650770_Booklet.indd 1 20/05/15 17:35

Tactus

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

℗ 2015
Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / *Cover*:
Guido Reni (1659-1734)
David e Golia, 1610 ca.

24 bit digital recording
Tecnico del suono: Giuseppe Monari, Antonio Verderi, Roberto Salvati.
Editing: Giuseppe Monari, Antonio Verderi; Mastering: Giuseppe Monari.
English translations: Marta Innocenti
Computer Design: Tactus s.a.s.
L'editore è a disposizione degli aventi diritto.

Un musicista teologo sulla china della modernità

Sinalunga, antico castello in Valdichiana circa 45 km a sud-est di Siena, è la patria più probabile del compositore Ippolito Ghezzi, frate dell'ordine agostiniano. Ne era convinto lo storico ed economista Giuseppe Giuli, il quale lo citava nel 1828 fra i personaggi locali «che si sono distinti per la santità dei costumi», accostandogli poi i nomi di altri sinalunghesi dello stesso cognome illustratisi nel corso del Seicento: il medico Mariano Ghezzi e il naturalista Angiolo Ghezzi.

L'anno della nascita di Ippolito è incerto. Due storici del suo stesso ordine religioso, Stefano Luigi Astengo (1929) e Davide Perini (1931) non offrono al riguardo riferimenti precisi; l'ipotesi di Aldo Bartocci (*Dizionario Biografico degli Italiani*, 2000), che lo fa nascere «intorno al 1650», è abbastanza compatibile con quanto si conosce del curriculum ecclesiastico e accademico di altri religiosi agostiniani del tempo: noviziato a 19 anni, professione a 20, ordini minori a 21, tonsura a 25, baccalaureato in teologia a 32 o più, dottorato a 35 o più.

Secondo Perini, il Ghezzi manifestò dalla primissima giovinezza la vocazione musicale («a puero se musicis dedit»). Senza bisogno di pensare a lunghi viaggi d'istruzione, poteva trovare nell'ambiente del duomo di Siena e nella locale Accademia degli Intronati un certo numero di maestri competenti che lo aiutassero a svilupparla nella direzione sia del contrappunto tradizionale sia dello «stile moderno», cioè della monodia accompagnata dal basso continuo. Tra gli allievi e successori del vivace innovatore Agostino Agazzari (1578-1640), vi si contavano all'epoca Cristoforo Piochi, Giovanni Antonio Florimi e Giuseppe Fabbrini. Sullo stessa linea può collocarsi l'affiliazione del giovane Ippolito agli Agostiniani, un ordine dalle solide tradizioni culturali e didattiche anche in campo musicale, che fra Cinque e Seicento si erano consolidate grazie a teorici e compositori di fama europea quali Ludovico Zacconi, Ippolito Baccusi, Tiburzio Massaino. Nel convento senese dell'ordine, annesso alla grandiosa chiesa di Sant'Agostino, funzionava uno «studium» dove si tenevano regolari corsi di arti e scienze fino al livello universitario avanzato.

Contrariamente a quanto afferma Bartocci, il titolo di baccelliere non fu conferito

650770_Booklet.indd 1 20/05/15 17:35

a Ghezzi «solo nel 1707-08», ma figura già nel frontespizio del suo secondo libretto di oratorio (*Il trionfo della santità ne i sonni, & estasi gloriose di S. Niccola da Tolentino*, Siena 1693, poesia del compositore), mentre non compariva ancora nel primo (*Gli abissi debellati dalla santità di San Nicola da Tolentino*, Siena 1690). Ammettendo che la promozione a questo grado accademico inferiore, magari leggermente tardiva, sia avvenuta intorno al 1691, la nascita potrebbe forse collocarsi fra il 1655 e il 1658.

Ghezzi non proseguì gli studi teologici per giungere al titolo di «magister» o «doctor»; in compenso già nel 1679 era divenuto maestro di cappella della cattedrale di Montepulciano, ultimata e aperta al culto nel 1680. Un maestrino giovanissimo, poco più che ventenne, per un complesso di recente costituzione. In quella carica rimase fino al 1700, lasciandone la successione all'allievo Domenico Cavalcanti non senza strascichi di risentimento attribuiti ad "invidia" (forse dei colleghi, sostenuti dal vescovo Antonio Cervini o da altri maggiorenti locali).

