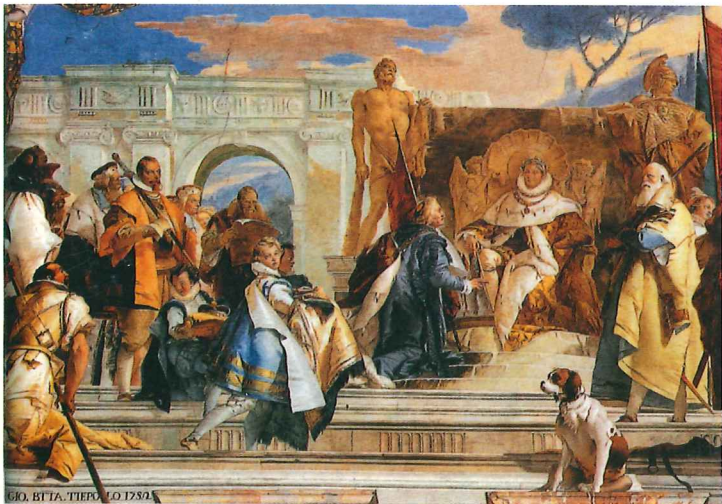


70^o
1905 - 1975
BONGIOVANNI

Revivà del Passato

GALUPPI

GLORIA • REGINA COELI • ARIE DA CHIESA PER SOPRANO
Kobzeva • Cioric • De Lucia • Kojocarur • Racoviz
Orchestra e coro dell'Accademia Nazionale Moldava
SILVANO FRONTALINI



DIGITAL

*Registrazione effettuata presso la Sede dell'Accademia Nazionale Moldava
nel mese di settembre 1997*

In copertina: G.B. Tiepolo: Wurzburg, affreschi (particolare)

BALDASSARRE GALUPPI (1706-1785)

GLORIA per soli, coro e orchestra (1761) (*)

- | | |
|----------------------------------|---------|
| 1. Gloria in excelsis Deo | [3'38] |
| 2. Et in terra pax | [2'47] |
| 3. Laudamus te | [4'06] |
| 4. Gratias agimus | [6'41] |
| 5. Domine Deus | [2'39] |
| 6. Qui tollis peccata mundi | [1'14] |
| 7. Suscipe deprecationem nostram | [4'13] |
| 8. Qui sedes ad dexteram Patris | [2'09] |
| 9. Quoniam tu solus sanctus | [2'56] |
| 10. Cum sancto spiritu | [12'48] |

11. REGINA COELI per soprano solo (*) [2'55]

12. ARIETTA PASTORALE in Si bemolle maggiore per soprano e archi (*) [2'53]

13. HIMNUS DE SPIRITU SANCTO in Sol magg. per soprano, 2 flauti e archi (*) [2'02]

14. CHRISTE REDEMPTOR in Fa maggiore per soprano e archi (*) [2'04]

15. ET INCARNATUS EST in Si bemolle maggiore per 2 soprani, archi e b.c. [1'58]

T.T.55'11

Ocsana Kobzeva (*), Elena Cioric, soprani; Beata Ganzel, mezzosoprano;

Antonio De Lucia, tenore; Viorel Kojocar, Pitor Racovis, bassi

Orchestra e coro dell'Accademia Nazionale Moldava

Maestro del coro: Valentina Buldurat

Direttore: SILVANO FRONTALINI

Il Settecento è un secolo di bellezze smaglianti e magiche, di artisti straordinari, di luminose e saettanti ideologie, ma è al tempo stesso contraddistinto da profondi rivolgimenti nelle strutture politiche, sociali e culturali, da guerre e rivoluzioni. Nei primi cinquant'anni del XVIII secolo si combatterono in Europa tre grandi guerre, determinate dai contrasti insorti fra le maggiori case regnanti a proposito dell'occupazione dei troni rimasti vacanti in Spagna, Austria e Polonia in seguito alla scomparsa dei rispettivi sovrani e alla mancanza di eredi riconosciuti come legittimi. I mutamenti più radicali avvennero in Italia, ove ebbe fine il predominio spagnolo, sostituito da quello austriaco, e si insediarono su vari troni nuove dinastie riformatrici.

