

**TACTUS****MARC'ANTONIO INGEGNERI**

(1547-1592)

DDD  
TC 540901  
© 2004  
Made in Italy**FERIA QUINTA IN CENA DOMINI AD MATUTINUM***Musica per la liturgia del Giovedì Santo***AD MATUTINUM IN PRIMO NOCTURNO**

- ① Psalmus 69 cum Antiphona  
"Avertantur retrorsum" 2:52
- ② Lectio prima  
Lamentationes Hieremiae Prophetae I 5:12
- ③ Responsorium:  
In Monte Oliveti 2:45
- ④ Lectio secunda  
Lamentationes Hieremiae Prophetae II 4:52
- ⑤ Responsorium:  
Tristis est anima mea 2:39
- ⑥ Lectio tertia  
Lamentationes Hieremiae Prophetae III 5:08
- ⑦ Responsorium:  
Ecce vidimus Eum 4:53
- ⑧ Psalmus 71 cum Antiphona  
"Liberavit Dominus" 6:55

- ⑨ Responsorium:  
Amicus meus 3:05
- ⑩ Responsorium:  
Judas mercator pessimus 1:54
- ⑪ Responsorium:  
Unus ex discipulis meis 2:58
- AD MATUTINUM IN TERTIO NOCTURNO**
- ⑫ Psalmus 75 cum Antiphona  
"Terra tremuit" 4:08
- ⑬ Responsorium:  
Eram quasi Agnus 2:26
- ⑭ Responsorium:  
Una hora 2:24
- ⑮ Responsorium:  
Seniores populi 3:17
- ⑯ **STREPITO** 0:25
- ⑰ *Respice quæsumus Domine* 0:33

**TOTAL TIME 00:56:26****Il Convitto Armonico**

Gruppo vocale (Responsori)

*Cantus:* Lorella Coppa (I), Chiara Maggi (I), Alessia Bruschi (II), Donatella Gnani (II), Sylva Arrighi (II)*Altus:* Eleonora Baroncelli, Daniele Chiappini, Alessandra Nardelli, Daria Malaspina*Tenor:* Paolo Mettifogo, Stefano Baldi, Pino La Rocca, Mario Mori*Bassus:* Daniele Cecchi, Marco Montanelli, Gaetano Canepa, Federico Canese, Robert Kyburz

Quartetto vocale (Lamentazioni di Geremia)

*Cantus:* Stefano Baldi, *Altus:* Mario Mori, *Tenor:* Stefano Buschini, *Bassus:* Federico Canese

Schola gregoriana

Stefano Baldi, Mario Mori (*celebrante*), Paolo Mettifogo, Stefano Buschini

Direzione artistica, concertazione Lamentazioni: Marco Montanelli

Direttore musicale: Stefano Buschini

**TACTUS****MARC'ANTONIO INGEGNERI****FERIA QUINTA IN CENA DOMINI AD MATUTINUM****Il Convitto Armonico** - Stefano Buschini, direttore

**Tactus** Letteralmente “tocco”. Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.

Literally “stroke” or “touch”. The Renaissance Latin term for what is now called a beat.

Buchstäblich “Schlag”. Begriff, mit dem in der Renaissance, ausgehend vom Lateinischen, das bezeichnet wurde, was heute Takt genannt wird.

Littéralement “coup”, “touchement”. Terme provenant du latin, par lequel on indiquait à la Renaissance ce qu’aujourd’hui on appelle la mesure.

© 2004

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.

Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy

tel. +39 051 78 19 70 - Fax +39 051 78 19 86

e-mail: info@tactus.it - web page: <http://www.tactus.it>

---

In copertina: Scuola Genovese: *Ultima Cena*

1° Edizione 2003

2° Edizione 2004

Si ringrazia Guido Milanese per la collaborazione nella ricostruzione della liturgia del Mattutino.

Le trascrizioni delle Lamentazioni di Geremia sono state effettuate da Giovanni Acciai.

Realizzato con il contributo della Provincia della Spezia  
e dell’Istituzione per i Servizi Culturali del Comune della Spezia

Fotografie di Maurizio Baldi

Tecnico del suono: Alberto Lovato

Editing: Fabio Framba

Direttore della Registrazione: Maurizio Arena

Computer Design: Tactus s.a.s.

Stampa: KDG ITALIA s.r.l.

L’Editore è a disposizione degli aventi diritto.

Con il rinvenimento, in tempi recenti, di alcuni importanti documenti anagrafici si è potuto finalmente appurare che Marc’Antonio Ingegneri non nacque, intorno al 1547, a Cremona come, per molto tempo, lessici e repertori bibliografici hanno erroneamente indicato, ma a Verona. A rafforzare ancor più i dati desumibili da queste fonti documentarie concorre un’altra preziosa testimonianza: la dedica contenuta nel *Quinto libro de’ Madrigali a cinque voci* (Venezia 1587) nella quale si fa riferimento ai membri dell’Accademia Filarmonica di Verona di cui anche Marc’Antonio Ingegneri faceva parte.

La sua famiglia poteva essere originaria di Venezia; il padre, Innocenzo era orefice; la madre era una Foscari(ni), dunque una famiglia con forti legami con la Repubblica dei Dogi.

Il piccolo Marc’Antonio fu *puer cantor* presso la Scuola della Cattedrale di Verona di cui era allora maestro di cappella Vincenzo Ruffo, al quale, in seguito, egli dedicò il suo *Primo libro di messe a cinque e otto voci* (1573), dichiarando di essere «alunno dei suoi insegnamenti».

