



Giovanni Sollima, *violoncello*

[Francesco Ruggieri, Cremona 1679]

Monika Leskovar, *violoncello* (tracks 09-11, 18-20)

[Michele Deconet, Venice 18th century]

Gianluca Ubaldi, *timpani & tamburello* (tracks 09-11, 20)

Arianna Art Ensemble:

Andrea Rigano, *violoncello*

[Joseph Hill, London, 1753]

Paolo Rigano, *archlute & baroque guitar*

[archlute by Andreas von Holst & baroque guitar by Gianluca Ceccarini]

Cinzia Guarino, *harpsichord*

[Cornelis Bom after Michael Mietke]

Recorded in Gratterer (Chiesa di Santa Maria di Gesù), Italy, in April 2016,
and in Verona (Sala Maffeiana, Accademia Filarmonica), Italy, in January 2017

Engineered and produced by Filippo Lanteri (Audio Classica, Verona)

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

© 2017 note i music gmbh

Sinceri ringraziamenti vanno ad Imma Battista per la sua preziosa ricerca su Costanzi, all'Accademia Filarmonica di Verona, al Sindaco di Gratterer Giacomo Ilardo e l'Assessore alla cultura Giacomo Cirrincione, al parroco Francesco Ricchiusa, a Carla Cannici e Marco Pomara per la loro ospitalità a Gratterer e i loro manicaretti!

Giovanni Battista Costanzi

(1704-1778)

Sinfonie per violoncello

SINFONIA IN D MAJOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

01	Adagio staccato	2:01
02	Allegro	3:12
03	Amoroso	3:13
04	Minuetto amoroso	1:25

SINFONIA IN B FLAT MAJOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

05	Adagio	3:49
06	Spiritoso	4:35
07	Sarabanda (Amoroso)	4:16
08	Minuet	1:37

SONATA DA CAMERA FOR TWO VIOLONCELLOS «AD USO DI CORNI DA CACCIA»

09	Amoroso / Allegro assai / Amoroso	1:47
10	Adagio	1:40
11	Presto	1:03

SINFONIA IN G MAJOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

12	Grave	3:42
13	Allegro	1:27
14	Minuè	1:58

SINFONIA IN E FLAT MAJOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

15	Adagio	3:18
16	Allegro	2:11
17	Minuet	1:51

GIOVANNI SOLLIMA: The Hunting Sonata

18	Adagio / Allegro	5:32
19	Siciliana	3:35
20	Giga	1:44

SINFONIA IN C MAJOR FOR VIOLONCELLO AND BASSO CONTINUO

21	Grave	2:17
22	Allegro	2:03
23	Allegro (Variazioni)	6:39





Giovanni Battista Costanzi

Sinfonias for cello

Both the life span and the professional career of Giovanni Battista Costanzi ran their courses entirely within Rome; and indeed, he was born in the city, on September 3, 1704. He began to study the cello at an early age and clearly his talents must have been considerable, since at the age of only 17 he entered into the service of Cardinal Ottoboni, who had previously been the patron of figures such as Corelli and Handel. The combination of that youth and his ability on the instrument earned Costanzi the nickname of “Giovannino del violoncello”. He was to enjoy a meteoric rise within Roman musical life. In 1722 he was appointed as one of Ottoboni’s *aiutanti di camera* and joined, as a cellist, the orchestra of the church of San Luigi dei Francesi. In 1727 the première of his first opera took place with *L’amor generoso*.

Following Ottoboni’s death in 1740, Costanzi took up employment with another cardinal, Troiano Acquaviva d’Aragona. With the passing of the years,

his commitment to sacred music became steadily greater, in a way which coincided with his successive appointments as *maestro di cappella* in the churches of Santa Maria di Loreto (1742), San Marco and Santa Maria in Vallicella (1743) and Sant’Apollinare alle Terme (1747). In 1754, he became the assistant to the director Pietro Paolo Bencini at the Cappella Giulia, the full position becoming his from the start of the following year; he would continue in that position until his death, which took place on March 5, 1778.

