

Baldassarre Galuppi, genannt „Buranello“

(geboren 1706 in Burano bei Venedig – gestorben 1785 in Venedig)

KLAVIERSONATEN

Nach handschriftlichen Quellen herausgegeben von Andrea Bacchetti und Mario Marcarini

Galuppi, Mehr als Komödie

Mario Marcarini

In der Welt der modernen Musikwissenschaft, die seit mehreren Jahrzehnten ein außergewöhnliches Interesse für das 17. und 18. Jahrhundert an den Tag legt, werden zwei Ausdrücke besonders häufig missbraucht. Womöglich geschieht das im allgemeinen Überschwang ob der jeweiligen Wiederentdeckung, vielleicht aber auch in der mehr oder weniger durchsichtigen, bewussten und nachvollziehbaren Absicht, die Bemühungen und Anstrengungen zu rechtfertigen, welche bisweilen selbst unter Gefahr für Ansehen, Karriere und Vermögen darauf verwandt wurden, seit Jahrhunderten vergessene Werke wieder ans Licht zu holen. Es handelt sich um die beiden Worte „Genie“ sowie „verkannt“ – und gern folgt ja auf diese noch ein lapidares „zu Unrecht“. Diese Etiketten werden nicht selten Künstlern angeheftet, die zwar interessant und wertvoll sein mögen, aber nicht unbedingt im gleichen Atemzug mit berühmten Persönlichkeiten genannt werden müssen. Und manch einer ist dem historischen Gedächtnis auch nicht ganz unverdientermaßen entfallen. Der Fall von Baldassarre (oder Baldassare) Galuppi liegt da anders. Dass er ein „Genie“ sei, das wurde schon in der kulturell außergewöhnlich lebendigen Epoche an der Schwelle zum 18. Jahrhundert so gesehen, die Venedig zu einem der kulturellen und künstlerischen Zentren Europas und der ganzen Welt machte. Nie hat jemand bestritten, dass er ein großer Komponist war, nicht einmal in jener dunklen Zeit, in der die venezianische Musik des 18. Jahrhunderts mit gnädiger Herablassung und vor allem grob ignorant als duftiges und zwar elegantes, aber alles in allem doch überflüssiges Spiel aus Luft- und Nadelspitzen angesehen wurde. Alles warf man in denselben großen Topf: Vivaldi, die Gebrüder Marcello, Lotti, Legrenzi, Galuppi, Caldara und Albinoni; Konzerte und Sinfonien, dramatische und komische Opern, Kammermusik, geistliche und Kirchenmusik verfilzten sich zu einem einzigen, wilden Durcheinander. Die allseits bekannte Zusammenarbeit Galuppis mit Carlo Goldoni bescherte dem „Buranello“ dauerhaften Ruhm; als Künstler zollte ihm die Musikwissenschaft schon bloß um des Verdienstes willen Respekt, gemeinsam mit dem berühmten Librettisten zahlreiche komische Opern für die Bühnen Venedigs und der Welt geschaffen zu haben. Einige dieser Titel (etwa *Il filosofo di campagna/Der Philosoph auf dem Lande*, *Il mondo alla roversa/Die verkehrte Welt oder Die Herrschaft der Frauen* und *Il mondo della Luna/Die Welt auf dem Monde*) erfreuten und erfreuen sich auch heute immer mal wieder öffentlicher Wiederbelebungsversuche anlässlich von Festlichkeiten, die eher den Librettisten als den Komponisten feiern. Scheinbar kommt hier also das Etikett „vergessen“ nicht gänzlich zum Tragen. Ein unbestrittenes Genie also und auch noch unvergessen? Dann ist ja alles in Ordnung, sollte man meinen. Aber ganz im Gegenteil: Da ist ja noch das Etikett „zu Unrecht“. Im Falle Galuppis kann man es nicht bloß der völlig unzureichend gewürdigten Qualität seiner Musik anheften; vielmehr ist die Tatsache, dass der wahre Umfang seines Werks nur absolut bruchstückhaft bekannt ist, eine pure Demütigung für sein gesamtes ästhetische Schaffen. Es umfasst neben etwa hundert Arbeiten für das Theater – hochwertige *Opere serie* und *Opere buffe* mit dramaturgisch wichtigen Neuerungen – eine große Anzahl von Oratorien, mehrere Kantaten, Hunderte von geistlichen und spirituellen Werken sowie Kammer- und Konzertmusik, darunter eine enorme Anzahl kompositorisch anspruchsvoller Klaviersonaten (ebenfalls über hundert). Fast alle sind unveröffentlicht und wurden noch nicht einmal systematisch und erschöpfend katalogisiert. Dies ist, kurz gesagt, das wahre Gesicht des Galuppi: ein kosmopolitischer Musiker, neugierig gegenüber allen Möglichkeiten, die seine Kunst bietet, ein aufmerksamer Beobachter der europäischen Kultur, in der er eine Hauptrolle spielte, verehrt von Fürsten aller Welt und geliebt von seinem Publikum. Weit weniger Ehre ließen ihm die Musikverlage zuteil werden. So sind die Manuskripte aus dem umfangreichen Nachlass Galuppis heute weltweit über Hunderte von Bibliotheken zerstreut. Zwar sind seine Werke dem Publikum meist relativ einfach zugänglich, aber keinesfalls unmittelbar für Aufführungen oder Veröffentlichungen nutzbar. Das erklärt auch hinreichend, dass beinahe das komplette Werk Galuppis vollkommen in Vergessenheit geraten ist. Wenn wir im Folgenden die Biografie Galuppis kurz nachzeichnen, werden wir versuchen, die Vielfalt der musikalischen Bereiche hervorzuheben, in denen Galuppi sein Talent entfaltet hat. Und es wird sicher nicht einfach sein, darin jenen *Opera buffa*-Komponisten wieder zu erkennen, den