Durante gli anni di apprendistato, soggiornò forse a Parma per studiare con Cipriano de Rore; se ne potrebbe trarre l’indicazione dalla dedica al duca di Parma del *Primo Libro dei madrigali a sei voci* (1586) nella quale egli ricorda di aver ricevuto dal musicista fiammingo «i suoi insegnamenti e la sua fraterna amicizia».

Verso il 1570 lasciò Verona alla volta di Cremona. Anche se non ci sono pervenuti documenti relativi alla partenza del giovane Marc’Antonio dalla città natale, è comunque possibile ricostruire, con buona approssimazione, i suoi spostamenti leggendo le dediche delle opere che in questi anni egli dà alle stampe. In particolare, il *Primo Libro dei madrigali a quattro voci* (1570), pervenutoci soltanto attraverso una ristampa del 1578, è la prima opera pubblicata dopo il trasferimento da Verona. Il *Secondo Libro dei madrigali a cinque-otto voci*, andato perduto, fu presumibilmente pubblicato a Cremona prima del *Secondo Libro dei madrigali a cinque voci* dato alle stampe nel 1572. È dunque plausibile fissare intorno al 1570 la data di arrivo del musicista veronese nella cittadina lombarda. E questo anche sulla base di un’altra testimonianza del poeta cremonese Alessandro Lami, risalente sempre al 1572, che gli porge il benvenuto con alcuni versi encomiastici raccolti nella sua silloge intitolata *Sogno non meno piacevole che morale* e pubblicata a Cremona nel 1572, presso lo stampatore Cristoforo Draconi. Sul frontespizio delle *Sacrarum Cantionum, Liber primus* a cinque voci, del 1576, Ingegneri si qualifica «musicis praefectus» presso la Cattedrale di Cremona; incarico questo che conserverà fino al 18 dicembre 1581, quando verrà nominato «maestro di cappella». Verso il 1582, tra i suoi allievi figura anche Claudio Monteverdi, allora quindicenne che, nelle sue prime opere a stampa (le *Sacrae cantionulae tribus vocibus* del 1582; i *Madrigali spirituali a quattro voci* del 1583, andati perduti; le *Canzonette a tre voci* del 1584; i *Madrigali a cinque voci. Libro primo* del 1587 e i *Madrigali a cinque voci. Libro secondo* del 1590) si dichiarerà «discepolo del signor Marc’Antonio».

Che a Cremona Ingegneri esercitasse un’attività di prim’ordine, non solo come insegnante e maestro di cappella ma anche come compositore, organista, violista oltre che «cantore eccellentissimo» e consulente per questioni musicali, è diffusamente attestato. Oltre a ciò, «egli era stato promotore di una



“compagnia di suonatori, ordinata a modo di orchestra” che in particolari solennità veniva ad affiancarsi al coro ed all’organo, secondo abitudini a quel tempo sempre più diffuse» (Paolo Fabbri). Per lungo tempo, poi, furono ritenuti opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina i suoi Responsoria Sanctae Hebdomadae del 1588, accolti in questa registrazione.

Sono noti i suoi rapporti di amicizia con il vescovo riformista Nicolò Sfondrato, cardinale dal 1583 e poi papa Gregorio XIV nel 1590, al quale dedicò numerose raccolte di musica sacra nell’arco di quindici anni. Non si hanno notizie di viaggi o di allontanamenti da Cremona dal 1581, anno del suo matrimonio, al 1592, anno della morte, avvenuta il primo di luglio del 1592.

Le *Lamentationes Hieremiae* con i *Responsoria Hebdomadae sanctae* rappresentano un campo d’indagine molto importante dell’opera musicale del compositore veronese. Diversamente da Palestrina, per il quale la volontà di espressione si materializza nella ricerca del pieno equilibrio fra forma e contenuto, Ingegneri propende invece per una visione più drammatica e contrastata dell’eloquio polifonico, in cui l’illustrazione sonora della parola trova avvincente declinazione e adeguata stilizzazione retorica, in una prospettiva estetica di chiaro segno manieristico. Ma se, per una certa levigatezza del suo contrappunto lo stile di Ingegneri può rievocare in alcuni momenti quello palestriniano, la sua inconfondibile vena coloristica d’ascendenza veneziana, il suo spiccato senso del cromatismo e della condotta espressiva delle voci (da questa lezione Monteverdi, trarrà insegnamenti preziosissimi per la sua maturazione stilistica, sia sul versante madrigalistico che su quello dello «stile severo»), lo pongono al riparo da ogni servitù «romana».

