Edizioni del
Centro Studi Amilcare Ponchielli
Vol. 3

AMILCARE
PONCHIELLI

FRANCESCA DA RIMINI
CANTATA FOR SOPRANO, BASS,
CHORUS AND ORCHESTRA
TEXT BY DANTE ALIGHIERI

FIRST EDITION BY
HENRY HOWEY

INTRODUCTION BY
LICIA SIRCH

REVISION BY
MARCO PACE

CRITICAL REMARKS BY
PIETRO ZAPPALÀ

FULL SCORE

Centro Studi
Amilcare Ponchielli

Introduzione

Lungo la prima metà dell'800 e oltre, in Europa e in Italia la *Divina Commedia* divenne per artisti, poeti, letterati e musicisti, repertorio di personaggi e situazioni di sicuro impatto drammatico. Il 1865, anno in cui ricorreva il sesto centenario della nascita di Dante Alighieri, fu il momento culminante di ascesa del mito ottocentesco dantesco che identificava nel Sommo Poeta il simbolo del primato intellettuale degli italiani in Europa e il campione dell'identità nazionale.[1]
In questa occorrenza in molte città italiane, a Firenze innanzitutto, si tennero feste, manifestazioni e accademie celebrative in cui anche la musica assunse ruoli di primo piano. Oltre a Inni, Cantate e pezzi celebrativi in onore del Poeta[2] vennero composti brani ispirati o tratti direttamente dalla *Divina commedia* e, in particolare, dai Canti che hanno come protagonisti personaggi dal forte carattere drammatico quali il Conte Ugolino[3] e Francesca da Rimini.[4]

In questo stesso anno anche al Teatro della Concordia (oggi Teatro Ponchielli) di Cremona si festeggiò la ricorrenza con un'Accademia Letterario-Musicale organizzata dagli «Istituti classici» locali, e animata da docenti e allievi delle scuole cittadine nonché da letterati, musicisti e cantanti dilettanti locali. Di questa Accademia diede ampi ragguagli la stampa cittadina[5] dalla quale si apprende che vennero declamati sonetti danteschi e brani lirici di poeti cremonesi: per esempio *Le città d'Italia a Dante* dell'alunno L. Ratti e un sunto «della terza lettura di Stefano Bissolati *Circa la filosofia politica dell'Alighieri*».[6] Vennero inoltre eseguiti brani musicali composti appositamente, quali le "Liriche" del Professore F. Mercantini e dell'alunno L. Rizzi dal titolo *Il monte allegorico del primo canto dell'Inferno* e *Dante sul monte Palatino*. Si eseguirono anche composizioni già note quali la Cantata di Donizetti sul Conte Ugolino, o con richiami patriottici quali il terzetto de *I Lombardi alla prima crociata* di Verdi. Dal «Corriere cremonese» si apprende inoltre che la scena del teatro era decorata con dipinti dei Sigg. Marchetti e Bergamaschi, che «la parte musicale dell'Accademia venne diretta esclusivamente da Ponchielli e da [Achille] Verdi». Il sontuoso evento coinvolse lietamente tutta la cittadinanza.

Un ruolo da protagonista venne senz'altro affidato ad Amilcare Ponchielli, allora giovane compositore che, in attesa di affermarsi nell'ambita carriera teatrale, copriva nella città natale il ruolo di Maestro direttore della Guardia nazionale, cioè della banda cittadina. All'epoca il musicista aveva già rappresentato sulle scene teatrali, senza gran successo, la prima versione dei *Promessi sposi* (1856), quindi *Bertrando del Bornio* (1858) sul libretto tratto dal canto 28 dell'*Inferno* dantesco, *La Savojarda* (1861), poi *Lina* (1877) sul libretto di Filiberto Dalegno rinnovato da Francesco Guidi e poi da Carlo D'Ormeville e il *Roderigo re dei Goti* (1863) sempre su testo di Guidi.[7] Come rivela l'epistolario,[8] in questo stesso periodo Ponchielli stava lavorando alla revisione del suo melodramma manzoniano che, rappresentato a Milano nel 1872, avrebbe finalmente decretato il successo del compositore sulle scene teatrali italiane.[9]
Nel programma dell'accademia dantesca cremonese del 1865 figurano tre composizioni ponchielliane: il Sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*,[10] per tenore e pianoforte, cantato allora dal «Sig. Avv. G. Artoni»,[11] l'«Episodio la *Francesca da Rimini* di Dante […] cantata dalla Signora Adelaide Artigli», e *L'Italia e Dante*, coro ed aria […] cantata dal Sig. E. Sartori» alla quale sembra far accenno De Napoli nella sua biografia ponchielliana:

---

1 Cfr. *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia, 1861-1914*, a cura di Guido Salvetti, Milano, Guerini studio, 1994, in particolare: QUIRINO PRINCIPE, *Il senso della presenza di Dante nella musica italiana dell'Ottocento*, pp. 15-31 e BIANCA MARIA ANTOLINI, *La musica nelle celebrazioni del sesto centenario dantesco*, pp. 33-51; inoltre v. EADEM, *Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia,* in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di Marina Vaccarini, Maria Grazia Sità, Andrea Estero, Lucca, Libreria Musicale Italiana – Società Editrice di Musicologia, 2014, pp. 563-606 e FRANCESCO BISSOLI, *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana postunitaria*, «Dante e l'arte», 2, 2015, pp. 143-160.

2 Si veda per es.: GIOVANNI PACINI, *Sinfonia Dante*, Firenze, Guidi, [1864]; TEODULO MABELLINI, *Lo Spirito di Dante. Cantata.* Firenze, G. G. Guidi, [1865 circa]; SAVERIO MERCADANTE, LUIGI SETTEMBRINI, *A Dante Inno popolare* […], Napoli, ms. aut., aprile 1863, I-Nc, 41.7.27(17); GAETANO DONIZETTI, *Ave Maria per canto con accompagnamento di pianoforte, tradotta dal Dante*, Milano, Lucca, [1865].

3 Per es. GAETANO DONIZETTI, *Il Canto XXXIII. | della Divina Commedia di Dante | Posto in musica | e dedicato | Al Celebre Luigi La Blache da G. Donizetti,* (Napoli il 10 Aprile 1826), ms. aut. in I-Mc, Ms.TM.16, poi pubblicato a Napoli, Cottrau, [1822?] e a Milano, Ricordi, [1827]; FRANCESCO MORLACCHI, *Della Divina Commedia di Dante Alighieri: parte del Canto XXXIII dell'Inferno: declamato con musica*, Milano, Gio. Ricordi, [1834].

4 Sul mito di *Francesca da Rimini* cfr. in particolare PRINCIPE, *Il senso della presenza di Dante*. Cfr. inoltre, sull'aspetto iconografico *Sventurati amanti: il mito di Paolo e Francesca nell'800,* a cura di Claudio Poppi, Milano, Mazzotta, [1994].

5 Cfr. «Corriere cremonese», VII, 1865, n. 43 (4 maggio: *Cronaca della festa nazionale*), n. 45 (7 giugno) e n. 46 (10 giugno).

6 Cfr. STEFANO BISSOLATI, *Sunto di tre letture pubbliche in preparazione della festa del centenario di Dante*, Cremona, Tip. Ronzi e Signori, 1865, (Estr. da: «Corriere cremonese», maggio 1865).

7 Di quest'ultima composizione è pervenuta soltanto la copia del terzo atto effettuata da Annibale, figlio di Ponchielli. Cfr. *I manoscritti di Ponchielli della collezione "G. C. Sonzogno"*, catalogo a cura di Ettore Borri, Corsico Milano, Grafiche Ghezzi, 1996, pp. 28-9.

8 Cfr. *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856-1885*, a cura di Francesco Cesari, Stefania Franceschini, Raffaella Barbierato; prefazione di Adriana Guarnieri Corazzol, Padova, Il poligrafo, 2010, pp. 104, *passim*.

9 Cfr. LICIA SIRCH, *Amilcare Ponchielli e* I promessi sposi *di Alessandro Manzoni. Le due redazioni dell'opera (1856 e 1872-75),* in *Pentagrammi Manzoniani. Amilcare Ponchielli e i* Promessi sposi, Milano, Centro nazionale di Studi manzoniani, 2015, pp. 9-40.

10 Tornerà qualche anno più tardi Ponchielli sullo stesso episodio dantesco con la romanza *Noi leggevamo insieme* pubblicata postuma nel 1889 ma certamente composta successivamente alla cantata, sempre sul medesimo soggetto dantesco – *Francesca da Rimini* – questa volta però nella parodia in tono letterario più *bohémien* e un po' scapigliato che ne fece Antonio Ghislanzoni. Questo stesso testo venne intonato anche dal giovane Puccini (1883) allora appena diplomato sotto la guida di Ponchielli.

11 AMILCARE PONCHIELLI, *Tanto gentile e tanto onesta pare: sonetto di Dante*. Milano, Giovanni Canti, [1865].

> Riferendomi all'anno 1865, ho fatto conoscere che, per il centenario della morte [della nascita in realtà] del poeta, Ponchielli aveva musicato il noto sonetto di Dante. Qui aggiungo che il maestro aveva rivolto anche un altro pensiero al nostro poeta mediante la cantata per orchestra, cori e solisti, intitolata appunto: *Dante*, e divisa in due parti, la prima quale inno al poeta, e l'altra illustrativa dell'episodio di Francesca da Rimini.[12]

Al proposito va puntualizzato che la citazione del titolo della cantata nel programma accademico – «*L'episodio* la *Francesca da Rimini* di Dante», con «l'introduzione ideata sul concetto de' versi *la bufera infernal che mai non resta* ecc.» – è corretta in quanto concorda essenzialmente con la struttura e l'intestazione della cantata ad oggi pervenuta che, introdotta da una consistente sinfonia orchestrale, ha come seconda parte l'intonazione per due solisti e coro dei rinomati versi danteschi costantemente accompagnati dall'orchestra. A quale "inno" fa dunque riferimento De Napoli? È probabile che il biografo avesse avuto modo di vedere sia il programma dell'accademia, sia l'autografo del pezzo sul cui frontespizio, redatto da Annibale Ponchielli,[13] figlio del compositore, si legge: «*Dante*. | *Cantata per soli, cori, orchestra* | *di* | *Amilcare Ponchielli*. | *Parte II°*. | *Francesca da Rimini*. | *(da frammenti del canto V° dell'Inferno)*. | *(Partitura per grande orchestra.)*. Non avendo altri riscontri relativi all'Inno *L'Italia e Dante*, che figura sul programma, si può ipotizzare che De Napoli l'abbia identificata quale "Parte prima" della cantata. In realtà questa 'parte' risulta attualmente irreperibile.

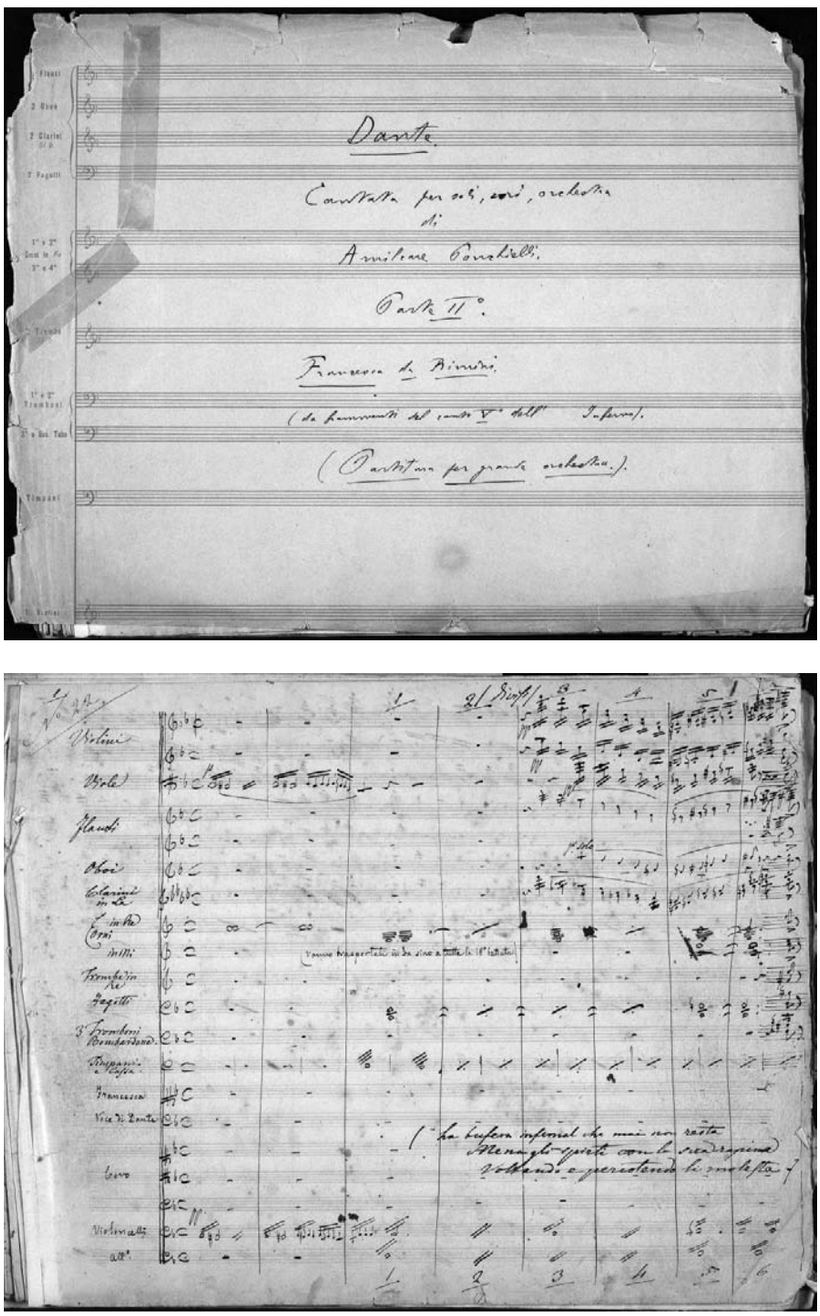


Figura 1. AMILCARE PONCHIELLI, *Francesca da Rimini*, coperta e carta 1r del manoscritto

[12] GIUSEPPE DE NAPOLI, *Amilcare Ponchielli (1834-1886): la vita, le opere, l'epistolario, le onoranze, notizie e incisioni,* Cremona, Cremona Nuova, 1936, p. 308.

[13] Cfr. *I manoscritti*, pp. 28-9.

