

The logo consists of the word 'ARCA' stacked above 'NA' in a white serif font, enclosed within a black square border.

AR  
CA  
NA

The background is a detailed historical painting. On the left, a woman in a blue dress sits in a horse-drawn carriage with a dark canopy, holding the reins of a white horse. To the right, two women in period dress are walking through a wooden gate. The scene is set in a courtyard with tall, classical columns in the background.

GRAZIANI  
IN VIAGGIO VERSO BRESLAVIA  
SONATE A VIOLONCELLO SOLO E BASSO

GAETANO NASILLO

LUCA GUGLIELMI, SARA BENNICI

CARLO GRAZIANI

IN VIAGGIO VERSO BRESLAVIA. SONATE A VIOLONCELLO SOLO E BASSO

*Carlo Graziani*

# CARLO GRAZIANI

SONATE A VIOLONCELLO SOLO E BASSO

A 362

DURATA  
TOTALE  
77'17

## Sonata op. III n. 2 in La maggiore per violoncello e basso

- |   |                     |      |
|---|---------------------|------|
| 1 | Allegretto grazioso | 5'00 |
| 2 | Cantabile           | 4'10 |
| 3 | Rondeau grazioso    | 2'58 |

## Sonata op. II n. 3 in mi minore per violoncello e basso

- |   |            |      |
|---|------------|------|
| 4 | Allegretto | 4'00 |
| 5 | Adagio     | 3'08 |
| 6 | Rondeau    | 2'50 |

## Sonata op. III n. 1 in Sol maggiore per violoncello e basso

- |   |                    |      |
|---|--------------------|------|
| 7 | Allegro            | 3'47 |
| 8 | Larghetto grazioso | 4'45 |
| 9 | Presto             | 2'49 |

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 10 | Capriccio in Do maggiore<br>per violoncello solo | 6'15 |
|----|--|------|

## Sonata in Re maggiore per violoncello e basso (in scordatura)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 11 | Andante, con molto portamento ed<br>espressione | 2'21 |
| 12 | Allegro con brio                                | 3'57 |
| 13 | Minuetto  | 2'18 |

## Sonata in La maggiore

«Il viaggio da Berlino a Breslavia con l'affettuosa  
ricevuta di S.A.R.» per violoncello e basso  
(«Breslavia 15Xbre 1778»)

- |    |                                   |      |
|----|-----------------------------------|------|
| 14 | Allegro brillante                 | 4'03 |
| 15 | Andante, sostenuto con portamento | 5'04 |
| 16 | Rondeau grazioso                  | 5'47 |

## Sonata op. III n. 5 in Re maggiore per violoncello e basso

- |    |            |      |
|----|------------|------|
| 17 | Allegretto | 3'30 |
| 18 | Cantabile  | 4'29 |
| 19 | Menuetto   | 5'55 |

**GAETANO NASILLO** violoncello

LUCA GUGLIELMI clavicembalo

SARA BENNICI violoncello

## STRUMENTI

Violoncelli: Antonio Ungarini, Fabriano ca. 1750 (Gaetano Nasillo); Barak Norman, London ca. 1710 (Sara Bennici)

∞ Archi: Fausto Cangelosi, Firenze (copie da modelli italiani della seconda metà del XVIII secolo) ∞ Clavicembalo: Jean Henri Hensch, Parigi 1736, copia di Augusto Bonza, Turbigo (Milano) 1988 (2 manuali; registri 2x8', 1x4'; estensione FF- $\beta$ )

**[www.gaetanonasillo.it](http://www.gaetanonasillo.it)**

Registrazione realizzata nella chiesa parrocchiale di S. Rocco, Miasino (Novara) dal 16 al 19 settembre 2010, a cura di Michel Pierre e Mireille Faure.

Montaggio digitale: Mireille Faure

Produzione: 551 MEDIA SRL

© 2011 ∞ © 2011 ARCANA 551 MEDIA SRL

## Alla ricerca de «le plus doux moment de ma vie»

Carlo Graziani nacque ad Asti, in Piemonte, nella prima metà del Settecento. Nulla si sa della sua vita in Italia, né disponiamo di notizie sul suo apprendistato e sulle prime esecuzioni musicali. Sappiamo però che all'inizio degli anni '60, se non poco prima, Graziani era a Parigi poiché il suo nome appare in un documento del 3 marzo 1763 comprendente i nomi dei musicisti impiegati dal *férmier général* Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière nei mesi di novembre e dicembre dell'anno precedente. Graziani fu dunque primo violoncello nell'ensemble di La Pouplinière, incarico che si era procurato all'indomani del suo arrivo nella capitale francese.

Ottenere un posto nell'orchestra di La Pouplinière fu certamente un bel colpo per il giovane violoncellista. Nel periodo compreso tra il 1731 e il 1762, questo influente mecenate che manteneva la miglior orchestra di Parigi patrocinò una serie di concerti privati domenicali, dapprima a La Rue des Petits-Champs sotto la direzione di Jean-Philippe Rameau, in seguito a Richelieu, e infine a Château de Passy. Graziani, al contrario di molti dei suoi colleghi musicisti attivi anche in altre sedi parigine, decise di mantenere un basso profilo. Infatti, negli anni in cui fu al servizio di La Pouplinière, non prese parte ad altre organizzazioni musicali. Né trova conferma documentaria il fatto che egli abbia debuttato come solista al Concert Spirituel nel 1747, come riportato da Georges Cucuel nel suo studio del 1913 *La Pouplinière et la musique de chambre*, notizia poi impropriamente ripresa da altri autori come dato certo.

È molto probabile che il rapporto tra Graziani e La Pouplinière si sia instaurato negli anni che separano la composizione delle sue due prime raccolte di Sonate per violoncello e basso continuo. Sappiamo che il 14 dicembre 1758 il violoncellista aveva ottenuto un *privilège général* di dieci anni per la musica strumentale, riconoscimento che sembra plausibile mettere in relazione con le Sonate op. I. Graziani si aggiudicò un secondo *privilège général* il 2 ottobre 1760, ancora una volta per la durata di dieci anni. Questo potrebbe riferirsi alle Sonate dell'op. II, anche se il 1772, loro probabile anno di pubblicazione, parrebbe esulare dal consueto periodo di protezione decennale concesso da un *privilège*.

Dopo la morte di La Pouplinière nel dicembre del 1762, Graziani passò al servizio del barone de Bagge con pari salario e con promessa di mantenere l'incarico a vita. Bagge, uno dei mecenati più in vista di Parigi, promuoveva concerti del venerdì sera che, pur in assenza dell'esclusività di cui godevano gli eventi musicali direttamente associati con la corona e con la nobiltà, erano comunque di prim'ordine. Non era infrequente che un musicista debuttasse dal barone de Bagge prima di presentarsi al Concert Spirituel.

Al tempo del servizio presso il barone, Graziani conobbe Gabriele Leone. I due uomini si mantennero in contatto epistolare dopo che Leone passò a Londra per assumere l'incarico di agente di Felice Giardini, noto impresario e musicista italiano. Convinto che Londra avrebbe offerto un'interessante possibilità di migliorare la propria condi-

zione professionale, Graziani chiese all'amico di tenerlo presente nel caso di un posto disponibile. Perciò, quando Giardini iniziò a cercare musicisti con cui formare la sua orchestra per le opere allestite al King's Theatre di Haymarket, il posto di primo violoncello fu offerto a Graziani. Quest'ultimo iniziò i preparativi al trasferimento verso la fine dell'estate o all'inizio dell'autunno del 1763, e giunse a Londra poco dopo, pronto ad assumere il nuovo incarico nell'orchestra del teatro.

Nella prima metà del 1764 il violoncellista italiano suonò in occasione di tre concerti benefici: nei primi due, il 10 febbraio e il 1° marzo, affiancò due cantanti, rispettivamente Miss Fourmantel e la Signora Sartori, mentre il terzo fu un suo concerto vero e proprio. Oltre agli annunci dei giornali, la sola documentazione superstite riferita al soggiorno londinese di Graziani appare nel diario di Leopold Mozart, in corrispondenza dell'arrivo della sua famiglia nella capitale inglese il 23 aprile 1764. Mozart padre elenca sedici dei migliori strumentisti di Londra, quasi tutti stranieri, oltre a numerosi cantanti e altre figure di spicco. Graziani stesso viene citato come «Mr. Graziani Violoncellist. Warrwick Street. Thrift st.: Soho». Anche se gli annunci dei giornali lasciano intendere che il giovane Mozart avrebbe partecipato al concerto di Graziani previsto in maggio, questo impegno congiunto in realtà non ebbe luogo.

È improbabile che Graziani si sia mantenuto in buoni rapporti professionali con Giardini dopo la conclusione della stagione teatrale, il 12 giugno 1764, dal momento che il nome del violoncellista appare, assieme a quello di molti altri, in una causa legale per pagamenti arretrati.

Tale controversia non venne mai risolta e i contendenti cominciarono ad abbandonare la città per altri impegni che avrebbero preso avvio dal mese di luglio di quell'anno. Non esistono altre tracce di Graziani a Londra e, di fatto, lo si perde di vista fino al 1770. È possibile che nel frattempo il violoncellista italiano sia rimasto in città, magari per dare lezioni private.

Dal 1770 ritroviamo Graziani e la moglie a Francoforte sul Meno, dove diedero due concerti il 16 e il 23 settembre: forse si trattava di un tentativo da parte di Graziani di assicurarsi un posto presso una corte tedesca. Infatti le corti tedesche, alla metà del secolo, tenevano nella massima considerazione i musicisti italiani e Graziani, probabilmente, sperò di trarne vantaggio. Anche se il violoncellista non ebbe successo nella ricerca di un posto in orchestra, in ogni caso, subito dopo i concerti di Francoforte, venne invitato a Potsdam per diventare il personale maestro di violoncello di Federico Guglielmo II, all'epoca principe di Prussia, in sostituzione del precedente insegnante Ludwig Christian Hesse da poco scomparso. Graziani si dedicò in modo esclusivo all'illustre allievo: le lezioni proseguirono fino al 1773, quando fu sostituito da Jean-Pierre Duport. L'op. III, pubblicata tra il 1770 e il 1773, fu dedicata a Federico Guglielmo II e potrebbe essere stata scritta proprio con un intento pedagogico. Alla fine Graziani si ritirò con una pensione di 600 talleri all'anno, ma decise di rimanere accanto al sovrano piuttosto che cercare un impiego altrove. Quando Federico Guglielmo II venne incoronato re nel 1786, Graziani lo seguì a Berlino, città in cui si spese l'anno successivo.

## Le Sonate

Salvo rare eccezioni, l'opera di Graziani consiste di Sonate per violoncello e basso continuo: diciotto Sonate pubblicate in tre raccolte (Opp. I-III) e altre diciotto in gran parte manoscritte. Si tratta di composizioni in stile galante, tutte scritte, più o meno, all'epoca dei primi due decenni della seconda metà del Settecento, in quello che si può definire il periodo aureo della Sonata galante. Tutte le Sonate presentano le caratteristiche più tipiche delle composizioni di questo genere: frasi brevi di due o quattro battute, strutture simmetriche, melodie liriche, figurazioni puntate che includono il ritmo lombardo, sospensione dei ritmi binari con introduzione di terzine, impiego espressivo di pause e di appoggiature lunghe, contrasti nella dinamica e nell'articolazione, infine una conclamata assenza di polifonia e di contrappunto imitativo.

Se confrontiamo le opere di Graziani edite e inedite osserviamo una coerente mancanza di cifrature nella linea del basso continuo in quelle manoscritte e un'altrettanto coerente presenza in quelle a stampa. L'apparente contraddizione è in sintonia con la prassi dell'epoca. L'assenza di numeri nelle opere manoscritte potrebbe riflettere la più tarda consuetudine di eliminare del tutto le cifrature del basso, consentendo in tal modo assetti esecutivi potenzialmente diversi. Dalla seconda metà del Settecento in poi non era raro trovare in forma manoscritta Sonate per violoncello e basso continuo su due pentagrammi collegati fra loro. Bastava un certo numero di accordi o di corde doppie o multiple nella parte d'accompagnamento proposta dal secondo violon-

cellista per consentire a uno strumento ad arco grave di rimpiazzare senza problemi uno strumento da tasto. Nel caso di Graziani, poiché le sue tre raccolte a stampa (op. I-III) presentano un basso cifrato, è senz'altro possibile che l'editore desiderasse raggiungere un pubblico più ampio permettendo diverse possibilità esecutive delle due parti strumentali: violoncello e basso continuo, violoncello e clavicembalo, o anche, più semplicemente, duetto di violoncelli.

