

SPLENDORE A VENEZIA



ACD2 3013

ATMA Classique

SPLENDORE A VENEZIA

MUSIQUE À VENISE ❖ DE LA RENAISSANCE AU BAROQUE
MUSIC IN VENICE ❖ FROM THE RENAISSANCE TO THE BAROQUE

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto pour hautbois, basson, cordes et basse continue en sol majeur
Concerto in G major for oboe, bassoon, strings, and continuo, RV 545 [9:38]
[manus., s.d. | *undated manuscript*]

- 1 ❖ *I. Andante molto* [3:56]
- 2 ❖ *II. Largo* [2:22]
- 3 ❖ *III. Allegro molto* [3:20]

Washington McClain HAUTOBOIS | OBOE ❖ Mathieu Lussier BASSON | BASSOON
Académie baroque de Montréal ❖ Alexander Weimann DIRECTION

ANDREA GABRIELI (v. | c.1532-1585)

- 4 ❖ Madrigal **Due rose fresche** à 5 voix | *for 5 voices* [3:44]
[*Il primo libro de madrigali*, Venise | *Venice*, 1566]

Les Voix Baroques

GIOVANNI BASSANO (1558-1617)

- 5 ❖ **Ricercata Quarta** pour viole de gambe seule | *for solo viola da gamba* [2:36]
[*Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir*, Venise | *Venice*, 1585]

Margaret Little VIOLE DE GAMBE | VIOLA DA GAMBA

GIOVANNI GABRIELI (v./c.1557-1612)

- 6 ❖ Motet **O magnum mysterium** à 8 voix en 2 chœurs | *for 8 voices in 2 choirs* [3:34]
[*Sacrae symphoniae*, Venise | *Venice*, 1587]

Studio de musique ancienne de Montréal ❖ Concerto Palatino
Christopher Jackson DIRECTION

GIOVANNI PICCHI (1575?-1643)

- 7 ❖ **Canzon decima quinta à 6** pour 2 cornets à bouquin et 4 saqueboutes |
for 2 cornetts and 4 sackbuts [4:13]
[*Canzoni da sonar con ogni sorte d'istromenti*, Venise | *Venice*, 1625]

Concerto Palatino

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

- 8 ❖ Motet **Laetatus sum** à 6 voix et basse continue | *for 6 voices and continuo* [6:16]
[*Vespro della Beata Vergine*, Venise | *Venice*, 1610]

Tragicomedia

Barbara Borden ❖ Suzie LeBlanc ❖ Alexander Schneider
Julian Podger ❖ John Potter ❖ Stephan MacLeod VOIX | VOICES
Stephen Stubbs DIRECTION

SALOMONE ROSSI (v./c.1570-1630)

- 9 ❖ **Sonata duodecima sopra la Bergamesca** pour 2 violons
[flûte à bec soprano, cornet à bouquin] et basse continue | *for two violins*
[*soprano recorder, cornett*] and continuo [2:44]
[*Varie sonate, sinfonie, gagliarde...*, *Libro IV*, Venise | *Venice*, 1622]

Bande Montréal Baroque ❖ Eric Milnes DIRECTION

GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER (v. | c.1580-1651)

- 10 ❖ **Ballo Secondo** pour chitarrone et basse continue | *for chitarrone and continuo* [4:26]
[*Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, Rome, 1640]

Stephen Stubbs CHITARRONE ❖ Maxine Eilander HARPE DOUBLE | DOUBLE HARP

GIOVANNI BATTISTA FONTANA (1571-1631)

- 11 ❖ **Sonata seconda** pour [flûte à bec] et basse continue | *for [recorder] and continuo* [6:37]
[*Sonate a 1, 2, 3 per il violino o cornetto*, Venise | Venice, 1641]

Francis Colpron FLÛTE À BEC | RECORDER ❖ Les Boréades

CLAUDIO MONTEVERDI

- 12 ❖ Madrigal (chaconne) **Zefiro torna** pour 2 ténors et basse continue |
for two tenors and basso continuo [6:00]
[*Scherzi musicali*, Venise | Venice, 1632]

Charles Daniels, Colin Balzer TÉNORS | TENORS ❖ Les Voix Baroques

JOHANN ROSENMÜLLER (1617-1684)

- 13 ❖ **Sonata Decima à 5** pour cordes et basse continue en *fa* majeur |
in F major, for strings and continuo [5:28]
[*Sonate a 2, 3, 4 à 5 stromenti da arco et altri*, Nuremberg, 1682]

Ensemble Masques ❖ Olivier Fortin DIRECTION

BENEDETTO MARCELLO (1686-1739)

- 14 ❖ **Intonazione degli Ebrei Tedeschi** & aria **De la vita'l retto calle**
pour alto, 2 violes de gambe et basse continue, extraites du Psaume 15 |
for alto, 2 violas da gamba, and continuo, from Psalm 15 [3:23]
[*Estro poetico-armonico*, Venise | Venice, 1724-27]

Rinat Shaham MEZZO-SOPRANO ❖ Fuoco e Cenere ❖ Jay Bernfeld DIRECTION

TOMASO ALBINONI (1671-1750)

Concerto pour hautbois, cordes et basse continue en ré mineur opus 9 n° 2

Concerto in D minor for oboe, strings, and continuo, Op. 9 No. 2 [12:10]
[*Concerti a cinque*, Amsterdam, 1722]

- 15 ❖ **I. Allegro e non presto** [4:11]

- 16 ❖ **II. Adagio** [5:11]

