnt eine gemeinsame Crescendogabel; <i>f</i> nur bei Clt II
17	Fg I	C.2: zu Beginn der Crescendogabel zusätzlich „cresc.“
17	Cor I/II	B.2: „cresc.“; Neuausgabe ersetzt dieses durch Crescendogabeln
17	Cor III/IV	B.2: zusätzlich zur Crescendogabel bei beiden Instrumenten jeweils „cresc.“
18/19	Cor I/II	B.2: Bogen über T. 18 hinausreichend, nach Zeilenwechsel in T. 19 ab 1 fortgesetzt
20	VI I	C.2(s): ohne Bogen
20–22	VI I	C.2(r): durchgängiger Bogen
24	VI I	C.2(r): ebenfalls Bögen 4–5 und 6–7, ein Bogen 4–6 darüber notiert: C.2(q,r,s): „rall.“ bei 4 vermutlich nachträglich hinzugefügt
25	Clt	B.2: Akzent nur bei Clt I
26	Clt	B.2: Beischrift „stent.“ nur einmal zwischen den Systemen notiert, bereits bei 1
26	Fg, VI I	C.2: ohne „stent.“
27/28	Clt	B.2: Decrescendogabel nur bei Clt I und nur bis T. 27.2; in T. 28 bei Clt I „dim ^{do} “
27	Fg	C.2: Akzent nur bei Fg I; zusätzliche Decrescendogabel bei beiden Systemen; in T. 28 bei Fg I nach Korrektur nicht getilgte Decrescendogabel
27	VI I	C.2(k,s): keine Decrescendogabel bei 1, aber „dimin ^{do} subito“ direkt danach
27/28	VI I	C.2(k,q,t): kein taktübergreifender Haltebogen, aber Bogen 27.2–28.2; C.2(s): Bogen in T. 27 nicht angesetzt, aber nach Zeilenwechsel Bogen Beginn T. 28 bis 2; Neuausgabe folgt C.2(r)
27	Va	B.2: über Note zusätzlich Decrescendogabel
29	Va	C.2: über 3 „rall.“
29/30	VI I	C.2(k): Bogen T. 29.1–4, T. 30.1–2, ohne „rall.“; C.2(q,s): Bogen T. 29.1–4, T. 30 ab Taktstrich bis 2, „rall.“ erst bei T. 29.2; C.2(r): Bogen T. 29.1–Taktstrich, T. 30 neu angesetzt, ab Taktstrich bis 2; C.2(t): Bogen T. 29.1–4, T. 30 ab Taktstrich bis 2
30	Fl	C.2: Korrektur im Autograph, Noten getilgt, eine Crescendogabel bei Fl I zu T. 31 blieb stehen
31	VI I 1	C.2(s): ohne Betonungsstrich
33/34	VI I	C.2(t): Bogen bis T. 33.3 und dort wieder angesetzt
36/37	Ob	B.2: T. 36.1–2 <i>d²</i> , an Notation als <i>cisis²</i> von Fl und VI angepasst; Bogen über T. 36 hinausreichend, nach Zeilenwechsel in T. 37 neu angesetzt
36/37	VI I	C.2(q): Bogen über T. 36 hinausreichend, nach Zeilenwechsel in T. 37 nicht wieder aufgenommen; C.2(r): Bogen bis Ende T. 36, in T. 37.1 neu angesetzt; C.2(s): Bogen über T. 36 hinausreichend, nach Zeilenwechsel bei T. 37.1 neu angesetzt

37	Ob 3	B.2: Bogen erst ab 4, aber offen zur vorhergehenden Note	59	Fl	B.2: Crescendogabel nur bei Fl I; dort zusätzlich vor der Gabel „cresc.“
37/38	VI I	C.2(q): Bogen nach Zeilenwechsel in T. 37 nicht wieder aufgenommen	59	Ob	B.2: Crescendogabel nur bei Ob I und nur 1–4; bei Ob II nur „cresc.“
39	Fl	B.2: bei erster Note zwischen den Systemen „cresc.“, danach gemeinsame Crescendogabel	59	Clf	B.2: Triolenziffer nur bei Clf I
40/41	Ob	B.2: Bogen in T. 40 offen zum Folgetakt, nach Zeilenwechsel in T. 41 wieder angesetzt	59	VI I	C.2(k,q,r,s,t): in die Crescendogabel ab 4 zusätzlich „cresc.“ notiert
40	Clf, Cor I/II, VI II, Va, Vc	B.2: ohne „allarg.“; VI II „allarg.“ erst ab T. 41.2	60/61	VI I	C.2(k,s,t): Bogen nur bis T. 60.4
40	VI II	C.2(k,r): „allarg.“ erst ab T. 40.2	60/61	VI I	C.2(q): ohne „stentato“ in T. 60; Bogen nur bis T. 60.4
40/41	VI II	C.2(q,s): Crescendogabel bis T. 41.2; „allarg.“ erst zwischen T. 40 und T. 41	61	Clf	B.2: Decrescendogabel nur bei Clf II; Bogen von T. 59 endet in Clf II mit T. 60
40/41	VI II	C.2(t): Crescendogabel bis T. 41.1; „allarg.“ erst ab T. 40.2	61/62	VI I	C.2(k): Bogen ab T.61.4 nicht offen zum Taktende (Zeilenwechsel), in T. 62 vor 1 neu angesetzt
41/42	Ob	B.2: Bogen in T. 41 offen zum Taktstrich, nach Zeilenwechsel in T. 42 neu angesetzt	62/63	Fl	B.2: Bogen in T. 62 über das Zeilenende hinausragend, in T. 63 neu angesetzt
41/42	VI I	C.2(s,t): Bogen in T. 41 über Taktstrich hinausreichend, nach Zeilenwechsel in T. 42.1 neu angesetzt	62–64	Fg	C.2: Bogen nur bei Fg I
42	Clf	B.2: „string“ erst ab 2	62–64	VI I	C.2(k): Bogen in T. 62 offen zum Folgetakt, in T. 63 beim Taktstrich neu angesetzt und offen zum Folgetakt, in T. 64.1 neu angesetzt; C.2(q): Bogen T. 62–63.1, T. 63.1–64.1, T. 64.1–Taktende; C.2(s): Bogen in T. 62 bis 4, in T. 63 ab 1 und offen zum Folgetakt, in T. 64.1 neu angesetzt
