



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI VISIVE E DELLA MUSICA**

**SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
«STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO»**

**INDIRIZZO DI BENI MUSICALI  
CICLO XXI**

**INTONAZIONI MONODICHE DELLA PASSIONE  
IN ITALIA FRA I SECOLI XIII E XVI**

Direttore della Scuola: Ch.mo prof. ALESSANDRO BALLARIN  
Supervisore: Ch.mo prof. ANTONIO LOVATO

Dottorando: DIEGO TOIGO



*ai miei genitori*



## INDICE

INDICE.....	V
PREFAZIONE .....	IX
FONTI.....	XIII
ESEMPI MUSICALI .....	XXII
FIGURE.....	XXIII
SIGLE BIBLIOGRAFICHE.....	XXV
BIBLIOGRAFIA.....	XXVI
I. LA TRADIZIONE ROMANO-FRANCESCANA.....	1
1. <i>Cantorini francescani manoscritti</i> .....	2
1.1. <i>Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Mus. 40562 (BeDS)</i> .....	2
1.2. <i>Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2893 (BoU)</i> .....	3
1.3. <i>Trento, Biblioteca San Bernardino, ms. 312 (TnSB)</i> .....	4
1.4. <i>Trento, Biblioteca L. Feininger, ms. FC 133 (TnF)</i> .....	5
1.5. <i>I testi per le formule di Passione</i> .....	5
2. <i>Il Cantorino “romano” a stampa</i> .....	7
2.1. <i>L’edizione Giunta 1513</i> .....	7
2.2. <i>Le ristampe degli eredi Giunta e di Pietro Liechtenstein</i> .....	10
2.3. <i>La sezione delle formule: breve descrizione</i> .....	11
2.4. <i>Il testo delle formule</i> .....	12
3. <i>Le formule di Passione: una comparazione</i> .....	14
3.1. <i>La melodia nelle fonti manoscritte</i> .....	14
3.2. <i>La melodia nelle edizioni a stampa</i> .....	16
3.3. <i>Osservazioni conclusive</i> .....	17
4. <i>Il Familiaris clericorum liber</i> .....	18
4.1. <i>Edizioni e frontespizi</i> .....	19
4.2. <i>Il testo delle formule di Passione</i> .....	21

4.3.	<i>Problemi di trasposizione</i> .....	22
4.4.	<i>Le formule di Passione: tre versioni a confronto</i> .....	24
5.	<i>Appendice: un Cantorino settecenteso</i> .....	26
II.	INTONAZIONI MONASTICHE FRA I SECOLI XV E XVI.....	29
1.	<i>Fonti della tradizione cassinese</i> .....	30
1.1.	<i>Il codice Grey</i> .....	30
1.2.	<i>Il manoscritto Illinois</i> .....	32
1.3.	<i>Le edizioni cinquecentesche</i> .....	33
2.	<i>Altre testimonianze</i> .....	35
2.1.	<i>Il Cantorino BoU 2931</i> .....	35
2.2.	<i>Fonti camaldolesi del sec. XVI</i> .....	36
3.	<i>Le formule di Passione: una comparazione</i> .....	38
4.	<i>Il tonus evangelii</i> .....	41
5.	<i>Osservazioni conclusive</i> .....	42
III.	«ELI, ELI, LAMMA SABACHTANI».....	45
1.	<i>La tradizione romano-francescana</i> .....	47
1.1.	<i>“Eli” ed “Eloi”: la melodia con doppio vocalizzo in Re</i> .....	47
1.2.	<i>“Eli” ed “Eloi”: la melodia con doppio vocalizzo in Sol</i> .....	49
1.3.	<i>“Eli” ed “Eloi”: la melodia con intervallo iniziale di quarta</i> .....	50
1.4.	<i>“Eli” ed “Eloi”: le melodie del Familiaris clericorum liber</i> .....	50
1.5.	<i>“Pater, in manus tuas” e “Consummatum est”</i> .....	51
2.	<i>Le fonti monastiche</i> .....	53
3.	<i>Altre testimonianze</i> .....	55
IV.	IL TONO ROMANO DI PASSIONE.....	57
1.	<i>Il Cantus Gregorianus Passionis di Pietro Alfieri</i> .....	57

2.	<i>Il Cantus ecclesiasticus Passionis: un “adattamento” post-tridentino?</i>	59
3.	<i>I manoscritti lateranensi</i>	61
3.1.	<i>I manoscritti e l’edizione: un primo confronto</i>	62
4.	<i>Fonti del tono romano dopo Guidetti: una comparazione</i>	63
4.1.	<i>Il testo di Matteo: alcune osservazioni comparative</i>	65
4.2.	<i>La melodia</i>	69
5.	<i>Alcune osservazioni sulla melodia</i>	69
6.	<i>La restituzione novecentesca del tono romano</i>	71
6.1.	<i>L’editio typica del 1917</i>	72
6.2.	<i>Una definizione ambigua</i>	73
7.	<i>Considerazioni finali</i>	77
V.	<b>ALTRE FONTI DEI SECOLI XIV E XV</b>	79
1.	<i>Un testimone veneziano?</i>	79
2.	<i>Il Cantorino degli Eremitani</i>	82
3.	<i>Un frammento senese</i>	84
4.	<i>Appendice: un Passionario di Aosta</i>	86
VI.	<b>PASSIONI IN NOTAZIONE RITMICO-PROPORZIONALE</b>	89
1.	<i>Una tradizione unitaria: le fonti</i>	90
1.1.	<i>Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03</i>	90
1.2.	<i>Como, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. Morimondo 16</i>	92
1.3.	<i>Verona, Biblioteca Capitolare, Frammenti-Cartella V/5v</i>	92
1.4.	<i>Treviso, Biblioteca Comunale, senza segnatura</i>	93
2.	<i>Analisi della notazione e comparazione delle melodie</i>	95
2.1.	<i>La cadenza ante vocem Christi</i>	96
2.2.	<i>La sezione del Cristo</i>	99
2.3.	<i>La conclusione delle Passioni</i>	108

3. <i>Il tonus evangelii</i> .....	109
4. <i>Il manoscritto di Cividale</i> .....	110
4.1. <i>La notazione e l'andamento della melodia</i> .....	111
4.2. <i>L'evangelium</i> .....	113
VII. CONCLUSIONI.....	115
RIASSUNTO.....	121
SUMMARY .....	124
APPENDICE 1: ESEMPI MUSICALI.....	127
APPENDICE 2: FIGURE.....	161

## PREFAZIONE

Uno studio delle intonazioni della Passione fra Medioevo e Rinascimento, per l'area italiana e non solo, fu avviato nel corso del Novecento da alcuni autori, ai quali va riconosciuto il merito di aver dissodato un terreno incolto, preparandolo per nuovi fecondi sviluppi. Ai nomi di Arnold Schmitz e Kurt von Fischer, i più conosciuti, fa eco di lontano la voce di Otto Kade, il quale produsse, sullo scorcio del secolo XIX, un'opera di grande importanza, tutt'oggi letta e citata: *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*.<sup>1</sup> Questi studiosi, tuttavia, appuntarono di preferenza la loro attenzione sulle emergenze più visibili, nell'ambito della storia del genere-Passione, vale a dire sulle polifonie fiorite fra i secoli XV e XVI. A Bruno Stäblein, invece, si deve un fondamentale contributo sulle intonazioni monodiche e il primo tentativo di

---

<sup>1</sup> OTTO KADE, *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*, Gütersloh, Bertelsmann, 1893 (rist. anast. Hildesheim - New York, Olms, 1971). Di Arnold Schmitz ricordiamo i principali contributi: ARNOLD SCHMITZ, *Zu Johann Walters Choralpassion*, in *Festschrift Theodor Siebs*, hrsg. von W. Steller, Breslau, 1933, pp. 443-461 (Germanistische Abhandlungen, LXVII); ID., *Italienische Quellen zur Figuralpassion des 16. Jahrhunderts*, in *Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag*, a cura di H. J. Zingel, Halle, 1935, pp. 92-102; ID., *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1955 (Musikalische Denkmäler, I); ID., *Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», XVI, 1959, pp. 232-245; ID., *Bemerkungen zur Vincenzo Ruffos Passionskompositionen*, in *Miscellanea en homenaje a Monseñor Hiinio Anglès II*, Barcelona, 1958-1961, 821-832. Quanto a Kurt von Fischer, molte sono le pubblicazioni relative alla Passione, a cominciare dalle voci di dizionario: KURT VON FISCHER, *Passion* (1-4), voce in *New Grove*<sup>1</sup>, XIV, pp. 276-282 e *New Grove*<sup>2</sup>, XIX, pp. 200-207; ID., *Die mehrstimmige und katholische Passion*, in MGG<sup>1</sup>, voce *Passion*, X, coll. 898-911; ID., *Die mehrstimmige Passion*, in MGG<sup>2</sup>, voce *Passion*, VII, coll. 1456-1469; ID., *Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien*, «Archiv für Musikwissenschaft», XI, 1954, pp. 189-205; ID., *Neues zur Passionskomposition des 16. Jahrhunderts*, in *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln, 1958*, herausgegeben von G. Abraham, S. Clercx-Lejeune, H. Federhofer, W. Pfannkuch, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1959, pp. 107-108; ID., *Orlando di Lasso. Die vier Passionen*, Kassel u.a., Bärenreiter, 1961; ID., *Zur katholischen Passions-Komposition des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, «Die Musikforschung», XV, 1962, pp. 260-264; ID., *Organal and chordal style in Renaissance sacred music: new and little-known sources*, in *Aspects of medieval and Renaissance music. A birthday offering to Gustav Reese*, New York, 1966, pp. 177-178; ID., *Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, a cura di W. Arlt, E. Lichtenhahn, H. Oesch, M. Haas, Bern-Munich, Francke, 1973, pp. 574-620 (noi faremo sempre riferimento alla traduzione in lingua inglese: *The Passion from its beginnings until the 16th century*, in *Essays in musicology*, New York, The Graduate School and University Center - City University of New York, 1989, pp. 9-65); ID., *Le passioni bachiane alla luce della tradizione musicale e storico-religiosa*, in *Ritorno a Bach. Drama e ritualità della Passione*, a cura di Elena Povellato, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 35-47; ID., *Die Passions-Mottetten des J. Gallus und ihre Beziehungen zur Passion des A. De Longueval*, in *Gallus Carniolus und die europ. Renaissance*, Ljubljana, 1991, pp. 63-70; ID., *Zur mehrstimmigen Passions-Vertonung des 16. Jahrhunderts in Spanien und Böhmen*, in «Archiv für Musikwissenschaft», LII, 1995, pp. 1-17; ID., *Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche*, Kassel, Bärenreiter-Metzler, 1997; Per un elenco aggiornato dei principali contributi di Arnold Schmitz e Kurt von Fischer, si veda la bibliografia relativa alla voce *Passion* in MGG<sup>2</sup> e *New Grove*<sup>2</sup>.

classificazione dei toni di Passione, raccolti in diciotto versioni sinottiche all'interno del suo contributo per la voce *Passion* di MGG<sup>1,2</sup>

In effetti, individuare e confrontare le corde di recita destinate agli “attori” del racconto evangelico, costituisce l'approccio privilegiato per chi vuole condurre un'indagine nell'ambito delle intonazioni medievali e rinascimentali. Seguendo un percorso metodologico di questo tipo, ad esempio, Theodor Göllner si addentrò nell'esame delle Passioni polifoniche di area iberica dopo aver interpretato i testimoni della tradizione monodica anteriore, assunti come solido punto di riferimento.<sup>3</sup>

L'uso di destinare il testo a cantori diversi, all'interno dei racconti evangelici della passione e morte di Cristo, si venne affermando con ogni probabilità verso la metà del Duecento,<sup>4</sup> tuttavia la distinzione dei piani di recitazione su toni diversi è sicuramente più antica e risale almeno al sec. X;<sup>5</sup> il fenomeno, del resto, tende a realizzare compiutamente un'inclinazione già presente nel testo, e cioè il carattere intimamente drammatico del racconto, evidente nell'alternanza fra parti dialogate e parti narrative.

---

<sup>2</sup> BRUNO STÄBLEIN, *Die einstimmige lateinische Passion*, in MGG<sup>1</sup>, voce *Passion*, X, coll. 887-898; alle coll. 891-894 lo studioso presenta una trascrizione esemplificativa ricavata da diciotto fonti diverse.

<sup>3</sup> THEODOR GÖLLNER, *Unknown Passion tones in sixteenth-century hispanic sources*, «Journal of the American Musicological Society», XXVIII, 1975, pp. 46-71.

<sup>4</sup> Si tratta di una questione spinosa e dibattuta, riassunta nei termini essenziali da BONIFACIO BAROFFIO – CRISTINA ANTONELLI, *La passione nella liturgia della Chiesa cattolica fino all'epoca di Johan Sebastian Bach, in Ritorno a Bach. Drama e ritualità della Passione*, a cura di Elena Povellato, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 11-33: 17-18. Secondo FISCHER, *The Passion*, pp. 21-22, le prime fonti che attestano una destinazione delle parti a più cantori diversi sono il *Gros livre* dei Domenicani (Roma, Santa Sabina, ms. XIX, lit. 1, anno 1254) e il ms. 98 della Biblioteca Palatina di Parma, il *Graduale Sarisburiense* datato dallo Stäblein alla fine del sec. XIII (STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, col. 897 e Tav. 61/2); tuttavia Baroffio e Antonelli (p. 17 e nota 48) segnalano un manoscritto beneventano del sec. XII che sembra già prescrivere l'intervento di cinque cantori.

<sup>5</sup> Lo si desume dalla presenza delle *litterae significativae*, che in origine non suggerivano l'intervento di cantori diversi, ma appunto il mutare del tono di recitazione e della modalità espressiva; interessanti, in proposito, le considerazioni e gli esempi riportati in FISCHER, *The Passion*, pp. 15-17; fra l'altro, qui l'autore presenta anche i manoscritti che contengono la più antica testimonianza notata dei toni di Passione: un Evangelionario di Corbie (Parigi, Bibliothèque nationale, fonds latin, 11958, secc. XI – XII) e due altri Evangelieri appartenuti all'abbazia benedettina di Saint-Thierry (Reims, Bibliothèque municipale, 258 e 259, sec. XII). Per un inquadramento generale del problema dell'interpretazione delle *litterae significativae*, un campo di indagine complesso che non è propriamente oggetto di questo lavoro, si vedano i seguenti contributi: HENRY MARIOTT BANNISTER, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, 2 voll., Leipzig, Harrassowitz, 1913 (Codices e Vaticanis selecti, 12), I, *Appendice I: Lettere applicate alle «Passiones D.N.I.C.»*, pp. 191-194; STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, coll. 888-889; MICHEL HUGLO, *Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes*, in *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von H. H. Eggebrecht - M. Lütolf, München, E. Katzbichler, 1973; BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, pp. 18-19 e *Appendice I*, pp. 24-29; GIACOMO BAROFFIO, *Le Litterae passionis nei libri liturgici italiani*, «Aevum», LXXIII, 1999/2, 295-304; MICHEL HUGLO, *Les recherches sur les litterae significativae au XX siècle*, in *Sine musica nulla disciplina, Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di F. Bernabei e A. Lovato, Venezia, Il Poligrafo, 2006; si vedano anche i seguenti contributi: RAFFAELLO BARALLI, *Il senso preciso dei gruppi di lettere romane sv, iv, sb, lb, ab, ib nei mm. Sangallesi*, «Rassegna gregoriana», VII, 1908, pp. 323-344; JACQUES FROGER, *L'épître de Notker sur les Lettres significatives. Edition critique*, «Etudes Grégoriennes», V, 1962, pp. 23-71.

Se dunque al Cristo è riservata di preferenza la tessitura grave, le Turbe, cioè gli interventi delle folle e degli altri personaggi singoli, recitano generalmente in zona acuta, mentre all'oggettiva narrazione dell'Evangelista è destinata una posizione intermedia.<sup>6</sup>

Un lavoro sistematico di ricognizione e di analisi dei toni di Passione utilizzati in area italiana a partire dal Medioevo, non è stato mai condotto; sarei quasi tentato di dire che manca la necessaria premessa ai numerosi studi relativi alle intonazioni polifoniche composte nel corso del secolo XVI al di qua delle Alpi. Da questa constatazione nasce il proposito che sorregge il presente lavoro: avviare un'indagine per quanto possibile esaustiva, che potrà essere completata nel tempo se altre testimonianze emergeranno, allo scopo di individuare le tradizioni monodiche diffuse in Italia fra i secoli XIII e XVI. Un tentativo che mi ha condotto a sfogliare manoscritti ed edizioni in molti Archivi e Biblioteche d'Italia, sulla scorta di indicazioni ricavate da studi, cataloghi e repertori, a cominciare dall'*Iter liturgicum Italicum* di Giacomo Baroffio,<sup>7</sup> ma talvolta cogliendo anche i suggerimenti di scoperte inattese.

È opportuno precisare che in ambito italiano non sono emerse, nel lavoro di ricerca, testimonianze notate della Passione anteriori al sec. XIV: al di là del ms. 16 della Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona, che tuttavia offre in notazione soltanto la cosiddetta "melodia-Eli",<sup>8</sup> qualche dubbio rimane per il ms. AC 03 della Biblioteca Capitolare di Parma, la cui collocazione cronologica potrebbe essere

---

<sup>6</sup> All'attitudine drammatica che progressivamente emerge nella storia del genere-Passione, Kurt von Fischer ha dedicato osservazioni importanti: quella tendenza non va intesa nel senso moderno, come cioè pura sensibilità di tipo teatrale, ma va collocata piuttosto nell'ottica culturale e teologica della *compassio*; si tratta di una rinnovata volontà di immedesimazione personale con le sofferenze del Cristo, diffusa in pieno Duecento dalla pietà dei Francescani e dei Domenicani e destinata a manifestarsi con forza nei secoli successivi. Per queste considerazioni di carattere teologico-culturale, e in particolare per gli influssi decisivi che la *Theologia Crucis* di San Bernardo esercitò in quest'ambito, si legga ancora FISCHER, *The Passion*, pp. 11-14 e 18-20: qui l'autore ricorda anche il coevo movimento dei Disciplinati, le laude di Passione, i *planctus Mariae*, e soprattutto il *Rationale divinatorum officiorum* di Guglielmo Durando, un'opera composta proprio sullo scorcio del secolo XIII, che ben rappresenta e chiarisce il senso della nuova attitudine alla *compassio*: cfr. *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, 3 voll., ediderunt A. Davril O.S.B. et T.M Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995, 1998, 2000 (Corpus Christianorum, CXL, CXLA, CXLB), II, pp. 328-329. Sullo stesso argomento si leggano anche i seguenti contributi: KURT VON FISCHER, *The "Theologia crucis" and the performance of the early liturgical Passion*, «Israel Studies in Musicology», III, 1983, pp. 38-43; ID., *Passionsmusik und Passionsfrömmigkeit*, in *Aufsätze zur Musik: aus Anlass des 80. Geburtstages von Kurt von Fischer*, Zurich, Hug Musikverlage, 1993, pp. 56-62.

<sup>7</sup> GIACOMO BAROFFIO, *Iter Liturgicum Italicum*, Padova, CLEUP, 1999; se ne veda anche l'aggiornamento *online* (<<http://musicologia.unipv.it/baroffio/repertori.html>>).

<sup>8</sup> Alle melodie per le ultime parole di Cristo sulla croce, le melodie-Eli appunto, è riservato l'intero capitolo III di questa tesi.

anticipata forse alla fine del sec. XIII.<sup>9</sup> Se poi escludiamo i molti Messali che attestano le sole brevi melodie-Eli, poche sono le testimonianze riconducibili al sec. XIV: spiccano fra di esse alcune fonti in notazione ritmico-proporzionale, alle quali, data la tipologia della notazione e la prassi esecutiva sottesa, è riservato l'ultimo capitolo del presente lavoro. Più numerose sono le testimonianze manoscritte risalenti al sec. XV, come il ms. XII. F. 46 della Biblioteca Nazionale di Napoli, che contiene due Passioni interamente notate. Al sec. XVI risalgono invece poche fonti manoscritte, fra cui i testimoni lateranensi del tono romano e naturalmente varie opere a stampa: Cantorini e Rituali con le loro sillogi formulari, innanzitutto, poi qualche raro Messale e altri volumetti destinati al *Cantus Passionis* o all'*Officium* della settimana santa.

L'indagine non procede oltre i limiti cronologici del secolo XVI, tuttavia un'eccezione si è resa necessaria circa il tono romano di Passione: in questo caso, dato il carattere di modello che l'intonazione ha assunto nei secoli e considerato soprattutto il dibattito che agli inizi del Novecento ne ha accompagnato la ridefinizione, fermare l'indagine al Cinquecento sarebbe stato limitativo. Considerando dunque le fonti effettivamente reperibili e soprattutto ripercorrendo i tentativi di restituzione che già a partire dal tardo Cinquecento hanno interessato il tono romano di Passione, si è tentato di tracciare un bilancio all'interno di una vicenda complessa, non sempre chiara nelle sue linee di fondo.

---

<sup>9</sup> Del manoscritto cortonese, risalente alla fine del sec. XIII, si tratterà al cap. III, par. 1.2; il codice di Parma figura invece fra le fonti in notazione ritmico-proporzionale presentate al cap. VI. Esistono naturalmente manoscritti più antichi che attestano brevi tratti melodici con neumi in corrispondenza delle ultime parole di Cristo sulla croce; se ne fa menzione al par. 3 del cap. III.

## FONTI

### Fonti manoscritte

- Aosta* Aosta, Biblioteca del Seminario maggiore, ms. 29
- Arc. 622* Roma, Archivio dell'Arciconfraternita di San Giovanni dei Fiorentini, ms. 622
- Arc. 623* Roma, Archivio dell'Arciconfraternita di San Giovanni dei Fiorentini, ms. 623
- BeDS* Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Mus. 40562
- BoU* Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2893
- BoU 2931* Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2931
- Bo Q 24* Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, ms. Q 24
- Bress. F2* Bressanone, Biblioteca dello Studio Teologico, ms. F 2
- Civ XXIV* Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms. XXIV
- Civ LXXX* Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXX
- Civ LXXXVI* Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXXVI
- Como* Como, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. Morimondo 16
- Cortona 16* Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 16
- Grey* Cape Town, South African Public Library, Grey 3.b.12
- Illinois* Urbana-Champaign, Università dell'Illinois, University Library, ms. 783.2 L712
- Mon 7B6* Monza, Biblioteca Capitolare, ms. 7B6
- Napoli* Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII. F. 46
- Nov 119* Novara, Biblioteca Capitolare S. Maria, ms. XLI (119)
- Orta 2* Orta San Giulio, Archivio di San Giulio, ms. 2
- Pad B 31* Padova, Biblioteca Capitolare, ms. B 31
- Pad C 30* Padova, Biblioteca Capitolare, ms. C 30
- Pad D 30* Padova, Biblioteca Capitolare, ms. D 30
- Parma* Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03
- Rari 96* Roma, Archivio di San Giovanni in Laterano, Rari, ms. 96
- Rari 97* Roma, Archivio di San Giovanni in Laterano, Rari, ms. 97
- Rari 98* Roma, Archivio di San Giovanni in Laterano, Rari, ms. 98
- Regin. lat* Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Regin. lat. 1806
- Ricc. 244* Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 244
- Rossi. lat.* Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Rossi. lat. 199

<i>Siena</i>	Siena, Archivio di Stato, framm. A 188 bis, 42/43
<i>Sist. 213</i>	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, ms. 213
<i>Sist. 384</i>	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, ms. 384
<i>Sist. 385</i>	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, ms. 385
<i>S. Pietro</i>	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Archivio di S. Pietro B 71
<i>TnF</i>	Trento, Biblioteca L. Feininger, ms. FC 133
<i>TnSB</i>	Trento, Biblioteca San Bernardino, ms. 312
<i>Treviso</i>	Treviso, Biblioteca Comunale, senza segnatura
<i>Ud ACU 12</i>	Udine, Biblioteca Arcivescovile, ms. ACU 12
<i>Ud 87</i>	Udine, Biblioteca Arcivescovile, ms. 87
<i>Vall. B 8</i>	Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. B 8
<i>Vall. B 50</i>	Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. B 50
<i>Ve III 45</i>	Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. III 45
<i>Ve III 48</i>	Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. III 48
<i>Ve 121</i>	Venezia, Archivio di Stato, Proc. supra 121
<i>Verona</i>	Verona, Biblioteca Capitolare, Frammenti-Cartella V/5v
<i>Vi 1715</i>	Marghera (VE), Archivio della Provincia Veneta dei Frati minori, Cantorino manoscritto ( <i>Romani cantus compendiolum, Vincentiae, 1715</i> ).
<i>Vro CII</i>	Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CII (96)
<i>Vro CV</i>	Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CV (98)

## Fonti a stampa

### *Cantorini*

#### *Giunta 1506*

[*Monastici cantus compendiolum*], Venezia, Giunta, 1506<sup>10</sup>

#### *Giunta 1513*

*Compendium musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium, necnon ad introductionem huius libelli qui Cantorinus intitulatur, omnibus divino cultui deditis perutilis et necessarius, ut in tabula hic immediate sequenti latius apparet*, Venezia, Giunta, 1513

#### *Giunta 1523*

*Cantus monastici formula noviter impressa ac in melius redacta, cui aliqua que deerant consilio multorum adiuncta, nonnulla vero que superflua videbantur*

<sup>10</sup> Il titolo è desunto dal *colophon* dell'opera.

*adempta sunt, cum tono lamentationis Hieremie prophete et aliquibus aliis cantibus mensuratis ipsi tempori congruis, Venezia, Giunta, 1523*

*Giunta 1535*

*Cantus monastici formula noviter impressa ac in melius redacta, cui que deerant adiuncta, que vero superflua videbantur, adempta sunt, cum tono lamentationis Hieremie prophete et aliquibus aliis cantibus mensuratis ipsi tempori congruis, Venezia, Giunta, 1535*

*Liechtenstein 1538*

*Compendium musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium, necnon ad introductionem huius libelli qui Cantorinus intitulum, omnibus divino cultui deditis perutilis et necessarius, ut in tabula hic immediate sequenti latius apparet, Venezia, Liechtenstein, 1538*

*Giunta 1540*

*Cantorinus ad eorum instructionem qui cantum ad chorum pertinentem breviter et quam facillime discere concupiscunt, et non clericis modo, sed omnibus etiam divino cultui deditis perquam utilis et necessarius. In quo facilis modus est additus ad discendum manum ac tonos psalmodum, ut sequens tabula indicabit, Venezia, Eredi Giunta, 1540*

*Liechtenstein 1549*

*Compendium musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium, necnon ad introductionem huius libelli qui Cantorinus intitulum, omnibus divino cultui deditis perutilis et necessarius, ut in tabula hic immediate sequenti latius apparet, Venezia, Liechtenstein, 1549*

*Giunta 1550*

*Cantorinus ad eorum instructionem qui cantum ad chorum pertinentem breviter et quam facillime discere concupiscunt, et non clericis modo, sed omnibus etiam divino cultui deditis perquam utilis et necessarius. In quo facilis modus est additus ad discendam manum ac tonos psalmodum, ut sequens tabula indicabit, novissime castigatus, cui etiam addite sunt Letanie, Venezia, Eredi Giunta, 1550*

*Giunta 1566*

*Cantorinus pro his qui cantum ad chorum pertinentem breviter et quam facillime discere concupiscunt, et non clericis modo, sed omnibus etiam divino cultui deditis perquam utilis et necessarius. In quo facilis modus est additus ad discendam manum ac tonos psalmodum, ut sequens tabula indicabit, novissime castigatus, Venezia, Eredi Giunta, 1566*

*Polo 1615*

*Cantorinum pro Canonicis Regularibus S. Salvatoris ex directorio chori Romano excerptum, Venezia, Polo, 1615*

*Cantus monastici 1889*

*Cantus monastici formula ex antiquo praesertim Cantorino Congregationis Casinensis alias S. Justinae deprompta, in usum monachorum Congregationis Casinensis a primaeva observantia Ordinis S. Benedicti edita, Tornaci Nerviorum, Desclée-Lefebvre et soc., 1889*

***Familiaris clericorum liber***

*Gregori 1517*

*Familiaris clericorum, Venezia, Gregorio de Gregori, 1517*

*Gregori 1525*

*Familiaris clericorum libellus musices divini que cultus miro orationum ordine contextus, Venezia, Gregorio de Gregori, 1525*

*Giunta 1530*

*Familiaris clericorum liber nuper summa diligentia reformatus atque excusus, in quo reformando multa superflua sunt amota, multa vero curam animarum habentibus necessaria sunt addita, ad sacramentorum exhibitionem secundum ritum sanctae Romanae Ecclesiae ex antiquis sacrorum doctorum scriptis excerpta. Quae singula, candide lector, in sequenti indice diligenter perpende, Venezia, Giunta, 1530*

*Ravani 1535*

*Familiaris clericorum liber nuperrime ad peroptatum commodum quorumcumque sacerdotum, iuxta antiquiorem formam, que alteram recentiorem longe excellit, summa cum diligentia distinctus et ab infinitis propemodum erroribus, maxime ab orthographia et cantu passim scatentibus, adamussim reongitus, una cum fidelissimo indice qui omnia necessaria in toto volumine contenta recto ordine monstrat, Venezia, Vittore Ravani e soci, 1535*

*Ravani 1540*

*Familiaris clericorum liber nuperrime ad peroptatum commodum quorumcumque sacerdotum, iuxta antiquiorem formam, que alteram recentiorem longe excellit, summa cum diligentia distinctus et ab infinitis propemodum erroribus, maxime ab orthographia et cantu passim scatentibus, adamussim reongitus, una cum fidelissimo indice qui omnia necessaria in toto volumine contenta recto ordine monstrat, Venezia, Vittore Ravani e soci, 1540*

*Liechtenstein 1541*

*Familiaris clericorum liber nuperrime ad peroptatum commodum quorumcumque sacerdotum, iuxta antiquiorem formam, que alteram recentiorem longe excellit, summa cum diligentia distinctus et ab infinitis propemodum erroribus, maxime ab orthographia et cantu passim scatentibus, adamussim reongitus, una cum fidelissimo indice qui omnia necessaria in toto volumine contenta recto ordine monstrat, Venezia, Liechtenstein, 1541*

*Giunta 1542*

*Familiaris clericorum post omnes omnium impressiones summa cura summoque studio nuper emendatus. Cantu qui ubique depravatus habebatur ad amussim recognito et in pristinam harmoniam restituto. Quantum autem ceteris ubique locorum excussis prestiterimus unusquisque si cum aliis contulerit facile deprehendet. Que hoc volumine contineantur index a tergo presentis pagine demonstrabit, Venezia, eredi Giunta, 1542*

Ravani 1549

*Familiaris clericorum liber nuperrime ad peroptatum commodum quorumcumque sacerdotum, iuxta antiquiorem formam, que alteram recentiorem longe excellit, summa cum diligentia distinctus et ab infinitis propemodum erroribus, maxime ab orthographia et cantu passim scatentibus, adamussim reongitus, una cum fidelissimo indice qui omnia necessaria in toto volumine contenta recto ordine monstrat, Venezia, eredi di Pietro Ravani e soci, 1549*

Liechtenstein 1550

*Familiaris clericorum liber nuperrime ad peroptatum commodum quorumcumque sacerdotum, iuxta antiquiorem formam, que alteram recentiorem longe excellit, summa cum diligentia distinctus et ab infinitis propemodum erroribus undique scatentibus, adamussim reongitus. Cum indice faciliiori qui omnia necessaria in toto volumine contenta perfectissime monstrat, Venezia, Liechtenstein, 1550*

Varisco 1560

*Familiaris clericorum liber iuxta antiquiorem formam, que recentiore longe est excellentior, summa cura nuper distinctus, ordinatus atque recognitus. Cum fidelissimo et accuratissimo indice qui omnia in toto volumine contenta recto ordine indicat, Venezia, Varisco e soci, 1560*

Bindoni 1561

*Familiaris clericorum liber iuxta antiquiorem formam, que recentiore longe est excellentior, summa cura nuper distinctus, ordinatus atque recognitus. Cum fidelissimo et accuratissimo indice qui omnia in toto volumine contenta recto ordine indicat, Venezia, Francesco Bindoni, 1561*

Varisco 1562

*Familiaris clericorum liber iuxta antiquiorem formam, que recentiore longe est excellentior, summa cura nuper distinctus, ordinatus atque recognitus. Cum fidelissimo et accuratissimo indice qui omnia in toto volumine contenta recto ordine indicat, Venezia, Varisco e soci, 1562*

Varisco 1565

*Familiaris clericorum liber iuxta antiquiorem formam, que recentiore longe est excellentior, summa cura nuper distinctus, ordinatus atque recognitus. Cum fidelissimo et accuratissimo indice qui omnia in toto volumine contenta recto ordine indicat, Venezia, Varisco e soci, 1565*

Varisco 1570

*Familiaris clericorum liber iuxta antiquiorem formam, que recentiore longe est excellentior, summa cura nuper distinctus, ordinatus atque recognitus. Cum fidelissimo et accuratissimo indice qui omnia in toto volumine contenta recto ordine indicat, Venezia, Varisco e soci, 1570*

## **Messale, Graduale, Directorium**

### *Missale 1474*

*Missalis Romani editio princeps Mediolani anno 1474 prelis mandata, reimpressio Vaticani exemplaris, curantibus A. Ward et C. Johnson, Roma, C.L.V. Edizioni liturgiche, 1996 (Bibliotheca «Ephemerides liturgicae» - Subsidia. Instrumenta liturgica quarreriensia. Supplementa, 3)*

### *Vallombrosa 1503*

*Missale monasticum secundum consuetudinem ordinis Vallisumbrose, Venezia, Giunta, 1503*

### *Camaldoli 1503*

[*Missale camaldulense*], Venezia, de Zanchi, 1503<sup>11</sup>

### *Autun 1556*

*Sacrorum codex (vulgo Missale nuncupatus) iuxta ritum Ecclesiae Heduenis, optimo ordine nunc demum multo, quam antehac umquam castigatior in lucem emissus. In quo praeter veram verborum distinctionem, orthographiam ac prosodiam, nihil eorum, quae ad sacra peragenda pertinere videntur, desiderare possis, Lyon, Corneille de Septgranges, 1556*

### *Camaldoli 1567*

*Missale monasticum secundum ordinem Camaldulensem novissime impressum, additis quibusdam missis aliquorum sanctorum non ante impressis, quibusdamque reformatis quae perperam in priori missali legebantur, nonnullis etiam detractis, quae superflua videbantur, Venezia, Liechtenstein, 1567*

### *Missale 1570*

*Missale Romanum. Editio Princeps (1570), Edizione anastatica a cura di M. Soldi e A.M. Triaca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998*

### *Directorium carmelitanum*

*Directorium chori una cum processionali iuxta ordinem ac ritum fratrum Dei Genitricis Virginis Mariae de monte Carmeli, Romae, Novis Typis Cajetani Zenobii et Georgii Plachi, 1699*

## **Passionari**

### *Jehan Petit*

*Passiones novissime correcte et emendate, s.l. [Parigi], Jehan Petit, s.d. [1515 ca.]*

### *Guidetti 1586*

*Cantus ecclesiasticus Passionis Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita*

---

<sup>11</sup> Essendo l'edizione acefala, propongo il titolo generico di *Missale camaldulense*.

*castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, 3 voll., Roma, Alessandro Gardano, 1586*

*Fei 1615*

*Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, et Clementis VIII. auctoritate recognitus, 3 voll., Roma, Andrea Fei, 1615*

*Fei 1637*

*Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, et Urbani VIII. auctoritate recognitus, 3 voll., Roma, Andrea Fei, 1637*

*Poggioli*

*Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, et Clementis VIII. auctoritate recognitus, 3 voll., Roma, Antonio Poggioli, 1644*

*Campana*

*Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, et Urbani VIII. auctoritate recognitus, 3 voll., Roma, Campana, 1689*

*Modena*

*Cantus omnis ecclesiasticus ad hebdomadae maioris Missas, Passionem D.N.I.C., Officia tenebrarum, Lamentationes Benedictiones, Processiones &c., iuxta ritum S.R.E., collectus ad usum faciliorem cleri universi cathedralium, collegiatarum, aliarumque ecclesiarum, et omnium qui gregoriano cantu in choro utuntur, ex Missali, Breviario, Graduali, Antiphonario, Pontificali et Rituali Romano, opera Martii Herculei ex sacerdotibus sodalitatis SS. Sacramenti congregationis B. Mariae et divi Caroli, Mutinae, nobilissimis ac praestantissimis dominis alumnis almi Collegii Germanici et Hungarici de Urbe, Modena, eredi Cassiani, 1688*

*Kempton*

*Cantus ecclesiasticus sacrae historiae passionis Domini nostri Iesu Christi, secundum quatuor evangelistas; itemque lamentationum, et lectionum pro tribus matutinis tenebrarum. Iuxta exemplar Romae editum emendatius, in usum*

*omnium ecclesiarum, tam cathedralium ac collegiatarum, quam regularium nec non et ruralium accomodatus, Kempten, Joseph Kösel, 1763 e 1794*

*Alfieri*

*Cantus gregorianus Passionis D. N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem, cura et studio Petri Alfieri presbyteri Romani, sacri concentus ecclesiae magistri, Collegii Sanctae Caeciliae socii honorarii, restitutus et in lucem editus, 3 voll., Romae, Typis Ioannis Baptistae Marini et socii, 1838*

*Pustet 1877*

*Cantus ecclesiasticus Passionis domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem, editus sub auspiciis sanctissimi domini nostri Pii papae IX, curante Sacrorum Rituum Congregatione, 3 fasc. (fasc. I: Cronista; fasc. II: Christi Verba necnon Lamentationes tridui sacri; fasc. III: synagogae verba necnon praeconium paschale sabbati sancti), Ratisbonae, Pustet, 1877*

*Pustet 1881*

*Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis juxta ordinem Breviarii et Missalis Romani cum cantu pro Dominica palmarum, Triduo sacro et Paschate quem curavit Sacrorum Rituum Congregatio, Ratisbonae-Neo Eboraci-Cincinnati, Pustet, 1881*

*Pustet 1882*

*Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani cum cantu emendato editum sub auspiciis sanctissimi domini nostri Pii pp. IX curante Sacrorum Rituum Congregatione, Ratisbonae-Neo Eboraci-Cincinnati, Pustet, 1882*

*Pustet 1887*

*Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis, iuxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani, cum cantu, ex editionibus authenticis quas curavit Sacrorum Rituum Congregatio, Ratisbonae - Neo Eboraci - Cincinnati, Pustet, 1887*

*Pustet 1889*

*Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis, Ratisbonae, Pustet, 1889*

*Pustet 1892*

*Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis, iuxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani, cum cantu, ex editionibus authenticis quas curavit Sacrorum Rituum Congregatio, Ratisbonae, Pustet, 1892*

*Pustet 1896*

*Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani cum cantu ex editionibus authenticis quas curavit Sacrorum Rituum Congregatio, Ratisbonae - Neo Eboraci - Cincinnati, Pustet, 1896*

*Pustet 1898*

*Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani cum cantu ex editionibus authenticis quas curavit Sacrorum Rituum Congregatio, Ratisbonae - Neo Eboraci - Cincinnatii, Pustet, 1898*

*Pustet 1902*

*Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani cum cantu ex editionibus authenticis quas curavit Sacrorum Rituum Congregatio, Ratisbonae – Romae - Neo Eboraci - Cincinnatii, Pustet, 1902*

*Pustet 1904*

*Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem, excerptus ex editione authentica majoris hebdomadae, 3 fasc. (Chronista, Christus, Synagoga), Ratisbonae, Romae, Neo Eboraci et Cincinnatii, Pustet, 1904*

*Editio Vaticana*

*Cantus Passionis Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem, SS. D. N. Benedicti XV Pontificis Maximi jussu restitutus et editus, Romae, Typis polyglottis Vaticanis, 1917 e 1920*

## ESEMPI MUSICALI

es. 1	Cantorini francescani manoscritti prospetto sinottico .....	p. 129
es. 2	Cantorini francescani manoscritti «Eli, Eli» e «Consummatum est»: prospetto sinottico .....	p. 131
es. 3	Il <i>Familiaris clericorum liber</i> 1517, 1525, 1535: prospetto sinottico .....	p. 134
es. 4a	Il tono monastico prospetto sinottico .....	p. 138
es. 4b	Il tono monastico «Eli, Eli»: prospetto sinottico .....	p. 142
es. 5	Il tono monastico ms. <i>Grey</i> , cc. 3v-4r .....	p. 144
es. 6a	Fonti in notazione ritmico-proporzionale ms. <i>Parma</i> , cc. 1r-2v .....	p. 146
es. 6b	Fonti in notazione ritmico-proporzionale ms. <i>Parma</i> , cc. 18r-18v: melodia-Eli .....	p. 151
es. 7a	Fonti in notazione ritmico-proporzionale ms. <i>Civ. XXIV</i> , cc. 1r-2r .....	p. 152
es. 7b	Fonti in notazione ritmico-proporzionale ms. <i>Civ. XXIV</i> , cc. 15r-16r: melodia-Eli .....	p. 157

## FIGURE

- fig. 1 *Compendium musices*, Venezia, Giunta, 1513, cc. 91v-92r
- fig. 2a *Familiaris clericorum liber*, Venezia, V. Ravani e soci, 1535, c. 58r
- fig. 2b *Familiaris clericorum liber*, Venezia, V. Ravani e soci, 1535, cc. 58v-59r
- fig. 3 *Familiaris clericorum*, Venezia, de Gregori, 1517, cc. 54v-55r
- fig. 4 Marghera (VE), Archivio della Provincia Veneta dei Frati minori, *Cantorinus. Romani cantus compendiolum*, 1715 (ms.), cc. 29v-30r
- fig. 5 Cape Town, National Library of South Africa, ms. Grey 3.b.12, cc. 3v-4r
- fig. 6 Illinois, Urbana, University Library, ms. 783.2 L712, cc. 42v-43r
- fig. 7a [*Monastici cantus compendiolum*], Venezia, Giunta, 1506, cc. 104v-105r
- fig. 7b *Cantus monastici formula*, Venezia, Giunta, 1523, cc. 51v-52r
- fig. 8 Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2931, cc. 24v-25r
- fig. 9 Padova, Biblioteca Capitolare, ms. C 30, c. 104v
- fig. 10 Orta San Giulio, Archivio di San Giulio, ms. 2, c. 53v
- fig. 11 *Compendium musices*, Venezia, Giunta, 1513, c. 93r
- fig. 12 Cividale, Museo Arch. Naz., LXXX, *Missale Civitatense*, c. 141v
- fig. 13 Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CII (96), *Missale*, cc. 85r e 91r
- fig. 14a Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CV (98), *Messale*, cc. 160v e 170v
- fig. 14b Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CV (98), *Messale*, c. 178r
- fig. 15 Roma, Archivio della Basilica di S. Giovanni in Lat., ms. *Rari 97*, c. 2v
- fig. 16 Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII. F. 46, cc. 5v-6r
- fig. 17 Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII. F. 46, c. 17v
- fig. 18a Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Regin. lat. 1806, cc. 45v-46r
- fig. 18b Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Regin. lat. 1806, cc. 46v-47r
- fig. 19 Siena, Archivio di Stato, framm. A 188 bis, 42/43, cc. 42v-43r

- fig. 20 *Passiones novissime correcte et emendate*, Jehan Petit (1515?),  
cc. bIv-bIIr
- fig. 21 Esempi da *Guidetti 1586* e *Jehan Petit (1515?)*
- fig. 22 *Sacrorum codex (vulgo Missale nuncupatus) iuxta ritum Ecclesiae  
Heduensis*, Lyon, Corneille de Septgranges, 1556, c. aa II r
- fig. 23 Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03, c. ir
- fig. 24 Como, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. Morimondo 16, c. 1r
- fig. 25 Verona, Biblioteca Capitolare, Frammenti-Cartella V/5v, c. 1v
- fig. 26 Treviso, Biblioteca Comunale, senza segnatura, c. 1r
- fig. 27 Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03, c. iir
- fig. 28 Como, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. Morimondo 16, c. 1v
- fig. 29 Treviso, Biblioteca Comunale, senza segnatura, c. 2v-3r
- fig. 30 Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03, c. 18v
- fig. 31 Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03, c. 21r
- fig. 32 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. XXIV, c. 1r
- fig. 33 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. XXIV, c. 2r
- fig. 34 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. XXIV, c. 17v

## SIGLE BIBLIOGRAFICHE

### BRIQUET

CHARLES - MOÏSE BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Genève, J. Jullien, 1907 (rist. anast. New York, Hacker art books, 1966)

### DEUMM

*Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, 4 voll., a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1983-1984

### DIP

*Dizionario degli Istituti di Perfezione*, diretto da G. Rocca, 10 voll., Roma, Edizioni Paoline, 1974-2003

### MGG<sup>1</sup>

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 16 voll., a cura di F. Blume, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1949 - 1979<sup>1</sup>

### MGG<sup>2</sup>

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil*, 9 voll., a cura di F. Blume e L. Finscher, Kassel [etc.], Bärenreiter - Stuttgart [etc.], Metzler, 1994-1998<sup>2</sup> + *Register*, a cura di Britta Constapel e Sabrina Quintero, Kassel [etc.], Bärenreiter - Stuttgart [etc.], Metzler, 1999<sup>2</sup>

### *New Grove*<sup>1</sup>

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980<sup>1</sup>

### *New Grove*<sup>2</sup>

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie – John Tyrrel, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>

### RISM B IV/3

*Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, beschrieben und inventarisiert von Kurt von Fischer und herausgegeben im Zusammenarbeit mit Max Lütolf, München – Duisburg, G. Henle, 1972 (Répertoire International des Sources Musicales, B/ IV/3)

### RISM B IV/4

*Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, beschrieben und inventarisiert von Kurt von Fischer und herausgegeben im Zusammenarbeit mit Max Lütolf, München – Duisburg, G. Henle, 1972 (Répertoire International des Sources Musicales, B/ IV/4)

### RISM B VI/2

*Écrits imprimés concernant la musique*, ouvrage publié sous la direction de François Lesure, München – Duisburg, G. Henle, 1971 (Répertoire International des Sources Musicales, B VI/2)

## BIBLIOGRAFIA

ANDRY, *Le chant liturgique*

BERNARD ANDRY, *Le chant liturgique de la Passion*, «Etudes grégoriennes», XXIX, 2001, pp. 95-127

ARNESE, *I codici notati*

RAFFAELE ARNESE, *I codici notati della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Firenze, Olschki, 1967

BACCHI - MIANI, *Patrimonio librario*

MARIA CRISTINA BACCHI - LAURA MIANI, *Vicende del patrimonio librario bolognese: manoscritti e incunaboli della Biblioteca Universitaria di Bologna*, in *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due Pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, Atti del Convegno internazionale, maggio 1997, Bologna, Clueb, 1998 (Sussidi eruditi, 33-34), pp. 369-475

BAINI, *Memorie*

GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Società tipografica, 1828-1829 (rist. anast., Hildesheim, Olms, 1966)

BANNISTER, *Monumenti vaticani*

HENRY MARIOTT BANNISTER, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, 2 voll., Leipzig, Harrassowitz, 1913 (Codices e Vaticanis selecti, 12)

BARALLI, *Lettere romaniane*

RAFFAELLO BARALLI, *Il senso preciso dei gruppi di lettere romaniane sv, iv, sb, lb, ab, ib nei mm. Sangallesi*, «Rassegna gregoriana», VII, 1908, pp. 323-344

BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*

BONIFACIO BAROFFIO – CRISTINA ANTONELLI, *La passione nella liturgia della Chiesa cattolica fino all'epoca di Johan Sebastian Bach*, in *Ritorno a Bach. Drama e ritualità della Passione*, a cura di Elena Povellato, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 11-33

BAROFFIO, *I manoscritti liturgici*

GIACOMO BAROFFIO, *I manoscritti liturgici italiani: ricerche, studi, catalogazione. II: 1980-1987*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», II, 1988, pp. 89-134

BAROFFIO, *Il Concilio*

GIACOMO BAROFFIO, *Il Concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina. Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre – 26 novembre 1995*, catalogo a cura di D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 1995, pp. 9-17

BAROFFIO, *Le Litterae*

GIACOMO BAROFFIO, *Le Litterae passionis nei libri liturgici italiani*, «Aevum», LXXIII, 1999/2, 295-304

BAROFFIO, *Iter Liturgicum*

GIACOMO BAROFFIO, *Iter Liturgicum Italicum*, Padova, CLEUP, 1999

BERNARDINELLO, *Catalogo*

SILVIO BERNARDINELLO, *Catalogo dei codici della Biblioteca Capitolare di Padova*, 2 voll., Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2007 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, 32)

BÖCKELER 1879

HEINRICH BÖCKELER, *Der Passions-, Evangelien- und Epistel-Gesang in der Stiftskirche zu Aachen*, «Gregorius Blatt», IV, 1879, pp. 38-41

BÖCKELER 1880

HEINRICH BÖCKELER, *Über den Passionsgesang*, «Gregorius Blatt», V, 1880, n. 9, pp. 97-99, n. 11, pp. 121-124

BÖCKELER 1881

HEINRICH BÖCKELER, *Über den Passionsgesang*, «Gregorius Blatt», VI, 1881, 27 e sgg.

CACCIAMANI, DIP

GIUSEPPE CACCIAMANI, *Camaldolesi*, voce in DIP, I, coll. 1718-1725

CAMILOT-OSWALD, *Aquileia*

RAFFAELLA CAMILOT-OSWALD, *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia*, Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Prag, 1997 (Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia, II)

*Capellae Sixtinae Codices*

*Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*, a cura di J. M. Llorens, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1960 (Studi e testi, 202)

CAPPELLETTI, *Una Passione*

ANTONELLA CAPPELLETTI, *Una Passione di Como*, in *Cantus fractus italiano: un'antologia*, a cura di M. Gozzi, Hildesheim -Zürich - New York, Olms, in corso di stampa (Musica mensurabilis, 4)

CATTANEO, *Il rituale*

ENRICO CATTANEO, *Il rituale romano di Alberto Castellano*, in *Miscellanea liturgica in onore di S.E. il Cardinale Giacomo Lercaro*, Roma etc., Desclée, 1967, vol. II, pp. 629-647

CATTIN, *Tradizione e tendenze*

GIULIO CATTIN, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico- musicale della Congregazione di S.Giustina*, «Benedictina», XVII, 1970, pp. 254-299

CATTIN, *Canti polifonici*

GIULIO CATTIN, *Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto "Liber quadragesimalis" e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI inc.*, «Benedictina», XIX, 1972, pp. 445-537

- CATTIN, *Nuova fonte*  
GIULIO CATTIN, *Nuova fonte italiana della polifonia introno al 1500 (Ms. Cape Town, Grey 3.b.12)*, «Acta musicologica», XLV, 1973, pp. 165-221
- CATTIN, *Cappelle polifoniche*  
GIULIO CATTIN, *Formazione e attività delle cappelle polifoniche nelle cattedrali. La musica nelle città*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, III/3, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 267-296
- CATTIN, *San Marco*  
GIULIO CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Dal graduale tropato del Duecento ai graduali cinquecenteschi*, 3 voll.+ *Addenda et corrigenda*, Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia, 1990-92
- CHEVALIER, *Cantus passionis*  
P. ELOI CHEVALIER O.C.S.O, *Cantus passionis antiquior*, «Revue grégorienne», XXXIX, 1960, pp. 155-159
- CLOP, *I recitativi*  
EUSEBIO CLOP, *I recitativi liturgici nella tradizione francescana*, «Rassegna Gregoriana», VII, 1908, coll. 511-528
- Codici liturgico-musicali*  
*Codici liturgico-musicali*, a cura di F. Leonardelli - C. Ruini, in *La Biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger. Trento, Castello del Buonconsiglio, 6 settembre - 25 ottobre 1985*, a cura di D. Curti e F. Leonardelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1985, pp.101-126
- CRAWFORD, *Anonymus Compendium*  
DAVID CRAWFORD, *Anonymus Compendium Musices. Venetiis, 1499-1597*, Neuhausen- Stuttgart, American Institute of Musicology, 1985 (Corpus Scriptorum de Musica, 33)
- D'ALESSI, *La Cappella*  
GIOVANNI D'ALESSI, *La Cappella musicale del Duomo di Treviso (1300-1633)*, Vedelago (Treviso), Tipografia «Ars et Religio», 1954
- FEININGER, *Eine neue Quelle*  
LAURENCE FEININGER, *Eine neue Quelle zur Polyphonie des 15. Jahrhunderts*, in *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, a cura di E. Fassler, Munchen, 1975, pp. 53-63
- FERRARI, *Biblioteche e scrittoi*  
MIRELLA FERRARI, *Biblioteche e scrittoi benedettini nella storia culturale della diocesi ambrosiana: appunti ed episodi*, «Archivio Ambrosiano», XL, 1980, pp. 230-290
- FISCHER, *Zur Geschichte*  
KURT VON FISCHER, *Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien*, «Archiv für Musikwissenschaft», XI, 1954, pp. 189-205

FISCHER, *Neues*

KURT VON FISCHER, *Neues zur Passionskomposition des 16. Jahrhunderts*, in *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln, 1958*, herausgegeben von G. Abraham, S. Clercx-Lejeune, H. Federhofer, W. Pfannkuch, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1959, pp. 107-108

FISCHER, *Aretino*

KURT VON FISCHER, *Paolo Aretino. Passio Jesu Christi secundum Joannem, Cincinnati*, World library of sacred music, 1960 (Musica liturgica I, 6)

FISCHER, *Orlando di Lasso*

KURT VON FISCHER, *Orlando di Lasso. Die vier Passionen*, Kassel u.a., Bärenreiter, 1961

FISCHER, *Zur katholischen*

KURT VON FISCHER, *Zur katholischen Passions-Komposition des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, «Die Musikforschung», XV, 1962, pp. 260-264

FISCHER, *Organal*

KURT VON FISCHER, *Organal and chordal style in Renaissance sacred music: new and little-known sources*, in *Aspects of medieval and Renaissance music. A birthday offering to Gustav Reese*, New York, 1966, pp. 177-178

FISCHER, *The Passion*

KURT VON FISCHER, *The Passion from its beginnings until the 16th century*, in *Essays in musicology*, New York, The Graduate School and University Center – City University of New York, 1989, pp. 9-65 (orig. *Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, herausgegeben von W. Arlt, E. Lichtenhahn, H. Oesch, M. Haas, Bern-Munich, Francke, 1973, pp. 574-620)

FISCHER, “*Theologia crucis*”

KURT VON FISCHER, *The “Theologia crucis” and the performance of the early liturgical Passion*, «Israel Studies in Musicology», III, 1983, pp. 38-43

FISCHER, *Passioni bachiane*

KURT VON FISCHER, *Le passioni bachiane alla luce della tradizione musicale e storico-religiosa*, in *Ritorno a Bach. Damma e ritualità della Passione*, a cura di Elena Povellato, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 35-47

FISCHER, *Die Passions-Mottetten*

KURT VON FISCHER, *Die Passions-Mottetten des J. Gallus und ihre beziehungen zur Passion des A. De Longueval*, in *Gallus Carniolus und die europ. Renaissance*, Ljubljana, 1991, pp. 63-70

FISCHER, *Passionsmusik*

KURT VON FISCHER, *Passionsmusik und Passionsfrömmigkeit*, in *Aufsätze zur Musik: aus Anlass des 80. Geburtstages von Kurt von Fischer*, Zurich, Hug Musikverlage, 1993, pp. 56-62

- FISCHER, *Zur mehrstimmigen*  
 KURT VON FISCHER, *Zur mehrstimmigen Passions-Vertonung des 16. Jahrhunderts in Spanien und Böhmen*, in «Archiv für Musikwissenschaft», LII, 1995, pp. 1-17
- FISCHER, *Kunst und Kirche*  
 KURT VON FISCHER, *Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche*, Kassel, Bärenreiter-Metzler, 1997
- FISCHER, MGG<sup>1</sup>  
 KURT VON FISCHER, *Die mehrstimmige und katholische Passion*, in MGG<sup>1</sup>, voce *Passion*, X, coll. 898-911
- FISCHER, MGG<sup>2</sup>  
 KURT VON FISCHER, *Die mehrstimmige Passion*, in MGG<sup>2</sup>, voce *Passion*, VII, coll. 1456-1469
- FISCHER, *New Grove*<sup>1</sup>  
 KURT VON FISCHER, *Passion* (1-4), voce in *New Grove*<sup>1</sup>, XIV, pp. 276-282
- FISCHER, *New Grove*<sup>2</sup>  
 KURT VON FISCHER, *Passion* (1-4), voce in *New Grove*<sup>2</sup>, XIX, pp. 200-207
- FRATI, *Indice dei codici*  
 LODOVICO FRATI, *Indice dei codici latini conservati nella r. Biblioteca universitaria di Bologna*, Firenze, successori B. Seeber, 1909 (Studi italiani di filologia classica, 16-17)
- FRATI, *I codici*  
 LODOVICO FRATI, *I codici musicali della R. Biblioteca Universitaria di Bologna*, «Rivista musicale italiana», XXIII, 1916, pp. 219-242
- FROGER, *L'épître*  
 JACQUES FROGER, *L'épître de Notker sur les Lettres significatives. Edition critique*, «Etudes Grégoriennes», V, 1962, pp. 23-71
- GABRIELLI, *S. Bernardino*  
 GIULIA GABRIELLI, *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, Trento, Provincia autonoma di Trento – Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 28)
- GALLO, *La trattatistica*  
 F. ALBERTO GALLO, *La trattatistica musicale*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, III/3, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 297-314
- GAMBASSI, «*Pueri cantores*»  
 OSVALDO GAMBASSI, «*Pueri cantores*» *nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997 (Historiae musicae cultores, 80)

- GAJARD, *L'édition vaticane*  
 DOM JOSEPH GAJARD O.S.B., *L'édition vaticane du chant de la Passion*, «Revue Grégorienne», VI, janvier-février 1921, pp.19-32
- GARBELOTTO, *Vecchie memorie*  
 ANTONIO GARBELOTTO, *Vecchie memorie padovane in un codicetto*, «Padova e la sua provincia», XVII/5, 1971, pp. 3-6
- GASTOUE, *Cantus Passionis*  
 AMEDEE GASTOUE, *Cantus Passionis* (recens.), «La vie et les arts liturgiques», XXX, 1917, pp. 373-374
- GAVINELLI, *L'archivio*  
 SIMONA GAVINELLI, *L'archivio e la biblioteca di San Giulio d'Orta*, «Novarien», XXVII, 1997, pp. 19-93
- GÖLLNER, *Unknown Passion tones*  
 THEODOR GÖLLNER, *Unknown Passion tones in sixteenth-century hispanic sources*, «Journal of the American Musicological Society», XXVIII, 1975, pp. 46-71
- GOZZI, *Le fonti*  
 MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni culturali – Servizio Beni librari e archivistici, 1994
- GOZZI, *Prima classificazione*  
 MARCO GOZZI, *Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEL*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, Atti del Convegno, Parma – Arezzo, 3-6 dicembre 2003, a cura di M. Gozzi e F. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2006 (Miscellanea musicologica, 7), pp. 7-58
- GOZZI, *Canto gregoriano*  
 MARCO GOZZI, *Canto gregoriano e canto fratto*, in *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, a cura di Giulia Gabrielli, Trento, Provincia autonoma di Trento – Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 28), pp. 17-47
- GOZZI, *Il canto fratto*  
 MARCO GOZZI, *Il canto fratto nei libri liturgici del Quattrocento e del primo Cinquecento: l'area trentina*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVIII/1, 2003, pp. 3-40
- GOZZI, *Cantus fractus*  
*Cantus fractus italiano: un'antologia*, a cura di M. Gozzi, Hildesheim - Zürich - New York, Olms, in corso di stampa (Musica mensurabilis, Band 4)
- Graduale 1614*  
*Graduale de tempore iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio princeps (1614)*, Edizione anastatica, Introduzione e Appendice a cura di G. Baroffio e M. Soldi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001

