



photo by Francesco Perla © 2012 Almendra Music

Giovanni Sollima, *violoncello*

Monika Leskovar, *violoncello* [tracks 09-11 & 21-23]

Arianna Art Ensemble:
Andrea Rigano, *violoncello*
Paolo Rigano, *arclute*
Cinzia Guarino, *harpsichord*



Recorded in Treviso (Teatro delle Voci Studios), Italy, in October 2015

Engineered and produced by Filippo Lanteri

Executive producers: Chantal Racine, Carlos Céster

Editorial direction: Carlos Céster | Editorial assistance: Mark Wiggins, María Díaz

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

Design: Rosa Tendero

© 2016 note 1 music gmbh

Giovanni Battista Costanzi

(1704-1778)

Sonate per violoncello

SONATA IN G MAJOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

01	Largo	2:15
02	Allegro	2:29
03	Largo	3:20
04	Allegro	2:01

SONATA IN C MINOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

05	Adagio	3:45
06	Allegro	2:32
07	Grave	2:32
08	Capriccio (Allegro assai)	1:25

SONATA IN F MAJOR FOR TWO VIOLONCELLOS

09	Grazioso	1:52
10	Allegro	1:41
11	Alla francese	3:27

SONATA IN B FLAT MAJOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

12	Andante	3:28
13	Allegro	2:17
14	Giga (Allegro)	2:07

SONATA IN F MAJOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

15	Adagio	1:02
16	Allegro	2:58
17	Grazioso/Andante/Grazioso/Andante	2:40

SONATA IN G MINOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

18	Cantabile	5:31
19	Allegro	3:55
20	Presto	3:09

SONATA IN C MAJOR FOR TWO VIOLONCELLOS

21	Vivace	2:07
22	Amoroso	1:22
23	Allegro assai	2:18

24	GIOVANNI SOLLIMA: Il mandataro <i>Moderato - Magnificat (Allegro) - Aria - Presto - Andante - Allegro</i>	12:35
----	--	-------

Giovanni Battista Costanzi

Cello Sonatas

The cellist and composer Giovanni Battista Costanzi lived and worked in the eighteenth-century Rome which came under the influence of notable patrons and the entirety of his long life – from September 3, 1704 to March 5, 1778 – was spent there. Not just his emergence onto the musical stage but also his actual training coincided with one his native city's periods of great artistic and cultural splendour. As with many other musicians, instrument players and composers, Costanzi's own apprenticeship was considerably advanced by that boost to artistic activity. After probably having been a pupil of Pietro Gaetano Boni, a musician who was an initial member of Cardinal Pietro Ottoboni's circle, Costanzi in turn entered the cardinal's employ, in the office of *aiutante di camera*, in December 1721. Joining the household of such an illustrious patron of Roman society at the young age of seventeen would quickly provide Costanzi with further opportunities for attaining renown. This developing regard for Costanzi by Ottoboni facilitated the musician's incorporation as one of the cellists of the orchestra of San Luigi dei

Francesi in 1722, speedily followed by him being appointed as the *maestro di cappella* of this important Roman church. In the following year he became the *guardiano strumentista* of the Congregazione di Santa Cecilia, an appointment all the more noteworthy given that Costanzi was then only 23 years of age.

During the course of the twenty years which he spent in Ottoboni's service, Costanzi strengthened his position as a musician by taking on other functions but above all by establishing a strong rapport with the most prominent figure in the Roman cultural world, a connection which considerably enhanced his professional opportunities. Costanzi passed away in the house in which he had been living, in the Piazza della Chiesa Nuova and was buried in the church of Santo Stefano in Piscinula, in the Via dei Banchi Vecchi, bequeathing his cello – the excellent Tecchler – to the exiled Stuart royal family. The sense of gratitude which Costanzi felt towards Cardinal Ottoboni did not leave him even as he lay dying, for he willed a sum of money for the celebration of masses in memory of the soul of his patron.



THE NEW POETICS OF THE CELLO

Giovanni Battista Costanzi was a virtuoso on the cello. Substantial evidence of this estimation can be seen in contemporary pictorial representations, in the periodical press, and in essays and treatises also. Starting, if only chronologically, with the illustrations, there is the cele-

brated caricature made by Pier Leone Ghezzi in October 1727; the privilege of such witty take-offs was reserved for those who were distinguishing themselves with particular brilliance on the musical stage at the time. Demonstrations of a similarly approving nature are to be found in the journal *Diario ordinario* and in opinions delivered by historians and travellers. Some of these views focus their praise of the cellist around the time when he was well advanced in years: one example concerns a performance by Costanzi at the Collegium Germanicum et Hungaricum of the intermezzi from an oratorio, in which it is recounted that despite his age, “he possessed a surprising mastery of the instrument”. In a passage in his treatise *Dell'origine e delle regole della musica*, Antonio Eximeno considers the cellist to be a representative of that string school, founded by Corelli, which attained formal perfection and technical and expressive skill within a process of the renewal of *musica strumentata*. Additionally, Jean-Baptiste de La Borde, in his *Essai sur la Musique* recognized Costanzi “as being both a great composer and an excellent player of the cello”.

The present recording, displaying Costanzi both as an innovator and as a head of a style of playing, comprises seven cello sonatas (setting aside the five pieces called *Sinfonie* – an early designation for an instrumental composition at a time when the terminology for the forms of this genre were not as yet fully defined). Five of these seven sonatas (those in C minor, G major, B flat major, F major and G minor) are performed with continuo, whilst the two others (F major and C major) are for two cellos. The latter pair stands apart from the

rest by the imitative style of writing found in them, the dialoguing that occurs between the two parts, the tessitura that they share and their same instrumental nature. A pair of variations written by Giovanni Sollima is appended to the concluding *Alla francese* of the two-cello Sonata in F major, stylistically following a habitual practice of the time, especially with final movements of the *alla francese* type.

The structure of these sonatas is that of the Late Baroque and can therefore not be categorized in any clear and obvious way. All of Costanzi's instrumental works are based on the solo sonata type, the model established by Corelli within the more general framework for string compositions, that went on to become the Late Baroque standard for the sonata, immediately after the appearance in 1700 of Corelli's Op 5 collection. However in Costanzi a pre-classical tension emerges in the contrast generated by the constant opposition of melody and continuo. For example, rather than acting as a second theme, a rhythmically contrasting melodic cell, inserted in the dominant within the second of the two sections in the third movement of the Sonata in B flat major, operates as the composer's clarifying element for the purpose of “dialoguing”. Here, Costanzi reinforces this contrast with the dynamic indication of *forte* for the new element. In a way parallel to Corelli – particularly given the two composers usage of dance movements – Costanzi employs a certain liberty with the way in which the succession of movements is structured. Likewise, the lengths of the individual movements (in line with the complex aspects which distinguish the chamber

sonata from the Early and Late Baroque periods) vary enormously as to the number of their bars. The establishment of the harmonic frameworks is “unbalanced” by frequent key changes and by progressions, the recurrent usage of which creates a sense of activity placed at the service of an instrumental virtuosity (which latter concept appears to be Costanzi’s principal pursuit).