Whilst vocal music occupies a predominant place in Costanzi’s output (divided between operas, oratorios and cantatas), it is his works for the violoncello which nowadays are regarded more highly: in them the composer developed and enriched the technical and expressive resources of an instrument for which he was a recognized virtuoso. Costanzi composed one concerto for the cello, as well as sonatas with basso continuo (which Giovanni Sollima has recorded on a previous Glossa disc), sinfonias with basso continuo and sonatas for two cellos, amongst which is one subtitled, “ad uso di corni da caccia”.



If there are no great formal differences to be found between Costanzi’s sinfonias and his sonatas, the former do reveal a somewhat more advanced stylistic orientation. Where the sonatas show clear evidence of a thorough reading of Corelli’s music, the sinfonias are infused with a spirit which is more open to the proposals

offered by the *stile galante*, a greater receptiveness to the ideas coming from elsewhere in Europe and the rest of Italy. The organizational model of the four-movement *sonata da chiesa* is followed in the sinfonias in D major and B flat major, except for one difference: the placing of a *minuetto* at the end. The other sinfonias are provided with a three-movement structure – as found in the *sonata da camera* – but are also almost completely freed from dance rhythms, except as found in their closing minuets (Sinfonias in G and E flat), serving as a further nod in the direction of the emerging style.

The new consciousness is also pointed to by the “*amoroso*” marking which appears above several movements: that of eavesdropping on an emotional display of warmth far from the guarded lyricism of Corelli. A pronounced interest for the “popular” also crops up at various points alongside the *galant* accents. Nor, in this context, should the instrumental writing and the broadening of the cello’s technical and expressive potential be forgotten. Two examples are worth noting here. The direction “*amoroso*” which opens the Sinfonia in C major sees the instrument’s double melodic and harmonic character being explored, by means of a wealth of accents probing (like in Bach) the polyphonic possibilities of the cello and the inter-register dialogue. Another “*amoroso*” movement – that which comes third in the Sinfonia in D major – projects the cello into its high register; the technique employed here is one of Costanzi’s most personal discoveries, in which he impels the instrument into creating stratospheric harmonic sounds.

Something of interest is to be found in each of the sinfonias. The Sinfonia in G major is still flecked with a Corellian *gravitas* both in the balanced lyricism of the “Grave” as in the controlled ardour of its virtuosic “Allegro”, while the final movement probes the more attractive, French aspect of the minuet. In the Sinfonia in E flat, Costanzi demonstrates what a consummate man of the theatre he had become. The “Adagio” sets off with an elegant and noble carriage, but then undergoes a form of “cultural memory loss” during the course of its development, until – as if by surprise – it assumes the habits of a popular tone in the final bars. The “Allegro” is a dishevelled *corrente* supplied with unreserved and temperamental rhythms; there is an almost spiritual mien to the Minuet, which ends up with a type of vanishing gesture. In addition to what has already been mentioned about the opening “Amoroso” movement of the Sinfonia in C major, it can be said that its internalized tone contrasts with the outgoing nature of the ensuing “Allegro”, a virtuosic explosion of arpeggios and double-stoppings communicating an optimistic exuberance – features which extend into the concluding “Allegro”.

The Sinfonia in D major gets going with a broad and lyrical “Adagio staccato”, although it ends with an unexpectedly ecstatic finale. The same sense of unpredictability characterizes the “Allegro” with its popular moods and sudden suspensions, and in the “Amoroso” also, in which plaintive inflections appear occasionally in its *cantabile*. The “Minuetto amoroso” is also marked by mood swings, with its restless and abrupt demeanor

– some distance from the *galant* lightness typical of the minuet.

A Neapolitan expressiveness hovers over the Sinfonia in B flat, starting with an “Adagio” which would appear to be fashioned along the lines of music by Leo or Porpora, stopping off for the street sounds of the “Spirituoso”, which lead up to a frenetic culmination, and for the chromaticisms and ornamentations of the “Sarabanda amoroso”, with its wistful and Eastern touches. In this Sinfonia, once again, the “Minuet” veers away from its aristocratic character in order to take on a popular and vigorous character.

