

CANTVS
ECCLESIASTICVS
PASSIONIS D.N.
IESV CHRISTI



PASSIO VENETIAE
CONCERTO DI MUSICHE DI GIOVANNI ROVETTA

Concerto per il giorno delle Ceneri, Venezia 10 febbraio 2016
Scuola di Musica Antica del Conservatorio "Benedetto Marcello"
di Venezia, *direttore* Francesco Erle

Fondazione Ugo e Olga Levi onlus



Registrazione
10 febbraio 2016
Chiesa di Santa Maria del Carmelo (Carmini)
Venezia - Italia

Registrazione audiovisiva e post-produzione
Zeta Group (Treviso)

Traduzioni
Matilda Colarossi

Progetto grafico
Karin Pulejo

Coordinamento editoriale
Ilaria Campanella e Claudia Canella

© Copyright 2016
by Fondazione Levi
San Marco 2893, Venezia

Passio Venetiae. Concerto di musiche di Giovanni Rovetta

La tredicesima edizione del concerto per il mercoledì delle Ceneri, offerto dalla Fondazione Levi alla città di Venezia, si è tenuta il 10 febbraio 2016 nella chiesa di Santa Maria del Carmelo (Carmini). Se ne propone qui, per il rilievo culturale che riveste, la registrazione dal vivo. L'evento conferma momenti cardine della politica culturale della Fondazione, alcuni dei quali si collocano nel solco di una tradizione ultradecennale, come la diretta connessione della musica eseguita con progetti di ricerca musicologica; l'attenzione per la musica liturgica, in particolare a Venezia e nel Veneto, e le sue fonti; lo studio dello stile compositivo polifonico e policorale di musicisti italiani del Seicento; mentre altri sono più recenti, come la relazione con il mondo dei conservatori e il sostegno a iniziative di studio e interpretazione di musica antica.

Il programma propone le *Turbe* di Giovanni Rovetta (1596-1668), dal 1664 successore di Monteverdi come maestro di cappella a San Marco. Scritte per la passione e opportunamente integrate da suoi altri brani che ne approfondiscono la tensione emotiva e lo sgomento per l'inafferrabilità del dogma al di fuori della volontà di fede, esse sono ancora sconosciute al pubblico e anche poco studiate dagli esperti; saldamente radicate nella cultura e nella storia della Serenissima, riflettono, nel linguaggio dell'arte, sue particolari concezioni teologiche e politiche. In vista del concerto si è reso necessario avviare per iniziativa e sotto la responsabilità scientifica di Francesco Erle, un progetto di ricerca che indaga a fondo le modalità esecutive della passione a Venezia e in San Marco, e che ha sin qui già prodotto risultati originali e sorprendenti, perché sgombrano il campo da fraintendimenti ormai divenuti luoghi comuni e gettano una nuova luce sulle cause all'origine della formazione degli organici e dell'impiego dei cantanti. Gli esiti definitivi saranno pubblicati con il sostegno della Fondazione Levi, che segue con grande interesse l'operazione. È suo auspicio che i rapporti con il Conservatorio "Benedetto Marcello" nel settore della musica del Seicento, alla quale è stata

dedicata di recente a Palazzo Giustinian-Lolin una lezione-concerto focalizzata sui *Canones nonnulli* di Marco Scacchi, possano consolidarsi negli anni a venire, con utili scambi di conoscenze e prospettive di studio fra conservatori e università, e in uno stabile coordinamento con le iniziative nazionali e internazionali della Fondazione sul versante del Medioevo e del Rinascimento.

Davide Croff

Presidente della Fondazione Ugo e Olga Levi onlus, Venezia

The thirteenth edition of the Ash Wednesday Concert, offered to the city of Venice by the Fondazione Levi, was held on February 10, 2016 in Santa Maria del Carmelo (Carmini) Church. We are providing here, given the great cultural value it bears, a recording of the live event. The event confirms salient moments in the cultural politics of the Foundation, some of which are representative of its longstanding tradition. We find, for example, the direct connection with the music performed as a result of musicological research projects; the attention to liturgical music, in particular in Venice and the Veneto region, and all its sources; and the study of the polyphonic and polychoral composition style of Italian seventeenth century musicians; while other studies are more recent, for instance, the relationship with conservatories, and the support for initiatives regarding the study and interpretation of ancient music.

The programme will offer the *Turbe* by Giovanni Rovetta (1596-1668), Monteverdi's successor as chapel master in San Marco from 1664. Written for the passion and opportunely complemented by his other pieces, which heighten the emotional tension and the dismay caused by the *unintelligibility* of the dogma outside the realm of faith, they are still almost unknown and also rarely studied by experts; and firmly rooted in the culture and history of the Most Serene, reflecting, in the language of art, its particular theological and political conceptions. In view of the concert, it was necessary to undertake a research project, initiated by and under the scientific direction of Francesco Erle, which analyses how the passion was performed in Venice and San Marco. It is a study which has already produced original and surprising results, and will free the field of misrepresentations which have, thus far, become commonplace. It will, therefore, help shed new light on the reasons behind the creation of the ensembles and the choices of the singers. Findings will be published with the support of the Fondazione Levi, which follows the developments with great interest. The Foundation sincerely hopes that relations with the "Benedetto Marcello" Conservatory, with regards to seventeenth century music – to which the recent lecture-concert on the *Canones nonnulli* by Marco Scacchi, held in Palazzo Giustiniano-Lolin, was dedicated – may be consolidated in future years through a fruitful exchange of knowledge

and studies perspectives between conservatories and the university, and a stable coordination with the national and international initiatives of the Foundation in the field of Medieval and Renaissance music.

Davide Croff

President of the Foundation Ugo and Olga Levi onlus

Passio Venetiae: dalla ricerca alle scelte esecutive

Un successo ignorato: così si potrebbe appropriatamente sintetizzare il giudizio sull'opera sacra di Giovanni Rovetta, suggerito dallo studio della sua musica e finalmente dall'ascolto dei suoni da lui immaginati. La circostanza di venirsi cronologicamente a trovare dopo l'avvento e il trionfo di un genio ha quasi sempre e dovunque condizionato il destino di molti artisti; Rovetta successore di Monteverdi è invece riuscito a realizzare un progetto coraggioso e morale: non rompere con la grande eredità del suo maestro, ma trovare nuove felici direzioni alla strada da lui aperta. Rovetta mantiene infatti caratteristiche monteverdiane di 'seconda prattica', ma è costantemente alla ricerca di uno stile classicamente ponderato, di un eloquio che talora dimostra una personalissima dolcezza, talaltra repentine esclamazioni, o mestizie raffinate, oppure ancora gioie, è il caso di dirlo, serenissime. I mezzi posti in campo nei suoi mottetti, negli stupendi salmi e nella grande *Missa pro defunctis* a doppio coro – recentemente ripresa dal Laboratorio di musica barocca del Consorzio dei Conservatori del Veneto nel concerto *Esequie di Claudio Monteverdi* – sono molto più ricercati e sapientemente ordinati di quanto potrebbe supporre un ascoltatore che non conosce la sua musica: perfetta disposizione delle parti e delle tessiture, accorta distribuzione degli argomenti musicali nell'affrescare a forte chiaroscuro il testo scelto; potenza e, nei punti decisivi, spregiudicata posizione degli artifici come monteverdiane entrate su settime di seconda specie non preparate; uso dei più complicati tecnicismi contrappuntistici (quali aggravamento e diminuzione della imitazione, strutturalmente organizzati) sempre inseriti in un fluire naturale e delicato del discorso, e soprattutto un gusto elegante e garbato della consequenzialità armonica e della condotta delle parti. Perfino nei salmi penitenziali Rovetta dischiude un sentiero che, misteriosamente, dalle constatazioni più amare e solitarie – dove l'organizzazione del discorso tra i solisti è sempre splendida – e dalle invettive dell'antico poeta ebraico conduce poco a poco a luminosi squarci di fiducia e serenità.