Tuttavia le vere rivoluzioni, quelle che non si limitano a mutare l'assetto politico e sociale, ma che trasformano le istituzioni stesse dello stato, lavorano a lungo sotterranee prima di manifestarsi sotto l'impulso di qualche circostanza fortuita. Il secolo dei Lumi è perciò anche il secolo di attente, pazienti e cavillose discussioni su principi e ideologie, che solo più tardi passeranno dalle geometrie astratte della teorizzazione alla concretezza brutale della sollevazione popolare. Non c'è aspetto della vita che non venga sottoposto a scrupolosa indagine, non c'è dottrina che non venga esaminata con lo stesso rigoroso procedimento scientifico riservato alle scienze naturali e fisiche, allo scopo di creare una "meccanica ed una fisica" della società e dell'uomo a somiglianza di quanto Galileo e Newton avevano fatto nei riguardi della natura.

Fondamento ideologico del Settecento, la fede illimitata nella ragione umana, unica detentriche della verità ed unico principio regolatore della convivenza civile. L'uomo cessa di indagare sul mistero della propria origine e del proprio destino, né si preoccupa di armonizzare la propria condotta con alcun principio religioso, perché la religione è considerata superstizione, e ignoranza o fanatismo sono i suoi presupposti: alla religione della chiesa si contrappone ora una religione natu-

rale - o deismo - che propugna il ritorno al primitivo stato di natura, in quanto conforme alla ragione. Tuttavia il sentimento religioso, così profondamente radicato nella società italiana, nonché lo splendore artistico dell'età rinascimentale, impedirono una completa adesione del nostro illuminismo all'azione iconoclasta del razionalismo volterriano nei confronti del passato e del trascendente: se ne fu accettata la tendenza enciclopedistica, ne fu respinto l'antistoricismo e l'irrisione religiosa. I nostri illuministi dedicarono ogni loro attività a rinnovare la tradizione nazionale con la polemica contro ogni forma di accademismo e di frivolezza letteraria, appoggiando qualsiasi riforma che interessasse la vita sociale del paese o della propria religiosità. A differenza di molti degli altri illuministi europei, essi furono per lo più dei riformatori: auspicarono infatti l'ampliamento degli interessi culturali e una più intensa partecipazione al dibattito intellettuale europeo.

In un secolo così ben regolato dalla ragione, dalla convenienza e dalla simmetria, emergono tuttavia delle inquietanti "irregolarità", rappresentate dal permanere nella sintassi linguistica delle arti di elementi propri della retorica barocca: presenze "atipiche", sopravvivenze di quel mondo immaginario, retorico e metastorico, preoccupato di conciliare arte e storia e al tempo stesso convinto della propria funzione persuasiva e dottrinale - è il Seicento della controriforma, appunto - che il nuovo secolo aveva tentato di rimuovere in nome di nuovi ideali. Arcadia, classicismo, ordine: forse nessuna voce seppe interpretare così fedelmente la grazia della società settecentesca e la comune aspirazione a rifugiarsi in un mondo idillico come Pietro Metastasio, per l'impegno posto nel restituire alla tragedia la regolarità del modello classico nell'unità di tempo, di luogo e di azione, secondo quella tendenza di riscoperta dell'antico che, con Winckelmann e Gibbon, stava indirizzando il gusto europeo ad un *revival* della classicità anche nell'ambito delle arti figurative (il cosiddetto neoclassicismo). Una temperie che si riflette anche in opere come gli affreschi di Palazzo Labia (1746-7) o della residenza di

Würzburg (1750-3) di Giambattista Tiepolo, così come nelle composizioni sacre di Baldassarre Galuppi - pressoché coeve - incluse in questo disco.

