



anna **PARADISO** plays **PARADISI**
on harpsichord, clavichord & fortepiano



PARADISI, Pietro Domenico (1706/07–91)

Sonatas I–X from 'Sonate di gravicembalo' (London 1754)

Sonata X in D major

6'17

[1] *Vivace*

4'51

[2] *Presto*

1'23

Sonata I in G major

5'59

[3] *Allegro*

3'43

[4] *Vivace*

2'15

Sonata IV in G minor

10'58

[5] *Andante*

9'22

[6] *Minuetto*

1'34

Sonata V in F major

8'17

[7] *Presto*

6'27

[8] *Giga. Allegro*

1'47

Sonata VI in A major

8'02

[9] *Vivace*

6'06

[10] *Allegro*

1'55

Sonata III in E major

8'19

[11] *Presto*

3'21

[12] *Aria. Larghetto e cantabile*

4'56

Sonata II in B flat major

10'47

13 *Andante*

8'16

14 *Giga. Allegro*

2'31

Sonata VII in B flat major

10'05

15 *Allegro*

8'26

16 *Presto*

1'37

Sonata VIII in E minor

7'55

17 *Allegro*

6'26

18 *Presto*

1'29

Sonata IX in A minor

9'27

19 *Allegro*

5'06

20 *Andante*

4'16

TT: 87'57

Anna Paradiso *harpsichord/clavichord/fortepiano*

Sonatas I, III, VII, VIII & X: French harpsichord by François Paul Ciocca (2008) after Nicolas & François Blanchet (1730)

Sonatas II, IV & V: Original Swedish clavichord by Pehr Lindholm (1792), restored by Dan Johansson

Sonatas VI & IX: Original fortepiano by John Broadwood & Sons (1802), restored by Dan Johansson

This is a very long disc, and the last track starts after 80'00 minutes. On some players, accessing this track directly could be a problem. In such cases please start at the penultimate track (track 19) and let the machine play through.

The history of music is full of fine composers who, for one reason or another, have been largely forgotten. In his renowned *A General History of Music* (London, 1789), Charles Burney writes: ‘Zipoli of Rome, Domenico Scarlatti of Naples, Alberti of Venice, and Paradies... have distinguished themselves by their performance and compositions for keyed-instruments, during the present century, more than any of their countrymen.’ And yet, the latter composer is barely performed today, and it is only thanks to his twelve sonatas for the harpsichord that he has escaped complete obscurity. Beautiful music indeed, but unfortunately there is not enough of it to give him the place he deserves in the world of music. Not even enough for important details of his life and work to have been preserved – including his name! Is it Paradies or Paradisi? Were there even two different persons living in London at the time: a good one, the brilliant harpsichordist Paradies, and a bad one, Signor Paradisi, the sly teacher, abuser of at least one innocent girl? It is worth noting that the girl in question – a pupil of Paradisi’s – wrote absolutely nothing about these accusations in her autobiography and that they were purely theoretical conjectures put forward in a later source... Fortunately, in recent times, scholars have tried to put some order in the chaos of the ‘Paradisi vs. Paradies mystery’. We have now reasonable cause to believe that Paradisi took the name Paradies – supposedly an ‘anglicized’ form – in or after the year 1733, following what is believed to be a first visit to London. I have therefore decided to retain the original name in the following.

Paradisi often added the epithet ‘Napolitano’ to his signature, from which we presume that he was born in Naples or somewhere in the Kingdom of Naples, in 1706 or 1707. Little is known about him before his arrival in England in 1746, but there are records of his vocal works being presented in Lucca and in Venice in 1739 and in 1740. The sources say that his teacher was the Neapolitan master Nicola Porpora. In London, he composed the opera *Fetonte (Phaeton)*, but was primarily

admired as a harpsichord teacher and performer. Eventually, he returned to Venice, although the exact date is unknown. He died in 1791.

Apart from the twelve sonatas, Paradisi composed two keyboard concertos, a few instrumental piece and four symphonies. The sonatas were first published in London in 1754 with the title ‘Sonate/di/Gravicembalo/dedicate/A Sua Altezza Reale/La Principessa Augusta/da/Pier Domenico Paradies/Napolitano’. They immediately became popular and were reprinted at least seven times during the eighteenth century, in London, Paris and Amsterdam. In letters from 1774, Leopold Mozart urged Nannerl to practice Paradisi’s sonatas. Clementi and Cramer also admired them and they are included in nineteenth- and twentieth-century collections of piano music. So it is surprising that they today are so little known, performed or recorded, especially outside of Italy. Even more so considering the quality of the music, which belongs to the galant style and is at times even pre-romantic. The variety of figurations, the unexpected harmonies, the rhythmical inventiveness, the virtuosic demands and the constant originality make these sonatas an inspiring musical journey. Paradisi’s style is, I believe, strongly connected to the Neapolitan school. As new musicological studies demonstrate, the galant style arose first in Naples and spread across Europe from the famous Neapolitan conservatories during the eighteenth century. One of the masters in this style was Paradisi’s teacher, Porpora. Like that of his brilliant fellow Neapolitan Domenico Scarlatti, Paradisi’s style is ever changing and full of unexpected turns, although firmly grounded in a formal awareness. In his music the *cantabilità* of this *stile galante*, with its elegance and the natural flow of ideas, its beautiful melodies and intensely lyrical and melancholic flavour, is never banal.

