
Passio Venetiae

Concerto di musiche di Giovanni Rovetta

Programma

Cum appropinquaret Dominus Jerosolymam

Antifona per la Processione della domenica delle Palme
per canto piano misurato

I-Vsmc (Man_Cart 05)

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 marciana, 2008)

Giovanni Domenico Guidetti, *Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. Iesu Christi secundum Matthaeum*, libro primo, Roma, A. Fei, 1637

Verba Evangelistae

F-Pn (Rés-2570)

Giovanni Domenico Guidetti, *Cantus ecclesiasticus Passionis D. N. Iesu Christi secundum Matthaeum*, libro secondo, Roma, A. Fei, 1637

Verba Christi, per canto piano misurato

I-Bc (S.265)

Giovanni Rovetta

Turbe a quattro parti

I-Vnm (It. IV, 1154=10949)

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

Anima Christi a quattro voci

I-Bc (BB.265)

Motetti concertati a due, e tre voci [...], op. V, Venezia, A. Vincenti, 1639

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)

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

Quare fremuerunt gentes a tre voci

PL-WRu (R 2978)

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

O Domine Iesu Christe a cinque voci

I-Bc (BB.265)

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

Levavi oculos meos a doppio coro

I-Bc (BB.271)



Passio Venetiae
Dalla ricerca alle scelte esecutive
Francesco Erle

7

Probemi di autenticità di fonti veneziane
Franco Rossi

10

**Nota bibliografica su alcuni aspetti della prassi esecutiva
della musica sacra di Giovanni Rovetta**

Paolo Cecchi

13

Passio secundum Matthaeum
mottetti e salmi
testi latino e italiano

22



Passio Venetiae

Dalla ricerca alle scelte esecutive

Francesco Erle

Un successo ignorato: così si potrebbe appropriatamente sintetizzare il commento all'opera sacra di Giovanni Rovetta, suggerito dallo studio della sua scrittura e finalmente dall'ascolto dei suoni da lui immaginati.

Se la circostanza di venirsi a trovare temporalmente dopo l'avvento e il trionfo di un genio ha condizionato, in ogni epoca, il destino di molti artisti, di Rovetta successore di Monteverdi è invece evidente la riuscita di un progetto coraggioso e morale: non rompere con l'eredità lasciata grande che lo ha preceduto e formato, ma trovare nuove felici direzioni alla strada da lui aperta. Nella sua musica sacra Giovanni Rovetta mantiene infatti caratteristiche monteverdiane di 'seconda prattica', ma è costantemente alla ricerca di una composizione classicamente ponderata, 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 e negli stupendi salmi, come nella grande *Missa pro defunctis* a doppio coro - recentemente ripresa dal Laboratorio di musica barocca dei conservatori veneti nel concerto Esequie di Claudio Monteverdi - sono molto più studiati e sapientemente ordinati di quanto potrebbe supporre un ascoltatore nuovo alla 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 (come 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, la penna di questo Maestro 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 porta poco a poco a dischiudere luminosi squarci di fiducia e serenità. L'amore per la città è ai nostri occhi evidente: la preghiera, inserita nel mottetto del salmo 2 (*Quare fremuerunt gentes*), per il doge, il senato e il popolo tutto sopraggiunge nella sua musica con semplice, appropriata naturalezza. Un amore corrisposto, se il doge dispose che ogni anno, il giovedì santo, fosse eseguita a Palazzo Ducale una sua *Missa Brevis*. Le *Turbe* di Rovetta (le musiche scritte per i versetti del Vangelo della passione in discorso diretto, cioè le parole di tutti i personaggi, escluso Gesù) che ci sono pervenute vanno quindi inquadrare nel disegno di celebrazione musicale della vita veneziana. In questo ambito, la ricerca ad ampio raggio che abbiamo intrapreso e di cui ci proponiamo di dare compiuto resoconto nei prossimi mesi, ci ha fatto approdare a terreni del tutto inesplorati, a scoperte molto significative, se non del tutto originali.

La scrittura musicale delle *Turbe* è volutamente stilizzata e preparata a un utilizzo ‘da cappella’: non bisogna esserne sorpresi; la tenace tradizione grafica marciana ha anche dato luogo ad attribuzioni fuorvianti, come la stessa nostra ricerca sta dimostrando; delle sue ricadute sulla prassi di San Marco a metà Seicento ancora non si possono delineare i confini, ma certamente ora abbiamo precisa conoscenza 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 di Giulio Cattin per la Fondazione Levi, attestano a più riprese l’attenzione posta nella scelta di chi e quando dovesse cantare: non era mai il celebrante, ma persona scelta dal Maestro di cappella perché «più adatta per voce e canto». Probabilmente si doveva far fronte alla pressione di molti cantori, spinti dall’ambizione a cercare di ottenere un determinato ruolo nelle passioni, che erano eseguite anche più di una volta il giorno e non necessariamente all’interno della liturgia (anche non il Venerdì Santo) e non solo a San Marco, considerati i contratti per i Passio stipulati con gli specialisti della cappella di San Marco, testimoniati in città anche nel secolo successivo, per esempio dalla Scuola Grande di San Rocco.

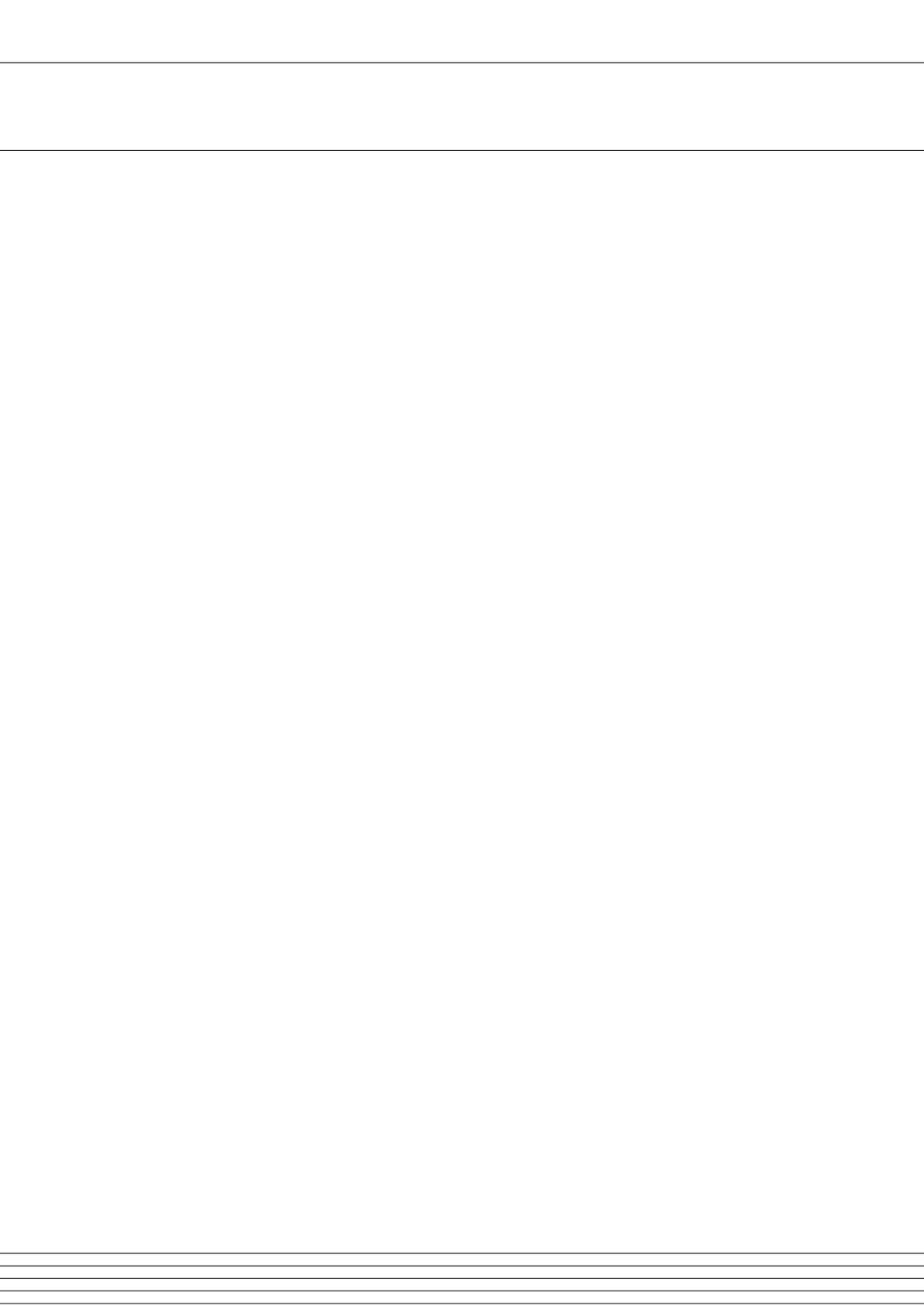
La forte ritualizzazione del Passio nei libri marciani, confermata anche dalle fonti e dalle cronache pubbliche, era fortemente sentita a San Marco per la tendenza secolare non solo del clero ma anche del popolo a vivere l’interpretazione allegorica dei riti, uno dei grimaldelli teologici usati per sottrarsi alla riforma liturgica romano-francescana del Quattrocento e Cinquecento: dopo il lancio delle oselle e la processione in piazza con il doge, con esposizione, posizionamento e trasporto rituale degli ‘strumenti’ della passione, la basilica stessa diveniva con il suo altare corpo di Cristo spogliato, conferendo un fondamento teologico, orgogliosamente difeso a Venezia, all’unità di altare di San Marco, corpo mistico di Cristo e comunione dei fedeli, cioè della Repubblica tutta. Si spiega così la presenza, questa sera, del salmo 2, contenente la preghiera per Venezia già segnalata. Sull’organico: oltre a quanto affermano documenti e contratti sulla parte della cappella impiegata (si consideri la presenza del doge), sappiamo che nelle turbe di folla era previsto l’intervento dei «giovani di coro», i novizi della scuola, il cui ruolo è assunto questa sera dagli allievi dei corsi di Musica vocale d’insieme del nostro conservatorio.