42/43	Fg II	C.2: ohne Bogen	63	Fl II	B.2: Bogen bis T. 64.1
42	Cor I/II, Vc	B.2: ohne „string“	63	Ob II	B.2: zusätzlich „cresc.“ vor Crescendogabel
42	VI I	C.2(k,q,r,t): „stringere“ statt „stringendo“	63–65	Ob II	B.2: ohne Bogen
42	Cb	B.2: „string“ bereits bei T. 41.3	63	VI I 6	C.2(q): Crescendogabel nur bis 3; C.2(r,t): Crescendogabel nur bis 5
44	Cor I/II	B.2: ohne „rall.“	63	VI II	B.2: Crescendogabel nur bis 4
44	VI I 2, 3	C.2: Akzente nur in r	64	Fl	B.2: Bögen am Taktende offen, aber nicht weitergeführt
44	Va	B.2: vermutlich ursprünglich Bogen 1–2; mit großem Bogen überschrieben	64	Clf II 3	B.2: vermutlich irrtümlich <i>fis</i> ²
45	Fl	B.2: zwischen den Systemen ab 5 „rall“	64	VI I	C.2(k): „stente“; C.2(s): „stentato“ erst bei 2
45	VI I	C.2(k): ohne Bogen von Vorschlagsnoten zur Hauptnote, C.2(r): neuer Bogen beginnt bereits in T. 44.3	64	Va 2	B.2: vermutlich irrtümlich <i>gis</i>
45/46	VI I	C.2(q): Bogen erst nach Zeilenwechsel ab Beginn T. 46	64	VI I	C.2(k,q): Bogen ab T. 65.4 offen zum Taktende (Zeilenwechsel), in T. 66.1 neu angesetzt, C.2(s): Bogen T. 65.4–5, weiterer Bogen ab T. 65.4 offen zum Taktende (Zeilenwechsel), in T. 66.1 neu angesetzt
46	Fl, Clf I 3	B.2: Decrescendogabel nur bis 2	65/66	VI I	B.2: ohne beide Triolenziffern
46	Clf	B.2: Decrescendogabel nur bei Clf I und nur bis 2	66	Fl II	C.2(q): ohne erste Triolenziffer
46	Ob	B.2: als punktierte Halbe mit angebundener Achtel notiert; Decrescendogabel reicht nur über punkt. Halbe hinaus	66	VI I	C.2(k,s): Bogen nur bis T. 66.6; „stentato“ bereits bei T. 67.1; C.2(q): Bogen in T. 66 offen zum Folgetakt, aber nicht weiter geführt
46	Cor I/II	B.2: als punktierte Halbe mit angebundener Achtel notiert	66/67	VI I	C.2(q): Bogen in T. 66 offen zum Folgetakt, aber nicht weiter geführt
46	Va	B.2: als punktierte Halbe mit angebundener Achtel notiert; Decrescendogabel nur auf 1; Neuausgabe passt an andere Stimmen an			
47	Ob, Clf	B.2: zusätzlich beim Beginn der Crescendogabel „cresc.“ notiert			
47–49	Ob	B.2: T. 47.1–48.1 Crescendogabel, T. 48.2–49.2 Decrescendogabel; Neuausgabe passt an Clf und VI II an	67	Fl, Ob, VI II 2–4	B.2: jeweils mit Akzenten, vermutlich später Bogen durch die Akzente gezogen
47	Clf II 2	B.2: vermutlich irrtümlich <i>fis</i>			
47	Fg I	C.2: bei 1 „cresc.“, danach Crescendogabel	67	Fg	C.2: „stentate“
47	Cor I/II	B.2: vor Crescendogabel zusätzlich „cresc.“	67	Tr	B.2: bei Korrektur Akzente getilgt; „stent.“ beginnend mit dem Ende von „Legato“ notiert
47	Cor III/IV	B.2: über Beginn der gemeinsamen Crescendogabel zwischen beiden Systemen zusätzlich „cresc.“	68	Fl	B.2: Bogen über Taktende hinausreichend, nach Zeilenwechsel aber nicht aufgenommen
48	Cor II 1	B.2: <i>f</i> wiederholt			
49	VI I	C.2(q,r,s,t): „rall.“	68	Fl II	B.2: ohne Bogen von Vorschlagsnoten zu Hauptnote und ohne beide Triolenziffern im Takt
49	VI II	B.2: „rall.“ erst nach 2	68	Tr	B.2: jeweils mit Akzenten, vermutlich später Bogen durch die Akzente gezogen
50	Ob, Fg, Cor III/IV, Va	B.2: Taktvorzeichnung <i>c</i> (6/4)	68	VI I	C.2(k): <i>sf</i> bei 1, ohne Bogen 1–2, Bogen bis 7 bereits ab 3; C.2(q): ohne Dynamikangabe bei 1, Bogen bis 7 bereits ab 4; C.2(r): bei 1 zuerst <i>sf</i> ; dann vermutlich in <i>f</i> korrigiert; C.2(s): ohne Dynamikangabe bei 1; C.2(t): <i>sf</i> bei 1, Bogen bis 7 bereits ab 3
50/51	Cor III/IV	B.2: nach Korrekturen jeweils ein Bogen von T. 50.1 bis über das Ende von T. 51 (Zeilenwechsel); Neuausgabe übernimmt einen Teil davon für Cor III	68/69	Va	B.2: vor erster Note jeweils „stent.“; in Neuausgabe nicht übernommen, da isoliert
50	Arpa	C.2: nur Taktvorzeichnung <i>c</i>	69	Cor I 2	B.2: b-Akzidenz bereits bei 1, da vermutlich irrtümlich ohne Haltebogen von T. 68 notiert
50–52	VI I	C.2(q,s,t): Bogen nur bis T. 51.3	69	Trb II 1	B.2: ohne Akzent