Relativamente alle condizioni in cui il manoscritto è pervenuto va segnalato che l'ultima carta, con il finale del brano (a partire da b. 363), non è di mano del compositore bensì di quella di suo figlio Annibale. Sembra quindi che il manoscritto gli sia giunto mutilo ed egli abbia provveduto o a ricopiarne la parte mancante o addirittura a comporla *ex novo* per garantire la conclusione della composizione. A ben vedere sul *recto* della carta in questione si legge la conclusione dell'*Andante non troppo lento* orchestrale iniziato certamente da Amilcare nella carta precedente: potrebbe dunque trattarsi sia di una ricostruzione di Annibale, sia, come sembra più probabile, della copia dall'autografo paterno forse pervenuto in condizioni tali da rendere necessaria una copia più chiara da sottoporre all'eventuale editore. Un poco diverso si presenta invece il caso dell'*Allegro furioso* (sul verso dell'ultima carta del manoscritto) che, come si vedrà in seguito, conclude la composizione con una rapida scala cromatica discendente a tutt'orchestra: un'idea efficace che Annibale prende da una pagina dei *Promessi sposi* di suo padre, precisamente dal finale della Gran scena del Quarto atto.[14]

***

Sinfonia-cantata è un'indicazione di genere musicale che ben identifica la forma tripartita della composizione ponchielliana, l'epoca alla quale appartiene e una scuola: il Conservatorio milanese dove il musicista si era formato. L'introduzione sinfonico-descrittiva si pone infatti sulla traccia di quei brani sinfonici che gli studenti del Conservatorio dovevano comporre come prova d'esame a metà '800 circa,[15] anni questi che precedono quelli in cui si assiste alla formazione della scuola sinfonica milanese e alla centralità di Milano nel sistema sinfonico italiano.[16] Non è però neppure estranea ad altre composizioni di ispirazione 'dantesca' e di respiro europeo quali *Dante,* op. 109 di Liszt (1856) per grande orchestra, nota anche ad Antonio Bazzini che qualche anno dopo compose il suo Poema sinfonico *Francesca da Rimini,* op. 77 (1878).[17] Per creare l'atmosfera infernale Ponchielli ricorre a un noto campionario di stilemi: le tonalità minori, la strumentazione densa, le sonorità cupe degli ottoni, i pedali di quinte vuote che rievocano tristezza mortale, l'uso frequente delle percussioni (con rullio dei timpani e gran cassa di fondo o con insistenti ritmi funerei), le paradossali contrapposizioni timbriche ed espressive e i tratti melodici cromatici discendenti. Nella cantata di Ponchielli ampi motivi discendenti costituiscono il tessuto melodico della composizione: figurano sia nelle parti principali, sia in quelle di accompagnamento e, in particolare, in quelle vocali quali espressione sonore di profondo dolore.

La parte centrale della cantata di Ponchielli ha due momenti focali: il primo è il momento lirico in cui Francesca esprime direttamente i suoi sentimenti e la causa della sventura sulle tre terzine di versi che iniziano con *Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende, … Amor che nulla amato amar perdona, … Amor che condusse noi ad una morte* ecc... Il secondo momento focale è invece costituito dalla narrazione di come si svolsero i tragici fatti ed ha come esordio il noto verso *Nessun maggior dolore* e come conclusione il silenzio: *più non vi leggemmo avante*. Se si fosse trattato di un libretto d'opera Ponchielli avrebbe probabilmente trovato a questo punto dei versi predisposti per due arie della protagonista. Invece si trova innanzi delle terzine di endecasillabi, versi che, come rammenta il maestro Bonifazio Asioli, hanno accenti che «non cadono in maniera uniforme sulle stesse sillabe del verso» e generano in tal modo irregolarità ritmiche che costringono «il Musico ed il Poeta ad usarli nel solo canto non misurato cioè nel Recitativo» che, a sua volta, «dipende dall'arbitrio del cantante che declama».[18] Di fronte a questa situazione insolita per un giovane compositore ben istruito alle "solite forme", Ponchielli escogita due soluzioni: per l'intonazione del testo sceglie costantemente una declamazione molto espressiva, che si attaglia alla prosodia e all'espressione dei versi nei minimi dettagli, senza comunque tralasciare brevi simmetrie, abbellimenti vocali, passaggi ampiamente melodici e salti impervi indotti dall'elemento semantico. Il secondo *escamotage* per rendere il momento lirico cruciale delle terzine che iniziano con *Amor* è costituito dall'anticipazione del motivo "affettuoso" e cantabile – quello che si aspetterebbe il pubblico a teatro – affidandolo però all'orchestra (precisamente agli archi) mentre l'intonazione del testo rimane declamata e su figurazioni melodiche riconducibili a un'idea non del tutto nuova per l'autore. Questa configurazione viene poi esposta nuovamente prima della terzina *Amor ch'al cor gentil* (pure declamata). Nell'ultima terzina *Amor condusse noi ad una morte*… il *climax* drammatico è intensificato anche dal sopraggiungere delle sonorità cupe del corno inglese, del clarinetto e del fagotto.

L'idea melodica della linea vocale discendente qui messa in atto richiama un passaggio dei *Promessi sposi* (1872), precisamente dalla fine del Terzo atto, là dove su un raffinato ordito poetico elaborato da Emilio Praga[19] viene espresso un altro momento angoscioso di un personaggio letterario femminile: la preghiera di Lucia con il pronunciamento del voto. In questo caso il testo è costituito da dieci decasillabi, ciascuno dei quali composto da due quinari. L'idea musicale della preghiera è un breve inciso melodico che si estende su ciascun semiverso, formato da un salto vocale iniziale in anacrusi – favorito dal costante accento tonico sulla seconda sillaba – e seguito da un breve motivo discendente che affievolisce il salto inziale e che si ripete su altezze diverse nella seconda metà

---

14 Cfr. il finale della Cantata, bb. 378-380 con Figura 3: AMILCARE PONCHIELLI, *I promessi sposi,* Milano, F. Lucca, [1873]. pp. 291-292; vedi inoltre IDEM, *I Promessi Sposi. Melodramma in 4 atti,* partitura a cura di Marco Pace e Licia Sirch, Milano, Ricordi, 2016, pp. 527-8.

15 Cfr. per es. AMILCARE PONCHIELLI, *Scena campestre, sinfonia per orchestra,* ms. aut. 1853, I-Mc, A-61.223-4.

16 ANTONIO ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento,* Firenze, Olschki, 2003, pp. 31-177:167.

17 Cfr. MARINO PESSINA, *Dante sulle diverse vie del rinascente sinfonismo italiano*, in *Il mito di Dante*, pp. 53-81.

18 BONIFAZIO ASIOLI**,** *Il maestro di composizione ossia Séguito del trattato d'armonia*, Milano, Giovanni Ricordi, [1836] 4 vol.: IV, art. IV: *dell'Endecasillabo,* pp. 38-39.

19 Emilio Praga fu l'ultimo revisore del libretto dell'opera nel 1872. Cfr. SIRCH, *Amilcare Ponchielli e i* Promessi sposi *di Alessandro Manzoni*, e MAURO NOVELLI, *Lo spettro del «vegliardo». Praga e Manzoni*, entrambi in *Pentagrammi manzoniani*, *Amilcare Ponchielli e i* Promessi sposi, rispettivamente a pp. 11-12 e pp. 113-137.

del verso. L'ampiezza del salto è misurata in proporzione all'emotività del momento e per accentuare la concitazione emotiva: il più ampio e dissonante (una settima minore) si trova all'inizio del verso in cui Lucia pronuncia il voto: «Io t'offro in dono»[20]

Oh santa Vergine, del Ciel Regina
Pietà ti prenda, di me meschina;
Ti degna infondermi vigor, consiglio,
In questo estremo, fiero periglio... *(Cade in ginocchio e prega)*
Quant'è d'un'anima delizia e vita
Io t'offro in dono... ma dammi aita!
Su quest'immagine, io lo prometto
Da vano affetto fia puro il cor,
Né Renzo al talamo m'avrà, lo giuro,
Se per te puro serbo l'onor.

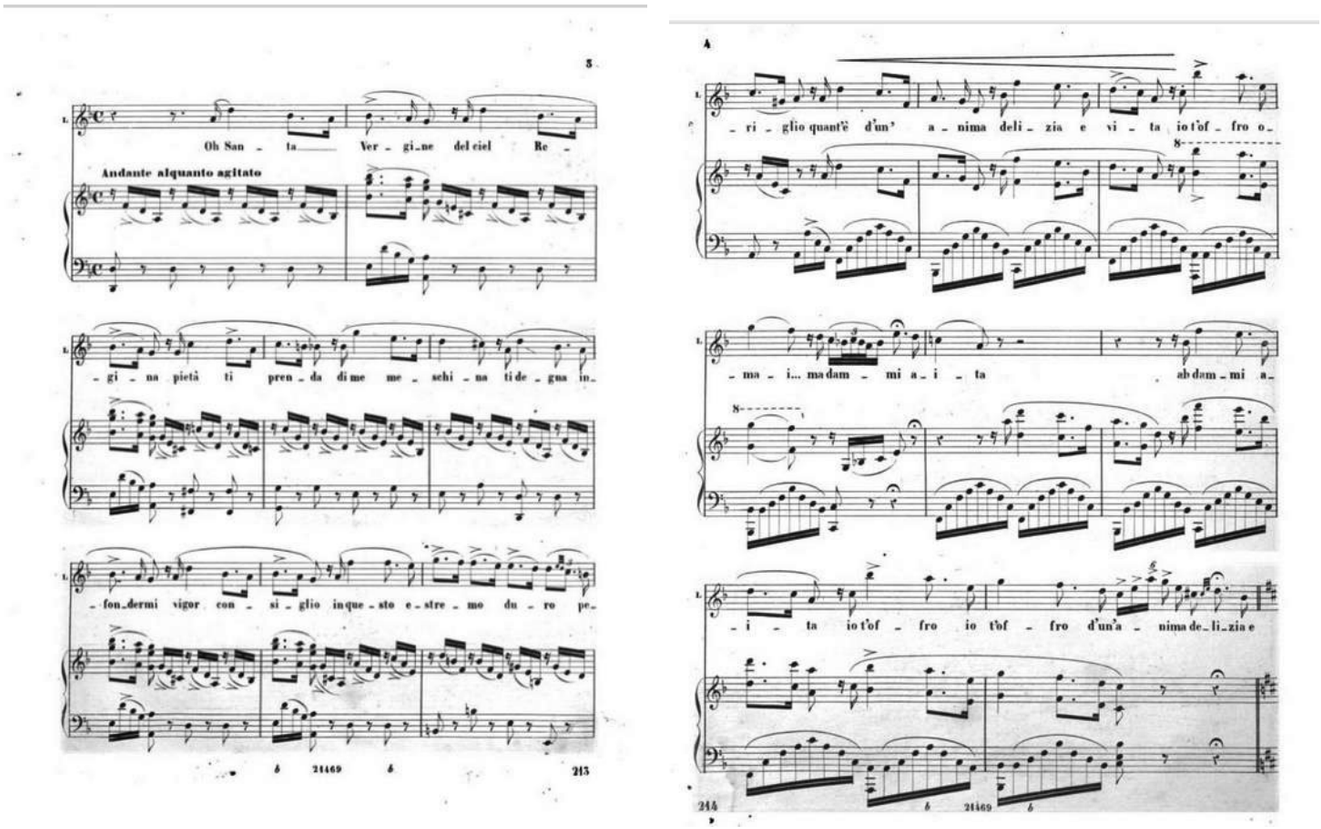


Figura 2. AMILCARE PONCHIELLI, *I promessi sposi. Melodramma in quattro atti*, Milano, F. Lucca, [circa 1873]

Il secondo intervento di Francesca inizia con il celebre verso *Nessun maggior dolore*. Ancora una volta Ponchielli sceglie di affidare l'espressione dolorosa alla declamazione quasi spoglia, sorretta soltanto dal tremolo degli archi e intristita da qualche intervento dei legni. In effetti questo *quasi recitativo* è di passaggio al secondo cantabile di Francesca in cui il musicista fa appello senza indugio alla tradizione melodrammatica, sui versi *Quando leggemmo … La bocca mi baciò,* l'*acmé* del testo dantesco, raggiunti tramite un breve crescendo che sfocia, questa volta, in una frase ampiamente cantabile, e *con anima* (da b. 333), sul tremolo degli archi e raddoppio dei legni disturbato dall'infernale intervento dei corni. In questo caso dunque il canto è una "melodia affettuosa" enfatizzata dall'orchestra e dalle tragiche sonorità degli ottoni che emergono dal basso. La cantata si conclude con la melodrammatica perorazione finale dell'orchestra sul motivo tragico dell'ultimo canto di Francesca, e con il richiamo altrettanto plateale all'atmosfera infernale: la rapida scala cromatica discendente. Così Francesca riprecipita nella profondità degli inferi: la stessa fine alla quale Ponchielli aveva condannato Don Rodrigo nei suoi *Promessi sposi*.

[20] Precisamente nella terza scena della terza parte dell'opera. Cfr. Figura. 1: AMILCARE PONCHIELLI, *I promessi sposi. Melodramma in quattro atti*, Milano. F. Lucca, [1873], pp. 213-214 e *Idem*, *Dante,* bb. 205-235.

