



English / Français / Deutsch / Italiano / Tracklist



A cosmopolitan man in galant Europe

Elia Pivetta

■ 2

Anyone visiting the small island of Burano, one of the jewels of the Venetian lagoon, cannot help but pause in its vividly colored main square. This place, still bustling with shops, cafés, and osterias, is dedicated to one of the great musicians who lived during the final century of the Venetian Republic: Baldassare Galuppi (1706-1785). In his honor, the community of Burano erected a statue, a bust to commemorate the island origins of this composer, who in his lifetime was known by the nickname *Il Buranello*. However, the statue was only installed in 1975, when the revival of ‘early music’ was gaining momentum and Galuppi’s name began to resurface in concert programs. That said, *Il Buranello* remains to this day what the musicologist Reinhard Wiesend aptly termed a ‘famous unknown.’ This is because, by the time of his death, European musical taste had already begun to gravitate toward what would later be called the ‘Viennese Classics,’ with Haydn and Mozart leading the way, thus leaving Galuppi’s name to be quickly forgotten by most. Yet, during the eighteenth century, courts and churches across Europe competed eagerly to secure his services. In Venice, copyists churned out hundreds of manuscripts of his music to be sent across the continent. When his music was in short supply, works by other composers were often forged and sold under the name of the ‘celebrated Buranello.’ His music epitomized the ‘modern style’ of the time—the fashionable *galant* style—defined by ‘clarity, grace, and good modulation,’ qualities that Galuppi himself seems to have articulated.

In truth, however, his career did not begin in the most auspicious way. His father, a barber who also played the violin to supplement his income during performances of

Elia Pivetta è dottorando in Musicologia presso l’Università di Pavia (sede di Cremona). Le sue ricerche si focalizzano sulle questioni storico-musicologiche, sui processi cognitivi e performativi che interessano la musica nell’Italia del Settecento, con particolare riferimento alla Repubblica di Venezia. Alla figura e alla produzione musicale di Galuppi ha dedicato alcuni saggi e pubblicato l’edizione critica della cantata *Il ritorno di Tobia* (Venezia 1782) per l’Istituto Italiano per la Storia della Musica.

Commedia dell'Arte, taught him some rudiments of music. By the age of sixteen, young Baldassare had composed his first opera (*Gli amici rivali*), which premiered at the theater in Chioggia. The performance was a disaster, and the audience hurled tomatoes at the singers and orchestra (Caffi, 1854). Following this tragicomic debut, a long-standing historiographical tradition holds that Galuppi met Benedetto Marcello, who advised the young man to study counterpoint more rigorously with Antonio Lotti before venturing into the composition of operas. Although no documentary evidence supports this account, it is certain that by the 1720s he was working steadily alongside Vivaldi, playing the harpsichord in theaters and composing his first successful arias. From that point onward, his career was marked by one triumph after another. He traveled to London to compete with Händel, charming Charles Burney with the refinement of his melodies. Upon his return to Venice, he secured positions both as master at the *Ospedale degli Incurabili* and as maestro di cappella at San Marco. When Empress Catherine II summoned him to St. Petersburg, *Il Buranello* spent several years in Russia (1765-1768), where his operas were performed with the official approval of the Venetian Senate. He died in 1785, having composed music of every genre: *seria* and *buffa* operas, cantatas, serenades, symphonies, masses, vespers, oratorios, motets, and, of course, works for the instrument he played throughout his life: the harpsichord.

A treasure trove of 'suonate', with and without instruments

"He wrote music day and night with the speed of the wind," wrote Francesco Caffi, Galuppi's first biographer. How can one disagree? Between sonatas and concertos, Galuppi's compositions for keyboard, with or without instruments, number at least four hundred. This prolific output, second in the eighteenth century only to that of Domenico Scarlatti, exemplifies the artisanal nature of the musician's craft at the time, where composers were required to produce music swiftly for any occasion. Carlo Goldoni once remarked, in response to criticism for working too much, that in Italy "he who writes little, eats little." 'Sonata,' after all, simply meant 'to play,' to produce and perform music with whatever instrument was at hand, often improvising on the spot. During an academy or a banquet, any accomplished eighteenth-century master could sit at the keyboard and entertain the guests without a written score. For this reason, no autograph sonatas by Galuppi exist. Instead, the best works, such as several by *Il Buranello*, were often transcribed by copyists

under the composer's supervision, perhaps to allow noblewomen to enjoy playing them too. Copied over and over, these pieces were circulated widely and are now scattered across Europe's libraries. The British publisher John Walsh, recognizing their commercial potential, published two collections of Galuppi's sonatas, one in 1756 and the other in 1759. In an era when copyright was virtually nonexistent, anyone—composer, copyist, publisher, or amateur—could rearrange works as they pleased, organizing pieces to suit their preferences. This explains why today one might encounter the same *Allegro* from a sonata as a standalone piece in one manuscript, as the first movement of a three-part sonata in another, or as the second movement of a four-part sonata in yet another. Such “philological chaos” did not trouble eighteenth-century musicians, least of all composers like Galuppi, for whom greater dissemination of their works meant more opportunities to secure lucrative commissions for operas. This principle applies equally to his concertos, although, requiring a larger ensemble of skilled musicians, they circulated far less widely than the solo sonatas.

■ 4

The album *Wonder in Venice* beautifully captures the aesthetic horizons of Galuppi and his era. It is a veritable treasure chest of sonatas and concertos, showcasing the synthesis of languages, the variety of styles, and the rich character of his music. Modern interpreters and listeners often seek to place Galuppi's instrumental works within the framework of *classicism* or the reassuring conventions of sonata form, but this impulse proves elusive. Alas, here—no matter where one turns—pieces emerge that defy and confound such classificatory anxieties. Instead, two stylistic cornerstones stand as guiding principles through which the elusive essence of this music may be approached: the *cantabile* quality of melody and the principle of variation (*variatio*). On these foundations, Galuppi molds every formal framework, offering listeners an unending succession of astonishments. And so it resounds, with supreme elegance, the accompanied melody of the *Andantino, e con espressione* (**track 1**), drawn from the first Sonata of *Passatempo al cembalo*, a collection dating to 1781 and dedicated to Sophia Dorothea of Württemberg, consort of the future Tsar of Russia, Paul I. Two fast-paced movements follow: an *Allegro assai*, evocative of a *sinfonia avanti l'opera*, and another *Allegro*, which unfolds almost as a theme with variations, though devoid of any ambition toward motivic development (**tracks 2 and 3**). The subtle influence of Scarlattian models becomes perceptible in the ensuing works: the compact *Sonata in D minor* (**track 4**), stripped of galant ornamentation in favor