50–53	VI I	C.2(k): bis T. 53.2 keine Bögen, auch keine Haltebögen	69/70	VI I	C.2(k): Haltebogen in T. 69 über Taktstrich hinausreichend, in T. 70 nach Zeilenwechsel nicht übernommen; ohne Triolenziffer in T. 70, bei 4 liegender Akzent; C.2(q): in T. 70 ohne Triolenziffer und nur Akzent bei 3; C.2(s): T. 70.4 ohne Akzent
51/52	Fg	C.2: Bogen bis Ende T. 51, nach Zeilenwechsel nicht fortgesetzt	70	Ob	B.2: Triolenziffer nur in Ob II
53	Fl	B.2: Bogen 4–5, nicht offen zum Taktende, in T. 54 nach Zeilenwechsel neu angesetzt; Neuausgabe gleicht an Ob und VI II an	70	Clf 2, 3	B.2: Akzente nur bei Clf I
53/54	VI I	C.2(k,q,s): Bogen ab T. 53.4 nicht (s), der Tendenz nach (q) bzw. deutlich (k) offen zum Taktende (Zeilenwechsel), in T. 54.1 jeweils neu angesetzt	70	Cor I/II	B.2: Triolenziffer nur bei Cor II
54	VI I 3	C.2(r): Bogen von Vorschlagsnote zur Hauptnote	70	Trb I 2	B.2: ohne Akzent
54/55	VI II	B.2: Bogen in T. 54 offen zum Taktende, in T. 55 nach Zeilenwechsel neu angesetzt	70	Trb III 3	B.2: ohne <i>ff</i>
55–57	VI I	C.2: Bogen nur in r vorhanden	70	Vc	B.2: ab T. 70 nur wieder eine Stimme
57/58	Ob	B.2: Bogen in T. 57 offen zum Taktende, in T. 58 nach Seitenwechsel neu angesetzt; vgl. aber die eindeutige Bogensetzung in Fl	71	Picc 1	B.2(b): Akzent nach links offen
57/58	VI I	C.2(k,q,s): Bogen in T. 57 offen zum Taktende, in T. 58 nach Zeilenwechsel neu angesetzt	71	Ob II 2	B.2: ohne Akzent
58–60	Fg II	C.2: eine Oktave tiefer als Fg I notiert, aber Vermerk „8 ^a sopra“, in T. 61 dann „Loco“	71	Fg	C.2: Korrektur, nur bei Fg I 1 Akzent erkennbar
58/59	VI II	C.2(q,s,t): ohne Triolenbogen in T. 58 und ohne Triolenziffern in T. 59	71	Trb I/II 1	B.2: <i>ff</i> wiederholt
			72	Fg	C.2: Korrektur, bei Fg I Akzente nur bei 1 und 3 erkennbar; Fg II ohne erste Triolenziffer

72	Picc	B.2(a): ohne Triolenziffer; B.2(b): 5, 6 liegende Akzente (nach rechts offen)	81	Ob II, Eh, Cor, Timp, VI II	B.2: ohne „allarg.“
72	Tr	B.2: Triolenziffer nur in Tr I			B.2: Decrescendogabel nur bis 5
72	Clf I	B.2: Akzent nur bei Clf II	81	Va 6	B.2: Bögen in T. 82 offen zum Taktende (Zeilenende), in T. 83 bei 1 neu angesetzt; in Fl I zusätzlicher, flacher verlaufender Bogen T. 81.1–Ende T. 82
72	Cor III/IV, Tr, Trb III, Of, VI II, Va	B.2: ohne „stentato“	82/83	Fl	C.2(k): Bogen T. 83.1–5, 6–7, kein Bogen Vorhaltsnote zu Hauptnote; T. 84 Bogen bis kurz vor 4; C.2(q): Bogen T. 83.1–3, 4–7, kein Bogen Vorhaltsnote zu Hauptnote; T. 84 Bogen bei 3 offen; ohne Portatostriche T. 84; C.2(r): Bogen T. 83.1–3, 4–7; T. 84 Bogen 1–3; C.2(s,t): Bogen T. 83.1–4, 6–7, kein Bogen Vorhaltsnote zu Hauptnote; T. 84 Bogen bis kurz vor 4
72–74	VI I	B.2: ohne Triolenziffer; C.2(q): T. 72 ohne Triolenziffer; Bogen in T. 73 erst ab 2, am Taktende offen, nach Zeilenwechsel in T. 74 nicht übernommen; C.2(s): T. 72 ohne Triolenziffer; Bogen in T. 73 am Taktende offen, nach Zeilenwechsel in T. 74 nicht übernommen	83/84	VI I	B.2: <i>f</i> nur bei Cor I
73	Cor II	B.2: <i>p</i> zu Beginn eines Pausentaktes	84	Cor	B.2: Bogen 1–7; Neuausgabe passt an Parallelstellen (vgl. auch Eh)
74	Arpa	C.2: „rallentando erst bei 4“	85	Fl I	C.2(k): ohne erste Triolenziffer T. 85 und ohne Bogen T. 85.4–5; C.2(q,r,s,t): ohne beide Triolenziffern T. 85
74	Va, Vc	B.2: ohne „rall.“			B.2: Bogen zwischen 1 und 2 beginnend
75	Eh	B.2: Vortragsanweisung „dolce con molta espressione“ nach Seitenwechsel erst zu Beginn von T. 76	85/86	VI I	B.2: ohne „accelerando“, „rall.“ und „a tempo“
75	Clf	B.2: in der Taktmittle zwischen beiden System erneut „rall“	86	Clf I	C.2: ohne „accelerando“