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, lo si può considerare senz’altro il più diffuso fra i cantori specializzati. Si impone qui l’esecuzione mensurale, con l’attribuzione di giusti valori

di durata agli specifici segni di notazione. La nostra ricerca sulle fonti 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»), secondariamente la varietà e la caratterizzazione degli strumenti da adottare in relazione ai personaggi e al testo, in primis per Giuda, per il quale frequentemente viene suggerito il contralto, e infine di tenere in considerazione le esigenze espressive. La tipologia degli strumenti indicati è sorprendente: non solo i registri gravi, tra cui, oltre a quelli previsti questa sera, figurano il trombone e il fagotto, ma anche gli acuti: ancora nel primo Settecento si legge di passioni eseguite con il sostegno di elementi della cappella di San Marco, e precisamente cornetti e violini. A San Marco la posizione nello spazio tra bigoncio e ambone poteva ricevere il sussidio delle tiorbe, certamente degli organi in presbiterio, molto probabilmente delle viole da gamba (lo strumento principe dell'organico di quegli anni), ma da secoli erano previsti anche movimenti e canti «in volta», un tema che andrebbe ulteriormente approfondito.

La nostra scelta implica una linea di basso armonico a sostegno della cantilena monodica per i *Verba Christi*. L'operazione viene 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 relazione alla prassi del trasporto, cioè dell'adeguamento della intonazione a fini espressivi. 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 Monteverdi, non poteva non disporre di basilari tecniche di discanto, utilizzate sempre a fini espressivi e per dimostrare l'arte e la competenza del musicista. Evidentemente su questi aspetti si giocava una competizione professionale, che comportava la necessità del ferreo regolamento circa la distribuzione dei ruoli, 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 ricerca sulla prassi e il far musica sacra a Venezia.

Grazie quindi a Rovetta e al suo lavoro, ritroviamo anche nel giorno delle Ceneri l'immagine di una Venezia vivissima – sicuramente in un senso totalmente diverso rispetto all'idea da cartellone, smaccatamente falsa, della città frivola e pazza dei giorni grassi – capace di profonda devozione religiosa e insieme di passione per una idea millenaria di città e di repubblica.



Problemi di autenticità di fonti veneziane

Franco Rossi

Circa un terzo dei manoscritti musicali censiti dal RISM e compresi tra il Cinquecento e il Settecento risultano anonimi, perché privi della indicazione esplicita dell'autore: questa media, di per sé molto alta, aumenta ancora se si considera che per periodi importanti (gran parte del Settecento) le copisterie musicali integravano e spesso sostituivano il ruolo degli stampatori per opere di limitata commerciabilità. Negli altri due terzi, a qualsiasi periodo storico appartenga il manoscritto, il nome dell'autore, generalmente apposto dallo stesso copista, può figurarvi in luoghi e gradi di completezza diversi. In più occasioni l'indicazione di responsabilità corrisponde al vero, ma non mancano errori o incertezze evidenti, dovuti a vari motivi: per esempio, in una raccolta antologica capita spesso che si equivochi sulla fine delle composizioni di un autore e l'inizio di quelle del successivo. Si hanno poi attribuzioni manifestamente incoerenti, operate sommariamente e con leggerezza: valga per tutti il caso del manoscritto B.16 del *Fondo Torrefranca* del nostro Conservatorio dove, tra le venticinque sonate di Baldassarre Galuppi, se ne trova una che si ripresenta pari pari tra le seguenti (e solidali) sei sonate ascritte a Giovanni Battista Pescetti. Si tratta qui di attribuzioni erronee, definite impropriamente «false», perché manca la volontà di dolo. Cosa diversa è l'affermazione di autorialità condotta con intenzionalità evidente e arbitraria: qui la consapevolezza di dichiarare il falso c'è tutta. Ci si può quindi trovare di fronte a manoscritti contraffatti o derivati da un più ampio progetto di falsificazione: contrariamente al mercato dell'arte figurativa, dove il falso può permettere lautri introiti, nel caso dei manoscritti, in particolare musicali e ancor più se sette-ottocenteschi, la falsificazione è rara, proprio per i ristretti margini di guadagno che consente.

Più di una trentina di anni fa mi sono imbattuto in una circostanza che ora rendo pubblica. Nel fondo bibliotecario manoscritto, largamente antiquariale e collezionistico, della Fondazione Levi, al tempo della mia catalogazione si davano ambedue le possibilità; relativamente ai manoscritti, prevalentemente sette-ottocenteschi, con attribuzione originale abrasa e sostituita per lo più con nomi di autori più noti o di epoca precedente, si riuscì a risalire al reale autore grazie all'uso della luce di Wood e al confronto con altri documenti. C'erano poi alcuni casi di integrale copiatura, eseguita con modeste competenze manuali e storiche: una carta di provenienza settecentesca, per esempio, contiene musiche del secolo precedente in stilemi grafici del Quattrocento e orribili inchiostri novecenteschi; ovviamente un manoscritto più antico e di un compositore più importante aveva un valore più elevato. Un'indagine ad ampio spettro sui manoscritti della Marciana rivelò in seguito presenze del tutto simili, anche se in misura proporzionalmente minore. L'arco temporale dell'operato del men che mediocre falsario potrebbe collocarsi sostanzialmente tra la fine dell'Ottocento, o

meglio ancora dai primi del Novecento, e gli anni della costituzione della Fondazione Levi, complessivamente settanta-ottant'anni. La falsificazione di un manoscritto, peraltro autografo, di Alessandro Grazioli, che diviene nell'intervento maldestro dell'imbroglione niente di meno che il Prete Rosso, può contribuire a restringere il periodo: come noto, Antonio Vivaldi riacquista grande popolarità tra la riscoperta dei codici oggi a Torino (fondi *Foà e Giordano*), risalente al 1927-1930, e la settimana vivaldiana dovuta all'impegno di Olga Rudge e tenutasi a Siena, alla Chigiana, nel 1939, a ridosso degli eventi bellici. A partire da questi anni, se non addirittura dopo la fine del conflitto mondiale, il nome di Antonio Vivaldi acquista interesse commerciale; è un'ipotesi che mi riservo di verificare nei prossimi anni.

Anche una delle fonti delle *Turbe* di Rovetta, appartenente alla Biblioteca Marciana, è stata oggetto di questo intervento di falsificazione: il manoscritto, palesemente collocabile poco oltre la metà del Settecento, porta in bella vista il nome, vergato in ben altro inchiostro e altra mano, dell'autore: Antonio Rovetta, cui vengono così fatte risalire composizioni che nel fondo musicale di Santa Maria della Consolazione (della Fava) sono invece riconosciute come di Romano Scomparin. Un rapido confronto fra le due fonti consente di giungere immediatamente a un giudizio sicuro: l'incongruenza cronologica tra un manoscritto palesemente settecentesco e l'autore di quasi un secolo prima sono assolutamente evidenti nella grafia scopertamente falsa, che tuttavia è riuscita a trarre in inganno studiosi di fama, che hanno validato l'attribuzione.