- 17 ❖ **III. Allegro** [2:48]

Matthew Jennejohn HAUTOBOIS | OBOE ❖ Les Boréades

ANTONIO VIVALDI

- 18 ❖ Aria [Rosane] **Addio Caro** pour soprano, cordes et basse continue |
for soprano, strings, and continuo [3:48]
[*La Verità in cimento*, RV 739, Venise | Venice, Teatro Sant'Angelo, 1720]

Karina Gauvin SOPRANO ❖ Arion Orchestre Baroque

Alexander Weimann DIRECTION

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1759)

Concerto pour orgue seul en fa majeur BWV 978, d'après le
Concerto pour violon, cordes et basse continue en *sol* majeur opus 3 n° 3
d'Antonio Vivaldi |

**Concerto in F major for solo organ, BWV 978, a transcription of Antonio Vivaldi's
Concerto in G major for violin, strings, and continuo, Op. 3 No. 3**
[*L'Estro armonico*, Amsterdam, 1711]

- 19 ❖ Premier mouvement | *First movement: Allegro* [2:32]

Vincent Boucher ORGUE | ORGAN

[Orgue Karl Wilhelm, 1973, Église Anglicane St.Matthias Westmount, (Québec) Canada]

«**A** Venise, de même qu'il est impossible de sentir autrement que selon des modes musicaux, de même il est impossible de penser autrement que par images », écrivait vers 1900 Gabriele D'Annunzio dans son hymne flamboyant, *Le Feu*. Au Musée des beaux-arts de Montréal, il est désormais impossible de voir sans écouter, d'écouter sans voir.

Deux ans après le dévoilement de notre salle de concert Bourgie, aux qualités tant patrimoniales qu'acoustiques, la musique s'est définitivement installée au cœur du Musée. Elle s'invite avec éclat, audace et originalité dans nos expositions et particulièrement dans notre nouvelle production, *Splendore a Venezia : art et musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*. Elle n'est pas traitée comme un accompagnement sonore, mais bien dans l'esprit d'un dialogue pluridisciplinaire spécifique sur les contenus artistiques et scientifiques. Cette combinaison d'un musée des beaux-arts qui possède une salle de concert professionnelle animée par une fondation musicale en résidence est unique.

Tous mes remerciements vont à Isolde Lagacé qui dirige la Fondation Arte Musica, à François Filiatrault, consultant en musiques anciennes, et surtout à Johanne Goyette, directrice de la maison montréalaise ATMA pour ce disque que nous avons souhaité au diapason de l'exposition et du livre d'art publié par le Musée sous la direction de Hilliard T. Goldfarb, conservateur en chef adjoint et conservateur des maîtres anciens au MBAM, en coédition avec Hazan et distribué par Yale University Press.

Nathalie Bondil

DIRECTRICE ET CONSERVATRICE EN CHEF
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL



VENISE, CITÉ MUSICALE

Chacune des grandes familles doit démontrer son pouvoir et sa richesse ; en cette période de repli de Venise sur elle-même, le meilleur exutoire est la fête et son cortège de concerts luxuriants.

Olivier Lexa,

VENISE, L'ÉVEIL DU BAROQUE, 2011

Dans tous les arts, Venise a cultivé une manière qui la distingue tout à fait des autres villes italiennes. Dès la Renaissance, au moment où elle abrite une incomparable école picturale, ses habitants montrent pour la musique une véritable passion et lui ménagent une place de choix dans toutes les sphères d'activité de la cité, tant privées que publiques.

Avec la perte de sa puissance maritime et commerciale, à partir du XVI^e siècle, la Sérénissime République réoriente ses activités dans le jeu diplomatique et le maintien de la paix ainsi que dans un tourisme fort couru et lucratif. Elle reporte sa grandeur passée dans les nombreuses fêtes qui rythment la vie des Vénitiens et qui sont autant d'occasions d'entendre des musiques qui font l'admiration de toute l'Europe. Comme le note Marcel Brion, la musique « répond à cette conception sensuelle et hédoniste de l'existence qui remplace l'héroïsme de naguère ».

Outre la présence de compositeurs remarquables, plusieurs institutions vont concourir à ce prodigieux épanouissement.

La Sérénissime entretient depuis le Moyen Âge des *ospedali* qui abandonneront graduellement leur vocation de soins de santé et de refuge pour devenir des orphelinats. Quatre d'entre eux, réservés aux jeunes filles, deviennent alors de véritables conservatoires, où les plus douées des pensionnaires sont formées pour donner des concerts et fournir la musique des nombreuses cérémonies civiles et religieuses.

C'est à Venise qu'Ottaviano Petrucci invente autour de 1500 l'imprimerie musicale, avec caractères mobiles, qui allait favoriser la pratique domestique, familiariser les amateurs avec les musiques savantes et présider à un développement exceptionnel des genres instrumentaux. Le procédé se répandra dans d'autres villes, mais jusque vers 1700 les imprimeurs vénitiens publieront un nombre impressionnant de compositions dans tous les genres. À l'aube du XVIII^e siècle, une nouvelle technique de gravure sur cuivre développée à Amsterdam sonnera cependant le glas de l'imprimerie musicale vénitienne.