uns die Musikgeschichte – ob kurzfristig oder tendenziös – hat vermitteln wollen. Baldassarre wurde am 18. Oktober 1706 in Laguna auf der Insel Burano als Spross einer Familie von bescheidenem Stand geboren. Sein Vater war nicht nur als Violinist, sondern auch als Barbier tätig. Hinsichtlich der späteren beruflichen Orientierung des Neugeborenen stellt dies ein fast prophetisches biographisches Detail dar, denn auch der Vater des etwa 30 Jahre zuvor im Schatten der Piazza San Marco geborenen Antonio Vivaldi verdiente sein Geld sowohl als Architekt wie auch mit dem Rasiermesser – in der Musikgeschichte übrigens keine unübliche Berufskombination: Schon Jahre zuvor hatte auch Alessandro Stradella seinen Unterhalt auf diese Weise bestritten. Nach seiner Lehre und der ersten musikalischen Erziehung durch den Vater stoßen wir auf einen ehrgeizigen sechzehnjährigen Baldassarre, der sich früh auf die Bühne wagt: Als Komponist von *La fede nell'incostanza* erlebt er ein kolossales Fiasko, über das die Annalen ironisch berichten. Nach diesem gloriosen Reifall sucht der junge Mann glücklicherweise Unterstützung und wendet sich an Benedetto Marcello, um seine Ausbildung zu vollenden: Die Legende besagt, dass der Edelmann dem unbesonnenen Schüler gebietet, seine Werke drei Jahre lang nicht mehr öffentlich aufzuführen und bis dahin Kontrapunkt, Polyphonie und Cembalo zu studieren. Am Ende seiner Lehrjahre wird Galuppi von Marcello an die Schule des strengen und überaus geschätzten Antonio Lotti überstellt, dem es gelingt, den Stil des „Buranello“ weiter auszubilden. Und endlich bekommt er von ihm auch die Erlaubnis, sein Glück selbständig mit der Musik zu versuchen. Wir finden den jungen Mann 1726 als Cembalisten am *Teatro della Pergola* in Florenz wieder. In dieser Funktion sammelt er neue Erfahrungen und bereitet seine Rückkehr in die Heimat vor, nun mehr als Komponist. Zwischen 1727 und 1729 bringt Baldassarre, zusammen mit Giovanni Battista Pascetti, mehrere Melodramen auf den wichtigsten Bühnen der Serenissima zur Aufführung, darunter *Gli odii delusi dal sangue* und *La Dorinda*, mit dem er in Venedig seinen Durchbruch feiert. Von da an verlässt ihn der Erfolg nicht mehr und findet 1740 seinen Höhepunkt, als ihm der renommierte Posten des Musikalischen Leiters am Ospedale dei Mendicanti¹ anvertraut wird. Seine Tätigkeit in dieser Position, zu der neben dem Musikunterricht auch das Komponieren von Kirchenmusik¹ und Oratorien gehörte, wurde so sehr geschätzt, dass sie ihm höchste Löhne und internationalen Ruhm einbrachte. Auch aus weit entfernten Städten wie Turin oder Mantua erhält er Aufträge für Melodramen. 1741 erreicht ihn sogar der Ruf des King's Theater in the Haymarket aus Händels London, wo Galuppi zwei Jahre als Komponist von Operen serie zubrachte. Mit *Penelope*, *Scipione in Cartagine* und *Enrico e Sirbace* erzielte er enorme Erfolge. Aber auch als virtuoser Cembalist machte er sich einen Namen. Auf diese Londoner Zeit geht eine der seltenen gedruckten Ausgaben seiner Klavierkompositionen zurück, die von Walsh in London wahrscheinlich 1741 veröffentlicht wurde. Mit seiner Rückkehr nach Italien begann für Galuppi eine fruchtbare Zeit der Zusammenarbeit mit dem berühmten Regio Ducal Teatro in Mailand – ein Beleg dafür, dass sein internationales Ansehen mittlerweile ein beachtliches Niveau erreicht hat. Sein Wohnsitz blieb weiterhin Venedig, doch schickte Galuppi Partituren nach Rom, (*Evergete*, 1747) und unternahm eine wichtige Reise nach Wien (1748), wo die Uraufführung der Oper *Demetrio* stattfand, für die Pietro Metastasio das Libretto geschrieben hatte. In der Serenissima gewann der musikalische Einfluss der neapolitanischen Schule enormen Einfluss, vor allem für die Opera buffa. Nicht umsonst widmete sich Galuppi nachhaltig diesem Genre. 1749 ging er mit Carlo Goldoni eine künstlerische Verbindung ein, welche die Musikgeschichte prägen sollte. Beider Zusammenarbeit begann mit *L'Arcadia in Brenta* und endete nach einer Reihe glänzender Erfolge 1766 mit *La cameriera spiritosa*. Unterdessen komponierte Galuppi ohne Unterlass und mit enormem Erfolg auch Oratorien, Messen, Motetten und Instrumentalmusik. Diesen Popularitätsnachweisen war es schließlich zu verdanken, dass ihm seine Heimatstadt erst den begehrten Rang des Vize-Kapellmeisters der Fürstlichen Kapelle (1748) und später den des Kapellmeisters von San Marco übertrug, die wichtigste Position überhaupt im musikalischen Leben Venedigs, welche im 17. Jahrhundert auch schon Claudio Monteverdi bekleidet hatte. Dass Galuppi 1765 der Ruf Katharinas der Großen erteilte, war also nicht allein dem Ruhm zu verdanken, den er mit seinen komischen Opern erlangt hatte: Der „Buranello“ wird von der russischen Zarin mit der Aufgabe eingestellt, sowohl die königliche Kapelle als auch die gesamte Hofmusik in Moskau und