Nota bibliografica su alcuni aspetti della prassi esecutiva della musica sacra di Giovanni Rovetta

Paolo Cecchi

La ricostruzione storicamente fondata della prassi esecutivo-interpretativa per la musica sacra di Giovanni Rovetta – un problema comune a tutta la musica ecclesiastica di area veneziana, e più in generale ‘padana’ e finanche italica del tempo – presuppone competenze storico-documentarie, organologiche, filologico-notazionali, acustico-architettoniche e simbolico-rituali e si presenta piuttosto impervia per frammentarietà delle fonti e per la indispensabile individuazione della destinazione liturgica e paraliturgica delle composizioni, della loro funzione all’interno della messa, dell’ufficio, e di particolari cerimonie proprie di importanti momenti dell’anno liturgico, in particolare della settimana santa.

Giovanni Rovetta (?Venezia 1595-97-Venezia 1668) probabilmente iniziò lo studio della musica dapprima sotto la guida del padre, violinista, quindi al seminario patriarcale, che frequentò quando prese i voti minori per poi proseguire l’iter ecclesiastico sino a diventare sacerdote secolare. Rovetta fu attivo per gran parte della propria carriera a San Marco: come strumentista dal 1614 al 1623, come cantore dal 1623 al 1627, come vice-maestro di cappella dal 1627 al 1643, e come maestro di cappella dal 1644 sino alla morte nel 1668. Tra il 1626 e il 1662 pubblicò a stampa nove edizioni di musica liturgica e tre libri di madrigali concertati; un buon numero di composizioni sacre a lui ascritte, con diverso grado di attendibilità, ci sono giunte solo manoscritte in codici prevalentemente redatti in Italia, in Germania e in Inghilterra. Nel 1645 compose per il teatro Novissimo, su libretto di Maiolino Bisaccioni, l’opera *Ercole in Lidia* la cui musica è andata perduta. Oltre che nell’ambito marciano, Rovetta fu attivo, in modo continuativo o occasionale, presso altre istituzioni ecclesiastiche, come gli Ospedali dei Mendicanti e dei Derelitti (almeno tra il 1635 e il 1639), e partecipò, guidando sovente i musicisti di San Marco, alla sonorizzazione musicale di feste liturgiche o devozionali in alcune importanti chiese cittadine (per esempio San Giovanni e Paolo, San Francesco della Vigna e la chiesa dello Spirito Santo) e in alcune delle maggiori Scuole grandi (in particolare quella di San Rocco). Inoltre compose e concertò musiche sacre per eventi cerimoniali di natura politico-religiosa e civico-politica, come nel 1632 la presa di possesso della sede di San Pietro di Castello da parte del nuovo patriarca Federico Corner, e le celebrazioni per la nascita del Delfino di Francia, il futuro Luigi XIV, svoltesi nel 1638 nella chiesa di San Giorgio.

Una filologia performativa della musica sacra di Rovetta, composta, concertata ed eseguita in una costellazione di modalità verosimilmente assai disperate, che variavano a seconda dei luoghi, delle istituzioni, e delle occasioni liturgiche, paraliturgiche o devozionali, non sembra ricostruibile con una griglia normativa di tassonomie o modelli prefissati, al di là di elementi in qualche modo caratteristici degli usi musicali, liturgici e celebrativi della città di Venezia nella prima metà del diciassettesimo secolo.

Le fonti coeve. Documenti e fonti della prima metà del Seicento ci ragguagliano, benché frammentariamente, sulle esecuzioni di alcune musiche sacre di Rovetta o di altri compositori a lui contemporanei. Paul Heinlein, venuto a Venezia da Norimberga nel 1647, descrisse l’esecuzione delle musiche per il vespro composte e concertate da Rovetta in occasione della festa del Rosario nella chiesa dei domenicani di San Giovanni e Paolo e per la festa della Concezione della Vergine nella chiesa di San Francesco della

Vigna [Stevens 1993]. Vi si trovano testimonianze su diverse tipologie di concertazione tra voci e strumenti, su alcune particolari tecniche di canto a voce sola con accompagnamento strumentale, e sulla variabilità della composizione dell'ensemble di esecutori da lui diretto (qui, come più avanti, traduzione mia):

Un servizio [liturgico] (di gran lunga il migliore) si ascoltò lo scorso sabato [5 ottobre] alle sei della sera nella chiesa di San Giovanni e Paolo per la festa di Nostra Signora del Rosario [domenica, 6 ottobre], che durò fino alle nove. Nel corso della cerimonia, tra un salmo e l'altro venivano sempre eseguiti una sonata o un mottetto, tra cui una romanesca che un basso solista e il coro cantarono con stile delizioso. [...] Il coro era formato da 36 o 40 cantori, la musica era stata composta dal signor Rovetta. La domenica seguente sia la messa che il vespro furono celebrati con musica. Tra gli altri brani, prima del salmo *Nisi dominus*, fu suonato un pezzo nel quale quattro tromboni eseguirono un'introduzione e un contralto solista si unì poi all'ensemble strumentale. Il cantore era posto a lato dei tromboni, mentre un altro contralto, posto più lontano nella chiesa, rispondeva con effetto d'eco. Poi quest'ultimo si diresse verso l'altare e continuò a cantare, mentre i tromboni e il primo contralto erano scomparsi [dietro l'altare]. Nel frattempo sei cantori e alcuni violinisti presero posto assieme al direttore sulla piattaforma [che era stata eretta al centro della chiesa] e attesero che il contralto terminasse di cantare. Quando questi concluse il suo pezzo, gli altri esecutori iniziarono a cantare e suonare il salmo *Nisi dominus*, e progressivamente altre voci e strumenti si unirono al canto cosicché il coro [e gli strumentisti] furono di nuovo al completo.

Esiste una descrizione coeva delle celebrazioni a San Giorgio Maggiore per la nascita del Delfino di Francia [Ciro 1638], per la quale furono commissionati a Rovetta una messa e alcuni salmi concertati a più voci. Vi si legge, fra l'altro, della *performance* di una composizione a voce sola da parte di un cantore virtuoso, probabilmente un mottetto concertato, e dell'esecuzione di una «sinfonia», nella quale risalta l'abilità di un liutista, quasi certamente da identificarsi con Bernardo Gianoncelli o Zanoncelli, virtuoso e compositore attivo a Venezia nella prima metà del Seicento:

Per la composizione della musica, o maestro di cappella, fu scelto fra tanti che vi sono in Venetia, il signor Rueti [Rovetta], al quale fu espressamente imposto di pigliare quanto cantori et instrumenti musicali si trovassero nella città [...]. Fra gli altri si guadagnò l'applauso del popolo un musico soprannomato il Mantovano, il quale, quando con preste fughe, quando con tardi riposi o con piacevoli respiri, cangiava in tante maniere la voce, quante forma d'animali cambiava Proteo. [...] il signor Bernardello eccellentissimo sonatore di liuto, tra gli altri instrumenti [...] volava su per le corde, e la mano spedita alla radice, et alla cima del manico, quasi nell' istesso tempo si vedeva. Balenando le leggiere dita, nelle dotte sonate tutta l'arte della musica gentilmente esprimeva.

Infine la cronaca di Giulio Strozzi [1632], letterato e librettista, della cerimonia di insediamento del patriarca Federico Cornaro (Correr), informa che nel suo corso la musica venne concertata e diretta da Rovetta, probabilmente alla testa di un ensemble formato in toto o in gran parte da cantori e strumentisti della basilica marciana, della quale era allora vice maestro di cappella:

Giunto [Federico Cornaro] con nobilissima comitiva alla porta della chiesa, [...], ricevuta poscia, secondo l'uso [...] l'acqua lustrale, si udì subito da numeroso stuolo di eccellenti

musicisti (il cui maestro fu allora il virtuosissimo Giovanni Rovetta), intonare sopra tre organi pieni con l'accompagnamento di molti più sonori istrumenti un *Ecce sacerdos magnus* con sì strepitosa e rimbombante armonia che superava il bisbiglio del numeroso popolo concorso a questa solennità [...] si venne poi a l'altr'atto possessorio [...] intonandosi allora da cantori in alcuni versetti il gran privilegio conceduto da Christo signor nostro all'amore di San Pietro della sovrana ecclesiastica authorità, sopra la qual pietra egli edificò la Chiesa sua.

Thomas Coryat [1611] che nell'agosto del 1608 assistette alla celebrazione della festa di San Rocco nell'omonima confraternita fornisce informazioni, alcune delle quali trovano conferma nelle attestazioni di pagamento della Scuola di San Rocco a cantori e musicisti [Glixon 2008, 157 ss.; 285]. Di poco posteriore la descrizione delle esequie per la morte del granduca Cosimo II che la Nazione fiorentina, istituzione dei toscani residenti a Venezia, celebrò nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo [*Esequie* 1621]. Venne eseguita una messa da requiem seguita da cinque responsori (purtroppo la musica è da considerarsi perduta): la messa era stata composta a sei mani da Claudio Monteverdi, Giovan Battista Grillo (allora primo organista a San Marco) e Francesco Usper Sponga (dapprima organista e poi maestro del coro della Scuola di Giovanni Evangelista), mentre i responsori erano del solo Monteverdi.