Le premier théâtre d'opéra destiné au grand public ouvre ses portes en 1637. Jusque-là divertissement de cour, l'opéra devient vite extrêmement populaire. Les Vénitiens adorent le théâtre et cette façon nouvelle d'unir les arts de la scène leur plaît infiniment. Chaque quartier a bientôt sa maison d'opéra, patronnée par une grande famille, et on y représente jusqu'à quatre œuvres par année, surtout durant le carnaval. L'opéra vénitien se fonde au départ sur un mélange de sérieux et de comique; c'est à la fin du XVII^e siècle, sous la plume de l'écrivain et librettiste vénitien Apostolo Zeno, que s'effectue la séparation des genres par la création de l'*opera seria* et de l'*opera buffa*.

Le foyer musical principal de la Sérénissime reste longtemps la basilique San Marco, chapelle privée du doge – elle ne sera cathédrale de Venise qu'en 1807. Aucun lieu de culte de la chrétienté n'a connu une destinée musicale aussi glorieuse, aussi longue et aussi constante entre le XVI^e et le XVIII^e siècle.



Depuis sa construction, on y entend hymnes, antiennes et plains-chants, dont il reste toutefois peu de témoignages. Elle connaît au XV^e siècle plusieurs réformes visant à donner plus d'importance tant aux voix qu'aux instruments lors des cérémonies. En 1527, Adrian Willaert, originaire des Pays-Bas, se voit confier la fonction de *maestro di cappella*, qu'il occupera jusqu'à sa mort. Profitant des tribunes qui surplombent diverses sections du bâtiment, il adopte l'écriture à plusieurs chœurs et pose les bases de l'école vénitienne. Par opposition à Rome – et aux décrets du concile de Trente –, on emploie des instruments, essentiellement des saqueboutes et des cornets à bouquin, pour accompagner les voix.

Parmi les nombreux élèves de Willaert figure **Andrea Gabrieli**, qui finira sa carrière comme organiste à San Marco. Développant la polychoralité et recourant souvent aux instruments, son œuvre est essentiellement religieuse. Sa contribution au genre du madrigal n'est cependant pas négligeable, comme le montre le délicat *Due rose fresche* (Deux roses fraîchement cueillies) sur un texte de Pétrarque et dans lequel un vieux sage réunit, pour les bénir avec des roses, un couple de jeunes amoureux.

Giovanni Gabrieli, neveu et élève d'Andrea, occupe lui aussi à la fin de sa vie un poste d'organiste à San Marco. Son œuvre marque l'apogée de la musique de la Renaissance. Sa puissance dramatique et son faste se présentent comme l'aboutissement logique de plusieurs siècles d'écriture polyphonique, tandis que sa façon d'aménager les voix solistes, les chœurs et les instruments en font le créateur du style concertant, vecteur essentiel du Baroque musical. Son influence sur les compositeurs allemands, Heinrich Schütz au premier chef, fut considérable. Son motet *O magnum mysterium* (Ô grand mystère) célèbre la naissance de Jésus tout en louant la Vierge.

Claudio Monteverdi arrive comme *maestro di cappella* à San Marco en 1613, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort, trente ans plus tard. Il travaillait jusque-là à Mantoue, mais son monumental *Vespro della Beata Vergine* était paru à Venise trois ans plus tôt. Assimilant l'art des Gabrieli, il y insuffle une souplesse mélodique et une ingéniosité qui n'appartiennent qu'à lui. Nul doute qu'il fait entendre dans ses nouvelles fonctions les psaumes à plusieurs chœurs et instruments ainsi que les motets pour quelques voix

et basse continue qui le constituent – prévu pour six voix et basse continue, le *Laetatus sum* (Je me suis réjoui) est écrit sur le psaume 121. Parallèlement, dans le domaine profane, il fait éclater le madrigal polyphonique, usant d'une liberté totale dans l'assemblage des voix et des instruments afin d'exprimer au mieux les intentions du texte. Son duo *Zefiro torna* (Zéphyr est de retour), sur un texte d'Ottavio Rinuccini, se déroule sur une basse de chaconne. Il montre que malgré le renouveau de la nature et le bonheur des nymphes, la solitude tourmente l'amant éconduit.

Le développement de la musique instrumentale voit son affranchissement graduel des modèles vocaux. Déjà vers 1550 on ne transcrit plus *frottole*, madrigaux, chansons polyphoniques et motets, pour plutôt composer des œuvres qui exploitent les caractères spécifiques du luth, du cornet à bouquin, du violon ou de la viole de gambe. Au départ, quelques recueils pédagogiques, parmi lesquels les *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir* de **Giovanni Bassano**, proposent des pièces montrant comment composer, à partir d'une des voix de chansons et de madrigaux à la mode, toutes sortes de *passaggi* et diminutions virtuoses, point de départ de fructueux procédés de variations.

D'abord transcription, la *canzona* (chanson) devient un genre instrumental autonome, comme en témoigne la *Canzon decima quinta à 6* de **Giovanni Picchi**, organiste de la Ca' Grande, puis de la Scuola di San Rocco. Au début du XVII^e siècle, elle laisse graduellement la place à la sonate; celle-ci, plus libre dans son élaboration et convenant à un nombre plus restreint de protagonistes, enchaîne les tempos et les rythmes contrastés. Établi à Mantoue mais publiant tous ses recueils à Venise, **Salomone Rossi**, de confession juive, figure parmi les premiers compositeurs de sonates en trio, prévues pour deux violons – avec le remplacement ou l'adjonction possibles d'autres instruments – et basse continue. Le violon prend une place grandissante et très tôt apparaissent les premiers virtuoses de l'instrument, parmi lesquels **Giovanni Battista Fontana**, qui travaille successivement à Venise, Rome et Padoue. Il ne nous reste de lui, publiées à Venise en 1641, que de remarquables sonates pour violon, qui comptent parmi les premières du genre.



