

GIOVANNI BONONCINI

Cantate e Sonate



TACTUS

AURATA FONTE

TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

© 2021

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / Cover:

BARTOLOMEO GUIDOBONO (1654-1709), *Allegoria della Primavera*, 1705-1709



Progetto dell'associazione culturale FENICE ESTENSE, Ferrara

Un sentito ringraziamento a / *Many thanks to*
Volontari della Chiesa di San Girolamo di Bagnacavallo
Anna Martellotti ed Elio Durante, curatori dei testi



Recording, editing, mastering: Giuseppe Monari
English translation: Marta Innocenti
L'editore è a disposizione degli aventi diritto

LO “STUDIO ARTIFICIOSO E LA CAPRICCIOSA INVENZIONE”

DI GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

Nato a Modena il 18 luglio 1870, Giovanni Bononcini è il maggiore e il più noto dei figli del compositore, violinista e teorico Giovanni Maria (1642-1678), tra i principali esponenti della scuola musicale modenese nel secondo Seicento. Avviato allo studio del violoncello dal padre, alla morte di quest'ultimo si trasferì a Bologna per approfondire l'arte compositiva e strumentale con Giovanni Paolo Colonna (1637-1696). Talento precocissimo, nel 1685 diede alle stampe i *Trattenimenti da camera* op. 1, i *Concerti da camera* op. 2 e le *Sinfonie* op. 3, e l'anno successivo fu affiliato all'Accademia Filarmonica di Bologna. Cantore e violoncellista nella Basilica di S. Petronio, nel 1687 fu nominato maestro di cappella a San Giovanni in Monte, per diretto interessamento del duca di Modena Francesco II. Dopo un brevissimo soggiorno a Modena nel 1688, dall'anno successivo al 1696 entrò a servizio del cardinale Benedetto Pamphilij a Roma come violoncellista. Fu poi a Milano e a Bologna tra il 1690 e il 1691, mentre dal 1692 si stabilì nuovamente a Roma, al servizio della famiglia Colonna. Qui conobbe il librettista Silvio Stampiglia, col quale collaborò per la composizione di sei serenate, di un oratorio e di cinque opere teatrali.

L'abbondante produzione operistica di Giovanni Bononcini prese avvio proprio dagli anni romani, con *Eraclea, o vero Il ratto delle Sabine* (1692), *Xerse e Tullo Ostilio* (1694), *Muzio Scevola* (1696), *Il trionfo di Camilla* (1696), *La clemenza d'Augusto* (1697). Nel 1698, dopo aver trascorso un anno a Venezia, si stabilì a Vienna, dove fu nominato compositore di corte sotto l'imperatore Leopoldo I d'Asburgo. A Vienna, grazie alla sua posizione, chiamò il fratello Antonio Maria (1677-1726), violoncellista, compositore e direttore d'orchestra, e Silvio Stampiglia, col quale riprese a collaborare. Fra il 1702 e il 1703 fu alla corte di Federico I di Prussia a Berlino. Già molto noto in patria, Bononcini fu il primo compositore italiano a ottenere grandi successi sulla piazza teatrale londinese: il suo *Trionfo di Camilla* venne eseguito per oltre sessanta repliche al Royal Theatre Drury Lane

di Londra tra il 1706 e il 1709, e molte arie delle sue opere vennero inserite in diversi pasticci eseguiti tra il 1707 e il 1711. Stabilitosi nuovamente a Roma nel 1714, scrisse una serenata (*Sacrificio a Venere*, 1714) e altre tre opere, tra cui l'*Astarto* (1714). Al seguito di una rappresentazione romana di quest'opera Richard Boyle, conte di Burlington, lo invitò con Giovanni Rolli a Londra. Qui Bononcini giunse nell'ottobre del 1720, fu nominato direttore del King's Theatre e compositore alla Royal Academy of Music diretta da Georg Friedrich Händel. Spostatosi a Parigi nel 1723, scrisse varie opere per i "Concerts Spirituels". Nel 1733 abbandonò Parigi alla volta di Madrid, per poi dirigersi a Lisbona, dove pare sia rimasto fino al 1736. Ritornato a Vienna verso la metà del 1736, compose due opere e un oratorio nel 1737. L'imperatrice Maria Teresa gli commissionò un *Te Deum* nel 1741 e nell'ottobre 1742 lo onorò di una piccola pensione che gli consentì di vivere senza preoccupazioni economiche gli ultimi cinque anni della sua vita. Morì a Vienna il 9 luglio 1747.

