

**NUOVA
ERA**

6939

FRANCESCO ANTONIO BONPORTI

**Concertini e Serenate,
a Violino, e Violoncello, o Cembalo
Opera XII N. 2•3•4•6•7**

VOL. 1

**LUIGI MANGIOCAVALLO, Violino
CLAUDIO RONCO, Violoncello
MARCO MENCOBONI, Clavicembalo**

ANCIENT MUSIC

DIGITAL

Production: Alessandro Nava & Danilo Prefumo
Artistic Supervision: L. Mangiocavallo, C. Ronco, M. Mencoboni
Editing: Maurizio Magnanini, Audiologic, Roma
Sound Engineers: M. Mencoboni, L. Mangiocavallo, C. Ronco
Recording Location: Villa Rospigliosi (Pistoia), July, 1990
© Claudio Ronco
English Translation: Timothy Alan Shaw
Photo: Davide Vico Chamla
Front Cover: Jacques de Lajoüe
Il fiume o La Fontana piramidale - 1736/37 c.ca.
Cover Design: Giuseppe Spada
Art Direction: Xerios
1991 - Printed & Manufactured in Italy
© 4-1991 NUOVA ERA RECORDS

FRANCESCO ANTONIO BONPORTI

**CONCERTINI E SERENATE,
A VIOLINO E VIOLONCELLO, O CEMBALO**

Op. XII, N. 2 - 3 - 4 - 6 - 7 (Vol. I)

COMPACT DISC 6939

- | | | |
|----|----|--|
| 1 | 3 | Serenata II, in Fa Maggiore |
| 4 | 6 | Serenata IV, in La Minore |
| 7 | 9 | Concertino VII,
in Si bem. Maggiore |
| 10 | 12 | Concertino III, in La Maggiore |
| 13 | 15 | Serenata VI, in La Maggiore |

LUIGI MANGIOCAVALLO, *Violino* - **CLAUDIO RONCO**, *Violoncello*
MARCO MENCOBONI, *Clavicembalo*

COMPACT DISC 6939 [60'00"]

Serenata II, in Fa Maggiore/in F Major
(Violino*, Violoncello e Cembalo)

- [1] I - Adagio [4'12"]
[2] II - Aria Variata:
Allegro comodo, Largo, Allegro comodo,
Adagio, Allegro Assai, Largo, Allegro [10'51"]
[3] III - Chiusa: con Spirito [0'56"]

Serenata IV, in La Minore/in A Minor
(Violino, Violoncello e Cembalo)

- [4] I - Larghetto [2'58"]
[5] II - Siciliana Variata - Comodo [5'59"]
[6] III - Chiusa: Allegro [1'05"]

**Concertino VII, in Si bem. Maggiore/
in B flat Major**
(Violino e Violoncello)

- [7] I - Adagio [3'46"]
[8] II - Allegro [4'09"]
[9] III - Amabile [1'32"]

**Concertino III, in La Maggiore/
in A Major**

(Cembalo solo, poi Violino, Violoncello
e Cembalo)

- [10] I - Allegro [4'11"]
[11] II - Recitativo: Adagio [2'27"]
[12] III - Allegro [4'07"]

Serenata VI, in La Maggiore/in A Major
(Violino* e Cembalo, poi Violino
Violoncello e Cembalo)

- [13] I - Largo [4'27"]
[14] II - Paesana Variata
alla moderna: Andante [5'46"]
[15] III - Chiusa: Presto [1'23"]

STRUMENTI / INSTRUMENTS

Violini / Violins

Vincenzo Rugeri detto «il Per», Cremona 1737
David Tecchler, prima metà sec. XVIII (*)

Violoncello / Cello

Jean Ouvrard, Parigi 1745

Clavicembalo / Harpsichord

Giovanni Ferrini, Firenze 1731

Edizioni Originali / Original Versions: 1736(?)