One thing which is immediately apparent is the deliberate desire to free the cello completely from its historic basso continuo role. Costanzi’s music unquestionably reveals an understanding of the cello’s expressive and technical capabilities and these are sufficiently exploited by the distinctive style of composing which is used to express them. There is a significance to such elements, above all when they are considered alongside contemporary compositions for the same instrument in which such characteristics play no part. The use that Costanzi makes of the *capo* in these sonatas is not to be found in any earlier work and it is important to remember that this innovation would permit the instrument to outstrip its original limitations and allow a truly advanced technique for it to be exported across Europe. Furthermore, the awareness with which such use of the *capo* technique makes within Costanzi’s compositions suggests that this innovation was the fruit of a direct experimentation and of a constant search on the part of the cellist rather than being the simple application of an already known fact.

The desire to free the instrument from its earlier role is forcefully declared in Costanzi’s cello sonatas, supported by the simultaneous need for the performer’s

technique to be empowered. Technique is placed at the service of expressivity in these splendid works. Given its youthfulness, the cello’s already surprising level of virtuosity does not aim to be purely demonstrative but is directed at expressing the instrument’s capabilities to the fullest extent.

The first notable aspect which emerges from reading these sonatas is the use of the violin (or G) clef. This clef was not even codified for cello writing in one of the more significant treatises of the period – that by Michel Corrette – where the entire extent of music for cello considered uses only the three clefs of bass, tenor and alto. Certain passages in the *Allegro* from the Sonata in G minor contain arpeggios typical of the violin, which are to be executed rapidly and in a decidedly high register for the cello: such characteristics emphasize once again how Costanzi had achieved mastery of a very advanced technique on the cello.

Elsewhere, other passages demonstrate considerable interest by calling for the cello’s high register to be employed – even in the eighth position. However, the experimentation involved in a style of composing – that of extending upwards to the instrument’s highest register – which seems today to be so markedly innovative is even better expressed in the *Allegro* of the Sonata in F major: by means of a frenetic movement of triplets, the cello reaches its topmost C in bars 8 and 9. Even today, when a certainly more developed cello technique is in existence, this sound is considered as one of the most difficult to obtain, lying beyond a didactic codification of the positions. As a result of the range and the

speed in which the figurations are linked (four groups of double triplets of semiquavers played *allegro*) this passage is technically impossible to play without the *capo*. Exploring the fingerboard is accomplished across its entire compass: the distance between the highest and the lowest notes covers no less than four octaves.



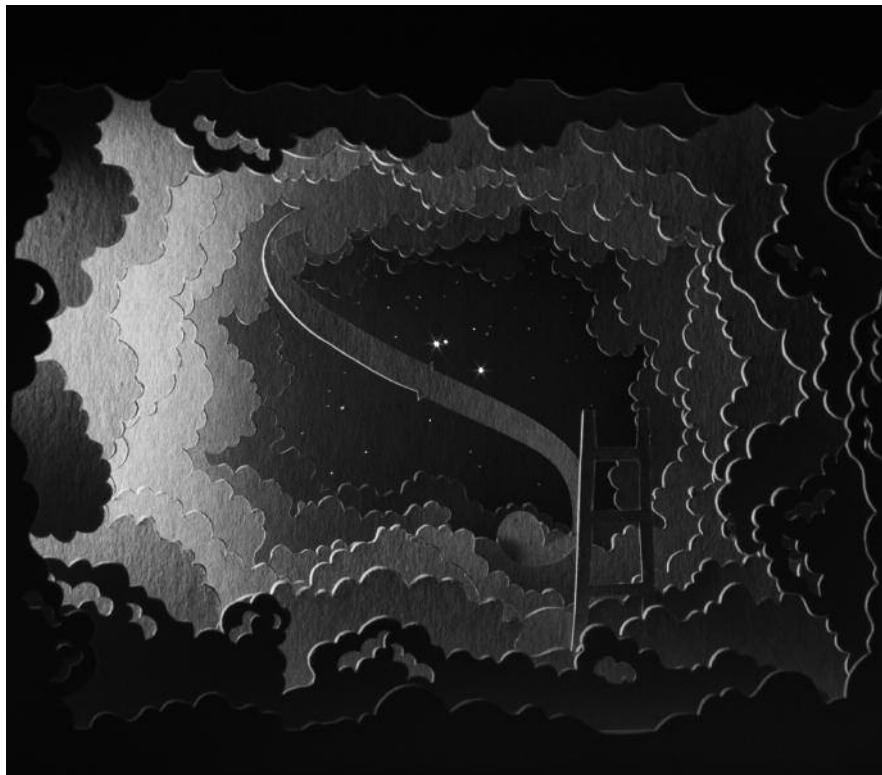
IL MANDATARO, THE PROCLAMATION OF A NEW MUSIC

Giovanni Sollima’s consideration of this extraordinary musician is not limited to Costanzi’s compositions but reaches into the brilliant court life of Cardinal Ottoboni; within the operations of the court is to be discovered how the activities of musicians would integrate with the economic and productive systems of the time. Costanzi’s contract implied not only composing, performing his works and directing the orchestra, but also fulfilling obligations sometimes quite separate from his composing role. These included the organization of the numerous performances under a variety of conditions, the hiring the instruments and being occupied with their storage, engaging the performers and attending to the payment of fees, looking after the relations with the administration and concluding contracts. What one sees emerging here is a world in which the role of the musician is expressed in a well-rounded but also eclectic way, and with constant connections with a series of professional individuals: organ makers, trans-

porters, organ-blowers and envoys. It is to this last character, the *mandataro*, a kind of courier charged with advising the instrumentalists as to the date and the hours of the rehearsals, that Giovanni Sollima the composer (as well as performer) addresses, with a homage to an apparently marginal figure for music, but one who absolutely necessary for its proper functioning.

In *Il mandataro*, a very brief fragment from Costanzi – the bass line of a *Magnificat* by him – is quoted, whereas in the *Allegro*, a free “reversal” of the *Presto* from the Sonata in G minor evocatively provides the composition with a gypsy “flavour”, and metaphorically this seems to compare the *mandataro* to a gypsy in his ceaseless wandering and questing. And in the strong catharsis produced by listening to it, we really seem to take part, by means of an extraordinary metempsychosis of the man into sound, in the vaguely wandering route of the *mandataro* – warmly enveloped in his cape during the cold season in which took place the majority of the musical events of the period – whilst he was travelling across the Roman countryside, braving the bad weather and the unknown, in search of the residences of the musicians so as to communicate to them the happy announcement of the starting point of new music.

