

RODOBALDO TIBALDI

Musica per il Triduo santo ad Arezzo nel Cinquecento: le *Piae ac devotissimae lamentationes Hieremiae Prophetae* di Paolo Aretino (1546)

La patria vostra anche, immortale Aretino, vi fregia il nome de Sempiterna immortalità. Arezzo dico, Città nobile, produttrice di sì alti intelletti, che quasi non le essendo bastato di darne un Francesco Petrarca, Mostro della Toscana poesia, godendo di darne un Angelo, chiosa delle leggi del mondo, ne ha voluto ingemmare di un Pietro, e di un Paolo Aretini, volendone mostrare che non avendo mancato nella Poesia, non era per venire meno nell'arte Oratoria, che vi fa mirabile, né della dolcezza della Musica, che rende quest'altro un nuovo Orfeo.¹

Il passo, ben noto e spesso citato, è tratto da una lettera inviata «al divino signor Pietro Aretino» dal gentiluomo palermitano Paolo Caggio il 10 ottobre 1550;² in questo modo le due glorie aretine sono messe in diretta relazione e la fama di Paolo sottolineata mediante il tradizionale riferimento al novello Orfeo. Si aggiunga che questa lettera non rimase come missiva privata, ma venne pubblicata a Venezia nel 1552 nel *Libro secondo delle lettere scritte al signor Pietro Aretino da molti signori, comunità, donne di valore, poeti, & altri eccellentissimi spiriti*, uscito dalla stamperia di Francesco Marcolini.

Penso sia abbastanza logico dedurre che, agli occhi di Caggio, la fama

¹ *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di Paolo Procaccioli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2004 (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, 9), II, pp. 323-326: 324.

² Paolo Caggio rivestì diverse cariche politiche e amministrative, come quella di segretario del Senato di Palermo o di amministratore del duca di Bivona, ma non trascurò mai i suoi interessi di letterato, di poeta e di operatore culturale; si adoperò per la diffusione in Sicilia dei maggiori scrittori italiani, in primis Petrarca, Boccaccio, Bembo e lo stesso Aretino, fondando anche l'Accademia dei Solitari nel 1549. Le notizie sono tratte da GIORGIO SANTANGELO, s.v. «Caggio, Paolo» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, 1973 <https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-caggio_%28Dizionario-Biografico%29/> [consultato il 14 ottobre 2020].

di Paolo Antonio Del Bivi fosse dovuta alle sue pubblicazioni a stampa, e in considerazione della sua posizione sociale e dei suoi interessi letterari, verosimilmente il suo punto di osservazione era il libro di madrigali "cromati" a quattro voci, edito solo un anno prima da Girolamo Scotto; tra l'altro, in questa sua prima silloge madrigalistica (per lo meno prima pervenuta) vi sono otto intonazioni di rime del Petrarca e una dello stesso Pietro Aretino.³ È senza dubbio vero che pubblicare un libro di madrigali significava mettersi in gioco e cercare ampia visibilità in quello che era il genere musicale per eccellenza in pressoché tutti i contesti nobiliari, signorili, mercantili, artistici, accademici, come anche nell'ambito religioso (i madrigali venivano impiegati anche per l'insegnamento del canto, oltre che per il diletto personale, una cosa che verrà fortemente stigmatizzata dopo il concilio di Trento). È però altrettanto vero che i libri precedenti pubblicati da Paolo Aretino sono dedicati all'ambito liturgico, e sono entrambi particolarmente significativi sotto diversi punti di vista, non soltanto perché complementari. La sua prima pubblicazione a noi nota è costituita dai responsori per il Triduo della Settimana Santa e per la notte di Natale a quattro voci pari, una primizia per entrambe le festività nonché per il genere, e uno dei pochi casi in assoluto per la seconda solennità, indicata al primo posto nel frontespizio ma posta in seconda posizione nella successione delle composizioni:

SACRA RESPONSORIA, | TVM NATALI DOMINI, TVM IOVIS, | VENERIS
AC SABBATI SANCTI DIEBUS DICI SOLITA. | *Nunc primum a D. Paulo
Aretino [sub musicis edita Rhythmis, | atq; ab eodem [summa recens cura, diligentiaq; |
ca]tigata.*

Il volume venne edito a Venezia da Girolamo Scotto nel 1544, quando il compositore era ormai vicino alla quarantina, essendo nato nel 1508 (ovviamente non significa che avesse cominciato tardi la sua attività di compositore), e costituisce la prima pubblicazione in assoluto dedicata al

³ *Libro primo delli madrigali cromati di messer Pavolo Aretino*, Venezia, Girolamo Scotto, 1549. I madrigali di Paolo Aretino attendono ancora un ampio studio, oltre ad una edizione moderna, che sappia fare luce sulle varie connessioni e sul suo ruolo nel panorama coevo. Per un primo sguardo generale su Paolo Aretino, sui testi e sulle fonti poetiche rimando ai contributi di Luciano Tagliaferri (*Paolo Antonio Del Bivi: i due libri di madrigali e I testi poetici dei madrigali*) e di Cecilia Luzzi (*Tabella delle concordanze poetiche e musicali dei libri di madrigali di Paolo Aretino e Le scelte poetiche nei madrigali di Paolo Del Bivi, alias Paolo Aretino*) contenuti in *Paolo Antonio del Bivi e il suo tempo. Un musicista aretino contemporaneo di Giorgio Vasari. Arezzo, 1508-1584*, a cura di Luciano Tagliaferri, Arezzo, Settore8 Editoria, 2011, rispettivamente alle pp. 42-51, 58-79, 52-57 e 136-155.

genere del responsorio. È nello stesso tempo uno dei primi libri edito in Italia da un musicista italiano contenente polifonia autenticamente liturgica, non genericamente sacra quale è quella dei mottetti – e ricordo che bisogna attendere il 1549 per avere un libro di messe polifoniche di un autore italiano, ovvero Gasparo de Alberti. Ho avuto occasione di occuparmi in più riprese dei responsori del 1544, nonché della loro più tarda revisione;⁴ qui mi basta ricordare le composizioni dedicate alla Settimana Santa, ovvero i ventisette responsori per il mattutino del Giovedì, Venerdì e Sabato santo, e il *Benedictus* per le lodi, in I tono in Fa, in *alternatim* con il tono salmodico gregoriano e utilizzabile per tutti i giorni del Triduo.

La pratica di cantare polifonicamente diverse parti della Settimana Santa, e in particolare delle liturgie del Triduo, è ben documentata soprattutto a Firenze fin dagli ultimi decenni del Quattrocento, dapprima in Santa Maria del Fiore e nel Battistero di San Giovanni, successivamente in San Lorenzo e in altre chiese fiorentine,⁵ e soprattutto in relazione ai responsori; ne sono testimoni preziosi i manoscritti contenenti i cicli completi composti da Bernardo Pisano presumibilmente intorno agli anni '20 (ancora eseguito negli anni '60) e da Francesco Corteccia intorno agli anni '40 (poi riveduto e pubblicato soltanto nel 1570). Possiamo facilmente ipotizzare che Paolo Aretino – sulla cui formazione musicale non sappiamo nulla, ma i cui contatti con Firenze e con i Medici sono ampiamente documentati – avesse voluto importare in Arezzo questa tradizione, per volontà propria o del vescovo Minerbetti, a cui l'opera è dedicata; ma la pubblicazione significa anche qualcosa di più ampia portata, l'immissione sul mercato implica (o implicherebbe) la possibilità di abbellire i riti del Triduo Sacro con polifonia mensurale un po' dappertutto, in qualsiasi contesto. Che questo potesse avvenire realmente nelle chiese italiane intorno agli anni '40-'50 del Cinquecento è tema assai problematico, che non è possibile affrontare in questa sede; ma è importante da un lato per questa attenzione verso

⁴ Cfr. RODOBALDO TIBALDI, *La musica sacra di Paolo Aretino*, in *Paolo Antonio del Bivi e il suo tempo* cit., pp. 80-99: 84-88 e 92-95; ID., *Le due edizioni dei "Responsoria" per la Settimana Santa e per il Natale (1544-1564) di Paolo Aretino*, in *"Cara scientia mia, musica". Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi e Pietro Zappalà, Pisa, ETS, 2018 («Diverse voci...», 14), pp. 133-159. Quest'ultimo contributo è la revisione della relazione presentata nel 2008 al convegno *Paolo Aretino: la sua opera, il suo tempo, la sua vocazione drammaturgica* tenutosi ad Arezzo presso la Fondazione Guido d'Arezzo, nei giorni 18-20 settembre.

⁵ Cfr. FRANK A. D'ACCONTE, *Singolarità di alcuni aspetti della musica sacra fiorentina del Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, II: *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 513-537.

l'impiego di una polifonia autenticamente liturgica (nei testi e nell'utilizzo), dall'altro per l'accento posto su un'occasione che sembrerebbe meno propizia all'impiego della polifonia.

Due anni dopo Paolo Aretino pubblicò sempre a Venezia, ma questa volta per i tipi di Antonio Gardano, una seconda raccolta di composizioni per la Settimana Santa, ancora a quattro voci pari:

PIE AC DEVOTISSIME | LAMENTATIONES HYEREMIE PROPHETE
 TVM ETIAM | PASSIONES HIESV CHRISTI DOMINICE PALMARVM | *ac*
ueneris sancti nunc primum a D. Paulo Aretino Compositae atque Sub musicis rhythmis
| in lucem Edite.

Dedicata all'arcivescovo di Pisa Onofrio Bartolini Salimbeni – che era imparentato alla lontana con la famiglia de' Medici da parte di madre⁶ –, la stampa contiene tutte le lamentazioni del primo notturno di ciascun giorno del Triduo, insieme alle passioni secondo Matteo per la domenica delle palme e secondo Giovanni per il Venerdì santo. Abbiamo quindi due ordini diversi di composizioni: le lamentazioni per l'ufficio delle Tenebre, che sono nello stesso momento autonome e complementari rispetto ai responsori del 1544, e le passioni da cantare durante la messa (anche se non si possono escludere altri utilizzi di carattere devozionale o paraliturgico durante la Settimana Santa). Per valutare il significato complessivo e l'impatto di tale raccolta, menzionata anche ne *La Libreria del Doni*,⁷ sarà opportuno osservare in prima istanza la sua collocazione nel quadro editoriale del primo Cinquecento, dopodiché le pagine successive saranno dedicate pressoché esclusivamente alle lamentazioni sotto diverse angolazioni (i testi, l'organizzazione esterna e interna, le particolarità stilistiche, i rapporti con la tradizione compositiva). In questa

⁶ Bartolini è appellato come «suo signore», e nella lettera dedicatoria si parla di «oblighi» dell'Aretino verso il prelado e di «infiniti benefici»; non siamo in grado di sapere se siano termini convenzionali di sottomissione da parte di un sacerdote verso un arcivescovo o vi sia un'allusione a qualche beneficio ecclesiastico ottenuto in virtù del comune rapporto con i Medici; al riguardo si veda anche CARLA NASSINI, *La vita e il contesto culturale aretino*, in *Paolo Antonio del Bivi e il suo tempo* cit., pp. 17-41: 30-41 («Gli anni alla Pieve di Santa Maria e il rapporto con i Medici»). All'epoca della pubblicazione delle *Lamentationes* Paolo Aretino era canonico di Santa Maria della Pieve almeno dal 22 maggio 1545, dopo il licenziamento dal duomo cittadino (14 ottobre 1544).

