

Baldassarre Galuppi “Buranello”

(Né à Burano, environs de Venise en 1706 – Mort à Venise en 1785)

SONATES POUR CLAVIER

Editions tirées de sources manuscrites, d’Andrea Bacchetti et Mario Marcarini

Galuppi, pas que de la comédie

Mario Marcarini

Dans le panorama des études musicales contemporain, qui, depuis plusieurs décennies, traverse une période d'intérêt particulier pour les XVIIe et XVIIIe siècles, deux termes reviennent peu trop souvent, peut être dans le sillage de l'enthousiasme provoqué par la redécouverte, peut être avec l'intention plus ou moins manifeste, plus ou moins consciente et partagée, de justifier des efforts et de l'engagement nécessaires pour pouvoir refaire découvrir des œuvres oubliées depuis des siècles, parfois en compromettant sa propre réputation, sa carrière et sa fortune. Ces deux termes sont "génie" et "négligé" suivis bien souvent d'un - lapidaire - "injustement". Ces mots sont également souvent appliqués à de bons musiciens, intéressants, mais peut être pas toujours dignes de figurer aux côtés d'illustres personnalités, et certains d'entre eux ne méritant pourtant pas forcément l'oubli dans le lequel le destin les a plongés. Le cas de Baldassarre (ou Baldassare) Galuppi est sensiblement différent. Son génie était déjà reconnu à son époque – bien avant la nôtre - période d'exceptionnelle ferveur culturelle qui faisait de la Venise des XVIIe et XVIIIe siècles l'une des capitales culturelles et artistiques de l'Europe et du Monde entier. Qu'il se fut agit d'un grand compositeur, personne n'a jamais cherché à le nier, pas même à la sombre époque où la musique vénitienne était considérée – avec une suffisance bienveillante et surtout en vertu d'une ignorance crasse – comme un jeu vaporeux et superflu de dentelles élégantes, qui plaçait Vivaldi, les Marcello, Lotti, Legrenzi, Galuppi, Caldara et Albinoni dans le même sac où concerts et symphonies, mélodrames sérieux ou drôles, musique de chambre, spirituelle et sacrée, formaient sans aucune distinction un unique et inextricable capharnaüm. La collaboration notoire de Galuppi avec Carlo Goldoni permit à la renommée de Buranello de persister, et à l'artiste d'être considéré par les cercles musicaux avec un certain respect, ne fut-ce que pour le mérite d'avoir produit, en collaboration avec l'illustre écrivain, des dizaines d'opéras comiques pour les théâtres de Venise et du monde entier. Certains de ces opéras (*Il filosofo di campagna*, *Il mondo alla roversa* et *Il mondo della Luna* parmi tant d'autres) bénéficièrent et bénéficient encore de sporadiques et publiques “exhumations”, à l'occasion de célébrations liées davantage au librettiste qu'au musicien, et avec cela le chapitre “négligé” pouvait aussi sembler clos. Génie affirmé donc, et même pas oublié? Tout le monde est d'accord donc. Il n'en est rien. Reste la catégorie de l'“injustement”, applicable dans le cas de Galuppi pas tant à la qualité de sa musique, négligée à tort, mais à toute son esthétique, mortifiée tout simplement par la grave partialité de la connaissance de son œuvre dans son ensemble, qui comprend, en plus de centaines de travaux pour le théâtre (entre opéras sérieux et comiques, nombre d'entre eux de haute dignité et porteurs de nouveautés dramatiques de la plus grande importance), un vaste nombre d'oratorios, une certaine quantité de cantates, une centaines d'opéras destinées à la liturgie, musique spirituelle et œuvres instrumentales de concert et de chambre, parmi lesquelles un grand nombre de sonates pour clavecin généralement d'un niveau de composition remarquable (plus de cent), presque toutes inédites et même privées de catalogue systématique et exhaustif. Tel est, en définitive, le vrai visage de Galuppi: un musicien cosmopolite, ouvert à toute sorte de déclinaison de son art et attentif à la culture européenne, vécue en tant que protagoniste, honoré par les souverains de la moitié du globe et aimé de son public. Bien peu honoré en revanche par les maisons d'édition, le volumineux legs de Galuppi est aujourd'hui dispersé dans des centaines de bibliothèques du monde entier, sous la forme manuscrite, généralement assez facile d'accès mais dont on ne peut en tout cas pas immédiatement jouir pour les exécutions et pour la diffusion. Cet élément explique substantiellement l'oubli complet de la quasi totalité de son œuvre. Dans le bref traité biographique qui va suivre, nous tenterons de souligner la multiplicité des domaines musicaux dans lesquels Galuppi exerça son talent, et il ne sera certainement pas facile d'y reconnaître la figure du compositeur d'opéras comiques que l'Histoire myope ou tendancieuse a voulu nous transmettre. Baldassarre est né dans la Lagune, sur l'île de Burano, le 18 octobre 1706, d'une famille d'origines modestes. Son père, outre la profession de violoniste, exerçait également le métier de barbier : un élément presque prophétique sur la future occupation du nouveau-né puisque le père d'Antonio Vivaldi, né une trentaine d'années plus tôt à l'ombre de Saint-Marc, manœuvrait lui aussi de manière indistincte parmi les architectes et parmi les rasoirs, binôme assez fréquent dans