Imma Battista



Giovanni Battista Costanzi

Sonates pour violoncelle

C'est dans la Rome-mécène du xvii^e siècle, que vécut et travailla le violoncelliste et compositeur Giovanni Battista Costanzi durant une ample période allant du 3 septembre 1704 au 5 mars 1778. Son début sur la scène musicale et, plus encore, sa formation eurent lieu à l'un des moments de plus grande splendeur artistique et culturelle de sa ville natale et dans un contexte dont l'apprentissage, comme celui de toute une série de musiciens, d'instrumentistes et de compositeurs, fut considérablement favorisé par cet accroissement de l'activité artistique. Après avoir étudié, sans doute auprès de Pietro Gaetano Boni, musicien qui faisait à l'époque partie du cercle du cardinal Ottoboni, Costanzi devient à son tour, en décembre 1721, un *familiare* du cardinal, en fonction d'aide de chambre. Le fait d'être, à dix sept ans seulement, le *familiier* d'un mécène si illustre de la société romaine, permit à Costanzi d'avoir rapidement d'autres occasions de notoriété. L'estime de Ottoboni facilita en effet l'intégration de Costanzi dans le rang des vio-

loncellistes de l'orchestre de *San Luigi dei Francesi* (Saint Louis des Français) en 1722, avant de devenir rapidement le maître de chapelle de cette importante église romaine. Puis il fut nommé, l'année suivante, gardien des instruments de la *Congregazione de Santa Cecilia*, charge d'autant plus prestigieuse que Costanzi n'était âgé que de vingt trois ans.

Durant les vingt ans passés au service de Ottoboni, Costanzi renforça sa position de musicien en assumant d'autres fonctions et surtout en entrant en relation avec les personnalités les plus en vue des cercles romains, ce qui multiplia considérablement les opportunités professionnelles. Costanzi mourut dans la maison où il avait vécu, place de la Chiesa Nuova et fut enterré dans l'église de Santo Stefano in Piscinula, rue Banchi Vecchi, en léguant par testament à la « maison royale Stuart » le violoncelle qu'il utilisait, l'excellent Tecchler. Le sentiment de reconnaissance que Costanzi éprouva envers le cardinal Ottoboni jusqu'à la veille de sa mort se manifeste dans la somme léguée pour célébrer des messes en mémoire de l'âme de son mécène.



LA NOUVELLE POÉTIQUE DU VIOLONCELLE

Giovanni Battista Costanzi était un virtuose du violoncelle. On en trouve de nombreux témoignages dans l'iconographie et dans la presse périodique ainsi que dans des essais et des traités. Parmi les illustrations, ne serait-ce qu'en ordre chronologique, citons la caricature

désormais célèbre réalisée par Pier Leone Ghezzi en octobre 1727, privilège réservé à ceux qui brillaient d'un éclat particulier sur la scène musicale. Nous trouvons des témoignages tout aussi élogieux dans le journal *Diario ordinario* et dans le jugement des historiens et des voyageurs. Certaines de ces pages, louant le talent du violoncelliste alors âgé, nous apprennent par exemple que les intermezzi d'un oratorio interprété au *Collegio germanico-ungarico* étaient joués par Costanzi « avec une surprenante maîtrise de l'instrument » malgré son âge. Dans un passage de son traité *Dell'origine e delle regole della musica* (De l'origine et des règles de la musique), Antonio Eximeno considère le violoncelliste comme un représentant de cette école d'instruments à archet fondée par Corelli qui réunit l'achèvement formel et l'habileté technique et expressive dans un processus de renouvellement de la « musique instrumentale. » Et aussi, La Borde dans son *Essai sur la Musique*, cite Costanzi « comme étant un grand compositeur » et, plus encore, un « excellent joueur de Violoncello. »

Cette enregistrement présente sept sonates pour violoncelle et exclut les cinq qui sont dénommées *Sinfonie* (terme utilisé au début pour indiquer des compositions instrumentales quand la terminologie des formes de ce genre n'était pas encore complètement définie). Cinq de ces sept sonates (do mineur ; sol majeur ; si bémol majeur ; fa majeur ; sol mineur) sont jouées avec la basse continue et les deux autres sonates (fa majeur et do majeur), le sont avec 2 violoncelles, tel que Sollima considère « l'écriture imitative, le dialogue entre les deux voix, la tessiture similaire et la même

nature instrumentale, très différente de celle des autres sonates. » Le final *Alla francese* de la *Sonate en fa majeur* est joué avec deux variations de Sollima, choix répondant à la pratique habituelle utilisées dans les conclusions « françaises ».

La structure de ces sonates est celle de la sonate du Baroque tardif et ne peut donc se définir d'une façon univoque. Toute l'œuvre instrumentale de Costanzi se polarise sur le type de sonate pour soliste, modèle défini par Corelli dans le cadre plus général de la composition pour instruments à archet, qui est devenu le stéréotype du Baroque tardif de la sonate, immédiatement après la parution en 1700 de l'opus V du violoniste de Fusignano. Mais on sent chez Costanzi un grand désir préclassique dans un contraste généré par la polarité constante de la mélodie et du continuo. Dans le troisième mouvement de la *Sonate en si bémol majeur*, par exemple, une cellule mélodique au rythme contrasté, insérée dans le cadre de la seconde bipartition à la dominante, loin d'être un second thème, est au moins un élément clarificateur d'une volonté « dialoguante » de l'auteur, qui renforce le contraste en utilisant pour le nouvel élément l'indication dynamique *forte*. Tout comme Corelli, dans un contexte que l'on peut définir comme étant « commun » quant à l'utilisation des mouvements de danse, Costanzi fait preuve d'une certaine liberté quand il structure la succession des mouvements, de même que leur durée -conformément aux multiples aspects qui distinguent la sonate de chambre du Baroque naissant de celle du Baroque tardif -varie énormément quant au nombre de mesures. La

définition des cadres harmoniques est « perturbée » par les changements tonals continuels et par les progressions dont l'usage fréquent crée un mouvement au service d'une virtuosité instrumentale qui semble être, pour Costanzi, la vocation dominante.

Une chose apparaît clairement et immédiatement : la volonté d'affranchir complètement le violoncelle de son rôle historique de basse continue, qui révèle explicitement une connaissance des potentialités expressives et techniques du violoncelle, adéquatement mises en valeur par la particularité de l'écriture permettant de les exprimer. Ces éléments ont un grand intérêt, surtout si nous tenons compte de leur absence dans les œuvres contemporaines pour le même instrument. Dans ces sonates, l'usage que Costanzi fait du barré ne se trouve dans aucune œuvre précédente et il est important de rappeler que cette innovation permettra à l'instrument de transcender les limites originales et d'exporter en Europe une technique vraiment avancée. En outre, la conscience avec laquelle la technique du barré apparaît dans l'écriture de Costanzi suggère que cette innovation est le fruit d'une expérimentation directe et d'une recherche constante de la part du violoncelliste et non la simple application d'une donnée déjà connue.