Dopo quella data, ancora nel fiore dell'età - e avendo da poco debuttato alle stampe con l'Opera I (1699), cui ne seguiranno altre cinque entro un decennio - si ritira nel suo convento di Siena per restarvi sino alla morte, avvenuta nel 1725 o poco dopo. Il Perini asserisce infatti di aver veduto alcune licenze di stampa per opuscoli devoti, a lui rilasciate nel 1724-25 dai Padri Generali Cervoni e Bellelli; altri suoi testi dello stesso genere uscirono ristampati a Padova nel 1727-29, possibilmente postumi.

Quella degli scritti agiografici e catechistici - inaugurata col trattatello *Saltero di dieci corde per gli esercizi di dieci giorni* (Siena 1714) - è infatti l'ultima fase della sua lunga carriera di autore, documentata per le produzioni musicali a partire dal citato oratorio del 1690 fino alla cantata accademica a voce sola *Il Trionfo di Cristo* (Perugia 1715) e all'oratorio a cinque voci *Il transito di S. Niccola da Tolentino* (Siena 1717). Un'attività compositiva protrattasi per quasi tre decenni in un'epoca di rapido mutamento del gusto sarebbe sufficiente a spiegare lo spostamento d'interessi del Nostro. Oltre naturalmente il suo genuino trasporto per le tematiche religiose, quale si manifesta ad esempio nell'interesse pressoché monografico per la vita e i miracoli del primo Santo agostiniano, quel frate Nicola da Tolentino (1245-1305) da lui assiduamente celebrato in versi, musica e prosa.

650770_Booklet.indd 2 20/05/15 17:35

Perdute fino a prova del contrario le partiture dei suoi maggiori oratorii 'tolentiniani' (cinque, inclusi i rifacimenti) restano unica testimonianza della sua vena drammatica i quattro piccoli oratorii biblici dell'opera III, stampati a Bologna nel 1700 da Marino Silvani e messi in vendita al prezzo di 6 paoli la copia. A proposito dei quali è curioso osservare che sette copie invendute ne rimanevano ancora nel magazzino messo in liquidazione dagli eredi Silvani ai primi del 1734.

Oratorii Sacri a' tre voci cavati dalla Scrittura Sacra del Molto Reuerendo Padre Fra' Ippolito Ghezzi Agostiniano Bacciliere in Sacra Teologia. Nonostante la forte intonazione ecclesiastica del titolo, la collezione - nel cui frontespizio l'autore si fregia ancora della carica di «Maestro di Cappella della Catedrale di Monte Polciano» - è dedicata ad un laico della stessa città: il cavaliere Cesare Gagnioni; dunque un nobile di rango non particolarmente elevato. Dalla dedica, redatta nel consueto stile adulatorio dell'epoca, si deduce soltanto che Ghezzi si augurava da lui la prosecuzione di un patrocinio già in essere («l'honore della continuatione della sua gratia»). Forse le difficoltà già manifestatesi nella gestione della cappella vescovile indussero il compositore a cancellare il progetto di pubblicare un volume di *Messe a 3. 4. e 5.* [voci] *con violini*, già promessa l'anno precedente agli acquirenti della sua opera I (*Sacri Dialoghi o vero Mottetti a due voci*, Firenze 1699).

Certo ad un nobile dilettante di musica meglio si addicevano questi svelti drammetti, suscettibili di essere eseguiti con organico limitato a fini combinati di devozione e d'intrattenimento mondano anche in contesti privati come salotti e confraternite. Della stessa destinazione mista esistevano precedenti non troppo lontani di provenienza bolognese, quali i *Diporti spirituali per camera e per oratorii* di Maurizio Cazzati (1668), le *Cantate morali e spirituali* di Giacomo Antonio Perti (1688), e una collezione di analogo titolo pubblicata da Giacomo Cesare Predieri appena nel 1696.

I quattro soggetti veterotestamentari scelti da padre Ghezzi, probabilmente anche in veste di librettista, sono tratti dalla Genesi (*L'Abelle*, *L'Adamo, L'Abramo*) e dal primo libro di Samuele (*Il David trionfante*), ma vengono assoggettati ad un trattamento assai libero. Condensando e sfrondando la narrativa biblica, ed anche aggiungendo spunti di personale invenzione poetica, le notissime vicende della storia sacra finiscono

650770_Booklet.indd 3 20/05/15 17:35

per assomigliare a quel repertorio di affetti umani, o magari troppo umani, che già l'opera veneziana di metà-fine Seicento aveva codificato in forme drammatico-musicali ricorrenti.