Ma prima di addentrarci in considerazioni, ripercorriamo brevemente le tappe essenziali della carriera di Baldassarre Galuppi. Per ragioni legate al rapido evolvere dello stile e alle necessità di un mercato nel quale la produzione musicale conosceva un ricambio estremamente rapido, il nome di Baldassarre Galuppi, nato a Burano, presso Venezia, nel 1706 - per questa ragione nei documenti dell'epoca egli è di solito citato come "il Buranello" - e morto a Venezia nel 1785, conobbe un rapido oblio. Non ostante ciò, Galuppi, al quale studi recenti stanno riassegnando un ruolo ben preciso e funzionale nella storia del Settecento musicale italiano, riveste grande importanza nelle vicende operistiche veneziane della seconda metà del Settecento. Galuppi deve gran parte della sua fama all'opera buffa, genere che lo vide collaboratore assiduo di Carlo Goldoni, con il quale realizzò oltre una ventina di *drammi giocosi*, fra i quali, assai noti, *L'Arcadia in Brenta* (1749) e *Il filosofo di campagna* (1754). A partire dal 1749 le opere di Galuppi conobbero un grande consenso di pubblico, dapprima nell'Italia del nord, quindi nelle maggiori capitali europee, dove provvedevano a diffonderle numerose compagnie itineranti.

Accanto a questa produzione giocosa, minor diffusione, anche in ambito europeo, hanno goduto le opere serie, basate per lo più su soggetti di stampo metastasiano. Il Burney, che si sofferma ampiamente sulla figura di Galuppi (1), se da un lato si rammarica del fatto che il compositore fosse giunto a Londra nel 1741 con un'opera, *Penelope*, che dimostrava come il suo talento drammaturgico non avesse ancora raggiunto la piena maturità, d'altro canto ha pure modo di notare come a partire dalla metà degli anni Cinquanta lo stile serio del compositore accolga numerose novità di linguaggio, in un progressivo affinamento e controllo dei mezzi stilistici. Al momento migliore di questo percorso appartiene l'*Ifigenia in*

Tauride - composta nel 1768 durante il soggiorno in Russia - come sta a dimostrare l'adozione in larga misura di moduli stilistici derivati dalla coeva opera seria francese - uso di interludi strumentali, maggiore rilievo della parte corale e, come di consueto, inserimento di episodi coreografici - documento molto significativo della dimensione "europea" che il Buranello aveva raggiunto.

Se la produzione operistica di Galuppi ha conosciuto un certo *revival*, ancora tutto da indagare è il *coté* sacro e strumentale. Incerte sono le circostanze della stesura e la stessa datazione di un *corpus* di lavori sacri ragguardevole, che comprende pagine destinate ad ogni tipo di necessità liturgica - parti di Messe, sequenze, antifone, salmi, cantici, inni, mottetti e oratori - , che attende ancora un paziente lavoro di sistemazione, sparso per la maggior parte allo stato di manoscritto presso le più importanti biblioteche veneziane (2).

In questa situazione confusa, un elemento di certezza è dato dal fatto che buona parte delle composizioni sacre di Galuppi si lega all'attività che il compositore svolse dapprima per l'Ospedale dei Mendicanti (1740-1751), quindi per l'Ospedale degli Incurabili (1762-1777) - vale a dire due fra i più grandi "conservatorii per le fanciulle" attivi in Venezia - e per la Basilica di San Marco, con l'incarico di maestro di cappella a partire dal 1762. Sul ruolo dei "conservatorii per le fanciulle" nella Venezia del secondo Settecento è assai eloquente una lettera di Francesco Caffi a Emmanuele Antonio Cicogna, dove fra l'altro leggiamo: "Le donzelle che a questi Spedali erano affigliate (altre anche cen venieno talor collocate a stipendio da civili famiglie perché vi riceversero colta educazione) erano da maestri peritissimi ammaestrate nel canto e nel suono a seconda che vi si mostrassero inclinate per loro indole, e dotate di qualità corrispondenti, come da esperte donne venivano istruite ne' femminili lavori e da pie matrone sopravvegliate e dirette per la morigeratezza e la decenza del vivere. (...) Furono perciò questi quattro Spedali, quattro venerandi templi d'Euterpe, quattro vere delizie