75–77	VI I	C.2(k): T. 75/76 neben Haltebogen nur Bogen T. 75.2–3; T. 76.4 ohne Akzent; T. 77 Bögen 1–3 und 4–Taktende (Zeilenende); Crescendogabel T. 76.4–77.4, Decrescendogabel T. 77.5–Taktende; „stente“ statt „rit.“; C.2(q): T. 75/76 neben Haltebogen nur Bogen T. 75.2–3; T. 76.4 ohne Akzent; T. 77 Bogen 1–über Taktende hinaus (Zeilenende); Crescendogabel T. 76.4–77.4, Decrescendogabel T. 77.5–Taktende; „stent.“ statt „rit.“; C.2(r): zu Bogen T. 77.2–5 zweiter Bogen T. 76.4–77.7; Crescendogabel T. 77.1–4, Decrescendogabel T. 77.5–7; „stent.“ statt „rit.“; C.2(s): T. 75/76 neben Haltebogen nur Bogen T. 75.2–3; T. 76.4 ohne Akzent; T. 77 Bogen 1–7; Crescendogabel Beginn T. 77–77.4, Decrescendogabel T. 77.4–Taktende; C.2(t): T. 75/76 neben Haltebogen nur Bogen T. 75.2–Taktstrich; T. 77 Bogen 1–7; Crescendogabel Beginn T. 77–4, Decrescendogabel T. 77.4–Taktende; „stent.“ statt „rit.“	86 86 86 86–88 86–88 86	Clf I Fg Cor I 2 Cor, Va, Trb, Va Arpa Cor III	B.2: Bogen zwischen 1 und 2 beginnend C.2: ohne „accelerando“, „rall.“ und „a tempo“ B.2: Decrescendogabel zwischen 1 und 2 beginnend und vor 2 endend; Neuausgabe gleicht an die anderen Stimmen an (vgl. auch Cb) B.2: ohne Decrescendogabel B.2: ohne „rall.“ B.2: e ² ; vgl. aber Ob und Clf (Fehler in C.1 bereits korrigiert)
76	alle	B.2: „un poco più animato“ nur in VI II und Cb; da Angabe nur in zwei Stimmen allein sinnlos, für alle Stimmen übernommen	87	Trb III Picc (a) Fl I 1	B.2: Bogen in T. 86 angesetzt, nach Zeilenwechsel nicht übernommen
76–80	Clf	B.2: Bogen nur bei Clf I	87–91	VI I	C.2(k): Bogen in T. 87 Triolenbogen; T. 88.4 ohne Akzent; „a tempo“ erst bei T. 88.4; ohne Haltebogen T. 88.4–89.1; Bogen T. 89.1–7; Crescendogabel T. 89 ab Taktstrich–4, Decrescendogabel T.89.5–7; „stente“ statt „stent.“ in T. 89; C.2(q): Bogen in T. 87 Triolenbogen; „a tempo“ erst bei T. 88.2; ohne Haltebogen T. 88.4–89.1; Bogen T. 89.1–7; Crescendogabel T. 89 ab Taktstrich–4, Decrescendogabel T.89.5–7; C.2(r): Bogen in T. 87 Triolenbogen; nach Zeilenwechsel in T. 88 Bogen zusätzlich zum Haltebogen von vor Taktbeginn bis 2 reichend; „a tempo“ erst bei T. 88.2; Crescendogabel T. 89.1–nach 3, Decrescendogabel T.89.nach 4–7; zusätzlich zu den Bögen in T. 90 ein Bogen T. 90.1–91.2; C.2(s): Bogen in T. 87 Triolenbogen; „a tempo“ erst bei T. 88.3; ohne Haltebogen T. 88.4–89.1; Bogen T. 89.1–7, offen zu T. 90; Crescendogabel T. 89 ab Taktstrich–4, Decrescendogabel T.89.5–7; C.2(t): Bogen in T. 87 Triolenbogen; „a tempo“ erst bei T. 88.3; Bogen T. 89.1–7, offen zu T. 90; Crescendogabel T. 89.1–4, Decrescendogabel T.89.4–7
76	Arpa	C.2: keine Pausen im unteren System	88	Fl, Clf	B.2: ohne „a tempo“
77	Eh	B.2: Bogen vor 2 beginnend und bis 7; Crescendogabel 3–4, Decrescendogabel nach 4–6; diese und Parallelstellen nach Vorbild der Va vereinheitlicht, wo die Vortragsbezeichnungen in der Regel sorgfältiger platziert sind	88–91	Clf Eh	B.2: Bogen nur bei Clf I
77	Cor I/II	B.2: Cor I mit Triolenziffern und Bögen 2–3 und 4–6; Cor II wie notiert, aber ohne Triolenziffern	89	Vc	B.2: Bogen 1–7; Neuausgabe passt an Parallelstellen an (vgl. auch Va)
77	Va	B.2: Crescendogabel 2–5, Decrescendogabel 6–7	89	Vc	B.2: Bogen ab 1; Neuausgabe passt an Parallelstellen an (vgl. auch Va)
78, 82	Eh 4	B.2: Akzent auch als kleine Decrescendogabel lesbar	90–93	Fg II VI I	C.2: Bogen nur bis T. 90
78/79	VI I	C.2(k): neben Haltebogen kein Bogen T. 79; Crescendogabel T. 79.1–5, Decrescendogabel T. 79.5–Taktende; C.2(q): neben Haltebogen kein Bogen T. 79; Crescendogabel T. 79.1–4, Decrescendogabel T. 79.4–Taktende; C.2(r): zum notierten Bogen zusätzlich Bogen Beginn T. 78 (nach Zeilenwechsel)–Ende T. 79; Crescendogabel T. 79.1–4, Decrescendogabel T. 79.5–7; C.2(s): keinerlei Bögen; Crescendogabel T. 79.1–4, Decrescendogabel T. 79.4–Taktende; C.2(t): neben Haltebogen kein Bogen T. 79; Crescendogabel T. 79.1–4, Decrescendogabel T. 79.5–7	88–91	Clf Eh	C.2(k): Bogen 1–6, zusätzlich 4–7; Crescendogabel ab Taktstrich bis nach 3, Decrescendogabel vor 4–6; C.2(q): Bogen 1–vor 7; Crescendogabel 1–nach 3, Decrescendogabel vor 4–7; C.2(r): Bogen ab 1 (zweiter Ansatz ab 2); Crescendogabel 1–4, Decrescendogabel 4–7; C.2(s): Bogen 1–5; Crescendogabel ab Taktstrich bis nach 3, Decrescendogabel vor 4–7; C.2(t): Bogen 1–5; Crescendogabel 1–nach 3, Decrescendogabel 4–7
79	Eh	B.2: Bogen mit 1 beginnend und bis Taktstrich (Zeilenwechsel); Crescendogabel nach 1–3, Decrescendogabel nach 4–vor 7	92	Arpa 1	C.2: vermutlich irrtümlich A; Neuausgabe gleicht an Cb an