If Costanzi’s sonatas for cello are swept by a Roman air, his sinfonias catch a glimpse of broader horizons. Despite not moving from his city, Costanzi established and maintained contacts with travellers, diplomats, members of the nobility and musicians coming from the furthest reaches of Italy and Europe. Such was the case with his friendship with James Francis Edward Stuart known as “the Old Pretender”, or with Paul-Hippolyte de Beauvilliers, Duke of Saint-Aignan, France’s ambassador at the Holy See who, in 1737, was to commission from Costanzi a *componimento drammatico* in order to celebrate the diplomat’s admission into the Ordre du Saint-Esprit. These and other connections provided Costanzi with information and clues as to what was happening elsewhere. The Neapolitan, Northern European and French echoes which run across his sinfonias for cello can thus be seen as stages along an imaginary journey, the manifestation of a cosmopolitan and yet wider feeling: this is the world’s diversity

as contemplated from the perspective of one who is seated in the place towards which all roads converge. In this sense, Costanzi acts as the ideal embodiment of a city, Rome, which regarded itself as the *caput mundi*.

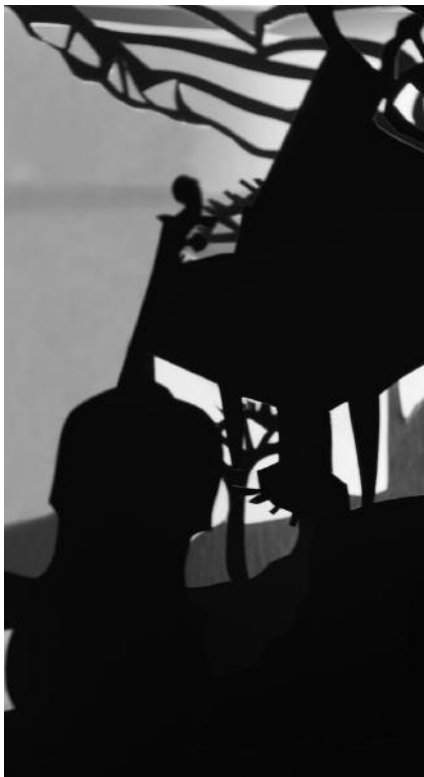


The sinfonias of Costanzi are supplemented on this recording with a *sonata da camera* for two cellos without basso continuo *ad uso di corni da caccia*. This piece is structured in three short movements, in which – and as is made clear from the outset – the instruments imitate the sounds and the appropriate melodic gestures of horns. The central “Adagio” is, however, a delicate *siciliana* interrupted by vigorous flourishes of repeated notes. The “Presto” which ends the work is the movement which evokes in the clearest manner the atmosphere of the hunt, the pursuit of the animals, the shots being fired... The performers here have opted for heightening the programmatic and spectacular dimension of this sonata by the inclusion of percussion instruments.

Within Giovanni Sollima’s interest for the figure and creative activity of Giovanni Battista Costanzi lies an attraction which perhaps transcends the purely musical. In more than a single aspect Costanzi represents an alter ego for Sollima: both are performer-composers who place their curiosity and imagination at the service of the cello, from which they explore the most detailed resources and the most varied voices in a constant broadening of the instrument’s possibilities. In his *The Hunting Sonata*, Sollima pays homage to the cosmopol-

itan vision of a composer who did not need to move from home in order to savour the world's variety. The rhythms and the sound materials of the Sonata *ad uso di corni da caccia* provide a departure point for this, transfigured and moulded in order to shape visions of sound landscapes, distant from each other to a greater or lesser degree, but all related to an imaginary South. Thus, the initial *pizzicati* sketch the outline of a Neapolitan *tarantella* to which, little by little, are added all kinds of Mediterranean flavourings (Spanish, Eastern, Maghrebi...). The "Siciliana" which opens the second movement broadens out Costanzi's original conception, and the succeeding "Giga" drives this journey towards a dazzling and tremendous culmination.