de' cittadini, e de' forestieri (...). Di questi Oratorii è da parlarsi con qualche cura perché furono essi una gloria esclusivamente di Venezia. In nessun'altra città udissi mai che donzelle raccolte in più asili, istruite co' mezzi più scelti e più abbondevoli, oltrecché solennizzar col canto, e col suono d'istrumenti tutta la sacra ufficiatura nelle lor Chiese, eseguisser poi ne' dopo pranzi delle giornate festive anche degli Oratorii, ossia piccoli drammi sacri verseggiati in lingua latina e posti in musica da' più celebri maestri, che di tempo in tempo avean fama (...)"

Fra le composizioni destinate agli Incurabili, un ruolo del tutto particolare va assegnato agli oratori, fra i quali conobbero particolare successo *Daniel in lacu leonum* (1773) e *Tres pueri hebrei in captivitate Babylonis* (1774). La scrittura a due cori, agevolata dalla particolare architettura dell'interno della chiesa degli Incurabili (abbattuta nel 1831), che consentiva di disporre il coro sulle due balconate che ornavano le pareti della navata, dovette certo destare impressione presso i contemporanei, proprio per il modo in cui Galuppi sfrutta sotto il profilo drammaturgico la possibilità di ripartire l'organico in due sezioni contrapposte, con un evidente risultato di maggiore caratterizzazione drammatica. Tuttavia, questo utilizzo dei cori divisi non era un fatto nuovo per Venezia, ove si pensi alla tradizione di San Marco, dove tale tecnica era stata sperimentata con risultati straordinari sin dalla fine del Cinquecento; nuova era tuttavia la sua applicazione ad un genere parateatrale come quello dell'oratorio.

Inquietanti irregolarità, presenze atipiche, retorica barocca, si diceva più sopra proponendo un parallelo con il percorso figurativo del Tiepolo.

Lo stile di Galuppi presenta delle caratteristiche di linguaggio basate su moduli facili e comunicativi, con frasi vocali dalla simmetria molto semplice e ritmi vivaci e brillanti, che conferiscono nell'insieme alle sue opere un carattere fresco, piacevole ed inventivo. Se nella produzione teatrale Galuppi è anche attento a sfruttare gli spunti teatrali che il libretto di volta in volta offre, assecondando così lo

sviluppo drammaturgico del testo con estrema cura ed abilità, nella musica sacra egli adotta uno stile molto lineare, dove le varie tipologie dell'aria d'opera - dalla grande aria col da capo alla semplice aria strofica - con ampie fioriture di matrice teatrale si affianca a sezioni corali trattate ora con una rigido ordito polifonico, ora con una piana scrittura omofonica. L'orchestra, dal canto suo, elemento essenziale dell'ammirazione dei contemporanei per il Buranello, si integra sapientemente al dispiegarsi delle parti vocali, anticipando modi e sonorità che appartengono già alla cosiddetta età preclassica.

Dunque, con Galuppi ci troviamo di fronte ad una sintassi musicale scorrevole e lineare, che riprende formule linguistiche già sfruttate in passato introducendovi alcuni elementi di novità. Ma è proprio questo persistere della sintassi barocca in un contesto che si apre alle effusività e ai vagheggiamenti proprie della seconda metà del secolo che induce a interrogarsi sul senso stesso di tali presenze.