l'histoire de la musique, avec Alessandro Stradella en guise d'illustre précurseur. Après le stage et son éducation musicale faite par son père, nous nous retrouvons avec un ambitieux Baldassarre de seize ans, très tôt sur les scènes vénitienes en habits de compositeurs, avec *La fede nell'incostanza* : échec retentissant dont les annales se souviennent avec ironie. Après cet échec, le jeune homme chercha heureusement des remèdes appropriés, et s'adressa ainsi à Benedetto Marcello afin de perfectionner sa propre préparation : la légende raconte que le patricien contraignit notre jeune homme téméraire à cesser de proposer ses œuvres au public pendant trois ans au moins, le destinant à l'étude du contrepoint, de la polyphonie et du clavecin. La période d'affinement passée, Galuppi fut envoyé par Marcello à l'école du sévère et reconnu Antonio Lotti, qui sut modeler ultérieurement le style de Buranello, en le laissant finalement libre de chercher sa propre fortune. Nous retrouvons ainsi le jeune homme à Florence en 1796 en qualité que claveciniste au Teatro della Pergola, rôle qui lui procura de nouvelles expériences et qui présage d'un retour en sa patrie à nouveau en tant que compositeur : entre 1727 et 1729, en collaboration avec Giovanni Battista Pescetti, Baldassarre mit en scène quelques mélodrames dans les Théâtres les plus en vue de la Sérénissime, dont *Gli odii delusi dal sangue* et *La Dorinda*, qui constituera son premier vrai succès vénitien, destiné à durer dans le temps et qui culminera en 1740 avec l'attribution d'une prestigieuse charge, celle de Maître de Musique à l'Hôpital des Mendiants¹. Son activité dans cette position, qui outre le fait d'enseigner prévoyait également la composition de musique liturgique² et d'oratorios, fut tellement appréciée qu'elle lui procura de très importants revenus et une renommée internationale. De nombreuses villes lointaines, comme Turin ou Mantoue, lui commissionnaient des mélodrames, et en 1741 il fut même appelé par le King's Theater du Haymarket de la Londres d'Haendel, où il restera pendant deux ans en tant que compositeur d'opéras sérieux, obtenant d'importants succès tels que *Penelope*, *Scipione in Cartagine*, *Enrico* et *Sirbace*, tout en n'oubliant pas pour autant de se faire connaître comme claveciniste virtuose. C'est à cette période que remonte l'une des rarissimes éditions imprimées de sa musique pour clavecin, publiée à Londres par Walsh très probablement en 1741. A son retour en Italie, Galuppi inaugure une fructueuse période de collaboration avec le prestigieux Regio Ducal Teatro de Milan, preuve que sa réputation internationale atteignait des niveaux assez élevés. Il continue de demeurer à Venise mais ne manque pas d'envoyer des partitions à Rome (*Evergete*, 1747) et d'entreprendre un important voyage à Vienne (1748) où, pour le compte de Pietro Metastasio, il représente *Demetrio*. A Venise, l'influence musicale de l'Ecole napolitaine s'impose impérieusement, surtout dans le domaine des opéras burlesques. Ce n'est pas par hasard si c'est pendant cette période précisément que Galuppi s'applique au genre avec constance, inaugurant en 1749 une association artistique d'une importance capitale dans le développement de l'histoire de la musique, avec Carlo Goldoni. Cette collaboration débute avec *L'Arcadia in Brenta* et s'achève en 1766, après une série de succès retentissants, sur *La cameriera spiritosa*. Pendant ce temps, Galuppi ne cesse pour autant de produire oratorios, messes, motets et musique instrumentale qui rencontrent un grand succès, et c'est précisément grâce à ces lettres de créance que sa ville l'élève d'abord au grade très convoité de vice maestro de la Chapelle Ducale (1748) et Maestro de la Chapelle de San Marco (1762), position de prestige absolu dans le panorama musical vénitien, occupé précédemment par Claudio Monteverdi au XVIIe siècle. Ce n'est donc pas uniquement grâce à la renommée acquise par ses opéras burlesques que Catherine de Russie l'appelle (1765) : le Buranello est en effet engagé par la tsarine pour des fonctions concernant la réorganisation de la Chapelle royale et de toute la musique des Cours de Moscou et de Saint-Pétersbourg. Il s'agit de la seule période de vie à la cour pour Galuppi qui restera musicien indépendant et autonome pour toute sa vie, anticipant de quelques années ce désir ardent de liberté du compositeur exalté par les cercles musicaux qui – ignorant par exemple la biographie et les œuvres de Vivaldi – indiquent par erreur Mozart et Beethoven comme les premiers exemples courageux d'auteurs libres et indépendants des princes et des évêques. Au cours de son séjour en Russie, Galuppi n'écrira qu'un seul mélodrame (*Ifigenia in Tauride*) mais produira des oeuvres figurant parmi les plus originales de sa carrière, parmi lesquelles mériteraient d'être connues les sonates pour clavier et surtout les intonations des textes sacrés orthodoxes, que la musicologie russe considère comme étant d'une importance capitale pour le