Anche nelle dediche e in altri paratesti (avvisi al lettore, prefazioni ecc.) di edizioni a stampa di musiche liturgiche si trovano indicazioni interessanti. Un avviso al lettore di Marc'Antonio Negri [1613], appena nominato cantore e vice maestro di cappella a San Marco, parla della concertazione dei salmi tra cantori e organo, della variabilità dell'organico vocale, delle modalità di esecuzione dei salmi e della realizzazione del continuo all'organo. Una sua successiva raccolta di musiche ecclesiastiche che presenta una messa e alcune musiche per il vespro, contiene un importante avviso ai lettori con cui lo stampatore, Bartolomeo Magni [1618], avverte che le sei parti vocali pubblicate contengono tutto quanto di essenziale vi è della scrittura contrappuntistica delle composizioni di Negri, ma che chi le aveva ascoltate durante la cerimonia per la monacazione della nobildonna Laura Bembo nella chiesa degli Ognissanti «con tanti istrumenti et voci, con tanta varietà di concerto, et inventioni», scorrendo la musica stampata avrebbe notato l'assenza delle voci strumentali di ripieno, che era stata «arte del autore, per mostrare, diversi modi al auditore nel modulare, per accomodarse alla quantità delli virtuosi, et alla grandezza del locho». Lo stampatore promette di pubblicare una sorta di supplemento a quell'edizione «perché vi possiate servire delli accompagnamenti per gli istrumenti, delli ripieni per le voci», ma il supplemento, se mai è stato edito, non ci è pervenuto. Qui si certifica dunque che, almeno in particolari occasioni, molte musiche sacre dei primi decenni del Seicento venivano eseguite con parti aggiunte soprattutto strumentali (che potevano raddoppiare le linee vocali, oppure essere da esse in parte o in toto indipendenti), non inserite nell'edizione a stampa, probabilmente per i costi tipografici, ma anche per rendere possibile esecuzioni con organici vocali ridotti, accompagnati dal solo organo, accessibili alle chiese che non potevano permettersi una compagine 'concertante' di cantori e strumentisti. Infine Francesco Usper Sponga [1619], allora organista alla chiesa veneziana di San Salvador, sede della congregazione degli agostiniani del SS. Salvatore, in una sua raccolta di

musica sacra indica con precisione gli strumenti – violini, viole, cornetti, tromboni, fagotti, chitarroni e flauti – da utilizzare per concertare le composizioni vocali e realizzare assieme all’organo il basso continuo. La raccolta presenta anche una serie di mottetti dall’organico vocale via via crescente, da una a otto voci, adatti a una gamma diversificata di occasioni liturgiche e di possibilità esecutive, e alcune composizioni strumentali da inserire tra le composizioni vocali. È probabile questi brani, almeno in parte, siano stati scritti per sonorizzare le feste più solenni nella chiesa di San Salvador: l’edizione rappresenta quindi una testimonianza significativa degli usi liturgico-musicali e delle pratiche di concertazione ed esecuzione di un’istituzione ecclesiastica di notevole importanza cittadina, la cui attività musicale è stata sinora assai meno indagata rispetto non solo alla basilica marciana, ma anche ad alcune Scuole grandi e ad alcune istituzioni caritatevoli come gli Ospedali. A confermare che a San Salvador almeno nel primo Seicento si soleva concertare le voci con un numero ampio e variegato di strumenti, vi è la testimonianza di Jean Baptiste du Val [1607-1610], allora segretario dell’ambasciatore francese a Venezia, che nel novembre del 1608 ascoltò nella chiesa agostiniana musiche per il vespro in occasione della festa di San Teodoro, patrono dell’omonima Scuola grande, che officiava a San Salvador le proprie funzioni religiose:

L’ s’y fit un concert des meilleurs musiciens qu’ils euseent, tant de voix que d’instruments, principalment de six petit jeux d’orgues, oultre celuy de l’église qui est fort bon, et des trombones ou sacqueboutes, haultbois, violles,viollons, luths, cornets a bouquins, fleustes douces et flageollets.

Il trattato di teoria musicale seicentesca di Michael Praetorius, *Syntagma musicum* [1614-1619] nella sua seconda parte, intitolata *De Organografia*, e nella relativa appendice pubblicata separatamente con il titolo di *Theatrum instrumentorum* [1620], illustra con dovizia documentaria e iconografica l’universo strumentale del periodo compreso tra la fine del Cinquecento e l’inizio del secolo successivo. Benché non vi si consideri se non occasionalmente la tecnica compositiva su basso continuo, contiene numerosi riferimenti alla concertazione vocal-strumentale di Andrea e Giovanni Gabrieli, che costituisce per molti versi uno dei fondamenti di molte tecniche compositive ed esecutive della musica sacra veneziana su basso continuo del primo Barocco. Praetorius, pur non essendo mai stato in Italia, perlomeno in base alle testimonianze note, nel suo trattato e in molte sue composizioni dimostra di conoscere in modo dettagliato le opere dei due veneziani, probabilmente assimilate anche grazie alla sua frequentazione di Heinrich Schütz.

Esaminare, anche brevemente, le complesse questioni della tradizione liturgica veneziana (e non solo a San Marco) in rapporto alla musica ecclesiastica all’epoca di Rovetta esula dallo scopo di questa nota; mi limiterò a ricordare, sia pur fuggevolmente, alcuni volumi liturgici di fine sedicesimo-inizio diciassettesimo secolo, che dimostrano la notevole autonomia mantenuta rispetto all’azione accentratrice e unificatrice – sia in ambito rituale, che per quel che riguarda i testi – perseguita dalla curia romana dopo il concilio di Trento. Il fondamentale studio di Giulio Cattin [1990-1992] resta uno strumento imprescindibile per la consultazione di queste fonti, delle quali la più importante, dettagliata e completa è il *Caeremoniale rituum sacrorum ecclesiae Sancti*

Marci Venetiarum di Bartolomeo Bonifacio, «maestro del coro e delle cerimonie» della basilica marciana, morto nel 1564. Rilevanti sono anche lo *Psalterium Davidicum* [1609] e, per le celebrazioni e i riti della Settimana Santa, l'*Officium hebdomade sancte* curati e dati alle stampe da Giovanni Stringa [1625], maestro di cerimonia a San Marco all'inizio del Seicento.

Letteratura musicologica. Da alcuni anni si registra una crescita di interesse della musicologia per la figura e l'opera di Giovanni Rovetta, e, sebbene manchi ancora una monografia complessiva sul compositore, sono oggi disponibili articoli e saggi usciti in riviste specializzate e alcune edizioni di composizioni sia di genere sacro che profano. Due pubblicazioni, pur non riguardando direttamente il compositore veneziano, consentono di contestualizzare la questione della concertazione e dell'esecuzione delle sue musiche sacre in un ambito cronologico più vasto: il saggio di Elena Quaranta [1998], che non tratta modo particolareggiato di prassi esecutiva e si riferisce sostanzialmente al sedicesimo secolo, contiene una serie di trascrizioni parziali o complete di fonti documentarie riconducibili direttamente o indirettamente alla questione delle modalità esecutive della musica sacra in istituzioni ecclesiastiche veneziane, con esclusione della basilica marciana. La monografia su Giovanni Gabrieli di Rodolfo Baroncini [2012] presenta, soprattutto nella seconda parte [pp. 233-306, 341-536], un importante insieme di trascrizioni, considerazioni e analisi di documenti relativi alla prassi esecutiva della musica sacra nel periodo dei Gabrieli. Lo studio risulta essere la sinora più aggiornata e documentata indagine sugli aspetti interpretativi della musica sacra a Venezia tra Cinquecento e Seicento, e fornisce accertamenti e risultanze che per molti versi risultano validi anche per i decenni successivi.

Un articolo di James H. Moore [1984], dedicato al tentativo di ricostruire le circostanze storico-fattuali, musicali e antropologico-religiose relative alla composizione delle perdute musiche scritte da Monteverdi tra il 1630 e il 1631 per la decisione di costruire, a ringraziamento per la fine della pestilenza, la chiesa della Madonna della Salute, indaga una serie di pratiche liturgico-musicali di ambito veneziano, e più specificatamente marciano. Denis Stevens [2001] fornisce una serie di indicazioni e considerazioni, comprovate documentariamente, relative alle pratiche di concertazione ed esecuzione della musica sacra nel periodo veneziano di Monteverdi, alla cui ombra si formò e quindi proseguì la propria carriera Rovetta. Qualche notizia sul tema, in particolare riguardo alle messe, si legge anche nella tesi di dottorato di Jonathan R. J. Drennan [2002] e nell'edizione delle messe da lui curata [2006].