Il parallelo più spontaneo è con la coeva esperienza figurativa del Tiepolo, in particolare a realtà complesse e articolate come gli affreschi di Palazzo Labia o della residenza di Würzburg: qui lo spettatore è come disorientato da un linguaggio figurativo basato su elementi che, pur essendo fondati sul reale, rimandano tuttavia ad una dimensione assolutamente illusoria per il senso di spazialità dilatato all'infinito e popolato dei consueti attributi retorici e teatrali. Allo stesso modo, la sintassi barocca di Galuppi si stempera in uno stile tenue e aggraziato che ben asseconda la linearità narrativa delle *pièces* goldoniane, così lontane nella loro semplice quotidianità dalle sfilate di dèi e eroi che popolavano le scene dell'opera barocca, tentativo estremo - ed effimero - di riconciliare mito e realtà.

“Le nuove <<visioni>> di cieli infiniti e sempre più luminosi (non più popolati da immagini esaltate di santi ed eroi, tesi a prendere possesso di quell'immensa vastità degli spazi, ma di <<educati>> cavalieri e raffinate cortigiane aggirantisi con grazia ed eleganza tra nuvole madreperlacee come in un incantato giardino

d'Arcadia) ora non dovevano favorire, come nel secolo passato, la sensazione di una concreta continuità tra spazio reale e spazio pittorico, tra realtà e finzione; il loro fine era soprattutto quello di illudere sulla possibilità di un'evasione fantastica dai limiti del reale, inventando mondi e situazioni ora non più parte dell'infinito spettacolo naturale in cui s'era configurata nel Seicento la <<moderna>> coscienza della vastità degli spazi, della natura e dei sentimenti. Nella nuova concezione essi si collocavano, infatti, esclusivamente come proiezioni della fantasia al di là della natura stessa e al di fuori d'ogni possibile allusione agli aspetti pur diversi e molteplici della realtà e della storia dell'uomo" (3). Il grande portato teatrale e spaziale del segno di Tiepolo è dunque vissuto con la lucida coscienza di chi avverte le contraddizioni fra reale e immaginario, vita e arte, e non vi si adegua temperando i mezzi del suo fare pittorico, ma anzi quasi ne esalta tutta la non-realtà, alla luce di quell'atteggiamento pragmatico sui fatti dell'arte che pone il Tiepolo più verso il *coté* illuminista che non verso quello barocco.

“Con Tiepolo la concezione barocca dell'infinita continuità spaziale tra sogno e realtà, arte e natura, mito e storia sembra essersi definitivamente esaurita per restituire l'artista a una condizione non dissimile da quella degli anni della maniera: all'amara coscienza di un'impossibile identità e ora anche di un'impossibile continuità tra il mondo dell'arte e il mondo della vita" (4): dunque, il fatto artistico concepito come valore positivo ed assoluto. In questa consapevole volontà di non adeguarsi totalmente al proprio tempo sta probabilmente la ragione del successo - ma anche del rapido oblio - del Buranello, e più in generale della scuola strumentale italiana del Settecento. Frutto estremo di una civiltà, quella veneta, che aveva interpretato il gusto di un mondo destinato ad essere ben presto spazzato via dalla pressante emergenza dei tempi nuovi.

The great magic flourishing of the arts, the many extraordinary artists, the smart and enlightening ideologies are evidence of such a century, the Eighteenth, which also features deep changes in political, social and cultural structures, wars and revolutions.

In the first fifty years of the XVIII century three great wars were fought, caused by the contrasts arisen between the most important royal families on the succession to the thrones of Spain, Austria and Poland because of the death of the legitimate sovereigns with no heirs. The most radical changes took place in Italy, where the Spanish supremacy gave place to the Austrian, and new enlightened rulers came to the throne.

Despite all that, the true revolutions, those not only changing political and social settings, but even transforming the institutes of the State, ripen hiddenly to break out after a fortuitous chance. The Enlightenment is therefore a century of patient and subtle disquisition about principles and ideologies, abstract theories only in a second while culminating in popular insurrections. There is no aspect of life left unstudied, no doctrine unassailable by the same strict logic applied to natural and physical sciences, so as to create a mechanics and a physics of human society as well as Galileo and Newton had done with Nature.