of thematic purity and dazzling keyboard virtuosity; and the analogous *Sonata in D major* (**track 5**), transmitted in its present form—as an autonomous piece—through a mid-eighteenth-century French manuscript that anthologizes sonatas by composers contemporaneous with Galuppi. Far more elaborate, however, is the triptych comprising the *Sonata in G minor*: here, the opening *Andante* (**track 6**) pays a clear homage to the ancient Italian masters of the Toccata—Girolamo Frescobaldi and Michelangelo Rossi—where free, almost *recitative*-like passages alternate with tightly rhythmic episodes, occasionally punctuated by fleeting touches of counterpoint. A faint echo of an earlier style seems to surface in the subsequent *Allegro* (**track 7**), but Galuppi refrains from elaborating a fugue in the expected manner; the fugato theme serves merely as a pretext to display the remarkable malleability of the archaic form when reinterpreted by a composer of the *galant* age—one who pares down the writing to produce a composition that is fresh, brilliant, and modern, perfectly suited to the harpsichord. The final *Allegro* (**track 8**), in triple meter, concludes the Sonata: the gentle whisper of a minuet metamorphoses here into a work of notable artistic challenge. The first section of the album closes with yet another Sonata from the *Pas-satempo* collection—this time in B-flat major. The *Larghetto cantabile* (**track 9**), delicately adorned in the *da capo* by Arianna Radaelli, leads to an *Allegro* in which a true secondary theme emerges—a sweet, contrasting counterpoint to the thematic material introduced at the outset (**track 10**). The second half of the album offers new interpretations of two *concertos for harpsichord and strings*, transmitted through eighteenth-century manuscripts preserved in Paris. The precise occasions for which these works were composed remain shrouded in uncertainty (autograph versions, too, are absent), but it is plausible to imagine these pages being destined for one of the *musical academies*—so beloved of the European nobility of the era—in which Galuppi occasionally participated. The first concerto, in C minor (**tracks 11–13**), opens with a tempestuous *Allegro* steeped in the *Sturm und Drang* aesthetic, propelled by the inexorable *Trommelbass* (to use Emanuel Bach’s terminology), which sets ablaze the harpsichord’s jacks and generates an unmistakable sense of urgency—an unrelenting forward momentum amplified by the syncopated theme. A refined *Andantino* in the major key (E-flat) follows: a *cantabile* passage that stands as a veritable manifesto of the *galant* idiom, culminating in a cadenza, masterfully executed by Radaelli, which seamlessly gives way to the spirited concluding *Allegro*. The album’s *scrigno* of sonatas and concertos draws to a close with the Concerto in F major, also structured in

three movements, but far removed from the stormy and impassioned tone of the preceding work. Here, the music evokes the sunlit vistas of Venice immortalized by Canaletto: the gentle breeze of a tranquil autumn afternoon, the same breeze that caressed the *Serenissima* in its twilight years—enraptured, suspended in time by its own dazzling beauty. The concerto's delicate melodic designs forge an ideal bridge to the opening Sonata of the *Passatempo*, providing a most fitting and gratifying conclusion to this extraordinary recording. This album breathes new life into the colorful, multifaceted music of *Il Buranello*, offering a vivid testament to his genius and contributing more than ever to restoring him to his rightful place: no longer as a forgotten figure, but as a composer whose brilliance can once again shine brightly.

Cremona, October 2024

Un homme cosmopolite dans l'Europe galante

Elia Pivetta

Quiconque visite la petite île de Burano, l'un des joyaux de la lagune vénitienne, ne peut s'empêcher de s'arrêter sur sa place principale, aux mille couleurs éclatantes. Ce lieu, toujours animé par des boutiques, des cafés et des tavernes, est dédié à l'un des grands musiciens ayant marqué le dernier siècle de la République de Venise : Baldassare Galuppi (1706-1785). En son honneur, la communauté de Burano a érigé une statue, un buste commémorant les origines insulaires de ce compositeur, connu de son vivant sous le surnom de « Buranello ». Cette statue, toutefois, ne fut installée qu'en 1975, alors que le renouveau de la « musique ancienne » battait son plein et que le nom de Galuppi commençait timidement à réapparaître dans les programmes de concerts. Mais soyons honnêtes : le Buranello reste encore aujourd'hui un « célèbre inconnu », comme l'a qualifié le musicologue Reinhard Wiesend. En effet, à sa mort, le goût musical européen s'était déjà tourné vers ceux que l'on désignerait plus tard comme les « classiques viennois », Haydn et Mozart en tête, reléguant rapidement Galuppi dans l'oubli. Et pourtant, au XVIII^e siècle, les cours et les églises de toute l'Europe rivalisaient pour s'attacher ses services. À Venise, les copistes produisaient des centaines de manuscrits de ses œuvres pour les expédier à travers tout le continent. Et, lorsqu'ils manquaient de partitions originales, ils allaient jusqu'à falsifier celles d'autres compositeurs pour les vendre comme des œuvres « du célèbre Buranello ». Sa musique incarnait à merveille le « style moderne » de l'époque, le style « galant », en vogue, caractérisé par « la clarté, la légèreté et la bonne modulation », selon les termes qu'il aurait lui-même employés.

7 ■

Elia Pivetta est doctorant en musicologie à l'Université de Pavie (campus de Crémone). Ses recherches portent sur des questions historico-musicologiques, ainsi que sur les processus cognitifs et performatifs liés à la musique en Italie au XVIII^e siècle, avec un accent particulier sur la République de Venise. Il a signé plusieurs articles sur le personnage et la production musicale de Baldassare Galuppi et a publié l'édition critique de la cantate *Il ritorno di Tobia* (Venise 1782) pour l'*Istituto Italiano per la Storia della Musica*.

À vrai dire, sa carrière ne commença pas sous les meilleurs auspices. Son père, qui était barbier et jouait du violon dans les représentations de la *Commedia dell'Arte* pour arrondir ses fins de mois, lui transmet quelques notions de musique. Ainsi, dès l'âge de seize ans, le jeune Baldassare composa un opéra intitulé *Gli amici rivali*, qui fut représenté au théâtre de Chioggia. La représentation fut un fiasco, le public lançant des tomates sur les chanteurs et l'orchestre (Caffi, 1854). Après ce début tragicomique, une solide tradition historiographique rapporte que Galuppi rencontra Benedetto Marcello, qui l'incita à approfondir son étude du contrepoint auprès d'Antonio Lotti avant de se lancer dans la composition de mélodrames. Aucune source documentaire ne corrobore cette anecdote, mais toujours est-il qu'au cours des années 1720, il travaillait déjà régulièrement aux côtés de Vivaldi, jouait du clavecin dans les théâtres et commençait à composer ses premières arias à succès. À partir de ce moment, il ne s'arrêta plus, enchaînant triomphe sur triomphe. Il se rendit d'abord à Londres pour rivaliser avec Händel, où il émerveilla Charles Burney par le raffinement de ses mélodies. De retour à Venise, il fut engagé à la fois comme maître de musique à l'Ospedale degli Incurabili et comme maître de chapelle à San Marco. Et comme l'impératrice Catherine II souhaitait sa présence à Saint-Pétersbourg, le Buranello passa également quelques années en Russie (1765-1768) pour y faire représenter ses œuvres, avec un visa officiel délivré par le Sénat vénitien. Il mourut en 1785, après avoir écrit de la musique de tous genres : mélodrames sérieux et comiques, cantates, sérénades, symphonies, messes, vêpres, oratorios, motets. Et, naturellement, des pièces pour l'instrument qu'il joua toute sa vie : le clavecin.