80–82	VI I	C.2(k): Bogen T. 81 von Taktbeginn bis Taktende; Crescendogabel beginnend vor Taktstrich T. 81–4, Decrescendogabel T. 81.4–nach Taktende (Zeilenende); C.2(q): Bogen T. 81.1 bis über Taktende hinaus (Zeilenende); Crescendogabel beginnend Taktstrich T. 81–4, Decrescendogabel T. 81.4–nach Taktende; ohne „smorz.“ in T. 82; C.2(r): neben Haltebogen nur ein Bogen T. 80.1–Taktende T. 81; Crescendogabel T. 81.1–4, Decrescendogabel T. 81.4–6; C.2(s): außer Haltebogen kein Bogen; Crescendogabel T. 81.1–4, Decrescendogabel T. 81.4–Taktende (Zeilenende); C.2(t): Bogen T. 81 von Taktbeginn bis 5; Crescendogabel Taktstrich T. 81–3, Decrescendogabel T. 81.4–6	93	Fl I	B.2: aufgrund flüchtiger Notation beginnt die Decrescendogabel bereits mit 1
80	Va 2–6	B.2: Bögen 2–3 und 4–6; Neuausgabe passt an Parallelstellen und andere Stimmen an	93	VI I	C.2(k): ohne Bogen, auch Haltebogen nach Zeilenwechsel nicht übernommen; Crescendogabel ab Taktstrich bis 3, Decrescendogabel ab 3; C.2(q): neben Haltebogen 1. Bogen 1–3; Crescendogabel ab Taktstrich bis 3, Decrescendogabel ab 3; C.2(r): neben Haltebogen Bögen 2–4 und 4–5, dazu weiterer Bogen 2 bis über Taktstrich hinaus (Zeilenende); Crescendogabel 1–4, Decrescendogabel ab 5–6; C.2(s,t): Haltebogen nach Zeilenwechsel nicht übernommen; 1. Bogen 1–3; Crescendogabel 1–3
80	Cb 3	B.2: Akzent vermutlich irrtümlich als Crescendogabel notiert; vgl. aber die Parallelstellen			
81, 90	Fl, Clf	B.2: „allarg.“ in Taktmittle notiert; aber zeitlich nicht bestimmbar, da bspw. die Ganzen Noten ebenfalls in Taktmittle notiert			

93	Va	B.2: vermutlich ursprünglich ein Bogen 2–4(5?), dann Korrektur; Decrescendogabel nur bis 5	109	alle	Platzierung von „allargando“ folgt Cor III/IV und Trb III/Of; Picc/Ob/VI II/Va ohne „allargando“; in Cor III/IV von T. 109.1 bis einschließlich T. 110.1 gedehnt; in Trb III/Of in Gruppe von 3 Pausentakten (ab T. 109) notiert; Cor I/III/Tr T. 109.3–110.1; Fg T. 110; VI I(s) Beginn T. 110; VI I(k) T. 110 ab 4. Viertel; Fl/Clf/Trb Taktübergang 110/111; VI I(q, t) Beginn T. 111; VI I(r) vor 2. Viertel T. 111
93	Vc	B.2: Crescendogabel 1–4, Decrescendogabel ab nach 4	110	VI I	C.2(q,s,t): ohne Akzent bei 1; C.2(r): Bogen nur 5–8
94/95	Fl I	B.2: Fortsetzung des Bogens von T. 93 in T. 94 zum Taktstrich offen, in T. 95 bis 1 schwach erkennbar	111/112	Fl	B.2: zwischen beiden Takten ein gestrichener Takt mit Angabe „allargando“
94	Eh	B.2: nach Seitenwechsel Bogen bis 2, im Vortakt aber nicht angesetzt	111	Ob II 2	B.2: ohne Akzent
94–98	VI I	C.2(k): Bogen T. 95.1–7; ohne Akzent T. 96.4; „string.“ erst ab T. 97.2; C.2(q): ohne Akzent T. 94.4; ohne Haltebogen T. 94.4–95.1; Bogen T. 95.1–3 und 4–7; „cresc.“ bereits ab T. 97.4; C.2(r): Bogen T. 95.1–3 und 3–7; ohne „string.“ in T. 96; ohne „cresc.“ und Triolenziffern in T. 98; C.2(s): Bogen T. 95.1–3 und 4–7; mit Akzenten T. 97.2–4; ohne „cresc.“ in T. 98; C.2(t): Bogen T. 95.1–3 und 4–7; ohne „cresc.“ in T. 98	111	Clf 1	B.2: „rall“; nicht in Neuausgabe übernommen, da isoliert In den meisten Stimmen endet in diesem Bereich (T. 109 oder 112) der Strich, mit dem offenbar auch ein eigener Formteil zu Ende ging. Dies lässt der Doppelstrich (Picc(a), Ob, Clf, Fg, Trb III/Of, Timp, VI I(s), Vc), die Wiederholung der c-Takt-Vorzeichnung (Picc(a), Fl, Ob, Clf, Fg, Cor, Trb, Of, Timp, Cassa/Piatti, VI I(k,q,s,t), VI II, Va, Vc, Cb) und die Beischrift „lo Tempo“ vermuten; auch die Setzung eines Gliederungsbuchstaben (Q) kann in diesem Zusammenhang gesehen werden (Picc(a), Fl, Ob, Tr, Cor, Tr III/Of, Timp, VI I(k,r,s), VI II, Va, Cb). Die Neuausgabe verzichtet aufgrund des musikalischen Fortlaufes auf den Doppelstrich, behält aber die Beischrift in standardisierter Schreibweise „Tempo I“ bei, da sie sich auch auf das „allargando“ in T. 109 beziehen lässt. Statt des Gliederungsbuchstaben Q setzt aber die Neuausgabe mit L die Buchstabenfolge des Striches (L, M) fort, um die originale Reihenfolge beizubehalten.
