

MATTEO GIANNELLI

LE SCRITTURE PER VIOLONCELLO OBBLIGATO NEL *GIOSUÈ* DI GIOVANNI BONONCINI*

ABSTRACT

Il Giosuè (1688) è il secondo oratorio di Giovanni Bononcini (1670-1747) e il primo la cui partitura sia giunta a noi. All'interno di questo, il violoncello è obbligato in tre arie, in una quarta gareggia con un violino solo, ed è l'unico a presentare passaggi virtuosistici nelle due sinfonie. L'articolo ricostruisce i natali del *Giosuè*, i rapporti con la corte estense, e indaga in particolare modo il ruolo del violoncello. Inoltre, le differenti scritture per questo strumento vengono approfondite attraverso tre arie: «Venir, pugnare e vincere», «Sempre invitto e sempre forte», «Al rotar di questo brando». Grazie a queste, si analizzano le influenze di compositori coevi su Bononcini, il rapporto tra voce e strumento, e la tipologia e l'accordatura del violoncello obbligato previsto.

PAROLE CHIAVE Giovanni Bononcini; violoncello; oratorio; Modena; strumento obbligato

SUMMARY

Il Giosuè (1688) is the second oratorio by Giovanni Bononcini (1670-1747), and the first one of which we have the score. In this, the cello is obbligato in three arias, competes with a solo violin in a fourth one, and is the only instrument which has virtuoso passages in both symphonies. In this article, I reconstruct the birth of *Il Giosuè*, the relationship with the Este court, and I investigate the role of the cello in particular. The different writings for this instrument are examined through three arias: «Venir, pugnare e vincere», «Sempre invitto e sempre forte», «Al rotar di questo brando». By studying these, I analyze the influences that coeval composers had on Bononcini, the relationship between voice and instrument, as well as the type and tuning required for the cello obbligato

KEYWORDS Giovanni Bononcini; cello; oratorio; Modena; obbligato instrument



Il Giosuè è il secondo oratorio di Giovanni Bononcini (1670-1747),¹ composto nel 1688 su testo di Tomaso Stanzani (1647-1717).² La partitura manoscritta, oggi conservata presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena con segnatura Mus.F.0103, riporta la dedica del compositore al duca di Modena Francesco II d'Este (1660-94) ed è testimone dell'esecuzione nella capitale estense. L'oratorio ebbe anche una precedente esecuzione presso la chiesa della Madonna di Galliera a Bologna il 25 marzo, di cui rimane il libretto stampato per quell'occasione.³

Lo studio approfondito di questo oratorio è un tassello importante per la comprensione dello stile compositivo, delle influenze e dei riferimenti del giovane Bononcini. Infatti, essendo andata persa la partitura dell'oratorio *La vittoria di Davide contro Golia* (1687), *Il Giosuè* è la prima testimonianza a noi giunta di composizione bononciniana di ampio respiro con voci e strumenti. In particolare, il *focus* di questo articolo, che è anche un elemento assolutamente inconsueto in una composizione drammatica di questo periodo, è il ruolo di prima importanza del violoncello. All'interno dell'oratorio si trovano tre arie con violoncello obbligato, una con violino e violoncello ed entrambe le Sinfonie contengono passaggi virtuosistici a *solo* per questo strumento. Attraverso «Venir, pagnar e vincere» (cc. 16v-22r), «Sempre invitto e sempre forte» (cc. 42r-46r) e «Al rotar di questo brando» (cc. 73v-81v), analizzerò i diversi stili compositivi usati dall'autore in queste arie, mettendo in evidenza

* Questo articolo è un ampliamento del contributo esposto dallo scrivente in occasione del XXIV Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (20-22 novembre 2020).

1. Per la biografia di Bononcini si veda: CHIARELLI, *Bononcini*; FRAJESE, *Bononcini*; LINDGREN, *Bononcini*.
2. Tomaso Stanzani fu poeta e segretario del Senato bolognese fino al 1682, quando fu condannato all'esilio in seguito a un'accusa di omicidio. Tornò in patria in seguito alla grazia ricevuta nel 1687 – non sembra per questo casuale la scelta di dedicare il libretto bolognese del *Giosuè* al Gonfaloniere di Giustizia, il marchese Francesco Giovanni Sampieri, e agli Anziani della città. Fu autore di numerosi drammi in musica rappresentati nei teatri di Bologna, Milano e Venezia. Per quanto riguarda gli oratorii, i titoli di sicura paternità sono, oltre al *Giosuè*, *L'Abramo sacrificante* (1689), *I sospiri del cuore umano alla nascita del Redentore* (1703), *Gli oracoli della Grazia* (1704) e *La Giustizia placata* (1705). Si segnala che il loro numero è probabilmente sottostimato: un esempio è fornito da una lettera del 1675 (Modena, Archivio di Stato, Archivio per materie, *Letterati*, b.62/ Stanzani Tomaso, lettera 2 V 1675) che testimonia la composizione di un oratorio dedicato a Francesco II d'Este nello stesso anno – ben prima del *Giosuè* ritenuto il suo primo approccio a questo genere. Divenne membro dell'Accademia dell'Arcadia nel 1712. Per ulteriori notizie sulla sua biografia si veda: ACCORSI, *Stanzani, Tomaso*; BERGAMINI, *La colonia renia*.
3. La data dell'esecuzione bolognese è riportata in STANZANI, *Il Giosuè (Bologna)*, p. 4, mentre quella modenese avvenne entro il 9 aprile. A questa data risale un donativo di lire 396 a favore del compositore per questo oratorio; tale nota si trova in Modena, Archivio di Stato, Archivio estense, *Camera, Borsa segreta*, n. 298, c. 87dx. Oltre al libretto bolognese, considerato l'*esemplare ideale* dell'edizione, ne fu stampato anche un secondo per l'esecuzione modenese da parte dello stampatore ducale Soliani – che comunque non presenta varianti estese. L'oratorio viene trattato in CROWTHER, *The Oratorio in Bologna*, pp. 106-113. È in corso di stampa l'edizione critica di partitura e libretto a cura di chi scrive.

le similitudini con autori coevi, la messa per iscritto di pratiche esecutive, le scritture inusuali o poco frequentate e portando l'attenzione su quelle derivate dalle caratteristiche dello strumento stesso che Bononcini era uso suonare.⁴

Bononcini, il violoncello e il suo ruolo nel *Giosuè*

Prima di affrontare le arie citate e le diverse scritture che le caratterizzano, è necessario domandarsi il perché di un ruolo di primo piano affidato al violoncello, soprattutto tenendo conto che tra gli oratorii eseguiti a Modena di compositori coevi, seppur virtuosi, non vi sono tante arie obbligate, o soli, per questo strumento.⁵