Un écrin de «sonates», avec ou sans instruments

« Il composait de la musique jour et nuit, avec la rapidité du vent », écrit de Galuppi le chroniqueur Francesco Caffi, son tout premier biographe. Et comment lui donner tort ? Entre sonates et concertos, les compositions pour clavier du Buranello, avec ou sans accompagnement instrumental, dépassent les quatre cents œuvres. Une production qui, au XVIII^e siècle, n'est surpassée que par celle de Domenico Scarlatti. Une telle fécondité, difficile à concevoir aujourd'hui, illustre parfaitement la dimension artisanale du métier de musicien à cette époque, où l'on devait écrire rapidement et pour toutes les occasions. D'ailleurs, Carlo Goldoni, lorsqu'un confident lui reprochait de travailler trop, répondait qu'en Italie « qui écrit peu, mange peu ». La « sonate » désignait simplement le fait de « jouer » : pro-

duire et exécuter un morceau de musique avec l'instrument disponible à ce moment-là, en écrivant si nécessaire, mais bien souvent en improvisant. Lors d'une académie ou d'un banquet, tout bon maître du XVIII^e siècle était capable de s'installer au clavier et d'amuser ses auditeurs sans avoir la moindre partition sous les yeux. C'est pourquoi il n'existe aucune sonate autographe de Galuppi. Cependant, les meilleures d'entre elles, comme beaucoup de celles du Buranello, étaient souvent transcrites par des copistes sous la supervision de l'auteur, peut-être pour qu'une dame de la noblesse puisse à son tour s'en délecter en les jouant. Ainsi, de copie en copie, ces pièces circulaient partout, ce qui explique pourquoi on les trouve aujourd'hui dispersées dans les bibliothèques de toute l'Europe. Certains éditeurs avisés de l'époque, tel le Britannique John Walsh, comprirent rapidement que les sonates de Galuppi leur rapporteraient des revenus conséquents. Walsh publia ainsi deux recueils, l'un en 1756 et l'autre en 1759. Naturellement, dans un monde où le droit d'auteur n'était qu'un mirage, n'importe qui – compositeur, copiste, éditeur ou simple amateur – pouvait arranger les pièces à sa guise. C'est pour cette raison qu'un même *Allegro* de sonate peut se retrouver, dans un manuscrit, en tant que pièce indépendante, dans un autre comme premier mouvement d'une sonate en trois parties, et peut-être encore, dans une édition imprimée, comme deuxième pièce d'une sonate à quatre mouvements. À l'époque, nul ne s'en offusquait, et certainement pas l'auteur lui-même, car une plus grande diffusion de sa musique signifiait espérer un plus grand nombre de commandes fructueuses pour des opéras. Cette logique s'appliquait également aux concertos. Ceux-ci, cependant, exigeant un plus grand nombre de musiciens – et, dans ce cas, non des amateurs – circulaient beaucoup moins que les sonates pour clavier.

Wonder in Venice illumine ces aspects et capture à la perfection les horizons esthétiques de Galuppi et de son univers. Ce disque est un véritable écrin sonore, un florilège de sonates et de concertos qui mettent en lumière la synthèse des langages, la diversité des styles et des caractères que l'on peut savourer en écoutant la musique de ce compositeur. À nous, interprètes et auditeurs contemporains, il plaît encore énormément de considérer le Galuppi de la musique instrumentale comme un prophète d'un certain classicisme ou d'une rassurante forme-sonate pour interpréter ses partitions. Malheureusement, où que l'on se tourne, on rencontre des pièces qui frustrant et annihilent cette envie de catégorisation. Deux éléments stylistiques permettent toutefois de saisir l'essence de cette musique, si agréablement insaisissable aux cadres formels : la cantabilité de la mélodie et le

principe de variation (*variatio*). Galuppi modèle chaque structure formelle autour de ces éléments, leur donnant ainsi l'occasion d'émerveiller l'auditeur. Et la voici, résonnant avec toute son élégance : la mélodie accompagnée de l'*Andantino et con espressione* (**piste 1**) de la première Sonate du *Passatempo al cembalo*, une collection datant de 1781 et dédiée à Sophie-Dorothée de Wurtemberg, épouse du futur tsar de Russie Paul I^{er}. Deux mouvements rapides suivent : un *Allegro assai*, presque une symphonie en prélude d'opéra, et un autre *Allegro*, presque un thème avec variations, mais sans prétention de développement motivique (**pistes 2 et 3**). L'influence indirecte des modèles scarlattiens se fait sentir dans les pièces suivantes : dans la Sonate en ré mineur (**piste 4**), compacte et dépourvue de galanteries, où prédominent la franchise thématique et le virtuosisme clavier, ainsi que dans la Sonate en ré majeur (**piste 5**), d'une nature similaire, transmise dans cette forme – c'est-à-dire comme pièce indépendante – par un manuscrit français du milieu du XVIII^e siècle qui regroupe des sonates de divers auteurs contemporains de Galuppi. Bien plus élaboré est le triptyque de pièces qui compose la Sonate en sol mineur : ici, l'*Andante* initial (**piste 6**) rend hommage aux anciens maîtres italiens de la Toccata, Girolamo Frescobaldi et Michelangelo Rossi, alternant des sections libres, presque en style récitatif, avec des épisodes au rythme serré, où l'on aperçoit même quelques touches de contrepoint. Le style ancien semble réapparaître également dans l'*Allegro* suivant (**piste 7**), mais en réalité, Galuppi ne cherche pas à développer une fugue comme on pourrait s'y attendre ; le thème fugué n'est qu'un prétexte pour montrer la flexibilité de la forme archaïque lorsqu'elle est façonnée par un auteur galant, qui épure l'écriture pour offrir une pièce fraîche, brillante et moderne, parfaite pour le clavecin. La Sonate se conclut par l'*Allegro* final (**piste 8**), en temps ternaire, dont le léger parfum de menuet se traduit et s'exprime comme une pièce d'un engagement artistique remarquable. La première partie du disque s'achève avec une autre Sonate tirée du *Passatempo* : cette fois-ci, la tonalité est celle de si bémol majeur, avec un *Larghetto cantabile* (**piste 9**), habilement orné dans le *ritornello* par Arianna Radaelli, suivi d'un *Allegro*, cette fois avec la présence d'un véritable second thème, doux et contrastant avec le matériau thématique initial (**piste 10**).