Dans les sonates pour violoncelle, le désir d'affranchir l'instrument de son vieux rôle s'affirme avec force, en étant soutenu par la nécessité contemporaine d'émanciper la technique de l'exécution. Dans ces pages merveilleuses, la technique est au service de l'expressivité. La virtuosité, déjà surprenante pour l'âge précoce de l'instrument, ne se veut pas purement

démonstrative mais est destinée à exprimer toutes ses potentialités.

Le premier élément majeur qui émerge de la lecture de ces sonates est l'usage de la clé de violon ou clé de sol. Cette clé, pour l'écriture du violoncelle, n'est même pas codifiée dans l'un des traités les plus significatifs de l'époque, celui de Michel Corrette, où la lecture de toute l'étendue du violoncelle se réalise dans le cadre de trois clés uniquement : celles de basse, de ténor et de contralto.

Certains moments de l'Allegro de la *Sonate en sol mineur* contiennent des arpèges typiques de l'écriture pour violon, devant être joués rapidement, dans une tessiture assurément aigüe pour le violoncelle : caractéristiques qui réaffirment une fois encore la maîtrise d'une technique très développée, tandis que d'autres passages présentent un intérêt remarquable pour son registre aigu, joué jusqu'en huitième position. Mais l'Allegro de la *Sonate en fa majeur* exprime encore mieux une écriture qui nous semble aujourd'hui d'une grande innovation pour son extension vers l'aigu : dans les mesures 8 et 9, le violoncelle atteint, à travers un mouvement frénétique de tierces, le do le plus aigu ; actuellement encore, compte tenu d'une technique certainement plus évoluée, ce son est considéré comme l'un des plus difficiles à obtenir, et hors d'une codification didactique des positions. Pour l'étendue et pour la vitesse à laquelle s'articulent les figurations (quatre groupes de doubles tierces en doubles croches jouées Allegro), ce passage est techniquement impossible à jouer sans le barré du pouce. La touche est ici explorée

sur toute sa surface : la distance entre la note la plus aigüe pouvant être atteinte et la plus grave (le do2 de la corde à vide) recouvre une étendue de quatre octaves.



IL MANDATARO, L'ANNONCE D'UNE NOUVELLE MUSIQUE

Le regard que porte Sollima sur ce musicien extraordinaire ne se limite pas à sa production mais se prolonge et pénètre dans la vie de cour étincelante du cardinal Ottoboni ; on y découvre que les modalités du musicien en tant qu'être s'intègrent dans la logique parfaite du système productif et économique de l'époque. Le contrat de Costanzi impliquait non seulement de composer, d'interpréter ses œuvres et de diriger l'orchestre mais encore d'honorer des engagements parfois très éloignés de la musique et du rôle de compositeur, à savoir : organiser les nombreuses interprétations dans des occasions les plus diverses ; louer les instruments et s'occuper de leur manutention ; engager les interprètes et veiller au paiement des honoraires ; assurer les relations avec l'administration ; conclure des contrats. Nous voyons ainsi apparaître un monde où la tâche du musicien se manifeste pleinement, d'une façon éclectique et continuellement liée à une série de professionnels : facteurs d'orgue, transporteurs, souffleurs, et mandataires. C'est à ce dernier, le *mandataro*, une sorte de coursier chargé d'annoncer aux instrumentistes la date et l'heure des répétitions, que Sollima dédie la conclusion de son der-

nier travail discographique. Il s'agit d'un bel hommage à une personnalité se situant apparemment en marge de la musique, mais absolument nécessaire au fonctionnement de son mécanisme de production.

Il mandataro cite un fragment très bref de Costanzi, la ligne de basse d'un Magnificat, tandis que dans l'Allegro, un libre « *reverse** » du *Presto* de la *Sonate en sol mineur* donne, d'une façon évocatrice, à la composition un *sound** de saveur *gipsy** qui, par métaphore, semble comparer le *mandataro* à un Gitan dans son errance et sa quête éternelles. Et dans la forte catharsis causée par l'écoute, il nous semble réellement assister, par œuvre d'une extraordinaire métempsychose de l'homme au son, au cheminement plus ou moins vagabond du *mandataro*, emmitouflé dans sa cape durant la saison froide où ont lieu la plupart des événements musicaux, tandis qu'il parcourt les campagnes romaines, en bravant les intempéries et l'inconnu, à la recherche des demeures des musiciens pour leur communiquer la belle annonce d'une musique nouvelle sur le point de naître.

Imma Battista

* NDT. En anglais dans l'original italien.



Giovanni Battista Costanzi

Sonaten für Violoncello

Im von Mäzenatentum geprägten Rom des 18. Jahrhunderts lebte und wirkte der Cellist und Komponist Giovanni Battista Costanzi; die lange Zeitspanne seines Daseins reichte vom 3. September 1704 bis zum 5. März 1778. Seine Ausbildung und sein erstes Auftreten in der Musikszene fanden zu einer Zeit statt, als Rom höchsten künstlerischen und kulturellen Glanz erreicht hatte. Seine Lehrzeit spielte sich wie für zahllose weitere Musiker, Instrumentalisten und Komponisten in einem Kontext ab, der ganz besonders von dieser Ausweitung der künstlerischen Aktivitäten profitierte. Costanzi war vermutlich ein Schüler von Pietro Gaetano Boni, einem Musiker, der zu einer Zeit wieder in den Kreis um Kardinal Ottoboni zurückkehrte, die mit Costanzis Ausbildungszeit übereinstimmt; Costanzi selbst wurde im Dezember 1721 zu einem *familiare* des Kardinals und erhielt die Stellung eines *aiutante di camera*. Dass er mit lediglich 17 Jahren zum *familiare* eines in der römischen Gesellschaft so bedeutenden Mäzens wurde, verschaffte ihm bald weitere Gelegenheiten, Bekanntheit zu erlangen. Durch die Wertschätzung, die Ottoboni Costanzi entgegenbrachte, wurde ihm 1722 der Eintritt

als Cellist in das Orchester von San Luigi dei Francesi und im Anschluss der Aufstieg zum *maestro di cappella* dieser bedeutenden römischen Kirche erleichtert. Im darauffolgenden Jahr erlangte er die Position des *guardiano strumentista* an der Congregazione di Santa Cecilia, ebenfalls eine renommierte Stellung, die er bereits mit 23 Jahren innehatte.

Im Verlauf der 20 Jahre im Dienst von Kardinal Ottoboni baute Costanzi seine Position als Musiker noch weiter aus und übernahm zusätzliche Stellungen, vor allem vernetzte er sich aber mit den wichtigsten Persönlichkeiten im römischen Umfeld. Aus diesen Beziehungen entstand eine beträchtliche Anzahl von Auftragswerken. Costanzi starb in dem Haus an der Piazza della Chiesa Nuova, in dem er gelebt hatte, und wurde in der Chiesa di Santo Stefano in Piscinula in der Via dei Banchi Vecchi begraben. In seinem Testament hinterließ er sein hervorragendes Techler-Violoncello dem Haus Stuart. Das Gefühl der Dankbarkeit gegenüber Kardinal Ottoboni verließ in noch nicht einmal im Tod: Er hinterließ eine gewisse Summe an Scudi, um zum Gedenken an seine Seele Messen lesen zu lassen.