Si la Sérénissime n'a pas connu, sauf autour de 1500, de grande école de luth, un des plus grands luthistes du XVII^e siècle, **Giovanni Girolamo Kapsberger**, y est né, fils d'un gentilhomme allemand. Virtuose des archiluths – théorbe et *chitarrone* –, il publie son premier recueil de pièces à Venise avant de faire carrière à Rome. Plusieurs musiciens vénitiens cherchèrent fortune ailleurs, mais la Sérénissime en a aussi attiré quelques-uns de grande valeur, dont **Johann Rosenmüller**, qui s'y réfugie vers 1657 après avoir fui Leipzig pour une question de mœurs. D'abord tromboniste à San Marco, il est dans les années 1670 *maestro di coro* à l'Ospedale della Pietà. C'est là qu'il compose son dernier recueil de sonates, qui seront publiées à Nuremberg en 1682, peu après son retour en Allemagne.

Benedetto Marcello fait figure d'exception parmi ses compatriotes musiciens. Juriste et membre du Conseil des Quarante, il pratique la musique en « amateur ». Il est très admiré en son temps pour son *Estro poetico-armonico*, publié en quatre volumes de 1724 à 1727 et dans lequel il met en musique les paraphrases en langue italienne par Giacomo Giustiniani des cinquante premiers psaumes. Fasciné par les traditions musicales du ghetto, il y insère diverses mélodies hébraïques, les employant également comme matériau thématique, comme c'est le cas dans l'air *De la vita'l retto calle* (Le droit chemin de la vie) qui suit l'*Intonazione degli Ebrei Tedeschi* (Intonation des Juifs allemands), que l'on retrouve dans le Psaume 15.

La musique instrumentale connaît autour de 1700 une impulsion décisive par l'invention du concerto pour violon, et c'est **Antonio Vivaldi**, lui-même violoniste exceptionnel, qui lui donne ses lettres de noblesse, tant en lui conférant sa forme définitive en trois mouvements vif-lent-vif que par la variété, le sens de la couleur et le lyrisme dont son inspiration fait preuve. Et même s'il n'en joue pas lui-même, Vivaldi connaît bien les vents et il ne leur épargne pas les traits brillants et difficiles. On doit la composition de concertos les mettant en vedette à la présence de remarquables virtuoses parmi ses élèves de l'Ospedale della Pietà, où il était *maestro di concerto*.

Au moment où l'opéra vénitien perd du terrain au profit du nouveau style napolitain, Vivaldi compose également de nombreuses œuvres scéniques, dont une trentaine demeurent. La moitié environ furent représentées au théâtre Sant'Angelo, parmi lesquelles, en 1720, *La Verità in cimento*, d'où est extrait l'aria *Addio caro* (Adieu mon bien-aimé), dans lequel la princesse Roxane doit renoncer, pour raison d'État, à son amour pour le prince Melindo.

Se décrivant comme un *dilettante Veneto*, **Tomaso Albinoni**, bien que son aîné, subit dans ses dernières œuvres l'influence de Vivaldi. S'il n'est pas l'auteur du célèbre et larmoyant *Adagio* – il s'agit d'un pastiche composé vers 1945 par Remo Giazotto –, le mouvement lent de son *Concerto pour hautbois opus 9 n° 2* démontre amplement l'expressivité vraie dont sa plume était capable.

Le nouveau concerto vénitien allait avoir sur les musiciens de toute l'Europe et spécialement sur le jeune **Johann Sebastian Bach** une influence décisive. En recopiant pour clavecin et pour orgue seuls plusieurs concertos surtout de Vivaldi, celui-ci s'en est approprié la netteté des motifs, les procédés de l'élaboration thématique, la clarté tonale et l'équilibre des plans sonores entre *tutti* et *solì*.

Si durant les quelque deux siècles qui nous occupent le déclin de Venise s'est poursuivi inexorablement, avec le recul du temps, la grandeur de la Cité des doges tient bien davantage aujourd'hui à sa vitalité créatrice et à la superbe originalité de sa production artistique et musicale qu'à sa domination maritime ou à sa prospérité commerciale.

© François Filiatrault, 2013

“In Venice, in the same way that one cannot feel except in music, one cannot think if not in images,” wrote Gabriele D’Annunzio about 1900 in his flamboyant ode to Venice, *The Flame of Life*. At the Montreal Museum of Fine Arts, it is now equally impossible to see without listening, to listen without seeing.

Two years after the inauguration of the Bourgie Concert Hall, which possesses patrimonial as well as acoustic value, music has found its place front and centre at the Museum. In fact, it has become an essential part of our major exhibitions, and particularly of our latest production, *Splendore a Venezia: Art and Music from the Renaissance to the Baroque in the Serenissima*. Rather than being relegated to the background, music has been fully integrated into a multidisciplinary exchange about both artistic and historical content. This combination – a museum of fine arts with a professional concert hall that is run by a resident music foundation – is unique.

I would like to express my gratitude for this album to Isolde Lagacé, General and Artistic Director of the Arte Musica Foundation, to François Filiatrault, early music consultant, and above all, to Johanne Goyette, President of the Montreal-based ATMA label. The album is intended to be the perfect accompaniment to the exhibition and the art book published by the Museum, in collaboration with Hazan, under the general editorship of Hilliard T. Goldfarb, the MMFA’s Associate Chief Curator and Curator of Old Masters. The art book is distributed by Yale University Press.