Dans sa seconde partie, le disque propose une nouvelle interprétation de deux Concertos pour clavecin et cordes de Galuppi, préservés dans des manuscrits du XVIII^e siècle conservés à Paris. On ignore les circonstances précises de leur composition (nous ne disposons pas ici non plus de versions autographes), mais ces pages pourraient avoir

été destinées à l'une des académies musicales organisées un peu partout par la noblesse européenne de l'époque, auxquelles Galuppi participa occasionnellement. Le premier concerto, en do mineur (**pistes 11 à 13**), s'ouvre sur un *Allegro* frénétique tout empreint de *Sturm und Drang*, animé par un inexorable *Trommelbass* (comme l'aurait nommé Emanuel Bach) qui embrase les figures sautillantes du clavecin et instaure un sentiment d'urgence, une poussée irrésistible renforcée par un thème syncopé. Suit un raffiné *Andantino* dans la tonalité majeure (mi bémol), un cantabile qui constitue un véritable manifeste du style galant, magnifié par une cadence inspirée de Radaelli, laquelle débouche sur l'*Allegro* final. Ce coffret de « sonates » se clôt par un Concerto en fa majeur, lui aussi en trois mouvements mais dépourvu de tout caractère dramatique ou impétueux. Ici, l'on revient plutôt aux vues de Venise peintes par Canaletto, pour savourer cette douce brise qui caresse la Sérénissime lors d'un après-midi d'automne, cette même brise qui enveloppait la République dans ses dernières années, subjuguée et figée par sa propre beauté. Les délicats dessins mélodiques de ce Concerto forment ainsi un pont idéal avec la première Sonate du *Passatempo*, offrant la conclusion la plus juste et la plus satisfaisante au disque. Un disque qui insuffle une nouvelle vie à la musique chamarrée de Galuppi et qui contribue, plus que jamais, à rendre ce compositeur un peu plus célèbre et un peu moins méconnu.

Ein Kosmopolit im galanten Europa

Elia Pivetta

■ 12

Wer die kleine Insel Burano besucht, eine der Perlen der venezianischen Lagune, kann es kaum vermeiden, in der farbenfrohen Hauptpiazza innezuhalten. Dieser Ort, der immer noch von Geschäften, Cafés und *osterie* belebt ist, ist einem der großen Musiker des letzten Jahrhunderts der Geschichte der Republik Venedig gewidmet, Baldassare Galuppi (1706–1785). Zu seinen Ehren ließ die Gemeinde Burano eine Statue errichten, eine Büste, die an die insularen Ursprünge dieses Komponisten erinnern soll, der zu Lebzeiten unter dem Spitznamen *Il Buranello* bekannt war. Doch diese Statue wurde erst 1975 aufgestellt, zu einer Zeit, als die Wiederentdeckung der sogenannten „Alten Musik“ in vollem Gange war und auch Galuppi's Name allmählich wieder in Konzertprogrammen auftauchte. Dennoch bleibt *Il Buranello* bis heute ein „berühmter Unbekannter“, wie ihn der Musikwissenschaftler Reinhard Wiesend treffend bezeichnet hat. Denn als Galuppi starb, begann der europäische Musikgeschmack bereits, von denjenigen bestimmt zu werden, die später als „Wiener Klassiker“ bezeichnet wurden, allen voran Haydn und Mozart. So geriet Galuppi's Name bald in Vergessenheit. Doch im 18. Jahrhundert wetteiferten Höfe und Kirchen in ganz Europa darum, ihn für sich zu gewinnen. In Venedig produzierten Kopisten Hunderte von Handschriften mit seinen Kompositionen, um sie auf dem ganzen Kontinent zu verbreiten. Und wenn es in den Kopierwerkstätten an seinen Werken mangelte, wurden Stücke anderer Komponisten gefälscht und unter dem Namen des „berühmten Buranello“ verkauft. Seine Musik verkörperte perfekt den ‚modernen Stil‘ seiner Zeit, den modischen

Elia Pivetta ist Doktorand in Musikwissenschaft an der Universität Pavia (Standort Cremona). Seine Forschung konzentriert sich auf historisch-musikwissenschaftliche Fragestellungen sowie auf kognitive und darstellerische Prozesse in der Musik des 18. Jahrhunderts in Italien, mit besonderem Bezug zur Republik Venedig. Er hat mehrere Aufsätze über die Figur und das musikalische Werk von Galuppi verfasst und die kritische Ausgabe der Kantate *Il ritorno di Tobia* (Venedig 1782) für das „Istituto Italiano per la Storia della Musica“ veröffentlicht.

„galanten“ Stil, der sich durch „Klarheit, Anmut und gute Modulation“ auszeichnete, wie es Galuppi selbst festlegte. Seine Karriere begann jedoch keineswegs unter den besten Umständen. Sein Vater, ein Barbier, der sich ein Zubrot als Geiger bei Aufführungen der *Commedia dell'Arte* verdiente, brachte ihm einige Grundlagen der Musik bei. Bereits im Alter von sechzehn Jahren komponierte der junge Baldassare seine erste Oper (*Gli amici rivali*), die im Theater von Chioggia aufgeführt wurde. Die Aufführung war ein Fiasko, und das Publikum bewarf die Sänger und das Orchester mit Tomaten (Caffi, 1854). Nach diesem tragikomischen Debüt, so berichtet eine hartnäckige historiographische Tradition, soll Galuppi auf Benedetto Marcello getroffen sein, der dem jungen Mann riet, sich eingehender mit Kontrapunkt bei Antonio Lotti zu beschäftigen, bevor er sich der Komposition von Opern widme. Zwar gibt es dafür keine dokumentarischen Belege, doch sicher ist, dass Galuppi in den 1720er Jahren fest an der Seite Vivaldis arbeitete, Cembalo in den Theaterhäusern spielte und schließlich seine ersten erfolgreichen Arien komponierte. Von da an kannte seine Karriere nur noch Triumphe. Zunächst reiste er nach London, wo er Händel Konkurrenz machte und Charles Burney mit der Eleganz seiner Melodien verzauberte. Nach seiner Rückkehr nach Venedig wurde er sowohl als Lehrer am *Ospedale degli Incurabili* als auch als Kapellmeister am Markusdom angestellt. Und da Zarin Katharina II. sich ihn in Sankt Petersburg bei sich wünschte, verbrachte der Buranello auch einige Jahre in Russland (1765–1768), um dort seine Opern aufzuführen, ausgestattet mit einem offiziellen Visum, das vom venezianischen Senat ausgestellt wurde. Galuppi starb 1785, nachdem er Musik jeder Gattung komponiert hatte: ernste und komische Opern, Kantaten, Serenaden, Sinfonien, Messen, Vespere, Oratorien, Motetten – und natürlich Werke für das Instrument, das ihn sein Leben lang begleitete: das Cembalo.