Due edizioni di raccolte a stampa di musiche sacre di Giovanni Rovetta e del suo contemporaneo Giovanni Antonio Rigatti, curate da Linda Maria Koldau [2001; 2003] contengono, nelle introduzioni storico-filologiche e a volte anche negli apparati critici, indicazioni pertinenti alla resa musicale delle composizioni trascritte, e il tema è ripreso in alcuni capitoli del suo libro dedicato alla musica sacra di Monteverdi del periodo veneziano [2004]. In particolare l'edizione a stampa del 1640 dei salmi di Rigatti contiene, in un avviso al cantore, importanti indicazioni esecutive valide anche per molte musiche salmodiche di Rovetta, come per esempio le istruzioni sul raddoppio strumentale delle parti vocali e le raccomandazioni sull'andamento agogico della musica in relazione al testo intonato:

Si avisa il benigno cantore, che ritrovandosi quantità di voci, et di proportionati istromenti, si potrà raddoppiare le parti delli salmi a cinque voci da capella, acciò riescano più melodici, et più armoniosi. Gli altri in concerto non sarà male il provarli prima, chi si cantino, per apprendere il tempo della alteratione et diminutione della battuta, in conformità di quanto ricerca l'oratione, procurando di cantar il tutto con maggior affetto, che sii possibile.

Sui salmi di Rovetta si segnalano la tesi di dottorato di James H. Moore [1981a], importante e pionieristica ricerca, interessante anche per lo studio della prassi esecutiva e il contesto liturgico delle musiche per il vespro composte da Rovetta per San Marco, e il saggio [1981b] in cui lo stesso Moore indaga sia la tradizione tipicamente aquileiese e poi veneziana dei 'Vespri delle cinque laudate', i cinque salmi vesperali il cui *incipit* inizia con l'esortazione «*Laudate*», sia la correlata prassi marciana dei cosiddetti cori spezzati nella prima metà del Seicento, con informazioni e notizie assai pertinenti alla musica poliorale di Rovetta.

Benché riguardi la celebre raccolta monteverdiana del 1610, che non venne concepita per Venezia, Jeffrey Kurtzman [1999] fornisce una serie di circostanziate notizie di ordine liturgico ed esecutivo relative alle musiche per il vespro interessanti anche per analoghe composizioni di Rovetta. John Bettley [1994] ha proposto una prima disamina documentata della tradizione della musica per la settimana santa a Venezia nel sedicesimo secolo, compreso ovviamente il rito della passione. Rodolfo Baroncini [2005] ha riportato e commentato fonti documentarie. Benché il contributo riguardi un particolare rito della settimana santa - l'ufficio delle tenebre - e benché se ne occupi in rapporto a un ambito geografico molto più vasto di quello veneziano, delinea un pregevole quadro generale; gli accertamenti e le conclusioni su una serie di pratiche esecutive e di scelte di concertazione delle musiche penitenziali per il *Triduum sacrum* possono in parte essere estese alla sonorizzazione musicale di altri riti del periodo pasquale, tra i quali la passione.

L'articolo di Eleanor Selfridge-Field [1998] è il contributo più specifico a tutt'oggi disponibile sulle musiche per la settimana santa composte da Rovetta e sulla loro ricezione tardo seicentesca dopo la morte del compositore. Le risultanze del saggio sono però in parte compromesse da erronee attribuzioni e da talune argomentazioni, insufficientemente sostenute da evidenze fattuali, sulla contiguità fra il nascente genere oratoriale e le musiche per la passione. Più in generale sugli aspetti musicali del rituale della passione polifonica in area veneziana a metà del Seicento risultano invece pertinenti sia il panorama globale ricostruito nella tesi dottorale di Diego Toigo [2010], che indaga l'esecuzione monodica in canto piano della passione in Italia fra Trecento e Cinquecento sia molti degli accertamenti che si leggono nel già citato contributo di Giulio Cattin [1990-1992, III, 40-49]. Il corpus di manoscritti marciani che costituiscono ciò che è rimasto dell'antica libreria musicale della basilica, comprendente anche un buon numero di partiture attribuite a Rovetta tra cui quelle delle passioni, è censito dall'imponente schedatura di Francesco Passadore e Franco Rossi [1996]. Molti di questi codici sono oggetto di un'indagine complessiva, a carattere storico, codicologico e filologico, che Luigi Collarile sta portando avanti; ne potranno forse emergere una serie di novità riguardanti sia la datazione, sia talune attribuzioni di alcuni codici marciani

superstiti. Collarile [2014] ha già anticipato un parziale esito di questo suo lavoro. Di Rovetta manca a tutt'oggi non solo un catalogo analitico, ma anche un semplice elenco delle opere.

La produzione di Rovetta per la settimana santa andrà poi riconsiderata alla luce del problema più generale dell'autenticità di composizioni sacre trasmesse solo da fonti manoscritte, soprattutto se seriori: la carenza di risultanze storiche, filologiche e codicologiche (per quanto riguarda le messe si hanno solo alcuni recenti contributi di Jonathan R. J. Drennan [2005; 2007; 2010]) impone una certa cautela. La ricerca documentaria può qui venire in aiuto: Gastone Vio [1996, 314] ha per esempio segnalato, senza trascriverla, l'attestazione di una gratifica di sei ducati erogata il 20 aprile 1666 dai procuratori marciani a Giovanni Rovetta per aver fatto copiare la sua opera *Passio a quattro voci*; dal documento si evince che in San Marco le parti del Cristo e dello storico erano allora cantate, verosimilmente in canto piano, da sacerdoti posti sull'ambone 'in cornu evangelii', mentre le *turbæ* erano eseguite polifonicamente dai cantori marciani situati nell'ampio ambone ottagonale 'in cornu epistulae', detto il bigoncio.

In definitiva, gli studi musicologici su Rovetta, tutti relativamente recenti, richiedono come si è visto, ulteriori approfondimenti. Il lavoro che resta da fare è ancora molto vasto. Abbiamo appreso quindi con interesse l'annuncio della ricerca avviata da Francesco Erle con i suoi allievi, i cui esiti sono in parte presentati, sul versante della pratica, nell'esecuzione di questa sera, e saranno integralmente resi noti e discussi sul piano scientifico in una tavola rotonda organizzata dalla Fondazione Levi alla fine dell'anno accademico.

Bibliografia

- BARONCINI Rodolfo 2012, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos.
2005, *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, in «Recercare», 17, pp. 71-134.
- BETTLEY John 1994, *The Office of Holy Week at St. Mark's, Venice, in the Late 16th Century, and the Musical Contributions of Giovanni Croce*, in «Early Music», 22/1, pp. 45-60.
- BONIFACIO Bartolomeo [a. 1564], *Caeremoniale rituanu sacrorum ecclesiae Sancti Marci Venetiarum [...]*, I-Vnm, ms., Cod. Lat. III-172 (2276).
- CATTIN Giulio 1990-1992, *Musica e liturgia a San Marco: testi e melodie per la liturgia delle ore dal 12. al 17. secolo: dal graduale tropato del Duecento ai gradualii cinquecenteschi*, 4 voll., Venezia, Levi.
- CIRO Fausto 1658, *Venetia festiua per gli pomposi spettacoli fatti rappresentare dall'illustriss. et eccellentiss. sig. d'Husse ambasciatore di S.M. christianissima, per la nascita del real delfino di Francia*, Venezia, Andrea Baba.
- COLLARILE Luigi 2014, *Die Missa super La Bataille im Zeremoniell und Repertoire der venezianischen Cappella Ducale*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 98, pp. 59-84.
- CORYAT Thomas 1611, *Coryat's Crudities: Hastily gobled up in Five Moneth's Travels*, London, William Stansby.
- DRENNAN Jonathan R. J. 2002, *The Masses of Giovanni Rovetta*, Ph. D. Dissertation, 2 voll., University of Ulster, Londonderry.
2005, *Attributions to Giovanni Rovetta*, in «Early Music», 33/3, pp. 415-424.
2007, *Another Mass attributable to Giovanni Rovetta*, in «Music & Letters», 88/4, pp. 589-605.
2010, *Giovanni Rovetta's Missa brevis. A symbol of musical longevity*, in «Recercare», 22/1-2, 2010, pp. 111-146.
- DRENNAN Jonathan R. J. ed. 2006, *Giovanni Rovetta. Masses*, Middleton (Wi), A-R (Recent researches in the music of the Baroque Era 146).
- DU VAL Jean Baptiste 1607-1610, *Remarques triennales*, ms. F-Pn (FR 15977).
ed. mod.: *Les remarques triennales de J.-B. du Val: un français en Italie (1607- 1610): remarques sur Venise*, s.l., 1955, s.e.
- Esequie fatte in Venetia dalla Natione Fiorentina [...]*, 1621, Venezia, Ciotti.
- GARDANO Angelo 1613, [Avviso al lettore], in Marc'Antonio Negri, *Primo libro delli salmi a sette voci*, Venezia, Angelo Gardano.
- GLIXON Jonathan 2008, *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities 1260-1806*, Oxford, Oxford University Press.
- KOLDAU Linda Maria 2004, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel, Bärenreiter.
- KOLDAU Linda Maria ed. 2001, *Giovanni Rovetta. Messa, e salmi concertati, op. 4 (1639)*, 2 voll., Middleton (Wi), A-R (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 109-110).
2005, *Giovanni Antonio Rigatti. Messa e salmi, parte concertati, (Venedig 1640)*, 3 voll., Middleton (Wi), A-R (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 128-130).
- KURTZMAN Jeffrey 1999, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press.