L'op. II di Graziani, pubblicata verso il 1772, venne probabilmente composta durante il soggiorno londinese del violoncellista, all'epoca in cui fu al servizio del King's Theatre di Haymarket nella stagione 1763-64 o poco dopo. Questa raccolta fu dedicata all'Elettore di Baviera, Maximilian Joseph III (1727-1777), al potere dal 1745 al 1777. Si tratta di composizioni rivolte a violoncellisti di ogni livello: dai meno agguerriti agli autentici virtuosi. Come tali, esse sembrano concepite tenendo d'occhio le esigenze del commercio editoriale. Le prime quattro Sonate, destinate ai violoncellisti tecnicamente meno avanzati, raramente eccedono la quarta posizione e di conseguenza sono scritte solo nelle chiavi di basso e tenore. Tutte queste composizioni hanno un'estensione non superiore a due ottave e mezza. Questi brani si caratterizzano per ritmi non complicati, progressioni melodiche e ripetizioni. A differenza delle Sonate Op. I, queste presentano in minor misura un'alternanza tra la divisione binaria e ternaria dell'unità di tempo. Inoltre, l'inserimento di progressioni melodiche consente al violoncellista di perfezionare l'esecuzione di una singola idea musicale. Quando Graziani richiede l'esecuzione di

corde doppie, staccato eseguito con l'arcata in su, scale, arpeggi, passaggi di bravura e ampi salti, tutto questo si realizza agevolmente. Tale bagaglio tecnico era senz'altro alla portata di un violoncellista dilettante.

Articolata in tre movimenti, la terza Sonata di questa raccolta è un esempio particolarmente significativo. Graziani è attento a scrivere in modo da non impegnare troppo severamente il violoncellista. Nel movimento iniziale non c'è nulla che ecceda le prime posizioni e i limitati requisiti tecnici (scale, salti di corda, accordi spezzati) consentono al solista di brillare senza uno sforzo eccessivo. Negli altri due movimenti Graziani richiama la nostra attenzione sulla natura cameristica della Sonata includendo passaggi in imitazione tra violoncello e basso continuo; nell'Adagio, tali passaggi servono a delineare le sezioni. Altrove, come nella lunga sezione C del Rondeau finale, Graziani sfrutta la maggior mobilità e indipendenza della parte più grave per elevarla al rango di vero partner del solista.

Pubblicate nel 1773 con dedica a Federico Guglielmo II, le Sonate Op. III di Graziani, riflettono il virtuosismo dell'autore, temperato però dalla consapevolezza che le stesse composizioni avrebbero potuto assumere anche la funzione di sussidi pedagogici. Questa collezione presenta rapidi passaggi di bravura, corde doppie, e un ampio ricorso al registro superiore. Dal punto di vista strutturale seguono lo stesso impianto delle prime due raccolte e presentano un'analoga successione di movimenti (veloce-lento-veloce/moderato). Mentre i primi due tempi si allineano, come previsto, alle strutture bipartite e tripartite tipiche delle opere I e II, i finali

dell'op. III se ne differenziano, dato che la metà di essi è in forma di tema con variazioni.

Tale predominanza si potrebbe spiegare con l'intento complessivo di questa raccolta di Sonate. In fondo alla prima pagina Graziani così precisa: «Mi sono limitato alle chiavi di tenore e di violino per non mettere in difficoltà gli *amateur* con qualcosa che non è loro familiare». Questa frase rivela che Graziani, nel rivolgersi al 'pubblico', non componeva per sé stesso, ma per una platea più ampia, al cui interno spiccava naturalmente il suo talentuoso allievo di sangue reale. Così i movimenti in forma di tema e variazioni avrebbero soddisfatto diverse necessità nello stesso tempo. Il loro numero accresciuto (se paragonato all'op. I e II) potrebbe essere stato dettato dalla necessità di insegnare certe tecniche a Federico Guglielmo, ma in modo del tutto soddisfacente dal punto di vista musicale. In ciascuna variazione il compositore si concentra su una singola difficoltà tecnica, al modo di uno studio. L'ultimo movimento dell'op. III, n. 5 in Re maggiore è un buon esempio. Il tema di 36 misure è seguito da cinque variazioni, ciascuna delle quali si concentra su una particolare figurazione o idea musicale: terzine (variazione n. 1), scale e arpeggi in semicrome continue (n. 2), bicordi (n. 3) e accordi spezzati (n. 5). La quarta variazione si concentra su problemi ritmici poiché il violoncellista deve affrontare ripetuti cambi tra la suddivisione binaria e quella ternaria, oltre a sincopi e varie difficoltà per la mano sinistra.

In ogni caso, questi movimenti sono strutturalmente facili da capire. I temi si presentano in forma bipartita: passano dalla tonica alla dominante nella prima parte e



dalla dominante alla tonica nella seconda. Quest'ultima ripropone sempre materiali musicali tratti dalla prima. La stessa struttura si mantiene in ciascuna delle variazioni seguenti. Un ulteriore elemento di continuità è dato dalla parte del basso continuo, molto ripetitiva.

Pur scrivendo per il pubblico, Graziani sapeva bene che il suo destinatario principale era Federico Guglielmo II. Così il musicista italiano dovette attentamente bilanciare la necessità di mettere alla prova il suo talentuoso allievo con la consapevolezza di ciò che non sarebbe stato alla sua portata. Ne derivò una raccolta di Sonate che erano sì impegnative, ma non al di là delle possibilità di un bravo dilettante, qualcosa insomma che poteva servire sia a un'esecuzione da concerto, sia a scopi pedagogici.

Queste composizioni coprono un'ampia estensione, di poco superiore alle quattro ottave, a partire dalla corda vuota di Do. Le corde gravi, in ogni caso, sono raramente usate. La maggior parte del materiale melodico prende voce nel registro centrale e superiore dello strumento. Allineandosi alla concezione dell'epoca, le Sonate di Graziani rivelano una mancanza di apprezzamento per le possibilità sonore e melodiche delle corde gravi.

L'arte violoncellistica del sovrano era rinomata per la bellezza del suono e per la «magistrale esecuzione dell'Adagio». Una pagina come il Larghetto grazioso, una cantabile Siciliana con funzione di movimento centrale nella prima Sonata op. III, avrebbe dato a Federico Guglielmo la possibilità di sfoggiare le proprie qualità timbriche e tecniche. La natura lirica della parte del violoncello è mantenuta in tutto il movimento così come il

suo caratteristico ritmo di Siciliana. C'è un unico ampio spostamento di posizione, ma per il resto Graziani non richiede un sostanziale cambiamento di registro né una complicata divisione dell'unità di tempo. Se il movimento presuppone ovviamente un esecutore che si trovi a suo agio sulla corda di La, gli altri requisiti tecnici (bicordi, salti di corda e simili) sono ridotti ai minimi termini. Il Larghetto offre insomma la possibilità al violoncellista di rendere una bella melodia senza ulteriori carichi tecnici. Questi sono riservati al movimento successivo: un Presto che offriva al sovrano, o ad altri buoni dilettanti, la possibilità di sfoggiare la propria bravura nelle scale rapide, nei salti di corda, nell'uso del registro acuto e nei bicordi. E poiché il re era un grande appassionato di musica da camera, alcuni passaggi d'interazione e imitazione tra violoncello e basso continuo avrebbero soddisfatto il suo desiderio di fare musica d'insieme. Questi passaggi imitativi che ricorrono in tutte le parti del movimento servono da contrasto a quelle sezioni che presentano passi di bravura e altri cimenti tecnici.

Graziani impiega gli stessi tratti idiomati e le stesse strutture in altre composizioni del periodo berlinese, come il Capriccio, la Sonata in Re maggiore (in scordatura) e la Sonata in La maggiore («Il viaggio da Berlino a Breslavia con l'affettuosa ricevuta di S. A. R.»), anche se queste composizioni hanno le ulteriori caratteristiche di un'assenza di accompagnamento (Capriccio), di un'accordatura alternativa (Sonata in Re maggiore) e di un probabile intento programmatico («Il viaggio»).

Quanto al Capriccio, si tratta di un pezzo in un singolo movimento per solo violoncello suddiviso in tre

ampie sezioni distinte dai loro tempi: Allegro ma senza timore, Adagio, Allegro. Se l'assenza del basso continuo offre una tessitura diversa rispetto alle altre composizioni del presente CD, l'approccio al violoncello e i requisiti tecnici appaiono in linea con tutte le altre composizioni di Graziani. La Sonata in Re maggiore chiede che il violoncellista accordi al tono superiore le due corde più gravi, sicché la tradizionale accordatura Do-Sol-Re-La si trasforma in Re-La-Re-La. In questo modo si altera la sonorità tradizionale dello strumento e viene agevolata l'esecuzione di corde multiple (altrimenti ben più difficili) e di certe successioni di intervalli.

Composto nel 1778, «Il viaggio da Berlino» rappresenta un *unicum* nell'opera di Graziani poiché include un titolo descrittivo. Questo titolo si riferisce all'anno 1777 quando Graziani, ancora di stanza alla corte di Prussia, si recò da Berlino a Breslavia. Secondo Claudio Sartori questa composizione descriverebbe il viaggio di Graziani. Tuttavia, se si eccettua una didascalia nell'ultimo movimento, non c'è molto, in questo brano, che confermi l'effettiva natura di un pezzo descrittivo o di musica a programma. Come tutte le Sonate di Graziani, anche questa composizione si articola in tre movimenti. Il suo grado di difficoltà è moderato e incorpora parecchie delle tecniche già citate. C'è un modesto sviluppo delle idee musicali; questa Sonata, piuttosto, consiste di temi, ripetizioni letterali e figurazioni. È come se Graziani, semplicemente, procedesse da un'idea all'altra. Fungono da motore i cambiamenti di ritmo (a livello di superficie) e di figurazione.

Il primo movimento illustra in modo appropriato questa propensione a passare da un'idea ad un'altra del

tutto diversa. Una gran quantità di melodie e di figurazioni vengono presentate in rapida successione. Le due parti del movimento offrono una serie di motivi che danno sì la sensazione di un moto in avanti, ma con un limitato senso strutturale. Il terzo movimento, un Rondeau grazioso, reca la didascalia «Le plus doux moment de ma vie» ('il più dolce momento della mia vita'). Presumibilmente questo movimento, forse il suo tema, si riferisce a un qualche momento particolarmente felice nella vita del compositore. D'altra parte non incontriamo nulla di inconsueto – né in questo movimento, né nell'intera Sonata – tale da suggerire che Graziani volesse considerare questo pezzo in modo diverso rispetto alle altre sue composizioni. Piuttosto siamo ancora una volta in presenza di un raffinato esempio dello stile e dell'approccio del maestro al proprio strumento: idiomático, lirico e traboccante di idee.

*Mara Parker*

*Chester, Pennsylvania, 23 Ottobre 2010*

*Mara Parker è professore di Musicologia e di Esecuzione con strumenti ad arco alla Widener University. È autrice dei volumi The String Quartet (1750-1797) (Aldershot, 2002), String Quartets: A Research and Information Guide (Routledge, 2005; 2nd ed., 2010), nonché di articoli su musicisti e musica da camera nella seconda metà del Settecento. La sua edizione critica di nove opere inedite di Graziani è stata pubblicata nel 1997 da A-R Editions. Di prossima uscita la sua edizione delle Sonate Op. 1 e Op. 2 di Graziani.*

## In search of ‘Le plus doux moment de ma vie’

Carlo Graziani was born in Asti, Italy (the Piedmont region) sometime during the first half of the eighteenth century. We know nothing of his life in Italy nor do we have any information about his early musical training or performances. We do know however that by the early 1760s, if not slightly earlier, Graziani was in Paris for his name appears in a document dated 3 March 1763, which includes the names of those musicians employed by the tax-farmer, Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière for the months of November and December of the preceding year. Graziani served as first cellist in La Pouplinière’s ensemble, a position he secured almost immediately after his arrival in the French capital.