Giovanni Bononcini è noto soprattutto per la sua produzione drammatica e vocale da camera, in cui i contemporanei riconoscevano una semplice e raffinata intensità espressiva. Non è un caso, infatti, che Francesco Gasparini concluda il suo trattato *L'armonico pratico al cimbalo* (1708) con un elogio verso la «bizzaria, bellezza, armonia, l'abile studio e la fantasiosa inventiva» delle cantate di Bononcini; un *corpus* piuttosto ampio, di cui sono a noi pervenute poco meno di trecento composizioni in forma manoscritta, oggi conservate nelle principali biblioteche europee. Organizzate nella canonica successione di arie (o duetti) e recitativi, in esse Bononcini mostra di cesellare con piena padronanza espressiva lo stretto legame tra parola e musica che questo genere cameristico richiedeva, nella necessità di «secondare il sentimento di quella divina poesia colla espressione degli armoniosi concerti» (così scrisse lui stesso in una *Lettera* a Benedetto Marcello da Londra il 6 aprile 1725), che attraverso la perfetta conoscenza del contrappunto gli consentivano di modulare con gusto l'«esatta osservazione delle differenti disposizioni che cagionano nell'anima le differenti modulazioni del suono per poterle acconciamente adattare al bisogno delle parole.»

Le arie, prevalentemente pensate nella forma con da capo, sono misurate nell'ampiezza e ben coordinate con i recitativi che le accompagnano. Cromatismi, modulazioni e armonie talvolta ardite accentuano i momenti di maggior tensione, consentendo una particolare aderenza del canto alla situazione emotiva descritta, che sembra raggiungere l'apice dell'efficacia negli episodi scritti in tono lamentevole, suffragati da melodie sempre dolci e ricche, ancorché concise ed essenziali; la tenerezza espressiva nella resa delle emozioni sospirate e i toni pastorali di Bononcini vennero spesso contrapposti, negli anni '20 del Settecento, al vigore eroico della scrittura di Händel. Le cantate di Bononcini ebbero ampia diffusione europea e furono apprezzate dai contemporanei soprattutto per la piacevolezza delle melodie nelle arie, evidente in particolare nella loro prima sezione, spesso più ampia e articolata di quella centrale.

Questi tratti stilistici ritornano anche nelle sei cantate qui proposte, tutte ricavate dal manoscritto F.1379 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, volume miscelaneo che contiene anche composizioni di Alessandro Stradella. La loro stesura, per voce di soprano e basso continuo, risale con tutta probabilità al periodo romano di Bononcini, e in particolare agli anni compresi tra il 1692 e il 1698, nei quali compose la gran parte delle proprie cantate. Vi ritroviamo una particolare cura nel confezionamento dei recitativi, sempre incisivi, mai affrettati, anzi piuttosto ricercati e sovente aperti verso ariosi ampi e delicati: si vedano a titolo di esempio quelli che chiudono *In siepe odorosa* e *Dove bambino rivo*, entrambi scritti in metro ternario e in tempo Largo; o ancora nel recitativo «Da ferita maggior fiamma più edace», in chiusura di *Amo sì, ma non so dire*. Non di rado episodi recitativi decisamente più concitati assolvono una funzione di raccordo e di contrasto tra un'aria e l'altra, come accade per esempio in «Così del mio languire», che segue l'aria di apertura della cantata testé citata.