Al contrario, Ingegneri va considerato come uno dei compositori più sensibili ai nuovi orientamenti estetici e stilistici che si andavano delineando sul finire del secolo XVI. Non a caso, il teorico e cantore bergamasco Pietro Cerone, nel suo trattato *El Mellopeo y Maestro* (Napoli 1613) afferma che «Pietro Vinci e M. A. Ingegneri sono stati i primi a segnalarsi per la varietà dei contrappunti [...] che al giorno d’oggi si scrivono in Italia: dei quali si può quasi dire che furono gli inventori. E si badi che la musica regolata da tali contrappunti non soddisfa ognuno, ma solamente coloro che sono professionisti, coloro che sanno giudicare finemente e con acume, e non la gente comune. E neppure è gradita dal cantore alle prime armi, per non possedere quella dolcezza e soavità che l’orecchio naturale desidera. Infatti tutto il suo fascino sta nell’artificio delle parti, e non nell’eufonia delle voci; sta nel combinarsi dei contrappunti e non nella soavità delle consonanze. Pertanto giudice verace può esserne la capacità di comprensione tecnica del musicista completo e non il semplice orecchio di uno qualsiasi». Rispettoso del trentino decreto conciliare dell’«ut verba intelligerentur», Ingegneri si mostra profondo conoscitore dei nessi che intercorrono fra parola e suono, fra metro verbale e metro musicale, fra pregnanza semantica della parola e aderenza figurativa della linea contrappuntistica destinata a raffigurarla. Egli, al pari di Palestrina, è profondo conoscitore della lingua parlata e cantata. Per lui, come per i compositori del suo tempo, l’intonazione della parola non può prescindere dalle componenti accentuative e metriche che la compongono. Di qui l’arte oratoria che informa tutta l’espressione musi-

cale del secolo XVI, il potere incontrastato dell’eloquenza nell’arte di muovere gli affetti. La scrittura contrappuntistica di Ingegneri è costantemente protesa a esaltare le funzioni espressive della parola, a evidenziarne le valenze semantiche attraverso l’intima aderenza del suono verbale al suono musicale. Non è superfluo qui ricordare come questo connubio, questa consanguineità di poesia e musica abbia radici profonde e si spieghi con la stretta affinità esistente fra «Musica» da un lato e «Grammatica» e «Retorica» dall’altro, ovvero fra discipline fortemente imparentate fra loro, in quanto appartenenti ai curricula di studi delle Università medievali e delle Scuole rinascimentali di latino, presso le quali lo studio dell’oratoria e della retorica era curato in maniera particolare. E se la «Grammatica» veniva considerata un coacervo di regole necessarie per la corretta formulazione del linguaggio verbale, la «Musica» era concepita come l’arte del comporre ed eseguire bene i suoni, secondo procedimenti costruttivi che a tali regole facevano di continuo riferimento.

«Se i requisiti del Grammatico» - osserva Giovanni Battista Magone nella sua Ghirlanda musicale (Pavia, 1615) - «sono lo scriver bene, per il Musico sono il comporre e l’eguir bene». Viene allora facile comprendere come per il musicista di allora l’intonazione della parola non potesse prescindere dalle sue componenti grammaticali, metriche, accentuative, retoriche. È appena il caso di osservare come questi forti cambiamenti che si incontrano nella musica fra Cinque e Seicento, posero innanzi ai teorici del tempo non pochi problemi d’ordine epistemologico: la teoria musicale che dall’antichità era stata di appartenenza, con l’Aritmetica, la Geometria e l’Astronomia, del *Quadrivium* (le discipline scientifiche delle sette Arti liberali), fu costretta ad adottare nuovi parametri teorici che avevano il loro fondamento nelle leggi della Retorica. Di qui la formulazione di una teoria delle «figure musicali» creata a immagine e somiglianza di quella delle «figure retoriche» e la messa a punto di una tecnica della forma o struttura della composizione musicale interamente mutuata da quella dell’arte oratoria.

«Accento» - scrive il teorico tedesco Andreas Ornithoparcus nel suo *Musicae active micrologus* (Lipsia, 1517) - «ha grande affinità con Conciato perché essi sono fratelli; e Suono, a sua volta, è padre di entrambi perché uno attiene alla Grammatica e l’altro alla Musica».

A questa emblematica definizione è doveroso affiancare un altro documento di rilevante importanza che, a ragione, deve essere considerato una testimonianza vivida della consapevolezza artistica, della convivenza in atto nella cultura umanistica occidentale fra poesia e musica. Intendiamo fare riferimento alla dedica di Luzzasco Luzzaschi a Lucrezia Este Della Rovere del suo *Sesto Libro di madrigali a cinque voci*, pubblicato a Ferrara, presso Vittorio Baldini, nel 1596: «sono [...] la musica e la poesia» - scrive il musicista ferrarese - «tanto simili e di natura congiunte che ben può dirsi [...] che ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso [...]. Né solamente si rassomigliano queste due gemelle nell’aria e nel sembiante, ma di più godono ancora della rassomiglianza degli abiti e delle vesti. Se muta fogge l’una, cangia guise anche l’altra. Perciòché non solamente ha la musica per suo fine il giovamento ed il diletto, lineamenti e fattezze della sorella naturalissima, ma la leggiadria, la dolcezza, la gravità, l’acutezza, gli scherzi, le vivezze, che sono quelle spoglie ond’elle con tanta vaghezza s’adornano, sono portate dall’una e dall’altra con maniere tanto conformi che bene spesso musicista il

poeta e poeta il musico ci rassembra. [...] Onde ne siegue che se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore; tutti questi affetti così vivamente da lui (dal musico, n.d.r.) vengon espressi che quella par quasi emulazione, che propriamente rassomiglianza dee dirsi. Quindi veggiamo la musica de' nostri tempi alquanto diversa da quella che già fu ne' passati, percióche dalle passate le poesie moderne sono altresí diverse. [...] I nostri musici [...] nuovi modi e nuove invenzioni piú delle usate dolci e leggiadre hanno tentato di ritrovare, delle quali hanno formata una nuova maniera che non solo per la novità sua ma per l'isquisitezza dell'artificio potesse piacere e conseguir l'applauso del mondo».