In the ten sonatas recorded here I have tried to underline Paradisi’s theatrical idiom, with all its different gestures, through phrasing, rubato and flexibility in tempo changes as well as different kinds of touch. I have also felt free to add

ornaments and some improvisation, as required by the style.

Concerning my choice of instrument, the use of a double-manual harpsichord with three registers and a lute stop, suitable for the rich variety of Paradisi's style, is self-explanatory. On the other hand, the presence on this recording of my own eighteenth-century Swedish clavichord may well appear surprising. However, both Paradisi and the clavichord were very popular in eighteenth-century Sweden and these sonatas must have resounded many times on Swedish clavichords – perhaps even on my instrument! The admiration of the Swedish composer Johan Helmich Roman (see my five recordings with BIS) for Paradisi is well attested, and he performed his music at public concerts. Moreover, the sonatas circulated in Sweden, both in the first London edition and the eighteenth-century Amsterdam edition. I thus wanted to explore various possible outcomes that these sonatas might yield to an eighteenth-century player using whatever instrument was at his disposal. Moreover, the unusually powerful sound of the very large type of clavichord built in Sweden during the second half of the eighteenth century, and its wide dynamic palette, seems to fit well with Paradisi's style and can reveal new sides of these pieces. I have also decided to use my original fortepiano, this time from England, the country where the sonatas were first published. The fortepiano had already become popular in England at that time, and had developed into an instrument closer to a modern piano than to a clavichord or a harpsichord. The sound of my Broadwood from 1802 used on this recording is therefore not so different from that of certain good English instruments of a somewhat earlier date. I believe that the choice of instrument may alter the emotional message of a piece of music. This is not only owing to the difference in sound and the associations (both conscious and unconscious) this gives rise to, but also to the different mechanism of the instruments, which requires the player to use a different technique. All these elements can influence the fingering, articulation, phrasing, rubato, legato, dynamic possi-

bilities and so on, ultimately altering, in many ways, the final musical result and its expressive message. In my choice of instrument for each sonata I have followed three different paths: deciding which technical and mechanical features best suit the demands of the music, identifying those particular expressive nuances that would benefit from the soundscape offered by one or the other instrument, and having recourse to a purely personal instinct.

All the sonatas present a first movement in binary form (as in a Scarlatti sonata), and a second movement which is often a dance or a rondo. I think it is interesting that Paradisi in his first movements anticipates what Haydn will later do in his use of the so-called monothematic sonata form, by introducing a second theme only rarely. As in Haydn, Paradisi's expositions use the typical two different key areas, but, through what I would describe as a 'minimalistic approach', the thematic material remains essentially the same. (In Sonata I the theme undergoes a slight change and in X it is partially inverted. In Sonatas II, VIII and IX, the presentation of the theme in the new key is followed by a new melodic element.) Often, and with particular emphasis in Sonata VII, dialectic drama is instead obtained by harmonizing a single thematic structure in a variety of ways, signalling ambivalence. In Sonata VII, a theme that originally seemed to communicate self-confidence changes in the second half of the movement into a twisted, unbalanced statement, painfully ambushed by a diminished chord that seems to come from nowhere... Here Paradisi exploits the typical baroque technique of introducing in the middle of the movement a contrasting rhetorical part, the so-called *confutatio*. Another typical tool that carries an emotional message is the extensive use of chromatic intervals. Sometimes, chromaticism suddenly breaks through and turns up the emotional temperature, like in the first movements of Sonata I, VI, VIII, IX and X. A recurrent rhetorical element in the sonatas is the succession of 'sighing' appoggiaturas, like for example in the first movements of Sonatas II, IV, VI and IX, in differing expressive

contexts. The first movement of Sonata IV is remarkable for the skilful use of extended melodic lines and of musical elisions that contribute to create a continuous tension. In the case of Sonatas II and IV it is their intimacy and yet powerful emotional charge that has led me to choose the clavichord, whereas in Sonata V I have wanted to challenge myself by exploring how virtuosic music may gain new expressive outcomes through the use of this more intimate and nuanced instrument.

The second movements are usually in rhetorical contrast to the character of the first movement. They can bring liberating release to previous emotional tension, like in Sonatas IV, VI or in Sonata IX, which contains a beautiful version of the *romanesca* bass-pattern, very common in Neapolitan music. For these sonatas, I have chosen to exploit the colourful possibilities of the clavichord (IV) and fortepiano (VI and IX). The second movement of Sonata VI is the most famous of Paradisi's pieces, commonly known as 'Toccata in A major'. The almost pre-romantic first movement, characterized by a rich palette of profound emotions appearing one after the other, gives way to a lively, straightforward baroque movement. Here an Italian listener may in one passage recognize a particular 'harp-like' sound that I try to achieve through pedalling – I hope I can be forgiven for this gently ironic nod to a popular arrangement of the movement heard on Italian television for many years...

The simple Aria of Sonata III may at first sight appear to be a rather light piece of music. To me, however, it has turned into a little, magic pool of intimate and sweet longings, following an extrovert first movement in which the crispness in the articulation is best obtained by baroque fingerings and therefore through the mechanism of the harpsichord.