13 ■

Ein Schatzkästlein von Sonaten, mit und ohne Instrumente

„Er schrieb Tag und Nacht Musik mit der Schnelligkeit des Windes“, bemerkt der Historiker Francesco Caffi, Galuppi's erster Biograph. Und wer könnte ihm widersprechen? Von Sonaten über Konzerte umfasst das Schaffen des Buranellos für Tasteninstrumente, mit oder ohne Begleitung, mindestens vierhundert Werke – eine Produktion, die im 18. Jahrhundert nur von Domenico Scarlatti übertroffen wurde. Diese bemerkenswerte Schaffenskraft, die heute kaum vorstellbar erscheint, zeugt von der handwerklichen Natur des Musikerberufs jener Zeit, in der es erforderlich war, schnell und für jede Gelegenheit zu komponieren. Carlo

Goldoni bemerkte einst, als man ihm vorwarf, zu viel zu arbeiten: „wer [in Italien] wenig schreibt, isst auch wenig“. Tatsächlich bedeutete das Wort „Sonate“ nichts anderes als „spielen“ – ein Stück Musik mit dem unmittelbar verfügbaren Instrument hervorzubringen und aufzuführen, sei es niedergeschrieben oder häufig auch improvisiert. Während einer Akademie oder eines Festmahls konnte sich ein Meister des 18. Jahrhunderts jederzeit ans Cembalo setzen und die Gäste ohne vorbereitete Partitur unterhalten. Deshalb sind keine Sonaten von Galuppi Hand überliefert. Die besten unter ihnen, darunter viele des Buranello, wurden jedoch oft unter der Aufsicht des Komponisten von Kopisten niedergeschrieben, vielleicht, damit auch adlige Damen sie zu ihrem Vergnügen spielen konnten. So verbreiteten sich diese Werke, Kopie um Kopie, in ganz Europa, und heute finden wir sie in Bibliotheken des ganzen Kontinents verstreut. Ein scharfsinniger Verleger wie der Engländer John Walsh erkannte rasch den kommerziellen Wert von Galuppi Sonaten und veröffentlichte zwei Sammlungen – eine im Jahr 1756, die andere 1759. In einer Zeit, in der das Konzept des Urheberrechts bestenfalls ein ferner Traum war, konnte jeder – sei es Komponist, Kopist, Verleger oder Laie – die Werke nach Belieben arrangieren und neu ordnen. Das erklärt, warum wir heute ein und dasselbe *Allegro* aus einer Sonate in einem Manuskript als eigenständiges Stück finden, in einem anderen als Eröffnung einer dreisätzigen Sonate und in einer weiteren Druckausgabe vielleicht als zweiten Satz einer viersätzigen Sonate. Solche philologischen Freiheiten störten damals niemanden, am allerwenigsten den Komponisten selbst, der in der größeren Verbreitung seiner Werke eine gesteigerte Nachfrage nach neuen Opernaufträgen und damit einhergehende Einnahmen sah. Dasselbe gilt für die Konzerte, wenngleich diese aufgrund ihrer Anforderungen an ein größeres und technisch versierteres Ensemble weit weniger Verbreitung fanden als die Solosonaten für Tasteninstrumente.

Wonder in Venice erleuchtet all dies und fängt die ästhetischen Horizonte von Galuppi und seiner Welt auf perfekte Weise ein. Die Aufnahme ist ein wahres klangliches Schatzkästchen, eine Blütenlese von Sonaten und Konzerten, die eindrucksvoll die Synthese von Ausdrucksweisen, die Vielfalt an Stilen und Charakteren verdeutlicht, die man beim Hören der Musik dieses Komponisten schätzen kann. Uns heutigen Interpreten und Zuhörern gefällt immer noch die Vorstellung, den instrumentalen Galuppi als einen der Propheten einer Art Klassizismus' oder einer tröstlichen Sonatenform einzuordnen, durch die wir seine Partituren lesen könnten. Doch leider begegnen uns überall Stücke, die diesen Klassifi-

zierungsdrang frustrieren und zunichtemachen. Stattdessen sind es zwei stilistische Elemente, mit denen man versuchen kann, die Essenz dieser Musik zu erfassen, die sich so angenehm den formalen Kategorien entzieht: die Singbarkeit der Melodie und das Prinzip der Variation (*variatio*). Auf diese Elemente stützt Galuppi jede formale Struktur, um den Zuhörer immer wieder aufs Neue zu überraschen. Da erklingt sie in ihrer ganzen Eleganz: die begleitete Melodie des *Andantino, e con espressione* (**Track 1**) aus der ersten Sonate des *Passatempo al cembalo*, einer Sammlung aus dem Jahr 1781, die Sofia Dorothea von Württemberg, der Gemahlin des künftigen Zaren Paul I. von Russland, gewidmet ist. Es folgen zwei schnelle Sätze: ein *Allegro assai*, beinahe eine Opernsinfonie, und ein weiteres *Allegro*, fast wie ein Thema mit Variationen, jedoch ohne Anspruch auf motivische Entwicklung (**Tracks 2 und 3**). Die indirekte Einflussnahme scarlattischer Modelle wird in den folgenden Stücken spürbar: in der *Sonate in d-Moll* (**Track 4**), kompakt und gänzlich frei von Galanterien, wo thematische Direktheit und Tastaturvirtuosität überwiegen, sowie in der ähnlichen *Sonate in D-Dur* (**Track 5**), die uns in dieser Form als Einzelstück überliefert ist, aus einem französischen Manuskript aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, das Sonaten verschiedener Zeitgenossen Galuppis enthält. Weitaus differenzierter ist das Triptychon von Stücken, das die *Sonate in g-Moll* bildet: Hier erweist das einleitende *Andante* (**Track 6**) den alten italienischen Meistern der Toccata wie Girolamo Frescobaldi und Michelangelo Rossi seine Reverenz. In diesem Stück wechseln sich freie, beinahe rezitativartige Abschnitte mit rhythmisch gedrängten Episoden ab, die auch Spuren von Kontrapunkt enthalten. Das alte Stilideal scheint sich im darauffolgenden *Allegro* (**Track 7**) erneut einzustellen, doch Galuppi interessiert sich nicht für die Entwicklung einer Fuge im üblichen Sinne; das fugierte Thema dient lediglich als Vorwand, um die Flexibilität der alten Form zu demonstrieren, wenn sie von einem galanten Komponisten bearbeitet wird, der die Schreibweise vereinfacht, um ein frisches, brillantes und modernes Stück zu schaffen – ideal für das Cembalo. Den Abschluss der Sonate bildet das finale *Allegro* (**Track 8**) im Dreiertakt, der sich als leichtes, einfältiges Menuett ausgibt, sich aber als ein Werk von beachtlichem künstlerischen Anspruch erweist. Den ersten Teil der Aufnahme beschließt eine weitere Sonate aus dem *Passatempo*, diesmal in der Tonart B-Dur. Sie beginnt mit einem kantablen *Larghetto* (**Track 9**), den Arianna Radaelli im Ritornell kunstvoll verziert, gefolgt von einem *Allegro* (**Track 10**), der tatsächlich ein echtes zweites Thema enthält, *dolce* und im Kontrast zum einleitenden thematischen Material.