Una possibile spiegazione della scelta di affidare al violoncello un ruolo di primo piano così esplicito ci viene dallo studio della biografia di Bononcini, anche in relazione alle informazioni fornite dalla *lettera dedicatoria* dell'autore nell'oratorio. Infatti, sappiamo che dopo la morte del padre, Giovanni Maria nel 1678, Giovanni andò a studiare a Bologna grazie all'intercessione di Francesco II d'Este. Qui si formò nel contrappunto col celebre Giovanni Paolo Colonna e nel violoncello con d. Giorgio Buoni: i risultati non si fecero attendere visto che a quindici anni Giovanni aveva già pubblicato tre opere strumentali e, nella supplica del 1686 per entrare a far parte dell'organico della cappella della Basilica di S. Petronio, si affermò che aveva «abilità per qual si voglia instrumento da arco».⁶ Entrò quindi come violista nella cappella dell'istituzione⁷ e nello stesso anno divenne anche membro della Accademia Filarmonica, grazie al maestro che ne era 'principe'.⁸ Resosi vacante il posto

4. Ho deciso di non prendere in esame l'aria con violoncello obbligato «Posto abbiam ne' nostri acciari» (cc. 27r-30r) in quanto non presenta alcuna caratteristica compositiva o formale degna di nota. Infatti, il violoncello suona all'unisono con il basso continuo per la gran parte del numero, aggiungendo solo figurazioni in crome nei movimenti deboli e scale discendenti; nel rapporto con la voce, lo strumento si alterna ad essa nelle medesime modalità delle altre arie trattate.
5. Solo per dare alcuni esempi, nell'oratorio *L'ambizione debellata* (1686) di Giovanni Battista Vitali (1632-92), violoncellista e vicemaestro di cappella del Duca di Modena, solo «Se mi manca il tradimento» (cc. 51v-54v) presenta una parte per basso più elaborata a semicrome su figurazioni di accompagnamento degli altri strumenti. Nell'oratorio del 1689 di Lorenzo Giovanni Lulier (1660 c.-1700), *La S. Beatrice d'Este*, l'aria «Suol l'invidia più che il danno» (pp. 183-190) ha una parte virtuosistica per il basso, probabilmente scritta per il violoncello di Domenico Gabrielli (1659-90), fiore all'occhiello della cappella di Francesco II in quell'anno. L'oratorio *Il S. Sigismondo re di Borgogna* di Gabrielli contiene solo un'aria, «Aure voi de miei sospiri» (cc. 57r-66v), in cui il violoncello, insieme a violino e tiorba, ha una parte obbligata. Su quest'ultimo oratorio si veda CIPOLLONE, *Introduzione*. Per l'elenco, una panoramica generica e le caratteristiche di alcuni oratorii eseguiti a Modena durante il ducato di Francesco II (1662-94) si veda CROWTHER, *The Oratorio in Modena*.
6. GAMBASSI, *La cappella musicale*, p. 466.
7. Cfr. VANSCHEEUWIJK, *The Cappella Musicale*, p. 286.
8. Riguardo alle attività, e ai membri dell'Accademia Filarmonica, si veda VANNONI – VETTORI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna*.

di maestro di cappella della chiesa di S. Giovanni in Monte, Bononcini fu segnalato per questo incarico e Buoni si premurò di ottenere l'appoggio del Duca di Modena per assicurare all'allievo la prestigiosa nomina: una protezione ricevuta grazie all'intercessione di Colonna.⁹ È proprio da una lettera del maestro di cappella di S. Petronio che veniamo a sapere che per l'inizio di dicembre Bononcini non aveva ancora soddisfatto il proprio «debito» col Duca, e il ringraziamento era avvenuto fino ad allora solo tramite una lettera inviata insieme a quella di Colonna – un documento oggi andato perduto.¹⁰ Questo non fu ritenuto bastevole, tanto che nella lettera dedicatoria del *Giosuè* Francesco II viene esplicitamente ringraziato dal compositore per il «suo Padrocinio [sic!] per cui vengo insignito del posto di mastro di capella [sic!] di S. Gio:[vanni] in Monte di Bologna».¹¹ In questo modo, le lettere di Colonna, le vicende biografiche e la dedicatoria mettono in relazione questo oratorio con la nomina a maestro di cappella di Bononcini, dimostrando la genesi di questa musica come un dono in ringraziamento per la protezione concessa. Se quindi è sicuro che *Il Giosuè* non fosse una semplice 'commissione', essendo strettamente legato alle vicende biografiche del compositore, anche il ruolo del violoncello sembra essere scaturito da scelte personali. L'oratorio infatti sembra essere esso stesso una prova della perizia di Bononcini che si stava formando a Bologna con Colonna grazie «a quel cenno [di Francesco II] che mi fece un Achille di sì rinomato Chirone».¹² Sebbene il riferimento al maestro sia chiaro, l'oratorio non presenta *madrigali*¹³ con elaborati contrappunti, scritture a 'solo-tutti' o ampli organici strumentali e vocali, come quelli che caratterizzano gli oratorii di Colonna.¹⁴ L'elemento grazie al quale Bononcini vuole impressionare il munifico protettore invece è la perizia violoncellistica, abilità che venne riconosciuta internazionalmente durante tutta la sua carriera. Infatti, nel 1692 entrò nella cappella di Benedetto Pamphilj a Roma come violoncellista dove conobbe Nicola Haym, il quale, in una nota alla sua traduzione inglese del *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* di François Ragueneau, definì Bononcini come il primo

9. «Il Sig. d. Giorgio Buoni se ne viene a Modona per inchinare S.A.Ser.^{ma} e supplicarlo di lettera di favore per il Bononcini per certo negozio premoroso» si legge in Modena, Archivio di Stato, Archivio per materie, *Musica e musicisti*, b. 1a/Colonna Giovanni Paolo, lettera 29 VIII 1687. Nella lettera del 3 XII 1687 dello stesso mittente si legge che il posto ottenuto da Bononcini fu quello di «M[ae]stro di Cappella di S. Gio[vanni] in Monte di Bologna».
10. Cfr. *ibid.*
11. BONONCINI, *Il Giosuè*, c. 2r.
12. *Ibid.*
13. Negli oratorii del XVII sec. il termine 'madrigale' – detto anche 'coro' – indica un 'numero' chiuso cantato dagli stessi personaggi riuniti in gruppi omogenei: sacerdoti, soldati etc. Può essere accompagnato dagli strumenti dell'ensemble e presentare una scrittura riccamente contrappuntistica. Spesso i madrigali vengono posti in conclusione delle due parti dell'oratorio, esplicitando l'*exemplum* cristiano o la morale edificante della vicenda.
14. Sulle caratteristiche dello stile musicale di Colonna nei suoi oratorii si veda: CROWTHER, *The Oratorio in Modena*, pp. 97-108; ID., *The Oratorio in Bologna*, pp. 79-86; LORA, *Introduzione, L'Assalonne*, pp. XVI-XVIII; ID., *Introduzione, La profetia d'Eliseo*, pp. IX-XI.