Aria-lamento su basso figurato, aria di sdegno e di battaglia, aria pastorale, aria in eco: tutte queste forme, intercalate da brevi ariosi, duetti e dialoghi in recitativo non ancora secco (anzi modellato con cura sul valore espressivo della parola), ricorrono puntualmente nella partitura del frate senese. Al quale, sia detto senza malizia, non sembra importare troppo delle deviazioni teologiche implicite in alcune soluzioni di innegabile efficacia drammaturgica.

Ad esempio nell'*Adamo* sorprende il vedere la sostituzione del serpente tentatore con un'eco fuori scena delle stesse parole di Eva; più un dialogo interiore della donna coi propri occulti desideri che non un personale intervento diabolico. Così pure nell'attacco dell'*Abramo*, dove un Dio arbitrario e quasi sadico ci si mostra nell'atto di pianificare le dure prove di obbedienza da imporre ai suoi fedeli. Peggio ancora nel *David trionfante*, il soggetto più creativamente manipolato dal librettista. Qui la vicenda si dipana come la cronaca in tempo reale di un episodio bellico da cui l'intervento divino è pressoché assente. Tutto si gioca fra un re pavido (Saul, contralto), un garzoncello fin troppo sicuro di sé (David, soprano) e un mostruoso gigante (Golia, basso) cui non mancano tratti umoristici da *miles gloriosus* tali da far pensare - così negli sbalzi d'umore come nei fraseggi virtuosistici conditi da acrobatiche *roulades* e ampi sbalzi intervallari - all'imminente Polifemo di Händel (1708).

Il paragone potrà parere immodesto; anche perché la rutilante tavolozza strumentale del Sassone è negata al Ghezzi, il quale - un po' per la scelta di destinazione ma forse più per le limitazioni tecniche imposte da una tipografia a buon mercato - si deve accontentare di una linea di basso continuo parcamente numerata. Tuttavia, pur nella reticenza della pagina scritta, il moderno interprete 'storicamente informato' può muoversi differenziando spessore e organico degli accompagnamenti, sottolineando i profili degli incipit tematici (sovente nella forma anticipata del «motto»), e altresì integrando con opportuni spunti improvvisativi le cadenze, le transizioni e le ripetizioni di frasi dove talora si sommano l'antica forma strofica e quella di un embrionale da-capo

650770_Booklet.indd 4 20/05/15 17:35

annotato per esteso.

Diverso il discorso per i già citati *Sacri Dialoghi o vero Mottetti* dell'opera I. Qui l'espressa destinazione liturgica, come pure il più stretto intreccio contrappuntistico delle due voci umane fra loro e con il basso continuo per l'organo, imporrebbero in teoria uno stile esecutivo di maggior severità; benché non manchino nemmeno tratti di bel canto nelle sezioni solistiche dove dominano le alternanze agogiche e metriche proprie dello stile di cantata. Quest'ultima caratteristica il dialogo latino di metà Seicento l'aveva assunta abbastanza tardi, col risultato di indebolirne il carattere drammatico, ossia lo scambio di battute fra i personaggi.

Significativa poi l'equivalenza nel titolo fra «dialogo» e «mottetto». Nel corso del secolo era emersa progressivamente una nuova visione del rapporto fra mottetto e liturgia, con la sostituzione dei testi scritturali, o comunque più propriamente liturgici, mediante altri di libera invenzione in forme metriche legate al modello di alternanza recitativo-aria. La loro esecuzione in momenti come l'Offertorio o l'Elevazione della Messa, oppure alla conclusione dei Vespri, preludeva alle virtuosistiche girandole a voce sola che nel corso del Settecento susciteranno lo sdegno dei rigoristi: vere e proprie arie d'opera affidate all'ugola dei castrati più alla moda. Padre Ghezzi si mantiene ancora al di qua della linea fatale? Non sempre, eppure verrebbe da aggiungere che il suo instabile equilibrio fra *pietas* e bel canto, fra tradizione e innovazione, ce lo rende simpatico. Il suo problema è quello tipico dei creatori cui tocca vivere in epoche di rapida transizione dei paradigmi estetici. Nel 1708, pubblicando i *Dialogi Sagri o vero Motetti à due voci con Violini*, tenterà ancora di bilanciare le arie non drammatiche con vivaci passaggi e parti strumentali in stile concitato; dopodiché getterà la spugna, forse prendendo atto che non gli era concesso procedere oltre sulla china scivolosa della modernità.