Ultimately, a performance of this music should attempt to mirror at all times the playfulness and expressivity of Paradisi's approach, looking for the ever-delicate balance between freedom and form, between the Dionysian and the Apollonian.

© Anna Paradiso 2019

Born in Bari, Italy, **Anna Paradiso** moved to Sweden in 2006 and is today one of the most prominent harpsichord players in her adoptive country, with concerts as soloist and continuo player at home, as well as in the rest of Europe, the USA, Japan, Taiwan, Hong Kong and Lebanon. Her previous ten recordings for BIS have received enthusiastic reviews. They include solo music by J. H. Roman, J. S. Bach and the contemporary composer Vito Palumbo, as well as baroque and modern chamber music with recorder player Dan Laurin and various ensembles. She studied harpsichord with Gordon Murray, Christophe Rousset, Enrico Baiano and Mayumi Kamata. Parallel to her solo diplomas in piano and in harpsichord, she has had an academic career as Doctor of Philosophy in classical philology. Since 2009 she has dedicated herself completely to music. In recent years she has particularly distinguished herself in rediscovering unknown Swedish music from the eighteenth and nineteenth centuries. Through her study of original sources on original fingerings and on performance of thorough-bass, she has developed a personal style praised by the critics. In 2019, the Swedish Royal Academy of Music awarded her the prestigious Bernadotte Scholarship for a project on Neapolitan baroque music.

www.annaparadiso.se



Printed by J. Johnson, at the Harp & Crown in Cheap-side.

Die Musikgeschichte steckt voller vorzüglicher Komponisten, die aus dem einen oder anderen Grund größtenteils vergessen sind. In seiner berühmten *A General History of Music* (London, 1789) schreibt Charles Burney: „Zipoli in Rom, Domenico Scarlatti in Neapel, Alberti in Venedig und Paradies [...] haben sich durch ihr Spiel und ihre Kompositionen für Tasteninstrumente im gegenwärtigen Jahrhundert mehr als alle ihre Landsleute ausgezeichnet“. Und doch wird der letztgenannte Komponist heute kaum noch aufgeführt; allein seine zwölf Sonaten für Cembalo haben ihn davor bewahrt, in völlige Vergessenheit zu geraten: Wunderbare Musik, in der Tat, aber leider gibt es nicht genug davon, um ihm jenen Platz zu verschaffen, der ihm in der Musikwelt gebührte. Nicht einmal genug, um wichtige Details seines Lebens und Wirkens zu überliefern – u.a. seinen Namen! Lautet er Paradies oder Paradisi? Gab es seinerzeit in London gar zwei verschiedene Personen: eine gute, den brillanten Cembalisten Paradies, und eine üble, Signor Paradisi, den durchtriebenen Lehrer, der mindestens ein unschuldiges Mädchen missbraucht hat? Es sei darauf hingewiesen, dass das fragliche Mädchen – eine Schülerin Paradisis – in ihrer Autobiographie absolut nichts über diese Anschuldigungen geschrieben hat und dass es sich um rein theoretische Vermutungen aus einer späteren Quelle handelt ... Glücklicherweise haben sich Wissenschaftler in jüngerer Zeit bemüht, Ordnung in das chaotische „Paradisi vs. Paradies-Mysterium“ zu bringen. Wir haben jetzt berechtigten Grund zu der Annahme, dass Paradisi den Namen Paradies – eine vermeintlich „anglisierte“ Variante – in oder nach dem Jahr 1733, nach seinem vermutlich ersten Aufenthalt in London, annahm. Deshalb habe ich mich entschieden, im Folgenden den ursprünglichen Namen beizubehalten.

Paradisi hat seine Unterschrift oft mit dem Beinamen „Napolitano“ versehen, was den Schluss nahelegt, dass er – 1706 oder 1707 – in Neapel oder irgendwo im Königreich Neapel geboren wurde. Vor seiner Ankunft in England 1746 ist wenig über ihn bekannt, aber es gibt Aufzeichnungen, denenzufolge 1739 und 1740 in

Lucca und Venedig einige seiner Vokalwerke aufgeführt wurden. Die Quellen berichten, dass der neapolitanische Meister Nicola Porpora sein Lehrer war. In London komponierte er die Oper *Fetonte (Phaeton)*, wurde aber vor allem als Cembalolehrer und -spieler bewundert. Zu einem unbekannten Zeitpunkt kehrte er nach Venedig zurück, wo er 1791 starb.