DIE NEUE POETIK DES VIOLONCELLOS

Giovanni Battista Costanzi war ein virtuoser Cellist. Dies belegen einige ikonographische Quellen, sowie Chroniken, Berichte und Traktate. Zu den frühesten gehört die bekannte Karikatur von Pier Leone Ghezzi,

entstanden im Oktober 1727 – ein Privileg, das jenen vorbehalten war, die sich auf den Bühnen dieser Zeit auszeichneten. Nicht weniger lobend sind die Quellen im *Diario ordinario* sowie Angaben von Historikern und Reisenden. Einige enthalten besonderes Lob des bereits betagten Cellisten: In einem Bericht über einen Auftritt Costanzis in den Intermezzi zu einem Oratorium im Collegio Germanico-ungarico wird erzählt, dass der Virtuose ungeachtet seines Alters »sein Instrument auf ganz überraschende Weise beherrschte«. Antonio Eximeno nannte denn Cellisten in seinem Traktat *Dell'origine e delle regole della musica* einen Vertreter der von Corelli begründeten Streicherschule, die formale Vollkommenheit und technisch-expressive Fähigkeiten innerhalb eines Erneuerungsprozesses der *musica strumentata* miteinander verband. Und De la Borde führte Costanzi in seinem *Essai sur la Musique* als *grand compositeur*, aber noch mehr als *excellent joueur* an.

Diese Aufnahme enthält sieben seiner Cellosonaten, wobei jene mit der Bezeichnung *Sinfonia* ausgenommen wurden (als die Terminologie der Formen dieser Gattungen noch nicht vollständig definiert war, bezeichnete dieser Begriff Instrumentalwerke im Allgemeinen). Fünf dieser Sonaten (c-Moll, G-Dur, B-Dur, F-Dur, g-Moll) sind mit Basso continuo besetzt, die beiden anderen mit zwei Violoncelli (F-Dur, C-Dur). Als Begründung dafür nennt Sollima »die imitatorische Schreibweise, den Dialog zwischen den beiden Stimmen, den vergleichbaren Tonumfang sowie die instrumententypische Anlage, die sich von den anderen Sonaten recht stark unterscheidet«. Der Finalsatz *Alla francese* der Sonate in

F-Dur wird mit zwei Variationen von Sollima gespielt, was der üblichen Praxis in »französischen« Schlussätzen entspricht.

Der Aufbau dieser Sonaten ist typisch für die spätbarocke Form der Sonate und ist aus diesem Grund nicht eindeutig zu definieren. In Costanzis gesamtem Instrumentalschaffen steht der Typus der Solosonate im Mittelpunkt, ein Modell, das Corelli auf allgemeinerem Bereich in seinen Streicherkompositionen definiert hat. Es entwickelte sich zum spätbarocken Stereotyp der Sonate, direkt nach dem Erscheinen von Corellis *Opus V* im Jahr 1700. Bei Costanzi zeigt sich jedoch eine vorklassische Unruhe, die sich einem Kontrast aus der andauernden Polarität zwischen Melodie und Continuo niederschlägt. Im dritten Satz der Sonate in B-Dur zum Beispiel gibt es eine rhythmisch kontrastierende melodische Zelle im zweiten Abschnitt in der Dominante, weit davon entfernt, ein zweites Thema darzustellen und dennoch ein Element, das den Willen des Komponisten zum »Dialogisieren« deutlich macht. Dieser unterstreicht den Kontrast noch, indem er jenes neue Element mit der Dynamik *forte* hervorhebt. Ähnlich wie bei Corelli besteht in einem Zusammenhang, den man für den Einsatz von Tanzsätzen als »gebräuchlich« bezeichnen könnte, bei Costanzi eine gewisse Freiheit in der Abfolge der Sätze. Auch ihre Länge variiert enorm, in Übereinstimmung mit den zahlreichen Aspekten, die die *Sonata da camera* zur Zeit des Früh- und des Spätbarocks charakterisierten. Die Definition harmonischer Bereiche wird durch ständige Wechsel der Tonart und durch Fortschreitungen

»gestört«, deren Gebrauch oft eine Bewegung im Dienst instrumentaler Virtuosität darstellt, die für Costanzi die dominierendere Bestimmung zu sein scheint.

Der Wille, das Violoncello aus seiner historischen gewachsenen Rolle als Continuoinstrument zu befreien, wird sofort offensichtlich. Er zeigt sich explizit in der Kenntnis der expressiven und technischen Möglichkeiten des Violoncellos, die durch die Besonderheiten der Kompositionsweise auf adäquate Weise hervorgehoben werden. Diese Elemente sind hochinteressant, insbesondere wenn man sie mit der zeitgenössischen Literatur für dieses Instrument in Bezug setzt, in der sie vollkommen fehlen. Der Einsatz der Daumenlage wie in diesen Sonaten ist in keinem früheren Werk Costanzis anzutreffen; diese Erfindung ermöglichte es dem Instrument, seine ursprünglichen Grenzen zu überschreiten und eine sehr fortschrittliche Technik nach ganz Europa zu exportieren. Über den bewussten Einsatz diese Technik hinaus, wie er in Costanzis Kompositionsweise vorkommt, liegt auch der Gedanke nahe, diese Innovation sei direkt aus Experimenten und einer längeren Beschäftigung des Cellisten mit der Materie hervorgegangen; sie wirkt nicht wie die reine Anwendung eines bereits bekannten Faktums.

In den Cellosonaten ist das Streben allgegenwärtig, dieses Instrument aus seiner althergebrachten Rolle zu befreien, unterstützt von der Notwendigkeit dieser Zeit, auch die Spieltechnik zu emanzipieren. In diesen wunderbaren Werken steht die Technik im Dienst der Expressivität. Die Virtuosität ist in Anbetracht des frühen Zeitpunkts in der Entwicklung dieses Instruments über-

raschend; sie ist kein Selbstzweck, sondern dient dazu, alle Ausdrucksmöglichkeiten des Violoncellos zu zeigen.

Bei der ersten Lektüre dieser Sonaten fällt besonders der Einsatz des Violinschlüssels auf. Dieser Schlüssel spielt in Bezug auf Kompositionen für Violoncello noch nicht einmal bei Michel Corrette im wichtigsten Traktat der Epoche eine Rolle, in dem der gesamte Tonumfang des Violoncellos ausschließlich im Bass-, Tenor- und Altschlüssel dargestellt wird. In einzelnen Abschnitten der Sonate in c-Moll gibt es Arpeggien, wie sie für Violinkompositionen typisch sind. Diese sind schnell und in einer für das Cello sehr hohen Lage auszuführen: Auch hierbei handelt es sich um Besonderheiten, die einmal mehr auf eine sehr entwickelte Spieltechnik hinweisen, während einige andere Abschnitte besonders interessant sind, weil sie sehr hoch liegen und bis in die achte Lage reichen.