dei virtuosi di violoncello.¹⁵ La sua abilità su questo strumento venne ricordata anche nella *Gazzetta di Napoli*, il cui numero del 23 dicembre 1697 dedicato al *Trionfo di Camilla regina dei Volsci*¹⁶ riporta che l'autore è un «eccellente sonatore di violone».¹⁷ Questa fama seguì Bononcini per l'Europa, tanto che Ernest Galliard, nell'elogiare i bassi delle cantate del compositore bolognese, sottolineò le sue abilità al violoncello,¹⁸ e Michel Corrette nel 1742 lo individuò addirittura come l'inventore dello strumento.¹⁹ Anche dopo la morte di Bononcini nel 1747, la sua notorietà venne così ricordata nel suo ritratto da accademico filarmonico: «si rese così eccellente, che fu ammirato e commendato per tutta l'Europa».²⁰ Sembra quindi plausibile che il giovane violoncellista volesse mettersi in mostra con lo strumento nel quale più eccelleva e che, nel corso degli anni, sarebbe diventato una sua marca distintiva.²¹

Oltre alle citate arie – che più avanti verranno trattate –, una scrittura virtuosistica²² per questo strumento è inserita fin dalle Sinfonie che dividono le due parti dell'oratorio. Nel *Presto* della Sinfonia in re maggiore (cc. 4r-7v), a introduzione della prima parte dell'oratorio, l'inciso melodico proposto dai

15. Cfr. RAGUENET, *A Comparison between*, p. 50 cit. in LINDGREN, *Bononcini's 'agreeable and easy style*, p. 159.
16. La prima di quest'opera avvenne al Teatro di San Bartolomeo di Napoli il 27 dicembre 1696. Su quest'opera si veda LINDGREN, *Preface (Camilla)*.
17. MAGAUDDA - COSTANTINI, *Musica e spettacolo*, p. 78.
18. Cfr. GALLIARD, John E., *To the lovers of musick*, in *Six Cantatas after the Italian manner*, Walsh and Hare, Londra 1716, cit. in LINDGREN, *Bononcini's 'agreeable and easy style*, p. 146.
19. Cfr. CORRETTE, *Méthode théorique et pratique*, p. A.
20. *Serie cronologica de' Principi*, p. 13.
21. Probabilmente le abilità di Bononcini impressionarono il Duca già con *Il Giosuè* e ne abbiamo una prova implicita nelle lettere che il compositore scambiò con la corte estense tra il dicembre 1689 e febbraio 1690. Oltre alla richiesta di mettere in musica *La Maddalena ai piedi di Cristo* (1690), in una minuta del 16 II 1690 probabilmente di mano di Giovanni Battista Giardini segretario personale del Duca, si richiede esplicitamente a Bononcini di «accompagnar l'opera di sua fatica, e esser presente all'applauso che sarà per riportarne» (Modena, Archivio di Stato, Archivio per materie, *Musica e musicisti*, b. 1a/Bononcini Giovanni, minuta 16 II 1690). Questo ordine diretto proveniente da Francesco II fu la conclusione di un fitto scambio tra la corte e Bononcini, il quale aveva espresso più volte il desiderio di rimanere a Milano e aveva sempre cercato di evitare di doversi recare a Modena: le parole del Duca tuttavia non gli lasciarono altra scelta che confermare la propria presenza durante la Quaresima. Di conseguenza, non stupisce il fatto che solo «Chi serva la beltà», ultima aria dell'oratorio, presenti il violoncello obbligato (cfr. BONONCINI, *La Maddalena ai piedi di Cristo*, cc. 148v-151v): un'aggiunta dell'ultimo momento per soddisfare il Duca estense visto che l'esecuzione era infatti prevista per il 12 marzo, a meno di un mese dalla detta minuta (cfr. Modena, Archivio di Stato, Archivio per materie, *Musica e musicisti*, b. 1a/Bononcini Giovanni, minuta 16 II 1690). Questa vicenda quindi sembra confermare la nomea di violoncellista che Bononcini stava già ottenendo e che, come dimostrato, caratterizzò tutta la sua carriera.
22. Il virtuosismo di Bononcini non è mai forzato e sfrutta a pieno le figure idiomatiche tipiche della scuola violoncellistica bolognese coeva, come scale discendenti a semicrome, doppie corde, e batterie: tutte scritture che si incontrano nelle arie presentate in questo articolo. Inoltre, anche nelle opere successive del compositore, come le due Sinfonie per violoncello e basso continuo, si può ritrovare questo linguaggio. Su queste composizioni e sulle caratteristiche della scrittura 'virtuosistica' di Bononcini si veda OLIVIERI, *Due sonate*, p. 81 e l'*Introduzione* (pp. VII-X) dello stesso autore in BONONCINI, *Due sinfonie*.

violini trova risposta direttamente nella parte del violoncello con una scrittura a doppie corde. Tuttavia, è dopo la ripetizione di questo periodo alla dominante, la, che il violoncello spicca sugli altri strumenti. Infatti, un rapido andamento a semicrome – in contrasto rispetto alle figurazioni usate in precedenza – viene proposto in successione da Violino II, Violino I, Viola, ed infine Violoncello. Per quest'ultimo, il passo non si limita alle tre quartine seguite da semiminima come nei casi precedenti, ma si amplia, mantenendo la rapida figurazione e sviluppandosi su diverse progressioni. Il resto dell'ensemble accompagna il violoncello con andamenti a semiminime che scandiscono i tempi forti della battuta, e con solo piccoli interventi dei violini tra i soli del violoncello (Esempio 1). Viene infine ripreso l'inciso melodico iniziale, questa volta proposto dal violoncello con risposta dei violini.

Similmente, anche la seconda Sinfonia (cc. 61r-64v) prevede passaggi virtuosistici e batterie per il violoncello solo.

Bononcini affida al violoncello anche quattro arie obbligate – tre di queste verranno trattate successivamente in dettaglio –, posizionate in punti drammaturgicamente rilevanti. Queste sono cantate dai principali personaggi della vicenda²³ e sono:

- «Venir, pugnare e vincere» (cc. 16v-22r): aria del Re di Gerusalemme. Definito come il «più canuto»²⁴ dei re amorrei, egli, dopo aver infiammato gli animi contro Gabaon, conclude il proprio intervento con quest'aria che esprime il sicuro trionfo di quest'impresa.
- «Posto abbiam ne' nostri acciari» (cc. 27r-30r): cantata dal Re d'Hebron, un personaggio che suggerisce di muovere direttamente contro Israele, non temendo la protezione divina di quel popolo. La sua arroganza viene espressa attraverso questo numero.
- «Sempre invitto e sempre forte» (cc. 42r-46r): con quest'aria Giosuè si prepara a marciare in aiuto di Gabaon, sicuro della protezione divina e della vittoria.
- «Al rotar di questo brando» (cc. 73v-81v): nuovamente cantata dal protagonista eponimo, l'aria è l'unica con strumenti obbligati – violino e violoncello – nella seconda parte dell'oratorio. Con questa il condottiero ebreo si presenta sul campo di battaglia.

Grazie alla presenza dello strumento obbligato, queste arie risaltano sul tessuto generale dell'oratorio. Le prime tre, collocate nella prima parte del dramma sacro, sottolineano le caratteristiche morali dei personaggi che le cantano, nonché il loro ruolo nella vicenda: la freddezza calcolatrice del Re

23. L'argomento dell'oratorio è ricavato dal libro di Giosuè (Gios. 10: 1-27) e tratta l'episodio in cui Giosuè ferma il Sole per ottenere una vittoria decisiva sulle forze dei re amorrei, assediati di Gabaon, città alleata degli israeliti. Nell'oratorio i re amorrei – dai cinque originali della fonte veterotestamentaria – sono ridotti ai soli Re di Gerusalemme (basso) e Re d'Hebron (tenore); quest'ultimo è affiancato dalla moglie, la Regina d'Hebron (soprano), di invenzione del poeta. Il protagonista è ovviamente Giosuè (contralto) e la costellazione dei personaggi è completata dal Testò (soprano).