Neben den zwölf Sonaten komponierte Paradisi zwei Konzerte für Tasteninstrument, einige Instrumentalstücke und vier Symphonien. Die Sonaten wurden erstmals 1754 in London unter dem Titel „Sonate/di/Gravicembalo/dedicate/A Sua Altezza Reale/La Principessa Augusta/da/Pier Domenico Paradies/Napolitano“ veröffentlicht. Als bald erlangten sie große Popularität und wurden im 18. Jahrhundert in London, Paris und Amsterdam mindestens sieben Mal nachgedruckt. In Briefen aus dem Jahr 1774 hielt Leopold Mozart Nannerl dazu an, die Sonaten von Paradisi zu üben. Auch Clementi und Cramer bewunderten sie, und man begegnet ihnen in Klaviermusikalben des 19. und 20. Jahrhunderts. Es verwundert daher sehr, dass sie heute – vor allem außerhalb Italiens – kaum bekannt sind, kaum aufgeführt und kaum eingespielt werden; umso mehr, wenn man die Qualität der Musik bedenkt, die dem galanten Stil angehört und mitunter gar frühromantisch ist. Die Vielfalt der Figurationen, die überraschende Harmonik, der rhythmische Erfindungsreichtum, die virtuellen Anforderungen und die allgegenwärtige Originalität machen diese Sonaten zu einer inspirierenden musikalischen Reise. Paradisis Stil ist meiner Meinung nach eng mit der neapolitanischen Schule verbunden. Wie neue musikwissenschaftliche Studien zeigen, kam der galante Stil erstmals in Neapel auf und verbreitete sich, ausgehend von den berühmten neapolitanischen Konservatorien, im 18. Jahrhundert in ganz Europa. Einer der Meister dieses Stils war Paradisis Lehrer Porpora. Paradisis Stil ist, ähnlich wie der seines brillanten neapolitanischen Kollegen Domenico Scarlatti, stets wandelbar und voll unerwarteter Wendungen, dabei aber allzeit von einem untrüglichen Formgefühl geprägt.

In seiner Musik ist die *cantabilità* dieses *stile galante* mit ihrer Eleganz und dem natürlichen Ideenfluss, den wunderschönen Melodien und dem betont lyrischen und melancholischen Flair nie banal.

In den zehn hier aufgenommenen Sonaten habe ich versucht, Paradisis theatrales Idiom mit seiner vielfältigen Gestik durch Phrasierung, Rubato, flexible Tempowechsel sowie verschiedene Anschlagsarten zu unterstreichen. Außerdem habe ich mir die Freiheit genommen, stilkonforme Verzierungen und Improvisationen hinzuzufügen.

Was die Wahl des Instruments betrifft, so bedarf die Verwendung eines zweimanualigen Cembalos mit drei Registern und einem Lautenzug, das der großen Vielseitigkeit von Paradisis Stil entspricht, keiner Erläuterung. Dass außerdem mein eigenes schwedisches Clavichord aus dem 18. Jahrhundert zum Einsatz kommt, mag überraschend erscheinen. Aber sowohl Paradisi als auch das Clavichord waren im Schweden des 18. Jahrhunderts sehr beliebt, und diese Sonaten müssen viele Male auf schwedischen Clavichorden erklingen sein – vielleicht sogar auf meinem Instrument! Die Bewunderung des schwedischen Komponisten Johan Helmich Roman (vgl. meine fünf Alben bei BIS) für Paradisi ist gut belegt, und er spielte seine Musik bei öffentlichen Konzerten. Außerdem zirkulierten die Sonaten sowohl in der Londoner Erstausgabe als auch in der Amsterdamer Ausgabe aus dem 18. Jahrhundert in Schweden. Und so wollte ich den unterschiedlichen Resultaten nachspüren, wie sie ein Spieler des 18. Jahrhunderts mit dem ihm jeweils zur Verfügung stehenden Instrument hervorbringen konnte. Darüber hinaus scheinen der ungewöhnlich kraftvolle Klang des sehr großen Clavichordtyps, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Schweden gebaut wurde, und seine breite dynamische Palette gut zum Stil von Paradisi zu passen und neue Seiten dieser Stücke zu offenbaren. Ferner habe ich mich dazu entschieden, mein originales Hammerklavier zu verwenden – diesmal aus England, dem Land, in dem die

Sonaten erstmals veröffentlicht wurden. Das Hammerklavier hatte zu diesem Zeitpunkt in England bereits große Beliebtheit erlangt und sich zu einem Instrument entwickelt, das einem modernen Klavier näherstand als einem Clavichord oder Cembalo. Der Klang meines bei dieser Aufnahme verwendeten Broadwood aus dem Jahr 1802 unterscheidet sich daher nicht so sehr von dem einiger guter englischer Instrumente etwas früheren Datums. Ich glaube, dass die Wahl des Instruments die emotionale Botschaft einer Komposition verändern kann. Das liegt nicht nur an dem jeweiligen Klangprofil und den damit verbundenen bewussten und unbewussten Assoziationen, sondern auch an der unterschiedlichen Mechanik der Instrumente, die eine je andere Spieltechnik verlangt. All diese Elemente können den Fingersatz, die Artikulation, die Phrasierung, das Rubato, das Legato, die dynamischen Möglichkeiten usw. beeinflussen und letztendlich in vielerlei Hinsicht das musikalische Resultat und seine expressive Aussage verändern. Bei der Wahl des Instruments habe ich für jede Sonate drei verschiedene Aspekte berücksichtigt – d.h. ich habe erstens entschieden, welche technischen und mechanischen Eigenschaften den Anforderungen der Musik am besten entsprechen, habe zweitens die speziellen Ausdrucksnuancen ermittelt, die von der Klanglandschaft des einen oder anderen Instruments profitieren würden, oder bin drittens einem rein persönlichen Instinkt gefolgt.