*Gregorius Blatt 1883*

(Anonimo) *Über den Cantus Passionis*, «Gregorius Blatt», VIII, 1883, p. 43

*GY, Rituel*

PIERRE MARIE GY, *Collectaire, Rituel, Processional*, «Revue des sciences philosophiques et théologiques», XLIV, 1960, pp. 91-126

*GUERRIERI, La Biblioteca Nazionale*

GUERRIERA GUERRIERI, *La Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli*, Milano-Napoli, 1974

*HUGHES, New italian*

ANDREW HUGHES, *New italian and english sources of the fourteenth to sixteenth centuries*, «Acta musicologica», XXXIX, 1967, pp. 178-182

*HUGLO, Tradition orale*

MICHEL HUGLO, *Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes*, in *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von H. H. Eggebrecht - M. Lütolf, München, E. Katzwichler, 1973

*HUGLO, Les recherches*

MICHEL HUGLO, *Les recherches sur les litterae significativae au XX siècle*, in *Sine musica nulla disciplina, Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di F. Bernabei e A. Lovato, Venezia, Il Poligrafo, 2006

*I manoscritti*

*I Manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona. Catalogo descrittivo redatto da don Antonio Spagnolo*, a cura di Silvia Marchi, Verona, Casa Editrice Mazziana, 1996

*Inventari*

*Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia. 18: Cortona*, a cura di Albano Sorbelli, Firenze, Olschki, 1911 (rist., ivi, 1966)

*KADE, Passionskomposition*

OTTO KADE, *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*, Gütersloh, Bertelsmann, 1893 (rist. anast. Hildesheim - New York, Olms, 1971)

*LATIL, Spigolature*

AGOSTINO LATIL, *Spigolature cassinesi. Cantilene monastiche del 1506*, «Rassegna gregoriana», V, 1906, pp. 515-534

*LECCISOTTI, La Congregazione*

TOMMASO LECCISOTTI, *La Congregazione benedettina di Santa Giustina e la riforma della Chiesa al secolo XV*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», LXVII, 1944, pp. 451-469

*LOVATO, Cantus binatim*

ANTONIO LOVATO, *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. dalla Vecchia e D. Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1997 (Istituto di Paleografia musicale, III/2), pp. 73-95

- LOVATO, *Canto fratto e polifonie semplici*  
 ANTONIO LOVATO, *Canto fratto e polifonie semplici nella tradizione liturgica della Basilica di San Marco*, in *La Cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 5-7 settembre 1994, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 85-102
- LOVATO, *Aspetti ritmici*  
 ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, Atti del Convegno, Trento, Castello del Buonconsiglio – Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998, a cura di G. Cattin, D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, 1999, pp. 99-114
- LOVATO, *Fonti tardive*  
 ANTONIO LOVATO, *Il canto fratto in fonti tardive di Padova: problemi di identificazione e descrizione catalografica*, in *Melodie dimenticate. Stato delle ricerche sui manoscritti di canto liturgico*, Atti del Convegno, Spoleto, 2-3 ottobre 1999, a cura di G. Filocamo (Miscellanea musicologica, 4), pp. 93-111
- LOVATO, *Intonazioni monodiche*  
 ANTONIO LOVATO, *Intonazioni monodiche della Passione in alcuni Cantorini dei secoli XV-XVII*, in *Le Voci della Passione*, atti del convegno (Roma, 30-31 marzo 2000), a cura di A. Bini, Bologna, AlfaStudio, 2001, pp. 107-123
- MASSERA, *La mano musicale*  
 GIUSEPPE MASSERA, *La “mano musicale perfetta” di Francesco de Brugis. Dalle prefazioni ai corali di L. A. Giunta. Venezia, 1499-1504*, Firenze, Olschki, 1963 (Historiae musicae cultores, 18)
- MERLIN, *Testimoni*  
 DAVIDE MERLIN, *Testimoni veronesi di canto fratto*, «Rivista internazionale di Musica Sacra», XXIX/2, 2008, pp. 161-186
- MERLIN, *Frammento veronese*  
 DAVIDE MERLIN, *La Passio di un frammento veronese*, in *Cantus fractus italiano: un'antologia*, a cura di M. Gozzi, Hildesheim -Zürich - New York, Olms, in corso di stampa (Musica mensurabilis, 4)
- MOLIN, *Introduction*  
 JEAN BAPTISTE MOLIN, *Introduction à l'étude des rituels anciens*, «Bulletin du Comité des Etudes [de la compagnie de Saint-Sulpice]», XXVI/3, 1959, pp. 675-692
- MOLITOR, *Choralreform*  
 RAPHAEL MOLITOR, *Die nachtridentinische Choralreform zu Rom*, 2. voll., Leipzig, 1901-1902 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1967)
- Papal Chapel*  
*Early sixteenth-century sacred music from the Papal Chapel*, 2 voll., edited by N. S. Josephson, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, 1982 (Corpus Mensurabilis Musicae, 95)

PETROBELLI, *Four Passions*

PIERLUIGI PETROBELLI, *Four Passions in cantus fractus notation*, in *Ars musica - Musica sacra*, hrsg. David Hiley, Tutzing, Hans Schneider, 2007 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, 4)

PIASENTIER, *Catalogo*

MONIA PIASENTIER, *Catalogo dei manoscritti dell'Archivio Capitolare di Udine*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, A.A. 1998-1999

POPE - KANAZAWA, *The musical manuscript*

ISABEL POPE – MAZAKATA KANAZAWA, *The musical manuscript Montecassino N 871*, «Anuario musical», XIX, 1964, pp. 123-153

QUINTAVALLE, *Le Aquile*

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Le Aquile di Giovanni*, introduzione a ZANICHELLI, *I conti*, pp. 5-6

QUINTAVALLE, *Il Medioevo*

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 9 aprile – 16 luglio 2006, Milano, Skira, 2006

RAPHAEL

*Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements in plainchant (1350-1650): computerized census and integral restoration of a neglected musical repertoire*, progetto di censimento delle melodie in canto fratto fino al 1650 promosso dalle università di Lecce, Padova, Parma e Pavia-Cremona, coordinatore nazionale prof. Marco Gozzi

*Rationale*

*Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, 3 voll., ediderunt A. Davril O.S.B. et T.M Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995, 1998, 2000 (Corpus Christianorum, CXL, CXLA, CXLB)

*Repertorium liturgicum Augustanum*

*Repertorium liturgicum Augustanum. Les témoins de la liturgie du Diocèse d'Aoste*, 2 voll., a cura di R. Amiet, Aoste, Typo-Offset Musumeci, 1974 (Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae, 2)

*Riforma della Chiesa*

*Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443), Padova - Venezia - Treviso, 19-24 settembre 1982, a cura di F. G. B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984 (Italia benedettina, 6)

ROSTIROLLA, *Laterano*

*L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX)*, a cura di Giancarlo Rostirolla, 2 voll., Roma, Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 2002 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato – Strumenti CLIII)

RUINI, *Editoria e musica*

CESARINO RUINI, *Editoria e musica liturgica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina. Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre – 26 novembre 1995*, catalogo a cura di D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 1995, pp. 62-71

RUINI, *Manoscritti liturgici*

CESARINO RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia autonoma di Trento – Servizio beni culturali - Servizio beni librari e archivistici, 1998 e 2002 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 21 e 25)

SALMON, *Les manuscrits*

PIERRE SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, 5 voll., Città del Vaticano, 1968-1971 (Studi e Testi, 251, 253, 260, 267, 270)

SAMBIN, *Sulla riforma*

PAOLO SAMBIN, *Sulla riforma dell'Ordine Benedettino promossa da Santa Giustina di Padova*, in *Ricerche di storia monastica medievale*, Padova, Antenore, 1959 (Miscellanea erudita, 9), pp. 69-122

SCALON, *La Biblioteca*

CESARE SCALON, *La Biblioteca arcivescovile di Udine*, Padova, Antenore, 1979 (Medioevo e umanesimo, 37)

SCALON - PANI, *I codici*

CESARE SCALON – LAURA PANI, *I codici della biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998

SCHLAGER, MGG<sup>2</sup>

KARLHEINZ SCHLAGER, *Die einstimmige Passion*, in MGG<sup>2</sup>, voce *Passion*, VII, coll. 1453-1456

SCHMIDT, *Grundsätzliche Bemerkungen*

GÜNTHER SCHMIDT, *Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie*, «Archiv für Musikwissenschaft», XVII, 1960, pp. 100-125

SCHMITZ, *Zu Johann Walters*

ARNOLD SCHMITZ, *Zu Johann Walters Choralpassion*, in *Festschrift Theodor Siebs*, hrsg. von W. Steller, Breslau, 1933, pp. 443-461 (Germanistische Abhandlungen, LXVII)

SCHMITZ, *Italienische Quellen*

ARNOLD SCHMITZ, *Italienische Quellen zur Figuralpassion des 16. Jahrhunderts*, in *Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H. J. Zingel, Halle, 1935, pp. 92-102

SCHMITZ, *Oberitalienische Figuralpassionen*

ARNOLD SCHMITZ, *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1955 (Musikalische Denkmäler, I)

- SCHMITZ, *Zur motettischen Passion*  
 ARNOLD SCHMITZ, *Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», XVI, 1959, pp. 232-245
- SCHMITZ, *Bemerkungen*  
 ARNOLD SCHMITZ, *Bemerkungen zur Vincenzo Ruffos Passionskompositionen*, in *Miscellanea en homenaje a Monseñor Hiinio Anglès II*, Barcelona, 1958-1961, pp. 821-832
- STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>  
 BRUNO STÄBLEIN, *Die einstimmige lateinische Passion*, in MGG<sup>1</sup>, voce *Passion*, X, coll. 887-898
- STROHM, *The rise*  
 REINHARD STROHM, *The rise of European music, 1380-1500*, Cambridge, University Press, 1993
- TANGARI-TORTORETO, *Il congresso di Giulianova*  
 NICOLA TANGARI - WALTER TORTORETO, *Il congresso di Giulianova "Il patrimonio musicale in Italia: tutela e ricerca"*, Giulianova Lido 18-20 maggio 1989, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», III, 1989, pp. 7-30
- TASSI, *Ludovico Barbo*  
 ILDEFONSO TASSI O.S.B., *Ludovico Barbo (1381-1443)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1952 (Uomini e Dottrine, 1)
- TOIGO, *Una Passione*  
 DIEGO TOIGO, *Una Passione di Parma*, in *Cantus fractus italiano: un'antologia*, a cura di M. Gozzi, Hildesheim -Zürich - New York, Olms, in corso di stampa (Musica mensurabilis, 4)
- TOIGO, *Intonazioni*  
 DIEGO TOIGO, *Intonazioni della Passione in area italiana nel sec. XVI. Il "modello romano"*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti delle giornate di Studio, Padova, 20-30 maggio 2008, in corso di stampa (Scuola di dottorato in Storia e critica del beni artistici, musicali e dello spettacolo - Atti 2)
- TROLESE, *Decadenza e rinascita*  
 FRANCESCO G.B. TROLESE, *Decadenza e rinascita dei monasteri veneti nel basso Medioevo*, in *Il monachesimo nel Veneto medioevale*, Atti del Convegno di studi in occasione del Millenario di fondazione dell'abbazia di S. Maria di Mogliano Veneto (Treviso), 30 novembre 1996, a cura di F.G.B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1998, pp. 169-199
- TURRINI, *Il maestro fiammingo*  
 GIUSEPPE TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551)*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIV, 1937, pp. 180-225
- TURRINI, *Manoscritti*  
 FORTUNATO TURRINI, *Manoscritti liturgici della diocesi di Trento dal secolo XI: catalogo-inventario*, Trento, Vita trentina editrice, 2001

VASATURO, DIP

R. NICOLA VASATURO, *Vallombrosa-Vallombrosane-Vallombrosani*, voce in DIP, IX, coll. 1692-1702.

VENTURA FOLLI, *I codici*

IRENE VENTURA FOLLI, *I codici posseduti da Giovanni Grisostomo Trombelli, conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna*, in *Giovanni Grisostomo Trombelli (1697-1784) e i Canonici regolari del SS. Salvatore*, a cura di M.G. Tavoni e G.Zarri, Modena, Mucchi, 1991, pp. 211-265

WAGNER, *Einführung*

PETER WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien. III, Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*, Leipzig, 1921 (rist. anast. Hildesheim-Wiesbaden, Olms-Breitkopf & Härtel, 1962)

WITZEMANN, DEUMM

WOLFGANG WITZEMANN, *Passione*, voce in DEUMM, III, 557-563

ZANICHELLI, *I conti*

GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, *I conti e il minio: codici miniati dei Rossi. 1325-1482*, Parma, Università di Parma – Istituto di storia dell'arte, 1996 (Quaderni di storia dell'arte, 18)

ZANON, *Rituali*

GIUSEPPE ZANON, *Catalogo dei rituali liturgici italiani*, «Studia patavina», XXXI/3, 1984, pp. 497-564

ZAROTTI, *Codici e corali*

GIACOMO ZAROTTI, *Codici e corali della Cattedrale di Parma*, in «Archivio storico per le province parmensi», IV serie, XX, 1968, pp. 181-216

ZIINO, *Secundum consuetudinem*

AGOSTINO ZIINO, «...*Secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae*». *Tradizione ed innovazione, contenuto e struttura nei libri liturgico-musicali tra XIII e XV secolo*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina. Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre – 26 novembre 1995*, catalogo a cura di D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 1995, pp. 50-61



## I. LA TRADIZIONE ROMANO-FRANCESCANA

Una prima ricognizione delle fonti notate della Passione in area italiana fra Medioevo e Rinascimento ha permesso di individuare una tradizione che dovette godere di grande popolarità, a giudicare dal numero delle testimonianze superstiti: si tratta di un'intonazione di origine romano-francescana, attestata in fonti del secolo XV, ma anche e soprattutto nelle non poche edizioni di Cantorini e Rituali che ne tramandarono la melodia fin oltre la metà del secolo XVI.

I Cantorini, dei piccoli manuali utilizzati dal *cantor* o dall'*hebdomadarius*, e in generale da chierici e novizi, riportano formule di intonazione e brani liturgici non compresi nel Graduale e nell'Antifonario (è il caso delle Passioni); i Rituali, destinati ai sacerdoti in cura d'anime, contengono invece indicazioni per le azioni liturgiche escluse dal Messale e dal Breviario, con una breve silloge dei canti più frequentemente utilizzati.<sup>12</sup> Dunque, fra i secoli XV e XVI, nel periodo in cui si afferma presso i centri ecclesiastici maggiori la pratica della polifonia, quelle edizioni testimoniano il persistere della grande tradizione monodica, che per molte chiese e monasteri rappresenta ancora l'unico ambito di attività musicale;<sup>13</sup> del resto, il perfezionamento dei caratteri musicali a stampa aveva permesso già da tempo la produzione e la diffusione di messali, graduali e antifonari richiesti da diocesi e istituzioni religiose perché meno costosi rispetto alle opere manoscritte, e più facilmente reperibili.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Si veda RAPHAEL MOLITOR, *Die nachtridentinische Choralreform zu Rom*, 2. voll., Leipzig, 1901-1902 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1967), I, pp. 102-104; in realtà l'autore include erroneamente i Rituali nel gruppo dei Cantorini, che invece non contengono le formule per i Sacramenti e i Sacramentali. Per una storia del Rituale, cfr. PIERRE MARIE GY, *Collectaire, Rituel, Processional*, «Revue des sciences philosophiques et théologiques», XLIV, 1960, pp. 91-126; JEAN BAPTISTE MOLIN, *Introduction à l'étude des rituels anciens*, «Bulletin du Comité des Etudes [de la compagnie de Saint-Sulpice]», XXVI/3, 1959, pp. 675-692.

<sup>13</sup> Per un inquadramento generale del fenomeno in ambito italiano, cfr. REINHARD STROHM, *The rise of European music, 1380-1500*, Cambridge, University Press, 1993, pp. 585-597; un'utile indagine, limitata all'ambito veneto, è in GIULIO CATTIN, *Formazione e attività delle cappelle polifoniche nelle cattedrali. La musica nelle città*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, III/3, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 267-296. Sulla riforma delle scuole cattedrali operata da Eugenio IV in pieno Quattrocento, cfr. OSVALDO GAMBASSI, «*Pueri cantores*» nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. *Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997 (*Historiae musicae cultores*, LXXX), pp. 53-68.

<sup>14</sup> I messali a stampa iniziarono a circolare in Europa a partire dall'ultimo ventennio del secolo XV; per un inquadramento generale dell'argomento, si vedano i seguenti contributi: CESARINO RUINI, *Editoria e musica liturgica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina. Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre – 26 novembre 1995*, catalogo a cura di D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 1995, pp. 62-71; MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni culturali – Servizio Beni librari e archivistici, 1994, 39-61 e

Prima di dare la trascrizione e l'analisi delle melodie, faccio seguire i testimoni emersi nel lavoro di ricerca, procedendo in ordine cronologico a partire dalle fonti manoscritte.

### *1. Cantorini francescani manoscritti*

L'esame delle fonti romano-francescane ha permesso di individuare alcune testimonianze manoscritte del tono di Passione, collocabili quanto a datazione a cavallo fra i secoli XIV e XV; le presento a partire dal Cantorino citato in MGG<sup>1</sup> da Bruno Stäblein.<sup>15</sup>

#### *1.1. Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Mus. 40562 (BeDS)*

Come informa il RISM,<sup>16</sup> il piccolo codice era un tempo conservato presso la Deutsche Staatsbibliothek di Berlino con la sigla Mus. 40562, ma purtroppo l'opera è andata perduta nel 1945 ed è oggi consultabile soltanto in microfilm presso il Musikwissenschaft Seminar dell'Università di Erlangen. Si tratta di un Innario con Cantorino, vergato in Italia in ambiente francescano fra i secoli XIV e XV.<sup>17</sup>

Alle cc. 147v-151v si leggono alcune formule dalla Passione secondo Matteo (26: 2, 8-12 e 27: 46, 50, 61), seguite da un breve cenno alla Passione secondo Giovanni (parte del versetto 19: 30). La notazione quadrata nera presenta una *virga* in luogo del *punctum*; barre verticali semplici delimitano le cadenze interne alle sezioni (*punctum*, *metrum*, *interrogatio*), mentre una barra doppia separa la parte riservata a Matteo dal versetto di Giovanni. Fra le singole sezioni si leggono le più comuni *litterae significativae* (†, C, S); l'indicazione del bemolle non compare.

---

135-155. Quanto al Graduale e all'Antifonario, vanno ricordate le edizioni giuntine curate da Francesco de Brugis a cavallo fra i secoli XV e XVI, che inaugurano il lungo periodo di egemonia veneziana in campo editoriale; si veda in proposito GIUSEPPE MASSERA, *La "mano musicale perfetta" di Francesco de Brugis. Dalle prefazioni ai corali di L. A. Giunta. Venezia, 1499-1504*, Firenze, Olschki, 1963 (*Historiae musicae cultores*, 18).

<sup>15</sup> STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, coll. 891-894; alla col. 895 lo Stäblein aggiunge come fonte italiana e francescana anche il ms. Clm 10082, risalente al 1533 e conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco; la dott.ssa Brigitte Gullath, che ringrazio, mi informa tuttavia che il manoscritto ha un'origine francese. Della stessa fonte, come si vedrà, dà notizia anche HEINRICH BÖCKELER, *Über den Passionsgesang*, «Gregorius Blatt», V, 1880, n. 11, pp. 121-124: 123 (n. 13).

<sup>16</sup> Cfr. RISM B IV/3, p. 317.

<sup>17</sup> Ecco una breve descrizione del codice, desunta da RISM B IV/3: Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. 40562, sec. XIV-XV, membranaceo, cc. 231, mm. 85x60; quattro tetragrammi per carta in inchiostro rosso; notazione quadrata nera. La sezione del Cantorino con i recitativi liturgici segue una lunga sezione con 42 inni.

## 1.2. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2893 (BoU)

La Biblioteca Universitaria di Bologna conserva, con segnatura 2893, un altro testimone manoscritto dell'intonazione romano-francescana.<sup>18</sup> Anche di questa fonte Bruno Stäblein ha dato notizia in MGG<sup>1</sup>, dove anzi è riportata la trascrizione di alcune formule di Passione.<sup>19</sup> Per una datazione del manoscritto, al quale viene qui attribuita un'improbabile origine bresciana, lo studioso si affida a un contributo pubblicato agli inizi del secolo scorso da padre Eusebio Clop, che faceva risalire la fonte a «circa il 1460 o 1470»;<sup>20</sup> tuttavia negli stessi anni Lodovico Frati anticipava la collocazione cronologica al sec. XIV.<sup>21</sup>

La selezione delle formule di Passione, riportate alle pp. 263-269, coincide con quella attestata nei manoscritti trentini presentati di seguito, fatta eccezione per il versetto relativo alla Passione secondo Luca, qui del tutto assente. Le carte contengono ciascuna cinque tetragrammi, sui quali è ordinatamente distribuita la notazione quadrata nera; anche in questo caso la figura della *virga* sostituisce il *punctum* quadrato e talvolta, soprattutto ad inizio di frase, si presenta in forma allungata.<sup>22</sup> Mancano le

---

<sup>18</sup> Bologna, Biblioteca Universitaria, 2893, membranaceo, cc. I-III, pp. 549 (numerazione a pagine del sec. XVIII), mm. 140 x 105; scrittura gotica libraria, notazione quadrata nera, sec. XIV-XV. Una descrizione del manoscritto, per la verità un po' approssimativa, si trova in IRENE VENTURA FOLLI, *I codici posseduti da Giovanni Grisostomo Trombelli, conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna*, in *Giovanni Grisostomo Trombelli (1697-1784) e i Canonici regolari del SS. Salvatore*, a cura di M.G. Tavoni e G. Zarrì, Modena, Mucchi, 1991, pp. 211-265: 247; si vedano anche LODOVICO FRATI, *Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze, successori B. Seeber, 1909 (Studi italiani di filologia classica, 16-17), p. 557, n° 1561; ID., *I codici musicali della R. Biblioteca Universitaria di Bologna*, «Rivista musicale italiana», XXIII, 1916, pp. 219-242: 228, 241; MARIA CRISTINA BACCHI - LAURA MIANI, *Vicende del patrimonio librario bolognese: manoscritti e incunaboli della Biblioteca Universitaria di Bologna*, in *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due Pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, Atti del Convegno internazionale, maggio 1997, Bologna, Clueb, 1998 (Sussidi eruditi, 33-34), pp. 369-475: 462. Una breve citazione del ms. compare anche nei seguenti contributi: GIACOMO BAROFFIO, *I manoscritti liturgici italiani: ricerche, studi, catalogazione. II: 1980-1987*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», II, 1988, pp. 89-134: 94; NICOLA TANGARI - WALTER TORTORETO, *Il congresso di Giulianova "Il patrimonio musicale in Italia: tutela e ricerca"*, Giulianova Lido 18-20 maggio 1989, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», III, 1989, pp. 7-30: 23.

<sup>19</sup> Cfr. STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, coll. 891-894 e 895.

<sup>20</sup> EUSEBIO CLOP, *I recitativi liturgici nella tradizione francescana*, «Rassegna Gregoriana», VII, 1908, coll. 511-528: 512. Circa l'errata provenienza da Brescia, cfr. GIULIO CATTIN, *Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto "Liber quadragesimalis" e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI inc.*, «Benedictina», XIX, 1972, pp. 445-537: 460-461, nota 28: lo studioso avverte che il Cantorino proviene da S. Salvatore di Bologna, confuso dallo Stäblein con S. Salvatore di Brescia.

<sup>21</sup> FRATI, *Indice dei codici*, p. 557, n° 1561; in FRATI, *I codici*, il manoscritto è assegnato al sec. XIV nello schema cronologico di p. 241, mentre a p. 228, forse per un errore, si fa riferimento al sec. XV. L'attribuzione al sec. XIV è accolta in VENTURA FOLLI, *I codici*, p. 247, e nell'inventario online di Giacomo Baroffio (<http://musicologia.unipv.it/baroffio/repertori.html>), dove si legge il rimando a FRATI, *Indice dei codici*, n° 1561. Non v'è datazione, invece, in BACCHI - MIANI, *Patrimonio librario* (nel contributo viene trascritto un catalogo settecentesco dei codici del convento di San Salvatore).

<sup>22</sup> Si vedano le figg. 9b e 9d in CESARINO RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia autonoma di Trento – Servizio

*litterae significativae*, mentre gli interventi dei singoli personaggi sono separati da una doppia barra verticale che taglia il tetragramma. Quanto all'uso del bemolle, l'indicazione è posta in chiave in corrispondenza del lungo intervento del Cristo «Quid molesti estis»,<sup>23</sup> ma figura anche nella cadenza *ante vocem Christi* dell'Evangelista.

### 1.3. Trento, Biblioteca San Bernardino, ms. 312 (TnSB)

La biblioteca del convento francescano di Trento si è venuta formando nel corso dei secoli intorno a un nucleo di manoscritti e di incunaboli propri del convento.<sup>24</sup> Tuttavia, del piccolo Cantorino siglato 312, mutilo e privo di legatura,<sup>25</sup> non è possibile accertare con precisione la provenienza, anche se l'origine francescana pare indubbia, così come la collocazione cronologica, da porre nella seconda metà del secolo XV.

Le formule di Passione sono riportate alle carte 75v-79v: dopo l'ampia sezione dedicata al testo di Matteo, del tutto identica alla silloge presente in *BeDS*, si leggono pochi tetragrammi per la Passione secondo Giovanni, e in particolare le ultime parole di Cristo sulla croce (in questo caso il versetto 19: 30 è completo) con la conclusione «Videbunt in quem transfixerunt» (19: 37); segue la melodia per le ultime parole di Cristo secondo la redazione di Luca («Pater, in manus tuas commendo spiritum meum»).

La notazione quadrata nera è ben distribuita sui tetragrammi rossi e presenta la figura della *virga* in luogo del *punctum* quadrato, come nei manoscritti precedenti; anche le barre verticali sono vergate in rosso (singole dopo il *metrum*, doppie fra le sezioni), così come le consuete *litterae significativae* (†, C, S) e l'intero *exordium* di Matteo. Manca l'indicazione del bemolle.

---

beni culturali - Servizio beni librari e archivistici, 1998 e 2002 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 21 e 25), I, Appendice 1, p. 387.

<sup>23</sup> Si vedano le pp. 265-266; per errore l'alterazione viene riportata dall'amanuense anche nel tetragramma immediatamente successivo, dove interviene l'Evangelista.

<sup>24</sup> Il convento fu intitolato a S. Bernardino già alla fondazione, avvenuta nel 1452; come informa Gabrielli, a partire dal 1992 la Biblioteca ha accolto i volumi provenienti dai nove conventi francescani della provincia: cfr. GIULIA GABRIELLI, *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, Trento, Provincia autonoma di Trento – Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 28), pp. 49-54.

<sup>25</sup> Trento, Fondazione Biblioteca S. Bernardino, 312, membranaceo, cc. 110 (cartulazione moderna a matita in cifre arabe), mm. 125×90; scrittura gotica di unica mano; cinque tetragrammi per foglio; notazione quadrata nera su tetragramma rosso; fascicoli sciolti. Per una descrizione completa si veda GABRIELLI, *San Bernardino*, pp. 115-119, dove, alla Tavola 2 di p. 58, si dà come ipotesi di provenienza la stessa città di Trento. Non ha dubbi FORTUNATO TURRINI, *Manoscritti liturgici della diocesi di Trento dal secolo XI: catalogo-inventario*, Trento, Vita trentina editrice, 2001, pp. 226-227, secondo il quale il manoscritto apparteneva al coro del convento di San Bernardino.

#### 1.4. Trento, Biblioteca L. Feininger, ms. FC 133 (TnF)

Il piccolo Cantorino FC 133 della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento, fu redatto probabilmente in Italia nel corso del sec. XV;<sup>26</sup> del codice si era occupato lo stesso Laurence Feininger, che nel 1975 ne aveva pubblicato la serie dei canti devozionali a due e tre voci in notazione mensurale nera, contenuti alle pp. 228-247.<sup>27</sup>

La parte dedicata alle formule di Passione si trova alle pp. 193-200 (quattro tetragrammi rossi per carta) e riporta esattamente i brani presenti in *TnSB*, a cominciare da quell'ampia sezione di Matteo che è comune anche a *BeDS* (Matteo 26: 2, 8-12; 27: 46, 50, 61). La notazione quadrata nera presenta, a conclusione di varie sezioni e incisi, una nota dalla caratteristica forma ondulata e allungata.<sup>28</sup> Gli stessi incisi sono separati da barre verticali, non così marcate come quella che conclude la sezione delle Passioni. Nelle prime carte della stessa sezione si leggono le consuete *litterae significativae*, inizialmente vergate in inchiostro rosso e azzurro e poi tralasciate del tutto; una «P» azzurra, ormai illeggibile, introduce l'*exordium* redatto in inchiostro bruno. Il pessimo stato di conservazione della notazione, non sempre leggibile a causa di fenomeni di sovraimpressione fra una carta e l'altra, non impedisce di individuare il segno del bemolle all'interno della parte del Cristo.<sup>29</sup>

#### 1.5. I testi per le formule di Passione

Dal momento che *TnSB* riporta una più ampia scelta di brani, tutti chiaramente leggibili, ne trascrivo di seguito il testo per un confronto con gli altri testimoni, prescindendo per un attimo dall'ordine cronologico che vedrebbe collocato all'inizio della serie il manoscritto *BeDS*.

##### *TnSB: Passione secondo Matteo*

Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Matheum

---

<sup>26</sup> Trento, Biblioteca L. Feininger, FC 133, membranaceo, cc. I + 148 + I (paginazione moderna a matita in cifre arabe), mm. 105×77. Per una descrizione completa delle sezioni, del tipo di notazione e delle diverse mani riconoscibili, si veda RUINI, *Manoscritti liturgici*, I, pp. 298-299, II, pp. 641-644. Si veda anche *Codici liturgico-musicali*, a cura di F. Leonardelli - C. Ruini, in *La Biblioteca musicale Laurence K.J. Feininger. Trento, Castello del Buonconsiglio, 6 settembre - 25 ottobre 1985*, a cura di D. Curti e F. Leonardelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1985, pp. 101-126.

<sup>27</sup> LAURENCE FEININGER, *Eine neue Quelle zur Polyphonie des 15. Jahrhunderts*, in *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, a cura di E. Fassler, Munchen, 1975, pp. 53-63.

<sup>28</sup> Figurazioni simili sono riportate in RUINI, *Manoscritti liturgici*, I, Appendice 1, p. 387, n.9.

<sup>29</sup> Lo si nota per due volte alla p. 195 e altrettante alla p. 196.

- In illo tempore dixit Iesus discipulis suis:  
 2 «Scitis quia post biduum pascha fiet et Filius hominis tradetur ut crucifigatur?  
 8 Videntes autem discipuli, indignati sunt dicentes: «Ut quid perditio hec?  
 9 Potuit enim unguentum istud venundari multo et dari pauperibus!»  
 10 Sciens autem Iesus, ait illis: «Quid molesti estis huic mulieri? Opus enim bonum operata est in me.  
 11 Nam semper pauperes habebitis vobiscum, me autem non semper habebitis.  
 12 Mittens enim hec unguentum hoc in corpus meum, ad sepeliendum me fecit»

## 27

- 46 Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna dicens: «Heli, Heli, lamazabatani?». Hoc est: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?»  
 50 Iesus autem, iterum clamans voce magna, emisit spiritum.  
 61 Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.

*Fonti concordanti: BeDS, TnF, BoU*

- 26: 2 pascha: pasca *BeDS BoU*  
 26: 11 semper pauperes: pauperes semper *BoU*  
 26: 12 unguentum hoc: hoc unguentum *TnF*  
 27: 46 Heli Heli: Hely Hely *BeDS TnF*; lamazabatani: lamazabathani *BoU*  
 27: 50 autem *omittit BeDS*; iterum clamans: clamans iterum *TnF*  
 27: 61 sepulchrum: sepulcrum *BeDS TnF BoU*

*TnSB: Giovanni 19*

- 30a Cum ergo accepisset iesus acetum, dixit: «Consumatum est».  
 30b Et inclinato capite, emisit spiritum.  
 37 Videbunt in quem transfixerunt.

*Fonti concordanti: BeDS (solo 30a), TnF, BoU*

*TnSB: Luca 23*

- 46 «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum».

*Fonti concordanti: TnF*

Dunque, per quanto riguarda la Passione secondo Matteo, i Cantorini manoscritti presentano la stessa selezione di versetti, che pare fissata da sicura tradizione. Interessante, nel versetto 30b di Giovanni, la variante «emisit spiritum», comune ai tre Cantorini più recenti (*BeDS* non riporta questo tratto), in luogo del consueto «tradidit

spiritum».<sup>30</sup> Si noterà che per due volte *TnF* inverte l'ordine delle parole (Matteo 26: 12 e 50); così *BoU* in 26: 11. Infine, in Matteo 27: 50 *BeDS* omette «autem».

## 2. Il Cantorino “romano” a stampa

Agli inizi del secolo XVI, in un clima di fervida attività editoriale, le officine veneziane di Luca Antonio Giunta produssero i primi Cantorini a stampa: ci occuperemo in altra sede dell'edizione monastica del 1506, stampata per la congregazione di Santa Giustina e successivamente riprodotta nel 1523 e nel 1535;<sup>31</sup> qui consideriamo invece il Cantorino “romano” del 1513, il pratico manuale liturgico che meritò altre cinque edizioni nel corso del secolo XVI.<sup>32</sup>

### 2.1.L'edizione Giunta 1513

Nel frontespizio dell'opera si legge quanto segue:

Compendium musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium, necnon ad introductionem huius libelli qui Cantorinus intitulatur, omnibus divino cultui deditis perutilis et necessarius, ut in tabula hic immediate sequenti latius apparet.

Al Cantorino è dunque premesso un *Compendium musices* (o *Tractatus musices*, come appare nell'indice del volume), che riassume le regole elementari del canto ecclesiastico. La sezione dei canti inizia a carta 17r, annunciata da un nuovo frontespizio:

De principiis horarum. Cantorinus  
Romani cantus utilissimum compendiolum, omnia divino officio persolvendo concernentia in se includens, clericis omnibus et divino cultui dedicatis permaxime necessarium.

---

<sup>30</sup> La lezione «tradidit spiritum» compare anche nei celebri Messali a stampa del 1474 e del 1570: cfr. *Missalis Romani editio princeps Mediolani anno 1474 prelis mandata*, reimpressio Vaticani exemplaris, curantibus A. Ward et C. Johnson, Roma, C.L.V. Edizioni liturgiche, 1996 (Bibliotheca «Ephemerides liturgicae» - Subsidia. Instrumenta liturgica quarreriensia. Supplementa, 3), p. 142; *Missale Romanum. Editio Princeps (1570)*, edizione anastatica a cura di M. Soldi e A.M. Triaca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998, p. 245.

<sup>31</sup> Si veda al cap. II il par. 1.3.

<sup>32</sup> *Compendium musices*, Venezia, Giunta, 1513 (per i frontespizi completi, quando non sono riportati nel corpo del testo come qui di seguito, si veda l'elenco delle fonti). In questo caso, dunque, non si tratta di un cantorino monastico, «a small monastic chantbook», come scrive DAVID CRAWFORD, *Anonymus Compendium Musices. Venetiis, 1499-1597*, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1985 (Corpus Scriptorum de Musica, 33), pp. 14 e 16.

La connotazione “romana”, ribadita per altro nell’indice e nel *colophon* dell’opera,<sup>33</sup> allude al comune repertorio «secundum consuetudinem Romanae Curiae»; molto significativa in questo caso è anche l’insistenza sul concetto di “facilità” e di “utilità”, una preoccupazione di tipo didattico che tradisce una certa affinità con l’ambiente delle cappelle musicali sorte fra i secoli XV e XVI.<sup>34</sup> Quanto all’autore del *Compendium musices*, nulla sappiamo di preciso. F. Alberto Gallo informa che il trattato non è che la riedizione di un opuscolo già comparso nel 1499 per i tipi di Giovanni Battista Sessa, poi nuovamente edito nel 1505 e nel 1509 con il titolo di *Tractatus musices*.<sup>35</sup>

In proposito torna utile un Cantorino manoscritto compilato a Vicenza nel 1715 (*Vi 1715*) e oggi conservato a Marghera (VE) presso l’Archivio della Provincia Veneta dei Frati minori, già citato agli inizi del secolo scorso da padre Eusebio Clop.<sup>36</sup> Nel verso della prima carta l’estensore dell’opera, tale padre Giovanni da Bassano, rivolge alcune note «ad cantores et lectores», riassumendo le vicende che lo hanno condotto a proporsi come compilatore di testi “corali” a beneficio dell’Ordine; fra le altre cose, egli scrive:

Fateor autem vobis omnia exarasse ex correctis exemplaribus, et praecipue ex antiquo Cantorino, impresso Venetiis per dominum Antonium de Giunta Florentinum, assistente correctioni p. Francisco de Burges, minorita de Observantia, sacri cantus gregoriani peritissimo, qui etiam eidem addidit perutile Compendium musice.

In quel riferimento all’“antico Cantorino” stampato dal Giunta è naturale riconoscere un’allusione all’edizione del 1513, e tuttavia sopra il nome di Venezia qualcuno (forse lo stesso frate Giovanni) ha aggiunto la data del 1512, evidentemente

---

<sup>33</sup> Nell’indice si legge: *Tabula contentorum in hoc Cantorino sive Romani cantus compendiolo*; nel *colophon*: *Finis Cantorini Romani, impressi Venetiis per dominum Lucantonium de Giunta Florentinum, anno Domini millesimo quingentesimo tertiodecimo, die vero tertia decembris*.

<sup>34</sup> Lo testimonia già, in pieno Quattrocento, la *Brevis collectio artis musice*, oggi a Venezia presso la Biblioteca Nazionale Marciana (ms. lat. VIII 64 = 3415); il trattatello fu composto «pro utilitate incipientium [...] ut simpliciores ad divinas laudes decantandas citius instruerentur» (cfr. F. ALBERTO GALLO, *La trattatistica musicale*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, III/3, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 297-314: 297).

<sup>35</sup> GALLO, *La trattatistica*, pp. 298-299. La proliferazione dei trattati teorici, nati per lo più in ambiente veneto a cavallo fra i due secoli e in seguito premissi a numerose edizioni di Cantorini e di Rituali, va considerata all’interno di quel clima di incremento della vita musicale che fu particolarmente vivace in area veneta a partire dal secolo XIV.

<sup>36</sup> CLOP, *I recitativi*, col. 513. Il manoscritto, che fino a poco tempo fa si trovava presso l’Archivio di San Michele in Isola a Venezia, reca il seguente frontespizio: *Cantorinus. Romani cantus compendiolium, omnia divino officio recte decantando in se includens. Sacerdotibus et clericis omnibus vere reformatae provinciae divi Antonii permaxime necessarium. Fideliter exaratus ex correctis exemplaribus, et ordinate digestum labore et diligentia fratris Ioannis a Bassano, minoritae reformati. Vincentiae, anno Domini 1715. Spectat ad chorum patrum reformatorum sancti Ioseph. Vincentiae*. Altre considerazioni su quest’opera saranno esposte in Appendice, al par. 5.

errata, come osserva il Clop, e dunque da sostituirsi con il 1513.<sup>37</sup> Certo, nulla di sicuro possiamo ricavare da questo cenno tardivo, tuttavia non sarebbe affatto strano se, come ammette lo stesso Clop, proprio Francesco de Brugis avesse partecipato alla compilazione del Cantorino del 1513, essendo egli, com'è noto, il curatore del Graduale e dell'Antifonario usciti dalle officine Giunta circa un decennio prima.<sup>38</sup> Se poi si dovesse a lui l'acclusione del *Compendium* al Cantorino, ciò non significherebbe necessariamente che egli ne sia stato anche l'autore; anzi, Giuseppe Massera, che alla misteriosa figura del de Brugis dedica pagine importanti, tende ad escludere decisamente questa possibilità.<sup>39</sup>

Un dato ancora merita attenzione: il padre Clop lascia intendere, nel citato articolo, che evidenti affinità avvicinerrebbero *Giunta 1513* al Cantorino manoscritto di Bologna, ed afferma, non senza qualche indeterminatezza, che l'edizione veneziana sarebbe «in certe parti almeno»<sup>40</sup> la semplice riproduzione di *BoU*. A suo dire, le più antiche raccolte di recitativi liturgici furono redatte proprio in ambito francescano e «furon designate fin da principio sotto il nome di *Cantorinus Romanus*».<sup>41</sup> Egli anzi ipotizza che proprio al manoscritto bolognese abbia attinto Francesco de Brugis per la compilazione dell'edizione Giunta del 1513; certo sarebbe utile verificare le eventuali affinità nel contenuto generale delle fonti, ma qui posso solo far notare che le formule di Passione conservate in *Giunta 1513* non sembrano affatto rinviare a *BoU*, quanto piuttosto, come si vedrà, alla redazione attestata in *TnSB*.

---

<sup>37</sup> CLOP, *I recitativi*, col. 513, nota 1. A proposito dell'edizione antica, nella nota l'autore informa che le copie ancora esistenti sarebbero rarissime, e cita un esemplare conservato a Parigi; in realtà l'edizione è reperibile in non poche biblioteche d'Italia. Da notare poi che fra le ristampe del Cantorino egli menziona soltanto le edizioni del 1550 e 1566, da lui definite "manuali francescani" (col. 518). Per quanto riguarda le formule di Passione contenute nel Cantorino settecentesco, alcune considerazioni saranno esposte in Appendice al presente capitolo.

<sup>38</sup> Cfr. nota 14. Sul ruolo e sulla figura di Francesco de Brugis si veda GALLO, *La trattatistica*, p. 298, e soprattutto MASSERA, *La mano musicale*, in particolare alle pp. 34-40; a p. 38 il Massera informa che l'ipotesi della collaborazione del frate fiammingo alla stesura del Cantorino era stata avanzata anche in una tesi di laurea del 1953 (*ivi*, nota 14).

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>40</sup> CLOP, *I recitativi*, col. 514.

<sup>41</sup> *Ivi*, col. 512. In questo stesso contributo il padre Clop accenna più volte a un Cantorino del 1907, da lui stesso curato, che doveva contenere il tono di Passione più usato nell'Ordine (*Cantorinus seu Cantus communes a P.F.E.C. ecclesiae S. Antonii de urbe chori direttore compilati*, Romae - Tornacii - Parisiis, Typis Soc. S. Ioannis Ev., Deslée et Soc., 1907); purtroppo di quell'opera non sono riuscito a reperire alcun esemplare, essendo stato perso, a quanto pare, quello che si trovava al PIAMS di Milano. Sulla mediazione francescana nella storia della redazione dei libri liturgici, si veda AGOSTINO ZIINO, "...*Secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae*". *Tradizione ed innovazione, contenuto e struttura nei libri liturgico-musicali tra XIII e XV secolo*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina. Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre – 26 novembre 1995*, catalogo a cura di D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 1995, pp. 50-61.

## 2.2. *Le ristampe degli eredi Giunta e di Pietro Liechtenstein*

Il riferimento all'utilità e alla facilità del contenuto, menzionato all'inizio del paragrafo precedente, torna a ripetersi identico, se non addirittura amplificato, nei frontespizi delle successive edizioni del Cantorino romano; così si legge ad esempio nella ristampa del 1540, uscita ad opera degli eredi Giunta:<sup>42</sup>

Cantorinus ad eorum instructionem qui cantum ad chorum pertinentem breviter et quam facillime discere concupiscunt, et non clericis modo, sed omnibus etiam divino cultui deditis perquam utilis et necessarius. In quo facilis modus est additus ad discendum manum ac tonos psalmodum, ut sequens tabula indicabit.

Un'opera utile a tutti, dunque, non solo ai chierici («non clericis modo»); tuttavia il *colophon* precisa:

Explicit Cantorinum (sic!) ad commodum novitiorum clericorum factum, novissime impressum et diligentissime revisum. Sumptibus heredum domini Luceantonii Iunte Florentini, Venetiis, Anno Salutis 1540, mense Ianuarii.<sup>43</sup>

Alla ristampa del Cantorino provvidero anche le officine veneziane di Pietro Liechtenstein, il quale, ripetendo fedelmente il doppio frontespizio e il *colophon* di *Giunta 1513*, aveva dato alle stampe l'edizione del 1538, poi replicata nel 1549.<sup>44</sup>

Due altre ristampe furono realizzate ancora dagli eredi Giunta nel 1550 e nel 1566;<sup>45</sup> anche in questo caso il *Tractatus* precede la sezione dei canti, che manca tuttavia di frontespizio interno;<sup>46</sup> l'appellativo di *Cantorinus Romanus* ricorre a piè pagina e l'indice termina sottolineando la destinazione «cattolica» dell'opera:

---

<sup>42</sup> *Cantorinus*, Venezia, Eredi Giunta, 1540. Per spiegare le divergenze rilevate fra la versione conservata a Bergamo (Biblioteca Civica Angelo Mai) e quella ritrovata a Roma (Biblioteca Nazionale Centrale), David Crawford ipotizza che il volumetto sia stato ritirato in corso di stampa per via di alcune lezioni scorrette, e poi nuovamente e definitivamente stampato (CRAWFORD, *Anonymus Compendium*, pp. 13-14). Circa le formule di Passione, tuttavia, non sono emerse divergenze di alcun tipo.

<sup>43</sup> Il riferimento alla tradizione «romana» è qui omissso, ma l'indice e il frontespizio interno lo riportano ancora.

<sup>44</sup> *Compendium musices*, Venezia, Liechtenstein, 1538 e 1549. Quanto alle formule di Passione, le due edizioni sono pressoché identiche: due varianti di poco conto si rilevano in *Liechtenstein 1549* a c. 64r («singuli dicere»: un Mi al posto del Re) e 66v (nel secondo «Iesum Nazarenum»: tre note invece che due su «Ie-»).

<sup>45</sup> *Cantorinus*, Venezia, Eredi Giunta, 1550; *Cantorinus*, Venezia, Eredi Giunta, 1566.

<sup>46</sup> Il frontespizio d'apertura ripete invece quello dell'edizione Giunta 1540, pur con le seguenti variazioni: nell'edizione del 1550 a conclusione dell'iscrizione si precisa: «Novissime castigatus, cui etiam addite sunt Letanie (sic!)» (l'espressione «ad discendum manum» figura corretta in «ad discendam manum»); il frontespizio del 1566 risulta lievemente semplificato all'inizio («Cantorinus pro his qui cantum... » in luogo di «Cantorinus ad eorum instructionem qui cantum... ») e alla fine, dove si legge semplicemente «Novissime castigatus» (anche in questo caso compare l'espressione «ad discendam manum»).

Addite sunt Litanie, videlicet Kyrie eleison, Sancta Maria, Propitius esto, Peccatores, et cetera omnia in cantu pro novitiis et clericis omnium religionum sanctae matris Ecclesiae.<sup>47</sup>

Del Cantorino romano non sembrano esistere altre edizioni: sono errate le indicazioni contenute nel RISM, che alludono a due introvabili ristampe degli anni 1541 e 1548.<sup>48</sup>

### 2.3. La sezione delle formule: breve descrizione

Alla carta 91v dell'edizione *Giunta 1513* si legge, vergato in rosso al di sotto del relativo tetragramma, l'*incipit* della Passione secondo Matteo: *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum* (cfr. fig. 1). Una "T" ornata distingue l'inizio della narrazione «In illo tempore» (anche nelle successive intonazioni secondo Marco, Luca e Giovanni). Le *litterae significativae* consuete (†, C, S) segnalano gli interventi degli "attori", che recitano sui toni di Sol, Do e Fa. Maggiore spazio è riservato al testo di Matteo e in misura lievemente minore a quello di Giovanni; più stringate sono le formule relative alle Passioni secondo Marco e Luca. In tutte e quattro le sillogi compare la melodia per le ultime parole di Cristo sulla croce.

La notazione quadrata nera, priva di elementi mensurali e quasi sempre ben allineata sul tetragramma rosso, utilizza la figura della *virga* in luogo del *punctum* quadrato;<sup>49</sup> il *punctum* a forma di losanga ricorre nelle consuete posizioni,<sup>50</sup> mentre la *clivis* di terza discendente compare talvolta nella forma del tratto obliquo, comunemente utilizzato per la figura del *porrectus* (si veda l'*incipit* «Numquid ego», in fondo a c. 92r, fig. 1). Tutte queste caratteristiche ritornano identiche nelle tre edizioni successive che, pur con impaginazione diversa, ripetono le medesime formule d'intonazione.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Rispetto alle edizioni precedenti, l'indice aggiunge alcuni Inni: *De conversione S. Pauli*, *De cathedra S. Petri*, *De S. Antonio de Padua*, *De S. Iohanne baptista*, *De S. Maria Magdalena*, *Petri ad vincula*, *De transfiguratione*, *De S. Clara virgine*, *De stigma S. Francisci*, *De festivitibus beate Marie*, *De Angelis*, *De omnibus sanctis*.

<sup>48</sup> RISM, B VI/2, p. 926; le due edizioni "fantasma", Liechtenstein 1541 ed eredi Ravani 1548, sono citate anche da GALLO, *La trattatistica*, p. 299, il quale probabilmente ha ricavato la notizia dal RISM. Conferma la non esistenza delle due edizioni CRAWFORD, *Anonymus Compendium*, p. 27.

<sup>49</sup> Qualche problema di allineamento si rileva alla carta 95v. Per una descrizione della notazione si veda MOLITOR, *Choralreform*, I, p. 103.

<sup>50</sup> Lo si trova nella parte discendente di alcuni neumi composti; solo nell'*incipit* «In illo tempore» delle Passioni secondo Matteo e Marco il *punctum* in forma di losanga compare isolato (ma lascia il posto al *punctum* in forma di *virga* nelle due ultime edizioni del 1550 e 1556).

<sup>51</sup> Nella prima edizione ciascuna carta riporta sei tetragrammi, non sette come nelle edizioni successive. L'assoluta identità delle melodie non è messa in discussione dai pochi errori di stampa (si veda in Giunta 1540 la posizione del *pes* in «emisit spiritum», dalla Passione secondo Matteo; oppure in *Liechtenstein 1549*, il *punctum* sul Mi in «ceperunt singuli dicere» (Passione secondo Matteo) e il *climacus* in luogo della *clivis* nella seconda variante di «Iesum Nazarenum» (Passione secondo Giovanni). Le soluzioni

La qualità di stampa non è eccelsa in *Giunta 1540*, dove si rilevano considerevoli problemi di allineamento fra note e righe; queste imperfezioni, condivise con *Liechtenstein 1538*, sono molto ben corrette in *Liechtenstein 1549*. Le edizioni degli eredi Giunta del 1550 e del 1566 riportano soltanto alcune sezioni della Passione secondo Matteo, per altro prive di varianti melodiche (se dunque le prime quattro edizioni presentano una doppia lezione in «Crucifigatur» e «sepulchrum», nelle ultime due se ne legge soltanto una). Quanto all'indicazione del bemolle, nelle edizioni del 1513, 1538, 1540 e 1549 essa compare all'inizio della Passione secondo Matteo, ma solo nei primi due interventi del Cristo (la prima volta, peraltro, in posizione scorretta);<sup>52</sup> nelle edizioni del 1550 e del 1566 l'alterazione non è mai indicata.

#### 2.4. Il testo delle formule

Riporto di seguito il testo ricavato da *Giunta 1513*, con il quale coincidono perfettamente le ristampe successive; nella trascrizione dei versetti di Matteo figurano in corsivo le parti tralasciate dalle edizioni *Giunta 1550* e *Giunta 1566*.<sup>53</sup>

##### Matteo<sup>54</sup>

Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Matheum

26

In illo tempore dixit Iesus discipulis suis:

2 «Scitis quia post biduum pascha fiet et Filius hominis tradetur ut crucifigatur?

20 *Vespere autem facto discumbebat cum duodecim discipulis suis;*

21 *et edentibus illis dixit: «Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est».*

22 Et contristati valde, ceperunt singuli dicere: «Nunquid ego sum Domine?»

23 *At ipse respondens ait: «Qui intingit mecum manum in parapside hic me tradet;*

24 *Filius quidem hominis vadit sicut scriptum est de illo. Ve autem homini illi per quem Filius hominis tradetur. Bonum erat ei si natus non fuisset homo ille.*

27

---

grafiche sono sempre piuttosto mutevoli: la grafia «Hely, Hely» di *Giunta 1513*, ad esempio, muta in «Heli, Heli» nelle edizioni successive; più incerta la grafia «Heloy, Heloy», che diventa «Heloi, Heloy». Nelle prime quattro edizioni manca la *littera C* prima dell'ultimo intervento dell'Evangelista nella Passione secondo Luca.

<sup>52</sup> Il bemolle non è riportato nella cadenza dell'*exordium*, in corrispondenza del nome dell'evangelista, e nemmeno nelle cadenze *ante vocem Christi* dell'Evangelista.

<sup>53</sup> Come si è detto, le due ristampe contengono solo alcune formule per la Passione secondo Matteo.

<sup>54</sup> Nella trascrizione ho introdotto la punteggiatura e le maiuscole; sciolte le abbreviazioni, ho conservato le soluzioni grafiche peculiari.

- 22 *Ait illis Pilatus: «Quid ergo faciam de Iesu qui dicitur Christus?»*  
23 *Dicunt omnes: «Crucifigatur!».*  
29 *«Ave rex Iudeorum!»*  
46 *Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna dicens: «Hely, Hely, lamazabathani?». Hoc est: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?»*  
50 *Iesus autem, clamans voce magna, emisit spiritum.*  
61 *Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.*

### *Marco*

*Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Marcum*

- 14  
In illo tempore  
1 erat Pascha et azima post biduum.  
15  
2 Et interrogavit eum Pilatus: «Tu es rex Iudaeorum?» At ille respondens ait illi: «Tu dicis»  
13 At illi clamaverunt: «Crucifige eum !»  
34 Exclamavit Iesus voce magna dicens: «Heloy, Heloy, lamazabathani ?»  
Quod est interpretatum: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me ?»  
37 Iesus autem emissa voce expiravit.  
41 Cum eo ascenderant Hierosolimam.

### *Luca*

*Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*

- 22  
In illo tempore.  
31 Ait autem Dominus Simoni: «Simon, ecce, Sathanas expetivit vos ut cribraret sicut triticum.  
32 Ego autem rogavi pro te ut non deficiat fides tua. Et tu aliquando conversus, confirma fratres tuos».  
33 Qui dixit ei: «Domine, tecum paratus sum et in carcerem et in mortem ire»  
23  
46 Et clamans Iesus voce magna ait: «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum».  
49 Que secute erant eum hec videntes.

### *Giovanni*

*Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Ioannem*

- 18  
In illo tempore.  
4 Precessit et dicit eis: «Quem quaeritis?»  
5 Responderunt ei: «Iesum Nazarenum». Dicit eis Iesus: «Ego sum».

- 3 «Ave rex Iudeorum»  
 5 Dicit eis Pilatus; «Ecce homo».  
 6 Clamabant dicentes: «Crucifige, crucifige eum». Dicit eis Pilatus:  
 «Accipite eum vos et crucifigite»  
 14 Et dicit Iudeis: «Ecce rex vester».  
 15 Illi autem clamabant: «Tolle, tolle, crucifige eum !»  
 28 Ut consummaretur scriptura dicit: «Sitio».  
 30 Cum ergo accepisset Iesus acetum, dixit: «Consummatum est». Et  
 inclinato capite emisit spiritum.  
 37 Videbunt in quem transfixerunt.

Dunque, rispetto alla tradizione manoscritta i Cantorini a stampa non solo riportano una selezione di versetti lievemente diversa, ma ampliano considerevolmente lo spazio dedicato alle Passioni secondo Marco, Luca e Giovanni. Quanto a Matteo, permangono i versetti 26: 2 e 27: 46, 50, 61, ma in luogo di 26: 8-12 qui è riportata la sezione 26: 20-24; il cap. 27, infine, è ampliato con il versetto 22 e con parte di 23 e 29.

Alcune lezioni sono degne di nota: l'avverbio «iterum», consueto in Matteo 27: 50 e Marco 15: 13, viene omissso in tutte le edizioni;<sup>55</sup> esse trascurano anche l'aggettivo «magna» in Marco 15: 37, mentre la lezione comune recita «emissa voce magna, expiravit»;<sup>56</sup> in Luca 23: 49 manca il sintagma «a Galilea» nel tratto «que secute erant eum a Galilea, hec videntes»;<sup>57</sup> in Giovanni 18: 4 si legge «precessit et dicit» in luogo del più comune «processit et dixit»; in Giovanni 19: 30, infine, spicca la lezione «emisit spiritum», comune alla tradizione manoscritta e a quanto pare piuttosto inconsueta rispetto alla versione «tradidit spiritum».<sup>58</sup>

### 3. Le formule di Passione: una comparazione

#### 3.1. La melodia nelle fonti manoscritte

Confrontando l'andamento della melodia nei manoscritti (es. 1) e soprattutto le ultime parole di Cristo sulla croce (es. 2), colpisce la prossimità di *BoU* e *BeDS*.<sup>59</sup> Si

<sup>55</sup> Si vedano invece le lezioni di *Missale 1474*, pp. 121 e 127, e *Missale 1570*, pp. 220 e 227: «Iesus autem, iterum clamans voce magna, emisit spiritum» (Matteo 27: 50); «At illi iterum clamaverunt: «Crucifige eum"!» (Marco 15: 13).

<sup>56</sup> Cfr *Missale 1474*, p. 127-128; *Missale 1570*, p. 228.

<sup>57</sup> Cfr *Missale 1474*, p. 134; *Missale 1570*, p. 235.

<sup>58</sup> Altre varianti, nella redazione proposta dalle edizioni, sono in Giovanni 18: 5 («dicit» in luogo di «dixit», lezione accolta in *Missale 1474* e *Missale 1570*) e in Giovanni 19: 5 («Dicit eis Pilatus», lezione condivisa con *Missale 1474*, in luogo di «Et dicit eis», la versione di *Missale 1570*).