24. STANZANI, *Il Giosuè*, p. 10.

Esempio 1. Giovanni Bononcini, *Il Giosuè*, cc. 6v-7r: soli virtuosistici del violoncello nella sinfonia dell'oratorio

di Gerusalemme, pronto, come «leoni a torme | strugger gregge tremante»,²⁵ a conquistare l'indifesa Gabaon così da avvantaggiarsi sulle forze israelite; la spavalderia del Re d'Hebron che, non temendo «un Dio | che dà forza a un fanciul contro un gigante»,²⁶ propone di attaccare direttamente le armate ebee;

25. *Ibid.*, p. 11.

26. *Ibid.* La vicenda della vittoria di Davide su Golia (1Sam. 17: 44-47) è successiva cron-

l'animo guerriero del comandante israelita che, dopo aver lasciato le vesti sacerdotali, si prepara ora a portare soccorso militare a Gabaon. Infine, con «Al rotar di questo brando» Giosuè è l'unico personaggio a cantare accompagnato da due strumenti obbligati nella seconda parte dell'oratorio: questa unicità, unita al testo dell'aria,²⁷ preannunciano il trionfo del condottiero.

La scelta di scrivere arie con strumento obbligato per i personaggi principali e porle in punti rilevanti della vicenda non può essere casuale: il violoncello va a ricoprire un ruolo drammaturgico importante, sottolineando le caratteristiche dei personaggi principali – nella prima parte – per poi anticipare, ed evidenziare, il trionfo di Giosuè sul campo di battaglia. Con questa scelta, il compositore permette ai fruitori di isolare e legare tra loro i personaggi che in queste arie si 'elevano' al di sopra del *continuum* dei numeri riducendo il dramma al suo tema essenziale: lo scontro degli infedeli e peccatori con il pio eroe cristiano che si conclude, ovviamente, col trionfo della 'croce'.²⁸ I testi delle singole arie invece non contengono in sé particolari riferimenti che giustificano la presenza dello strumento obbligato.²⁹

Nei paragrafi seguenti si analizzerà quindi la scrittura delle tre arie citate, così da rilevarne le specificità e renderne evidenti le influenze e le innovazioni del giovane Bononcini.

logicamente rispetto agli eventi che hanno come protagonista Giosuè. Il riferimento è quindi un rimando al citato primo oratorio di Bononcini del 1687: *La vittoria di Davide contro Golia*. Per il libretto si veda SETA, *La vittoria di Davide*.

27. «Al rotar di questo brando | ria Fortuna cederà. | In mia man riposto è il fato | del recinto incatenato, | che sua speme al Ciel fisando | fida aita troverà» - STANZANI, *Il Giosuè (Bologna)*, p. 18.
28. L'oratorio presenta le vicende di Giosuè come un'anticipazione del conflitto austro-turco (1683-1699). Questa lettura figurale è esplicitata da Stanzani stesso che nell'ultima pagina del libretto scrive: «porrà, doppio gran serie d'anni, | la cesarea fortuna | ceppi d'ocaso a l'ottomana luna» (*ibid.*, p. 23). Di conseguenza, la città di Gabaon cinta d'assedio rappresenterebbe Vienna, i re amorrei i Turchi, mentre in Giosuè si ritrova la figura dell'imperatore Leopoldo I. Per altri esempi di riferimenti politici negli oratorii si veda FRANCHI, *Il principe Livio Odescalchi*, mentre uno studio specifico su un oratorio che rimanda a questo conflitto si trova in BROOM, *Political allegory*.
29. Vengono di seguito riportati i testi delle arie trattate:
 «Venir, pugnare e vincere»: «Venir, pagnar, e vincere | nostra virtù saprà. | Prefisse un Fato immobile | che duce a impresa nobile | fosse celerità» - STANZANI, *Il Giosuè (Bologna)*, p. 10;
 «Posto abbiam ne' nostri acciari»: «Posto abbiam ne' nostri acciari | Cielo, Impero, e legge e fé. | D'ogni Nume andiamo al pari | dèi di pena e di mercé» - STANZANI, *Il Giosuè (Bologna)*, p. 11;
 «Sempre invitto e sempre forte»: «Sempre invitto e sempre forte | l'Israel trionferà. | Cinge allori, | incontra onori, | e non teme strage, o morte | ch'invocò nostra pietà» - STANZANI, *Il Giosuè (Bologna)*, p. 13.
 «Al rotar di questo brando»: si veda nota 27.

«Venir, pagnar e vincere» (cc. 16v-22r)

«Venir pagnare e vincere» è la prima aria con violoncello obbligato che si incontra nell'oratorio. La scrittura è particolarmente virtuosistica – forse la più virtuosistica tra tutte – ed è basata su figurazioni a semicrome discendenti che sfruttano il registro acuto e medio dello strumento (Esempio 2). Dopo il preludio strumentale, la voce attacca con brevi interventi sillabici, alternati dai virtuosismi del violoncello. Questo tipo di scrittura e il rapporto strumento-voce – dove l'attenzione è tutta per il solista – è tipica delle arie con strumento obbligato coeve: la ritroviamo per esempio nelle arie di oratorii di Colonna, di Marco Martini, di Lulier o di Giovanni Battista Bassani.³⁰ Di quest'ultimo si riproduce nell'Esempio 3 la prima pagina dell'aria «Non si fidi di breve sereno» dal *Giona* (Modena, 1689).³¹ Anche solo dal passaggio riportato, si può notare il medesimo schema formale e una scrittura simile a quella dell'aria di Bononcini: una parte virtuosistica per il violoncello obbligato a semicrome nel registro acuto e medio, e brevi interventi sillabici della voce che si alternano allo strumento.

Inoltre, questo andamento a sedicesimi, simile anche a quello della Sinfonia della prima parte precedentemente vista, è riscontrabile anche nell'*Allegro* che segue il *Largo* introduttivo del primo movimento della prima Sinfonia per violoncello e basso continuo di Bononcini: una dimostrazione che tali scritture vennero utilizzate anche nelle composizioni degli anni successivi.³² Tornando a «Venir pagnar e vincere», nella sezione B dell'aria vi è un cambio di scrittura: non più andamenti discendenti, ma doppie corde ribattute di sedicesimi (Esempio 4). La medesima figurazione viene ampiamente usata da Antonio Maria Bononcini³³ – fratello minore di Giovanni – nel suo *Laudate Pueri a canto solo col violoncello obbligato* (1693) (Esempio 5).³⁴ Questa è una scrittura inusuale che accomuna i due fratelli, ma che, anche se non ha riscontri nelle opere coeve di Gabrielli, Vitali o altri, non può non avere precedenti.³⁵ Lindgren propone che questa sia il risultato di improvvisazioni,³⁶ Vanscheeuwijck accoglie la teoria, ma sottolinea l'aspetto prettamente armo-

30. Le arie a cui faccio riferimento si trovano in: COLONNA, *Il transito di S. Giuseppe*, cc. 45v-60v; MARTINI, *La Verginità trionfante*, cc. 66v-68v; LULIER, *La Santa Beatrice d'Este*, pp. 183-190; BASSANI, *Il Giona*, cc. 78r-81r.