L'amore per la città è evidente. La preghiera inserita nel mottetto *Salmo 2: Quare fremuerunt gentes*, per il doge, il senato e il popolo tutto sopraggiunge con semplice, appropriata naturalezza; un amore corrisposto dato che il doge dispose che ogni anno, il giovedì santo, fosse eseguita a Palazzo Ducale una sua *Missa brevis*. Le *Turbe* (le musiche scritte per i versetti della passione in discorso diretto, cioè le parole di tutti i personaggi, escluso Gesù) di Rovetta appartengono a un genere, molto importante per la prassi marciana, ma non ancora esplorato e ridefinito sul versante dell'interpretazione. Per questo abbiamo avviato una ricerca sulle modalità esecutive di passioni a Venezia nel Seicento, ricerca che ha già portato a notevoli risultati, a partire dalla critica delle fonti: l'ipotesi di Franco Rossi che l'attribuzione a Rovetta di uno dei manoscritti sin qui ritenuti dagli studiosi tra i più significativi fosse errata, ha trovato conferma nella verifica condotta da lui stesso e da me; è opera infatti di un autore minore di epoca posteriore, come Franco Rossi ha comunicato nel programma del concerto (*Passio Venetiae*, 2016, Venezia, Levi, pp. 11-12).

La ricerca sulle *Turbe* e il conseguente approfondimento ad ampio raggio sulle prassi esecutive musicali della passione a Venezia nel Seicento (di cui si darà comunicazione una volta ordinata e interpretata la grande quantità dei dati raccolti) hanno consentito di individuarvi un intento di celebrazione musicale della vita veneziana, facendoci subito approdare a terreni inesplorati, a scoperte impreviste. La scrittura musicale delle *Turbe* è stilizzata e preparata per un utilizzo 'da cappella', aperto, di conseguenza, a tutte le ipotesi esecutive che tale genere comporta per San Marco e Venezia. Non bisogna esserne sorpresi: la consuetudine marciana di approntamento di manoscritti d'uso, tenace per un periodo storico decisamente prolungato, ha dato luogo a pesanti travisamenti, come la nostra ricerca va mettendo in luce: se non è ancora possibile delineare esatti confini per esecuzioni attendibili degli spartiti nella prassi di San Marco a metà Seicento, certamente abbiamo ora conseguito una conoscenza precisa di tendenze, direzioni e organizzazioni, e ne siamo molto colpiti.

Innanzitutto le fonti marciane (in relazione alle quali conserva la sua funzione

fondante il monumentale lavoro portato a termine da Giulio Cattin per la Fondazione Levi) testimoniano una grande attenzione nella scelta di chi e quando dovesse cantare nelle passioni, con una complessa normativa che per esempio vietava al celebrante di assumere la funzione del narratore, da assegnarsi a cura del maestro di cappella alla persona «più adatta per voce e canto». La precisione delle norme su prerogative, tempi e modi nella formazione degli organici solistici e strumentali per le esecuzioni della passione durante la settimana santa, è probabilmente da mettere in relazione con la pressione di molti cantori della Cappella, spinti dall'ambizione a cercare di ottenere un determinato ruolo nelle passioni, che erano eseguite anche più di una volta il giorno, non necessariamente all'interno della liturgia (si noti, anche non il venerdì santo) e non solo a San Marco: lo si evince dai contratti per i Passio stipulati con gli specialisti della Cappella di San Marco, attestati in città anche nel secolo successivo, per esempio alla Scuola Grande di San Rocco.

La ritualizzazione del Passio a San Marco, confermata dalle fonti e dalle cronache pubbliche, era profondamente sentita per la tendenza secolare non solo del clero, ma anche del popolo a vivere con forte senso di appartenenza l'interpretazione allegorica dei riti, divenuta persino l'arma teologica con cui ci si era opposti, in parte, alla riforma liturgica romano-francescana del Quattrocento e Cinquecento. Dopo il lancio delle oselle e la processione in piazza con il doge, con l'esposizione, il posizionamento e il trasporto rituale degli 'strumenti' della passione nei luoghi deputati, durante il canto del Passio la basilica stessa con il suo altare si trasformava nel corpo spogliato di Cristo: di qui il fondamento teologico, orgogliosamente difeso a Venezia, dell'unità di altare di San Marco-corpo mistico di Cristo-comunione dei fedeli, e cioè dell'unità della Repubblica nella basilica palatina. La citata preghiera per Venezia inserita nel testo del *Salmo 2: Quare fremuerunt gentes*, assume quindi, sui versanti teologico e ancor più giuridico, il senso dell'affermazione di prerogative condivise e gelosamente conservate.

Se questo è dunque il contesto delle musiche delle *Turbe*, nelle decisioni di prassi esecutiva bisogna tenere a mente una valenza celebrativa di altissimo livello. Dato

che i manoscritti delle *Turbe* sono, come si è detto, d'uso e sono 'a parti' (quattro nel nostro caso), si pone innanzi tutto il problema della loro esecuzione con voci e strumenti in prassi marciana. Il raddoppio di linea vocale con strumenti o la sua completa sostituzione strumentale in composizioni a più parti fino a metà Seicento a Venezia (come del resto anche a Roma) è non solo ammessa, ma assolutamente richiesta dagli studi condotti a partire da James H. Moore fino a Jeffrey Kurtzmann e da tutti gli esecutori con preparazione musicologica, sulla base di esigenze determinate da testo, dignità e 'classe' del momento liturgico e del significato cerimoniale, come sempre anche civile, a San Marco. Per il *Passio Venetiae* qui proposto e le *Turbe* di Giovanni Rovetta la nostra concezione si fonda sugli studi generali che ci hanno preceduto sulla prassi soprattutto mottettistica; essendo tuttavia il Passio di metà Seicento a Venezia un genere finora non frequentato e non ricostruito, abbiamo proceduto stabilendo di volta in volta come potesse essere letta ogni singola *Turba*. Alle informazioni sul primato dell'importanza professionale per i cantori della Cappella nell'assegnazione delle parti (e dei relativi benefici) si è aggiunta la conoscenza, ricavata, con riferimento alla prassi marciana, dalle indicazioni e dai suggerimenti circa la sostituzione strumentale di parti vocali fino a giustificare o richiedere per intere composizioni, o episodi interni, il mantenimento di una sola parte vocale, con l'affidamento di tutte le altre a strumenti. Tale singolare ma importantissima usanza si protrae a Venezia nei decenni successivi, in epoche che lasciano sempre meno spazio a dubbi, perché l'organico esecutivo e si andava specificando inequivocabilmente. Nella prefazione all'op. IX di Giovanni Legrenzi, *Sacri e festivi concerti* [...], Francesco Magni detto Gardano, 1667, si legge:

L'intentione dell'autore di quest'opera è stata di farla à duoi Chori, di potersene seruire, così in un corpo, come separati et anco senza organo. Ve n' ha aggiunto un altro di cinque strumenti à beneplacito [...]. Ha pure hauto mira, di seruire al comodo di tutti onde potrà esser cantata in caso di necessità anco con una sol voce per coro. Sarà sempre però meglio, se in vece di minorar si moltiplicaranno le parti

Qui il successore di Rovetta nella carica di maestro di cappella, il riformatore

che aveva a disposizione il massimo organico documentato in San Marco nel Seicento, continua a parlare di «minorazione» o «moltiplicazione» delle «parti», cioè, ancora una volta, dell'opportunità del maestro di cappella di affidare le linee contrappuntistiche scritte a esecuzione vocale, esecuzione vocale doppiata strumentalmente, o esecuzione solo strumentale, a seconda delle esigenze della circostanza. E la nostra circostanza è della massima gravità: di qui la decisione di optare per voci soliste nelle *Turbe*, prassi testimoniata circostanziatamente nei cerimoniali e ribadita dal celebre cerimoniale di Bartolomeo Bonifacio.