Im zweiten Teil bietet die Aufnahme eine neue Interpretation zweier Cembalo- und Streicherkonzerte des Buranellos, die aus handschriftlichen Quellen des 18. Jahrhunderts stammen, die in Paris aufbewahrt werden. Von beiden Werken sind weder die Entstehungsanlässe bekannt (auch hier liegen keine Autografen vor), noch die genauen Umstände ihrer Aufführung. Man kann jedoch vermuten, dass diese Stücke für eine der musikalischen Akademien bestimmt waren, die überall von der europäischen Aristokratie jener Zeit organisiert wurden, an denen Galuppi gelegentlich teilnahm. Das erste Konzert, in c-Moll (**Tracks 11–13**), beginnt mit einem stürmischen *Allegro*, ganz im Geiste des *Sturm und Drang*. Dazu trägt der unaufhaltsame *Trommelbass* bei – wie Carl Philipp Emanuel Bach es genannt hätte –, der die Sprünge des Cembalos antreibt und ein Gefühl von Dringlichkeit und unaufhaltsamem Vorwärtsdrang erzeugt, verstärkt durch das synkopierte Hauptthema. Darauf folgt ein elegantes *Andantino* in Es-Dur, ein Cantabile, das als wahres Paradebeispiel der galanten Ästhetik betrachtet werden kann, bereichert durch eine gelungene Kadenz von Arianna Radaelli, die nahtlos in das abschließende *Allegro* übergeht. Den Abschluss dieses Schatzkästchens an „Sonaten“ bildet ein Konzert in F-Dur, ebenfalls in drei Sätzen, das jedoch von Dramatik und Impulsivität weit entfernt bleibt. Hier kehrt man eher zu den Ansichten Venedigs zurück, wie sie von Canaletto gemalt wurden, und genießt jene sanfte Brise, die man an einem Herbstnachmittag dort verspürt – dieselbe Brise, die die Serenissima in ihren letzten Lebensjahren wiegte, verzaubert und erstarrt durch ihre eigene Schönheit. Die zarten melodischen Linien dieses Konzerts schlagen somit eine ideale Brücke zur ersten Sonate des *Passatempo* und bieten den passendsten und befriedigendsten Abschluss der Aufnahme. Eine Aufnahme, die der farbenreichen Musik des Buranellos neues Leben einhaucht und mehr denn je dazu beiträgt, diesen Komponisten, vollkommen zu Recht, ein wenig berühmter und ein wenig weniger unbekannt zu machen.



Un uomo cosmopolita nell'Europa galante

Elia Pivetta

■ 18

Chi visitasse la piccola isola di Burano, una delle perle della laguna veneziana, non potrebbe fare a meno di fermarsi nella coloratissima piazza principale. Questo luogo, che pullula ancora di botteghe, di caffè e osterie, è dedicato a uno dei grandi musicisti vissuti durante l'ultimo secolo di esistenza della Repubblica di Venezia: Baldassare Galuppi (1706-1785). In suo onore, la comunità di Burano fece erigere una statua, un mezzo busto per ricordare le origini isolane di questo compositore, che in vita era conosciuto col soprannome di 'Buranello'. La statua venne però installata solo nel 1975, quando il *revival* della 'musica antica' stava entrando nel vivo e anche il nome di Galuppi cominciava a fare capolino nei programmi di sala dei concerti. Però diciamolo: il Buranello rimane ancora oggi un 'famoso sconosciuto', come l'ha definito il musicologo Reinhard Wiesend. Questo perché, quando morì, il gusto musicale europeo faceva ormai l'occhiolino a quelli che si sarebbero poi chiamati i 'classici viennesi', Haydn e Mozart in testa, e così il nome di Galuppi venne presto dimenticato dai più. Eppure, durante il Settecento, le corti e le chiese di tutta Europa facevano a gara per accaparrarsi i suoi servizi. A Venezia, i copisti sfornavano centinaia di manoscritti con la sua musica da spedire in tutto il continente. E se nelle copisterie la sua musica scarseggiava, si falsificava quella di altri autori e la si vendeva come opera 'del celebre Buranello'. La sua musica rappresentava al meglio lo 'stile moderno' di allora, lo stile 'galante', alla moda, fatto di 'chiarezza, vaghezza e buona modulazione', come pare l'abbia definito lo stesso Galuppi.

A dire il vero, però, la sua carriera non cominciò proprio nel migliore dei modi. Suo

Elia Pivetta è dottorando in Musicologia presso l'Università di Pavia (sede di Cremona). Le sue ricerche si focalizzano sulle questioni storico-musicologiche, sui processi cognitivi e performativi che interessano la musica nell'Italia del Settecento, con particolare riferimento alla Repubblica di Venezia. Alla figura e alla produzione musicale di Galuppi ha dedicato alcuni saggi e pubblicato l'edizione critica della cantata *Il ritorno di Tobia* (Venezia 1782) per l'Istituto Italiano per la Storia della Musica.

padre, che era barbiere e per arrotondare suonava il violino nelle recite della Commedia dell'Arte, gli insegnò qualche nozione di musica, tanto che già a sedici anni il giovane Baldassare scrisse una propria opera in musica (*Gli amici rivali*) che andò in scena al teatro di Chioggia. La recita fu un disastro e il pubblico si mise a lanciare pomodori sui cantanti e l'orchestra (Caffi, 1854). Dopo quel tragicomico esordio, una granitica tradizione storiografica ci dice che Galuppi incontrò Benedetto Marcello, il quale invitò il giovanotto a studiare meglio il contrappunto con Antonio Lotti prima di lanciarsi nella scrittura di melodrammi. Nessuna fonte documentale comprova tutto ciò; fatto sta che, intorno agli anni '20 del Settecento, egli lavora stabilmente al fianco di Vivaldi, suona il cembalo nei teatri e compone finalmente le sue prime arie di successo. Da quel momento non si fermò più e la sua carriera fu un trionfo dopo l'altro. Prima andò a Londra per fare concorrenza a Händel, dove ammaliò Charles Burney con la raffinatezza delle sue melodie. Tornato a Venezia, venne assunto sia come maestro all'Ospedale degli Incurabili, sia come maestro di cappella a San Marco. E visto che la zarina Caterina II lo voleva a San Pietroburgo, il Buranello trascorse anche qualche anno in Russia per rappresentare sue opere (1765-1768), con tanto di visto ufficiale rilasciato dal Senato veneziano. Morì nel 1785, dopo aver scritto musica di ogni genere: melodrammi seri e giocosi, cantate, serenate, sinfonie, messe, vespri, oratori, mottetti. E naturalmente pezzi per lo strumento che suonò per tutta la vita: il clavicembalo.