31. Si veda anche BASSANI, *Giona*, ed. Pasquini, pp. 121-124. Ringrazio la prof.ssa Elisabetta Pasquini e Ut Orpheus per aver concesso di utilizzare nell'Esempio 3 la prima pagina dell'aria «Non si fidi di breve sereno» (p. 121) tratta dall'edizione critica citata.

32. Similitudini tra le scritture utilizzate da Bononcini nelle arie con violoncello obbligato degli oratorii e nelle Sinfonie vengono notate in VANSCHEEUWIJCK, *The Violoncello*, p. 93. Le caratteristiche di questo movimento vengono riportate in OLIVIERI, *Due sonate per violoncello*, pp. 77-78, mentre per consultarne direttamente la musica si veda BONONCINI, *Due sinfonie*, pp. 1-2.

33. Su Antonio Maria Bononcini si veda LINDGREN, *Bononcini, Antonio Maria*; ID., *Preface*; ID., *A Biographic Scrutiny*.

34. Cfr. BONONCINI, Antonio M., *Laudate Pueri a canto solo*. Ringrazio il M^o Michele Vannelli per avermi fornito le scansioni della suddetta composizione.

35. Cfr. LINDGREN, *Preface*, p. IX.

36. Cfr. *ibid.*

MATTEO GIANNELLI

Esempio 2. G. Bononcini, *Il Giosuè*, cc. 16v-17r: andamenti a semicrome discendenti in «Venir, pagnar e vincere»

Allegro

Violoncello solo

Re di Gerusalemme

Basso continuo

4

6

7

6

10

6

7

6

Ve - nir, pu - gnar,

e vin - ce - re, ve - nir, pu - gnar e

ff

ff

ff

Esempio 3. Giovanni Battista Bassani, *Giona*, ed. Pasquini, p. 121: prima pagina dell'aria con violoncello solo «Non si fidi di breve sereno»

43. Aria

Presto

Violoncello solo

Giona

Continuo

6

10

14

Non si fi - di di brie - ve se - re - no,

nico, lo scarso valore ritmico e melodico che questa scrittura ha nel *Laudate*, proponendo a sua volta che questa sia una sorta di messa per iscritto di una pratica di realizzazione del basso continuo, in uso in area bolognese, su uno strumento monodico come il violoncello.³⁷ Tutto ciò che è stato detto da questi studiosi riguardo a questa scrittura nel *Laudate* è applicabile anche a «Venir, pugnare e vincere»: i ribattuti a doppie corde che compaiono nella parte centrale dell'aria non arricchiscono il discorso ritmico o melodico, ma vanno a completare l'armonia esposta dal basso (vedi Esempi 4 e 5).

Quindi, in questo numero Bononcini segue lo 'standard' delle arie con strumento obbligato coeve, a cui – elemento innovativo – aggiunge la messa per iscritto di prassi esecutive del basso continuo in uso a Bologna.

«Sempre invitto e sempre forte» (cc. 42r-46r)

Questa seconda aria presa in esame è cantata da Giosuè che, concluse le offerte in ringraziamento a Dio e saputa della minaccia alla città alleata di Gabaon, si presenta con il suo ruolo da condottiero. Bononcini non offre in questo caso un eccessivo sfoggio di virtuosismo e non segue una tipica contrapposizione tra voce e strumento obbligato, ma costruisce un rapporto 'inusuale' tra i due. Se inizialmente il violoncello si limita a intervenire sulle note lunghe del canto o ad accompagnarlo – unendosi o raddoppiando il basso a distanza di ottava –, in alcuni punti si crea un vero e proprio *a due*. Infatti, per due volte, il violoncello e il canto si sovrappongono con linee che alternano trilli, sedicesimi e arpeggi per poi scambiarsi vicendevolmente le parti (Esempio 6). Se l'imitazione di un passaggio vocale da parte di uno strumento è qualcosa che si può incontrare abbastanza comunemente negli oratorii coevi, due linee che si scambiano vicendevolmente invece è qualcosa di estremamente raro – come si dimostrerà con i successivi esempi. In questo caso, è fondamentale notare il diverso rapporto che assume il violoncello nei confronti della voce. Infatti, non vi è un ruolo protagonista come quello visto nell'aria «Venir, pugnare e vincere» in cui gli andamenti virtuosistici del violoncello occupano la scena, mentre la voce è limitata a far pochi interventi sillabici; non è vero nemmeno il contrario, ossia il personaggio domina l'aria mentre lo strumento obbligato interviene nelle pause – magari con effetti d'eco –, accompagna raddoppiando o arricchendo la linea del basso. In questi passaggi, voce e strumento dialogano a un pari livello, incastonandosi tra loro e scambiandosi linee con andamenti precedentemente inascoltati e della medesima importanza.

Analizzando le partiture di 65 oratorii eseguiti a Modena tra 1677 e 1694,³⁸

37. Cfr. VANSCHEEUWIJCK, *The Violoncello*, pp. 99-100. Vanscheeuwijck rifiuta inoltre la lettura di Brent Wissick (WISSICK, *The Cello Music of Antonio Bononcini*) che ritiene questa scrittura come il risultato dell'uso di un *violoncello da spalla* che, secondo quest'ultimo, si caratterizza per una minor dimensione e un uso delle corde acute dello strumento. Questa teoria viene confutata in VANSCHEEUWIJCK, *The Violoncello*, pp. 97-98.

38. Per questo articolo lo scrivente ha esaminato tutti i manoscritti superstiti di oratorii eseguiti sotto il ducato di Francesco II d'Este conservati presso la Biblioteca Estense

Esempio 4. G. Bononcini, *Il Giosuè*, cc. 19r-v: doppie corde ribattute in sedicesimi nel B di «Venir, pugnar e vincere»

no - bi - le fos - se ce - le - ri - tà, che

du - ce a im - pre - sa no - bi - le fos - se fos - se ce - le - ri - tà.

