

Giovanni Bononcini
**Due sinfonie
per violoncello e
basso continuo**

a cura di **Guido Olivieri**



Società Editrice
di Musicologia

Musica strumentale **[19]**

Comitato scientifico:
Luca Aversano
Mariateresa Dellaborra
Guido Salvetti

© Società Editrice di Musicologia 2019
Lungotevere Portuense 150
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it
www.sedm.it

Progetto grafico:
Venti caratteruzzi

Impaginazione:
Giacomo Sciommeri

Traduzione in inglese:
Guido Olivieri

ISMN: 979-0-705061-80-2

La presente pubblicazione è sotto copyright e tutti i diritti di utilizzo rimangono dell'editore. L'acquirente non è autorizzato a duplicare, condividere pubblicamente e riprodurre le pubblicazioni, se non per uso privato o per le esigenze strettamente connesse con le esecuzioni musicali. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

This publication is copyright. All rights reserved. The buyer is not authorized to duplicate, share, or disseminate it. Single duplicates may only be made for personal use or concert performance. Copyright infringement will be prosecuted.



Società Editrice
di Musicologia

Giovanni Bononcini
**Due sinfonie
per violoncello e
basso continuo**

a cura di **Guido Olivieri**



Società Editrice
di Musicologia

Indice

Table of contents

VII	Introduzione
VII	<i>Giovanni Bononcini e il violoncello</i>
VIII	<i>Il manoscritto: provenienza e datazione</i>
IX	<i>Le Sinfonie per violoncello</i>
XI	Apparato critico
XI	<i>Criteri editoriali</i>
XI	<i>Fonte</i>
XII	<i>Varianti e note</i>
XIII	Introduction
XIII	<i>Giovanni Bononcini and the violoncello</i>
XIV	<i>The manuscript: date and provenance</i>
XV	<i>The Sinfonie per violoncello</i>
XVII	Apparatus
XVII	<i>Editorial criteria</i>
XVII	<i>The source</i>
XVIII	<i>Variants and notes</i>
XIX	Facsimili/Facsimiles
1	Sinfonia n. 1
1	<i>Largo</i>
3	<i>Allegro</i>
6	<i>Adagio</i>
6	<i>Minuet</i>
7	Sinfonia n. 2
7	<i>Adagio</i>
8	<i>Allegro</i>
9	<i>Largo</i>
10	<i>Minuet</i>



Introduzione

Giovanni Bononcini e il violoncello

La fama di Giovanni Bononcini (1670-1747) è generalmente legata all'ampia e significativa produzione di musica vocale e alla fortuna del nuovo stile galante di cui il musicista modenese fu tra i maggiori esponenti. Bononcini fu tuttavia considerato dai contemporanei anche come uno dei più illustri virtuosi di violoncello dell'epoca. Il *Diario bolognese* del 1776 pone chiaramente l'accento sull'importanza di entrambi gli aspetti nella formazione e carriera di questo musicista: «sotto la disciplina di Gio. Paolo Colonna apprese Gioanni [sic] l'arte del contrappunto e dalla scuola di D. Giorgio Buoni apprese l'arte di sonare il violoncello, nelle quali due arti si rese così eccellente, che fu ammirato e commendato per tutta l'Europa».¹

Nato a Modena in una famiglia di musicisti e trasferitosi a Bologna in tenera età, Giovanni manifestò un precoce talento sia come esecutore che come compositore di musica strumentale. Nel 1687 aveva già al suo attivo la pubblicazione di sei collezioni strumentali – dai *Trattenimenti da camera* op. 1 alle *12 Sinfonie a due* op. 6 – e fu anche grazie a queste composizioni

che, appena sedicenne, venne ammesso nella prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna. Nello stesso anno, «avendo abilità per qualsivoglia strumento da arco»,² Giovanni entrò a far parte della cappella di S. Petronio come violinista, e successivamente come violoncellista nell'orchestra del Cardinal Benedetto Pamphili. Trasferitosi a Roma nel 1691, il musicista trovò servizio presso la famiglia Colonna e avviò la proficua collaborazione con il librettista Silvio Stampiglia che porterà nel giro di pochi anni alla creazione di alcune delle sue più celebri opere e serenate. Furono i successi di queste produzioni romane ad aprire per Bononcini la strada della futura carriera internazionale, prima a Vienna, quindi a Berlino, Venezia, Londra, Parigi, Madrid, e Lisbona.³

Labilità di esecutore di Giovanni Bononcini venne ammirata nel corso di tutta la sua lunga carriera: Nicola Haym, che aveva suonato con lui a Roma, lo definì «senza dubbio il migliore» fra i virtuosi di violoncello.⁴ Nel 1716 Johann Ernst Galliard, nell'elencare i più influenti compositori italiani di cantate, collegava il talento di Bononcini come compositore di musica vocale alla sua esperienza come violoncellista: «Negli ultimi anni, *Aless. Scarlatti* e *Bononcini* hanno portato la cantata al livello attuale; *Bononcini* per merito del suo stile piacevole e

* Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito con i loro consigli e suggerimenti alla realizzazione di questa edizione. Nella Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino ho sempre trovato una calorosa accoglienza e un ambiente ottimale per la ricerca; di questo sono soprattutto grato alla cortese disponibilità del compianto Don Faustino Avagliano e di Don Mariano Dell'Omo, che ringrazio anche per avermi consentito lo studio e la riproduzione fotografica del manoscritto. Un ringraziamento particolare va a Michael Talbot e Luca Quintavalle per i minuziosi e competenti suggerimenti, e a Marco Ceccato e Elinor Frey per i consigli sulla tecnica violoncellistica. Ringrazio anche gli editori della SEDM, Bianca Maria Antolini, Mariateresa Dellaborra e Giacomo Sciommeri, per il loro paziente e meticoloso lavoro di revisione. Ai miei primi e più cari sostenitori, Luisa, Emanuele e Elena, con affetto e gratitudine.

1] *Serie Cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici di Bologna*, aggiunta a *Diario Bolognese*, 1776, p. 13; citata in Paolo Da Col, *Introduzione*, in Giovanni Bononcini, *Cantate e Duetti*, Bologna, Forni, 2008. Un'informazione analoga si trova nei documenti relativi all'ammissione di Bononcini all'Accademia Filarmonica nel maggio del 1696; si veda Annarosa Vannoni – Romano Vettori, *Il ruolo dell'Accademia Filarmonica di Bologna nell'editoria, nella prassi e nella diffusione europea della musica strumentale*, in *I Bononcini, da Modena all'Europa*, a c. di Marc Vanscheeuwijck, Lucca, Libreria Musicale Italiana (in preparazione).

2] Così appunto si presentava lo stesso Bononcini nella supplica per l'impiego alla cappella di S. Petronio: «Alunno della Chiesa di S. Petronio che già da sei anni sono serve in capella, o per cantare o per suonare, avendo abilità per qualsivoglia strumento da arco, come pure di cantare in molte parti necessarie al servizio di detta chiesa»; citata in Osvaldo Gambassi, *La cappella di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 151, 466. Si veda anche Marc Vanscheeuwijck, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)*, Brussels-Rome, Institut historique belge de Rome, 2003, p. 240.

3] Per un'ampia disamina della carriera di Bononcini si veda Lowell Lindgren, *Introduction*, in Giovanni Bononcini, *Camilla: Royal College of Music*, ms. 779, Londra, Stainer & Bell, 1990.

4] Il commento è aggiunto alla traduzione attribuita a Nicola Haym del *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* di François Ragueneau; citato in Lowell Lindgren, *Bononcini's 'agreeable and easie style, and those fine inventions in his basses (to which he was led by an instrument upon which he excels)'* in *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, a c. di Michael Talbot, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 135-175: 159.



accessibile, e alle squisite invenzioni dei suoi bassi (alle quali è pervenuto grazie a uno strumento nel quale eccelle)».⁵

Il successo internazionale raggiunto dal musicista anche in questo campo è testimoniato dall'affermazione contenuta in apertura del metodo per violoncello pubblicato a Parigi nel 1741 da Michel Corrette, che fece di Bononcini addirittura l'inventore del violoncello: «Da circa venticinque o trent'anni si è abbandonato il grande Basso di violino, accordato in Sol, a favore del violoncello degli italiani, inventato da *Bonocini* [sic], al momento Maestro di Cappella del Re del Portogallo; la sua accordatura è di un tono più acuta dell'antico Basso, il che gli fornisce maggior gioco».⁶

A dispetto di un'attività così ampia e prestigiosa, il repertorio violoncellistico attribuito a Giovanni Bononcini comprendeva finora un'unica sonata. Si tratta della sonata in la minore che apre la collezione di *Six Solos for Two Violoncellos, Composed by Sig.r Bononcini and other eminent Authors* pubblicata a Londra da Simpson nel 1748.⁷ A rendere confusa e incerta l'attribuzione di gran parte del repertorio sopravvissuto ha certamente contribuito anche la concomitanza all'incirca negli stessi anni dell'attività del fratello minore di Giovanni, Antonio Maria, anch'egli celebre virtuoso di violoncello, e quella, di poco anteriore, del padre, Giovanni Maria.