¹ Unter den musikalischen Wundern der Vergangenheit stechen wegen der Intensität und Qualität ihres künstlerischen Engagements die Ospedali hervor, karitative Heime für Kranke, Waisen und Bedürftige, die von Patriziern und der Allgemeinheit unterhalten wurden; im 16. Jahrhundert wurden die vier wichtigsten Einrichtungen – Ospedale dei Derelitti, Ospedale degli Incurabili, Ospedale dei Mendicanti und Ospedale della Pietà – im Zuge der Gegenreform gegründet oder neu organisiert. Bald gewannen die Nebenaktivitäten dieser Stiftungen an Einfluß, darunter vor allem die Musik. Die *Ospedali* suchten nach den größten Talenten, um ihnen Kompositionen oder den Musikunterricht anzuvertrauen, und das Niveau der Konzerte erreichte wahre ästhetische Gipfel, die in der ganzen Welt von legendärem Ruf waren.

² Dazu zählen auch Kompositionen von Orgelwerken, deren Manuskripte sich in venezianischen Bibliotheken befinden.

Sankt Petersburg neu zu ordnen. Mit Ausnahme dieses einzigen Lebensabschnitts bei Hofe blieb Galuppi als Musiker sein Leben lang unabhängig und selbständig. Damit war er dem Freiheitsstreben zahlreicher Komponisten, für das sich die Musikwissenschaft so begeistert, um viele Jahre voraus. Diese bezeichnet – unter unstatthafter Nichtbeachtung der Biografie und Werke eines Vivaldi und also irrtümlicherweise – Mozart und Beethoven als erste mutige Beispiele freier Autoren, die ledig aller Abhängigkeiten von Fürsten und Bischöfen arbeiteten.