Aber das Experimentieren mit einer Kompositionsweise, die heute durch ihre wirklich hohe Lage sehr innovativ wirkt, kommt besser im *Allegro* der Sonate in F-Dur zum Ausdruck. In den Takten 8 und 9 erreicht das Cello über rasend schnelle Triolenbewegungen das höchste C – ein Ton, der auch heute im Lichte einer sicher weiter entwickelten Technik zu den schwierigsten zählt und in Lehrwerken über Lagenwechsel nicht mehr vorkommt. Durch den Tonumfang und die hohe Lage, in der diese Figurationen ausgeführt werden (vier Gruppen von Sechzehntelsextolen im Allegro-Tempo) ist diese Passage technisch unmöglich, wenn man sie nicht mit Hilfe der Daumenlage spielt. Das Griffbrett wird hier in seinem gesamten Umfang erforscht: zwischen

der höchsten erreichten Note und der tiefsten (die zugleich auch der tiefste mögliche Ton auf dem Cello ist) liegen ganze vier Oktaven.



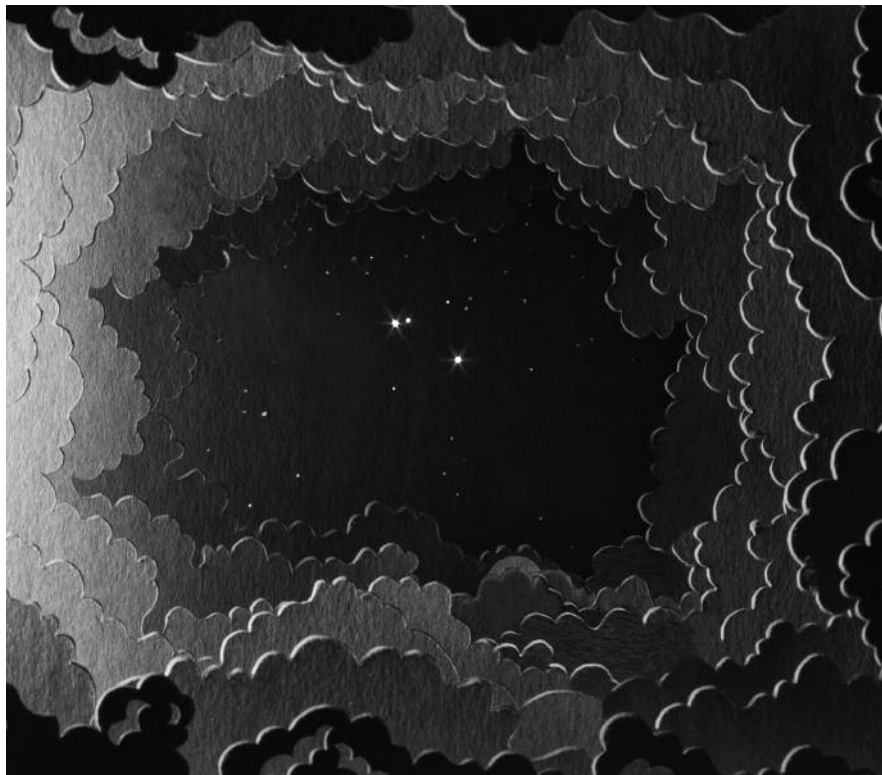
IL MANDATARO, DIE ANKÜNDIGUNG EINER NEUEN MUSIK

Der Blick, den Giovanni Sollima auf diesen außerordentlichen Musiker richtet, beschränkt sich nicht nur auf sein Schaffen, sondern erweitert sich und durchdringt auch das glänzende Leben am Hof Kardinal Ottobonis. In diesem Zusammenhang entdeckt man, dass die Lebensbedingungen der Musiker in die perfekte Logik des Schaffungssystems und der Ökonomie dieser Zeit integriert waren. Costanzi war vertraglich nicht nur dazu verpflichtet, Musik zu komponieren, zu dirigieren und zu spielen, sondern musste auch Aufgaben nachkommen, die im Vergleich zur Musik und zu seiner Rolle als Komponist marginal erscheinen. Dazu zählte das Organisieren verschiedener Aufführungen zu den unterschiedlichsten Gelegenheiten, das Beschaffen von Instrumenten und ihre Instandhaltung, das Kontaktieren von Ausführenden und das Begleichen ihrer Honorare, die Pflege der Beziehungen zu Verwaltung sowie das Abschließen von Verträgen. Daraus wird eine Welt lebendig, in der sich der Musiker in seiner Gesamtheit manifestiert, in all seiner Vielseitigkeit und im ständigen Kontakt zu einer ganzen Reihe von Personen wie Orgelbauern, Trägern, Kalkanten und *mandatari*. Der

mandataro war eine Art Laufjunge, der den Instrumentalisten den Beginn der Proben zu einem neuen Werk ankündigte; ihm hat Sollima in seiner Doppelrolle als Interpret und Komponist den Schluss dieser Aufnahme gewidmet. Das Werk ist eine Hommage an eine scheinbar so unwichtige Figur der Musik, die aber für das Funktionieren ihrer produktiven Maschinerie vollkommen unerlässlich war.

In *Il mandataro* wird ein kurzes Costanzi-Fragment zitiert, wobei die Basslinie eines *Magnificats* weiterverwendet wird, während der Satz im *Allegro*, eine freien »Umkehr« des *Presto* aus der Sonate in c-Moll einen suggestiven »Zigeunersound« erhält, der den *mandataro* metaphorisch mit einem Zigeuner in seinem ewigen Suchen und Umherstreifen zu vergleichen scheint. Und tatsächlich, in der Katharsis des Zuhörens scheint es, als würde man in einer außerordentlichen Art der Reinkarnation des Menschen durch den Klang am Umherirren des *mandataro* teilhaben, wie er in seinen Umhang gehüllt in den kalten Monaten, in denen der größte Teil der musikalischen Aufführungen dieser Zeit stattfand, die Gefilde Roms durchschritt, Unwettern und unvorhergesehenen Ereignissen trotzend, auf der Suche nach den Unterküften der Musiker, um ihnen die wichtige Mitteilung zu machen, dass bald ein neues Werk gespielt würde.