¹ Parmi les merveilles musicales du passé de Venise, brillèrent par leur intensité et leur qualité, les activités des Hôpitaux et institutions caritatives soutenues par le patriciat et la communauté ; au XVIe siècle, avec la Contre-réforme, furent fondés ou réorganisés les quatre pôles majeurs, c'est-à-dire Délaissés, Incurables, Mendiants et Piété, destinés à accueillir les malades, les orphelins et les nécessiteux. Rapidement, les activités "collatérales" de ces fondations devinrent de plus en plus imposantes, et parmi celles-ci la musique occupait la première place. Les plus grands talents furent recherchés par les Hôpitaux, en qualité de compositeurs ou d'enseignants, portant le niveau d'exécution à de vraies et propres sommets d'esthétisme, devenues même légendaires dans le monde entier.

² Y compris la création d'œuvres pour orgue, dont on conserve de nombreux exemplaires manuscrits à la bibliothèque de Venise.

développement de l'art sacré sur ces terres. Galuppi rentre à Venise en 1768, célèbre, riche et chargé de cadeaux princiers ; c'est à ce moment que débute une nouvelle phase dans sa parabole esthétique, marquée par un abandon graduel de l'opéra (un seul titre par an jusqu'à 1773, année de l'adieu définitif), exercice auquel il préfère la musique sacrée, l'oratorio (treize œuvres composées entre 1769 et 1782, année de *Il ritorno di Tobia*) et les compositions pour clavecin, qui jouiront d'un franc succès à Venise, comme le prouvent les centaines de copies et recueils manuscrits conservés aujourd'hui encore dans les fonds des bibliothèques et les collections privées de la Lagune. Malgré son âge désormais avancé en 1768, le Buranello reprend ses fonctions à San Marco et accepte surtout la nouvelle charge de Maître de Chœur à l'Hôpital des Incurables, avec un salaire respectable et l'obligation de produire des messes, motets, psaumes et musique pour les vêpres. Au cours des années précédant sa mort, Galuppi n'espace pas le moins du monde son activité de composition. Il est considéré comme faisant partie des musiciens les plus célèbres et riches de toute l'Europe, et entretient des rapports cordiaux avec des collègues du calibre de Hasse, C. P. E. Bach et Salieri. Burney, qui lui rend visite à Venise et en décrit le caractère ouvert, solaire et distingué, le considère comme le plus grand artiste de son temps, juste après Jommeli. Il s'éteindra le 3 janvier 1785, à l'âge considérable de soixante dix-neuf ans, admiré et salué par une foule immense qui l'escortera à jusqu'à sa sépulture solennelle de San Vidal. Quelques jours avant de succomber à la "fièvre putride" qui le conduira tout droit dans la tombe, il travaillait encore à la Messe de Noël pour San Marco. Les registres notariaux de cette époque nous informent, grâce à un inventaire détaillé, qu'il laissa un riche héritage à son "épouse bien-aimée" Adriana Pavan et à ses trois fils Girolamo, Nicolò et Antonio, librettiste qui avait fourni les textes pour certains des opéras comiques de son père. Le legs musical de Galuppi, qui attend – malgré l'enthousiasme encore isolé de studieux dignes de respect – un catalogage systématique, scientifique et global, apparaît significatif et riche en qualité dans chacun des domaines dans lesquels le Buranello s'est exercé. Le domaine de la musique pour clavier ne fait pas exception