<sup>59</sup> Per non appesantire inutilmente la lettura dell'apparato musicale, nell'es. 1 sono state tralasciate alcune varianti assai poco significative: 1. in *BoU*, nella parte del Cristo, un *metrum* è posto a chiusura del tratto

consideri innanzitutto la melodia-Eli:<sup>60</sup> essa si ripete identica nei due codici, con quel doppio melisma assai riconoscibile, così come identica è la melodia del «Consummatum est», che sale di un’ottava con grande effetto drammatico per mezzo di un unico ampio arco melodico.<sup>61</sup> Proprio in corrispondenza della melodia-Eli emerge in *TnF* una variante significativa: il Cantorino trentino non presenta infatti la ripetizione simmetrica del vocalizzo: quel melisma è presente solo nel secondo «Hely», mentre la prima invocazione rivela un andamento nuovo, che sale dal basso con salto iniziale di quarta; la melodia risultante, unita al tratto «lamazabathani», produce un insieme unitario, coerente, che pochi tetragrammi dopo viene ripetuto nel «Consummatum est» della Passione secondo Giovanni, e nel corrispondente tratto «Pater in manus tuas» di Luca.

Nella sezione-Eli il manoscritto *TnSB* attesta una formula molto simile a quella di *TnF* (trasportata di una quinta al grave per mezzo di una chiave di Fa): in questo caso, tuttavia, il melisma del secondo «Hely» scende di un solo tono sotto la nuova *finalis* (Sol, in questo caso), laddove l’omologo tratto di *TnF* rimane pressoché identico a quello di *BeDS* e *BoU*; si sarebbe quasi tentati di dire che la melodia di *TnF* si deve collocare cronologicamente a metà fra la redazione più antica di *BeDS* e *BoU*, di cui conserva inalterato il secondo melisma, e quella più recente di *TnSB*, dove il melisma risulta semplificato. Del resto, *BoU* e *BeDS* sono molto vicini anche nei tratti «lamazabathani» e «ut quid dereliquisti me», lì dove *TnSB* ripete invece la formula di *TnF*. Così accade, poco dopo, nel «Consummatum est».

Al di là di queste osservazioni di rilievo, sulle quali torneremo nel capitolo IV, i Cantorini manoscritti non rivelano che piccole divergenze melodiche. Una variante caratteristica di *BoU*, poco significativa ma ripetuta per tre volte, è ad esempio nel neuma di tre note che conclude il melisma su «dicens», nel tratto «clamavit Iesus voce magna dicens» (es. 2); muta anche il modo di disporre le sillabe del testo in

---

«Opus enim bonum»; 2. ancora in *BoU* nella stessa sezione del Cristo, il breve melisma su «Mittens» risulta di cinque note anziché di quattro, essendo La il culmine melodico; 3. infine, nel tratto «et dari pauperibus» delle Turbe, il codice *BeDS* raggruppa le note in modo lievemente diverso, rispetto agli altri tre testimoni: *torculus + punctum + punctum* in luogo di *pes + punctum + clivis*.

<sup>60</sup> Si accolga d’ora in poi quest’espressione, a designare la sezione con le ultime parole di Cristo sulla croce; per essa si utilizza la grafia “Eli” consueta nelle edizioni vaticane, alla quale corrisponde “Eloi” nella versione di Marco. Tutte le osservazioni relative a questo luogo significativo della Passione saranno naturalmente riprese al cap. III (e in particolare al par. 1.1), espressamente dedicato all’argomento.

<sup>61</sup> Il carattere espressivo risulta più evidente in *BoU*, dove la melodia è notata una terza sopra, giungendo a toccare il Do acuto. Proprio questo melisma viene espressamente citato in CLOP, *I recitativi*, coll. 524-525, come esempio di non eccellente melopea: si tratterebbe di sfoggi di bravura, di “capricciosi arabeschi” dovuti all’esuberanza di cantori non sufficientemente educati alla “virile” semplicità del gregoriano autentico.

corrispondenza del primo «Deus meus» e nel tratto «Ut quid dereliquisti me?».<sup>62</sup> Il Cantorino *TnF* presenta invece una sua lezione caratteristica nel *punctum* della parte del Cristo, dove il *pes* è sempre La-Sib (cfr. es. 1); talvolta muta anche il *metrum* del Cristo, che è Fa-Sol-La-La anziché Sol-Fa-La-La;<sup>63</sup> ancora nella sezione del Cristo, è diverso l'*initium post punctum* «Mittens enim», che ripete la formula del precedente *initium* «Opus enim».<sup>64</sup>

Quanto a *TnSB*, va segnalata una sfumatura del tutto peculiare: si tratta della formula del *metrum*, che è spesso caratterizzato da una *clivis* in penultima sede, quasi una sorta di appoggiatura sulla corda di recita: la si nota non solo nella parte dell'Evangelista («Iesu Christi», nell'*exordium*), ma anche nelle Turbe («venundari multo») e nella parte del Cristo («habebitis vobiscum», «corpus meum»). Infine, la melodia del secondo «habebitis» coincide con il passo omologo di *TnF*, così come l'*initium* «Mittens enim» (es. 1).<sup>65</sup>

### 3.2. La melodia nelle edizioni a stampa

Si consideri in *Giunta 1513* (fig. 1) l'*exordium* della Passione secondo Matteo, il cui *metrum* presenta, nella penultima sillaba, la caratteristica appoggiatura in forma di *clivis* già osservata in *TnSB*: essa si ripete con una certa frequenza nella parte dell'Evangelista, a cominciare dal successivo *initium* «In illo tempore» (dove, dato l'accento sdrucchiolo, le note Re e Do risultano distribuite su due sillabe diverse).<sup>66</sup> Nelle Passioni secondo Marco e Luca la variante compare solo nel *metrum* che precede le ultime parole di Cristo sulla croce, quasi a conferire solennità al particolare momento, mentre in Giovanni essa torna a farsi udire ancora nella formula d'apertura «In illo tempore». Nelle due ultime ristampe del Cantorino (*Giunta 1550-1566*) l'appoggiatura

<sup>62</sup> Altra variante di scarso rilievo è l'*initium post punctum* in «Erant autem ibi», che muove dalla terza inferiore anziché dal tono di recitazione; al contrario, nel tratto «Et circa horam nonam» è l'*initium* di *BeDS* che sale dalla terza inferiore, mentre *BoU* muove direttamente dal tono.

<sup>63</sup> Lo si intuisce in «pasca fiet» e in «corpus meum», due passi poco leggibili in *TnF*; la variante non compare nell'es. 1, dove in corrispondenza di «corpus meum» per non appesantire l'apparato si è riportata solo la lezione di *TnSB*.

<sup>64</sup> In *BoU* il vocalizzo su «Mit-tens» è in realtà di cinque note (Fa-Mi-Fa-Sol-La); il La finale non è stato riportato per non appesantire l'apparato.

<sup>65</sup> Il primo *initium* «Opus enim» richiama soltanto in modo vago il tratto corrispondente di *TnF*. In *TnSB* si evidenziano altre due varianti di poca importanza: 1. il tratto «Sciens autem Iesus» dell'Evangelista muove dal tono di recitazione e non dalla terza inferiore come negli altri manoscritti; 2. subito dopo, in «ait illis», il *torculus* viene sostituito da una *clivis*.

<sup>66</sup> Si vedano, a c. 92r, i tratti «discipulis suis» e «contristati valde», e ancora, alle carte 93r e 93v, «horam nonam» e «voce magna». In *TnSB* la *clivis* compare una sola volta nella parte dell'Evangelista (si veda l'*exordium*), ma si ripete poi nelle altre due sezioni.

viene del tutto omessa tanto nell'*exordium* quanto nel tratto che precede la melodia-Eli.<sup>67</sup>

Una seconda importante analogia avvicina la versione del Cantorino a stampa a quella di *TnSB*: si tratta della melodia-Eli<sup>68</sup> che, pur intonata nella tessitura acuta più consueta, e cioè intorno al Re, ne ripete sostanzialmente il medesimo arco melodico; la stessa melodia viene poi riproposta nel «Consummatum est» della Passione secondo Giovanni e, con una lieve variante, nella versione di Luca «Pater, in manus tuas».<sup>69</sup>

Rispetto alle redazioni manoscritte, il Cantorino a stampa rivela una peculiarità significativa, che consiste in brevi melodie alternative segnalate dalla rubrica «Vel sic»; queste varianti compaiono nella parte delle Turbe (in Matteo, in Marco e soprattutto in Giovanni),<sup>70</sup> ma anche nel melisma conclusivo delle due Passioni principali, in corrispondenza del termine «sepulchrum» per Matteo e «transfixerunt» per Giovanni. A ben vedere, non è grande la differenza fra la prima melodia e la soluzione alternativa, dal momento che muta sostanzialmente il culmine melodico (Sol da una parte, La dall'altra). Le ultime due ristampe del Cantorino, invece, non concedono spazio alle varianti, ma trattengono soltanto la prima delle due soluzioni.

Da ultimo, non sfugga il peculiare andamento delle formule melodiche della Passione secondo Luca nei Cantorini a stampa: il primo *initium* del Cristo, ad esempio, sale di una quarta soltanto, dal Fa al Sib, evitando dunque il salto ascendente La-Do, così caratteristico della tradizione romano-francescana; i due successivi *initia* del Cristo corrispondono a quelli di *BeDS* e *BoU* (cfr. es. 1, *Init. 1* e *Init. 2*), mentre è singolare, nella stessa parte del Cristo, la formula del *punctum*, che chiude ciascun inciso sul Sol anziché sul Fa.

### 3.3. Osservazioni conclusive

In sintesi, per quanto riguarda le formule di Passione, il Cantorino a stampa accoglie la tradizione romano-francescana dei Cantorini manoscritti, ma concede più

---

<sup>67</sup> Quanto al *metrum* della parte del Cristo, va detto che in *Giunta 1513* la cadenza è sempre intonata sulle note Fa-Sol-La-La, già evidenziate nel manoscritto *TnF*.

<sup>68</sup> Si rileva una sola differenza fra le due versioni: il *pes* collocato sulla sillaba «me-» nel tratto «Deus meus», ha in *TnSB* una forma strana, frutto forse di correzione (c. 78r).

<sup>69</sup> Sull'argomento torneremo nel cap. III.

<sup>70</sup> Nella Passione secondo Giovanni, il tratto «Iesum nazarenum» delle Turbe (c. 95v) è addirittura presentato con triplice melodia; una sola alternativa è data invece alle sezioni «Ave rex Iudeorum», «Crucifige, crucifige eum», «Ecce rex vester», «Tolle, tolle, crucifige eum».

spazio alle Passioni di Marco, Luca e Giovanni;<sup>71</sup> in particolare le formule relative alle ultime parole di Cristo sulla croce nella versione di Matteo e di Giovanni permettono di tracciare una linea di concordanza che avvicina la versione del Cantorino *Giunta 1513* non già alla redazione di *BoU*, come voleva padre Clop,<sup>72</sup> quanto piuttosto al manoscritto trentino *TnSB*.

In ogni caso, al di là delle varianti relative alla melodia per le ultime parole di Cristo sulla croce, la tradizione dei Cantorini romano-francescani (dei manoscritti come delle edizioni) si presenta compatta nel suo insieme, al punto che se ne possono isolare alcuni tratti peculiari: innanzitutto è caratteristico il melisma che apre gli interventi del Cristo, con il salto di terza ascendente che prepara il *climax* melodico, prima della discesa per grado congiunto; in secondo luogo, emerge una tendenza verso soluzioni di chiara impronta drammatica, evidente non solo nella struttura delle melodie-Eli (e soprattutto nel «Consummatum est» della Passione secondo Giovanni), ma anche nel melisma ascendente che sempre connota i punti nodali dell'ultima parte della Passione (nel caso di Matteo, ad esempio, i tratti «clamavit Iesus voce magna *dicens*», «emisit *spiritum*» e «contra *sepulchrum*»).

#### 4. *Il Familiaris clericorum liber*

La denominazione di “Rituale”, riservata al libro liturgico che guida l'azione del celebrante, entrò in uso in Italia a partire dal 1570. Il numero delle edizioni prodotte nel corso del secolo XVI, con titoli diversi e contenuti variamente organizzati, fu considerevole a causa del rapido logoramento prodotto dall'uso quotidiano. Fra le varie denominazioni attribuite al Rituale cinquecentesco, emergono per fama e fortuna editoriale i titoli del *Liber Sacerdotalis* e del *Familiaris clericorum liber*, una tipologia, quest'ultima, che apparve in almeno quattordici edizioni fra il 1517 e il 1570 e che sola fra tutte propone esempi di formule di Passione.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Naturalmente l'osservazione non riguarda le ultime due ristampe (1550 - 1566).

<sup>72</sup> Cfr. par. 2.1.

<sup>73</sup> Per quanto ho potuto constatare, gli altri Rituali contengono generalmente il solo testo delle Passioni, provvisto delle consuete *litterae significativae*. Il *Familiaris clericorum*, invece, riporta generalmente il testo della Passione secondo Giovanni accanto ai sette salmi penitenziali e il *modus cantandi Passium* nella sezione dedicata alla settimana santa. Una breve sintesi delle varie denominazioni dei Rituali è in GOZZI, *Le fonti*, pp. 89-90. Quanto al noto Sacerdotale di Alberto Castellano, cfr. ENRICO CATTANEO, *Il rituale romano di Alberto Castellano*, in *Miscellanea liturgica in onore di S.E. il Cardinale Giacomo Lercaro*, Roma etc., Desclée, 1967, vol. II, pp. 629-647. Un elenco di Rituali ordinati secondo l'anno di

#### 4.1. Edizioni e frontespizi

La prima edizione del *Familiaris clericorum* uscì dalle officine veneziane di Gregorio de Gregori nel 1517. Il frontespizio reca il titolo abbreviato, *Familiaris clericorum* appunto, e l'immagine di san Bernardino da Siena che regge il trigramma di Cristo. Segue un'epistola rivolta dall'anonimo compilatore a tale frate Antonio Scaliota, il religioso francescano che, «precibus hortatuque amoenissimo», ne aveva chiesto la stesura: il riferimento alla «nostra Seraphica religione» e il calore affettuoso di certe espressioni rivolte come a un confratello, fanno pensare che lo stesso compilatore appartenesse all'Ordine francescano.<sup>74</sup> Dopo l'epistola compare un calendario ornato delle immagini dei mesi, ciascuna con segno zodiacale e rappresentazione dei lavori della terra: all'interno di ogni riquadro è riportata, in espressione veneta, la denominazione del mese.<sup>75</sup>

Una seconda edizione del Rituale fu approntata dalle stesse officine de Gregori nel 1525 con il seguente frontespizio: *Familiaris clericorum libellus musices divinique cultus miro orationum ordine contextus*; sotto il titolo, inquadrata dalla dicitura «In biblioteca Sancti Rochi», è collocata un'immagine di San Rocco. Seguono l'epistola a frate Antonio Scaliota e il calendario con le immagini dei mesi.

A queste due prime edizioni seguì, nel 1530, la ristampa prodotta dalle officine Giunta; unica fra tutte, essa non reca le formule di intonazione della Passione, ritenute evidentemente superflue, come attesta il frontespizio:<sup>76</sup>

Familiaris clericorum liber nuper summa diligentia reformatus atque excusus, in quo reformando multa superflua sunt amota, multa vero curam animarum habentibus necessaria sunt addita, ad sacramentorum exhibitionem secundum ritum sanctae Romanae Ecclesiae ex antiquis sacrorum doctorum scriptis excerpta. Quae singula, candide lector, in sequenti indice diligenter perpende.

---

pubblicazione, si trova in GIUSEPPE ZANON, *Catalogo dei rituali liturgici italiani*, «Studia patavina», XXXI/3, 1984, pp. 497-564.

<sup>74</sup> L'epistola si trova a pagina I e riporta il titolo seguente: *Epistola ad fratrem Antonium Scaliotam Ordinis minorum*. Una proposizione del testo contiene espressioni del tutto incomprensibili: «Scis namque quanto magis deprimi in hac mundana fecerim et sterquillinio toleramus, tanto magis ad futuram gloriam capescendam numine foti et freti divino erigimine»; gli errori furono corretti in seguito, come attesta l'edizione *Varisco 1562*, dove si legge: «Scis namque quanto magis deprimi in hac mundana faece et sterquillinio toleramus, tanto magis ad futuram gloriam capessendam numine foti et freti divino erigimur». La lettera allo Scaliota non compare in tutte le edizioni del *Familiaris clericorum*: ne sono privi, per quanto si è potuto vedere, *Giunta 1530*, *Liechtenstein 1541* e *Liechtenstein 1550*.

<sup>75</sup> Ecco la serie dei nomi: «Zener», «Frever», «Martio», «April», «Mazo», «Zugno», «Lugio», «Agosto», «Setembre», «Octobrio», «Novembrio», «Desenbrio».

<sup>76</sup> Nel volume figura soltanto la Passione secondo Giovanni priva di notazione, da leggersi *in agone mortis*.

A partire dal 1535 e fino al 1570, uscirono le altre undici edizioni che per quanto riguarda le formule di Passione sono tutte provviste di notazione. Il frontespizio dell'edizione del 1535 (Vittore Ravani e soci) presenta un'iscrizione interessante:

Familiaris clericorum liber nuperrime ad peroptatum commodum quorumcumque sacerdotum, iuxta antiquiorem formam, que alteram recentiore longe excellit, summa cum diligentia distinctus et ab infinitis propemodum erroribus, maxime ab orthographia et cantu passim scatentibus, adamussim reongitus, una cum fidelissimo indice qui omnia necessaria in toto volumine contenta recto ordine monstrat.

Il riferimento alla forma più antica potrebbe forse alludere alla redazione pubblicata nelle edizioni de Gregori che, una volta purificata dagli errori, sarebbe dunque preferibile a quella più recente di Giunta.<sup>77</sup>

Il medesimo frontespizio, pur con marche tipografiche diverse, compare nell'edizione di Vittore Ravani e soci del 1540 e in *Liechtenstein 1541*. Nel 1542, per contro, le officine Giunta tornano a rivendicare l'eccellenza della propria arte con il frontespizio della nuova edizione:

Familiaris clericorum post omnes omnium impressiones summa cura summoque studio nuper emendatus. Cantu qui ubique depravatus habebatur ad amussim recognito et in pristinam harmoniam restituto. Quantum autem ceteris ubique locorum excussis prestiterimus unusquisque si cum aliis contulerit facile deprehendet. Que hoc volumine contineantur index a tergo presentis pagine demonstrabit.

La ristampa del 1549, dovuta agli eredi di Pietro Ravani e soci, ripropone il titolo del 1535, che poi ricompare nell'edizione di Pietro Liechtenstein del 1550<sup>78</sup> secondo la seguente forma abbreviata:

Familiaris clericorum liber nuperrime ad peroptatum commodum quorumcumque sacerdotum, iuxta antiquiorem formam, que alteram recentiore longe excellit, summa cum diligentia distinctus et ab infinitis propemodum erroribus undique scatentibus, adamussim reongitus. Cum indice faciliori qui omnia necessaria in toto volumine contenta perfectissime monstrat.

Un'ulteriore semplificazione si rileva nel frontespizio dell'edizione di *Bindoni 1561* e delle quattro edizioni di Giovanni Varisco e soci (1560, 1562, 1565, 1570):

---

<sup>77</sup> Per confermare l'ipotesi, tuttavia, sarebbe necessaria una puntuale comparazione dei contenuti.

<sup>78</sup> Secondo ZANON, *Rituali*, pp. 518-519, nell'anno 1550 sarebbero uscite contemporaneamente due edizioni del *Familiaris clericorum*, per i tipi rispettivamente di Vittore Ravani e di Pietro Liechtenstein; effettivamente il Catalogo *online* della Biblioteca Apostolica Vaticana contiene il riferimento a un'edizione mutila del 1550, attribuita in via ipotetica al Ravani, con collocazione R.G.-liturgia-VI.245; un rapido confronto con le altre edizioni del *Familiaris clericorum* testimonia tuttavia che si tratta di una copia dell'edizione *Varisco 1570*. Il catalogo di Zanon non riporta invece alcun cenno all'edizione di Pietro Ravani del 1549.

Familiaris clericorum liber iuxta antiquiorem formam, que recentiore longe est excellentior, summa cura nuper distinctus, ordinatus atque recognitus. Cum fidelissimo et accuratissimo indice qui omnia in toto volumine contenta recto ordine indicat.

#### 4.2. Il testo delle formule di Passione

Le edizioni del *Familiaris clericorum*, ad eccezione di *Giunta 1530* come si è detto, riportano in notazione pochi versetti ricavati dalla Passione secondo Matteo (Mt. 26: 2, 21; 27: 23, 46, 50). Ecco il testo dell'edizione *Gregori 1517* (cc. 54v - 55r):

Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Matheum (secundum Marcum, secundum Lucam, secundum Ioannem)

26

In illo tempore dixit Iesus discipulis suis:

2 «Scitis quia post biduum Pascha fiet et Filius hominis tradetur ut crucifigatur ?

21 Et edentibus illis dixit: «Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est».

27

23 At illi magis clamabant: «Crucifige, crucifige eum !»

50 Iesus autem, clamans voce magna, emisit spiritum.

46 Et circa horam nonam clamavit Iesus vocem magnam dicens: «Heli, Heli, lamazabathani?». Hoc est: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?»

In tutte le edizioni la cadenza dell'*exordium* è ripetuta e adattata, come in questo caso, ai nomi degli altri tre evangelisti; il versetto 27: 50 è anteposto a 27: 46 nelle sole edizioni de Gregori. Quanto al testo, va segnalata innanzitutto la lezione «At illi magis clamabant: Crucifige, crucifige eum!», che si ripete identica fino all'ultima ristampa: stando a *Missale 1474* e *1570* essa non appartiene al vangelo di Matteo, ma sembra risultare piuttosto dall'unione di Marco («At illi magis clamabant: Crucifige eum!») con Luca o Giovanni («... dicentes: Crucifige, crucifige eum!»). Si noti anche la lezione «Iesus autem clamans» in luogo di «Iesus autem iterum clamans»: essa permane in tutte le ristampe del *Familiaris clericorum* e, come si è visto, è propria dei Cantorini a stampa, ma non dei Cantorini manoscritti.<sup>79</sup> Vanno registrate infine due varianti di poco conto: la lezione «vocem magnam» (27: 46) compare anche in *Gregori 1525* e *Ravani*

---

<sup>79</sup> Cfr. nota 55 e par. 2.4 del cap. I.

1535, ma viene corretta a partire da *Ravani 1540*,<sup>80</sup> la lezione «Et edentibus illis» in 26: 21 diverrà «Edentibus illis» a partire da *Ravani 1535*.<sup>81</sup>

#### 4.3. Problemi di trasposizione

L'esame delle formule contenute nelle edizioni del *Familiaris clericorum liber* rivela non pochi elementi problematici. Va detto innanzitutto che la melodia della prima edizione (1517) subisce dei mutamenti già nella seconda (1525), ma viene ulteriormente rimodellata nella ristampa di Vittore Ravani e soci del 1535. Dall'edizione del 1535 fino a quella del 1570 le formule si mantengono sostanzialmente inalterate, anche se possono trarre in inganno alcuni errori di stampa che intervengono a modificare la melodia fra un'edizione e l'altra. Perciò, prima di procedere al paragone fra le due versioni de Gregori e *Ravani 1535*, sarà opportuno illustrare la genealogia di quegli errori e chiarire appunto che l'edizione di riferimento per la terza melodia è *Ravani 1535*, cioè quella “di partenza” e non quella “di arrivo” del 1570.

Dunque, nell'edizione del 1535 (figg. 2a e 2b) le formule di Passione ricorrono trasportate di un tono verso l'alto, per cui le corde di recitazione, riconducibili comunque al modello lidio Sol/Do/Fa, si trovano in questo caso sui toni di La, Re e Sol. Non essendo eccelsa la qualità della stampa, verso la fine di ciascun tetragramma si nota un progressivo abbassamento delle note e dei *custodes* rispetto alle righe; non mancano errori di posizionamento dei simboli, come le due *clivis* della cadenza «secundum Ioannem» e il *custos* fuori assetto, a conclusione del quinto tetragramma di c. 58v.

Nell'edizione Ravani del 1540 quelle imperfezioni vengono corrette, tuttavia compaiono due nuovi errori: 1) la ripetizione dell'invocazione «Deus meus» viene notata un tono sotto e conclude sul Do anziché sul Re; 2) l'inciso «Iesus autem clamans» è abbassato ugualmente di un tono, ma risale al Re sul *metrum* «voce magna». Questi due errori vengono assunti nella successiva edizione *Liechtenstein 1541* e tramandati fino all'ultima del 1570.<sup>82</sup>

A sua volta, l'edizione *Varisco 1560* introduce una nuova imperfezione, che poi va a condizionare la genealogia delle successive ristampe: in questo caso la melodia è

---

<sup>80</sup> In *Varisco 1562 - 1570* si leggerà invece «voce magnam».

<sup>81</sup> La forma «Et edentibus illis», attestata in *Missale 1474* e *Missale 1570*, compare dunque nelle sole edizioni de' Gregori: in realtà in tutte le ristampe successive l'inciso melodico corrispondente all'espressione «Edentibus illis» contiene una nota in più, rispetto al numero delle sillabe, a testimonianza del fatto che l'*incipit* del versetto sottintende la congiunzione introduttiva.

<sup>82</sup> Va detto che in Giunta 1542 la seconda svista viene corretta; nell'edizione emerge anche il tentativo di uniformare la melodia delle prime due cadenze *ante vocem Christi*, altrove sempre difformi.

presentata nel modo lidio non trasportato, con Evangelista sul Do e Cristo sul Sol,<sup>83</sup> ma a partire da «Edentibus illis» viene improvvisamente alzata di un tono; la narrazione torna poi al Do in corrispondenza di «Jesus autem clamans», conservando, come si è detto, l'errore ereditato dalle edizioni precedenti.<sup>84</sup>

La catena delle imperfezioni continua; l'edizione *Bindoni 1561* regolarizza la soluzione ibrida di *Varisco 1560* e introduce un altro errore: nel primo intervento del Cristo la *clivis* posta al culmine del vocalizzo viene abbassata di un tono e il melisma, così tipico nella tradizione romano-francescana, ne risulta tarpato.<sup>85</sup> L'edizione *Varisco 1562* recepisce il nuovo errore insieme con i precedenti, ma provvede a modificare addirittura il vocalizzo del secondo intervento del Cristo, allo scopo di uniformarlo al primo: entrambi i vocalizzi, dunque, vengono privati del naturale apice melodico. La nuova soluzione è accolta in *Varisco 1565*, la cui scarsa qualità di stampa non consente una lettura sicura, e in *Varisco 1570*, che risulta ottimamente stampato e che permette dunque di leggere l'intonazione definitiva, un vero e proprio ibrido, risultante da una lunga catena di errori, tramandati da un'edizione all'altra come mutazioni genetiche.<sup>86</sup>

Ci si potrebbe chiedere se alcuni di quegli errori non corrispondessero a una prassi reale; tuttavia, data la natura di quelle varianti, è più ragionevole pensarle come il risultato degli adattamenti degli editori: se infatti non si può ritenere che durante l'esecuzione la corda di recita si alzasse improvvisamente di un tono, è anche improbabile che il vocalizzo introduttivo del Cristo venisse privato del tradizionale culmine melodico.

Quanto all'uso del bemolle, qualche incertezza rimane circa la posizione dei semitoni, però è ragionevole pensare che la melodia, così trasportata, seguisse la modalità lidia della tradizione dei Cantorini. In ogni caso, è evidente che gli editori non sono interessati a indicare le alterazioni nemmeno quando la trasposizione le richiederebbe: in *Ravani 1535* nel *metrum* dell'*exordium* e dell'*incipit* (rispettivamente «Jesus Christi» e «In illo tempore» (fig. 2a), lì dove è notato il Do si deve cantare un

---

<sup>83</sup> La cattiva qualità di stampa rende difficile stabilire l'altezza della corda di recitazione nella prima parte della Passione: che l'*exordium* sia intonato sul Do lo si evince dall'allineamento della prima nota con la chiave, oltre che dalla testimonianza delle edizioni successive. Qui va rilevato anche l'errore di posizionamento della chiave nell'ultimo tetragramma di 58r.

<sup>84</sup> Qui si rileva un'ulteriore imprecisione nel *metrum*, che non rispetta l'indicazione del *custos*.

<sup>85</sup> Va detto che l'edizione Bindoni presenta anche altri errori: a c. 58r, ad esempio, i *custodes* del terzo e del quinto tetragramma sono fuori posizione, e così le note in corrispondenza del tratto «Pascha fiet».

<sup>86</sup> Anche l'edizione del 1570 introduce una sua "variante" (o forse la mutua da *Varisco 1565*, la cui scarsa leggibilità non permette di stabilirlo con certezza): si veda la prima cadenza *ante vocem Christi*, che presenta una *clivis* più bassa di un tono rispetto alla soluzione corretta. Si noti anche la chiave dell'ultimo tetragramma, in posizione errata, come già in *Varisco 1562-1565*.

Do#, ma non in fase di cadenza («secundum Matheum» e «discipulis suis»), dove altrimenti si udirebbe il tritono diretto o lievemente differito all'*incipit* del Cristo.<sup>87</sup> Anche il *punctum* della parte del Cristo presume, nella cadenza finale, un Fa# che ovviamente non è indicato, come nell'inciso «traditurus est» (fig. 2b). È invece più difficile stabilire la posizione dei semitoni nel tratto «At illi magis clamabant: Crucifige, crucifige eum!», dove è presumibile si debba sottintendere un Fa# per lo meno su “eum”, come suggerito dal passo omologo nella versione dei Cantorini.<sup>88</sup>

#### 4.4. Le formule di Passione: tre versioni a confronto

Il confronto fra le tre edizioni fondamentali (*Gregori 1517-1525*, *Ravani 1535*) è reso disagiata dalla cattiva qualità di stampa di *Gregori 1517*, che presenta chiavi e note non ben allineate sulle righe del tetragramma (fig. 3). Per una lettura più sicura, dunque, si dovrà immaginare di sollevare, dopo l'*exordium*, la prima nota di ciascun tetragramma (e con essa la chiave) nella posizione suggerita dal *custos*, che è invece ben posizionato. Nella successiva c. 55r i simboli risultano talvolta spostati verso l'alto.

L'intonazione risultante dalla corretta lettura delle note è piuttosto singolare (si veda l'es. 3, che presenta la trascrizione completa delle formule di Passione secondo le tre versioni).<sup>89</sup> Innanzitutto essa riserva alla parte del Cristo due corde di recitazione: il vocalizzo del Cristo, infatti, muove dal Sol per attestarsi sulla corda di La nel suo primo intervento («Scitis quia»), ma sale dal Fa per stabilirsi sul Sol nel secondo intervento («Amen dico vobis»). Ancora più strano è il fatto che l'Evangelista introduca il secondo *initium* del Cristo concludendo la cadenza su di un Si che si suppone naturale, dal momento che proviene da un Mi più acuto; in questo modo, fra l'ultima nota dell'Evangelista e la prima del Cristo si crea un rapporto di tritono. Forse la variante *ante vocem Christi* presentata poco sopra («discipulis suis») va utilizzata nei casi in cui il Cristo muove dal Fa: essa del resto non differisce in nulla rispetto alla cadenza precedente, se non nel fatto che approda al Do anziché al Si. Nel complesso rimangono

---

<sup>87</sup> Il Cantorino francescano di Bologna, del resto, introduce l'indicazione del Si bemolle proprio sulla cadenza «discipulis suis»; come si è detto, nel piccolo codice il bemolle è generalmente indicato nella cadenza *ante vocem Christi* ed è posto “in chiave” nei tetragrammi che riportano il lungo intervento del Cristo.

<sup>88</sup> Si veda *Giunta 1513*, c. 93r.

<sup>89</sup> Nelle melodie qui trascritte ho di fatto proposto un'interpretazione circa la posizione dei semitoni, visto che nessuna delle tre edizioni li esplicita con segni di bemolle; li ho dunque inseriti dove necessario, sopra il rigo o in chiave (in questo caso fra parentesi); in particolare, per la trasposizione della melodia di *Ravani 1535* ho seguito le precisazioni esposte in fondo al par. 4.3.

comunque considerevoli dubbi circa l'affidabilità di questa stampa (e quindi la trascrizione proposta andrà considerata con le dovute riserve).

Anche la seconda edizione de Gregori rivela qualche problema di allineamento note-rigo, non tale comunque da ostacolare la lettura delle formule di Passione. In questo caso la doppia corda di recita viene meno e la parte del Cristo assume una linea melodica già piuttosto familiare (es. 3): la cadenza che la precede, anzi, conclude sempre sul La evitando il problema del tritono, e tuttavia permane la variante *ante vocem Christi*, identica all'omologa del 1517 (di essa scomparirà ogni traccia in *Ravani 1535*). Propongo dunque alcune osservazioni sintetiche:

1. nella parte dell'Evangelista le edizioni de Gregori conservano la reintonazione Si-Do dopo il *metrum* «In illo tempore»;
2. la cadenza *ante vocem Christi* nell'edizione del 1535 ricorda sia la corrispondente cadenza dei Cantorini (es. 1), sia quella di *Gregori 1525*;
3. il primo intervento del Cristo in *Gregori 1517* è del tutto difforme da quello attestato nelle due redazioni successive, che propongono il vocalizzo caratteristico dei Cantorini (e lo ripetono anche nel secondo intervento del Cristo, in corrispondenza del quale la distanza dalla redazione del '17 si fa meno marcata);
4. le edizioni de Gregori risultano lontane da *Ravani 1535* in corrispondenza delle ultime parole di Cristo sulla croce: è interessante osservare che in questo caso l'edizione del 1535, staccandosi nettamente dalle precedenti, contiene una formula molto più vicina alla tradizione dei Cantorini trentini (es. 2), poi confluita in *Giunta 1513*;
5. il tratto «emisit spiritum» dell'edizione del 1525 richiama direttamente l'ampio melisma tipico della tradizione dei Cantorini (es. 2, «dicens»); nel tratto omologo del 1517 viene invece riprodotta la semplice cadenza *ante vocem Christi*, mentre la versione del 1535 è stranamente sobria e sillabica, come se l'editore avesse voluto “ripulire” il passo da un carattere eccessivamente espressivo. Il melisma non è presente invece nell'altro punto nodale, «clamavit Iesus voce magna *dicens*», dove si rileva sostanzialmente la semplice cadenza *ante vocem Christi*.

La versione definitiva del 1535, pur conservando alcune peculiarità che derivano dall'edizione del 1517 (la breve selezione dei versetti, la strana lezione «Crucifige, crucifige eum!»), richiama dunque la tradizione dei Cantorini, già nota grazie al volumetto del 1513.<sup>90</sup> Quelle somiglianze, tuttavia, non si trovano in *Gregori 1517*, ma sembrano emergere soltanto con l'edizione intermedia del 1525. Se la cattiva qualità di stampa non trae in inganno, la versione del 1517 attesta dunque una tradizione diversa del tono di Passione, con doppia corda di recita nella parte del Cristo; a partire da *Gregori 1525* la melodia si avvicina a quella dei Cantorini, come provano i punti 2, 3 e 5, ma rimane come sospesa nel mezzo, dal momento che preserva ancora elementi propri dell'originaria redazione del 1517 (si veda il punto 1, ma soprattutto la melodia-Eli ricordata al punto 4).

##### 5. Appendice: un Cantorino settecentesco

Al paragrafo 2.1 si accennava a un settecentesco Cantorino cartaceo, conservato presso l'Archivio della Provincia Veneta dei Frati minori, sul quale converrà tornare a questo punto per alcune precisazioni. Nelle iniziali note destinate «ad cantores et lectores» il frate compilatore assicura, come si è detto sopra, di aver ricavato le formule «ex correctis exemplaribus, et praecipue ex antiquo Cantorino, impresso Venetiis per dominum Antonium de Giunta Florentinum». Dal momento che l'esemplare settecentesco riporta anche le formule di Passione (cc. 29r-31v), può risultare utile un confronto con l'edizione del 1513.

Le formule sono ricavate dalla Passione secondo Giovanni e si presentano divise in tre sezioni: alla c. 29r figura la rubrica *Tonus Passionis. Pro textu*; seguono quattro cadenze esemplificative (sul testo generico *Primus punctus; Secundus punctus* ecc.) e un breve tratto di Passione ricavato da Gv. 18: 4-5; nel *verso* del foglio (fig. 4) si legge una nuova rubrica (*Tonus Passionis. Pro Cristo*) seguita da tre cadenze esemplificative, quindi dalle parole di Cristo riportate in Gv. 18: 23 e dalle ultime parole sulla croce «Consummatum est»; le carte rimanenti, fino a 31v, sono dedicate per intero alle formule dei *soliloquentes* e delle Turbe. Le note sono disposte su tetragrammi rossi (otto per ciascuna carta), aperti da una chiave di Fa o di Do e chiusi dal *custos*; alcune barre verticali segnalano le cadenze interne alla sezione (*flexa, metrum*), mentre le barre

---

<sup>90</sup> Si ricordi anche la lezione «Iesus autem clamans», in luogo di quella più comune «Iesus autem iterum clamans», che il *Familiaris clericorum* condivide con i Cantorini a stampa (cfr. cap. I, par. 2.4).

doppie marcano la fine di sezione; non vi sono *litterae significativae*, ma solo lettere capitali in inchiostro rosso.

La notazione presenta un carattere piuttosto ambiguo: nella prima formula esposta a c. 29r, ad esempio, la corda di recitazione è segnalata da una serie di note in forma di *virga* (così anche nelle Lamentazioni che precedono immediatamente il tono di Passione), ma da lì in poi viene rappresentata con note in forma di losanga; ad esse, che potremmo genericamente definire *semibreves*, si alternano talvolta disegni di significato ritmico, soprattutto in fase di cadenza, con figure di *semibreves* puntate seguite da *minima* o con gruppi di due e quattro *minimae*. È evidente che non si possono attribuire valori rigorosamente proporzionali a queste figurazioni, che spesso valgono semplicemente a marcare gli accenti di parola, come dimostrano alcuni termini sdruccioli modulati sulla successione *semibrevis* puntata - *minima* - *semibrevis* (fig. 4, «discipulis», «hominis»). Allo stesso modo la recitazione espressa attraverso la serie di *semibreves* vuole suggerire forse l'idea della scorrevolezza, in opposizione a note iniziali e finali in forma di *longa* (*virga*) o raccolte in *ligaturae* che esprimono una generica idea di allungamento del suono.

I toni di Passione sono quelli consueti, ma qui figurano trasportati di una quarta verso il basso: il Cristo recita dunque sul Re, l'Evangelista sul Sol e le Turbe sul Do. Le formule tradiscono chiaramente l'origine romano-francescana, a partire dall'*initium* del Cristo, che presenta il caratteristico melisma iniziale ascendente di sesta con salto di terza (fig. 4, «Si male locutus sum»). All'intonazione francescana rimandano anche la formula del *metrum*, con la caratteristica appoggiatura già individuata in *TnSB* e in *Giunta 1513*,<sup>91</sup> ma anche la formula dell'*interrogatio* nella parte delle Turbe, che ribatte il semitono inferiore alla corda di recita, in attesa di risalire appunto per l'interrogazione (fig. 4, «Numquid et tu»).

Le cadenze *ante vocem Christi* e *ante vocem Turbarum* dell'Evangelista sono invece piuttosto dissimili rispetto a quelle dei Cantorini manoscritti e dell'edizione cinquecentesca; se la prima cadenza può sembrare un'amplificazione dell'omologa più antica, del tutto diversa è la seconda, che con il suo movimento ascendente ricorda piuttosto la formulazione romana del manoscritto lateranense *Rari 97*.<sup>92</sup> Da c. 30r a c. 31v si ripete molte volte il *punctum* che conclude le sezioni delle Turbe; si tratta forse di

---

<sup>91</sup> Si veda, per la sezione dell'Evangelista, il tratto «Jesus autem sciens», alla c. 29r, e per la parte delle Turbe il tratto «Si non esset hic malefactor», alla c. 30r.

<sup>92</sup> Per questa fonte si veda il cap. IV, al par. 3.

un'amplificazione dell'omologa cadenza del Cantorino cinquecentesco, qui ornata da quattro note discendenti in forma di *minima* seguite da due note in forma di *longa*. Il tratto più interessante, tuttavia, è costituito dalle ultime parole di Cristo sulla croce (fig. 4, «Consummatum est»): qui emerge chiaramente la somiglianza con il lungo melisma ascendente nella sezione omologa dei cantorini manoscritti *BeDS* e *BoU*, una melodia forse troppo espressiva perché potesse essere accolta nell'edizione del 1513 (si ricordi che nemmeno i Cantorini trentini la riportano). In questo caso, si noti, la cadenza finale del melisma è ornata con un ritmo puntato conclusivo.

Il frate Giovanni da Bassano, dunque, ha attinto alla tradizione francescana per la compilazione di questa sezione del Cantorino, ma a quanto pare non si è servito dell'edizione del 1513, dove il «Consummatum est» figura nella formulazione più sobria. La coloritura ritmica testimonia invece una prassi esecutiva piuttosto libera, certo non paragonabile a quella suggerita dalle fonti in notazione ritmico-proporzionale; in questo caso, come ben dimostra la melodia del «Consummatum est», solo i punti cadenzali sono generalmente provvisti di ornamentazione ritmica.

## II. INTONAZIONI MONASTICHE FRA I SECOLI XV E XVI

L'indagine condotta su alcune fonti di provenienza monastica, edizioni e manoscritti dei secoli XV e XVI che attestano il tono di Passione, ha permesso di isolare una tradizione che ebbe forse più diffusione di altre: si tratta dell'intonazione utilizzata in monasteri che aderirono alla Congregazione riformata dei Benedettini italiani, nota come *Congregatio Cassinensis* ovvero di Santa Giustina.<sup>93</sup> Quell'intonazione è attestata in due manoscritti importanti, collocabili a cavallo fra i due secoli, ma soprattutto nelle tre edizioni di un Cantorino che agli albori del Cinquecento accolse la tradizione cassinese, fissandone i lineamenti per così dire "ufficiali" grazie al carattere definitivo conferito dalla stampa; non è forse un caso che il tono di Passione dei Cantorini cinquecenteschi si ritrovi ancora, identico quanto ad andamento melodico, nell'edizione di un volumetto monastico stampato verso la fine del secolo XIX.<sup>94</sup>

Al di là di questi testimoni, poco altro emerge per ora in ambito monastico:<sup>95</sup> conosciamo un Cantorino bolognese già citato da Buno Stäblein,<sup>96</sup> che si colloca nella periferia della riforma cassinese, e due testimonianze cinquecentesche della tradizione dell'Ordine camaldolese, un ramo della famiglia benedettina che non ebbe attinenze con

---

<sup>93</sup> La riforma dalla quale nacque la Congregazione di Santa Giustina fu avviata nel 1409 da Ludovico Barbo e coinvolse in breve tempo molti monasteri, da quelli meno conosciuti fino alle più celebri abbazie: San Benedetto di Polirone e San Giorgio Maggiore di Venezia, ad esempio, aderirono alla Congregazione nel 1419. Quando, nel 1504, vi confluì anche l'Abbazia di Montecassino, la Congregazione principiò a nominarsi *Congregatio Cassinensis, alias Sanctae Iustinae*. In proposito, si vedano i seguenti contributi: TOMMASO LECCISOTTI, *La Congregazione benedettina di Santa Giustina e la riforma della Chiesa al secolo XV*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», LXVII, 1944, pp. 451-469; PAOLO SAMBIN, *Sulla riforma dell'Ordine Benedettino promossa da Santa Giustina di Padova*, in *Ricerche di storia monastica medievale*, Padova, Antenore, 1959 (Miscellanea erudita, 9), pp. 69-122; ILDEFONSO TASSI O.S.B., *Ludovico Barbo (1381-1443)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1952 (Uomini e Dottrine, 1); *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443), Padova - Venezia - Treviso, 19-24 settembre 1982, a cura di F. G. B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984 (Italia benedettina, 6); FRANCESCO G.B. TROLESE, *Decadenza e rinascita dei monasteri veneti nel basso Medioevo*, in *Il monachesimo nel Veneto medioevale*, Atti del Convegno di studi in occasione del Millenario di fondazione dell'abbazia di S. Maria di Mogliano Veneto (Treviso), 30 novembre 1996, a cura di F.G.B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1998, pp. 169-199.

<sup>94</sup> *Cantus monastici formula ex antiquo praesertim Cantorino Congregationis Casinensis alias S. Iustinae deprompta, in usum monachorum Congregationis Casinensis a primaeva observantia Ordinis S. Benedicti edita*, Tornaci Nerviorum, Desclée-Lefebvre et soc., 1889, pp.43-47.

<sup>95</sup> Spiace che il ms. 871 di Montecassino, nella cui *tabula* iniziale si annuncia il tono di Passione, abbia poi subito una mutilazione che lo rende inservibile al fine di questa indagine; cfr. CATTIN, *Canti polifonici*: 463, nota 32; 491, nota 99; 494; ISABEL POPE – MAZAKATA KANAZAWA, *The musical manuscript Montecassino N 871*, «Anuario musical», XIX, 1964, pp. 123-153: 130.

<sup>96</sup> STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, coll. 891-894 e 895. Si veda qui di seguito il par. 2.1.

la congregazione di Santa Giustina.<sup>97</sup> Di un'intonazione vallombrosana, infine, possediamo un brevissimo cenno ricavato da un Messale del 1503.<sup>98</sup> Presento dunque le fonti, a cominciare dalla tradizione cassinese, e poi si darà spazio allo studio comparativo delle melodie.

### 1. Fonti della tradizione cassinese

Per quanto riguarda il ruolo della musica liturgica nel processo di riforma dell'Ordine benedettino, avviato alle soglie del secolo XV da Ludovico Barbo, risultano di fondamentale importanza gli studi condotti da Giulio Cattin all'inizio degli anni Settanta del secolo scorso:<sup>99</sup> occupandosi dei fermenti di novità che animarono il repertorio della Congregazione nel vivace periodo della riforma, lo studioso descrive e analizza alcuni testimoni manoscritti della tradizione cassinese che contengono le formule di Passione poi confluite nelle edizioni a stampa.

#### 1.1. Il codice Grey

Il codice *Grey*, conservato presso la South African Public Library di Città del Capo,<sup>100</sup> è una fonte particolarmente interessante, poiché attesta, con il suo repertorio di *contrafacta*, «una delle più massicce e sistematiche operazioni di travestimento spirituale testimoniate dalle fonti musicali, almeno in Italia, intorno al 1500»;<sup>101</sup> inoltre il manoscritto pone in risalto il contributo offerto dalla Congregazione Cassinese alla tradizione della polifonia in Italia fra i secoli XV e XVI.<sup>102</sup>

---

<sup>97</sup> Si veda in proposito GIUSEPPE CACCIAMANI, *Camaldolesi*, voce in DIP, I, coll. 1718-1725.

<sup>98</sup> *Missale monasticum secundum consuetudinem ordinis Vallisumbrose*, Venezia, Giunta, 1503; una copia dell'edizione è conservata presso la Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma. Quanto alla tradizione vallombrosana, si ricordi che l'Ordine aderì alla riforma cassinese nel 1437: cfr. R. NICOLA VASATURO, *Vallombrosa-Vallombrosane-Vallombrosani*, voce in DIP, IX, coll. 1692-1702: 1698, 1699.

<sup>99</sup> GIULIO CATTIN, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della Congregazione di S. Giustina*, «Benedictina», XVII, 1970, pp. 254-299; ID., *Canti polifonici*; ID., *Nuova fonte italiana della polifonia introno al 1500 (Ms. Cape Town, Grey 3.b.12)*, «Acta musicologica», XLV, 1973, pp. 165-221.

<sup>100</sup> Cape Town, South African Public Library, Grey 3.b.12, membranaceo, cc. 124 (cartulazione moderna in cifre arabe sull'angolo superiore destro del recto; cartulazione antica, con correzioni, al centro del bordo superiore del recto), mm. 171×121; scrittura gotico-libreria di due mani diverse; sei pentagrammi per pagina; notazione mensurale bianca di due mani diverse. Per una descrizione accurata ed esauriente del manoscritto, con particolare riferimento alle due mani che concorsero alla stesura, si vedano gli studi di Cattin citati alla nota 99, in particolare CATTIN, *Canti polifonici*, pp. 447-449, ID., *Nuova fonte*, pp. 168-175.

<sup>101</sup> CATTIN, *Canti polifonici*, p. 453.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 490.

Come ha dimostrato Cattin, il manoscritto si articola in due sezioni, redatte da mani diverse, ma riconducibili allo stesso ambito cassinese: la prima parte, di fattura lievemente più rozza e approssimativa, risponde alla definizione di «*liber quadragesimalis*», indicata nella *Tabula* iniziale (c. 2r); proprio in questa sezione è ospitato il tono di Passione. La seconda parte, redatta di lì a poco da un copista più esperto, si allontana progressivamente dalle indicazioni della *Tabula*, presentando, dopo qualche residuo canto per la settimana santa, brani mariani, salmi e quindi la lunga serie dei *contrafacta*.

Quanto ad origine e datazione, il codice fu probabilmente compilato in un monastero di area centro-settentrionale, confluito nella Congregazione di Santa Giustina;<sup>103</sup> la prima parte del manoscritto, con le formule di Passione e i vangeli conclusivi di Matteo e Giovanni, sarebbe stata redatta sullo scorcio del secolo XV, mentre la sezione dei *contrafacta*, di poco posteriore, non va comunque collocata oltre il primo decennio del Cinquecento.

Le formule di Passione, segnalate dalle consuete *litterae significativae*, sono ricavate in questo caso da Matteo 26: 2-11 e 27: 46.<sup>104</sup> La melodia compare alle cc. 3v-4r (fig. 5) e si interrompe proprio lì dove si dovrebbero leggere le ultime parole di Cristo sulla croce, essendo bianco il *verso* del quarto foglio. Considerando la numerazione antica, tuttavia, si rileva che una carta è venuta meno: le attuali 3v-4r, infatti, corrispondono alle antiche 1v-2r, dopo le quali la numerazione antica salta direttamente al quarto foglio, sul *recto* del quale compare già il vangelo finale a tre voci della Passione secondo Matteo («*Altera autem die*», cc. 5r-7r nella numerazione moderna). Ora, dal momento che a questo brano polifonico segue immediatamente il vangelo, ugualmente a tre voci, della Passione secondo Giovanni («*Post hec autem*», cc. 7v-10r), è ragionevole ritenere che la carta mancante, la numero 3 secondo l'antica numerazione, fosse destinata ad accogliere le formule monodiche relative alla Passione secondo Giovanni.

La notazione mensurale bianca è del tutto inconsueta per il tono monodico di Passione. Per esprimere le proporzioni, il copista ha utilizzato *breves*, *semibreves* e *minimae*, ma anche *semiminimae*, *ligaturae* e note puntate, senza ricorrere ad alcuna

---

<sup>103</sup> Sul problema dell'origine si sofferma CATTIN, *Nuova fonte*, pp. 180-184; pur ribadendo l'impossibilità di risolvere l'enigma, lo studioso elenca tuttavia alcuni indizi che orienterebbero verso Firenze, o Mantova, oppure verso l'Emilia.

<sup>104</sup> Da notare che l'inciso «*Non in die festo*» nella voce delle Turbe non è separato dalle successive parole «*ne forte tumultus fieret in populo*», per cui l'intera sezione rimane alle Turbe.

indicazione di tempo: secondo Giulio Cattin «il mensuralismo non è qui riconducibile a schemi di sorta, e la versione *Grey* si associa con le altre fonti nel presentare un ritmo musicale determinato soltanto dagli accenti verbali».<sup>105</sup> Effettivamente, figurano qua e là dei tratti che sembrano sconfessare la precisione dei rapporti proporzionali: la *ligatura* che apre le sezioni «Scitis quia», «Quid molesti» o «Nam semper» del Cristo, potrebbe voler significare una libera ascesa di valori uguali; e così il tratto «Opus enim bonum» del Cristo sembra introdurre un improvviso ritmo ternario che avvalora l'impressione di una certa libertà esecutiva. Per tale ragione, ho dato di questo brano una trascrizione semi-diplomatica, priva di indicazioni di tempo (es. 5).

### 1.2. Il manoscritto Illinois

Il codice 783.2 L712 conservato presso la University Library dell'Università dell'Illinois (Urbana-Champaign, USA), fu redatto nei primissimi anni del Cinquecento in ambito benedettino riformato.<sup>106</sup> Le scarse formule di Passione, ricavate da Matteo 26: 2, 5, 8-9 e riportate alle cc. 42v-43v, precedono alcuni brani polifonici del repertorio cassinese per la settimana santa.<sup>107</sup> Rispetto al manoscritto *Grey* vanno segnalate due difformità: le *litterae significativae* non sono in questo caso †, C, S, come nella più comune tradizione, bensì †, E, S, dove E sta forse per *Evangelium* o *Evangelista*; in secondo luogo, la frase «Non in die festo» delle Turbe è separata dalle parole che seguono, «ne forte tumultus fieret in populo», assegnate all'Evangelista sul relativo tono di Do.

Nella sezione che riporta le formule di Passione, la notazione quadrata nera su tetragramma rosso, con *punctum* in forma di *virga* (fig. 6), ricorda quella tipica di molti Cantorini coevi; qua e là si legge tuttavia qualche vago cenno di significato ritmico, come la coppia di *minimae* nel primo intervento del Cristo («Scitis», fig. 6) e, poco oltre, la *semibrevis* in fase cadenzale nel tratto «ne forte tumultus fieret in populo».

---

<sup>105</sup> CATTIN, *Canti polifonici*, p. 460.

<sup>106</sup> Cfr. RISM B IV/4, pp. 1172-1173. Quanto alla datazione e all'errata ipotesi di un'origine francescana contenuta in RISM, si legga quanto scrive CATTIN, *Canti polifonici*, p. 446, nota 4 (lo studioso ribadisce l'origine cassinese del manoscritto): l'opera fu compilata fra gli anni 1501 e 1504, cioè fra i due estremi cronologici che sono assunti come riferimento nel calendario che occupa il *verso* del foglio di guardia. Di questa fonte aveva già dato notizia ANDREW HUGHES, *New italian and english sources of the fourteenth to sixteenth centuries*, «Acta musicologica», XXXIX, 1967, pp. 178-182. Un breve cenno è anche in CATTIN, *Tradizione e tendenze*, pp. 263, 265.

<sup>107</sup> Si tratta delle *Lamentazioni* e, a chiusura del manoscritto, dell'*Ubi caritas*.

### 1.3. Le edizioni cinquecentesche

Nell'anno 1506 la stamperia veneziana di Lucantonio Giunta produsse, insieme con il primo *Missale monasticum* della Congregazione riformata, un piccolo Cantorino monastico di cui non conosciamo il frontespizio:<sup>108</sup> l'esemplare oggi conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia è infatti acefalo, ma grazie ad un contributo di Agostino Latil apparso nel 1906 su «Rassegna gregoriana», sappiamo che l'iscrizione iniziale non menzionava la *Congregatio Cassinensis*, alla quale del resto non fa riferimento nemmeno il *colophon*.<sup>109</sup> La congregazione viene invece citata espressamente nelle due ristampe giuntine del 1523 e del 1535:<sup>110</sup>

Ad laudem et gloriam omnipotentis Dei eiusque genitricis Virginis Marie et sanctissimi patris nostri Benedicti ac totius celestis curie iubilantis; ad usum vero monachorum Cassinensis Congregationis, alias Sancte Iustine. Cantus monastici formula quomodo intonent feliciter.

Così si legge alla c. 3r dell'edizione del 1523.<sup>111</sup> Il riferimento alla *Congregatio Cassinensis* torna anche nel lungo *explicit* del volume, poco prima dei nomi del doge regnante e dell'abate di San Giorgio Maggiore, allora a capo dell'intera Congregazione:

Cantorinus et processionarius per totum annum in divinis officijs celebrandis secundum ritum Congregationis Cassinensis alias Sancte Iustine ordinis Sancti Benedicti, diligentissime compositus et ordinatus cum multis in eo de novo appositis studiosissimeque revisus curaque et expensis spectabili viri domini Luceantonij de Giunta Florentini in alma civitate Venetiarum, regnante serenissimo domino Antonio Grimano, huius civitatis duce, ac Congregationis huius Cassinensis presidente reverendo patre D. Prospero de Faventia Sanctique Georgij Maioris in hac civitate abbate benemerito. Impressus anno Domini 1523 pridie kalendas Maii, feliciter explicit.

---

<sup>108</sup> Perciò ne ricaviamo il titolo dal *colophon*: [*Monastici cantus compendiolum*], Venezia, Giunta, 1506.

<sup>109</sup> AGOSTINO LATIL, *Spigolature cassinesi. Cantilene monastiche del 1506*, «Rassegna gregoriana», V, 1906, pp. 515-534. Lo studioso disponeva di un esemplare integro, allora conservato a Montecassino e perduto nel 1944. All'articolo di Latil accenna PETER WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien. III, Gregorianische Formenlehre. Eine choralsche Stilkunde*, Leipzig, 1921 (rist. anast. Hildesheim-Wiesbaden, Olms-Breitkopf & Härtel, 1962), p. 249, nota 1 (con breve trascrizione). Il *colophon* del Cantorino recita: *Monastici cantus compendiolum feliciter explicit. Venetiis per Lucantonium de Giuntis Florentinum, anno Domini 1506, pridie nonas maij.*

<sup>110</sup> *Cantus monastici formula*, Venezia, Giunta, 1523; *Cantus monastici formula*, Venezia, Giunta, 1535.

<sup>111</sup> Ecco il frontespizio completo dell'edizione del 1523: *Cantus monastici formula noviter impressa ac in melius redacta, cui aliqua que deerant consilio multorum adiuncta, nonnulla vero que superflua videbantur adempta sunt, cum tono lamentationis Hieremie prophete et aliquibus aliis cantibus mensuratis ipsi temporis congruis.* Nella ristampa del 1535 l'iscrizione subisce qualche accorciamento: *Cantus monastici formula noviter impressa ac in melius redacta, cui que deerant adiuncta, que vero superflua videbantur, adempta sunt, cum tono lamentationis Hieremie prophete et aliquibus aliis cantibus mensuratis ipsi temporis congruis.* Una breve descrizione dell'edizione del 1535 è contenuta in ANTONIO GARBELOTTO, *Vecchie memorie padovane in un codicetto*, «Padova e la sua provincia», XVII/5, 1971, pp. 3-6.

L'explicit dell'edizione del 1535 non reca il riferimento al doge e all'abate, ma ripropone quella stessa denominazione: «Cantorinus et processionarius». Come osserva Giulio Cattin, effettivamente la presenza di una sezione dedicata alle processioni caratterizza le due ristampe rispetto all'edizione del 1506, che invece ne è priva.<sup>112</sup> Quanto alle formule di Passione, i Cantorini contengono la medesima selezione di versetti: uno spazio consistente è dedicato al testo di Giovanni (18: 1-9, 18: 22, 19: 30) e al relativo vangelo finale «Post hec autem» (19: 38 e 19: 42); seguono le ultime parole di Cristo sulla croce secondo i quattro evangelisti (e qui la versione di Luca è presentata per due volte di seguito, con melodia diversa).