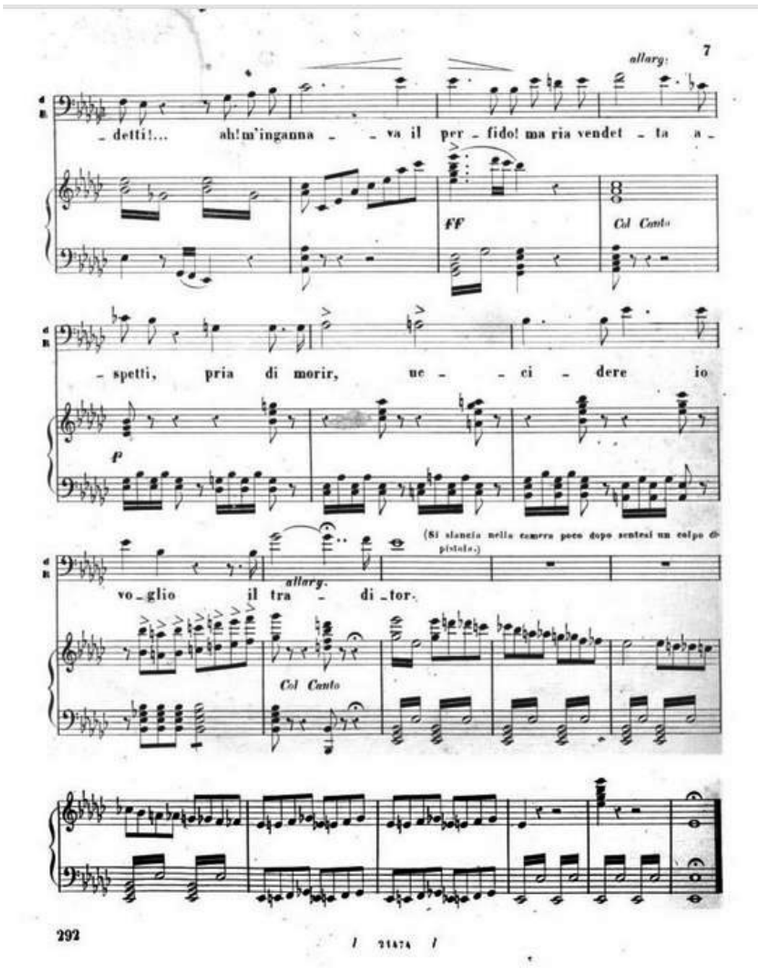


Figura 3. AMILCARE PONCHIELLI, *I promessi sposi*, Milano, F. Lucca, [circa 1873], p. 292.

Licia Sirch,
Cremona, 16 gennaio 2022

L'Associazione Centro Studi Amilcare Ponchielli desidera ringraziare la Fondazione Teatro Amilcare Ponchielli di Cremona, nella persona del suo Sovrintendente dott. Andrea Cigni, per aver concesso la consultazione del manoscritto della cantata.

Introduction

Throughout the first half of the 1800s and beyond, in Europe and in Italy the *Divina Commedia* provided a repertoire of characters and situations of sure dramatic impact for artists, poets, authors and musicians. 1865, the year of the sixth centennial anniversary of the birth of Dante Alighieri, was the culmination of the rise of the nineteenth-century myth that saw in the *Sommo Poeta* the symbol of the intellectual supremacy of the Italians in Europe and the champion of Italian national identity.[21]
On this occasion in many Italian cities, and in Florence above all, there were festivals, events and academies in which music also played a leading role. In addition to hymns, cantatas and celebratory compositions in honour of the Poet[22] there were pieces inspired by or taken directly from the *Divina commedia* and, in particular, from the Cantos that feature protagonists of a strong dramatic character such as Count Ugolino[23] and Francesca da Rimini.[24]

In that same year, Cremona's Teatro della Concordia (today Teatro Ponchielli) celebrated the anniversary with a Literary-Musical Academy organised by the local 'classical institutes', and animated by teachers and students of the city's schools as well as by local literati, musicians and amateur singers. The local press devoted ample space to this Academy,[25] reporting declamations of Dantean sonnets and lyrical pieces by Cremonese poets, such as *Le città d'Italia a Dante* by the student L. Ratti and a summary of the 'third reading by Stefano Bissolati *Circa la filosofia politica dell'Alighieri*'.[26] There were also performances of music specially composed for the occasion, such as the 'Liriche' of Professor F. Mercantini and the student L. Rizzi, entitled *Il monte allegorico del primo canto dell'Inferno* and *Dante sul monte Palatino*. Also performed were compositions already known, such as Donizetti's Cantata about Conte Ugolino, or those with patriotic references such as the trio from *I Lombardi alla prima crociata* by Verdi. From the *Corriere cremonese* we also learn that the scene of the theatre was decorated with paintings by Misters Marchetti and Bergamaschi, and that 'the musical part of the Academy was conducted exclusively by Ponchielli and by [Achille] Verdi'. The entire city was happy involved in the sumptuous event.

A leading role was undoubtedly entrusted to Amilcare Ponchielli, then a young composer who, while waiting to make his name in the theatrical career to which he aspired, held the position of Maestro-conductor of the National Guard, that is, the city band. At that time the musician had already staged, without great success, the first version of *Promessi Sposi* (1865), followed by *Bertrando del Bornio* (1858) based on the libretto drawn from Canto XXVIII of Dante's *Inferno*, *La Savojarda* (1861), *Lina* (1877) based on the libretto by Filiberto Dalegno revised first by Francesco Guidi and then by Carlo D'Ormeville, and *Roderigo re dei Goti* (1863), again based on a text by Guidi.[27] As his correspondence shows,[28] in this same period Ponchielli was working on the revision of his Manzonian melodrama, which, staged in Milan in 1872, finally established the composer's success on the Italian theatrical scene.[29]
The programme of Cremona's Dantean Academy of 1865 included three compositions by Ponchielli: The sonnet *Tanto gentile e tanto onesta pare*[30] for tenor and piano, sung on that occasion by 'Sig. Avv. G. Artoni',[31] the 'Episode of *Francesca da Rimini* by Dante … sung by Mrs. Adelaide Artigli', and '*L'Italia e Dante*, chorus and aria … sung by Mr. E. Sartori', to which De Napoli seems to refer in his biography of the composer:

---

21 See *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia, 1861-1914*, ed. GUIDO SALVETTI, Milan, Guerini studio, 1994, and in particular QUIRINO PRINCIPE, 'Il senso della presenza di Dante nella musica italiana dell'Ottocento', pp. 15-31 and BIANCA MARIA ANTOLINI, 'La musica nelle celebrazioni del sesto centenario dantesco', pp. 33-51; see also ANTOLINI, 'Liszt e Dante: l'unione delle arti nella sinfonia', in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, eds. MARINA VACCARINI, MARIA GRAZIA SITÀ, and ANDREA ESTERO, Lucca, Libreria Musicale Italiana – Società Editrice di Musicologia, 2014, pp. 563-606, and FRANCESCO BISSOLI, 'L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana postunitaria', *Dante e l'arte*, 2 (2015), pp. 143-160.

22 See, for example, GIOVANNI PACINI, *Sinfonia Dante*, Florence, Guidi, [1864]; TEODULO MABELLINI, *Lo Spirito di Dante. Cantata.* Florence, G. G. Guidi [1865 circa]; SAVERIO MERCADANTE, LUIGI SETTEMBRINI, *A Dante Inno popolare …,* Naples, ms. aut., April 1863, I-Nc, 41.7.27(17); GAETANO DONIZETTI, *Ave Maria per canto con accompagnamento di pianoforte*, *tradotta dal Dante*, Milan, Lucca [1865].

23 For example, Gaetano Donizetti, *Il Canto XXXIII. | della Divina Commedia di Dante | Posto in musica | e dedicato | Al Celebre Luigi La Blache da G. Donizetti* (Naples, 10 April 1826), ms. aut. in I-Mc, Ms.TM.16, then published in Naples (Cottrau [1822?]) and in Milan (Ricordi [1827]); FRANCESCO MORLACCHI, *Della Divina Commedia di Dante Alighieri: parte del Canto XXXIII dell'Inferno: declamato con musica*, Milan, Gio. Ricordi [1834].

24 On the myth of Francesca da Rimini see in particular PRINCIPE, *Il senso della presenza di Dante*. See also, with regard to the aspect of iconography, *Sventurati amanti: il mito di Paolo e Francesca nell'800,* ed. CLAUDIO POPPI, Milan, Mazzotta [1994].

25 See *Corriere cremonese*, VII (1865), no. 43 (4 May: *Cronaca della festa nazionale*), no. 45 (7 June) and no. 46 (10 June).

26 See STEFANO BISSOLATI, *Sunto di tre letture pubbliche in preparazione della festa del centenario di Dante*, Cremona, Tip. Ronzi e Signori, 1865 (extracted from *Corriere cremonese*, May 1865).

27 Of this last composition only the copy of the third act executed by Annibale, Ponchielli's son, has come down to us. See *I manoscritti di Ponchielli della collezione "G. C. Sonzogno"*, catalogue, ed. ETTORE BORRI, Corsico Milano, Grafiche Ghezzi, 1996, pp. 28-9.

28 See *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856-1885*, eds. FRANCESCO CESARI, STEFANIA FRANCESCHINI, RAFFAELLA BARBIERATO, with a preface by ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, Padua, Il poligrafo, 2010, p. 104ff.

29 See 'Amilcare Ponchielli e I promessi sposi di Alessandro Manzoni. Le due redazioni dell'opera (1856 e 1872-75)', in LICIA SIRCH, *Pentagrammi Manzoniani. Amilcare Ponchielli e i* Promessi sposi, Milan, Centro nazionale di Studi manzoniani, 2015, pp. 9-40.

30 Ponchielli would come back to this same episode from Dante some years later, with the song *Noi leggevamo insieme*, published posthumously in 1889 but certainly composed after the cantata and still on the same Dantean subject, Francesca da Rimini, this time, however in a parody that is in a more 'bohemian' literary tone and somewhat more dishevelled than Antonio Ghislanzoni had made it. This same text was also set to music by a young Puccini (1883), who at that time had just graduated under the guidance of Ponchielli.

31 AMILCARE PONCHIELLI, *Tanto gentile e tanto onesta pare: sonetto di Dante*. Milan, Giovanni Canti [1865].

> In reference to the year 1865, I have noted that, for the centennial of the death [actually of the birth] of the poet, Ponchielli set to music Dante's well-known sonnet. Here I add that the maestro had also turned his attention to our poet by means of the cantata for orchestra, chorus and soloists entitled precisely *Dante*, and divided into two parts, the first a hymn to the poet, and the other illustrative of the episode of Francesca da Rimini.[32]

With regard to this, is should be noted that the citation of the title of the cantata in the Academy program – *L'episodio* la *Francesca da Rimini* by Dante, with 'the introduction based on the concept of the verses *la bufera infernal che mai non resta* etc.' – is correct, inasmuch as it essentially agrees with the structure and the title of the cantata that has come down to us today, which begins with an introduction by a large orchestral symphony, and has as a second part the intonation for two soloists and chorus of the famous Dantean verses with the constant accompaniment of the orchestra. To which 'hymn' is De Napoli then referring? It is probable that the biographer was able to see both the program of the academy and the autograph of the piece on whose title page, edited by Annibale Ponchielli,[33] the composer's son, we read: 'Dante. Cantata for soloists, chorus, orchestra by Amilcare Ponchielli. Parte II. Francesca da Rimini. (from fragments of Canto V of the Inferno). (Score for large orchestra.)'. Not having any other information about the hymn *L'Italia e Dante* included in the program, we can hypothesise that De Napoli identified that as the 'first part' of the cantata. In reality it turns out that this 'part' cannot be found today.

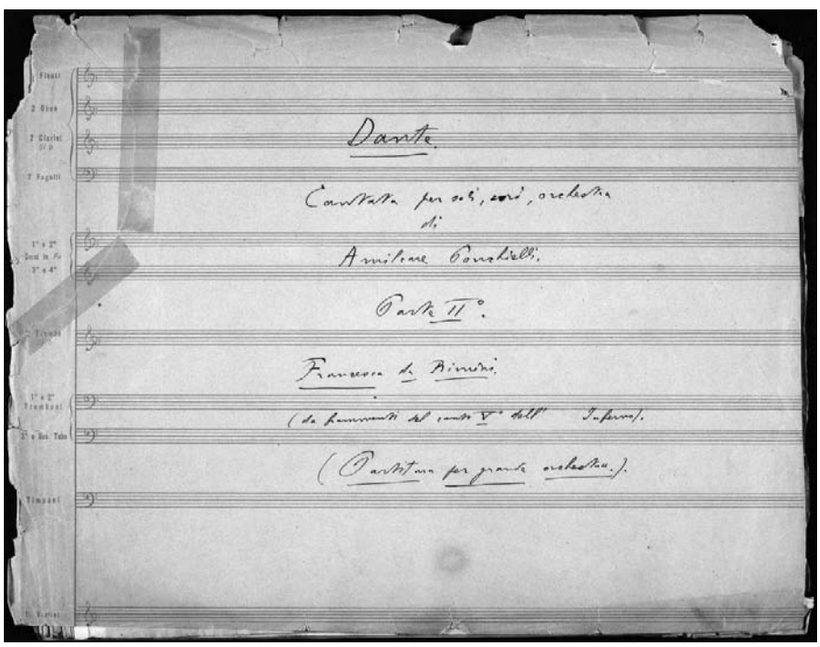


Figura 1a. AMILCARE PONCHIELLI, Francesca da Rimini, cover of the manuscript

32 GIUSEPPE DE NAPOLI, *Amilcare Ponchielli (1834-1886): la vita, le opere, l'epistolario, le onoranze, notizie e incisioni*, Cremona, Cremona Nuova, 1936, p. 308. The originali is: *Riferendomi all'anno 1865, ho fatto conoscere che, per il centenario della morte* [della nascita in realtà] *del poeta, Ponchielli aveva musicato il noto sonetto di Dante. Qui aggiungo che il maestro aveva rivolto anche un altro pensiero al nostro poeta mediante la cantata per orchestra, cori e solisti, intitolata appunto: Dante, e divisa in due parti, la prima quale inno al poeta, e l'altra illustrativa dell'episodio di Francesca da Rimini.*

33 See *I manoscritti*, pp. 28-9.

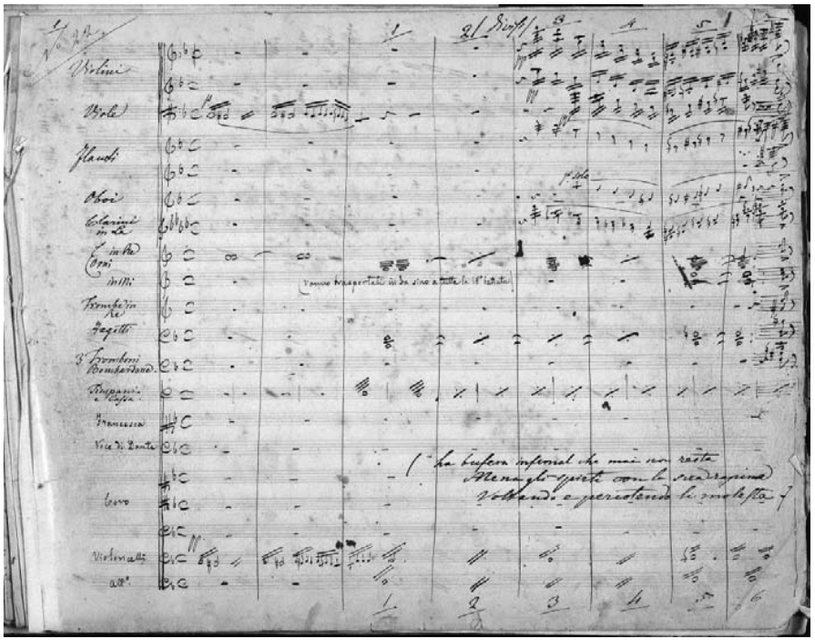


Figura 1b. AMILCARE PONCHIELLI, *Francesca da Rimini*, fol. 1r of the manuscript

Regarding the condition in which the manuscript has arrived to us, it should be noted that the final folio, with the finale of the piece (starting from b. 363) is not in the hand of the composer but rather in that of his son Annibale. It thus appears that the manuscript had arrived to him already in incomplete form, and he took it upon himself either to copy the missing part or even to compose it ex novo in order to guarantee the conclusion of the composition. A closer study reveals that the recto of the folio contains the conclusion of the orchestra section 'Andante non troppo lento' that was certainly begun by Amilcare on the preceding folio. This could therefore be a reconstruction either by Annibale, or – as seems probable – of his father's autograph, which perhaps arrived to him in a condition such as to render necessary a cleaner copy to submit to a possible publisher. Somewhat different is the case of the 'Allegro furioso' (on the verso of the last folio of the manuscript), which, as will be seen below, concludes the composition with a rapid descending chromatic scale on the part of the entire orchestra; this is an efficacious idea that Annibale takes from a page of his father's *Promessi Sposi*, more precisely, from the finale of the *Gran scena* of the fourth act.[34]