Landing a position in La Pouplinière’s orchestra was quite a coup for the young cellist. Between 1731 to 1762, this important patron, who maintained the finest orchestra in Paris, sponsored a series of private Sunday concerts, first at La Rue des Petits-Champs under the direction of Jean-Philippe Rameau, subsequently at Richelieu, and then finally at Château de Passy. While many of his colleagues were active performers in other Parisian venues, Graziani chose to keep a low profile. He neither took part in other performing organizations during his tenure with La Pouplinière nor did he debut as a soloist at the Concert Spirituel in 1747, contrary to Georges Cucuel’s erroneous statement put forth in his 1913 *La Pouplinière et la musique de chambre* and frequently repeated as fact by others.

It is very likely that Graziani’s association with La Pouplinière occurred sometime between the composition of his first and second collections of sonatas for cello and basso. We know that on 14 December 1758, the cellist obtained a ten-year general *privilège* for instrumental music, which was most likely connected with his Op. 1 sonatas. Graziani was awarded a second *privilège général* on 2 October 1760, again for ten years. This may well be for his Op. 2 set of sonatas although the likely publication date of 1772 falls outside the standard ten-year protection period offered by a *privilège*.

After La Pouplinière’s death in December of 1762, Graziani moved to Baron de Bagge’s place at the same salary he had enjoyed and with the promise of ‘continuation for life’. Bagge, one of the most renowned hosts in Paris, sponsored Friday evening concerts which, although lacking in the ‘exclusivity’ of those associated with royalty and nobility, were in a class by themselves. It was not unusual for a performer to debut at Bagge’s Hôtel prior to doing the same at the Concert Spirituel.

While employed by Bagge, Graziani met Gabriele Leone. After the latter moved to London to take on the position of recruiting agent for the Italian musician and impresario, Felice Giardini, the two maintained a correspondence. Convinced that London would offer professional advancement, Graziani asked his friend to keep him in mind should a position become available. When Giardini began searching for musicians with which to staff his opera orchestra for the King’s

Theatre at Haymarket, he offered the position of principal cellist to Graziani. Graziani began making the necessary arrangements for his move sometime during the late summer-early fall of 1763 and arrived in London shortly after, ready to assume his position in the opera orchestra.

During the first half of 1764, the Italian cellist performed in three benefit concerts: the first two, on 10 February and 1 March, both times as a participant in concerts for Miss Fourmantel and Signora Sartori respectively, and the third, on 22 May, at his own such concert. Aside from newspaper entries advertising these events, the only other documentation we have of Graziani's stay in London appears in Leopold Mozart's diary entry which notes that family's arrival on 23 April 1764. The elder Mozart lists sixteen of London's leading instrumentalists, almost all foreigners, along with a number of vocalists and other important figures. Graziani himself is listed as 'Mr. Graziani Violoncellist. Warrwick Street. Thrift st.: Soho'. Although newspaper ads imply that the young Mozart was to perform on Graziani's May benefit concert, this joint effort never occurred.

It is unlikely that Graziani maintained a positive professional relationship with Giardini after the 1764 season came to a close on June 12, for the cellist's name was one of many attached to a lawsuit suing for back wages. The lawsuit itself was never resolved, and the litigants began leaving the city for other engagements beginning in July of that year. There is no more mention of Graziani in London and we lose sight of the cellist until 1770. It is possible that in the interim he remained in the city, teaching privately.

By 1770, Graziani and his wife were in Frankfurt am Main, where they gave two concerts on 16 and 23 September. These may have been an effort on Graziani's part to secure a position at a German court. German courts, at mid-century, held Italian musicians in particularly high esteem and Graziani may well have hoped to use this regard to his own advantage. While the cellist did not succeed in obtaining an orchestral position, soon after his Frankfurt concerts, he was invited to Potsdam to become the royal cello teacher to Friedrich Wilhelm II, then Crown Prince of Prussia, whose former instructor, Ludwig Christian Hesse, had just died. Graziani devoted himself exclusively to his student whom he taught until 1773, when he was replaced by Jean-Pierre Duport. His Op. 3, issued sometime between 1770 and 1773, was dedicated to Friedrich Wilhelm II and may well have been written with a pedagogical intent. Graziani then retired on a pension of 600 thalers per year, choosing to remain near the royal cellist rather than search for employment elsewhere. When Friedrich Wilhelm II was crowned king in 1786, Graziani followed him to Berlin where he died the following year.

### **The Sonatas**

With but few exceptions, Graziani's output consists of sonatas for cello and basso: eighteen sonatas published in three sets (Opp. 1-3), and eighteen others, most of which remain in manuscript. These are galant works, all written during or very close to the first two decades of the second half of the eighteenth century, the heyday of the galant sonata. All bear the standard characteristics

one might expect from works of this type: short phrases of two or four bars, symmetrical patterns, lyrical melodies, dotted rhythms including the Scotch snap, interruption of duple surface rhythms by triplet passages, affective use of rests and long appoggiaturas, contrasts of dynamics and articulation, and a marked absence of polyphony and imitation.

A comparison of Graziani's published and unpublished works reveals a consistent absence of figures in the basso line in the latter and a consistent appearance in the former. This seeming contradiction is in keeping with contemporary practice. The absence of numbers in the unpublished works may well reflect later practices of eliminating the bass figures altogether, thereby allowing for numerous potential performance settings. By the second half of the eighteenth century, it was not uncommon to find sonatas for cello and basso in manuscript score on two connected staves. A sufficient number of chordal outlines or double/multiple stops in the supporting line offered execution by a second cellist, allowing a bass instrument to be used as a substitute for the keyboard continuo. It is possible that in Graziani's case, those works possessing a figured bass (Opp. 1-3) may well represent a publisher desire to reach the widest audience by allowing for multiple ways of rendering the two lines: cello and basso, cello and keyboard, or even a cello duet.

Graziani's Op. 2 (published ca. 1772) was likely written during the cellist's sojourn in London where he served in the King's Theatre in Haymarket during the 1763-64 season or slightly thereafter, and was dedicated to the Elector of Bavaria, Maximilian Joseph III (1727-1777) who reigned

1745-1777. These works offer something for both the less skilled and highly skilled cellist. As such, they appear to be directed toward a commercial base. The first four sonatas, written with the former in mind, require little movement beyond fourth position and as a result are set in bass and tenor clefs only. All of these have a range of no greater than two-and-a-half octaves. These works are characterized by uncomplicated rhythms, melodic sequences, and direct repetition. In contrast to the Op. 1 sonatas, these reveal a marked decrease in the alternation of duple and triple divisions of the beat. Moreover, the inclusion of melodic sequences allows the cellist to optimize execution of single idea. While Graziani does require that his cellist render double stops, up-bow staccato, scalar passages, arpeggios, passagework, and large leaps, these are easily achieved and would certainly be well within the reach of the amateur cellist.

The third sonata of this set is a particularly good example. Laid out in three movements, Graziani carefully writes for the cellist so as not to overtax him. In the first movement, one finds nothing above the neck positions and the limited technical requirements (scales, string crossings, broken chords) allow the cellist to shine without undue effort. In the middle and final movements, Graziani draws our attention to the sonata's chamberesque nature by including passages of imitation between cello and basso; in the Adagio, such portions serve to delineate sections. Elsewhere, as in the lengthy 'C' section of the final Rondeau, Graziani uses the increased activity and independence of the lower line to elevate that part to the role of partner.

Graziani's Opus 3 sonatas, published in 1773 and dedicated to Friedrich Wilhelm II, mirror the composer's skill tempered by his expectations that these works might serve as pedagogical tools as well. The entire set features rapid passagework, double stops, and extensive use of the upper register. They follow the same structural layout as the earlier two sets and are laid out in the same fast-slow-fast/moderate sequence. While the first and second movements follow the expected binary and ternary structures so common to Opp. 1 and 2, the last movements of Op. 3 are different: half of them are theme and variations.

This predominance of theme and variations may well be explained by the overall intent of the set of sonatas. At the bottom of the first page, Graziani includes the comment: 'I have restricted myself to tenor and violin [treble] clefs so as not to embarrass amateurs with that of which they are less familiar'. Such a statement suggests that Graziani, in addressing himself to the 'public', was distinctly not writing for himself, but a wider audience, the most important of which was his talented and royal student. Thus the theme and variation movements would have satisfied several needs at once. Their increased number (when compared with Opp. 1 and 2) may well have been a response to the need to teach certain skills to Friedrich Wilhelm but do so in a musically satisfying manner. The composer focuses on one technical skill per variation, not so different from an etude. The last movement of Op. 3, No. 5 in D major is a good example. The thirty-six measure theme is followed by five variations, each focusing on a

particular figuration or idea: triplets (var. 1), scales and arpeggios in continuous sixteenth notes (var. 2), double stops (var. 3), and broken chords (var. 5). Variation 4 highlights rhythmic issues for the cellist as he must negotiate frequent changes between duple and triple divisions of the beat, syncopation, as well as demands of the left hand. Furthermore, these movements are structurally easy to understand. The binary themes consistently move from tonic to dominant in the first half, and dominant to tonic in the second. The latter always contains material drawn from the former. This same layout is maintained through each successive variation. Further continuity is achieved through a very repetitive basso line.

While Graziani was writing for the public, he was certainly aware that his primary audience was his patron, Friedrich Wilhelm II. Thus the Italian musician had to balance carefully the need to challenge his talented student with an understanding of what would be beyond his capability. This resulted in a set of works that were demanding, but not beyond the grasp of the skilled amateur, one that might easily serve for either performance or pedagogical purposes.

These works cover a large range: from the open resonating C string extending slightly past four octaves. The lower strings, however, are rarely used. Most of the melodic material is voiced in the middle and upper part of the instrument. Consistent with then-current thinking, Graziani's sonatas reveal a lack of appreciation for the sonorous and melodic possibilities of the lower strings.



Sara Bennici in the parish church of San Rocco during the recording session, 16 September 2010.

The King was known for his beautiful tone and ‘masterly execution of the Adagio’. The Larghetto Grazioso, a lilting sicilienne which functions as the middle movement of the first sonata of Op. 3, would have provided Friedrich Wilhelm with the opportunity to demonstrate both his timbral and technical skills. The lyrical nature of the cello line is maintained throughout the movement as is the distinctive sicilienne rhythm. There is but one large shift of hand position; nowhere else does Graziani require a substantial registral change or complicated division of the pulse. While the movement obviously demands a performer who is comfortable moving about the A string, other requirements (double stops, string crossings, and the like) are minimized. The Larghetto simply offers the cellist the chance to render a beautiful melody without additional technical burdens. These are reserved for the following movement.

The ensuing Presto offered the King, or any other skilled amateur, the opportunity to demonstrate his facility with rapid scales, string crossings, use of the upper register, and double stops. And because the King was an avid chamber enthusiast and performer, some of the interplay and imitation between cello and basso would have satisfied his urge for ensemble playing. These imitative passages, which appear in all parts of the movement, serve as a contrast to those portions which feature passagework and other technical feats.

These same idiomatic features and structures appear in Graziani’s other Berlin works, including his *Capriccio*, the Sonata in D (*in scordatura*) and his Sonata in A (*‘Il viaggio da Berlino a Breslavia con l’affettuoso ricevuta*

di S. A. R.’) although these works have the added characteristics of no accompaniment (*Capriccio*), an alternative tuning (Sonata in D), and a possible programmatic intent (‘Il viaggio’). The first-named work, the *Capriccio*, is a single-movement piece for solo cello, divided into three large sections defined by their tempi (Allegro ma senza timore-Adagio-Allegro). While the absence of the basso part offers a different texture than the other works on this CD, the approach to the cello and the technical requirements are in keeping with all of Graziani’s other works. The Sonata in D requires the cellist to retune his/her lower two strings up one step so that rather than the traditional tuning of C-G-D-A, the cello is tuned D-A-D-A. This alters the traditional sonority of the instrument and facilitates execution of otherwise more difficult multiple stops and pitch sequences.