Alle Sonaten bestehen aus einem ersten Satz in zweiteiliger Form (ähnlich einer Scarlatti-Sonate) sowie einem zweiten, oft als Tanz oder Rondo angelegten Satz. Interessanterweise nimmt Paradisi in seinen ersten Sätzen Haydns Handhabung der sogenannten monothematischen Sonatenform vorweg, indem er nur selten ein zweites Thema einführt. Wie bei Haydn sehen Paradisis Expositionen die typischen zwei unterschiedlichen Tonartregionen vor, aber durch das, was ich als „minimalistischen Ansatz“ bezeichnen würde, bleibt das thematische Material dabei im Wesentlichen dasselbe. (In Sonate I erfährt das Thema eine leichte Veränderung,

in Sonate X erscheint es in teilweiser Umkehrung. In den Sonaten II, VIII und IX folgt auf die Präsentation des Themas in der neuen Tonart ein neues melodisches Element.) Häufig – und insbesondere in Sonate VII – wird die dialektische Dramaturgie stattdessen durch die vielfältige Harmonisierung einer einzigen thematischen Struktur erzielt, was Ambivalenz signalisiert. In Sonate VII verwandelt sich ein Thema, das zunächst Selbstvertrauen zu vermitteln schien, in der zweiten Satzhälfte in einen verbogenen, unausgewogenen Gedanken, der schmerzhaft von einem verminderten, scheinbar aus dem Nichts auftauchenden Akkord überfallen wird ... Hier nutzt Paradisi die typisch barocke Technik, in der Satzmitte einen kontrastierenden rhetorischen Abschnitt, die sogenannte *confutatio*, einzuführen. Ein weiteres typisches Mittel mit emotionaler Botschaft ist der ausgiebige Gebrauch chromatischer Intervalle. Manchmal bricht die Chromatik plötzlich durch und erhöht die emotionale Temperatur, wie in den ersten Sätzen der Sonaten I, VI, VIII, IX und X. Eine wiederkehrende rhetorische Figur ist die Kette aus „Seufzer“-Vorhalten – so etwa, in je unterschiedlichen expressiven Kontexten, in den ersten Sätzen der Sonaten II, IV, VI und IX. Der erste Satz von Sonate IV zeichnet sich zudem durch den kunstvollen Einsatz erweiterter Melodielinien und musikalischer Elisionen aus, die dazu beitragen, eine kontinuierliche Spannung zu erzeugen. Im Falle der Sonaten II und IV haben mich die Intimität und die doch starke emotionale Aufladung dazu veranlasst, das Clavichord zu wählen, während ich mich in Sonata V selbst dazu herausfordern wollte zu erkunden, wie virtuose Musik durch den Einsatz dieses intimen und nuancierteren Instruments neue expressive Wirkungen erzielen könnte.

Die zweiten Sätze stehen in der Regel in rhetorischem Kontrast zum Charakter des ersten Satzes. Sie können frühere emotionale Spannungen befreiend auflösen, wie in den Sonaten IV, VI oder in der Sonate IX, die eine wunderschöne Version des *romanesca*-Bassmodells enthält, das in der neapolitanischen Musik sehr ver-

breitet ist. Bei diesen Sonaten habe ich mich dazu entschieden, die vielfältigen Klangfarben des Clavichords (IV) und des Hammerklaviers (VI und IX) zu nutzen. Der zweite Satz der Sonate VI, gemeinhin als „Toccatà A-Dur“ bekannt, ist das berühmteste von Paradisis Stücken. Der fast frühromantische erste Satz, der durch eine reiche Palette tiefer, aufeinander folgender Emotionen gekennzeichnet ist, lässt Raum für einen lebhaften, geradlinigen Barocksatz. Italienische Hörer werden hier in einer Passage vielleicht einen bestimmten „harfenartigen“ Klang erkennen, den ich durch Einsatz des Pedals zu erreichen suche; ich hoffe, man wird mir die leicht ironische Reverenz an ein populäres Arrangement dieses Satzes, das viele Jahre lang im italienischen Fernsehen zu hören war, verzeihen ...

Die schlichte Aria der Sonate III mag auf den ersten Blick wie ein eher leichtes Musikstück erscheinen. Für mich ist sie jedoch zu einem kleinen, magischen Reservoir intimer und süßer Sehnsüchte geworden. Sie folgt auf einen extrovertierten ersten Satz, in dem die knusprig-frische Artikulation am besten durch barocke Fingersätze und mithin durch die Mechanik des Cembalos erzielt wird.

Zu guter Letzt sollte eine Interpretation dieser Musik stets danach trachten, die Spielfreude und Ausdruckskraft von Paradisis künstlerischem Naturell widerzuspiegeln und die allzeit delikate Balance von Freiheit und Form, von Dionysischem und Apollinischem aufzuspüren.