- MAGNI Bartolomeo 1618, [*Aviso al lettore*], in Marc'Antonio Negri, *Cantica spiritualia in missis, et vesperis solennibus senis vocibus et organis concinenda*, Venezia, Bartolomeo Magni.
- MOORE James H. 1981a, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor (Mi), Umi Research Press.
1981b, The "Vesperì delle Cinque Laudate" and the Role of "Salmi Spezzati" at St. Mark's, in «Journal of American Musicological Society», 34, pp. 249–278.
1984, "Venezia favorita da Maria": Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute, in «Journal of American Musicological Society», 37, pp. 299–355.
- PASSADORE Francesco - ROSSI Franco 1996, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, 4 voll., Venezia, Levi.
- PRAETORIUS Michael 1614-1619, *Syntagma musicum*, I: *Musicae artis analecta*, 1614–1615, Wittenberg, Johannes Richter; II: *De Organographia*; III: *Termini musici*, 1619, Wolfenbüttel, Elias Holwein.
1620, *Theatrum instrumentorum*, Wolfenbüttel, Elias Holwein.
- Psalterium Daudicum per hebdomadam dispositum, ad vsun Ecclesiae ducalis Sancti Marci Venetiarum [...]*, 1609, Venezia, Francesco Rampazetto.
- QUARANTA Elena 1998, *Oltre San Marco: organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki.
- SELFRIIDGE-FIELD Eleanor 1998, *Rovetta's Music for Holy Week*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 5-7 settembre 1994), eds. Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Levi, pp. 401-441.
- STEVENS Denis 1995, *Monteverdiana 1995*, in «Early Music», 21/1, pp. 565–574.
2001 *Monteverdi in Venice*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press - London, Associated University Presses.
- STRINGA Giovanni ed. 1625, *Officium hebdomadae sanctae, iuxta formam missalis, et breuiarij romani. Cum declarationibus italice sermone à r.d. Ioanne Stringa collectis, et nuperrimè correctis, de licentia superiorum. Et in fine psalmi, poenitentialibus et orationibus*, Venezia, Ciera.
- STROZZI Giulio 1632, *Lettera del signor Giulio Strozzi, famigliarmente scritta ad un suo amico, ove gli da conto del solenne possesso preso dall'eminentissimo signor cardinal Cornaro patriarca di Venetia li 27 di giugno 1632*, Venezia, Gio. Pietro Pinelli, 1632.
- TOIGO Diego 2010, *Intonazioni monodiche della Passione in Italia fra il secoli XIII e XVI*, dissertazione dottorale, Università di Padova.
- USPER (SPONGA) FRANCESCO 1619, *Compositioni armoniche nelle quali si contengono motetti sinfonie sonate canzoni capricci a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. voci*, Venezia, Bartolomeo Magni.
- VIO Gastone 1996, *I monasteri femminili del Seicento: gioie e dolori per i musicisti veneziani*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, eds. Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Levi, pp. 295-316.

Antifona

Cum appropinquaret dominus Ierusalem 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 Matthaeum.
In illo tempore dixit Iesus discipulis suis*

Iesus

Scitis quia post biduum Pascha fiet, et Filius hominis traditur, et 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?

Antifona

Mentre si avvicinava a Gerusalemme, il Signore mandò avanti due dei suoi discepoli dicendo: andate alla cittadella che sta davanti a voi; troverete legato a un'asina il suo asinello, che nessuno ancora ha cavalcato; scioglietelo e portatemelo; se qualcuno vi farà domande, rispondete che il Signore ne ha bisogno.

Evangelista

*Passione di nostro Signore, Gesù Cristo, secondo Matteo.
In quel tempo disse Gesù ai suoi discepoli*

Gesù

Sapete che fra due giorni sarà Pasqua, e il figlio dell'uomo verrà tradito per essere crocefisso.

Evangelista

Si riunirono allora i principi dei sacerdoti e gli anziani del popolo, e tennero consiglio, per catturare con un inganno Gesù e ucciderlo. Dicevano tuttavia

Sacerdotes

Non in un giorno di festa, perché non avvenga qualche tumulto fra il popolo.

Evangelista

Uno dei dodici allora, chiamato Giuda Iscariota, andò dai principi dei sacerdoti e disse loro

Giuda

Quanto mi volete dare perché ve lo consegno?

Evangelista

*Et illi constituerunt ei triginta argenteos.
Et exinde quaerebat opportunitatem,
ut eum traderet. Vespere autem facta,
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*

Evangelista

*E loro stabilirono con lui trenta denari d'argento.
E da quel momento cercava l'opportunità di
tradirlo. Venuta la sera,
[Gesù] era a cena con i suoi dodici discepoli. E,
mentre mangiavano, disse*

Gesù

In verità vi dico che uno di voi mi tradirà.

Evangelista

*Essi si rattristarono profondamente,
e ognuno di loro prese a dire*

Discepoli

Sono forse io, Signore?

Evangelista

Ed egli rispondendo disse

Gesù

Colui che intinge con me la mano nel piatto, sarà lui a tradirmi.

Evangelista

Giuda allora rispondendo disse

Giuda

Sono forse io, Maestro?

Evangelista

Disse a lui

Gesù

Tu l'hai detto.

Evangelista

*E mentre loro mangiavano, Gesù prese il pane,
lo benedisse, lo spezzò e lo diede ai suoi discepoli
dicendo*

Gesù

Prendete e mangiate: questo è il mio corpo.

Evangelista

*E prendendo il calice, rese grazia e lo diede
loro dicendo*

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

Omnis 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.

Gesù

Bevetene tutti: perché questo è il mio sangue della nuova alleanza, che sarà sparso per molti in remissione dei peccati.

Anima di Cristo, santificami,
Corpo di Cristo, salvami,
Sangue di Cristo, inebriami,
Aqua del costato di Cristo, purificami.
O buon Gesù, esaudiscimi,
non permettere che venga separato da te,
difendimi dal nemico maligno.
Nell'ora della mia morte, chiamami
e ponimi accanto a te
perché con i tuoi angeli ti lodi
nei secoli dei secoli. Amen.

Evangelista

*E dopo aver cantato un inno, andarono al
monte Oliveto, e Gesù disse loro*

Gesù

Voi tutti vi scandalizzerete per me, questa notte

Evangelista

Allora Pietro, rispondendogli, disse

Pietro

Anche se tutti si scandalizzeranno per te, io non mi scandalizzerò mai.

Evangelista

Gesù gli disse

Gesù

In verità ti dico che questa notte, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte.

Evangelista

Pietro gli disse

Pietro

Dovessi anche morire con te, non ti rinnegherò.

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.

Evangelista

Gesù venne allora in un podere chiamato Gethsemani. Presi con sé Pietro e i due figli di Zebedeo, prese a rattristarsi e a cadere in afflizione e disse loro

Gesù

Triste è l'anima mia fino alla morte; restate qui e vegliate con me.

Evangelista

E avanzato un poco, si prostrò a terra pregando e dicendo

Gesù

Padre mio, se è possibile, si allontani da me questo calice; però non come voglio io, ma come vuoi tu.

Evangelista

E andò dai suoi discepoli e li trovò addormentati; e disse a Pietro

Gesù

Così non siete stati capaci di vegliare un'ora con me? Vegliate con me e pregate per non cadere in tentazione.

Evangelista

E si allontanò una seconda volta e pregando disse

Gesù

Padre mio, se questo calice non può passare oltre senza che io vi beva, sia fatta la tua volontà.