Non si potrebbero davvero trovare espressioni migliori per descrivere il mirabile rapporto che intercorre fra poesia e musica nella cultura italiana di fine Cinquecento e la consapevolezza di alcuni musicisti e pensatori del momento di grandi trasformazioni cui sono sottoposte le arti e la musica in particolare.

Di qui il potere incontrastato della poesia, della oratoria, dell'eloquenza, della retorica nell'arte del muovere gli affetti che, proprio sul finire del secolo e per merito precipuo di Ingegneri, Lasso, Marenzio e Monteverdi avrebbe favorito il sorgere e l'affermarsi di quel «novus genus», di quella nuova poetica della musica di cui così efficacemente parla il Luzzaschi nella sua dedicatoria: la «seconda prattica», la cui vera novità non risiede tanto nella disobbedienza alle regole della grammatica e della sintassi del contrappunto tradizionale, ma piuttosto va ricercata in un diverso modo di approccio del musicista al testo letterario, al modo di leggerlo e interpretarlo. Un modo ora non piú limitato alla semplice individuazione dell'immagine poetica accattivante, ma proteso piuttosto alla piena esaltazione di quella dimensione declamatoria che rappresenta la vera linfa vitale di questo delicato quanto prezioso momento di metabolismo estetico-musicale in atto fra la fine del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo.

Il libro delle *Lamentationes Hieremiae*, pubblicato insieme con i *Responsoria hebdomadae sanctae* presso lo stampatore veneziano Riccardo Amadino nel 1588, rientra perfettamente in quest'ordine di idee. Le *Lamentazioni* sono infatti caratterizzate da una scrittura contrappuntistica sobria e controllata, sempre incline all'espressiva declamazione del testo. Il testo, dunque, innanzi tutto. Quello delle *Lamentazioni* è sicuramente uno dei piú belli dell'Antico Testamento. Attribuito al profeta Geremia, esso è in realtà opera di almeno tre diversi autori che vi posero mano fra il 587 e il 539 a. C. La catastrofe che aveva comportato per gli Ebrei la caduta di Gerusalemme e la cattività di Babilonia è il tema centrale d'una narrazione poetica scritta in uno stile assimilabile a quello del lamento funebre (*qênâh*, in ebraico). Ciascun verso inizia con le lettere dell'alfabeto semitico che, secondo un'antica tradizione, avevano una funzione incantatrice.

I testi dei *Responsori* che descrivono la Passione e la Morte di Gesù Cristo, sono invece tratti, in gran parte, dai Vangeli e centonizzati con altri di autore sconosciuto, comunque, di epoca piú tarda (IV seco-

lo?).

Nella liturgia della Chiesa di Roma, le *Lamentazioni* e i *Responsori* si cantano durante l'*Officium Hebdomadae Sanctae*, ovvero durante il Mattutino del Giovedì, Venerdì e Sabato santo. Il testo liturgico del «Triduo sacro» è quello proposto dal Concilio di Trento (1548-1563). La versione tridentina si discosta in alcuni punti dall'*Editio Vaticana* in uso fino al Concilio Vaticano II.

L'«Ufficio delle Tenebre» iniziava con il Mattutino del Giovedì santo. All'inizio del rito, l'unica luce che illuminava la chiesa proveniva da un candeliere triangolare detto «saetta», su cui ardevano quindici candele (raffiguranti gli undici apostoli fedeli, le tre Marie e, quella al vertice, il Cristo) e da sei ceri sull'altare. Dopo il canto di ogni salmo del Mattutino e delle Laudi, veniva spenta una candela, e così tutte (dopo quattordici salmi), ad eccezione di quella posta piú in alto. Durante il quindicesimo e ultimo testo salmodico (il *Benedictus* ovvero il *Cantico di Zaccaria*), si spegnevano gradualmente anche i sei ceri dell'altare e al termine di esso (quindi verso la fine delle Lodi) si prendeva l'unica candela rimasta accesa e la si celava dietro l'altare, in *cornu Epistulae*. La chiesa rimaneva così immersa nel buio per simboleggiare le tenebre che ricoprono la terra alla crocifissione del Cristo e nel momento della sua sepoltura. Dopo l'orazione finale i fedeli facevano un po' di rumore e strepito disordinato per rappresentare le convulsioni della natura alla morte di Gesù: cessato il fragore, si prendeva nuovamente - segno di resurrezione - la candela accesa dietro l'altare, la si riponeva sul candelabro e la si spegneva.

In ciascun giorno, il Mattutino delle Tenebre era diviso in tre Notturmi, ognuno dei quali richiedeva il canto o la lettura di tre Salmi (preceduti e seguiti da un'antifona) e di tre Lezioni (alternate a tre Responsori). Le lezioni del primo Notturmo di ciascuna giornata prendevano anche il nome di *Lamentazioni* (tranne l'ultima del Sabato santo che era un'*Orazione*) perché tratte dagli ultimi capitoli del Libro di Geremia dell'Antico Testamento. Le Laudi, poi, constavano di cinque Salmi (il primo dei quali era invariabilmente il salmo 50: *Miserere mei, Deus*) e del Cantico di Zaccaria (*Benedictus Dominus, Deus Israel*). Seguiva quindi l'Antifona *Christus factus est*, di cui si cantava il primo versicolo il Giovedì santo (*Christus factus est pro nobis, obediens usque ad mortem*); cui si aggiungeva un secondo il Venerdì santo (*mortem autem crucis*) e un terzo, conclusivo, il Sabato santo (*propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen*). In questa fase di estremo raccoglimento veniva recitato in silenzio il *Pater noster*, al termine del quale veniva intonato il *Miserere*. Dopo una breve orazione, il cerimoniale prevedeva - come già s'è accennato - *fragor et strepitus aliquantum*: la candela accesa, simbolo della luce di Cristo, solo per breve tempo offuscata dalla morte terrena, veniva nuovamente riposta sul candelabro dinanzi all'altare. Con questo atto si poneva termine al rito.