Im Laufe seines Aufenthalts komponierte Galuppi nur ein Melodram, *Ifigenia in Tauride*, verfasste jedoch die originellsten Werke seiner gesamten Karriere, unter denen die Klaviersonaten Beachtung verdient hätten, vor allem aber auch die Vertonung russisch-orthodoxer Schriften, welche die russische Musikwissenschaft als grundlegend für die Entwicklung der geistlichen Musik in ihrem Lande betrachtet. Galuppi kehrte 1768 nach Venedig zurück, reich, berühmt und beladen mit fürstlichen Geschenken. Damals begann ein neuer Abschnitt in seiner ästhetischen Entwicklung: Nach und nach gab er das Operngenie auf und schrieb bis 1773, dem Datum seines endgültigen Abschieds, nur noch eine Oper jährlich. An deren Stelle treten bevorzugt geistliche Musik und Oratorien (13 Kompositionen allein zwischen 1769 und 1782, dem Jahr, in dem *Il ritorno di Tobia* uraufgeführt wurde) ebenso wie Kompositionen für Klavier, die sich in Venedig großer Beliebtheit erfreuen, was Hunderte von Abschriften und Manuskriptsammlungen beweisen, die noch heute in den Bibliotheken und Privatarchiven der Lagunenstadt aufbewahrt werden. Trotz seines mittlerweile fortgeschrittenen Alters trat der „Buranello“ 1768 seine Stelle in der Markuskirche wieder an und nahm außerdem die neue Aufgabe als Chormeister im Ospedale degli Incurabili an, was ihm ein ansehnliches Gehalt eintrug, aber auch die Verpflichtung, Messen, Motetten, Psalmen und Vespermusik zu verfassen. In den Jahren bis zu seinem Tod komponierte Galuppi unablässig: Er galt als einer der reichsten und angesehensten Musiker ganz Europas; er unterhielt freundschaftliche Beziehungen zu Kollegen von der Bedeutung eines Hasse, Carl Philip Emmanuel Bach oder Salieri. Burley, der ihn in Venedig aufsuchte und als offenen, heiteren und vornehmen Charakter beschreibt, hielt ihn – nach Jommelli – für den größten Komponisten seiner Zeit. Galuppi starb am 3. Januar 1785 im beachtlichen Alter von 79 Jahren. Eine imposante Menschenmenge begleitete die Trauerprozession zu den Begräbnisfeierlichkeiten in der Kirche San Vidal und erwies ihm die letzte Ehre. Noch wenige Tage bevor ihn das „Faulfieber“ (Fleckfieber) dahinraffte, hatte er noch an der Weihnachtsmesse für San Marco gearbeitet. Die Notariatsbücher informieren uns dank ihrer detaillierten Inventarlisten über die reiche Erbschaft, die Galuppi seiner „geliebten Gemahlin“ Adriana Pavan und den drei Söhnen Girolamo, Nicolò und Antonio hinterließ, letzterer ein Librettist, der dem Vater Texte für mehrere komische Opern geliefert hatte. Der musikalische Nachlass Galuppis, der trotz der Begeisterung einiger weniger angesehener Musikwissenschaftler noch heute seiner umfassenden systematischen und wissenschaftlichen Katalogisierung harrt, erweist sich auf allen Gebieten, denen der „Buranello“ sich gewidmet hat, als bedeutend und qualitativ hochstehend. Die Kompositionen für Klavier – ein Genre, das den Komponisten sein ganzes Leben lang begleitete – stellen dabei keine Ausnahme dar. Galuppis zweites Standbein war seine intensive konzertante Tätigkeit als Orchester-Cembalist sowie als Organist mit festem Engagement an einigen venezianischen Kirchen wie Santa Maria della Fava; deren Archive beherbergen handgeschriebene Seiten für dieses Instrument. Ganz im Gegensatz zu dem unerklärlichen Schweigen, das Galuppis geistliche Musik und seine ernstesten Melodramen umgibt, wurde in Studien über diesen durchaus nicht zweitrangigen Aspekt des Künstlers „Buranello“ erst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert der eine oder andere zwar gut gemeinte, aber unvollständige Katalogisierungsversuch unternommen, vor allem durch Fausto Torrefranca³. In der Folge sind allerdings nur sehr sporadisch unbefriedigende gedruckte Partituren erschienen, die ihrerseits nur einen lächerlich kleinen Teil des Korpus seiner Sonaten abdecken. Auf zwei wichtigen Kongressen in Siena 1947 und in Venedig 1985 wurde der Forschungsstand bezüglich Galuppi diskutiert und sowohl die qualitative als auch die quantitative Analyse seiner Sonaten angeregt. Den Musizierenden, so die Hoffnung der Wissenschaftler, würde damit jenes Material an die Hand gegeben werden, das einen Qualitätssprung begünstigen und Galuppis Kompositionen aus den staubigen Bibliotheken in die Konzertsäle zurückführen könnte. Genau dies geschah denn auch seit dem Zweiten Weltkrieg, wenn auch nur sehr langsam: Einige seiner Konzertsonaten fanden dank Egida Sartori, Arturo Benedetti Michelangeli und Lya de Barberis zögernd einen Platz in den Konzertprogrammen. Leider dauerte diese Phase nur kurz, aber sie war nützlich, um zu verstehen, wieviel Originelles die Werke beinhalten, und auch, um einige Vorurteile abzubauen, allen voran jenes gegenüber dem sogenannten und umstrittenen „galanten Stil“ – ein wohlfeiles Etikett, das allzu oft von

³ „Per un catalogo tematico delle sonate di B.G.“ (1909) („Für einen thematischen Katalog der Sonaten von B.G.“, 1909)