La scelta della 'cantilena' su cui intonare i *Verba Christi* si è rivelata un campo di indagine molto aperto e musicalmente stimolante: si è optato per il testo classico dell'epoca, l'edizione di Giovanni Domenico Guidetti, cappellano del papa, per l'alto numero di ristampe senz'altro il più diffuso fra i cantori specializzati. Si è imposta qui l'esecuzione mensurale con l'attribuzione di giusti valori di durata agli specifici segni di notazione. La nostra ricerca ci ha convinto ad accomunare, per quanto concerne l'impiego degli strumenti, i *Verba Christi* alle *Turbe*: oltre alla logica della consequenzialità del rito, ci siamo basati su fonti del primo Seicento che raccomandano intanto di cercare di sostenere il tono dei cantori per evitare che cali (in una edizione del 1615 si prescrive significativamente, a tal fine, una intonazione più acuta di «mezzo punto»), e poi la varietà e la caratterizzazione degli strumenti in relazione al personaggio e al testo. La decisione ha implicato il ricorso a una linea di basso armonico a sostegno della cantilena monodica, operazione ampiamente discussa nei trattati e nelle pubblicazioni dal Cinquecento in avanti: tra le moltissime fonti consultate spicca la scrittura esemplificata da Adriano Banchieri, che peraltro cita con profonda ammirazione San Marco e i suoi organisti in merito alla prassi del trasporto, l'adeguamento della intonazione a fini espressivi (cosa che noi non abbiamo qui osato, per la difficoltà di verificare l'artificio del trasporto di intonazione sulla scorta di osservazioni e istruzioni che speriamo di raccogliere nel prosieguo degli studi). In ordine al momento drammatico e al testo, la linea di basso ovviamente può e deve scegliere fra tecniche vicine al falso bordone e stile più contrappuntistico. Posta in opera dai più grandi musicisti dell'epoca, tutti formati da Claudio Monteverdi, non poteva non disporre

di basilari tecniche di discanto, utilizzate a fini espressivi e per dimostrare l'arte e la competenza del musicista. Evidentemente su questi aspetti si giocava anche per gli strumenti la competizione professionale, cui si è accennato. Lo stesso si può dire per i cantori, che non erano se non i migliori cantanti d'Europa: per il repertorio profano e operistico ne conosciamo abbastanza bene i segreti. L'indagine di come potessero usare la voce e di come potessero abbellire le parti, pur nello spirito di devozione dell'evento, rappresenta un tema ancora inesplorato nel campo della prassi e del far musica sacra a Venezia, che abbiamo cominciato a indagare.

Per favorire la percezione della nostra esecuzione nella sensibilità della nostra epoca, abbiamo deciso di non far cantare, bensì declamare la parte dell'Evangelista, e per di più di far modernamente sostenere il ruolo da una cantante, non solo per attestare fino in fondo la nostra natura di scuola di interpretazione, ma anche, e di concerto con le indicazioni della Fondazione Levi, per salvaguardare l'intenzione di proposta interpretativa del concerto rispetto a una ricostruzione liturgica (che del resto, allo stato attuale delle ricerche, è ben lungi da essere con sicurezza delineabile ed è forse limitatamente interessante).

In definitiva, questi sono i criteri che hanno guidato l'esecuzione:

1) la caratterizzazione drammatica del testo, con la separazione fra *Turbe* propriamente dette (personaggi collettivi) e *soliloquentes*, dove si è ricorso alla sostituzione strumentale delle rimanenti tre parti e a tutte le prassi secentesche di basso continuo. Nella scelta della voce da privilegiare nel caso dei *soliloquentes* ci hanno guidato non solo il testo, ma anche molte fonti coeve, in particolare per Giuda. Per le *Turbe* propriamente dette, sappiamo dalle fonti che era previsto l'intervento dei 'giovani di coro', i novizi della scuola, il cui ruolo è assunto in questa registrazione da allievi dei corsi di Musica vocale d'insieme del nostro conservatorio.

2) Le strumentazioni non ricalcano solo gli organici disponibili in Cappella dopo la riforma monteverdiana, ma si basano anche sulle indicazioni ricavate dai

contratti stipulati per tutto il secolo con esecutori marciati per le passioni anche fuori dalla Cappella, come a San Rocco. Emergono dalle fonti – sono stati già segnalati da vari studi – la particolare impostazione organologica prediletta a Venezia nel Seicento per la passione, la propensione per certi strumentari, e anche determinati andamenti in relazione al personaggio che canta. Non si devono inoltre dimenticare il ruolo predominante assunto dalle viole da gamba in organico nelle passioni a San Marco fino alla riforma di Legrenzi; la presenza (seppure finora non documentabile) di strumenti a percussione; la insospettata assenza dei cornetti in molti organici documentati per le passioni; le caratterizzazioni del continuo secondo i trattati, le cronache e le istruzioni dei compositori. A San Marco inoltre la posizione nello spazio tra bigoncio e ambone poteva consentire il sussidio delle tiorbe, certamente degli organi in presbiterio, molto probabilmente delle viole da gamba; da secoli erano infine previsti in basilica anche movimenti e canti 'in volta', un tema che andrebbe ulteriormente approfondito.

3) L'uso accorto da parte del singolo cantore della diminuzione: per l'altissimo valore professionale (e ovviamente religioso) sotteso a personaggi come Giuda o San Pietro, per il notevole peso drammatico di tutti i personaggi, inclusa una semplice serva, è a nostro avviso evidente che il cantante si avvalesse allora, con moderazione ma anche con veneziana coscienza di libertà – secondo prassi, meno nella passione e di più nei mottetti – di abbellimenti, di figure, fino anche di 'gorgia', come del resto espressamente richiesto da Giovanni Rovetta stesso nella stampa originale del suo motetto *Quare fremuerunt* (Motteti a due, a tre [...] op. XI, Venezia, Alessandro Vincenti, 1650, libro-parte dell'Alto, p. 58): l'indicazione, su passo non diminuito, apre direttamente lo scenario di una esecuzione in cui l'interprete veniva ascoltato e apprezzato proprio per la proprietà con cui sceglieva gli ornamenti, finanche quelli tecnicamente più ricchi, se adeguati al personaggio e al momento espressivo.

Francesco Erle

Passio Venetiae: from research to choices in performance

A disregarded success: This is how we can sum up the findings on the sacred compositions of Giovanni Rovetta, conclusions reached after studying his music and the consequent possibility of listening to the sounds he envisioned. The fact that some artists came after the advent and triumph of a genius in their same field has almost always conditioned the destiny of those artists. Rovetta, who succeeded Monteverdi, was, however, able to realize a courageous, moral project: He did not break with his master's past, but was able to set out on new and favorable roads which branched from the one his master had introduced. Rovetta, in fact, maintains many of Monteverdi's 'seconda prattica' characteristics, but is constantly in search of a classically pondered style, of an elocution that reveals, at times, a very individual tenderness, and at other times sudden interjections, or refined melancholy, or joys that are, we must add, 'most serene'. The methods he introduces, in his motets, his brilliant psalms and his grand *Missa pro defunctis* for double choir – recently performed by the Laboratory of Baroque music of the Consorzio dei Conservatori del Veneto during the concert *Esequie di Claudio Monteverdi* – are much more elaborate and skillfully composed than anyone who is not an expert in his music could possibly imagine: A perfect assignment of the parts and registers; an attentive distribution of musical ideas; a surprising ability to depict the chosen texts in strong chiaroscuro tones; the strength and, in key points, unprejudiced positioning of the artifices like, for example, the Monteverdian entries on unprepared minor seventh chord; the use of some of the most complicated contrapuntal technicisms (such as structurally organized augmentation and diminution) that are always included in the natural, gentle flow of his music; and, most of all, an elegant and polished taste of the harmonic consequentiality and of the contrapuntal motion. Even in the penitential psalms, Rovetta uncovers a path which, mysteriously, starting from the most bitter and solitary thoughts – in which the organization of the musical discourse between the soloists is always splendid – and the invectives of the ancient Hebrew poet slowly lead to luminous passages of faith and serenity.

His love for the city is obvious: the prayer that is included in the motet *Salmo 2: Quare fremuerunt gentes*, for the Doge, the senate, and the people, unravels with simple, timely naturalness; and it is a love that was reciprocated, because the Doge gave orders for the *Missa brevis* to be performed in the Palazzo Ducale every year on Holy Thursday. Rovetta's *Turbe* (music written for the verses of the passion in direct speech, that is to say, the parts of every character except Jesus) is part of a genre, highly important in the Marcian praxis, which has yet to be explored and redefined in terms of interpretation. It is for this reason that we have commenced research on the ways the passions were performed in seventeenth century Venice, starting with sources criticism: The hypothesis put forth by Franco Rossi – stating that one of the most significant manuscripts was mistakenly attributed to Rovetta – was, indeed, found to be true after he and I conducted a verification. It is, in fact, the work of a minor musician of a later epoch, as Franco Rossi wrote in the concert program (*Passio Venetiae*, 2016, Venezia, Levi pp. 11-12).

Research on the *Turbe* and the consequent wide ranging analysis of the musical performance of the passions in seventeenth century Venice (its results will be communicated once the huge amount of information collected has been organized and interpreted) have allowed us to find therein a design to celebrate Venetian life in music, leading us into unknown territories and to unexpected discoveries. The musical composition of the *Turbe* is stylized and made to be sung *a cappella*, and open, therefore, to all the possible interpretations this genre meant for San Marco and Venice. This must not come as a surprise: The Marcian custom of preparing the manuscripts for performances for a rather long historical period has given rise to major misrepresentations, as our study brings to light. If we are still unable to exhaustively establish plausible techniques in use for the interpretation of the scores in mid-seventeenth century in San Marco, we have certainly now gained a precise knowledge of the trends, directions and organization, and we are completely taken aback.