⁷ *La libreria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gli autori vulgari [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1550, nell'ultima parte, *La musica stampata madrigali, mottetti, messe & canzoni*, c. 64v: «Paolo Aretino, duo libri madrigali et lamentationi». Si noti la mancanza dei responsori.

sede le passioni saranno brevemente menzionate solo in relazione alla loro presenza in pubblicazioni per la Settimana Santa e sempre all'interno della valutazione del quadro editoriale; mi riservo di tornare in un'altra occasione su queste due composizioni, che bene si inseriscono nella tradizione italiana della passione responsoriale del tardo Quattrocento-primo Cinquecento (con la polifonia limitata alle *turbae*) come anche, ancora una volta, in quella più specificamente fiorentina.

Il contesto editoriale

Se si punta l'obiettivo sulle lamentazioni, si osserva che la raccolta di Paolo Aretino costituisce una delle prime edizioni a stampa italiane di questo genere; l'unico precedente è costituito dai due libri antologici pubblicati Venezia nel 1506 da Ottaviano Petrucci, che, per quanto ne sappiamo, non ebbero riedizioni dichiarate o nascoste. Il *Lamentationum Jeremie prophete Liber primus* contiene composizioni di Tinctoris, Ycart, Agricola, Marbriano de Orto e Johannes De Quadris, il *Lamentationum liber secundus* opere di Tromboncino, Weerbeke e Erasmus Lapidica; nella maggior parte dei casi, però troviamo solo singole lamentazioni, e i due unici cicli completi sono quelli di Johannes De Quadris, a due voci e risalente alla metà del secolo precedente, e quello di Bartolomeo Tromboncino, a quattro voci. Se alziamo lo sguardo all'editoria transalpina, la situazione non cambia un granché: abbiamo il celeberrimo *Liber Lamentationum Hieremiae Prophetiae* di Carpentras, un ciclo completo per l'intero Triduo pubblicato ad Avignone nel 1532 come versione riveduta di opere originariamente scritte per Leone X (Giovanni de' Medici) e circolanti in vari manoscritti, talvolta in forma corrotta,⁸ e il ciclo composito contenuto nel *Liber decimus* della fortunata serie di volumi prevalentemente mottettistici editi da Pierre Attaignant

⁸ Il volume venne dedicato a Clemente VII (Giulio de' Medici). Secondo quanto riportava Bainsi, le lamentazioni di Carpentras vennero regolarmente cantate nella cappella pontificia fino al 1587, quando vennero sostituite da quelle di Palestrina: GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Società Tipografica, 1828, II, pp. 187-191. Sherr comunque afferma di non aver trovato prove al riguardo, e che le varie intonazioni polifoniche presenti nel fondo Cappella Sistina sembrano mettere in dubbio tale affermazione, se non smentirla; cfr. RICHARD SHERR, *Ceremonies for Holy Week, Papal Commissions, and Madness (?) in Early Sixteenth-Century Rome*, in *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, a cura di Jessie Ann Owens e Anthony M. Cummings, Warren, Mich., Harmonie Park Press, 1997, pp. 391-403: 397 nota 28.

tra il 1534 e il 1535;⁹ composito in quanto le lamentazioni del Giovedì santo sono di Antoine de Fevin, quelle del Venerdì santo adespote, e quelle del Sabato santo di Claudin de Sermisy. Tre lamentazioni di un «incerto simphonista» e la conclusiva *oratio Ieremiae prophetae* di Isaac sono infine contenute nelle *Selectae harmoniae quatuor vocum. De Passione Domini*, del 1538, che però uscirono in territorio protestante, a Wittenberg, per iniziativa di Georg Rhaw.

Le cose non cambiano molto osservando le edizioni a stampa di passioni polifoniche. A fronte di una prassi piuttosto diffusa, e testimoniata da varie composizioni manoscritte (come le due di Corteccia del 1527 e del 1532), le due passioni di Paolo Aretino sembrerebbero essere anche in questo caso tra le prime disponibili sul mercato, precedute solo dalle due contenute nel sopra menzionato *Liber decimus* di Attaingnant (secondo Matteo di Sermisy e secondo Giovanni di compositore anonimo).¹⁰

I due libri del 1544 e del 1546, quindi, venivano a coprire un vuoto e davano la possibilità di abbellire la liturgia della Settimana Santa con la polifonia, o almeno alcuni dei momenti più caratteristici, come l'ufficio delle Tenebre o i riti del Venerdì santo; inoltre, per le lamentazioni, si immettevano sul mercato delle composizioni nuove, che aggiornavano il repertorio dei due libri petruciani, e questo dovette suscitare l'interesse di Gardano. All'atto pratico, però, rimasero quasi del tutto isolati, nel senso che, a parte il volume di responsori di Giovanni Battista Corvo, non uscì nulla di simile per almeno quindici anni. Forse non c'era particolare richiesta di libri di questo genere, forse erano sufficienti quelli disponibili, considerando che consolidate consuetudini locali come quella di Firenze con Corteccia e Pisano o di Santa Maria Maggiore a Bergamo con Gasparo de Alberti avevano a disposizione un proprio repertorio manoscritto, oltre, naturalmente, alla Cappella pontificia, in cui Carpentras fu cantore dal 1508 al 1512 e dal 1513 al 1521 o 1522.¹¹

Qualcosa però si stava muovendo, seppur lentamente. Nel 1561 Scotto aveva cominciato ad incrementare l'offerta di composizioni polifoniche per la Settimana Santa pubblicando un volume di Giovanni Contino contenente

⁹ *Liber decimus: Passiones dominice in ramis palmarum veneris sancte: necnon lectiones feriarum quinte, sexte ac sabbati hebdomade sancte multaque alia quadragesime congruentia continet*, Parigi, Pierre Attaingnant, 1534.

¹⁰ Ricordo che le due passioni di Galliculus e di Longueval contenute nelle già citate *Selectae harmoniae quatuor vocum* del 1538 appartengono al genere della *summa passionis*.

¹¹ RICHARD SHERR, *The Papal Choir During the Pontificates of Julius II to Sixtus V (1503-1590): an Institutional History and Biographical Dictionary*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2016, pp. 249-250.; ID. *Ceremonies for Holy Week* cit.

le nove lamentazioni per tutto il Triduo, nove responsori per il terzo notturno di ciascun giorno, intonazioni per il Benedictus e il Miserere, e le passioni secondo Matteo e secondo Giovanni.¹² In quello stesso anno il rivale Antonio Gardano ‘rispose’ dando alle stampe le *Lamentationi* a quattro voci pari di Giovanni Nasco, per le quali aveva ottenuto un privilegio di stampa decennale il 3 giugno;¹³ oltre alle nove lamentazioni, il libro contiene anche un Benedictus, le sue antifone per il Triduo e le passioni secondo Matteo e secondo Giovanni. Pochi mesi dopo, il 29 gennaio 1562, Gardano si vide concedere un ulteriore privilegio, questa volta quindicennale, per le «lamentation, et responsion della settimana santa poste in musica da Giacomo Cherle a quatro», ovvero Jacobus de Kerle, di cui Gardano aveva appena pubblicato le celeberrime *Preces speciales* di tridentina memoria;¹⁴ di questi volumi, che dovettero essere pubblicati verosimilmente tra il 1562 e il 1563, non ci è pervenuto alcun esemplare.

Un altro momento importante fu senza dubbio il privilegio ventennale concesso definitivamente il 20 agosto 1563 ai fratelli Giovanni Battista e Melchiorre Sessa (ma la richiesta risaliva al 20 agosto dell’anno precedente) per la pubblicazione di alcuni libri di musica tra cui uno di lamentazioni a quattro voci di autore non specificato (e di cui non siamo in grado di fare ipotesi) e «l’opera di Paulo Aretina in musica», che poi si tradusse, nel 1564, con l’edizione riveduta e aumentata dei suoi responsori del 1544 di Francesco Rampazetto, uno dei tipografi musicali a cui i Sessa si appoggiavano.¹⁵ A questo punto, possiamo ipotizzare, Scotto, non avendo evidentemente nulla di nuovo per le mani, nel 1563 decise di ripubblicare i responsori di Paolo Aretino e, per renderli più appetibili, fece uscire la ‘sua’ edizione delle *Lamentazioni* con frontespizio praticamente identico alla precedente, quindi spacciandola per nuova, cosa per altro per nulla infrequente:

¹² *Threni Ieremiae cum reliquis ad Hebdomadae Sanctae officium pertinentibus*, Venezia, Girolamo Scotto, 1561.

¹³ Cfr. RICHARD J. AGEE, *The Privilege and Venetian Music Printing in the Sixteenth Century*, Ph.D. diss., Princeton University, 1982, docc. 64-67 pp. 246-247; ID., *The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century*, «Early Music History», III, 1983, pp. 1-42: 32 nota 44. Il privilegio riguardava anche la stampa dei responsori di Nasco, che molto probabilmente non vennero mai pubblicati per la morte dell’autore (la dedica delle Lamentazioni, datata 20 settembre 1562, è firmata dalla moglie appena rimasta vedova).

¹⁴ AGEE, *The Privilege and Venetian Music Printing* cit., docc. 74-75 pp. 250-251; ID., *The Venetian Privilege* cit., p. 32 nota 47.

¹⁵ Cfr. TIBALDI, *Le due edizioni dei “Responsoria”* cit., pp. 140-141, con relativi rimandi bibliografici.

PLÆ, AC DEVOTISSIMÆ | LAMENTATIONES HIEREMIÆ | PROPHETÆ,
TUM ETIAM PASSIONES | IESV CHRISTI DOMINICÆ PALMARVM, | ac
Veneris Sancti. Nunc primum a Domino | PAVLO Aretino compoſitę | Atque ſub
muſicis rhythmis in lucem editę.

Tale edizione fa anche sorgere il sospetto che nel 1546 le lamentazioni fossero state pubblicate simultaneamente dai due stampatori, come spesso avveniva, e che fosse stato quindi Gardano a fare uscire un'edizione 'pirata'; ma non abbiamo alcuna prova, nemmeno documentaria, di tale eventualità, che quindi è da considerare una mera congettura.

La nuova edizione delle lamentazioni si presenta più compatta rispetto alla precedente, anche perché priva della dedica; ogni voce consiste di sedici pagine contro le ventiquattro dell'edizione Gardano, il che significa che per il singolo libro-parte erano sufficienti due fogli grandi contro i tre dell'altra (il foglio conteneva otto pagine, e con la sua piegatura formava l'unità interna). Per l'intera opera erano quindi sufficienti otto fogli, quattro in meno rispetto a prima, e verosimilmente il suo prezzo era inferiore, ma purtroppo ci mancano dati al riguardo, visto che il più antico catalogo di vendita della ditta Scotto a noi noto, quello del 1596, non elenca più le lamentazioni di Paolo Aretino, evidentemente ormai esaurite, almeno nella sua bottega.¹⁶ E in ogni modo, per circa un ventennio (quindi prima che inizi la loro fioritura editoriale), non sono poi molte le stampe dedicate alla Settimana Santa contenente lamentazioni, e quindi la loro riedizione dovette avere un senso anche al di là della rivalità tra i due editori veneziani; a scopo puramente esemplificativo ho elencato nella Tavola 1, in forma sintetica, le edizioni a stampa uscite fino al 1580 (almeno quelle superstiti).¹⁷

¹⁶ Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, catalogo III, pp. 99-106.