Stefano Russomanno



Giovanni Battista Costanzi

Symphonies pour violoncelle

La trajectoire humaine et artistique de Giovanni Battista Costanzi se déroule entièrement à Rome, où il naît un 3 septembre 1704. Il commence très jeune l'étude du violoncelle et ses dons devaient être considérables puisqu'à peine âgé de dix-sept il entre au service du cardinal Ottoboni, alors mécène de Corelli et de Handel. Sa jeunesse et son talent d'instrumentiste lui valent le surnom de *Giovannino del violoncello*. Sa promotion dans la vie musicale romaine est météorique. Nommé *aiutante di camera* de Ottoboni en 1722, il est admis comme violoncelliste de l'orchestre de l'église de Saint Louis des Français. Puis, la création de son mélodrame *L'amor generoso* a lieu en 1727.

À la mort de Ottoboni en 1740, Costanzi entre au service d'un autre cardinal, Troiano Acquaviva d'Aragona. Son dévouement à la musique sacrée qui augmente progressivement coïncide avec ses fonctions de maître de chapelle des églises de Madonna di Loreto (1742), S. Marco et S. Maria in Vallicella (1743), S. Apollinare

(1747). En 1754, il est nommé directeur adjoint de Pietro Paolo Bencini à la Chapelle Giulia, charge qu'il occupera, comme titulaire unique, l'année suivante jusqu'à sa mort, le 5 mars 1778.

La musique vocale (répartie entre mélodrames, oratorios et cantates) est prépondérante dans le catalogue de Costanzi mais, aujourd'hui, ses œuvres pour violoncelle sont les plus appréciées. Dans ces œuvres, le compositeur enrichit les recours techniques et expressifs d'un instrument dont il fut un virtuose accompli et reconnu. Costanzi composa pour le violoncelle un concerto, des sonates avec continuo (œuvres enregistrées par Giovanni Sollima dans un CD Glossa antérieur), des symphonies avec continuo et des sonates pour deux violoncelles dont une, *ad uso di corni da caccia*, est particulièrement originale.



Les symphonies de Costanzi ne présentent pas de grandes divergences formelles par rapport à ses sonates mais possèdent cependant une orientation stylistique un peu plus avancée. Tandis que les sonates se situent dans le sillage de Corelli, les symphonies manifestent un esprit plus ouvert aux suggestions du nouveau style galant, un plus grand intérêt pour les airs procédant d'Europe et du reste de l'Italie. Les *Symphonies en ré majeur* et *en si bémol majeur* suivent le modèle de la sonate *da chiesa* en quatre mouvements, mais avec une nouveauté importante : un menuet situé à la fin de l'œuvre. Les autres symphonies présentent une structure,

en trois mouvements, apparentée à la sonate *da camera* mais presque sans aucun lien avec le rythme de danse, si ce n'est pour le recours au menuet comme conclusion (*Symphonie en sol* et *en mi bémol*), nouveau clin d'œil au goût émergent.

L'indication *amoroso* qui accompagne certains mouvements suggère aussi un nouveau sentiment : elle est le témoin d'une cordialité sentimentale éloignée du lyrisme contenu de Corelli. À côté des accents galants, nous voyons en outre affleurer, en plusieurs moments, un intérêt prononcé pour l'élément populaire. Sans évidemment oublier l'écriture instrumentale et l'élargissement des possibilités techniques et expressives du violoncelle. Citons deux exemples. L'*Amoroso* qui ouvre la *Symphonie en do majeur* explore l'instrument dans son double versant, mélodique et harmonique, avec une profondeur d'accents qui, comme dans Bach, sonde les potentialités polyphoniques du violoncelle et le dialogue entre les registres. Un autre *Amoroso*, troisième mouvement de la *Symphonie en ré majeur*, confronte le violoncelle au registre aigu – ce recours étant l'une des trouvailles les plus personnelles de Costanzi – en l'emportant vers des sons harmoniques stratosphériques.