First of all, Marcian sources (in relation to which the monumental work carried out for the Levi Foundation by Giulio Cattin maintain its basic importance) pay

great attention to when and by whom the passions should be sung, with complex rules which, for example, prohibited the celebrant from assuming the role of narrator, a role that was assigned to the person «most suited in terms of voice and singing ability» by the chapel master alone. The strictness of the norms that regulated the prerogatives, times and ways of choosing the groups of solo singers and instrumentalists who were to perform the passion during the Holy Week can perhaps be attributed to the fact that many chapel cantors, driven by personal ambition, tried to secure a specific role in the passions, which were performed more than once a day, and not only during the liturgy (please note, not only on Holy Friday) and not only in San Marco. Proof of this can be found in the contracts for the *Passio* stipulated with the specialized San Marco chapel musicians, also documented in the following century in the city, for example at the Scuola Grande di San Marco.

The ritualization of the *Passio* in San Marco, confirmed by sources and public notices, was deeply cherished due to the traditional tendency, not only of clergy, but also of people to feel the allegorical interpretation of the rites as a strong social identity, which had also become, in part, a theological opposition tool against the fifteenth and sixteenth century Roman-Franciscan reformation of the liturgy. After the throwing of the *oselle*, which was followed by the procession in the square headed by the Doge, with the exhibition, the positioning, and the ritual transposition of the ‘instruments’ of the passion to the assigned places, the basilica itself, along with the altar, during the singing of the *Passio*, became the body of Christ. This was the theological foundation, proudly defended in Venice, of the unity of the Republic in the palatine cathedral. The prayer for Venice that was included in the text of the *Psalms 2: Quare fremuerunt gentes*, was thus seen, in a theological and juridical sense, as the confirmation of shared and jealously defended prerogatives.

If this is, therefore, the context in which the *Turbe* were meant, we must bear in mind that the choices concerning their performance bore a high celebratory significance. Given the fact that the manuscripts of the *Turbe* are, as we have

already stated, intended for the performance and that they are ‘in parts’ (four in our case) we are faced, first of all, with the problem of whether voices and/or instruments are to perform them in the Marcian praxis. Doubling vocal lines with instruments or totally substituting them with instruments in compositions with several parts was usual in the mid-seventeenth century in Venice (as it was in Rome), as confirmed by the studies conducted by scholars as James H. Moore up until Jeffrey Kurtzmann and by all performers with musicological competence. The choice depends on the needs of the text itself, the dignity and ‘class’ of the liturgical moment and the ceremonial significance, which, as always, included the civil moment in San Marco. For the *Passio Venetiae* proposed here, and the *Turbe* by Giovanni Rovetta, our concept is based on general studies conducted previously on the praxis, especially concerning motets. Since, however, the *Passio* in mid-seventeenth century Venice is a genre that has neither been frequented nor reconstructed, we have first set out to establish, time after time, just how each *Turba* was to read. Along with information on the primacy of the professional achievements of the chapel cantors in the assignment of the parts (and the relative benefits), we have gained knowledge – obtained, with reference to Marcian praxis from the indications and suggestions for the substitution of vocal parts with instruments up to the use of a sole voice while the other parts were assigned to instrumentals – that are justified or even required for entire compositions, or parts therein. This singular but very important custom continued on in Venice for tens of years, in eras that left very little room for indecision, because the ensembles became more and more unequivocally defined. In the preface of op. IX by Legrenzi, *Sacri e festivi concerti* [...], Francesco Magni detto Gardano, 1667, we read:

The author of this work intended it to be performed with a double choir, which could be used as a great single choir, or two separate choirs, and even without an organ. Another one was added with five instruments of choice [...]. He also intended it to be useful to everyone, in order for it to be sung, if necessary, in one voice in each choir. It will, however, always be better to multiply instead of reduce the parts.

Here the successor of Rovetta, in the role of chapel master, the reformer who had the maximum number of performers ever recorded in San Marco in the seventeenth century at his disposal, continues to speak about «reducing» or «multiplying» the «parts», that is to say, once again, that it was possible for the chapel master to decide the performance of written counterpoint lines to be vocal, vocal doubled with instruments, or solely instrumental, according to availability and circumstances. And our circumstance is of the utmost importance: and thus came our decision to opt for soloists in the *Turbe*, a praxis confirmed in detail by ceremonial texts, and also in the famous one by Bartolomeo Bonifacio.

The choice of the *cantilena* for the *Verba Christi*, has turned out to be a vast and musically very stimulating field; we have opted for the classic text of that time, the edition by Giovanni Domenico Guidetti, Chaplain of the Pope, given the elevated number of reprints without doubt the most widespread among specialized cantors. The performance observes mensural rules and attributes correct duration values to the specific note-signs. Our study has led us to equate, with regards to the use of instruments, the *Verba Christi* with the *Turbe*: beyond the logic of the consequentiality of the rite, we based our choice on early seventeenth century accounts that recommend sustaining the voice of the cantors in order to avoid its lowering. To this end, in a 1615 edition, a half degree higher intonation is called for, as well as the varying and characterization of the instruments in relation to the characters and the text. Our decision called for the use of a harmonic bass line to sustain the monodic melody, an operation widely discussed in treatises and publications from the sixteenth century onwards. Of the many sources consulted, we find a fine example by Adriano Banchieri, who, with profound admiration, cites San Marco and its organists in regards to the praxis of transposition, the adjustment of pitch for expressive purposes (something we have not dared to do here because of the difficulty in verifying the artifice of pitch transposition based on observations and instructions we hope to collect in further studies). Given the dramatic moment and the text, the bass line can, obviously, and must, choose between techniques nearer to *falso bordone* and those of a more contrapuntal style. Used by the greatest musicians of the times, all pupils of Claudio Monteverdi,

it could not but apply basic discant techniques, used for dramatic purposes and to underline the art and skill of the musician. Obviously, the above mentioned professional competitiveness was also put into play regarding instruments. The same can be said for the cantors, who were, of course, the best in Europe: much is known about the secrets of the profane and operatic repertoire. How they used their voices and embellished their parts, notwithstanding their spirit of devotion, represents a theme that is yet to be explored in the field of praxes and sacred music in Venice, which we have just begun to explore.

To encourage the understanding of our performance with respect to our times, we have decided to have the parts of the Evangelist recited and not sung. What is more, we have decided to give the role to a female singer, not only because we want to underline in full the nature of our performing school, but also, together with the Levi Foundation, to safeguard our intention of presenting a performance rather than a liturgical reconstruction (which is, in any case, considering the status of research up until now, far from actually being outlined, and perhaps of limited interest).

These are the criteria that guided the performance:

1. The dramatic representation of the text, with a separation between the actual *Turbe* (collective characters) and the *soliloquentes*, where we substituted the remaining three parts with instruments; we also used all the seventeenth century thorough-bass practices. In the choice of the voice to be privileged, in the case of the *soliloquentes*, we were guided not only by the text, but also by the many sources from that period, in particular for the part of Judas. As for the actual *Turbe*, we know from the accounts that an intervention by the *giovani di coro*, the novices in the school, was expected: in the recording, this role is played by the students of the Vocal ensemble Course of our conservatory.

2. The instrumentation not only replicate the ensembles available in the Saint Mark's chapel after the Monteverdian reform, but is also based on information

found in contracts for the passions stipulated with Marcian performers during the entire century, both inside and outside the chapel, like, for example, in San Rocco. The accounts reveal – as many scholars have already noted – a favourite organologic concept in Venice in the seventeenth century as far as passions are concerned, the inclination towards certain instrumental combinations, and also certain tendencies in relation to the character who sings. We must also not forget the predominant role played by the gamba in the ensemble and in the passions in San Marco up until the Legrenzi reform; the presence (although still not documented) of percussion instruments; the documented unexpected absence of cornets in many of the chronicled passions; and the characterizations of thoroughbass in accordance with the treatises, the chronicles and the instructions of the composers. Furthermore, in San Marco the space between the bigoncio and the ambo could allow the support of the thiorbs, certainly of the organs in the presbytery, and very likely of the violas da gamba; and for centuries, movements and chants *in volta* were conducted in the basilica, which is another theme to be further developed.