wichtigster und voreiligen Musikwissenschaftlern bemüht wurde, um Themen nicht zu berühren oder schnell zu erledigen, die ihnen nicht gefielen oder in denen sie sich schlicht nicht auskannten. Wie die neuesten amerikanischen Studien von D.E. Pullmann und R.J. Holmes beweisen, spannen Galuppis Sonaten einen riesigen zeitlichen Bogen von rund fünfzig Jahren. Sie reichen vom strengen Stil der ersten dreißig Jahre des 18. Jahrhunderts bis zur Schwelle des romantischen Sturms, in denen sich die musikalische Sprache vom strengen Kontrapunkt weg und zu Kompositionen hin entwickelt, in denen das reine „Salon-Divertissement“ manchmal unerwartet in dunkle, introvertierte Töne übergeht, die das Frühromantische schon wittern und ahnen. Galuppi waren diese Einflüsse natürlich nicht fremd. Schließlich hatte er während seiner langen Reisen nach Wien, Berlin, Mailand, Moskau und Sankt Petersburg die Möglichkeit gehabt, seine Sensibilität zu schulen. Galuppis Klaviermusik hält für den Zuhörer sehr viele Überraschungen bereit: Allen voran sind es die kreativen Eingebungen dieses Musikers, der in der Lage ist, Melodien hervorzubringen, deren unerhörte Lieblichkeit von einem melancholischen Schleier durchwoben ist, was sich unversehens zu großen Gemütsaufwallungen steigern kann. Die langsamen Sätze, mit denen so gut wie jede seiner Sonaten beginnt – es gibt auch Beispiele für Stücke, die nur aus einem einzigen langsamen Satz bestehen –, zeichnen sich hauptsächlich durch ihre Cantabilità, ihre Sanglichkeit, aus, also durch ihre Lust zu kommunizieren. Und so geschieht es nicht selten, dass sie einem beim Zuhören wie Opernarien vorkommen. Bei schnellen Tempi dominiert beinahe immer eine expressive, aber nie übermäßig nach außen getragene Virtuosität, die Galuppi technisches Können und seine soliden Kenntnisse des Kontrapunkts unter Beweis stellt. Angesichts des so großen zeitlichen Bogens, den Galuppis Klaviersonaten überspannen, macht es keinen Sinn, sie an dieser Stelle eine umfassende Analyse unterziehen zu wollen, welche ja einer großen stilistischen Vielfalt gerecht werden müsste. Bei der Zusammenstellung dieser Anthologie wurden Werken mit etwas archaischerem Klang, in denen der Einfluss Bachs und Scarlattis deutlich zu hören ist, Partituren zur Seite gestellt, in denen schon die heraufziehende romantische Lebendigkeit zu spüren ist – immer in der Hoffnung, neue Perspektiven auf das Werk eines Komponisten der Vergangenheit zu eröffnen, dessen komische Opern, die völlig zu Recht berühmt sind, nur die berühmte Spitze des Eisbergs darstellen.

Das Vorhaben, Klaviermusik nach Galuppis Manuskripten zu veröffentlichen, hat uns unvermeidlich nach Venedig geführt, wo der größte Teil seines Nachlasses aufbewahrt wird. Darunter befinden sich allerdings nur sehr wenige Originalmanuskripte; beinahe das gesamte Material besteht aus zeitgenössischen Abschriften, die wir unbekanntem Kopisten⁴ verdanken.

Die erste Etappe dieser faszinierenden musikalischen Reise in die Lagunenstadt führte uns zur Stiftung „Ugo und Olga Levi“, die 1962 von Ugo Levi im Gedenken an seine Frau Olga und deren Leidenschaft für das Studium der Musik gegründet wurde. Sie hat ihren Sitz im prunkvollen, am Canal Grande gelegenen Palazzo Giustinian, einem Jugendwerk des Architekten Baldassarre Longhena. Diese Bibliothek ist der wichtigste Ausgangspunkt für das Studium von Galuppis Musik. Die Stiftung besitzt selbst einige wertvolle Manuskripte des Komponisten und verfügt darüber hinaus über akkurate fotografische Reproduktionen einer stattlichen Anzahl von Partituren. Der Direktor der Stiftung, Alberto Polo, ist ein kultivierter Musikwissenschaftler, der seinen Gästen großzügig und hilfreich zur Seite steht. Ein großer Teil dieser Forschungsarbeit wäre ohne seine Kompetenz und Hilfsbereitschaft nicht möglich gewesen. Nur wenige Schritte vom Palazzo Giustinian entfernt, erhebt sich stolz die Silhouette des Palazzo Pisani; in diesem herrlichen Gebäude, das die Stadt Venedig Galuppis ehemaligem Lehrmeister Benedetto Marcello widmete und an dem leider der Zahn der Zeit nagt, befindet sich heute das Konservatorium. Dessen Bibliothek ist eine wahre Fundgrube musikalischer Schätze, Hort eines reichen Erbes von mehr als 50.000 Bänden und Partituren, von denen einige erst jetzt katalogisiert werden. Die Sammlungen Giustiniani, Torre Franca und Correr Martinengo haben uns im Laufe weniger Stunden Datenträger mit etwa 30 Manuskripten von Galuppis Sonaten zur Verfügung gestellt. Dieses umfangreiche Archivmaterial erlaubte es uns, interessante Betrachtungen über einige in unserer Anthologie enthaltene Partituren anzustellen. Für die Freundlichkeit, das Verständnis und vor allem die (für Institutionen dieses Landes absolut unübliche!) Geschwindigkeit, mit der unsere Anfragen bearbeitet wurden, danken wir der Direktorin Chiara Pancino und ihren so wertvollen