The last-named work, Graziani’s 1778 ‘Il viaggio da Berlino’ is unique in its inclusion of a descriptive title. This title refers to the year 1777 when Graziani, still in residence at the Prussian Court, travelled from Berlin to Breslau. According to Claudio Sartori, the work describes Graziani’s journey. However with the exception of the inscription for the last movement, there is little in the work to indicate that this is a programmatic or descriptive piece. Like all of Graziani’s sonatas, this work is set in three movements. It is moderately difficult and includes many of the techniques already mentioned. There is little development of ideas; instead this sonata consists of themes, exact repetitions, and figuration. Graziani simply advances from one to the next. Changes in surface rhythm and figuration provide forward motion.

The first movement aptly illustrates Graziani’s penchant for moving from one disparate idea to another. A wealth of melodies and figurations are employed in quick succession. Both halves of the movement offer a series of ideas which lend a feeling of forward motion, but provide little sense of structure.

The third movement, a Rondeau Grazioso, bears the inscription ‘Le plus doux moment de ma vie’ (‘the sweetest moment of my life’). Presumably, this movement, perhaps its theme, refers to some moment in Graziani’s life to which he was favorably disposed. There is, however, nothing unusual about either the movement or even the whole sonata to suggest that Graziani intended to treat it differently than his other works. Rather this sonata is a fine illustration of Graziani’s style and approach to his instrument: idiomatic, lyrical, and overflowing with ideas.

*Mara Parker*

*Chester, Pennsylvania, 23 October 2010*

*Mara Parker is a professor of musicology and string performance at Widener University. She is the author of *The String Quartet (1750-1797)* (Aldershot, 2002), *String Quartets: A Research and Information Guide* (Routledge, 2005; 2<sup>nd</sup> ed., 2010), and articles dealing with musicians and chamber music of the second half of the eighteenth century. Her critical edition of nine of Graziani’s previously unpublished works was issued by A-R editions in 1997. Her edition of Graziani’s *Opp. 1 and 2* is forthcoming.*



## À la recherche du « plus doux moment de ma vie »

Carlo Graziani est né à Asti en Italie (Piémont) pendant la première moitié du dix-huitième siècle, sa date de naissance étant incertaine. Nous ne savons rien de sa vie en Italie et nous n'avons pas plus d'information concernant sa formation ou sa pratique musicales. Toutefois, nous savons qu'au début des années 1760 déjà, si ce n'est juste avant, Graziani était à Paris. Son nom, en effet, apparaît dans un document daté du 3 Mars 1763, dans lequel sont mentionnés les noms de musiciens employés par le fermier général Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière pendant les mois de Novembre et Décembre de l'année précédente. Graziani servait comme premier violoncelle dans l'ensemble de La Pouplinière, position qu'il obtint immédiatement après son arrivée dans la capitale.

Occuper une place dans l'orchestre de La Pouplinière était un véritable coup de maître pour un jeune violoncelliste. Entre 1731 et 1762, ce patron d'importance, qui entretenait un des ensembles les plus raffinés de Paris, était le mécène d'une série de concerts privés ayant lieu le dimanche, d'abord Rue des Petits-Champs sous la direction de Jean-Philippe Rameau, puis ensuite à Richelieu, et, pour finir, au Château de Passy. Alors que nombre de ses collègues étaient actifs dans plusieurs autres formations parisiennes, Graziani choisit de garder profil bas. Durant son engagement chez La Pouplinière, il s'abstint de chercher à rentrer dans d'autres ensembles. En outre, il ne fit pas ses débuts comme soliste au Concert Spirituel en 1747, contrairement à ce qu'écrivait de manière erronée Georges Cucuel en 1913 dans son *La Pouplinière et la musique de chambre* : assertion fautive, reprise pourtant fréquemment par d'autres auteurs.

C'est tout naturellement que l'association de Graziani avec La Pouplinière donna lieu à la composition d'un premier, puis d'un second recueil de Sonates pour Violoncelle et Basse Continue. Nous savons que le 14 Décembre 1758, le violoncelliste obtint un Privilège Général de dix ans pour la musique instrumentale, qui était dû à la publication de ses Sonates Op. 1. Graziani remporta un second Privilège Général le 2 Octobre 1760, lui aussi pour dix ans. Cela pourrait être, cette fois-ci, grâce à ses Sonates de l'Op. 2, bien que la date de publication de 1772 tombe en dehors de la période de protection offerte par le dit Privilège.

Après la mort de La Pouplinière, en Décembre 1762, Graziani se mit au service du Baron de Bagge. Il obtint le même salaire que dans sa charge précédente avec, en sus, la promesse d'une « fidélité à vie ». Bagge, l'un des hôtes les plus renommés de Paris, était le mécène des concerts du Vendredi soir qui, bien que manquant de cette 'exclusivité' réservée aux concerts associés à la royauté ou à la noblesse, étaient tout de même des événements d'importance. Il n'était pas usuel pour un musicien de faire ses débuts à l'hôtel de Bagge avant de faire ses débuts au Concert Spirituel.

Alors qu'il était au service de Bagge, Graziani fit la connaissance de Gabriele Leone. Après que ce dernier ne parte

pour Londres et ne recrute un agent et un impresario pour les musiciens italiens, Felipe Giardini, Graziani et lui entretenirent une correspondance. Convaincu que Londres lui offrirait un avancement professionnel, Graziani demanda à son ami de penser à lui si une place intéressante se libérait. Quand Giardini commença à chercher des musiciens avec lesquels il pourrait fonder l'orchestre de l'opéra pour le King's Theater de Haymarket, il offrit à Graziani la place de premier violoncelle. Graziani commença à faire le nécessaire pour son déménagement à la fin de l'été et au début de l'automne de 1763. Il arriva à Londres peu après, prêt à assumer son poste à l'orchestre de l'opéra.

Pendant la première moitié de l'année 1764, le violoncelliste italien se produisit dans trois concerts de bienfaisance : dans les deux premiers, le 10 Février et le 1 Mars, se produisirent respectivement Melle Fourmantel et la Signora Sartori, le troisième le 22 Mai, lui fut consacré. Mis à part les publicités passées dans les journaux pour annoncer ces concerts, la seule autre documentation que nous ayons sur le séjour de Graziani à Londres se trouve dans le journal intime de Leopold Mozart qui note l'arrivée de sa famille le 23 Avril 1764. Le plus âgé des Mozart dresse une liste de seize instrumentistes importants de Londres, presque tous étrangers, ainsi que d'un certain nombre de chanteurs et de personnalités. Graziani lui-même est cité comme « Mr. Graziani Violoncelliste. Warrwick Street. Thrift st. : Soho ». Bien que les journaux laissent entendre que le jeune Mozart allait jouer au concert de bienfaisance de Graziani en Mai, cet événement n'eut jamais lieu.

Il est étonnant que Graziani ait maintenu une relation de travail positive avec Giardini après la saison de 1764 qui prit fin, pour notre violoncelliste, le 12 Juin, alors que son nom fut, parmi beaucoup d'autres, terni par un procès concernant des salaires indus. L'affaire ne fut jamais résolue mais les hommes en cause commencèrent à quitter Londres pour d'autres engagements au début de juillet 1764. On ne fait plus mention de Graziani à Londres à partir de cette date et nous perdons alors la trace du violoncelliste jusqu'en 1770. Il est possible que dans l'entre-temps il soit resté à Londres pour donner des cours particuliers.

En 1770, Graziani et sa femme sont à Francfort-sur-le-Main, où il donne deux concerts, les 16 et 23 Septembre. Ces engagements peuvent être compris comme un effort de la part de Graziani pour s'assurer une position à la Cour. En effet, à la moitié du siècle, les cours allemandes tenaient les musiciens italiens en haute estime, et Graziani a peut-être espéré tirer pour lui-même avantage de cette situation. Peu après ses concerts à Francfort, bien qu'il n'ait pas réussi à obtenir une place dans un orchestre, il fut invité à Potsdam pour devenir le professeur de violoncelle particulier de Friedrich Wilhelm II, alors Prince héritier de Prusse, dont le précédent professeur, Ludwig Christian Hesse, venait de mourir. Graziani se voua exclusivement à l'éducation de son élève à qui il enseigna jusqu'en 1773, date à laquelle il fut remplacé par Jean-Pierre Duport. Son Op. 3, achevé entre 1770 et 1773, est dédié à Friedrich Wilhelm II et a peut être été écrit dans un but pédagogique. Puis, heureux retraité, jouissant d'une

pension de 600 thalers par année, Graziani choisit de rester près du violoncelliste royal plutôt que de chercher un emploi ailleurs. Lorsque Friedrich Wilhelm II fut couronné Roi en 1786, Graziani le suivit à Berlin où il mourut l'année suivante.

### Les Sonates

Les œuvres de Graziani consistent pour la plupart (il y a quelques rares exceptions à cette règle) en Sonates pour Violoncelle et Basse Continue : dix-huit Sonates publiées en trois recueils (Opus 1 à 3), et dix-huit autres Sonates, dont la plupart restent des manuscrits. Ce sont des œuvres galantes, toutes composées durant (ou très près) des deux premières décades de la seconde moitié du dix-huitième siècle, âge d'or de la sonate galante. Toutes portent les caractéristiques standards que l'on peut attendre d'œuvres de ce genre : de courtes phrases de deux ou quatre mesures, des structures symétriques, des mélodies lyriques, des rythmes pointés incluant le 'snap' Écossais, des interruptions de rythmes binaires dans des passages de triolets, une utilisation affective des pauses et de longues appoggiatures, des contrastes dans la dynamique et les articulations, ainsi qu'une absence voulue de polyphonie et d'imitation.

Une comparaison des œuvres publiées de Graziani avec celles non publiées, révèle une constante absence de chiffre pour la basse tandis qu'elles apparaissent continuellement pour le dessus. Cette contradiction apparente est à mettre en relation avec la pratique de l'époque. L'absence de chiffrage dans les œuvres non publiées reflète des pratiques ultérieures où on éliminait

tous les chiffres de la basse, ce qui permettait de donner de nombreuses versions différentes durant l'exécution. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, il n'était pas rare de trouver des sonates pour violoncelle et basse à l'état de partition manuscrite sur deux portées connexes. Un nombre suffisant de lignes d'accords ou de doubles cordes, ou de cordes multiples sur la ligne directrice offraient la possibilité d'une exécution par un second violoncelliste. Cela rendait également possible l'utilisation d'un instrument de la basse comme substitut à un continuo exécuté au clavier.

Dans le cas de Graziani, il est possible que les œuvres possédant une basse chiffrée (Opus 1-3) reflètent également le souhait de l'Éditeur qui cherchait toujours à toucher la plus large audience possible en autorisant de multiples manières de jouer les deux lignes, soit violoncelle et basse, soit violoncelle et clavier, ou même duo de violoncelles.

L'Op. 2 de Graziani (publié autour de 1772) fut vraisemblablement écrit pendant le séjour du violoncelliste à Londres, quand il servait au King's Theater de Haymarket lors de la saison 1763-64 ou tout juste peu après. Il est dédié au grand Électeur de Bavière, Maximilien Joseph III (1727-1777) qui régna de 1745 à 1777. Ces Sonates ont l'avantage de convenir tant au violoncelliste amateur, qu'au violoncelliste confirmé. Ainsi, elles apparaissent comme ayant été conçues dans un but d'abord commercial. Les quatre premières Sonates ayant été écrites avec ce but à l'esprit, demandent de petits déplacements au delà de la quatrième position et conséquemment sont seulement écrites dans les clefs de basse

et de ténor. Toutes ces Sonates ont un ambitus qui n'ex-cède pas deux octaves et demi. Ces compositions se caractérisent par des rythmes peu compliqués, des séquences mélodiques et des répétitions directes. Contrastant avec les Sonates de l'Op. 1, leur style révèle une diminution notable dans l'alternance des divisions binaires et ternaires de la mesure. De plus, l'insert de séquences mélodiques permet au violoncelliste d'optimiser son exécution autour d'une idée unique et simple. Alors que Graziani demande expressément que son interprète respecte les doubles cordes, le staccato à la pointe de l'archet, les passages en gammes, les arpeggios, les lignes, ainsi que les larges sauts ; ces derniers peuvent être aisément réussis et ils sonnent bien, même quand ils sont exécutés par un violoncelliste amateur.