4 3#

4 7 4 3#

Esempio 5. Antonio Maria Bononcini, *Laudate Pueri*, c. 2v: doppie corde ribattute in sedicesimi

Lau - da - bi - le no - men Do - mi -

ni, a so - lis or - tu us -

6 6 6 # 9 8 4 3#

6 6 5

Esempio 6. G. Bononcini, *Il Giosuè*, cc. 42v-43r: scambi tra voce e violoncello in «Sempre invitto e sempre forte»

The image displays a musical score for Example 6, consisting of four systems of music. Each system features three staves: a cello staff (bass clef), a vocal staff (treble clef), and a cello staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staff. Trills (tr) are indicated above certain notes in both the vocal and cello parts. The lyrics are: "rà, tri-on - fe - rà, I - sra - el tri - on - fe - rà, tri - on - fe - rà, tri - on - fe - rà,". The cello parts include figured bass notation (6 5, 6 5, 9 6, 6 5) and various rhythmic patterns, including trills and sixteenth-note runs.

ho riscontrato questo tipo di scrittura solo in altri due casi. Il primo è l'aria con violino solo «Son fatta guerriera» dalla *S. Maria Maddalena de' Pazzi* di Lulier, un oratorio composto per Roma nel 1687 e ripreso nel 1688 da France-

Universitaria di Modena – disponibili anche online sulla piattaforma dell'istituzione <https://edl.cultura.gov.it/> –, quello della *Santa Beatrice d'Este* di Lulier (F-Pn, Réf 1722), *La caduta di Gierusalemme* (F-Pn, D-2303) e *Il Salomone amante* (F-Pn, D-2304) di Giovanni Paolo Colonna; mentre per *L'Assalonne* di Colonna è stata studiata l'edizione critica a cura di Lora (cfr. COLONNA, *L'Assalonne*, ed. Lora). Un elenco di tutti gli oratorii eseguiti a Modena durante il ducato di Francesco II è disponibile su CROWTHER, *The Oratorio in Modena*, pp. 192-200.

Esempio 7. Giovanni Lorenzo Lulier, *S. Maria Maddalena de' Pazzi*, cc. 65r -v: scambi tra violino solo e voce nell'aria «Son fatta guerriera»

sco II nell'oratorio di S. Carlo rotondo.³⁹ Nelle battute riprodotte nell'Esempio 7, viene riportato un passaggio costruito nel medesimo modo di quello di Bononcini: il violino obbligato ha una nota tenuta, mentre la voce esegue figurazioni a semicrome e, dopo due battute, i due si scambiano la linea del canto e dello strumento vicendevolmente.

Un altro esempio lo si può trovare in un oratorio successivo al *Giosuè*, ossia nelle *Forze del divino amore* (Roma, 1691)⁴⁰ di Bernardo Gaffi – l'aria in questione è «Già suona la tromba» e prevede una tromba obbligata.⁴¹ Come per il passaggio di Lulier, anche qui lo strumento ha una nota tenuta che poi passa alla voce, e la figurazione a crome arpeggiate del canto passa allo strumento. In questo caso, le altezze sono trasposte perché la tromba naturale in Re non potrebbe eseguirle, ma gli intervalli, la direzione e il ritmo sono i medesimi.

Lulier e Gaffi optano per una soluzione più semplice, nella quale la nota tenuta non solo rompe la continuità delle figurazioni sentite fino a quel momento, ma permette anche di concentrare l'attenzione sul canto prima e sullo strumento poi. Il passaggio di Bononcini conferisce un ruolo diverso al violoncello – come detto sopra – e necessita di una perfetta sincronia tra strumento e voce, le cui figurazioni devono incastonarsi le une con le altre: una difficoltà sicuramente evitabile, ma che il compositore aggiunse perché era lui stesso il violoncellista per cui quella parte fu composta – come si dimostrerà trattando la prossima aria.

39. Cfr. MORELLI, *La circolazione dell'oratorio*, p. 159; per il luogo d'esecuzione a Modena cfr. CROWTHER, *The Oratorio in Modena*, p. 196. L'aria citata si trova in: LULIER, *S. Maria Maddalena de' Pazzi*, cc. 63r -70v.

40. Cfr. MORELLI, *La circolazione dell'oratorio*, p. 142.

41. Cfr. GAFFI, *La forza del divino Amore*, cc. IV -26v.

Comunque, Lulier, Gaffi e Bononcini mirano tutti a un medesimo effetto: un chiaro scambio delle parti tra strumento obbligato e voce. Avendo riscontrato solo questi tre esempi – due, tra l'altro, di origine romana – si può affermare che questa scrittura risulti poco utilizzata negli oratorii eseguiti a Modena, ma, forse, più presente e meno rara in quelli romani.

Ulteriori studi indagheranno maggiormente la diffusione e l'uso di questo stilema compositivo, estendendo la ricerca agli oratorii composti ed eseguiti a Roma e a Bologna – luogo quest'ultimo di importazione di un gran numero di partiture romane⁴² con cui Bononcini avrebbe potuto venire a contatto. Inoltre, un altro campo in cui la ricerca potrà essere estesa è quello della cantata, un genere nel quale proprio la scrittura del basso dimostra la ricerca di nuove e vivaci soluzioni in contemporanea allo sviluppo della scrittura per violoncello.⁴³

«Al rotar di questo brando» (cc. 73v-81v)

L'aria «Al rotar di questo brando» permette di individuare la tipologia di violoncello richiesta per questo oratorio.⁴⁴ Questo numero presenta una forma tripartita con da capo e ha due strumenti obbligati, un violino e un violoncello, che accompagnano e si alternano alla voce. L'aspetto interessante è che uno degli interventi del violoncello presenta delle doppie corde che risultano eseguibili solo su una tipologia di questo strumento. Infatti, nel passaggio riportato nell'Esempio 8, si notano delle doppie corde su semicrome. Queste non sono eseguibili da un violoncello a quattro corde con accordatura 'standard' – do_1 - sol_1 - re_2 - la_2 ⁴⁵ –, ma solo se lo strumento ha cinque corde, con la più acuta accordata come un re_3 . Grazie all'utilizzo di uno strumento simile, il passo riportato nell'esempio risulta eseguibile, considerando anche le minori dimensioni del violoncello in questione in uso all'epoca che permette di coprire più comodamente la distanza sulla tastiera richiesta da questo passo.⁴⁶ Allo stesso modo, con un violoncello a cinque corde l'esecuzione dell'a-

42. Cfr. CROWTHER, *The Oratorio in Bologna*, pp. 32-33.

43. Cfr. DIECI, *Filippo Amadei*, p. 153. Riguardo all'estensione della ricerca alle cantate, vista l'origine romana dei due esempi, un primo repertorio da studiare potrebbe essere proprio quello di Lulier e Gaffi. Per informazioni sulle cantate di quest'ultimo, sulle loro origini e il contesto da cui nacquero si veda GIOVANI, *Le edizioni romane*. Riguardo ad alcune cantate di Lulier si veda PELLICCIA, *Introduzione cantate da camera*; EAD., *Introduzione cantate da camera con due violini*. Si sottolinea tuttavia che queste composizioni non presentano la scrittura qui trattata, ma le informazioni contenute possono essere utili per ampliare la ricerca nel repertorio cantatistico romano.

44. Sulle tipologie di violoncello in uso in area padana si veda VANSCHEEUWIJCK, *Sulle tracce del violoncello*. Per una bibliografia completa sulle tipologie di violoncello usate nel Sei-Settecento si rimanda a ivi, p. 111, nota 1.