Evangelista

E tornò di nuovo e li trovò che dormivano; i loro occhi erano gravi.

Mottetto

Domine Deus, Deus noster
in ditione 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 Caiapham 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*

Signore, Dio nostro,
ogni cosa è soggetta al tuo potere
e non c'è chi possa opporsi
alla tua volontà
se stabilirai di salvarci.
Tu hai creato il cielo e la terra
e quanto si trova nell'orbita del cielo,
e ora o Signore, abbi pietà del tuo popolo,
perché i nostri nemici vogliono distruggerci,
non disdegnare la parte di me che hai redento
e sii clemente con il tuo retaggio;
muta il nostro lutto in gioia
e finché vivremo loderemo il tuo nome
in eterno.

Evangelista

Andò allora dai suoi discepoli e disse loro

Gesù

Alzatevi, andiamo; ecco che si è
avvicinato quello che mi tradirà.

Evangelista

*E mentre stava ancora parlando, ecco arriva Giuda
e con lui una gran moltitudine di persone,
con spade e bastoni, mandate dai principi
dei sacerdoti. Quello che l'aveva tradito,
aveva dato loro un segnale dicendo*

Giuda

Quello che bacerò, è lui.
Prendetelo!

Evangelista

E subito avvicinandosi a Gesù disse

Giuda

Salve, Maestro!

Evangelista

*E lo baciò. Allora si fecero avanti e
si gettarono su di lui e lo arrestarono.
Codussero Gesù da Caiifa, sommo
sacerdote. E Pietro lo seguiva da lontano;
ed entrato anche lui, si sedette fra i servi, per
vedere la conclusione. Poi il sommo sacerdote
e tutto il concilio cercavano un falso
testimone contro Gesù. E Gesù taceva.
Allora il principe dei sacerdoti gli disse*

Caifas

Adiuvo 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

Caifas

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

Caifa

Ti scongiuro, per il Dio vivente, di dirci se sei Cristo, figlio di Dio.

Evangelista
Gli disse Gesù

Gesù

Tu l'hai detto. Anzi vi dico: vedrete il Figlio dell'uomo sedere alla destra della virtù di Dio e venire sulle nuvole del cielo.

Evangelista
Allora il sommo sacerdote si strappò le vesti dicendo

Caifa

Ha bestemmiato! Che bisogno abbiamo ancora di testimoni? Avete sentito ora la bestemmia. Che vene pare?

Evangelista
Ed essi rispondendo dissero

Sacerdoti

È reo di morte!

Evangelista
Pietro intanto stava seduto fuori nell'atrio; si avvicinò a lui un'ancella e gli disse

Ancella

Anche tu eri con Gesù, il galileo!

Evangelista
Ma lui negò davanti a tutti e disse

Pietro

Non so quello che dici!

Evangelista
E mentre lui usciva dalla porta, un'altra ancilla lo vide e disse a quelli che erano lì

Altra ancilla

Anche questo era con Gesù il Nazareno!

Evangelista
E lui negò di nuovo e giurò che non lo conosceva. Poco dopo si avvicinarono quelli che stavano lì intorno e dissero a Pietro

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 Israël in Domino.

Quia apud Dominum misericordia,
et copiosa apud eum redemptio.

Et ipse redimet Israël 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?

Servi

Tu sei proprio uno di loro,
il tuo stesso modo di parlare ti tradisce.

Evangelista

*Allora cominciò a imprecare e a giurare che
non conosceva quell'uomo. E subito un gallo
cantò.*

*Allora Pietro si ricordò delle parole di Gesù,
che aveva detto: «Prima che il gallo canti,
mi rinnegherai tre volte». E uscì fuori,
pianse amaramente.*

Dal profondo ti invoco, o Signore,
Signore, ascolta la mia voce.

Porgi l'orecchio alla voce
della mia supplica.

Se considererai le nostre iniquità, Signore,
chi potrà porsi di fronte a te?

Ma presso di te è il perdono; e grazie
alla tua legge mi sono posto di fronte a
te, Signore.

L'anima mia si è sorretta alla sua parola.

L'anima mia ha sperato nel Signore,

Dalle prime ore del mattino fino a notte
speri Israele nel Signore.

Perché presso il Signore è la misericordia
e presso di lui grande è la redenzione.

Ed egli redimerà Israele da tutte
le sue colpe.

Evangelista

*Arrivato il mattino, lo trascinarono dal
governatore Ponzio Pilato e glielo consegnarono.*

*Gesù stava in piedi davanti al governatore, e
questi lo interrogava dicendo*

Pilato

Tu sei il re dei giudei?

Evangelista

Gli disse Gesù

Gesù

Tu lo dici.

Evangelista

Gli disse allora Pilato

Pilato

Non senti quante accuse muovono i
testimoni contro di te?

Evangelista

Et non respondit ei ad ullum verbum, ita ut miraretur praeses vehementer.

Per diem autem sollemnem consueverat praeses dimittere populo unum vincitum, quem voluissent. Habebant autem tunc vincitum 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

Folla

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

Folla

Crucifigatur!

Evangelista

Ma non gli rispose, a nessuna domanda, con sua grande meraviglia.

Ora il governatore era solito liberare nel giorno solenne un prigioniero, quello che il popolo voleva. Avevano allora un prigioniero famoso, che si chiamava Barabba. Riunito il popolo, disse Pilato

Pilato

Chi volete che vi rimetta in libertà, Barabba o Gesù, chiamato il Cristo?

Evangelista

I principi dei sacerdoti e gli anziani persuasero il popolo a richiedere Barabba e a mandare a morte Gesù. Il governatore rispose loro dicendo

Pilato

Chi dei due volete che metta in libertà?

Evangelista

E loro dissero

Folla

Barabba!

Evangelista

Disse loro Pilato

Pilato

Che devo fare di Gesù, chiamato il Cristo?

Evangelista

E tutti dissero

Sacerdoti

Sia crocifisso!

Evangelista

Disse loro il governatore

Pilato

Ma che ha fatto di male?

Evangelista

Ma quelli urlando ancora più forte dissero

Folla

Sia crocifisso!

Mottetto

Quare fremuerunt gentes
et bella meditatae sunt
hostilia contra nos?
Quia obliti 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.

Perché i popoli sono insorti sdegnati
e contro di noi
hanno ordito guerre ostili?
Perché abbiamo dimenticato
il nome del nostro Dio
e abbiamo agito iniquamente
verso la sua alleanza.

Perché si ribellano
contro di noi
e dicono
che ci sbraneranno?
Perché abbiamo peccato,
siamo stati ingiusti
con i nostri padri,
abbiamo commesso iniquità
e il nostro cuore si è allontanato
dalle vie di Dio nostro.

Perché i nostri nemici
vogliono distruggerci?
Perché levano il braccio,
brandiscono la spada
come folgore
e le loro frecce
sono madide del nostro sangue?
Perché ognuno di noi
ha abbandonato Dio,
suo creatore, e, benché amato,
si è fatto insensibile,
caparbio ed è insuperbito;
perché i nostri peccati hanno provocato
l'ira della maestà di Dio.

O Dio onnipotente,
che accadrà se continuerai a punirci?
Che accadrà se continuerai a colpirci
con i tuoi flagelli?
Perché sempre cadiamo nel peccato.

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
fuis 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 Rempubicam,
servabo populum atque dominium
a cunctis populis, a cunctis gentibus,
a cunctis barbaris,
a cunctis hostibus
pacem restituum.

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

Se, o Dio nostro, sei preso dall'amore
per il tuo Verbo incarnato,
se ti commuove l'onore
di sua madre inviolata, la Vergine Maria,
risparmia, ti preghiamo,
la tua città,
fondata da Maria alla sua destra.

Abbi pietà del Doge,
abbi pietà del tuo senato,
dei tuoi sacerdoti,
che non cessano
di implorare fra le lacrime
perdono e misericordia per i loro peccati.
O Dio clemente,
facci sentire la tua voce.

Per Marco Evangelista,
mio servo,
proteggerò e custodirò
questa città,
e non abbandonerò il Doge,
né la Repubblica,
salverò il suo popolo e la sua potestà
da tutti i popoli, tutte le genti,
ristabilirò la pace
con tutti i barbari,
tutti i nemici.

Temete il Signore
e vi concederà
la sua misericordia.
Temete il Signore,
e accoglierà
le vostre suppliche.
Temete il Signore,
e vi donerà
la vita eterna.