Toutes les symphonies contiennent des éléments intéressants. La *Symphonie en sol majeur* conserve encore quelque chose de la *gravitas* corellienne dans le lyrisme équilibré du *Grave* comme dans l'ardeur contrôlée de l'*Allegro* virtuose, tandis que le dernier mouvement explore l'aspect plus coquet et français du menuet. Dans la *Symphonie en mi bémol*, Costanzi révèle un talent d'homme de théâtre accompli. L'*Adagio* commence

d'une façon élégante et aristocratique mais souffre d'accès d'amnésie au cours de son développement jusqu'à assumer, par surprise un ton populaire dans les mesures conclusives. L'*Allegro* est une courante déchaînée au rythme volubile et capricieux ; le *Mimuet* a un air presque spirituel et se termine sur un geste évanescent. Nous avons déjà mentionné l'*Amoroso* qui ouvre la *Symphonie en do majeur* : son ton intériorisé contraste avec l'extraversion de l'*Allegro* suivant, dont la flambée virtuose d'arpèges et de doubles cordes porteuse d'un vitalisme optimiste se prolonge dans l'*Allegro* conclusif.

La *Symphonie en ré majeur* débute par un *Adagio staccato* aux contours lyriques et amples mais s'achève par une fougue inattendue. Le même sens d'imprévisibilité imprègne l'*Allegro*, avec ses humeurs populaires et ses suspensions soudaines, ainsi que l'*Amoroso* dont le caractère chantant est parfois troublé par de accents plaintifs. Lui-aussi sujet à des sauts d'humeur, le *Mimuetto amoroso* se comporte de façon brusque et espiègle qui l'éloigne de la légèreté galante typique du menuet.

Une expressivité d'empreinte napolitaine plane sur la *Sonate en si bémol*, depuis l'*Adagio* qui semblerait modelé sur les lignes de Leo ou de Porpora, en passant par les échos de rue du *Spirituoso* qui atteignent un haut de gré de frénésie, ou par les chromatismes et les ornements de la *Sarabanda* (*Amoroso*) avec ses teintes mélancoliques et orientales. Le *Mimuet* s'éloigne une fois encore de son caractère aristocratique pour assumer un ton populaire vigoureux.

Si les sonates pour violoncelle de Costanzi respiraient un air romain, ses symphonies révèlent des hori-

zons plus amples. Sans bouger de sa ville, Costanzi eut des contacts avec des voyageurs, des diplomates, des aristocrates et des musiciens venant des endroits les plus divers de l'Italie et de l'Europe. Il se lia ainsi d'amitié avec Jacques François Édouard Stuart, prétendant au trône d'Angleterre ou avec le duc de Saint-Aignan, ambassadeur de France auprès de la ville des papes, qui lui commanda en 1737 un *componimento drammatico* pour célébrer son adhésion à l'Ordre du Saint-Esprit. Relations, entre autres, grâce auxquelles Costanzi reçut informations et influences venant d'ailleurs. Les échos napolitains, ceux du Nord ou de France, qui parcourent ses symphonies pour violoncelle peuvent se considérer comme les étapes d'un voyage imaginaire ainsi que la manifestation d'un sentiment cosmopolite et à la fois oecuménique : c'est la variété du monde contemplée dans la perspective de celui qui est assis à l'endroit où convergent tous les axes. Dans ce sens, Costanzi représente l'incarnation idéale d'une ville, Rome, qui se considère comme *caput mundi*.



Les symphonies de Costanzi sont complétées dans ce disque par une sonate *da camera* pour deux violoncelles sans continuo *ad uso di corni da caccia*. C'est une pièce structurée en trois mouvements brefs, où les instruments imitent la sonorité et les gestes mélodiques propres aux cors, que l'on remarque dès le début. L'*Adagio* central est par contre une sicilienne délicate, interrompue par les notes répétées formant des fanfares vigou-

reuses. Le *Presto* conclusif est le mouvement qui évoque avec le plus d'évidence les atmosphères de la chasse, la poursuite des animaux, les coups de fusil. Les interprètes ont choisi d'intensifier dimension programmatique et spectaculaire de cette sonate en incluant des percussions.