APPUNTI SULL'ESECUZIONE

CLAUDIO RONCO

Nel corso di parecchi anni il facsimile dei «*Concertini e Serenate... op. XII*» di Bonporti è stato molte volte sui nostri legghi, per essere letto fra amici o in vari tentativi di analisi. Ci ha sempre incuriositi, infatti, la «novità» di quest'opera: ha una forma inusuale, attraente, e una scrittura che, per il modo in cui è concertata con il Basso, riesce sempre a coinvolgere e stimolare l'esecutore. Tuttavia ci è sempre parsa difficile da collocare in qualche preciso ambito stilistico, e soprattutto da suonare in modo che risultassero chiare le finalità della composizione, o quali ne fossero le «intenzioni» originali. In breve: erano brani creati per un ambiente raccolto e pochi intimi fruitori (come molta musica da camera di quell'epoca, destinata più al «diletto» del suonare che dell'ascoltare), oppure per un'esecuzione virtuosistica, diretta ad un pubblico da affascinare e convincere?

Nel leggere musica del Barocco, d'altronde, ci si limita a un diligente cercare e applicare formule convenzionali, e per di più questa lettura era resa molto meno «dilettevole» di altre dai frequenti passaggi di ardua esecuzione, nei quali non riusciva a compiacersi quella certa nostra vanità che ama effetti appariscenti. È così che pagine tanto dense di stimoli, pur attraendoci, ci hanno nascosto la loro più segreta bellezza: era musica colta, ma di naturalissima cantabilità; priva dei funambolismi o delle bizzarrie comuni ai virtuosi strumentisti, eppure brillante e virtuosisti-

ca, forse proprio per virtù dell'essere ideata con preziosa, sapiente semplicità.

Abbiamo poi continuato a riproporci questa partitura, finché non si è potuto far altro che accettarne come una sfida questa sua prima incisione discografica. Suonando ancora e ancora l'intera opera, teorizzandola, sezionandola, ci siamo scoperti, ora, incerti quanto prima dei suoi autentici moventi (ma quali «certezze» potremmo mai avere nell'interpretare gli antichi?), eppure appassionati, o — perché non dirlo? — «innamorati» delle intense esperienze musicali che in tanti diversi modi ne possono scaturire. Ci siamo allora tenuti alla corretta pratica degli strumenti originali e al rigore di un'esecuzione il più possibile filologica, ma abbiamo lasciato che la nostra proposta interpretativa fosse gestita dai sentimenti che quest'opera aveva generato in noi, sicché il nostro «amore» non ne ha concesso mai una visione unilaterale, a cominciare dalla scelta della strumentazione. Ma un simile testo richiedeva davvero diverse letture: una più convenzionale, a tre, che può essere anche la più espansiva, la più «teatrale», e quindi evocativa di immagini drammatiche (il teatro è, etimologicamente, il luogo da cui si vede); un'altra a due — violino e violoncello, o cembalo e violino —, più sensibile, emotiva, o più intimamente sentimentale; un'ultima poi al cembalo solo, ancora più interiorizzata, e serenamente, nobilmente raccolta su se stessa, in contrasto con i forti senti-

menti espressi dagli strumenti ad arco. E se consegnare alla sola tastiera di un cembalo l'esecuzione di Sonate per violino e Basso potrebbe sembrare arbitrario, uno sguardo attento alla pratica musicale del Settecento vedrà facilmente quanto fosse frequentata l'arte del trascrivere, o «appropriare ad uno strumento a tastiera» (questa è la formula che usa J.C. Walter nelle sue trascrizioni per organo di Concerti italiani) musica composta per altri organici, e viceversa. A quale scopo? Forse nulla più del godimento di assistere alle trasformazioni di un'idea musicale che muta «materia» sonora, e quindi significati: è anche questa una metamorfosi, del tutto simile a quelle di cui tutta l'arte barocca si compiace, imitando gli antichi e facendone uso quale efficace e meraviglioso veicolo poetico della sua fantasia.