¹⁷ L'elenco è ricavato da JEFFREY KURTZMAN, *Printed Italian Music for Matins and Lauds Throughout the Year and Other Services in Holy Week, 1544-1725*, in *Barocco Padano 6, Atti del XIV convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2010, pp. 349-408: 390-404. Per tutti i dettagli bibliografici cfr. JEFFREY KURTZMAN – ANNE SCHNOEBELN, *A Catalogue of Motets, Mass, Office, and Holy Week Music Printed in Italy, 1516-1770*, «Journal of Seventeenth-Century Music», JSCM Instrumenta, vol. 2 <<https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/>> [consultato il 14 ottobre 2020].

Tav. 1 – Elenco di edizioni a stampa di lamentazioni (1564-1580)

1564	Venezia, Antonio Gardano	CRISTOBAL DE MORALES, <i>Lamentationi</i> [...] <i>a quatro a cinque et a sei voci</i>
	Venezia, Francesco Rampazetto	altra edizione delle <i>Lamentationi</i> di Morales
	Venezia, Antonio Gardano	riedizione delle <i>Lamentationi</i> di Nasco
1565	Venezia, Girolamo Scotto	PAOLO FERRARESE, <i>Passiones, Lamentationes, responsoria, Benedictus, Miserere, multaque alia devotissima cantica ad officium Hebdomadae Sanctae pertinentia</i> [4 voci]
1567	Venezia, Girolamo Scotto	IACHET DI MANTOVA, <i>Orationes complures ad officium Hebdomadae Sanctae pertinentes, videlicet Passiones cum quinque vocibus. Lamentationes primo, secundo & tertio die cum 4. vocibus. Oratio Hieremiae profetae cum quinque vocibus</i> [...]
1570	Milano, Paolo Gottardo Ponzio	GIOVANNI FRANCESCO ALCAROTTI, <i>Lamentationes Ieremiae, cum responsoriis, antiphonis, et cantico Zachariae psalmoque Miserere</i> [...] <i>quinque vocum</i>
1572	Venezia, figli di Antonio Gardano	PAOLO ISNARDI, <i>Lamentationes Hieremiae Prophetae una cum psalmis Benedictus et Miserere</i> [...] <i>cum quinque vocibus</i>
1574	Venezia, figli di Antonio Gardano	riedizione delle <i>Lamentationi</i> di Nasco
1579	Venezia, Angelo Gardano	FLORIANO CANALE, <i>Harmonica officia in triduo Dominicae Passionis iuxta S. Romanae Ecclesiae ritum accommoda, cum Passione Dominicae Palmarum, & Veneris Sanctae, quaternis vocibus paribus</i> [...]
1580	Brescia, Vincenzo Sabbio	PLACIDO FALCONIO, <i>Threni Hieremiae prophetae, una cum psalmis, Benedictus et Miserere</i> [...] <i>quaternis vocibus decantandi</i>

Assai poche sono le informazioni finora reperite nella bibliografia che riporta o commenta il patrimonio librario di istituzioni musicali. Ad esempio, erano state acquistate nel 1573 per la cappella musicale del duomo

di Spoleto in vista delle celebrazioni della Settimana Santa di quell'anno,¹⁸ compaiono anche in un inventario della biblioteca del Sacro Convento di Assisi,¹⁹ e sono presenti in una *Lista delli libri* della chiesa di San Luigi dei Francesi di Roma;²⁰ ma è piuttosto notevole che ancora nel 1612 venissero comprate da Giacomo Panicchi, cappellano della cattedrale di Siena con incarichi occasionali di organista (1602-1608 e 1609-1610) e di maestro di cappella dal 1610 al 1612.²¹

I testi liturgici

La tradizione liturgica romana prevedeva che le tre lezioni del primo notturno di ciascun giorno del Triduo fossero tratte dalle lamentazioni di Geremia. Nei Breviari pretridentini vi sono alcune costanti, come la prima lamentazione per il Giovedì santo e l'*oratio Hieremiae prophetae* – ovvero la quinta lamentazione – per la terza lezione del Sabato santo, ma la scelta di quanti e quali versetti e la loro distribuzione tra le varie lezioni non è omogenea prima del Concilio di Trento, come è naturale aspettarsi; è inoltre possibile riscontrare qualche lieve differenza anche all'interno dei Breviari romani di tradizione italiana manoscritti e a stampa, soprattutto nel numero di versetti presenti per l'*oratio Hieremiae prophetae*. Comunque, come indicazione generale, il Breviario romano pretridentino prevedeva la seguente distribuzione:

Tav. 2 – Le Lamentazioni nel Breviario pretridentino

<i>Feria V in coena Domini</i>			<i>Feria VI in parasceve</i>			<i>Sabbatum Sanctum</i>		
I, 1-4	I, 5-7	I, 8-12	II, 8-11	II, 12-15	III, 1-11	III, 1-11	IV, 1-6	V, 1-7

¹⁸ Cfr. LUIGI FAUSTI, *La Cappella musicale del Duomo di Spoleto*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1916, p. 10.

¹⁹ Cfr. GINO ZANOTTI, *Assisi. La Biblioteca del Sacro Convento, conventuale, comunale. Sette secoli di storia*, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1990, p. 185.

²⁰ Cfr. HERMAN-WALTHER FREY, *Die Kapellmeister an der französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi in Rom im 16. Jahrhundert*, II: 1577-1608, «Archiv für Musikwissenschaft», XXIII, 1966, pp. 32-60: 42.

²¹ Cfr. COLLEEN REARDON, *Agostino Agazzari and music at Siena Cathedral, 1597-1641*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 63; le lamentazioni, però, non compaiono negli inventari successivi del 1620, 1639 e 1658, dove invece sono registrati i responsori di Aretino, acquistati dallo stesso Panicchi nel 1610. Su Panicchi cfr. le pp. 34-36; gli inventari sono pubblicati alle pp. 183-187 docc. 11-13.

Ricordo che la prima lezione di ciascun giorno prevede un *exordium*, ovvero «Incipit lamentatio Hieremiae prophetae» per il Giovedì santo, e «De lamentazione Hieremiae prophetae» (che a volte, nel repertorio polifonico, diverta «Sequitur de lamentazione Hieremiae prophetae») negli altri due giorni; e lo stesso avviene per la quinta lamentazione, introdotta da *Incipit oratio Hieremiae prophetae*. Tutte le lezioni terminano con la conclusione «Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum», tratta da Osea, 14, 2.

A ulteriore riprova delle oscillazioni anche all'interno della tradizione romana, l'*Officium Hebdomadae Sacrae secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae*, che conobbe diverse edizioni a stampa fino alla pubblicazione del Breviario di Pio V (1568) offre un quadro non proprio coincidente:²²

Tav. 3 – Le Lamentazioni nell'*Officium Hebdomadae Sanctae* pretridentino

<i>Feria V in coena Domini</i>			<i>Feria VI in parasceve</i>			<i>Sabbatum Sanctum</i>		
I, 1-9	I, 10-19	I, 20-22 + II, 1-7	II, 8-14	II, 15-22	III, 1-21	III, 22-66	IV, 1-22	V, 1-22

In questo caso, è previsto l'intero testo delle lamentazioni, distribuito in modo che la parte iniziale della prima lezione di ciascun giorno coincida con quanto avviene nel Breviario.

Nella pratica polifonica non succede praticamente mai che il testo messo in musica corrisponda in tutto e per tutto a quanto indicato nel Breviario, il libro ufficiale della Liturgia delle Ore, neppure quando il formulario si cristallizza dopo il Concilio di Trento;²³ a maggior ragione questo succede nella fase precedente, nella quale le consuetudini locali rappresentano la norma. Inoltre, è bene non dimenticare che l'ufficio delle Tenebre, a partire dal XIII-XIV secolo, veniva regolarmente anticipato alla sera del giorno precedente per facilitare la presenza dei fedeli;²⁴ e proprio il loro coinvolgimento, che normalmente non

²² Un'edizione veneziana del 1563 pubblicata da Luca Antonio Giunta è disponibile online nella biblioteca digitale della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.

²³ Si veda l'ampia disamina in JOHN BETTLEY, "La compositione lacrimosa": *Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVIII, 1993, pp. 167-202.

²⁴ È sempre utile il rimando a MARIO RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, II: *L'anno liturgico nella storia, nella messa, nell'ufficio*, 3ª ed. corretta ed accresciuta, Milano, Ancora, 1969, pp. 196-198.

era previsto per l'ufficio del mattutino, rendeva ancora più importante l'impiego della musica come potente mezzo di coinvolgimento spirituale, devozionale. Contemporaneamente, però, la musica, per quanto fondamentale per la sua capacità di amplificare la liturgia e favorire la riflessione, veniva a sommarsi alla liturgia in un rapporto non di identità, ma di simultaneità; e la validità del rito era data dal celebrante e dai ministri che leggevano a voce bassa tutto quanto previsto dal formulario liturgico, non dai cantori.²⁵

Proprio per questa sua funzione e per il suo poter essere svincolata dalla 'fissità' di un formulario (nonché dalla esatta corrispondenza testuale, come vedremo), l'intonazione polifonica delle lamentazioni è caratterizzata da scelte quanto mai diverse, che certamente sono ispirate da schemi liturgici ben precisi e riconoscibili, ma in modo libero, non condizionato. In poche parole, i compositori si comportano variamente seguendo una volontà propria, o consuetudini locali secolari, monastiche o anche private non sempre presenti nei Breviari manoscritti perché a loro volta variabili nel tempo (e spesso mescolate), o modelli compositivi precedenti.

La scelta operata da Paolo Aretino è molto chiara, e corrisponde ad un principio razionale di carattere unificatore. Le lezioni del Giovedì e del Venerdì santo sono costituite da due soli versi, rispettivamente dalla prima e dalla seconda lamentazione (ognuno dei quali comprensivo della corrispondente lettera dell'alfabetico ebraico) e dalla conclusione «Ierusalem, Ierusalem convertere»; inoltre vi è all'inizio della prima lezione del Giovedì l'*exordium* «Incipit lamentatio Ieremiae prophetae».

La *Lamentatio tertia* di Geremia, fonte delle prime due lezioni del Sabato santo, è caratterizzata da invocazioni molto brevi e sempre precedute dalla lettera ebraica; queste, corrispondenti ai singoli versi, sono scandite a blocchi di tre con ripetizione della medesima lettera alfabetica. L'inizio del terzo capitolo geremiaco basterà a richiamare la struttura biblica:

ALEPH. Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis eius.

ALEPH. Me minavit, et adduxit in tenebras, et non in lucem.

ALEPH. Tantum in me vertit et convertit manum suam tota die.

BETH. Vetustam fecit pellem meam et carnem meam, contrivit ossa mea.

BETH. Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.

BETH. In tenebris collocavit me, quasi mortuos sempiternos.

[...]

²⁵ A tal proposito rimando alle opportune riflessioni in LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1991² («Storia della Musica», a cura della Società Italiana di Musicologia, 5), pp. 120-121, osservazioni che non riguardano solo il XVII secolo, ma affrontano uno dei problemi chiave del rapporto musica-liturgia.

Nelle intonazioni polifoniche normalmente più versi sono accorpati insieme, e vengono eliminate le lettere alfabetiche ‘interne’, identiche o meno non importa; e Paolo Aretino non fa eccezione. Nelle prime due lezioni del Sabato santo i versi sono accorpati in due gruppi e le lettere interne eliminate; esemplifico con la prima sezione della prima lezione, indicando con un doppio tratto di cancellazione le lettere eliminate dal compositore (vv. 33-39):

CAPH. ³³Non enim humiliavit ex corde suo, et abiecit filios hominum, [~~EAMEB~~]
³⁴ut converteret sub pedibus suis omnes vinctos terrae, [~~EAMEB~~] ³⁵ut declinaret
iudicium viri in conspectu Altissimi², [~~EAMEB~~] ³⁶ut perderet hominem in iudicio
suo. Dominus ignoravit.
MEM. ³⁷Quis est iste qui dixit ut fieret, Domino non iubente? [~~MEM~~] ³⁸Ex ore
Altissimi non egrediente nec mala nec bona? [~~MEM~~] ³⁹Quid murmuravit homo
vivens in peccatis suis?