La troisième Sonate de ce recueil en est un bon exemple. Graziani la structure en trois mouvements, pour que son interprète ne s'essouffle pas dans la durée. Dans le premier mouvement, on ne trouve rien qui ressemble à une position élevée sur le manche et les demandes techniques très raisonnables (gammes, sauts de cordes, accords) permettent au violoncelliste de briller sans grand effort. Dans le deuxième mouvement et le finale, Graziani fait porter notre attention sur la nature chambriste de l'écriture en incluant des passages d'imitation entre le violoncelle et la basse. Dans l'Adagio, de tels passages servent à délimiter musicalement les sections. Ailleurs, comme dans la long section du Rondeau finale, Graziani utilise l'activité accrue et l'indépendance de la ligne de basse pour l'élever au rang de véritable partenaire du soliste.

Les Sonates de l'Opus 3 de Graziani, publiées en 1793 et dédiées Friedrich Wilhelm II, reflètent l'habileté du compositeur, toujours tempérée par le désir que ses œuvres puissent servir, au besoin, d'outils pédagogiques. Le recueil entier offre des passages rapides, des doubles cordes et une utilisation intensive des registres élevés. Les Sonates offrent la même organisation structurelle que dans les deux recueils précédents et présentent l'alternance des séquences suivantes : rapide – lent – rapide / modéré. Alors que le premier et le second mouvements s'organisent autour des attendues structures binaires et ternaires si caractéristiques des Opus 1 et 2, les derniers mouvements de l'Opus 3 sont différents. La moitié d'entre eux, en effet, se présentent sous la forme de Thème et Variations.

Cette prédominance du Thème et Variations peut être expliquée par l'intention générale de ce recueil de Sonates. En haut de la première page, Graziani insert le commentaire suivant : « Je me suis limité aux clefs du ténor et du violon [clef de sol] pour ne pas mettre les amateurs dans l'embarras avec des clefs dans lesquelles ils seraient moins familiers ». Une telle assertion suggère que Graziani, en s'adressant directement au 'public', ne composait pas, avant tout, pour lui-même, mais pour une large audience, la plus importante étant représentée par son talentueux et royal disciple. Ainsi, les mouvements de Thème et Variations pouvaient satisfaire à plusieurs exigences à la fois. Leur augmentation par rapport aux Opus 1 et 2 peut aussi bien avoir été une réponse au besoin d'enseigner à Friedrich Wilhelm certains traits spécifiques, tout en

le faisant d'une manière musicale et plaisante. Le compositeur se concentre sur une difficulté technique par Variation, comme dans une Étude. Le dernier mouvement de la Sonate op. 3 No. 5 en Ré Majeur est une bonne illustration de ce procédé. Le Thème de 36 mesures est suivi par 5 Variations, chacune se concentrant sur une figure ou une idée particulière : les triples croches (Var. 1), les gammes et les arpèges continus de 16 notes (Var. 2), les doubles cordes (Var. 3), les accords brisés (Var. 5). La Variation 4 met en lumière les possibilités rythmiques qui s'offrent au violoncelle puisqu'il doit fréquemment négocier des changements entre des divisions binaires ou ternaires de la mesure, qu'il doit avoir le sens des syncopes et aussi qu'il doit être capable d'assumer les exigences de dextérité de la main gauche.

De plus, ces mouvements sont structurellement faciles à comprendre. Les thèmes binaires passent inmanquablement de la tonique à la dominante dans leur première partie puis, de la dominante à la tonique, dans leur seconde partie. Si bien que ce qui vient après est toujours tiré du matériel déployé précédemment. Cette organisation se retrouve dans chacune des Variations successives. En outre, la continuité entre les Variations est assurée par une ligne de basse résolument répétitive.

Tout en écrivant pour le public, Graziani était certainement conscient du fait que son premier auditeur : Friedrich Wilhelm II, était également son patron. Dès lors, le musicien italien devait trouver un savant équilibre entre la nécessité de mettre au défi son talentueux

disciple et la compréhension pleine de ce qui serait en deçà de ses capacités propres. Cette double exigence donne le jour à un recueil de pièces qui sont difficiles mais jamais au delà des capacités d'un amateur éclairé, elles peuvent donc assumer tant l'exécution en public, que les intentions pédagogiques.

Ces morceaux ouvrent de larges horizons sonores : de la corde à vide de Do jusqu'à presque quatre octaves au dessus. Les cordes graves sont cependant rarement utilisées. C'est dans le médium et l'aigu que se situe la majorité du matériel mélodique. Reflétant pleinement une esthétique alors courante, les Sonates de Graziani révèlent un certain manque d'appréciation en ce qui concerne les possibilités sonores et mélodiques des cordes graves.

Le Roi était célèbre pour la beauté de sa sonorité et « ses exécutions magnifiques des Adagios ». Le Larghetto Grazioso, une sicilienne *cantabile*, et mouvement médian de la première Sonate de l'Op. 3, aurait eu pour fonction d'offrir à Friedrich Wilhelm l'opportunité de prouver ses talents techniques ainsi que la beauté de son timbre. La nature lyrique de la ligne de violoncelle est soulignée tout au long du mouvement par ce rythme si distinctif de sicilienne. On trouve ici un large déplacement de la main et nul part ailleurs Graziani ne requiert un si substantiel changement de registre et une division si compliquée de la mesure. Alors que ce mouvement demande de toute évidence un interprète qui soit très à l'aise dans ses déplacements sur la corde de La, d'autres qualités sont également requises (double cordes, sauts de cordes, pour ne

citer qu'elles). Le Larghetto offre simplement au violoncelliste la chance de chanter une belle mélodie sans autres prétentions techniques qui seront réservées aux mouvements suivants. Le Presto qui suit permettait au Roi, ou à tout autre amateur de talent, de faire montre de sa virtuosité dans les gammes rapides, dans les sauts de cordes, dans l'utilisation des registres aigus et dans les doubles cordes. Et parce que le Roi était un chambriste enthousiaste et avide, certains des échanges et certaines des imitations entre le violoncelle et la basse sont écrites pour satisfaire à son désir de jouer de la musique d'ensemble. Ces passages imitatifs qui apparaissent dans toutes les sections de ce mouvement, servent à produire un effet de contraste avec les parties qui renferment des passages difficiles et d'autres prouesses techniques.

Les mêmes traits et structures idiomatiques apparaissent dans les autres œuvres berlinoises de Graziani tels que son Capriccio, sa Sonate en Ré Majeur (en *scordatura*) et sa Sonate en La Majeur (« Le voyage de Berlin à Breslau avec l'affectueuse permission de S. A. R. ») bien que ces œuvres portent comme marques distinctives supplémentaires de ne pas comporter d'accompagnement (Capriccio), des accord alternatif (Sonate en Ré), ou encore de comporter une probable intention programmatique (« le voyage »). La première œuvre sus-nommée, le Capriccio, est une pièce à mouvement unique pour violoncelle solo, organisée en trois longues sections définies par leur tempo respectif (Allegro ma senza timore – Adagio – Allegro). Alors que l'absence de la partie de basse offre une texture différente des autres

pièces présentées sur ce disque, la façon d'aborder le violoncelle, ainsi que les exigences techniques mises en œuvre ici, restent caractéristiques de l'ensemble du corpus de Graziani. La Sonate en Ré requiert du violoncelliste qu'il ré-accorde ses deux cordes les plus graves un ton plus haut que l'accord normal. Si bien qu'en lieu et place du traditionnel accord : Do-Sol-Ré-La, on obtient l'accord suivant : Ré-La-Ré-La. Cet accord modifie la sonorité habituelle de l'instrument et facilite aussi l'exécution d'accords beaucoup plus difficiles sur plusieurs cordes ainsi que des succession d'intervalles.

La dernière œuvre citée « Le voyage de Berlin », date de 1778, c'est l'unique œuvre de Graziani portant un titre descriptif. Ce titre renvoie à l'année 1777 où Graziani, encore en résidence à la Cour de Prusse, fit un voyage de Berlin à Breslau. Selon Claudio Sartori, l'œuvre décrirait le voyage de Graziani. Cependant, à l'exception de l'inscription sise au dernier mouvement, peu de choses dans l'œuvre indiquent qu'elle soit délibérément une pièce programmatique ou descriptive. Comme toutes les Sonates de Graziani, cette pièce est construite en trois mouvements. Elle est de difficulté moyenne et renferme bon nombre des exigences techniques dont nous avons déjà parlé. Il y a peu de développements d'idées, puisque cette Sonate se déploie essentiellement en exposant des thèmes, des répétitions exactes et des figures diverses. Graziani avance simplement pas à pas. Les changements de rythme et de forme alimentent ce mouvement en avant.

Le premier mouvement illustre avec pertinence le penchant de Graziani à passer d'une idée à l'autre, sans

continuité apparente. Un riche ensemble de mélodies et de figures mélodiques est déployé en succession rapide. Chaque partie du mouvement offre une série d'idées qui tend à faire naître un sentiment de marche en avant, mais elle dénonce, du même coup, un manque de sens de la structure. Le troisième mouvement, un Rondeau Grazioso, porte l'inscription « Le plus doux moment de ma vie ». Ce mouvement et son thème sont vraisemblablement une évocation d'un moment de la vie de Graziani dans lequel il était visiblement bien disposé. Il n'y a cependant rien dans ce mouvement, ou même dans la Sonate entière, qui argue définitivement en faveur d'une quelconque intention de Graziani de traiter différemment cette œuvre de ses autres compositions. Cette Sonate est plutôt une belle illustration de son style, et de son approche du violoncelle : idiomatique, lyrique, et débordant d'idées.

*Mara Parker*

*Chester, Pennsylvania, 23 Octobre 2010*

*Mara Parker est Professeur de Musicologie et de Musique de Chambre à l'Université de Widener. Elle est l'auteur de Le Quatuor à cordes (1750-1797) (Aldershot, 2002), Les Quatuors à cordes : un guide de recherche et d'information (Routledge, 2005 ; deuxième Édt., 2010), et d'articles concernant des musiciens et la musique de chambre de la seconde moitié du XXVIII<sup>ème</sup> siècle. Son Édition critique de neuf des œuvres -jusqu'à lors non publiées- de Graziani a été publiée par A-R Editions en 1997. Son Édition des Opus 1 et 2 de Graziani est annoncée.*

Mireille Faure dans l'église paroissiale de Saint Roch pendant l'enregistrement, 16 Septembre 2010.

## Auf der Suche nach »Dem süßesten Augenblick meines Lebens«

Carlo Graziani wurde irgendwann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Asti, in der italienischen Region Piemonte, geboren. Nichts ist über sein Leben in Italien, noch über seine musikalische Ausbildung oder ersten Auftritte bekannt. Sehr wohl weiß man jedoch, dass Graziani spätestens Anfang der 60er Jahre in Paris war, da sein Name in einem mit 3. März 1763 datierten Dokument aufscheint, in dem die Namen jener Musiker verzeichnet sind, die in den Monaten November und Dezember des Vorjahres in Diensten des Steuerpächters Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière standen. Graziani diente als erster Cellist in La Pouplinière's Ensemble, eine Stellung, die er sich ziemlich bald nach seiner Ankunft in Paris gesichert hatte.

Diese Anstellung in La Pouplinière's Orchester war sicherlich ein Glücksfall für den jungen Cellisten. Von 1731 bis 1762 finanzierte dieser bedeutende Mäzen, der das beste Orchester von Paris sein Eigen nennen durfte, eine Reihe von privaten Sonntagskonzerten, zuerst an der La Rue des Petits-Champs unter der Leitung von Jean-Philippe Rameau, danach in Richelieu und letztendlich am Château de Passy. Während zahlreiche seiner Kollegen auch zu anderen Gelegenheiten in Paris auftraten, hielt Graziani sich zurück. So nahm er während seiner Dienstzeit bei La Pouplinière weder an anderen musikalischen Aktivitäten teil, noch debütierte er 1747 als Solist beim Concert Spirituel, wie es Georges Cucuel fälschlicherweise in seinem 1913 erschienenen Werk *La Pouplinière et la musique de chambre* behauptet und in Folge immer wieder als Tatsache von anderen wiederholt wurde. Sehr wahrscheinlich geht der Kontakt zu La Pouplinière auf jene Jahre zwischen der ersten und zweiten Sonatensammlung für Cello und Basso Continuo zurück. Heute weiß man, dass der Cellist am 14. Dezember 1758 ein *privilège général* für Instrumentalmusik, für die Dauer von zehn Jahren erhielt. Diese Anerkennung kann am ehesten mit den Sonaten seines op.1 in Verbindung gebracht werden.