Le *Sinfonie per violoncello* che vengono qui pubblicate per la prima volta costituiscono, dunque, un'aggiunta di cruciale importanza al catalogo di questo illustre musicista.

Il manoscritto: provenienza e datazione

Le *Sinfonie* – termine usato spesso nel Seicento e nel primo Settecento, soprattutto in ambito romano, per le sonate con basso continuo – fanno parte di un ampio volume miscelaneo in quarto oblungo conservato presso l'abbazia di Montecassino che include ben 51 composizioni, qui sotto elencate:

5] John E. Galliard, *To the lovers of musick*, in *Six Cantatas after the Italian manner*, London, J. Walsh and J. Hare, [1716]; citato in Lindgren, *Bononcini's agreeable and easie style*, p. 146. La traduzione è mia.

6] «Depuis environ vingt-cinq ou trente ans, on a quitté la grosse basse de Violon montée en Sol pour le Violoncelle des Italiens, inventé par *Bonocini* [sic] présentement Maître de Chapelle du Roi de Portugal, son accord est d'un ton plus haut que l'ancienne Basse, ce qui lui donne beaucoup plus de jeu». Michel Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*, op. 24, Paris, 1741, *Preface*. Citato in Antonio Maria Bononcini, *Complete Sonatas for Violoncello and Basso Continuo*, a c. di Lowell Lindgren, Middleton, A-R Editions, 1996 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 77), p. xxii. Ho preferito tradurre il termine «jeu» come «gioco» per mantenere intatta una certa ambiguità di significato presente nell'originale. Per «jeu» Corrette sembra intendere sia una maggiore sonorità che una flessibilità di articolazione e di tecnica ottenuta probabilmente grazie a uno strumento più piccolo e con una maggiore estensione all'acuto.

7] Un'edizione in facsimile si trova in appendice a Bononcini, *Complete Sonatas for Violoncello*. Lindgren elenca anche le edizioni moderne di questa sonata (p. xxi). Si veda anche Elizabeth Cowling, *The Cello*, New York, Scribner's Sons, 1975, pp. 85-86.

Rocco Greco (1699)	[28] <i>Sonate à deux Violoncellos</i>	cc. 1-59
Giovanni Bononcini	[2] <i>Sinfonie per violoncello</i>	cc. 59v-64
Gaetano Francone	[10] <i>Passacagli per violoncello</i>	cc. 65-88v
Rocco Greco	11 Toni liturgici	cc. 89-136v

I due lavori di Bononcini sono dunque collocati nella parte centrale del volume e quasi racchiusi fra le composizioni di due importanti rappresentanti della tradizione musicale napoletana, Rocco Greco (ca. 1650-1718) – fratello del più famoso didatta e compositore, Gaetano – e Gaetano Francone (attivo fra il 1688 e 1717), violinista e maestro, fra gli altri, di Francesco Durante.⁸

Sia il contenuto del manoscritto che le caratteristiche codicologiche indicano con una certa sicurezza un'origine napoletana per questo repertorio.⁹ L'elegante copertina in cuoio, che reca sul dorso il titolo «Sonate», è probabilmente quella originale e appare riccamente decorata da un emblema raffigurante due torri poggiate su onde (fig.1).

L'insegna appartenne certamente alla famiglia Di Somma,¹⁰ una delle dinastie nobili napoletane di più antica discendenza, appartenente al Seggio di Capuana, e con legami di parentela con altri rappresentanti dell'aristocrazia napoletana, attivi sostenitori dell'attività artistica della città, quali, ad esempio, la famiglia Sanseverino. Non si può dunque escludere che anche i Di Somma coltivassero interessi musicali e che il manoscritto di Montecassino possa essere stato copiato su commissione.

La data 1699 è riportata sia sul frontespizio che sull'ultimo foglio del manoscritto e costituisce un'utile indicazione in quanto termine *ante quem* per la copia del repertorio. Ci consente, inoltre, di formulare un'ipotesi anche su una più precisa datazione della composizione delle due *Sinfonie* di Bononcini.

Uno dei primi e più celebri risultati del sodalizio fra Bononcini e Silvio Stampiglia a Roma fu la composizione dell'opera *Il trionfo di Camilla regina dei Volsci*. La prima dell'opera ebbe luogo al Teatro di San Bartolomeo di Napoli il 27 dicembre 1696 nell'ambito dei festeggiamenti per la nomina a Viceré di Luis Francisco de la Cerda, Duca di Medinaceli e fratello di Lorenza Colonna, al servizio della quale si trovavano all'epoca sia Stampiglia che Bononcini. Le informazioni contenute nella «Gazzetta di Napoli» confermano l'enorme successo di quest'opera:

8] Si veda l'apparato critico per una dettagliata discussione delle caratteristiche del manoscritto. Di questa fonte nel suo complesso e del repertorio in essa contenuto mi occupo in un articolo di prossima uscita: *The Early History of the Violoncello in Naples: Bononcini, Greco, and Francone* (in preparazione).

9] Si veda l'apparato critico per i dettagli relativi alle filigrane e alle informazioni sul possessore.

10] «La famiglia Di Somma usa per arme due torri azzurre merlate in campo oro poggiate sopra onde d'argento e d'azzurro». Nicola della Monica, *Le grandi famiglie di Napoli*, Roma, Newton Compton, 1998, pp. 352-355. In questa pubblicazione si trovano anche alcune immagini dell'emblema e notizie storiche sulla famiglia Di Somma.



Con grandissimo plauso continuasi nel Teatro di S. Bartolomeo la recita dello scritto dramma nomato *Il trionfo di Camilla*, composto dal sig. Silvio Stampiglia e posto egregiamente in musica dall'eccellente sonator di violone sig. Giovanni Bononcini bolognese, essendosi finora rappresentato tredici volte con infinito concorso, onorato quasi ogni sera dall'intervento di questi eccellentissimi viceregnanti.¹¹

Secondo un'altra fonte la rappresentazione «tanto piacque che fu seguitata fino al fine del Carnovale», dunque all'incirca fino al 26 febbraio 1697.¹²

Sebbene non esista alcuna evidenza documentaria circa la presenza del compositore a Napoli, è comunque probabile che Bononcini partecipasse alle celebrazioni per il Duca di Medinaceli e presenziasse, forse in qualità di direttore, almeno alle prime prove e rappresentazioni de *Il trionfo di Camilla*. Se dunque le due sonate contenute nel manoscritto di Montecassino vennero portate a Napoli dal compositore (o furono forse persino composte in occasione della sua visita), le si può collocare in una data compresa fra il 1691 e il 1697, e più probabilmente proprio intorno al 1696-97. Di certo vennero scritte prima dell'agosto 1697, quando, in seguito alla prematura morte di Lorenza Colonna, Bononcini si spostò a Vienna per entrare al servizio dell'Imperatore.

Le Sinfonie per violoncello

Un esame delle due *Sinfonie* ci fornisce utili indicazioni sulla loro struttura, sul tipo di strumento per il quale questi lavori furono concepiti e sulle risorse tecniche utilizzate da Bononcini. È significativo notare che nel titolo di queste due composizioni di Bononcini si trova una delle prime attestazioni del termine «violoncello» in ambito napoletano (fig. 2).¹³

11] Ausilia Magauida e Danilo Costantini, *Musica e Spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009, *Appendice*, p. 78, 23 dicembre 1697. Si noti come la «Gazzetta» ponga l'accento sulle qualità di «eccellente sonator di violone» di Bononcini.

12] Pier Caterino Zeno, *Elogio di S. Stampiglia romano (1733)*; citato in Magauida e Costantini, *Musica e Spettacolo*, p. 74, dove però la data del Carnevale è indicata come 4 marzo 1697. Per un'ampia disamina della fortuna dell'opera si veda Lowell Lindgren, *I trionfi di Camilla*, «Studi Musicali», 6, 1977, pp. 89-159. In questo articolo (p. 150), Lindgren dà per certa la visita di Bononcini a Napoli. Delle vicende legate alla produzione del *Trionfo di Camilla* si occupa anche un saggio di Rosalind Halton di prossima uscita: *From Serenata to Opera Stage: Giovanni Bononcini's Serenata Amor per Amore (Rome, August 1696) as Inspiration and Source Material for Il Trionfo di Camilla (Naples, December 1696) in I Bononcini, da Modena all'Europa*. Ringrazio di cuore l'autrice per avermi fornito il testo in anteprima.