⁴ „Die Kunst, Musik in Kupfer zu stechen, scheint daselbst ganz verlohren zu sein (...) Die musikalischen Kompositionen sind in Italien so kurzlebig, und die Wuth nach Neuigkeiten ist so arg, daß es in Betracht der wenigen Exemplare, die gefordert werden, der Mühe nicht werth ist, die Kosten auf den Stich und Kupferdruck zu wenden. Auch giebt hier, wie in der Turkey, das Geschäft eines Abschreibens, so vielen Leuten Unterhalt (...).“ Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise, Bärenreiter Verlag

Mitarbeiterinnen. Ein Dankeschön auch an Mariella Sala, Direktorin der Bibliothek des Luca Marenzio-Konservatoriums in Brescia; sie hat der Reproduktion des Manuskripts aus dem 18. Jahrhundert zugestimmt, das die „N. XII Sonate per Piano-Forte del Sig. Baldisera Galuppi Detto Buranello“ enthält, in der sich mehrere bedeutende Varianten einiger Werke aus unserer Anthologie finden. Dank auch an Alfredo Vitolo, den Bibliothekar des Museo Internazionale und der Biblioteca Della Musica in Bologna, der uns eine umfangreiche Sammlung von Galuppi-Sonaten aus dem 18. Jahrhundert zur Verfügung stellte.

Mehr als hundert Partituren wurden intensiv begutachtet, um diese Anthologie zu realisieren. Stellvertretend für alle Freunde, die uns beraten und unsere Arbeit unterstützt haben, möchte ich mich bei Fabio Bonizzoni, Philipp Gossett für die Ratschläge bedanken und bei Andrea Rocca für die unersetzliche Hilfe beim Zusammentragen und Katalogisieren des gesamten Materials.

© Mario Marcarini, 2008

Konzertführer

Sonate in Sol maggiore / G major / Sol majeur / G-Dur

Die handgeschriebene Partitur ist Teil einer umfangreichen und leider undatierten Sammlung, auf deren Umschlagblatt, wie das häufiger geschieht, auch Rechnungen ausgeführt und beiläufig hingekritzelte Zeichnungen hinterlassen wurden.

Sie besteht aus einem einzigen Satz mit der Bezeichnung Allegro, auch wenn dessen Atmosphäre sehr viel eher melancholisch und meditativ ist. In ihrem Verlauf wechseln sich Arpeggien und Triolen miteinander ab. Das anmutige Thema, das gleich von der rechten Hand eingeführt wird, bleibt mühelos im Gedächtnis haften und ähnelt ohne jeglichen Zweifel jenem, das Cecilio eingangs der Arie „Pupille amate“ im Dritten Akt (III, 21) von Mozarts *Lucio Silla* singt.

Das Melodram des Salzburgers wurde 1772 in Mailand aufgeführt; Wolfgang und sein Vater waren im Jahr zuvor in Venedig. Beides gestattet uns zwar keine zuverlässige Datierung dieses Stücks des „Buranello“, erlaubt uns aber den hochinteressanten Hinweis auf die enge Verbindung zwischen Theater und Kammermusik, der unumgänglich ist, will man die Poetik der Sonaten Galuppi zur Gänze verstehen. Häufig bilden die Sonaten eine ideale Plattform für die Inszenierung des eigenen Innenlebens, eine Art „privater Bühne“, in der die Sanglichkeit Vorrang vor der rein exhibitionistischen Virtuosität genießt.

Sonate in Do maggiore / C major / Ut majeur / C-Dur

Diese herrliche und schön gegliederte Sonate, in strahlendem C-Dur geschrieben, besteht aus zwei Sätzen, die mit einer gewissen Symmetrie organisiert sind, welche sich im Schema ABA1 (1. Satz, Adagio) + CDC1 (2. Satz, Allegro) zeigt. Das erste Thema ist von breiter Kantabilität und sehr ausdrucksvoll, so als sei es dem Modell einer Liebes-Arie in einer Opera seria nachempfunden. Die schlichte Chromatik unterstreicht noch den ruhigen Charakter der musikalischen Phrase, die heiter voranschreitet und sich der Schönheit des Themas erfreut. Im darauf folgenden Abschnitt (B) wird trotz einiger virtuoser Figuren und der leichten Andeutung eines Ostinato der linken Hand die ruhige und elegische Atmosphäre nicht gestört, die uns zur Wiederaufnahme des Eingangsthemas führt und so dem Interpreten Gelegenheit bietet, Verzierungen und Diminutionen einzubringen. Der zweite Satz allein würde genügen, um die venezianische Atmosphäre dieser Anthologie zu definieren: Das vorgestellte Thema, markant und tänzerisch, lädt den Zuhörer ein, sich mitreißen zu lassen von dem schnellen und wilden Spiel der Sequenzen, Tonläufe und Arpeggien. Sie kulminieren in einem originellen Finale, das uns Galuppi Identifikation mit der Ästhetik eines Vivaldi vor Augen führt.

Sonate in re minore / d minor / ré mineur / d-Moll

Der Gebrauch der Tonart d-Moll führt den Zuhörer sofort in ein introspektives Universum, das von einem melancholischen Thema charakterisiert und von pathetischen Andeutungen durchzogen wird.