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 crucifixum eum, dividerunt vestimenta eius sortem mittentes. Et imposterunt 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

Iesus

Hely, Hely, lamma 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

Evangelista

Allora lasciò libero Barabba; e consegnò loro Gesù, dopo che era stato, flagellato, perché fosse crocifisso. I soldati del governatore gli misero addosso un manto scarlatto e percuotendolo gli posero una corona di spine sul capo e un bastone nella mano destra, e inginocchiandosi dinanzi a lui lo irridevano dicendo

Soldati

Salve, Re dei Giudei!

Evangelista

Poi gli tolsero il mantello e gli misero addosso i suoi vestiti e lo portarono via per crocifiggerlo. E giunsero a un luogo chiamato Golgotha, cioè 'a forma di cranio'. Dopo che l'ebbero crocifisso, si divisero i suoi vestiti, tirandoli a sorte. E sopra il suo capo affissero la motivazione scritta della sua condanna: «Questi è Gesù, il Re dei Giudei». Con lui furono crocifissi due ladroni, uno a destra e uno a sinistra. I ladroni crocifissi con lui lo oltraggiavano. Poi, da mezzogiorno alle tre del pomeriggio calarono le tenebre su tutta la terra. E verso le tre Gesù gridò a gran voce:

Gesù

Hely, Hely, lamma sabacthani?

Evangelista

che vuol dire

Gesù

Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?

Evangelista

Alcuni dei presenti, sentendo questo, dicevano

Alcuni

Questo invoca Elia.

Evangelista

Gli altri invece dicevano

Ceteri

Sine, videamus an veniat Helias
liberans eum.

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.¹

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 descendentem 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 presentari merear.

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

Altri

Aspetta, vediamo se Elia viene
a liberarlo.

Evangelista

*Poi Gesù, di nuovo gridando a gran voce,
emise l'ultimo respiro. Ed ecco che il velo del tempio
si squarciò in due parti da cima a fondo, la
terra si scosse e le rocce si spezzarono. Un
centurione e quelli che erano con lui a fare la
guardia a Gesù, visto il terremoto e quel che
stava succedendo, furono presi da una grande
paura e dicevano*

Centurione e soldati

Questi era davvero era figlio di Dio!

O Signore, Gesù Cristo,
adoro te, appeso alla croce,
con la corona di spine sul capo;
ti supplico: la tua croce
mi liberi dall'angelo che trafigge.

O Signore, Gesù Cristo,
adoro te che, ferito sulla croce,
hai bevuto fiele e aceto;
ti supplico: le tue ferite
siano la salvezza della mia anima.

O Signore, Gesù Cristo,
adoro te che discendi all'inferno
e liberi i reclusi;
ti supplico: non
permettere che io vi entri.

O Signore, Gesù Cristo
adoro te che resusciti dai morti,
ascendi nei cieli, e siedi alla
destra del Padre;
ti supplico: fa' che io meriti di seguirti là
e di essere condotto al tuo cospetto.

O Signore, Gesù Cristo
adoro te depresso nel sepolcro,
cosparso di mirra e balsami;
ti supplico: la tua morte sia la mia vita

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.

Evangelista

C'erano anche molte donne che osservavano da lontano; avevano seguito Gesù dalla Galilea per servirlo; fra loro c'erano Maria di Magdala, Maria, madre di Giacomo e di Giuseppe, e la madre dei figli di Zebedeo.

Giunta la sera, venne da Arimatea un uomo ricco, di nome Giuseppe, era anche lui discepolo di Gesù; andò da Pilato e gli chiese il corpo di Gesù. Allora Pilato ordinò che gli fosse consegnato. Giuseppe, preso il corpo di Gesù lo avvolse in un lenzuolo candido e lo pose nella tomba nuova che si era fatto scavare nella roccia, poi, fece rotolare un masso sull'apertura della tomba e andò via. Lì c'erano Maria di Magdala e l'altra Maria, che con i guardiani posero un sigillo sulla pietra.

Ho levato gli occhi ai monti,
da dove deve arrivarmi aiuto,
l'aiuto mi giungerà dal Signore,
che ha creato il cielo e la terra.
Non permetta che il tuo piede vacilli
e che chi sorveglia su di te si addormenti.
Certo non si addormenterà né dormirà
colui che veglia su Israele.
Il Signore ti custodisce;
il Signore è alla tua destra per darti
la sua protezione.
Di giorno il sole non ti colpirà,
né la luna di notte.
Il Signore ti preserverà da ogni male,
Il Signore custodirà la tua anima.
Il Signore sia tua guardia al tuo entrare
e al tuo uscire,
da ora e per sempre.



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

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

O Domine

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

Passione secondo Matteo

Evangelista Veronica Niccolini,
voce recitante

Iesus Luca Scapin

Turbæ [Soliloquentes] a quattro parti

Iudas Andrea Gavagnin

Petrus Marco Barbon

Ancilla Cristina Miatello

Altera Ancilla Pilar Carretero

Caiphas Marcin Wyszkowski

Pilatus Julio Fioravanti

Turbæ a quattro parti

[Centurio e Milites, Ceteri, Discipuli,
Ministri, Quidam, Sacerdotes]

Turbæ a quattro parti [Folla]

(turbæ a quattro parti: organico integrato con gli studenti dei corsi di Musica vocale d'insieme del Conservatorio “Benedetto Marcello”)

<i>viola da gamba</i>	Cristiano Contadin Iris Fistarollo Paolo Monetti Pia Nainer Carlo Santi
<i>arciliuto</i>	Davide Gazzato Mario Papini
<i>tiorba</i>	Tiziano Bagnati Gianluca Geremia Erazem Grafenauer Dario Pisasale
<i>dulciana</i>	Michele Fattori
<i>arpa</i>	Alice Populin Redivo
<i>organo portativo</i>	Marija Jovanovic
<i>Docenti preparatori</i>	Miranda Aureli Tiziano Bagnati Francesco Bellotto Cristiano Contadin Francesco Erle Elisabetta Ghebbioni Stefano Gibellato Cristina Miatello Giancarlo Pasquetto
<i>Ideazione, progetto e adattamento</i>	Francesco Erle Franco Rossi
<i>Direzione</i>	Francesco Erle

Diplomato in pianoforte (con Ezio Mabilia e Gino Gorini) e cum laude in composizione (con Wolfgang Dalla Vecchia e Bruno Coltro), 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 1995), 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 (musiche di Mozart, Schubert, Beethoven, e l'integrale della sei ultime Messe di Haydn).

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 (*Sinfonia e cori per «Edipo re»* di Pacini, il *Concerto per archi* di Malipiero del 1950). Ha collaborato con vari compositori per la prima esecuzione di loro opere: Ennio Morricone (*Pietre*), Mario Brunello, Wolfgang Dalla Vecchia (Kyrie e Gloria), Giovanni Bonato (*Lied der Lärche*), Michele Tadini (*Requiem #2065*), Pierangelo Valtinoni, Paolo Troncon, Massimo Priori. Con la Schola San Rocco ha collaborato con importanti direttori d'orchestra (Andrés Schiff, Niels Muus, Leon Spierer, Giancarlo Andretta, Giovanni Battista Rigon), solisti (Mario Brunello, Saimir Pirgu, Akiko Nakajima, Ruth Ziesak, Christoph Richter), registi (Gianfranco De Bosio, Gianluca Mentha, Luca De Fusco, Damiano Michieletto, Marco Gandini), orchestre (Cappella Andrea Barca, Orchestra da camera di Padova e del Veneto, Accademia di San Rocco, Orchestra del teatro olimpico, Filarmonia veneta, Streicher Akademie Bozen, Orchestra Monteverdi, I solisti dell'olimpico, Il tempio armonico, Archicembalo ensemble).

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* dalla *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) e edizioni per l'esecuzione, come la *Messa in Re maggiore* di Pergolesi (con Gemma Bertagnolli). 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 (per l'Ensemble Musagète); *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, scritto in occasione del Millenario della Basilica di Torcello; *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 (come *Lettura Tiranna* per i Musei Civici di Vicenza).

Per la scena ha scritto le musiche per *Il gioco del palazzo* di Howard Burns; *Pigafetta: in, finis terrae exiit sonus eorum*; *Odisseo, Elektra*. Ha realizzato l'orchestrazione di due arie antiche: *Tre giorni son che Nina* di Giovanni Battista Pergolesi e *Per la gloria d'adorarsi* di Giovanni Bononcini, eseguite da Saimir Pirgu con la Haydn Orchester Bozen diretta da Gustav Kuhn.

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.

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 teorici-pratici specialistici. Forte della grande esperienza interpretativa dei docenti, attivi in ambito internazionale, oltre a una intensa attività didattica, la Scuola ha fortemente 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. 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 quest'anno 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 Ilenia Tosatto, Marco Casonato e Alberto Maron ha vinto nel 2015 il primo premio al Concorso Nazionale Claudio Abbado organizzato dal MIUR a Palermo.