13] I titoli delle due composizioni sono riportati per intero nell'apparato critico. Per una sintesi degli sviluppi del repertorio violoncellistico a Napoli si vedano: Guido Olivieri, *Cello Playing and Teaching in Eighteenth-Century Naples: F. P. Supriani's «Principij da imparare a suonare il violoncello»*, in *Performance Practice: Issues and Approaches*, a c. di Tim Watkins, Ann Arbor, Steglein Publishing, 2009, pp. 109-136; Id., *Prassi e didattica del violoncello nella Napoli del Settecento: un bilancio degli studi in Giornata di studi sul violoncello a Napoli*, a c. di Dinko Fabris (in corso di stampa); Id., *The Early History of the Violoncello in Naples*.

La parte del violoncello è scritta prevalentemente in chiave di tenore e copre un'estensione che va dal re₁ al la₃ con frequente ricorso alla tessitura più alta e a rapidi passaggi che comprendono l'uso di doppie corde, arpeggi, e batterie.¹⁴ Una tale scrittura, chiaramente idiomata, appare naturale se si considera la funzione solistica del violoncello e la necessità di utilizzare il registro acuto dello strumento per distinguerne la sonorità da quella del basso continuo. Si tratta tuttavia di elementi tipici dello stile violoncellistico di Bononcini, che si possono riscontrare anche in alcune delle arie con violoncello obbligato incluse negli oratori e serenate o nella raccolta di *Cantate e Duetti* pubblicata a Londra nel 1721.¹⁵

Queste indicazioni confermano che lo strumento utilizzato da Bononcini per queste *Sinfonie* era con tutta probabilità quello descritto da Corrette come «il violoncello degli italiani», un violoncello di dimensioni ridotte, accordato in modo simile al moderno (do₁-sol₁-re₂-la₂), o forse con la corda più bassa accordata un tono sopra (re₁). L'estensione delle due *Sinfonie* si spinge dunque fino a un'ottava al di sopra della corda acuta; ciò può indurre a considerare la possibilità dell'uso di un violoncello a cinque corde – con l'aggiunta quindi di una corda all'acuto accordata una quarta (re₃) o una quinta (mi₃) al di sopra della precedente. Tuttavia, non esiste al momento alcuna testimonianza iconografica o documentaria che possa avvalorare l'uso di tali violoncelli in ambito napoletano il che rende molto improbabile l'utilizzo di uno strumento a cinque corde per queste *Sinfonie*.

La presenza del basso cifrato sembra indicare una realizzazione del basso affidata come di consueto a uno strumento accordale. Occorre però sottolineare che la numerica appare alquanto sporadica e addirittura assente per gran parte delle sonate, e in alcuni casi sembra persino essere stata aggiunta successivamente.¹⁶ Non si può dunque escludere l'eventualità di eseguire queste *Sinfonie* a due violoncelli. La realizzazione del continuo al violoncello era infatti prassi consueta all'epoca e in questo stesso manoscritto si trovano composizioni che indicano esplicitamente questo approccio.¹⁷ In rari casi la parte del violoncello solo scende al di sotto di quella del basso – ad esempio, nelle prime battute del Minuet o nei passaggi di arpeggi e nelle cadenze dei primi due movimenti della prima Sinfonia. Nonostante questa condotta incrociata delle parti, va tuttavia senz'altro esclusa l'esecuzione del basso con uno strumento nel registro grave (16 piedi) che disporrebbe le due parti a una distanza di oltre due ottave, compromettendone il serrato intreccio contrappuntistico. Il possibile uso di due

14] Con il termine «batteria» si indica la rapida alternanza di note su corde contigue. Il termine fu forse introdotto da Corrette. Si veda Valerie Walden, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 158.

15] Un esame dello stile violoncellistico di Giovanni Bononcini e un confronto con quello del fratello, Antonio Maria si trova in Marc Vanscheeuwijck, *The Violoncello of the Bononcini's Brothers*, in *I Bononcini, da Modena all'Europa*.

16] Si veda ad esempio c. 62r, in apertura della seconda Sinfonia.

17] Un'indicazione la si trova nel titolo delle *Sonate a due viole* di Rocco Greco nello stesso manoscritto. Per ulteriori esempi si veda Olivieri, *The Early History of the Violoncello in Naples*.



strumenti simili nelle *Sinfonie* (due violoncelli, sebbene forse di dimensioni e accordatura lievemente diverse) viene infatti suggerito dal ravvicinato dialogo fra le due parti e da passaggi a carattere strettamente imitativo, quali quelli inclusi in particolare nella seconda *Sinfonia*.

Le due composizioni si presentano con una struttura complessivamente regolare: suddivise in quattro movimenti, con la tradizionale alternanza di tempi lenti e veloci, si concludono entrambe con un breve *Minuet*. La prima *Sinfonia* in re maggiore si apre con un'introduzione multisezionale: al breve Largo che introduce la tonalità d'impianto segue una sezione che reca l'indicazione «arpeggio». Le figurazioni poste da Bononcini in questa sezione si devono considerare puramente indicative: la loro relativa semplicità fornisce all'esecutore un punto di partenza per elaborazioni via via più complesse. Questa sezione sfocia infatti in un Allegro con rapidi passaggi scalari in metro ternario, per poi concludere il movimento con una sezione in Grave. L'alternanza di sezioni contrastanti, la presenza di arpeggi, batterie e rapide sequenze scalari in semicrome, nonché una certa libertà e irregolarità nel percorso armonico, avvicinano questa sezione allo *stylus phantasticus* del tardo '600 e conferiscono un chiaro carattere improvvisativo all'intero movimento.

Nell'Allegro successivo, il tema di apertura, che viene subito ripreso alla quinta e quindi elaborato in sezioni modulanti, riappare come un breve 'da capo' sei battute prima della cadenza conclusiva. Anche in questo movimento Bononcini ricorre a figurazioni distintamente idiomatiche per il violoncello – doppie corde, arpeggi, batterie e rapidi passaggi in semicrome – che rendono i primi due tempi di questa *Sinfonia* fra i più elaborati e avanzati tecnicamente.

Il virtuosismo di Bononcini è tuttavia sempre contenuto e temperato dalla cantabilità del violoncello, una caratteristica che emerge naturalmente soprattutto nei movimenti lenti. Più che il breve Adagio in minore della prima *Sinfonia* (di appena 7 battute), è nei due movimenti della seconda *Sinfonia* in sol minore che questo aspetto risulta prevalente. L'espressivo Largo centrale, caratterizzato da concatenazioni di ritardi basate su frammenti di scala discendente, rivela l'ascendenza emiliana di queste sonate, mentre nell'Adagio di apertura della stessa *Sinfonia* Bononcini adotta uno stile cantabile che traspare già in quegli anni nelle arie con violoncello obbligato incluse nelle serenate dedicate a Lorenza Colonna.¹⁸

In questo stesso Adagio la parte del violoncello principale si differenzia nettamente dal basso che svolge prevalentemente la funzione di continuo, accompagnando con un regolare basso 'passeggiato' in crome. Tuttavia, a partire dalla cadenza all'unisono a battuta 10 le due parti si muovono in un dialogo più serrato e ravvicinato a distanza di terza. L'Allegro di questa *Sinfonia* è il movimento che si distingue per l'uso di un linguaggio imitativo che mette in evidenza il sostanziale equilibrio delle due parti e rafforza la possibilità di un'esecuzione a due violoncelli.

La cantabilità, il virtuosismo non esasperato e la relativa assenza di un complesso linguaggio contrappuntistico collegano queste *Sinfonie* alle radici della scuola violoncellistica da cui Bononcini proveniva, ma mostrano anche l'influenza della tradizione francese e i primi cenni della transizione a un gusto più propriamente galante che ebbe nel compositore modenese un portavoce di assoluto rilievo. A queste stesse matrici va ricondotta l'eleganza e nobile semplicità dei minuetti che chiudono le due *Sinfonie*. Si tratta in entrambi i casi di due brevi movimenti in 3/8: il Minuet della prima *Sinfonia* si distingue per l'unicità della sua struttura irregolare, un esempio stilizzato della danza originaria i cui due periodi (7+7 battute) si aprono su un analogo schema ritmico e melodico al basso. Il Minuet della seconda *Sinfonia* presenta invece la forma tipica del minuetto italiano di fine Seicento caratterizzato da un percorso armonico e melodico di grande regolarità, che bene esemplifica il commento di Galliard sull'«agreeable and easie style» di Bononcini.

Le due *Sinfonie per violoncello* conservate nel manoscritto di Montecassino offrono una preziosa testimonianza dei rapporti fra la scuola emiliana, nella quale Giovanni Bononcini si era formato, e la nascente tradizione per archi napoletana che avrebbe assunto di lì a poco un ruolo di considerevole prominenza. Questi lavori rappresentano dunque un anello di raccordo significativo per ricostruire l'evoluzione del ruolo solistico del violoncello. Tuttavia, il manoscritto di Montecassino si rivela soprattutto una fonte di straordinario valore per poter apprezzare appieno la produzione violoncellista del musicista modenese. Queste due *Sinfonie* forniscono infatti indicazioni di eccezionale interesse sullo stile e la tecnica utilizzate da Giovanni Bononcini e rappresentano un'aggiunta di sostanziale rilievo al repertorio violoncellistico composto da questo insigne virtuoso.