Insieme con le prove magistrali di Morales (1564), di Tallis (1575), di Palestrina (1575), de Victoria (1581), di Lasso (1588), di Cavalieri (1599), di Viadana (1604), per citare soltanto alcuni esempi fra i piú significativi di compositori che si cimentarono con questo testo, le *Lamentazioni* e i *Responsori* di



Marco Antonio Ingegneri si possono veramente considerare come uno degli esempi piú significativi del genere.

Le parole del triduo liturgico, pervase da echi di intensa malinconia e lacerante tristezza, trovano nel Maestro veronese un interprete attento e partecipe ma, allo stesso tempo, severo e misurato. La sua espertissima strumentazione contrappuntistica è finalizzata a ordire trame polivoche di estrema semplicità ma di forte impatto espressivo.

La scrittura è omofonica, di un'omofonia niente affatto statica e servilmente armonica: vi pulsano di continuo le tensioni del piú lacerante contrappunto in percorsi ingombri di drammatica plasticità. Il contrappunto puro, quello fatto di canoni o di episodi imitati, è riservato soltanto ai versetti per un trio o un duo. Nell'un caso e nell'altro, la risonanza vocale è satura di tensioni e inquietudini che conferiscono all'intera opera una temperatura emozionale ancor piú elevata.

Sotto il profilo della struttura modale i singoli brani che compongono la silloge delle *Lamentazioni* seguono un certo ordine nell'ambito di ciascuna Feria. Così le tre lezioni della Feria V si svolgono, a livello d'impianto generale, in I modo (*Protus*) trasportato una quarta sopra, quelle della Feria VI in V modo (*Eolio*) e quelle del Sabato Sancto ancora in I modo, con deroghe, naturalmente, a migrazioni «tonali» nell'ambito di ciascun brano. Ingegneri tende dunque a conferire alla sua opera un equilibrio strutturale, per mezzo di semplici corrispondenze simmetriche, secondo una consuetudine ben diffusa al suo tempo che concepiva i modi piú come sistemi funzionali per il raggruppamento dei brani nei repertori che come modelli melodici gravidi di significati estetici.

La prova maiuscola che Marc'Antonio Ingegneri offre della sua arte con la raccolta di *Lamentazioni* e di *Responsori* per la Settimana santa, impone di collocare il nostro musicista tra le figure maggiori dell'arte polifonica della fine del secolo XVI. E ciò per almeno due ragioni: per il contributo davvero prezioso che egli diede al superamento della concezione autonomistica della musica nei confronti del testo poetico ch'essa era richiamata a rivestire e per l'adesione che egli seppe dare alle nuove tecniche di scrittura suggerite dalla «musica poetica».

Ma non si pensi che ciò avvenga all'insegna di forti tensioni e di stridenti contrasti come è sovente dato di osservare per altri musicisti a lui coevi. Al contrario, nella polifonia del Nostro, questa mirabile unione si manifesta con chiarezza, con limpidezza adamantina, senza equivoci, senza tentennamenti: si palesa in risultati musicali la cui sostanza trascende ogni tentazione distintiva, ogni separazione disgregativa, ogni divisione manichea. La sua musica si aggiunge alla poesia dei testi sacri senza turbarne o modificarne l'espressione in sé perfetta e compiuta; la sua arte contrappuntistica si mostra matura in tutto quello ch'essa può offrire di raffinatezza ed espressività intensa e varia. Perché si alimenta di quella linfa segreta e rara che Marc'Antonio Ingegneri possedeva somma e che aveva reso insuperabile nell'equilibrio espressivo e nella perizia tecnica.

GIOVANNI ACCIAI

Il Convitto Armonico opera dal 1990 nel campo della musica vocale antica, soprattutto nel genere *a cappella*, sia sacro che profano, ed in alcune occasioni anche nel repertorio concertato.

Ha cantato nei piú prestigiosi festival corali e di musica antica in Italia e dal 2002 anche all'estero. Ha vinto quattro primi premi ad altrettanti concorsi corali nazionali, fra cui il "Gran Premio Efreim Casagrande" di Vittorio Veneto nel 1998.

Il gruppo è formato da cantori e musicisti che intendono operare nell'ambito della musica vocale antica apportando alle esecuzioni una partecipazione sempre viva, nel pieno rispetto dei canoni stilistici tardo rinascimentali: cantare la parola e *muovere gli affetti*.

Il coro è stato fondato dai suoi attuali direttori, Stefano Buschini, direttore musicale, e Marco Montanelli, direttore artistico.



"Il Convitto Armonico"

Stefano Buschini ha studiato la direzione di coro con Giovanni Acciai e Marco Berrini. Ha diretto fin dalla giovanissima età complessi corali, per orientarsi poi verso la musica antica e rinascimentale in particolare. Ha approfondito la direzione di coro con Gary Graden, Peter Phillips, Per-Gunnar Alldahl, Bruno Raffaele Foti; la vocalità antica con Ghislaine Morgan e Stephen Woodbury, la prassi esecutiva rinascimentale con Giovanni Acciai. E' stato membro di giuria in alcuni concorsi corali nazionali. Dirige "Il Convitto Armonico" dalla sua fondazione.