Imma Battista



Giovanni Battista Costanzi

Sonate per violoncello

Nella Roma mecenatizia del Settecento, vive ed opera il violoncellista e compositore Giovanni Battista Costanzi. Costanzi visse la sua intera esistenza a Roma nel lungo arco di tempo che va dal 3 settembre del 1704 al 5 marzo 1778. L'apparizione sulla scena musicale, e ancor più la sua formazione, avvengono in uno dei momenti di maggiore splendore artistico e culturale della città e in un contesto il cui apprendistato, come quello di intere schiere di musicisti, strumentisti e compositori, fu notevolmente favorito da questo incremento dell'attività artistica. Probabilmente allievo di Pietro Gaetano Boni, musicista che rientrava nella cerchia del Cardinale Ottoboni in un periodo coincidente con la sua fase formativa, Costanzi, nel dicembre del 1721, diviene a sua volta un *familiare* del cardinale, nel ruolo di *aiutante di camera*. L'essere diventato a soli diciassette anni un *familiare* di un mecenate così illustre della società romana, gli procurò presto altre occasioni di notorietà. La stima che Ottoboni nutriva per Costanzi, infatti, facilitò il suo ingresso nel 1722 come violoncellista

nell'orchestra di San Luigi dei Francesi e in seguito come maestro di cappella dell'importante chiesa romana, e ancora, l'anno seguente, nella Congregazione di Santa Cecilia, come *guardiano strumentista*, un incarico prestigioso, soprattutto perché ottenuto alla giovane età di 23 anni.

Durante i vent'anni trascorsi al servizio di Ottoboni, Costanzi rafforzò la sua posizione di musicista, assumendo nuove nomine, ma soprattutto entrando in relazione con le personalità più in vista dell'ambiente romano, rapporti che furono spesso il motivo di una cospicua produzione d'occasione. Costanzi morì nella casa nella quale aveva vissuto, in piazza della Chiesa Nuova, e fu sepolto nella Chiesa di Santo Stefano in Piscinula in Banchi Vecchi, lasciando in testamento alla «real casa Stuart» il violoncello adoperato in vita, l'ottimo Tecchler. Il sentimento di riconoscenza che aveva nutrito verso il Cardinale Ottoboni non lo abbandonò neanche in punto di morte, tanto da destinare degli scudi per celebrare messe in suffragio della sua anima.



LA NUOVA POETICA DEL VIOLONCELLO

Giovanni Battista Costanzi suonava il violoncello da virtuoso. A documentarlo ci sono non poche testimonianze in fonti iconografiche e diaristiche nonché in saggi e trattati. Tra le prime, se non altro in ordine cronologico, la ormai nota caricatura eseguita da Pier Leone Ghezzi nell'ottobre del 1727, privilegio riservato

a chi si distinguesse nella scena musicale dell'epoca. Non meno encomiastiche sono le testimonianze del *Diario ordinario* e il giudizio di storici e viaggiatori. Alcune di queste pagine contengono lodi per il talento dell'ornai anziano violoncellista: una esecuzione di Costanzi durante gli intermezzi di un oratorio eseguito al Collegio germanico-ungarico ci racconta che il virtuoso, nonostante l'età, «possedeva quello strumento in modo sorprendente». Antonio Eximeno in un passo del suo trattato *Dell'origine e delle regole della musica*, considera il violoncellista un rappresentante di quella scuola di strumenti ad arco che, fondata da Corelli, raggiunge compiutezza formale e abilità tecnico-espressive all'interno del processo di rinnovamento della *musica strumentata*. E ancora, De la Borde in *Essai sur la Musique*, riconosce in Costanzi un *grand compositeur*, ma ancor più un *excellent joueur*.

In questa registrazione sono presenti sette delle sonate per violoncello, escludendo le cinque denominate *Sinfonie* (termine adoperato agli esordi per indicare composizioni di tipo strumentale quando la terminologia delle forme di questo genere non era ancora completamente definita). Cinque di queste sette sonate (do minore; sol maggiore; si bemolle maggiore; fa maggiore; sol minore) sono eseguite con il basso continuo e le altre due sonate sono eseguite per 2 violoncelli (fa maggiore; do maggiore), così come suggerisce Sollima, a causa della «scrittura imitativa, il dialogo tra le due voci, la tessitura simile e la stessa natura strumentale assai diversa dalle altre sonate». Il finale *Alla Francese* della sonata in fa maggiore è eseguito con due variazioni

di Sollima, scelta suggerita dalla consueta prassi adoperata nei finali «francesi».

La struttura di queste sonate è quella della sonata tardo-barocca e come tale non è definibile in maniera univoca. Tutta l'opera strumentale di Costanzi è incentrata intorno al tipo di sonata a solo, modello definito da Corelli nell'ambito più generale della composizioni ad arco, e diventato lo stereotipo tardo barocco della sonata, subito dopo la comparsa nel 1700 della op V del violinista di Fusignano. Si rivela però in Costanzi un'ansia pre-classica in un contrasto generato dalla costante polarità tra melodia e continuo. Nel terzo movimento della *Sonata in si bemolle maggiore*, ad esempio, una cellula melodica di natura contrastante ritmicamente, inserita nell'ambito della seconda bipartizione alla dominante, lungi dall'essere un secondo tema è comunque un elemento chiarificatore di una volontà «dialogante» dell'autore, che rafforza il contrasto utilizzando per il nuovo elemento l'indicazione dinamica *forte*. Analogamente a quanto avviene in Corelli, in un contesto che si può definire «comune» per l'utilizzo di movimenti di danze, in Costanzi esiste una certa libertà nello strutturare la successione di movimenti, così come la lunghezza dei movimenti, in conformità con i molteplici aspetti che contraddistinsero la sonata da camera nel periodo del primo e tardo barocco, varia enormemente in numero di battute. La definizione degli ambiti armonici è «disturbata» da continui cambiamenti tonali e da progressioni, il cui uso frequente crea un movimento al servizio di un virtuosismo strumentale che, per Costanzi, sembra essere la vocazione dominante.

Ciò che appare immediatamente chiaro, è la volontà di affrancare completamente il violoncello dallo storico ruolo di basso continuo. Si rivela in modo esplicito una conoscenza delle potenzialità espressive e tecniche del violoncello, che sono adeguatamente valorizzate dalla peculiarità della scrittura adoperata per esprimerle. Questi elementi sono di grande interesse, soprattutto se messi in relazione con la letteratura coeva per lo stesso strumento dove essi sono assenti. In queste sonate, l'uso che Costanzi fa del *capotasto*, non si riscontra in nessuna delle opere precedenti al nostro autore ed è importante ricordare che questa innovazione consentirà allo strumento di trascendere i limiti originali e di esportare in Europa una tecnica decisamente avanzata. Inoltre la consapevolezza con il quale, tale uso, avviene nell'ambito della scrittura di Costanzi, fa pensare che questa innovazione sia il frutto di una diretta sperimentazione e di una ricerca costante da parte del violoncellista e non sia la mera applicazione di un dato già conosciuto.