45. Con do_3 si indica il do centrale.

46. Cfr. VANSCHEEUWIJCK, *The Violoncello*, pp. 89, 91, 94. Il violoncello moderno 'standard' ha un'altezza della cassa armonica di 79 cm con una corda vibrante di 69 cm, mentre

Esempio 6. G. Bononcini, *Il Giosuè*, cc. 75r-v: passaggio a doppie corde del violoncello in «Al rotar di questo brando».

ria «Venir, pagnar e vincere» viene semplificata, non rendendosi necessari i numerosi cambi di posizione – obbligati – su uno strumento a quattro corde, e alcune doppie corde della seconda Sinfonia risultano a loro volta eseguibili. Come rileva Vanscheeuwijck,⁴⁷ la tipologia di violoncello che Bononcini suonava durante il suo apprendistato bolognese corrispondeva allo strumento a cinque corde – accordatura do₁-sol₁-re₂-la₂-re₃– che invece non era in uso tra i violoncellisti attivi a Modena:⁴⁸ la parte per violoncello non fu pensata quindi per un membro della cappella ducale.

Il passo mostrato permette così di identificare la tipologia di violoncello richiesta nel *Giosuè*. Questo, unito alle informazioni biografiche del compositore, alle condizioni in cui e per cui fu composto l'oratorio e al posto di particolare rilievo affidato proprio allo strumento del giovane virtuoso – al principio di quella che fu una fiorente carriera, come precedentemente ricordato –, ci permette di ipotizzare che fosse lo stesso Bononcini a suonare – almeno – le parti per violoncello obbligato.

È inoltre interessante notare che le batterie presenti in quest'aria, ossia le rapide alternanze di note su due corde adiacenti, caratterizzano il secondo movimento, *Allegro*, della prima Sinfonia per violoncello e basso continuo.⁴⁹ Anche in questo caso quindi la scrittura utilizzata non è un caso isolato, ma permane nella penna del compositore nelle sue opere successive.

prima del 1730 i violoncelli erano di minori dimensioni, facilitando passaggi come quello nell'esempio, batterie e arpeggi che risulterebbero complessi, o impossibili, da eseguire, proprio in relazione alle dimensioni dello strumento e di conseguenza alla maggior estensione richiesta della mano sulla tastiera. Su questo tema si veda VANSCHEEUWIJCK, *Sulle tracce del violoncello* e anche VANSCHEEUWIJCK, *Bowed Bases*.

47. Cfr. VANSCHEEUWIJCK, *The Violoncello*, pp. 85-101.

48. In VANSCHEEUWIJCK, *Sulle tracce del violoncello*, pp. 123-124 si trovano ipotesi sulla tipologia di violoncello in uso da Vitali, Gabrielli e altri.

49. Cfr. OLIVIERI, *Due sonate*, p. 78. Per la partitura si veda BONONCINI, *Due sinfonie*, pp. 3-5. Si veda anche nota 32.

Conclusioni

Nelle arie prese in esame sono state analizzate differenti tipologie di scritture. «Venir, pagnar e vincere» presenta gli stilemi tipici dell'aria con strumento obbligato della seconda metà del Seicento, ossia un andamento virtuosistico a semicrome e l'alternanza con una parte vocale principalmente sillabica. Inoltre, la stessa contiene anche scritture che potrebbero essere la messa per iscritto di consuetudini improvvisative di esecuzione del basso continuo sul violoncello. Con «Sempre invitto e sempre forte», si è riscontrata una scrittura più 'innovativa', che non presenta molti esempi antecedenti o successivi tra gli oratorii eseguiti a Modena. Nell'ultima aria, il compositore propone dei passaggi che sfruttano le possibilità date dalla tipologia di violoncello che egli stesso era solito suonare. Da questa varietà possiamo quindi rilevare una grande ricettività del giovane Bononcini che nel *Giosuè* dimostrò da una parte di aver assimilato le caratteristiche della scrittura per violoncello tipiche dell'area bolognese in cui si stava formando e dall'altra di essere aperto a scritture meno comuni con cui era entrato in contatto.

Attraverso quindi l'analisi delle scritture per violoncello nel *Giosuè*, ho voluto aggiungere un tassello allo studio del periodo 'giovanile' di Bononcini, la cui fama di virtuoso crebbe negli anni durante tutta la sua carriera, e alla ricerca su questo strumento in area bolognese nel secondo Seicento.

MANOSCRITTI CITATI

BASSANI, Giovanni Battista, *Il Giona*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.0061, 1689 (<https://edl.cultura.gov.it/item/985znvo5yp>; ultimo accesso il 30.5.2023).

BONONCINI, Antonio Maria, *Laudate Pueri a canto solo col violoncello obbligato*, ms., Bologna, Archivio Musicale della Basilica di S. Petronio, Lib.B.III, 1693.

BONONCINI, Giovanni, *La Maddalena ai piedi di Cristo*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.0102, 1690 (<https://edl.cultura.gov.it/item/koj86eq52x>; ultimo accesso 30.5.2023).

—————, *Il Giosuè*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.0103, 1688 (<https://edl.cultura.gov.it/item/vmr939vrwd>; ultimo accesso 30.5.2023).

COLONNA, Giovanni Paolo, *La caduta di Gierusalemme*, ms., Parigi, Bibliothèque nationale de France, D-2303, 1688-1720 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100707834>; ultimo accesso 30.5.2023).

—————, *Il Salomone amante*, ms., Parigi, Bibliothèque nationale de France, D-2304, 1679-1700 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10070784k>; ultimo accesso 30.5.2023).

- , *Il transito di S. Gioseppe*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.0298, 1681 (<https://edl.cultura.gov.it/item/7wj774qjd4>; ultimo accesso 30.5.2023).
- GABRIELLI, Domenico, *Il S. Sigismondo re di Borgogna*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.0426, 1689 (<https://edl.cultura.gov.it/item/ok53v83rom>; ultimo accesso 30.5.2023).
- GAFFI, Bernardo, *La forza del divino Amore*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.0431, 1691 (<https://edl.cultura.gov.it/item/oz5dgi05ly>; ultimo accesso il 30.5.2023).
- LULIER, Giovanni Lorenzo, *La Santa Beatrice d'Este*, ms., Parigi, Bibliothèque nationale de France, Réf 1722, 1689 (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb395796520>; ultimo accesso 30.5.2023).
- , *S. Maria Maddalena de' Pazzi*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.0671, XVII sec. (<https://edl.cultura.gov.it/item/lk-542vd1rq>; ultimo accesso il 30.5.2023).
- MARTINI, Marco, *La Verginità trionfante*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.F.702, 1689 (<https://edl.cultura.gov.it/item/lk54g4e5qn>; ultimo accesso 30.5.2023).
- VITALI, Giovanni Battista, *L'ambizione debellata*, ms., Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Mus.E.0247, XVII sec. (<https://edl.cultura.gov.it/item/8wr2ve1e5m>; ultimo accesso il 30.5.2023).

BIBLIOGRAFIA

- Serie cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici di Bologna*, in *Diario bolognese*, Della Volpe, Bologna 1776.
- ACCORSI, Maria Grazia, s.v. «Stanzani, Tomaso», in *Grove Music Online*, Oxford University 2002 (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.Q904788>; consultato il 24.11.2021).
- BASSANI, Giovanni Battista, *Giona: oratorio a 5 voci (SSATB), archi e basso continuo (Modena 1689)*, a cura di Elisabetta Pasquini, Ut Orpheus, Bologna 2009.
- BERGAMINI, Maria Grazia, *La colonia renia: profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese, Documenti bio bibliografici*, I, Saccetti, Modena 1988.
- BONONCINI, Giovanni, *Due sinfonie per violoncello e basso continuo*, a cura di Guido Olivieri, Società Editrice di Musicologia, Roma 2019 (<http://www.sedm.it/sedm/it/musica-strumentale/156-bononcini-olivieri.html>; consultato il 28.5.2023).