Marco Montanelli dopo il diploma in pianoforte conseguito con Giampiero Semeraro, si è dedicato allo studio del clavicembalo sotto la guida di Barbara Petrucci, diplomandosi con il massimo dei voti presso il Conservatorio Puccini della Spezia; è inoltre laureato con lode in D.A.M.S. presso l'Università di Bologna. Ha seguito corsi di perfezionamento con Gordon Murray, Francesco Cera, Francesca Lanfranco, Jesper Christensen, Georges Kiss, Frédéric Haas, Paola Erdas. Svolge attività concertistica in varie formazioni di musica antica.



Marco Montanelli, Stefano Baldi, Mario Mori, Stefano Buschini, Federico Canese

Thanks to recent discoveries of certain important records, it can now be definitively stated that Marc'Antonio Ingegneri was not born (around 1547) in Cremona, as bibliographical sources had long affirmed, but rather in Verona. These documents are further confirmed by the dedication of the composer's *Quinto libro de' Madrigali a cinque voci* (Venice 1587), in which reference is made to the members of the Accademia Filarmonica in Verona, to which Marc'Antonio Ingegneri also belonged. His family possibly originated in Venice. His father, Innocenzo, was a goldsmith, and his mother a Foscarini, a family with important ties to the Republic of the Doges. Young Marc'Antonio was *puer cantor* at the Cathedral school in Verona. The *maestro di cappella* at that time was Vincenzo Ruffo, to whom Ingegneri later dedicated his *Primo libro di messe* for five and eight voices (1573). The dedication states that Ingegneri was "a pupil of [Ruffo's] teachings". During his years of apprenticeship, Ingegneri perhaps sojourned to Parma in order to study with Cipriano de Rore. This fact may be gleaned by the dedication to the duke of Parma of his *Primo Libro dei madrigali* for six voices (1586), in which the composer recalls having received "teachings and brotherly friendship" from the Flemish master.

Around 1570, Ingegneri left Verona for Cremona. Even if no documents have been found which refer to the young composer's departure from his native city, it is nonetheless possible to reconstruct a good approximation of his travels by reading the dedications to his published works from this period. In particular, the *Primo Libro dei madrigali* for four voices (1570), extant only in a reprint from 1578, was the first work published after his transfer to Verona. The *Secondo Libro dei madrigali* for five to eight voices (now lost) was presumably published in Cremona before the *Secondo Libro dei madrigali* for five voices was issued in 1572. It is thus plausible that in around 1570 the Veronese composer arrived in the city of Lombardy. This assumption is also based on another testimony by the Cremonese poet Alessandro Lami, dating again to 1572, who offers his welcome with a few encomiastic verses included in a collection entitled *Sogno non meno piacevole che morale* and published in Cremona in 1572 by the printer Cristoforo Draconi.

On the title page of the *Sacrarum Cantionum, Liber primus* for five voices of 1576, Ingegneri refers to himself as "*musicis praefectus*" at the Cremona Cathedral. He would hold this post until 18 December 1581, when he would be nominated *maestro di cappella*. Around 1582, his pupils included Claudio Monteverdi, then fifteen years old. In his first published works (the *Sacrae cantionculae tribus vocibus* of 1582; the *Madrigali spirituali a quattro voci* of 1583, now lost; the *Canzonette a tre voci* of 1584; the *Madrigali a cinque voci, Libro primo* of 1587 and the *Madrigali a cinque voci, Libro secondo* of 1590), Monteverdi would claim to be a "*discepolo del signor Marc'Antonio*".

It is well known that Ingegneri played an important role in Cremona, not only as a teacher and *maestro di cappella* but also as a composer, organist, violist and "*cantore eccellentissimo*", as well as a consultant for musical questions. In addition, "he had been a promoter of a '*compagnia di suonatori, ordinata a modo di orchestra*' which would perform alongside the choir and organ during particularly solemn occasions, according to an increasingly popular custom of the time" (Paolo Fabbri). His *Responsoria Sanctae Hebdomadae* of 1588, included on this recording, were long attributed to Giovanni Pierluigi da Palestrina.

His friendship with the reformist bishop Nicolò Sfondrato, cardinal from 1583 and later Pope Gregory XIV in 1590, is well known, and it was to this latter figure that Ingegneri dedicated numerous collections of sacred music over the course of fifteen years.

There is no news of his traveling away from Cremona after 1581, the year in which he married. He died on 1 July 1592.



The *Lamentationes Hieremie*, together with the *Responsoria Hebdomadae sanctae*, represent an extremely important part of the musical production of the Veronese composer. While in the works of Palestrina musical expression is manifested as the search for complete balance between form and content, in those of Ingegneri, on the other hand, the composer tends toward a more dramatic and contrasting vision of the polyphonic discourse, whereby the sonorous illustration of the word employs convincing declination and appropriate stylistic rhetoric in an aesthetic prospective clearly marked by mannerism. But if Ingegneri's style at times evokes that of Palestrina, especially for a certain evenness in his contrapuntal writing, his unmistakably colorful vein, revealing Venetian influences, and his marked sense of chromaticism and expressive voice-leading frees him from any "Roman" serfdom. (Monteverdi will later profit from this lesson, both in his madrigals and in the "stille severo" of his sacred output.)