Inquadrate nelle consuete tematiche amoroso-pastorali di matrice arcadica assai diffuse e consolidate nel primo Settecento, le arie di queste cantate si configurano come brevi quadretti di genere in grado di esplorare un'ampia gamma di sfumature emotive. Si passa dalla descrizione più amena e distesa dell'aria che apre *In siepe odorosa* alla più vivace e

scherzosa «Con la porpora il candore», nella medesima cantata; dalla dolente «Voi dai gigli che piangenti» in *Aure che susurranti* ai sospiri amorosi di «Filli cara, il duol ch'io sento» in *Io che a Filli lontano*; dai toni lamentosi di «Deh lasciate in pace un core» in *Dove bambino rivo* all'assertività di «Dove impera tiranno regnante» nella stessa cantata, fino all'eccitazione di «Portami a Filli in sen» in *Lungi dalla mia Filli*.

Una consimile attenzione all'espressione degli affetti sottolineata per le cantate emerge anche nella musica strumentale di Bononcini. Si ascolti ad esempio il tema affidato al violoncello solista nel movimento che apre la *Sonata in La minore*, un Andante in forma bipartita, docile e lirico, subito contrapposto ad un seguente Allegro, decisamente più animato, strutturato quasi in forma di *rondeau*. Il successivo Grazioso e il conclusivo ed elegantissimo Minuet inanellano due ulteriori forme bipartite. La sonata apre una raccolta di *Six solos for two violoncellos* stampata a Londra nel 1748, contenente composizioni di vari autori, tra cui appunto Giovanni Bononcini, a conferma della fama che il modenese si era guadagnato a livello internazionale.

Non è da meno la scrittura cembalistica. Il quarto dei *Divertimenti da camera tradotti pel cembalo da quelli composti pel violino o flauto* (Londra, 1722), in Re minore, si articola in tre movimenti (Andante et affettuoso – Allegro – Vivace) e mantiene, soprattutto nel primo, una tema a forte connotazione cantabile, che si stempera nell'andamento più scorrevole e mosso dei successivi. I quattro tempi del sesto Divertimento, impiantato nella tonalità di Sol minore (Larghetto – Vivace – Largo – Vivace), mantengono le stesse caratteristiche. Tutti i movimenti, in entrambi, hanno perlopiù struttura bipartita ritornellata, tipica delle forme strumentali e di danza in voga nel primo Settecento.

NICOLA BADOLATO

THE “ARTFUL STUDY AND WHIMSICAL INVENTIVENESS”
OF GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

Giovanni Bononcini was born in Modena on 18 July 1670, the eldest and best-known son of the composer, violinist and theoretician Giovanni Maria (1642-1678), one of the main exponents of the musical school of Modena in the second half of the seventeenth century. Giovanni was started off in the study of the cello by his father; when the latter died, he moved to Bologna in order to achieve an in-depth study of composition and instrumental art under the guidance of Giovanni Paolo Colonna (1637-1696). His talent was extremely precocious: in 1685 he published *Trattenimenti da camera* op. 1, *Concerti da camera* op. 2 and *Sinfonie* op. 3, and the following year he became a member of the Accademia Filarmonica of Bologna. He served as a chorister and cellist in the Basilica di S. Petronio, and in 1687 became Kapellmeister in San Giovanni in Monte, through the good offices of the Duke of Modena, Francesco II. After a very short stay in Modena in 1688, from the following year to 1696 he was in the employment of Cardinal Benedetto Pamphilij in Rome, as a cellist. Between 1690 and 1691 he lived in Milan and Bologna, then in 1692 he settled again in Rome, in the employment of the Colonna family. There he met the librettist Silvio Stampiglia, with whom he cooperated in the composition of six serenatas, an oratorio and five theatrical works.