Nathalie Bondil

DIRECTOR AND CHIEF CURATOR
THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS



VENICE, CITY OF MUSIC

Each of the great families had to demonstrate its wealth and power; and in this period, when Venice was withdrawing into itself, the best outlet was the festival with its succession of opulent concerts.

Olivier Lexa,

VENISE, L'ÉVEIL DU BAROQUE

(VENICE, THE AWAKENING OF THE
BAROQUE), 2011

In all the arts, Venice developed a style quite distinct from that of other Italian cities. Ever since the Renaissance, when their city was home to an incomparable school of painting, Venetians showed real passion for music, according to a privileged role in all spheres of activity, private and public.

From the 16th century onwards, after it had lost its former maritime and commercial power, the Most Serene Republic concentrated rather on diplomacy and the preservation of peace, and on tourism, which was very popular and highly lucrative. It celebrated its glorious past in a host of festivities that articulated the life of Venetians and provided occasions to hear music which all Europe admired. Music, according to Marcel Brion, “boosted the Venetian’s sensual and hedonistic concept of the reason to live, which had replaced their former heroic concept of existence.”

The presence in the city of both remarkable composers and of several institutions contributed to a prodigious musical flowering.

Since the Middle Ages, when *La Serenissima* established *ospedali*, the role of these institutions had gradually shifted, from hotel, to hospital, to refuge, to orphanage for abandoned girls; and, finally, the last four surviving *ospedali* had evolved into real music conservatories, in which the most talented resident pupils were trained to perform at concerts and a numerous civil and religious ceremonies.

It was in Venice that, around 1500, Ottaviano Petrucci pioneered the printing of music using moveable type, an innovation that, by making music accessible to all, and especially by making sophisticated music accessible to amateur players, led to a surge in the development of instrumental genres of music. The effects spread to other cities, but until around 1700, Venetians remained the dominant force in music publishing, printing an impressive number of compositions in all genres. Then, at the dawn of the 18th century, a new technique of engraving music on copper plates was developed in Amsterdam. This put an end to Venetian music publishing.

The first opera house for the general public opened its doors in 1637. Until then a diversion for sovereigns and nobility, opera quickly became extremely popular. Venetians adored the theatre, and this new way of combining drama, music, and visual spectacle pleased them enormously. Soon every neighborhood had an opera house patronized by a great family. Each of these houses mounted some four works every year, especially during Carnival. The early Venetian operas mixed the serious and the comic. It was at the end of the 17th century that the Venetian writer and librettist Apostolo Zeno split opera into two distinct genres that he created, and named: *opera seria* and *opera buffa*.

For a long time, from the 16th to the 18th century, the principal music venue in *La Serenissima* was the San Marco basilica; originally the Doge’s private chapel, it did not become the cathedral of Venice until 1807. No church or cathedral has played a more constant, long-lasting, and glorious role in musical history.

For centuries, the faithful heard hymns, antiphones, and plainchant in San Marco's, though little evidence remains of these performances. During the 15th century several reforms were made to musical practice so as to give both voices and instruments more importance during ceremonies. In 1527, Adrian Willaert, a native of the Netherlands, became *maestro di cappella*, a post he held until his death. Taking advantage of the fact that overhanging galleries in several sections of the building could become choir lofts, he began writing for several choirs, and thus founded the Venetian polychoral school. Affirming independence from Rome, which bowed to the decrees of the Council of Trent barring the use of instruments for liturgical music, Venice used instruments — mainly sackbuts and cornets, to accompany the voices.

Prominent among Willaert's students was **Andrea Gabrieli**, who ended his career as organist at San Marco. Most of his work, in which he developed polychorality and often wrote for instruments, is religious. He also made a significant contribution to the genre of the madrigal, however, as is evidenced by the delicate *Due rose fresche* (Two Freshly Picked Roses). The text, by Petrarch, describes a wise old man offering roses to a couple of young lovers.

Giovanni Gabrieli studied with his uncle Andrea and, like him, ended his career as organist at San Marco. His work marks the apogee of Renaissance music; with all its splendor and dramatic power, it is the logical outcome of several centuries of development of polyphonic writing. At the same time, in exploring ways of combining solo voices, choirs, and instruments, Gabrieli created the concertante style, an essential element of Baroque music. His influence on German composers, most notably on Heinrich Schütz, was considerable. His motet *O magnum mysterium* (Oh Great Mystery) celebrates the birth of Jesus while praising the Virgin.

Claudio Monteverdi was appointed *maestro di cappella* at San Marco in 1613, and held the post until his death 30 years later. Previously, he had been working in Mantua, but it was in Venice that, three years earlier, his monumental *Vespro della Beata Vergine* (Vespers for the Blessed Virgin) was published. He assimilated Gabrieli's art, breathing into it his own characteristic melodic fluidity and ingenuity. In his new post





in Venice he surely mounted performances of his *Vespro*: psalms for several choirs and instruments and of his motets for several voices and basso continuo, including the *Laetatus sum* (I Was Glad), his setting of psalm 122 for six voices and basso continuo. At the same time, in the field of secular music, Monteverdi shook up the old madrigal form by asserting total freedom in combining voices and instruments so as best to reflect the meanings of the text. His duo *Zefiro torna* (Zephyr Has Returned), a setting of a sonnet by Ottavio Rinuccini, unfolds over a ground bass. The text describes how, though the return of spring brings happiness to nymphs, solitude torments the lover who has not found his beloved.