Am 2. Oktober 1760 erhielt Graziani ein weiteres *privilège général* – wieder für zehn Jahre – das mit den Sonaten seines op. 2 in Verbindung stehen könnte, obwohl das wahrscheinliche Veröffentlichungsdatum mit 1772 zu datieren ist und somit nicht mehr vom gewöhnlichen, zehnjährigen Schutz eines *privilège* abgedeckt wäre.

Als Pouplinière im Dezember 1762 stirbt, wechselt Graziani zu Baron De Bagge, bei gleichem Gehalt und dem Versprechen auf eine lebenslange Anstellung. Bagge, einer der renommiertesten Mäzenen von Paris, organisierte regelmäßige Freitagabend-Konzerte, die zwar nicht die Exklusivität jener Konzerte aufweisen konnten, die direkt in Verbindung zum Hofe oder Adel standen, jedoch trotzdem eine Klasse für sich waren. Es war nicht ungewöhnlich, dass ein Musiker zuerst bei Bagge debütierte, um anschließend beim Concert Spirituel aufzutreten.

Während seiner Anstellung bei Bagge traf Graziani auf Gabriele Leone. Nachdem Letzterer nach London gezogen war, um die Stellung eines Agenten des italienischen Musikers und Impresarios Felice Giardini anzu-



nehmen, blieben die beiden Männer in Briefkontakt. Da Graziani überzeugt war, London würde ihm beruflich mehr bringen, bat er seinen Freund, ihn im Hinterkopf zu behalten, sollte eine Stelle dort frei werden. Als Giardini begann, nach Musikern für sein Opernorchester im King's Theatre am Haymarket zu suchen, bot er Graziani die Stelle des ersten Cellisten an. Dieser begann im Spätsommer/Frühherbst 1763 die nötigen Vorkehrungen für seinen Umzug zu treffen und kam bald danach nach London, bereit, seine Stellung im Opernorchester anzunehmen.

Während der ersten Hälfte des Jahres 1764 wirkte der italienische Cellist bei drei Benefizkonzerten mit. Die ersten beiden fanden am 10. Februar und 1. März statt und wurden von Miss Fourmantel sowie Signora Sartori veranstaltet. Beim dritten, am 22. Mai trat er selbst als Veranstalter auf. Abgesehen von den Zeitungsannoncen, die diese Konzerte ankündigten, stellt Leopold Mozart's Tagebucheintrag in Zusammenhang mit der Ankunft seiner Familie am 23. April 1764 in London, das einzige erhaltene Zeugnis für Graziani's Londonaufenthalt dar. Leopold fertigt eine Liste der 16 besten Instrumentalisten Londons an – fast alle Ausländer – neben zahlreichen Vokalistinnen und weiteren bedeutenden Persönlichkeiten. Graziani selbst wird als »Mr. Graziani Violoncellist. Warrwick Street. Thrift st.: Soho« gelistet. Obgleich Zeitungsannoncen darauf schließen lassen, dass der junge Mozart im Mai-Benefizkonzert Graziani's auftreten sollte, kam dieser gemeinsame Auftritt nie zustande.

Es ist eher unwahrscheinlich, dass Graziani auch

noch nach dem 12. Juni 1764, dem Saisonende, ein positives Arbeitsverhältnis zu Giardini aufrechterhielt, da sein Name neben dem zahlreicher anderer Kollegen in einem Prozess bezüglich ausständiger Gehaltszahlungen aufscheint. Der Rechtsstreit selbst wurde nie entschieden und so begannen die Streitparteien bereits im Juli desselben Jahres, London in Richtung neuer Anstellungen zu verlassen. Graziani's Name scheint ab diesem Zeitpunkt in London nicht mehr auf und seine Spur verliert sich bis 1770. Dennoch ist es möglich, dass er in der Zwischenzeit in London blieb und sich seinen Lebensunterhalt mit Privatunterricht verdiente.

1770 tauchen Graziani und seine Frau in Frankfurt am Main auf, wo sie am 16. und 23. September zwei Konzerte gaben. Dies kann als Versuch Graziani's gewertet werden, sich eine Stelle an einem deutschen Hof zu sichern. Italienische Musiker standen um die Mitte des Jahrhunderts an deutschen Höfen besonders hoch im Kurs und Graziani mag gehofft haben, diesen Umstand zu seinem eigenen Vorteil nutzen zu können. Während der Cellist auf der Suche nach einer Orchesterstelle erfolglos blieb, wurde er schon bald im Anschluss an seine Frankfurter Konzerte nach Potsdam eingeladen, um persönlicher Lehrer Friedrich Wilhelms II., des Kronprinzen von Preußen, zu werden, da dessen bisheriger Lehrer, Ludwig Christian Hesse, gerade verstorben war. Graziani widmete sich ausschließlich seinem hohen Schüler, den er bis 1773 unterrichtete. In jenem Jahr wurde er durch Jean-Pierre Duport ersetzt. Sein zwischen 1770 und 1773 entstandenes und Friedrich Wilhelm II. gewidmetes Op. 3 könnte mit

einem pädagogischen Hintergedanken geschrieben worden sein. Graziani ging mit einer Pension von jährlich 600 Talern in den Ruhestand, blieb jedoch lieber in der Nähe des durchlauchten Cellisten als sich auf die Suche nach einer neuen Anstellung zu machen. Als Friedrich Wilhelm II. 1786 zum König gekrönt wurde, folgte ihm Graziani nach Berlin, wo er im darauffolgenden Jahr verstarb.

### Die Sonaten

Mit einigen wenigen Ausnahmen besteht Graziani's Werk aus Sonaten für Cello und Basso Continuo. Achtzehn an der Zahl wurden in drei Sammlungen veröffentlicht (opp. 1-3) und von weiteren achtzehn ist die Mehrzahl handschriftlich überliefert. Dabei handelt es sich um Werke im Galanten Stil, die alle mehr oder weniger während der 50er und 60er Jahre des 18. Jahrhunderts, am Höhepunkt der galanten Sonate, komponiert wurden. Alle Sonaten weisen jene typischen Eigenschaften auf, die man von dieser Art Werk erwartet. Kurze zwei- oder viertaktige Phrasen, symmetrische Strukturen, lyrische Melodien, punktierte Rhythmen inklusive lombardischem Rhythmus, Zweiertakte werden immer wieder von Dreiertakten unterbrochen, affektiver Gebrauch von Pausen, lange Appoggiature, kontrastierende Dynamik und Artikulation sowie das ostentative Fehlen jeglicher Polyphonie und Imitation.

Ein Vergleich zwischen Graziani's veröffentlichten und unveröffentlichten Werken zeigt ein konsequentes Fehlen der Generalbassbezeichnung bei den handschriftlichen Werken und ein ebenso konsequentes

Vorhandensein derselben bei den Druckwerken. Dies mag auf den ersten Blick als Widerspruch erscheinen, entspricht jedoch der damaligen Praxis. Das Fehlen der Bezeichnung in den unveröffentlichten Werken spiegelt lediglich eine spätere Praxis wider, bei der die Generalbassbezeichnung vollständig weggelassen wurde, wodurch sich unterschiedliche aufführungspraktische Möglichkeiten ergeben. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts trifft man immer öfter auf handschriftliche Sonaten für Cello und Bass, die auf zwei zusammenhängenden Pentagrammen notiert sind. Eine bestimmte Anzahl akkordischer Konturen bzw. die Verwendung von Doppel- oder Mehrfachgriffen in der Unterstimme, die so auch von einem zweiten Cellisten übernommen werden konnte, ermöglichte es einem Bassinstrument, jegliche Art von Tasteninstrument als Continuo zu ersetzen. Es ist durchaus möglich, dass bei jenen Werken Graziani's, die eine Bassbezeichnung aufweisen (opp. 1-3), dies auf Wunsch des Verlegers geschah, der durch die unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten der beiden Stimmlinien ein möglichst breites Publikum ansprechen wollte: Cello und Basso Continuo, Cello und Tasteninstrument oder sogar Celloduo.

Graziani's op. 2 (ca.1772 veröffentlicht) entstand wahrscheinlich um 1763-64, während seines Aufenthalts in London, wo er am King's Theatre am Haymarket angestellt war. Er widmete die Sammlung dem Bayerischen Kronprinzen, Maximilian III. Joseph (1727-1777), der von 1745 bis 1777 regierte. Diese Werke bieten für jedermann etwas: sowohl für den Proficellisten als auch für den Laien. So gesehen scheinen auch verkaufsstra-

tegische Überlegungen eine Rolle gespielt zu haben. Die ersten vier Sonaten, die den weniger professionellen Cellisten gewidmet sind, gehen selten über die vierte Lage hinaus und stehen daher nur im Tenor- und Bassschlüssel. Der Tonumfang von zweieinhalb Oktaven wird in keiner dieser Sonaten überschritten. Diese Werke weisen unkomplizierte Rhythmen, melodische Sequenzen und direkte Wiederholungen auf. Im Gegensatz zu den Sonaten von op. 1 wechselt hier der Rhythmus deutlich seltener vom Zweier zum Dreiertakt. Darüber hinaus ermöglicht die Einbindung melodischer Sequenzen dem Cellisten die Entwicklung der einzelnen Idee zu optimieren. Während Graziani vom Cellisten sehr wohl Doppelgriffe, Staccato mit Aufwärtsbewegung des Bogens, Skalen, Arpeggi, virtuose Passagen und große Sprünge verlangt, so sind diese immer leicht auszuführen und sicherlich auch von Amateurcellisten zu bewältigen.

Die in drei Sätzen gehaltene dritte Sonate dieser Sammlung ist ein besonders signifikantes Beispiel. Hier achtet Graziani darauf, so zu schreiben, dass er den Cellisten nicht überfordert. Im ersten Satz wird die erste Lage nie überschritten und die geringen technischen Anforderungen (Skalen, Saitenwechsel, gebrochene Akkorde) lassen den Cellisten ohne besondere Anstrengung brillieren. In den anderen beiden Sätzen lenkt Graziani unsere Aufmerksamkeit auf die kammermusikalische Natur der Sonate, indem er Imitationen zwischen Cello und Bass einarbeitet. Im Adagio dienen diese dazu, die einzelnen Abschnitte zu markieren. Anderswo, wie zum Beispiel im lan-

gen C Abschnitt des Schlussrondeaux, verwendet Graziani die erhöhte Aktivität und Unabhängigkeit der Unterstimme dazu, selbige zum wirklichen Partner der Solostimme zu erheben.

Graziani's Sonaten des op. 3, die 1773 veröffentlicht wurden und Friedrich Wilhelm II. gewidmet sind, spiegeln die Klasse des Autors wider, die lediglich durch dessen Bewusstsein gedämpft wird, die Werke könnten auch nur pädagogischen Zwecken dienen. In der gesamten Sammlung finden sich zahlreiche Bravourpassagen und Doppelgriffe, auch das obere Register findet häufige Verwendung. Strukturell gesehen folgen sie derselben Anlage wie die ersten beiden Sammlungen und weisen auch dieselbe Satzabfolge auf: schnell-langsam-schnell/moderato. Während der erste und der zweite Satz die für op. 1 und op. 2 so typischen binären und ternären Strukturen aufweisen, gestalten sich die letzten Sätze des op. 3 ganz anders. Die Hälfte davon ist in der Thema und Variationen-Form gehalten.