Ma, in fondo, queste sono state le nostre scelte anche perché questi «Concertini e Serenate» non cessano di apparirci di natura instabile: sono composizioni quasi miniaturistiche, con una scrittura fitta di articolazioni minuziose e di indicazioni estremamente accurate (persino diteggiature per il violino!), eppure strutturate in sviluppi musicali — o, qui si potrebbe dire: «ponti» emozionali — di straordinaria spazialità, concepiti sempre fra melodie illuminate da una cantabilità semplice, solare, fortemente italiana. Tutto questo fa pensare al lavoro di un musicista metodico, rigoroso nella scienza della composizione, meticoloso senza essere pedante (e quanto era comune la pedanteria fra gli ecclesiastici di quel secolo!), capace di scrivere lasciandosi trasportare da un'umanissima ispirazione poetica. Bonporti non era un «Virtuoso alla Moda», né quello

che oggi diremmo uno «showman»; era un uomo di Chiesa, e — come si può leggere sul frontespizio di questa sua ultima opera — un «Nobile Dilettante, e Famigliar Aulico di Sua Maestà Cesarea» (l'Imperatore Carlo VI). Inoltre, per quanto noi si sappia, non ha esercitato alcuna particolare influenza sui compositori e virtuosi suoi contemporanei, e probabilmente ha preferito restarsene confinato nei suoi luoghi, lavorando in musica senza farsi invadere dai troppi stimoli delle mode; forse concepiva il comporre soprattutto come una disciplinata esperienza interiore, così come pare fosse anche per Johann Sebastian Bach. In quest'opera, infatti, Bonporti scrive musica fortemente immaginativa, ma si direbbe non abbia mai cercato di ottenerne gli «affetti» con formule estrose, da teatrante: il suo eloquio è come derivasse, piuttosto, da un suo naturale interiorizzare la percezione delle emozioni e sensazioni più nobili.

Ed è così probabilmente che concepisce e compone questi *Recitativi*, dove il violino, sebbene si esprima in eleganti fioriture, sostanzialmente «recita» in musica una parte «vocale» per definizione. In simili «appropriazioni» strumentali — non rare in Sonate o Concerti di quell'epoca — il suonatore che si sostituisce al cantante in linee melodiche così convenzionali, ovvie, (quasi non-melodie ideate per eccitare il desiderio di sentir scaturire il canto di un'Aria), compie una sostituzione che suggerisce frammenti, accenni di un testo drammatico inconoscibile — come fosse un evocare frasi o immagini non definite, o non espresse —, e l'impressione del sentire articolarsi la parola, la tensione che questa crea verso i suoi possibili significati,

dirigono al trascendere il modello, ovvero la natura di quel messaggio in musica, per offrire così solo più alte, purissime astrazioni. O ancora: nell'*Aria Variata* della seconda *Serenata*, Bonporti costruisce un intreccio mirabilmente calibrato di passaggi «diminuiti» che stringono vitalizzandosi verso l'*Allegro*, dove la loro corsa si interrompe d'improvviso per riversarsi in un *Largo*, o in un *Adagio*, le cui proporzioni sulla carta sembrano bizzarramente squilibrate; eppure è proprio quel calcolato contrasto a rendere possibile il godere di sospensioni in lirico abbandono, per riemergere poi alla briosa dinamicità interrotta senza percepire altro — ci pare — che il sottile piacere di una gioia nuova, maturata attraverso più profonde meditazioni. Qui, come nella musica di tutti i grandi, nulla sembra prodotto dal mestiere di costruire effetti di sicurezza riuscita, ma solo dal desiderio di generare sentimenti sublimi.