The term 'symphony cantata' indicates a musical genre that aptly identifies the tripartite form of Ponchielli's composition, the epoch to which it belongs and a school: the Milanese Conservatory where the musician was trained. The symphonic-descriptive introduction is in fact set along the lines of the symphonic pieces that the students of the Conservatory were required to compose for their examinations at around the middle of the nineteenth century;[35] these are the years that precede the ones that witnessed the formation of the Milanese symphonic school and the centrality of Milan in the system of Italian symphony.[36] However, it is not alien to other compositions of a 'Dantean' inspiration and a European character, such as *Dante*, op. 109 by Liszt (1856) for large orchestra, also known to Antonio Bazzini, who some years later would compose his symphonic poem *Francesca da Rimini*, op. 77 (1878).[37] To create the atmosphere of the inferno Ponchielli turns to a well-known palette of stylistic elements: minor keys, dense instrumentation, the dark sonority of the brass, the pedal points of open fifths that evoke mortal sadness, the frequent use of percussion (with the roll of the kettle and bass drums in the background and insistent funereal rhythms), the paradoxical contrasts of timbre and expression, and the chromatically descending melodic passages. In Ponchielli's cantata expansive descending motifs constitute the melodic fabric of the composition; these are found in both the principal parts and in those of the accompaniment, and in particular in the vocal parts as sonic expressions of profound pain.

The central part of Ponchielli's cantata has two focal moments: the first is the lyric moment in which Francesca directly expresses her feelings and relates the cause of the misadventure in three triplets of verses in Canto V of the *Inferno* that begin with *Amor*: *Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende* (verse 100), *Amor che nulla amato amar perdona* (verse 103), and *Amor che condusse noi ad una morte* (verse 106). The second moment is instead constituted of the narration of how the tragic facts play out. It begins with the well-known

34 See the end of the Cantata, bb. 378-380 with Figure 3: AMILCARE PONCHIELLI, *I promessi sposi,* Milan, F. Lucca, [1873], pp. 291-292; see also IDEM, *I Promessi Sposi. Melodramma in 4 atti,* score, eds. MARCO PACE and LICIA SIRCH, Milan, Ricordi, 2016, pp. 527-8.

35 See, for example, AMILCARE PONCHIELLI, *Scena campestre, sinfonia per orchestra,* ms. aut. 1853, I-Mc, A-61.223-4.

36 ANTONIO ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento,* Florence, Olschki, 2003, pp. 31-177:167.

37 See MARINO PESSINA, 'Dante sulle diverse vie del rinascente sinfonismo italiano', in *Il mito di Dante*, pp. 53-81.

verse *Nessun maggior dolore* (*Inferno*, Canto V, verse 121) and concludes with silence: *più non vi leggemmo avante* (verse 138). Had this been a libretto, at this point Ponchielli would have probably found verses predisposed for two arias for the protagonist. Instead, there is first a triplet of hendecasyllables, verses which, as the maestro Bonifazio Asioli has noted, have accents that 'do not fall uniformly on the same syllables of the verse' and thus generate rhythmic irregularities that force 'the Musician and the Poet to use them only in the non-mensural solo singing, that is, in the Recitativo', which, in its turn, 'depends on the judgment of the singer who declaims'.[38] Faced with this situation, unusual for a young composer well trained in the 'usual forms', Ponchielli devises two solutions: for the intonation of the text he constantly chooses a very expressive declamation adapted to the prosody and the expression of the verses down to the smallest details, without however neglecting brief symmetries, vocal ornamentations, broadly melodic passages, and arduous jumps occasioned by semantics. The second device for rendering the crucial lyrical moment of the triplets that begin with *Amor* is constituted by the anticipation of the 'affectionate' and cantabile motif – the one which the audience would expect – entrusting it, however, to the orchestra (more precisely, to the strings) while the intonation of the text remains a declamation and is based on melodic configurations that can be traced back to an idea that is not entirely new for the composer. This configuration is then once again exposed before the triplet *Amor ch'al cor gentil* (also declaimed). In the last triplet *Amor condusse noi ad una morte* the dramatic climax is also intensified by the arrival of the dark sonorities of the English horn, clarinet and bassoon.

The melodic idea of the descending vocal line implemented here recalls a passage of the *Promessi Sposi* (1872), and more precisely from the end of the third act, where another anguished moment of a female literary character is expressed in a refined poetic plot devised by Emilio Praga:[39] the prayer of Lucia with the pronouncement of the vow. In this case the text consists of ten decasyllables, each of which is composed of two quinaries. The musical idea of the prayer is a brief melodic parenthesis that extends over each half-verse, formed of an initial vocal jump in anacrusis – assisted by the constant tonic accent on the second syllable – and followed by a brief descending motif that attenuates the initial jump and repeats at different heights in the second half of the verse. The degree of the jump is measured in proportion to the emotionality of the moment and accentuates the emotional excitement: the greatest and most dissonant (a minor seventh) is found at the beginning of the verse in which Lucia pronounces her vow: *Io ti offro in dono*:[40]

Oh santa Vergine, del Ciel Regina
Pietà ti prenda, di me meschina;
Ti degna infondermi vigor, consiglio,
In questo estremo, fiero periglio... (Cade in ginocchio e prega)
Quant'è d'un'anima delizia e vita
Io t'offro in dono... ma dammi aita!
Su quest'immagine, io lo prometto
Da vano affetto fia puro il cor,
Né Renzo al talamo m'avrà, lo giuro,
Se per te puro serbo l'onor.

(Oh holy Virgin, of Heaven the Queen
Pity beg you take, on a woman mean;
Deign to infuse me with vigor, counsel,
In such an extreme, ferocious peril (*She falls to her knees and prays*)
What to a soul is life and pleasure
I offer in gift … but give me succour!
Upon this image, I do you assure
From vain affection my heart will be pure.
Nor Renzo take me to wife, I swear
If for you I keep my honour fair.)

[38] BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione ossia Séguito del trattato d'armonia*, Milan, Giovanni Ricordi [1836] 4 vols., IV, art. IV: 'dell'Endecasillabo', pp. 38-39. The original excerpts are: *non cadono in maniera uniforme sulle stesse sillabe del verso … il Musico ed il Poeta ad usarli nel solo canto non misurato cioè nel Recitativo … dipende dall'arbitrio del cantante che declama*.

[39] Emilio Praga was the last reviser of the libretto for the opera in 1872. See SIRCH, *Amilcare Ponchielli e i* Promessi sposi, and MAURO NOVELLI, '*Lo spettro del "vegliardo". Praga e Manzoni*', both in *Pentagrammi manzoniani*, *Amilcare Ponchielli e i* Promessi sposi, respectively pp. 11-12 and pp. 113-137.

[40] More precisely, in the third scene of the third part of the opera. See Fig. 1, AMILCARE PONCHIELLI, *I promessi sposi. Melodramma in quattro atti*, Milan, F. Lucca [1873], pp. 213-214 e *Idem*, *Dante*, bb. 205-235.

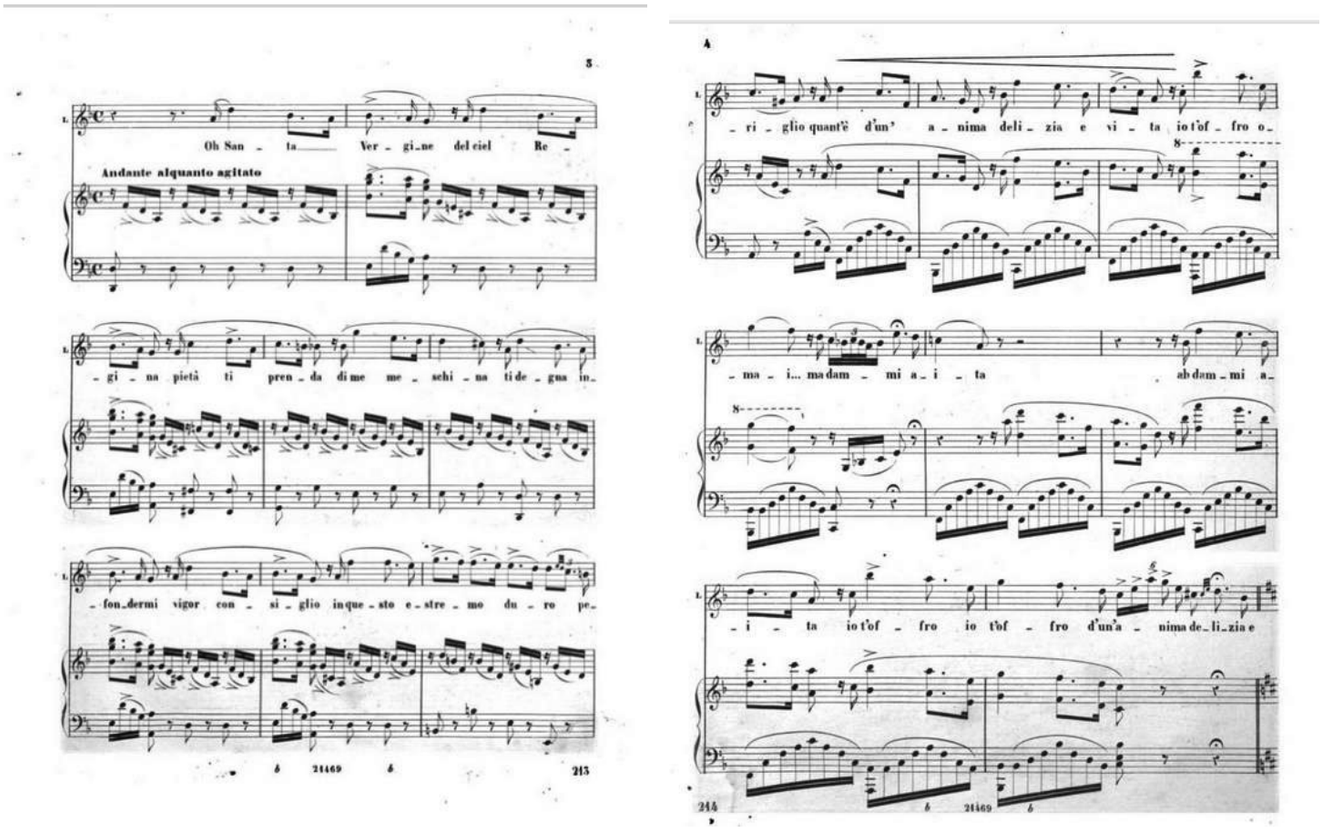


Figura 2. AMILCARE PONCHIELLI, *I promessi sposi. Melodramma in quattro atti*, Milan, F. Lucca, [circa 1873]

The second intervention of Francesca begins with the celebrated verse *Nessun maggior dolore*. Once again Ponchielli chooses to entrust the expression of pain to almost bare declamation, supported only by the tremolo of the strings and rendered even sadder by the woodwinds. In effect, this 'almost recitativo' is a passage to the second cantabile of Francesca, in which the musician unhesitatingly appeals to the melodramatic tradition, at the verses *Quando leggemmo … La bocca mi baciò* (verses 133-138), the acme of Dante's text, arrived at by means of a brief crescendo that ends, this time, in a phrase that is amply cantabile and *con anima* (from b. 333), on the tremolo of the strings and echoed by the woodwinds disturbed by the infernal intervention of the horns. In this case therefore the song is an 'affectionate melody' emphasised by the orchestra and by the tragic sonority of the brass section that emerges from below. The cantata concludes with the final melodramatic peroration of the orchestra on the tragic motif of Francesca's last song, and with the equally overt reference to the infernal atmosphere: the rapid descending chromatic scale. In this way Francesca falls once again into the depths of hell: the same end to which Ponchielli had condemned Don Rodrigo in his *Promessi sposi*.

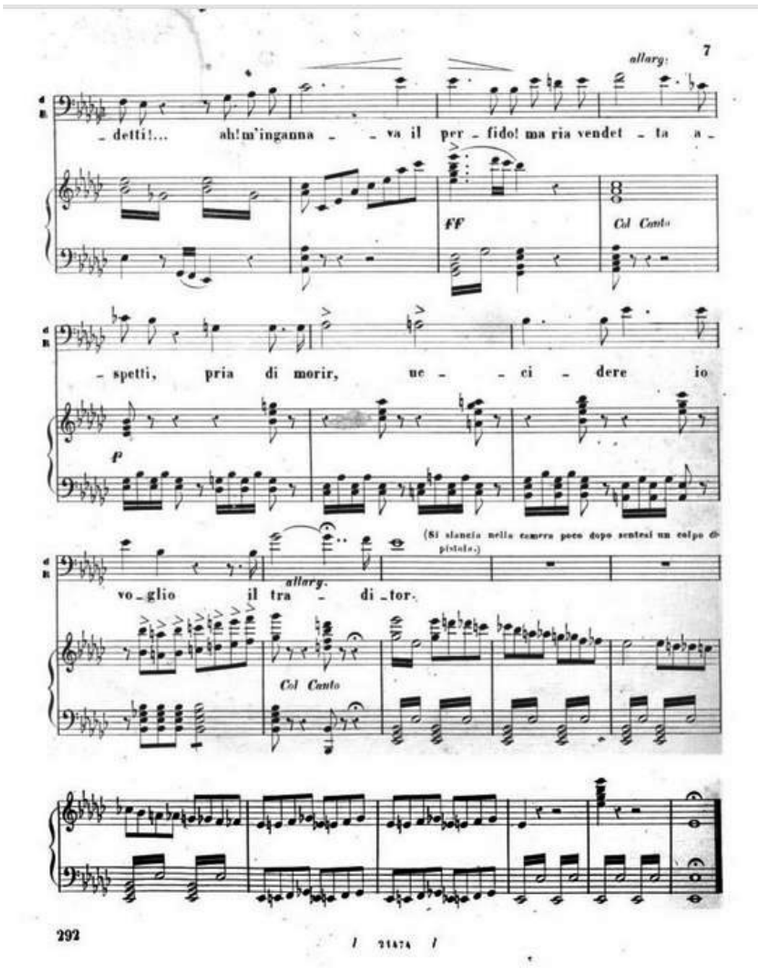


Figura 3. AMILCARE PONCHIELLI, *I promessi sposi*, Milan, F. Lucca, [circa 1873], p. 292.