L'attraction de Giovanni Sollima pour la personne et l'œuvre de Giovanni Battista Costanzi transcende peut-être le simple intérêt musical. Costanzi est à plus d'un égard l'alter ego de Sollima : tous deux sont interprètes-compositeurs qui mettent leur curiosité et leur imagination au service du violoncelle, dans une amplification constante de ses possibilités en explorant ses recours les plus intimes et ses voix les plus diverses. *Hunting Sonate* de Sollima est un hommage à la vision cosmopolite d'un musicien qui n'eut pas à sortir de chez lui pour savourer la variété du monde. L'œuvre commence en se basant sur les rythmes et les matériaux sonores de la *Sonata ad uso di corni da caccia*, transfigurés et modelés pour donner forme à des visions de paysages rêvés, plus ou moins lointains mais ayant un lien avec un Sud imaginaire. Ainsi, les *pizzicati* initiaux dessinent la silhouette d'une tarentelle napolitaine peu à peu assaisonnée d'épices méditerranéennes de toute nature (espagnoles, orientales, maghrébines). La *Siciliana* qui ouvre le second mouvement étoffe l'original de Costanzi, et la *Giga* suivante conduit ce voyage vers une apogée lumineuse et sublime.

Stefano Russomanno



Giovanni Battista Costanzi

Sinfonien für Violoncello

Giovanni Battista Costanzis künstlerischer und persönlicher Lebenslauf spielte sich ausschließlich in Rom ab, wo er am 3. September 1704 geboren wurde. Er begann sehr früh mit dem Violoncellospiel. Seine Begabung muss außerordentlich groß gewesen sein, denn im Alter von 17 Jahren trat er bereits bei Kardinal Ottoboni in Dienst, der zu dieser Zeit Künstler wie Corelli und Händel förderte. Seine Jugend und sein Talent brachten Costanzi den Beinamen *Giovannino del violoncello* ein. Im Musikleben der Stadt Rom erlebte er einen kometenhaften Aufstieg. 1722 wurde er zum *aiutante di camera* des Kardinals ernannt und trat als Cellist in das Orchester der Kirche San Luigi dei Francesi ein. Im Jahr 1727 wurde seine Oper *L'amor generoso* uraufgeführt.

Nach dem Tod Ottobonis im Jahr 1740 trat Costanzi in den Dienst eines weiteren Kardinals, Troiano Acquaviva d'Aragona. Er widmete sich verstärkt der geistlichen Musik, was mit seinen Posten als *maestro di cappella* an den Kirchen Madonna di Loreto (1742),

S. Marco und S. Maria in Vallicella (1743), S. Apollinare (1747) in Zusammenhang steht. 1754 wurde er zum Stellvertreter von Pietro Paolo Bencini ernannt, dem Leiter der Cappella Giulia. Diese Stellung bekleidete er ab 1755 allein und hatte sie bis zu seinem Tod am 5. März 1778 inne.

Costanzi schuf überwiegend Vokalmusik (in Form von Opern, Oratorien und Kantaten), aber heute wird er vor allem für seine Werke für Violoncello geschätzt. In diesen Kompositionen erweiterte er die technischen und expressiven Möglichkeiten dieses Instruments, das er selbst als vollendeter und anerkannter Virtuose beherrschte. Costanzi schrieb ein Violoncellokonzert, Sonaten mit Continuo-Begleitung (die Giovanni Sollima auf einer früheren Glossa-CD eingespielt hat), Sinfonien mit Continuo sowie Sonaten für zwei Violoncelli, von denen diejenige mit dem Untertitel *ad uso di corni da caccia* besonders originell ist.