In questo modo viene mantenuta la stessa struttura delle lezioni precedenti, ovvero due gruppi di versi detti di seguito preceduti dalla lettera alfabetica del solo verso iniziale.

L’ultima lezione è considerata diversamente anche perché non prevede il ricorrere delle lettere ebraiche. In questo caso, dopo l’*exordium*, seguono tre sezioni; le due estreme contengono entrambi due versi, quella centrale il solo v. 3. La situazione generale può pertanto essere così riassunta:

Feria V	
<i>Incipit lamentatio</i>	
Lectio I	I, 1, 2
Lectio II	I, 3, 4
Lectio III	I, 5, 6
Feria VI	
Lectio I	II, 8, 9
Lectio II	II, 10, 11
Lectio III	II, 12, 13
Sabato Sancto	
Lectio I	III, 33→36, 37→39
Lectio II	III, 40→42, 43→45
<i>Oratio Ieremiae</i>	
Lectio III	V, 1-2, 3, 4-5

Vista nel suo insieme, al di là del piano generale, la scelta delle porzioni testuali dimostra a sua volta i problemi che nascono quando ci si vuole

riferire ad una tradizione liturgica ben precisa. Prescindendo dal numero ridotto di versi, le lamentazioni del Giovedì e del Venerdì santo sono indubbiamente legate al Breviario romano nel cominciare rispettivamente con il primo verso della prima lamentazione e, soprattutto, con l'ottavo della seconda.

Una questione diversa, invece, sorge per le prime due lezioni del Sabato santo. Entrambe derivano dalla terza lamentazione, ma i versi scelti (III, 33→36, 37→41) non corrispondono a quelli della tradizione romana (III, 22-33 e solo per la prima lezione, essendo la seconda basata sulla quarta lamentazione). Nel repertorio polifonico precedente l'unica attestazione in tale direzione è costituita dalle quattrocentesche lamentazioni di De Quadris, pubblicate da Petrucci nel 1506, e in quello successivo una scelta simile è riscontrabile nelle *Devottissime Lamentationi et Improperii per la Settimana Santa* di Giovanni Croce (Venezia, Giacomo Vincenti, 1603).²⁶ Entrambe le raccolte, per motivi diversi, riflettono la prassi liturgica del rito patriarchino di Aquileia e della basilica di San Marco, alla quale è francamente difficile collegare le lamentazioni di Paolo Aretino. Si potrebbe obiettare che le lamentazioni di De Quadris erano un possibile modello (non compositivo, ma di organizzazione dei versi) in quanto a stampa e ciclo completo; ma anche le lamentazioni di Tromboncino condividevano questi due fattori, pur offrendo un quadro a loro volta diverso.²⁷ Una possibile connessione potrebbe essere legata sempre alle lamentazioni di De Quadris così come compaiono nel manoscritto Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.I.350, che sono in un qualche modo riarrangiate rispetto sia alla stampa petrucciana sia al testimone più antico e vicino all'ambiente dell'autore, il ms. Vicenza, Archivio Capitolare, U.VIII.11.²⁸

Come si può osservare nella Tavola 4 (che riassume la situazione nei tre testimoni), la struttura del ms. II.I.350 offre molti punti di contatto con quella

²⁶ Cfr. GIULIO CATTIN, *Johannes de Quadris musico del secolo XV*, «*Quadrivium*», X, 2, 1969, pp. 5-47; JOHN BETTLEY, *The Office of Holy Week at St. Mark's, Venice, in the Late 16th Century, and the Musical Contributions of Giovanni Croce*, «*Early Music*», XXII, 1994, pp. 45-60.

²⁷ Cfr. *Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Günther Massenkeil, Mainz, B. Schott's Söhne, 1965 («*Musikalische Denkmäler*», 6), p. 7*. Correggo solo un piccolo errore ivi presente: la seconda lamentazione del Sabato santo è costituita da II, 9-12 + III, 27, e solo dopo vi è la conclusione «*Ierusalem, Ierusalem, convertere*».

²⁸ Cfr. CATTIN, *Johannes de Quadris* cit.

delle lamentazioni di Paolo Aretino: una totale coincidenza per il Giovedì e il Venerdì santo, e i versi iniziali per la prima lamentazione del Sabato santo.

Tav. 4 – Tavola comparativa delle lamentazioni di Giovanni De Quadris

	Vicenza UVIII.11	Petrucci (1506)	Firenze II.I.350
Lezione I	I, 1-4	I, 1-4	I, 1-2
Lezione II	I, 5-8	I, 5-8	I, 3-4
Lezione III	I, 9-11, 20	I, 9-12	I, 5-6
Lezione I	II, 8-11	II, 8-11	II, 8-9
Lezione II	II, 12-15	II, 12-15	II, 10-11
Lezione III	II, 16-18, 20	II, 16-18, 20	II, 12-13
Lezione I	III, 33/36, 37/39, 40-42, 43/45	III, 33/36, 37/39, 40/42, 43/45, IV, 17	III, 33/36, 43/45
Lezione II	V, 1-4, 7-11	IV, 18-22	V, 1-4, 7-8
Lezione III	V, 14-22, 12-13	V, 1-4, 7-11, 14-18	V, 9-11, 14-16, 21-22

Naturalmente non è possibile stabilire un rapporto diretto, ma è interessante osservare che il ms. II.I.350 è databile all'inizio degli anni '20 del Cinquecento, ed è di origine fiorentina, provenendo dall'ospedale di Santa Maria Nuova. Ancora una volta sembra riaprirsi la questione della formazione di Paolo Aretino, dei suoi contatti con gli ambienti fiorentini e delle sue relazioni con Francesco Corteccia. Dagli ormai classici studi di D'Accone, sappiamo che a Firenze la tradizione di impiegare il canto figurato risale per lo meno al 1480; in quell'anno, i responsabili della cattedrale di Santa Maria del Fiore ordinarono di pagare Matteo di Paolo «pro scripturis et intonaturis cantus figurati pro Lamentationibus Hieremie et responsis ipsarum lamentationum et aliarum rerum compositarum pro diebus ebdomode sancte pro dicta eorum ecclesia».²⁹ Tutte le opere dei decenni a

²⁹ Documento del 29 aprile 1480 cit. in FRANK D'ACCONE, *Some Neglected Composers in the Florentine Chapels, ca. 1475-1525*, «Viator», I, 1970, pp. 263-288: 279 nota 64. Ricordo che la gran parte dei saggi scritti da D'Accone sulla musica sacra fiorentina sono raccolti in *Music and Musicians in 16th-Century Florence*, Aldershot, Ashgate, 2007.

cavaliere tra il XV e il XVI, a quanto pare, sono andate perdute, i manoscritti pervenuti contengono le lamentazioni di Carpentras, Festa, Brumel, Verdelot (cicli completi o singole sezioni), e non abbiamo attestazioni di quelle che Corteccia compose prima del 1544, forse su una traduzione italiana.³⁰ Non sappiamo quindi cosa circolasse a Firenze e che struttura avesse; forse una ricerca su manoscritti liturgici fiorentini potrebbe portare a qualche risultato.

Quanto detto finora vuole solo essere un piccolo esempio delle questioni che sorgono nel cercare possibili modelli di riferimento nelle tradizioni liturgiche locali, alle quali potrebbero sommarsi consuetudini private, raccolte polifoniche precedenti, o, perché no, richieste esplicite da parte di qualche ecclesiastico o una volontà del compositore stesso. La complessità dell'operazione diventa ancora più evidente quando si esaminano le lezioni testuali, spesso genericamente liquidate come pre- o post-tridentine, come se queste, a loro volta, fossero monolitiche. Per dare un'idea delle situazioni anche contraddittorie che si creano, in questo come in altri casi, ho collocato in appendice la trascrizione dei testi intonati da Paolo Aretino, e a scopo puramente orientativo, senza alcuna pretesa di completezza, li ho confrontati con alcuni libri liturgici e con una edizione della *Vulgata*, tutti facilmente raggiungibili perché disponibili sulla rete o in edizione anastatica:

- un Breviario romano edito a Venezia intorno al 1482 (= BR1482; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, biblioteca digitale);
- il già citato *Officium Hebdomadae Sacrae secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae* in una edizione veneziana del 1563 (= OHS1563; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, biblioteca digitale)
- un'edizione della Bibbia edita a Venezia nel 1497 (Bib; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, biblioteca digitale);
- il Breviario tridentino di Pio V del 1568 (= BR1568; ed. anastatica Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999)
- un'altra edizione del Breviario di Pio V edita a Roma nel 1570 (BR1570; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, biblioteca digitale);

³⁰ Nella dedica a Cosimo I de' Medici del suo primo libro di madrigali a quattro voci del 1544 elenca alcune sue composizioni che avrebbe voluto pubblicare, tra cui «i Responsi e le Lamentazioni tradotte nella nostra lingua fiorentina». L'interpretazione del passo è controversa: cfr. FRANK D'ACCONE, *Singolarità di alcuni aspetti della musica sacra fiorentina del Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, II. *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 513-537: 536-537.

- un'edizione parigina del 1604 del Breviario tridentino riveduto da Clemente VIII nel 1602 (= BR1604; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, biblioteca digitale).

Il rimando a qualche Breviario tridentino serve solo a mostrare, naturalmente in minima parte, le oscillazioni esistenti nella primissima fase della riforma dei libri liturgici, che non si assestò immediatamente. Come è possibile osservare, vi sono delle situazioni particolari, che delineano un quadro certamente non univoco; le omissioni testuali sembrano rimandare ad una tradizione locale, che andrebbe verificata (e qualcuna di esse potrebbe essere assai antica), le varianti a volte potrebbero ricadere nella medesima categoria (*turbata* per *conturbata*, *amicti* per *accincti*), a volte si rifanno direttamente al testo biblico anziché alla tradizione liturgica pre-tridentina, e trovano conferma addirittura nel Breviario di Clemente VIII. In alcuni pochi casi (veramente pochi) sorge anche il sospetto di un refuso di stampa, ma anche in questi casi si impone la massima cautela. Forse sarà lo studio dei testi, delle loro peculiarità, che ci potrà aiutare a comprendere meglio le fonti testuali a cui attinge un compositore (o chi per lui), più che l'analisi delle strutture presenti nei libri liturgici; e sarà il caso di estendere l'indagine anche ad altre tipologie di testi.

La struttura esterna e l'organizzazione dello spazio sonoro.

La volontà di unificare in un quadro razionale l'intera raccolta è evidente anche dall'organizzazione degli elementi della struttura esterna più specificamente musicali, come il numero di sezioni, le chiavi, le alterazioni, e in una qualche maniera anche il modo d'impianto; ma lasciamo momentaneamente da parte questo aspetto.

Se consideriamo come sezione a sé stante di carattere introduttivo l'*exordium* «incipit lamentatio Ieremiae prophetae», le lamentazioni del Giovedì e Venerdì e le prime due del Sabato sono costituite da cinque sezioni, ovvero i due versi (o gruppi di versi per le lezioni del Sabato), le lettere ebraiche che precedono ciascuno di essi, e la conclusione «Ierusalem, Ierusalem convertere». L'ultima lezione, dal quinto capitolo del testo di Geremia, è priva delle lettere alfabetiche, ma le sezioni sono comunque cinque, corrispondenti all'introduzione «Oratio Ieremiae prophetae», alla coppia dei versi 1-2, al v. 3, alla coppia di versi 4-5 e alla conclusione.