Diese Vorherrschaft der Thema und Variationen-Form kann mit der allgemeinen Absicht dieser Sonatensammlung erklärt werden. Am Ende der ersten Seite präzisiert Graziani: »Ich habe mich auf Tenor- und Violinschlüssel beschränkt, um die *Amateure* nicht mit etwas ihnen Fremdem zu überfordern«. Ein solcher Kommentar lässt darauf schließen, dass Graziani, der sich hier ans 'Publikum' wendet, definitiv nicht für sich komponierte sondern für ein breiteres Zielpublikum, dessen bedeutendster Vertreter sein talentierter königlicher Student war. Trotzdem befriedigen die in der Thema und Variationen-Form

gehaltenen Sätze gleich mehrere Bedürfnisse auf einen Schlag. Ihre, verglichen mit op. 1 und op. 2, größere Zahl mag vor dem Hintergrund gesehen werden, Friedrich Wilhelm bestimmte technische Fertigkeiten beibringen zu müssen, was aber stets auf eine musikalisch absolut befriedigende Art und Weise bewerkstelligt wird. Der Komponist konzentriert sich auf eine technische Aufgabe pro Variation, die durchaus mit einer Etüde verglichen werden kann. Der letzte Satz aus op. 3, Nr. 5 in D-Dur ist ein gutes Beispiel. Dem 36-taktigen Thema folgen fünf Variationen, wobei sich jede auf eine bestimmte Figuration oder musikalische Idee konzentriert: Triolen (Var. 1), Skalen und Arpeggi in gleichmäßigen Sechzehntelnoten (Var. 2), Doppelgriffe (Var. 3) sowie gebrochene Akkorde (Var. 5). Die vierte Variation konzentriert sich auf rhythmische Fragen, wobei der Cellist häufig zwischen Zweier und Dreiertakt hin- und herspringen muss, neben Synkopen und verschiedenen Anforderungen für die linke Hand. Darüber hinaus sind diese Sätze strukturell leicht zu verstehen. Die binären Themen bewegen sich in der ersten Hälfte oft von der Tonika zur Dominante, in der zweiten Hälfte von der Dominante zur Tonika, wobei Letztere stets musikalisches Material von der ersten enthält. Dieselbe Struktur findet sich auch in allen nachfolgenden Variationen. Auch die repetitive Basslinie ist ein weiteres kontinuierstiftendes Element.

Obwohl Graziani fürs Publikum schrieb, war er sich durchaus dessen bewusst, dass sein wichtigstes Zielpublikum sein Dienstgeber, Friedrich Wilhelm II.

war. So musste der italienische Musiker dafür Sorge tragen, einerseits das Talent seines Schülers gebührend herauszufordern, andererseits aber dessen künstlerische Grenzen niemals aus den Augen zu verlieren. Dies führte zu einer Sammlung von Werken, die zwar anspruchsvoll sind, jedoch nie die Fähigkeiten eines guten Dilettanten überschreiten. Werke also, die sowohl für das Konzertpodium als auch für pädagogische Zwecke geeignet waren.

Diese Kompositionen decken beginnend von der leeren C-Saite einen großen Tonumfang von knapp über vier Oktaven ab. Die unteren Saiten werden nur selten verwendet. Der Großteil des melodischen Materials erklingt im mittleren und oberen Bereich des Klangspektrums. Im Einklang mit dem zeitgenössischen Geschmack zeigt sich bei Graziani's Sonaten ein deutliches Desinteresse an den melodischen und klanglichen Möglichkeiten der tieferen Saiten.

Der König war bekannt für seinen schönen Ton und »meisterhaften Vortrag des Adagios«. Beim *Larghetto Grazioso*, einer schwungvollen *Siciliana*, die als mittlerer Satz der ersten Sonate des op.3 fungierte, konnte Friedrich Wilhelm seine klanglichen und technischen Stärken voll ausspielen. Der lyrische Charakter der Cellolinie sowie der unverkennbare Rhythmus der *Siciliana* zieht sich durch den gesamten Satz. Es gibt nur einen großen Lagenwechsel der Hand. Sonst verlangt Graziani nirgends einen substantiellen Registerwechsel oder eine komplizierte Unterteilung des Grundmetrums. Während der Satz ganz offensichtlich nach einem Interpreten verlangt, der locker

über die A Saite fegt, werden andere Ansprüche auf ein Mindestmaß reduziert (Doppelgriffe, Saitenwechsel und dergleichen). Das *Larghetto* gibt dem Cellisten die Möglichkeit, eine schöne Melodie ohne zusätzliche technische Hürden vorzutragen. Diese sind dem folgenden Satz vorbehalten.

Das nachfolgende *Presto* versetzte den König oder jeden anderen guten Dilettanten in die Lage, sein Können mittels schneller Skalen oder Saitenwechsel sowie durch die Verwendung von Doppelgriffen und des oberen Registers unter Beweis zu stellen. Und da der König ein großer Liebhaber und Interpret von Kammermusik war, wird so manche interaktive Passage oder Imitation zwischen Cello und Bass sein Verlangen nach Ensemblespiel befriedigt haben. Diese imitativen Passagen, die in allen Teilen des Satzes auftauchen, dienen als Kontrast zu jenen Abschnitten, wo bravuröse Technik gefragt ist.

Dieselben idiomatischen und strukturellen Charakteristika tauchen auch in seinen anderen Berliner Werken auf, wie zum Beispiel in seinem *Capriccio*, in der D-Dur Sonate (*in scordatura*) sowie seiner A-Dur Sonate («Il viaggio da Berlino a Breslavia con l'affettuoso ricevuta di S. A. R.») obwohl diese Werke zusätzliche besondere Eigenschaften aufweisen, wie zum Bsp. das Fehlen jeglicher Begleitung (*Capriccio*), eine alternative Stimmung (Sonate in D) sowie eine mögliche programmatische Absicht («Il viaggio»). Beim erstgenannten Werk, dem *Capriccio*, handelt es sich um ein Stück für Solocello mit nur einem Satz, der in drei große Abschnitte unterteilt ist, die wiederum durch ihre

Tempi definiert sind (Allegro ma senza timore-Adagio-Allegro). Obgleich das Fehlen der Bassstimme eine andere Struktur als die restlichen Werke dieser CD zur Folge hat, sind doch der Zugang zum Instrument sowie die technischen Anforderungen dieselben, wie in den anderen Werken Graziani's. Bei der Sonate in D-Dur muss der Cellist die untersten beiden Saiten um einen Ton höher stimmen, sodass die traditionelle Stimmung von C-G-D-A zu D-A-D-A wird. Dies verändert den traditionellen Klang des Instruments und erleichtert den Vortrag von sonst schwierigen Mehrfachgriffen und bestimmten Intervallfolgen.

»Il viaggio da Berlino« ('Die Reise von Berlin') von 1778 stellt aufgrund des deskriptiven Titels ein *Unikum* im Werke Graziani's dar. Dieser Titel bezieht sich auf das Jahr 1777, als Graziani, der noch immer am Preußischen Hof lebte, von Berlin nach Breslau reiste. Laut Claudio Sartori beschreibt das Werk Graziani's Reise. Doch mit Ausnahme der Beschriftung für den letzten Satz lässt hier nur wenig auf deskriptive oder gar programmatische Musik schließen. So wie alle Sonaten Graziani's besteht auch dieses Werk aus drei Sätzen. Es ist mäßig schwer und beinhaltet viele der bereits erwähnten Techniken. Nur wenige Ideen werden entwickelt. So besteht diese Sonate aus Themen, haargenauen Wiederholungen und Figurationen. Es scheint gerade so, als ob Graziani von einer Idee zur nächsten schreitet. Änderungen von Rhythmus und Figuration unterstützen die Vorwärtsbewegung.

Im ersten Satz zeigt sich klar Graziani's Vorliebe, von einer Idee zu einer völlig anderen weiterzuspringen.

Eine ganze Reihe von Melodien und Figurationen lösen einander in schnellem Tempo ab. In beiden Satzhälften gibt es eine Reihe von Ideen, die zwar ein Gefühl von Vorwärtsbewegung suggerieren, jedoch fehlt dem Ganzen die Struktur.

Der dritte Satz, ein Rondeau Grazioso, trägt die Bezeichnung »Le plus doux moment de ma vie« ('Der süßeste Augenblick meines Lebens'). Wahrscheinlich nimmt Graziani mit diesem Satz oder vielleicht seinem Thema Bezug auf einen besonders glücklichen Moment in seinem Leben. Dennoch deutet nichts in diesem Satz noch in der ganzen Sonate darauf hin, dass Graziani hier etwas anderes vorhatte als in seinen anderen Werken. Diese Sonate ist schon eher eine feinsinnige Illustration von Graziani's Stil sowie seiner Beziehung zu diesem Instrument: idiomatisch, lyrisch und voller Ideen.

*Mara Parker*

*Chester, Pennsylvania, 23. Oktober 2010*

*Mara Parker ist Professorin für Musikwissenschaft und Aufführungspraxis für Streichinstrumente an der Widener University. Sie ist Autorin von The String Quartet (1750-1797) (Aldershot, 2002), String Quartets: A Research and Information Guide (Routledge, 2005; 2nd ed., 2010) sowie verschiedener Artikel über Musiker und Kammermusik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ihre kritische Ausgabe von neun unveröffentlichten Werken Graziani's wurde 1997 von A-R Editions publiziert. Ihre Ausgabe von Graziani's op. 1 und op. 2 wird demnächst erscheinen.*



## Chiesa parrocchiale di S. Rocco a Miasino

L'imponente edificio domina uno dei più caratteristici paesi del Cusio, in un paesaggio di colline e boschi digradanti verso il lago, con edifici antichi e giardini ricchi di varietà di alberi e fiori. La chiesa fu edificata nel 1566 su un primitivo oratorio sorto in *ex voto* per la peste dal 1485. Fu ricostruito dal 1627 su disegno del Richini, uno dei più importanti architetti del XVII sec, fu consacrato il 12 luglio 1648. La facciata fu terminata nel 1933 in stile neoclassico dall'arch. Nigra, che a Miasino possedeva una prestigiosa casa seicentesca. L'impianto della chiesa è a croce latina, a unica grande navata con cappelle laterali e vasto presbiterio, dominato dall'altar maggiore in marmi policromi e bronzi cesellati, caratterizzato da sculture che rappresentano degli angeli. Il coro ligneo presenta stalli riccamente intagliati e sull'architrave è posto un gruppo ligneo dei Verga, raffigurante il Crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni. Il presbiterio è ornato con cinque grandiosi quadroni, che compongono, assieme ai tre della controfacciata, uno dei più importanti cicli pittorici barocchi italiani, dedicato alla vita di S. Rocco; questi dipinti lavorarono artisti di primissimo piano del '600 lombardo. Il battistero e il pulpito sono pregiati esempi di scultura lignea barocca. Le sontuose cappelle, quasi tutte allestite nel XVII sec., sorsero per volere di importanti famiglie di Miasino, alcune delle quali emigrate per lavoro. Raggiunto il successo economico desiderarono farsi ricordare nel luogo d'origine con opere d'arte di altissimo livello, poste nelle chiese del loro paese. Le cappelle sono arricchite con preziosi altari, dipinti, stucchi, dorature e arredi di grande raffinatezza. Da notare la cappella del Volto Santo, col dipinto che rappresenta una devozione della città di Lucca, e quella di S. Giuseppe, con i dipinti del pittore Cantalupi di Miasino (†1782). La parrocchiale di S. Rocco ha un notevole patrimonio in antichi paramenti liturgici.

*Fiorella Mattioli Carcano*

## The parish church of S. Rocco in Miasino

The imposing structure dominates one of the most characteristic towns of the Cusio region, in a panorama of hills and woods descending toward the lake, with ancient buildings and gardens replete with a great variety of trees and flowers. The church was built in 1566 on the site of a primitive oratory erected as an *ex voto* for the plague of 1485. It was rebuilt beginning in 1627 following a design by Richini, one of the most important architects of the 17<sup>th</sup> century, and was consecrated on 12 July 1648. The facade was completed in 1933 in the neoclassical style by the architect Nigra, who owned a prestigious home in Miasino dating from the 17<sup>th</sup> century. The basic plan of the church is a Latin cross, with a single large nave, side chapels and a vast presbytery, dominated by the main altar in polychrome marble and chiseled bronzes, and characterized by sculptures representing angels. The wooden choir contains richly engraved stalls, and on the architrave there is a group sculpture also made of wood by the Verga family portraying the crucifixion in the presence of the Virgin and St. John. The presbytery is adorned with five enormous paintings which, together with the three on the counter-facade, constitute one of the most important cycles of Italian baroque painting. The cycle, dedicated to San Rocco, is the work of some of the most significant artists of 17<sup>th</sup>-century Lombardy. The baptistery and the pulpit are fine examples of baroque wooden sculpture. The sumptuous chapels, nearly all of which date to the 17<sup>th</sup> century, were built at the behest of important families in Miasino, some of whom had emigrated for work. After making their fortunes, they wanted to be remembered in their hometown through the beautifully crafted works of art placed in the churches there. The chapels are adorned with precious altars, paintings, stuccos, gildings and furnishings of great refinement. Of particular note are the chapel of the Holy Countenance, with a painting portraying a devotion of the city of Lucca, and the chapel of St. Joseph, with paintings by Cantalupi di Miasino (d. 1782). The parish of S. Rocco possesses an important patrimony of early liturgical vestments.