As instrumental music developed it gradually grew free of vocal models. Already, around 1550, instead of transcribing vocal music — *frottole*, madrigals, *chansons*, and motets —, composers wrote directly for and exploited the special character of instruments such as the lute, cornett, violin, or viola da gamba. In the beginning, several pedagogical collections, including **Giovanni Bassano's** *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir*, illustrated a host of ways to ornament passages and compose virtuoso variations (diminutions) by starting with a voice from a popular *chanson* or madrigal.

The *canzona* (song or *chanson*), initially a transcription for instruments, became an autonomous polyphonic genre, as is evidenced by the *Canzona decima quinta à 6* by **Giovanni Picchi**, organist first at the Ca' Grande church and then at the Scuola di San Rocco. At the beginning of the 17th century, the *canzona* began to be supplanted by the sonata, a form with more freedom in its construction, featuring tempo changes and contrasting rhythms, and suitable for performance by a smaller number of performers. **Salomone Rossi**, a Jew established in Mantua who published all his collections in Venice, was one of the first composers to write trio sonatas for two violins (or other instruments) and basso continuo. The violin was growing in importance. Very soon the first violin virtuosos appeared. One of them was **Giovanni Battista Fontana**, who worked successively in Venice, Rome, and Padua. His only surviving music, published in Venice in 1641, includes several remarkable violin sonatas, which are among the first of their kind.

Except for a brief period, around 1500, *La Serenissima* was never home to a great school of lute playing. Yet one of the great lutenists of the 17th century was born here. **Giovanni Girolamo Kapsberger**, son of a German nobleman and a virtuoso on the archlutes — the theorbo and chitarrone —, published his first collection of pieces in Venice before going on to pursue a career in Rome. Several Venetian musicians left their native city to seek their fortune, but *La Serenissima* also attracted several great musicians. One of these was **Johann Rosenmüller**, who found refuge in Venice around 1657 after fleeing Leipzig, where he had been jailed for loose morals. He worked as a trombonist at San Marco and later, in the 1670s, became *maestro di coro* (music director) at the Ospedale della Pietà. It was there that Rosenmüller composed the sonatas that comprise his last book, which was published in Nuremberg in 1682, shortly after his return to Germany.

Amongst his musical compatriots, **Benedetto Marcello** was an exception for he was a lawyer and a member of the Council of Forty by profession, and an amateur musician. In his day, he was greatly admired for his *Estro poetico-armonico*, published in four volumes between 1724 and 1727, in which he set to music the paraphrases that Giacomo Giustiniani had written, in Italian, of the first 50 psalms. In writing some of this music he was inspired by, or directly adopted as thematic material, songs sung in the synagogues of the Venetian ghetto, and printed the original Hebrew melody at the top of each piece in which it was quoted. For example, the *Intonazione degli Ebrei Tedeschi* (Chant of the German Jews), which provides one of the airs, *De la vita'l retto calle* (The Straight Road of Life), in Marcello's setting of Psalm 15.

The development of instrumental music received a decisive push with the invention, around 1700, of the violin concerto. **Antonio Vivaldi**, himself an exceptional violinist, gave this genre its prestige by fixing its definitive three-movement — fast, slow, fast — form, and by pouring into it his sense of color and lyricism. Vivaldi knew the wind instruments well and did not hesitate to write brilliant and difficult passages for them, especially since his students at the Ospedale della Pietà, where he was *maestro di concerto*, included several remarkable virtuosos.

At the time when Venetian opera was losing ground to the new Neapolitan style, Vivaldi also composed numerous works for the stage, of which only 30 or so survive. Half of his operas were first performed at the Sant'Angelo theatre, including, in 1720, *La Verità in cimento* (Truth in Contention). From this opera comes the aria *Addio caro* (Adieu My Beloved), in which the princess Rosane must renounce, for reasons of state, her love for the prince Melindo.

Tomaso Albinoni described himself as *dilettante Veneto*, and, though older than Vivaldi, showed in his later works the influence of the younger composer. He did not write the celebrated and maudlin *Adagio* attributed to him — it is a pastiche composed around 1945 by Remo Giazotto —. But he did write the *Concerto for oboe Op. 9 No. 2*, whose slow movement amply demonstrates the real expressiveness of which he was capable.

The new Venetian concerto was to have a decisive influence on musicians throughout Europe, and especially on the young **Johann Sebastian Bach**. In recopying, for solo harpsichord or solo organ, several of these concertos, most of them by Vivaldi, Bach learned how to write neat motifs, develop themes, assure tonal clarity, and balance sonority between *tutti* and *sol*.

During the two centuries or more discussed above the inexorable decline of Venice continued. It no longer dominated the world's seas and commerce. It was no longer the prosperous power it once had been. But thanks to its creative vitality during those centuries, and to the superb originality of the music and art it produced, the grandeur of the City of the Doges remains alive for us today.

© François Filiatrault, 2013
Translated by Sean McCutcheon

4 ❖ **ANDREA GABRIELI**

Due rose fresche

[Pétrarque | *Petrarch*]

Due rose fresche e colte in paradiso,
L'altre hier nascendo il primo di maggio,
Bel dono e d'un amante, antico e saggio
Tra duo minori egualmente diviso,
Con sì dolce parlar e con un riso
Da far innamorar un uom selvaggio,
Di sfavillante ed amoroso raggio
E l'uno e l'altro, fé cangiar il viso.
Non vede un simil par d'amanti il sole,
dicea, ridendo e sospirando insieme,
e stringend' ambedue, volgeasi attorno.
Cosi partia le rose e le parole,
Ond'è cor lasso ancor s'allegra e teme.
O felici eloquentia, o lieto giorno.