Per quel che invece riguarda noi e la nostra professione di interpreti di opere che ci giungono senza chiare e sicure «istruzioni per l'uso», è stato necessario innanzitutto esplorare diverse possibili soluzioni esecutive, e infine organizzare una precisa metodologia per applicarle: nel scegliere le diverse combinazioni strumentali, ad esempio, il formulare un metodo di sperimentazioni espressive ci ha guidati nel riconoscere e capire i diversi significati e le diverse qualità di un suono plausibilmente «antico». E il cercare nello strumento d'epoca una tecnica efficace ci ha convinti che la ricchezza, potenza, flessibilità «vocale» del suono non sono caratteristiche esclusive della musica romantica, e così pure le ampie capacità chioroscurali e drammatiche, certamente proprie anche a quel gusto del Set-

tecento che noi crediamo più autentico. A convincerci di ciò contribuisce il maggior numero di notizie storiche, ma soprattutto il fatto che un'estetica musicale barocca priva di grandi escursioni dinamiche, di crescendo e diminuendi, di suoni *non solo* vibrati e *non solo* fissi, di passioni forti e contrastate, non ci sembra affatto credibile, benché quasi nulla di tutto ciò sia stato scritto nelle partiture di quei tempi.

Il nostro impegno è stato dunque una riformulazione di nozioni tecniche ancora fortemente controverse, come la nostra scelta di montare gli strumenti con corde di budello più forti e sonore, o come il nostro uso dell'arco antico, che pensiamo debba produrre non solo sottili sfumature nell'articolazione delle frasi, ma anche grandi sonorità sostenute senza l'aiuto del maggior peso e lunghezza dell'arco moderno; già questo è sufficiente a riconsegnare alla musica del Barocco una più grande varietà d'espressioni e una minor conflittualità con l'ideale acustico dei nostri giorni.

Proprio questa volontà di recuperare un «suono autentico» ci ha portati a considerare come all'epoca di Bonporti si suonassero principalmente due modelli di violino, ambedue apprezzati, i quali nelle condizioni originali potevano avere timbri assai diversi fra loro: in uno la tavola armonica veniva scavata in modo che risultasse molto rigonfia (*bombati*), e nell'altro decisamente più piatta. (Un'osservazione: queste diversità ci sono fra Amati e Stradivari, Steiner e Guarneri e molti altri; anche oggi si parla molto delle varie qualità di voce di questi strumenti, sebbene vengano montati «alla moderna» affinché — anche loro malgrado — rispondano a ideali sonori alquanto standardizzati...). Trovandoci in possesso proprio di due violini

con tali diverse caratteristiche, non si è potuto resistere alla tentazione di usarli entrambi, adattando il timbro del violoncello all'uno e all'altro con diversi modelli di ponticello, per ottenere una buona fusione delle voci e un più gradevole confronto nei dialoghi musicali. (Dei nostri due violini, quello *bombato* è il Rugeri detto «il Per»).

La scrittura dei «*Concertini e Serenate*», poi, seppur ideata per un solista con degli accompagnatori e consegnata alle stampe nelle sole due parti di violino e di basso numerato, è tuttavia quasi sempre concertante. A causa di ciò viene a mancare la consueta linea del *Basso Continuo* durante le frequenti frasi solistiche del violoncello (forse previste per uno strumento a cinque corde, data l'estensione a voci particolarmente acute). Nella realizzazione delle armonie al cembalo, si è allora eseguita più volte una parte autonoma, che di fatto già traspariva con sufficiente chiarezza nell'analizzare il *Basso* per quel che normalmente era nel Settecento: una linea melodica e, contemporaneamente, una semplice e solida sintesi di varie possibili espansioni armoniche e contrappuntistiche.

Abbiamo inoltre sviluppato diverse realizzazioni dell'accompagnamento anche unendo o separando idealmente il violoncello dal violino, con legature e frasi espressive, o con l'uso dei *pizzicati*, o ancora trasponendo all'ottava inferiore alcuni passaggi del *Basso*, così da ottenere effetti più grandiosi da una maggior «profondità di campo», là dove la composizione ci pareva volesse spazi più ampi o più largo respiro. In questo abbiamo tenuto a mente un'importante lezione di Veracini, (ammiratore di Bonporti e propagatore delle «*Invenzioni a Violino Solo*» op. X), espressa così nel

suo «*Trionfo della Pratica Musicale*» (op. III, Firenze, ca. 1765): «... dovendosi avere quell'istesso riguardo» nel comporre, ma — pensiamo noi — anche nell'eseguire musica «*che un valente Pittore avrebbe nel fare le sue figure della proporzione conveniente alla distanza del posto (cioè) del luogo nel quale dovrebbero essere collocate, avvegnacché quella relazione che corre tra il colore e l'occhio, corre altresì tra il Suono e l'Udito...*».