On the contrary, Ingegneri should be considered as one of the most open composers to the new aesthetic and stylistic trends of the late 16th century. It is no coincidence that the theoretician and singer from Bergamo, Pietro Cerone, in his treatise *El Melopeo y Maestro* (Naples 1613), states that

"Pietro Vinci and M.A. Ingegneri are among the first to become noted for the variety of the counterpoint [...] being written nowadays in Italy, of which one can almost say that they were the inventors. And take note that the music governed by such counterpoint does not satisfy everyone, but only those who are professionals, those who know how to judge finely and with acumen, and not by common people. Nor is it pleasing to the beginning singer, since it does not possess that sweetness and grace which the natural ear desires. Indeed, all of its charm lies in the artifice of the parts, and not in the euphony of the voices; it lies in the combination of the counterpoint and not in the sweetness of the consonances. Thus its true judge is the capacity of technical comprehension proper to the complete musician, and not the simple ear of just anyone."

Respecting the decree set down by the Council of Trent, "ut verba intelligerentur", Ingegneri shows himself to possess a profound knowledge of the ties that bind words and sound, verbal and musical meters, the semantic weight of the word, and the figurative adherence of the contrapuntal line destined to depict it. Ingegneri stood as an equal to Palestrina in his profound knowledge of the spoken and sung language. For the former, as for his contemporary composers, the intoning of the word cannot be divorced from the accentual and metrical components which comprise it. From this arises the art of oratory which informs the entire musical expression of the 16th century, the undisputed power of eloquence in art to move the affects. Ingegneri's contrapuntal writing constantly leans toward exalting the expressive functions of the word, underlining its semantic valence by means of the intimate adherence of the verbal to the musical sound.

It is not superfluous to recall how deeply rooted was this intermarriage between poetry and music. Merely consider the close affinity which existed between "Musica" on the one hand and "Grammatica" and "Rhetorica" on the other; these were strongly related disciplines all of which belonged to the curriculum of study in the medieval universities and renaissance schools of Latin where great emphasis was placed on the study of oratory and rhetoric. And if "Grammatica" was considered an accumulation of necessary rules for the correct formulation of verbal language, "Musica" was conceived as the art of composing and executing sounds well, in accordance with constructive procedures which made continuous reference to these rules.

As Giovanni Battista Magone observed in his *Ghirlanda musicale* (Pavia, 1615): "If the requirements of a Grammarian are those of writing well, for the Musician they are [the act of] composing and exe-

cuting well." It is thus easy to understand how for the musician of the time the intoning of the word could not be separated from its grammatical, metric, accentual or rhetorical components. It behooves us to note how the strong changes found in the music between the 16th and 17th centuries created not insignificant problems of epistemology for the theoreticians of the time. Musical theory, which from antiquity had belonged to the *Quadrivium* (the scientific disciplines of the seven liberal Arts), together with Arithmetic, Geometry and Astronomy, was forced to adopt new theoretical parameters which had their basis in the laws of Rhetoric. From this arose the formulation of a theory of "musical figures", created in the image of the theory of "rhetorical figures", and the establishment of a technique of form or structure of musical composition which entirely differed from that of the art of oratory. "Accento", as the German theoretician Andreas Ornithoparcus writes in his *Musicae active micrologus* (Leipzig, 1517), "has a great affinity with *Concento* because they are brothers; and Sound, in turn, is the father of both because one belongs to Grammar and the other to Music."

Alongside this emblematic definition, one must place another important document which may rightly be considered a vivid testimony of the artistic awareness and the cohabitation of poetry and music which existed in western humanistic culture. Let us refer to Luzzasco Luzzaschi's dedication to Lucrezia Este Della Rovere in his *Sesto Libro di madrigali a cinque voci*, published in Ferrara by Vittorio Baldini in 1596:

"Music and poetry are so similar and so closely related in nature that one can well say [...] that both were born from the same act of childbirth in Parnassus [...]. Nor do these two twins resemble each other merely in their airs and in their appearance, but they moreover resemble one another also in their dress and attire. If one of them alters its fashion, the other likewise changes his own apparel. Therefore music has as its purpose not only benefit and delight—traits and features shared by its most natural sister—but also lightness, sweetness, gravity, wit, playfulness, and vivacity, the garments with which they adorn themselves with such pleasure; [these garments] are worn by one and the other in such a similar manner that often the musician may seem to us to be a poet and the poet a musician, [...] Thus it follows that if the poet elevates his style, likewise the musician elevates his tone. It weeps if the verse weeps, laughs if it laughs, and if it runs, rests, prays, denies, cries out, stays silent, lives, or dies, all of these affects are expressed so vividly by [the musician] that it appears almost as an emulation, though one should more properly call it a resemblance. Therefore, we see the music of our times rather differently than that of the past, for modern poetry is equally different from that of the past. [...] Our musicians [...] have attempted to discover new ways and new inventions instead of the customary sweet and light ones, and from [these inventions] they have created a new manner which, not only for its novelty but also for the exquisiteness of artifice, may please and obtain the applause of the world." One could not hope to find a better way to describe the wonderful relationship which existed between poetry and music in Italian culture at the end of the 16th century, as well as the awareness of certain musicians and thinkers at this time of great transformations in the arts and especially in music.