- BROOM, William A., *Political allegory in Alessandro Melani's oratorio 'Golia Abbattuto'*, «Journal of Musicological Research», 3/3-4 (1981), pp. 383-397.
- CHIARELLI, Alessandra, s.v. «Bononcini, Giovanni», in *DEUMM, Le biografie*, I, UTET, Torino 1985, pp. 614-615.
- CIPOLLONE, Barbara, *Introduzione*, in GABRIELLI, Domenico, *Il San Sigismondo re di Borgogna*, a cura di Barbara Cipollone, Armelin musica, Padova 2009, pp. III-VI.
- CORRETTE, Michel, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*, Corrette, Parigi 1741 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k312932z>; consultato il 30.5.2023).
- CROWTHER, Victor, *The Oratorio in Bologna*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- , *The Oratorio in Modena*, Clarendon, Oxford 1992.
- DIECI, Sara, *Filippo Amadei, cantatista del violoncello*, in Atti del Convegno Internazionale di studi *La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel: problemi e prospettive di ricerca*, a cura di Teresa Maria Gialdroni, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2009, pp. 153-168.
- FRAJESE, Carlo, s.v. «Bononcini, Giovanni», in *Dizionario biografico degli Italiani*, XII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1971, pp. 346-355.
- FRANCHI, Saverio, *Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio politico*, in Atti del Convegno Internazionale *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, a cura di Paola Besutti, Olschki, Firenze 2002, pp. 141-258.
- GAMBASSI, Osvaldo, *La cappella musicale di S. Petronio: maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Olschki, Firenze 1987.
- GIOVANI, Giulia, *Le edizioni romane di cantate da camera: Domenico Crivellati (1628), Francesco Gasparini (1695), Bernardo Gaffi (1700)*, «Fonti musicali italiane», XIV (2009), pp. 39-55.
- LINDGREN, Lowel E., *Bononcini's 'agreeable and easy 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*, ed. Michael Talbot, Ashgate, Farnham 2009, pp. 135-175: 159.
- , s.v. «Bononcini, Antonio Maria», in *Grove Music Online*, Oxford University 2001 (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278275>; consultato il 3.1.2022).
- , s.v. «Bononcini, Giovanni», in *Grove Music Online*, Oxford University 2001 (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278276>; consultato il 24.11.2021).

- , *Preface*, in BONONCINI, Antonio Maria, *Complete Sonatas for Violoncello and Basso continuo*, ed. Lowel E. Lindgren, A-R Editions, Madison, Wis. 1996, pp. VII-XXIII.
- , *Preface*, in BONONCINI, Giovanni, *Camilla*, ed. Lowel E. Lindgren, Stainer & Bell, London 1990, pp. IX-XXV.
- , *A Biographic Scrutiny of Dramatic Works set by Giovanni and his Brother Antonio Maria*, Ph.D Diss., Harvard University 1972.
- LORA, Francesco, *Introduzione*, in Giovanni Paolo Colonna, *L'Assalonne (Modena 1684), Il Mosè legato di Dio e liberatore del popolo ebreo (Modena 1686)*, a cura di Francesco Lora, Ut Orpheus, Bologna 2016, pp. XVI-XVIII.
- , *Introduzione*, in Giovanni Paolo Colonna, *La profezia d'Eliseo nell'assedio di Samaria (Modena 1686)*, a cura di Francesco Lora, Ut Orpheus, Bologna 2013, pp. IX-XI.
- MAGAUDDA, Ausilia - COSTANTINI, Danilo, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, ISMEZ, Roma 2009.
- MORELLI, Arnaldo, *K 491: La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XXVI, 1, 1997, pp. 105-186.
- OLIVIERI, Guido, *Due sonate per violoncello di Giovanni Bononcini in un manoscritto napoletano*, in Atti del Convegno Internazionale *I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666-1747)*, a cura di Marc Vanscheeuwijck, LIM, Lucca 2020, pp. 73-83.
- PELLICCIA, Chiara, *Introduzione*, in Giovanni Lorenzo Lulier, *Cantate da camera*, a cura di Chiara Pelliccia, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2013, pp. VII-X.
- , *Introduzione*, in Giovanni Lorenzo Lulier, *Cantate da camera con due violini e basso continuo*, a cura di C. Pelliccia, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2013, pp. VII-XI.
- RAGUENET, François, *A Comparison between the French and Italian Music*, Lewis, Londra 1709.
- SETA, Pietro Paolo, *La vittoria di Davide contro Golia*, Soliani, Modena 1687.
- STANZANI, Tomaso, *Il Giosuè*, Soliani, Modena 1688.
- , *Il Giosuè*, Eredi del Sarti, Bologna 1688.
- VANNONI, Annarosa - VETTORI, Romano, *1666-1747. L'Accademia Filarmonica di Bologna nella prassi editoriale e nella diffusione europea della musica strumentale*, in Atti del Convegno Internazionale *I Bononcini. Da Modena*

all'Europa (1666-1747), a cura di Marc Vanscheeuwijck, LIM, Lucca 2020, pp. 21-56.

VANSCHEEUWIJCK, Marc, *The Violoncello of the Bononcini Brothers*, in Atti del Convegno Internazionale *I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666-1747)*, a cura di Marc Vanscheeuwijck, LIM, Lucca 2020, pp. 85-101.

—————, *Bowed Basses in Corelli's Rome*, in *Arcomelo 2013 Studi nel terzo centenario della morte di Arcangelo Corelli*, a cura di Guido Olivieri e Marc Vanscheeuwijck, LIM, Lucca 2015, pp. 173-188.

—————, *Sulle tracce del violoncello nel repertorio tardo seicentesco in area padana*, in Atti del XV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII *Barocco padano 7*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Como 2012, pp. 111-144.

—————, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-1695): History-Organisation-Repertoire*, Brepols, Bruxelles 2003.

—————, *The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello "Schools" of Bologna and Rome*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 12,1 (2006) (<https://sscm-jscm.org/v12/no1/wis-sick.html>); consultato il 3.1.2021).



NOTA BIOGRAFICA Matteo Giannelli ha conseguito un dottorato di ricerca in musicologia presso l'Università di Roma "Tor Vergata" con una tesi sull'oratorio a Modena durante il ducato di Francesco II d'Este (1662-94). È attualmente ricercatore associato al Centre de musique baroque de Versailles dove lavora sulle musiche degli Stuart in Francia, i copisti e i petits motets.

BIOGRAPHICAL NOTE Matteo Giannelli holds a Ph.D. in musicology from the University of Rome "Tor Vergata," specializing in the oratorio under Francesco II d'Este (1662-94) in Modena. Currently a research fellow at the Centre de musique baroque de Versailles, he explores Stuart music in France, copyists, and petits motets.