An unlimited trust in human reason, only holder of the truth and basis of human society stands as the ideological foundation of the century. Philosophers ceased investigating on the mystery of mankind origins or its last destiny, feeling free from any religious dictate, because religion is held as superstition, originated from ignorance or fanaticism: in opposition to the established Church stands a natural religion - the deism - proclaiming the return to a primitive state, more conforming to Reason.

Nevertheless, the religious feeling, so deeply rooted in Italian society, and the artistic magnificence of Renaissance, prevented Italian Enlightenment from a

complete adhesion to Voltaire's iconoclastic rationalism. The acceptance of encyclopaedism in fact did not involve a similar attitude towards antihistoricism and derision of religious matters. Italian philosophers devoted themselves to renew the national tradition, opposing to the academical culture and literary frivolity, and supporting any reform which could renew social and cultural life.

Unlike most of the European enlightened philosophers, Italians were mainly reformers, aiming to the diffusion of culture and a more intense participation to the European intellectual debate.

Such in a century, ruled by Reason, convenience and symmetry, though arise some perplexing "irregularities", that is to say the permanence of baroque elements in the expressive syntax of the arts. These elements stand as an atypical presence, outliving of an imaginary world, both rhetoric and unhistorical, only concerned of harmonising art and history, and at the same time proud of its own doctrinal function - the Counter Reform - which the new century had tried to overthrow in the name of the new ideals.

Arcadia, classicism, order: no one better than Pietro Metastasio could interpret the grace of XVIII century society, as well as its more intimate aspiration to take refuge in an idyllic world.

Metastasio's greatest achievement was to restore the genre of tragedy to the regularity of the classical model, respectfully of the unity of time, place and action, in accordance with that rediscovering of antiquity which, through Winkelmann and Gibbon, was leading European culture to a classical revival also in the domain of the figurative arts - the so-called Neo-classicism.

Such an atmosphere pervades also the frescoes in Palazzo Labia (1746-7) or the Würzburg Residence (1750-3) by Giambattista Tiepolo, as well as the sacred output by Baldassarre Galuppi - almost contemporary - included in this record.

Before taking up again this matter, let's briefly recall the essential features of

Baldassarre Galuppi's career. The extremely rapid stylistic evolution, and the exigencies of a public requiring a musical production most frequently renewed, brought the name of Baldassarre Galuppi, born in Burano, near Venice in 1706, and for this reason named as the Buranello, and dead in Venice in 1785, to a complete oblivion.

Nevertheless, Galuppi, whose structural role in the Italian musical outline of the XVIII century has been confirmed by recent studies, stands as an important figure in the history of Venetian opera. Galuppi owes most of his fame to the comic opera, and to his cooperation with Carlo Goldoni, with whom he staged around twenty *drammi giocosi*, such as, just to name the most famous, *L'Arcadia in Brenta* (1749) and *Il filosofo di campagna* (1754).

Since 1749 Galuppi's operas gained great renown, at first in Northern Italy, then in the greatest European towns, where a huge number of touring companies staged them.

Beside his comic output, also his serious operas, mostly lead on subjects by Metastasio, knew a certain success, also on European scale.

Burney, who has long dwelled upon Galuppi (1), though complaining the fact that the composer had arrived to London in 1741 to present an opera, *Penelope*, where his dramatic stature was not yet fully evident, still notes that, by the half of the century, the serious style of the composer opened to new concepts, together with the refining of his own expressive possibilities.

Ifigenia in Tauride - written in 1768 during a stay in Russia - belongs to the golden period of his output. In this opera, the frequent adoption of stylistic features deriving from the French opera - such as the utilisation of instrumental interludes, a greater role attributed to choral parts, and, as usual, the introduction of choreographic episodes - witnesses of the European dimension reached by Buranello.