5. The careful use of diminution by the single cantor: Given the great professional importance (and obviously religious) of characters such as Judas or Saint Peter, given the significant dramatic power of all the characters, including the simplest servant, it seems obvious to us that the singer made use of, with moderation, but also with the Venetian idea of liberty – according to praxis, less in the passions and more in the motets – embellishments, figures, and even the *gorgia*, as Rovetta expressly requested in the original print of his motet *Quare fremuerunt (Motetti a due, a tre [...])*, op. XI, Venezia, Alessandro Vincenti, 1650, libro-parte dell'Alto, p. 58): the indication, with regards to an undiminished passage, opens a scenario in which the performer was listened to and appreciated for his talent in choosing the ornaments, even the technically richer ones, if suited to the character and the dramatic moment.

Francesco Erle

Passio Venetiae. Concerto di musiche di Giovanni Rovetta

Giovanni Rovetta (Venezia 1595/97 - Venezia, 1668)

Cum appropinquaret Dominus Jerosolymam

antifona per la processione della domenica delle Palme, canto piano misurato

I-Vsmc (Man_Cart 03)

Giovanni Rovetta, *Salmi concertati a cinque [...]*, op. I, Venezia, B. Magni, 1626

Canzon quarta a quattro

I-Bc (BB.261) Ed. moderna a cura di Marco Gemmani (Cappella marciiana, 2008)

Giovanni Domenico Guidetti, *Cantus ecclesiasticus Passionis D. N. Iesu Christi secundum*

Matthaeum, libro primo, Roma, A. Fei, 1637

Verba Evangelistae

F-Pn (Rés-2370)

Giovanni Domenico Guidetti, *Cantus ecclesiasticus Passionis D. N. Iesu Christi secundum*

Matthaeum, libro secondo, Roma, A. Fei, 1637

Verba Christi, canto piano misurato

I-Bc (S.265)

Turbe a quattro parti

I-Vnm (It. IV, 1134=10949)

Motetti concertati a due, tre, quattro, e cinque [...], op. III, Venezia, A. Vincenti, 1655

Anima Christi a quattro voci (SATB)

I-Bc (BB.263)

Motetti concertati a due, e tre voci [...], op. V, Venezia, A. Vincenti, 1659

Domine Deus noster a due voci

I-Bc (BB.265)

Messa e salmi concertati a cinque, sei [...], op. IV, Venezia, A. Vincenti, 1639

De profundis, salmo a doppio coro

I-Bc (BB.264)

Motetti a due, tre e quattro [...], libro quarto, op. XI, Venezia, A. Vincenti, 1650

Quare fremuerunt gentes a tre voci

PL-WRu (R 2978)

Motetti concertati a due, tre, quattro, & cinque [...], op. III, Venezia, A. Vincenti, 1655

O Domine Iesu Christe a cinque voci (SATQB)

I-Bc (BB.263)

Delli Salmi a otto voci accomodati [...], op. XII, Venezia, F. Magni, 1662

Levavi oculos meos a doppio coro

I-Bc (BB.271)

Passio secundum Matthaem

Antifona

Cum appropinquaret dominus
Jerosolymam misit duos ex discipulis suis
dicens: ite in castellum quod est contra
vos et invenietis pullum asinae alligatum
super quem nullus hominum sedit;
solvite et adducite mihi; si quis vos
interrogaverit dicite opus domino est.

Canzon quarta

(strumentale)

Evangelista

*Passio Domini nostri Iesu Christi,
secundum Matthaem.*

In illo tempore dixit Iesus discipulis suis

Iesus

Scitis quia post biduum Pascha fiet,
et Filius hominis traditur, ut crucifigatur.

Evangelista

*Tunc congregati sunt principes sacerdotum
et seniores populi et consilium fecerunt,
ut Iesum dolo tenerent et occiderent;
dicebant autem*

Sacerdotes

Non in die festo,
ne forte tumultus fieret in populo.

Evangelista

*Tunc abiit unus de duodecim, qui dicitur
Iudas Iscariotes, ad principes sacerdotum
et ait illis*

Iudas

Quid vultis mihi dare, et ego eum vobis
tradam?

Evangelista

*Et illi constituerunt ei triginta argenteos.
Et exinde quaerebat opportunitatem,
ut eum traderet. Vespere autem facto,
discumbebat [Iesus] cum duodecim
discipulis suis. Et edentibus illis, dixit*

Iesus

Amen dico vobis quia unus vestrum
me traditurus est.

Evangelista

*Et contristati valde,
coeperunt singuli dicere*

Discipuli

Numquid ego sum, Domine?

Evangelista

At ipse respondens ait

Iesus

Qui intingit mecum manum in paropside,
hic me tradet.

Evangelista

Respondens autem Iudas dixit

Iudas

Numquid ego sum, Rabbi?

Evangelista

Ait illi

Iesus

Tu dixisti.

Evangelista

*Cenantibus autem eis, accepit Iesus panem
et benedixit ac fregit deditque discipulis suis
et ait*

Iesus

Accipite et comedite: hoc est corpus meum.

Evangelista

*Et accipiens calicem, gratias egit
et dedit illis dicens*

Iesus

Bibite ex hoc omnes: hic est enim sanguis
meus novi testamenti, qui pro multis
effundetur in remissionem peccatorum.

Mottetto

Anima Christi sanctifica me,
corpus Christi salva me,
sanguis Christi inebria me,
aqua lateris Christi munda me.
O bone Iesu exaudi me,
ne permittas me separari a te,
ab hoste maligno defende me.
In hora mortis meae voca me
et pone me iuxta te
ut cum angelis tuis laudem te
in saecula saeculorum. Amen.

Evangelista

*Et hymno dicto, exierunt
in montem Oliveti. Tunc dicit illis Iesus*

Iesus

Omnes vos scandalum patiemini in me
in ista nocte.

Evangelista

Respondens autem Petrus ait illi

Petrus

Et si omnes scandalizati fuerint in te,
ego numquam scandalizabor.

Evangelista

Ait illi Iesus

Iesus

Amen dico tibi quia in hac nocte,

antequam gallus cantet, ter me negabis.

Evangelista

Ait illi Petrus

Petrus

Etiam si oportuerit me mori tecum,
non te negabo.

Evangelista

*Tunc venit Iesus cum illis in villam,
quae dicitur Gethsemani. Et assumpto Petro
et duobus filiis Zebedaei, coepit contristari
et maestus esse. Tunc ait illis*

Iesus

Tristis est anima mea usque ad mortem;
sustinete hic et vigilate mecum.

Evangelista

*Et progressus pusillum, procidit in faciem
suam orans et dicens*

Iesus

Pater mi, si possibile est, transeat a me
calix iste; verumtamen non sicut ego volo,
sed sicut tu.

Evangelista

*Et venit ad discipulos suos et invenit eos
dormientes; et dicit Petro*

Iesus

Sic non potuistis una hora vigilare
mecum? Vigilate et orate, ut non intretis
in tentationem.

Evangelista

Iterum secundo abiit et oravit dicens

Iesus

Pater mi, si non potest hic calix transire,
nisi bibam illum, fiat voluntas tua.

Evangelista

*Et venit iterum et invenit eos dormientes;
erant enim oculi eorum gravati.*

Mottetto

Domine Deus, Deus noster
in ditone tua cuncta sunt posita
et non est qui possit resistere
voluntati tuae,
si decreveris salvare nos.
Tu fecisti coelum et terram
et quidquid coeli ambitu continetur,
et nunc Domine miserere populo tuo,
quia volunt inimici nostri perdere nos,
ne despicias partem meam quam redemisti
et propitius esto, hereditati tuae,
et converte luctum nostrum in gaudium,
ut viventes laudemus nomen tuum in
aeternum.

Evangelista

Tunc venit ad discipulos suos et dicit illis

Iesus

Surgite, eamus; ecce appropinquavit,

qui me tradet.

Evangelista

Adhuc eo loquente, ecce Iudas venit, et cum eo turba multa cum gladiis et fustibus, missi a principibus sacerdotum. Qui autem tradidit eum, dedit illis signum dicens

Iudas

Quemcumque osculatus fuero, ipse est; tenete eum!

Evangelista

Et confestim accedens ad Iesum dixit

Iudas

Ave, Rabbi!