95	Eh 2	B.2: Bogen bereits ab 1; Neuausgabe passt an Parallelstellen an	112	alle	B.2(b): ohne Beischrift „lo tempo“
96	Fl, Cor I/II	B.2: ohne „string.“; in Cor I/II stattdessen in T. 98	112	Picc	B.2: Picc(a), Fl, Ob, Clf, Trb, Of, VI II nach Korrektur Wiederholung der Taktvorzeichnung c
96	Clf	B.2: „cresc.“ erst nach 2; Neuausgabe gleicht an Ob an	112	Picc, Fl, Ob, Clf, Trb, Of, VI II	B.2: nicht notiert, Devise „col lo“
96	Cor III/IV	B.2: „string.“ erst bei 2. Takthälfte	112–120	Fl II	C.2: Akzent nur bei Fg II
97/98	Cor III/IV	B.2: Verlängerungsstriche nach „cresc.“ bis Ende T. 98	112	Fg	B.2: vermutlich aufgrund einer großen Korrektur <i>ff</i> nur bei Cor II
98/99	Fl	B.2: Crescendogabel T. 98.4–99.2; Neuausgabe ersetzt die Gabel durch „cresc.“ und passt die Platzierung an Clf an	112	Cor I/II	B.2: „fto“ für <i>ff</i> in die Taktvorzeichnung geschrieben, daneben „fto“ wiederholt
99	Picc	B.2: zweite Triolenziffer nur in b	112–118	Cor IV	B.2: T. 112–118.2 ursprünglich eine Oktave tiefer notiert, dann ausradiert
99	Clf	B.2: Crescendogabel 2–5; Neuausgabe ersetzt die Gabel durch „cresc.“ und passt die Platzierung an Ob an	112–134	Trb I	B.2: im Tenorschlüssel notiert
99	Fg II	C.2: ohne Triolenziffern	112	VI I	C.2(k,r): Bögen bei Korrektur abgeschnitten, aber zumindest Ansatz erkennbar;
99	Tr	B.2: Crescendogabel 2–6; Neuausgabe ersetzt die Gabel durch „cresc.“ und passt die Platzierung an Cor an; Triolenziffern nur bei Tr I	112	VI II 1	B.2: isoliertes Sechzehntel, Bogen beginnt ab 2; vgl. aber die anderen Streicher
99	VI I	C.2(k,r,s,t): ohne Triolenziffern; C.2(q): nach Korrektur ohne Akzent bei 6	112–120	Va	B.2: im Violinschlüssel notiert, wobei in T. 112 der Schlüsselwechsel nicht angegeben ist, sich aber aus der Unisono-Führung der Streicher ergibt; T. 113/114 mit Devise „8 ^a bassa“ Tiefoktavierung verlangt, in T. 115 mit „Loco“ aufgehoben
100	alle	Buchstabe „L“ nur in der Mehrzahl der Bläser enthalten, wo hier der Strich beginnt (s. Quellenbeschreibung); Neuausgabe behält diesen bei, da sinnvolle Gliederung	113	Trb I 2	B.2: nach Korrektur im Autograph nicht gestrichene Halbe Note <i>d'</i> mit Akzent zwischen 2 und 3
100–111	Picc	B.2(b): s. Quellenbeschreibung	114	Tr I	B.2: kein Bogen 1–2 und kein Akzent bei 2
100	Cor IV 1	B.2: ohne Akzent	115/116	Ob I	B.2: aufgrund von Korrektur im Autograph Akzente von Ob I bei T. 115.1 ganz weggeschnitten, danach zunehmend erkennbar
100	Trb I/II 5	B.2: ohne Akzent	115, 117	Tr I	B.2: nach Korrektur im Autograph nicht getilgte Akzente auf den ursprünglichen Noten 1 und zwischen 2 und 3; für die korrigierten Noten nicht erneuert
100	VI I	C.2(s,t): <i>f</i>	115	VI II 9–16	B.2: irrtümlich ohne Wiederholungszeichen für 2. Takthälfte
101	Fl	B.2: Triolenziffer nur in Fl II	116	Tr I	B.2: nach Korrektur im Autograph nicht getilgte Akzente auf den ursprünglichen, eine Oktave tiefer stehenden Noten; für die korrigierten Noten nicht erneuert
101	Trb I/II 1	B.2: ohne Akzent	117	Cb	B.2: Crescendogabel unter dem System gilt aller Wahrscheinlichkeit nach für die darunter stehenden T. 121–122
102	Trb I/II 5	B.2: ohne Akzent	118	Tr I 1	B.2: nach Korrektur im Autograph Akzent für die korrigierten Noten nicht erneuert
103–106	Fl II	B.2: T. 103.3–106 nicht notiert, Devise „col lo“	120/121	Picc	B.2: in T. 120.1 „cresc.“ und ab T. 121.1 Crescendogabel; Neuausgabe fasst beide entsprechend den anderen Stimmen zu einer Crescendogabel zusammen; (a): T. 120.3 irrtümlicherweise Achtelnote; weitere Crescendogabel über den Noten ab 3. Viertel T. 120 bis über Taktende (= Zeilenende) hinausragend; Bogen T. 120/121 beim Taktübergang nach Zeilenwechsel unterbrochen und frisch angesetzt
103	Ob	B.2: vor 3 „cresc.“, Crescendogabel ab 5	120–123	Fl	B.2: Crescendogabel T. 120.1 bis Taktende, Decrescendogabel ab Ende T. 121 bis Ende T. 123; vor Beginn T. 122 <i>ff</i> mit einem dünnen weiteren Strich (<i>fff</i> ?); Neuausgabe gleicht die Dynamik an die anderen Instrumente an
103	Clf	B.2: Triolenziffer nur bei Clf I	120/121	Ob	B.2: gemeinsame Crescendogabel ab Beginn T. 120 bis T. 121.2, daran sich anschließend „allargando“
103	Fg	C.2: vor 3 „cresc.“, Crescendogabel ab 5			