In *Giunta 1506* le formule per la Passione secondo Giovanni, con il vangelo «Post hec autem», compaiono alle cc. 102r-112v: seguono altri brani per il triduo della settimana santa<sup>113</sup> e quindi, alle cc.129r-131v, le ultime parole di Cristo sulla croce. Nelle due ristampe, identiche fra loro quanto a impaginazione, la sezione dedicata alle formule di Passione con il vangelo «Post hec autem» (49r-52r) precede immediatamente le ultime parole di Cristo sulla croce (52r-53r), dopo le quali compare il tono *ad mandatum*. Quanto al testo, rispetto alla versione del Messale a stampa del 1474<sup>114</sup> i versetti dei Cantorini si distinguono per alcune varianti nei tratti seguenti: 18: 2, «Iesus convenerat frequenter» in luogo di «frequenter Iesus convenerat»; 18: 5, «Illi autem dixerunt» in luogo di «Responderunt ei» e «Dicit eis Iesus» in luogo di «Dixit eis Iesus»; 18: 7, «interrogavit eos» in luogo di «eos interrogavit»; 18: 22, «Hoc» in luogo di «Hec»; 19: 30, «accepisset acetum» in luogo di «accepisset Iesus acetum».<sup>115</sup> Oltre che nel testo, le tre edizioni sono identiche anche nella melodia e nel tipo di notazione, la cui singolarità merita a questo punto qualche attenzione.<sup>116</sup>

Si tratta in sostanza di una notazione quadrata nera con figurazioni, non chiaramente interpretabili, che forse vogliono talvolta suggerire semplici moduli ritmici

<sup>112</sup> CATTIN, *Tradizione e tendenze*, pp. 268-269; le edizioni si distinguono anche per le dimensioni, essendo *Giunta 1506* molto piccolo (cm. 7 x 5, carte 190), rispetto all'edizione del 1523 (in 8°, carte 95) e del 1535 (in 12°, carte 92).

<sup>113</sup> A partire da 113r si leggono il tono del vangelo *in coena Domini*, *Ubi caritas* a due voci, Lamentazioni a due voci, *Lumen Christi* e litanie, il *tonus versiculi ante lamentationes* e il *tonus lectionum mortuorum*.

<sup>114</sup> Cfr. *Messale 1474*, pp. 139-143.

<sup>115</sup> Il Cantorino monastico non attesta dunque la lezione «emisit spiritum» in luogo di «tradidit spiritum», propria della tradizione dei Cantorini romano-francescani.

<sup>116</sup> In realtà, per quanto riguarda le formule di Passione una sorta di variante melodica si segnala nell'edizione del 1535: la cadenza in corrispondenza delle parole «tradidit spiritum» vi figura trasportata di una terza verso l'alto. Anche in fondo alla c. 50r la melodia risulta lievemente modificata, ma si tratta forse di un pasticcio dovuto al mancato spostamento della chiave di Do in posizione più comoda, come accade in *Giunta 1523*; va segnalato infine il Si bemolle, che nell'edizione del 1535 è stato espressamente aggiunto per due volte sulla cadenza «Illi autem dixerunt».

in fase di cadenza.<sup>117</sup> Ne do un esempio alla fig. 7a, che riporta le cc. 104v-105r di *Giunta 1506*: nella parte dell'Evangelista il tono di recitazione è dato dalla successione di note ribattute, in forma di *semibreves*, introdotte da una o due figure di *longa*; nel *metrum*, la nota grave La è costituita da una nota in forma di *minima* (si veda il tratto «erant super eum»), mentre in fase di cadenza compare la *ligatura cum opposita proprietate* («facibus et armis»); è caratteristico anche il melisma della cadenza *ante vocem Christi* («et dixit eis»), dove figurano due gruppetti consecutivi di note discendenti, spesso in forma di *minima*. Naturalmente non è possibile attribuire un valore di tipo proporzionale a tutte queste figurazioni: si ravvisa piuttosto il tentativo di valorizzare il ritmo della frase o l'accento della parola. Si deve anche rilevare, del resto, che nella parte relativa alle ultime parole di Cristo sulla croce secondo Matteo, Marco e Luca, le figurazioni di tipo mensurale scompaiono del tutto e la notazione assume l'aspetto più tradizionale e tipico dei Cantorini a stampa, con il *punctum* in forma di *virga* (in fig. 7b si vede un tratto della melodia-Eli).

## 2. Altre testimonianze

### 2.1. Il Cantorino BoU 2931

Anche il ms. 2931 della Biblioteca Universitaria di Bologna, come già il Cantorino 2893, viene citato in MGG<sup>1</sup> da Bruno Stäblein, che vi attribuisce l'errata provenienza da San Salvatore in Brescia.<sup>118</sup> Giulio Cattin ha provato la sicura origine monastica del volumetto, che anzi sembra contenere qualche possibile elemento di vicinanza con la tradizione liturgica di Santa Giustina.<sup>119</sup> In un catalogo settecentesco dei codici del convento di San Salvatore in Bologna questo *Libellus de cantu ecclesiastico* viene fatto risalire al sec. XV,<sup>120</sup> secondo la datazione poi accolta dal Frati.<sup>121</sup>

<sup>117</sup> Giustamente, perciò, la trascrizione che di questa intonazione diede il Latil (*Spigolature*, coll. 531-532) trascura quelle sfumature ritmiche; lo segnala anche ANTONIO LOVATO, *Intonazioni monodiche della Passione in alcuni Cantorini dei secoli XV-XVII*, in *Le Voci della Passione*, atti del convegno (Roma, 30-31 marzo 2000), a cura di A. Bini, Bologna, AlfaStudio, 2001, pp. 107-123; 114, nota 9.

<sup>118</sup> STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, col. 895; anche in questo caso alle coll. 891-894 è data la trascrizione di alcune formule di Passione.

<sup>119</sup> CATTIN, *Canti polifonici*, p. 460 e nota 28; due anni prima lo studioso si era detto meno sicuro di questa parentela (ID., *Tradizione e tendenze*, p. 274, nota 67).

<sup>120</sup> BACCHI - MIANI, *Patrimonio librario*, p. 468.

<sup>121</sup> FRATI, *Indice dei codici*, p. 563, n° 1592; FRATI, *I codici*, pp. 229-230 e 241. Il manoscritto è citato anche in TANGARI-TORTORETO, *Il congresso di Giulianova*, p. 23.

Nel complesso il volumetto non presenta un aspetto curato ed ordinato, tranne che nella sezione dedicata alle formule di Passione (cc. 23r-25v), dove improvvisamente i tetragrammi vengono ripassati con inchiostro rosso in numero di quattro per carta (fig. 8). Poco oltre si leggono le Lamentazioni a due voci, mentre il vangelo «Altera autem die» che dovrebbe seguire la Passione secondo Matteo, si trova collocato in apertura del manoscritto (cc. 1r-1v);<sup>122</sup> in entrambi i casi i tetragrammi, in numero di cinque per carta, presentano linee molto sbiadite.

Le formule di Passione, prive di *litterae significativae*, sono ricavate da Matteo 26: 2, 8-11. Quanto al testo, va segnalata la lezione «potuit enim istud» in 26: 9, nonché la variante «opus bonum» in 26: 10.<sup>123</sup> La notazione quadrata nera presenta il caratteristico *punctum* in forma di *virga* e qualche elemento di tipo mensurale, come *semibreves* e *minimae*, disposte tuttavia senza particolare consapevolezza ritmica.<sup>124</sup> In corrispondenza delle cadenze *ante vocem Christi* compare l'indicazione del bemolle.

## 2.2. Fonti camaldolesi del sec. XVI

La Biblioteca Classense di Ravenna custodisce due interessanti edizioni cinquecentesche di un Messale di origine camaldolese: di esse la prima, datata al 1503, fu stampata a Venezia per mano di Antonio de Zanchi “de Bergamo”, mentre la seconda uscì dalle officine di Pietro Liechtenstein nel 1567.<sup>125</sup> È un fatto del tutto singolare, per un Messale, che il testo della Passione sia accompagnato dalla melodia: in questo caso sono provviste di notazione alcune sezioni, abbastanza ampie, delle Passioni secondo Matteo e Giovanni, e in particolare il lungo tratto iniziale della Passione di Matteo (da 26:1 fino a 26:10) e del vangelo finale «Altera autem die».

<sup>122</sup> Si tratta di due versetti, il 62 e il 66 del capitolo 27.

<sup>123</sup> Cfr. fig. 8. Nel primo caso in *Illinois* si legge «potuit enim unguentum istud», mentre in *Grey* il versetto manca; nel secondo caso in *Grey* si legge «opus enim bonum», sezione assente in *Illinois*.

<sup>124</sup> L'*initium* del Cristo, ad esempio, è notato una prima volta con *semibreves* e *minimae* («Scitis quia»), una seconda volta con la normale concatenazione di note quadrate («Quid molesti», fig. 8); qualcosa di simile accade anche alla cadenza *ante vocem Christi*, che nella sua prima apparizione sembra molto più ritmicamente connotata, rispetto alla seconda («ait illis», fig. 8). La corda di recitazione, infine, è indicata tanto con note in forma di *semibreves* quanto con il *punctum* ribattuto (nel tratto «Potuit enim istud venundari» delle Turbe le due figurazioni addirittura convivono insieme).

<sup>125</sup> [*Missale camaldulense*], Venezia, Zanchi, 1503; *Missale monasticum secundum ordinem Camaldulensem novissime impressum, additis quibusdam missis aliquorum sanctorum non ante impressis, quibusdamque reformatis quae perperam in priori missali legebantur, nonnullis etiam detractis, quae superflua videbantur*, Venezia, Liechtenstein, 1567. I due esemplari da me visti si trovano presso la Biblioteca Classense di Ravenna; al primo di essi, acefalo, ho assegnato il titolo generico di *Missale Camaldulense*.

Una rubrica anteposta alla prima Passione fornisce ragguagli e prescrizioni sui paramenti liturgici e sulle modalità di esecuzione del brano. Interessante, a fine rubrica, la breve precisazione circa il senso delle *litterae significativae*: «Et notandum est quia ubicumque in Passionibus signatum fuerit C, ibi evangelista loquitur; ubi †, ibi Christus; ubi vero F, ibi phariseus vel populus Iudeorum»; si noti l'uso del verbo *loqui* ad indicare la recitazione cantillata, e l'inconsueto uso della *littera* F, che viene sciolta in «phariseus».

Il confronto fra le parti notate delle due edizioni rivela un'evoluzione non solo nella forma delle note, ma anche in talune soluzioni melodiche. In entrambe le versioni la corda di recita è resa indifferentemente con una *virga* o con un *punctum* ribattuti, tuttavia i neumi composti, che in *Camaldoli 1503* assumono l'aspetto tradizionale con il *punctum* discendente in forma di losanga, vengono invece sciolti in note separate nell'edizione Liechtenstein. Allo stesso modo il *pes*, che appare per due volte nel vocalizzo introduttivo del Cristo («Scitis»), viene suddiviso in *virgae* nel secondo messale, e il *punctum* in forma di losanga, un po' incerto ma comunque evidente in *Camaldoli 1503*, vi scompare del tutto, tanto che nel corso di un melisma non è sempre agevole assegnare alle note le sillabe proprie.

A completare il quadro dei mutamenti intervenuti fra le due edizioni, occorre anticipare in questa sede qualche considerazione di tipo melodico. Nel primo intervento del Cristo, subito dopo il vocalizzo iniziale, la corda di recita si assesta sul Fa sia nella prima sia nella seconda edizione; a partire dal *metrum* «Pasca fiet», tuttavia, in *Camaldoli 1503* la corda si sposta sul Sol, ma permane sul Fa in *Camaldoli 1567*, dove anzi il Cristo conclude sulla nota Re con la formula del *punctum*, laddove nella prima edizione la conclusione presenta una formula di *interrogatio* che sale fino al Do. Il tratto «ne forte tumultus fieret in populo», che segue le parole «Non in die festo» delle Turbe, passa all'Evangelista in *Camaldoli 1503* (corda di Do), ma rimane alle Turbe in *Camaldoli 1567* (corda di Mi).

È possibile dunque che l'originaria doppia corda di recita del Cristo<sup>126</sup> sia stata “regolarizzata” nella seconda edizione del 1567. Del resto, lo stesso spostamento, in *Camaldoli 1567*, del tratto «ne forte tumultus fieret in populo» alla parte delle Turbe potrebbe essere il frutto di un intento regolarizzatore, così come accade fra l'edizione

---

<sup>126</sup> Che di doppia corda di recitazione si tratti, e non di errore di stampa, non pare dubbio, data la coerenza melodica dell'insieme.

Gardano e la successiva edizione Fei del *Cantus ecclesiasticus Passionis* del Guidetti.<sup>127</sup> Si potrebbe osservare che la coerenza melodica complessiva della versione più antica, non permette di ipotizzare che si tratti di errore di stampa. In ogni caso, data l'identità delle singole formule, che permane al di là delle varianti indicate, nella Tavola comparativa finale sarà riportata soltanto la versione più antica (*Camaldoli 1503*).

### 3. Le formule di Passione: una comparazione

Una prima osservazione importante può venire dalla considerazione dei toni di passione. Li pongo a confronto nella tabella che segue, includendo il Cantorino ottocentesco citato in apertura (*Cantus monastici 1889*), ma anche la tradizione tedesca riconducibile alla congregazione di Melk, che secondo Bruno Stäblein potrebbe interessare indirettamente l'area italiana.<sup>128</sup>

	†	C	S	<i>tonus evangelii</i>
<i>Grey</i>	Sol	Si-Do	Mi	La
<i>Illinois</i>	Sol	Do	Mi	-
<i>Giunta 1506</i>	Sol	Do	Mi	La
<i>Cantus mon. 1889</i>	Sol	Do	Mi-Fa	La
<i>BoU 2931</i>	La	Do	Fa	Sol
<i>Melk</i>	Re	Fa	Sib	-
<i>Camaldoli</i>	Fa-Sol	Do	Mi	Mi
<i>Vallombrosa</i>		Re?	-	

Data l'esiguità delle formule notate, non è sempre agevole determinare la posizione dei toni di recitazione; in *Giunta 1506*, ad esempio, il tono del Cristo è appena riconoscibile alla c. 108v (si veda, nella trascrizione all'es. 4a, il tratto «Sinite hos abire»), mentre non è possibile desumere con sicurezza il tono delle Turbe, dove un Mi

<sup>127</sup> *Cantus ecclesiasticus Passionis Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus*, 3 voll., Roma, Alessandro Gardano, 1586; per le edizioni successive si veda la nota 201.

<sup>128</sup> STÄBLEIN MGG<sup>1</sup>, coll. 891-894 e 895; si tratta di due fonti omologhe quanto al tono di Passione, che provengono da abbazie aderenti alla congregazione di Melk, la cui tradizione risalirebbe, secondo lo Stäblein, alle consuetudini di Subiaco: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 19219 (abbazia benedettina di Tegernsee, anno 1497) e Clm. 7461 (canonici agostiniani di Indersdorf, sec. XV). I due manoscritti sono presentati anche in BÖCKELER 1880, p. 123 (rispettivamente agli esempi n. 12 e n. 10).

ribattuto è forse appena intuibile in corrispondenza del tratto «Iesum Nazarenum» (es. 4a); il tono dell'Evangelista, al contrario, è evidentemente centrato sul Do, dal quale si discosta per qualche sillaba a c. 109v, in corrispondenza del breve tratto «unus assistens», dove viene ribattuto un Si.

A risolvere questi elementi di incertezza circa i toni impiegati in *Giunta 1506*, può essere utile un confronto con altri testimoni. La versione del codice *Illinois*, ad esempio, risulta particolarmente vicina, nel suo complesso, alla redazione del Cantorino a stampa (lo si vedrà attraverso il confronto delle melodie): ora, dal momento che in essa non v'è dubbio circa la posizione delle corde di recita, anche e soprattutto per quanto riguarda le brevi sezioni delle Turbe,<sup>129</sup> possiamo ragionevolmente confermare l'ipotesi che anche in *Giunta 1506* i toni di recitazione vadano collocati sulle note Sol/Do/Mi. In proposito, nel citato Cantorino monastico del 1889, le cui formule, al di là del tipo di notazione, sono quasi del tutto identiche a quelle di *Giunta 1506*,<sup>130</sup> si legge uno spunto di maggiore complessità; infatti i redattori attribuiscono alle Turbe una doppia corda di recita: il Fa «usque ad metrum» (un Fa per la verità appena ribattuto) e un Mi chiaro ed evidente «post metrum».<sup>131</sup> Non è chiaro da quale fonte l'esempio sia stato ricavato e nulla è possibile aggiungere in merito; mi limito a constatare che nelle brevi formule tramandate dai testimoni antichi questa oscillazione del tono delle Turbe non compare. Si è detto, invece, di una possibile analoga oscillazione, in *Giunta 1506*, nella parte dell'Evangelista, ma lo spunto è così irrilevante, in rapporto alla lunga sezione notata, che non è lecito ipotizzare una doppia corda di recita. Piuttosto è nel manoscritto *Grey* che quell'accenno assume proporzioni significative: oltre al brevissimo spunto «dixit Iesus» che segue il primo *metrum* «In illo tempore», si osservi il tratto «exclamavit Iesus voce magna», dove il Si è ribattuto più lungamente (es. 5 e fig. 5). La visione sinottica dei toni di Passione pone dunque in risalto l'omogeneità della tradizione Cassinese: a parte quella supposta oscillazione del tono dell'Evangelista in *Grey*, le corde si situano decisamente sulle note di Sol, Do e Mi.

---

<sup>129</sup> Lo conferma soprattutto il lungo tratto «Potuit enim unguentum istud venundari multum», di cui si vede l'inizio in fondo alla c. 43r (fig. 6).

<sup>130</sup> E tuttavia Giulio Cattin (*Tradizione e tendenze*, p. 270, nota 61) afferma che nel suo complesso questo Cantorino conserva dell'edizione antica «ben poco oltre il titolo».

<sup>131</sup> Si veda in *Cantus monastici 1889*, p. 44, il tratto «Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo» (interamente affidato alle Turbe come nel ms. *Grey*, non già come in *Illinois*); al di sopra del relativo tetragramma, in corsivo, i redattori hanno espressamente precisato sul Fa *tonus recitationis usque ad metrum* («Non in die festo») e sul Mi *tonus recitationis post metrum usque ad punctum* («ne forte tumultus fieret in populo»).

Per un'agile comparazione, ho trascritto alcune melodie all'es. 4a, a cominciare dalla versione di *Giunta 1506*, scelto a rappresentare la tradizione dei Cantorini a stampa.<sup>132</sup> Non ho riportato la melodia dei testimoni tedeschi, già presentata in MGG<sup>1</sup>: infatti, anche se i toni di passione, trasportati di una quinta verso l'acuto, vengono a coincidere con quelli di *BoU 2931*, tuttavia non v'è concordanza fra le formule, al punto che l'accostamento si rende inutile. Della versione *Grey*, infine, presento una trascrizione all'es. 5.

Si veda dunque l'*exordium*, dove non emergono varianti sostanziali: in tutte le redazioni (compreso *Grey*) la melodia sale al Mi in corrispondenza del *punctum*.<sup>133</sup> Anche le cadenze *ante vocem Christi* e *ante vocem Turbarum* dell'Evangelista si muovono in modo sostanzialmente simile in tutte le redazioni. Fin qui, dunque, il Cantorino bolognese e il Messale camaldolese sono allineati con la tradizione cassinese. Ben diversa è la situazione nelle sezioni che seguono.

Nella parte del Cristo la redazione camaldolese comincia ad allontanarsi dalle altre già nel melisma introduttivo, dove le note procedono per grado congiunto a partire dal Fa. Dopo il vocalizzo, se la melodia nel Cantorino bolognese si ferma sulla corda di La, quella camaldolese scende a ribattere il Fa; tuttavia, mentre la prima tende a seguire le cadenze cassinesi (si veda l'*interrogatio*, ma anche il *punctum*), la versione camaldolese vi si discosta con decisione. Qualcosa di simile emerge anche nella parte delle Turbe, dove *BoU 2931*, che pur utilizza un tono di recitazione diverso, segue la redazione cassinese nelle cadenze (*interrogatio*, *metrum* e *punctum*), con le quali invece non concorda il Messale camaldolese. Ancora nella parte del Cristo, emergono con evidenza nel Cantorino bolognese alcuni caratteristici tratti di aperta contabilità («Opus bonum», «Nam semper pauperes», fig. 8) che insistono sull'ambito acuto.

Quanto alle ultime parole di Cristo sulla croce, oltre alla testimonianza di *Giunta 1506* poco rimane della tradizione cassinese, visto che *Grey* presenta una lacuna e *Illinois* tralascia addirittura il passo; possediamo invece la testimonianza delle tradizioni

---

<sup>132</sup> Nell'es. 4a, la melodia di *Giunta 1506* precede quella di *Illinois* per il carattere in qualche modo definitivo e di riferimento che la stampa viene ad assumere rispetto alla tradizione precedente; per rendere più agile il confronto, nella trascrizione si è trascurata ogni indicazione di tipo mensurale. Non compare invece il Cantorino ottocentesco, che ripropone in sostanza, pur con notazione priva di riferimenti mensurali, la versione dei Cantorini cinquecenteschi, arricchita con altre formule di cui non si conosce l'esatta provenienza (come il tratto cruciale «Non in die festo», o le varianti alle ultime parole di Cristo sulla croce, o ancora l'inciso «tradidit spiritum» della Passione secondo Giovanni).

<sup>133</sup> Dopo il *metrum* dell'*incipit* «In illo tempore», in *Illinois* l'Evangelista indugia lievemente sul Si, come in *Grey*.

camaldolese e vallombrosana (es. 4b), che mi riservo di considerare al cap. III, all'interno di un quadro più generale e significativo.

#### 4. *Il tonus evangelii*

Prima di chiudere la rassegna delle fonti monastiche, è necessario accennare brevemente alle testimonianze del *tonus evangelii*, cioè del brano evangelico che segue il racconto della Passione: «Altera autem die» in Matteo, «Post hec autem» in Giovanni.

Come versione di riferimento possiamo considerare la redazione contenuta in *Giunta 1506* (cc. 110v-112v), che poi torna identica nelle due successive edizioni del Cantorino.<sup>134</sup> Si veda in fig. 7b la riproduzione ricavata dall'edizione del 1523: dopo il breve melisma iniziale, che sale di una settima dal Re al Do, la melodia si stabilizza sulla corda di recita La; la recitazione è frequentemente interrotta dal *metrum* e si chiude con la formula del *punctum* che scende al Re.<sup>135</sup> In questo caso il *tonus evangelii* è notato immediatamente dopo il segmento «tradidit spiritum», che presenta, secondo una tendenza già individuata nei Cantorini francescani, lo stesso andamento della cadenza precedente il «Consummatum est» (e che si dovrebbe poi ripetere anche nella *conclusio* della Passione, qui non riportata).<sup>136</sup> Il segmento «tradidit spiritum», tuttavia, qui è trasportato di una terza in basso, come già in *Giunta 1506*:<sup>137</sup> non è possibile dire se l'improvvisa trasposizione del melisma (che nell'edizione del 1535 tornerà all'altezza consueta) sia dovuta all'influsso della successiva intonazione evangelica, che sale da un Re altrimenti scomodo. Tuttavia non è detto che l'intonazione del vangelo dovesse muovere, rispetto al *tonus Passionis* precedente, da un rapporto intervallare conseguente e rigoroso; nelle fonti camaldolesi, ad esempio, una rubrica prescrive che la proclamazione dell'*evangelium* debba essere preceduta da alcuni gesti che producono uno stacco temporale.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Nelle ristampe i redattori si sono limitati ad aggiungere il bemolle davanti al Si nella reintonazione che segue l'ultima apparizione del *metrum* (terzo tetragramma di c. 52r, fig. 7b). Identica alla versione di *Giunta 1506* è anche quella di *Cantus monastici 1889*, p. 47.

<sup>135</sup> Il *punctum* che chiude il vangelo, si noti, presenta una cadenza più ornata («posuerunt Iesum»).

<sup>136</sup> Nelle fonti camaldolesi, come si vedrà, il melisma si ripete identico in tutte e tre le occorrenze.

<sup>137</sup> Cfr. nota 116.

<sup>138</sup> In *Camaldoli 1503*, dopo la *conclusio* della Passione alla c. 69v, si legge: «Nunc diaconus indutus dalmaticam accepta benedictione et incensato et osculato libro ad modum evangelii precedentibus luminibus absolute incipiat: (Altera autem die)»; la medesima rubrica compare in *Camaldoli 1567* alla c. 66v. In *Cantus monastici 1889*, p. 47, il vangelo «Post hec autem» è preceduto da una *conclusio Passionis* che chiude sul Do, lievemente diversa dal melisma che introduce il «Consummatum est».

Al par. 1.1 si accennava alla versione a tre voci dell'*evangelium*, contenuta nel manoscritto *Grey*: si tratta di una testimonianza rara e interessante, già studiata da Cattin, che ne ha dato anche un'utilissima trascrizione.<sup>139</sup> Nei due brani, «*Altera autem die*» e «*Post hec autem*», l'eco del tono originario si percepisce al *supranus*, che ribatte la corda di La come nella versione di *Giunta 1506*; la formula dell'*initium* risulta invece lievemente semplificata e ricorda la reintonazione che nel Cantorino segue il *metrum*; al *punctum*, che anche in questo caso scende al Re, è aggiunta una sorta di prolungamento cadenzale che, come osserva Cattin, chiude la frase con la figura piuttosto dotta del "ritardo"; un artificio che contrasta con il carattere «arcaicizzante e rudimentale» di questa polifonia, dove *supranus* e *tenor* tendono a muoversi, dall'unisono all'ottava, attraverso terze e quinte. Secondo lo studioso, la parte del *contratenor* potrebbe essere addirittura un'aggiunta del notatore, che volle amplificare in questo modo il semplice procedere polifonico a due voci.

L'*evangelium* di *BoU 2931* si differenzia immediatamente dalla tradizione di *Giunta 1506* per il tono di recitazione, un Sol in questo caso, anche se permangono evidenti somiglianze con la tradizione cassinese, in particolare nella formula d'apertura (molto simile all'altra, per quanto priva del Re iniziale), nel *punctum* che scende al Re, nel *metrum* che ribatte il La e nell'ornata formula conclusiva ascendente.

Infine, come anticipato, un saggio del *tonus evangelii* è contenuto anche nelle fonti camaldolesi, subito dopo la frase conclusiva della Passione secondo Matteo, qui provvista di notazione. Le due redazioni (1503 e 1567) sono identiche, e includono lo stesso errore nella disposizione delle note nel tratto «*Domine, recordati sumus*». Il tono di recitazione questa volta è il Mi e nulla nell'andamento della melodia ricorda la tradizione cassinese; l'intonazione sobria e sillabica sale dal Do, al quale, in modo altrettanto sobrio, ritorna la conclusione.

##### 5. Osservazioni conclusive

Se dunque la versione di *BoU 2931* tradisce legami evidenti con la tradizione cassinese, alla quale tuttavia non appartiene, ben più lievi somiglianze emergono nella redazione camaldolese (nell'*exordium* e nella parte dell'Evangelista). Poco si può dire, invece, della versione vallombrosana, per la quale risulta impossibile determinare anche

---

<sup>139</sup> CATTIN, *Canti polifonici*, pp. 462-464, con trascrizioni alle pp. 503-506.

gli stessi toni di recitazione: infatti, il Re attribuito all'Evangelista (es. 4b) dovrebbe essere messo in rapporto con le altre corde di recitazione, di cui però non v'è traccia. Qualche considerazione si può ricavare dall'esame della melodia-Eli, per la quale rimando, come già detto, al cap. III

In rapporto al Cantorino bolognese, si è già smentita ogni possibile parentela con la tradizione di Melk, una parentela che la disposizione dei toni e l'affermazione di Stäblein circa la derivazione da Subiaco potevano perlomeno rendere possibile; a provare quella diversità basti il rapido confronto con la trascrizione presente in MGG<sup>1</sup>, dove i toni di Passione sono già opportunamente trasposti di una quinta verso l'acuto.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> STÄBLEIN MGG, coll. 891-894. La differenza risulta evidente in particolare nelle cadenze *ante vocem Christi* e *ante vocem Turbarum* dell'Evangelista, o nell'*initium* del Cristo. Circa i due manoscritti tedeschi, sarà opportuno richiamare in questa sede quanto scrisse Heinrich Böckeler verso la fine del secolo XIX a proposito del tono di Passione (HEINRICH BÖCKELER, *Über den Passionsgesang*, «Gregorius Blatt», VI, 1881, pp. 27 e sgg: 87-88): in un paragrafo riservato all'esame del tono romano («Römische Singweise») il Böckeler si interrogava sull'origine della corda di Sol che l'intonazione romana (ed italiana in generale, diciamo noi) riserva al Cristo, ritenendola evidentemente una stranezza rispetto al tono di Fa, più comune in terra tedesca. A giustificare l' "anomalia", egli chiamava in causa proprio i due manoscritti della Congregazione di Tegernsee e Indersdorf, credendo di ravvisare nella parte del Cristo, lì centrata sul Re, la stessa melodia del tono romano. Dopo un ragionamento per la verità non sempre chiaro, egli conclude che la "strana" corda di Sol della tradizione romana sarebbe il risultato di una contaminazione con un'intonazione di origine benedettina simile a quella di Melk. In realtà, la somiglianza della parte del Cristo nei due codici tedeschi con la versione romana non è affatto evidente, come dimostra la stessa trascrizione comparativa riportata dal Böckeler: tanto più che trasporre di una quarta verso l'alto la parte del Cristo, fino a sovrapporre la corda di Re con il Sol, implica spostare dello stesso intervallo anche le altre parti, compreso l'Evangelista, che verrebbe così a recitare sul Sib. La corretta trasposizione dei toni rimane dunque quella proposta dallo Stäblein in MGG<sup>1</sup>, dove emerge con evidenza la distanza che separa la versione della Congregazione di Melk dal tono romano (quello pubblicato dal Guidetti, per intenderci, di cui tratteremo al cap. IV). Quanto al manoscritto n. 13 cui il Böckeler fa riferimento a p. 88, ricordiamo che si tratta di una fonte di origine francese, non già italiana (cfr. nota 15). Alla stessa p. 88 segnaliamo alcuni errori di trascrizione: in «Bibite ex hoc omnes» la chiave di Do va sostituita con la chiave di Fa; nella trascrizione comparativa sottostante, nella parte del Cristo secondo la versione dei mss. 10 e 12, la chiave di Fa è stata collocata sulla seconda riga anziché sulla terza.



### III. «ELI, ELI, LAMMA SABACHTANI»

... le parole però di Gesù Cristo sulla croce riportate dai due vangelisti S. Matteo, e S. Marco: Eli, Eli lammasabactani! hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me! a motivo che attestano i lodati vangelisti averle dette il Divino Redentore esclamando voce magna, eran cantate con melodie per lo più capricciose di altissime grida. Varii codici dell'archivio vaticano del sec. XV. hanno questo canto in note, ma con melodie veramente da nulla: e fra essi ve n'è uno, al cui solo primo Hely si contano venti note, e dieci gradi, o intervalli di estensione.<sup>141</sup>

Con queste significative espressioni il Bainsi stigmatizzava in pieno Ottocento la consuetudine di enfaticizzare, nel racconto della Passione, il momento della morte di Cristo; una consuetudine ormai antica, che si era venuta consolidando nel corso del Duecento quando ormai si guardava alla croce con mutata sensibilità. Nella temperie culturale del secolo XIII, infatti, l'antica attitudine alla contemplazione della croce come oggettivo strumento di salvezza (*contemplatio*) veniva sostituita da una nuova volontà di immedesimazione, da un desiderio di partecipazione soggettiva alle sofferenze di Cristo (*compassio*).<sup>142</sup> Questo atteggiamento in realtà fu sempre operante nella cultura del popolo cristiano, come osserva Kurt von Fischer;<sup>143</sup> tuttavia solo a partire dalla *theologia crucis* di san Bernardo, e poi dalla predicazione degli ordini mendicanti, esso divenne il modo privilegiato di guardare alla passione di Cristo. Non a caso il *Rationale divinorum officiorum* di Guglielmo Durando, un'opera che in molti suoi passi dimostra una sensibilità spiccata verso l'atteggiamento della *compassio*, risale proprio alla fine del secolo XIII:

... finis Passionis, qui ad sepulturam pertinet, in tono legitur doloroso [...] ad maiorem devotionem et amaritudinem propter Christi Passionem in animis audientium excitandam.<sup>144</sup>

Nelle Passioni secondo Matteo e Marco la natura intimamente drammatica delle ultime parole di Cristo sulla croce emerge con evidenza già nel testo, prima ancora che nel rivestimento melodico: la doppia invocazione «Eli, Eli», così ricca di *pathos*, racchiude grande forza emotiva, così come la domanda, sospesa e perentoria, «ut quid dereliquisti me?». Non a caso una certa ornamentazione melodica intervenne presto a

---

<sup>141</sup> GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Società tipografica, 1828-1829 (rist. anast., Hildesheim, Olms, 1966), II, p. 86.

<sup>142</sup> Per questo argomento si veda FISCHER, *The Passion*, pp. 11-12 e 18-21; l'influsso decisivo della *Theologia Crucis* di San Bernardo e il ruolo degli ordini mendicanti sono oggetto anche di altri contributi dello stesso autore, già citati: FISCHER, "Theologia crucis"; ID., *Passionsmusik*. ID., *Kunst und Kirche*, pp. 23-30.

<sup>143</sup> FISCHER, *The Passion*, p. 11.

<sup>144</sup> *Rationale*, II, p. 329.

potenziare la forza drammatica di quelle parole; ma il dato che più colpisce è il frequente improvviso innalzamento della melodia oltre il tono di recitazione comunemente riservato al Cristo. Lo testimonia già l'antico evangelario romano Vat. lat. 3741 della Biblioteca Apostolica Vaticana, risalente al sec. XI, dove il grido «Eli, Eli, lamma sabachtani» è preceduto dalla *littera S (sursum)* altrimenti riservata alle Turbe;<sup>145</sup> ma lo provano indirettamente anche gli antichi codici che, pur riportando l'intero testo delle Passioni, provvedono di neumi soltanto le ultime parole di Cristo sulla croce, secondo una tendenza che persiste in edizioni e manoscritti più tardivi.

Una prima silloge di melodie-Eli fu pubblicata nel 1881 da Heinrich Böckeler, l'autore degli articoli sul *cantus Passionis* usciti in «Gregorius Blatt» a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento;<sup>146</sup> qui egli raccolse melodie di varia provenienza, compresa quella ricavata dal celebre *Cantus ecclesiasticus Passionis* del Guidetti.<sup>147</sup> Dell'argomento si occupò anche Bruno Stäblein nel noto contributo per MGG<sup>1</sup>: lo studioso vi suddivide le melodie-Eli in due gruppi, distinguendo una tipologia più semplice, come quella attestata nella tradizione *Sarum* o in fonti spagnole, da un'intonazione più elaborata, ben rappresentata da testimoni di origine tedesca ed italiana.<sup>148</sup> Infine, in tempi più recenti un'abbondante esemplificazione è stata raccolta da Giacomo Baroffio e Cristina Antonelli, i quali dedicano alla melodia-Eli una specifica sezione nel citato contributo del 1986.<sup>149</sup>

Nelle pagine che seguono si tenterà dunque di fare il punto sull'argomento a partire da quanto è emerso in area italiana; spiace tuttavia che a causa dei prolungati lavori di restauro non sia stato possibile prendere visione di alcuni manoscritti della

---

<sup>145</sup> Cfr. FISCHER, *The Passion*, p. 16; altri esempi in BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, p. 19 e nota 62.

<sup>146</sup> BÖCKELER 1881, p. 52; si è già citato BÖCKELER 1880; si veda anche ID., *Der Passions-, Evangelien- und Epistel-Gesang in der Stiftskirche zu Aachen*, «Gregorius Blatt», IV, 1879, pp. 38-41. Sulla stessa rivista uscì, d'autore anonimo, *Über den Cantus Passionis*, «Gregorius Blatt», VIII, 1883, p. 43 e sgg.

<sup>147</sup> Di *Guidetti 1586* e del tono romano tratteremo nel cap. IV.

<sup>148</sup> STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, coll. 895 – 896. Per la tradizione *Sarum*, lo studioso cita il noto manoscritto 98, il *Graduale Sarisburiense* della Biblioteca Palatina di Parma (col. 897 e tav. 61/2), per il quale si veda anche FISCHER, *The Passion*, pp. 21-22, e BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, p. 17 (con la trascrizione, a p. 33, ricavata dal ms. Palat. lat. 501 della Biblioteca Apostolica Vaticana). Quanto alla tradizione tedesca, l'autore riporta la melodia di una fonte monastica benedettina di Tegernsee (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 19219, anno 1497) ed un'altra tipicamente tedesca di fonte non precisata e presente anche in BÖCKELER 1881, p. 52 (cfr. n. 5, 7, 8, 11). Alla melodia di Tegernsee trascritta dallo Stäblein in MGG<sup>1</sup>, corrisponde in Böckeler la n. 4, proveniente da una fonte dei canonici di Indersdorf (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 7461, sec. XV); insieme con i benedettini di Tegernsee, come già detto alla nota 128, essi appartenevano alla congregazione di Melk. Qualche cenno alla melodia-Eli si trova anche in WAGNER, *Einführung*, p. 243, con trascrizioni alle pp. 248-249.

<sup>149</sup> BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, pp. 30-32.

Biblioteca Apostolica Vaticana che, secondo il Baini, riporterebbero interessanti testimonianze melodiche delle ultime parole di Cristo sulla croce.<sup>150</sup>

### 1. *La tradizione romano-francescana*

Nel primo capitolo si è già trattato della melodia-Eli secondo la tradizione romano-francescana dei Cantorini, poi presentata nella trascrizione sinottica dell'es. 2. Lì è anche emersa l'ipotesi che da una formula forse più antica, riconoscibile per il caratteristico vocalizzo ripetuto, sia derivata un'altra melodia, priva di ripetizioni interne, segnalata dal salto iniziale di quarta; si è ipotizzato, cioè, che dalla melodia dei Cantorini di Berlino e di Bologna sia discesa quella attestata nei Cantorini trentini (*TnF* innanzitutto, quindi *TnSB*), poi confluita nelle edizioni a stampa.

#### 1.1. "Eli" ed "Eloi": la melodia con doppio vocalizzo in Re

La formula attestata in *BeDS* e *BoU* (es. 2), con il doppio vocalizzo modulato in zona acuta intorno alla corda di Re, compare in diverse fonti trecentesche di area veneto-friulana, per lo più riconducibili alla tradizione *secundum curiam Romanam*. Si veda in fig. 9 la riproduzione ricavata da un Evangelistario padovano, il ms. C 30 della Biblioteca Capitolare di Padova (*Pad C 30*), databile alla prima metà del sec. XIV, che ben può rappresentare anche le altre melodie trecentesche:<sup>151</sup> è evidente che il doppio

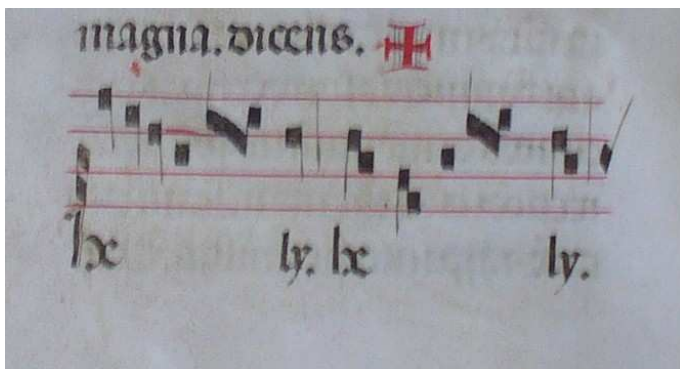
---

<sup>150</sup> BAINI, *Memorie*, II, p. 86, nota 523.

<sup>151</sup> In *Pad C 30* la melodia-Eli si trova alla c. 104v in Matteo, alle cc. 117v-118r in Marco. Ecco le fonti trecentesche che riportano una formula del tutto identica, o tutt'al più segnata da qualche variante di scarso rilievo: Verona, Biblioteca Capitolare, CII (96), *Missale secundum consuetudinem Romanae curiae*, sec. XIV2/2 (*Vro CID*), cc. 76r e 80v-81r; Cividale, Museo Archeologico Nazionale, LXXX, *Missale Civitatisense*, sec. XIV (*Civ. LXXX*), cc. 126r e 135v; Cividale, Museo Archeologico Nazionale, LXXXVI, *Missale romanum*, sec. XIV (*Civ. LXXXVI*), cc. 112r e 118v; Venezia, Archivio di Stato, Proc. Supra 121, *Messale romano-francescano*, sec. XIV (*Ve 121*, orig. Venezia), c. lxxxx r/v; Padova, Biblioteca Capitolare, B 31, *Missale Romanum ad usum fratrum minorum civitatis Padue*, sec. XIV2/4 (*Pad B 31*, orig. Padova), c. 80r (a c. 85r vi è lo spazio, privo di tetragrammi e notazione, per la melodia-Eli della Passione secondo Marco). Per altre notizie circa queste fonti, si vedano le seguenti opere: SILVIO BERNARDINELLO, *Catalogo dei codici della Biblioteca Capitolare di Padova*, 2 voll., Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2007 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, 32), I, pp. 219-221 e 376-378; *I Manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona. Catalogo descrittivo redatto da don Antonio Spagnolo*, a cura di Silvia Marchi, Verona, Casa Editrice Mazziana, 1996, pp. 183-184; CESARE SCALON – LAURA PANI, *I codici della biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 268-273 e pp. 286-288; GIULIO CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Dal graduale tropato del Duecento ai gradualini cinquecenteschi*, 3 voll.+ *Addenda et corrigenda*, Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia, 1990-92, I, p. 78, nota 201, e p. 80. La formula in Re, infine, compare anche in *Ud ACU 12*, un quattrocentesco *Missale Aquileiense* conservato a Udine presso la Biblioteca Arcivescovile (ms. ACU 12, cc. 136v e

vocalizzo imprime alla formula un andamento immediatamente riconoscibile, che tuttavia si distingue dalla versione dei Cantorini nei segmenti «lamaçabatani» e «ut quid dereliquisti me», poiché in questo caso la linea melodica ripiega verso il basso. Quanto alla posizione dei semitoni, si noti il bemolle collocato davanti al Si nel tratto «dereliquisti»; esso va premesso ovviamente anche alla precedente sezione «lamaçabatani».<sup>152</sup>

Questa formula, così caratteristica, sembra costituire il punto di riferimento per altre soluzioni più o meno variate; interessante, in particolare, la lezione accolta nel *Missale Romanum* D 30 della Biblioteca Capitolare di Padova (*Pad D 30*, sec. XIV<sup>in</sup>, di provenienza padovana):<sup>153</sup> tanto in Matteo quanto in Marco, la melodia ricorre sostanzialmente identica a quella di *Pad C 30*, anche nell'indicazione del bemolle, e tuttavia l'*incipit* della formula secondo Matteo subisce il seguente singolare trattamento:



Spiccano, oltre che la modificazione dell'andamento melodico, anche gli accenni di tipo mensurale, ai quali forse non è possibile attribuire un valore preciso: le prime tre note, infatti, potrebbero rappresentare il consueto *punctum* in forma di *virga*, come risulta evidente nel resto della sezione (dove scompare ogni traccia di mensuralismo), ma potrebbero anche rappresentare tre *longae* contrapposte alla *brevis* seguente e alla *ligatura cum opposita proprietate*.

Un'altra variante della stessa melodia con doppio vocalizzo in Re si legge nel Messale trecentesco lat. III, 48 della Biblioteca Marciana di Venezia (*Ve III 48*), mentre

---

146r/v; cfr. MONIA PIASENTIER, *Catalogo dei manoscritti dell'Archivio Capitolare di Udine*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, A.A. 1998-1999, p. 35).

<sup>152</sup> Le altre fonti sopra elencate non danno indicazioni in merito, fatta eccezione per *Civ. LXXXVI*, dove si legge un bemolle in chiave sulla riga del Si prima del doppio vocalizzo «Hely, Hely», e un diesis con funzione di bequadro nella stessa posizione, prima della ripetizione del vocalizzo («Deus meus, Deus meus»).

<sup>153</sup> Per altre informazioni sul manoscritto si veda BERNARDINELLO, *Catalogo*, I, pp. 574-577. La melodia-Eli si trova a c. 70r/v nella Passione secondo Matteo, a c. 74 r/v nella Passione secondo Marco.

in lat. III, 45, Messale quattrocentesco della stessa Biblioteca (*Ve III 45*), la melodia è pressoché identica alla formula di *Pad C 30*.<sup>154</sup>

### 1.2. “Eli” ed “Eloi”: la melodia con doppio vocalizzo in Sol

Stando alle fonti reperite, la formula con doppio vocalizzo si trova più spesso intonata intorno alla corda di Re, e tuttavia il suo testimone più antico, e cioè il ms. 16 della Biblioteca del Comune e dell’Accademia Etrusca di Cortona, un Messale databile con ogni probabilità alla fine del sec. XIII, ne offre una versione centrata sulla corda di Sol:<sup>155</sup> tanto nella Passione di Matteo quanto in quella di Marco, il doppio melisma ricorre identico a quello in Re dei Messali trecenteschi e dei Cantorini *BeDS* e *BoU*. In questo caso i segmenti «lamaçabathani» e «ut quid dereliquisti me» tornano a salire come nel tratto omologo dei Cantorini, pur con andamento lievemente meno ornato.

Di questa melodia in Sol sono emerse altre testimonianze nel ms. Archivio di S. Pietro B 71 della Biblioteca Apostolica Vaticana (*S. Pietro*), un Messale trecentesco di origine italiana,<sup>156</sup> e nel ms. 244 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, un Messale fiorentino del sec. XV.<sup>157</sup> La formula ricorre poi in due Messali quattrocenteschi di origine novarese, i manoscritti 7B6 della Biblioteca Capitolare di Monza e XLI (119) della Biblioteca Capitolare S. Maria di Novara,<sup>158</sup> e nella Passione secondo Marco del

---

<sup>154</sup> Venezia, Biblioteca Marciana, lat. III 48, Messale secondo la Curia romana, sec. XIV (orig. Padova? Cfr. CATTIN, *San Marco*, I, p. 78, nota 201, e p. 80); Venezia, Biblioteca Marciana, lat. III 45, messale secondo la consuetudine della Curia, sec. XV (orig. Padova? Cfr. CATTIN, *San Marco*, I, p. 78, nota 201, e p. 79). Si potrebbe osservare, in *Ve III 45*, che il segmento «ut quid dereliquisti me» utilizza la melodia di solito riservata alla versione di Marco, di cui è tipico il *torculus* sulla sillaba «quid».

<sup>155</sup> Una breve descrizione del manoscritto *Cortona 16* è contenuta in *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d’Italia*. 18: *Cortona*, a cura di Albano Sorbelli, Firenze, Olschki, 1911 (rist., ivi, 1966), p. 10. È evidentemente errata l’informazione di Kurt von Fischer secondo la quale il messale non riporterebbe la Passione di Marco (cfr. FISCHER, *The Passion*, pp. 20-21): la melodia dell’inciso «Heloy, Heloy» si trova, infatti, a c. 101r.

<sup>156</sup> Se ne trova un accenno in BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, p. 31, lettera q), con breve trascrizione a p. 32, esempio 1, lettera q; come risulta dalla trascrizione, anche in questo caso il segmento «lamma sabachtani» sale verso l’alto con andamento prevalentemente sillabico. A questo volume, se la segnatura non è mutata, il Bainsi attribuiva una datazione diversa («fatto scrivere da Martino Roa canonico di San Pietro in Vaticano, il quale eresse un altare in S. Giacomo degli spagnuoli nel 1463»; cfr. BAINI, *Memorie*, II, p. 86, nota 523). Si veda anche PIERRE SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, 5 voll., Città del Vaticano, 1968-1971 (Studi e Testi, 251, 253, 260, 267, 270), II, p. 100.

<sup>157</sup> BAROFFIO, *Iter liturgicum*, p. 78.

<sup>158</sup> I due messali, rispettivamente *Mon 7B6* e *Nov 119*, riportano anche le stesse *litterae significativae* p, m, s: cfr. BAROFFIO, *Le Litterae*, p. 299 (il codice di Monza vi compare con la vecchia segnatura f-11/107). Quanto al messale di Novara, scritto nel 1478 da Biagio Grancino da Melegnano, si veda anche BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, p. 31, lettera o); p. 32, esempio 2, n. 2; come gli autori precisano a p. 31, la formula dell’interrogazione non si trova sul segmento «lamma sabachtani», che scende verso il basso, quanto piuttosto sulla sua traduzione latina, dove la melodia sale fino al Sol, seguendo esattamente l’andamento attestato nel codice di Monza. Nello stesso manoscritto monzese risulta piuttosto interessante

ms. 2 dell'Archivio di San Giulio presso Orta San Giulio, un Evangelionario di area ugualmente novarese, della fine del sec. XV (*Orta 2*).<sup>159</sup> Una versione con varianti considerevoli si legge, infine, nel ms. 87 della Biblioteca Arcivescovile di Udine (*Ud 87*).<sup>160</sup>

### 1.3. "Eli" ed "Eloi": la melodia con intervallo iniziale di quarta

Di questa soluzione melodica e della sua possibile origine si è già trattato al cap. I, par. 3.1: la possibilità che la formula col caratteristico salto iniziale di quarta abbia avuto origine da quella, forse più diffusa, col doppio vocalizzo, non è da escludere; tuttavia, anche di essa esistono testimonianze più antiche, come quella del manoscritto Rossi. lat. 199 della Biblioteca Apostolica Vaticana (*Rossi. lat.*), un Messale di origine umbra redatto a cavallo fra i secc. XIII e XIV.<sup>161</sup> Una versione molto simile ricorre in altre due fonti: si tratta del ms. Regin. lat. 1806 della Biblioteca Apostolica Vaticana, un *Ordinarium* degli Eremitani,<sup>162</sup> e del citato manoscritto *Orta 2* (fig. 10): nei due testimoni la formula riservata alla Passione secondo Matteo risulta anzi identica.<sup>163</sup>

### 1.4. "Eli" ed "Eloi": le melodie del *Familiaris clericorum liber*

Per quanto riguarda la tradizione del *Familiaris clericorum liber*, si è già osservato che la melodia-Eli, attestata nella sola versione di Matteo, muta a partire

---

il breve *incipit* notato nella parte dell'Evangelista dopo la melodia-Eli di Matteo: si tratta di due Fa ribattuti, seguiti da un *custos* che è ugualmente posizionato sul Fa. L'indizio non è sufficiente a provare che l'Evangelista recitasse su quella corda, e nemmeno ha rilevanza osservare che, trasportando l'intera parte notata di una quinta verso l'acuto, l'Evangelista si troverebbe sul Do e la melodia-Eli intorno al Re, secondo il modello ampiamente testimoniato nelle fonti romano-francescane.

<sup>159</sup> Per una descrizione del manoscritto, cfr. SIMONA GAVINELLI, *L'archivio e la biblioteca di San Giulio d'Orta*, «Novarien», XXVII, 1997, pp. 19-93: 72-73. Data l'origine novarese del codice, non desta meraviglia che la melodia-Eli di Marco risulti identica all'omologa di *Mon 7B6*. Non ho potuto vedere personalmente, invece, il manoscritto di Novara, da cui Baroffio e Antonelli trascrivono soltanto la melodia secondo Matteo e Luca (cfr. nota 158).

<sup>160</sup> Si tratta di un Messale romano che appartenne ai francescani di S. Francesco della Vigna di Udine. Una traccia del doppio vocalizzo risulta evidente nell'«*Heloy*» della Passione secondo Marco, a c. 80r; la melodia del «*Consummatum est*» (c. 89v) ricorda invece il caratteristico melisma ascendente che nei Cantorini romano-francescani precede la melodia-Eli. Per questa fonte si veda CESARE SCALON, *La Biblioteca arcivescovile di Udine*, Padova, Antenore, 1979 (Medioevo e umanesimo, 37), pp. 156-157.

<sup>161</sup> Si veda ancora BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, p. 31, lettera t, con breve trascrizione a p. 32, esempio 1, lettera t. A p. 31 gli autori contestano la provenienza da Montefiascone, attribuita al codice da SALMON, *Les manuscrits*, II, p. 139, e propendono appunto per un'origine umbra (Perugia o Assisi).

<sup>162</sup> Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Regin. lat. 1806, secc. XIV-XV (*Regin. lat.*); per questa fonte e per alcune considerazioni sulla melodia-Eli rinviamo al cap. V, par. 2.

<sup>163</sup> Relativamente a questa formulazione melodica, risulta anche interessante il paragone con la versione delle citate fonti della congregazione di Melk (nota 128); si veda la versione tardo-quattrocentesca di Tegernsee (STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, col. 896, n.5), che corrisponde a quella di Indersdorf, trascritta in BÖCKELER 1881, p. 52, n. 4: dopo il caratteristico inizio con salto di quarta, la formula si allontana con ampi melismi.

dall'edizione del 1535, avvicinandosi a quella dei Cantorini a stampa;<sup>164</sup> si confronti la versione di *Ravani 1535* (fig. 2b, con trascrizione all'es. 3), con quella di *Giunta 1513* (fig. 11): la somiglianza è evidente nel caratteristico *incipit* con salto di quarta, dopodiché la formula del *Familiaris clericorum* assume un carattere più succinto, quasi compendioso: la seconda invocazione si fa particolarmente sobria, mentre il segmento «lamazabatani» ripete la melodia iniziale. L'andamento muta anche in corrispondenza del tratto «ut quid dereliquisti me», dove la melodia del *Familiaris clericorum* scende a trovare un punto di stabilità sulla cadenza Sol-Fa(#)-Sol.<sup>165</sup>

Dunque, in *Ravani 1535* si è voluta adottare probabilmente una formula più conosciuta, a scapito di quella delle edizioni de Gregori, che forse per il suo incedere melismatico e per la struttura simmetrica delle invocazioni si opponeva a nuove esigenze di sobrietà. Se ne veda anzi la trascrizione all'es. 3 (oppure la riproduzione in fig. 3): le due invocazioni muovono l'una dal basso, la seconda dall'alto, con ampie volute melismatiche, quasi identiche nel loro fluire; l'efficace equilibrio dell'insieme è garantito anche dalla somiglianza del tratto «lamazabathani», di semplice bellezza, con il corrispondente «ut quid dereliquisti me». Di questa melodia non sono emerse altre testimonianze, se non quella di un manoscritto napoletano del sec. XV, dove la formula, aggiunta a margine da mano seriore, compare lievemente semplificata.<sup>166</sup>

### 1.5. “Pater, in manus tuas” e “Consummatum est”

In alcuni casi le fonti tramandano la melodia per le ultime parole di Cristo sulla croce anche nella versione di Luca e di Giovanni: «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum»; «Consummatum est». Per quanto riguarda la tradizione dei Cantorini romano-francescani, che offre la testimonianza più completa delle melodie assegnate alle ultime parole di Cristo sulla croce, alcune osservazioni fondamentali sono già state esposte (cap. I, par. 3.1). A proposito del tratto «Consummatum est», in particolare, si è già segnalata la significativa lezione condivisa da *BeDS* e *BoU*, molto diversa da quella di *TnF* e *TnSB*: come si è detto, nei due testimoni più antichi un ampio melisma dal

<sup>164</sup> Si veda, al cap. I, il punto 4 del par. 4.4.

<sup>165</sup> Per quanto riguarda le alterazioni, si veda il cap. I, par. 4.3.

<sup>166</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottob. lat. 221; cfr. BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, p. 31, lettera i), con breve trascrizione a p. 32, esempio 1, lettera i. Come spiegano gli autori, la formula fu annotata nel corso del sec. XVI sul margine inferiore di c. 61v. Una melodia molto simile si ritroverà in un *Directorium chori* dell'ordine carmelitano, edito nel 1699 (*Directorium chori una cum processionali iuxta ordinem ac ritum fratrum Dei Genitricis Virginis Mariae de monte Carmeli*, Romae, Novis Typis Cajetani Zenobii et Georgii Plachi, 1699, p. 70).

carattere particolarmente espressivo sale rapidamente di un'ottava, per discendere poi con gradualità ed eleganza fino a ritrovare la nota di partenza (se ne veda la trascrizione all'es. 2);<sup>167</sup> naturalmente, anche questo spunto melodico è preceduto dalla consueta cadenza particolarmente ornata dell'Evangelista, quella che segnala i punti nodali nell'ultima parte della Passione.<sup>168</sup>

Si è anche già notato che nei due Cantorini trentini le sezioni «Consummatum est» e «Pater, in manus tuas»<sup>169</sup> attestano la melodia contraddistinta dal tipico salto iniziale di quarta, già utilizzata nella Passione secondo Matteo; una soluzione che poi ha trovato accoglienza nel Cantorino a stampa, come testimonia ad esempio il tratto «Pater in manus tuas» della Passione secondo Luca in *Giunta 1513* (c. 95r):<sup>170</sup>



I manoscritti dei secoli XIV e XV citati nel presente capitolo non riportano la melodia per le ultime parole di Cristo nella versione di Luca e di Giovanni, per cui risulta difficile il confronto con la tradizione dei Cantorini. Qualche raro brano provvisto di notazione è tuttavia emerso: ad esempio, nel citato *Civ. LXXX* (*Missale civitatense* del sec. XIV), la melodia destinata all'inciso «Pater, in manus tuas» rivela un *incipit* singolare, poiché il noto melisma della tradizione dei Cantorini è preceduto da una breve introduzione in posizione più grave (fig. 12). Come si vedrà al cap. VI, par. 4.1, la stessa melodia ricorre nel noto ms. XXIV del Museo cividalese, rivestita però di valori ritmico-proporzionali. Ricordiamo anche *Vro CII*, il trecentesco messale *secundum consuetudinem Romanae curiae*. In questo caso i tratti melodici «Pater, in manus tuas» e «Consummatum est» (fig. 13) non richiamano la formula con doppio vocalizzo in Re, che pure è notata poche carte prima nelle Passioni secondo Matteo e

<sup>167</sup> Ricordiamo che rispetto a *BeDS*, il Cantorino bolognese dispone il melisma in posizione più acuta (una terza sopra).

<sup>168</sup> Se ne è accennato, nel cap. I, a conclusione del par.3.3. Si ricordi, invece, che *BeDS* e *BoU* non danno alcun indizio della melodia per le ultime parole di Cristo secondo la versione dell'Evangelista Luca.

<sup>169</sup> In quest'ordine sono esposti nelle due fonti manoscritte.

<sup>170</sup> Qui tuttavia la formula presenta un breve melisma aggiuntivo in corrispondenza del termine «tuas».

Marco: si veda, in Luca, il peso particolare conferito al vocativo «Pater», intonato in zona acuta, dopo il quale la melodia scende con sobria gradualità; in Giovanni, si noti, la formula procede con andamento espressivo, di sapore quasi drammatico: il rapido discendere delle note sulle parole «Consummatum est» sembra anzi anticipare suggestioni di tipo madrigalistico.

Come i Cantorini, infine, anche *Nov 119* fornisce un esempio del carattere mobile e variamente adattabile della melodia-Eli:<sup>171</sup> in questo caso il termine «Pater» che dà inizio alla sezione di Luca, ripete il vocalizzo tipico di Matteo, sollevandone però l'intonazione di una quinta (dalla corda di Sol a quella di Re); molto semplice e quasi sillabico, invece, il «Consummatum est».