Quanto ai «tempi» delle nostre esecuzioni, oltre alla fluidità e scorrevolezza necessarie allo stile più efficace in questo genere di musica, abbiamo voluto immaginare la misura ritmica come un «corpo» materiale, pulsante, soggetto all'inesorabile unidirezionalità dello scorrere del tempo, e imprigionato dallo spazio in cui vive e si muove, impegnato nella dinamica del racconto, o dei dialoghi musicali. Una sua «anima», in tal modo, può esistere fra le illimitate permutazioni dei valori dialettici ed evocativi delle frasi, o nell'infinità dei possibili intrecci di emozioni e umori, che qui si possono esprimere nella più totale libertà e immediatezza; il cembalo è il miglior complice in tutto questo, e solo con il perfetto rigore ritmico dei suoi accordi può consegnare una simile suggestione ai due archi solisti.

Infine, abbiamo cercato di realizzare una registrazione il più possibile naturale e realistica, in cui le proporzioni fra i tre strumenti rispondano al vero: due archi di ricca sonorità, il suono dolce del piccolo cembalo traverso di Ferrini, una sala antica in cui presumibilmente si sarebbe preferito assistere all'esecuzione di Sonate da Camera, e due soli microfoni, posti là, dove il pubblico si sarebbe seduto, attento, ad ascoltare.

Francesco Antonio Bonporti

Poche, e di scarsa consistenza, sono le notizie intorno alla vita e all'opera di Francesco Antonio Bonporti, una delle figure più enigmatiche del Settecento strumentale italiano.

Bonporti nacque a Trento nel 1672. Dopo aver studiato nella città natale e a Innsbruck, nel 1691 fu ammesso ai corsi di teologia del Collegium Germanicum, a Roma. Sempre a Roma seguì corsi di composizione sotto la guida di Ottavio Pitoni; non è invece accertato che abbia studiato il violino con Arcangelo Corelli. Tornato a Trento nel 1695, vi fu ordinato poco dopo sacerdote. Nella città natale rimase fino al 1740, attendendo invano un posto di canonico che non gli fu mai assegnato.

Trasferitosi a Padova, vi morì il 19 dicembre 1749, all'età di settantasette anni.

Per tutta la sua vita, Bonporti coltivò la musica come semplice dilettante, non diversamente dai suoi colleghi veneziani Albinoni e Marcello. Di origine nobile, e dunque svincolato dalla necessità di rendere omaggio alle mode correnti per poter sviluppare la propria arte e guadagnarsi con essa da vivere, Bonporti elaborò un proprio linguaggio musicale di inconfondibile originalità, ricco di elementi personali e di bizzarrie formali e costruttive, che ne fa una figura unica ed inclassificabile all'interno del panorama musicale italiano di quel periodo.

L'originalità del linguaggio melodico ed armonico di Bonporti, d'altro canto, non mancò di suscitare l'interesse di uno dei più illustri compositori contemporanei, Johann Sebastian Bach, il quale di proprio pu-

gno trascrisse per clavicembalo quattro *Invenzioni* tratte dall'op. X (del 1712) del musicista trentino.

Bonporti pubblicò in tutto dodici differenti raccolte di composizioni. Si tratta, per lo più, di opere strumentali (sonate a tre, composizioni per violino e basso continuo, concerti): una sola raccolta (i *Motetti a canto solo, con violini*, op. III) è dedicata a lavori vocali. I *Concertini, e Serenate... op. XII* costituiscono l'ultima fatica musicale di Bonporti, e concludono in maniera esemplare, con la ricchezza di modi e di forme degna della *summa* riassuntiva di tutta una vita, la vicenda artistica di questo singolare compositore.