Licia Sirch,
Cremona, 16 January 2022

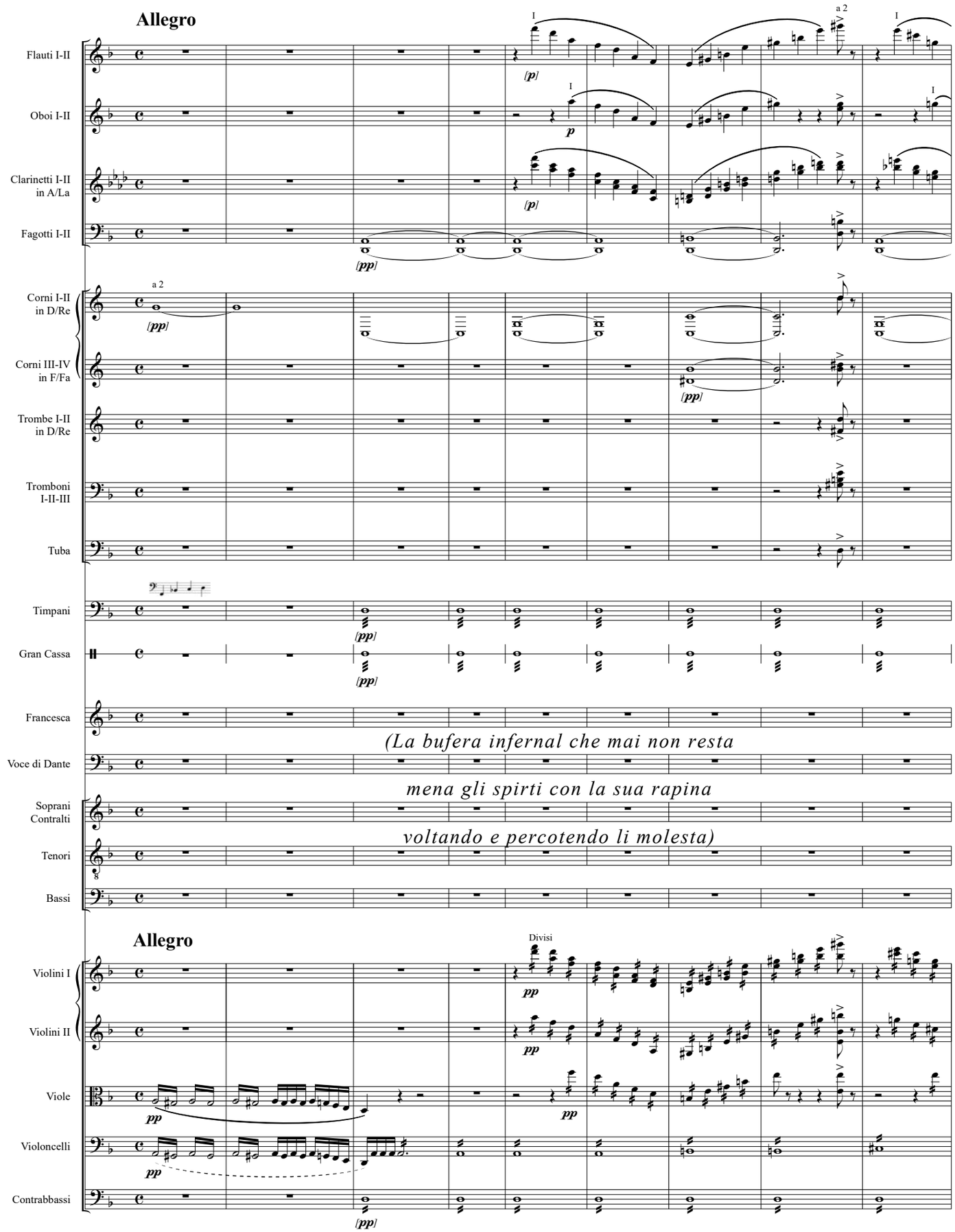
The Associazione Centro Studi Amilcare Ponchielli wishes to thank the Fondazione Teatro Amilcare Ponchielli di Cremona, in the person of its Superintendent Dr. Andrea Cigni, for having made it possible to consult the manuscript of the cantata.

Translated from the Italian by Kim Williams

FRANCESCA DA RIMINI

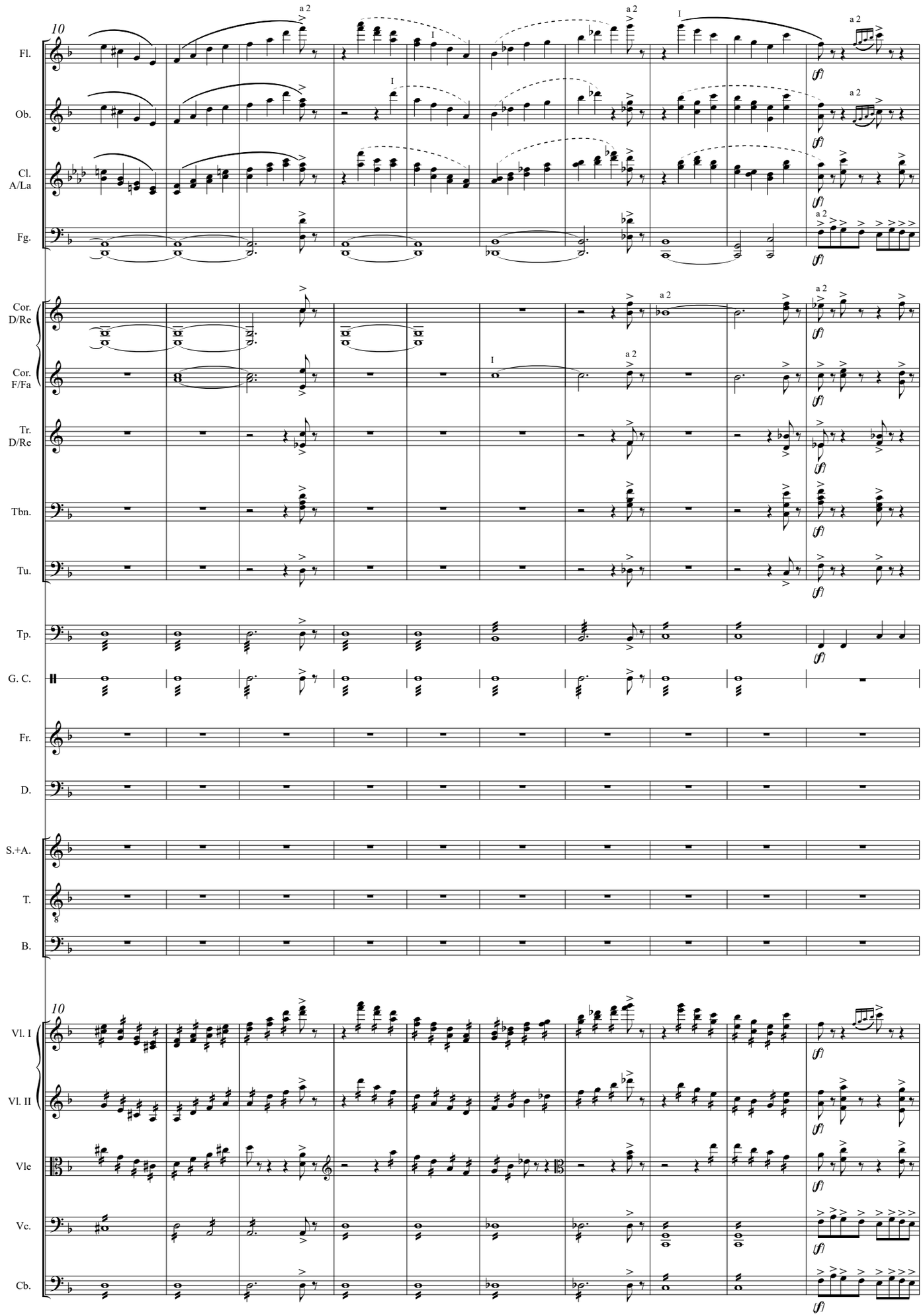
Cantata per Soprano e Basso soli, coro e orchestra

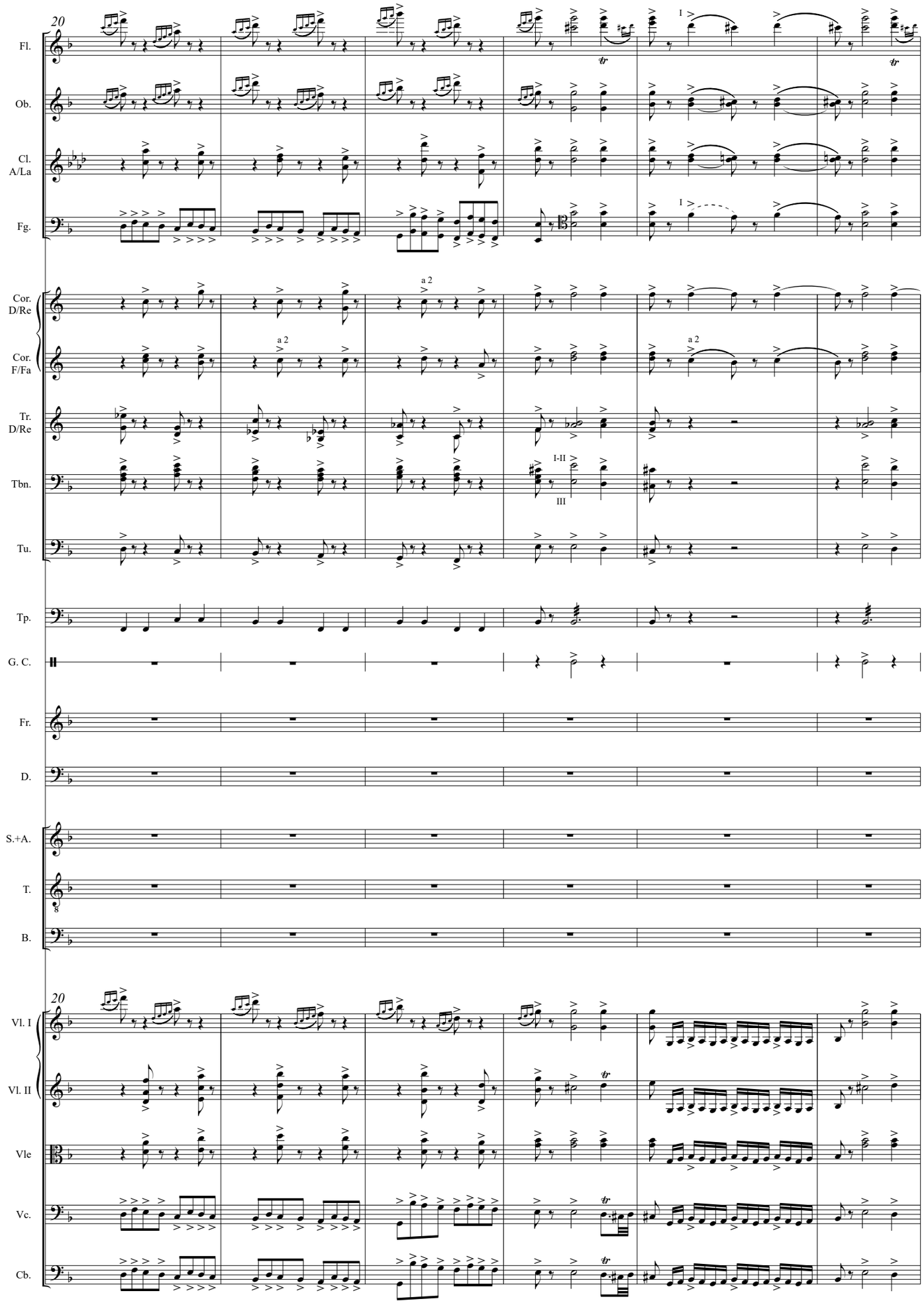
Music by Amilcare Ponchielli
Text by Dante Alighieri