¹⁸] Uno splendido esempio di questo stile è l'aria con violoncello obbligato "Pur ti riveggio ancor" nella serenata *La nemica d'amore fatta amante* scritta per Lorenza Colonna nel 1693. Per i dettagli sulle serenate romane di Bononcini si veda Chiara Pelliccia, *Le serenate romane di Giovanni Bononcini e Silvio Stampiglia per Lorenza de la Cerda Colonna*, in *I Bononcini, da Modena all'Europa*.



Apparato critico

Criteria editoriali

- Nelle note critiche si riporta la lezione dell'unica fonte originale, motivando, quando necessario, le modifiche apportate nell'edizione.
- Correzioni, integrazioni e interventi critici senza differenziazione tipografica ma con descrizione nell'apparato critico riguardano la ripetizione di passi simili, l'uniformazione di discrepanze tra figurazioni analoghe simultanee o successive.
- Le note errate sono corrette senza distinzione tipografica e segnalate nell'apparato critico.

Legature

Le legature aggiunte o modificate sono state indicate mediante linee tratteggiate.

Raggruppamenti

Nell'edizione si seguono, per quanto possibile, i raggruppamenti di note presenti nell'originale.

Alterazioni

L'uso delle alterazioni è stato modernizzato:

- l'alterazione di una nota ripetuta all'interno della stessa battuta non viene inclusa;
- le alterazioni di note della stessa altezza ripetute in due battute consecutive (di solito non indicate nelle fonti settecentesche) sono state aggiunte;
- le alterazioni (diesis e bemolle) usate per modificare una precedente alterazione sono state tacitamente cambiate in bequadro;
- le alterazioni necessarie aggiunte o modificate dall'editore sono indicate senza differenziazione grafica ma con citazione in apparato;
- le alterazioni proposte dal curatore sono indicate in parentesi quadre e incluse nelle note critiche;
- le alterazioni di precauzione sono aggiunte senza parentesi e senza nota in apparato.

Fonte

I-MC: Italia – Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, segnatura: MS 2-D-13a-f.

Le due *Sinfonie per violoncello* di Giovanni Bononcini sono parte di un ampio volume miscelaneo conservato nella Bi-

blioteca dell'Abbazia di Montecassino. La fonte è inclusa nel catalogo RISM (RISM n. 852024107). Il manoscritto, in quarto oblungo (21 x 27,5 cm), consiste di 136 carte, raccolte in 34 fascicoli numerati. Le *Sinfonie* si trovano alle cc. 59v-64r, la prima alle cc. 59v-61v, con intestazione: «Sinf.^a per Violoncello | del Sig.^r Giov.ⁱ bononcini», la seconda alle cc. 62r-64r, con intestazione: «Sinf.^a del Sig.^r Gio.ⁿⁱ bononcini».

Un ex-libris all'interno del piatto anteriore riporta l'antica segnatura e segnala che il manoscritto appartenne all'organista e maestro di cerimonie dell'Abbazia di Montecassino Vincenzo Bovio (1809-89), nipote dell'abate Luigi Bovio e membro di un'influente famiglia napoletana.¹⁹ Non è semplice ricostruire la storia e la provenienza di questa fonte, dal momento che Bovio aveva l'abitudine di apporre i suoi ex-libris anche su volumi che erano già parte della collezione dell'abbazia. Tuttavia il repertorio di cui è costituito il manoscritto e le due filigrane presenti nella fonte puntano con una certa chiarezza a un'origine napoletana.

La filigrana più frequente, quella delle carte che contengono le due *Sinfonie*, raffigura un giglio iscritto in un cerchio, una tipologia molto comune e ricorrente sia in fonti romane che napoletane.

La fonte si conserva in quella che è probabilmente la rilegatura originale, una copertina in cuoio che reca sul dorso il titolo «Sonate». Sia il fronte che il retro della copertina sono riccamente decorati con un emblema rappresentante due torri su un corso d'acqua; lo stemma è facilmente identificabile come quello appartenente alla famiglia Di Somma.²⁰

La copia si presenta chiara, con pochi errori e redatta da un'unica mano per l'intero manoscritto. La precisa numerazione progressiva dei fascicoli e la presenza di pochi errori causati

19] Ordinato sacerdote dallo zio Luigi, subito dopo che questi fu consacrato vescovo di Melfi e Rapolla nel 1829, Vincenzo fu priore a Subiaco e a Santaseverina, nonché organista e maestro di cerimonia dei novizi; fu anche pittore dilettante. Nel 1868, al suo ritorno a Montecassino per una grave malattia, gli fu conferita la nomina di abate titolare del monastero di San Matteo de Castello o Servorum Dei, ubicato nei pressi di Montecassino. Mori a Montecassino nel 1889. Si veda Emilio Pistilli, *Vincenzo Bove: monaco e pittore a Montecassino*, «Studi Cassinati», 12, n.1, 2012, pp. 85-87.

20] Per una discussione di questo emblema si veda l'introduzione.



prevalentemente dalla preparazione del foglio (ad esempio, la chiave di tenore corretta in quella di basso nel primo violoncello a c. 59v), fanno ritenere che il manoscritto fu copiato su commissione, collazionando fonti forse di date diverse, ma molto probabilmente piuttosto ravvicinate dal punto di vista cronologico. La presenza della data 1699 sia sul frontespizio che sull'ultima carta del manoscritto ci fornisce il termine *ante quem* per la copia del repertorio.

Varianti e note

Nelle note critiche si forniscono nell'ordine: numero della battuta, strumento, numero del simbolo (si contano anche le note con legatura di valore). Do centrale = do₃.

Abbreviazioni

bc = basso continuo
b./bb. = battuta/e
vlc = violoncello

Sinfonia n. 1

Largo

b. 3, vlc, 8: semiminima con punto di valore
b. 4, vlc, 7: semiminima con punto di valore
bb. 7/8-8/1, vlc: salto di settima diminuita:



Si suggerisce la seguente modifica di b. 7, 7-8 se si preferisse una transizione più piana e regolare:



b. 8, vlc, 7: manca bequadro
b. 9, vlc, 5: fa₂
b. 18, vlc, 3: re₃ (cfr. gruppi successivi e b. 19, 9-12); vlc, 5-8: si₂-si₂-la₂-si₂ (cfr. b. 20)
b. 23, bc, 6: manca bequadro

Allegro

b. 7, vlc, 10, fa₃ (cfr. b. 3)
b. 8, vlc, 10, sol₃ (cfr. b. 3)
b. 12, vlc, 1-6; 9-14: terzine di semibiscrome
b. 13, vlc, 1-12: terzine di semibiscrome
b. 14, vlc, 1-12: terzine di semibiscrome
b. 15, vlc, 9: semiminima con punto di valore
b. 16, vlc, 8: manca diesis
b. 17, vlc, 3: manca diesis

b. 25, vlc, 10: manca bequadro
bb. 25/9-26/3, vlc: cinque terzine di semibiscrome (cfr. bb. 12-13)
b. 26, vlc, 9: bemolle cancellato
b. 27, vlc, 1: re₃
b. 34, bc, 6: la₁ (cfr. b. 32)

Adagio

b. 3, vlc, 5: si può cambiare in sol₂# per evitare l'intervallo di seconda aumentata

Sinfonia n. 2

Adagio

b. 3, vlc, 16: manca bequadro

Allegro

b. 8, bc, 1: il do₃ può essere abbassato a sib, per rendere più regolare la transizione armonica e sottolineare la sequenza discendente (sib-lab-sol). Questa modifica, tuttavia, richiederebbe anche il cambio da sol₃ a fa₃ nel tema principale (b. 2, vlc, 5 e b. 21, vlc, 1)

Largo

b. 3, vlc, 7: manca bemolle
b. 5, vlc, 3: semiminima con punto di valore

Minuet

b. 15, bc, 2: sol₁

Introduction

Giovanni Bononcini and the violoncello

The name of Giovanni Bononcini (1670-1747) is generally associated with his substantial production of vocal music and the advance of the new *galant* style, to which the Modenese composer contributed significantly. Yet his contemporaries also considered Bononcini to be one of the greatest cello virtuosos of the time. The *Bolognese Diary* of 1776 clearly called attention to the importance of both aspects on the formation and career of this musician: "... under the discipline of Giovanni Paolo Colonna, Gioanni [sic] learned the art of counterpoint, and from the school of D. Giorgio Buoni he learned the art of playing the violoncello. In both those crafts he became so excellent that he was admired and praised throughout Europe."¹