© *Anna Paradiso* 2019

Anna Paradiso, in Bari/Italien geboren, übersiedelte 2006 nach Schweden und ist heute eine der bedeutendsten Cembalistinnen in ihrer Wahlheimat. Als Solistin und Continuospielerin konzertiert sie in Schweden und im übrigen Europa, in den USA, in Japan, Taiwan, Hongkong und dem Libanon. Ihre bislang zehn Aufnahmen für BIS haben begeisterte Kritiken erhalten. Dazu gehört Solomusik von J. H. Roman,

J. S. Bach und dem zeitgenössischen Komponisten Vito Palumbo wie auch barocke und moderne Kammermusik mit dem Blockflötisten Dan Laurin und verschiedenen Ensembles. Sie studierte Cembalo bei Gordon Murray, Christophe Rousset, Enrico Baiano und Mayumi Kamata. Neben ihren Solo-Diplomen (Klavier und Cembalo) verfolgte sie eine akademische Karriere als Doktorin der Philosophie in Klassischer Philologie. Seit 2009 widmet sie sich ganz der Musik. In den letzten Jahren hat sie sich besonders durch die Wiederentdeckung unbekannter schwedischer Musik des 18. und 19. Jahrhunderts hervorgetan. Durch das Studium von Originalquellen über zeitgenössische Fingersätze und das Generalbassspiel hat sie einen persönlichen, von den Kritikern gerühmten Stil entwickelt. Im Jahr 2019 wurde sie von der Schwedischen Königlichen Musikakademie für ein Projekt zur neapolitanischen Barockmusik mit dem renommierten Bernadotte-Stipendium ausgezeichnet.

www.annaparadiso.se

L'histoire de la musique est remplie d'excellents compositeurs qui, pour une raison ou une autre, ont été en grande partie oubliés. Dans sa célèbre *A General History of Music* (London, 1789), Charles Burney écrit : « Zipoli de Rome, Domenico Scarlatti de Naples, Alberti de Venise, et Paradies [...] se sont distingués par leur jeu et compositions pour instruments à clavier, au cours du siècle courant, plus que leurs autres compatriotes. » Et pourtant, ce dernier compositeur est à peine joué aujourd'hui et ce n'est que grâce à ses douze sonates pour clavecin qu'il a échappé à l'oubli complet. De la musique ravissante en effet mais malheureusement, il n'y en a pas assez pour lui donner la place qu'il mérite dans le monde musical. Même pas assez pour qu'on ait conservé des détails de sa vie – y compris son nom ! Est-ce Paradies ou Paradisi ? Se trouvait-il même deux personnes différentes vivant à Londres à cette époque : une bonne personne, le brillant claveciniste Paradies, et une mauvaise, Signor Paradisi, le professeur surnois qui a abusé d'au moins une innocente jeune fille ? Il est digne de mention que la jeune fille en question – une élève de Paradisi – ne mentionne absolument rien de ces accusations dans son autobiographie et que ces conjectures purement théoriques ont été inscrites dans une source ultérieure... Heureusement, ces derniers temps, des chercheurs ont essayé de mettre de l'ordre dans le chaos du « mystère Paradisi vs. Paradies ». Nous avons maintenant une raison plausible de croire que Paradisi prit le nom de Paradies – une forme supposément « anglicisée » – en l'an 1733 ou peu après, suivant ce que l'on croit être un premier séjour à Londres. Voilà pourquoi j'ai décidé de garder ici le nom original.

Paradisi ajouta souvent l'épithète « Napolitano » à sa signature, c'est pourquoi on présume qu'il était né à Naples ou quelque part dans le royaume de Naples, en 1706 ou 1707. On sait peu de lui avant son arrivée en Angleterre en 1746 mais il existe des documents de ses œuvres vocales exécutées à Lucca et à Venise en 1739 et 1740. Les sources précisent que son professeur était le maître napolitain Nicola

Porpora. À Londres, il composa l'opéra *Fetonte (Phaeton)* mais il fut d'abord admiré comme professeur de clavecin et claveciniste. Il finit par retourner à Venise mais on en ignore la date exacte. Il mourut en 1791.

Outre les douze sonates, Paradisi composa deux concertos pour instrument à clavier, quelques pièces instrumentales et quatre symphonies. Les sonates furent publiées à Londres en 1754 sous le titre de « Sonate / di / Gravicembalo / Dedicate / A Sua Altezza Reale / La Principessa Augusta / da / Pier Domenico Paradies / Napolitano » [Sonates pour clavecin dédiées à Son Altesse Royale la Princesse Augusta, de Pier Domenico Paradies, napolitain]. Elles devinrent populaires et furent réimprimées au moins sept fois à Londres, Paris et Amsterdam au cours du 18^e siècle. Dans des lettres de 1774, Leopold Mozart presse Nannerl d'apprendre les sonates de Paradisi. Clementi et Cramer aussi les admiraient et elles sont incluses dans des recueils des 19^e et 20^e siècles de musique pour piano. C'est pourquoi il est surprenant qu'elles soient si peu connues, jouées ou enregistrées aujourd'hui, surtout hors de l'Italie. Encore plus si l'on considère la qualité de la musique qui appartient au style galant et est parfois même préromantique. La variété des motifs, les harmonies inattendues, l'ingéniosité rythmique, les exigences de virtuosité et la constante originalité font de ces sonates un voyage musical inspirant. Je crois que le style de Paradisi est fortement relié à l'école napolitaine. Comme le démontrent de nouvelles études musicologiques, le style galant émergea d'abord à Naples et se répandit en Europe à partir des célèbres conservatoires napolitains au cours du 18^e siècle. L'un des maîtres dans ce style était Porpora, le professeur de Paradisi. Comme celui de son brillant collègue napolitain Domenico Scarlatti, le style de Paradisi est toujours changeant et rempli de tournants inattendus mais la conscience de la forme reste toujours éveillée et avertie. Dans cette musique, la *cantabilità* de ce *stile galante* [le caractère chantant de ce style galant], avec son élégance et le coulant naturel des idées, ses ravissantes mélodies et sa

saveur intensément lyrique et mélancolique, n'est jamais banale.