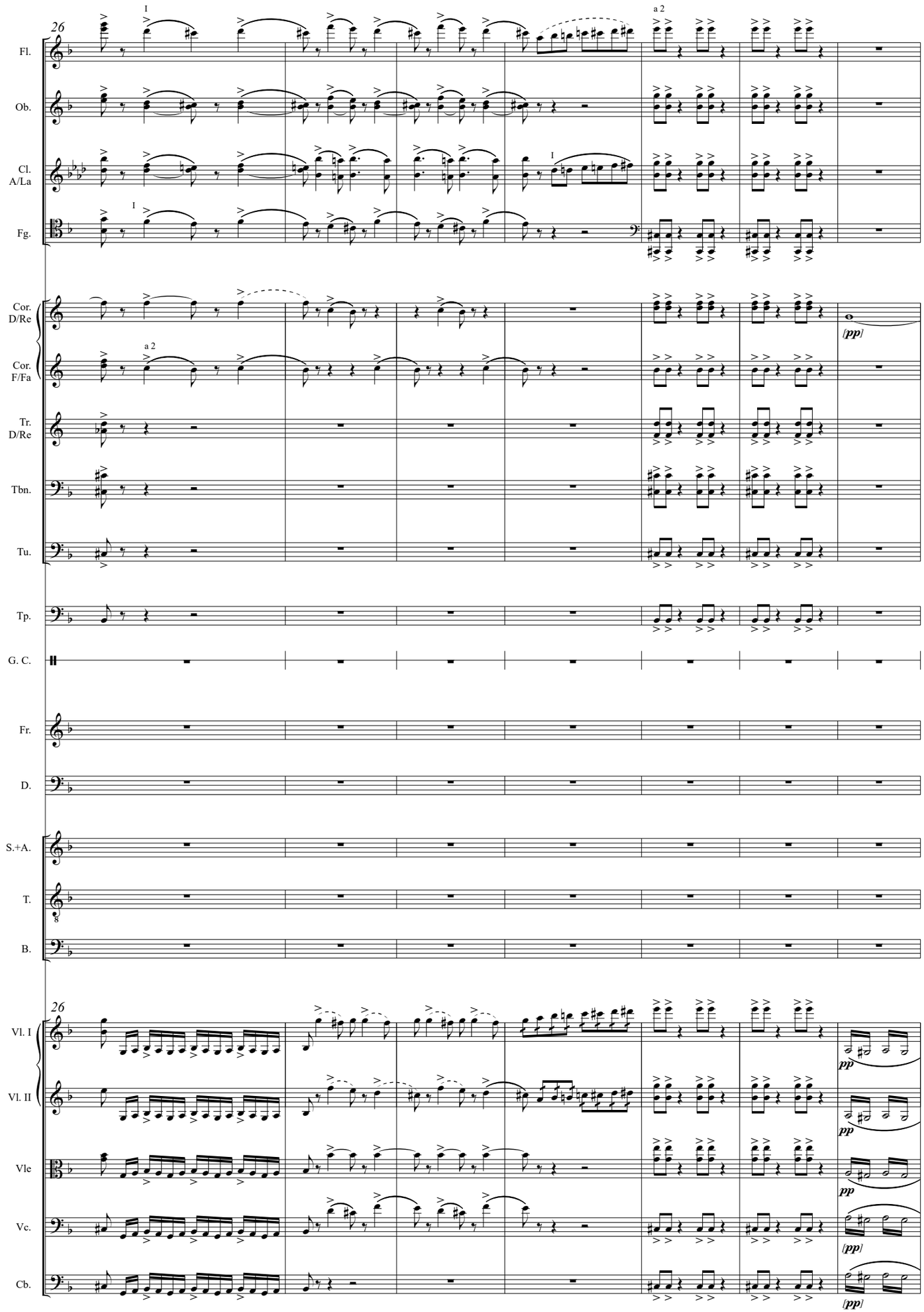


DV 21001

© 2022 Da Vinci Publishing
Osaka


10
Fl.
Ob.
Cl. A/La
Fg.
Cor. D/Re
Cor. F/Fa
Tr. D/Re
Tbn.
Tu.
Tp.
G. C.
Fr.
D.
S.+A.
T.
B.
Vl. I
Vl. II
Vle
Vc.
Cb.
a 2
I
(f)


20
Fl.
Ob.
Cl. A/La
Fg.
Cor. D/Re
Cor. F/Fa
Tr. D/Re
Tbn.
Tu.
Tp.
G. C.
Fr.
D.
S.+A.
T.
B.
Vl. I
Vl. II
Vle
Vc.
Cb.
a 2
I
I-II
III
tr


26
Fl.
Ob.
Cl. A/La
Fg.
Cor. D/Re
Cor. F/Fa
Tr. D/Re
Tbn.
Tu.
Tp.
G. C.
Fr.
D.
S.+A.
T.
B.
Vl. I
Vl. II
Vle
Vc.
Cb.
I
a 2
(pp)
pp

Apparato critico

Il testimone

L'edizione si basa sull'unico testimone noto, un manoscritto autografo conservato a Cremona, Archivio del Teatro Amilcare Ponchielli (I-CRt), con segnatura *Fondo Sonzogno 42*:[1]
Dante. | Cantata per soli, cori, orchestra | di | Amilcare Ponchielli. | Parte II°. | Francesca da Rimini. | (da frammenti del canto V° dell'Inferno). | (Partitura per grande orchestra.).
Partitura autografa di 25 carte a 20 pentagrammi di 240 x 306 mm, paginate da mano moderna da 1 a 48 (omessa la paginazione di c. 15r – priva di notazione, con scritta "*Segue subito.*" – e di c. 25v), scritte con inchiostro nero; la sola c. 25 ha formato leggermente maggiore (240 x 318 mm), è redatta in inchiostro blu da mano diversa (il figlio Annibale) e sostituisce verosimilmente la carta originale andata perduta. L'intero manoscritto è racchiuso da un bifoglio pentagrammato di 255 x 326 mm (ma tagliato in senso orizzontale da un formato originariamente più alto) che funge da coperta e riporta il titolo sopra trascritto, di mano di Annibale.
A c. 1r fra e sui pentagrammi delle parti vocali che tacciono Ponchielli trascrive i seguenti versi danteschi *(La bufera infernal che mai non resta | mena gli spirti con la sua rapina | voltando e percotendo li molesta)*,[2] il cui contenuto è rappresentato dall'introduzione orchestrale. Alla fine di quasi tutte le sezioni della composizione compare il numero di battute di cui si compone la sezione appena conclusa:[3] questo potrebbe essere l'indizio di un'azione di copiatura della partitura o di estrazione delle parti, di cui però non v'è al momento alcun riscontro. Sul manoscritto non sono riportate date o altri elementi che possano chiarire meglio le fasi della genesi dell'opera e la stesura del manoscritto stesso.
Il manoscritto si presenta con i contorni spesso strappati o ripiegati al punto da mettere talvolta a rischio la leggibilità del testo musicale che nella sua grafia minuta e spesso frettolosa occupa tutto lo spazio della pagina.
L'autografo della cantata, con altre carte ponchielliane – appunti, abbozzi, composizioni incomplete o complete, esercizi, frammenti, lettere – fa attualmente parte della collezione Sonzogno del Teatro Ponchielli di Cremona, qui pervenuta nel 1996 per volontà di Lilli Sonzogno Piazza,[4] moglie dell'editore musicale milanese Giulio Cesare Sonzogno. Il fondo, già appartenente alla famiglia del compositore, era stato poi affidato a Giulio Cesare da Annibale Ponchielli – amico della famiglia Sonzogno e facente parte del Consiglio di Amministrazione della stessa casa editrice – con l'intento di valutare la possibilità di produrre nuove edizioni dagli autografi del padre. In effetti nuove edizioni non vennero realizzate; tuttavia di questo materiale poterono fruire gli autori che nel 1934 e 1936 – centenario della nascita e cinquantenario della morte del compositore – pubblicarono importanti e originali saggi e articoli su Amilcare Ponchielli.[5]

Criteri editoriali

Per la denominazione degli strumenti e la loro disposizione in partitura si seguono le consuetudini odierne, laddove la partitura originale rispecchia invece l'ordinamento tradizionale ottocentesco, ossia dall'alto in basso: *Violini* (2 pentagrammi), *Viole*, *Flauti* (2 pentagrammi), *Oboi*, *Clarini in La*, *Corni in Re*, *Corni in Mi*, *Trombe in Re*, *Fagotti*, *3 Tromboni/Bombardone*, *Timpani e Cassa*, *Francesca* (Soprano), *Voce di Dante* (Basso), *Coro* (3 pentagrammi, per Soprano/Contralto, Tenore e Basso), *Violoncelli*, cui segue il rigo dei Contrabbassi, che come d'uso all'epoca sono privi di indicazione e ospitano invece l'andamento agogico del primo movimento. Gli strumenti traspositori mantengono il taglio espresso nei testimoni. Eventuali cambiamenti di taglio nel corso della composizione vengono segnalati subito dopo le ultime note precedenti la modifica del taglio. Lo stesso principio vale nel caso di cambio di strumenti (es.: da oboe a corno inglese). I corni in Mi sono stati trascritti in Fa, in quanto nelle battute iniziali della parte c'è la scritta autografa "*(vanno trasportati in Fa sino a tutta la 18ª battuta)*" e a b. 19 subentra il cambio effettivo in corni in Fa.
Il bombardone è stato trascritto come tuba.[6] Le parti dei tromboni e del bombardone si trovano su un unico rigo; salvo diversa indicazione del manoscritto, quando siano presenti accordi di soli tre suoni il suono inferiore viene assegnato sia al trombone III sia alla tuba; quando invece siano presenti solamente bicordi, il suono acuto viene assegnato ai tromboni I-II, il suono grave a trombone III e tuba.
La notazione dei timpani in Ponchielli rispecchia le consuetudini dell'epoca, alternando il loro uso a volte come strumenti traspositori (ossia predisposti in una determinata tonalità di cui utilizzano esclusivamente i suoni di tonica e dominante), altre volte

---

1 *I manoscritti*, pp. 68-70.
2 DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, «Canto V», vv. 31-33.
3 Ciò avviene alle bb. 87 (87), 153 (66), 193 (40), 247 (54), 267 (20), 287 (20), 307 (20).
4 *I manoscritti*, pp. 7-15.
5 Si tratta in particolare di GAETANO CESARI, *Amilcare Ponchielli nell'arte del suo tempo. Ricordi e carteggi*, Cremona, Cremona nuova, 1934; GIUSEPPE DE NAPOLI, *Amilcare Ponchielli, 1834-1886: la vita, le opere, l'epistolario*.
6 Sulla natura dello strumento indicato da Ponchielli come bombardone si veda RENATO MEUCCI, *Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano*, «Studi verdiani» 5 (1988-1989), pp. 109-162.

indicando precisamente le note volute, anche in successione scalare e con alterazione delle note precedentemente usate; non mancano inoltre i passaggi in cui i timpani esprimono note del tutto estranee all'armonia operante in quel momento.[7] Nell'edizione il curatore ha preferito modificare le note dei timpani adattandole al contesto armonico, ma registrando rigorosamente in apparato critico la notazione originale di Ponchielli. Per comodità di un'esecuzione moderna egli ha inoltre aggiunto le indicazioni di cambio di intonazione dei timpani, ipotizzando l'uso di quattro caldaie (cosa sicuramente non praticata ai tempi di Ponchielli, quando si usavano due o al massimo tre caldaie).

Le chiavi usate nelle parti strumentali e vocali vengono ricondotte all'uso moderno, compreso il mantenimento nella parte di violoncello e di fagotto della chiave di tenore o di violino per i passaggi acuti. Le armature di chiave vengono ricondotte all'uso moderno. Si mantiene la consuetudine di scrivere corni, trombe e timpani privi di armatura e con le alterazioni necessarie collocate di volta in volta laddove opportune.

La parte per la quale è prescritto di seguire un'altra parte (p. es.: "Fl segue Vl I") viene trascritta tacitamente; se menzionata in apparato critico, la parte viene indicata fra parentesi dopo la parte cui essa si riferisce (p.es.: Vl I (Fl I): manca il diesis). La parte dei violoncelli presenta spesso un rigo vuoto, ossia senza pause e senza indicazioni di strumento da seguire: in questi casi – e salvo casi discussi in apparato – il violoncello duplica la parte del contrabbasso.[8] Nella parte dei timpani il simbolo del trillo presente nel manoscritto è stato sostituito con il tremolo.[9]

Se l'indicazione di "Solo" prescrive che solo uno solo di più strumenti scritti sul medesimo rigo deve effettivamente suonare, il termine è stato sostituito con "I" (o "II" o "III", a seconda del caso)

Per quanto riguarda le alterazioni, le consuetudini notazionali moderne sono diverse da quelle ottocentesche. L'edizione si attiene ai seguenti principi:

- le alterazioni ridondanti (perché già presenti in armatura o perché già inserite in precedenza nella stessa battuta della stessa parte) si omettono tacitamente, salvo nei casi in cui la presenza della alterazione serva ad evitare interpretazioni equivoche;
- le alterazioni assenti nel testimone, ma necessarie (fra cui le alterazioni precauzionali poste per annullare un'alterazione transitoria nella battuta precedente), vengono aggiunte senza distinzione tipografica, ma con annotazione in apparato critico

Le legature alle note di abbellimento sono state omesse in caso di appoggiatura, inserite in caso di acciaccatura; se assenti, sono state aggiunte tacitamente.

La scrittura delle legature e dei segni di articolazione si presenta frettolosa, assai spesso lacunosa se non addirittura contraddittoria all'interno del manoscritto. I curatori hanno provveduto ad operare una ragionevole uniformazione dei passi discordanti, riferendo in apparato critico i casi più problematici. Anche le indicazioni dinamiche, trascritte normalizzandone tacitamente la forma, sono spesso indicate in modo discontinuo, se non addirittura incongruente, fra le varie parti strumentali e a volte anche all'interno della stessa parte: eventuali dinamiche aggiunte sono poste fra parentesi quadrate (le forcelle con linee tratteggiate), mentre sono riferite in apparato critico eventuali divergenze fra strumenti che diano luogo a un quadro sonoro passibile di diverse interpretazioni.

Abbreviazioni

A	Contralto
b./bb.	battuta/e
B	Basso (vocale)
Cb	Contrabbasso
Ci	Corno inglese
Cl	Clarinetto
Cor	Corno
D	Voce di Dante
Fg	Fagotto
Fl	Flauto
Fr	Francesca
GC	Gran Cassa
Ob	Oboe
S	Soprano
T	Tenore
Tp	Timpani
Tr	Tromba
Tbn	Trombone
Tu	Tuba
Vc	Violoncello
Vl	Violino
Vle	Viola

7 Per una documentata ricostruzione delle consuetudini notazionali per i timpani dell'Ottocento si veda RENATO MEUCCI, *I timpani e gli strumenti a percussione nell'Ottocento italiano*, «Studi verdiani» 13 (1998), pp. 183-254.

8 bb. 13-16, 19-26, 30-33, 56-69, 144-153, 155-168, 184-190, 198-204, 209-212, 221, 231-237, 242-247, 269-275, 286-299, 307, 313, 317-321, 323-325, 327-340, 344, 353-359.

9 bb. 66, 372, 374, 375, 378, 379.