à la règle, genre qui comme nous avons pu le constater traverse toute sa vie de compositeur, qui lui procure une grande fortune mêlée à ses intenses activités de claveciniste (en orchestre) et organiste (il occupa une charge permanente dans quelques unes des églises de Venise, telle que Santa Maria della Fava où sont conservées des pages manuscrites pour cet instrument). Les études sur cette partie non sans importance de l'art de Buranello – si vous les comparez au silence inexplicable qui entoure encore la musique sacrée et le mélodrame sérieux – ont enregistré quelques tentatives de catalogage, dignes de foi mais partiels, à cheval entre le XIXe et XXe siècle, œuvre de Fausto Torrefranca³, dont la suite est représentée par quelques sporadiques et insuffisantes éditions imprimées, limitées à un pourcentage risible de l'ensemble du corpus regroupant les sonates. Deux importants congrès à Sienne en 1947 et à Venise en 1985 ont fait le point de la situation des études sur Galuppi, encourageant également l'analyse qualitative et quantitative des sonates et fournissant aux interprètes des traces pouvant favoriser l'attendu saut de qualité qui permettrait de les conduire des poussiéreuses bibliothèques aux salles de concerts. C'est ainsi qu'après la Deuxième Guerre Mondiale, bien que très lentement, sous l'impulsion d'Egida Sartori, Arturo Benedetti Michelangeli et Lya de Barberis, quelques sonates de Galuppi entrèrent timidement dans le répertoire des concerts. Pour peu de temps hélas, mais assez pour faire comprendre ce que l'œuvre de Buranello pouvait contenir d'original, et pour éliminer certains préjugés : le premier concerne le prétendu style "galant", étiquette rassurante qui a trop souvent servi à des musicologues prétentieux et hâtifs à cacher ou liquider des matières qu'ils n'aimaient pas ou qu'ils ignoraient tout simplement. Les sonates de Galuppi (comme le démontrent les études américaines les plus récentes de D.E. Pullmann et R. J. Holmes) traversent un laps de temps très vaste, une cinquantaine d'années qui passent du style austère des trente premières années du XVIIIe siècle au seuil de la tempête romantique, avec un langage qui, de l'adhésion au contrepoint observé arrive à des compositions où le divertissement de salons cède la place, parfois bien soudainement, à des tons sombres et introvertis, dignes d'incarner le climat et les suggestions préromantiques auxquelles le compositeur ne fut certainement pas étranger, ayant eu moyen de solliciter sa propre sensibilité au cours de ses longs voyages à Vienne, Berlin, Milan, Londres, Moscou et Saint-Pétersbourg. L'écoute des pages pour clavier de Galuppi réserve de très nombreuses surprises : la première, et la plus éclatante, concerne l'inspiration du musicien, capable de produire des mélodies d'une douceur inouïe, voilées toutefois par un sentiment de mélancolie capable de se transformer soudainement en trouble de l'âme. Les mouvements lents, placés presque inmanquablement en ouverture de sonate (bien que les exemples de morceaux composés d'un unique temps lent ne manquent pas) se caractérisent généralement par la présence d'une cantate, par une volonté de communication donc. Il arrive souvent lors de l'écoute, de se rappeler de similitudes avec des airs d'opéra. Dans les temps rapides, domine presque toujours une