PERFORMANCES NOTES

CLAUDIO RONCO

Over the years, copies of Bonporti's *Concertini e Serenate* had often been on our music stands, to be performed for groups of friends or in various attempts to analyse their unusual, curious structure: different from previous earlier works by the same composer, more complex, attractive but somewhat difficult to place in a clearly defined stylistic category, and, especially, difficult to see as having any precise practical function. Was this, we wondered, music that was intended to be performed for a small intimate group (as was much chamber music at that time, destined as it was for the «delights» of the player rather than of the listener) or did it call for a virtuoso performance directed to an audience that was to be won over and convinced?

Our reading of the work, it must be said, was based on diligent application of baroque conventions, and so these pages, that are so rich - and moreover so difficult to perform, though they do not produce any striking effects - long held hidden from our eyes their most secret beauty, a beauty that is far removed from bizarre quirks or acrobaticism but that is conceived with knowing simplicity.

And yet, curious and fascinated, we kept on coming back to this score, until we could do nothing other than accept this first discographic edition as a challenge. We dissected it, theorised over it, played the entire work and found ourselves, still perhaps no less

in the dark about its meanings and its authentic intentions (but what else could be expected?) yet without any doubt «in love» with all the things that flowed from it in so many different ways.

Our interpretation - though intended to be closely guided by philological precision - is in some sense inspired by the love we feel for the work, which refuses to give itself over to an unilateral vision of the piece even in the choice of instruments. We held that a text like this one deserved various readings: a more conventional reading for three instruments, which might also be the most expansive, the most «theatrical», and thus most richly evocative of dramatic images (the theatre is etymologically, the place from which one *sees*; another for two (violin and cello or harpsichord and violin) which would be more sensitive, emotive and more intimately sentimental; a last reading for solo harpsichord, even more interiorised, serenely and nobly drawn in upon itself in contrast with the strong sentiments expressed by the string instruments. The decision to entrust the performance of Sonatas for violin and bass to a harpsichord keyboard might seem arbitrary and yet a glance at the musical praxis of the eighteenth century will soon show us just how common was the art of transcription, or of *appropriation to a keyboard instrument* (this being the expression used by J.G. Walter in his transcriptions for organ of Italian concertos) of music composed for other

instrumental groups, or vice versa. For what purpose? Perhaps quite simply for the joy of sharing in the transformation of a musical idea which changes «material» in sound, and consequently alters its meanings: this too is a metamorphosis, just like the metamorphoses which are the delight of all Baroque art as it imitates the ancients and uses them as a marvellous and effective poetical vehicle for its imagination. All of this because this collection of compositions continues to seem difficult to define: it is almost like a miniature portrait in its dense, precise scoring, made up of tiny, delicate articulations, diminutions and details indicated with the utmost carefulness (even some fingering for the violin!) yet constructed with musical sentences - or perhaps emotional «bridges» - of extraordinary spaciousness that are all based on melodic inventions which are «illuminated», as it were, by simple, sunny and very Italian cantabile style. In these aspects we seem to recognise the work of a very methodical musician, precise in the «science» of composition, meticulous but certainly never pedantic (and how common was pedantry in his time!), a man who was guided in his writing by very human poetic inspiration.

Bonporti was certainly not a «showman» or a fashionable virtuoso artist; he was quite simply a cultured, sensitive man of the church, and - as he states in the frontispiece of this final work - a *Nobile Dilettante, e Famigliar Aulico di Sua Maestà Cesarea (Noble Amateur, Courty Familiar of His Imperial Majesty [Emperor Charles V])*. As far as we know he did not influence the musical world about him, and pro-