Evangelista

Et osculatus est eum. Tunc accesserunt et manus iniecerunt in Iesum et tenuerunt eum. Iesum duxerunt ad Caipham principem sacerdotum. Petrus autem sequebatur eum a longe; et ingressus intro sedebat cum ministris, ut videret finem. Principes autem sacerdotum et omne concilium quaerebant falsum testimonium contra Iesum. Iesus autem tacebat. Et princeps sacerdotum ait illi

Caiphas

Adiuro te per Deum vivum, ut dicas nobis, si tu es Christus Filius Dei.

Evangelista

Dicit illi Iesus

Iesus

Tu dixisti. Verumtamen dico vobis: amodo videbitis Filium hominis sedentem a dextris Virtutis Dei et venientem in nubibus coeli.

Evangelista

Tunc princeps sacerdotum scidit vestimenta sua dicens

Caiphas

Blasphemavit! Quid adhuc egemus testibus? Ecce nunc audistis blasphemiam. Quid vobis videtur?

Evangelista

At illi respondentes dixerunt

Sacerdotes

Reus est mortis!

Evangelista

Petrus vero sedebat foris in atrio; et accessit ad eum una ancilla dicens

Ancilla

Et tu cum Iesu Galilaeo eras!

Evangelista

At ille negavit coram omnibus dicens

Petrus

Nescio quid dicis!

Evangelista

Exeunte autem illo ianuam, vidit eum alia ancilla et ait his, qui erant ibi

Altera ancilla

Et hic erat cum Iesu Nazareno!

Evangelista

Et iterum negavit cum iuramento, quia non novi hominem! Et post pusillum accesserunt, qui stabant, et dixerunt Petro

Ministri

Vere et tu ex illis es, nam et loquela tua manifestum te facit.

Evangelista

Tunc coepit detestari et iurare, quia non novisset hominem! Et continuo gallus cantavit. Et recordatus est Petrus verbi Iesu, quod dixerat: «Priusquam gallus cantet, ter me negabis». Et egressus foras, flevit amare.

Salmo

De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est; et propter legem tuam sustinui te, Domine. Sustinuit anima mea in verbo eius: speravit anima mea in Domino. A custodia matutina usque ad noctem, speret Israë! in Domino. Quia apud Dominum misericordia,

et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israë! ex omnibus iniquitatibus eius.

Evangelista

Mane autem facto, adduxerunt eum et tradiderunt Pontio Pilato praesidi. Iesus autem stetit ante praesidem; et interrogavit eum praeses dicens

Pilatus

Tu es Rex Iudaeorum?

Evangelista

Dicit illi Iesus

Iesus

Tu dicis.

Evangelista

Tunc dicit illi Pilatus

Pilatus

Non audis quanta adversum te dicunt testimonia?

Evangelista

Et non respondit ei ad ullum verbum, ita ut miraretur praeses vehementer. Per diem autem sollemnem consueverat praeses dimittere populo unum vinctum, quem voluissent. Habebant autem tunc vinctum insignem, qui dicebatur Barabbas. Congregatis autem illis dixit Pilatus

Pilatus

Quem vultis dimittam vobis: Barabbam an Iesum, qui dicitur Christus?

Evangelista

Principes autem sacerdotum et seniores persuaserunt populo, ut peterent Barabbam, Iesum vero perderent. Respondens autem praeses ait illis

Pilatus

Quem vultis vobis de duobus dimitti?

Evangelista

At illi dixerunt

Turba

Barabbam!

Evangelista

Dicit illis Pilatus

Pilatus

Quid igitur faciam de Iesu, qui dicitur Christus?

Evangelista

Dicunt omnes

Sacerdotes

Crucifigatur!

Evangelista

Ait illis praeses

Pilatus

Quid enim mali fecit?

Evangelista

At illi magis clamabant dicentes

Turba

Crucifigatur!

Mottetto

Quare fremuerunt gentes
et bella meditatae sunt
hostilia contra nos?
Quia oblitus sumus
nomen Dei nostri
et inique egimus
in testamento suo.

Quare insurgunt
adversum nos
et dicunt
devorabimus eos?
Quia peccavimus
cum patribus nostris
iniuste egimus,
iniquitatem fecimus
et recessit cor nostrum
a semitis Dei nostri.

Quare volunt inimici nostri
perdere nos?
Quare manus eorum
manus excelsa,
gladius eorum sicut fulgur,

sagittae eorum
nostro inebriatae sunt sanguine?
Quia unusquisque
dereliquit Deum
factorem suum, quia dilectus incrassatus,
impinguatus dilatatus recalcitravit,
quia peccata nostra
ad iram maiestatem Dei
provocaverunt.

O Deus omnipotens
quid si nos semper ferias?
Quid si nos flagellis tui
semper percutias?
Nam semper committimus.
Si quis o Deus noster incarnati verbi tui
te stringit amor,
si quis inviolatae Virginis Matris Mariae
te tangit honor
parce praecamur,
parce civitati tuae
quam plantavit Maria dextera sua.

Miserere Duci,
miserere senatui tuo,
miserere sacerdotibus tuis,
qui de peccatis veniam et misericordiam
fusus lacrimis
non cessant implorare.
Fac nos Deus clementissime
illam vocem tuam audire.

Propter Marcum Evangelistam,
servum meum,
hanc urbem protegam
atque custodiam,

nec Ducem deseram
neque Rempublicam,
servabo populum atque dominium
a cunctis populis, a cunctis gentibus,
a cunctis barbaris, a cunctis hostibus
pacem restituiam.

Timete Dominum
et dabit vobis
misericordiam suam.
Timete Dominum
et dabit vobis
petitiones vestras.
Timete Dominum
et dabit vobis
vitam sempiternam.

Evangelista

Tunc dimisit illis Barabbam; Iesus autem flagellatum tradidit eis, ut crucifigeretur. Milites praesidis clamydem coccineam circumdederunt ei et plectentes coronam de spinis posuerunt super caput eius et arundinem in dextera eius et, genu flexo ante eum, illudebant ei dicentes

Milites

Ave, rex Iudaeorum!

Evangelista

Et exuerunt eum clamyde et induerunt eum vestimentis eius et duxerunt eum, ut crucifigerent. Et venerunt in locum, qui dicitur Golgotha, quod est Calvariae

locus. Postquam autem crucifixerunt eum, dividerunt vestimenta eius sortem mittentes. Et imposuerunt super caput eius causam ipsius scriptam: «Hic est Iesus Rex Iudaeorum». Tunc crucifixi sunt cum eo duo latrones, unus a dextris, et unus a sinistris. Latrones, qui crucifixi erant cum eo, improperebant ei. A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam. Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna dicens

Evangelista

Iesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum. Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum, et terra mota est, et petrae scissae sunt. Centurio autem et, qui cum eo erant custodientes Iesum, viso terrae motu et his, quae fiebant, timuerunt valde dicentes

Centurio et milites

Vere Filius Dei erat iste!

Mottetto

O Domine Iesu Christe,
adoro te in cruce pendentem
et coronam spineam in capite portantem:
deprecor te ut tua crux
liberet me ab angelo percutiente.

O Domine Iesu Christe,
adoro te in cruce vulneratum
felle et aceto potatum:
deprecor te ut vulnera tua
sint remedium animae meae.

O Domine Iesu Christe
adoro te descendantem ad inferos
et liberantem captivos
deprecor te
ne permittas me illuc introire.

O Domine Iesu Christe
adoro te resurgentem a mortuis,
ascendentem ad coelos, sedentem

ad dexteram Patris;
deprecor te ut illuc te sequi
et tibi praesentari merear.

O Domine Iesu Christe,
adoro te in sepulcro positum,
myrrha et aromatibus conditum:
deprecor te, ut tua mors sit vita mea.

Evangelista

Erant autem ibi mulieres multae a longe, quae secutae erant Iesum a Galilaea ministrantes ei; inter quas erat Maria Magdalenae et Maria Iacobi et Ioseph mater et mater filiorum Zebedaei. Cum sero autem factum esset, venit quidam homo dives ab Arimathaea nomine Ioseph, qui et ipse discipulus erat Iesu. Hic accessit ad Pilatum et petiit corpus Iesu. Tunc Pilatus iussit reddi corpus. Et accepto corpore, Ioseph involvit illud in sindone munda et posuit illud in monumento suo novo, quod exciderat in petra, et advolvit saxum magnum ad ostium monumenti et abiit. Erant autem ibi Maria Magdalenae et altera Maria, signantes lapidem cum custodibus.