³ "Pour un catalogue thématique des sonates pour clavecin, de B.G." (1909)

virtuosité, expressive et jamais exagérément extérieure, soutenue par une maîtrise technique qui dénote de solides connaissances contrapuntiques. Etant donnée la vaste période couverte par les sonates de Galuppi, il est inutile ici d'en tenter une analyse complète qui devrait tenir compte d'une remarquable variété de styles. Le choix opéré dans cette anthologie a toutefois essayé d'approcher des pages d'une saveur archaïque, où l'expérience apparaît évidente, à des partitions qui laissent déjà entrevoir la flamme romantique naissante, dans l'espoir de pouvoir offrir de nouvelles perspectives sur un compositeur du passé dont les – justement – célèbres opéras comiques représentent seulement le classique "sommets de l'iceberg". La volonté de proposer les musiques pour clavier de Galuppi tirées de sources manuscrites, nous a conduit fatalement à Venise, où sont conservées une grande partie de ses œuvres, parmi lesquelles très peu sont autographes, la quasi totalité dérivant donc de matériel de sources contemporaines, fruit du travail de copistes inconnus⁴. La première étape de notre fascinant voyage musical dans la Lagune tire son origine de la Fondation "Ugo et Olga Levi"; créée en 1962 par Ugo Levi en hommage à sa femme Olga et en souvenir de sa passion pour les études musicales. Elle a aujourd'hui son siège dans le fastueux palais Giustinian Lolin, œuvre de jeunesse de Baldassarre Longhena, qui donne sur le Grand Canal. La bibliothèque est à considérer comme le point de départ fondamental pour la connaissance de Galuppi, compositeur dont la Fondation possède directement de précieux manuscrits, disposant en outre de reproductions photographiques précises pour un très grand nombre de partitions. Le Directeur, Alberto Polo, est un musicologue raffiné et invité généreux des conseils. Une grande partie des travaux de cette recherche n'aurait pas été possible sans sa compétence et sa disponibilité. A deux pas du Palais Giustinian se détache la masse imposante du fier Palais Pisani ; le magnifique bâtiment qui ressent hélas les outrages du temps, abrite aujourd'hui le Conservatoire que Venise consacra à Benedetto Marcello, ancien maître de Galuppi. La Bibliothèque est un réel coffre à trésors musicaux, riche d'un patrimoine de plus de cinquante milles volumes et partitions, parmi lesquelles certaines sont encore aujourd'hui en cours de catalogage. Du Fonds Giustiniani, du Fonds Torrefranca et du Fonds Correr Martinengo, nous avons pu obtenir en l'espace de quelques heures la reproduction sur support informatique d'une trentaine de sonates manuscrites de Galuppi : un vaste répertoire qui nous a permis de faire d'intéressantes comparaisons sur certaines des partitions présentes dans notre anthologie. Pour sa gentillesse, sa compréhension et la rapidité avec laquelle elle a accédé à nos requêtes (inouïe pour les institutions de notre pays), nous tenons à remercier la Directrice Chiara Pancino et ses précieuses collaboratrices. Une pensée va également à Mariella Sala, Directrice de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique "Luca Marenzio" de Brescia (qui a consenti à la reproduction d'un manuscrit du XVIIIe siècle contenant "N. XII Sonates pour Piano de Monsieur Baldisera Galuppi, dit Buranello" où sont conservées certaines variantes significatives de certains opéras de notre anthologie), et à Alfredo Vitolo, Bibliothécaire du Musée internationale et de la Bibliothèque de la musique de Bologne, qui a mis à notre disposition un grand fascicule du XVIIIe siècle regroupant les sonates de Galuppi. Plus de cent partitions manuscrites ont donc été passées au crible pour réaliser notre anthologie : parmi les amis qui nous ont conseillé et qui ont soutenu notre travail, je souhaite remercier pour leur précieux conseils Fabio Bonizzoni, Philip Gossett et Andrea Rocca pour son aide indispensable sur le terrain lors du recueil et du catalogage de l'ensemble du matériel.