bably shut himself away in the places where he lived quietly, working on his music without allowing the many stimuli of fashions to affect him. Work may well have been a disciplined interior experience for him, as it seems to have been for Johann Sebastian Bach. In this opus he creates music of strong imaginative effect, but looks for «affection» in the interiorisation of emotions and sensations rather than in grand dramatic expressions. This, in our opinion, is the way in which he composes the *Recitativi* where the violin, although it expresses itself in elegant embellishments, fundamentally «recites» in music a part which is by definition «vocal». In this sort of instrumental «appropriation» - common enough in Sonatas and Concertos of the day - the instrumental player who substitutes the singer in such obvious and conventional melodic lines (almost non-melodies created to excite the desire to hear the voice burst into an Aria), is performing a substitution that suggests fragments, hints of a dramatic text that cannot be known, as though expressing phrases and images that are undefined or not expressed, and the impression of hearing a word being articulated with the straining towards its possible meanings that this creates cause the model or the nature of this musical message to be transcended such that it offers only more elevated, pure abstractions. In composing the variations on an affectionate *Aria* (in the second *Serenata*) he constructs a carefully-balanced weave of diminutions, drawing towards *Allegro* movements which are suddenly interrupted as they flow into *Largos* or *Adagios*, whose proportions on paper seem to be quite unbalanced, yet here again

we are delighted to discover suspensions of ecstatic abandon, from which we emerge anew into the interrupted brio and dynamism, unaware of anything - it seems - other than the subtle pleasure of a joy that matures through deeper meditation. Nothing here, as in the music of the great, seems to be left to the craft of seeking facile success but rather to the desire of creating sublime sentiments.

As interpreters of works for which there is no clear «instruction booklet», we found we needed to explore various different possible solutions for performance but at the same time to work out a precise methodology. In choosing the various instrumental combinations, for example, the formulation of a method of expressive experimentation guided us in our recognition and understanding of the various meanings and various sound qualities that were plausibly «ancient». Our search for effective technique in period instruments convinced us that the richness, power and «vocal» agility of the sound are not characteristics that belong exclusively to romantic music, nor are the ample dramatic and chiaroscuro possibilities which are undoubtedly proper to that eighteenth-century taste that we hold to be the most authentic. We were convinced of this by a greater quantity of historical information, but most of all by the fact that an aesthetic of baroque music that lacks grand dynamic ranges, crescendos and diminuendos, sounds that are *not only* vibrato and *not only* fixed and strong, contrasting passions, does not seem to us to be at all credible even though nothing of all this is written in the scores of that time.

Thus we set about a reformulation of technical notions that are still highly controversial, as for example our choice of stringing our instruments with louder, more sonorous gut strings, or again our use of the ancient bow that we think will produce not only subtle nuances in the articulation of phrases but also great, sustained sonorities without the assistance of the greater weight and length of the modern bow; this in itself is sufficient to bring a greater variety of expression back to baroque music, combined with a lesser degree of conflict with the acoustic ideals of our own time.

It was this desire to recover an «authentic sound» that led us to consider the fact that in Bonporti's time there were principally two models of string instrument that were commonly used, which in their original forms offered quite different timbres, both of which were appreciated: in one the soundboard was cut so as to be rounded and bulging, and in the other it was very flat. (note: these differences exist between Amatis and Stradivaris, Steiners and Guarneris and many more besides; today much is still said about the different qualities of voice of these instruments, even though they are strung «in modern style», so that they will, even despite themselves, correspond to rather standardised ideals of sound quality ...). Finding that we possessed two violins with these different characteristics, we could not resist the temptation of using both of them, adapting the cello sound to each of them in turn with different bridges so as to find the perfect timbre, to attain a good fusion of the parts and a more pleasing dialogue. (Of the two violins the instru-

ment with the rounded soundboard is the Vincenzo Rugeri known as «il Per»).

The scoring of the *Concertini e Serenate*, though devised and printed in only two parts is almost consistently concertante and in consequence the customary line of the *Basso Continuo* is missing during the frequent, important solo phrases of the cello (intended perhaps for a five-string instrument, given the extension to the tenor and contralto voice given the extension to particularly high voices). In our realisation of the harmonies on the harpsichord we have therefore, in a number of places, created a distinct, independent third part, which indeed was quite clearly visible when the *Basso* was analysed in terms of what it normally was in the eighteenth century: a melodic line and, at the same time, a simple and solid synthesis of various possible harmonic and contrapuntal expansions.