Born in Modena into a family of musicians, Giovanni moved to Bologna, where he manifested a precocious talent both as a performer and as a composer of instrumental music. In 1687 he had already published six instrumental collections—from the *Trattenimenti da camera* op. 1 to the 12 *Sinfonie a due* op. 6—which certainly contributed towards securing him an early admission to the prestigious Accademia Filarmonica of Bologna. In December of 1686, "being skilled on any string

instrument,"² Giovanni entered the service of the *cappella* of S. Petronio as a violinist, and then as a cellist in Cardinal Benedetto Pamphili's orchestra. When he moved to Rome in 1691, Bononcini was hired by the Colonna family and started a fruitful collaboration with the librettist Silvio Stampiglia; in a few years this collaboration would bring the creation of some of his most celebrated operas and serenatas. It was the success of these Roman productions that opened the doors to Bononcini's future international career: first in Vienna, then in Berlin, Venice, London, Paris, Madrid, and Lisbon.³

His talent as a performer was admired throughout his long activity: Nicola Haym, who had performed with him in Rome, called Bononcini "without a doubt the best" among the cello virtuosos.⁴ Johann Ernst Galliard, writing in 1716 about the most famous Italian composers of cantatas, related Bononcini's skills as a cello player to his competence as a composer: "Of late years, *Aless. Scarlatti* and *Bononcini* have brought *cantata's* to what they are at present; *Bononcini* by his agreeable and easie style, and those fine inventions in his basses (to which he was led by an instrument upon which he excels)"⁵

* I would like to thank all those who helped with their advice and suggestions in preparing this edition. I always found in the library of the Montecassino Abbey a warm welcoming and an atmosphere conducive to research; for this I am especially grateful to the late Don Faustino Avagliano and to Don Mariano Dell'Omo, whom I also thank for allowing me to study the source and giving his permission to include some photo reproductions in this edition. Special thanks go to Michael Talbot and Luca Quintavalle for their punctual and competent observations, and to Marco Ceccato and Elinor Frey for their advices on cello technique. I am also indebted to the SEDM editors, Bianca Maria Antolini, Mariateresa Dellaborra and Giacomo Sciommeri, for their patient and meticulous work of revision. To my first and most encouraging advisors, Luisa, Emanuele and Elena, my love and gratitude.

1] *Serie Cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici di Bologna*, appendix to *Diario Bolognese* (1776), 13; cited and translated in Paolo Da Col, "Introduzione", in Giovanni Bononcini, *Cantate e Duetti*. Bologna: Forni, 2008. A similar account appears in the admission records of the Accademia Filarmonica in May 1686; see Annarosa Vannoni - Romano Vettori, "Il ruolo dell'Accademia Filarmonica di Bologna nell'editoria, nella prassi e nella diffusione europea della musica strumentale", in Marc Vanscheeuwijck (ed.), *I Bononcini, da Modena all'Europa*. Lucca: Libreria Musicale Italiana (forthcoming).

2] This is how Bononcini introduced himself in his petition to the *cappella* of S. Petronio, a position he obtained in 1686: "As an alumnus of the Church of San Petronio, he has already been serving in the Cappella for six years, either as a singer or as a player, being skilled on any string instrument, or of singing various parts needed in the service of the aforementioned Church." Cited in Osvaldo Gambassi, *La cappella di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*. Firenze: Olschki, 1987, 151, 466. See also Marc Vanscheeuwijck, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)*. Brussels-Rome: Institut historique belge de Rome, 2003, 240.

3] For a detailed account of Bononcini's career see Lowell Lindgren, "Introduction", in Giovanni Bononcini, *Camilla: Royal College of Music*, ms. 779. London: Stainer & Bell, 1990.

4] This comment is added to the English translation—attributed to Nicola Haym—of François Raguene's *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*; cited in Lowell Lindgren, "Bononcini's 'agreeable and easie style, and those fine inventions in his basses (to which he was led by an instrument upon which he excels)'" in Michael Talbot (ed.), *Aspects of the secular cantata in late Baroque Italy*. Farnham: Ashgate, 2009, 135-175: 159.

5] John E. Galliard, *To the lovers of musick*, in *Six Cantatas after the Italian manner*. London: J. Walsh and J. Hare, [1716]; cited in Lindgren, *Bononcini's 'agreeable and easie style*, 146.



The fame obtained by Bononcini as a virtuoso is attested by the statement opening Michel Corrette's method for cello, published in Paris in 1741; in his description of the developments of the instrument, Corrette went so far as to make Bononcini the inventor of the modern cello: "About twenty-five or thirty years ago the great bass violin tuned in *sol* gave way to the violoncello of the Italians, invented by *Bonocini* [sic], presently Chapel Master of the King of Portugal; its tuning is one tone higher than that of the old bass, which gives it a lot more freedom."⁶

Despite such an extensive and prestigious activity, the music for cello attributed today to Giovanni Bononcini is limited to just a single work: the sonata in A minor that opens the collection of *Six Solos for Two Violoncellos, Composed by Sig. r Bononcini and other eminent Authors* published in London by Simpson in 1748.⁷ Moreover, it has often been difficult to attribute part of the surviving repertory to Giovanni Bononcini due to the overlapping of the parallel careers of Giovanni's younger brother, Antonio Maria – who was also a renowned cello virtuoso – and that of his father, Giovanni Maria. The two *Sinfonie per violoncello*, published here for the first time, are therefore a significant addition to the catalog of this outstanding musician.

The manuscript: date and provenance

Bononcini's two *Sinfonie*—a term often used interchangeably in the 17th and early 18th centuries, especially in the Roman region, to designate sonatas with basso continuo—are part of a manuscript today preserved in the library of the Montecassino Abbey.⁸ It is a large miscellaneous volume in oblong quarto format, which includes as many as 51 compositions, listed below:

Rocco Greco (1699)	[28] <i>Sonate à due Viole</i>	f. 1-59
Giovanni Bononcini	[2] <i>Sinfonie per violoncello</i>	f. 59v-64
Gaetano Francone	[10] <i>Passacagli per violoncello</i>	f. 65-88v
Rocco Greco	11 Toni liturgici	f. 89-136v

Bononcini's sonatas are placed in the central section of the volume, placed between the compositions by two important representatives of the Neapolitan musical tradition, Rocco Greco (ca. 1650-1718)—brother of Gaetano, a prominent teacher and

composer—and Gaetano Francone (active between 1688 and 1717), violinist and the teacher, among others, of Francesco Durante. The repertory itself as well as some codicological features confirm a Neapolitan origin for this source.⁹

The manuscript is still preserved in what probably was its original binding, an elegant cover in leather with the title "Sonate" on the spine. Both front and back covers are richly decorated with a coat of arms representing two towers above waves. (See fig. 1) The emblem is easily identifiable as the property of the Di Somma family,¹⁰ one of the oldest Neapolitan noble families belonging to the Seggio di Capuana, and one having ties to other members of the Neapolitan aristocracy, who were active supporters of the city's artistic activity, such as, for example, the Sanseverino family. It is therefore very likely that the Di Somma family cultivated an interest in music and that the copying of this source was commissioned for their private use.

Both the first and the last page of the manuscript bear the date 1699, a precious piece of information that sets a *terminus ante quem* for the copying of the repertory. This date also allows us to formulate some hypotheses regarding the years in which these *Sinfonie* were presumably composed.

One of the earliest and most important outcomes of the partnership between Bononcini and Stampiglia in Rome was the composition of the opera *Il trionfo di Camilla regina dei Volsci*, premiered in Naples at the San Bartolomeo Theater on December 27, 1696. The work was presented as a homage to celebrate the new Viceroy Luis Francisco de la Cerda, Duke of Medinaceli, and brother of Bononcini's and Stampiglia's patron, Lorenza Colonna. The account in the *Gazzetta di Napoli* attests to the remarkable success of this opera:

The performances of the drama titled *Il trionfo di Camilla*, written by Sig. Silvio Stampiglia and admirably set to music by the excellent player of the *violone*, Sig. Giovanni Bononcini of Bologna, are carried on with great applause at the Theater of San Bartolomeo, having been so far presented thirteen times with a large audience, and honored almost every night by the presence of the Most Excellent Sovereigns of this realm.¹¹

According to another source, the production "delighted so much that was continued until the end of Carnival," that is, around February 26, 1697.¹²

[6] "Depuis environ vingt-cinq ou trente ans, on a quitté la grosse basse de Violon montée en Sol pour le Violoncelle des Italiens, inventé par *Bonocini* [sic] présentement Maître de Chapelle du Roi de Portugal, son accord est d'un ton plus haut que l'ancienne Basse, ce qui lui donne beaucoup plus de jeu". Michel Corrette *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*, op. 24. Paris, 1741, *Preface*. Citation and translation from Lowell Lindgren (ed.), Antonio Maria Bononcini, *Complete Sonatas for Violoncello and Basso Continuo*. Middleton: A-R Editions, 1996 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 77), xxii.

[7] A facsimile edition appears in the appendix to Bononcini, *Complete Sonatas for Violoncello*. Lindgren also lists all the modern editions of this sonata (p. xxi). See also Elizabeth Cowling, *The Cello*. New York: Scribner's Sons, 1975, 85-86.