## 2. *Le fonti monastiche*

Quanto alla versione di Matteo e Marco (“Eli” ed “Eloi”), stupisce di ritrovare il doppio vocalizzo in Re, un elemento tipico della tradizione romano-francescana, in fonti monastiche del primo Cinquecento: si veda all’es. 4b il Messale camaldolese del 1503<sup>172</sup> e soprattutto il Cantorino *Giunta 1506*, le cui melodie risultano pressoché identiche a quelle di *Pad C 30*; nell’esempio risulta evidente che il doppio vocalizzo, pur modulato intorno al Sol, compare anche nel Messale *Vallombrosa 1503*, dove tuttavia l’Evangelista recita sulla corda di Re. Circa le Passioni secondo Luca e Giovanni, va detto che *Giunta 1506* contiene nel complesso due melodie per «Pater, in manus tuas» e due per il tratto corrispondente di Giovanni («Consummatum est»). Al cap. II, par. 1.3, si è già individuata la compatta sezione dedicata alle ultime parole di Cristo sulla croce secondo i quattro evangelisti (cc.129r-131v): vi sono esposte le melodie-Eli di Matteo e di Marco, due versioni di «Pater, in manus tuas» e una nuova redazione del «Consummatum est».

---

<sup>171</sup> Si veda la trascrizione presente in BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, p. 32, esempio 2, n. 2, dove si leggono le formule secondo Matteo, Luca e Giovanni.

<sup>172</sup> Identica la ristampa del 1567. Dopo il doppio vocalizzo, nei Messali camaldolesi la melodia procede in modo diverso rispetto alla versione di *Giunta 1506*: si noterà infatti che i segmenti «lamaçabathani» e «ut quid dereliquisti me» tendono a muoversi il primo verso il basso, il secondo verso l’alto. Nelle due fonti è riportata anche la melodia per alcuni tratti della Passione secondo Giovanni (i versetti 26-28 e 30 del cap. 19): in questo caso tutti gli interventi del Cristo («Mulier, ecce filius tuus», «Ecce mater tua», «Sitio», «Consummatum est») sono modulati sullo stesso breve melisma ascendente. Infine, in entrambe le Passioni il momento della morte di Cristo (rispettivamente sulle parole «emisit spiritum» e «tradidit spiritum») è segnalato da una formula anomala, che conclude sul Re anziché sulla più consueta corda di Do.

Procedendo nell'ordine di apparizione, nella parte dedicata alla Passione secondo Giovanni l'Evangelista introduce le ultime parole di Cristo (c. 110r) con un melisma ascendente molto simile a quello tramandato dai Cantorini romano-francescani;<sup>173</sup> simile è anche la formula per il «Consummatum est», introdotta dal salto iniziale di quarta. Segue la sezione con le melodie-Eli: se la versione di Matteo e Marco risulta identica a quella romano-francescana del '300, è anche interessante constatare che la prima redazione di «Pater, in manus tuas» e la seconda di «Consummatum est» ripetono fedelmente le formule di *Vro CII* (fig. 13). Quanto alla seconda redazione di «Pater, in manus tuas», una melodia particolarmente suggestiva procede con andamento decisamente più ornato e melismatico; la riproduciamo qui nella versione ricavata da *Giunta 1506* (cc. 131r-131v):



In sintesi, per quanto riguarda le melodie monastiche sembra indubbia una certa prossimità con la tradizione romano-francescana, i cui primi testimoni a stampa sarebbero usciti qualche anno dopo *Giunta 1506*. In questo caso purtroppo non abbiamo testimonianze manoscritte anteriori alle edizioni cinquecentesche, anzi, il ms. *Grey* risulta mutilo proprio lì dove sarebbe comparsa la melodia-Eli. Dunque, le formule romano-francescane destinate alle ultime parole di Cristo sulla croce godevano forse di grande popolarità, al punto che potevano migrare come tasselli mobili da una tradizione all'altra.

<sup>173</sup> Anche in questo caso il melisma cadenzale viene utilizzato per segnalare i punti fondamentali nell'ultima parte della Passione: lo ritroviamo infatti poco dopo, a c. 110v, sulle parole conclusive «tradidit spiritum».

### 3. Altre testimonianze

Si è più volte sottolineato il carattere espressivo, se non addirittura drammatico, che le melodie riservate alle ultime parole di Cristo sulla croce vengono ad assumere nel contesto dell'intonazione della Passione. Una testimonianza molto significativa in proposito è data da un manoscritto quattrocentesco di supposta origine veneziana, oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. XII. F. 46); di quel codice e della melodia-Eli che vi è contenuta tratteremo al cap. V, par. 1; altre considerazioni su melodie trecentesche in notazione ritmico-proporzionale saranno esposte al cap. VI. Qui, a conclusione di questo *excursus*, giunge invece opportuno il cenno ad alcuni antichi manoscritti nei quali si leggono tratti in notazione neumatica sovrapposti alle ultime parole di Cristo sulla croce. Oltre ai mss. B 8 e B 50 della Biblioteca Vallicelliana di Roma,<sup>174</sup> risulta di particolare interesse il messale CV della Biblioteca Capitolare di Verona,<sup>175</sup> che presenta alcune righe di neumi a conclusione delle Passioni di Matteo, Marco e Luca. Come risulta evidente alle figg. 14a e 14b, oltre alle brevi melodie in notazione neumatica, nel codice si leggono anche aggiunte seriori di tipo diastematico: nel margine superiore di c. 170v si intravede la parte finale delle ultime parole di Cristo secondo la versione di Marco, che non sembra coincidere con la versione neumatica sottostante, mentre nel margine inferiore di c. 178r è riportato l'inizio dell'inciso «Pater, in manus tuas» della Passione secondo Luca: si tratta in questo caso di una melodia ornata, che non ha relazione con i neumi corrispondenti tracciati sopra il testo della Passione; l'invocazione iniziale, che a quanto è dato leggere sembra muovere da un intervallo ascendente Re-La, sale progressivamente fino a toccare il Re acuto, e procede con grande forza espressiva fino al Fa acuto, dal quale poi discende con gradualità. La formula è dunque inedita e, dati alcuni tratti caratteristici della scrittura sottoposta al tetragramma, potrebbe essere stata annotata fra i secoli XIV e XV.

---

<sup>174</sup> Il ms. *Vall. B 8* è citato in BAROFFIO - ANTONELLI, *La passione*, p. 31, lettera v); a p. 32, esempio 1, si legge anche un'ipotesi di trascrizione in notazione moderna. Circa *Vall. B 50*, un cenno si trova in BAROFFIO, *Le Litterae*, p. 298.

<sup>175</sup> Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CV (98), Messale veronese, sec. XI (*Vro CV*); cfr. *I manoscritti*, pp. 187-189.



#### IV. IL TONO ROMANO DI PASSIONE

Quando si tratta del tono romano di Passione, bisogna ricordare che proprio in quanto “romano” esso era destinato ad assumere, perlomeno in certi momenti della storia, un rilievo particolare, se non addirittura un carattere di “modello”. Così accadde effettivamente dopo il Concilio di Trento, quando il bolognese Giovan Domenico Guidetti ne volle diffondere la melodia attraverso la nota edizione del *Cantus ecclesiasticus Passionis*; all’altro estremo cronologico, il fenomeno si ripeteva a cavallo fra i secoli XIX e XX, nel travagliato percorso che condusse alla ridefinizione del tono, accolta nell’edizione “autentica e tipica” del 1917.<sup>176</sup> Proprio per questo è parso opportuno dedicare all’intonazione romana un capitolo a sé, oltrepassando anzi i limiti cronologici prefissati, allo scopo di fornire un quadro complessivo della vicenda: non sarebbe possibile, del resto, trattare del tono romano prescindendo dai lavori di restituzione che in epoche diverse ne hanno ridefinito la forma.

##### 1. *Il Cantus Gregorianus Passionis di Pietro Alfieri*

Nell’anno 1838 usciva a Roma, per i tipi di Giovan Battista Marini e soci, il *Cantus Gregorianus Passionis* di monsignor Pietro Alfieri, uno degli antesignani del movimento di restaurazione del canto gregoriano in Italia.<sup>177</sup> Nella prefazione, indirizzata «diaconibus Gregoriani cantus cultoribus», dopo aver ricordato il lavoro di “restituzione” operato dal Guidetti con l’edizione del 1586, il cui successo fu tale da richiedere una seconda e una terza ristampa nel corso del secolo seguente,<sup>178</sup> egli lamenta il fatto che di quell’opera non esistano ormai copie facilmente reperibili ed aggiunge:

---

<sup>176</sup> *Cantus Passionis Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem, SS. D. N. Benedicti XV Pontificis Maximi jussu restitutus et editus*, Romae, Typis polyglottis Vaticanis, 1917.

<sup>177</sup> *Cantus gregorianus Passionis D. N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem, cura et studio Petri Alfieri presbyteri Romani, sacri concentus ecclesiae magistri, Collegii Sanctae Caeciliae socii honorarii, restitutus et in lucem editus*, 3 voll., Romae, Typis Ioannis Baptistae Marini et socii, 1838; in particolare, qui si fa riferimento alla prefazione accolta alle pp. III – V.

<sup>178</sup> Alla p. III della prefazione si legge: «Hujusmodi opus [l’edizione del 1586] tanti apud omnes fuit habitum, ut insequentis saeculo iterum ac tertio fuerit recusum». In realtà, nel corso del sec XVII le ristampe del *Cantus ecclesiasticus Passionis* furono perlomeno quattro, come si vedrà.

cum [...] nostra maxime referat Passionem Domini Nostri Jesu Christi ad germanas cantus ecclesiastici melodias affabre revocare, optimum factu visum est cantilenas cedro dignas lima censoria expolitas prelo subjicere.

L'Alfieri confessa dunque il proposito di voler riportare il canto della Passione «ad germanas cantus ecclesiastici melodias», lasciando forse intendere che quelle “melodie” erano allora in qualche modo decadute; per questo gli pare ottima cosa sottoporre ad esame («prelo subjicere») quelle cantilene “degne dell’immortalità” («cedro dignas»). Si noti per altro quanta insistenza, in così poche righe, su aggettivi («germanas») ed espressioni (“revocare”, “expolire”, “prelo subicere”) che lasciano trapelare il senso di ammirazione per una purezza perduta.

Poco oltre, nella stessa prefazione, l'Alfieri fornisce alcuni ragguagli circa l'indicazione del bemolle ed aggiunge un'osservazione di grande interesse:

Modus hujusce cantus est quintus: ejus tamen clavi b non additur; sed gradui SI tantum adjungitur ad evitandum tritonum directum; ideoque praefatum signum b diminutionem dimidii toni indicans, quoties fuit opus inscripsimus: quod mirifice confirmatur ex Codicibus, nec non ex MS. egregio anni MDLXVII in tabulario protobasilicae Lateranensis adservato.

A quanto pare, dunque, nel ritoccare la melodia del Guidetti il presbitero romano avrebbe attinto direttamente alle fonti: in proposito, se l'espressione «ex Codicibus» nulla suggerisce di concreto, è quanto mai interessante l'allusione a un “egregio” manoscritto del 1567, conservato «in tabulario protobasilicae Lateranensis».

Effettivamente a Roma presso l'Archivio della Basilica di San Giovanni in Laterano esiste tutt'oggi un Passionario che reca proprio quella data: si tratta del manoscritto *Rari 97*, redatto dal chierico lateranense Giovan Battista Cereo, il quale appone in fondo all'opera il suo nome e la data di stesura: «anno domini 1567».<sup>179</sup> Per ora basti: sospendo per il momento queste osservazioni, sulle quali torneremo nel corso dei paragrafi successivi: mi è parso comunque interessante porre il problema a partire da questa prefazione ottocentesca, che già contiene alcune interessanti prospettive d'indagine.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Roma, Archivio di San Giovanni in Laterano, Rari, ms. 97, 1567; si veda *L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX)*, a cura di Giancarlo Rostirolla, 2 voll., Roma, Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 2002 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato – Strumenti CLIII), II, p. 1202, n. 9092. Nel manoscritto, il nome del chierico compare anche a c. 37v, al termine della Passione secondo Marco.

<sup>180</sup> Non si dia peso all'affermazione con la quale l'Alfieri apre la prefazione; a proposito del canto del *Passio*, egli scrive: «saeculo XIII factum est, ut ad fidelium pietatem vehementius excitandam in Sacratio Domus Pontificalis a tribus cantoribus ad Gregorianae musciae leges decantaretur»; nonostante anche il Bainsi sostenga questa tesi, con argomentazioni non sempre condivisibili (BAINI, *Memorie*, II, p. 109 e

## 2. *Il Cantus ecclesiasticus Passionis: un “adattamento” post-tridentino?*

Il *Cantus ecclesiasticus Passionis* del Guidetti viene generalmente considerato come esito di un lavoro di semplificazione e di adattamento, operato in quel clima di riforma che portò alla revisione dei libri liturgici dopo il Concilio di Trento: si tratterebbe dunque di una “nachtridentinische Reform-ausgabe”, come annota Karlheinz Schlager in MGG<sup>2</sup>.<sup>181</sup> Come è noto, un lavoro di adattamento delle melodie era stato compiuto dal Guidetti in vista dell’edizione del *Directorium chori*, uscito per la prima volta nel 1582;<sup>182</sup> tuttavia lo stesso Raphael Molitor, che al Guidetti dedica alcune pagine della sua opera, osserva che le pubblicazioni successive al *Directorium*, come il *Cantus ecclesiasticus Passionis*, sono più vicine alla tradizione di quanto non lo sia lo stesso *Directorium*.<sup>183</sup>

Torniamo per un attimo alla prefazione al *Cantus Gregorianus Passionis* di Pietro Alfieri, dove si legge il passo seguente:

ex libris eiusdem Sacrii Domus Pontificalis, ut ipsemet profitetur, melodias [...] maggiori qua potui diligentia descripsit atque Alexandri Gardani typis edidit anno MDLXXXVI.

Il Guidetti, in sostanza, si sarebbe limitato a ricopiare le melodie dai libri della basilica pontificia e a consegnarle alle stampe. Non sfugga l’inciso «ut ipsemet profitetur»: che cosa “dichiari” il Guidetti lo si legge non tanto nel frontespizio dell’edizione del 1586, dove è precisato semplicemente che il *Cantus ecclesiasticus Passionis* viene dato alle stampe «diligenti adhibita castigatione», quanto piuttosto poche pagine dopo, nella dedica a Guglielmo V duca di Baviera:

---

nota 537), è più probabile che la destinazione del testo a tre cantori diversi sia avvenuta molto più tardi in San Pietro (cfr. FISCHER, *The Passion*, p. 23).

<sup>181</sup> KARLHEINZ SCHLAGER, *Die einstimmige Passion*, in MGG<sup>2</sup>, voce *Passion*, VII, coll. 1453-1456: 1455, Tab. 2. L’idea di una rielaborazione del *cantus Passionis* traspare già in BÖCKELER 1881, p. 88, dove si fa riferimento a un processo di adattamento di melodie che portò a un travisamento del vero gregoriano, di cui nel tardo Cinquecento non si aveva più conoscenza.

<sup>182</sup> Circa l’opera di riforma e divulgazione intrapresa dal Guidetti, si veda MOLITOR, *Choralreform*, II, pp. 1-8. Le notizie fondamentali si leggono anche nell’introduzione curata da Giacomo Baroffio al *Graduale de tempore iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio princeps (1614)*, Edizione anastatica, Introduzione e Appendice a cura di G. Baroffio e M. Soldi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001, pp. XI-XXXI. Si veda anche GIACOMO BAROFFIO, *Il Concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina. Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre – 26 novembre 1995*, catalogo a cura di D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 1995, pp. 9-17.

<sup>183</sup> MOLITOR, *Choralreform*, II, p. 6. Questo è evidente, osserva l’autore, nonostante nelle prefazioni di quelle opere si parli di riforma e di correzioni più che nella prefazione al *Directorium* (cfr. GOZZI, *Le fonti*, I, pp. 179-181).

Cum Passionis Dominicae Cantum [...], ex manuscriptis exemplaribus depromptum ac summa cura emendatum, in lucem edere statuissem [...];

e poco oltre:

Eum [cantum] ego ex manu exaratis Pontificij sacelli Vaticanæque Basilicae libris rescriptum, ac ad Musicam, rationem usumque nostrorum temporum diligentius restitutum nunc primum in lucem edo.<sup>184</sup>

Dunque, egli dichiara innanzitutto di aver ricavato il *Passio* «ex manuscriptis exemplaribus» («ex manu exaratis ... libris»), cioè dai codici della cappella pontificia e della basilica vaticana; da notare i verbi, che sottintendono un'opera di rifacimento e di correzione («emendatum», «rescriptum»), ma soprattutto l'espressione con la quale il Guidetti dichiara di aver «diligentissimamente restituito» la melodia «ad Musicam rationem usumque nostrorum temporum». Proprio a riguardo di questa affermazione così si esprimeva il Bainsi nelle *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*.<sup>185</sup>

Queste parole per altro, e sia detto in buona pace di tanto proba persona, non sono del tutto vere: perciocché pubblicò egli il canto del Passio tal quale trovò nei libri della sua basilica, e della nostra cappella (se pur è vero che dai nostri predecessori gli furono mostrati), e non cambiò di luogo nemmeno una nota; solo, o per proprio parere, o per consiglio del Pierluigi aggiunse talvolta alle figure brevi il semicircolo, e congiunse anche con il semicircolo la breve e la semibreve, siccome aveva fatto nel direttorio, lo che insomma non meritava l'ambizioncella del *diligentissime restitutum*.

A riprova, l'autore invita a consultare «non solo i nostri libri nel nostro archivio, ma eziandio nell'archivio musicale della proto-basilica lateranense il volume segnato N.° 97, il quale fu scritto nel 1567...». <sup>186</sup> Ecco dunque, dieci anni prima che l'Alfieri lo menzionasse nella sua prefazione, il riferimento a un manoscritto lateranense del 1567: che si tratti dell'attuale *Rari 97* in questo caso è indubbio. <sup>187</sup> Di questa fonte, dunque, ci dovremo innanzitutto occupare: e tuttavia nell'Archivio del Laterano esistono altri due passionari, *Rari 96* e *Rari 98*, privi di datazione ma coevi, che dovettero servire come libri-parte accanto a *Rari 97*; <sup>188</sup> anche di essi si dovrà dar conto in queste pagine.

---

<sup>184</sup> La virgola che separa l'aggettivo («Musicam») dal sostantivo («rationem») è nell'originale, ma il sintagma va inteso unito.

<sup>185</sup> BAINI, *Memorie*, II, p. 108.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> Al di là della segnatura chiaramente espressa, il Bainsi cita (*ibid.*, nota 536) la firma del chierico lateranense Giovan Battista Cereo.

<sup>188</sup> Se ne veda la descrizione in ROSTIROLLA, *Laterano*, II, p. 1201, n. 9091, e pp. 1202-1203, n. 9093. Qui non ci occupiamo invece del Passionario segnato *Rari 95*, che risale al sec. XVIII (*ibid.*, n. 9094).

### 3. I manoscritti lateranensi

Circa l'origine di *Rari 97*, il Baini offre alcune notizie alle quali non si deve forse prestar fede *in toto*, dal momento che derivano da supposizioni piuttosto vaghe: innanzitutto egli afferma che l'odierno *Rari 97* «è una copia dei quattro passii tratta dai nostri libri»,<sup>189</sup> cioè evidentemente dai libri della cappella pontificia di cui egli era direttore; in un secondo momento egli suppone che quel *Passio* «debb'essere stato composto da alcun nostro cantore, avendol sempre avuto proprio la nostra cappella, quantunque poi di età in età ripulito e corretto pur da nostri cantori».<sup>190</sup> Proprio in seguito a una di queste «ripuliture», che nell'anno 1556 avrebbero modificato e «migliorato» l'intonazione tradizionale della Passione, si sarebbe reso necessario comunicare alla basilica lateranense la nuova melodia:

ond'è certo, che nell'anno 1556. dovette farsi alcun miglioramento al canto consueto del Passio. E dopo tal' epoca appunto fu questo canto comunicato dai nostri predecessori alla proto-basilica lateranense nel 1567., alla basilica vaticana, e forse anche alla liberiana.<sup>191</sup>

Secondo il Baini, dunque, il ms. *Rari 97* sarebbe stato lo strumento di quella comunicazione e come tale, appunto, sarebbe stato copiato dai libri della Cappella Sistina; tuttavia l'autore non dice da quali libri e non accenna ad alcun volume in particolare.

Non è possibile né opportuno al momento aprire un nuovo fronte di indagine sui codici della Cappella Sistina:<sup>192</sup> a quanto ci risulta, la melodia della Passione è riportata nei mss. Capp. Sist. 384 - 385,<sup>193</sup> che non sono di grande aiuto in quanto datati entrambi all'anno 1663, quando l'edizione del Guidetti era stata ristampata per ben tre volte; risale invece alla metà del sec. XVI il ms. 213, che tuttavia riporta soltanto i testi per le

---

<sup>189</sup> BAINI, *Memorie*, II, p. 108, nota 536.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 112, nota 537.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> Come si è detto la Biblioteca Apostolica Vaticana è chiusa da tempo per lavori di restauro.

<sup>193</sup> Si veda il volume *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*, a cura di J. M. Llorens, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1960 (Studi e testi, 202), pp. 392-393; il ms. 384 riporta la melodia per la Passione secondo Giovanni, il 385 contiene la Passione secondo Matteo. Per una trascrizione (parziale) delle formule si può consultare *Early sixteenth-century sacred music from the Papal Chapel*, 2 voll., edited by N. S. Josephson, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, 1982 (Corpus Mensurabilis Musicae, 95), I, 202-263; il volume presenta in edizione moderna le Passioni di Charles d'Argentil (che consistono in sostanza nelle Turbe polifoniche): le sezioni dell'Evangelista e del Cristo sono state integrate dagli editori proprio con le melodie ricavate dai mss. 384 e 385 (*ibid.* pp. XV-VIII).

Passioni di Matteo e di Giovanni.<sup>194</sup> Non resta dunque che procedere a un confronto fra i testimoni cinquecenteschi disponibili al momento, e cioè i manoscritti lateranensi e l'edizione del 1586.

### 3.1.1 *manoscritti e l'edizione: un primo confronto*

Un'indicazione interessante deriva innanzitutto dalla condotta melodica che caratterizza la cadenza *ante vocem Turbarum* dell'Evangelista: in *Guidetti 1586*, nelle Passioni secondo Matteo e Giovanni, la cadenza è distinta a seconda che essa preceda la Turba "singolare" (costituita cioè da una sola persona) o la Turba "plurale", la voce di gruppo; nel primo caso la cadenza sale al *Mib*,<sup>195</sup> nel secondo, invece, l'Evangelista si limita a ribattere la corda di Do, pronunciando in modo solenne la penultima sillaba accentata e l'ultima del testo.<sup>196</sup> Questa distinzione non figura nei manoscritti lateranensi: anzi, non figura in *Rari 98*, che di tutti è il meno pasticciato, mentre *Rari 96* e *Rari 97* presentano dei tentativi di correzione che hanno lo scopo evidente di adeguare la melodia alla soluzione di *Guidetti 1586*: in *Rari 96*, ad esempio, il breve melisma che precede le Turbe è stato eraso e ridotto alla corda di recita prima delle Turbe plurali; in questo caso, a segnalare l'eliminazione del melisma *Rari 97* presenta semplicemente un tratto orizzontale sovrapposto alla cadenza (in fig. 15 si leggono entrambe le soluzioni, con e senza il tratto sovrapposto: si veda rispettivamente «ait illis» e «dicentes»).

Un'altra significativa divergenza emerge in corrispondenza di una formula, ancora con *Mib*, che più volte compare nell'edizione del *Guidetti*, come ad esempio in corrispondenza dell'inciso «Blasphemavit!» di Mt. 26: 65:<sup>197</sup> si tratta in realtà di una variante del *punctum*, che in *Rari 98* è sempre chiaramente notata nella sua lezione originaria, priva di bemolle, come nell'esempio che segue:<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> *Capellae Sixtinae Codices*, p. 235; in realtà, fra una linea di testo e l'altra sono state segnate delle note in campo aperto sopra le parti del Cristo: non siamo in grado di stabilire, tuttavia, a quando risalcano queste aggiunte.

<sup>195</sup> Su questa formula si sofferma il Baini contestando l'impiego del bemolle; in proposito si veda la nota 222.

<sup>196</sup> Nell'edizione del 1586 quelle sillabe sono rappresentate da una coppia di *longae* unite con *semicirculus*. Si leggano le *Annotationes* che precedono la dedica a Guglielmo di Baviera, dove il *Guidetti* precisa come vadano eseguite queste sillabe: «... tunc syllaba subiacens, leni quodam spiritus impulsu pronunciabitur, perinde ac si duplici vocali scriberetur, ut Doominus pro Dominus... » (*Guidetti 1586, Annotationes quaedam*, par. *De impulsu*). La distinzione guidettiana delle cadenze che precedono le Turbe permane in tutti i testimoni successivi del tono romano, tuttavia scompare ovunque l'uso dei *semicirculi*, eccezion fatta per l'edizione Polo del 1615 (cfr. nota 202).

<sup>197</sup> *Guidetti 1586*, III, p. 2. Nella Passione secondo Matteo la si incontra anche in Mt. 27: 40 e 42, alle pp. 4 e 5 dello stesso fascicolo.

<sup>198</sup> *Rari 98*, c. 11r. Nella stessa Passione secondo Matteo, la formula ritorna alle cc. 19r e v.



Anche in questo caso *Rari 97* presenta un tentativo di correzione che adegua la melodia alla soluzione con bemolle di *Guidetti 1586*:<sup>199</sup>



Dunque, se *Rari 97* ha in sé il prestigio della data e della firma, tanto che il Bainsi (e a quanto pare l'Alfieri) non esita a citarlo espressamente, oggi *Rari 98* sembra conservare la versione originale, priva di correzioni e talvolta lievemente diversa rispetto a quella di *Guidetti 1586*. In ogni caso, va mitigata la decisa affermazione del Bainsi, secondo cui il *Guidetti* «non cambiò di luogo nemmeno una nota» rispetto ai codici preesistenti; perlomeno per quanto riguarda *Rari 97*, che egli adduce come prova di fedeltà assoluta del *Guidetti* alla tradizione di San Pietro (di cui i manoscritti lateranensi sarebbero copia fedele), qualche variante emerge sicuramente. Date queste premesse, una collazione più puntuale del testo e della melodia si rende necessaria, ed è anzi opportuno, a questo punto, estendere le osservazioni anche ai testimoni successivi.

#### 4. Fonti del tono romano dopo *Guidetti*: una comparazione

Per avere un quadro il più possibile completo della tradizione, devo accennare innanzitutto alle numerose ristampe che il *Cantus ecclesiasticus Passionis* ebbe già nel corso del secolo successivo: il Bainsi menziona una prima edizione dell'anno 1604, della quale tuttavia non ho trovato traccia;<sup>200</sup> mi risulta invece che l'opera del *Guidetti* sia stata ristampata presso Andrea Fei nel 1615 e nel 1637, quindi presso Poggioli e

<sup>199</sup> Si tratta di correzioni sovrapposte a rasure, che tuttavia non ricorrono con sistematicità, per cui talvolta (in Marco, Luca e Giovanni) si legge ancora la lezione originaria. In molti casi vengono modificate le note, ma non viene aggiunto il bemolle al Mi; la correzione completa, con Mib, ricorre alle cc. 9r (Mt. 26: 65) e 63v (Giovanni 19: 6). Una situazione simile emerge in corrispondenza della melodia-Eli secondo Matteo, pasticciata in *Rari 97*, pulita e chiara nel suo andamento originario in *Rari 98*.

<sup>200</sup> *Cantus ecclesiasticus Passionis ... typis datus, et Clementis VIII auctoritate recognitus*, Romae, apud Aloysium Zanettum, 1604 (cfr. BAINI, *Memorie*, II, p. 108, nota 535).

Campana rispettivamente nel 1644 e nel 1689.<sup>201</sup> Il successo dell'opera è provato anche da edizioni di altro tipo: si veda il Cantorino dei Canonici Regolari di San Salvatore uscito a Venezia nel 1615,<sup>202</sup> oppure il volume per la settimana santa curato da Marzio Erculeo, soprannista della cappella di Francesco I d'Este, e pubblicato a Modena nel 1688.<sup>203</sup>

Della diffusione transalpina dell'edizione non mi sono occupato direttamente; abbiamo soltanto la testimonianza di due edizioni uscite a Kempten negli anni 1763 e 1794,<sup>204</sup> e naturalmente, all'altro estremo cronologico, delle edizioni Pustet, che prolungarono la diffusione del tono romano fin oltre la soglia del secolo XX.<sup>205</sup> Una

---

<sup>201</sup> *Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, et Clementis VIII. auctoritate recognitus*, 3 voll., Roma, Andrea Fei, 1615; *Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, et Urbani VIII. auctoritate recognitus*, 3 voll., Roma, Andrea Fei, 1637; *Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, et Clementis VIII. auctoritate recognitus*, 3 voll., Roma, Antonio Poggioli, 1644; *Cantus ecclesiasticus Passionis D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Lucam et Ioannem, iuxta ritum Capellae S.D.N. papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae, a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus et diligenti adhibita castigatione pro aliarum Ecclesiarum commoditate typis datus, et Urbani VIII. auctoritate recognitus*, 3 voll., Roma, Campana, 1689.

<sup>202</sup> *Cantorinum pro Canonis Regularibus S. Salvatoris ex directorio chori Romano excerptum*, Venezia, Polo, 1615. Le poche formule contengono alcuni elementi tipici dell'edizione del 1586: oltre alla stessa alternanza di *longae*, *breves* e *semibreves*, si notano, in cadenza, i *semicirculi* guidettiani.

<sup>203</sup> *Cantus omnis ecclesiasticus ad hebdomadae maioris Missas, Passionem D.N.I.C., Officia tenebrarum, Lamentationes Benedictiones, Processiones &c., iuxta ritum S.R.E., collectus ad usum faciliorem cleri universi cathedralium, collegiatarum, aliarumque ecclesiarum, et omnium qui gregoriano cantu in choro utuntur, ex Missali, Breviario, Graduali, Antiphonario, Pontificali et Rituali Romano, opera Martii Herculei ex sacerdotibus sodalitates SS. Sacramenti congregationis B. Mariae et divi Caroli, Mutinae, nobilissimis ac praestantissimis dominis alumnis almi Collegii Germanici et Hungarici de Urbe*, Modena, eredi Cassiani, 1688; cfr. GOZZI, *Le fonti*, II, p. 729, n. 749.

<sup>204</sup> *Cantus ecclesiasticus sacrae historiae passionis Domini nostri Iesu Christi, secundum quatuor evangelistas; itemque lamentationum, et lectionum pro tribus matutinis tenebrarum. Iuxta exemplar Romae editum emendatius, in usum omnium ecclesiarum, tam cathedralium ac collegiatarum, quam regularium nec non et ruralium accomodatus*, Kempten, Joseph Kösel, 1763 e 1794; cfr. GOZZI, *Le fonti*, II, p. 744, n. 770 e fig. 119; p. 753, n. 780.

<sup>205</sup> Nel lavoro di collazione ci siamo serviti dell'edizione del 1887: *Officium maioris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis, iuxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani, cum cantu, ex editionibus authenticis quas curavit Sacrorum Rituum Congregatio*, Ratisbonae - Neo Eboraci - Cincinnati, Pustet, 1887. La stessa melodia, per quanto ho potuto verificare, era già apparsa nel *Cantus ecclesiasticus Passionis domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem, editus sub auspiciis sanctissimi domini nostri Pii papae IX, curante Sacrorum Rituum Congregatione*, 3 voll. (*fasc. I: Cronista; fasc. II: Christi Verba necnon Lamentationes tridui sacri; fasc. III: synagogae verba necnon praeconium paschale sabbati sancti*), Ratisbonae, Pustet, 1877. Con il titolo di *Officium maioris hebdomadae* altre edizioni uscirono negli anni 1881, 1882, 1896, 1898, 1902; con il titolo di *Cantus ecclesiasticus Passionis*, nel 1889 e nel 1904. La dicitura «ex editionibus authenticis» (o

notizia indiretta circa il favore di cui godette l'edizione del 1586 subito dopo la pubblicazione è data da Kurt von Fischer, il quale informa che già nell'anno 1607 le Passioni di Johann Bättendorffer richiedevano il tono del Guidetti per le parti non polifoniche.<sup>206</sup> In proposito, anzi, lo studioso muove un'osservazione interessante, lì dove avvisa che il Bättendorffer non provvide di tessitura polifonica la frase «ne forte tumultus fieret in populo» (Mc. 14: 2), che quindi è destinata all'Evangelista proprio come previsto nell'edizione del 1586; le successive ristampe del *Cantus ecclesiasticus Passionis* (così come le Passioni del Lasso) la affidano invece alle Turbe, secondo una tradizione che von Fischer giudica più antica.

#### 4.1. Il testo di Matteo: alcune osservazioni comparative

Per un confronto tra le fonti del tono romano, manoscritte e a stampa, qualche suggerimento viene innanzitutto dalle varianti testuali, che permettono di formulare alcune ipotesi di parentela. In linea generale si deve osservare che a partire da *Fei 1615* le ristampe del *Cantus ecclesiasticus Passionis* non sono in tutto coincidenti con *Guidetti 1586*. A riprova si considerino le varianti di seguito riportate, tutte ricavate dalla Passione secondo Matteo, il cui testo si presta più degli altri ad osservazioni interessanti.<sup>207</sup>

Innanzitutto, come si è detto poco sopra, in *Guidetti 1586* il tratto «ne forte tumultus fieret in populo» (Mt. 26: 5; Mc. 14: 2) è destinato all'Evangelista, mentre a partire da *Fei 1615* l'espressione viene assegnata alle Turbe;<sup>208</sup> in questo caso, dunque, *Guidetti 1586* concorda con i testimoni manoscritti *Rari 97*, *Rari 98* e *Sist. 213*, cronologicamente anteriori. In realtà, un tentativo di correzione è evidente anche in *Rari 97* e *Rari 98*, dove una mano seriore ha provveduto a spostare la *littera C* da «ne forte tumultus» al tratto successivo «Cum autem esset Iesus». Così accade anche nei manoscritti 622 e 623 dell'Archivio dell'Arciconfraternita di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, due Passionari secenteschi la cui melodia sembra ricavata proprio da

---

«ex editione authentica»), con riferimento all'opera del Guidetti, compare proprio a partire dall'edizione del 1887. Per un elenco completo delle edizioni Pustet sono in attesa di informazioni dal dott. Fritz Pustet.

<sup>206</sup> FISCHER, *Zur katholischen*, p. 262.

<sup>207</sup> Segnalo in nota una singolare particolarità: nella prima pagina dell'Evangelista la *semibrevis* scompare per alcuni tetragrammi in tutte le ristampe del *Cantus ecclesiasticus Passionis* e ricompare improvvisamente a partire da Mt. 26: 14 («Tunc abiit unus de duodecim»); lo stesso fenomeno si legge in *Modena*, ma solo nella parte dell'Evangelista, pur essendo i testi delle tre parti uniti in regolare successione.

<sup>208</sup> Secondo von Fischer si tratterebbe di un uso più antico, al quale si adeguano *Missale 1474* e *Missale 1570* e tutti i testimoni successivi del tono romano, compresi *Alfieri* e *Pustet*; fanno eccezione le due edizioni di *Kempton*, che seguono la lezione di *Guidetti 1586*.

*Guidetti 1586* (come dimostra, fra le altre cose, l'uso dei *semicirculi*): anche in questo caso, dunque, il tratto «ne forte tumultus» era attribuito all'Evangelista, nell'intenzione originaria.<sup>209</sup>

Una variante testuale molto interessante si riscontra in Mt. 27: 15-16; ecco il brano nella versione del Messale romano del 1474:

Per diem autem sollemnem consueverat preses dimittere populo unum vinctum, quem voluissent; habebat autem tunc unum vinctum insignem qui dicebatur Barabas, qui propter seditionem missus fuerat in carcerem.<sup>210</sup>

Con questa versione concordano *Rari 97* (dove tuttavia il termine «seditionem» è stato eraso e sostituito con «homicidium») e *Sist. 213*,<sup>211</sup> anche *Rari 98* e *Guidetti 1586* riportano l'intero brano, ma in essi si legge direttamente il termine «homicidium».<sup>212</sup> Le successive ristampe del *Cantus ecclesiasticus Passionis* (ma anche *Modena, Kempten, Alfieri* e *Pustet 1887*) tralasciano invece l'intera frase «qui propter seditionem missus fuerat in carcerem» e la ripetizione di «unum», adeguando in questo modo il testo al Messale del 1570.<sup>213</sup> Dunque, emerge nei manoscritti una lezione che il *Guidetti* accolse nonostante il Messale del 1570 già da tempo l'avesse emendata.

Si veda ora Mt. 27:32, qui riportato nella versione di *Missale 1474*:

Exeuntes autem, invenerunt hominem Cyreneum venientem obviam sibi, nomine Symonem.<sup>214</sup>

In questo caso l'espressione «venientem obviam sibi» è omessa in *Rari 97*, *Rari 98*, *Sist. 213*, in *Missale 1570*, nelle ristampe di *Guidetti 1586* e in tutti i testimoni del tono romano, inclusi *Alfieri* e *Pustet 1887*, ma non in *Guidetti 1586*, dove anzi si legge la variante «venientem de villa obviam sibi».<sup>215</sup> È strana questa soluzione, che richiama la lezione di *Missale 1474* e che non trova riscontro nelle fonti manoscritte. In ogni caso, le due varianti precedenti sembrano suggerire da un lato una prossimità di *Guidetti*

---

<sup>209</sup> Stando a quanto si legge in *Papal Chapel*, I, 229, il ms. secentesco Cappella Sistina 385 sembra invece destinare «ne forte tumultus» alle Turbe.

<sup>210</sup> *Missale 1474*, p. 120.

<sup>211</sup> Va detto che *Sist.213* tralascia la ripetizione dell'aggettivo «unum».

<sup>212</sup> I Passionari dell'Arciconfraternita di San Giovanni dei Fiorentini (il 623 non è molto leggibile) seguono la lezione di *Guidetti 1586*; è interessante il fatto che *Rari 97*, a differenza di *Rari 98*, riporti il termine «seditionem» di *Sist. 213*, tuttavia si tratta di un indizio di troppo scarso rilievo, per poter dire col Bainsi che il manoscritto deriva direttamente dagli usi della Cappella Sistina.

<sup>213</sup> *Missale 1570*, p. 219.

<sup>214</sup> *Missale 1474*, p. 120.

<sup>215</sup> Ancora una volta i manoscritti dell'Arciconfraternita seguono *Guidetti 1586*: in 622 si intravede l'inciso «venientem de villa», eraso nel testo e nella musica, mentre in 623 si leggono le note corrispondenti all'intero inciso «venientem de villa obviam sibi», private tuttavia del testo.

1586 con i manoscritti, e dall'altro una certa distanza rispetto alle ristampe e alla tradizione successiva del tono romano, *Alfieri* compreso. In proposito, una conferma può venire dall'esame dell'intero testo di Matteo, di cui sintetizzo di seguito i risultati:<sup>216</sup>

1) 26: 5 Ne forte (Evang.) Ne forte ( <i>Turbe</i> )	<i>Sist.213 Rari 97- 98 Guidetti 1586 Kempton</i> <i>Miss.1474 Miss.1570 rist. Guidetti Modena Alfieri Pustet 1887</i>
2) 26: 11 habebitis-habebitis habetis-habebitis habetis-habetis	<i>Miss.1474 Miss.1570 Rari 97- 98 Guidetti 1586 Kempton</i> <i>Sist.213 Fei 1637 Modena</i> <i>Alfieri Pustet 1887</i>
3) 26: 14 dicitur  dicebatur	<i>Miss.1474 Miss.1570 Sist.213 Rari 97- 98 Guidetti 1586</i> <i>rist. Guidetti Modena Kempton</i> <i>Alfieri Pustet 1887</i>
4) 26: 15 vobis eum  eum vobis	<i>Miss.1474 Sist.213 Guidetti 1586 Fei 1637 Campana Modena</i> <i>Alfieri Pustet 1887</i> <i>Miss.1570 Rari 97- 98 Kempton</i>
5) 26: 31 dixit dicit	<i>Miss.1474 Rari 97- 98</i> <i>Miss.1570 Sist.213 Guidetti 1586 rist. Guidetti Modena Kempton</i> <i>Alfieri Pustet 1887</i>
6) 26: 37 et duobus  cum duobus	<i>Miss.1474 Miss.1570 Sist.213 rist. Guidetti Modena Kempton</i> <i>Alfieri Pustet 1887</i> <i>Rari 97- 98 (eras?) Guidetti 1586</i>
7) 26: 43 autem oculi enim oculi	<i>Miss.1474 Rari 97- 98 Guidetti 1586</i> <i>Miss.1570 Sist.213 rist. Guidetti Modena Kempton</i> <i>Alfieri Pustet 1887</i>
8) 26: 45 dixit illis dicit illis	<i>Miss.1474 Rari 97- 98 Guidetti 1586</i> <i>Miss.1570 Sist.213 rist. Guidetti Modena Kempton</i> <i>Alfieri Pustet 1887</i>
9) 26: 45-46 appropinquabit + appropinquabit appropinquabit + appropinquavit	<i>Miss.1474 Rari 98 (eras?)</i> <i>Rari 97 Guidetti 1586</i>

<sup>216</sup> Nell'apparato, dopo i numeri progressivi vengono riportate le indicazioni dei versetti di Matteo; seguono le varianti con le sigle dei testimoni che le riportano. Va precisato che delle ristampe del *Cantus ecclesiasticus Passionis* non ho potuto vedere tutti i libri parte, fatta eccezione per *Fei 1637*. Di *Fei 1615* e di *Poggioli* ho potuto consultare solo l'Evangelista (che risulta essere comunque la parte più interessante al fine della ricerca delle varianti); di *Campana*, ho visto l'Evangelista e le *Turbe*. Nell'apparato, quando le quattro ristampe risultano concordanti, sono radunate sotto la dicitura "rist. Guidetti"; le sigle (abbreviate) di *Missale 1474* e *Missale 1570* figurano sempre ad inizio riga; dopo "rist. Guidetti", seguono in ordine cronologico *Modena*, *Kempton*, *Alfieri* e *Pustet 1887*.

appropinquavit + appropinquavit appropinquavit + appropinquat	<i>Miss.1570 Sist.213 Fei 1637 Modena Alfieri Pustet 1877 Kempton</i>
10) 26: 57 eum  (omittunt)	<i>Miss.1474 Sist.213 Guidetti 1586 rist. Guidetti Modena Alfieri Pustet 1887 Miss.1570 Rari 97- 98 Kempton</i>
11) 26: 63 Dei vivi Dei	<i>Sist.213 Rari 97- 98 Guidetti 1586 Fei 1637 Modena Miss.1474 Miss.1570 Campana Kempton Alfieri Pustet 1887</i>
12) 26: 64 dixit dicit	<i>Miss.1474 Sist.213 Rari 97- 98 Guidetti 1586 Miss.1570 rist. Guidetti Modena Kempton Alfieri Pustet 1887</i>
13) 26: 73 astabant stabant	<i>Miss.1474 Sist.213 Rari 97 (erad. a) Rari 98 Guidetti 1586 Miss.1570 rist. Guidetti Modena Kempton Alfieri Pustet 1887</i>
14) 27: 11 dicit ei dixit ei dicit illi	<i>Miss.1474 Miss.1570 Sist.213 Rari 97- 98 Guidetti 1586 rist. Guidetti Modena Kempton Alfieri Pustet 1887</i>
15) 27: 13 dicit illi  dixit illi	<i>Miss.1474 Miss.1570 Sist.213 rist. Guidetti Kempton Modena Alfieri Pustet 1887 Rari 97- 98 Guidetti 1586</i>
16) 27: 16 unum (omittunt)	<i>Miss.1474 Rari 97- 98 Guidetti 1586 Miss.1570 Sist.213 rist. Guidetti Modena Kempton Alfieri Pustet 1887</i>
17) 27: 16 propter seditionem propter homicidium (omittunt)	<i>Miss.1474 Sist.213 Rari 97 (eras.) Guidetti 1586 Rari 98 Miss.1570 rist. Guidetti Modena Kempton Alfieri Pustet 1887</i>
18) 27: 22 dicit  dixit	<i>Miss.1474 Miss.1570 rist. Guidetti Modena Kempton Alfieri Pustet 1887 Sist.213 Rari 97- 98 Guidetti 1586</i>
19) 27: 32 obviam sibi de villa obviam sibi (omittunt)	<i>Miss.1474 Guidetti 1586 Miss.1570 Rari 97- 98 Sist.213 rist. Guidetti Modena Kempton Alfieri Pustet 1887</i>
20) 27: 35 impleretur adimpleretur	<i>Miss.1474 rist. Guidetti Modena Kempton Alfieri Pustet 1887 Miss.1570 Sist.213 Rari 97- 98 Guidetti 1586</i>

Al di là dei punti già considerati, si tratta com'è evidente di varianti di poco conto, che tuttavia possono dare qualche indicazione utile. In generale si può osservare che

*Guidetti 1586* concorda quasi sempre con i manoscritti del Laterano (fanno eccezione i punti 4, 5, 10 e 19); nella maggior parte dei casi, le ristampe del *Guidetti* non contengono la lezione di *Guidetti 1586*: più spesso invece seguono *Missale 1570*, come si vede ai punti 6-9, 12, 13, 15-19; *Alfieri* concorda con le ristampe, mai con *Guidetti 1586* (in 2 e 3, anzi, fa parte a sé); *Pustet 1887*, infine, segue sempre *Alfieri* (anche in 2 e 3).

#### 4.2. La melodia

Lo studio della melodia conferma in linea di massima queste osservazioni: prescindendo per un attimo dal problema del bemolle, che affronteremo nel prossimo paragrafo, è possibile affermare che *Guidetti 1586* e le sue ristampe tendono ad avvicinarsi ai manoscritti lateranensi, mentre *Alfieri* e *Pustet 1887* se ne distanziano spesso, essendo molto simili l'uno all'altro.<sup>217</sup> Naturalmente, vicinanza e distanza non sono dovute a soluzioni melodiche diverse, ma a una diversa collocazione del *metrum* e del *punctum*. Un esempio per tutti: in Mt. 26: 67, i manoscritti lateranensi e *Guidetti 1586* dispongono le cadenze nel modo seguente:

Tunc expuerunt in faciem eius (*metrum*) et colaphis eum ceciderunt (*punctum*). Alii autem palmas in faciem eius dederunt (*metrum*) dicentes»,<sup>218</sup>

*Alfieri* e *Pustet 1887*, sempre molto vicini l'uno all'altro anche nelle scelte melodiche, utilizzano invece un solo *metrum* in corrispondenza del termine «ceciderunt».

#### 5. Alcune osservazioni sulla melodia

Il tono romano di Passione rientra pienamente nel gruppo delle intonazioni tipicamente italiane di modalità lidia, che utilizzano le corde di recita di Sol, Do e Fa. Rispetto alla melodia di tradizione romano-francescana si potrebbe rilevare in generale una certa tendenza alla sobrietà: la voce del Cristo, ad esempio, è introdotta da un melisma piuttosto contenuto, privo di quello slancio melodico che caratterizza le intonazioni del *Familiaris clericorum* e dei Cantorini, così popolari nel secolo XVI. In

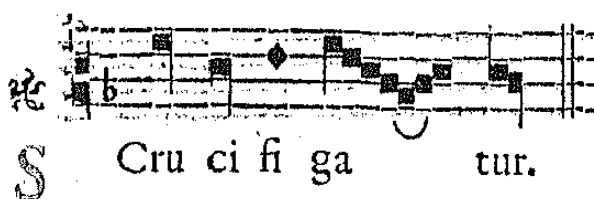
---

<sup>217</sup> Lo si nota anche nei dettagli minuti: nella cadenza che precede le Turbe singolari, ad esempio, il melisma che sale al Mi discende poi con due *semibreves* in entrambe le edizioni.

<sup>218</sup> La stessa disposizione si trova nelle ristampe di *Guidetti 1586* (che dal punto di vista melodico non si discostano dalla prima edizione) e in *Modena*.

particolare, è in corrispondenza delle ultime parole di Cristo sulla croce che quella sobrietà si rende evidente; bisogna sottolineare, anzi, che l'intonazione romana è l'unica fra quelle considerate che manca di una vera melodia-Eli, poiché in tutti i testimoni esaminati la voce del Cristo si limita a ripetere le formule consuete nel registro che gli è proprio. Nemmeno la cadenza dell'Evangelista che precede le ultime parole di Cristo è ornata di melismi particolari.

Qualche considerazione va fatta anche a proposito della spinosa questione del bemolle. Il Bainsi, si ricordi, ritiene frutto di un «moderno pregiudizio»<sup>219</sup> l'uso di porre il bemolle in chiave nel quinto modo; un «pregiudizio» del quale risentono già i manoscritti lateranensi e *Guidetti 1586*, che lo appongono in chiave, appunto, così come le edizioni successive (compreso il Cantorino *Polo 1615*). L'indicazione del bemolle, tuttavia, non va intesa in modo rigoroso: è improbabile che il *metrum* della parte dell'Evangelista ne richiedesse l'uso, se non altro per l'evidente analogia con l'omologa formula delle Turbe, che scende dal Fa al Re. Allo stesso modo si può supporre che il bemolle non fosse eseguito in corrispondenza del *punctum* delle Turbe (qui di seguito riprodotto da *Guidetti 1586*):



Avrebbe dunque ben interpretato l'Alfieri, che nella sua edizione indica l'alterazione, nella parte del Cristo e nell'Evangelista, soltanto in corrispondenza del *punctum* e della formula *ante vocem Christi*. Nella prefazione, come si è visto, egli sostiene questa scelta con il generico riferimento ai “codici”, e soprattutto all’“egregio” manoscritto «anni MDLXVII in tabulario protobasilicae Lateranensis adservato»,<sup>220</sup> a proposito del quale è difficile pensare che non si tratti di *Rari 97*, esplicitamente datato all'anno 1567 e già assunto dal Bainsi come punto di riferimento per lo studio del tono romano. E tuttavia *Rari 97* riporta il bemolle in chiave; si tratta di un'incongruenza non facilmente spiegabile.

<sup>219</sup> BAINI, *Memorie*, II, p. 108, nota 536 (cfr. nota 222).

<sup>220</sup> Si veda qui sopra il par. 1.

Si potrebbe osservare che nei manoscritti lateranensi manca sistematicamente il bemolle davanti al Mi,<sup>221</sup> introdotto nelle fonti a partire da *Guidetti 1586*. È forse a questo particolare che il presbitero romano intende genericamente riferirsi nella sua prefazione? Si attiene cioè a *Rari 97* nel senso che evita accuratamente il Mib?<sup>222</sup> E tuttavia egli non segue fino in fondo il manoscritto lateranense: si è accennato (par. 3.1) a quella variante del *punctum* delle Turbe che in *Guidetti 1586* viene modificata e provvista di bemolle sul Mi («blasphemaivt!»); ebbene, in questo caso l'Alfieri non adotta la lezione lateranense originaria, quella che si intravede sotto le correzioni di *Rari 97*, ma riproduce quella di *Guidetti 1586* e delle sue ristampe, limitandosi a togliere il bemolle davanti al Mi.<sup>223</sup> Rimane dunque ambiguo il riferimento all' "egregio" manoscritto del 1567.

Pongo fine qui ad osservazioni che potrebbero sembrare cavillose, ma che invece permettono di ribadire una conclusione già adombrata nei paragrafi precedenti: esiste, fra la prima edizione del *Cantus ecclesiasticus Passionis* e i manoscritti lateranensi, un rapporto di grande vicinanza, ma non di assoluta identità. Le scelte melodiche, comprese quelle relative all'uso del bemolle, rimangono sostanzialmente inalterate nelle ristampe seicentesche, che tuttavia si distanziano da *Guidetti 1586* in molti luoghi del testo. Va ribadito che l'edizione *Pustet 1887* è sempre molto vicina all'opera dell'Alfieri, con la quale condivide completamente, fra l'altro, le soluzioni relative all'uso del bemolle.

## 6. La restituzione novecentesca del tono romano

La costante attenzione alla resa chiara dell'episodio evangelico della passione e morte di Cristo ha favorito, nel corso dei secoli, la preminenza di intonazioni che si distinguevano dalle altre per semplicità ed efficacia;<sup>224</sup> qualcosa di simile accadde agli inizi del Novecento, quando il tono romano del *Guidetti* fu improvvisamente

<sup>221</sup> Si è già detto (nota 199) che in *Rari 97* l'alterazione è stata apposta qua e là da mano seriore.

<sup>222</sup> Del resto, già il Baini aveva espunto quell'alterazione dieci anni prima, informando per altro che di essa non v'è traccia «nei libri della nostra cappella» (*Memorie*, p. 108, nota 536); anche l'introduzione del Mib sarebbe infatti una conseguenza del «moderno pregiudizio» che vuole il Sib in chiave: «In tutte l'edizioni è stato apposto al mi il b. molle per il moderno pregiudizio, che nel *quinto modo*, o *tono* debbe porsi il b. molle in *chiave*; ed in conseguenza se il mi non ascende al fa, vi si debba cantare il b. molle: onde guastasi totalment la natura del modo. Ora tanto in questo MS. quanto nei libri della nostra cappella non v'è affatto al mi suddetto il b. molle; e così cantando senza b. molle siccome noi lo cantiamo, produce il vero buon effetto». (*Ibid.*)

<sup>223</sup> Cfr. *Alfieri*, III, pp. 8 e 14, da confrontarsi con *Rari 98*, cc. 11r e 19r/v, e con *Rari 97*, cc. 9r/v e 16 r/v.

<sup>224</sup> Cfr. FISCHER, *The Passion*, p. 10.

abbandonato a favore di una melodia più sobria, assunta nel 1917 come intonazione ufficiale della Chiesa cattolica. Va subito precisato che il nuovo modello, che ebbe origine in area tedesca dove si diffuse a partire dal secolo XIV, conserva la modalità lidia tipica della tradizione italiana, e tuttavia utilizza per il Cristo la corda del Fa.

### 6.1.L'editio typica del 1917

Nei primi mesi dell'anno 1921 apparve sulla «Revue Grégorienne» un articolo «au courant de la plume», a presentazione e commento del *Cantus Passionis* uscito qualche anno prima per le edizioni vaticane; l'autore, Dom Joseph Gajard, si premurava con quello scritto di giustificare la scelta della nuova intonazione ufficiale della Chiesa cattolica e di mettere a tacere, con piglio quasi apologetico, i nostalgici della vecchia maniera.<sup>225</sup> La nuova edizione, alla quale aveva lavorato lo stesso dom Gajard insieme con dom André Mocquereau, era uscita nel 1917, dopo che il 12 luglio dell'anno precedente un decreto del papa Benedetto XV ne aveva consentito la divulgazione «uti authenticam ac typicam».<sup>226</sup> Come si è detto, l'edizione vaticana pubblicava in realtà il modello tedesco che utilizza le corde di Fa, Do e Fa, una versione che dom Gajard ricavò dalla collazione di alcuni manoscritti, dei quali dà notizia in un interessante resoconto del 1915.<sup>227</sup>

Lo studioso era convinto che quel modello fosse da collocare all'origine di tutte le intonazioni che si muovono nell'ambito della modalità lidia, compresa la versione romana del Guidetti (che tuttavia utilizza la corda di Sol per il Cristo).<sup>228</sup> Si riteneva

---

<sup>225</sup> DOM JOSEPH GAJARD O.S.B., *L'édition vaticane du chant de la Passion. Simples notes au courant de la plume*, «Revue Grégorienne», VI, janvier-février 1921, pp.19-32. L'articolo fu scritto in risposta a una recensione negativa del *Cantus Passionis* pubblicata da Amédée Gastoué in «La vie et les arts liturgiques», XXX, 1917, pp. 373-374. Di quelle polemiche riferisce BERNARD ANDRY, *Le chant liturgique de la Passion*, «Etudes grégoriennes», XXIX, 2001, pp. 95-127: 104-106 e 107.

<sup>226</sup> Cfr. ANDRY, *Le chant liturgique*, p. 103. Lo stesso *Decretum* è premesso anche all'edizione del 1920: cfr. *Cantus Passionis Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem*, SS. D. N. Benedicti XV Pontificis Maximi jussu restitutus et editus, Romae, Typis polyglottis Vaticanis, 1920.

<sup>227</sup> Cfr. ANDRY, *Le chant liturgique*, p. 103; in quel rapporto dom Gajard, riferendo del lavoro di restituzione svolto a Solesmes, cita in modo generico i tre manoscritti di riferimento (Monaco, York e Zwettl) insieme con “diversi messali a stampa dei secc. XV, XVI e XVII, tedeschi e francesi, più il Guidetti per l'Italia”. Nel 1960 Eloi Chevalier avvertiva che la nuova edizione vaticana altro non è che “la trascrizione pura e semplice della melodia contenuta in un Passionario di Zwettl in Austria”, un manoscritto tardivo che tuttavia accoglie una tradizione attestata in un (imprecisato) Messale di Monaco degli inizi del sec. XIII (cfr. P. ELOI CHEVALIER O.C.S.O., *Cantus passionis antiquior*, «Revue grégorienne», XXXIX, 1960, pp. 155-159: 151).

<sup>228</sup> Di fronte a questa differenza macroscopica, nel citato rapporto del 1915 Dom Gajard si limita a dire «Nous prenons le Fa», cioè la lezione di Zwettl, Passau e York (sec. XIV); del resto poco sopra, dopo aver elencato genericamente le fonti di riferimento, fra le quali anche il Guidetti, aveva affermato: «Pour le fond, la mélodie est une» (cfr. Cfr. ANDRY, *Le chant liturgique*, pp. 103-104). Circa il “problema” della corda di Sol, si ricordi il tentativo di spiegazione avanzato in BÖCKELER 1881, pp.87-88 (cfr. nota 140).

dunque necessaria una nuova edizione per restituire al canto della Passione la sobrietà, la dignità e la purezza che nel tempo erano venute meno, a causa di quelle «amplifications maladroites et païennes»<sup>229</sup> che la fantasia dei cantori aveva prodotto a partire dai secoli XIV e XV. Proprio il canto della Passione costituiva, secondo dom Gajard, un esempio evidente di quel processo di decadimento che aveva colpito le melodie gregoriane, amplificate e ornate di melismi allorché furono percepite come fredde e prive di sentimento.

Il peut être intéressant de saisir ici sur le vif un exemple du traitement qu'on a fait subir, dans la suite des âges, à nos vieilles mélodies grégoriennes, sous prétexte de les rendre plus «humaines», de leur donner un peu du «sentiment» dont on les accusait de manquer!<sup>230</sup>

Fra quelle intonazioni decadute, dom Gajard assumeva come termine di paragone il tono «qui fut quasi officielle, et peut être considérée comme le type le plus généralement répandu»:<sup>231</sup> in altri termini, pur evitando accuratamente l'aggettivo “romano”, egli prendeva in considerazione il tono che da secoli era ritenuto il “romano autentico”, ricavandolo dall'*Officium majoris hebdomadae* edito da Pustet nel 1892.<sup>232</sup> Anche l'intonazione romana cinquecentesca, dunque, andava annoverata fra le «amplifications maladroites et païennes», ossia fra le derivazioni corrotte di un puro archetipo “gregoriano”: sintetizzando con le parole dello stesso dom Gajard, «les chants que l'on trouve dans les missels imprimés – y compris Guidetti et Ratisbonne – ne sont que des enjolivements, apportés par le mauvais goût des XVI-XVII siècles, à un type traditionnel unique», ossia, parafrasando, al modello Fa/Do/Fa.<sup>233</sup>

## 6.2. Una definizione ambigua

Come è stato ampiamente dimostrato nel presente capitolo, il tono romano del secolo XVI non si distingue dalle intonazioni di area italiana che utilizzano la corda di Sol per il Cristo,<sup>234</sup> e tuttavia secondo Dom Gajard anch'esso deriverebbe

---

<sup>229</sup> Cfr. DOM GAJARD, *L'édition vaticane*, p. 23 e nota 2.