Lungo di essa si era già avventurato quanto basta nelle *Lamentazioni per la Settimana Santa a voce sola* Op.IV (Bologna 1707), complice questa volta un testo prosastico ma di enorme intensità espressiva. Sono in tutto nove letture tratte da uno dei testi più dolorosamente visionari dell'Antico Testamento, redatto intorno all'anno 600 avanti Cristo a compiangere la recente devastazione di Gerusalemme e del suo Tempio da

650770_Booklet.indd 5 20/05/15 17:35

parte dei Babilonesi di Nabucodonosor. Saccheggi, violenze, distruzioni, carestia, lattanti morti di fame per le vie: una realtà atroce che l'antico poeta, tradizionalmente identificato col profeta Geremia, trasfigura mediante un artificio della retorica ebraica applicato a volte anche nei Salmi. Si tratta dell'acrostico: vale a dire che delle cinque «*qinnoth*» (canti funebri, lamentazioni) di cui si compone il piccolo volume, le prime quattro fanno cominciare ogni strofa con una diversa lettera dell'alfabeto ebraico presa in successione, mentre la quinta si compone di 22 versi; appunto il numero complessivo di tutte le lettere, sempre ordinate in sequenza alfabetica.

Tale complesso meccanismo va fatalmente perduto in qualsiasi traduzione, a cominciare da quella latina di San Gerolamo che per secoli, ormai tramontato il monopolio del canto gregoriano nella liturgia, la Chiesa ripropose ai compositori come un libretto da musicare in forme sempre rinnovate per la celebrazione del triduo pre-pasquale. L'agonia della città santa diveniva una prefigurazione di quella del Salvatore sul Calvario, cui occorreva dare il massimo rilievo drammatico per mezzo di un'adeguata simbologia luttuosa. A questo punto sorgeva il problema di che cosa fare coi relitti fossili di quelle lettere (Aleph, Beth, Ghimel, ecc.) rese venerabili dall'età e dalla tradizione ma completamente de-semantizzate come un'arida rubrica. La soluzione, già accennata dai polifonisti del Cinquecento e poi portata ad estreme conseguenze dalla monodia del secolo successivo, fu insieme semplice e geniale: ne nacquero dei vocalizzi simili ad altrettante oasi di canto spianato e puramente astratto, inframezzate da ariosi e recitativi spiranti un lugubre pathos appena dissimulato dai fiori dell'eloquenza orientale coi suoi tipici procedimenti di parallelismo, antitesi, sinonimia. Al termine di ogni Lamentazione risuona con l'urgenza di un'invocazione amorosa l'esortazione al pentimento, dal quale può nascere la speranza della redenzione.

In questa tradizione le *Lamentazioni* di Ghezzi, imparzialmente distribuite fra i quattro registri vocali, s'inseriscono con ben calcolata varietà agogica e tonale, senza tuttavia debordare nell'estesa forma di cantata che a simili composizioni avrebbe conferito solo due-tre decenni dopo la scuola napoletana di Porpora e compagni. Trasparente enunciazione in stile recitativo con brevi spunti di arioso per le sezioni narrative, solo occasionalmente increspate da cromatismi, ripetizioni e *roulades* di semicrome su

650770_Booklet.indd 6 20/05/15 17:35

singole parole o sillabe ma soprattutto sulle cadenze. Il massimo dell'ornamentazione, i capricciosi fraseggi in terzine, le progressioni eloquenti, si concentrano nella formula di annuncio della *lectio* («*Incipit lamentatio Ieremiae prophetae*») e nella perorazione finale: «*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*».

Carlo Vitali

A musician-theologian who was moving towards modernity

Sinalunga, an ancient castle in Valdichiana, approximately 45 km south-east of Siena, is the most likely birthplace of the composer Ippolito Ghezzi, an Augustinian friar. This was the opinion of the historian and economist Giuseppe Giuli: he mentioned him in 1828 among the local figures "who stand out for the righteousness of their conduct", together with other two inhabitants of Sinalunga who bore the same surname and had distinguished themselves in the course of the seventeenth century: the physician Mariano Ghezzi and the naturalist Angiolo Ghezzi.

Ippolito Ghezzi's year of birth is uncertain. Two historians belonging to his religious order, Stefano Luigi Astengo (1929) and Davide Perini (1931) do not offer any precise information. However, Aldo Bartocci's assumption, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2000, that he was born "around 1650" is fairly consistent with what we know about the ecclesiastic and academic curriculum of other Augustinian friars of that period: novitiate at the age of 19, profession at 20, minor orders at 21, tonsure at 25, bachelor's degree in theology at 32 or later, and doctorate at 35 or later.