Der erste Satz ist zweigeteilt und baut auf raffinierten Sequenzen auf (von der Tonika zur entsprechenden Moll-Tonart), die typisch sind für Galuppi Stil und die seine Fähigkeit unter Beweis stellen, Stimmungen von ekstatischer Losgelöstheit zu erschaffen, so als ob sich die Dinge nur nach wiederholten Reflexionen über das immer gleiche Thema weiterentwickeln könnten. Und obwohl sich diese Reflexionen nur minimal verändern, vermag ihre Dynamik doch das eigentliche Thema zu transformieren.

Hier wirft das erste Thema Spannungen auf, die im zweiten Satz ausgearbeitet werden. Es werden schon gehörte Themenansätze benutzt, um eine Atmosphäre der Ungewissheit zu kreieren. Diese wird vom nervösen und virtuoson Gang der rechten und den chromatischen Effekten der linken Hand unterstrichen,

deren unerwartete Modulationen den Zuhörer überraschen und neue Spannungen schaffen. Ein Spiel der Imitationen betont sie zusätzlich und führt nach einigen Wiederaufnahmen zu einem Schluss, der jedoch die Beklemmungen und Spannungen nicht aufzulösen vermag.

Hier handelt es sich um ein Stück, in dem Galuppi sich deutlich als moderner und umsichtiger Komponist erweist, der die in Europa heraufziehende frühromantische Kultur wittert. Solcherlei Überlegungen bringen uns dazu, diese Sonate einer späteren Phase des ästhetischen Schaffens des „Buranello“ zuzuordnen.

***Sonate in Si bemolle maggiore / B flat major / Si bémol majeur / B–Dur**

Das Datum 1781, das auf dem Frontispiz der Manuskriptsammlung jener sechs Sonaten steht, die dem damals in Venedig weilenden zukünftigen Zar Paul I. als Geschenk zugeordnet waren, könnte sich auf den Zeitpunkt ihrer Zusammenstellung beziehen und taugte in diesem Fall nicht zur Datierung der einzelnen Kompositionen. In dieser Sammlung finden sich einige eher rückwärtsgewandte Werke ebenso wie solche von entschieden moderner Prägung, die sicher dem kulturellen Klima im Europa der letzten 30 Jahre des 18. Jahrhunderts gedankt sind – einer Zeit, in der Galuppi nicht umsonst als tragende kulturelle Figur galt; immerhin hatte er wichtige Werke für London, Wien und Sankt Petersburg komponiert.

Der Aufbau der beiden Sätze ist zweifellos modern und lässt von seiner Struktur her eher an die Ausdrucksmittel eines Klaviers oder Fortepianos denken als an ein Cembalo. Die Sonate wird von einem Thema der rechten Hand eröffnet, wobei der linken Hand nur wenige schlichte Akkorde bleiben, die sich dann in modulierende Arpeggien verwandeln. Der Satz ist in zwei Teile (A und B) ohne Wiederholung aufgeteilt. Die auch hier wieder trotz der Dur-Tonart introspektive Atmosphäre entfaltet sich voll im zweiten Satz, der seinerseits zweigeteilt ist, und in dem man zwei „Seelen“ entdecken kann: die eine virtuos, die andere außerordentlich lyrisch. Sie nimmt die Themenansätze aus dem ersten Satz neu auf und liefert damit einen weiteren Beweis für den einheitlichen Charakter, welcher der Partitur zugrunde liegt.

Sonate in do minore / c minor / ut mineur / c-Moll

Ein musikalischer Verlauf von entwaffnender Schlichtheit wird zum ebenso mitreißenden wie charakteristischen Ausdrucksmittel eines Juwels unter den Galuppi-Sonaten: Die linke Hand stellt ein einfaches Arpeggio vor, das von der rechten Hand in einem polyphonischen, archaisch anmutenden Spiel wieder aufgenommen und ausgeschmückt wird. Dieses imitative Vorgehen bietet dem Interpreten Raum zur Erkundung unzähliger kontrapunktischer Kombinationen sowie die Möglichkeit, dieses auch hier wieder düstere und melancholische Material gemäß eigener Neigung zu interpretieren.

Die formale Ausführung des zweiten Satzes ist weniger vorhersehbar. Er ist zweigeteilt und verdankt seine prägnante Charakterisierung der Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Episoden, die mit unerwarteten Ausführungen aufgelöst werden – Ausdruck von Galuppis unerhörter technischer Meisterschaft, wie es die Episode der vermiedenen Kadenz beweist.

Hier handelt es sich um eine Sonate, die trotz ihrer Qualität unerklärlicherweise noch wenig bekannt ist. Von hohem musikalischem Wert, sehr ausdrucksstark und formvollendet beweist sie, wie in Galuppis Stil antike und moderne Elemente auf einzigartige Weise zusammenfließen. Unverkennbar auch seine allgegenwärtige Referenz an die vornehmsten venezianischen Traditionen, die man vor allem in der Melodieführung erkennen kann.