103	Trb I/II 1	B.2: ohne Akzent			
103	Trb III	B.2: ohne Crescendogabel			
104	Picc	B.2: Crescendogabel 5–7; Neuausgabe ersetzt durch „cresc.“ und passt Platzierung an Clf und Tr an			
104	Ob 3	B.2: <i>f</i> ; nicht in Neuausgabe übernommen, da nur in dieser Stimme; zum „cresc.“ s. Anmerkung zu T. 105			
104	Trb III	B.2: ohne „cresc.“			
104	VI I	C.2(k,r,t): „cresc.“ bereits in T. 103; C.2(r): „ft [?]“ von Tremolo überschrieben, daher nicht eindeutig lesbar			
104/105	VI I	C.2(q): „cresc.“ zwischen beiden Takten; Neuausgabe zieht dieses in T. 104 vor			
104	Vc	B.2: cresc.“ erst in T. 105; Neuausgabe passt Platzierung in der Mehrzahl der Stimmen an			
105	Ob	B.2: in „cresc.“ bei 3 zusätzlich „fte“ hineingeschrieben; in Neuausgabe durch „cresc.“ in T. 104 gemäß der Mehrzahl der anderen Stimmen ersetzt			
105/106	Fg	C.2: Triolenziffer nur bei Fg II			
105	Cor III 5	B.2: ohne Akzent			
105	Trb I/II 3	B.2: „cres.“; Neuausgabe zieht dieses entsprechend der Mehrzahl der Stimmen in T. 104 vor			
106	Clf	B.2: Triolenziffer nur bei Clf I			
106	Fg, Cor I/II, Timp	C.2: „cresc.“ (in Fg über Wiederholungszeichen zur Wiederholung des vorhergehenden Taktes); nicht in Neuausgabe übernommen, da nur in Minderzahl von Stimmen notiert			
106	VI I	C.2(k): „cresc.“			
107	Clf	B.2: Triolenziffer nur bei Clf II			
107	Fg 3	C.2: „cresc.“; nicht in Neuausgabe übernommen, da in keiner weiteren Stimme notiert			
107	VI I	C.2(k): 32tel-Tremolo			
108	Cor IV	B.2: ohne <i>f</i> und ohne Akzent bei 6			
108	Tr	B.2: <i>ff</i> für Puccini ungewöhnliche Schreibweise „ff“, sonst immer „fto“ oder „ffmo“			
108	Trb I	B.2: „fte“ in „ffmo“ überschrieben			

120/121 Clt	B.2: in beiden Takten jeweils eigene, gemeinsame Crescendogabel von Taktanfang bis -ende, Bogen in Clt I nur bis über T. 120 hinausreichend, nach Zeilenwechsel nicht wieder aufgenommen	139 VI II 1	B.2: untere Note missverständlich notiert, könnte auch als <i>d'</i> gelesen werden
120 Clt I 2	B.2: vermutlich irrümlicherweise <i>d³</i>	141–143 VI I 3	B.2(r): Achtelpause T. 141.3 wie kurzer Taktstrich notiert; Bogen ab T. 141.4 weitergeführt bis T. 143.1
120/121 Cor I/II	B.2: „allargando“ zwischen den Systemen bereits ab 3. Taktviertel T. 120 bis T. 121.1, daran anschließend zusätzlich „cresc.“	142 Fl I	C.2: Vorschlagsnote Achtel; Bogen nur bis über 4 hinausreichend, aber offen
120 Cor III/IV	B.2: <i>mf</i> nur bei Cor IV	142/143 Fl I	C.2: taktübergreifender Bogen nur bis T. 142.5, aber zum Taktende (= Zeilenende) offen
120/121 Tr	B.2: in T. 121 in Crescendogabel zusätzlich „crescendo“ hineingeschrieben; „allargando“ erst ab 2. Taktviertel T. 121	144 Fl 3–7	B.2: Bogen nur bei Fl I
120/121 Trb I/II	B.2: <i>mf</i> in T. 120 nur bei Trb II; Taktübergang 121/122 zusätzlich unter System von Trb II „cresc.“	144 Va	B.2: Bogen über Taktende (= Zeilenende) hinausreichend
120/121 Trb III/Of	B.2: „cres.“ bei 2, Crescendogabel erst ab Beginn T. 121	145–147 Fl I	B.2: zusätzlicher Bogen
120/121 Of	B.2: T. 120.2–121 Korrektur im Autograph, Noten nachträglich eine Oktave höher notiert und Vermerk „8 alta“, tiefere Oktave ausgestrichen	148 Cor	B.2: widersprüchliche dynamische Angaben, zwischen den Systemen <i>ppp</i> , bei der Note „pianissimo“; Neuausgabe übernimmt letztere Vorschrift entsprechend Ob II
120/121 Timp	B.2: in T. 120 „cresc.“ nach <i>p</i> , Crescendogabel erst in T. 121	152 Arpa	C.2: ohne „rit.“
120/121 Cassa/Piatti	B.2: Crescendogabel Taktübergang 120/121, darüber zusätzlich „cresc.“	154/155 Arpa	C.2: Doppelstrich; „rall. poco a poco“ bereits ab 4. Viertel T. 155
121 Picc	B.2(a): „allargando“ bereits bei T. 120.3; (b): ohne „allargando“	155–159 Clt	B.2: „Più piano e Rall ^{do} a poco a poco“
121 Cor III/IV, Timp, Va, Cb	B.2: „allargando“ erst zu Beginn T. 122	156–158 Fl	B.2: „rall ^o poco a poco“
121/122 VI I	C.2(k): T. 121 ohne „allargando“; T. 122 ohne Decrescendogabel; (q): T. 121 ohne „allargando“; (s): T. 121 ohne „allargando“; (t): „allargando“ bereits in T. 120	156–158 Ob	B.2: statt „rall. poco a poco“ T. 158–162 „morendo a poco a poco“