Salmo

Levavi oculos meos in montes,
unde veniet auxilium mihi.
Auxilium meum a Domino,

qui fecit caelum et terram.
Non det in commotionem pedem tuum,
neque dormitet qui custodit te.
Ecce non dormitabit neque dormiet
qui custodit Israël.
Dominus custodit te;
Dominus, protectio tua super manum
dexteram tuam.
Per diem sol non uret te,
neque luna per noctem.
Dominus custodit te ab omni malo;
custodiat animam tuam Dominus.
Dominus custodiat introitum tuum
et exitum tuum,
ex hoc nunc et usque in saeculum.

Iesus

Hely, Hely, Iamma sabacthani?

Evangelista

Hoc est

Iesus

Deus meus, Deus meus,
ut quid dereliquisti me?

Evangelista

Quidam autem illic stantes et audientes dicebant

Quidam

Heliam vocat iste.

Evangelista

Ceteri vero dicebant

Ceteri

Sine, videamus an veniat Helias liberans eum.

Francesco Erle, diplomato in pianoforte e cum laude in composizione, ha studiato clavicembalo e basso continuo con Barbara Sachs e ha seguito corsi internazionali di direzione d'orchestra. Impegnato negli ambiti della composizione e della direzione, soprattutto con la sua Schola San Rocco (fondata nel 1993), un complesso con attività concertistica in varie formazioni e vasto repertorio, che collabora da oltre dieci anni con Sir Andrés Schiff e la sua Cappella Andrea Barca.

Ha diretto in Italia, Germania, Francia, Austria e Svizzera, per stagioni concertistiche e festival prestigiosi, proponendo spesso prime esecuzioni in epoca moderna, sulla base di sue edizioni, o opere ineseguite. Ha collaborato con vari compositori per la prima esecuzione di loro opere: Ennio Morricone, Mario Brunello, Wolfgang Dalla Vecchia, Giovanni Bonato, Michele Tadini, Pierangelo Valtinoni, Paolo Troncon, Massimo Prieri. Con la Schola San Rocco ha collaborato con importanti direttori d'orchestra, solisti, registi, orchestre.

Le incisioni per diverse etichette (Tactus, Velut Luna, Nuova Era, Naxos, Soul Note, Agorà) di musiche da lui dirette hanno ottenuto l'apprezzamento della critica e riconoscimenti della stampa specializzata (*Chori per «Edipo re»* di Andrea Gabrieli; *Metabolè*, e la *Missa Jazz* di Alfredo Impulliti, *Messiah*, *Choral Fireworks*, *Opere Sacre* di Wolfgang Dalla Vecchia).

Ha curato ricostruzioni di opere antiche rimaste mutile, come i due concerti per due violini da *La Cetra* di Vivaldi, l'opera *Marina di Malombra* di Marco Enrico Bossi (con Pierangelo Valtinoni) ed edizioni per l'esecuzione, come la *Messa in Re maggiore* di Pergolesi (con Gemma Bertagnoli). Come compositore, ha scritto per solisti e gruppi da camera: *Sette conversazioni a Montargis* per viola e pianoforte; *Montecristo 5,4,9* per clarinetto e pianoforte; *Rime Armoniche su Gesualdo da Venosa*; *Madregale Variazioni e Concerti per Poli Anas* per doppio quintetto; per coro: *Ave Verum Corpus* (eseguito al Carnegie Hall di New York), *Studi*; per voci soliste e coro: *Te Deum* per soprano, doppio quartetto di fiati e quattro cori; *Fanta-Jones*; per orchestra: *Piccola Fantasia di Natal Veneti*; *Metexeis* per orchestra d'archi (eseguita in Saint Etheldreda a Londra); inoltre *Tre Canti per soli, sound file e pubblico*, musiche per mostre.

Per la scena ha scritto le musiche per *Il gioco del palazzo* di Howard Burns; *Pigafetta: in finis terrae exivit sonus eorum*; *Odisseo, Elektra*. Ha realizzato l'orchestrazione di arie antiche.

Insegna al Conservatorio di Venezia cui dedica energia per la didattica e la realizzazione di molti progetti come per le celebrazioni per Giovanni Gabrieli nel 2012, e per le battaglie su canali, rive e ponti *Musica sull'acqua*. È stato nel 2014 e nel 2015 direttore principale del Laboratorio di Musica Barocca del Consorzio dei Conservatori del Veneto a Villa Contarini.

Francesco Erle graduated in piano and cum laude in composition, then went on to study harpsichord and continuo with Barbara Sachs and attended international courses in conducting. Active in the fields of composition and conducting, especially with his Schola San Rocco (founded in 1993), an ensemble that has performed with various formations and a vast repertoire, and has been collaborating for over ten years with Sir Andrés Schiff and his Cappella Andrea Barca, as well as with other conductors and orchestras, soloists and directors.

He has conducted in Italy, Germany, France, Austria and Switzerland, for prestigious concert venues and festivals, often presenting first performances in modern times of ancient music, also based on his own editions.

He has worked with many composers for the first performance of their works: Ennio Morricone, Mario Brunello, Wolfgang Dalla Vecchia, Giovanni Bonato, Michele Tadini, Pierangelo Valtinoni, Paolo Troncon, Massimo Prieri. The recordings for various labels (Tactus, Velut Luna, New Era, Naxos, Soul Note, Agora) of music under his conduction have received critical praise and awards from the specialized press (*Chori for «Oedipus Rex»* by Andrea Gabrieli; *Metabolé* and *Missa Jazz* by Alfredo Impulliti, *Messiah*, *Choral Fireworks*, *Opere Sacre*, by Wolfgang Dalla Vecchia).

He has edited reconstructions of ancient works that have reached us in mutilated state, like the two concertos for two violins from Vivaldi's *La Cetra*, the opera *Marina di Malombra* by Marco Enrico Bossi (with Pierangelo Valtinoni) and editions for the performance of such works as the *Mass in D major* by Pergolesi (with Gemma Bertagnoli). He has composed for soloists and chamber ensembles: *Sette conversazioni a Montargis* for viola and piano; *Montecristo 5,4,9* for clarinet and piano; *Rime Armoniche su Gesualdo da Venosa*; *Madregale, Variazioni e concerti per Poli Anas* for double quintet; choral music: *Ave Verum Corpus* (performed at Carnegie Hall in New York), *Studi*; pieces for

solo voices and choir: *Te Deum* for soprano, double wind quartet and four choirs; *Fanta-Jones*; for orchestra: *Piccola Fantasia di Natal Veneti*; *Metexeis* for string orchestra (performed in St. Etheldreda's in London); also *Tre Canti for soloists, sound files and audience*; music for exhibitions. He has composed incidental music for *Il gioco del palazzo* by Howard Burns; *Pigafetta: in finis terrae exivit sonus eorum*; *Odisseo and Elektra*. He has written the orchestration of two ancient arias. A teacher at the Conservatory Benedetto Marcello in Venice, has realised numerous projects, for example the Giovanni Gabrieli celebrations (2012); and *Musica sull'acqua*, musical battles on canals, banks and bridges in Venice. He was head director of the Baroque Music Laboratory of the Consortium of the Conservatories in Veneto (2014 and 2015, Villa Contarini).

Scuola di Musica Antica del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia

Negli ultimi anni il Conservatorio di Venezia è divenuto uno dei più attivi centri italiani di studio, specializzazione e ricerca sulla musica antica, in particolare quella veneziana. Alle cattedre di Canto barocco, Clavicembalo, Flauto dolce, Liuto, Viola da gamba, si aggiungono insegnamenti di Violino barocco, Organo, Musica vocale di insieme e molti corsi teorico-pratici specialistici. Forte della grande esperienza interpretativa dei docenti, attivi in ambito internazionale, oltre a una intensa attività didattica, la Scuola ha notevolmente ampliato l'organizzazione di attività concertistica, con progetti che spaziano dalla ricerca sulle fonti, spesso inedite, alla prassi, a corsi e master di preparazione alle performance. Particolare attenzione viene dedicata a ricollocare le opere nei contesti per cui erano pensate e nei quali le esecuzioni si trasformano spesso in celebrazioni della grande tradizione veneziana, come: *I Vespri Veneziani, Fairy Consort, Foresti Veneziani, Omaggio a Vivaldi, Gabrieli 2012, Concerti Grossi di Corelli, Musica sull'Acqua 2013 e 2014, L'Orchestra dell'Alcyone di Marin Marais* (in collaborazione con Conservatorio di Verona), *Gli Affetti Ritrovati*, e una serie ininterrotta di concerti a tema per enti, musei e fondazioni veneziane; inoltre i *Vespri* inediti strumentati da Baldassarre Galuppi per la festa di San Pietro Orseolo eseguiti in posizioni antiche e prassi storica nella basilica di San Marco nel 2014, le *Esequie* per Claudio Monteverdi eseguite ai Frari nel 2015 e il concerto per il giorno delle Ceneri realizzato con la Fondazione Ugo e

Olga Levi che ha visto la prima esecuzione della *Messa per quattro cori* di Giovanni Legrenzi da un manoscritto inedito. Il trio solistico della Scuola composto da Illenia Tosatto, Marco Casonato e Alberto Maron ha vinto nel 2015 il primo premio al Concorso Nazionale Claudio Abbado organizzato dal Miur a Palermo.