Dans les dix sonates enregistrées ici, j'ai tenté de souligner l'idiome théâtral de Paradisi avec tous ses gestes différents au moyen du phrasé, du rubato et de la flexibilité dans les changements de tempo ainsi que divers touchés. Je me suis aussi sentie libre d'ajouter des ornements et quelques improvisations comme d'ailleurs le style le requiert.

Au sujet du choix de l'instrument, l'emploi d'un clavecin de deux claviers à trois registres et un jeu de luth, convenant à la riche variété du style de Paradisi, va de soi. D'un autre côté, la présence sur ce disque de mon propre clavicorde suédois du 18^e siècle pourrait surprendre. Cependant, Paradisi et le clavicorde étaient très populaires en Suède au 18^e siècle et ces sonates ont dû résonner plusieurs fois sur des clavicordes suédois – peut-être même sur mon instrument ! L'admiration du compositeur suédois Johan Helmich Roman (voir mes cinq disques BIS) pour Paradisi est bien attestée et il a joué sa musique à des concerts publics. De plus, les sonates circulaient en Suède, et dans la première édition londonienne et dans celle d'Amsterdam du 18^e siècle. J'ai ainsi voulu explorer divers résultats possibles à l'effet que ces sonates pourraient avoir convenu à un claveciniste du 18^e siècle sur quelque instrument dont il aurait disposé. En outre, le son exceptionnellement puissant du très grand type de clavicorde bâti en Suède au cours de la deuxième moitié du 18^e siècle et sa vaste palette de nuances, semblent bien convenir au style de Paradisi et révéler de nouveaux aspects des pièces. J'ai aussi décidé d'utiliser mon forte-piano original, cette fois de l'Angleterre, le pays où les sonates furent publiées pour la première fois. Le forte-piano était déjà devenu populaire en Angleterre à ce moment-là et il s'était développé en un instrument plus proche du piano moderne qu'à un clavicorde ou un clavecin. C'est pourquoi le son de mon Broadwood de 1802 utilisé sur ce disque ne diffère pas tellement de celui de certains bons instruments anglais d'une date plus ancienne. Je crois que le choix de l'instrument

peut altérer le message émotionnel d'une pièce de musique, ce qui est dû non seulement à la différence sonore et aux associations (conscientes et inconscientes) qui en émergent, mais aussi au mécanisme distinct des instruments qui force l'instrumentiste à utiliser une autre technique. Tous ces éléments peuvent influencer doigté, articulation, phrasé, rubato, legato, possibilités de nuances et ainsi de suite, changeant finalement, de plusieurs manières, le résultat musical final et son message expressif. Dans mon choix d'instrument pour chaque sonate, j'ai suivi l'une de trois voies différentes : décider quels traits techniques et mécaniques convenaient le mieux aux demandes de la musique, identifier ces nuances expressives particulières qui bénéficieraient du paysage sonore offert par l'un ou l'autre instrument, et le recours à un instinct purement personnel.

Toutes les sonates présentent un premier mouvement de forme binaire (comme dans une sonate de Scarlatti) et un second qui est souvent une danse ou un rondo. Je crois intéressant que Paradisi, dans ses premiers mouvements, anticipe ce que Haydn ferait plus tard dans son emploi de la forme de sonate dite monothématique en n'introduisant que rarement un second thème. Comme chez Haydn, les expositions de Paradisi se meuvent dans les régions typiques de deux tonalités différentes mais, dans ce que je décrirais comme une « approche minimaliste », le matériel thématique reste essentiellement le même. (Dans la première sonate, le thème est soumis à un léger changement et, dans la dixième, il est partiellement inversé. Dans les deuxième, huitième et neuvième sonates, la présentation du thème dans la nouvelle tonalité est suivie d'un élément mélodique neuf.) Souvent, et avec une importance particulière dans la septième sonate, le drame dialectique est plutôt obtenu par l'harmonisation de plusieurs manières d'une seule structure thématique, signalant l'ambivalence. Dans la septième sonate, un thème qui semblait d'abord communiquer de l'assurance, change dans la seconde moitié du mouvement en une déclaration tordue et déséquilibrée, embusquée douloureusement par un accord diminué

qui semble sortir de nulle part... Ici, Paradisi exploite la technique typiquement baroque d'introduire, au milieu du mouvement, une partie rhétorique contrastante, le soi-disant *confutatio*. Un autre outil typique qui porte un message émotionnel est l'emploi extensif d'intervalles chromatiques. Le chromatisme fait parfois une percée soudaine et élève la température émotionnelle, comme dans le premier mouvement des première, sixième, huitième, neuvième et dixième sonates. Un élément rhétorique récurrent dans les sonates est la succession d'appoggiatures « de soupir » comme, par exemple, dans le premier mouvement des deuxième, quatrième, sixième et neuvième sonates dans divers contextes expressifs. Le premier mouvement de la quatrième sonate est remarquable pour l'emploi habile des longues lignes mélodiques et d'émissions musicales contribuant à créer une tension continue. Dans le cas des deuxième et quatrième sonates, c'est leur intimité et pourtant leur puissante charge émotionnelle qui me poussèrent à choisir le clavicorde, tandis que dans la cinquième sonate, j'ai voulu me poser un défi en explorant comment la musique virtuose peut arriver à de nouveaux résultats expressifs au moyen de cet instrument plus intime et nuancé.