121 VI II 2–4	B.2: Bogen in Anpassung an andere Stimmen in Neuausgabe nicht übernommen	156–158 Cor, Cb	A: „rall. a poco a poco“ nur T. 156/157
122 Picc 2	B.2(b): ohne Akzent	156–158 VI II, Vc	B.2: ohne „rall. poco a poco“
122/123 Picc	B.2(a): Decrescendogabel nur in T. 123; (b): Decrescendogabel nur in T. 122 und dort ab 1	156–158 Va	B.2: statt „rall. poco a poco“ T. 158/159 „molto rall“ mit Verlängerungsstrichen über das Ende von T. 161 (Zeilenende) hinaus
122/123 Ob	B.2: zwei Decrescendogabeln, in T. 122 oberhalb Ob I ab 2 bis Taktende (= Zeilenende), in T. 123 gemeinsame Gabel zwischen den Systemen	157/158 VI I	C.2(k,q): Haltebogen in T. 157 angesetzt, nach Zeilenwechsel in T. 158 nicht übernommen; (s): ohne Haltebogen, dafür singulärer Bogen T. 156/157
122/123 Clt	B.2: in jedem Takt separate Decrescendogabel	158 Picc	B.2: Bogen am Taktende (= Zeilenende) offen
122/123 Tr	B.2: gemeinsame Decrescendogabel bereits ab T. 122.1 und bis zum Taktstrich reichend; in T. 123 über jedem System eigene Decrescendogabel	159/160 VI I	C.2(q): ohne Haltebogen
122/123 Clt, Va	B.2: in jedem Takt separate Decrescendogabel	161 VI I	C.2(q,r): „sempre <i>ppp</i> “
123/124 Trb III/Of	B.2: in T. 123 zusätzliche Decrescendogabel bei Of; Decrescendogabe endet bei T. 123.2	162 Picc, Cor III/IV, Timp, VI II	B.2: ohne „rit.“
123 Cor I/II	B.2: vor Decrescendogabel zusätzlich „dim.“	162 VI I	C.2(s): ohne <i>ppp</i> ; Crescendogabel erst ab 2
123/124 Cor I/II	B.2: nach Zeilenwechsel Haltebogen in Cor I T. 123 nicht angesetzt, in T. 124 aber übernommen; Haltebogen Cor II in T. 123 angesetzt, in T. 124 aber nicht übernommen	163 Fg	C.2: „rall ^o molto“
124 alle	In den Quellen hier Gliederungsbuchstabe R; s. Anmerkung zu T. 112	163–165 VI I	C.2(k): ohne Decrescendogabel; (q,s): Decrescendogabel nur T. 163/164
124 Ob, Clt	B.2: „allargando e diminuendo“ erst ab T. 125	164 Picc	B.2: „molto rall.“ bereits ab Beginn T. 163
125 Fl	B.2: Verlängerungsstriche nach „dim.“ bis zum Beginn des „poco più lento“	164 Ob, Clt, Cor, Timp, VI I/II	B.2: ohne „molto rall.“
126/127 Ob, Clt, Cor I/II	B.2: ohne „poco più lento“	164/165 Ob	B.2: in T. 164 sowohl großer Bogen von T. 158 als auch Haltebogen zum Taktende (= Zeilenende) offen, in T. 165 beide Bögen nicht übernommen
126/127 Fg	C.2: „poco più lento“ erst T. 128	164–167 Timp	B.2: wegen Zeilenwechsel nach T. 165 zwei getrennte Decrescendogabeln T. 164/165 und T. 166/167
126 Cor III	B.2: erst T. 128 „Più lento“	164 Va	B.2: „rall ^{do} molto“
128 Vc	B.2: „un più lento“	164 Arpa	C.2: „rall ^{do} molto“ bereits Mitte T. 163
129–131 Va	B.2: im Violinschlüssel notiert; Taktstrich T. 128/129 Doppelstrich; statt „con sord.“ in T. 129 über den vorausgehenden Pausentakten „mettere la sordina“; in T. 129 „Più lento“	166/167 VI I	C.2(k,q,s): ohne Staccatopunkte
129/130 Vc	B.2: Bogen von T. 127 in T. 129 zum Taktstrich offen (Zeilenwechsel); in T. 120.1 neu angesetzt	167 Vc	B.2: <i>pp</i> wiederholt
131 VI I	C.2(s): statt Haltebogen 2–3 Bogen 1–3		
132 Ob	B.2: statt „accelerando“ „stringendo“		
132/133 Fg I	C.2: Bogen T. 132.1–133.1 oberhalb und weiterer Bogen T. 132.1–133.3 unterhalb des Systems		
132, 134 Vc	B.2: ohne „accelerando“ bzw. „allargando“		
133 Clt II	B.2: Decrescendogabel auch als Akzent lesbar		
133 VI I	C.2(s): 4 ohne Akzent; (r): Bogen 2–4; (s): 2–3 mit (Portato?)-Punkten		
134 Cb	B.2: ohne „allargando“		
135 VI I	C.2(s): 3 <i>cis³</i> statt wie in den anderen VI I-Stimmen in <i>his²</i> korrigiert; 4 ohne Akzent; (q,r): 4 ohne Akzent; (r): Crescendogabel erst ab 4		
136/137 VI I	C.2(r): mit Bogen T. 136.1–Ende T. 137		
137 VI II, Vc, Cb	B.2: ohne „rall.“		
138–141 VI I	C.2(k): ohne „leg.“ bei T. 138.1; Bogenbeginn erst ab T. 138.2 erkennbar, evtl. wegen Beischrift „espressivo“ bei 1; Bogen bis T. 139.3; (q): Bogenbeginn in T. 138 vor 2; Bogen bis T. 139.2; (r): Bogen in T. 139 am Taktende offen zum Folgetakt; (s,t) Bogen bis T. 139.3		
138 Cb	B.2: „pizz.“ wiederholt		

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor
The following performance material is available for this work:

Käuflich/for sale:
 Partitur/full score (Carus 16.206)

Leihweise/rental only:
 Instrumentalstimmen/instrumental parts