©Mario Marcarini, 2008

Guide à l'écoute

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

La partition manuscrite est insérée dans un plus vaste recueil (malheureusement non daté), pré annoncée par un frontispice représentant une portée sur laquelle – comme il arrive souvent – figurent des comptes et des décorations ingénues. Le temps unique est représenté avec l'indication de "Allegro" même si le climat évoqué est clairement plus mélancolique et méditatif, dans sa poursuite pour arpèges alternés à triolets. Le thème doux à souhait immédiatement dessiné par la main droite s'imprime facilement dans l'esprit, se rapprochant sans crainte d'être démenti de l'incipit de l'air "Pupille amate" chantée par Cecilio dans le troisième acte (III, 21) du "Lucio Silla" de Mozart. Le mélodrame du Salzbourgeois fut représenté à Milan en 1772, alors que Wolfgang et son père avaient séjourné à Venise l'année précédente. Les circonstances

⁴ "L'art de l'impression est presque perdue [...] Les compositions musicales ont une vie très brève en Italie, et ce à cause de la grande passion pour les nouveautés, et à cause du peu de copies demandées par le public. C'est pourquoi il ne vaut pas la peine de s'engager dans des dépenses d'impression [...] Le travail de copiste offre du travail à tant de personnes [...]" Charles Burney, Voyage musical en Italie, 1771

n'apportent aucunes certitudes sur la datation du morceau de Buranello, mais donnent une note suggestive pour souligner le lien étroit entre théâtre et musique de chambre indispensable pour comprendre pleinement la poétique des sonates de Galuppi qui recréent souvent un idéal de "scène privée" où la partie chantée devient protagoniste au détriment du pur exhibitionnisme virtuose.

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

Cette magnifique sonate articulée sous la tonalité lumineuse du Ut majeur est caractérisée par sa subdivision en deux mouvements organisés avec une certaine symétrie, exprimable dans le schéma ABA1 (I temps, Adagio) + CDC1 (II temps, Allegro). Le premier thème abordé est chanté et extrêmement expressif, presque sur le modèle d'un grand air amoureux d'un opéra sérieux. Ici les sobres chromatismes accentuent le caractère serein du discours, qui avance placidement, se contentant de la beauté du matériel thématique. Dans la section suivante (B) quelques figures un peu plus virtuoses et des allusions très légères d'"opiniâtreté" de la main gauche n'entachent pas l'atmosphère sereine et mélancolique, qui nous porte jusqu'à la reprise du thème d'ouverture, qui offre la possibilité à l'interprète d'introduire des notes ou d'en enlever. Le deuxième temps, à lui seul, suffirait à nous représenter l'atmosphère vénitienne de tout le recueil: le thème présenté, incisif et enjoué, invite à se laisser impliquer dans le jeu de progression serré et déchaîné, gammes et arpèges qui culminent en un genre fermé, révélant aussi dans ce comportement un partage de l'esthétisme de Vivaldi.