Battuta	Annotazione
1	Indicazione agogica "All.o" in testa al pentagramma dei Cb.
1	Vle: ***p*** al posto di ***pp***.
7	Cl I: manca il bequadro al Re4.
7	Vl I: manca il bequadro al primo Si3 (c'è al secondo).
7-18	Cor Fa: la parte è scritta per corni in Mi, con l'esplicita istruzione di trasportare tutto per corno in Fa "(vanno trasportati in Fa sino a tutta la 18ª battuta)".
8	Ob I: la prima nota ha valore di croma, seguita da pausa di croma.
8	Vl II: manca il bequadro al Si4.
8	Vlc: manca il bequadro.
9	Fl I, Ob I, Vl I-II: mancano i bequadri ai Sol4.
9	Ob I: manca l'indicazione 'I'.
9	Cl I: manca il bemolle al Si4.
12	Vl I: ultimo bicordo Re5-La5.
12	Vl: minima priva di punto, seguita da semiminima senza successiva pausa.
12	Tr: bicordo Fa3-Reb4.
12-14	Tp: notazione originale Sib2.
13	Ob: manca indicazione 'I'.
15	Cor Fa: manca l'indicazione 'I'.
16	Tp: notazione originale La2.
19	Vl I-II: la prima nota è semiminima non seguita da pausa di croma.
19-22	Tp: semiminime La1-Re2-La1-Re2 replicata in ciascuna battuta.
22	Fg II: non esistono note specifiche per un Fg II, ma nella battuta successiva i due fagotti – che alle bb. 19-22 seguono genericamente i bassi – sono scritti a distanza di ottava, lasciando immaginare che tale raddoppio risalga nelle intenzioni di Ponchielli almeno alla battuta precedente.
23	Fl: mancano le note di acciaccatura.
24	Fl II: manca la nota.
25-26	Tp: notazione originale La2.
26	Tp: manca la nota.
29	Fl, Vl II: manca il bequadro ai Do.
29	Vl II: il La3 ha un doppio taglio di suddivisione in biscrome.
30	Fg: manca il ripristino della chiave di basso.
30-31	Tp: notazione originale Re2.
34-43	Tutti: righi vuoti con indicazione di replicare le bb. 3-12 (la prima nota del Vc alzata di ottava per concludere la figurazione precedente).
45	Fg: manca il ripristino della chiave di basso.
52	Fl II: semiminima al posto della croma.
53	Vc: manca il ripristino della chiave di basso.
52-55	Vl II: segue Vl I all'ottava inferiore, condizione non possibile per il primo Fa3 di b. 55.
55	Tbn, Tu, Tp, GC: la nota ha valore di semiminima.
55	Tr II: oltre alla nota anche pausa di semibreve.
56	Bemolle precauzionale presente solo in Tbn I.
58-59	Tutti: battute vuote con segno di replica delle battute 54-55.
60	Tp: seconda nota La2.
62	Cl: bequadro davanti al secondo, non al primo Si4.
63	Tr II: bemolle davanti al secondo, non al primo Si2.
64-65	Cl II: mancano i bequadri ai Re4.
65	Cor Fa: manca il punto di valore alla prima nota.
65	Tp: seconda e quarta semiminima La2.
66	Cl: apparentemente dopo il bicordo iniziale, solo Cl I.
66	Vl I(II), manca bequadro al Si2; Vle: bequadro davanti al Do3 anziché al Si2.
67	Fl: manca il diesis al Do4.
67	Vl I (II), Vle: Manca il bequadro ai La2.
68	Fl, Ob, Cl: mancano tutte le alterazioni.
68	Vl I (II), Vle: mancano del tutto le alterazioni a La2, Si2, Do3, con il dubbio se Ponchielli intendesse replicare le alterazioni della battuta precedente o ripristinare lo stato delle alterazioni dell'armatura.
68-69	Fg (Tu), Vlc, Cb: mancano le alterazioni ai Fa del terzo tempo.
68-69	Ob (Cl): dopo la semiminima del terzo tempo solo pausa di semiminima.
69	Fl, Ob, Cl: manca bequadro ai Fa4 di Fl e Cl, bemolle al La4 del Cl.
69	Fg: Re2 al posto del Do2.
70(-77)	Vl I(II): tremolo Sol5-Fa#5 (Vl II: ottava bassa).
70-78	Tp: notazione originale Re2.
75-78	Tu: non è precisato lo strumento che suona, ma il tipo di scrittura indica chiaramente lo strumento grave (Tu e/o Tbn III).
75	Tu (o chi per essa): manca la pausa di croma.
85	Fg, Vc: manca il bequadro.
87	Vc: nota con valore di semiminima.
104-111	Cl II: mancano del tutto le note.
110-111	S, A, B: legatura a cavallo di battuta.
112-119	tutti tranne il Coro: battute vuote con rinvio alle precedenti battute 96-103.
118-119	S, A: legatura a cavallo di battuta.
122	A: manca il diesis al Mi3 semicroma.
127	S, A: pausa priva di punto.
128	Cl I: manca il diesis al Do5.
129	Cl I: mancano i diesis ai Do4 e Do5.
130	Cl I: manca il bemolle al Si4.
131	Cl I: manca il bemolle al Mi4.
132	Vl I: scritta "con forza" di decifrazione incerta.
132	Cl I: manca il bemolle al Si2.
133	Cl I: mancano il bemolle al Si3 e i bequadri a Fa3, Re3 e Do3.
133-134	Fg: legatura a cavallo di battuta.
134	Cl I: manca il bemolle.
134	Vl I: manca il bemolle al Sol5.
134	T, B, Vc, Cb: manca il bequadro al Sol [B: manca al secondo Sol]
140-142	T, B: legatura a cavallo delle bb. 141-142 anziché 140-142.
144	Fl: manca il bequadro al Fa4.
145	Vle: manca il bequadro.
146	Fl: bequadro presente solo alla prima nota.
146	Cb: bequadro aggiunto a matita.
146-147	Cor Re: bicordo Reb-Fa, come se fosse Corno in Mi.
147	S: manca il bequadro.
152	T I: manca il bequadro.
154	indicazione agogica: "Recitᵒ"
155-168	Vc: le battute sono vuote e sono state interpretate fino a b. 161 come repliche di b. 154, poi da b. 162 come raddoppio dei Cb.
161	Fr: "aer" senza la e finale.
165	Vl I: manca il bequadro.
167	Vle: manca il bequadro.
172	Fr: manca il bequadro al Sol3.
173	Ci: manca il bequadro (in realtà Ponchielli scrive come se non ci fossero alterazioni in armatura e mettendone solo dove occorre, come a b. 174 un apparente pleonastico diesis al Sol).
177	Ci: manca il bequadro (ma vedi nota a b. 173).
177	Fr: manca il bequadro al Sol3.
177	Vc: battuta vuota.
178	Vle: manca il bequadro al Fa3.
179	Fg: manca il ripristino della chiave di basso.
179	Fr: manca il bequadro.
179-181	Vc, Cb: mancano le alterazioni.
180	Cb: Sol1 corretto in Si1.
181	Cb: manca il bequadro.
183	Fr: mancano entrambe le alterazioni.
184	indicazione agogica: "Recᵒ".
186	Fr: manca il bequadro al Do4.
187	Fr: manca il bequadro al Do4 acciaccatura.
187	Cb (Vc): manca il bequadro.
189	Fr: manca il bequadro al Fa3.
194	indicazione agogica: "Andᵗᵉ Mosso".
197	indicazione agogica: "Recᵒ".
207	Vc: mancano il ripristino della chiave di basso e la corona puntata.
212	Fr: manca il bequadro al La3.
217-218	Vc: battute vuote (integrazione del revisore).
218	Fg I: bequadro davanti al Si e non al Fa.
218	Fr: manca il punto di valore alla croma.
218	Vl I: manca il bequadro al Re3.
219	Vl I (II): manca il diesis al Fa3.
220	Fg II: manca il bequadro.
221	Fr: manca il bequadro al Re4 biscroma.
222	Fr: mancano i bequadri.
223	Fr: manca l'accento al secondo Do4.
226	Fr: manca l'indicazione di terzina.
227	Vle, Vc: mancano gli accenti.
228	Fr: la pausa ha valore di semiminima.
229	Vc: "pizz." sulla prima nota.
230	Fr: manca il bequadro al La3.
231	Fg: la legatura copre tutte tre le note.

235 Cb (Vc): pausa di sola croma.
236 Fr: tranne il primo diesis, mancano tutte le alterazioni.
236 Vle: manca il bequadro al Mi2.
238 SATB: presente anche ***pp***.
248 indicazione agogica: "All° Mosso".
249-261 Tp: alternanza di La1 e Re2, reintepretata nell'edizione come alternanza Fa#1-Si1.
249-263 Vc: indicazione di seguire Vl I all'ottava bassa: la scelta delle chiavi adottate è del revisore.
251 A: manca la prima nota.
253 Tu: prima nota con valore di croma (seguita da pausa di croma).
254 Tp: notazione originale La2.
256 Fg, Tbn III (Tu), Vl I (II, Vc), Cb: manca il bequadro ai La.
259 Fg II, Tbn III: manca il diesis ai Re.
260 Fl, Ob: battuta vuota (ma, girata la pagina, a b. 261 ci sono le legature che provengono dalla b. 260 vuota): integrazione del revisore.
260-261 Tp: notazione originale La2.
261 Cl: battuta con pausa di semiminima e niente più: integrazione del revisore.
261 S: la seconda semiminima priva di punto di valore.
261 Vl I (II, Vc), Vle: i Re sono tutti privi di alterazione, con il dubbio se Ponchielli intendesse replicare i Re diesis della battuta precedente o ripristinare i Re bequadri secondo l'armatura.
262-263 B: legatura a cavallo di battuta.
263 Fl, Vl I (Vc): manca il bequadro all'ultimo Do.
283 D: la pausa ha valore di semiminima.
284 Fg, Cb: manca il bequadro al Do.
285 Fg, Vc: mancano i bequadri a Fa e Do.
288 indicazione agogica: "come Rec.°".
295 nel manoscritto la battuta è regolarmente in quattro tempi, con l'ultima nota di Francesca che cade simultaneamente all'accordo degli archi
301-302 archi: mancano gli accenti.
309 Vl I: manca il secondo simbolo di trillo.
316 Fr: il Do4 semiminima è provvisto di punto di valore al posto della semicroma legata.
317 e 319 Cl: mancano i diesis ai Fa4 acciaccature.
320 Cor Re: La diesis al posto di Si bemolle.
324 Cb (Vc): bequadro davanti al Re2 anziché al Mi2.
326 D: manca il diesis al Fa3.
327 Cb (Vc): manca il diesis al secondo Re.
327-332 Vc: scritto una ottava sotto al Cb seguendo il modello di b. 326.
329 Cb (Vc): manca il bequadro al secondo Fa.
332 Vle: manca il diesis. Cl2: manca il bequadro.
335-336 Cl II: battute vuote, ricostruzione del revisore.
342 Ob I: manca indicazione 'I'.
344 Cl: manca la pausa.
344 Fg: manca la corona sulla pausa.
350 Fr: le prime due semicrome notate come crome.
350 Tr: bicordi Re3-Si3 senza alterazioni.
352 Fr: manca il bequadro al Fa3.
356 corona puntata presente solo in Fr.
358 indicazione agogica: "And^te non troppo lento".
358 Tr I: manca il diesis al Fa.
361 Cl II: la terza nota semiminima non seguita da pausa.
362 Cl II: presente solo la testa della nota e nulla più.
362 Cor Re: prima nota con valore di semiminima non seguita da pausa.
363 Ob II: figurazione ritmica originale croma-croma-minima-semiminima.
364 Cl I: i primi due movimenti con figurazione di croma puntata e semicroma.
364 Tr I: manca la seconda pausa di semicroma.
372 indicazione agogica: "All. Furioso".
372 Vl I: manca il diesis al Sol5.
375-376 Tr II: manca il bemolle.

Critical remarks

The source

This edition is based on the only known source, an autograph manuscript preserved in Cremona, Archivio del Teatro Amilcare Ponchielli (I-CRt), with the signature *Fondo Sonzogno 42*:[1]
Dante. | Cantata per soli, cori, orchestra | di | Amilcare Ponchielli. | Parte II°. | Francesca da Rimini. | (da frammenti del canto V° dell'Inferno). | (Partitura per grande orchestra.).
Autograph score of 25 folios with 20 staves measuring 240 x 306 mm, paginated by a modern hand from 1 to 48 (omitting the pagination of f. 15r - witohut notation, and with inscription "Segue subito." - and f. 25v), written in black ink; only f. 25 has a slightly larger format (240 x 318 mm), is written in blue ink by a different hand (Ponchielli's son Hannibal) and probably replaces the original paper that was lost. The entire manuscript is enclosed by a bifolium of music paper of 255 x 326 mm (but cut horizontally from an originally taller format) which serves as a cover and bears the title transcribed above, in Annibale's hand.
On f. 1r between and on the staves of the vocal parts Ponchielli transcribes the following verses from Dante (*La bufera infernal che mai non resta | mena gli spirti con la sua rapina | voltando e percotendo li molesta*), whose content is represented by the orchestral introduction. At the end of almost all the sections of the composition appears the number of bars of which the section just ended is composed: this could be the clue of an action of copying of the score or of extraction of the parts, of which however there is at the moment no confirmation. On the manuscript there are no dates or other elements that can better clarify the phases of the genesis of the work and the writing of the manuscript itself.
The outlines of the manuscript are often torn or folded to the point of jeopardizing the legibility of the musical text, which in its minute and often hurried handwriting occupies the entire space of the page.
The autograph of the cantata, together with other Ponchiellian papers - notes, sketches, incomplete or complete compositions, exercises, fragments, letters – is currently part of the Sonzogno collection of the Ponchielli Theater in Cremona, which was brought there in 1996 by Lilli Sonzogno Piazza, wife of the Milanese music publisher Giulio Cesare Sonzogno. The collection, which already belonged to the composer's family, had been entrusted to Giulio Cesare by Annibale Ponchielli - a friend of the Sonzogno family and a member of the Board of Directors of the same publishing house – with the intention of evaluating the possibility of producing new editions of his father's autographs. In fact, no new editions were produced; however, this material could be used by the authors who in 1934 and 1936 - the centenary of the composer's birth and the fiftieth anniversary of his death - published important and original essays and articles on Amilcare Ponchielli.[2]

Editorial criteria

For the denomination of the instruments and their arrangement in the score, we follow today's customs, whereas the original score reflects the traditional nineteenth-century order, i.e. from top to bottom: Violins (2 staves), Violas, Flutes (2 staves), Oboes, Clarinets in A, Horns in D, Horns in E, Trumpets in D, Bassoons, 3 Trombones/Bombardone, Timpani and Cassa, Francesca (Soprano), Dante's Voice (Bass), Chorus (3 staves, for Soprano/Contralto, Tenor and Bass), Cellos, followed by the line of Contrabasses, which, as was customary at the time, have no indications and instead contain the agogic pattern of the first movement. The transposing instruments maintain the key expressed in the source. Any changes of key during the composition are indicated immediately after the last notes preceding the change of key. The same principle applies in the case of a change of instruments (e.g. from oboe to English horn). The horns in E have been transcribed in F, because in the initial bars of the part there is the autograph writing "*(they must be transposed in F until the 18th bar)*" and on b. 19 the actual change to horns in F takes place.
The bombardone has been transcribed as tuba.[3] The parts of the trombones and the bombardone are written on a single staff; unless otherwise indicated in the manuscript, when there are chords of only three sounds, the lower sound is assigned to both trombone III and the tuba; when there are only bichords, the high sound is assigned to trombones I-II, the low sound to trombone III and tuba.
Ponchielli's notation of the timpani reflects the customs of the time, alternating their use at times as transposing instruments (i.e. prepared in a given tonality of which they use only the tonic and dominant sounds), at other times indicating precisely the desired notes, even in scalar succession and with alteration of the notes previously used; there are also passages in which the timpani express notes that are completely foreign to the harmony operating at that moment.[4] In this edition, the editor has preferred to

---

1 *I manoscritti*, pp. 68-70.
2 These are in particular GAETANO CESARI, *Amilcare Ponchielli nell'arte del suo tempo. Ricordi e carteggi*, Cremona, Cremona nuova, 1934; GIUSEPPE DE NAPOLI, *Amilcare Ponchielli, 1834-1886: la vita, le opere, l'epistolario*.
3 On the nature of the instrument indicated by Ponchielli as bombardone, see RENATO MEUCCI, *Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano*, «Studi verdiani» 5 (1988-1989), pp. 109-162.
4 For a documented reconstruction of notational customs for timpani in the nineteenth century, see RENATO MEUCCI, *I timpani e gli strumenti a percussione nell'Ottocento italiano*, «Studi verdiani» 13 (1998), pp. 183-254.

modify the notes of the timpani, adapting them to the harmonic context, but rigorously recording Ponchielli's original notation in the critical apparatus. For the convenience of a modern performance, he has also added the indications of the change of pitch of the timpani, assuming the use of four boilers (something certainly not practiced in Ponchielli's time, when two or at most three boilers were used).