According to Perini, Ghezzi began at a very early age to show his gift for music ("*a puero se musicis dedit*"). We do not need to surmise that he had to travel far to obtain his musical education, because he was able to find, within the circles of the Duomo of Siena and of the local Accademia degli Intronati, a number of competent teachers who could help him develop his talent both in the direction of traditional counterpoint and in that of the "modern style", i.e. the monody accompanied by basso continuo. Some of the pupils and successors of the spirited innovator Agostino Agazzari (1578-1640)

650770_Booklet.indd 7 20/05/15 17:35

were there in that period: Cristoforo Piochi, Giovanni Antonio Florimi and Giuseppe Fabbrini. Ippolito's musical education was also promoted by the fact that he joined the Augustinian Order, which had well-established cultural and educational traditions also in the field of music: these traditions had been consolidated in the course of the sixteenth and seventeenth centuries by theoreticians and composers who were famous all over Europe, such as Ludovico Zacconi, Ippolito Baccusi, and Tiburzio Massaino. In the convent of the Augustinian Order, near the majestic church of Sant'Agostino in Siena, there was a "*studium*", where courses of art and science, up to an advanced university level, were held regularly.

Contrary to what Bartocci stated, the title of "*baccelliere*" was not conferred to Ghezzi "only in 1707-08", but was already mentioned in the front page of his second libretto for oratorio (*Il trionfo della santità ne i sonni, & estasi gloriose di S. Niccola da Tolentino*, Siena 1693, poem by the composer), while it did not appear yet in the first one (*Gli abissi debellati dalla santità di San Nicola da Tolentino*, Siena 1690). Supposing that Ghezzi's promotion to this lower academic rank took place, maybe a little belatedly, around 1691, we might perhaps infer that he was born between 1655 and 1658.

Ghezzi did not go on with his theological studies to attain the title of "*magister*" or "*doctor*"; on the other hand, in 1679 he had already become kapellmeister in the Cathedral of Montepulciano, which was completed and opened to the cult in 1680. He was a very young maestro, just a little over twenty, in a recently-built church. He held this post until 1700: that year he left it to his pupil Domenico Cavalcanti, giving rise to displays of resentment which were attributed to "envy" (perhaps among his colleagues, supported by Bishop Antonio Cervini or other local leading figures).

On leaving his post in Montepulciano, still in the prime of life – and shortly after making his debut by publishing his Opus 1, which was to be followed by other five within a decade – he retired to his convent in Siena, where he remained until his death, which took place in 1725 or a short time later. Perini asserted that he saw some permissions to print tracts granted to him in 1724-25 by General Fathers Cervoni and Bellelli; other similar texts of his were reprinted in Padua in 1727-29, perhaps

650770_Booklet.indd 8 20/05/15 17:35

posthumously.

The stage of Ghezzi's hagiographic and catechistical writings – inaugurated by his little treatise *Saltero di dieci corde per gli esercizi di dieci giorni* (Siena, 1714) – was the last stage of his long career as an author and composer: for his musical production, his career is documented, beginning with the above-mentioned oratorio, from 1690, and ending with the academic cantata for solo voice *Il Trionfo di Cristo* (Perugia 1715) and the oratorio for five voices *Il transito di S. Niccola da Tolentino* (Siena 1717). The fact that his activity as a composer went on for almost three decades, in a period in which tastes were changing quickly, would be enough to explain the shift in his focus. To this we should obviously add his genuine enthusiasm for religious themes, expressed, for instance, in his almost-monographic interest in the life and miracles of the first Augustinian saint, Brother Nicola da Tolentino (1245-1305), whom he untiringly celebrated in poems, music and prose.

As far as we know, the scores of his major oratorios about Nicola da Tolentino (five, including the rewritten ones) have been lost. So the only testimonies of his dramatic vein are the four short Biblical oratorios of Opus III, printed in Bologna in 1700 by Marino Silvani and sold at the price of 6 paoli per copy. A curious piece of information is that when the Silvani heirs wound up the publisher's storehouse, at the beginning of the year 1734, there were still seven unsold copies of this work.

Oratorii Sacri a' tre voci cavati dalla Scrittura Sacra del Molto Reuerendo Padre Fra' Ippolito Ghezzi Agostiniano Bacciliere in Sacra Teologia. In spite of the decidedly ecclesiastic tone of its title, this collection – on whose front page the composer still boasts of his position of "*Maestro di Cappella della Catedrale di Monte Polciano*" – is dedicated to a layman from the same city: Cavaliere Cesare Gagnioni, a not particularly high-ranking nobleman. The dedication, which is written in the adulatory tone that was customary at that time, only allows us to deduce that Ghezzi hoped to go on being under his patronage ("*l'honore della continuatione della sua gratia*"). Perhaps the problems which had already arisen in the management of the bishop's choir led the composer to give up his project of publishing a book of *Messe a 3. 4. e 5.* [voci]

650770_Booklet.indd 9 20/05/15 17:35

con violini, as he had promised the previous year to the purchasers of his Opus I (*Sacri Dialoghi o vero Mottetti a due voci*, Florence 1699).