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

L'utilisation de la note ré mineur introduit immédiatement l'auditeur dans un univers introspectif, caractérisé par la présentation d'un thème mélancolique, voilé d'accents pathétiques. Le premier mouvement est binaire, et avance en progressions raffinées, (de la tonique à la relative mineur) typiques du style de Galuppi et qui dénotent de son habileté à créer des atmosphères de suspension profonde, au point que le discours pourrait ne reprendre qu'après des réflexions répétées sur le même thème, soumis à des changements parfois infimes, mais qui dans leur caractère systématique en transforment la thématique. Dans ce cas, le premier mouvement amène à distensions qui se développent dans le deuxième, qui exploite des notes thématiques déjà entendues pour créer une atmosphère d'incertitude, soulignée d'une allure majestueuse enragée et virtuose de la main droite et des effets chromatiques de la gauche, dont les modulations soudaines surprennent et créent de nouvelles tensions, exacerbées par le jeu d'imitation qui amène (après quelques reprises) à un final qui ne résout ni les angoisses, ni les contrastes. Il s'agit d'un morceau où Galuppi nous démontre qu'il est évidemment un compositeur moderne et avisé, bien conscient du climat culturel européen préromantique. Ces conditions nous amènent à situer ce morceau dans une phase avancée de la parabole esthétique de Buranello.

***Sonate en Si bemolle maggiore / B flat major / Si bémol majeur / B-Dur**

La date de 1781 reportée sur la couverture du recueil de six sonates (don au futur tsar Paul Ier en visite à Venise) pourrait se référer à l'époque de la compilation et donc ne pas se révéler significative pour ce qui concerne la période de composition de chaque morceau, parmi lesquels on trouve également des opéras quelques peu archaïques, à côté de partitions qui dénotent d'une empreinte nettement plus moderne, et certainement redevables au climat culturel européen des trente dernières années du XVIIIe siècle, laps de temps pendant lequel – rappelons-le – Galuppi était considéré, non sans raison, comme artiste de premier plan, ayant composé des œuvres importantes pour Londres, Vienne et Saint-Petersbourg. L'organisation du premier des deux mouvements apparaît donc résolument moderne, l'écriture semble avoir été pensée davantage pour un piano que pour un clavecin. La sonate s'ouvre sur une thématique confiée uniquement à la main droite, confinant la gauche à de pauvres accords de débutant, à des arpèges donc. Le section est répartie en deux temps (A et B) sans reprise. Le climat, réfléchit et une fois de plus introverti malgré la tonalité majeure, débouche sur un second mouvement lui même en deux temps, où l'on peut reconnaître deux "âmes": la première virtuose, la seconde éminemment lyrique, qui reprend des parties thématiques issues du premier mouvement, élément qui fournit une preuve supplémentaire du caractère unique avec lequel la partition fut écrite.

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

Un procédé musical d'une simplicité déconcertante devient véhicule expressif impliquant et caractérisant l'un des joyaux des sonates de Galuppi: un simple arpège disposé par la main gauche et repris (donc orné) par la droite, en un jeu polyphonique à la saveur archaïque qui, à partir de ce procédé d'imitation, offre à l'interprète le point de départ pour accéder à d'innombrables combinaisons contrapuntiques et la possibilité d'orienter selon sa propre volonté un matériel empreint une fois de plus d'un climat sombre et mélancolique. Moins prévisible est l'élaboration formelle du deuxième temps, binaire, qui reçoit sa

caractérisation la plus chargée de sens de la confrontation entre deux épisodes opposés, résolue grâce à des élaborations inattendues, preuve d'une extrême maîtrise technique comme le démontre l'épisode de cadence évitée. Dans l'ensemble, étant donnée la qualité, il s'agit d'une sonate inexplicablement peu célèbre, d'une grande valeur musicale et d'une force d'expression remarquable, qui démontre pleinement la confluence singulière dans le style de Galuppi d'éléments antiques et modernes, et la dette omniprésente envers la tradition vénitienne la plus noble, qui s'affirme surtout dans le traitement des mélodies.