Avant hier, à l'aube du premier jour de mai,
Un expert en amour, mais non de la prime
jeunesse,
Fit, dans sa sagesse, don aux deux plus
jeunes,
De deux roses fraîchement cueillies au
Paradis.
Ses paroles étaient remplies de douceur,
Et son sourire, qui avait le pouvoir de rendre,
D'une lumière éclatante, un rustre énamouré,
Fit rougir les deux amoureux.
Le soleil lui-même, disait-il en soupirant,
N'a jamais vu pareil couple.
Il entourait et serrait les deux amants contre
lui,
Leur distribuant les roses et les gratifiant
de ses douces paroles,
Ainsi le Coeur inquiet se réjouit.
Oh délicieuses paroles, jour rempli de
bonheur !

*Two fresh roses gathered in Paradise
The other day bloomed the first of May,
A fair gift from the lover old and wise,
Between two young lovers equally
divided, with such sweet words and with
a smile that would enamour even a wild
man, through a bright and amorous ray
Caused the one and the other to
change their countenance.
'Such a pair of lovers the sun will never
see' he said, laughing while he sighed,
and bolding both, he turned around.
Thus he divided the roses and the words,
So that even now my heart is glad and fears.
O happy eloquence, O joyful day!*

6 ❖ **GIOVANNI GABRIELI**

O magnum mysterium

O magnum mysterium
et admirabile sacramentum,
ut animalia viderent Dominum natum,
jacentem in praesepio.
Beata virgo, cujus viscera meruerunt
portare Dominum Christum.
Alleluia!

Ô grand mystère
et sacrement merveilleux
que des animaux voient le Seigneur tout
juste né,
couché dans une mangeoire.
Bénie soit la Vierge dont le sein
fut jugé digne de porter le Christ notre
Seigneur.
Alléluia.

*Behold a great mystery
and a wonderful sacrament,
that oxen should see the newborn Lord
lying in a manger.
Blessed is the Virgin whose womb
was deemed worthy to bear the Lord Christ.
Alleluia!*

8 ❖ **CLAUDIO MONTEVERDI**

Laetatus sum

[Psaume 121 | *Psalms 122*]

Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi:
in domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri,
in atriis tuis Ierusalem.
Ierusalem, quae aedificatur ut civitas:
cuius participatio eius in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus,
tribus Domini:
testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem:
et abundantia diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te.
Propter domum Domini Dei nostri,
quaevisi bona tibi.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

Je me suis réjoui à cause de ce qui m'a été dit,
que nous irons en la maison du Seigneur.
Nos pieds se sont autrefois
arrêtés à ton entrée, ô Jérusalem,
Jérusalem, que l'on bâtit comme une ville,
et dont toutes les parties sont dans une
parfaite union entre elles.
Car c'était là que montaient toutes les tribus,
les tribus du Seigneur,
selon le précepte donné à Israël,
pour y célébrer les louanges du nom du
Seigneur.
Car c'est là qu'ont été établis les trônes de la
justice,
les trônes de la maison de David.
Demandez à Dieu tout ce qui peut
contribuer à la
paix de Jérusalem,
et que ceux qui t'aiment, ô ville sainte,
soient dans l'abondance.
Que la paix soit dans ta force,
et l'abondance dans tes tours.
J'ai parlé de paix et je te l'ai souhaitée,
à cause de mes frères et de mes proches.
J'ai cherché à te procurer toute sorte de biens,
à cause de la maison du Seigneur notre Dieu.
Gloire au Père, au Fils
et à l'Esprit-Saint,
comme cela était au commencement,
et maintenant et toujours,
et dans les siècles des siècles.
Amen.

*I was glad when they said unto me:
let us go into the house of the Lord.
Our feet shall stand
within thy gates, O Jerusalem.
Jerusalem is builded as a city,
that is compact together.
Whither the tribes go up,
the tribes of the Lord:
unto the testimony of Israel,
to give thanks unto the name of the Lord.
For there are set thrones of judgment,
the thrones of the house of David.
Pray for the peace of Jerusalem:
they shall prosper that love thee.
Peace be within thy walls:
and prosperity within thy palaces.
For my brethren and companions' sakes,
I will now say, peace be within thee.
Because of the house of the Lord our God,
I will seek thy good.
Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Ghost.
As it was in the beginning, is now,
and ever shall be, world without end.
Amen.*

12 ❖ CLAUDIO MONTEVERDI

Zefiro torna
[Rinuccini]

Zefiro torna, e di soavi odori
L'acr fa grato, e'l piè discioglie a l'onde,
e mormorando tra le verdi fronde,
fa danzar al bel suon su'l prato i fiori.
Inghirlandat' il crin Filide è Clori
Note tempran d'amor care e gioconde ;
E da monti e da valli ime e profonde
Raddoppian l'armoni gli antri canori ;
Sorge più vaga in ciel l'aurora, e'l sole
Sparge più luci d'or, più puro argento
Fregia di Teti il bel ceruleo manto.
Sol io per selve abbandonate e sole,
L'ardor di due begli occhi
e'l mio tormento,
Come vuol mia ventura,
or piango or canto.