Le lezioni del Giovedì santo (con relativo *exordium*) e quelle del Venerdì santo sono musicate per tre tenori (Do₄) e un basso (Fa₄), con qualche occasionale alleggerimento vocale soprattutto nelle sezioni riservate alle

lettere;³¹ sono però differenziate per *proprietas*, dal momento che il Giovedì è in *cantus mollis* con *si* \flat in chiave, e il Venerdì in *cantus durus* senza alcuna alterazione in chiave.

Le cose cambiano sensibilmente per le lezioni del Sabato santo. Torna il *cantus mollis* con il *si* \flat in chiave, ma lo spazio sonoro si sposta verso il grave. Le prime due lezioni prevedono un tenore (Do₄), due baritoni (Fa₃) e un basso profondo (Fa₅); la terza, l'*oratio* conclusiva, vede l'aggiunta di una quinta voce, e il colore complessivo si fa ancora più scuro, con un tenore, un baritono, due bassi e un basso profondo. L'ambito di queste tre lezioni fa pensare ai nove responsori del Giovedì santo della precedente raccolta del 1544 e, come in quello, costituisce un caso molto particolare nel repertorio cinquecentesco.³² Se compariamo gli ambiti complessivi delle lezioni e dei responsori possiamo osservare una progressione sonora simile ma in direzione contraria:

Tav. 5 – Combinazioni di chiavi nelle *Lamentationi* e nei *Responsoria*

	<i>Lamentationi</i>	<i>Responsori</i>
Giovedì santo	Do ₄ -Do ₄ -Do ₄ -Fa ₄	Fa ₄ -Fa ₄ -Fa ₄ -Fa ₅
Venerdì santo	Do ₄ -Do ₄ -Do ₄ -Fa ₄	Do ₄ -Do ₄ -Do ₄ -Fa ₄
Sabato santo	Do ₄ -Fa ₃ -Fa ₃ -Fa ₅ Do ₄ -Fa ₃ -Fa ₄ -Fa ₄ -Fa ₅ (<i>oratio</i>)	Do ₃ -Do ₃ -Do ₄ -Fa ₄

La scelta di abbassare ulteriormente lo spazio sonoro nelle ultime tre lezioni, pur senza comprimerlo come nei responsori del Giovedì, oltre a sottolineare ulteriormente il senso di *gravitas* insito nella composizione a voci pari,³³ potrebbe avere un ulteriore significato simbolico in relazione al

³¹ Giovedì, II, «Daleth» a tre (Do₄-Do₄-Do₄); Venerdì, II, «Caph» a due (Do₄-Do₄); Venerdì, III, «Matribus» (solo sezione iniziale) a tre (Do₄-Do₄-Fa₄); Sabato, II, «Lamech» a tre voci (Fa₃-Fa₃-Fa₅).

³² Qualche esempio, per altro ben noto, vi è nel repertorio tardo-quattrocentesco, come la messa da Requiem di Pierre de la Rue; cfr. l'ampia disamina di testimonianze teoriche e musicali in FRANK CAREY, *Composition for Equal Voices in the Sixteenth Century*, «The Journal of Musicology», IX, 1991, pp. 300-342.

³³ «Quando si comporrà una compositione a voce mutata, cioè senza soprano [...] si darà quella gravità, et quel moto che si converrà al soggetto sopra di che si comporrà [...]»: NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio

momento reale in cui aveva luogo il mattutino del Sabato santo, ovvero la sera del Venerdì, il giorno del ricordo della morte di Cristo, giorno che prevedeva, solitamente nel pomeriggio, il servizio eucologico con la passione secondo Giovanni, l'adorazione della croce e altri riti devozionali come la *depositio*. I responsori, che chiudono il mattutino essendo cantati in tutti i notturni, al contrario, riportano l'ambito verso l'acuto come elemento di transizione e di passaggio (simbolico) verso il Sabato, giorno aliturgico di riflessione e di attesa della veglia pasquale.

Nella sua importante monografia sulle lamentazioni, Robert Kendrick mette in rilievo come l'ordinamento modale, in diversi casi, rivesta un ruolo importante nella organizzazione delle raccolte.³⁴ In primo luogo, vi sono cicli che utilizzano uno stesso modo in tutte le nove lezioni o, al massimo, lo cambiano solo per l'*oratio*. Un'altra possibilità è di avere un modo diverso per ogni singolo giorno, e quella di Paolo Aretino rientra in questa categoria, nel senso che è possibile trovare per lo meno un polo tonale di riferimento (ovviamente si intende con ciò una nota principale, assimilabile alla *finalis*, non certo altro) esattamente come avviene nei responsori; ma come in quelli possono esserci motivi di perplessità, se non problemi veri e propri.

Non è difficile individuare nel *sol* il centro di riferimento delle lezioni del Giovedì e del Venerdì santo; nel primo caso, abbinato al *cantus mollis*, potremmo essere nell'ambito del II modo trasposto, nel secondo, in *cantus durus*, in quello dell'VIII.³⁵ Lo spazio sonoro rimane sostanzialmente immutato, l'ambito di riferimento delle singole voci (che condividono le stesse chiavi) è il medesimo, e il compositore gioca con la trasformazione della sola specie di quinta *sol-re*.

II modo in Sol per bemolle



VIII modo



Le commistioni modali sono numerose, e spesso improvvisate, soprattutto nelle lezioni del Venerdì santo, mediante l'impiego del *si* \flat come mostra l'Es. 1.

Barrè, 1555, libro IV, cap. XIX, c. 84v.

³⁴ ROBERT L. KENDRICK, *Singing Jeremiah. Music and meaning in Holy Week*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 2014, pp. 56-57 e 252-254 «Table 2. Modality in selected Lamentations cycles».

³⁵ *Ibid.*, nella sopramenzionata Tavola 2 per le lezioni del Venerdì è indicato il I modo, ma si tratta di un evidente refuso di stampa.

58

Teth.

Teth.

Teth.

Teth.

69

De - fi - xae sunt in ter - ra por - tae e - ius:

De - fi - xae sunt in ter - ra por - tae e - ius:

De - fi - xae sunt in ter - ra por - tae e - - - ius:

De - fi - xae sunt in ter - ra por - tae e - ius:

Es. 1 – Feria VI, lectio I, v. 9 «Defixae sunt in terra» (batt. 58-76)

La successione delle cadenze finali delle singole sezioni, però, conferma la presenza chiara dei due modi, ovvero il II trasposto e l’VIII, senza particolari problemi.

Giovedì santo

Incipit Lamentatio	<i>sol</i>	perfetta
Aleph	<i>re</i>	frigia
Quomodo sedet	<i>sol</i>	plagale
Beth	<i>sol</i>	perfetta
Plorans ploravit	<i>sol</i>	plagale
Ierusalem	<i>re</i>	plagale

Ghimel	<i>sol</i>	perfetta
Migravit Iudas	<i>re</i>	plagale
Daleth	<i>sol</i>	no cadenza
Viae Sion	<i>sol</i>	perfetta
Ierusalem	<i>sol</i>	plagale
He	<i>re</i>	plagale
Facti sunt hostes	<i>re</i>	plagale
Vau	<i>re</i>	plagale
Egressus est	<i>sol</i>	perfetta
Ierusalem	<i>sol</i>	perfetta
<i>Venerdì santo</i>		
Heth	<i>sol</i>	plagale
Cogitavit Dominus	<i>sol</i>	plagale
Teth	<i>re</i>	perfetta
Defixae sunt	<i>sol</i>	plagale
Ierusalem	<i>sol</i>	perfetta
Ioth	<i>re</i>	plagale
Sederunt	<i>re</i>	plagale
Caph	<i>sol</i>	perfetta
Defecerunt	<i>sol</i>	perfetta
Ierusalem	<i>sol</i>	perfetta
Lamed	<i>sol</i>	perfetta
Matribus suis	<i>re</i>	no mov. cadenzale
Mem	<i>do</i>	perfetta
Cui comparabo	<i>sol</i>	plagale
Ierusalem	<i>sol</i>	perfetta

Nelle lamentazioni del Venerdì santo abbiamo un quadro chiarissimo, visto che tutte le singole lezioni terminano sulla *finalis* e con cadenza perfetta, quasi sempre con la *tenorizans* posta nella voce più grave; in quelle del Giovedì santo osserviamo che la situazione è simile, anche se nella prima lezione la lamentazione vera e propria termina su *sol*, ma la conclusione «Ierusalem, Ierusalem convertere» cadenza sulla *confinalis re*.

I problemi relativi all'attribuzione modale sorgono nell'esame delle composizioni del Sabato santo, in cui torna il *cantus mollis* con *si* ♭ in chiave. Il quadro delle cadenze finali è il seguente:

Caph	<i>sol</i>	perfetta
Non enim humiliavit	<i>re</i>	plagale
Mem	<i>sol</i>	perfetta
Quis est iste	<i>sol</i>	perfetta
Ierusalem	<i>fa</i>	perfetta
Nun	<i>la</i>	frigia
Scrutemur	<i>sol</i>	perfetta
Samech	<i>sol</i>	frigia
Operuisti	<i>re</i>	plagale
Ierusalem	<i>re</i>	frigia
Oratio	<i>la</i>	plagale
Recordare	<i>sol</i>	perfetta
Pupilli	<i>re</i>	plagale
Aquam nostram	<i>re</i>	plagale
Ierusalem	<i>la</i>	plagale

Soprattutto nelle prime due lezioni, sembra evidente un contrasto tra la lamentazione vera e propria, per lo più oscillante intorno al *sol* e al *re* in proprietà di bemolle, e la conclusione, che segue una strada sua e diversa. Nella prima lezione il modo di Re trasposto per bemolle è negato dal VI modo di «Ierusalem, Ierusalem, convertere», nella seconda la cadenza frigia porta nell'ambito del IV modo. Nella terza è evidente il continuo spostamento tra il *re* e il *la* in *cantus mollis*, e di conseguenza la continua commistione tra un IV modo trasposto e il II modo, in questo caso in proprietà di bemolle, piuttosto consueta per le composizioni in La prima del sorgere della teoria dei dodici modi (e sempre possibile in quegli ambiti teorici e compositivi che continuarono a rifarsi agli otto modi ecclesiastici); ma i frequenti spostamenti in tutte le sezioni verso il modo di Fa, con relative cadenze, sembrano giustificare la collocazione di questa lamentazione nell'ambito del modo di Re, e in quest'ottica la fine della composizione, con una cadenza plagale iterata, avviene sulla *confinalis* anziché sulla *finalis*.

Certamente molte di queste situazioni e conseguenti oscillazioni sono dovute al difficile connubio tra una teoria della modalità polifonica non ancora del tutto stabilizzata e il sistema esacordale; ma forse è possibile avanzare un'altra ipotesi. Nel contesto liturgico del mattutino, ogni lamentazione è seguita da un responsorio; se consideriamo le due raccolte di Paolo Aretino come complementari, oltre che autonome, e mettiamo a confronto i sistemi di riferimento privilegiati che sono i medesimi in entrambi i libri, ovvero la combinazione delle chiavi, la proprietà e la sonorità-*finalis*

di riferimento, possiamo notare uno schema di corrispondenze ad incrocio assolutamente logico, che trova il suo punto di perfetto equilibrio nel giorno centrale.