Sonate en la mineur / a minor / la mineur / a-Moll

Dans un magnifique volume du XVIII^e siècle conservé en Allemagne à la Bayerische Staatsbibliothek, ("Souvenir" vénitien d'un noble allemand ou peut être, plus probablement, résultat du passage de Galuppi en Autriche) figurent, sous une forme manuscrite précise et élégante, vingt sonates de Buranello. Le microfilm présent à la Fondation Levi de Venise nous permet d'étudier un Galuppi archaïque, encore lié aux formes de la "suite" baroque mais pourtant pas moins inspiré par la composition de mélodies et moins avisé dans la maîtrise contrapuntique. On a inclut dans cette anthologie, comme exemple d'une phase stylistique que l'on situe avec une quasi certitude avant les années cinquante du XVIII^e siècle, une magnifique sonate en La mineur, en deux mouvements. Le début est quelques peu surprenant, il s'agit d'une « Sicilienne » au dessin mélodique exquis, dense en fioritures et en modulations, qui accentuent le caractère mélancolique et soucieux du morceau. L'Allegro – ternaire, selon le schéma ABA1 - est fondé sur quelques notes thématiques de la Sicilienne, savamment réélaborées afin d'exacerber les contrastes créés dans le premier mouvement. Les jeux de clairs-obscurs rendus possibles grâce aux modulations et aux passages imitatifs sont nombreux. Le degré de virtuosité exigé de l'interprète est élevé.

Sonate en Si bemolle maggiore / B flat major / Si bémol majeur / B–dur

Sonate en Si bemolle maggiore / B flat major / Si bémol majeur / B–dur

Deux sonates, de la même tonalité langoureuse et élégante du Si bémol majeur, caractérisées par la présence d'un mouvement final identique, d'ailleurs déjà bien connu des passionnés de piano pour avoir été l'objet des attentions et des soins pionniers d'Arturo Benedetti Michelangeli, qui avait l'habitude de l'inclure dans ses concerts comme morceau à part entière, le portant aux sommets de la gloire avec virtuosité sous le nom de « Presto de Galuppi ». La circonstance nous permet ces quelques considérations : la première concerne la l'habitude assez répandue des copistes vénitiens (et pas seulement) de rassembler les sonates en plusieurs mouvements en choisissant leurs passages préférés dans diverses compositions, souvent sans respecter les intentions des auteurs mais probablement avec l'objectif de contenter les commanditaires, et – il faut bien l'admettre – les choix sont souvent convaincants. La deuxième brève réflexion concerne par conséquent la perception actuelle de la musique antique: l'objectif de cette anthologie n'était pas d'établir lequel des deux manuscrits était porteur de la leçon authentique, ou originale, pour la simple raison que les sonates portent toutes les deux une réalité historique de dignité égale. Il n'est pas à exclure que Galuppi lui-même connaissait les modalités de diffusion de ses sonates, peut être même qu'il les approuvait. L'important était de souligner la façon dont le « Presto » pouvait dignement figurer comme couronnement des deux premiers temps nettement différents. L'Andante de la première sonate est caractérisé par un mouvement paisible, d'une élégance certaine, qui permet au compositeur de s'épancher avec une ampleur insolite, se laissant aller à des ornements (on notera les gammes descendantes) qui n'interrompent pas toutefois la fluidité d'une mélodie ensorceleuse. Dans la deuxième sonate, en revanche, on retrouve un Allegro plus incisif, à l'éloquence plus serrée, bien que porteur d'une mélodie « galante ». Le « Presto » est caractérisé par une écriture d'une virtuosité extrême, brillante, frétilante. Sa structure est ternaire (ABA1) et l'atmosphère est une fois de plus empruntée à l'opéra. Dans les deux versions enregistrées, Andrea Bacchetti a choisi un tempo assez soutenu en harmonie avec l'Andante, avec des refrains qui conservent une certaine proportion à l'ampleur du mouvement précédent. Dans le second enregistrement, les refrains ont été volontairement omis, et le tempo détaché avec plus de rapidité, afin de proposer une digne alternative à l'Allegretto d'ouverture.

©Mario Marcarini, 2008