Costanzis Sinfonien weisen kaum formale Unterschiede im Vergleich zu seinen Sonaten auf, sind aber dennoch stilistisch etwas fortschrittlicher angelegt. Während die Sonaten in der Corelli-Nachfolge anzusiedeln sind, zeichnen sich die Sinfonien durch eine größere Offenheit für die Besonderheiten des neuen galanten Stils sowie durch besondere Empfänglichkeit für musikalische Strömungen aus Europa und dem restlichen Italien aus. Die Sinfonien in D-Dur und in B-Dur orientieren sich am formalen Vorbild der viersätzigen

Sonata da chiesa, allerdings mit einer bedeutenden Neuerung: Am Ende des Werkes steht ein Menuett. Die anderen Sinfonien sind dreisätzig aufgebaut, vergleichbar mit der *Sonata da camera*, wenn auch ohne Bezug auf Tanzrhythmen, abgesehen von abschließenden Menuettsätzen in den Sinfonien in G und in Es – eine weitere Verbeugung vor dem aufkommenden Stil.

Die Bezeichnung *Amoroso* über einzelnen Sätzen lässt ebenfalls auf eine neue Empfindsamkeit schließen. Sie zeigt eine innige Wärme, die vom zurückhaltenden Lyrismus eines Corelli denkbar weit entfernt ist. Neben galanten Anklängen findet man auch ein ausgeprägtes Interesse an populären Elementen, ganz zu schweigen vom der idiomatischen Kompositionsweise und der Erweiterung der technischen und expressiven Möglichkeiten des Violoncellos. Hierfür seien zwei Beispiele genannt. In dem *Amoroso*-Satz, der die Sinfonia in C-Dur eröffnet, wird die Doppelfunktion des Violoncellos als Harmonie- und als Melodieinstrument mit großem Tiefgang ausgelotet; wie bei Bach kommt das polyphone Potential des Instruments sowie die Möglichkeit des Dialogs zwischen den Registern zum Tragen. In einem weiteren *Amoroso*, dem dritten Satz der Sinfonia in D-Dur, wird der Tonumfang des Cellos nach oben ausgeweitet – eine der persönlichen Entdeckungen Costanzis – und schließlich zu geradezu statosphärischen Flageolettklängen geführt.

Alle Sinfonien enthalten interessante Besonderheiten. In der Sinfonia in G-Dur findet sich noch ein Nachhall der für Corelli typischen *gravitas*, besonders im ausgewogenen Lyrismus des *Grave* und in der kon-

trollierten Glut des virtuosen *Allegros*, obwohl in letzterem auch der kokette französische Aspekt des Menuetts erforscht wird. In der Sinfonia in Es stellt Costanzi sein Talent als vollendeter Mann der Bühne unter Beweis. Das *Adagio* beginnt elegant und aristokratisch, erleidet dann im Verlauf aber eine Art Amnesie, um schließlich überraschenderweise in den letzten Takten in einem volkstümlichen Tonfall zu enden. Das *Allegro* ist eine entfesselte Corrente voll uneteter und kapriziöser Rhythmen, während das *Minuet* beinahe geistlich wirkt und in einer zerfließenden Geste endet. Das eröffnende *Amoroso* der Sinfonia in C-Dur wurde bereits erwähnt: Sein verinnerlichter Ton steht im Kontrast zur Extrovertiertheit des folgenden *Allegros*, dessen virtuose Ausbrüche voller Arpeggien und Doppelgriffe mit ihrer optimistischen Vitalität noch bis ins abschließende *Allegro* weitergeführt werden.

Die Sinfonia in D-Dur beginnt mit einem ausgedehnten, lyrischen *Adagio staccato* und endet unerwartet mit einer Fuge. Auch das *Allegro* ist mit seinen volkstümlichen Anklängen und plötzlichen Pausen von dieser Unvorhersehbarkeit geprägt, ebenso wie das *Amoroso*, dessen gesanglicher Charakter gelegentlich von klagenden Passagen unterbrochen wird. Plötzliche Stimmungswandel kennzeichnen auch das bruske und schalkhafte *Minuetto amoroso*, wodurch es sich von typischen Menuettsätzen mit ihrer galanten Leichtigkeit abhebt.