Sonate in la minore / a minor / la mineur / a-Moll

In einem wunderschönen, prunkvollen Band, der in der Bayerischen Staatsbibliothek steht (womöglich das venezianische Souvenir eines deutschen Adligen oder aber einem Aufenthalt Galuppis in Österreich zu verdanken), sind in akkurater und eleganter Abschrift zwanzig Sonaten des „Buranello“ enthalten.

Die Kopie auf Mikrofilm aus der Levi-Stiftung in Venedig erlaubt es uns, einen stilistisch rückwärtsgewandten Galuppi kennenzulernen, der sich noch der barocken Form der Suite verpflichtet fühlt, was allerdings dem melodischen Ideenreichtum und seinem kontrapunktischen Können keinen Abbruch tut. Als Beispiel einer stilistischen Phase, die wir mit einer gewissen Sicherheit in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verorten können, wurde in diese Anthologie eine großartige Sonate in a-Moll aufgenommen, die aus zwei Sätzen besteht.

Der Beginn überrascht den Zuhörer mit einer „Siciliana“ von raffiniertem melodischem Aufbau, reich an Koloraturen und Modulationen, die den nachdenklichen und melancholischen Charakter dieses Stücks unterstreichen.

Das Allegro – nach dem Schema ABA1 in drei Abschnitte unterteilt – beruht auf einigen Themensegmenten der „Siciliana“, die gekonnt umgearbeitet werden, um so die Kontraste aus dem ersten Satz zu verschärfen.

Modulationen und sich wiederholende Passagen kreieren ein zwiespältiges Spiel.

Dem Interpreten wird hier hohes virtuoseres Können abverlangt.

Sonate in Si bemolle maggiore / B flat major / Si bémol majeur / B–Dur

Sonate in Si bemolle maggiore / B flat major / Si bémol majeur / B–Dur

Zwei Sonaten in der eleganten und sehnsüchtigen Tonart B-Dur, die einen identischen Schlusssatz haben, welchen die Liebhaber der Klaviermusik dank Arturo Benedetti Michelangelis Pionierarbeit schon kennen werden.

Michelangeli hat ihn oft als eigenständiges Stück in seine Konzertprogramme aufgenommen und verhalf ihm so zu einigem Ruhm. Dessen virtuoser Elan brachte diesem Satz den Namen „Presto von Galuppi“ ein.

Dieser Umstand erlaubt es uns, einige Überlegungen anzustellen: Die eine beschäftigt sich mit der Tatsache, dass es unter den Kopisten Venedigs (und nicht nur dort) üblich war, Sonaten mit mehreren Sätzen zusammenzustellen und dafür Lieblingsstücke aus unterschiedlichen Kompositionen auszusuchen. Dabei spielte der Respekt vor den Absichten des Komponisten eine eher untergeordnete Rolle; vielmehr sollte wohl die zahlende Kundschaft zufrieden gestellt werden. Und man muss zugeben, dass das Resultat häufig überzeugend ist.

Die zweite, rasch angestellte Überlegung betrifft die heutige Wahrnehmung alter Musik: Für uns war hier nicht entscheidend, welches der beiden Manuskripte das authentischere ist, einfach, weil beide Sonaten einander bezüglich ihres historischen Werts ebenbürtig sind.

Es ist nicht auszuschließen, dass Galuppi sich der Art und Weise bewusst war, in der seine Sonaten verbreitet wurden oder sie sogar genehmigte. Worauf es uns hierbei ankam, war hervorzuheben, wie das „Presto“ als angemessener Abschluss zweier vollkommen unterschiedlicher erster Sätze funktionieren kann.

Das Andante der ersten Sonate zeichnet sich durch seinen ruhigen und überaus eleganten Gang aus, der es dem Komponisten erlaubt, die Melodie mit ungewohnter Weite schweifen zu lassen und sich Verzierungen hinzugeben (man bemerke die absteigenden Tonreihen), die das Strömen der entrückenden Melodie jedoch nicht unterbrechen.

In der zweiten Sonate ist das Allegro markanter und von rascher Eloquenz, auch wenn es von einer galanten Melodie getragen wird. Das „Presto“ zeichnet sich durch eine extrem virtuose, brillante und funkelnde Komposition aus. Die Struktur besteht aus drei Teilen (ABA1) und auch hier finden wir eine opernhafte Anmutung wieder. In den beiden Aufnahmen hat sich Andrea Bacchetti für ein relativ verhaltenes Tempo in Verbindung mit dem Andante entschieden. Die Refrains der ersten Aufnahme sollten dabei eine gewisse Proportion zur Weitläufigkeit des vorhergehenden Satzes wahren. In der zweiten Aufnahme wurden die Refrains ganz weggelassen und das Staccato wurde beschleunigt, um dem Allegretto, das diese Sonate eröffnet, ein angemessenes Pendant gegenüberzustellen.