Giovanni Bononcini's abundant operatic production began precisely during his years in Rome, with *Eraclea, o vero Il ratto delle Sabine* (1692), *Xerse* and *Tullo Ostilio* (1694), *Muzio Scevola* (1696), *Il trionfo di Camilla* (1696), and *La clemenza d'Augusto* (1697). In 1698, after a year in Venice, he settled in Vienna, where he was appointed court composer under Emperor Leopold I of Hapsburg. In Vienna, thanks to his position, he was able to invite his brother Antonio Maria (1677-1726), cellist, composer and conductor, and Silvio Stampiglia; he resumed his collaboration with the latter. Between 1702 and 1703 he stayed at the court of Frederick I of Prussia in Berlin. He was already very well-known in Italy, and he became the first Italian composer to be hugely successful in the theatres of London: his *Trionfo di Camilla* ran for sixty repeat performances at the Royal Theatre

Drury Lane of London between 1706 and 1709, and many arias from operas of his were included in several pastiches performed between 1707 and 1711. After settling again in Rome in 1714, he composed a serenata (*Sacrificio a Venere*, 1714) and other three operas, including *Astarto* (1714). After a staging of this opera in Rome, Richard Boyle, Earl of Burlington, invited him to London together with Giovanni Rolli. He arrived there in October of 1720, and was appointed director of the King's Theatre and composer at the Royal Academy of Music, whose director was Georg Friedrich Händel. He moved to Paris in 1723, and composed several operas for the "Concerts Spirituels". In 1733 he left Paris, and moved to Madrid, then to Lisbon, where he presumably stayed up to 1736. Toward the middle of that year he returned to Vienna, where in 1737 he composed two operas and an oratorio. Empress Maria Theresa entrusted him with the composition of a *Te Deum* in 1741, and in October of 1742 did him the honour of assigning him a small pension that allowed him to live without financial worries during the last five years of his life. He died in Vienna on 9 July 1747.

Giovanni Bononcini is known above all for his dramatic and vocal chamber music, whose simple, refined intensity of expression was acknowledged by his contemporaries. It is no coincidence that Francesco Gasparini concluded his treatise *L'armonico pratico al cimbalo* (1708) with praise for the "fancifulness, beauty, harmony, masterly study and imaginative creativeness" of Bononcini's cantatas; the latter form a considerable *corpus*, of which little less than three hundred compositions have survived in manuscript form and are preserved in the main European libraries. The cantatas are formed of the prescribed succession of arias (or duets) and recitativos, and show Bononcini's outstanding expressive skill and his ability in finely crafting the close relationship between words and music that was required by this genre of chamber music because of the need to "further the feeling of that divine poetry by means of the expression of the harmonious melodies" (as he wrote in a letter to Benedetto Marcello from London on 6 April 1725). This ability of his made it possible for him, through his perfect knowledge of counterpoint, to tastefully adjust "the exact observation of the different moods produced

in the soul by the different modulations of the sound, so as to be able to adapt them suitably to the needs of the words”.

The arias, which have chiefly been structured in the da capo form, are moderate in length and well coordinated with the recitativos that accompany them. Chromatic passages, modulations and harmonies (sometimes bold ones) emphasise the most tense passages, making it possible for the singing to adhere particularly to the emotional situation that is being described. This effect seems to be most intense in the episodes that have been written in a plaintive tone and are supported by gentle, rich, but always concise melodies. In the seventeenth-century, Bononcini's depiction of tenderness and sighing emotions, and his pastoral tones, were often set up against the heroic vigour of Händel's style. Bononcini's cantatas became quite widespread throughout Europe and were appreciated by the contemporary public, above all because of the pleasantness of the tunes in the arias: this is particularly evident in their first sections, which is often more lengthy and complex than the central ones.

These stylistic features reappear also in the six cantatas for soprano and basso continuo presented here. These works are all drawn from Manuscript F.1379 of the Biblioteca Estense Universitaria of Modena, a miscellaneous book that also contains some pieces by Alessandro Stradella. They were probably composed during Bononcini's stay in Rome, particularly in the years between 1692 and 1698, the period in which he produced most of his cantatas. We can detect in them a particular care in the formulation of the recitativos, which are always incisive, never hurried, but on the contrary are rather subtle and often lead to spacious, delicate ariosos. Some examples of this are the closing of *In siepe odorosa* and *Dove bambino rivo*, both written in tercets and in a Largo time, and the recitativo “Da ferita maggior fiamma più edace”, at the end of *Amo sì, ma non so dire*. In several occasions a decidedly more agitated recitativo episode carries out the function of joining and contrasting two arias, for instance as in “Così del mio languire”, which follows the opening aria of the previously-mentioned cantata.