<sup>230</sup> *Ivi* p. 23.

<sup>231</sup> *Ivi* p. 23, nota 3.

<sup>232</sup> *Officium majoris hebdomadae a dominica in Palmis usque ad sabbatum in albis, iuxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani, cum cantu, ex editionibus authenticis quas curavit Sacrorum Rituum Congregatio*, Ratisbonae, Pustet, 1892.

<sup>233</sup> Cfr. ANDRY, *Le chant liturgique*, p. 103. All'interpretazione di Gajard sembra attenersi anche WAGNER, *Einführung*, p. 250, il quale, riferendosi all'edizione del 1917, scrive: «Sie führt den alten Lektionsmodus konsequenter durch als Guidettische Fassung».

<sup>234</sup> Non sono note testimonianze romane notate della Passione anteriori al secolo XVI, né può esserci d'aiuto il riferimento all'evangelario Vat. lat. 3741 (sec. XI) proveniente dalla basilica di San Paolo, che

dall'“archetipo gregoriano”, ossia dall'intonazione che utilizza le corde di Fa, Do e Fa. Forse a causa di questa idea, o forse per l'improvvisa comparsa della nuova melodia “romana” del 1917, una certa ambiguità si è venuta a generare nella definizione del tono romano. Lo si desume scorrendo i principali contributi che negli ultimi decenni sono stati dedicati alla storia della Passione e che di seguito consideriamo seguendo la cronologia delle pubblicazioni.

1. In MGG<sup>1</sup>, a proposito della versione Fa/Do/Fa presente in alcune fonti tedesche, Bruno Stäblein scrive quanto segue:

Zunächst eine Gruppe von deutschen Quellen mit dem Passions-Ton der seit der Fixierung durch Guidetti 1586 als der „römische“ allgemein verbreitet wurde und im Grunde auch noch der heutige ist (1917 in Rahmen der Vatikanischen Ausgaben erschienen).<sup>235</sup>

Dunque, la serie Fa/Do/Fa avrebbe trovato diffusione “come tono romano” fin dalla stabilizzazione operata da Guidetti. In realtà quella melodia fu assunta nella liturgia romana soltanto nel 1917, ma può darsi che lo studioso la assimilò al tono del Guidetti per la comune modalità lidia; in ogni caso è singolare che egli eviti di precisare che l'intonazione del Guidetti utilizza la corda di Sol per il Cristo.

2. Nel 1960, introducendo l'edizione di una Passione polifonica italiana, Kurt von Fischer si esprimeva in termini ancora piuttosto generici:

There is no substantial difference between the recitation tone in use today and some of the Italian and German Passion tones of the sixteenth century before Guidetti (1586).<sup>236</sup>

In realtà, del tono di Passione “in uso oggi”, e cioè del modello Fa/Do/Fa, non v'è traccia in Italia nel secolo XVI (né in altro secolo, a quanto pare).

3. Qualche anno dopo, nel citato articolo del 1973, lo studioso si sofferma ancora sul problema e rileva che fra i numerosi toni di Passione utilizzati nel tardo Medioevo in Germania, è possibile individuare una tendenza verso l'uso uniforme della serie Fa/Do/Fa:

a uniform use [...] which became increasingly prevalent in Germany during the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, was finally established there only in the late 16<sup>th</sup> century with Guidetti's *Cantus ecclesiasticus passionis*...<sup>237</sup>

---

prescrive per il Cristo il *tonus evangelii* e per il narratore il *tonus lectionis* (cfr. FISCHER, *The Passion*, p. 16).

<sup>235</sup> STÄBLEIN, MGG<sup>1</sup>, col. 890.

<sup>236</sup> Cfr. KURT VON FISCHER, *Paolo Aretino. Passio Jesu Christi secundum Joannem*, Cincinnati, World library of sacred music, 1960 (Musica liturgica I, 6), pp. 1-38: 3.

Dunque, Kurt von Fischer attribuisce all'edizione di Guidetti, cioè a un'intonazione del tipo Sol/Do/Fa, il merito di aver reso stabile in area germanica l'intonazione Fa/Do/Fa, che vi era già diffusa. A questo punto, dopo aver rilevato per inciso e senza commenti che il tono del Guidetti prevede la corda di Sol per il Cristo, egli aggiunge un'affermazione in verità ambigua, senza fornire riferimento alcuno a manoscritti o edizioni:

The German version  $f - c' - f'$  appeared among the Franciscans in the early 18<sup>th</sup> century at the latest, and entered into general use in all Roman Catholic areas only in the 19<sup>th</sup> century.<sup>238</sup>

In che senso il tipo Fa/Do/Fa sia entrato nell'uso generale della Chiesa cattolica nel corso dell'Ottocento, non è chiaro; si deve ricordare infatti che nella seconda metà di quel secolo fu proprio l'intonazione romana del Guidetti a godere di nuova popolarità grazie alle edizioni Pustet, che ne divulgarono la melodia come versione «autentica».

4. Un accenno alla struttura del tono romano di Passione appare anche nello studio di Theodor Göllner citato in Prefazione:<sup>239</sup> dopo aver descritto la modalità della declamazione della Passione, egli afferma:

Once this reading pattern was fixed in musical notation on exact pitch levels, there emerged one particularly important and widely used tone combination which became the official Roman Passion tone in the sixteenth century: the F model with the three pitch levels focusing respectively on  $f, c'$  and  $f'$ .<sup>240</sup>

In questo caso, l'edizione del Guidetti è espressamente inclusa fra le versioni del tipo Fa/Do/Fa; poco oltre, anzi, egli riconduce questo modello (“Guidetti - Fa/Do/Fa”) di impianto modale lidio, a una «central Roman-Germanic tradition», diffusa nella sua forma più comune, ma anche secondo non ben precisati «various related patterns».<sup>241</sup>

5. Nel contributo per la voce *Passion* di *New Grove*<sup>1</sup>, von Fischer si esprime in termini più chiari:

The Passion tone F Lydian ( $f, c', f'$ ) appeared for the first time in German sources of the 14<sup>th</sup> century and was first used in Rome in the late 19<sup>th</sup>, succeeding  $g, c', f'$ , used in most Italian sources since Guidetti (1586).<sup>242</sup>

---

<sup>237</sup> FISCHER, *The Passion*, p 17.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> GÖLLNER, *Unknown Passion tones*.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>242</sup> FISCHER, *New Grove*<sup>1</sup>, p. 277 (si ricordi che lo stesso contributo è proposto in *New Grove*<sup>2</sup>)

Ritorna dunque lo strano riferimento al “tardo sec. XIX”, l’epoca in cui l’intonazione Fa/Do/Fa sarebbe penetrata nella liturgia romana; ma qui lo studioso afferma anche che la presenza in fonti italiane della serie Sol/Do/Fa sarebbe stata favorita dall’edizione Guidetti.

6. Il contributo di Wolfgang Witzeman per la voce *Passione* del DEUMM contiene diversi errori, a cominciare dalla serie dei toni attribuiti all’edizione Guidetti:

In fonti tedesche del XIII e XIV sec. (*sic!*) subentra sempre più spesso la disposizione dei toni di recitazione secondo il modo di FA, e precisamente nello schema: f = Cristo (basso), c´ = Evangelista (tenore) e f´ (e´) = altri soliloquentes e turbae (contralto). [...] Nel 1586 questo modello viene codificato a Roma da Guidetti, il cui “tono romano” trova una generale diffusione e, di poco modificato, è accolto, in seguito, nell’Editio Vaticana del 1917.<sup>243</sup>

Anche in questo caso un’espressione generica («di poco modificato») vuole forse appianare una divergenza ben più consistente, e cioè il diverso tono di recitazione del Cristo.

6. Ancora a proposito della disposizione delle corde di recitazione, in MGG<sup>2</sup> Karlheinz Schlager presenta alcuni modelli apparsi fra i secoli XII e XVI: pur affermando che non è ancora possibile proporre una classificazione in base al tempo e al luogo d’origine, egli offre una piccola tabella rappresentativa,<sup>244</sup> dove particolare rilievo è dato a due distinte successioni di toni: innanzitutto la serie Sol/Do/Fa, con il seguente commento:

seit der nachtridentinischen Reformausgabe von G. D. Guidetti *Cantus ecclesiastici (sic!) passionis*, Rom 1586, in Italien verbreitet.

Segue poi la successione Fa/Do/Fa, commentata nel modo seguente:

seit dem 14. Jh. in deutschen Quellen nachweisbar und seit Ende des 19. Jh. auch römischer Passionston.

Se la distinzione fra i due modelli appare assodata, le due affermazioni contengono elementi di ambiguità già incontrati: il modello tedesco sarebbe stato assunto come tono romano alla fine del secolo XIX; i toni di recitazione Sol/Do/Fa sarebbero divenuti prevalenti in Italia “a partire” dall’edizione Guidetti.

---

<sup>243</sup> WOLFGANG WITZEMANN, *Passione*, voce in DEUMM, III, 557-563. A p. 558 si rimanda ai «36 toni di Passione nella voce *Passion* di Bruno Stäblein, in MGG»: l’errore deriva forse dal fatto che in MGG<sup>1</sup> le formule dei 18 toni sono distribuite su due facciate consecutive.

<sup>244</sup> SCHLAGER, MGG<sup>2</sup>, col. 1455, Tab. 2

7. Infine, nel volume *Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche* Kurt von Fischer distingue chiaramente le due intonazioni e sottolinea il particolare significato della serie Fa/Do/Fa, senza però sciogliere definitivamente i noti elementi di ambiguità.

Von besonderer Bedeutung sind die in Deutschland von 14. Jahrhundert an, von den Franziskanern offenbar schon früh verwendeten Passions-töne *f* (Jesus) - *c'* (Evangelist) - *f'* (Turbae) geworden, die bis ins ausgehende 19. Jahrhundert neben den von Rom seit dem späten 16. Jahrhundert vereinheitlichten Tönen *g* (mit Kadenz auf *f*) für Jesus, *c'* und *f'* standen.<sup>245</sup>

### 7. Considerazioni finali

Quali elementi di chiarezza possiamo dunque ricavare a conclusione di questo percorso sul tono romano di Passione? Si potrebbe ribadire innanzitutto che la corda di Sol riservata al Cristo in *Guidetti 1586* non rappresenta affatto un'anomalia, una stranezza da giustificare; anzi, il tono romano segue il modello più tipico dell'area italiana, e cioè la modalità lidia e le corde di Sol, Do e Fa. Strana risulta, al contrario, la serie dei toni Fa/Do/Fa, che per quanto è emerso finora non trova riscontro in area italiana non solo nelle fonti anteriori o coeve, ma nemmeno nelle testimonianze più tardive.<sup>246</sup> Quanto all'idea che l'intonazione del *Guidetti* possa costituire un esempio di quelle «amplifications maladroites et païennes» che dom Gajard stigmatizzava nel 1921, non si può non notare che essa appare comunque più sobria e più semplice rispetto al tono romano-francescano dei manoscritti e dei Cantorini cinquecenteschi: lo prova innanzitutto la struttura della melodia-Eli che, come si è già rilevato, nell'intonazione romana si limita a riproporre la formula consueta del Cristo, intonata all'altezza consueta. Del resto, non si può dire nemmeno che quella sobrietà derivi da una semplificazione “post-tridentina” operata dal *Guidetti*, visto che già i manoscritti lateranensi testimoniano la stessa melodia, sostanzialmente inalterata. Piuttosto, sarebbe interessante poter verificare la consistenza dell'affermazione del Bainsi, secondo il quale l'intonazione lateranense sarebbe l'esito di una “ripulitura” operata presso la Cappella Sistina nell'anno 1556.<sup>247</sup> E tuttavia, finché non emergeranno testimonianze anteriori, dobbiamo fermarci a queste considerazioni.

---

<sup>245</sup> FISCHER, *Kunst und Kirche*, p. 23.

<sup>246</sup> Di esse mi occuperò in altro luogo; qui basti dire che l'intonazione del tipo Fa/Do/Fa è emersa soltanto in un manoscritto settecentesco di area altoatesina, il *Passionario F 2* conservato a Bressanone presso la Biblioteca dello Studio Teologico (*Bressanone*).

<sup>247</sup> Si veda, nel presente capitolo, l'inizio del par. 3. Paradossalmente, stando a Bainsi il tono romano deriverebbe da un processo di “semplificazione”, non già di “amplificazione maldestra” operata da cantori privi di senso estetico.



## V. ALTRE FONTI DEI SECOLI XIV E XV

Come abbiamo avuto modo di mostrare nei capitoli precedenti, le testimonianze raccolte nel corso della ricerca possono essere in gran parte raggruppate per ambiti e tradizioni di provenienza: rimangono tuttavia escluse dal lavoro di comparazione alcune fonti di grande interesse, che non rientrano in alcuna delle famiglie individuate; ne do notizia in questo breve capitolo.

### 1. *Un testimone veneziano?*

Il codice XII. F. 46 della Biblioteca Nazionale di Napoli, un piccolo passionario cartaceo (d'ora in poi *Napoli*), reca sul dorso della legatura l'indicazione della data e del luogo di compilazione: *Venetia 1495*.<sup>248</sup> Alla datazione dobbiamo prestar fede, dato il carattere della notazione musicale e della scrittura, ma nulla è possibile dire circa la provenienza veneziana; sappiamo soltanto che il manoscritto, già citato in un inventario della Biblioteca Reale del 1856, fu provvisto di nuova legatura proprio nei primi decenni del secolo XIX.<sup>249</sup>

Fra le carte del volume si possono individuare alcune filigrane: in particolare, nel margine superiore del primo foglio di guardia si intravede la figura di un giglio, le cui volute si dipartono simmetricamente dalla linea verticale di uno dei filoni (distanti circa 3,5 cm. l'uno dall'altro); alla c. 24, lungo il margine destro in alto, si distingue la parte superiore di una corona, inserita in un cerchio del diametro di circa 4,3 cm.; la parte inferiore della corona, tracciata all'interno dello stesso cerchio, si trova alla c. 13, nell'identica posizione. Alla c. 28, infine, si intravede una linea curva non chiaramente identificabile, che ricorda un bordo di campana.

---

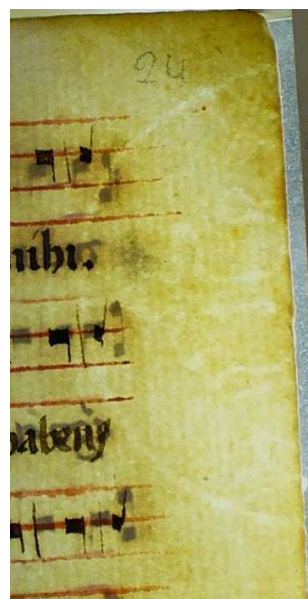
<sup>248</sup> La breve sigla è stampigliata a caratteri dorati su tassello in marocchino verde, apposto al dorso della legatura; la desinenza finale del nome in realtà non si legge: non essendo sufficiente lo spazio per il locativo *Venetiis*, è probabile si debba intendere *Venetia*, come suggerisce RAFFAELE ARNESE, *I codici notati della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Firenze, Olschki, 1967, pp. 162-163. Il manoscritto misura mm. 147 x 100 e conta 1 + 36 + 1 cc. (numerazione moderna a matita collocata in alto, sul margine destro del *recto*). Il volume è citato anche in BAROFFIO, *Iter Liturgicum*, p. 159.

<sup>249</sup> Manoscritti, incunaboli e libri rari della Biblioteca Reale furono rilegati con coperte di pergamena, ornate appunto di tasselli in marocchino rosso e verde con fregi dorati, a partire dal 1822; si veda in proposito GUERRIERA GUERRIERI, *La Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli*, Milano-Napoli, 1974, pp. 24-25, nota 2.

Giglio



Corona



Il giglio e la corona, qui per altro disegnati con grande eleganza, non offrono appigli sicuri per una conferma della provenienza veneziana, data l'abbondante varietà di forme simili; perciò, sulla scorta di alcune considerazioni ricavate da BRIQUET, non posso che limitarmi a ribadire l'origine italiana del manoscritto.<sup>250</sup>

A partire dalla carta 1r si legge l'intera Passione secondo Matteo, con il vangelo «Altera autem die» (cc. 19v-20v); seguono l'«Oratio Ieremie prophete» (cc. 21r-22r) e la Passione secondo Giovanni con il vangelo «Post hec autem» (cc. 22v-36v).

La notazione quadrata nera si presenta chiara e precisa nella prima parte del codice, cioè nelle carte relative alla Passione secondo Matteo; qui il bemolle compare con una certa frequenza nelle cadenze dell'Evangelista e nella sezione del Cristo. Nella seconda parte del manoscritto l'alterazione è sistematicamente tralasciata e la notazione si fa talvolta meno ordinata. I tetragrammi, attraversati da brevi barre verticali che separano le note seguendo le parole del testo, presentano linee rosse di spessore non regolare; gli attori del racconto evangelico sono introdotti dalle consuete *litterae significativae* (†, C, S).

Quanto alla melodia, l'intonazione ricorda la tradizione romano-francescana dei Cantorini già nelle formule dell'Evangelista: se la cadenza *ante vocem Turbarum* è identica all'omologa francescana, l'altra (*ante vocem Christi*) si presenta in forme più o meno ornate, ma sempre riconducibili alla medesima struttura di fondo (entrambe le

<sup>250</sup> BRIQUET, II: alle pp. 284 e 289 l'autore chiarisce che la corona inserita nel cerchio è sicuramente italiana, così come la disposizione verticale del disegno (p. 288). Di solito anche la precisione e l'eleganza della forma costituiscono un indizio della provenienza italiana.

cadenze si leggono in fig. 16). Nemmeno la parte delle Turbe presenta grandi difformità; molto spesso, anzi, la melodia sale a toccare il La (si veda l'esempio che segue, ricavato da Matteo, c. 14v), come nelle brevi varianti segnalate dalla rubrica *vel sic* dei Cantorini a stampa:



La recitazione delle Turbe è spesso interrotta da una *flexa* in forma di *climacus* (Fa-Mi-Re), che nella tradizione dei Cantorini non compare, forse per l'esiguità dello spazio dedicato alla sezione delle Turbe. Molto più interessante è la parte del Cristo, il cui melisma iniziale non riproduce l'andamento tipico dei Cantorini e del *Familiaris clericorum*, sempre riconoscibile per via dell'andamento ascendente di sesta con salto di terza nel mezzo (fig. 1); in questo caso l'*incipit* del Cristo si presenta in forme diverse, come risulta in fig. 16: sale al Sib per gradi congiunti, oppure al Do con salto di terza, o direttamente al Re con salto di quarta.<sup>251</sup>

La melodia del Cristo, decisamente intonata sul Sol, oscilla verso il grado inferiore Fa con una certa frequenza, in occasione del *metrum* e della successiva reintonazione. Molto interessante è la melodia-Eli della Passione secondo Matteo, puntualmente ripresa e adattata al «Consummatum est» della Passione secondo Giovanni. In entrambi i casi le ultime parole di Cristo sono precedute da un vocalizzo cadenzale dell'Evangelista che è quasi identico a quello proposto dai Cantorini: e proprio come nei Cantorini, il melisma torna nei due successivi punti nodali della narrazione, il momento della morte («emisit spiritum» o «tradidit spiritum») e la conclusione del racconto («contra sepulchrum» in Matteo, «in quem transfixerunt» in Giovanni). La melodia-Eli, invece, si discosta dalla redazione romano-francescana, cioè sia dalla versione con doppio melisma, sia da quella con salto iniziale di quarta.<sup>252</sup> Nel manoscritto napoletano, infatti, l'andamento si fa più disteso e melodioso (fig. 17): se in corrispondenza della prima invocazione un melisma sale gradualmente verso il Sol dal

<sup>251</sup> In due casi (Passione secondo Giovanni, cc. 26v e 28v) l'*incipit* scende dal Sib verso il tono di recitazione.

<sup>252</sup> Cfr. cap. III, par. 1.

Do, nuova *finalis* del Cristo, il secondo melisma tende a scendere al di sotto del Do, quasi a controbilanciare lo slancio melodico iniziale. Con grande forza emotiva, infine, i tratti «lamazabatani?» e «ut quid dereliquisti me?», ripetendo il melisma iniziale, rimangono sospesi sulla nota acuta. Dunque, rispetto alla versione dei Cantorini e del *Familiaris clericorum*, è evidente in questo caso una connotazione più marcatamente drammatica, che non teme di risultare addirittura quasi lirica.

Un'ultima osservazione va riservata ai vangeli conclusivi «Altera autem die» e «Post hec autem», dei quali nel complesso abbiamo ben poche testimonianze. Si potrebbe osservare che il *tonus evangelii* del manoscritto napoletano presenta una certa affinità con la melodia del Cantorino cassinese *Giunta 1506*:<sup>253</sup> entrambe le intonazioni recitano infatti sulla corda di La, e l'ornata formula iniziale monastica (si torni alla fig. 7b) richiama la struttura melodica presente nel manoscritto napoletano, così come la cadenza del *punctum*; nella versione del manoscritto, tuttavia, la conclusione del vangelo scende al Re in modo ornato, mentre quella monastica si ferma sul La.

## 2. Il Cantorino degli Eremitani

Il manoscritto Regin. lat. 1806 della Biblioteca Apostolica Vaticana (*Regin. lat.*), già menzionato nel capitolo relativo alle melodie-Eli, è segnalato nei *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina* da Henry Mariott Bannister, che lo data ora al sec. XIV, ora al XV.<sup>254</sup> All'interno del codice due rubriche<sup>255</sup> indicano una bipartizione del contenuto, ma non sembrano suggerire epoche di stesura o mani diverse: la prima rubrica, dopo la *tabula contentorum* all'inizio del manoscritto, recita: *Incipiunt ordinationes fratrum heremitarum ordinis sancti Augustini*; dopo i capitoli delle *ordinationes*, alla carta 29v, compare la seconda, *Incipit ordinarium cum notis*, seguita da un elenco di contenuti fra i quali spicca *de Passionis modo ac tono*.

---

<sup>253</sup> Il Cantorino, si ricordi, attesta anche la melodia-Eli tipica della tradizione francescana.

<sup>254</sup> BANNISTER, *Monumenti vaticani*, I, pp. LVII, LIX, 187, 192; nell'indice sinottico di p. LVII il ms. è datato al sec. XIV; al n° 806 di p. 187 si dice che il codice, proveniente dalla biblioteca di San Silvestro in Roma, è copia del sec. XIV delle *Ordinationes fratrum heremitarum S. Augustini*; tuttavia al n. 910 di p. 192 (l'Appendice I dedicata alle *litterae significativae*), il ms. è datato al sec. XV. Si veda anche SALMON, *Les manuscrits*, V, p. 96, dove si legge semplicemente il rimando ai secc. XIV-XV. Bannister informa che il manoscritto contiene sistemi di linee rosse (da 2 a 5). Stando a quanto si è potuto vedere in riproduzione, il ms. consta di 47 carte (una numerazione moderna è stampigliata nell'angolo inferiore destro del *recto*), delle quali le ultime sono dedicate alle formule di Passione (cc. 45v-47r; il *verso* della 47 è vuoto e contiene varie prove di penna).

<sup>255</sup> Deduco dalla riproduzione in bianco e nero di cui ho potuto disporre, che siano entrambe redatte in rosso.

In fondo alla c. 45v (fig. 18a) un'altra rubrica introduce le formule di Passione: *De modo et tono Passionis per omnes mutationes et differentias versuum*; seguono tetragrammi e pentagrammi, fra i quali si distinguono anche due sistemi di sei linee. La chiave di Fa compare spesso insieme con quella di Do. Barre verticali attraversano i sistemi separando gli interventi degli "attori", che sono introdotti dalle consuete *litterae significativae* (†, C, S); altre barre di minore lunghezza separano le note seguendo le proposizioni o i sintagmi del testo. La notazione quadrata nera si compone dei neumi più comuni: note liquescenti spiccano fra i punti quadrati, tracciati spesso con brevissimo gambo verticale a destra, mentre il *custos* ha la forma di una *virga*.

Dopo l'*exordium* della Passione secondo Matteo, il primo intervento del Cristo è accompagnato da una rubrica minuta che segnala la formula dell'*interrogatio*;<sup>256</sup> la prima parte della Passione (Matteo 26: 2-5) è riportata per intero, dopodiché il codice presenta in successione alcune cadenze delle Turbe e varie formule introduttive del Cristo; segue il tratto «Crucifige, crucifige eum!», con la strana scelta testuale che già ho segnalato a proposito del *Familiaris clericorum*.<sup>257</sup> Di seguito si legge l'intero tratto Matteo 27: 46 con la melodia-Eli. L'indicazione *ex alia Passione* introduce poi il segmento «Et clamans Iesus voce magna ait: Pater, in manus tuas commendo spiritum meum» (Luca 23: 46). Quindi il codice riporta, ancora dalla Passione secondo Matteo, qualche formula abbreviata<sup>258</sup> e l'indicazione *finis* seguita dalle parole conclusive «Sedentes contra sepulchrum».

La disposizione dei toni di recitazione è molto interessante, visto che questa è una delle poche intonazioni che non presentano la tipica combinazione Sol/Do/Fa; il Cristo recita infatti sul Re, l'Evangelista sul Fa e le Turbe sul Do, ed è chiaro che non si tratta di una trasposizione della serie Sol/Do/Fa. Quanto alla melodia, emerge nel complesso un grado di semplicità altrove sconosciuto: l'andamento è generalmente sillabico e la parte delle Turbe ripete sostanzialmente quella dell'*Evangelista* alla quinta superiore. Allo stesso modo, le ultime parole di Cristo sulla croce nella versione di Luca non sono altro che la trasposizione alla quinta superiore della formula del Cristo.

Il *metrum* dell'*exordium* (fig. 18a) rivela un andamento particolare, che poi lascia il posto alla formulazione più comune. Nella parte dell'Evangelista le cadenze *ante*

<sup>256</sup> La medesima rubrica si ripete nella parte delle Turbe, a c. 46v in alto. In realtà, come si è detto sopra, non possiamo sapere se le indicazioni rubricali siano tracciate effettivamente con inchiostro rosso.

<sup>257</sup> Cfr. cap. I, par. 4.2.

<sup>258</sup> Rispettivamente da Matteo 27: 47 e 49: «Quidam autem audientes dicebant: Heliam vocat iste»; «Sine, videamus an veniat Helias».

*vocem Christi* e *ante vocem turbarum* coincidono con il *punctum*, contribuendo perciò alla generale impressione di sobrietà; davanti alle ultime parole di Cristo sulla croce (fig. 18b), la cadenza discende al Re con andamento semplice e sillabico, del tutto lontano dalle amplificazioni che di solito si rilevano in questo luogo; anche la *conclusio* della Passione di Matteo, che subisce spesso la medesima amplificazione, rivela qui assoluta sobrietà. Quanto alla parte del Cristo, manca il melisma introduttivo che è tipico della tradizione romano-francescana o di quella monastica, e la melodia muove da un semplice vocalizzo di tre note ascendenti.

A maggior ragione, dunque, spicca la melodia-Eli nella versione di Matteo: essa non solo si eleva ad un'altezza che contrasta decisamente con la posizione normale del Cristo (e dell'Evangelista), ma introduce una movenza melodico-melismatica che non si accorda col carattere complessivamente sobrio di questa intonazione. Molto più semplice è invece la formula prevalentemente sillabica riservata all'inciso «Pater, in manus tuas» di Luca.

Nel complesso, dunque, l'intonazione del codice eremitano si rivela molto diversa da quelle che abbiamo fin qui considerato: se la fonte è di origine italiana, come suggerisce il Bannister<sup>259</sup> e come si potrebbe evincere dalla melodia-Eli di Matteo, la disposizione dei toni risulta certo alquanto inconsueta.

### 3. *Un frammento senese*

Una testimonianza interessante del tono di Passione è offerta da un breve frammento pergameneo conservato presso l'Archivio di Stato di Siena, la cui collocazione cronologica potrebbe oscillare fra i secoli XIV e XV. Si tratta di un bifolio, oggi segnato A 188 bis, 42 e 43, utilizzato per ricoprire un libro appartenuto alla Compagnia del Santo Rosario di Campiglia.<sup>260</sup> Quanto alla provenienza, Susy Marcon non ha dubbi sull'origine italiana, evidente nella disposizione alternata di lettere capitali rosse e blu.

Le carte, vistosamente piegate secondo la forma di una coperta di libro, risultano rifilate nella parte superiore, lungo la seconda riga di un tetragramma (fig. 19); come si può agevolmente dedurre, al di sopra del tetragramma dimezzato manca un intero sistema, eliminato nell'operazione di rifilatura insieme con la rispettiva riga di testo. Alla c. 42r

<sup>259</sup> BANNISTER, *Monumenti vaticani*, I, p. LIX.

<sup>260</sup> Lo si desume dall'iscrizione corsiva sovrapposta alle note nel *verso* del foglio 43.

compare un tratto della Passione secondo Matteo (26: 59-61), che prosegue nel *verso* del foglio (26: 62-64) con la lacuna dei versetti 61 e 62. Il foglio 43 contiene un brano della stessa Passione (27: 15-21), con la medesima breve lacuna alla sommità del *verso* (Mt. 18 - 19). Ciascuna carta doveva dunque contenere 7 tetragrammi; le linee sono tracciate in rosso e attraversate da lievi barre verticali, singole o doppie, che segnalano le principali cadenze. Al principio dei tetragrammi si alternano le chiavi di Do e di Fa; i *custodes* sono di forma comune, con lunga coda obliqua ascendente. Non vi è traccia del bemolle. La notazione quadrata nera presenta il *punctum* in forma di *virga*. Mancano del tutto le *litterae significativae*, ma sono frequenti le lettere capitali rosse e blu, ornate di sobri grafismi d'inchiostro bruno e rosso.

Anche in questo caso si rilevano toni di recitazione lontani dalla più comune tradizione italiana: il Cristo e le Turbe recitano sulle corde di Re e di Do, come in *Regin. lat.*, ma qui l'Evangelista è intonato sul La; nemmeno in questo caso, dunque, si tratta di una trasposizione della più comune serie Sol/Do/Fa.

A quanto è dato vedere, l'intonazione risulta semplice, priva di melismi e di ornamenti: spicca innanzitutto il *metrum* nella parte dell'Evangelista, la cui caratteristica oscillazione ricorda l'*exordium* di *Regin. lat* (fig. 19, «dicebatur Barrabas», «congregatis autem illis»). All'impressione di semplicità contribuisce la struttura sillabica del *punctum* («Iesus autem tacebat»), identico alle cadenze *ante vocem turbarum* e, per quanto si può leggere, *ante vocem Christi*. La parte delle Turbe non ripete quella dell'Evangelista: la formula del *metrum* è infatti quella più consueta e la cadenza finale si distingue per il carattere sillabico, quasi perentorio («Adiuro te... filius Dei»). L'unica breve concessione all'ornamentazione, a quanto è dato vedere, è nell'*initium* lievemente melismatico del Cristo e nel *punctum* (essi richiamano l'omologo passo di *Regin. lat*); in questo caso, tuttavia, lo *scandicus* iniziale muove dal Re, non già dal Do come nell'altro manoscritto. Purtroppo non è dato sapere quale melodia fosse utilizzata per le ultime parole di Cristo sulla croce, un dettaglio che avrebbe permesso di formulare qualche ipotesi ragionevole circa l'origine dell'intonazione senese. In ogni caso, la sobrietà dell'andamento e l'anomala disposizione dei toni di recitazione separano la testimonianza senese dalle più consuete intonazioni di origine italiana.

#### 4. Appendice: un Passionario di Aosta

Nonostante il manoscritto 29 della Biblioteca del Seminario maggiore di Aosta provenga da una zona geografica di tradizione culturale non italiana, è parso comunque opportuno in questa sede dare qualche breve informazione, visto che la melodia presenta i toni tipici di Sol, Do e Fa.

Una descrizione approssimativa del Passionario è contenuta nel *Repertorium liturgicum Augustanum*, dove si dice che il codice, risalente all'anno 1500 circa, contiene la Passione secondo Matteo destinata alla domenica delle palme;<sup>261</sup> in realtà a partire dalla c. 20r figura anche la Passione secondo Giovanni, a conclusione della quale (c. 32r) si legge l'*explicit* vergato dal copista: *Expliciunt passiones Domini nostri Iesu Christi per me Iacobus Cuchati*. Nel testo della Passione secondo Matteo è da notare la singolare rubrica, posta dopo l'inciso «emisit spiritum» (Mt. 27: 50), che invita ad interrompere momentaneamente la recitazione: «Hic dicitur Credo in Deum et Pater noster». Le *litterae significativae*, aggiunte sopra o a lato del testo, sono quelle consuete (†, C, S); talvolta compare anche l'indicazione di bemolle.

Anche questa melodia si distingue per l'andamento complessivamente sobrio; essa rivela una stretta vicinanza con quella contenuta in due edizioni di area francese da me esaminate, un Passionario edito da Jehan Petit, privo di luogo e data di edizione ma risalente al 1515 circa,<sup>262</sup> e un Messale della diocesi di Autun datato al 1556.<sup>263</sup> Al di là

---

<sup>261</sup> *Repertorium liturgicum Augustanum. Les témoins de la liturgie du Diocèse d'Aoste*, 2 voll., a cura di R. Amiet, Aoste, Typo-Offset Musumeci, 1974 (Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae, 2), II, p. 322. Desumo dal catalogo i dati seguenti: Aosta, Biblioteca del Seminario maggiore, 29, cartaceo, cc. 32, mm. 310 x 230, anno 1500 ca., sette tetragrammi rossi per carta, notazione quadrata nera.

<sup>262</sup> Non avendo ottenuto il permesso di riprodurre alcuna immagine da Aosta 29, ne proponiamo una, in fig. 20, dall'edizione Jehan Petit, di cui a Bologna esiste, presso il Museo Internazionale della Musica, un esemplare intitolato *Passiones novissime correcte et emendate*. La data del 1515 è proposta da GÜNTHER SCHMIDT, *Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie*, «Archiv für Musikwissenschaft», XVII, 1960, pp. 100-125: 110, nota 3. Si veda anche LOVATO, *Intonazioni monodiche*, p. 109. A quanto pare, a questa edizione allude anche MOLITOR, *Choralreform*, p. 105, lì dove accenna a un volume conservato a Roma presso la Biblioteca Nazionale Centrale con il titolo di *Passiones devotissime secundum anni cursum summa vigilantia nuper emendate et excusae*; nonostante il titolo, tutte le indicazioni che l'autore fornisce fanno pensare al nostro volumetto: l'assenza dell'anno di edizione, la ripresa puntuale, in ultima pagina, di una serie di distici con un motto di Seneca, lo stemma del giglio, che egli scambia con il giglio dei Giunti, ma anche la melodia dell'*exordium* della Passione secondo Matteo da lui trascritta. Purtroppo oggi quell'edizione non esiste più presso la Biblioteca Nazionale romana, visto che alla segnatura indicata dal Molitor corrisponde un esemplare del *Compendium musices* (Liechtenstein, 1538), privo della prima e dell'ultima carta; perciò non possiamo risolvere l'enigma del titolo. Può essere che il Molitor abbia visto un frontespizio mancante nel volumetto bolognese?

<sup>263</sup> Nel frontespizio del Messale si legge: *Sacrorum codex (vulgo Missale nuncupatus) iuxta ritum Ecclesiae Heduensis, optimo ordine nunc demum multo, quam antehac umquam castigatior in lucem emissus. In quo praeter veram verborum distinctionem, orthographiam ac prosodiam, nihil eorum, quae*

di qualche lieve variante, tutte e tre le fonti attestano sostanzialmente la stessa melodia, che presenta alcuni elementi di interesse: nella parte dell'Evangelista e delle Turbe, ad esempio, essa ricorda l'intonazione tedesca del tipo Fa/Do/Fa, cioè l'odierno tono romano di Passione,<sup>264</sup> mentre nella parte del Cristo alcune formule richiamano piuttosto l'intonazione romana cinquecentesca, cioè quella del Guidetti; su questo dato mi soffermo brevemente.

Si paragoni il tratto "francese" «Tristis est anima mea» di fig. 20 con l'omologo "romano" di fig. 21: è interessante la somiglianza dell'*incipit* che, si ricordi, nella tradizione romana cinquecentesca, come in questa melodia "francese", non sale mai oltre il Si bemolle (nella popolare versione romano-francescana dei Cantorini e del *Familiaris clericorum*, come si è più volte ribadito, l'*incipit* del Cristo si riconosce per l'ascesa di sesta con salto di terza nel mezzo); anche il *punctum* interno alla sezione, con quella caratteristica figura di *torculus*, imprime alle due versioni un andamento riconoscibile: in proposito, si consideri il tratto «Ite in civitatem» dell'edizione di Autun (fig. 22), che risulta assai vicino all'omologo romano di fig. 15.<sup>265</sup> Colpisce infine il passo relativo alle ultime parole di Cristo sulla croce, che avvicina ancora le due melodie: anche nella redazione "francese", come in quella romana cinquecentesca, manca una vera melodia-Eli, e l'intonazione rimane al registro grave, limitandosi a riproporre la formula consueta (si paragoni, in fig. 21, la versione Jehan Petit con quella del Guidetti).<sup>266</sup>

Tutte queste osservazioni non ci autorizzano ad avanzare ipotesi di alcun tipo circa l'origine del tono romano cinquecentesco: non deve meravigliare infatti che intonazioni di impronta lidia presentino delle somiglianze a volte anche evidenti; tanto più che la stretta vicinanza con l'intonazione romana viene meno nelle altre sezioni. È interessante piuttosto rilevare ancora una volta la singolare sobrietà del tono romano,

---

*ad sacra peragenda pertinere videntur, desiderare possis*, Lyon, Corneille de Septgranges, 1556; l'esemplare da me visto è conservato a Trento presso la Biblioteca musicale L. Feininger (cfr. GOZZI, *Le fonti*, II, pp. 577-578).

<sup>264</sup> Nella Passione secondo Matteo dell'edizione Jehan Petit le cadenze dell'Evangelista sono lievemente diverse l'una dall'altra, ma nella successiva Passione secondo Giovanni tendono a uniformarsi alla formula del *punctum* che scende dall'alto alla maniera "tedesca", appunto: Do, Sol, La, Sol-Fa (la cadenza *ante vocem Christi*, invece, scende al Fa per grado congiunto, ancora secondo il modello tedesco). Così anche nell'edizione di Autun.

<sup>265</sup> In luogo del *torculus* il ms. 29 di Aosta presenta una variante lievemente più ornata; tuttavia la cadenza con *torculus* compare regolarmente nel Messale di Autun.

<sup>266</sup> Nel manoscritto di Aosta l'*incipit* «Hely» del Cristo subisce una lieve semplificazione: il consueto breve melisma di tre note che sale al Sib lascia il posto a un *pes* di due sole note (Fa-Sol). Nel Messale di Autun, dove il breve melisma è regolare, la traduzione latina «Deus meus, Deus meus ...» si innalza improvvisamente e viene stranamente destinata alla corda dell'Evangelista.

che in diversi momenti della proclamaZIONE si avvicina alla melodia “francese” più che ad altre intonazioni di area italiana.

## VI. PASSIONI IN NOTAZIONE RITMICO-PROPORZIONALE

Il gruppo dei manoscritti che tratteremo nel presente capitolo include alcune fra le più antiche redazioni della Passione oggi note in area italiana: la loro testimonianza è dunque preziosa, tanto più che quasi tutti i codici di cui si dà notizia costituiscono altrettanti esemplari di Passionari interamente notati.

Il fenomeno del cosiddetto “canto fratto”, cioè del canto liturgico con elementi ritmico-proporzionali, ebbe larga diffusione in Europa sin dal Trecento e attraversò senza ostacoli la tradizione liturgico-musicale dei secoli successivi. Per quanto ampiamente testimoniati da fonti di varia epoca, i repertori in notazione ritmico-proporzionale si sono imposti all’attenzione degli specialisti solo di recente, grazie soprattutto agli studi di Antonio Lovato e di Marco Gozzi.<sup>267</sup> Bisogna ricordare, anzi, che proprio nell’intonazione della Passione, oltre che nella tradizione dei *Credo*, quella prassi esecutiva trovò un fecondo terreno di applicazione.<sup>268</sup>

Il *corpus* principale dei Passionari con notazione mensurale a me noti è costituito da tre manoscritti, che testimoniano una tradizione unitaria di area padana già attestata agli inizi del Trecento, ai quali va affiancato un altro breve frammento di codice. Segue

---

<sup>267</sup> ANTONIO LOVATO, *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent’anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di P. dalla Vecchia e D. Restani, Roma, Torre d’Orfeo, 1997 (Istituto di Paleografia musicale, III/2), pp. 73-95; ID., *Canto fratto e polifonie semplici nella tradizione liturgica della Basilica di San Marco*, in *La Cappella musicale di San Marco nell’età moderna*, Atti del Convegno, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 5-7 settembre 1994, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 85-102; ID., *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII*, in *Il canto piano nell’era della stampa*, Atti del Convegno, Trento, Castello del Buonconsiglio – Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998, a cura di G. Cattin, D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, 1999, pp. 99-114; ID., *Il canto fratto in fonti tardive di Padova: problemi di indentificazione e descrizione catalogografica*, in *Melodie dimenticate. Stato delle ricerche sui manoscritti di canto liturgico*, Atti del Convegno, Spoleto, 2-3 ottobre 1999, a cura di G. Filocamo (Miscellanea musicologica, 4), pp. 93-111. In anni recenti è stato avviato il progetto RAPHAEEL: *Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements in plainchant (1350-1650): computerized census and integral restoration of a neglected musical repertoire*, progetto di censimento delle melodie in canto fratto fino al 1650 promosso dalle università di Lecce, Padova, Parma e Pavia-Cremona, coordinatore nazionale prof. Marco Gozzi. Si vedano poi i seguenti contributi: MARCO GOZZI, *Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEEL*, in *Il canto fratto. L’altro gregoriano*, Atti del Convegno, Parma – Arezzo, 3-6 dicembre 2003, a cura di M. Gozzi e F. Luisi, Roma, Torre d’Orfeo, 2006 (Miscellanea musicologica, 7), pp. 7-58; ID., *Canto gregoriano e canto fratto*, in *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, a cura di Giulia Gabrielli, Trento, Provincia autonoma di Trento – Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 28), pp. 17-47; ID., *Il canto fratto nei libri liturgici del Quattrocento e del primo Cinquecento: l’area trentina*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVIII/1, 2003, pp. 3-40. Curato dallo stesso autore, uscirà a breve un nuovo utilissimo volume: *Cantus fractus italiano: un’antologia*, a cura di M. Gozzi, Hildesheim - Zürich - New York, Olms, in corso di stampa (Musica mensurabilis, 4).

<sup>268</sup> Quanto ai *Credo* in canto fratto, comparsi in Francia a cavallo dei secoli XIII e XIV, si veda GOZZI, *Prima classificazione*, in particolare alle pp. 15-17 e 28.

una testimonianza quattrocentesca già conosciuta, ossia il ms. XXIV del Museo Archeologico di Cividale. Come si è detto in Prefazione, proprio il carattere peculiare della notazione ha suggerito una collocazione separata, a conclusione del percorso complessivo dell'esposizione.

### 1. *Una tradizione unitaria: le fonti*

La recente individuazione di due Passionari omologhi, conservati l'uno a Parma presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale, l'altro a Treviso fra i manoscritti della Biblioteca Comunale, mi ha permesso di tracciare i contorni di un disegno altrimenti destinato a rimanere incerto e sbiadito; alla sua definizione concorrono due altri manoscritti già fatti oggetto di studi recenti, e cioè un Passionario conservato presso la Biblioteca del Seminario Vescovile di Como e una maculatura proveniente dalla Biblioteca Capitolare di Verona. Presento dunque le fonti, rinviando al paragrafo successivo per l'analisi della notazione e la comparazione delle melodie.

#### 1.1. *Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03*

Il trecentesco manoscritto AC 03 dell'Archivio Capitolare di Parma (fig. 23),<sup>269</sup> contiene le quattro Passioni interamente notate, il *Mandatum* per il giovedì santo e, nelle ultime carte (79v-86v), il *Lumen Christi* e l'*Exultet*: in particolare, la Passione secondo Matteo compare alle cc. 1r-21v, quella di Marco alle cc. 21v-38v, Luca e Giovanni rispettivamente alle cc. 38v-56v e 65r-79v. Dei 10 quaternioni di cui il codice si compone, l'ottavo, con il *Mandatum*, è aggiunto, mentre i nove originari riportano 7

---

<sup>269</sup> Parma, Biblioteca Capitolare, AC 03, sec. XIV (primo quarto), membranaceo, cc. II + 88 + II (d'ora in poi *Parma*); cartulazione in numeri romani in inchiostro seppia, in alto a destra, fino a c. 10; a partire da c. 5, numerazione moderna a matita, in alto a destra, sovrapposta alla precedente fino a c. 10; mm. 330 x 240, con specchio di scrittura di mm. 245 x 180; rifilato; scrittura *gotica textualis* in inchiostro bruno; legatura del sec. XV in legno e cuoio con lamine d'ottone. Per una descrizione più accurata e per una giustificazione della datazione qui proposta, si vedano i seguenti contributi: GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, *I conti e il minio: codici miniati dei Rossi. 1325-1482*, Parma, Università di Parma – Istituto di storia dell'arte, 1996 (Quaderni di storia dell'arte, 18), pp. 25-26, 118, 129-131; ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 9 aprile – 16 luglio 2006, Milano, Skira, 2006, n° 30, pp. 501-502 (la voce di catalogo relativa al ms. AC 03, è curata dalla stessa Zanichelli, che in questo caso si sofferma soprattutto sulla descrizione dei fogli di guardia contenenti brani di Epistole di San Paolo, il testo di una scomunica, preghiere e benedizioni); GIACOMO ZAROTTI, *Codici e corali della Cattedrale di Parma*, in «Archivio storico per le province parmensi», IV serie, XX, 1968, pp. 181-216; mi permetto infine di rimandare a un mio contributo di prossima uscita: DIEGO TOIGO, *Una Passione di Parma*, in GOZZI, *Cantus fractus*.

pentagrammi per carta.<sup>270</sup> Le consuete *litterae significativae* (†, C, S) sono ordinatamente vergate in inchiostro rosso e blu all'interno del testo; lo spazio ad esse riservato tra le frasi è ampio e ben misurato, anzi, la loro dimensione originaria doveva essere maggiore dell'attuale, come suggeriscono le frequenti rasure, molto evidenti a partire dalla c. 25r. Nella Passione secondo Giovanni l'*exordium*, scritto in rosso e privo di notazione, compare in fondo all'ultima pagina del fascicolo aggiunto. La notazione mensurale nera è riservata soltanto alle Passioni, mentre nelle sezioni del *Mandatum* e dell'*Exultet* il manoscritto impiega una semplice notazione quadrata nera.

A quanto pare non si può dire molto circa la supposta origine parmense del manoscritto, se non quanto scrive il Quintavalle, il quale intravede nell'impianto decorativo del codice (quattro miniature con simboli teriomorfi che ornano l'*incipit* delle Passioni) il «persistere di un modello, quello dei dipinti della cupola del Battistero».<sup>271</sup> Secondo Giacomo Zarotti, non esistono notizie precise circa la consistenza della Biblioteca Capitolare prima dell'anno 1483:<sup>272</sup> a quella data risale infatti l'inventario stilato dal notaio Pavarani, il quale menziona ben 134 testi, e fra di essi «item Passio Domini nostri Jesu Christi notata, in assidibus copertis corio rubro in fondo».<sup>273</sup> Se effettivamente questa annotazione si riferisce al nostro manoscritto, altro non si può aggiungere se non che nell'anno 1483 esso apparteneva già al Capitolo della Cattedrale. Quanto alla datazione, se Giuseppa Zanichelli colloca il manoscritto agli inizi del sec. XIV,<sup>274</sup> la dott.ssa Susy Marcon, che ringrazio, mi ha fatto notare che le caratteristiche dell'apparato iconografico potrebbero suggerire addirittura una collocazione cronologica anteriore di uno o due decenni; in questo caso, dunque, il codice parmense verrebbe a costituire la più antica fonte notata della Passione a me nota in area italiana.

---

<sup>270</sup> Il fascicolo con il *Mandatum*, vergato appunto da mano diversa, compare alle cc. 57r-64v e contiene 7 tetragrammi per carta.

<sup>271</sup> ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Le Aquile di Giovanni*, introduzione a ZANICHELLI, *I conti*, pp. 5-6.

<sup>272</sup> ZAROTTI, *Codici e corali*, p. 182.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>274</sup> «L'elegante codice musicale, che raccoglie i quattro racconti evangelici della Passione di Cristo (...) venne realizzato all'inizio del Trecento da un miniatore di cultura bolognese, che caratterizza la trascrizione dei suoi modelli con un *ductus* morbido e un'attenzione per le tinte tenui e moduli allungati di origine lombarda» (in QUINTAVALLE, *Il Medioevo*, p. 501).

### 1.2. Como, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. Morimondo 16

Anche il Passionario conservato a Como risale al secolo XIV (fig. 24).<sup>275</sup> Se Mirella Ferrari ne colloca l'origine in Lombardia, nella seconda metà del secolo,<sup>276</sup> l'esame dell'apparato iconografico sembra invece suggerire una fattura veneta e una collocazione cronologica anticipata; l'osservazione è di Susy Marcon, secondo la quale le miniature non solo richiamano evidenti stilemi di area veneta (o tutt'al più di una mano operante fra Padova e Bologna), ma spingono anzi a datare il codice al secondo o terzo decennio del Trecento.

Le miniature, dunque, sono quattro, collocate all'inizio di ciascuna Passione come nel caso del manoscritto parmense, ma in questo caso ad essere ornata è sempre la P dell'*exordium* («Passio Domini nostri...»), non già la I dell'*incipit* («In illo tempore»).<sup>277</sup> L'*exordium* è vergato in inchiostro rosso; un tratto rosso distingue anche le lettere maiuscole; gli otto capilettera dell'*incipit* delle quattro Passioni e dei rispettivi Vangeli sono ornati di grafismi, così come le *litterae significaivae* (†, C, S), di dimensioni molto più grandi rispetto a quelle del manoscritto di Parma. Anche in questo caso la notazione mensurale nera italiana del Trecento è distribuita su pentagrammi in inchiostro rosso, in numero di otto per ciascuna carta.

### 1.3. Verona, Biblioteca Capitolare, Frammenti-Cartella V/5v

È sicuramente trecentesco il frammento di Passione conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona (Cartella V/5v), già fatto oggetto di studi recenti (fig. 25);<sup>278</sup> il bifolio apparteneva probabilmente a un Passionario, sulla cui origine nulla si può dire con certezza. Un'iscrizione seicentesca apposta su ampia rasura nel *recto* della prima carta - «Liber massarię ven[erabilis] comu[nitatis] S. Helenę anni 1607» -

---

<sup>275</sup> Como, Biblioteca del Seminario Vescovile, Morimondo 16, sec. XIV, membranaceo, cc. I + 48 + I (d'ora in poi *Como*); cartulazione moderna a matita; mm. 320 x 222 ca., con specchio di scrittura di mm. 260 x 170 ca.; rifilato; scrittura gotica libraria di tipo italiano in inchiostro bruno. Alcune notizie sul manoscritto si trovano in MIRELLA FERRARI, *Biblioteche e scrittoi benedettini nella storia culturale della diocesi ambrosiana: appunti ed episodi*, «Archivio Ambrosiano», XL, 1980, pp. 230-290: 266; di prossima pubblicazione il contributo di ANTONELLA CAPPELLETTI, *Una Passione di Como*, in GOZZI, *Cantus fractus*.

<sup>276</sup> FERRARI, *Biblioteche e scrittoi*, p. 166.

<sup>277</sup> Le miniature si trovano alle cc. 1r, 14r, 26v e 38v.

<sup>278</sup> Verona, Biblioteca Capitolare, Frammenti-Cartella V/5v, sec. XIV, membranaceo, bifolio singolo privo di numerazione (d'ora in poi *Verona*); mm. 357 x 514/ 520, con specchio di scrittura di mm. 251 x 188; scrittura gotica in inchiostro nero; cfr. DAVIDE MERLIN, *Testimoni veronesi di canto fratto*, «Rivista internazionale di Musica Sacra», XXIX/2, 2008, pp. 161-186; ID., *La Passio di un frammento veronese*, in GOZZI, *Cantus fractus*.

potrebbe essere riferibile forse alla chiesa veronese di S. Elena, situata nei pressi della Cattedrale.

Le carte contengono due brani della Passione secondo Matteo (26: 32-40 e 27: 2-11), il primo dei quali è stato in parte cancellato per far posto all'iscrizione seicentesca. All'interno delle righe di testo, che non sempre mantengono il giusto allineamento rispetto ai pentagrammi, non v'è spazio per le *litterae significativae* (†, C, S), che dunque compaiono al di sopra, vergate in carattere minuto con inchiostro rosso, fra le linee del pentagramma: nulla a che vedere con le dimensioni e l'ornamentazione presenti negli altri manoscritti. Le lettere maiuscole sono evidenziate da una banda rossa che le attraversa in direzione obliqua. Ciascuna carta contiene sette pentagrammi rossi.

La notazione presenta evidenti e frequenti rasure, in corrispondenza delle quali si riconoscono interventi e correzioni di mani recenziatori.<sup>279</sup> Tuttavia, un confronto con i passi corrispondenti dei manoscritti omologhi permette di riconoscere agilmente, sotto le rasure, la melodia e i moduli ritmici già noti.

#### *1.4. Treviso, Biblioteca Comunale, senza segnatura*

Del tutto inattesa è stata la scoperta di un Passionario ancora sconosciuto alla comunità degli studiosi, oggi conservato presso la Biblioteca Comunale di Treviso.<sup>280</sup> A un primo esame sommario delle carte, ben conservate, ho dovuto constatare che mi trovavo di fronte a un nuovo testimone dell'intonazione in notazione ritmico-proporzionale contenuta nelle fonti trecentesche. In questo caso, tuttavia, grande importanza assume la datazione, visto che il manoscritto va fatto risalire con buona probabilità agli inizi del secolo XV; non è un dato di poco conto, se all'altro estremo cronologico collochiamo il codice parmense: a questo punto, infatti, è possibile ipotizzare che quell'intonazione, così particolare, dovesse costituire una vera e propria tradizione duratura, come testimonierebbe la successione dei manoscritti *Parma, Como, Verona* e dunque *Treviso*, cronologicamente ordinati a partire dalla fine del sec. XIII.

Su questa fonte mi riservo comunque di intervenire nel prossimo futuro; occorre infatti approfondire la relazione con gli altri testimoni, nonché gli elementi che possono concorrere a individuare l'origine del manufatto. Forse non aiuta, in questo senso, lo stemma collocato nel margine inferiore della c. 1r (fig. 26) e incorniciato da iniziali

---

<sup>279</sup> Secondo Merlin sono tre le mani intervenute in momenti diversi sull'originale (MERLIN, *Testimoni*, p. 161).

<sup>280</sup> D'ora in poi *Treviso*. Ringrazio il prof. Cesarino Ruini che me ne ha segnalato l'esistenza.

rosso-blu: essendo quasi schiacciato sotto l'ultima linea di testo, il disegno potrebbe essere stato aggiunto in un secondo tempo; anzi, secondo Susy Marcon le stesse curve, piuttosto ingrossate e rigonfie, delle iniziali che contornano lo stemma farebbero propendere per un'aggiunta più tardiva. Quanto alle iniziali («An» a sinistra dello stemma e «Ber» alla sua destra), qualcuno ha proposto il nome di Antonio Bernardi, filosofo alla corte mecenatesca dei Farnese (e di papa Paolo III), accludendo fra le carte del codice la biografia del personaggio.<sup>281</sup>

Il manoscritto conta 98 carte, raccolte in dieci quinterni, seguite da un foglio di guardia cartaceo; a conclusione di ciascun quinterno, nel margine inferiore dell'ultima carta si legge un richiamo in inchiostro bruno (ma il terzo quinterno si conclude con un richiamo rosso, riferito alla Passione immediatamente successiva). L'ultimo quinterno è mutilo di due carte.

A ridosso del margine superiore del *recto*, nell'angolo a destra, si intravede una numerazione antica, vergata con un inchiostro bruno sbiadito, non sempre leggibile e molto spesso tagliata nel mezzo a causa di un'operazione di rifilatura; non si tratta in realtà di una numerazione progressiva, dal momento che il computo ricomincia all'inizio di ciascuna delle quattro Passioni e si interrompe alla c. 96r con la conclusione della Passione secondo Giovanni. La numerazione moderna a matita è stata da me apposta immediatamente sotto quella antica.

Il codice presenta cinque pentagrammi in inchiostro rosso per ciascuna carta; da 91v a 98v, invece, si leggono sei tetragrammi, ancora in inchiostro rosso. Quanto alle dimensioni, le carte misurano circa mm. 310 x 230, con specchio di scrittura di circa 210 x 170 nella parte dei pentagrammi e 220 x 170 nella parte dei tetragrammi. Linee di giustificazione verticali non sempre visibili delimitano i pentagrammi, e guide orizzontali in inchiostro rosso-bruno sbiadito contengono le linee di testo. La rilegatura, in cartone ricoperto di finta pelle marrone, presenta tracce di linee scure e di riquadri ornamentali.

La notazione mensurale nera, quasi del tutto identica, come si dirà, a quella degli omologhi testimoni trecenteschi, presenta ancora molte note plicate e segni di alterazione (diesis e bemolle); la chiave di Do (raramente di Fa) e il *custos* sono sempre presenti. Le *litterae significativae* (†, C, S) rosse e blu ornate di grafismi, interrompono le linee del testo in scrittura gotica libraria, stesa con inchiostro bruno. Rosse e blu sono

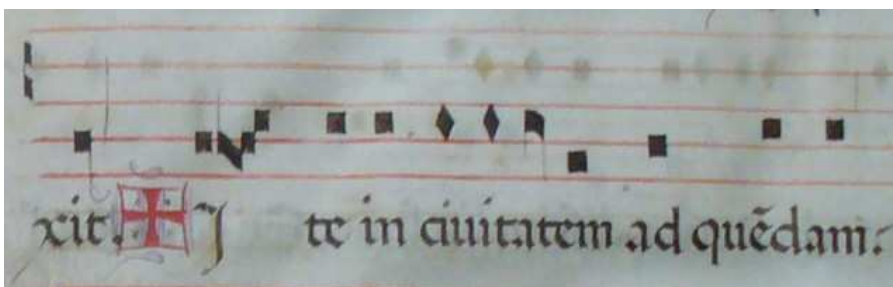
---

<sup>281</sup> Insieme alla biografia, figura una quietanza di pagamento datata al 1914, che attesta la vendita dell'opera al prof. Luigi Bailo da parte di tale Florent E. Parmentier.

anche le lettere capitali dell'*incipit* di ciascuna Passione e del relativo vangelo; interamente rosso è sempre l'*exordium* e, naturalmente, la rubrica che lo segnala. Le quattro Passioni si leggono rispettivamente alla cc. 1r-30v (Matteo), 31r-54r (Marco), 54r-77r (Luca), 77r-96r. Alle cc. 96r e 97r, infine, due rubriche segnalano rispettivamente la sequenza di Pasqua (*Victime pascali laudes*) e quella di Pentecoste (*Sancti spiritus adsit*), interrotta a causa della caduta degli ultimi fogli.