If Galuppi's operatic production has known a kind of revival, not the same occur-

red to his sacred and instrumental output. A great uncertainty weighs upon the circumstances of the writing itself and also upon the chronology of a vast corpus of sacred works, including pages for every liturgical need - Masses, sequences, antiphons, psalms, songs, hymns, motets and oratorios -, a corpus, indeed, still awaiting for a patient work of cataloguing, the manuscripts being spread in various Venetian Libraries (2).

Out of this confused situation, one element is clear, and it is that Galluppi had probably written most of his sacred compositions while he was serving to the Ospedale dei Mendicanti (1740-1751) and the Ospedale degli Incurabili (1762-1777) - that is to say two of the most active Conservatories for girls - and when he was chapel master at San Marco, since 1762.

A letter of Francesco Caffi to Emmanuele Antonio Cicogna in late XVIII century is very important to understand the role of these Conservatories for girls : “The young girls living in these institutes (some of them came from rich families who were ready to pay in order to get the best education for their daughters) were trained by skilled teachers in singing and playing instruments according to their natural gifts, and also were instructed in the houseworks, while the most honest ladies would care after their morality and honesty. (...) These four Hospitals were four temples of Euterpe, four places of pride for the citizens and the foreigners. (...) It needs some care in talking of these institutions, which are proper glory of the town of Venice. In no other city it was heard that young girls were gathered in such places, to be given the best instruction, beside learning to sing, and to play instruments for religious solemnities, and who, in the festivities, could perform short oratorios, that is to say short dramas in Latin set in music by the most famous composers of the times (...)”.

Among the compositions written for the Incurabili, a very peculiar role was played by the oratorios: *Daniel in lacu leonum* (1773) and *Tres pueri hebrei in capti-*

vitae Babylonis (1774) are to be considered the most famous. The writing for two choirs, due to the particular architecture of the Incurabili church (destroyed in 1831) allowing the choir to take place along the two balconies running along the nave, definitely must have strongly impressed the public, thanks to the spectacular effect, achieved by Galluppi by dividing the choir in two separate sections, with the result of an increased dramatic characterisation.

The utilisation of two separate choirs was, by the way, not so completely new for Venice, as it was practised in S. Marco ever since the XVI century, with extraordinary results. Indeed, the originality of Galluppi was to apply this technique to a mainly theatrical genre such as the oratorio.

Perplexing irregularities, atypical presences, baroque rhetoric: these are the elements quoted above in proposing a parallelism with Tiepolo's figurative course.

Galuppi style shows a language based on easy and communicative schemes, featuring vocal phrases characterised by simple symmetry and brilliant rhythm, which give to his works a fresh, pleasant and imaginative trait. If his theatrical output shows a great attention to all the cues given by the literary libretto, the music complying with great skill the dramatic plot, his sacred production follows a linear pattern, in which the various kind of operatic arias – from the great aria with da capo to the simpler strophic one – enriched by theatrical flourishing, are joined by choral sections both strictly polyphonic than plainly homophonic.

The orchestra, an essential element of admiration in Buranello's times, fits with extreme elegance to the vocal parts, somehow anticipating pre-classical expressive possibilities and sonorities.

Galuppi's musical syntax features then fluency and linearity, recalling expressive schemes of the past even if updated in the details.

It is the persistence of a baroque language though in the context of the aesthetics of the second half of the century which leads to wonder about the meaning of this

presence itself.

The closest term of comparison is the atmosphere of Tiepolo's paintings, in particular the frescoes of Palazzo Labia or of the Würzburg Residence: in these cases, in fact, the spectator is disoriented by a figurative language featuring such elements that, even if drawn from reality, seem absolutely deceptive for the spatial conception expanded to infinity and inhabited by theatrical figures.

At the same way, Galuppi's baroque sensibility is tempered by a gentle and gracious style, which fits in perfectly with Goldoni's comedies, so far, in their simplicity, from the parades of gods and heroes populating the baroque scenes, that is to say an extreme – and fleeting – attempt to conciliate myth and reality.