School of Early Music of the "Benedetto Marcello" Conservatory of Music of Venice

Thanks to this school, the "Benedetto Marcello" Conservatory of Music of Venice has been recognized since some years as one of the most active Italian specialization and research centres on early music, especially Venetian. The teaching of Baroque vocal music, harpsichord, recorder, lute, viola da gamba, Baroque violin, organ, vocal ensemble music, and many other specialization courses (theory and praxis), are part of a diverse and significant training program for young musicians. The faculty members are not only highly experienced pedagogues but also virtuoso performers active on the international stage; through a very intense teaching activity, the school has greatly intensified its concert program, with projects ranging from research on sources, often unpublished, to performance practice, and performance-centered master courses. Particular attention is devoted to placing the works in the contexts for which they were created: The performances turn into celebrations of the great Venetian tradition as *I vespri veneziani, Fairy Consort, Foresti Veneziani, Omaggio a Vivaldi, Gabrieli 2012, Corelli's Concerti grossi, Musica sull'acqua 2013 and 2014, La tragedia in musica per orchestra «Alcyone» di Marin Marais* (in collaboration with the Conservatory of Music of Verona), *Gli affetti ritrovati*, and a series of thematic concerts for different organizations, museums and Venetian institutions; furthermore, the unpublished *Vespri* for the feast of San Pietro Orseolo, instrumentated by Baldassarre Galuppi, performed in the St. Mark's Basilica observing the historical praxis and the ancient placement of singers and players (2014); *Esequie per Claudio Monteverdi* (2015, Friars Basilica); the first performance of the Giovanni Legrenzi mass for four choirs (from an unpublished manuscript), for the Levi Foundation Ash Wednesday Concert (2015). The solistic trio of the Ancient Music School (Illenia Tosatto, Marco Casonato and Alberto Maron) won the first prize of the Claudio Abbado Award of Palermo organized by the Miur.

Scuola di Musica Antica del Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia

Anima Christi

Caterina Chiarcos (cantus)
Julio Fioravanti (altus)
Marco Barbon (tenor)
Luca Scapin (bassus)

Domine Deus noster

Julio Fioravanti (altus)
Marco Barbon (tenor)

De Profundis

Valeria Girardello (cantus)
Julio Fioravanti (cantus)
Andrea Gavagnin (altus)
Marco Barbon (tenor)
Luca Scapin (bassus)

Quare fremuerunt gentes

Valeria Girardello (altus)
Alvise Mason (tenor)
Luca Scapin (bassus)

O Domine Iesu Christe

Caterina Chiarcos (cantus)
Valeria Girardello (altus)
Marco Barbon (tenor)
Luca Scapin (bassus)
Julio Fioravanti (cantus)
Andrea Gavagnin (altus)
Alvise Mason (tenor)
Marcin Wyszkwosky (bassus)

Passio secundum Matthaeum

Evangelista

Veronica Niccolini, voce recitante

Iesus Luca Scapin

Turbe [Soliloquentes]
a quattro parti

Iudas Andrea Gavagnin

Petrus Marco Barbon

Ancilla Cristina Miatello

Altera Ancilla Pilar Carretero

Caiphaz Marcin Wyszkwosky

Pilatus Julio Fioravanti

Turbe a quattro parti
[Centurio e Milites, Ceteri,
Discipuli, Ministri, Quidam,
Sacerdotes]

Turbe a quattro parti
[Turba, organico integrato
con gli studenti dei corsi di
Musica vocale di insieme del
Conservatorio “Benedetto
Marcello” di Venezia]

viole da gamba

Cristiano Contadin,
Iris Fistarollo, Paolo Monetti,
Pia Nainer, Carlo Santi

arciliuto

Davide Gazzato, Mario Papini

tiorba

Tiziano Bagnati,
Erazem Grafenauer,
Gianluca Geremia,
Dario Pisasale

dulciana

Michele Fattori

arpa

Alice Populin Redivo

organo portativo

Marija Jovanovic

Docenti preparatori

Miranda Aureli, Tiziano Bagnati,
Francesco Bellotto,
Cristiano Contadin,
Francesco Erle,
Elisabetta Ghebbioni,
Cristina Miatello,
Giancarlo Pasquetto

Ideazione, progetto e adattamento

Francesco Erle e Franco Rossi

Direzione

Francesco Erle

La Fondazione e la famiglia Levi

La Fondazione Ugo e Olga Levi onlus per gli studi musicali è stata istituita il 14 febbraio 1962 con atto di donazione di Ugo Levi (1878-1971), in omaggio alla volontà della consorte Olga Brunner (1885-1961) e a ricordo della comune fervida passione per la musica, nobile tradizione di famiglia nel segno di conoscenze e pratiche musicali di alto livello, a partire da Samuele Levi (1813-1885) compositore di opere liriche di discreto successo. Ugo, che con Olga aveva fatto della sua casa sul Canal Grande un luogo di colte conversazioni e di raffinati concerti, raccolse durante tutta la vita documenti musicali, manoscritti e a stampa, accrescendo così in maniera decisiva una già consistente raccolta di spartiti e di testi musicali. La Fondazione venne retta in prima persona da Ugo Levi e, successivamente, dai presidenti Giorgio Longo, Giancarlo Tomasin e Gianni Milner. L'attuale presidente è Davide Croff.

Deceduto il fondatore, si pose mano a intense opere di restauro e ristrutturazione funzionale della sede, avviando quindi le attività musicologiche internazionali di studio e di ricerca che sono lo scopo primario di questa istituzione.

The Levi Foundation was established by Ugo Levi (1878-1971) in 1962 following the wish of his wife Olga Brunner (1885-1961) and in memory of their shared love for music.

At the death of its founder, palace Giustinian Lolin, home of the Foundation, underwent a great deal of restoration, and the international musicological activities of study and research, which are its aim, were then able to begin. An intense publishing activity and precious library are connected with the research.

www.fondazionelevi.it

PASSIO VENETIAE
CONCERTO DI MUSICHE DI GIOVANNI ROVETTA

Concerto per il giorno delle Ceneri 2016

Scuola di Musica Antica del Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia
direttore Francesco Erle

- | | | | | | |
|---|---|---------|----|--|---------|
| 1 | <i>Cum appropinquaret Dominus Jerosolymam</i>
antifona, canto piano misurato | [3'53"] | 8 | Giovanni Rovetta
<i>De profundis</i>
salmo a doppio coro, op. IV | [3'35"] |
| 2 | Giovanni Rovetta
<i>Canzon quarta</i>
strumentale | [4'39"] | 9 | <i>Mane autem facta, adduxerunt eum et tradiderunt Pontio Pilato praesidi</i> | [3'35"] |
| 3 | <i>Passio Domini nostri Iesu Christi</i> | [7'57"] | 10 | Giovanni Rovetta
<i>Quare fremuerunt gentes</i>
mottetto a tre voci, libro quarto, op. XI | [3'35"] |
| 4 | Giovanni Rovetta
<i>Anima Christi</i>
mottetto a quattro voci, op. III | [2'56"] | 11 | <i>Tunc dimisit illis Barabbam</i> | [3'35"] |
| 5 | <i>Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti</i> | [4'48"] | 12 | Giovanni Rovetta
<i>O Domine Iesu Christe</i>
mottetto a cinque voci, op. III | [3'35"] |
| 6 | Giovanni Rovetta
<i>Domine Deus noster</i>
mottetto a due voci, op. V | [4'47"] | 13 | <i>Erant autem ibi mulieres multae</i> | [3'35"] |
| 7 | <i>Tunc venit ad discipulos suos</i> | [3'42"] | 14 | Giovanni Rovetta
<i>Levavi oculos meos</i>
salmo a doppio coro, op. XII | [3'35"] |
- Total time 69'59"



© 2016 - FLD 006
by Fondazione Levi
San Marco 2893
Venezia