The clefs used in the instrumental and vocal parts are brought back to modern usage, including the retention in the cello and bassoon parts of the tenor or violin clef for high passages. Key signatures are brought back into modern use. The custom of writing horns, trumpets and timpani without key signature and with the necessary alterations placed where appropriate is maintained.

The part for which it is prescribed to follow another part (e.g.: "Fl follows Vl I") is tacitly transcribed; if mentioned in the apparatus, that part is indicated in parentheses after the part to which it refers (e.g.: Vl I (Fl I): the sharp is missing). The part of the cellos often presents an empty staff, i.e. without pauses and without indications of the instrument to be followed: in these cases – and except for cases discussed in the apparatus – the cello duplicates the part of the double bass.[5] In the timpani part, the trill symbol present in the manuscript has been replaced with the tremolo.[6]

If "Solo" indicates that only one of several instruments written on the same line is actually to play, the term has been replaced with "I" (or "II" or "III", as appropriate).

With regard to alterations, modern notational customs are different from nineteenth-century ones. The edition adheres to the following principles:

- redundant alterations (because they are already present in the key signature or because they have been previously inserted in the same measure of the same part) are tacitly omitted, except in cases where the presence of the alteration serves to avoid equivocal interpretations;
- alterations absent in the source, but necessary (including precautionary alterations placed to cancel a transitory alteration in the previous measure), are added without typographical distinction, but with annotation in the critical apparatus.

Slurs to embellishment notes have been omitted in the case of appoggiatura, inserted in the case of acciaccatura; if absent, they have been added tacitly.

The writing of slurs and of signs of articulation is hasty, very often lacunose and even contradictory within the manuscript. The editors have provided a reasonable standardization of the discordant passages, reporting in the critical apparatus the most problematic cases. Even the dynamic indications, transcribed by tacitly normalizing their form, are often indicated in a discontinuous or even inconsistent manner between the various instrumental parts, and sometimes even within the same part: any added dynamics are placed between square brackets (the forks with dotted lines), while any divergences between instruments that give rise to a sound picture liable to different interpretations are reported in the critical apparatus.

Abbreviations

A	Alto
b./bb.	bar(s)
B	Bass (vocal)
Cb	Contrabbasso
Ci	English horn
Cl	Clarinet
Cor	Horn
D	Dante voice
Fg	Bassoon
Fl	Flute
Fr	Francesca
GC	Bass drum
Ob	Oboe
S	Soprano
T	Tenor
Tp	Timpani
Tr	Trumpet
Tbn	Trombone
Tu	Tuba
Vc	Cello
Vl	Violin
Vle	Viola

[5] bb. 13-16, 19-26, 30-33, 56-69, 144-153, 155-168, 184-190, 198-204, 209-212, 221, 231-237, 242-247, 269-275, 286-299, 307, 313, 317-321, 323-325, 327-340, 344, 353-359.

[6] bb. 66, 372, 374, 375, 378, 379.

Bar	Remark
1	Agogic indication "All.o" at the beginning of the Cb staff.
1	Vle: ***p*** instead of ***pp***.
7	Cl I: missing natural to d".
7	Vl I: missing natural to the first b' (present to the second).
7-18	Cor F: written for horn in E, with explicit instruction to transpose everything for horn in F "(vanno trasportati in Fa sino a tutta la 18ª battuta)".
8	Ob I: first note with quaver value, followed by a quaver rest
8	Vl II: missing natural to b".
8	Vlc: missing natural.
9	Fl I, Ob I, Vl I-II: missing naturals to g".
9	Ob I: missing indication 'I'.
9	Cl I: missing flat to b".
12	Vl I: last bichord d'"-a'".
12	Vl: minim without dot, followed by crotchet without following rest.
12	Tr: bichord f'-d flat".
12-14	Tp: originally b flat.
13	Ob: missing indication 'I'.
15	Cor F: missing indication 'I'.
16	Tp: originally a.
19	Vl I-II: first note crotchet, not followed by rest of quaver.
19-22	Tp: crotchets A-d-A-d repeated in each bar.
22	Fg II: non notes specifically for Fg II, but in the following bar the two bassoons – which at bb. 19-22 follow the bass – are written are written at a distance of an octave, suggesting that this doubling goes back in Ponchielli's intentions at least to the previous measure.
23	Fl: missing acciaccatura.
24	Fl II: the note is missing.
25-26	Tp: originally a.
26	Tp: the note is missing.
29	Fl, Vl II: missing natural to the c's.
29	Vl II: a' with two strokes through the stem.
30	Fg: bass clef not restored.
30-31	Tp: originally d.
34-43	Tutti: empty staves with indication to repeat bb. 3-12 (the first note of Vc an octave up to conclude the previous figure).
45	Fg: bass clef not restored.
52	Fl II: crotchet instead of quaver.
53	Vc: bass clef not restored.
52-55	Vl II: follows Vl I an octave lower, but impossible for the first f' in b. 55.
55	Tbn, Tu, Tp, GC: note with value of crotchet.
55	Tr II: in addition to the note also rest of semibreve.
56	courtesy flat only in Tbn I.
58-59	All: empty bars with repetition sign of bb. 54-55.
60	Tp: second note a.
62	Cl: natural before the second, not the first b".
63	Tr II: flat before the second, not the first b.
64-65	Cl II: missing naturals to d".
65	Cor F: missing note to the first note.
65	Tp: second and fourth crotchets a.
66	Cl: apparently only Cl I after the initial bichord.
66	Vl I(II), missing natural to b; Vle: natural before c' instead b.
67	Fl: missing sharp to c".
67	Vl I (II), Vle: Missing natural to a.
68	Fl, Ob, Cl: all alterations missing.
68	Vl I (II), Vle: totally missing alterations to a, b, c', with the doubt of whether Ponchielli intended to replicate the alterations of the previous bar or to restore the state of the alterations of the key signature.
68-69	Fg (Tu), Vlc, Cb: missing alterations to the f's in the third beat.
68-69	Ob (Cl): after the crotchet in the third beat only a crotchet rest.
69	Fl, Ob, Cl: missing natural to f" in Fl and Cl, flat to a" in Cl.
69	Fg: d instead of c.
70(-77)	Vl I(II): tremolo g'"-f'" sharp (Vl II: low octave).
70-78	Tp: originally d.
75-78	Tu: the playing instrument is not specified, but the writing clearly indicates a bass instrument (Tu and/or Tbn III).
75	Tu (or whatever for it): missing the quaver rest.
85	Fg, Vc: missing natural.
87	Vc: note with crotchet value.
104-111	Cl II: completely missing notes.
110-111	S, A, B: slurs over barline.
112-119	all except the choir: empty bars with indication of repetition of bb. 96-103.
118-119	S, A: slur over barline.
122	A: missing sharp to e' semiquaver.
127	S, A: rest without dot.
128	Cl I: missing sharp to c'".
129	Cl I: missing sharps to c" and c'".
130	Cl I: missing flat to b".
131	Cl I: missing flat to e".
132	Vl I: "with force" of uncertain decipherment.
132	Cl I: missing flat to b.
133	Cl I: missing flat to b' and naturals to f', d' and c'.
133-134	Fg: slur over barline.
134	Cl I: missing flat.
134	Vl I: missing flat to g'".
134	T, B, Vc, Cb: missing natural to g's [B: missing to second g]
139-140	S, A, T: slur over barline.
140-142	T, B: slur between bb. 141-142 instead of 140-142.
142	T: missing natural.
144	Fl: missing natural to f".
145	Vle: missing natural.
146	Fl: natural only before the first note.
146	Cb: natural added in pencil.
146-147	Cor D: bichord d flat-f, as if it were horn in E.
147	S: missing natural.
152	T I: missing natural.
154	agogic indication: "Recitº"
155-168	Vc: the bars are empty and have been interpreted up to b. 161 as repetition of b. 154, then from b. 162 as doubling of Cb.
161	Fr: "aer" without the final "-e".
165	Vl I: missing natural.
167	Vle: missing natural.
172	Fr: missing natural to g'.
173	Ci: missing natural (in reality Ponchielli writes as if there were no alterations in the key signature and putting them only where necessary, as in b. 174 an apparent pleonastic sharp to g').
177	Ci: missing natural (but see b. 173).
177	Fr: missing natural to g'.
177	Vc: empty bar.
178	Vle: missing natural al Fa3.
179	Fg: bass clef not restored.
179	Fr: missing natural.
179-181	Vc, Cb: missing alterations.
180	Cb: G corrected to B.
181	Cb: missing natural.
183	Fr: missing both alterations.
184	agogic indication "Recº".
186	Fr: missing natural to c".
187	Fr: missing natural to acciaccatura c".
187	Cb (Vc): missing natural.
189	Fr: missing natural to f'.
194	agogic indication "Andte Mosso".
197	agogic indication "Recº".
207	Vc: bass clef not restored and missing fermata.
212	Fr: missing natural to a'.
217-218	Vc: empty bars (integration by the editor).
218	Fg I: natural before b and not f.
218	Fr: missing dot to the quaver.
218	Vl I: missing natural to d'.
219	Vl I (II): missing sharp to f'.
220	Fg II: missing natural.
221	Fr: missing natural to f" semiquaver.
222	Fr: missing naturals.
223	Fr: missing accent to the second c".
226	Fr: missing indication of triplet.
227	Vle, Vc: missing accents.
228	Fr: crotchet value for the rest.
229	Vc: "pizz." Over the first note.
230	Fr: missing natural to a'.
231	Fg: slur over all three notes.
235	Cb (Vc): rest of only quaver value.
236	Fr: except for the first sharp, all alterations missing.
236	Vle: missing natural to e.
238	SATB: also ***pp***.
248	agogic indication "Allº Mosso".
249-261	Tp: alternation of A and d, reinterpreted in the edition as alternation F sharp – B.

249-263 Vc: indication to follow Vl I at the low octave: the choice of the adopted keys is up to the editor.
251 A: first note missing.
253 Tu: first note with quaver value (followed by a quaver rest).
254 Tp: originally a.
256 Fg, Tbn III (Tu), Vl I (II, Vc), Cb: missing natural to the a's.
259 Fg II, Tbn III: missing sharp to the d's.
260 Fl, Ob: empty bars (but, turning page, on b. 261 there are slurs coming from the empty b. 260): integration by the editor.
260-261 Tp: originally a.
261 Cl: bar with crotchet rest and nothing else: integration by the editor.
261 S: second crotchet without dot.
261 Vl I (II, Vc), Vle: the d's are all without alterations, with the doubt as to whether Ponchielli intended to replicate the sharp d's of the previous bar or restore the natural d's according to the key signature.
262-263 B: slur over barline.
263 Fl, Vl I (Vc): missing natural to the last c's.
283 D: rest with crotchet value.
284 Fg, Cb: missing natural to c's.
285 Fg, Vc: missing naturals to f and c.
288 agogic indication "come Rec.°".
295 in the manuscript the bar is regularly in four beats, with Francesca's last note falling simultaneously with the chord of the strings.
299 F: g" as dotted crotchet, missing the quaver.
301-302 strings: missing accents.
309 Vl I: missing the second trill symbol.
316 Fr: c" crotchet with augmentation dot instead of the tied quaver.
317 e 319 Cl: missing sharps to f" acciaccature.
320 Cor D: a sharp insetad of b flat.
324 Cb (Vc): natural before d instead of e.
326 D: missing sharp to f'.
327 Cb (Vc): missing sharp to second d.
327-332 Vc: written one octave below Cb following the pattern of b. 326.
329 Cb (Vc): missing natural to second f.
332 Vle: missing sharp. Cl2: missing natural.
335-336 Cl II: empty bars, integration by the editor.
342 Ob I: missing indication 'I'.
344 Cl: missing the rest.
344 Fg: missing the fermata over the rest.
350 Fr: the first two semiquavers notated as quavers.
350 Tr: bichords Re3-Si3 without alterations.
352 Fr: missing natural to f'.
356 fermata only in Fr.
358 agogic indication "And^{te} non troppo lento".
358 Tr I: missing sharp to f.
361 Cl II: the third note crotchet not followed by the rest.
362 Cl II: only the head of the note and nothing else.
362 Cor D: first note crotchet not followed by rest.
363 Ob II: original rhythmic figuration quaver-quaver-minim-crotchet.
364 Cl I: the first two beats with figuration dotted quaver and semiquaver.
364 Tr I: missing the second semiquaver rest.
372 agogic indication "All. Furioso".
372 Vl I: missing sharp to g'".
375-376 Tr II: missing flat.