“The new <<visions>> of unlimited and enlightened heavens (no longer inhabited by extolled images of saints and heroes, owners of that immense space, but populated by polite knights and sophisticated ladies gracefully wandering between pearly clouds as well as in an enchanted Arcadian garden) had no longer to favour, as in the previous century, the feeling of a continuity between real and pictorial space, between reality and fiction: their aim was to provide an illusory possibility to surpass the reality limits, with the invention of a world of situations beyond that natural spectacle in which, in the XVII century, had taken place the <<modern>> acquaintance with the vastness of space, of nature and feelings.

In this new conception they stood as a fantastic projection surpassing nature itself, and beyond every possible allusion to the different and various aspects of mankind reality and history”. (3) The great theatrical and spatial hint of Tiepolo is lived with that clear consciousness proper of an artist realising the contradictions between real and imaginary world, life and art, who does not adequate to it softening his technical means, but, on the contrary, extolling its not-reality, in accordance to that pragmatic attitude towards art which, in the end, makes Tiepolo more oriented to the Enlightenment age than to Baroque.

“With Tiepolo, the baroque idea of the endless spatial continuity between dream and reality, art and nature, myth and history seem to be completely exhausted so that the artist is brought to live a condition similar to that of mannerism: the bitter consciousness of an impossible identity, and now also of an impossible contiguity between the world of art and the world of life” (4): therefore, the artistic creation held as a positive and absolute value.

In this aware willingness not to conform to his times stands the reason of the success – as well as of the oblivion – of Buranello, and, in general, of the Italian instrumental school of the late XVIII century. The extreme product of the society of Veneto, which had given its own interpretation of that world soon swept away by the culture of the new age.

Andrea Zaccaria

(Translation: Federica Faitelli)

(1) Cfr. Charles Burney, *The present State of Music in France and Italy*, London, 1771.

(2) Cfr. Franco Rossi, *Le musiche di Galuppi nelle biblioteche di Venezia, in Galuppiana, Studi e Ricerche*, Firenze, 1986.

(3) Nicola Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca, in Storia dell'arte italiana*, vol. p. 337, Torino, 1986.

(4) Nicola Spinosa, op. cit., p. 342.



<http://www.bongiovanni70.com>
e-mail boxes: giancarlo@bongiovanni70.com,
andrea@bongiovanni70.com

BALDASSARRE GALUPPI (1706-1785)

GLORIA per soli, coro e orchestra (1761)

- | | |
|----------------------------------|---------|
| 1. Gloria in excelsis Deo | [3'38] |
| 2. Et in terra pax | [2'47] |
| 3. Laudamus te | [4'06] |
| 4. Gratias agimus | [6'41] |
| 5. Domine Deus | [2'39] |
| 6. Qui tollis peccata mundi | [1'14] |
| 7. Suscipe deprecationem nostram | [4'13] |
| 8. Qui sedes ad dexteram Patris | [2'09] |
| 9. Quoniam tu solus sanctus | [2'56] |
| 10. Cum sancto spiritu | [12'48] |

11. **REGINA COELI** per soprano solo [2'55]

12. **ARIETTA PASTORALE** in Si bemolle maggiore per soprano e archi [2'53]

13. **HIMNUS DE SPIRITU SANCTO** in Sol maggiore per soprano, 2 flauti e archi [2'02]

14. **CHRISTE REDEMPTOR** in Fa maggiore per soprano e archi [2'04]

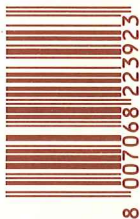
15. **ET INCARNATUS EST** in Si bemolle maggiore per 2 soprani, archi e b.c. [1'58]

T.T.55'11

Ocsana Kobzeva, Elena Cioric, soprani;
Beata Ganzel, mezzosoprano; Antonio De Lucia, tenore;
Viorel Kojocar, Pitor Racovis, bassi
Orchestra e coro dell'Accademia Nazionale Moldava
Direttore: SILVANO FRONTALINI

BONGIOVANNI - BOLOGNA - MADE IN ITALY

GB 2239-2



8