*Fiorella Mattioli Carcano*



## L'église paroissiale de Saint Roch à Miasino

L'important édifice domine un des paysages baroques les plus significatifs du Cusiano. Il fut édifié en 1566 sur le site d'un oratorio primitif érigé en *ex voto* pendant la peste de 1485. Il fut reconstruit en 1627 par l'architecte milanais Richini, et il fut consacré le 12 juillet 1648. La façade fut achevée en 1933 en style néo-classique, on la doit à l'architecte turinois Nigra qui possédait une prestigieuse villa du XVII<sup>ème</sup> siècle à Miasino. Le plan de l'église est de type classique avec une croix latine à grande nef, des chapelles latérales et un vaste presbytère, dominé par un autel principal en marbres polychromes, orné de splendides figures d'anges baroques et de bronzes ciselés. Le chœur en bois présente des stèles richement intaillées. Le passage de la nef au presbytère est un exemple significatif d'architrave possédant un ensemble de linteaux en bois, représentant la crucifixion, la Vierge et Saint Jean. Le presbytère est orné de cinq toiles grandioses qui composent avec trois autres peintures de la contre-façade, un des plus importants cycles picturaux baroques italiens dédiés à la vie de Saint Roch. Des artistes lombards célèbres dans les années 1600, ont travaillé à ces peintures. Le baptistère et la chaire sont des exemples précieux de sculpture sur bois baroque. La somptueuse chapelle, pratiquement entièrement du XVII<sup>ème</sup> siècle, fut érigée grâce au soutien d'importantes familles de Miasino parfois émigrées pour leur travail, et qui, fortes de succès commerciaux importants, se sentaient étroitement liées à leur terre d'origine et faisaient construire des édifices sacrés en engageant des artistes de tout premier plan. On peut encore vanter les autels précieux décorés de peintures, de stucs, de dorures, et d'un mobilier du plus grand raffinement. La chapelle du Volto Santo est particulièrement remarquable avec ses tableaux du peintre de Lucques Antonio Franchi, et ceux représentant Saint Joseph que l'on doit au peintre de Miasino Cantalupi, délicat représentant du style rococo.

*Fiorella Mattioli Carcano*

## Die Pfarrkirche San Rocco in Miasino

Das imposante Gebäude dominiert eines der charakteristischsten Dörfer des Cusio-Gebietes, mit seinen antiken Gebäuden und Gärten, die reich an unterschiedlichsten Bäumen und Blumen sind, in einer zum See hin abfallenden Hügel- und Waldlandschaft. Die Kirche entstand 1566 auf den Überresten eines Oratoriums, das *ex voto* im Gedenken an die Pest ab 1485 errichtet worden war. Ab 1627 wurde sie nach Plänen von Richini, einem der bedeutendsten Architekten des 17. Jahrhunderts wieder errichtet und am 12. Juli 1648 eingeweiht. Die Fassade wurde 1933 vom Architekten Nigra, der in Miasino ein eindrucksvolles Gebäude aus dem 17. Jahrhundert besaß, im neoklassischen Stil fertiggestellt.

Die Kirche verfügt über ein großzügiges Presbyterium, das vom Hauptaltar dominiert wird, welcher in polychromem Marmor und ziselierter Bronze gehalten ist und Engelsskulpturen aufweist. Das Presbyterium ist mit fünf großartigen Gemälden verziert, die, zusammen mit den drei der Fassadenrückseite einen der bedeutendsten Gemäldezyklen des italienischen Barock darstellen. Gewidmet sind sie dem Leben des Heiligen Rocco. Besagte Gemälde wurden im 17. Jahrhundert von den bedeutendsten Malern der Lombardei geschaffen. Das Taufbecken und die Kanzel stellen wertvolle Beispiele barocker Holzskulpturen dar. Die prächtigen Kapellen, die fast alle im 17. Jahrhundert ausgestattet wurden, gehen auf den Wunsch bedeutender Familien von Miasino zurück, von denen einige wegen Arbeitsmangel auswanderten. Nachdem sie anderswo zu Wohlstand gekommen waren, wollten sie sich in den Kirchen ihres Geburtsortes ein Denkmal von höchster künstlerischer Qualität setzen. Die Kapellen wurden mit wertvollen Altären, Gemälden, Stuckarbeiten, Goldverzierungen sowie kostbarer Einrichtung versehen. Bemerkenswert ist die Capella del Volto Santo, mit jenem Gemälde, auf dem die Devotion der Stadt Lucca dargestellt ist. Außerdem erwähnenswert ist die Kapelle des San Giuseppe, mit den Gemälden des Malers Cantalupi di Miasino (†1782). Die Pfarrkirche von San Rocco besitzt eine beachtliche Sammlung antiker liturgischer Gewänder.

*Fiorella Mattioli Carcano*

## Ecomuseo Cusius e L'arte delle muse

L'Ecomuseo Cusius è un'associazione nata per favorire la riscoperta e la tutela del territorio in cui opera, non limitandosi agli aspetti culturali, ma promuovendo anche quelli paesaggistici, della cultura materiale, dell'artigianato e dell'industria locale, delle opportunità per il tempo libero rivolte al turismo più esigente. Dall'idea di valorizzare il patrimonio architettonico attraverso la musica classica, si è giunti a **L'arte delle muse**, rassegna concertistica itinerante nelle terre del Cusio, territorio affacciato sul Lago d'Orta e custode di un'eredità storica e artistica impareggiabile. Il programma di ogni concerto è pensato in conformità all'edificio che lo ospita, per mettere in luce il contesto architettonico in cui il pubblico è immerso e predisporlo a un ascolto consapevole e storicamente informato. Grazie alla collaborazione con Arcana, molti concerti sono spunto per la nascita di un disco, come quello che avete appena acquistato.

The Ecomuseo Cusius is an association founded for the purpose of encouraging the rediscovery and preservation of the territory in which it operates. Its activities are not limited to cultural aspects, but instead extend to promoting the local countryside, cultural artifacts, crafts and industry, and providing opportunities for leisure aimed at reaching the highest expectations of the tourist industry. The idea of enhancing architectural patrimony through classical music has led to the creation of **L'arte delle muse**, a concert series in various locations throughout the environs of Cusio, a territory which overlooks the Lago d'Orta and possesses an incomparable heritage of history and art. The program of each concert is conceived in accordance with the venue which houses it, in order to highlight the architectural context in which the audience finds itself and to offer them a listening experience which is both increasingly aware and historically informed. Thanks to the partnership with Arcana, many concerts become the starting point for a recording, like the one you have just purchased.

L'Écomusée de Cusius est une association fondée dans le but de favoriser la redécouverte et la défense de son territoire, sans se limiter aux aspects culturels, mais en assurant également la promotion des paysages, des cultures matérielles, des artisanats, et de l'industrie locales. Il offre ainsi l'opportunité à tous de se réappropriier son temps libre pour un tourisme plus exigeant. Partant de l'idée de valoriser le patrimoine architectural grâce à la musique classique, l'Écomusée s'est naturellement rapproché de **L'arte delle muse** en organisant des concerts itinérants sur les terres du Cusio, territoire qui fait face au lac d'Orta et qui est chargé d'une tradition historique et artistique incomparables. Le programme de chaque concert est étudié en relation directe avec l'édifice qui l'accueille pour mettre en lumière le contexte architectonique dans lequel le public est immergé et pour prédisposer ce dernier à une écoute consciente et historiquement informée. Grâce à sa collaboration avec Arcana, de nombreux concerts donnent lieu à la naissance d'enregistrements discographiques, comme celui que vous venez tout juste d'acquérir.

Das Ökomuseum Cusius ist eine Vereinigung mit dem Ziel, die Geschichte und das kulturelle Erbe der Region zu bewahren und den Besuchern näher zu bringen. Mit dem darüber hinausgehenden Ziel, einen anspruchsvollen Tourismus zu fördern, sollen darüber hinaus die Besonderheiten der Landschaft herausgestellt werden und das traditionelle Handwerk und die Industriezweige vorgestellt werden. Mit der Idee, das unvergleichliche architektonische Erbe der Region durch klassische Musik aufzuwerten, wurde die Reihe der **L'arte delle muse** Konzerte geschaffen. Das Konzertprogramm ist abgestimmt auf die Gebäude in denen die einzelnen Konzerte stattfinden und soll dem Konzertbesucher ein unvergleichliches Erlebnis bieten und dabei einen bewussten Hörgenuss bieten. Dank der Zusammenarbeit mit Arcana, konnten viele der Konzerte auf einer CD herausgebracht werden, die Sie kaufen können.



CALDARA  
SONATE À VIOLONCELLO SOLO  
COL BASSO CONTINUO

GAETANO NASILLO  
LUCA GUGLIELMI, SARA BENNICI

Arcana A 356  
1 CD

## Caldara

Sonate à violoncello solo, col basso continuo

**Gaetano Nasillo**

**Luca Guglielmi, Sara Bennici**

## ICONOGRAFIA DELLA CUSTODIA

IN COPERTINA: Antonio Visentini (1688-1782), *Parlatoio delle monache*, particolare, Gallerie dell'Accademia, Venezia. ALL'INTERNO: stesso documento. SULL'ANTA: Gaetano Nasillo nella chiesa parrocchiale di San Rocco durante la registrazione, 16 settembre 2010. ©Simone Bartoli

## ICONOGRAFIA DEL LIBRETTO

PAG. 14: Sara Bennici. ©Simone Bartoli. PAG. 22: Mireille Faure. ©Simone Bartoli  
PAG. 28: Luca Guglielmi. ©Simone Bartoli  
PAG. 30: Chiesa parrocchiale di S. Rocco, Miasino. ©Simone Bartoli

## TRADUZIONI

INGLESE-ITALIANO: Marco Bizzarini  
INGLESE-FRANCESE: Charlotte Gilart de Keranflec'h  
INGLESE-TEDESCO: Michael Paumgarten

REDAZIONE EDITORIALE: Alessandro Ponti  
PROGETTO GRAFICO: Mirco Milani  
CONSULENZA ICONOGRAFICA: Flaminio Gualdoni

Progetto discografico realizzato con il patrocinio del Comune di Asti e dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte e in collaborazione con la rassegna *L'arte delle muse*.

[www.ibmp.it](http://www.ibmp.it)    [www.lartedellemuse.it](http://www.lartedellemuse.it)    [www.lagodorta.net](http://www.lagodorta.net)



Comune di Asti



Istituto per i  
Beni Musicali  
in Piemonte



Si ringraziano per la preziosa collaborazione Andrea Del Duca dell'EcoMuseo Cusius, il sindaco di Miasino Dario Silveti e il sindaco di Ameno Micaela Gerardi; il parroco di Miasino Don Primo Cologni, la signora Dolores Borella, il maestro Emanuele Spantaconi per l'accoglienza e il supporto organizzativo; l'Albergo Monte Rosa di Ameno per l'ospitalità.

Un ringraziamento speciale ad Augusto Bonza.

ARCANA è un marchio 551 MEDIA SRL

Direzione Artistica: Giovanni Sgaria – [g.sgaria@arcana.eu](mailto:g.sgaria@arcana.eu)

Per ricevere informazioni sulla produzione discografica di Arcana scrivete a: [info@arcana.eu](mailto:info@arcana.eu)



Carlo Maria