Nelle sonate per violoncello, il desiderio di affrancare lo strumento dal suo ruolo antico si afferma prepotentemente, sostenuto dalla contemporanea necessità di farne emancipare la tecnica di esecuzione. In queste meravigliose pagine, la tecnica è al servizio dell'espressività. Il virtuosismo già comunque sorprendente per la precoce età dello strumento, non vuole essere puramente dimostrativo ma finalizzato ad esprimere tutte le sue potenzialità.

Il primo elemento di spicco che emerge dalla lettura di queste sonate è l'utilizzo della chiave di

violino. Questa chiave, per la scrittura violoncellistica, non è codificata neppure in uno dei trattati più significativi dell'epoca, quello di Michel Corrette, dove la lettura dell'intera estensione del violoncello è realizzata nell'ambito delle sole tre chiavi di basso, tenore e contralto. In alcuni passi dell'Allegro della *Sonata in sol minore* sono presenti arpeggi tipici della scrittura violinistica, da eseguire in velocità, in una tessitura decisamente acuta per il violoncello: si tratta di caratteri che ribadiscono ancora una volta il possesso di una tecnica molto sviluppata, mentre alcuni passaggi si presentano di notevole interesse per l'estensione acuta che arriva fino all'ottava posizione.

Ma la sperimentazione di una scrittura che oggi ci appare fortemente innovativa per l'estensione vere l'acuto è meglio espressa nell'Allegro della *Sonata in fa maggiore*: nelle battute 8-9 il violoncello raggiunge, attraverso un frenetico movimento di terzine, il do più acuto, suono che, ancora oggi, alla luce di una tecnica certamente più evoluta, è ritenuto tra i più difficili e al di fuori di una codificazione didattica delle posizioni. Per l'estensione e per la velocità nella quale si articolano le figurazioni (quattro gruppi di doppie terzine di semicrome in tempi allegro) questo passaggio è tecnicamente impossibile da eseguire se non con l'ausilio del *capotasto*. L'esplorazione della tastiera è qui completata in tutta la sua estensione: tra la nota più acuta raggiunta e la più grave (che è poi la più bassa del violoncello) esiste tutta l'intera distanza delle quattro ottave.



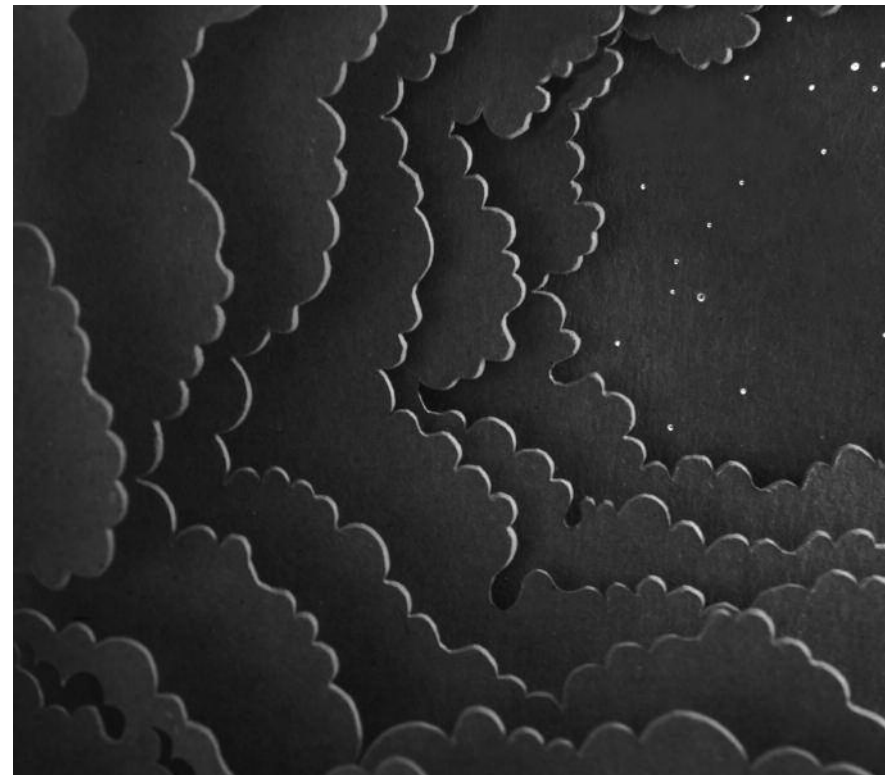
IL MANDATARIO, L'ANNUNCIO
DI UNA NUOVA MUSICA

Lo sguardo che Sollima rivolge a questo straordinario musicista non rimane confinato alla sua produzione ma si allarga e penetra nella sfavillante vita di corte del Cardinal Ottoboni, nella quale si scopre che le modalità dell'essere musicista si integrano nella logica perfetta del sistema produttivo ed economico del tempo. Costanzi, per contratto, infatti oltre a comporre musica, dirigerla ed eseguirla doveva anche onorare impegni a volte di natura molto marginali rispetto alla musica e al ruolo di compositore, che comprendevano anche: organizzare le varie esecuzioni nelle più diverse occasioni; affittare gli strumenti e provvedere alla loro manutenzione; contattare gli esecutori e soddisfare i loro onorari; curare i rapporti con l'amministrazione; stipulare contratti. Ne emerge un mondo in cui il lavoro del musicista si manifesta a tutto tondo, in modo eclettico e in continua relazione ad un corridoio di figure come organari, trasportatori, alzamantici, e mandatari. A quest'ultima figura, *il mandataro*, una sorta di garzone che avvisava gli strumentisti della prova dell'esecuzione, Sollima riserva la chiusa della sua ultima fatica discografica nella duplice anima di compositore/esecutore. È un prezioso omaggio ad una figura così apparentemente marginale alla musica, ma assolutamente utile a far funzionare la sua macchina produttiva.

Nel *Mandataro*, un brevissimo frammento cita Costanzi, prendendone in prestito la linea di basso di un Magnificat, mentre nell'Allegro un libero «reverse»

del Presto della *Sonata in sol minore*, dona suggestivamente alla composizione un sound dal sapore gipsy, che metaforicamente sembra paragonare il *mandataro* ad un gitano nel suo perenne girare e cercare. E davvero, nella forte catarsi procurata dell'ascolto, ci sembra di assistere, per opera di una straordinaria metempsicosi da uomo a suono, al cammino vagamente errabondo del *mandataro*, stretto nel suo mantello, nei freddi mesi nei quali si svolgevano la maggior parte degli eventi musicali del tempo, mentre attraversa le campagne romane, sfidando le intemperie e l'ignoto, alla ricerca delle dimore dei musicisti, per comunicare loro il prezioso annuncio che una nuova musica avrà inizio.

Imma Battista





Giovanni Battista Costanzi (drawing by Pier Leone Ghezzi, 1727).



GLOSSA
produced by
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
69115 Heidelberg
Germany
info@noter1-music.com / noter1-music.com

glossamusic.com