## 2. Analisi della notazione e comparazione delle melodie

La melodia ricorre pressoché identica nei tre manoscritti principali,<sup>282</sup> ribadendo i consueti toni di recitazione Sol/Do/Fa; qualche differenza si registra nel numero delle alterazioni o nella resa grafica di certi gruppi ritmici, come si avrà modo di evidenziare. Un'osservazione di poco rilievo, ma di carattere generale, riguarda la nota plicata, che in molti casi, ed è un fatto singolare, ricorre in corrispondenza di sillabe che di per sé non la vorrebbero; si veda la sezione del Cristo che inizia con le parole «Ite in civitatem» nella Passione di Matteo: in tutti i codici la plicata compare sulla sillaba «-ta-» di «civitatem» (qui sotto nella versione di *Treviso*), oppure sulla prima sillaba del termine «facio».



(1: *Treviso*, c. 4r)

Lo si potrebbe ritenere un modo per ribadire la sede dell'accento, se non fosse che altrove la posizione del segno non risponde nemmeno a questo criterio.<sup>283</sup>

La parte del Cristo, che è ovviamente più mossa ed espressiva rispetto alle altre sezioni, risulta particolarmente ricca di peculiarità ritmico-melodiche, tuttavia già la cadenza *ante vocem Christi* dell'Evangelista presenta soluzioni e varianti significative.

<sup>282</sup> Il frammento di Verona sarà chiamato in causa, ovviamente, solo lì dove la melodia originaria sia minimamente leggibile.

<sup>283</sup> Si veda ad esempio, in *Parma* e *Treviso*, la sezione «Bibite ex hoc omnes» di Matteo, sulle sillabe «-vi» di «novi» e «-co» di «Dico».

Da essa perciò converrà iniziare il percorso di analisi e di comparazione, con l'ausilio delle riproduzioni, ma anche di immagini che saranno via via presentate nel corpo del testo (si vedano inoltre gli ess. 6a e 6b, con la trascrizione delle cc. 1r - 2v e 18r/v di *Parma*).

### 2.1. La cadenza ante vocem Christi

La struttura più frequente è senz'altro quella riprodotta di seguito (la si veda anche nelle figg. 27, 28 e 29, che contengono la sezione del Cristo «Quid molesti estis... in memoriam eius», nella versione di *Parma*, *Como* e *Treviso*):



(2: *Parma*, c. iir)

Nei tre manoscritti si rileva innanzitutto una certa instabilità nell'indicazione del valore dell'ultima nota, che in *Parma* è quasi sempre priva di gambo (il copista di *Como* lo ha segnato con più diligenza e, pur con frequenza minore, anche quello di *Treviso*). Significativa, all'interno della cadenza, è la seconda *ligatura*, la cui prima nota corrisponde sempre a una *longa* in *Parma* e *Treviso*; in *Como* essa è data da una *brevis* nelle prime due Passioni e da una *longa* in Luca e Giovanni, quasi il copista ad un certo punto avesse rinunciato a notare il gambo.<sup>284</sup> Quanto all'uso delle alterazioni, i tre codici indicano con grande frequenza il bemolle sul Si; in qualche caso, tuttavia, essi non prescrivono alcun bemolle oppure, al contrario, ne prevedono due (sul Si e sul La);<sup>285</sup> in ogni caso, è significativo che *Treviso* tenda a seguire fedelmente la lezione di *Parma*. In sintesi, è possibile ipotizzare che la cadenza prevedesse sempre il Si bemolle e che l'alterazione sul La fosse eseguita solo nei casi in cui essa è espressamente notata.

<sup>284</sup> Questo stesso modulo ritmico ricorre anche nella parte del Cristo: si veda, in fig. 27, il *punctum* «operata est in me», la cui seconda *ligatura* inizia con una *longa* (una *brevis* in *Como*). Quanto alla parte dell'Evangelista, in due casi soltanto, nella Passione secondo Matteo, il ms. di *Como* presenta la *longa* come gli altri due testimoni: si tratta delle cadenze sulle parole «et dicit illis» (c. 5r) e «dixit Iesus turbis» (c. 6r).

<sup>285</sup> *Parma* e *Como* presentano due bemolli, nella Passione secondo Matteo, in corrispondenza della cadenza «At ipse respondens ait», dove *Treviso* ha un solo bemolle; tutti e tre i manoscritti concordano in corrispondenza della cadenza «et dicit Petro», con due bemolli. In *Parma* e *Treviso*, non vi sono cadenze con doppio bemolle, nella Passione secondo Marco; in *Como* invece ne compare una alla c. 16v. Nella Passione secondo Luca il doppio bemolle ricorre per due volte e negli stessi luoghi in *Parma* e *Treviso*, ma non è presente in *Como*.

Va detto che la formula riprodotta sopra subisce talvolta delle variazioni interessanti: si veda ad esempio il passo seguente, dove un gruppo di tre note discendenti sostituisce la *brevis* che nell'immagine 2 dà inizio alla prima *ligatura*.<sup>286</sup>



(3: *Parma*, c. iii<sup>r</sup>)

Questa figurazione compare per cinque volte in *Parma* ed altrettante in *Como* e *Treviso*, nei medesimi luoghi del testo: le prime due note discendenti possono portare il gambo, come in questo caso, ma più spesso ne sono prive (e ovviamente il ritmo non muta). È significativo invece che *Treviso* tenda ad indicare il gambo su tutte e tre le note discendenti, come se il copista non fosse in grado di comprendere l'esatto valore ritmico della formula.<sup>287</sup> Per quanto riguarda le alterazioni, tutti i manoscritti riportano il bemolle sul Si, tranne che nell'ultima occorrenza della formula, dove *Parma* e *Treviso* trascurano ogni alterazione, mentre *Como* registra i due bemolle.

Anche la variante che segue ricorre più volte, presentando una figurazione con due note discendenti in forma di losanga:



(4: *Parma*, c. 5<sup>r</sup>)

Nei tre manoscritti la cadenza si trova in corrispondenza dei medesimi luoghi del testo, tre volte in Matteo e Luca, una in Giovanni. Anche in questo caso il manoscritto di *Treviso* segue fedelmente quello di *Parma*, che non indica quasi mai il bemolle sul Si (al

<sup>286</sup> Circa la prima nota della *ligatura* e l'ultima nota della cadenza, rimane valido quanto osservato a proposito della formula precedente.

<sup>287</sup> In realtà, la prima occorrenza di questa variante («Et edentibus illis dixit», in Matteo) presenta tre gambi anche in *Como*, non solo in *Treviso*, dopodiché i manoscritti si comportano come segue: la forma con due gambi compare, nel medesimo passo della Passione secondo Luca, alle cc. 44<sup>v</sup> di *Parma* e 30<sup>r</sup> di *Como*, e qui *Treviso* ha tre gambi (c. 61<sup>v</sup>); ritorna poi nella Passione secondo Giovanni (cc. 70<sup>v</sup> di *Parma* e 42<sup>v</sup> di *Como*; tre gambi in *Treviso*, c. 85<sup>r</sup>). La figura senza gambi compare, in *Parma*, *Como* e *Treviso*, nel medesimo passo di Matteo («Dicit ei Iesus», alle cc. 13<sup>r</sup> in *Parma*, 9<sup>r</sup> in *Como* e 19<sup>r</sup> in *Treviso*) e di Marco (rispettivamente alle cc. 26<sup>v</sup>, 17<sup>v</sup> e 38<sup>r</sup>).

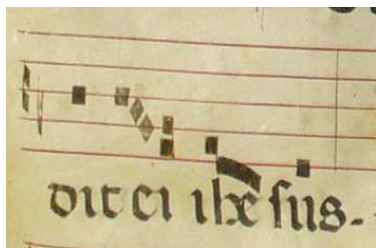
contrario, in *Como* l'alterazione è quasi sempre presente).<sup>288</sup> A proposito delle note in forma di losanga, si veda il passo omologo di *Verona*:



(5: *Verona*, c. 1r)

è evidente che in questo caso una *ligatura cum opposita proprietate* corrisponde alle due losanghe discendenti, che dunque vanno interpretate come *semibreves*.

Nella Passione secondo Giovanni, la stessa cadenza si arricchisce per tre volte di una *ligatura* in forma di *pes*, posta subito dopo le due losanghe, come nel caso seguente:



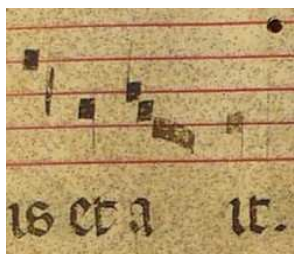
(6: *Parma*, c. 68v)

Ancora una volta il manoscritto di Treviso si attiene alla lezione di *Parma*, per quanto riguarda le alterazioni: in entrambe le fonti, infatti, il Si bemolle è indicato solo nelle prime due occorrenze della formula, mentre in *Como* ricorre nel primo e nel terzo caso, laddove nel secondo si leggono addirittura due bemolli. Va detto che la seconda e la terza occorrenza cadono l'una di seguito all'altra, in corrispondenza delle parole che Cristo rivolge dalla Croce a Maria e a Giovanni («dicit matri sue»; «dicit discipulo»): nel primo caso una *ligatura* composta di due *breves* e una *longa*<sup>289</sup> costringe a rallentare l'intonazione del bisillabo «sue», mentre nel secondo una *ligatura cum opposita proprietate* rende più agile la pronuncia del termine «discipulo», più lungo; le *ligaturae* sembrano dunque disposte con una certa consapevolezza.

<sup>288</sup> Una lezione interessante si legge nel tratto «Ait autem dominus Symoni» della Passione di Luca: in *Parma* e *Treviso* la *ligatura* che precede la nota conclusiva viene correttamente suddivisa in due *breves* distinte, collocate sulle prime due sillabe di «Symoni», mentre in *Como* quelle due sillabe sono rappresentate da una *brevis* e da una *longa*; si potrebbe ritenere che il copista di *Parma* dimostri maggior sicurezza nell'interpretazione del valore della *ligatura*, ma si tratta di un indizio di poco conto.

<sup>289</sup> In *Como* il copista ha tralasciato il gambo, per cui si legge *longa-brevis-longa*.

Talvolta la cadenza *ante vocem Christi* presenta una modulazione diversa: nel caso seguente, ad esempio, la melodia scende con salto di quarta e risale poi a toccare il *Lab*:<sup>290</sup>



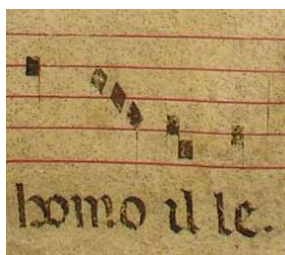
(7: Parma, c. iiiir)

## 2.2. La sezione del Cristo

Come già anticipato, la parte del Cristo è senz'altro la più interessante, dato il ricorrere frequente di figurazioni ritmiche singolari e di soluzioni melodiche espressive. Innanzitutto si deve osservare che spesso a conclusione delle sezioni più lunghe il *punctum* sale a toccare il Do per scendere al Fa, proprio come nella parte dell'Evangelista; più volte, anzi, si incontra proprio la cadenza riprodotta nell'immagine 2, provvista di uno o di due bemolli. Anche in questo caso naturalmente la formula subisce delle variazioni: a conclusione del tratto che inizia con le parole «Symon, dormis?», ad esempio, si registra in tutte e tre le fonti l'aggiunta di una *ligatura cum opposita proprietate* con due bemolli; in tutti i manoscritti il bemolle sul La della cadenza che conclude la sezione «Tamquam ad latronem» (Mc. 14: 48) è espressamente annullato da un diesis con funzione di bequadro.<sup>291</sup> Una variante più significativa si trova a conclusione della sezione «Omnes vos scandalizabimini» di Marco, che ripropone la formula già segnalata nella parte dell'Evangelista (immagine 4); essa poi compare anche in altre forme, fra le quali è interessante la seguente, che chiude la sezione «Qui intingit mecum» di Matteo:

<sup>290</sup> La stessa formula si intravede anche sotto le rasure del frammento di Verona, in corrispondenza del tratto «orans et dicens: Mi Pater [...]» (con variante testuale, rispetto al «Pater mi» degli altri testimoni).

<sup>291</sup> In realtà, solo il manoscritto di Como fa precedere il diesis al La (c. 19v), poiché *Treviso* lo pone davanti al Sol che precede il La (c. 41v), seguendo fedelmente *Parma*; risulta comunque evidente che il diesis non può che riferirsi al La, alterato da un bemolle poche sillabe prima.



(8: Parma, c. iiiiv)

in questo caso risulta strana la *semibrevis maior* che segue le due *semibreves* discendenti; quella nota è presente anche in *Como*, ma in *Treviso* è sostituita da una *brevis*, secondo una tendenza di cui si dirà meglio in seguito. Quanto al bemolle, anche in questo caso *Treviso* segue *Parma*, e lo segna lì dove *Como* lo trascura, o viceversa.

Una figurazione molto simile alla precedente conclude la sezione «Pater mi, si possibile», di seguito riprodotta: in questo caso le due note in forma di losanga sono immediatamente seguite da una *longa* collocata alla testa di una *ligatura*:



(9: Parma, c. 6r)

le due losanghe possono tuttavia comparire anche in forma di *ligatura c.o.p.*, come a conclusione delle sezioni «Ite in civitatem» e «Dormite iam?» di Marco; considerando anche l'osservazione esposta a commento dell'immagine 5 circa il frammento di Verona, possiamo perciò interpretarle sempre e sicuramente come *semibreves*. Una soluzione lievemente diversa, infine, conclude il tratto «Pater mi, si non potest» di Matteo, che presenta due bemolli in tutte e tre le fonti.

Una lezione di grande interesse è data dal *punctum* che conclude il secondo intervento del Cristo nella Passione di Matteo (fig. 27): il caratteristico *pattern* ritmico «memoriam eius» si fonda sulla ripetizione della coppia *semibrevis maior* - *semibrevis*.<sup>292</sup> Questa figurazione si presenta due volte in Matteo e due in Marco, dopodiché, a partire da Luca, subisce qualche variazione. Innanzitutto bisogna osservare che nel manoscritto di Treviso la *semibrevis maior* è sempre sostituita dalla *brevis* (fig. 29), come già si è rilevato a commento dell'immagine 8, per cui si desume che per il

<sup>292</sup> In *Como* le due coppie di note sono separate da un *punctum divisionis*; quando poi la stessa figurazione ricompare (alla c. 10r in *Parma* e 7r in *Como*), è il ms. di Parma a indicare il *punctum divisionis*.

copista la grafia con *semibrevis maior* non avesse più senso. Fatta questa precisazione, una prima variante della formula «memoriam eius» emerge a conclusione della sezione «Pater, si vis transeat», nella Passione secondo Luca, dove la cadenza registra un allargamento dei valori in tutte e tre le fonti: alla coppia *semibrevis maior* - *semibrevis* segue infatti la coppia *longa-brevis*, con due bemolli in *Como* e nessuno in *Parma* e *Treviso*. Si veda poi il tratto seguente, che conclude la sezione «Ego palam locutus sum» della Passione secondo Giovanni:



(10: *Parma*, c. 68v)

qui le *minimae* sono dotate di un gambo rivolto verso l'alto che, forse per un errore, viene assegnato anche alla prima nota della seconda coppia; ora, se in questo caso il manoscritto di *Como* ripropone la soluzione “normale” (il tipo «memoriam eius»), è interessante rilevare che *Treviso* tenta invece di assimilare la grafia di *Parma*, senza tuttavia comprendere l'errore: e così, mentre la prima coppia viene regolarmente trascritta come *brevis-semibrevis*, secondo la consuetudine tipica del copista, la seconda coppia si presenta in forma di due *semibreves* discendenti. Una coincidenza così puntuale, per cui anche il presumibile errore viene in qualche modo riprodotto, rafforza le considerazioni che già ci hanno indotto a considerare molto vicine, se non dipendenti l'una dall'altra, le versioni di *Treviso* e *Parma*.

La cadenza del tipo «memoriam eius» subisce in tutti e tre i manoscritti un'altra variazione interessante, a conclusione dei tratti «Tu dicis, quia rex» e «Non haberes potestatem» della Passione secondo Giovanni; eccone un esempio:



(11: *Parma*, c. 71v)

in questo caso una *semibrevis* posta dopo la seconda *minima* sostituisce la *brevis* originaria, forse perché il testo qui prevede una sillaba in meno rispetto ai tratti del tipo «memoriam eius». Questa soluzione di *Parma* compare anche in *Como*, che tuttavia non registra mai il gambo delle *minimae*, e in *Treviso*, che naturalmente provvede a sostituire la *semibrevis maior* con una *brevis*. Per quanto riguarda le alterazioni, infine, si rileva anche in questo caso la fedele concordanza di *Treviso* con *Parma*, sia quando entrambe le fonti trascurano il bemolle, sia quando indicano il solo bemolle sul La oppure il doppio bemolle, sul Si e sul La. Emblematico è il tratto già esaminato «memoriam eius» (figg. 27 e 29), dove *Parma* riporta il bemolle sul La in fase discendente, come *Treviso*, mentre *Como* registra il bemolle sul Si prima della coppia ascendente e quello sul La dopo la coppia discendente; entrambi i casi sembrano suggerire che l'alterazione sul La dovesse essere eseguita nella sola fase discendente (si veda la trascrizione all'es. 6a).

A conclusione delle sezioni del Cristo, infine, due altre cadenze ricorrono più volte nei tre manoscritti: la prima scende dal Do al Fa per mezzo di una *ligatura cum opposita proprietate* (Si e La provvisti di bemolle);<sup>293</sup> l'altra, contraddistinta da un salto di quarta discendente (Do-Sol) con risalita al La bemolle, conclude la sezione «Sic? Non potuisti» di Matteo ed è comune alla parte dell'Evangelista (cfr. immagine 7).

Rivolgiamo ora l'attenzione all'intera melodia del Cristo, che offre spunti di indagine interessanti quanto le cadenze finali. Nella fig. 27 si possono evidenziare alcuni elementi, a cominciare dalla figurazione d'apertura, in corrispondenza dell'*incipit* «Quid»: ancora una volta in luogo di una più comune *ligatura cum opposita proprietate* si nota una figurazione con due *semibreves* discendenti,<sup>294</sup> che ricorre con una certa frequenza nei tre manoscritti; si veda ad esempio, nella Passione secondo Matteo, la sezione «Amen dico tibi, quia», oppure l'*incipit* di seguito riprodotto, «An putas», interno alla sezione che inizia con le parole «Converte gladium tuum».<sup>295</sup>

<sup>293</sup> Essa compare per la prima volta in Matteo a conclusione del tratto «Dormite iam et requiescite». Nel complesso la si trova due volte in Matteo e due in Luca; il doppio bemolle è quasi sempre segnato.

<sup>294</sup> Si rileggano gli indizi esposti a commento delle immagini 5 e 9.

<sup>295</sup> La stessa struttura si vede anche in fig. 30, nella cadenza che precede le ultime parole di Cristo sulla croce.



(12: Parma, c. 8r)

in questo caso, come anche nel manoscritto di Treviso, le due *semibreves* sono seguite da una *ligatura* del tipo *sine-sine*, mentre nel passo omologo di *Como* quella *ligatura* presenta un gambo ascendente, per cui le *semibreves* diventano quattro consecutive.<sup>296</sup>

Peculiare è anche il *pattern* ritmico che si legge in corrispondenza dell'*initium* «Mittens» (figg. 27, 28 e 29, con la trascrizione all'es. 6a); la formula presenta due *longae* seguite da tre *minimae* discendenti e da una *semibrevis maior* (che naturalmente nel manoscritto di Treviso diventa *brevis*) e caratterizza molto spesso l'*initium* del Cristo, tanto in principio di sezione quanto all'interno di essa; solo in questa prima occorrenza mancano i gambi delle *minimae* (persino in questo dettaglio *Treviso* concorda con *Parma*), che poi invece risultano sempre notati. Questa figurazione si scorge anche nel frammento veronese, sotto la correzione apportata al tratto «Sustinete hic» del Cristo (fig. 25): le due *longae* iniziali e la *brevis* finale sono chiaramente leggibili. Nel mezzo si distinguono anche i gambi delle *minimae*, alla sommità dei quali si notano delle code voltate a destra: si tratta di un particolare interessante, poiché una simile tendenza alla precisa definizione dei valori potrebbe indurre a posticipare la collocazione cronologica del frammento alla seconda metà del Trecento; dopo le *minimae*, infine, si intravede anche la *semibrevis maior*, priva però del gambo

L'intera sezione del Cristo riportata in fig. 27 risulta nel complesso efficace dal punto di vista melodico: l'*initium* muove per due volte dal Fa (la prima formula non è molto frequente, al contrario della seconda), poi si alza con effetto di *climax* al Si bemolle e al Do. Le cadenze interne sono diverse l'una dall'altra: la prima («operata est in me») sale a toccare il Si (bemolle) prima di scendere al Fa, ed è la soluzione più frequente nella parte del Cristo, non solo in sede interna ma anche a conclusione di sezione. La seconda («non semper habebitis») scende ugualmente al Fa, provenendo tuttavia da un La bemolle attraverso il caratteristico disegno di semitono-tono-semitono,

---

<sup>296</sup> Nel frammento di Verona, l'*incipit* «Amen dico tibi, quia» è stato vistosamente corretto; sotto la rasura dell'altro *incipit* «Tristis est anima mea», invece, sembra di poter scorgere una figurazione simile a quella dell'immagine 12, con la differenza che dopo le due *semibreves* il gambo della *ligatura* scende verso il basso.

che nel suo carattere patetico contraddistingue la parte del Cristo; del resto, anche il *punctum* successivo («ad sepeliendum me fecit») scende al Mi attraverso lo stesso disegno melodico.

Quanto alle alterazioni, in generale esse sono frequenti nella parte del Cristo. Il *Lab*, ad esempio, non compare solo in fase cadenzale, ma anche in principio di sezione, come nell'*initium* «Qui intingit mecum» di Matteo. Si veda anche la caratteristica formula «Amen dico vobis» di fig. 27: che il bemolle riguardi il La e non il Si lo confermano gli altri luoghi del manoscritto parmense che attestano il medesimo *pattern* ritmico, non ultima la sezione «Sic non potuisti», al cui interno (c. 6v) quell'*initium* reca entrambe le alterazioni.<sup>297</sup> Il copista di *Treviso*, invece, riporta sempre e soltanto il Si bemolle (fig. 29), male interpretando forse l'*initium* «Amen dico vobis» di fig. 27. Il bemolle sul Mi si legge invece nella parte finale di ciascuna Passione, cioè in corrispondenza delle ultime parole di Cristo sulla croce, nella cadenza dell'Evangelista che le introduce e nella *conclusio*.<sup>298</sup> Talvolta è dato leggere anche il segno del diesis, che può servire ad innalzare una nota, ma che più spesso annulla l'effetto di un bemolle precedente. Volendo esemplificare il primo caso, il manoscritto parmense reca il segno del diesis già nella prima carta, nella formula iniziale del Cristo, puntualmente imitato in questo da *Treviso* e non da *Como* (figg. 23, 24 e 26): qui l'alterazione serve ad innalzare un Fa, che poggia sulla corda di recita Sol, ed è ripetuta di seguito, nella formula di reintonazione che segue il *metrum*.<sup>299</sup> Un esempio di diesis con funzione di bequadro compare invece all'interno di una formula di interrogazione molto espressiva,<sup>300</sup> che sottolinea alcuni luoghi significativi del testo; si vedano, ad esempio, i seguenti interventi del Cristo nella Passione secondo Matteo: «Sic non potuisti una hora vigilare mecum?»; «Amice, ad quid venisti?»; «Quomodo ergo implebuntur scripturae?» (quest'ultima interrogazione all'interno della sezione «Converte gladium tuum»). Si impone in questi casi una caratteristica formula di vago sapore tonale, che sale fino al Do attraverso un Si naturale: in *Parma* e *Treviso* il Si naturale è indicato con

---

<sup>297</sup> Identico in questo caso è *Como*, dove anzi un La bemolle precede anche il primo *initium* «Sic non potuisti».

<sup>298</sup> Si veda, ad esempio, la fig. 30: il Mi bemolle compare sia nella cadenza *ante vocem Christi*, sia, eraso, prima dell'attacco «Heli».

<sup>299</sup> La stessa figurazione ricorre nelle sezioni «Unus ex duodecim» e «Tristis est anima mea» di Marco, con diesis anche in *Como* (*Treviso* invece non lo riporta mai). Si veda, ancora in Marco, «Hic est sanguis meus»: in questo caso tutti e tre i manoscritti riportano il diesis dopo il *metrum*, prima della reintonazione «usque in diem illum». In Luca il Fa diesis compare nell'intonazione «Vos autem», interno alla sezione «Reges gentium», ancora una volta in tutti i manoscritti.

<sup>300</sup> La formula più comune dell'*interrogatio* è invece quella che si legge in fig. 27 («Quid molesti estis huic mulieri?»), che conclude sul La.

il segno del diesis (con funzione di bequadro) nell'ultima delle sezioni citate, mentre in *Como* l'alterazione compare sempre, ed è anzi rimarcata anche sul La nel primo e nel terzo caso, come nell'immagine seguente:<sup>301</sup>



(13: *Como*, c. 5v)

### 2.3 La ultime parole di Cristo sulla croce

Nelle quattro Passioni la melodia delle ultime parole di Cristo sulla croce è solennemente introdotta da una cadenza dell'Evangelista che sale a toccare il Mi bemolle (si vedano la fig. 30 e la trascrizione riportata all'es. 6b).<sup>302</sup> Nella melodia-Eli di Matteo, intonata al registro acuto come è tipico della tradizione italiana, il Mi bemolle è ripetuto per due volte in *Como* (prima di «Hely» e in «lamaçabathani»), una sola volta in *Parma* (dove è visibile sotto una rasura, prima di «Hely»), ma non è indicato in *Treviso*;<sup>303</sup> non vi sono difformità fra i tre codici, fatta eccezione per la prima formazione ritmica sulla parola «Hely», data da una *brevis* con *ligatura sine-sine* in *Parma* e alterata in *Como* dalla presenza dei gambi (ne risulta una *longa* con *ligatura cum-sine*).<sup>304</sup> Nella Passione secondo Marco, la melodia si presenta identica nelle tre fonti,<sup>305</sup> fin nel numero delle alterazioni: il bemolle compare accanto al Mi e al Si negli stessi luoghi del testo, mentre un diesis con funzione di bequadro rende naturale il Si nei tratti ascendenti «lamaçabathani?» e «ut quid dereliquisti me?» (Si, Do, Re, Mib...).<sup>306</sup>

All'interno della sezione «Pater, in manus tuas», nella Passione secondo Luca, il manoscritto di *Como* riporta per due volte il bemolle sul Mi, mentre gli altri due testimoni non lo specificano. Nello stesso tratto di *Parma*, di seguito riprodotto, è

<sup>301</sup> Questa formula è attestata anche all'interno delle sezioni «Sinite eam» e «Symon dormis?» di Marco, «Iuda, osculo» e «Filie Hierusalem» di Luca e nel secondo «Quem queritis» di Giovanni.

<sup>302</sup> Tuttavia in *Parma* e *Treviso* il bemolle manca nella cadenza che precede il «Consummatum est» della Passione secondo Giovanni (è significativa la coincidenza).

<sup>303</sup> La rasura di *Parma* potrebbe suggerire che il bemolle era caduto in disuso, come attesterebbe il manoscritto di *Treviso*.

<sup>304</sup> Nella cadenza conclusiva «dereliquisti me» del manoscritto di *Como* è presente una correzione, sotto la quale non è difficile scorgere la soluzione originaria, concordante con quella omologa di *Parma* e *Treviso*.

<sup>305</sup> L'unica lieve difformità è data da due *longae* che in *Como* risultano, a quanto pare, prive di gambo.

<sup>306</sup> Il bemolle sul Mi non è sempre notato in *Treviso*: manca ad esempio nel tratto «lamaçabathani», lì dove in *Parma* l'alterazione risulta erasa.

interessante la singolare figurazione ritmica composta da tre *semibreves maiores* ascendenti collocate sulla sillaba «in»;



(14: *Parma*, c. 55v)

in luogo di quella figurazione, *Como* presenta il gruppo *semibrevis maior - semibrevis - brevis*, mentre in *Treviso* si legge la serie di seguito riprodotta *brevis-semibrevis-brevis*.



(15: *Treviso*, c. 75v)

Quanto alla Passione secondo Giovanni, si osservi innanzitutto la breve sezione «Sito» di *Parma*, molto espressiva nel suo andamento discendente:<sup>307</sup>



(16: *Parma*, c. 77r)

Nel tratto omologo di *Como* la prima nota (il Fa) è stata tralasciata, così come i gambi delle *minimae* Mi e Re: perciò in *Como* l'*incipit* melodico presenta due *semibreves* discendenti, che precedono la *ligatura cum opposita proprietate* (il bemolle sul La si riconosce sotto una rasura).

<sup>307</sup> Qui non è chiaro se la seconda nota presentasse originariamente un gambo rivolto verso il basso, tuttavia *Treviso* riproduce fedelmente l'intera formula, con i gambi rivolti in alto

Si veda poi la sezione «Consummatum est», caratterizzata da forte espressività melodica, con rapide discese che sembrano anticipare suggestioni madrigalistiche:



(17: Parma, c. 77v)

L'alterazione iniziale, evidentemente un diesis apposto al Fa, è presente in tutti e tre i manoscritti, così come le altre due alterazioni (il bemolle, qui eraso dopo la seconda *longa*, che doveva annullare il diesis precedente, e quello sul Si). In *Treviso* la sezione risulta quasi del tutto identica: mancano tuttavia i gambi di due *minimae* (la prima della sillaba «-ma-» e l'ultima della sillaba «-tum-»), mentre la *semibrevis maior* della sillaba «-tum» è sostituita dalla consueta *brevis*. *Como* presenta invece il seguente andamento, che tuttavia sembra frutto di rimaneggiamenti successivi:



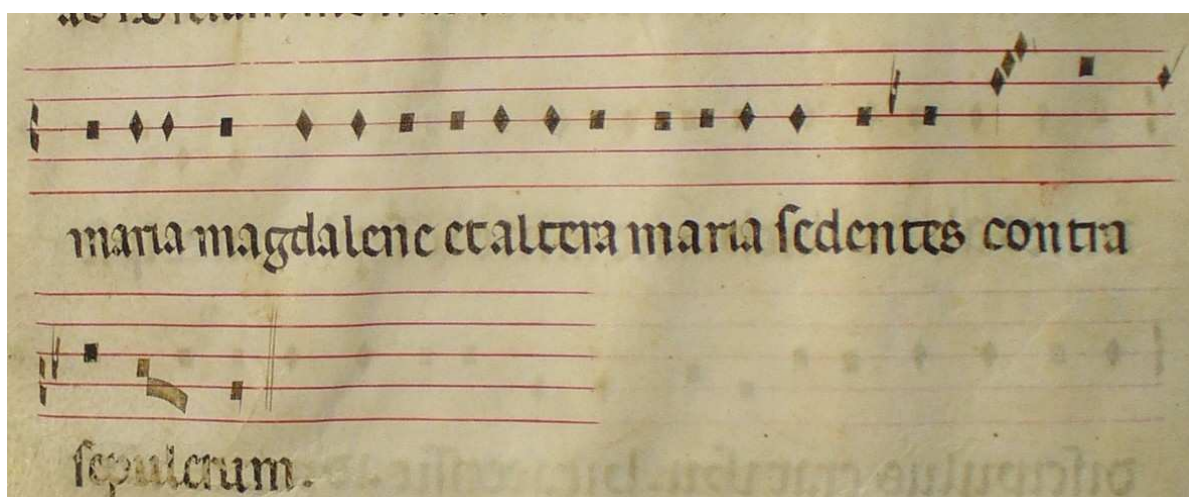
(18: Como, c. 47r)

dunque, dopo le quattro *semibreves* discendenti, qui prive di gambo, compare una coppia di note, aggiunte forse da mano seriore, che è del tutto assente negli altri due manoscritti; dopo il Fa della sillaba «-ma-» si legge un altro Fa in forma di *semibrevis maior* seguito da un Mi in forma di *semibrevis*; il *punctum divisionis* separa il Mi dalle altre tre note (Re-Do-Si), qui ancora prive di gambo; infine, il gruppo di note posto sulla sillaba «-tum» è costituito da quattro *semibreves maiores*, i cui gambi tuttavia sembrerebbero aggiunti da mano seriore.

Quanto all'andamento melodico, le formule riservate alle ultime parole di Cristo sulla croce non rivelano punti di contatto con alcuna delle tradizioni esaminate al cap. III, fatta eccezione per il «Consummatum est» della Passione secondo Giovanni: in questo caso, infatti, pare di poter individuare, pur tradotta in termini mensurali e provvista di alterazioni e di note ornamentali, una melodia dal carattere espressivo, già emersa nel trecentesco messale *Vro CII* (fig. 13). Il dato è tanto più singolare se si considera che nelle Passioni di Matteo e Marco il messale trecentesco testimonia la più comune melodia-Eli con doppio melisma, che non è confluita nella tradizione in notazione ritmico-proporzionale qui esaminata.

### 2.3. La conclusione delle Passioni

Secondo una consuetudine già osservata nella tradizione dei Cantorini, l'espressione «sedentes contra sepulchrum» che conclude la Passione secondo Matteo presenta una solenne e improvvisa ascesa dalla corda di recita fino al Sol più acuto;



(19: Parma, c. 20v)

sulla sillaba «con-» spiccano in questo caso tre note ascendenti, seguite da un *punctum divisionis*, che ricordano quelle dell'immagine 14 (di esse, tuttavia, soltanto la prima è provvista di gambo). Il Mi bemolle è ribadito per due volte, pur in così breve spazio. Se la soluzione di *Treviso* è identica a quella di *Parma* (con la consueta sostituzione della *brevis* alla *semibrevis maior*), interessante è la versione di *Como* che, come nel caso dell'immagine 14, presenta il gruppo ascendente *semibrevis maior - semibrevis - brevis*, seguito però da un *punctum divisionis*.

La conclusione della Passione secondo Marco, «ascenderant Ierosolimam», è identica nei tre testimoni: qui la melodia sale a toccare il Fa attraverso un Mi bemolle e

una *ligatura cum opposita proprietate*. La conclusione delle Passioni secondo Luca e Giovanni non presenta lo slancio ascendente, ma si limita sostanzialmente a ripetere la cadenza che precede le ultime parole di Cristo sulla croce (fig. 30).

### 3. *Il tonus evangelii*

I tre codici contengono un altro elemento di grande interesse, giacché riportano per esteso il *tonus evangelii* che non è dato trovare con frequenza nelle fonti della Passione (si veda in proposito il cap. II, par. 4).

Nell'*evangelium* «Altera autem die» di Matteo l'intonazione si svolge sulla corda di Re e presenta il bemolle sul Mi, che in *Parma* e *Treviso* è segnato soltanto all'inizio e alla fine del brano, e che invece appare spesso in *Como*; l'alterazione produce una cadenza dal caratteristico andamento di semitono-tono-semitono, che scende dal Mi bemolle al Si per stabilirsi sul Do. Molto espressivo, all'interno dello stesso vangelo, è il tratto «Habetis custodiam» (si veda la versione di *Parma* in fig. 31): l'impennata melodica iniziale sottolinea l'intervento di Pilato (introdotto dall'espressione «Ait illis Pilatus» dell'Evangelista), scendendo dal Sol acuto al Do, e si porta subito al Sol grave nel tratto rimanente «ite, custodite sicut scitis». Nel vangelo di Marco «Et cum iam sero esset» anche *Parma* e *Treviso* riportano più volte il bemolle sul Mi. Un particolare degno di nota si legge nella cadenza finale, in corrispondenza del termine «monumenti», che è intonato sulle note Mi, Do, Fa-Mi-Re-Do, Re: davanti al primo Mi solo *Como* indica il bemolle; prima dell'ultimo Do, e proprio sulla linea del Do, *Parma* e *Como* indicano un diesis; l'*evangelium* di Marco, dunque, non conclude sul Do, ma sul Re come quello di Giovanni. Anche in Luca il bemolle è indicato con una certa frequenza nei tre codici, tuttavia in *Parma* risulta frequentemente eraso.

Molto particolare, infine, risulta l'*evangelium* che segue la Passione secondo Giovanni: in questo caso la corda di recita si innalza al Mi (un Mi naturale) e compare con grandissima frequenza un segno di diesis sulla corda di Do, in modo che emerga il caratteristico andamento di semitono-tono-semitono. L'alterazione riguarda proprio la corda del Do, come sembra garantire il manoscritto di Como, che la mostra sempre precisamente centrata su quella linea. In *Parma* il diesis è notato nei medesimi luoghi del testo, ma spesso è collocato in posizione ambigua, talvolta sulla linea del Mi, oppure nello spazio del Re se non addirittura del Si, come nella cadenza finale. Ebbene, ciò che

colpisce è l'assoluta aderenza, nel manoscritto di Treviso, a queste ambiguità, tanto che ancora una volta si potrebbe avanzare l'ipotesi che proprio il manoscritto di Parma sia stato l'antigrafo di *Treviso*: nel caso di questa alterazione, ad esempio, pare quasi che il copista, non riuscendo a interpretare la funzione del diesis nel manoscritto parmense, si sia limitato a riprodurre fedelmente la posizione, ora sul Mi, ora sul Re e, nella cadenza finale, proprio sul Si.

#### 4. *Il manoscritto di Cividale*

Alla metà del sec. XV risale il ms. XXIV del Museo Archeologico Nazionale di Cividale (*Civ. XXIV*), un'importante testimonianza di intonazione in notazione ritmico-proporzionale.<sup>308</sup> Il codice fu redatto nell'anno 1448 da Comuzzo della Campagnola, canonico della Collegiata cividalese, il cui nome figura per due volte nel manoscritto. Alla c. IIv, anzi, si legge quanto segue: «Hunc librum dominus Comutius della Campagnolla canonicus Civitatis scripsit, notavit et in figuram cantus reduxit ac venerabili capitulo ecclesie Civitatis donavit sub millesimo IIIc XLVIII»; le espressioni «notavit» e «in figuram cantus reduxit» alluderebbero, come ipotizza Pierluigi Petrobelli,<sup>309</sup> all'azione di disporre le note nel pentagramma e di attribuirvi un valore mensurale.

All'interno del codice le Passioni si succedono nell'ordine consueto, senza brani interposti, ciascuna seguita dal proprio *evangelium*, provvisto anch'esso di notazione; alle *litterae significativae* (†, C, S) non è stato riservato alcuno spazio fra le parole; dunque, essendo state aggiunte con inchiostro bruno sopra la linea del testo, evidentemente risultavano poco visibili nella pagina e si è provveduto a ripassarle con l'inchiostro rosso.

---

<sup>308</sup> Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, XXIV, membranaceo, cc. III + 56 + I (nell'angolo superiore destro cartulazione moderna a matita in cifre arabe e cartulazione antica in numeri romani, talvolta tagliata; da c. 1 a c. 18 altra cartulazione antica in cifre arabe), mm. 255 x 180; *littera textualis*; sette pentagrammi rossi per carta da 1r a 18v; otto pentagrammi rossi da 19r a 56r; notazione mensurale nera trecentesca. Per una descrizione del codice si vedano i seguenti contributi: SCALON - PANI, *I codici*, pp. 143-144 e tav. 44; RAFFAELLA CAMILOT-OSWALD, *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia*, Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag, 1997 (Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia, II), pp. XI, XXX, XXXI, CXXXVIII, 5, 6, tavv. 1a-1b; si veda anche PIERLUIGI PETROBELLI, *Four Passions in cantus fractus notation*, in *Ars musica - Musica sacra*, hrsg. David Hiley, Tutzing, Hans Schneider, 2007 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, 4), pp. 57-68, con ampia riflessione sulla figura di Comuzzo della Campagnola, l'autore del codice. Una sintesi della bibliografia esistente uscirà a breve, ad opera del sottoscritto, in GOZZI, *Cantus fractus*: fra i contributi lì citati, ricordo in particolare GOZZI, *Prima classificazione*, pp. 23-24.

<sup>309</sup> PETROBELLI, *Four Passions*, p. 66.

La notazione mensurale nera si distende regolarmente all'interno dei pentagrammi; frequenti barre verticali in inchiostro nero seguono la formula del *punctum* e segnano la fine di ciascuna sezione. La chiave di Do posta ad inizio pentagramma è quasi sempre seguita da un segno di alterazione collocato sullo spazio del Si: in corrispondenza delle sezioni dell'Evangelista e delle Turbe è notato il bequadro, quando invece interviene il Cristo compare il segno del bemolle, spesso già introdotto nella cadenza *ante vocem Christi* dell'Evangelista. A differenza di quanto si è evidenziato nei manoscritti precedenti, qui non vi sono altre alterazioni. All'inizio di ciascuna delle sezioni di *Turba*, un numero arabo anteposto alla prima nota segnala l'ampiezza dell'intervallo che la separa dall'ultima nota dell'Evangelista. Ciascun pentagramma si conclude con il segno del *custos*, che si protende orizzontalmente verso destra con una coda arricciata.

#### 4.1. La notazione e l'andamento della melodia

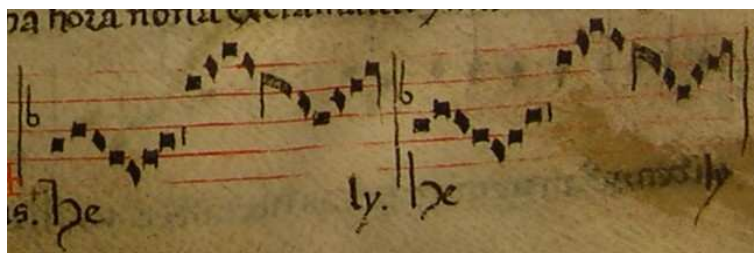
La recitazione fluisce rapida attraverso *breves*, *semibreves* e *minimae*, alle quali si aggiunge talvolta la *longa*, soprattutto in fine di sezione; frequenti sono le pause di *semibrevis*, ma talvolta compaiono anche quelle di *brevis*. Le *ligaturae* si concentrano in fase di cadenza (soprattutto nella forma *cum opposita proprietate*) oppure negli *initia* della parte del Cristo, che spiccano nella generale fluidità del dettato poiché la recitazione subisce degli improvvisi e solenni rallentamenti dati dalla presenza delle *breves* e dalla *ligatura* del tipo *cum-sine*. Il resto dell'intonazione, tuttavia, fluisce nell'insieme scorrevole e omogeneo, grazie al ritmo prodotto dalla prolazione perfetta e in particolare dalla ricorrente cellula *semibrevis-minima*.

Per tutte queste osservazioni si veda la fig. 33 che riporta il secondo intervento del Cristo nella Passione di Matteo; si osservi innanzitutto la formula che dà inizio alla sezione, in corrispondenza del termine «Quid», poi ripetuta su «Amen»: dopo il rallentamento prodotto dalle *breves*, la melodia prende a oscillare sulla tipica cellula ritmica *semibrevis-minima*, che torna nei successivi *initia* «Opus», «Nam», «Mittens» e «Amen»; il ritmo oscillante è dato naturalmente dalla *minima*, che produce imperfezione sulla *semibrevis* precedente, prima di trovare stabilità sulla corda di recita. Quella cellula ritmica ricorre ovunque con grande frequenza, poiché viene a caratterizzare il *metrum* di tutte e tre le sezioni (Evangelista, Cristo e Turbe), ma anche e soprattutto la formula del *punctum*: si veda in proposito la fig. 32 che riporta l'inizio

della Passione secondo Matteo, e si noterà, appunto nel *metrum* «Iesu Christi» dell'*exordium*, la sequenza data da una *semibrevis* seguita da *semibrevis-minima* (che poi risolve sulla coppia *brevis – semibrevis* del termine «Christi»).<sup>310</sup> La stessa sequenza ritmica compare nel *punctum* immediatamente successivo in forma di *ligatura c.o.p.* seguita da una *minima* e da una seconda *ligatura c.o.p.*; questa configurazione caratterizza non solo il *punctum* di tutte e tre le sezioni, ma anche le cadenze *ante vocem Christi* e *ante vocem turbarum* dell'Evangelista; la formula *ante vocem turbarum*, anzi, coincide anche dal punto di vista melodico con il *punctum* dell'Evangelista, il quale a sua volta è molto simile a quello del Cristo.

Dal punto di vista melodico spicca immediatamente un singolare fenomeno di oscillazione della corda di recita intorno alla posizione del semitono. Lo si nota nella parte dell'Evangelista: il dato è meno evidente all'inizio della Passione secondo Matteo, dove il tono si presenta decisamente centrato sulla corda di Do (fig. 32), ma poi si fa via via più marcato, a partire ad esempio dalla sezione «Adhuc eo loquente» (c. 6r); nelle altre Passioni l'oscillazione si manifesta già con chiarezza dopo l'*exordium*. Lo stesso fenomeno ricorre anche nella parte delle Turbe, pur con evidenza minore, data la brevità delle sezioni; in Matteo, ad esempio, emerge nel tratto «Hic dixit: Possum destruere templum» (c. 8r).

Quanto alla melodia-Eli (es. 7b), nelle Passioni secondo Matteo e Marco compare una formula che evoca chiaramente quella più tipica dei messali trecenteschi, con il doppio melisma in Re, e tuttavia in questo caso il melisma è preceduto per due volte da un singolare segmento melodico intonato al registro più grave, intorno alla corda di Sol:



(20: Civ. XXIV, c. 15r)

in realtà la formula qui riprodotta si trova già in un trecentesco *Missale civitatense* del sec. XIV, il ms. *Civ. LXXX* già citato fra le fonti della melodia-Eli con doppio vocalizzo in Re.<sup>311</sup> Oltre alla più tradizionale melodia-Eli, che il manoscritto riserva alle Passioni

<sup>310</sup> Il tratto iniziale della Passione secondo Matteo, in parte riprodotto alle figg. 32 e 33, è presentato in trascrizione all'es. 7a.

<sup>311</sup> Cfr. nota 151. Da notare, nel messale trecentesco, le caratteristiche *litterae significativae t, c, a*.

secondo Matteo e Marco, vi compare anche la formula qui riprodotta, destinata alle ultime parole di Cristo sulla croce secondo l'evangelista Luca.<sup>312</sup> È dunque possibile che si tratti di una "coloritura" locale di tradizione cividalese, che in *Civ. XXIV* viene adattata anche alle Passioni secondo Matteo e Marco. Nella Passione secondo Giovanni, infine, la versione di *Civ. XXIV* non presenta una melodia peculiare per le ultime parole di Cristo: l'identica prassi è implicita anche nel messale trecentesco, nel quale la Passione secondo Giovanni è del tutto priva di sezioni notate.<sup>313</sup>

Nella Passione secondo Matteo la *conclusio* ripete la cadenza che precede le ultime parole di Cristo sulla croce, espressivamente protesa verso il Sol acuto; nessun rilievo particolare è conferito invece all'espressione «emisit spiritum». Nella Passione secondo Marco quella cadenza compare in tutte e tre le posizioni, incluso il tratto «expiravit», mentre in Luca la si legge soltanto prima delle ultime parole di Cristo sulla croce. Nella Passione secondo Giovanni quei tratti sono condotti in modo estremamente sobrio; una formula diversa da quelle consuete, ma sempre molto semplice, si rileva soltanto nella *conclusio*, che sale al Mi e termina sul Re.

#### 4.2.L'evangelium

Anche la melodia dell'*evangelium* presenta un interessante fenomeno di oscillazione della corda di recitazione. Dopo una formula di intonazione lenta e solenne (cfr. «Domine» in fig. 34), che si ripete con una certa frequenza, viene ribattuta per un tratto più o meno lungo la corda del La, finchè il *metrum* risale al Do; dopo una breve reintonazione, la recitazione prende a ribattere la corda del Si, finchè il *punctum* conclusivo riporta la melodia al La attraverso una cadenza caratterizzata dalla tipica cellula *semibrevis-minima*. E tuttavia, emerge qua e là anche la tendenza a ribattere il Do, che anzi assume il carattere di vera e propria corda di recita nel vangelo «Post hec autem» di Giovanni.

---

<sup>312</sup> La si ritrova alla c. 142v di *Civ. LXXX* («Pater, in manus tuas»), privata naturalmente di significato mensurale. La sezione omologa di *Civ. XXIV* la riproduce identica nella melodia, dotandola però di chiari valori ritmico-proporzionali.

<sup>313</sup> Si rileva in proposito un altro dato interessante: in *Civ. LXXX* il *tonus evangelii* della Passione secondo Luca prende inizio dalle parole «Stabant autem omnes», e non in corrispondenza del tratto successivo «Et ecce vir», come nella tradizione *secundum romanam curiam*; ebbene, in *Civ. XXIV* un'evidente correzione ha spostato l'inizio del *tonus evangelii*, originariamente previsto in corrispondenza dell'*incipit* «Stabant autem omnes», al più consueto «Et ecce vir» (cfr. c. 43v).



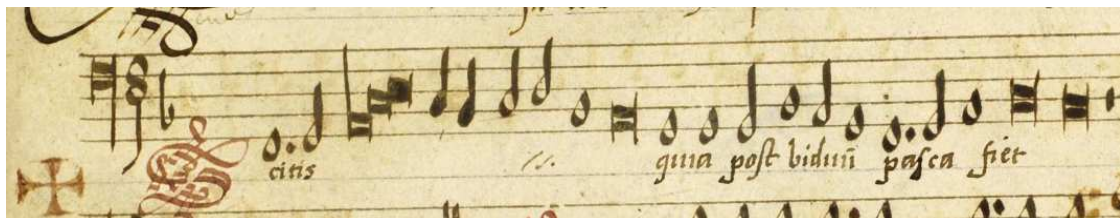
## VII. CONCLUSIONI

Analizzando la Passione secondo Matteo di Jan Nasco nel citato contributo *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts* (1955),<sup>314</sup> Arnold Schmitz si sofferma sulle apparizioni del *tonus currens* all'interno della tessitura polifonica. La traccia dell'antico tono di recitazione, egli osserva, a volte emerge con evidenza, altre volte invece viene mascherata per mezzo di trasposizioni e varianti. Dunque, lo studioso conclude:

Darum ist es auch schwer, eine bestimmte chorale Vorlage anzugeben, von der Nasco ausgegangen ist: am ehesten dürfte noch die sogennante römische Singweise in Betracht kommen.<sup>315</sup>

Con il riferimento, per altro piuttosto generico, a una "römische Singweise" lo Schmitz allude naturalmente al tono romano di Guidetti, come lascia intendere il rimando a un articolo di Heinrich Böckeler che vi fa riferimento.<sup>316</sup> A dimostrazione di quella ipotesi, che cioè il Nasco si sia servito del modello romano, lo Schmitz si sofferma sugli *initia* del Cristo e individua nella sezione «Ite in civitatem» la pura formula romana, che poi tornerebbe, variata e ornata, in corrispondenza di altri luoghi analoghi.

Nella medesima Passione di Nasco, tuttavia, il primo intervento del Cristo, il primo solenne apparire della sua voce («Scitis quia post biduum»), presenta nella parte del basso una melodia significativa, che sembra alludere non già al modello romano di Guidetti, quanto piuttosto all'*initium* del Cristo secondo la versione dei Cantorini e del *Familiaris clericorum*; ecco la parte del basso ricavata dal ms. Q 24 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna:<sup>317</sup>



<sup>314</sup> SCHMITZ, *Oberitalienische Figuralpassionen*, p. 12\*.

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> BÖCKELER 1881: a p. 87 ricorre spesso il riferimento al tono romano come "römische Singweise".

<sup>317</sup> Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, ms. Q 24: *Passii della settimana santa di maitre Jan, di Adriano Willaert e di Vincenzo Ruffo* (sei parti: Cantus, Tenor, Altus, Bassus, Quintus, Sextus): Bassus, c. 1r. Se ne veda la trascrizione in SCHMITZ, *Oberitalienische Figuralpassionen*, p. 1.

lo si confronti con l'omologo *initium* di fig. 1 (*Giunta 1513*): la voce sale di una sesta, dal Fa al Re attraverso il salto di terza La-Do, per poi discendere (in questo caso con qualche ornamento) verso la corda di Sol.<sup>318</sup>

Questo singolare comportamento melodico, d'altra parte, non sfugge allo Schmitz, che lo considera come un'amplificazione della formula "romana" «Ite in civitatem»;<sup>319</sup> in realtà egli forse non sapeva che l'inconfondibile *initium* con salto di terza era parte di una tradizione romano-francescana piuttosto comune. Anzi, se Jan Nasco ha effettivamente composto la Passione secondo Matteo nel periodo di permanenza a Verona o Treviso, fra il 1547 e il 1561, molto prima dunque che uscisse il *Cantus ecclesiasticus Passionis* di Guidetti (1586), forse è probabile che proprio alla tradizione dei Cantorini egli volesse alludere.<sup>320</sup>

Effettivamente, l'idea che il tono romano, per quanto poco definito nei suoi lineamenti, dovesse essere un punto di riferimento per gli autori di Passioni polifoniche, costituiva l'assunto dal quale anche questa ricerca inizialmente voleva partire: il progetto iniziale, infatti, prevedeva lo studio e l'analisi delle Passioni polifoniche composte in area veneta nel corso del sec. XVI, allo scopo di individuare eventuali tracce della tradizione monodica preesistente. Ben presto, tuttavia, è parso evidente che quella generica "tradizione preesistente" non aveva ancora un volto definito, mentre intonazioni monodiche di vario genere cominciavano ad emergere dalla ricerca e dallo studio delle fonti. Dunque, la ricerca si è dovuta piegare a un'evidenza: senza un quadro il più possibile esaustivo delle intonazioni monodiche della Passione circolanti in area italiana fra Medioevo e Rinascimento, poco si poteva dire di sicuro circa le intonazioni polifoniche.

Nel presente lavoro si è tentato innanzitutto di definire la natura della cosiddetta "römische Singweise", alla quale molti studiosi hanno fatto riferimento, come si è visto,

---

<sup>318</sup> La stessa formula, priva però del salto di terza, che è riempito da una nota ornamentale, torna anche nei due *initia* immediatamente successivi. Per queste osservazioni mi permetto di rinviare anche a un mio contributo di prossima pubblicazione: DIEGO TOIGO, *Intonazioni della Passione in area italiana nel sec. XVI. Il "modello romano"*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, Atti del Convegno, Padova, 20-30 maggio 2008, in corso di stampa (Scuola di dottorato in Storia e critica del beni artistici, musicali e dello spettacolo - Atti 2).

<sup>319</sup> La melodia del tipo «Ite in civitatem», effettivamente corrispondente al caratteristico *initium* della tradizione romana cinquecentesca, doveva appartenere anche alla tradizione dei Cantorini, visto che compare fra le formule della Passione secondo Luca, nel tratto «Simon, ecce sathanas» (si veda ad esempio *Giunta 1513*, c. 94v).

<sup>320</sup> *Ivi*, p. 9\*; Jan Nasco fu maestro dell'Accademia Filarmonica di Verona dal 1547 al 1551 e poi, fino al 1561, anno della sua morte, maestro di Cappella presso il duomo di Treviso. Si veda in proposito GIUSEPPE TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551)*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIV, 1937, pp. 180-225; GIOVANNI D'ALESSI, *La Cappella musicale del Duomo di Treviso (1300-1633)*, Vedelago (Treviso) 1954, pp. 105-117, con altra bibliografia;

senza che fosse chiara la distinzione rispetto all'intonazione "autentica e tipica" del 1917. In realtà, l'operazione condotta a Solesmes agli inizi del secolo XX, ha introdotto nella liturgia romana una melodia estranea alla tradizione italiana, con la quale condivide certo l'impianto modale lidio, ma non la disposizione dei toni; fra le numerose testimonianze emerse nel lavoro di ricerca, infatti, non ve n'è una che attesti la combinazione Fa/Do/Fa.<sup>321</sup> La "römische Singweise", dunque, non è che il tono romano cinquecentesco così come appare nei manoscritti lateranensi *Rari 97* e *Rari 98*; il tono è poi confluito con pochissimi adattamenti nell'opera del Guidetti, quindi attraverso le ristampe seicentesche e le restituzioni di Alfieri e Pustet è pervenuto fino agli inizi del sec. XX. Prima del 1586, tuttavia, quell'intonazione non era diffusa altrove, ma costituiva una delle tante melodie tipicamente italiane, modulate sulle corde di Sol, Do e Fa.

Comunque, qualche mistero rimane ancora: è strano, ad esempio, che non si trovino a Roma fonti notate della Passione anteriori ai manoscritti lateranensi (1567);<sup>322</sup> vaga e suggestiva è anche l'affermazione di Giuseppe Bains secondo il quale «è certo, che nell'anno 1556 dovette farsi alcun miglioramento al canto consueto del Passio»,<sup>323</sup> una "ripulitura" di cui l'intonazione lateranense del 1567 sarebbe la testimonianza; se poi questa ripulitura c'entri col fatto che manca, nell'intonazione romana, una melodia-Eli, mentre le tradizioni coeve riprendono formule piuttosto fiorite, è altrettanto misterioso.<sup>324</sup>

Se dunque in area italiana prima del 1586 un'intonazione prevalente ci doveva essere, essa era senz'altro rappresentata dalla tradizione romano-francescana dei Cantorini e del *Familiaris clericorum*.<sup>325</sup> Certo, occorrerebbe indagare sulla reale diffusione di quei manualetti, tutti usciti dalle officine veneziane nel giro di alcuni decenni, però il numero delle ristampe non sembra lasciar dubbio sul loro grado di popolarità: perciò doveva risultare piuttosto ovvio, perlomeno in area veneta nel corso del sec. XVI, che l'*initium* del Cristo salisse al Re attraverso il salto di terza o che la melodia-Eli si sollevasse al registro acuto, disegnando un arco melodico nuovo. Si

---

<sup>321</sup> In *Camaldoli 1503*, si ricordi, la parte del Cristo oscilla fra le corde di Fa e di Sol e si attesta sul Fa nella ristampa del 1567; tuttavia alle Turbe è sempre assegnata la corda di Mi (cfr. cap. II, par. 2.2)

<sup>322</sup> A maggior ragione un'ispezione fra le fonti della Biblioteca Apostolica Vaticana sarebbe necessaria.

<sup>323</sup> BAINI, *Memorie*, II, p. 112, nota 537.

<sup>324</sup> Circa la somiglianza, nel tratto delle ultime parole di Cristo sulla croce, con la tradizione francese rappresentata da *Aosta*, *Jehan Petit* e *Autun 1556* (cfr. cap. V, par. 4), nulla si può dire, se non che si tratta di una suggestione interessante.