Undoubtedly for an aristocratic lover of music these short dramas were the best choice: they could be staged by a limited number of performers for purposes of combined devotion and entertainment, also in private settings such as drawing-rooms and confraternities. In Bologna there were other, not very different, instances of music to be used for the same mixed purpose, e.g. *Diporti spirituali per camera e per oratorii*, by Maurizio Cazzati (1668), *Cantate morali e spirituali*, by Giacomo Antonio Perti (1688), and a collection with the same title published by Giacomo Cesare Predieri as recently as 1696.

The four stories from the Old Testament chosen by Father Ghezzi, who probably also wrote the librettos, were drawn from Genesis (*L'Abelle*, *L'Adamo*, *L'Abramo*) and the First Book of Samuel (*Il David trionfante*), but were dealt with in a very free manner. Ghezzi condensed and pruned the Biblical narration, and added some poetic elements of his own, so as to cause these well-known tales of sacred history to be close to the repertoire of human (or maybe all too human) emotions that the Venetian opera of the middle-to-late seventeenth century had already codified into recurrent dramatic and musical forms.

Aria-laments with figured bass, arias of indignation or battle, pastoral arias, arias in echo: all these forms, alternated with short ariosos, duets and recitative dialogues (carefully moulded on the expressive value of words) regularly reappear in Father Ghezzi's scores. He seems fairly unconcerned (let this be said without malice) about the theological deviations implied by some solutions chosen by him: their dramatic effectiveness is undeniable.

For instance, in *Adamo* we are surprised to see the tempting snake replaced by an off-scene echo of Eve's words: the result is more an inward dialogue of the woman with herself than a personal intervention of Satan. And in the beginning of *Abramo*, an arbitrary, almost sadistic God is shown while he is planning the harsh tests of obedience to be imposed on his faithful. The situation is worse still in *David trionfante*,

650770_Booklet.indd 10 20/05/15 17:35

the story that has been most creatively manipulated by the author of the libretto. Here the plot proceeds like a real-time report of a war episode in which God's intervention is practically null. It is an interaction between a cowardly king (Saul, contralto), an overconfident youngster (David, soprano) and a monstrous giant (Golia, bass). The latter occasionally presents some comic traits in miles gloriosus style that forestall – both in the shifts in his mood and in the instances of virtuosic phrasing spiced up with acrobatic roulades and dizzy interval jumps – Händel's imminent *Polifemo* (1708).

This comparison may seem excessive, also because Händel's dazzling instrumental palette is not shared by Ghezzi, who – partly because of the use for which his music was meant, and partly, or above all, because of the technical limitations enforced by an inexpensive print shop – had to limit himself to a sparsely numbered basso continuo line. However, in spite of the conciseness of the written pages, a modern performer who is "historically in the know" can introduce a differentiation in the depth and number of instruments of the accompaniments, highlighting the outline of the beginnings of the themes (often in the anticipated form of the "*motto*"), and also adding suitable improvised elements in order to integrate the cadences, transitions and repetitions of phrases where sometimes the ancient stanza form is combined with an embryonic da capo form, written down in full.

The situation is different in the previously mentioned *Sacri Dialoghi o vero Mottetti* of Opus I. In this case, the fact that the pieces are expressly meant for a liturgical use, and the closer contrapuntal interweaving of the two human voices and organ basso continuo should theoretically dictate a more austere style of performance, despite the presence of some passages of bel canto in the solo sections where there is a predominance of the agogic and metric alternations that are typical of the cantata. This last-named characteristic had appeared rather late in the Latin dialogue of the middle of the seventeenth century: as a result, its dramatic quality, that is, the exchange of speeches among the characters, was reduced.