[8] A detailed description of the manuscript is included in the Critical Apparatus. I discuss the content and characteristics of this source in a forthcoming essay: *The Early History of the Violoncello in Naples: Bononcini, Greco, and Francone*.

[9] See the Critical Apparatus for details relating to watermarks and information about the owner of the manuscript.

[10] "The Di Somma family use as a coat of arms two blue crenellated towers on a gilded background standing on silver and blue waves". Nicola della Monica, *Le grandi famiglie di Napoli*. Rome: Newton Compton, 1998, 352-55. This volume also includes an image of the emblem and historical information about the Di Somma family.

[11] Ausilia Magauidda and Danilo Costantini, *Musica e Spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*. Rome: ISMEZ, 2009, *Appendice*, 78; under the date: December 23, 1697. It is noteworthy how the *Gazzetta* remarks on Bononcini's skills as an "excellent violone player".

[12] Pier Caterino Zeno, *Elogio di S. Stampiglia romano (1733)*; cited in Magauidda and Costantini, *Musica e Spettacolo*, 74; the authors, however, give the date of the end of Carnival as March 4, 1697. A broad discussion of the fortunes of this opera is given in Lowell Lindgren, "I trionfi di



Although there is no evidence for the presence of Bononcini in Naples, it is likely that the composer attended the celebrations for the Duke of Medinaceli and probably supervised the first rehearsals and performances of *Il trionfo di Camilla*. If the two sonatas included in the Montecassino manuscript were brought to Naples by the composer (or rather, if they were expressly composed for his visit to the city), we can date them between 1691 and 1697; more precisely, around 1696–97, the years that saw the production of *Il trionfo di Camilla*. Certainly, they had been written by August 1697, when, following the sudden death of Lorenza Colonna, Bononcini moved to Vienna and entered the service of the Emperor.

The *Sinfonie per violoncello*

A closer look at the two *Sinfonie* offers crucial information on their structure, on the instruments for which these works were conceived, and on the techniques Bononcini adopted. The titles present one of the earliest uses of the term “violoncello” in a Neapolitan source (see fig. 2).¹³ The violoncello part is written mostly in the tenor clef and employs a compass that spans from D_2 to A_4 ; it makes a frequent use of the upper register and includes rapid passagework featuring double stops, arpeggiation, and *batteries*.¹⁴ Such idiomatic writing is, of course, a natural consequence of the need to separate the register of the solo cello from that of the continuo part. It is, however, also typical of Bononcini’s cello writing; these features can indeed be found in some of the arias with cello obbligato in Bononcini’s oratorios and serenatas and in his collection of *Cantate e Duetti* published in London in 1721.¹⁵

Camilla,” *Studi Musicali*, 6, 1977, 89–159. In this article (p. 150), Lindgren takes for granted Bononcini’s presence in Naples. On the production of *Il trionfo di Camilla* see also a forthcoming article by Rosalind Halton, “From Serenata to Opera Stage: Giovanni Bononcini’s Serenata *Amor per Amore* (Rome, August 1696) as Inspiration and Source Material for *Il trionfo di Camilla* (Naples, December 1696),” in *I Bononcini, da Modena all’Europa*. Many thanks to the author for sharing it with me in advance of its publication.

13] The full titles of the two works are transcribed in the Critical Apparatus. For an examination of the evolution of the cello repertory in Naples see: Guido Olivieri, “Cello Playing and Teaching in Eighteenth-Century Naples: F. P. Supriani’s Principij da imparare a suonare il violoncello,” in Tim Watkins (ed.), *Performance Practice: Issues and Approaches*. Ann Arbor: Steglein Publishing, 2009, 109–136; Guido Olivieri, “Prassi e didattica del violoncello nella Napoli del Settecento: un bilancio degli studi,” in Dinko Fabris (ed.), *Giornata di studi sul violoncello a Napoli*. (forthcoming); Guido Olivieri, “The Early History of the Violoncello in Naples” (forthcoming).

14] “*Batteries*—a term first applied to violoncello procedures by Corrette—are patterns in which notes are alternated between neighboring strings.” Valerie Walden, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 158.

15] An analysis of the cello style and techniques of Giovanni Bononcini in comparison with those of his brother, Antonio Maria, is included in Marc Vanscheeuwijck, *The Violoncello of the Bononcini’s Brothers*, in *I Bononcini, da Modena all’Europa*.

These pointers confirm that the instrument used by Bononcini for these *Sinfonie* was most likely the one described by Corrette as “the violoncello of the Italians”; a smaller instrument, tuned similarly to the modern cello ($C_2-G_2-D_3-A_3$), or perhaps with the lower string tuned a tone higher (\hat{D}_2). The fact that the range of the two *Sinfonie* rises up to an octave above the top open string could suggest the use of a five-string instrument—with an additional top string tuned a fourth (D_4) or a fifth (E_4) higher. However, no iconographic or documentary evidence has thus far emerged to confirm the use of a five-string violoncello in Naples, which makes it unlikely that these *Sinfonie* were in fact performed on such an instrument.

The presence of bass figures in the two sonatas apparently points toward the usual performance of the continuo on a chordal instrument. These figures, however, are fairly sporadic and in some instances even appear to have been added later.¹⁶ This makes most probable a performance of these *Sinfonie* with two cellos: Continuo realization on the cello was indeed common at the time and some of the works included in this manuscript clearly show signs of this practice.¹⁷

In a few instances the solo cello part descends below the bass—for instance in the first bars of the Minuet and in the arpeggios and final cadences of the opening movements in the first *Sinfonia*. Notwithstanding the part-crossing, a performance of the bass part on a 16-foot instrument can certainly be ruled out, since this would often put the two parts at a distance of more than two octaves, spoiling the imitative interplay. The use of two similar instruments in these *Sinfonie* (two violoncelli slightly different in size and tuning) is further suggested by sections displaying a stricter imitative language and by the close-knit dialogue between the two parts, as occurs in passages from the second *Sinfonia*.

The two works are divided in four movements, in the traditional alternation of fast and slow tempi, both ending with a short *Minuet*. The first *Sinfonia*, in D major, opens with a multisectional introduction: after a short *Largo* establishing the key, the following section has the direction “arpeggio.” The plain three-note arpeggios written out by Bononcini represent, of course, a simple foundation for a more ornate elaboration left to the inventiveness of the individual performer. Indeed, this section flows into an *Allegro* in triple meter filled with rapid scales and ends with a final *Grave*. The juxtaposition of contrasting sections, the presence of arpeggios, *batteries*, and rapid scalar fragments as well as a certain freedom and irregularity in the harmonic transitions, lend the entire movement a brilliant, quasi-improvisatory quality and link it to the characteristics of the *stylus phantasticus* of the late 17th century.

In the next *Allegro* the opening theme is immediately repeated a fifth above and then developed in modulatory sections up to its return in a brief “*da capo*” before the final cadence. This

16] For instance, at f. 62r, at the beginning of the second *Sinfonia*.

17] A clear hint is given by the title of Rocco Greco’s *Sonate a due viole* in the same volume. Further examples are discussed in Olivieri, “The Early History of the Violoncello in Naples”.



movement is likewise filled with idiomatic passages for the cello—double stops, arpeggios, batteries, and fast 16th-note patterns—rendering these two opening movements of the first *Sinfonia* those with the most advanced techniques in the entire collection.

Bononcini's virtuosic writing, however, is never excessive; rather, it is always tempered by his exploitation of the cantabile qualities of the violoncello, a trait that emerges particularly in the slow movements. Besides the short Adagio of the first *Sinfonia* (just seven bars), this characteristic sets apart the two slow movements of the second *Sinfonia* in G minor. The expressive chains of suspensions on descending bass patterns that form the core of the central Largo reveal the influence of the Emilian school on these sonatas, while in the opening Adagio of the same *Sinfonia* Bononcini adopts a cantabile style that can already be found around this time in the arias with obbligato cello included in the serenatas written for Lorenza Colonna.¹⁸

In the same movement, the part for the solo cello is sharply distinguished from that of the bass, which at first fulfils the usual continuo role with a typical walking-bass accompaniment in eighth notes. Yet, the cadence in unison at bar 10 introduces a textural shift: the two parts move close together and proceed in a compact dialogue in thirds. The Allegro of this *Sinfonia* is the movement that presents a more copious use of imitative style and a more equal balance between the two parts, which reinforces the possibility of a performance with two cellos alone.

The use of cantabile style, a restrained virtuosic writing, and the relative rarity of any complex contrapuntal texture link these *Sinfonie* to the roots of the cello school in which Bononcini was trained, but they also show the influence of the French tradition and hint at a transition toward a more markedly *galant* style, which Bononcini will adopt and develop in the course of his career. The elegance and noble simplicity of the two minuets that end both *Sinfonie* can be ascribed to the same sources. These are both short movements in 3/8: the Minuet of the first *Sinfonia* stands out for its unusual irregularity, featuring two strains of seven bars each that start with the same rhythmic and melodic pattern in the bass. The Minuet of the second *Sinfonia*, instead, shows the typical structure of the Italian minuet at the end of the century, which is typified by a very regular harmonic and melodic approach, perhaps one of the most accurate illustrations of Galliard's comment on Bononcini's "agreeable and easie style".