Zephyr est de retour,
l'air s'embaume de parfums suaves,
son pied déchaussé agite l'onde,
et en murmurant dans les verts feuillages,
ce vent doux et léger fait danser les fleurs
dans le pré au son sa belle mélodie.
Les cheveux parés de fleurs,
Phyllis et Cloris chantent en
accents joyeux et tout chargés
d'amour ; depuis les hauts sommets
jusqu'aux vallées profondes, les
antres pleins d'écho redoublent
l'harmonie.
Voici, plus belle encore,
surgir l'aurora au ciel, le soleil se
répandre en plus de rayons d'or,
et Thétis argenter son beau
manteau d'azur.
Moi seul, dans les forêts désertes
et solitaires, je pleure et je chante,
comme le veut mon destin,
l'ardeur de deux beaux yeux
et mon tourment.

*Zephyr returns, and blesses the air with
his soft perfume and, murmuring among
the green branches, makes the flowers
dance to his pretty tune.
Phyllis and Chloris, their hair braided with
garlands, temper sweet and happy notes
of love, and from high mountains and
deep valleys, the caves sing an echo to
their melody.
Dawn arises more lovely in the
heavens; the sun spreads ever more
golden rays.
But I alone, in the solitary,
lonesome forest, as my fate would have
it, now sing of the ardour of two eyes,
now weep for the torment they cause me.*

14 ❖ BENEDETTO MARCELLO
Intonazione degli Ebrei Tedeschi
& *De la vita l'retto calle*
[Giustiniani]

Maoz Zur yeshuati
Lecha naeh l'shabeach
Tikhon beit filati
Sham toda n'zabeach
Leét takhin matbeach
Mizar ham'nabeach
Az egmor b'shir mizzmor
Chanukat ha mizbeach

Haute retraite de mon salut, comme il est
bon de chanter tes louanges. Rebâtissez la
maison de prière où nous rendons grâce!
L'inique périra et moi, en témoignages et
en chants, je consacrerai l'autel. —
Le droit chemin de la vie, ta clémence
m'enseigne, afin que toujours mon cœur
exulte dans la plus grande allégresse en ta
présence. Et à ta droite, dans cet état de
félicité, éternellement je serai bienheureux.

*Mighty fortress of my salvation, how sweet to
sing your praise! Rebuild the house of prayer
where we our thanks offer. The unrighteous
shall perish, and I with tribute and song shall
consecrate the altar. — May the right path be
shown unto me by your grace. My heart with
joy abounding rejoices in my presence at your
right hand, forever blessed.*

18 ❖ ANTONIO VIVALDI
Addio caro
[Palazzi]

Addio caro! Tu ben sai
Quanto fida t'adorai,
Mà ch'io segua senza spene
À languir amante ancora
Nò cor mio che non si può.
Qua l'amor ch'è dolce bene
Rio velen diviene all'ora
Chè speranza lo lasciò.

Adieu mon bien-aimé.
Tu sais combien fidèlement je t'aimais :
mais continuer à languir en aimant sans
espoir.
Non, mon cœur, cela n'est pas possible.
Privé d'espoir, l'amour le plus doux
devient un terrible poison

*Farewell, my love.
You know, how faithfully I have adored you,
but, my love, it is not possible for me
to languish without hope
Loving still.
That love, which is sweet and good,
became an evil poison
when hope departed.*



Page 7 : **Anonyme vénitien / Anonymous, Venetian,**
Joueur de lira da braccio / Musician Playing the Lira da Braccio (détail / detail), vers / about 1515. Vienne / Vienna,
Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Photo KHM,
Vienne / Vienna

Page 10 : **Matteo Pagano, *La procession du doge de Venise /***
Procession of the Doge in Venice (détail / detail), 1556-1561.
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha
Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949.
Image © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, NY

Page 13 : **Giacomo Franco, *Musiques sur le Grand Canal /***
Music on the Grand Canal (détail / detail), de la série / from
the album *Habiti d'huomeni e donne venetiane*, vers / about
1610. Venise / Venice, Fondazione Musei Civici, Museo
Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Page 17 : **Evaristo Baschenis, *Nature morte aux instruments***
de musique dans un intérieur / Still Life with Musical
Instruments in an Interior (détail / detail), années 1660 /
1660s. New York, Otto Naumann, Ltd.

Page 21 : **Marco Ricci, *Répétition d'opéra / Rehearsal of an***
Opera (détail / detail), vers / about 1720. New Haven
(Connecticut), Yale Center for British Art, Paul Mellon
Collection.

Page 22 : **Pietro Longhi, *Le concertino / The Concert*** (détail /
detail), 1741. Venise / Venice, Gallerie dell'Accademia.
Photo Cameraphoto Arte, Venice / Art Resource, NY

Page 30 : **Paris Bordone, *Homme debout jouant de la viole de***
gambe (violoncelle) / Standing Man Playing a Viola da Gamba
(Violoncello) (détail / detail), fin des années 1530 / late 1530s.
New York, The Pierpont Morgan Library.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise
du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the
Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Graphisme / *Graphic design*: **Diane Lagacé**
Choix des images / *Image selection*: **François Filiatrault**
Responsable du livret / *Booklet Editor*: **Michel Ferland**

Couverture / *Cover*:
Giovanni Antonio Canal, dit / called Canaletto, *Le Bucentaure au Môle le jour de l'Ascension /*
The Bucintoro at the Molo on Ascension Day (détail / detail), vers / about 1745.
Philadelphia Museum of Art, The William L. Elkins Collection, 1924.
Photo The Philadelphia Museum of Art / Art Resource, NY