Another significant feature of this work is the equivalence, in its title, between "dialogue" and "motet". In the course of the century a new outlook on the relationship

650770_Booklet.indd 11 20/05/15 17:35

between motets and liturgy had gradually emerged, and the scriptural or actually liturgical texts had been replaced by texts that had been freely invented in metric forms related to the pattern of alternation between recitativos and arias. The fact that they were performed during the Mass in moments such as the Offertory or Elevation, or at the conclusion of the Vespers, heralded the virtuosic solo-voice flourishes that were to outrage the rigorists: real opera arias, entrusted to the *bravura* of the most fashionable castratos. Did Father Ghezzi keep clear of this momentous boundary? Not always; but we are tempted to add that we like him all the better for his unstable balance between pietas and bel canto, between tradition and innovation. His problem was the typical one of creators who happened to live in periods of rapid transition of the aesthetic paradigms. In 1708, when he published *Dialogi Sagri o vero Motetti à due voci con Violini*, he attempted to balance the non-dramatic arias with lively passages and instrumental sections in an agitated style; afterwards he gave up, maybe realising that it was not possible for him to proceed further down on the slippery slope of modernity.

He had already ventured far enough in this direction in his *Lamentazioni per la Settimana Santa a voce sola*, Opus IV (Bologna 1707), helped, this time, by texts that were in prose but very intensely expressive: nine readings drawn from one of the most excruciatingly visionary texts of the Old Testament, written approximately in the year 600 B.C. to lament the recent devastation of Jerusalem and its Temple by Nebuchadnezzar's Babylonians. Plundering, violence, destruction, famine, starved babies in the streets: a terrible situation that the ancient poet, traditionally identified as the prophet Jeremy, transfigured by means of a device of Hebraic rhetoric that is applied sometimes in Psalms as well. This device is an acrostic: out of the five "*qinnoth*" (dirges, laments) of which the booklet is formed, the first four have each stanza that begins with a different letter of the Hebraic alphabet in succession, while the fifth is formed of 22 lines (the same number as that of the letters of the alphabet), arranged in alphabetic sequence.

This complex mechanism is inevitably lost in any translation, including the Latin one by St. Jerome, which, for centuries (after the decline of the monopoly of Gregorian

650770_Booklet.indd 12 20/05/15 17:35

chant on liturgy), was proposed by the Church as a libretto for setting to music the observation of the pre-Easter triduum, in constantly renewed forms. The sufferings of the holy city became a foreshadowing of those of the Saviour on the Calvary, and it was necessary to highlight them as dramatically as possible by means of an adequately mournful symbology. At this point, a problem arose: what should one do with the fossil remnants constituted by the letters (*Aleph*, *Beth*, *Ghimel*, etc.), which had been rendered venerable by age and tradition, but had completely lost their semantic value? A simple, brilliant solution had already been hinted at by the sixteenth-century polyphonists, then was fully achieved by the monody of the ensuing century: the result was a series of vocalises that were like havens of smooth, purely abstract singing, alternated with ariosos and recitatives whose gloomy pathos was barely hidden by gems of Oriental eloquence, with typical procedures of parallelism, antithesis, and synonymity. Each Lamentation was closed by an incitement to repent, expressed with the urgency of an amorous entreaty, since repentance is the path that may lead to the hope of redemption.

Ghezzi's *Lamentazioni*, distributed in a balanced way among the four vocal registers, fit into this tradition with a well-calculated variety of agogics and tonalities, without overflowing into the vast cantata form, as compositions of this type were to do, only two or three decades later, when dealt with by the Neapolitan school of Porpora and his colleagues. What we hear is a transparent enunciation in recitativo style, with short arioso passages for the narrative sections, only occasionally ruffled by chromaticisms, repetitions and roulades of semiquavers on individual words or syllables, and particularly on cadences. The peak of ornamentation, whimsical triplet phrasing, and eloquent progressions are concentrated in the formula with which the lectio is announced, "*Incipit lamentatio Ieremiae prophetae*", and in the final pleading: "*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*".

Carlo Vitali

650770_Booklet.indd 13 20/05/15 17:35

CD 1

Oratorii Sacri à tre voci [...]
L'Abelle Oratorio à tre voci
Due Canti, e Basso

1. [Caino e Abele / *Cain and Abel*]	8:02
2. [Il fratricidio / *The fratricide*]	4:31
3. [Il castigo di Dio / *God's punishment*]	8:03

Sacri Dialoghi / o vero Motetti à due voci [...]