Furthermore we have created various versions of the accompaniment, ideally linking or separating the cello and the violin with slurs and expressive phrases or by using *pizzicato*, but also by transposing *Basso* passages down an octave so that effects of majesty or of greater «depth of field» were obtained, wherever we felt that the music needed wider spaces and greater breadth, and in this constantly bore in mind an important lesson of Veracini, (an admirer of Bonporti and propagator of the op. X *Invenzioni*) expressed in his «*Trionfo della Pratica Musicale*» (op. III, Florence, ca. 1765): «... *it being necessary to show that same respect* [in composition, but, we feel, also in performing music] *that a skilled Painter would*

when he depicts his figures, for the correct proportions given the distance from the place in which they are positioned, it will be seen then that the relationship subsisting between colour and the eye will similarly be found between Sound and the Ear ...».

As for the «tempi» of our performances, apart from the total fluidity of rhythm that is congenial to the most efficient style in this genre of music, we wished to see the rhythmical measure as a material «body», pulsing, caught up in the dynamics of the musical message or dialogue, where its «soul» may be the infinity of possible interlacing emotions and moods, expressed in total liberty and immediacy; thanks to the precision of its chords the harpsichord is capable of offering this very effect to the two solo string instruments. Finally, we have also tried to produce a recording which is as near to being natural and realistic as possible, in which the acoustic proportions between the three instruments correspond to reality: two strings with rich sound quality, the sweet sound of the small Ferrini harpsichord, an old hall in which presumably one would prefer to listen to the performance of chamber sonatas, and only two microphones, placed in the position where the audience would have sat, listening attentively.

English translation by Timothy Alan Shaw

Francesco Antonio Bonporti

Very little is known about the life and works of Francesco Antonio Bonporti, one of the most enigmatic figures in the world of eighteenth-century Italian instrumental music. Bonporti was born in Trento in 1672. After studying in his home town and in Innsbruck, he was accepted for theology courses at the Collegium Germanicum in Rome. In Rome he also took lessons in composition under Ottavio Pitoni; it is not clear, however, whether he studied the violin with Arcangelo Corelli. He was ordained a priest soon after his return to Trento in 1695, and remained in his home town until 1740, waiting in vain to be appointed to a post as canon. He then moved to Padua, where he died on 19th December 1749 at the age of seventy-seven.

Throughout his life Bonporti cultivated music simply as an amateur, not unlike his Venetian colleagues Albinoni and Marcello. Of noble origin, and in consequence not obliged to pay tribute to contemporary fashions in order to develop his art and use it to earn his living, Bonporti worked out his own unmistakably original musical language that was rich in personal elements and formal and structural quirks, which makes him into a unique figure who cannot be categorised within the panorama of Italian music of his day. The originality of Bonporti's melodic and harmonic language did not fail to win the attention of one of the most illustrious composers of his time, Johann Sebastian Bach, who personally transcribed for harpsichord four of the *Invenzioni* of his opus X (1712). Altogether Bonporti published twelve separate collec-

tions of compositions. Most of these are instrumental works (sonatas for three instruments, compositions for violin and basso continuo, concertos) : only one collection (*Motetti a canto solo, con violini* op. III) is dedicated to vocal works. The opus XII *Concertini, e Serenate* ... represent Bonporti's last musical production and, with their wealth of modes and forms that fully express the fruits of an entire life's work, offer an exemplary conclusion to the artistic itinerary of this singular composer.



Luigi Mangiocavallo
Claudio Ronco
Marco Mencoboni

<http://www.mangiocavallo.it>
<http://users.libero.it/clauidioronco>
<http://www.cantarlontano.com>
<http://www.elucevanlestelle.com>