Expressivität von neapolitanischem Zuschnitt findet sich in der Sonate in B, die so wirkt, als sei sie nach dem Vorbild von Leo oder Porpora entstanden. Im *Spirituoso* wird im Vorbeigehen der Widerhall von

Straßenklängen aufgenommen, der zu einem frenetischen Höhepunkt weitergeführt wird. Außerdem finden sich in der melancholisch und orientalisch wirkenden *Sarabanda (Amoroso)* chromatische Elemente und zahlreiche Verzierungen. Auch hier entfernt sich das *Minuet* von seinem üblichen aristokratischen Charakter und nimmt einen populären, lebhaften Klang an.

Während Costanzis Cellosonaten eher das römische Umfeld widerspiegeln, weisen seine Sinfonien einen weiteren Horizont auf. Ohne jemals die Stadt zu verlassen pflegte Costanzi Kontakte zu Reisenden, Diplomaten und Musikern, die aus den verschiedensten Orten Italiens und Europas stammten. Er war James Francis Edward Stuart, dem englischen Thronprätendenten, freundschaftlich verbunden, ebenso wie dem Herzog von Saint-Aignan, dem französischen Botschafter beim Heiligen Stuhl. Dieser gab 1737 ein *componimento drammatico* zur Feier seiner Aufnahme in den *Ordre du Saint-Esprit* in Auftrag. Unter anderem durch diese Beziehungen war Costanzi auf dem Laufenden darüber, was anderswo geschah. Anklänge an Neapel und Nordfrankreich, die die Sinfonien für Violoncello durchziehen, wirken wie Etappen einer imaginären Reise und manifestieren einen kosmopolitischen und im weiteren Sinne ökumenischen Ansatz: Die Vielfalt der Welt wird aus der Sicht desjenigen betrachtet, der sich an dem Ort befindet, zu dem alle Wege führen. In diesem Sinne verkörpert Costanzi die Stadt Rom, die sich selbst als *caput mundi* auffasste, auf ideale Weise.



Costanzis Sinfonien werden auf dieser CD durch eine *Sonata da camera* für zwei Violoncelli ohne Continuo *ad uso di corni da caccia* ergänzt. Das Werk besteht aus drei kurzen Sätzen, in denen die Instrumente den für Hörner typischen Klang sowie ihre melodischen Gesten nachahmen, was man vom ersten Ton an hört. Der Mittelsatz *Adagio* ist dagegen eine zarte Siciliana, unterbrochen durch energische Fanfaren, die aus Tonrepetitionen bestehen. Im abschließenden *Presto* wird am eindringlichsten eine Jagdatmosphäre mit der Verfolgung des Wildes und Gewehrschüssen heraufbeschworen. Die Interpreten haben die spektakuläre Lautmalerei dieser Sonate durch die Verwendung von Perkussionsinstrumenten noch unterstrichen.

Giovanni Sollimas Interesse an der Person und dem Werk Giovanni Battista Costanzis geht über die rein musikalische Dimension hinaus. Costanzi ist in mehr als einer Hinsicht Sollimas Alter Ego: Beide sind komponierende Instrumentalisten, die ihre Neugier und ihre Fantasie in den Dienst des Violoncellos stellen und durch die Erforschung der detailliertesten Techniken und der verschiedensten Klangfarben die Möglichkeiten dieses Instruments fortwährend erweitern. Sollimas *Hunting Sonata* ist eine Hommage an die kosmopolitische Weitsicht eines Musikers, der sein Zuhause nicht verlassen musste, um die Vielfalt der Welt auszukosten. Das Werk beginnt auf der Basis der Klänge und der Rhythmen aus der *Sonata ad uso di corni da caccia*, die umgeformt werden, um die Vision von Traumlandschaften heraufzubeschwören, die mehr oder weniger weit entfernt sind, aber mit einem imaginären

Süden in Verbindung stehen. So zeichnen die anfänglichen Pizzicati die Silhouette einer neapolitanischen Tarantella nach, die nach und nach mit allerlei mediterranen Aromen gewürzt wird (spanische, orientalische, maghrebinische ...). Die *Siciliana* am Beginn des zweiten Satzes erweitert Costanzis Original, und die darauffolgende *Giga* führt diese Reise zu einem strahlenden und erhabenen Höhepunkt.

Stefano Russomanno









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