Tav. 6 – Indicatori modali nelle *Lamentationi* e nei *Responsoria*

	<i>Lamentationi</i> (1546)			<i>Responsoria</i> (1544)		
Giovedì	Do ₄ -Do ₄ -Do ₄ -Fa ₄	♭	Sol	Fa ₄ -Fa ₄ -Fa ₄ -Fa ₅	♯	Re
Venerdì	Do ₄ -Do ₄ -Do ₄ -Fa ₄	♯	Sol	Do ₄ -Do ₄ -Do ₄ -Fa ₄	♯	Sol
Sabato	Do ₄ -Fa ₃ -Fa ₃ -Fa ₅ Do ₄ -Fa ₃ -Fa ₄ -Fa ₄ -Fa ₅	♭	Re? La?	Do ₃ -Do ₄ -Do ₄ -Fa ₄	♭♭	Sol

Se consideriamo le due raccolte complementari, esiste la possibilità che siano state concepite insieme, o per lo meno che rispondano ad un piano generale unitario. Può essere interessante, allora, osservare la loro successione nel decorso liturgico, e mettere a confronto le sonorità finali e iniziali delle lamentazioni e, al contrario, quelle iniziali e finali dei tre responsori immediatamente successivi. E non è difficile notare uno schema di corrispondenze piuttosto evidente e logico, tranne che in un solo caso.

Tav. 7 – Schema dei collegamenti tra lamentazioni e responsori

Giovedì			
Lamentazione I	cadenza finale	Re	plagale
℟I In monte Oliveti	sonorità iniziale	La	
	cadenza finale	Re	frigia
Lamentazione II	sonorità iniziale	sol	
	cadenza finale	Sol	Plagale
℟II Tristis est anima mea	sonorità iniziale	re	
	cadenza finale	La	plagale
Lamentazione III	sonorità iniziale	re	
	cadenza finale	sol	perfetta
℟III Ecce vidimus eum	sonorità iniziale	re	
	cadenza finale	Re	perfetta

Venerdì			
Lamentazione I	cadenza finale	Sol	perfetta
℟I Omnes amici mei	sonorità iniziale	Do	
	cadenza finale	Sol	plagale

Tav. 7 – Schema dei collegamenti tra lamentazioni e responsori (*continuazione*)

Lamentazione II	sonorità iniziale	Sol	
	cadenza finale	Sol	perfetta
℞II Velum temple	sonorità iniziale	Do	
	cadenza finale	Sol	perfetta
Lamentazione III	sonorità iniziale	Sol	
	cadenza finale	Sol	perfetta
℞III Vinea mea	sonorità iniziale	Do	
	cadenza finale	Sol	perfetta

Sabato			
Lamentazione I	cadenza finale	Fa	perfetta
℞I Sicut ovis	sonorità iniziale	Si _b	
	cadenza finale	sol	perfetta
Lamentazione II	sonorità iniziale	re	
	cadenza finale	Re	frigia
℞II Ierusalem, luge	sonorità iniziale	Sol	
	cadenza finale	Re	frigia
Lamentazione III	sonorità iniziale	la	
	cadenza finale	La	plagale
℞III Plange quasi virgo	sonorità iniziale	Mi _b	
	cadenza finale	Re	

La situazione è riassunta nei suddetti schemi (la lettera maiuscola indica la presenza della terza maggiore, quella minuscola la presenza della terza minore; in cadenza si dà per acquisita la terza maggiore, esplicita o implicita).

La conclusione della prima lamentazione su *re* anziché su *sol* è quindi giustificabile non tanto dal desiderio di variare terminando sulla *confinalis*, quanto dalla volontà di collegarsi più direttamente con la sonorità di *la* del successivo responsorio, cosa che la cadenza su *sol* avrebbe reso assai meno immediata. In quest'ottica possiamo leggere le situazioni particolari che abbiamo osservato nelle lamentazioni del Sabato santo. La conclusione fuori modo su *fa* dell'ultima sezione della prima lezione assume una luce diversa se messa in rapporto con la iniziale sonorità di *si_b* del responsorio *Sicut ovis ad occisionem*, e la cadenza frigia che chiude la seconda lezione trova la sua piena risoluzione nella sonorità di *sol* con cui si apre il responsorio *Ierusalem, luge et exue*. Inoltre possiamo osservare che la volontà di impostare nel VI modo la sezione «Ierusalem, Ierusalem convertere» suggerisce al compositore

di rievocare il tono di lamentazione gregoriano (che per l'appunto è in VI tono; Es. 2) nella sua veste melodica, alternata nelle due voci superiori, e nell'ambientazione modale (Es. 3).



Es. 2 – «Ierusalem, Ierusalem, conuertere» *in tono lamentationis* (da GIOVANNI GUIDETTI, *Cantus ecclesiasticus officii Maioris Hebdomadae*, Roma, Giacomo Tornieri, 1587, p. 7)

126

Musical score for Example 2, measures 126-132. It features four staves: a soprano staff (treble clef), an alto staff (treble clef), a tenor staff (bass clef), and a bass staff (bass clef). The music is in a minor key (one flat). The lyrics are: "le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem, le - ru - sa - lem." The notation includes various note values and rests.

133

Musical score for Example 3, measures 133-139. It features four staves: a soprano staff (treble clef), an alto staff (treble clef), a tenor staff (bass clef), and a bass staff (bass clef). The music is in a minor key (one flat). The lyrics are: "sa - - - lem, con - ver - te - re; le - - - ru - sa - lem, con - ver - te - re; lem, con - ver - te - re; lem, con - ver - te - re." The notation includes various note values, rests, and fermatas.

Es. 3 – Sabbatum Sanctum, lectio I, «Ierusalem, Ierusalem, conuertere» (batt. 126-152)

140

con - ver - te - re ad Do - mi - num
 con - - - ver - te - re ad Do - mi - num
 ad Do - - - mi - num ad Do - mi - num
 ad Do - - - mi - num ad Do - mi - num

147

De - - - - um tu - - - - um.
 De - - - - um tu - - - - um.
 De - - - - um tu - - - - um.
 De - um tu - - - - um.

Es. 3 – Sabbatum Sanctum, lectio I, «Ierusalem, Ierusalem, convertere» (*fine*)

L'unico elemento 'perturbativo' è costituito dal collegamento tra fine della terza lezione e l'inizio del terzo responsorio, il cui rapporto è di quinta diminuita; potremmo però avanzare l'ipotesi che mediante questo intervallo si voglia sottolineare musicalmente l'invocazione al pianto di questo responsorio:

℞ Plange quasi virgo, plebs mea: ululate, pastores, in cinere et cilicio: *Quia veniet dies Domini magna, et amara valde. ℣ Accingite vos, sacerdotes, et plangite, ministri altaris, aspergite vos cinere.

Alcuni aspetti di carattere stilistico e compositivo.

Due degli elementi caratteristici dei responsori, ovvero una scrittura sostanzialmente omoritmica e l'andamento piuttosto lento – che ricorda le soluzioni di Pisano e, verosimilmente, della tradizione fiorentina – ritornano nelle lamentazioni in maniera ancora più evidente, soprattutto per ciò che riguarda l'aspetto agogico. L'uso costante del *tempus imperfectum diminutum* ♪ con *tactus* alla breve senza valore proporzionale, la maggiore presenza delle *breves*, l'impiego non infrequente delle *longae*, la mancanza di contrasti metrici e soprattutto ritmici sono gli ingredienti adoperati per avere una vera e propria declamazione polivocale solenne, ieratica, attenta alle strutture del testo, spesso mitigata da lievi sfasature ritmiche o da alleggerimenti di organico, cosa che ben si addice alla intonazione di un testo destinato alla cantillazione mediante uno specifico tono (Es. 4).³⁶

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G minor (one flat) and common time. The lyrics are: "Vi - - ae Si - on lu - - - gent, e - o quod". The notation is characterized by a slow, declamatory style with long note values and frequent rests, typical of medieval chant. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Alto, Tenor, and Bass parts follow with their respective clefs. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes or measures.

Es. 4 – Feria V, lectio II, v. 4 «Viae Sion lugent» (batt. 77-128)

³⁶ In aggiunta di questo e dei successivi esempi, piccoli saggi delle *Lamentationes*, offriamo nell'Appendice II l'edizione dell'ultima lezione, l'*Oratio Ieremiae prophetae*, nella speranza che sia possibile riprendere, in futuro, il progetto di pubblicazione delle opere complete di Paolo Aretino, già programmato alcuni anni fa dalla Fondazione Guido d'Arezzo nella persona dell'allora presidente Francesco Luisi.

83

non sint, qui ve - ni - ant ad so - lem -
 quod non sint, qui ve - ni - ant ad so - lem -
 quod non sint, qui ve - ni - - - - ant ad
 quod non sint, qui ve - ni - ant ad so - lem - ni -

89

ni - ta - - - - tem: om - nes por - - - tae
 ni - ta - tem: om - nes por -
 so - lem - ni - ta - - - - tem: om -
 ta - - - - tem: om - nes por - - - tae

95

om - nes por - tae e - ius de - struc -
 tae [on - nes por - tae] e - ius de - struc -
 nes por - tae e - - - ius de - - -
 e - - - ius de -

Es. 4 – Feria V, lectio II, v. 4 «Viae Sion lugent» (continuazione)

102

tae sunt, ge - men - tes,
 tae sunt, sa - cer - do - tes e - ius ge - men - tes,
 struc - tae sunt, ge - men - tes,
 struc - tae sunt, sa - cer - do - tes e - ius ge - men - tes,

109

vir - gi - nes e - ius squa - - - li - - - dae,
 vir - gi - nes e - ius squa - li - dae,
 vir - gi - nes e - ius squa - - - li - dae, et
 vir - gi - nes e - ius squa - li - dae, et

115

et ip - sa op - - - pres - sa est
 et ip - sa op - pres - - - sa est [op - pres -
 ip - sa op - - - pres - sa est
 ip - - - - sa a - ma -

Es. 4 – Feria V, lectio II, v. 4 «Viae Sion lugent» (continuazione)

122

a - ma - ri - tu - di - ne.
 sa est] a - ma - ri - tu - di - ne.
 a - ma - ri - tu - di - ne.
 ri - tu - di - ne.

Es. 4 – Feria V, lectio II, v. 4 «Viae Sion lugent» (*fine*)

È senza dubbio vero che questo stile compositivo appartiene alla tradizione della lamentazione polifonica, ma è anche vero che nelle mani di Paolo Aretino subisce quasi una sorta di estremizzazione, evidente anche nel trattamento delle lettere alfabetiche; queste a volte mostrano un certo movimento melodico e contrappuntistico (Es. 5) e occasionalmente anche una riduzione dell'organico anche a due voci, come avviene occasionalmente nei versi dei responsori del 1544 (Es. 6), ma molto spesso sono anch'esse caratterizzate da un evidente rallentamento agogico (vedi Es. 1), la cui funzione introduttiva è piuttosto chiara: un inizio statico per predisporre nel migliore dei modi l'animo del fedele all'ascolto (se non alla comprensione) del testo geremiaco.

67

Mem...
 Mem...
 Mem...
 Mem...

Es. 5 – Sabbatum Sanctum, lectio I, «Mem» (batt. 67-79)

71

76

Es. 5 – Sabbatum Sanctum, lectio I, «Mem» (*fine*)

63

Caph.

Caph.