19 ■

Uno scrigno di 'suonate', con e senza strumenti

«Scrivea musica dì e notte colla rapidità del vento», dice di Galuppi lo storiografo Francesco Caffi, suo primo biografo. E come dargli torto? Tra sonate e concerti, le composizioni per tastiera del Buranello, con o senza strumenti, sono almeno quattrocento. Una produzione che nel Settecento è seconda solo a quella di Domenico Scarlatti. Questa operosità, oggi difficilmente comprensibile, attesta bene la dimensione artigianale che connotava all'epoca il mestiere di musicista, chiamato a scrivere musica rapidamente e per ogni circostanza. Del resto Carlo Goldoni, a un confidente che gli rimproverava di lavorare troppo, rispose che in Italia «chi scrive poco, mangia poco». 'Sonata' significava per l'appunto 'suonare', produrre ed eseguire un qualche pezzo di musica con lo strumento che si aveva a disposizione in quel momento, scrivendo se necessario, molto spesso improvvisando. Durante una accademia o un banchetto, ogni buon maestro del Settecento era in grado di sedersi alla tastiera e intrattenere gli ospiti anche senza aver di fronte una partitura. Ecco

perché non esistono sonate autografe di Galuppi. Spesso però le migliori, come molte di quelle del Buranello, venivano trascritte dai copisti sotto la supervisione dell'autore, magari perché qualche nobildonna si diletta a suonarle a sua volta. E così, copia dopo copia, questi pezzi circolavano ovunque, motivo per cui oggi si trovano sparsi nelle biblioteche di tutta Europa. Qualche astuto editore dell'epoca, come il britannico John Walsh, intuì subito che le sonate di Galuppi gli avrebbe fruttato delle buone entrate, così decise di pubblicarne due raccolte, una nel 1756 e l'altra nel 1759.

Naturalmente, in un mondo dove il *copyright* era un miraggio, chiunque, autore, copista, editore o semplice dilettante, poteva mescolare le carte come meglio credeva, ordinando i pezzi di musica a suo piacimento: questo è il motivo per cui oggi possiamo trovare uno stesso *Allegro* di sonata ora come brano sciolto in un certo manoscritto, in un altro come primo tempo di una sonata a tre movimenti, e magari ancora, in una stampa, come secondo pezzo di una sonata a quattro. All'epoca nessuno si scomponeva per questo *far-west* filologico, men che meno l'autore, visto che a una maggior diffusione della sua musica avrebbe auspicabilmente corrisposto un più alto (e fruttuoso) numero di ingaggi per produrre melodrammi. Il discorso vale anche per i Concerti, anche, richiedendo un numero più alto di musicisti, qui tutt'altro che dilettanti, circolavano assai meno delle sonate per tastiera.

Wonder in Venice illumina tutto ciò e fotografa alla perfezione gli orizzonti estetici di Galuppi e del suo mondo. Il disco è un vero e proprio scrigno sonoro, un florilegio di sonate e concerti che evidenzia bene la sintesi di linguaggi, la varietà di stili e di caratteri che si apprezzano ascoltando la musica di questo autore. A noi interpreti e ascoltatori di oggi piace ancora tantissimo l'idea di poter sistemare il Galuppi della musica strumentale tra i profeti di un qualche classicismo, o di una confortante forma-sonata con cui leggere le sue partiture; peccato che qui, dovunque si guardi, si incontrano pezzi che frustrano e vanificano quest'ansia classificatoria. Due sono invece gli elementi stilistici con cui cercare di cogliere l'essenza di questa musica, così piacevolmente sfuggente alle categorie formali: la cantabilità della melodia unita al principio di variazione (*variatio*). Su di essi Galuppi plasma ogni cornice formale, per dar modo a quegli elementi di stupire l'ascoltatore. Ed eccola risuonare in tutta la sua eleganza, la melodia accompagnata dell'*Andantino*, e con espressione (**traccia 1**) nella prima Sonata del *Passatempo al cembalo*, una collezione datata 1781 e dedicata a Sofia Dorotea di Württemberg, consorte del futuro zar di Russia.

Paolo I. Seguono due tempi veloci: un *Allegro assai*, quasi sinfonia avanti l'opera, e ancora un *Allegro*, quasi tema con variazioni, ma senza pretese di sviluppo motivico (**tracce 2 e 3**). L'indiretta influenza dei modelli scarlattiani si percepisce nei brani successivi: nella *Sonata in re minore* (**traccia 4**), compatta e di fatto priva di galanterie, dove prevalgono schiettezza tematica e virtuosismo tastieristico, e nella similare *Sonata in re maggiore* (**traccia 5**), trasmessaci in questa forma, ossia come pezzo a sé, da un manoscritto francese di metà Settecento che raccoglie sonate di vari autori coevi a Galuppi. Ben più articolato, invece, il trittico di pezzi che formano la *Sonata in sol minore*: qui l'*Andante* iniziale (**traccia 6**) è un omaggio agli antichi maestri italiani della Toccata, Girolamo Frescobaldi e Michelangelo Rossi, in cui alle sezioni libere, quasi in stile di recitativo, si alternano episodi dal ritmo serrato, dove s'incontra anche qualche cenno di contrappunto. Lo *stile antico* sembra ripresentarsi anche nell'*Allegro* seguente (**traccia 7**), ma in realtà a Galuppi non interessa sviluppare una fuga come ci si potrebbe aspettare; il tema fugato è solo un pretesto per mostrare la flessibilità che può assumere l'arcaica forma quando è modellata da un autore galante, che asciuga la scrittura per regalare un pezzo fresco, brillante e moderno, perfetto per il cembalo. Chiude la Sonata l'*Allegro* finale (**traccia 8**), in tempo ternario, il cui flebile sentore di minuetto si traduce ed esprime come brano di notevole impegno artistico. La prima parte del disco si chiude con un'altra Sonata tratta dal *Passatempo*: ora la tonalità è quella di si bemolle maggiore, con un *Larghetto* cantabile (**traccia 9**), sapientemente ornato nel ritornello da Arianna Radaelli, cui segue un *Allegro*, stavolta sì con la presenza di un vero e proprio secondo tema, *dolce*, in contrasto col materiale tematico iniziale (**traccia 10**).

Nella seconda parte, il disco offre una nuova interpretazione di due Concerti per cembalo e archi del Buranello, trasmessi da manoscritti settecenteschi custoditi a Parigi. Di entrambi non sono note le occasioni per cui nacquero (anche qui non abbiamo versioni autografe), ma di queste pagine si può ipotizzare una destinazione per una delle accademie musicali organizzate un po' ovunque dalla nobiltà europea dell'epoca, a cui Galuppi qualche volta prese parte. Il primo concerto, in do minore (**tracce 11-13**), comincia con un frenetico *Allegro* tutto *Sturm und Drang*, complice l'inesorabile *Trommelbass* (come l'avrebbe chiamato Emanuel Bach) che infiamma i salterelli del cembalo e genera un senso di urgenza, di inesorabile spinta in avanti accresciuta dal tema sincopato. Segue un raffinato *Andantino* alla tonalità maggiore (mi bemolle), un cantabile che è un autentico

manifesto del mondo galante, impreziosito da una riuscita cadenza di Radaelli sfociante nell'*Allegro* conclusivo. Chiude questo scrigno di 'suonate' un *Concerto* in fa maggiore, anch'esso in tre movimenti ma tutt'altro che drammatico e impetuoso. Qui si torna piuttosto alle vedute di Venezia dipinte dal Canaletto, a godere di quella brezza gentile che lì si assapora in un pomeriggio d'autunno, la stessa brezza che cullò la Serenissima nei suoi ultimi anni di vita, ammaliata e resa immobile dalla sua stessa bellezza. I delicati disegni melodici di questo *Concerto* creano così un ponte ideale con la prima Sonata del *Passatempo*, offrendo la più azzeccata ed appagante conclusione del disco. Un disco che dona nuova vita alla variopinta musica del Buranello, e che contribuisce più che mai a rendere l'autore, meritatamente, un po' più famoso e un po' meno sconosciuto.