Les seconds mouvements apportent habituellement un contraste rhétorique au caractère du premier mouvement. Ils peuvent donner une relâche libératrice à la tension émotionnelle précédente, comme dans les quatrième, sixième ou neuvième sonates, cette dernière contenant une magnifique version de la basse *romanesca*, très commune en musique napolitaine. Pour ces sonates, j'ai choisi d'exploiter les possibilités colorées du clavicorde (IV) et forte-piano (VI et IX). Le second mouvement de la sixième sonate est la pièce la plus célèbre de Paradisi, communément connue comme « Toccata en la majeur ». Le premier mouvement presque pré-romantique, caractérisé par une riche palette d'émotions profondes apparaissant l'une après l'autre, cède la place à un mouvement baroque animé et sans détours. Ici, un auditeur italien pourrait reconnaître dans un passage un son particulier « de

harpe » que j’essaie d’obtenir avec la pédale – j’espère être pardonnée pour ce clin d’œil gentiment ironique à un arrangement populaire du mouvement entendu à la télévision italienne pendant plusieurs années...

La simple Aria de la troisième sonate pourrait à prime abord sembler une pièce de musique plutôt légère. Chez moi cependant, elle a tourné en une petite zone magique de douce nostalgie intime qui suit un premier mouvement extraverti où l’articulation croustillante est obtenue au mieux par des doigtés baroques et ainsi par l’entremise du mécanisme du clavecin.

Finalement, une exécution de cette musique devrait essayer de constamment refléter l’enjouement et l’expressivité de l’approche de Paradisi, cherchant l’équilibre toujours délicat entre la liberté et la forme, le dionysiaque et l’apollinien.

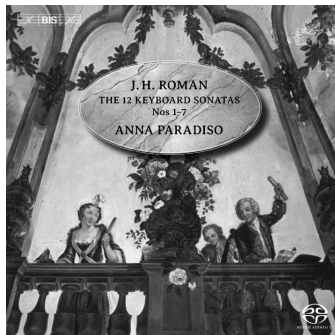
© *Anna Paradiso 2019*

Née à Bari en Italie, **Anna Paradiso** s’est établie en Suède en 2006 et est aujourd’hui l’une des plus importantes clavecinistes de son pays d’adoption, y donnant des concerts comme soliste ou au continuo, en Suède comme dans le reste de l’Europe, aux États-Unis, Japon, Taiwan, Hong Kong et Liban. Ses dix disques précédents chez BIS ont reçu des critiques enthousiastes. Ils présentent de la musique solo de J. H. Roman, J. S. Bach et du compositeur contemporain Vito Palumbo ainsi que de la musique de chambre baroque et moderne avec le joueur de flûte à bec Dan Laurin et divers ensembles. Elle a étudié le clavecin avec Gordon Murray, Christophe Rousset, Enrico Baiano et Mayumi Kamata. En plus de ses diplômes de soliste en piano et clavecin, elle a fait une carrière académique avec un doctorat en philologie classique. Elle se consacre entièrement à la musique depuis 2009. Elle s’est particulièrement distinguée ces dernières années en redécouvrant de la musique suédoise oubliée des 18^e et 19^e siècles. Grâce à son étude de sources origi-

nales de doigtés originaux et d'exécution de basse continue, elle a développé un style personnel louangé par les critiques. En 2019, l'Académie royale suédoise de musique lui accordait la prestigieuse Bourse Bernadotte pour un projet sur la musique baroque napolitaine.

www.annaparadiso.se

Also from Anna Paradiso on BIS



Johan Helmich Roman (1694–1758): The 12 Keyboard Sonatas Sonatas 1–7 (BIS-2095) • Sonatas 8–12 (BIS-2135)

Critics' Choice American Record Guide (BIS-2135)

'A feast for the ears... This is, quite simply, an astonishing CD that one must hear to believe.' *Fanfare* (BIS-2095)

'Anna Paradiso delivers splendid and imaginative performances.' *MusicWeb-International*

Anna Paradiso appears on three further discs with music by J.H. Roman

The 12 Flute Sonatas

with Dan Laurin *recorder*, Jonas Nordberg *baroque guitar* & Mats Olofsson *cello* (BIS-2105, BIS-2155)

The Golovin Music

with Höör Barock *directed by* Dan Laurin (BIS-2355)

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: November 2018 at Petruskyrkan, Danderyd, Sweden
Producer and sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)
Instrument technician: Dan Johansson

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Fabian Frank

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Anna Paradiso 2019
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography: © Pelle Piano
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2415 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2415