70

Es. 6 – Feria VI, lectio II, «Caph» (batt. 63-128)

Davanti alla presenza di queste note lunghe è possibile che i cantori dell'epoca, incuranti del loro significato nonché del contesto liturgico, si mettesero a ornamentare a tutto spiano:

[...] parlando meco in camera sua dimesticamente, come per sua gratia, & bontà alcuna volta suol fare, mi raccontò con quanta noia, nel suo per noi ben avventuroso viaggio da Roma a Venetia, havesse udito la Settimana Santa cantare in Perugia et in Arezzo le Lamentationi di Geremia Profeta con tante gorghe e con tante moltitudini di voci che le erano parute più tosto un confuso strepito et romore ch'una distinta musica, & pietosa, e divota, quale si conviene in quei santi giorni che si rappresenta la passione & morte di Giesù Christo nostro Signore. Nel qual proposito mi ricordo ch'ella mi disse queste formali parole: «Il nemico della humana generatione, non sapendo come altrimenti in quei santi di levare a' fedeli la devotione che destano in loro quelle mestissime parole, atte per sé ad intenerire & spezzare un cuore di marmo, ha procacciato con tante varietà e sminuzzamenti di voci di fare ch'elle non sieno intese, & gli è venuto fatto: cosa che ad ogni buono e fedele Christiano non poco dee dispiacere [...]».³⁷

Il racconto, rievocato nella prefazione alla prima raccolta completa di composizioni per la Settimana Santa, quella di Paolo Ferrarese del 1565, cita anche Arezzo. Già in precedenza, nel 1555, Vicentino si era sentito in obbligo di avvertire i cantori al riguardo: «[...] ogni cantante avvertirà, quando canterà lamentationi o altre composizioni meste, di non fare alcuna diminutione, perché le composizioni meste pareranno allegre [...]».³⁸ E proprio al 1555 risale uno degli episodi più famosi della storia musicale (non solo del Cinquecento), ovvero il rimprovero di Marcello II ai suoi cantori durante le funzioni del Venerdì santo di quell'anno, secondo la registrazione nel proprio diario da parte di Angelo Massarelli, senza dubbio riguardante il modo di cantare le lamentazioni in canto figurato (nella prassi dei cantori pontifici i responsori erano detti in canto fermo).

Le singole sezioni delle lezioni prevedono al loro interno delle vere e proprie sospensioni, formalizzate dalla doppia stanghetta, che rallentano ancora di più l'andamento complessivo; ma il testo deve essere ruminato, meditato, senza fretta, e quindi va intonato «con misura larga, cantando chiaro e

³⁷ PAOLO FERRARESE, *Passiones, Lamentationes, Responsoria, Benedictus, Miserere, multaue alia devotissima cantica ad Offitium hebdomadae sanctae pertinentia* [...], Venezia, Girolamo Scotto, 1565, p. [3] <[http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/images/ripro/gaspari/_U/U031/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_U/U031/)> [consultato il 14 ottobre 2020]. Nella trascrizione del passo è stata normalizzata la punteggiatura e sono stati aggiunti accenti e segni diacritici ove necessari.

³⁸ VICENTINO, *L'antica musica* cit., libro IV, cap. XXXXII, c. 94r.

distinto» da «solo quattro buone voci, che cantano con gravità e schietto», avrebbe scritto Lodovico Viadana qualche decennio nell'avvertimento «Alli virtuosi di musica» preposto alle sue lamentazioni a voci pari, edite nel 1609.³⁹ Il tono gregoriano proprio delle lamentazioni non riveste alcun ruolo nella composizione polifonica; occasionalmente Paolo Aretino si compiace di evocarlo, trasfigurato ed elaborato nella trama polifonica, ma senza che ciò rivesta un qualche ruolo strutturale; e comunque in assai pochi casi. Uno dei momenti più significativi al riguardo (anche per la sua collocazione) è costituito dall'inizio della prima lezione del Giovedì santo, in cui il tono di lamentazione, trasportato alla quarta superiore, è riconoscibile in forma lievemente parafrasata nell'Alto (Ess. 7-8).



Es. 7 – *Tonus lamentationis* (da GUIDETTI, *Cantus ecclesiasticus officii* cit., p. 5)

Es. 8 – Feria V, lectio I «Quomodo sedet sola ciuitas» (batt. 30-40)

³⁹ *Lamentationes Hieremiae prophetae in maiori hebdomada concinendae quatuor paribus vocibus [...] opus XXII*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609. L'opera venne dedicata al cardinale Scipione Borghese. Per il testo dell'avvertimento cfr. <<http://sscm-jscm.org/instrumenta/vol-2/catalogue/Viadana%201610%20%20V1390.pdf>> [consultato il 14 ottobre 2020].

Es. 8 – Feria V, lectio I «Quomodo sedet sola civitas» (*fine*)

La capacità di Paolo Aretino di entrare nelle pieghe del testo è un'arte sottile, capace di sfruttare al meglio tutte le poche risorse che ha deciso di adoperare e senza ricorrere a quegli ingredienti che diventeranno emblema della composizione «lacrimosa» (per dirla alla Ponzio), come le dissonanze o il cromatismo;⁴⁰ è uno stile sobrio, asciutto, che rifugge da ogni eccesso, del tutto consapevole della forza espressiva sia dei versi di Geremia che del diatonismo. Tutto è al servizio della perfetta comprensibilità del testo e delle sue strutture, in modo che la declamazione delle parole proceda chiara, limpida, senza che la qualità musicale ne risenta, in un perfetto connubio tra tutti gli elementi finalizzati alla riflessione e alla pietà dei partecipanti ai riti della Settimana Santa e del Triduo santo in particolare (compreso il ricorso alle voci gravi). Forse per questo motivo il compositore rinunciò ad 'attualizzare' le sue composizioni come fece per i responsori (e con risultati non particolarmente esaltanti, per la verità), forse per le stesse ragioni le sue lamentazioni erano ancora ricercate nel 1612 per la cattedrale di Siena.

E ancora una volta le finalità di Paolo Aretino, ancor prima delle sue scelte linguistiche e stilistiche, riportano verso l'ambito fiorentino e in particolare Bernardo Pisano e Francesco Corteccia. Purtroppo alcuni elementi ci mancano, come le perdute lamentazioni di Corteccia (che fossero in latino o tradotte in volgare non ha importanza) o altre composizioni dello stesso genere di compositori coevi; e un confronto diretto con

⁴⁰ Come è ben noto, per esemplificare lo stile cromatico Vicentino menziona le sue lamentazioni a cinque voci, che non sono pervenute, e cita per esteso la conclusione «Ierusalem, Ierusalem convertere» (*L'antica musica* cit., libro III cap. LV cc. 70v-71r).

entrambi riguarderebbe soltanto i responsori. È innegabile la forza di quella tradizione, che l'aretino conobbe certo direttamente, anche se i termini esatti ci sfuggono, come ho già avuto modo di ricordare;⁴¹ e ugualmente ho già avuto l'occasione di ipotizzare come Paolo Antonio Del Bivi avesse voluto importare ad Arezzo quella tradizione forse per volontà del vescovo Bernardetto Minerbetti, il quale era fiorentino di nascita, apparteneva ad una antica famiglia fiorentina, fu a lungo in contatto con Cosimo I, e dal 1523 fu anche canonico di Santa Maria del Fiore.⁴² È suggestivo ed è giusto pensare che responsori e lamentazioni avessero una destinazione specifica per i riti della Settimana Santa in cattedrale o in Santa Maria della Pieve, ma la stampa va oltre alla possibile (e certo verosimile) fruizione locale. Ed è curioso osservare che le caratteristiche stilistiche di quel repertorio fiorentino specifico per la Settimana Santa furono conosciute e diffuse al di là dei confini toscani grazie alle opere di un compositore aretino, che trascorse la gran parte della sua vita di religioso e di musicista nella chiesa di Santa Maria della Pieve in Arezzo; come è ben noto, Corteccia attese il 1570 per pubblicare i suoi responsori, tra l'altro in una versione riveduta e ripensata, diversa da quella tradata dai manoscritti fiorentini.

⁴¹ Per un quadro riassuntivo cfr. LUCIANO TAGLIAFERRI, *Ipotesi sulla formazione musicale di Paolo Antonio del Bivi*, in *Paolo Antonio del Bivi e il suo tempo* cit., pp. 178-200. Bernardo Pisano dal 1512 al 1519 si divise tra Firenze e Roma, e dal 1520 fu definitivamente nella sede pontificia; con Corteccia vi erano sei anni di differenza, pochi e molti nello stesso tempo.

⁴² Cfr. PAOLA VOLPINI, s.v. «Minerbetti, Bernardo, detto Bernardetto» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010 <https://www.treccani.it/enciclopedia/minerbetti-bernardo-detto-bernardetto_%28Dizionario-Biografico%29/> [consultato il 14 ottobre 2020].

APPENDICE I

I testi delle “Piae ac devotissimae lamentationes Hieremiae Prophetae”

I testi delle Lamentazioni sono stati trascritti esclusivamente dalla riedizione del 1563; non è stato possibile controllare anche la prima edizione del 1546, per altro sopravvissuta soltanto nel libro-parte del Bassus. Richiamo brevemente le sigle utilizzate in apparato (rimando al testo per le informazioni bibliografiche):

BR1482	<i>Breviarium romanum</i> , Venezia 1482 ca.
OHS1563	<i>Officium Hebdomadae Sacrae</i> , Venezia 1563
BR1568	Breviario di Pio V, Roma 1568
BR1570	Breviario di Pio V, Roma 1570
BR1604	Messale di Pio V riveduto da Clemente VIII, Parigi 1604
Bib	<i>Biblia sacra</i> , Venezia 1497

Nel confronto sono state tenute presenti anche le raccolte complete di Tromboncino e di De Quadris, quest'ultimo limitatamente all'edizione di Petrucci e al ms. II.I.350 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. A livello puramente indicativo sono segnalate in apparato anche le loro lezioni in rapporto ai libri liturgici e/o alle *Lamentationes* di Paolo Aretino.

FERIA QUINTA

Incipit Lamentatio Ieremiae prophetae.

Lectio prima [I, 1, 2]

ALEPH. Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua domina gentium: princeps provinciarum facta est sub tributo.

BETH. Plorans ploravit in nocte, et lacrymae eius in maxillis eius: non est qui consoletur eam ex omnibus caris eius. Omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Lectio secunda [I, 3, 4]

GHIMEL. Migravit Iudas propter afflictionem, et multitudinem servitutis: habitavit inter gentes, nec invenit requiem. Omnes persecutores eius apprehenderunt eam inter angustias.

DELETH. Viae Sion lugent, eo quod non sint, qui veniant ad solemnitatem: omnes portae

eius destructae sunt¹, sacerdotes eius gementes, virgines eius squalidae, et ipsa oppressa est² amaritudine.

Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

¹ sunt] manca in tutti; De Quadris come Aretino

² est] manca in tutti

Lectio tertia [I, 5, 6]

HE. Facti sunt hostes eius in capite, inimici eius¹ locupletati sunt: quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum eius. Parvuli eius ducti sunt in captivitatem, ante faciem tribulantis.

VAU. Egressus² est a filia Sion omnis decor eius: facti sunt principes eius velut arietes non inveniunt pascua, et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequentis.

Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

¹ eius] *illius* in BR1482 e OHS1563, come anche Tromboncino; De Quadris come Aretino

² egressus] *et egressus* in tutti; De Quadris come Aretino, anche se nel Tenor di II.I.350 sembra modificato in *Et egressus* da un successivo intervento

FERIA SEXTA

Lectio prima [II, 8, 9]

BETH¹. Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion: tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perdizione: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.

TETH. Defixae sunt in terra portae eius: perdidit et contrivit vectes eius, regem eius et principem eius². Non est lex: et prophetae eius non invenerunt visionem a Domino.