The two *Sinfonie per violoncello* preserved in the manuscript in Montecassino therefore provide exquisite testimony to the relationships between the Emilian school, in which Giovanni Bononcini was trained, and the emerging Neapolitan string tradition, which came to dominate Europe in the 18th century, a remarkable link in the development of the violoncello's solo role. More importantly, the *Sinfonie* included in this source are of crucial significance for the full appreciation of the cello production of Giovanni Bononcini. Indeed, these two works offer unique information on the style and technique adopted by Bononcini and constitute a major addition to the cello repertory from this outstanding virtuoso.

¹⁸] A splendid example of this style is in the aria with obbligato cello "Pur ti riveggio ancor" from the serenata *La nemica d'amore fatta amante*, written in Rome in 1693. See also Chiara Pelliccia, "Le serenate romane di Giovanni Bononcini e Silvio Stampiglia per Lorenza de la Cerda Colonna", in *I Bononcini, da Modena all'Europa*.

Apparatus

Editorial criteria

- The critical notes are based on the only surviving source; changes introduced in the edition are explained in the notes when necessary.
- Corrections, additions, and critical interventions included in the critical notes, but not indicated in the edition are: repetitions of similar passages, standardization of differences between similar simultaneous or successive passages.
- Note changes or revisions are listed in the critical notes, but not indicated typographically in the edition.

Slurs

Slurs and ties added or modified by editorial intervention are indicated with dashed lines.

Beaming

Beaming has been kept close to the original as much as possible.

Accidentals

Notation of accidentals has been made consistent with modern practice:

- Accidentals repeated in the same measure are eliminated;
- Accidentals on repeated notes in two consecutive measures (usually not indicated in 18th-century sources) are added;
- Accidentals used to annul the effect of previous alterations are tacitly standardized using the natural sign;
- Necessary accidentals are added or modified without any typographic modification, but included in the critical notes;
- Accidentals proposed by the editor are added in brackets and listed in the critical notes;
- Cautionary accidentals are tacitly added.

The source

I-MC: Italy – Library of the Montecassino Abbey, shelf number: MS 2-D-13a-f.

The two *Sinfonie per violoncello* by Giovanni Bononcini are included in a large miscellaneous volume presently at the library of the Abbey of Montecassino. The source is listed in the RISM catalog (RISM n. 852024107).

The manuscript is in an oblong quarto format (cm. 21 x 27,5) and consists of 136 folios, arranged into 34 numbered fascicles. The *Sinfonie* are placed at ff. 59v-64r: the first is at ff. 59v-61v and is titled: «Sinf.^a per Violoncello | del Sig.^r Giov.ⁱ bononcini», the second at ff. 62r-64r and is titled: «Sinf.^a del Sig.^r Gio:ⁿⁱ bononcini».

An ex-libris inside the front cover bears the old call number and indicates that the volume belonged to the organist and ceremonial master of the Montecassino Abbey, Vincenzo Bovio (1809-89), nephew of the abbot Luigi Bovio and member of an influential Neapolitan family.¹⁹

It is not easy to trace the history of this source, since Bovio used to affix his ex-libris even to volumes that were already part of the collections at the Abbey. Both the repertory and the two watermarks present in the manuscript, however, point with some certainty toward Neapolitan origins. The most frequent watermark is, in fact, the one that appears also on the paper of the two *Sinfonie*; it represents a lily inscribed in a circle, a common type that is often found both in Roman and Neapolitan sources.

The manuscript is preserved in what was probably its original binding, an elegant leather cover that bears on the spine the title “Sonate”. Both front and back of the cover are richly adorned by an emblem depicting two towers above waves; this coat of arms is easily identified with that belonging to the Neapolitan aristocratic family of the Di Somma.²⁰

The copy appears neatly written, with very few mistakes or corrections and transcribed by the same hand throughout. The precise progressive numbering of the fascicles and the presence of a few mistakes which are mostly due to the preparation of the page layout (see for instance, the tenor clef al-

19] Ordained a priest by his uncle Luigi immediately after the latter had been consecrated as Bishop of Melfi and Rapolla in 1829, Vincenzo was Prior of Subiaco and of Sanseverina as well as organist and master of ceremonies of the novices; he was also an amateur painter. In 1868, after becoming seriously ill, he returned to Montecassino where was appointed abbot of the monastery of San Matteo de Castello or Servorum Dei. He died in Montecassino in 1889. See Emilio Pistilli, “Vincenzo Bove: monaco e pittore a Montecassino”, *Studi Cassinati*, 12/1, 2012, 85-87.

20] For more details on this emblem and on the Di Somma family see the Introduction.



tered to a bass clef in the solo cello part at f. 59v) suggest that the manuscript was copied to order. It compiled sources probably written in different times, but most likely all rather close chronologically. The indication of the year 1699 on both the first and the last page of the manuscript gives us a *terminus ante quem* for the copy of the repertory.

Variants and notes

Information included in the critical notes is listed in the following order: bar number; part; number of the symbol within the bar (counting also rests and notes with ties).

The nomenclature follows the Scientific Pitch Notation: Middle C = C₄.

Abbreviations

bc = basso
b./bb. = bar/bars
vlc = cello

Sinfonia n. 1

Largo

b. 3, vlc, 8: quarter dotted note
b. 4, vlc, 7: quarter dotted note
bb. 7/8-8/1, vlc: it presents a leap of a diminished seventh:



A smoother and more regular transition could be obtained by modifying b. 7, 7-8:



b. 8, vlc, 7: missing natural sign
b. 9, vlc, 5: F₃
b. 18, vlc, 3: D₃ (see following groups and b. 19, 9-12); vlc, 5-8: B₃-B₃-A₃-B₃ (cf. b. 20)
b. 23, bc, 6: missing natural sign

Allegro

b. 7, vlc, 10: F₄ (cf. b. 3)
b. 8, vlc, 10: G₄ (cf. b. 3)
b. 12, vlc, 1-6, 9-14: 32nd-note triplets
b. 13, vlc, 1-12: 32nd-note triplets
b. 14, vlc, 1-12: 32nd-note triplets
b. 15, vlc, 9: quarter dotted note
b. 16, vlc, 8: missing sharp sign

b. 17, vlc, 3: missing sharp sign
b. 25, vlc, 10: missing natural sign
bb. 25/9-26/3, vlc: five 32nd-note triplets (cf. bb. 12-13)
b. 26, vlc, 9: erased flat sign
b. 27, vlc, 1: D₄
b. 34, bc, 6: A₂ (cf. b. 32)

Adagio

b. 3, vlc, 5: it can be changed in G₃ to avoid a melodic augmented second

Sinfonia n. 2

Adagio

b. 3, vlc, 16: missing natural sign

Allegro

b. 8, bc, 1: the C₄ could be lowered to a B₃, making the harmonic transition more regular and highlighting a descending sequence (B₃-A₃-G₃). This, however, would in turn require changing the G₄ in the main theme (b. 2, vlc, 5 and b. 21, vlc, 1) into an F₄

Largo

b. 3, vlc, 7: missing flat sign
b. 5, vlc, 3: quarter dotted note

Minuet

b. 15, bc, 2: G₂



Fig. 1. I-MC: Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, MS 2-D-13a-f, copertina.