<sup>325</sup> Quanto al *Familiaris clericorum*, mi riferisco naturalmente alla melodia così come appare a partire da *Ravani 1535*.

ricordi poi che in questo caso, diversamente da quanto accade per il tono romano, le fonti permettono di delineare una tradizione anteriore, già quattrocentesca e forse anche trecentesca: i Cantorini manoscritti, infatti, contengono già l'intonazione delle edizioni, anzi, per quanto riguarda la melodia-Eli, essi stabiliscono un legame saldo con la testimonianza dei messali trecenteschi, che attestano sia la formula con doppio vocalizzo, sia quella con salto iniziale di quarta, poi confluita nelle edizioni.

Nel panorama delle intonazioni del secolo XVI un certo rilievo assume anche la tradizione monastica della Congregazione di Santa Giustina, per la quale, come per i Cantorini, esistono testimonianze manoscritte ed edizioni a stampa; in questo caso i manoscritti precedono di poco le edizioni, nella cronologia, fatta eccezione per il quattrocentesco manoscritto *BoU 2931*, che tuttavia non risale direttamente alla Congregazione. Non sono pochi gli elementi di interesse, nel complesso delle fonti monastiche ritrovate: i toni di recitazione, innanzitutto, non coincidono pienamente con quelli più tipici della tradizione italiana;<sup>326</sup> spicca inoltre il manoscritto *Grey*, che offre una singolare versione ritmico-proporzionale della melodia cassinese, seguita dall'intonazione polifonica dell'*Evangelium*; due fonti camaldolesi, infine, costituiscono gli unici esemplari a me noti in area italiana, di Messali che contengano formule di Passione notate (oltre naturalmente alle melodie-Eli).

La successione dei toni Sol/Do/Fa è ribadita all'interno di un singolare gruppo di intonazioni che forse costituiscono la scoperta più interessante nell'ambito di questa ricerca: si tratta delle melodie in notazione ritmico-proporzionale contenute nei Passionari trecenteschi *Parma* e *Como*, ai quali vanno aggiunti il frammento veronese e il manoscritto, ancora sconosciuto, di Treviso. Se *Como* e *Verona* sono stati studiati di recente, anche dal punto di vista musicale, il contenuto di *Parma* non era noto, nella sua peculiarità: in ogni caso, nessuno aveva potuto rilevare che i tre testimoni contengono le stesse melodie. Anzi, se effettivamente la collocazione cronologica di *Parma* può essere anticipata agli ultimi anni del secolo XIII, come suggerisce Susy Marcon, non è da escludere che quelle intonazioni dovessero costituire una vera e propria tradizione, dal momento che si ritrovano identiche, agli inizi del secolo XV, nel manoscritto di Treviso. Non si dimentichi, infine, che proprio questi manoscritti costituiscono altrettanti esempi di Passionari interamente notati: se poi si considera la collocazione

---

<sup>326</sup> Nella tradizione cassinese, come si è visto, la sezione delle Turbe sembra attestarsi sul Mi anziché sul Fa; molto interessante, fra le altre cose, la doppia corda di recita attribuita alla sezione del Cristo in *Camaldoli 1503*; la stessa sezione del Cristo è modulata invece sul La nel quattrocentesco *BoU 2931*.

cronologica, piuttosto precoce rispetto all'insieme delle testimonianze emerse in area italiana, l'importanza delle fonti in notazione ritmico-proporzionale si impone con maggiore evidenza.

Queste, dunque, sono le "tradizioni" principali: e tuttavia spiccano ancora, fra gruppi omogenei di fonti, alcuni testimoni isolati, che lasciano intuire una varietà e una complessità più profonde; si pensi al *Directorium* degli Eremitani o al frammento senese, entrambi collocabili fra i secoli XIV e XV: le loro sobrie melodie si muovono su combinazioni di toni alquanto inedite, in area italiana.<sup>327</sup> Al secolo XV risalgono il Passionario napoletano, che ricorda la tradizione romano-francescana, ma anche il noto *Civ. XXIV*, con le sue melodie misurate e le doppie corde di recita, oscillanti intorno alla posizione del semitono. Non si dimentichi, infine, la singolare testimonianza di *Camaldoli 1503* e di *Gregori 1517*: in entrambi i casi l'oscillazione del tono nella parte del Cristo, percepita forse come inconsueta e arcaica, viene regolarizzata e scompare nelle successive edizioni *Camaldoli 1567* e *Gregori 1525*.

Non meno interessante, per varietà di testimonianze, l'indagine relativa alle melodie-Eli, le brevi inserzioni che emergono dal contesto recitativo come momenti lirici isolati: se dom Gajard non esitava a definire tali ornamentazioni come «amplifications maladroites et païennes»,<sup>328</sup> frutto di un cattivo gusto ancora persistente in pieno Cinquecento, colpisce da un lato la forza intensamente espressiva di talune soluzioni melodiche, come il «Consummatum est» di *BeDS* e *BoU* o il «Pater in manus tuas» annotato nel margine inferiore di *Vro 105*, ma anche la naturalezza cantabile di altri frammenti, come il «Pater in manus tuas» di *Vro 102* e l'«Heli, heli» di *Gregori 1517-1525*.

Ora, dunque, a partire da questo quadro d'insieme, da questa definita varietà di intonazioni monodiche presenti in area italiana fra Medioevo e Rinascimento, è forse possibile affrontare con strumenti più adeguati lo studio della successiva tradizione polifonica, allo scopo di verificare se e come quelle intonazioni, o perlomeno alcune di esse, vi siano confluite.

---

<sup>327</sup> Rispettivamente Re/Fa/Do in *Regin. lat.* e Re/La/Do in *Siena*.

<sup>328</sup> GAJARD, *L'édition vatican*, p. 23 e nota 2.



## RIASSUNTO

Il lavoro di comparazione delle fonti della Passione redatte in area italiana fra Medioevo e Rinascimento, testimonianze manoscritte ed edizioni a stampa ritrovate in Archivi e Biblioteche italiane e straniere, ha permesso di individuare alcune fondamentali linee di tradizione che potrebbero costituire il punto di partenza per eventuali sviluppi, qualora nuove testimonianze notate dovessero emergere.

Una prima famiglia di intonazioni è contenuta in fonti di tradizione romano-francescana, le più numerose e distribuite nel tempo: non si tratta in questo caso di Passionari, cioè di opere dedicate principalmente (o esclusivamente) ai Vangeli della Passione, quanto piuttosto di agili volumetti d'uso come Cantorini e Rituali. Cronologicamente situabili fra i secoli XIV e XV, quattro Cantorini manoscritti attestano essenziali formule d'intonazione per il Cristo, l'Evangelista e le Turbe, insieme con alcune interessanti redazioni della cosiddetta melodia-Eli, destinata alle ultime parole di Cristo sulla croce. Di seguito, la tradizione manoscritta venne puntualmente recepita dalle edizioni a stampa del Cantorino romano, uscito dalle officine Giunta nel 1513 e ristampato nel corso del secolo XVI per altre cinque volte, fino al 1566. All'interno della stessa famiglia romano-francescana si possono collocare le formule d'intonazione contenute nel *Familiaris clericorum liber*, un Rituale comparso in 14 edizioni, dal 1517 fino al 1570; qualche problema di interpretazione, tuttavia, emerge nel caso delle prime due edizioni, pubblicate presso le stamperie de Gregori nel 1517 e nel 1525 con un'intonazione piuttosto singolare.

Un'altra famiglia di intonazioni, documentate sia in manoscritti sia in edizioni, è costituita dalla tradizione monastica, e in particolare dalle fonti che appartennero a monasteri riconducibili alla Congregazione riformata dei Benedettini italiani, la *Congregatio Cassinensis* ovvero di Santa Giustina. Due sono le testimonianze manoscritte, cronologicamente collocabili intorno all'anno 1500, di cui piuttosto singolare è quella offerta dal manoscritto *Grey* di Città del Capo, che contiene un'intonazione di tipo mensurale in notazione bianca. Anche in questo caso la tradizione manoscritta confluì in opere a stampa successive, che ne fissarono i lineamenti in una veste per così dire ufficiale: l'intonazione cassinese si ritrova dunque nel Cantorino monastico pubblicato da Giunta nel 1506 e poi ristampato altre due volte, ma anche in una piccola edizione ottocentesca. Di un'intonazione camaldolese, infine, sono emersi cenni significativi nelle due edizioni cinquecentesche di un Messale, una

tipologia di libro liturgico che, al di là delle brevi melodie-Eli, raramente attesta formule notate per il *Passio*.

Effettivamente, alcune fra le più antiche testimonianze relative all'intonazione della Passione sono costituite dalle brevi melodie notate in corrispondenza delle ultime parole di Cristo sulla croce, che non di rado, appunto, sono provviste di notazione anche nei Messali. Dato il carattere particolarmente espressivo che queste formule vengono ad assumere, il confronto fra le diverse redazioni non risulta privo di significato, per quanto brevi possano risultare. È stato così possibile isolare una melodia romano-francescana di carattere melismatico, attestata in molti Messali trecenteschi ma anche in un duecentesco Messale cortonese, che risulta senz'altro la più diffusa, potendo migrare da una tradizione all'altra, e forse anche la più tipicamente italiana.

Nel panorama delle melodie cinquecentesche, quella romana figura come una fra quelle più comuni, caratterizzate dai toni tipici della tradizione italiana (il Sol per il Cristo, il Do per l'Evangelista e il Fa per le Turbe). Del tono romano di Passione, tuttavia, non esistono testimonianze anteriori alla metà del sec. XVI, per cui non è possibile sapere se il suo carattere relativamente sobrio (o comunque più sobrio della melodia romano-francescana) derivi da una tradizione romana anteriore o se invece sia frutto di una semplificazione operata intorno alla metà del Cinquecento, come sostiene il Bainsi, dai cantori della cappella pontificia. In ogni caso, dato il carattere di modello che l'intonazione romana assunse a partire dal 1586, grazie al *Cantus ecclesiasticus Passionis* di Giovan Domenico Guidetti, è parso opportuno seguirne il percorso al di là dei limiti cronologici stabiliti, fin oltre le soglie del secolo XX, quando, ad opera dei monaci di Solesmes, comparve la discussa edizione "authenticam ac typicam" del 1917.

Altre intonazioni significative, ma non direttamente riconducibili alle famiglie o ai modelli individuati, sono presentate di seguito, insieme con una testimonianza di Aosta, che non appartiene propriamente a una tradizione italiana, ma che rivela qualche suggestivo punto di contatto con il tono romano cinquecentesco. A conclusione del percorso, infine, si collocano alcune fra le fonti più interessanti e significative, e cioè i Passionari interamente provvisti di notazione di tipo ritmico-proporzionale. Al di là del quattrocentesco ms. XXIV del Museo Archeologico di Cividale, già noto alla comunità degli studiosi, spicca un gruppo di Passionari che attestano una tradizione unitaria, diffusa in area padana forse già alla fine del secolo XIII, come sembra attestare un manoscritto parmense, e ancora viva agli inizi del XV, quando fu compilato l'inedito

Passionario conservato presso la Biblioteca Comunale di Treviso, non ancora studiato né catalogato.

## SUMMARY

The work of comparing the sources of the Passion composed in the Italian cultural area between the Middle Ages and the Renaissance, which are manuscript records and printed versions found in Italian and foreign archives and libraries, has enabled some fundamental lines of tradition to be detected, which could be the starting point for possible further developments if other notated records come to light.

A first family of intonations is contained in Roman-Franciscan tradition sources, which are the most numerous and the most widely spaced in time: these, rather than passionaries, namely works mainly (or exclusively) devoted to the Gospels of the Passion, are better described as slim little volumes for use as chant books or liturgical books. Four manuscript chant books, which could be placed in time between the 14th and 15th centuries, contain basic intonation formulae for Christ, the Evangelist and the Multitudes, together with some interesting versions of the so-called “Eli melody”, inspired by Christ’s last words on the Cross. After this, the manuscript tradition was faithfully carried on in the printed editions of the Roman *Cantorinus* published by the Giunta printing works in 1513 and reprinted five times during the 16th century until 1566. The intonation formulae contained in the *Familiaris clericorum liber*, a liturgical book that appeared in 14 editions from 1517 to 1570, may be placed in the same Roman-Franciscan family; some problems in interpretation, however, arise in the first two editions, published by the de Gregori printing shop in 1517 and 1525, with rather a singular intonation.

Another family of intonations, of which there is both manuscript and printed evidence, is constituted by the monastic tradition, especially sources in monasteries traceable to the reformed Italian Benedictine Congregation, the *Congregatio Casinensis*, or of St Justine. There are two manuscript documents, which may be placed around the year 1500: the version in the Grey manuscript in Cape Town is rather unusual in that it contains a mensurable intonation in white notation. In this case too, the manuscript tradition carried on into subsequent printed versions that establish its characteristics in an official guise, so to speak: the St Justine intonation is thus to be found in the monastic *Cantorinus* published by Giunta in 1506 afterwards reprinted twice, and then also in a small 19th century edition. Finally, significant indications of a Camaldoli intonation emerge in the two 16th century editions of a missal, a type of liturgical book

that, apart from the short “Eli melodies” rarely contains formulae with notation for the Passion.

Indeed some of the oldest records of the intonation of the Passion are the short notated melodies connected with Christ’s last words on the Cross, which, in fact, not infrequently also appear with notations in missals. In the light of the particularly expressive nature of these formulae, a comparison among the various versions is not meaningless, however short they may be. This is how a melismatic Roman-Franciscan melody was found, appearing in many 14th century missals and also in a 13th century Cortona mass-book: this was certainly the most common melody, as it could migrate from one tradition to another, and was perhaps also the most typical Italian melody.

In the panorama of 16th century melodies, the Roman version is one of the most common: it is characterised by the typical notes of Italian tradition (*g* for Christ, *c'* for the Evangelist and *f'* for the Multitudes). There is no record of the Roman Passion note, however, before the middle of the 16th century, so we cannot know whether its relatively sober character (or in any case soberer than the Roman-Franciscan melody) comes from an earlier Roman tradition or if, on the other hand, it is the result of a simplification carried out in about the middle of the 16th century, as Baini maintains, by the precentors of the Papal Chapel. In any case, in view of the type of model adopted by Roman intonations from 1586 onwards, thanks to Giovan Domenico Guidetti’s *Cantus ecclesiasticus Passionis*, it seems appropriate to follow its development beyond the chronological limits that have been set right up to after the beginning of the 20th century, when the controversial *authenticam ac typicam* edition of 1917 appeared, published by the Solesmes monks.

Other significant intonations that are not, however, directly associated with the families or models that have been mentioned are presented afterwards, together with a work from Aosta that does not precisely belong to an Italian tradition but reveals some interesting points of contact with the 16th century Roman tone. Finally, some of the most interesting and important sources are presented at the end of the paper, namely passionaries with full rhythmic-proportional notations. Apart from the 15th century manuscript XXIV of the Cividale Archaeological Museum, already known to scholars, a group that stands out is composed of some Passionaries that bear witness to an organic tradition that may have started to spread in the area of the plains of the River Po as early as at the end of the 13th century, judging from a manuscript from Parma, and that was still extant at the beginning of the 15th century, when the unpublished Passionary kept

at the Treviso City Library was compiled: this work has not yet been either studied or catalogued.

## **APPENDICE 1: ESEMPI MUSICALI**



**Es. 1. Cantorini francescani manoscritti**  
prospetto sinottico

**C** *metrum* *punctum*

BeDS Pas-si - o do-mi - ni - no-stri Ie - su Chri - sti se - cun-dum Ma - the - um.

altri *TnSB*  
Chri

*ante vocem Christi*

BeDS In il - lo tem - po - re di - xit Ie - sus di - sci - pu - lis su - is:

altri *BoU*

*interrogatio*

BeDS †  
Quid molesti... mu-li - e - ri? O - pus

altri *BoU b in chiave* *TnF* *TnSB*  
O

*punctum*

BeDS enim... o-pe-ra - ta est in me; nam semper... habe-bi-

altri *TnF*  
ta

metrum 1

BeDS 8 - tisvo-bis-cum, me au-tem non sem - per ha - be - bi-tis. Mit - tens

altri 8 TnSB TnF TnF/SB TnF/SB  
8 tisvo-bis - cum per bi Mit - tens

BeDS 8 enim... cor-pus me - um ad se-pe - li - en - dum me fe - cit.

altri 8 TnSB 2 TnF TnF/SB  
8 cor-pus me - um me

C ante vocem turb. S interrogatio

BeDS 8 indignati... di-cen - tes: Ut quid per-di - ti - o hec? Po - tuit...

altri 8

metrum punctum

BeDS 8 ve-nun-da - ri mul-to et da-ri pau - pe - ri - bus.

altri 8 TnSB BoU-TnF/SB  
8 mul pe - ri - bus.

1. In *BoU* il melisma compare nella forma Fa-Mi-Fa-Sol-La.  
2. In *TnF* sulla sillaba «me-» si legge il solo La.

**Es. 2. Cantorini francescani manoscritti**  
"Eli, Eli" e "Consummatum est": prospetto sinottico

**C**

BeDS  
8 Et circa horam... vo-ce magna di - - - - - cens:

BoU

TnF

TnSB

†

BeDS  
8 He - - - - ly, He - - - - ly La -

BoU

TnF  
8 He - - - - ly, He - - - - ly, La -

TnSB  
8 He - - - - li, He - - - - li, La -

C †

BeDS  
8 - ma - za - ba - ta - ni? Hocest: De - us me - - - us,

BoU  
8 De - us me - - - us,

TnF  
8 - ma - za [eras.] De - us me - - - us,

TnSB  
8 - ma - za - ba - ta - ni? De - us me - - - us,

BeDS  
8 De - us me - - - us, ut - quid de - re - li - qui - sti me?

BoU  
8 ut quid de - re - li qui - sti me?

TnF  
8 De - us me - - - us, ut - quid de - re - li - qui - sti me?

TnSB  
8 De - us me - - - us, ut quid de - re - li qui - sti me?

† *secundum Ioannem*

BeDS  
8 Con - - - - - su - ma - tum est.

BoU  
8 Con - - - - - su - ma - tum est.

TnF  
8 Con - - - - - su - ma - tum est.

TnSB  
8 Con - - - - - su ma tum est.

**Es. 3. Familiaris clericorum liber**  
1517, 1525, 1535: prospetto sinottico

**C**

1517 Passio... Ie - su Chri-sti se-cundum Mat - the - um. In il-lo tempo-re

1525

1535 1 Mat - the - um.

[variante]

1517 di-xit Ie-sus di-sci-pu-lis su - - - is: di-sci-pu-lis su - - - is:

1525 di-sci-pu-lis su is

1535 dixit su - - - is

1517 † Sci - - - - tis qui - a post bi - du - um pa-scha fi - et

1525 Sci - - - - tis pa-scha

1535 Sci - - - - tis pa-scha

1. La melodia è stata trasposta di un tono verso il basso.

1517 et filius... ut cru - ci - fi - ga - tur? Et e - den - ti - bus il - lis

1525 et filius... ut cru - ci - fi - ga - tur?

1535 e - den - ti - bus il - lis

1517 di - - - xit: A - - - men di - co vo - bis, quia...

1525 di - - - xit: A - - - men vo - bis,

1535 di - - - xit: A - - - men vo - bis,

1517 tra - di - tu - - - rus est. At... cla - ma - bant:

1525 tra - di - tu - - - rus est. cla - ma - bant:

1535 tra - di - tu - - - rus est. cla - ma - bant:

1. Nell'edizione la chiave è in posizione errata da «-rus» fino a «clamabant»: qui si è ripristinata la lezione corretta.

**S** **C**

1517 Cru-ci - fi - ge, cru-ci - fi - ge e - um! Et cir - ca ho - ram no - nam

1525 e - um!

1535 e - um!

1517 clamavit... vo - ce magna di - - - - cens: He - - - - li,

1525 [come sopra] di - - - - cens:


1535 di - - - - cens: He - - - - li,

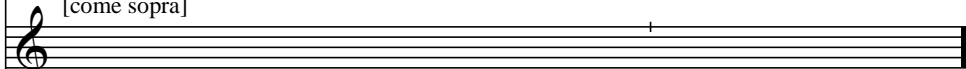
**C**


1517 He - - - - li, la - ma - za - ba - tha - ni? Hoc - est:

1525


1535 He - - - - li, la - ma - za - ba - ta - ni? Hoc est:


1517   
 8 De - us me - us, De - us me - us, ut quid de-re-li-qui-sti me?


1525   
 [come sopra]

1535   
 8 De - us me - us, De - us me - us, ut quid de-re-li-qui-sti - me?

**C**

1517   
 8 Iesus... vo-ce magna e - mi - sit spi - - - - ri - tum.

1525   
 8 ma - gna e - mi - sit spi - - - - ri - tum.

1535   
 8 e - mi - sit spi - ri - tum.

**Es. 4a. Il tono monastico**  
prospetto sinottico

**C**

*metrum* *punctum*

1506 Pas-si-o Domini... Ie-su Chri - sti se-cundum Io - an - nem.

Illinois Ma - the - um.

BoU 2931 Ma - the - um.

Camaldoli Ma - the - um.

*ante vocem Christi*

1506 In il-lo tem - po - re Pro-ces - sit et di - xit e - is:

Illinois di-xit Ie-sus di-sci-pu - lis su - is:

BoU 2931 di - sci-pu - lis su - is:

Camaldoli di - sci-pu - lis su - is:

†

1506 *(metrum)*  
 Di - - - xi vo - bis *(et cetera)*

Illinois *metrum*  
 Sci - - - tis quia... pa - sca fi - et

BoU 2931  
 qui - a post...

Camaldoli  
 quia..

1506 *interrogatio*  
 Quem que - ri - tis?


Illinois  
 et filius... ut cru-ci-fi-ga-tur?


BoU 2931 *(metrum)*  
 et fi - li - us hominis tra - de - tur hu - ic mu - li - e - ri?


Camaldoli *(metrum)*  
 et ut cru-ci - fi - ga - tur?

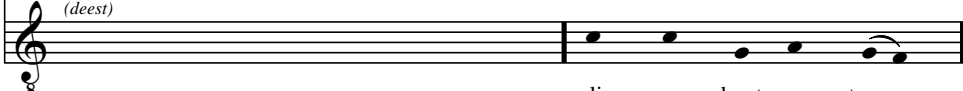
**C**

*punctum* *ante vocem turbarum*

1506  si - ni - te hos ab - i - re. Illi... di - xe - runt:


Illinois  (*deest*)


BoU 2931  ut cru - ci - fi - - ga - tur. indignati... di - cen - tes:


Camaldoli  (*deest*)  
di - ce - bant au - tem:


**S**

*interrogatio*

1506  Sic re - spon - des pon - ti - fi - ci?

Illinois  Ut quid per - di - ti - o hec? Po - tuit...

BoU 2931  Ut quid per - di - ti - o hec? Po - tuit...

Camaldoli  Ut quid per - di - ti - o hec? Po - tuit...

*punctum*

1506

Ie - sum Na - za - re - num.

Illinois

8 ve-nun-da - ri mul-tum et da - ri pau - pe - ri - bus.

BoU 2931

8 mul - to pau - pe - ri - bus.

Camaldoli

8 mul - to pau - pe - ri - bus.

**Es. 4b. Il tono monastico**  
 "Eli, Eli": prospetto sinottico

**C** *(secundum Ioannem)*

1506

Cum ergo... a - ce - tum, di - xit:

Camaldoli

Et circa... vo - ce ma - gna di - cens:

Vallombr.

Et cir-ca ho-ram no-nam cla-mavit... vo-ce ma - gna di - cens:

† *(secundum Matthaeum)* **C**

1506

He - - - - ly, la-ma-za-ba - tha - ni? Hoc est:

Camaldoli

He - - - - li, la-ma-za-ba - tha - ni? Hoc est:

Vallombr.

He - - - - ly, la-ma-ça - ba - tha - ni? Hoc - est:

†

1506

De - us me - us, De - us me - us,

Camaldoli

De - us me - - - - us, De - us me - - - - us,

Vallombr.

De - us me - - - - us, De - us me - - - - us,

1506   
8 Ut quid de - re - li - qui - sti - me?

Camaldoli   
8 Ut quid de - re - li - qui - sti me?

Vallombr.   
8 Ut quid de - re - li - qui - sti me?

### Es. 5. Il tono monastico

ms. Grey, cc. 3v - 4r

The musical score is written for a single voice part on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The piece begins with a common time signature (C) and a fermata over the first note. The lyrics are Latin, and the music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some rests. There are several dynamic markings: '8' (piano) at the start of several lines, 'b' (basso) for a section, and 'S' (sotto) for a section. The score ends with a fermata over the final note.

Pas - si - o Do - mi - ni no - stri Ie - su Chri - sti  
se - cun - dum Ma - the - um. In il - lo tem -  
- po - re di - xit Ie - sus di - sci - pu  
lis su - - - is:  
Sci - - - tis qui - a post bi - du - um  
pa - sca fi - - et et fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur  
ut cru - ci - fi - ga - tur? Tunc con - grega... Di - ce - bant au - tem:  
Non in di - e fe - sto. Ne for - te  
tu - mul - tus fi - e - ret in po - - - pu - lo.  
C  
Vi - den - tes au - tem di - sci - pu - li in - di - gna - ti sunt di - cen - tes:  
S  
Ut - - quid per - di - ti - o hec?

C

8 Sci-ens au - tem Ie-sus a - - - it il - - - -

8 - lis: Quid mo-le - sti e - stis hu - ic

8 mu - li - e - ri? O - pus - e - nim bo - num

8 o - pe - ra - ta - est in me. Nam

8 sem - per pau - pe - res ha - be - bi - tis - - - vo - bi - scum,

8 me au - tem non sem - per ha - be - - - bi - tis.

C

8 Et cir-ca ho-ram no - nam ex-cla-ma-vit Ie-sus vo-ce ma - - - - -

8 - gna di - cens:

### Es. 6a. Fonti in notazione ritmico-proporzionale

ms. Parma, cc. 1r-2v

**C**

Pas - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

6  
se - cun - dum Ma - the - um. In il - lo tem - po - re

12  
di - xit Je - sus di - sci - pu - lis su - is:

19  
Sci - tis qui - a post bi - du - um Pa - scha

25  
fi - et et fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur

31  
ut cru - ci - fi - ga - tur? **C** Tunc con - gre -

36  
ga - ti sunt prin - ci - pes sa - cer - do - tum et se - ni - o - res

41  
po - pu - li in a - tri - um prin - ci - pis sa - cer - do - tum qui di - ce -

46  
ba - tur Ca - y - phas et con - si - li - um fe -

51

ce - runt ut Je - sum do - lo te - ne - rent et oc - ci - de -

57

rent. - - - Di - ce - bant au - - - tem:

62

**S** **[C]**

Non in di - e fe - - - - sto, ne

68

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

73

Cum au - tem es - set Je - sus in Be - tha - ni - a in do - mo Sy -

78

mo - nis \_\_\_\_\_ le - pro - si, ac - ces - sit ad e - um

84

mu - li - er ha - bens a - la - ba - strum un - guen - ti pre - ci -

90

o - si et ef - fu - dit su - per ca - put i - psi - us re - cum -

96

ben - tis. Vi - den - tes au - tem di - sci - pu - li in - di -

102 **S**  
gna - ti sunt di - cen - tes Ut quid per - di -

108 ti - o hec? Po - tu - it e - nim un - guen - tum

114 i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da - ri

119 **C**  
pau - pe - ri - bus. Sci - ens au - tem Je - sus - a - it

126 **b**  
il - lis: Quid

132 mo - le - sti e - stis hu - ic mu - li - e - ri? O - pus

138 **b**  
e - nim bo - num o - pe - ra - ta est in me.

145 Nam sem - per pau - pe - res ha - be - bi - tis vo -

151 bi - scum, me au - tem non sem - per ha - be - bi -

156  
tis. Mit - - - - - tens e - nim hec un - guen - tum

162  
hoc in cor - pus me - um, ad se - pe - li - en - dum

168 *b*  
me fe - - - - - cit. A - - - - -

174  
men di - co vo - bis, u - bi - cum - que pre - di - ca - tum

180  
fu - e - rit hoc e - van - ge - li - um in to - to mun - do, di -

185  
ce - tur et quod hec fe - cit in me -

190 *b b b* **C**  
mo - ri - am ius. Tunc a - bi - it

195  
u - nus de du - o - de - cim qui di - ci - tur Iu - das Sca - ri - oth ad -

200  
prin - ci - pes sa - cer - do - tum et a - it il -

206

**S**

8 lis: Quid vul - tis mi - chi da - re et e - go vo - bis

212

**C**

8 e - um tra - - dam? At il - li con - sti - tu -

218

221

8 e - runt e - i tri - gin - ta ar - gen - te - os

**Es. 6b. Fonti in notazione ritmico-proporzionale**

ms. *Parma*, cc. 18r-18v: melodia-Eli

**C**

Et cir - ca ho - ram - no - nam cla -

6

ma - vit Je - sus vo - ce ma - - - - gna di - - - -

11

cens: He - - - - - ly, He - - - -

17

- - - - ly, la - ma - za - ba - tha - - - -

23

**C**

ni? Hoc est: De - - - - us me - - - - us,

29

De - us me - - - - us, ut quid de -

35

re - - - - li - - - - qui - sti me?

Es. 7a. Fonti in notazione ritmico-proporzionale

ms. Civ. XXIV, cc. 1r-2r

**C**

Pas - si-o Do - mi-ni no - stri Jhe - su Chri - sti se -

6  
cun - dum Ma - - - the - - - um. In il - lo

12  
8 tem - po - re di - xit Jhe - sus di - sci - pu - lis

18  
8 su - - - is: Sci - - - - tis qui - a post

24  
8 bi - du - um Pa - sca fi - et et fi - li - us

29  
8 ho - mi - nis tra - de - tur ut cru - ci - fi - ga - - -

34  
8 tur. **C** Tunc con - gre - ga - ti sunt prin - ci - pes sa - cer - do - - -

39  
8  
tum et se-ni - o - res po - pu-li in a - thri-um

45  
8  
prin - ci-pis sa-cer - do - - - tum qui di-ce - ba - tur

50  
8  
Ca - y-phas et con - si - li-um fe - ce - - - runt

55  
8  
ut Jhe-sum do - lo te - - - ne - - - rent et oc -

61  
8  
ci - de - rent.\_\_\_\_ Di - ce - bant - - -

67  
8  
S  
au - - - tem:\_\_\_\_ Non in di - - - e

73  
8  
fe - - - sto,\_\_\_\_ ne for - te tu - mul - tus fi-e - ret in

79  
8  
C  
po - pu - lo.\_\_\_\_ Cum au - tem es - set

84  
8  
Jhe-sus in Be - tha - ni-a in do - mo Sy-mo - nis le



140 †  
8  
Quid \_\_\_\_\_ mo - le - sti es - tis

146  
8  
hu - ic mu - li - e - - - ri? \_\_\_\_\_ O - - - - -

152  
8  
pus e - nim bo - num o - pe - ra - ta est \_\_\_\_\_

157  
8  
in \_\_\_\_\_ me. \_\_\_\_\_ Nam \_\_\_\_\_ sem - per pau - pe - res ha -

163  
8  
be - tis vo - bis - cum, me au - tem non sem - per ha - -

169  
8  
be - bi - tis. \_\_\_\_\_ Mit - - - - tens e - nim hec un -

174  
8  
guen - tum hoc in cor - pus me - - - um, ad se - pe - li - en -

180  
8  
dum me fe - - - cit. \_\_\_\_\_ A - - - -

186  
8  
men di - vo - bis, u - bi - cum - que pre - di -

192  
8 ca - tum fu - e - rit hoc e - van - ge - li - um in to - to mun - do, di -

197  
8 ce - tur et quod hec fe - cit in me - mo - - - ri -

203  
8 am e - - - ius. \_\_\_\_\_ Tunc a - bi - it u - nus

209  
8 de du - o - de - cim, Iu - das qui di - ci - tur I - sca -

215  
8 rio - thas, ad prin - ci - pes sa - cer - do - tum et

221  
8 a - it \_\_\_\_\_ il - - - lis: \_\_\_\_\_ Quid vul - tis mi - chi

227  
8 da - re et e - go e - um vo - bis tra - dam? \_\_\_\_\_

232  
8 At il - li con - sti - tu - e - runt e - - - i tri -


237  
8 gin - ta ar - gen - te - - - - os. \_\_\_\_\_

**Es. 7b. Fonti in notazione ritmico-proporzionale**

ms. Civ. XXIV, cc. 15r-16r: melodia-Eli

**C**

Ad i-psum au - tem et la - tro - nes qui cru-ci - fi - xi e - rant cum  
7 e - o im-pro-pe - ra - bant e - i. A  
14 sex - ta au - tem ho - ra te-ne-bre fa - cte sunt su - per u-ni - ver - sam  
21 ter - ram us - que ad ho - ram no - nam; et  
28 cir - cha ho - ram no - nam ex - cla - ma - vit Jhe - sus vo - ce  
35 ma - gna di - cens: He -  
43  
50 ly, He -  
58 ly, le - ma - ça

66 **C**   
ba - ta - ni? Hoc \_\_\_\_\_ est: De - - - - -

74   
- - - - - us \_\_\_\_\_

81   
me - - - us, De - - - - -

88   
- - - - - us \_\_\_\_\_ me - us, ut

96 **C**   
quid de - re - li - qui - sti me? \_\_\_\_\_ Qui-dam au - tem il-lic

103 **S**   
stan - tes et au - di - en - tes di - - - ce - - - bant: \_\_\_\_\_ He -

110 **C**   
ly - am vo - cat i - ste. \_\_\_\_\_ Et con - ti - nu-o cur - rens

118   
u - nus ex e - is ac - ce-ptam spon-gi-am im - ple - vit a - ce - to \_\_\_\_\_

125   
et im - po - su-it ha - run - di-ni et da - bat e - i \_\_\_\_\_

131



bi - be - re.\_\_\_\_ Ce - te-ri ve - ro di - - - ce - bant:\_\_\_\_

138

Turba



Si - - - ne, vi-de - a - mus an ve - ni-at He - li - as

145

C



li - be - rans e - um.\_\_\_\_ Jhe-sus au - tem, i - te-rum cla - mans

153



vo - ce\_\_\_\_ ma - gna, e - mi - sit spi - ri - tum.



## **APPENDICE 2: FIGURE**



**Dallio**

ms. **M**eres in sion hūi lē: aue rūt: et  
 virgēs ieiuita tē su da. **M**ierusa lē: hie  
 ru sa lē: cō uertere ad dñm & um tu  
 um. **D**allio dñi nri iesu chūsti scdm mat  
**I**n illo tēpore: **E**xit iesus discipu  
 lus su s. **S**cil tie ga post biduuz pascha su

**Sm mattheū.** 9 2

et: et filius hominis tradetur vt crucifigatur. **Q**  
**E**xpere autē factō: discumbat cum duodeci di  
 scipulis suis: et edētib⁹ ille di rit. **Q**  
 men dico vobis: quia vnus vester me tra  
 ditur: est. **Q** **E**t contristati valde: cep  
 rūt singuli di cere. **S** **M**und⁹ ego suz domine?  
**Ad iij**

fig. 1 *Compendium musices*, Venezia, Giunta, 1513, cc. 91v-92r

**In passione Iesu christi.** 58

torz resuscitato: z vene ad illuminare lo vniuerso mundos  
z dirai dece pater nostri z tante aue marie: ad reuerentia  
z la sua sancta resurrectione. z dirai questa oratione.

**O** Redemptore delo mundo: o bon Iesu: che resu-  
scitato da lo monumento potencialmente per in-  
trare alla toa gloria: apparesti dece volte alli apostoliz z cō  
firmastili alla sed e: z trabesti li sancti padri dallo limbo.  
cossi te pego: che tire la anima z lo corpo mio de ogni de-  
setto: z fa questa gracia ad mi misero peccatore: si e me-  
glio per lanima mia. Amen.

**D** Nio dñi nostri iesu christi sm mattheu.  
sm Marcum sm Lucam sm Joannem.

**I** N illo tempore dixit Iesus discipulis  
su is. \* Sci tis quia post biduum  
pascha fiet z filius ho mi nis i

fig. 2a *Familiaris clericorum liber*, Venezia, V. Ravani e soci, 1535, c. 58r

**In passione**

trahetur vt crucifigat. **O** Edentibus illis  
di pit. \* **A** men dico vobis:  
quia vnus vestrum me traditu rus  
est. **O** Et illi magis clamabant. **Luci**  
fige crucifige e um. **O** Et circa hora nona  
clamauit Iesus vocem magnam di ceno.  
\* **N** e li hce li lamaza batani.

**Iesu christi.** 59

**O** hoc est. \* **O** De us me us: Deus meus:  
vt quid dereliquisti me. **O** Iesus autē clamans  
voce magna emisit spiritum.  
**C** Incipit lamentatio Hieremie pphete. **3** lepb.  
**Q** uomodo sedet sola cinitas plena po-  
pulo facta est quasi vidua domina gentium  
princeps prouinciarum facta est sub tri buto.  
b iij

fig. 2b *Familiaris clericorum liber*, Venezia, V. Ravani e soci, 1535, cc. 58v-59r



fig. 3 *Familiaris clericorum*, Venezia, de' Gregori, 1517, cc. 54v-55r



fig. 4 Marghera (VE), Archivio della Provincia Veneta dei Frati minori, *Cantorinus. Romani cantus compendiolum*, 1715 (ms.), cc. 29v-30r



fig. 5 Cape Town, National Library of South Africa, ms. Grey 3.b.12, cc. 3v-4r



fig. 6 Illinois, Urbana, University Library, ms. 783.2 L712, cc. 42v-43r



fig. 7a [*Monastici cantus compendiolum*], Venezia, Giunta, 1506, cc. 104v-105r



fig. 7b *Cantus monastici formula*, Venezia, Giunta, 1523, cc. 51v-52r



fig. 8 Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2931, cc. 24v-25r



fig. 9 Padova, Biblioteca Capitolare, ms. C 30, c. 104v

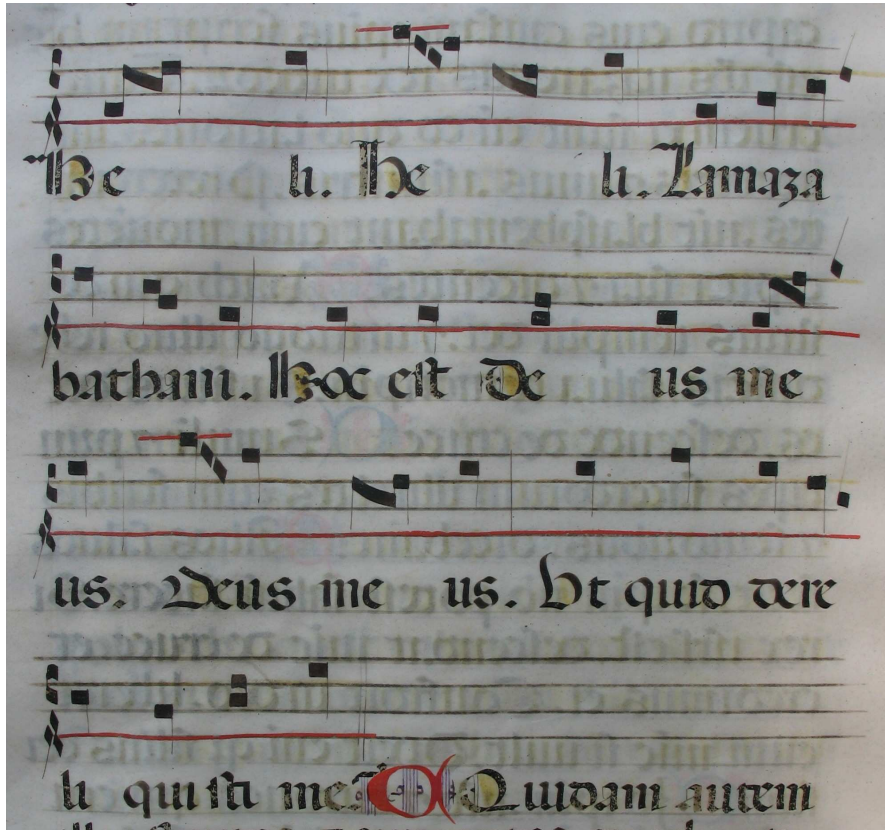


fig. 10 Orta San Giulio, Archivio di San Giulio, ms. 2, c. 53v



fig. 11 *Compendium musices*, Venezia, Giunta, 1513, c. 93r



fig. 12 Cividale, Museo Arch. Naz., LXXX, *Missale Civitatense*, c. 141v



fig. 13 Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CII (96), *Missale*, cc. 85r e 91r



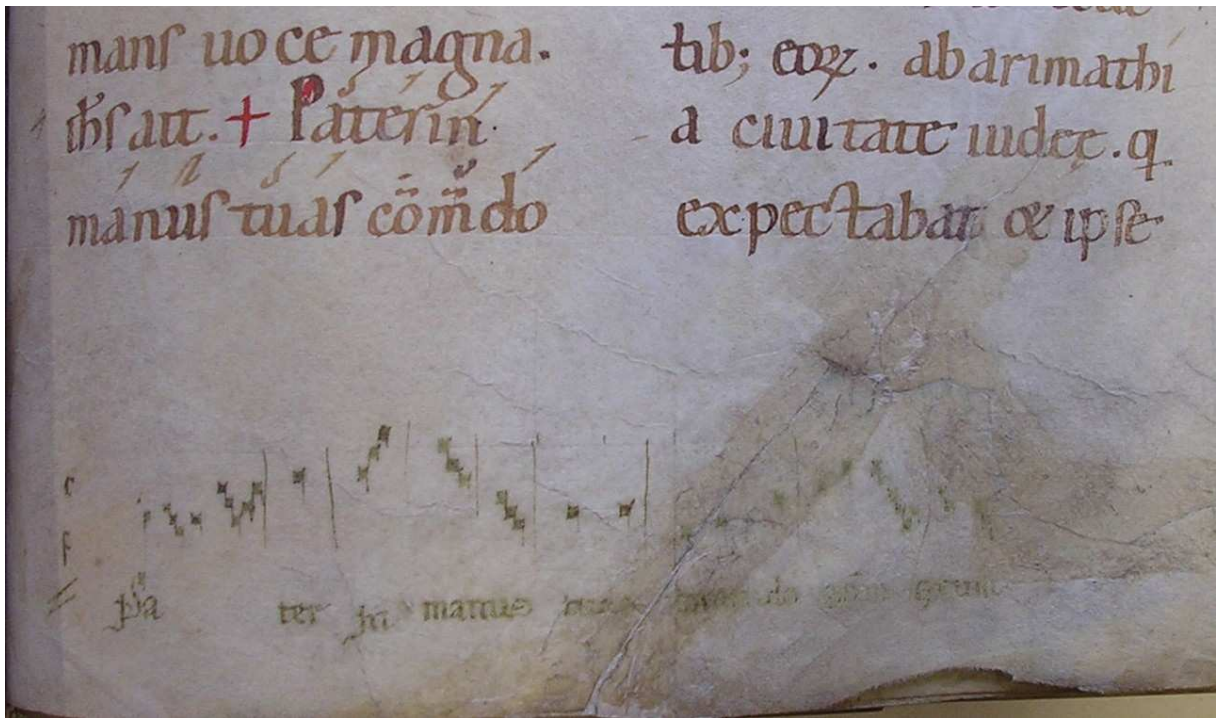


fig. 14b Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CV (98), Messale, c. 178r

ait illis **S** Quid vultis mihi dare et ego cum  
 vobis tradam? **C** At illi constituerunt ei triginta  
 argenteos: et exinde querebat opportunitatem:  
 ut eum traderet. Prima autem die azimorum:  
 accesserunt discipuli ad Iesum dicentes **S** Sibi vis  
 paremus tibi comedere pascha? **C** At Iesus dixit  
**I** te in civitatem ad quendam: et dicite ei:  
 magister dicit. Tempus meum prope est: apud te  
 facio pascha cum discipulis meis. **C** Et fecerunt

fig. 15 Roma, Archivio della Basilica di S. Giovanni in Lat., ms. Rari 97, c. 2v







fig. 19 Siena, Archivio di Stato, framm. A 188 bis, 42/43, cc. 42v-43r

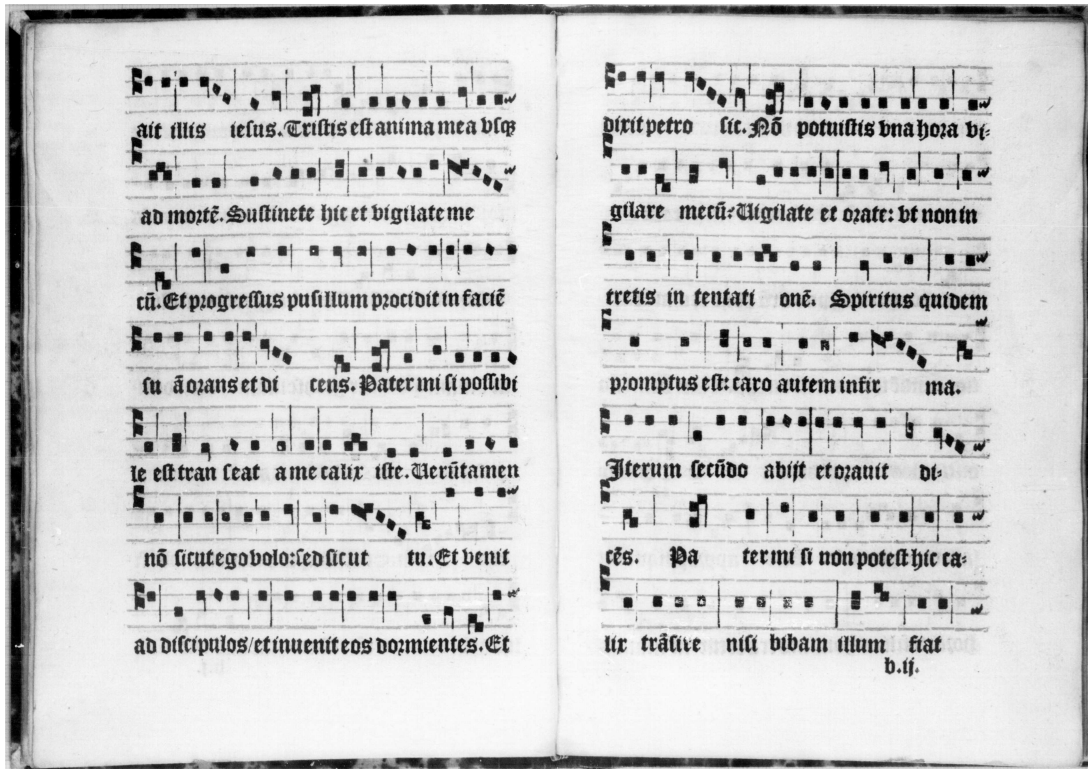
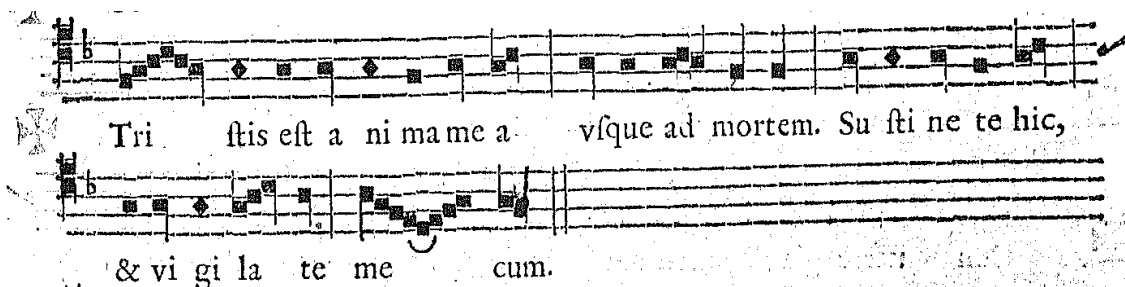


fig. 20 *Passiones novissime correcte et emendate*, Jehan Petit (1515?),  
cc. bIv-bIIr



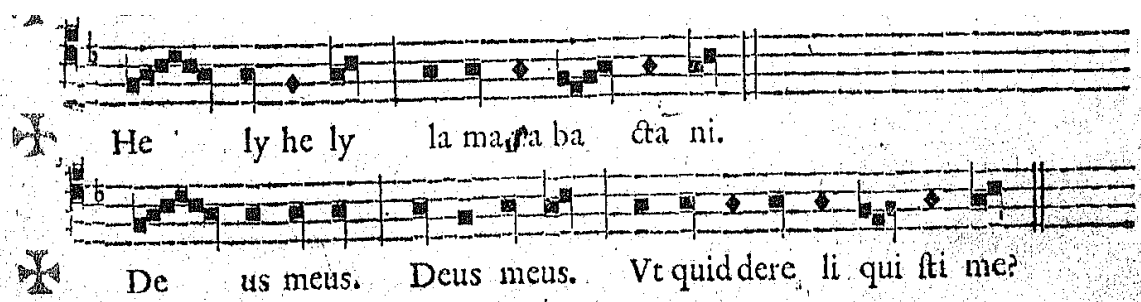
Tri ftis est a ni ma me a vsque ad mortem. Su fti ne te hic,  
& vi gi la te me cum.

*Cantus ecclesiasticus Passionis, Roma, Gardano, 1586, verba Christi, p. 3.*



gna di cens. Hely hely lamazaba thani.  
Hoc est. Deus me⁹/deus meus: vt qd de  
reliquisti me. Quidā autē illic stantes et

*Passiones novissime correcte et emendate, Jehan Petit (1515?), c. d II v*



He ly he ly la ma za ba ta ni.  
De us meus. Deus meus. Vt quid dere li qui fti me?

*Cantus ecclesiasticus Passionis, Roma, Gardano, 1586, verba Christi, p. 5.*

fig. 21 Esempi da *Guidetti 1586* e *Passiones novissime, Jehan Petit (1515?)*



fig. 22 *Sacrorum codex (vulgo Missale nuncupatus) iuxta ritum Ecclesiae Heduenensis, Lyon, Corneille de Septgranges, 1556, c. aa II r*



fig. 23 Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03, c. 1r



fig. 24 Como, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. Morimondo 16, c. 1r

et dicit discipulis suis. **S**e dete hic. donec uadax illuc et  
 o ier. **E**t assumpto petro et duobus filiis iacob. cepit conu  
 stari et mestus esse. **T**unc ait illis. **T**ristis est anima mea  
 usque ad mortem. **S**ustinete hic. et uigilate mecum. **E**t progressus  
 pusillus. proiecit in faciem suam. orans et dicens. **S**i pater.  
 si possibile est. transeat a me calix iste. **V**e uultamen  
 fiat ego uolo. sed sicut tu. **E**t uenit ad discipulos suos. et in

fig. 25 Verona, Biblioteca Capitolare, Frammenti-Cartella V/5v, c. 1v



fig. 26 Treviso, Biblioteca Comunale, senza segnatura, c. 1r



fig. 27 Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03, c. iir



fig. 28 Como, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. Morimondo 16, c. 1v



fig. 29 Treviso, Biblioteca Comunale, senza segnatura, c. 2v-3r

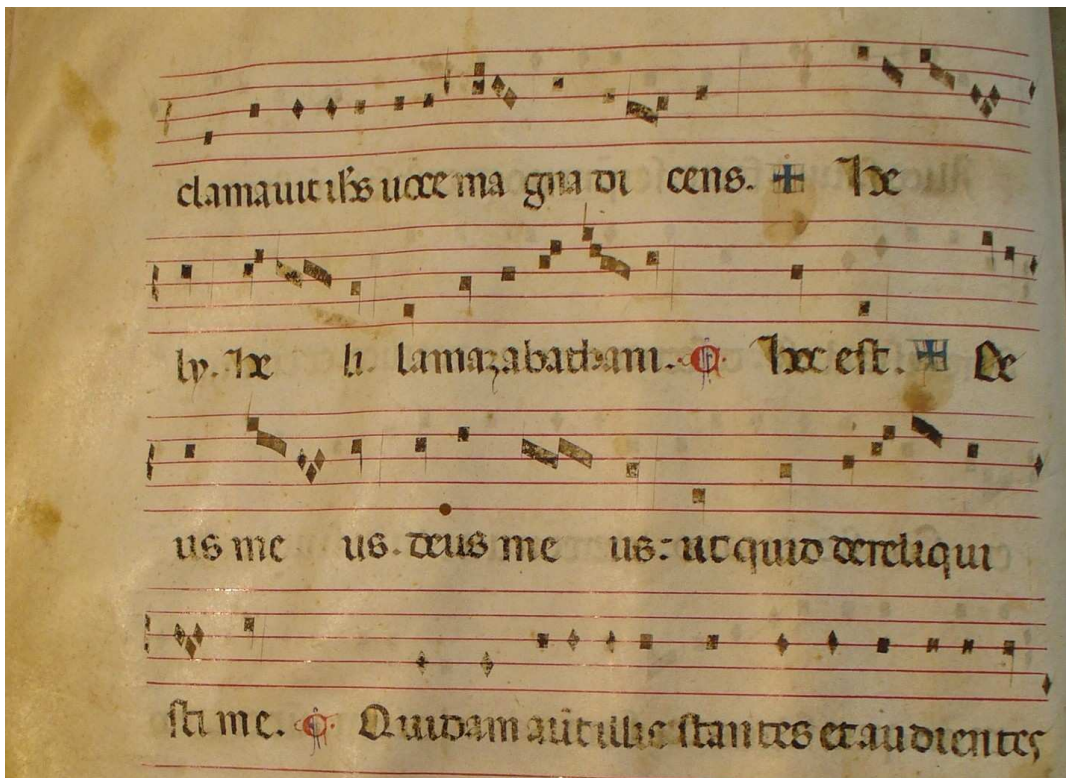


fig. 30 Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03, c. 18v

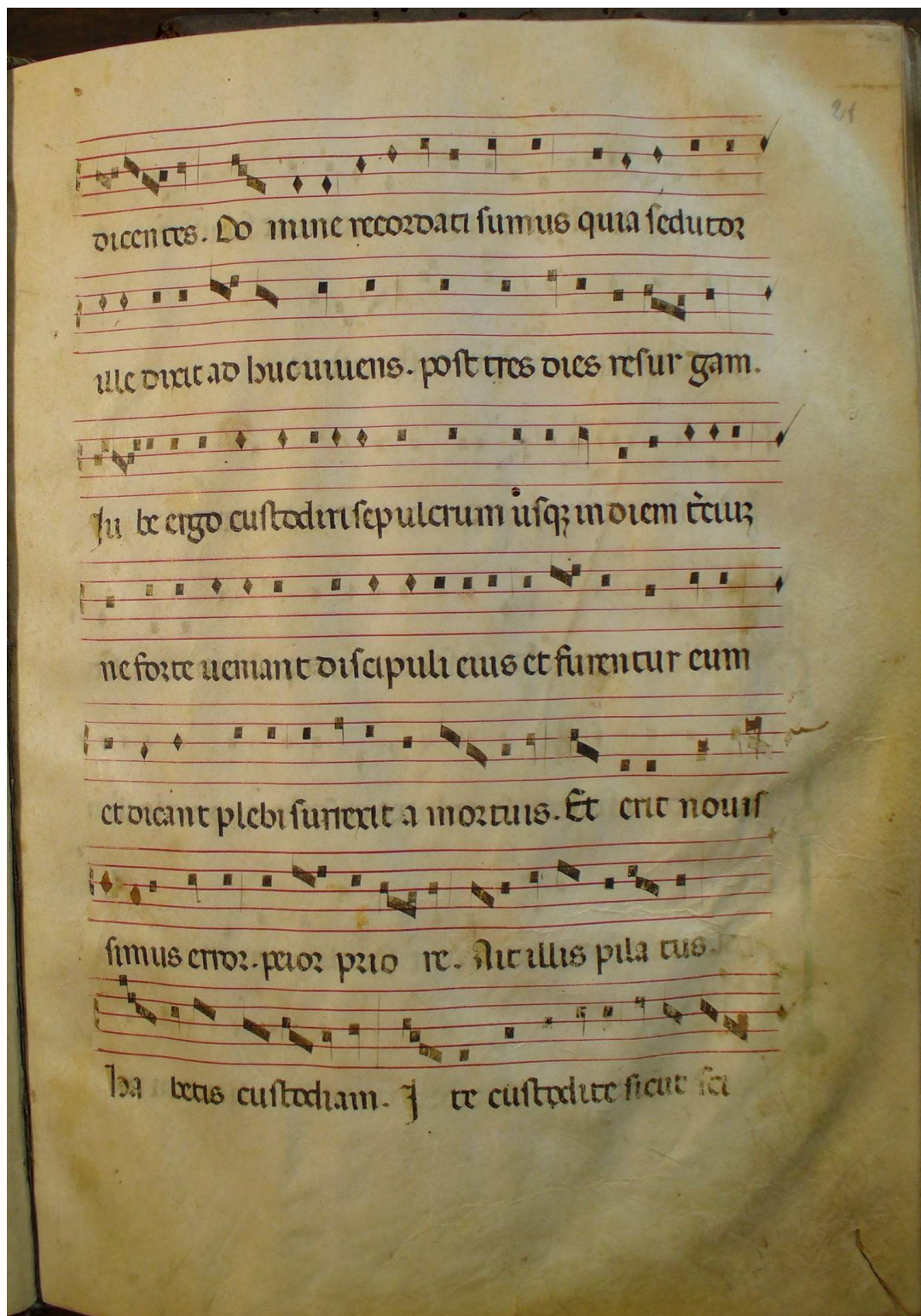


fig. 31 Parma, Biblioteca Capitolare, ms. AC 03, c. 21r

**P**assio domini nri ihu xpi secūduz mathe uz. In  
 illo tpre dixit yhus discipulis su. is. Sci tis quia  
 post biduū pasca fiet et filius hominis tradetur ut  
 crucifigatur. Tunc gregati sūt principes sacerdotū  
 q̄ seniores populi in atriū p̄ncipis sacerdotū q̄ dice  
 batur cayphas q̄ cōsiliūz fecerūt ut yhm dolo tenerent  
 q̄ occiderent. Dicebant au te. Non in die feste

fig. 32 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. XXIV, c. 1r

Quid molesti estis huic mulieri. Opus eius bonum  
operata est in me. Nam semper pauperes habetis uobiscum  
me autem non semper habebitis. Mittens enim haec  
unguentum haec in corpus meum ad sepeliendum me fecit.  
Amen dico uobis ubicumque predicatum fuerit haec  
euuangelium in toto mundo dicetur et propter haec fecit in memo-  
riam eius. Tunc abiit unus de duodecim iudas qui

fig. 33 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. XXIV, c. 2r

et pharisey ad pilatū dicentes. Do mine recor  
dati sum? qz seductor ille dixit ad huc uiuens post tres  
dies resurgam. Tu be ergo custodiri sepulcrū  
usq; in diē terciuz ne forte ueniant discipuli eius?  
furentur eū & dicant plebi surrexit a mor tuis. Et  
erit nouissimus error prior prio re. A  
it. illis pilatus habetis custodia ite & custo

fig. 34 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. XXIV, c. 17v