¹ beth] *heth* in tutti. Probabilmente si tratta di un refuso di stampa, ma De Quadris come Aretino

² principem eius] *principem eius in gentibus* in tutti; De Quadris come Aretino

Lectio secunda [II, 10, 11]

IOD. Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion: consperserunt cinere capita sua, amicti¹ sunt ciliciis, abiecerunt in terra capita sua virgines Ierusalem².

CAPH. Defecerunt prae lacrimis oculi mei, turbata³ sunt viscera mea. Effusum est in terra iecur meum super contritionem populi mei⁴, cum deficeret parvulus et lactans in plateis oppidi.

¹ amicti] *virgines Ierusalem accinctae sunt ciliciis* in BR1482, OHS1563, BR1568, *accincti* in Bib e BR1570, come nel resto della tradizione post-tridentina, ma anche in Tromboncino. In De Quadris manca *accincti sunt ciliciis: abiecerunt in terra capita sua*

² Ierusalem] *Iuda* in BR1482, BR1568, BR1570, come anche in Tromboncino; De Quadris come Aretino

³ turbata] *conturbata* in tutti; De Quadris come Aretino

⁴ populi mei] *filiae populi mei* in tutti

Lectio tertia [II, 12, 13]

LAMED. Matribus suis dixerunt: Ubi est vinum et triticum¹? Cum deficerent quasi vulnerati in plateis civitatis, cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum.

MEM. Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Ierusalem? cui exaequabo te, et consolabor te²? magna est velut mare contritio tua: quis medebitur tibi³?

¹ vinum et triticum] *triticum et vinum* in tutti

² te] *te, virgo filia Sion* in tutti

³ tibi] *tui* in tutti

SABBATO SANCTO

Lectio I [III, 33-36, 37-39]

CAPH. Non enim humiliavit ex corde suo, et abiecit filios hominum, ut converteret¹ sub pedibus suis omnes vinctos terrae, ut declinaret iudicium viri in conspectu Altissimi², ut perderet³ hominem in iudicio suo: Dominus ignoravit.

MEM. Quis est iste qui dixit ut fieret, Domino non iubente? Ex ore Altissimi non egrediente⁴ nec mala nec bona? Quid murmuravit homo vivens in peccatis suis⁵?

Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum tuum.

¹ converteret] *contereret* in OHS1563, Bib; De *Quadris* come Aretino

² Altissimi] *vultus Altissimi* in OHS1563, Bib

³ perderet] *perverteret* in OHS1563, Bib

⁴ egrediente] *egredientur* in OHS1563, Bib

⁵ in peccatis suis] *vir pro peccatis suis* in OHS1563, Bib; De *Quadris* come Aretino

Lectio II [III, 40-42, 43-45]

NUN. Scrutemur vias nostras, quaeramus¹, et revertamur ad Dominum, levemus corda nostra cum manibus ad Dominum in caelis². Nos inique egimus, et ad iracundiam provocavimus; idcirco inexorabilis³ est⁴.

LAMECH⁵. Operuisti in furore, et percussisti nos; occidisti, nec pepercisti, opposuisti nubem tibi, ne transeat oratio tua⁶; eradicationem et abiectioem posuisti⁷ in medio populorum.

Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

¹ quaeramus] *et quaeramus* in OHS1563, Bib; De *Quadris* come Aretino

² caelis] *caelos* in Bib; De *Quadris* come Aretino

³ inexorabilis] *tu inexorabilis* in OHS1563, Bib

⁴ est] *es* in tutti. Probabilmente si tratta di un refuso di stampa

⁵ lamech] *samech* in tutti. Probabilmente si tratta di un refuso di stampa

⁶ oratio tua] *oratio* in OHS1563, Bib

⁷ posuisti] *posuisti me* in OHS1563, Bib

Lectio III [V, 1-5]

Incipit oratio Ieremiae prophetae.

Recordare, Domine, quid acciderit nobis: intueri, et respice opprobrium nostrum. Haeredi-

tas nostra versa est ad alienos; domus nostrae ad extraneos. Pupilli facti sumus absque patre: matres nostrae quasi viduae. Aquam nostram pecunia bibimus: ligna nostra pretio comparavimus. Cervicibus¹ minabamur lassis et² non dabatur requies. Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

¹ cervicibus] *cervicibus nostris* in Bib, BR1570 e BR1604, come anche in Tromboncino

² et] manca in tutti

APPENDICE II

Oratio Hieremiae Prophetae
(Sabato santo, III lezione)

Cantus

Altus

Quintus

Tenor

Bassus

In - - - ci - - - pit

In - - - ci - - - pit *in - ci - - -*

In - ci - - - - -

In - - - - - ci - - - - -

In - - - - - ci - - - pit

10

in - - - ci - - - pit o - ra - - - - -

pit o - - - - - ra - - - - -

pit

pit o - - - - -

o - - - - -

15

ti - o le - re - - mi - ae

ti - o

o - - - ra - - - ti - o le -

ra - - - - - - - - - - - ti - o le - re -

ra - ti - o le - re -

20

pro - phe - - tae Hie - - - re - mi -

le - - - re - mi - ae pro - - - -

re - mi - ae le - re - mi - ae Hie - re -

mi - - - ae Hie - re - mi - ae pro -

mi - - - ae pro - - - phe - - - tae

25

ae pro - - - phe - - - - - - - - - tae.

phe - - - - - tae pro - - - - - phe - tae.

mi - ae pro - - - phe - - - - - tae.

phe - - - - - tae pro - phe - tae.

pro - - - - - phe - - - - - - - - - tae.

30 35

Re - cor - da - re, Do - - - mi - ne,
 Re - cor - da - re, Do - mi - ne,
 Re - cor - da - re, Do - - - - - mi - ne,
 Re - cor - da - re, Do -
 Re - cor - da - re, Do - mi - - - - - ne, quid

40

ne, quid ac - ci - de - - - rit no -
 quid ac - ci - - - de - rit no - - - - -
 quid ac - ci - de - rit no - - - - -
 mi - - - - - ne, quid ac - ci - de -
 ac - ci - de - - - rit no -

45 50

bis: in - tu - e - re et re - - - spi - - - - ce
 bis: in - tu - e - re et re -
 rit no - bis: in - tu - e - re et re - spi - ce re - - -
 bis: in - tu - e - re et re - - - spi -

55

in - tu - e - re et re - spi - ce op - pro -
 in - tu - e - re et re - spi - ce
 spi - ce op - pro - bri -
 spi - ce op - pro - bri - um no -
 ce in - tu - e - re et re - spi - ce op - pro - bri -

60 65

bri - um no - strum. Hæ - re - di - tas no - stra
 Hæ - re - di - tas no - stra no -
 um no - strum. Hæ - re - di - tas no -
 strum. Hæ - re - di - tas no - stra
 um no - strum. Hæ - re - di - tas no -

70

ver - sa est ad a - li - e - nos; do -
 stra ver - sa est ad a - li - e - nos;
 stra ad a - li - e - nos; do - mus no -
 ver - sa est do - mus no -
 stra ad a - li - e - nos;

75

mus no - - - - - stræ ad ex - tra - ne - os.
do - mus no - stræ ad ex - - - tra - ne - os.
stræ ad ex - tra - ne - - os.
stræ ad ex - tra - ne - - - - - os.
do - mus no - stræ ad ex - tra - ne - os.

80

Pu - - - - - pil - - - li
Pu - - - pil - li fac - - -
Pu - - - pil - - - li fac -
Pu - - - pil - - - - - li fac - ti su - - -
Pu - - - pil - - - - - li fac - - - ti su -

85

90

fac - - - ti su - - - - -
ti su - - - - - mus abs - que pa -
ti su - - - - - mus abs - que pa - - - - - tre:
mus abs - que pa - - - - -
mus abs - que pa - - - - -

95

mus abs - - - que pa - - - - - tre:
 tre: ma -
 ma - - - tres no - - - - - strae ma - tres no -
 tre: ma - - - - - tres no -
 tre: ma - - tres no - - - - - - - - - - - strae

100

qua - - si vi - du - - - ae.
 tres no - - - - - strae qua - si vi - du - ae.
 strae qua - si vi - - - - - du - ae.
 strae qua - si vi - du - - - - - ae.
 ma - tres no - strae qua - si vi - du - ae.

105 110

li -
 li -
 A - quam no - stram pe - cu - ni - a bi - - - - bi - mus:
 A - quam no - stram pe - cu - ni - a bi - - - - bi - mus:
 A - quam no - stram pe - cu - ni - a bi - bi - - - - mus:

135

et non da - ba - - - tur re -

et non da - ba - tur et non da - ba - tur

da - ba - tur re - qui - es et non da - ba - tur re - - -

et non da - ba - tur et non da -

et non da - ba - tur re - qui -

140

qui - es et non da - ba - tur re - qui - es.

re - qui - es re - - qui - - - - - - - es.

qui - es non da - ba - tur re - qui - es.

ba - tur re - qui - es.

es non da - ba - tur re - - - qui - - - - - - - es.

145 150

le - ru - sa - lem, le - - - ru -

le - ru - sa - lem,

le - ru - - - - - - - sa - - - - - - - lem,

le - ru - sa - lem, le - ru - - - -

le - ru - sa - lem, le - ru - - - - - sa - - - - -

155

sa - lem, [le - - ru - sa - - - lem,] con - ver - te - re
 le - - - ru - sa - lem, con - ver - te - re
 le - ru - - - - - sa - lem, con - ver - te -
 sa - - - - - - - - lem, con - ver - te - re
 lem, le - ru - sa - - - - lem, con - ver - te -

160 165

con - ver - te - re ad Do - - - - mi - - - - num
 con - ver - te - re
 re ad Do - mi - - - - num
 con - ver - te - re ad Do - - mi - - - - -
 re con - ver - te - re

170

De - - - um tu - - - - - um.
 ad Do - mi - num De - - - - - um tu - um.
 De - um tu - - - - - um.
 num De - um tu - um.
 ad Do - mi - num De - um tu - um.

RODOBALDO TIBALDI

Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali
tibaldi@unipv.it

Sommario

Due anni dopo aver pubblicato i *Responsoria* a quattro voci pari per il Triduo sacro (1544) Paolo Aretino diede un altro contributo importante al repertorio polifonico per la Settimana santa con le *Pie ac devotissime lamentationes Hieremie prophete* (1546), sempre a quattro voci pari, alle quali aggiunse anche le passioni secondo Matteo per la domenica delle Palme e secondo Giovanni per il Venerdì santo (che non sono oggetto di indagine in questo contributo). Il contributo analizza il contesto editoriale in cui la raccolta viene a collocarsi, la sua struttura complessiva, le scelte e le particolarità testuali, che in parte sembrano essere debitrice di tradizioni locali, l'ambito sonoro delimitato dalle chiavi, dalle proprietà e, entro certi limiti, dai modi. Tutti gli elementi sono utilizzati per creare in maniera coerente e razionale tre blocchi piuttosto omogenei ciascuno dei quali corrisponde ad una delle tre giornate liturgiche; e in particolare l'ambito sonoro e le sue caratteristiche come lo schema cadenzale pongono le lamentazioni in diretta relazione con i responsori. Lo stile musicale delle lamentazioni, come anche quello dei responsori, è fortemente debitore dell'esperienza fiorentina e delle soluzioni di Bernardo Pisano; tali evidenti derivazioni ripropongono la questione dei possibili rapporti di Paolo Aretino con Francesco Corteccia.

Parole chiave

Del Bivi, Paolo Antonio, lamentazioni polifoniche, Settimana santa, voci pari, organizzazione modale