Cremona, ottobre 2024



Arianna Radaelli

■ 24

The young Italian harpsichordist Arianna Radaelli, winner of the 19th Bologna Harpsichord Competition, teaches harpsichord and basso continuo and is the director of the Early Music Department at the HMDK in Stuttgart. After studying piano with Silvia Rumi and Paolo Bordoni, and historical keyboards with Emilia Fadini and Giovanni Togni in Italy, she specialized in harpsichord at the Schola Cantorum Basiliensis under Francesco Corti and Andrea Marcon. She also studied orchestral conducting at the Italian Conducting Academy. Arianna is frequently invited to give masterclasses and lectures and performs worldwide as a soloist, as part of the duo *Alter Ego*, and with her ensemble *La Filarete*. She plays with renowned Baroque orchestras, including *Il Pomo d'Oro*, *Zefiro*, and *La Cetra Basel*.

La jeune claveciniste italienne Arianna Radaelli, lauréate du 19^e Concours International de Clavecin de Bologne, est professeure de clavecin et de basse continue ainsi que directrice du département de musique ancienne à la HMDK de Stuttgart. Après avoir étudié le piano avec Silvia Rumi et Paolo Bordoni, ainsi que les claviers historiques avec Emilia Fadini et Giovanni Togni en Italie, elle s'est spécialisée en clavecin et en pédagogie musicale à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de Francesco Corti et Andrea Marcon. Elle a également étudié la direction d'orchestre à l'Italian Conducting Academy. Arianna est régulièrement invitée à donner des masterclasses et des conférences et se produit dans le monde entier, tant comme soliste qu'au cœur du duo *Alter Ego* et accompagnée de son ensemble *La Filarete*. On peut l'entendre au sein d'orchestres baroques renommés, tels que *Il Pomo d'Oro*, *Zefiro* et *La Cetra Basel*.

Die junge italienische Cembalistin Arianna Radaelli, Preisträgerin des 19. Cembalo-wettbewerbs in Bologna, ist Dozentin für Cembalo und Generalbass sowie Leiterin der Abteilung für Alte Musik an der HMDK Stuttgart. Nach ihrem Klavierstudium bei Silvia Rumi und Paolo Bordoni sowie ihrem Studium der historischen Tasteninstrumente bei Emilia Fadini und Giovanni Togni in Italien, spezialisierte sie sich an der Schola Cantorum Basiliensis im Fach Cembalo und Musikpädagogik bei Francesco Corti und Andrea Marcon. Sie studierte außerdem Orchesterleitung an der Italian Conducting Academy. Arianna wird regelmäßig eingeladen, Meisterkurse und Vorträge zu halten und tritt weltweit sowohl als Solistin als auch im Duo *Alter Ego* sowie mit ihrem Ensemble *La Filarete* auf. Sie konzertiert mit renommierten Barockorchestern wie *Il Pomo d'Oro*, *Zefiro* und *La Cetra Basel*.

La giovane cembalista italiana Arianna Radaelli, vincitrice del 19° Concorso Internazionale di Cembalo di Bologna, è docente di cembalo e basso continuo, nonché direttrice del dipartimento di musica antica presso la HMDK di Stoccarda. Dopo aver studiato pianoforte con Silvia Rumi e Paolo Bordoni e tastiere storiche con Emilia Fadini e Giovanni Togni in Italia, si è specializzata in clavicembalo e pedagogia musicale alla Schola Cantorum Basiliensis con Francesco Corti e Andrea Marcon. Ha studiato direzione d'orchestra presso l'Italian Conducting Academy. È invitata a tenere masterclass e conferenze e si esibisce in tutto il mondo come solista, all'interno del duo *Alter Ego* e accompagnata dal suo ensemble *La Filarete*. Collabora con rinomate orchestre barocche, tra cui *Il Pomo d'Oro*, *Zefiro* e *La Cetra Basel*.

Baldassare Galuppi (1706 – 1785)

Wonder in Venice

Sonatas and concertos for harpsichord

		Sonata in F major , R.A.1.8.06	
01.	I. Andantino e con espressione		07:35
02.	II. Allegro assai		04:56
03.	III. Allegro		01:36
		Sonata in D minor , R.A.1.04.02	
04.	Allegro		06:24
		Sonata in D major , R.A.1.03.01	
05.	Allegro assai		03:47
		Sonata in G minor , R.A.1.12.01	
06.	I. Andante		03:31
07.	II. Allegro		02:12
08.	III. Allegro		04:02
		Sonata in B$\flat$ major , R.A.1.16.05	
09.	I. Larghetto		07:38
10.	II. Allegro		04:48
		Concerto in C minor	
11.	I. Allegro assai		02:59
12.	II. Andantino		03:19
13.	III. Allegro ma non presto		02:36
		Concerto in F major	
14.	I. Allegro non tanto		04:34
15.	II. Grave		05:35
16.	III. Presto		03:49
Total Time			69:32

Arianna Radaelli — harpsichord and direction
La Filarete

Alfia Bakieva — violin
Jonathan Ponet — violin
Carlos Vallés Garcia — viola
Johannes Kofler — violoncello
Giacomo Albenga — violone

Instruments

Arianna Radaelli

harpsichord by Andrea Restelli, Milan, 2021 (after Christian Vater, Hannover, 1738)

Alfia Bakieva

violin by Francesco Rugeri 1680, Cremona, Italy, lend by the Jumpstart Jr. Foundation

Jonathan Ponet

violin by Eriberto Attili, Rome, 2010

Carlos Vallés Garcia

viola by André Mehler, Leipzig, 2022

Johannes Kofler

violoncello by Thomas Smith, London, ca. 1750

Giacomo Albenga

violone by Sergio Scaramelli, Ferrara, 2019 (after Gasparo da Salò, Brescia, 1590)

Recording dates: 22–25 June 2023

Venue: St. Pantaleon Kirchen, Nuglar-St. Pantaleon, Switzerland

Record producer: Jean-Daniel Noir

Sound engineer and editing: Jean-Daniel Noir

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*

Cover picture, inside: Arianna Radaelli, November 2024 © Gianni Rizzotti

Images – *booklet*

Page 23: Arianna Radaelli, November 2024 © Gianni Rizzotti; page 17: photo taken during the recording sessions, June 2023 © Sergio Flores Rodríguez

Translations

English: Sofia Radaelli – French: Martin Egidi – German: Clément Gester

© 2025 Arianna Radaelli, under exclusive licence to Outhere Music France

© 2025 Outhere Music France

Acknowledgments

Special thanks to Andrea Marcon and the *Fondazione Cariverona* for believing in this project and making it possible; to Alice Borciani and the Verein *Detto Fatto* for their support in management; and to Andrea Buccarella for his constant presence and wise advice.

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgarla

outhere
M U S I C