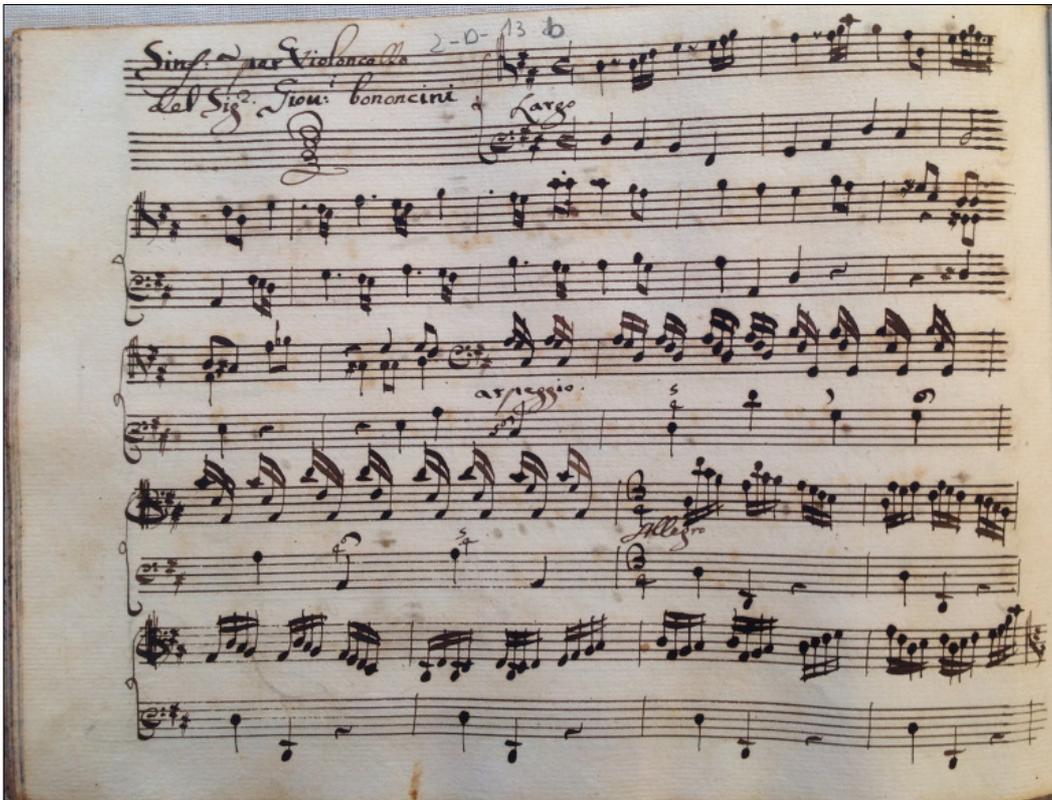


Fig. 2. Giovanni Bononcini, *Sinfonia per violoncello n. 1*, I-MC, MS 2-D-13a-f, c. 59v.

Largo

Measures 1-3 of the Largo section. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff features a melodic line with slurs and a dashed line indicating a breath mark. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

Measures 4-6 of the Largo section. The melodic line in the upper staff continues with slurs and a dashed line. The lower staff accompaniment is consistent with the previous measures.

Measures 7-8 of the Largo section. Measure 7 shows a change in the upper staff's melodic line. Measure 8 features a triplet of eighth notes in the upper staff, labeled "arpeggio". The lower staff has a few notes and rests.

Measures 9-10 of the Largo section. Measure 9 is dominated by a triplet of eighth notes in the upper staff. Measure 10 continues this pattern. The lower staff has notes and rests with fingering numbers 5, 4, 7, 6, 6, 4, 5, 4.

Measures 11-13 of the Allegro section. The tempo changes to Allegro and the time signature to 3/4. The upper staff has a more active melodic line with slurs. The lower staff has notes and rests.

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of two staves. The upper staff continues the eighth-note melody from the previous system. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

20

Grave

Musical score for measures 20-22. The system consists of two staves. The upper staff continues the eighth-note melody. The lower staff continues the harmonic accompaniment. At the end of measure 22, there is a change in time signature to common time (C) and a change in clef to alto clef (C3).

23

Musical score for measures 23-25. The system consists of two staves. The upper staff continues the eighth-note melody. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

26

Musical score for measures 26-28. The system consists of two staves. The upper staff continues the eighth-note melody. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The system ends with a double bar line.



Allegro

First system of musical notation, measures 1-3. The piece is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simpler accompaniment.

Second system of musical notation, measures 4-6. Measure 4 is marked with a '4' above the staff. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, measures 7-8. The right hand maintains the eighth-note texture, and the left hand accompaniment continues.

Fourth system of musical notation, measures 9-10. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The right hand has a more complex eighth-note pattern, and the left hand accompaniment continues.

Fifth system of musical notation, measures 11-12. Measure 11 is marked with an '11' above the staff. The right hand features triplet eighth-note patterns, and the left hand accompaniment continues.



13

Musical score for measures 13-14. The treble clef part features a series of triplet eighth notes. The bass clef part has a simple accompaniment of quarter notes and rests.

15

Musical score for measures 15-17. The treble clef part has a melodic line with a slur and a dashed line above it. The bass clef part continues with a simple accompaniment.

18

Musical score for measures 18-19. The treble clef part has a more complex melodic line with many eighth notes. The bass clef part has a simple accompaniment.

20

Musical score for measures 20-21. The treble clef part has a complex melodic line with many eighth notes. The bass clef part has a simple accompaniment.

22

Musical score for measures 22-23. The treble clef part has a complex melodic line with many eighth notes. The bass clef part has a simple accompaniment.



24

26

28

31

33



Adagio

Musical score for Adagio, measures 1-3. The score is in 3/8 time and D major. The treble clef part features a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a fermata over the final note in measure 3. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with a similar slur and fermata.

Musical score for Adagio, measures 4-6. The treble clef part continues the melodic line with a slur over measures 4 and 5, and a fermata over the final note in measure 6. The bass clef part continues the accompaniment with a slur and fermata.

Minuet

Musical score for Minuet, measures 1-6. The score is in 3/8 time and D major. The treble clef part features a rhythmic melody with eighth notes and a trill (tr) over the final note in measure 6. The bass clef part provides a simple accompaniment.

Musical score for Minuet, measures 7-8. The treble clef part continues the rhythmic melody with eighth notes and a trill (tr) over the final note in measure 8. The bass clef part continues the accompaniment.

Adagio

4 3 4 3 4 3

4

7

10

piano

piano

13

Allegro

First system of musical notation, measures 1-3. The score is in 3/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The treble clef part features a melodic line with eighth-note patterns, while the bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords.

Second system of musical notation, measures 4-6. Measure 4 is marked with a '4'. The treble clef part continues with a melodic line, and the bass clef part has a more active accompaniment. A sharp sign appears above the treble clef staff in measure 6.

Third system of musical notation, measures 7-9. Measure 7 is marked with a '7'. The treble clef part has a melodic line with some grace notes, and the bass clef part continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Measure 10 is marked with a '10'. The treble clef part features a melodic line with a slur over the final two measures. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Below the bass clef staff, the numbers 7, 6, 7, 6 are written, likely indicating fingerings for the left hand.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Measure 13 is marked with a '13'. The treble clef part has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef part continues with a rhythmic accompaniment.



16

Musical score for measures 16-18. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Fingering numbers 7 and 6 are indicated below the bass staff.

19

Musical score for measures 19-21. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand has a more melodic line. Fingering numbers 7 and 6# are indicated below the bass staff.

22

Adagio

Musical score for measures 22-25. The tempo is marked 'Adagio'. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a more active accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Largo

Musical score for measures 26-29. The tempo is marked 'Largo' and the time signature is 3/4. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a more active accompaniment.

5

Musical score for measures 30-33. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a more active accompaniment.



9

Musical score for measures 9-12. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

13

Musical score for measures 13-16. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand continues the melodic line, and the left hand accompaniment is marked *piano*.

17

Musical score for measures 17-20. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand continues the melodic line, and the left hand accompaniment is marked *piano*. The system concludes with a double bar line.

Minuet

Musical score for the Minuet section. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The tempo is marked *Allegro*. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

9

Musical score for measures 9-12 of the Minuet section. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand continues the rhythmic pattern, and the left hand accompaniment is marked *piano*. The system concludes with a double bar line.



Pubblicazione realizzata
dalla redazione e
dall'ufficio grafico SEdM
Società Editrice di Musicologia
nel mese di settembre 2019

Giovanni Bononcini

Due sinfonie per violoncello e basso continuo

a cura di Guido Olivieri

Giovanni Bononcini (1670-1747) fu non solo un celebre compositore di musica vocale, ma anche uno dei più illustri virtuosi di violoncello del XVIII secolo, la cui abilità come esecutore venne ripetutamente ammirata nel corso della sua lunga carriera. Malgrado ciò, il repertorio violoncellistico attribuito a Giovanni Bononcini comprendeva finora un'unica sonata. Le due *Sinfonie per violoncello* presentate per la prima volta in questa edizione critica costituiscono dunque un'aggiunta di fondamentale importanza al catalogo della sua musica strumentale. Inclusi in un manoscritto di provenienza napoletana, esse risalgono molto probabilmente agli anni 1696-97, quando Bononcini entrò in contatto con l'ambiente musicale napoletano per la produzione dell'opera *Il trionfo di Camilla*. Le *Sinfonie* si presentano divise in quattro movimenti e mostrano sia l'avanzata tecnica violoncellistica che la cantabilità galante tipiche dello stile di Bononcini.

Giovanni Bononcini (1670-1747) was not only a renowned composer of vocal music, but also one of the most eminent cello players of the 18th century. His talent as a performer was admired throughout his long career. Despite such a prestigious activity, the cello works attributed to Bononcini included thus far a single sonata. The two *Sinfonie per violoncello*, published for the first time in this critical edition, are a remarkable addition to the catalog of instrumental music written by this celebrated musician. They are part of a manuscript of Neapolitan origins and were most likely composed around the years 1696-97, when Bononcini visited Naples for the production of his opera *Il trionfo di Camilla*. These *Sinfonie*, divided into four movements, display both the advanced cello technique and the galant cantabile style characteristic of Bononcini.

Società Editrice di Musicologia

MUSICA STRUMENTALE: **19**

ISMN: 979-0-705061-80-2

www.sedm.it