The arias of these cantatas are based on the customary amorous-pastoral themes of Arcadian origin that were well-established and widespread in the early eighteenth

century, and create short genre pictures that manage to explore an extensive variety of emotional nuances. They range from the pleasant, relaxed description of the fragrance of the air at the beginning of *In siepe odorosa* to the livelier, witty “Con la porpora il candore” in the same cantata; from the doleful “Voi dai gigli che piangenti” in *Aure che susurranti* to the amorous sighs of “Filli cara, il duol ch’io sento” in *Io che a Filli lontano*; and from the plaintive tones of “Deh lasciate in pace un core” in *Dove bambino rivo* to the assertiveness of “Dove impera tiranno regnante” in the same cantata, and to the excitement of “Portami a Filli in sen” in *Lungi dalla mia Filli*.

A similar focus on the expression of affects emerges in Bononcini’s instrumental music. For instance, please notice the theme expressed by the solo cello in the movement that opens his *Sonata in La minore*, a pliant, lyrical two-part Andante: it is promptly followed by a contrasting Allegro that is decidedly livelier and built almost like a *rondeau*. The subsequent Grazioso and the final, very elegant Minuet are both based on two-part forms. The sonata is the first in a collection of *Six solos for two violoncellos* that was printed in London in 1748 and contains works by several composers, including Giovanni Bononcini: this publication confirms the renown he had acquired on an international level.

The standard of Bononcini’s harpsichord music is equally high. The fourth of the *Divertimenti da camera tradotti pel cembalo da quelli composti pel violino o flauto* (London, 1722), in D minor, is divided into three movements (Andante et affettuoso – Allegro – Vivace) and presents, particularly in the first one, a highly cantabile theme that melts into the more fluid, lively pace of the subsequent movements. The four tempos of the sixth Divertimento, based on the G minor key (Larghetto – Vivace – Largo – Vivace), preserve the same characteristics. All the movements of both these pieces are characterised by the two-part structure with ritornellos that is typical of the instrumental and dance forms in vogue in the early eighteenth century.

NICOLA BADOLATO

Strumenti / *Instruments*

Clavicembalo / *Harpsichord*

copia da GIOVANNI BATTISTA GIUSTI, 1681
(Germanisches National Museum, Nürnberg, Deutschland)
costruita da Roberto Mattiazzo, Pianoro (Bologna), 2013

Violoncello / *Cello*

anonimo di area milanese, inizio XVIII secolo
scuola Testore

Arco / *Bow*

modello da Nicolas Pierre Tourte, prima metà XVIII secolo
Perikli Pite, Pesaro, 2015



I testi sono disponibili al link:
Texts are available on our website:
www.tactus.it/testi
Codice / *Code*: 670201

TACTUS

DDD

TC 670202

© 2021

Made in Italy

GIOVANNI BONONCINI

(1670-1747)

Cantate e Sonate / *Cantatas and Sonatas*

- | | |
|--|-------|
| 1. <i>In siepe odorosa</i> | 6:59 |
| 2. <i>Aure che susurranti</i> | 8:51 |
| 3. Divertimento iv per clavicembalo
(<i>Andante et affettuoso – Allegro – Vivace</i>) | 8:06 |
| 4. <i>Lungi dalla mia Filli</i> | 6:26 |
| 5. <i>Amo sì, ma non so dire</i> | 6:36 |
| 6. Sonata per violoncello
(<i>Andante – Allegro – Grazioso – Minuet</i>) | 10:46 |
| 7. <i>Dove bambino rivo</i> | 10:50 |
| 8. Divertimento vi per clavicembalo
(<i>Larghetto – Vivace – Largo – Vivace</i>) | 9:43 |
| 9. <i>Io che a Filli lontano</i> | 9:28 |
-

AURATA FONTE

MIHO KAMIYA, soprano · PERIKLI PITE, violoncello

VALERIA MONTANARI, clavicembalo