4. *Caeli Musici*, Canto e Alto	8:04
5. *Caeli Seraphim*, a 2 canti	5:55
6. *Cæli Stellæ*, a 2 canti	8:40
7. *Salve Regina*, Canto e Basso	5:27

Oratorii Sacri à tre voci [...]
Il David Trionfante Oratorio à tre voci
Canto, Alto e Basso

8. [Golia sfida Re Saul / *Goliath challenges King Saul*]	5:57
9. [Saul e David / *Saul and David*]	7:40
10. [David e Golia si preparano alla guerra / *David and Goliath get ready for war*]	5:12
11. [Il duello / *The duel*]	4:48

650770_Booklet.indd 14 20/05/15 17:35

CD 2

Oratorii Sacri à tre voci [...]
L'Adamo Oratorio à tre voci
Canto, Tenore e Basso

1. [Il Paradiso terrestre / *The Garden of Eden*]	6:00
2. [Il peccato originale / *The original sin*]	8:42
3. [Lo sdegno di Dio / *God's wrath*]	3:13
4. [La cacciata dal Paradiso / *The banishment from Eden*]	6:00

Dialoghi Sagri
Overo Motetti à 2 voci con Violini [...]
Dialogo Secondo. Per San Michele Arcangelo.
A 2. Alto e Basso

5. *San Michele e Demonio*	6:35

Sacri Dialoghi / o vero Motetti à due voci [...]

6. *Tortores ferite*, a 2 canti	10:41
7. *Doleo super te*. A 2. Alto e tenore.	10:22

650770_Booklet.indd 15 20/05/15 17:35

CD 3

Oratorii Sacri à tre voci [...]
L'Abramo Oratorio à tre voci
Canto, Alto e Basso

1. [Dio e Abramo / *God and Abraham*]	4:41
2. [L'obbedienza di Abramo / *Abraham's obedience*]	4:58
3. [Isacco e Abramo / *Isaac and Abraham*]	6:37
4. [Il sacrificio - Dio ferma Abramo / *The sacrifice – God stops Abraham*]	5:10

Dialoghi Sagri
Overo Motetti à 2 voci con Violini [...]
Dialogo Primo. A due canti. Per la Madonna.

5. *Maria Vergine e un'Anima*	8:33

Sacri Dialoghi / o vero Motetti à due voci [...]

6. *Cadant a terra*, a 2 bassi	5:56
7. *Qualis est*, alto e basso	9:12
8. *Sponse dilecte*, canto e basso	5:05
9. *Estote fortes*, canto e basso	3:15
10. *Deh cessate*, a 2 alti	7:11
11. *Repleatur os meum*, a 2 bassi	5:13

650770_Booklet.indd 16 20/05/15 17:35

CD 4

Lamentationi per la Settimana Santa [...]

1. *Prima Letione del Mercordi à sera*	9:22
2. *Seconda Letione del Mercordi à sera*	7:22
3. *Terza Letione del Mercordi à sera*	5:55
4. *Prima Letione del Giovedi à sera*	6:40
5. *Seconda Letione del Giovedi à sera*	5:42
6. *Terza Letione del Giovedi à sera*	6:47
7. *Prima Letione del Venerdì à sera*	6:56
8. *Seconda Letione del Venerdi à sera*	7:50
9. *Terza Letione del Venerdi à sera*	8:08

Prima registrazione discografica in epoca moderna; trascrizione e revisione delle partiture a cura di Roberto Cascio, Barbara Vignudelli, Carlo Vistoli e Andrea Fusari, con la collaborazione di ognuno dei musicisti.

World Premiere Recording, transcriptions and revision by Roberto Cascio, Barbara Vignudelli, Carlo Vistoli and Andrea Fusari, with the collaboration of each performer.

I testi sono disponibile al seguente link:
The texts are available on our website:
www.tactus.it/testi
Codice / *Code*: 650770

650770_Booklet.indd 17 20/05/15 17:35

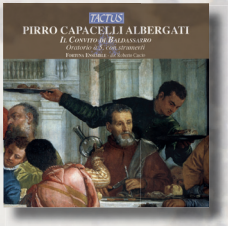
TACTUS
TC 650770
℗ 2015
Made in Italy

Ippolito Ghezzi

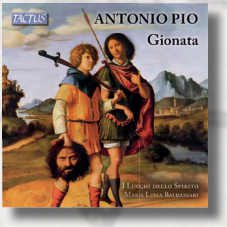
(1655ca.-1725ca.)

Oratori · Mottetti · Lamentazioni

Opere correlate / *Related Works*



TC 660102 - PIRRO ALBERGATI
Il convito di Baldassarro
Oratorio a 5 voci



TC 751690 - ANTONIO PIO
Gionata
Oratorio a 4 voci

TC 661603 - GIACOMO PERTI
Il Mosè conduttor del popolo ebreo
Oratorio a 5 voci

TC 650290 - GIOVANNI BATTISTA BASSANI
Armonici Entusiasmi di Davide
Opera nona