From this arose the uncontested power of poetry, oratory, eloquence and rhetoric in the art of moving the affects. This very power, thanks above all to Ingegneri, Lasso, Marenzio and Monteverdi, would favor the rise and establishment of that "novus genus", i.e., the new musical poetics of music of which Luzzaschi speaks so efficaciously in his dedication. The real novelty of this "seconda prattica" lay not so much in the disobedience of the grammatical and syntactical rules of traditional counterpoint as much as in a different approach on the part of the musician to the reading and interpretation of the literary text. This approach was no longer limited to the simple identification of the captivating poetical



image. Rather, it leaned towards the full exaltation of that declamatory dimension which represented the true lifeblood of this delicate and precious moment of aesthetic-musical metabolism which occurred between the end of the Cinquecento and the first years of the seventeenth century.

The book of *Lamentationes Hieremie*, published together with the *Responsoria hebdomadae sanctae* by the Venetian printer Riccardo Amadino in 1588, fits perfectly within this scheme. The *Lamentationes* are in fact characterized by a sober and controlled contrapuntal writing, invariably tending toward the expressive declamation of the text. Thus the text comes first and foremost. The verses of the *Lamentationes* are surely some of the most beautiful in the entire Old Testament. Attributed to the prophet Jeremiah, the text is in reality the work of at least three different authors active between 587 and 539 B.C. The catastrophe for the Jews of the fall of Jerusalem and the Babylonian captivity is the central theme of a poetic narrative written in a style similar to that of the funeral lament (*qēnāh*, in Hebrew). Each verse begins with the letter of the Semitic alphabet which, according to an ancient tradition, had a supernatural function.

The texts of the *Responsoria*, which describe the Passion and Death of Jesus Christ, are instead drawn for the most part from the Gospels and canonized with other texts by unknown writers of a later period (perhaps from the 4th century).

In the liturgy of the Roman Church, the *Lamentationes* and *Responsoria* are sung during the *Officium Hebdomadae Sanctae*, i.e., during Matins of Thursday, Friday and Saturday of Holy Week. The liturgical text of the "Sacred Triduum" is the one proposed by the Council of Trent (1548-1563). The Tridentine version differs in some points from the Editio Vaticana in use up to the Vatican Council II. The "Office of the Tenebrae" began with Matins on Maundy Thursday. At the start of the rite, the only light illuminating the church came from a triangular candelabra called "saetta" with fifteen candles burning (symbolizing the eleven faithful apostles and the three Marys, with Christ at the center, in addition to six candles on the altar. After the singing of each psalm during Matins and Lauds, one candle would be extinguished, and thus after fourteen psalms only the highest-placed candle on the candelabra would still be burning. During the fifteenth and last psalm-reading (the *Benedictus* from the *Canticle of Zechariah*), the six candles on the altar would also gradually be put out, and at the end of this text the only candle still left burning would be taken and concealed behind the altar, in *cornu Epistulae*. The church was thus shrouded in darkness to symbolize the darkness which covered the world at Christ's crucifixion and the moment of his entombment. After the final oration, the faithful would become somewhat noisy and disorderly to represent the upheaval of nature at the death of Jesus. At the end of this unruliness, the lit candle behind the altar would once again be taken up (as a sign of the resurrection), replaced in the candelabra, and be extinguished.

On each day, the rite of Matins of the Tenebrae was divided into three Nocturns, each of which required the singing or reading of three Psalms (preceded and followed by an antiphon) and three Lessons (alternating with three Responsos). The lessons of the first Nocturn of each day also took the name of the *Lamentationes* (with the exception of the last one on Holy Saturday, which was instead an *Oration*) since they were taken from the last chapters of the Book of Jeremiah from the Old Testament. The Lauds, in turn, consisted of five Psalms (the first of which was invariably Psalm 50: *Miserere mei, Deus*) and of the *Canticle of Zechariah* (*Benedictus Dominus, Deus Israel*). This was then followed by the Antiphon *Christus factus est*, the first versicle of which was sung on Maundy Thursday (*Christus factus est pro nobis, obediens usque ad mortem*). A second versicle was added on Good Friday (*mortem autem crucis*), and a third and final one on Holy Saturday (*propter quod et Deus exaltavit illum et*

*dedit illi nomen quod est super omne nomen*). In this moment of extreme intimacy the Pater noster was recited silently, and at its conclusion the *Miserere* was intoned. After a brief oration, the ceremony foresaw the *fragor et strepitus aliquantum* mentioned above: the lit candle, symbol of Christ's light, obscured for a short time by earthly death, was again placed in the candelabra before the altar. This final action brought the ritual to a close.

Together with the masterful works of Morales (1564), Tallis (1575), Palestrina (1575), de Victoria (1581), Lasso (1588), Cavalieri (1599), and Viadana (1604), to cite only a few of the most significant composers to have set this text, the *Lamentationes* by Marco Antonio Ingegneri, together with the *Responsoria*, can truly be considered one of the most important examples of the genre. In his setting of the words of the liturgical Triduum, pervaded by echoes of intense melancholy and heartrending sadness, the Veronese master proves to be an attentive and involved interpreter, albeit severe and judicious. His expert contrapuntal instrumentation serves the purpose of weaving multiple threads marked by extreme simplicity but strong expressive impact.

The writing is homophonic but never static or obsequiously harmonic; tensions from the most lacerating counterpoint pulsate continuously with dramatic plasticity. Pure counterpoint—consisting of canons and imitative episodes—is reserved solely for the versicles set for 2 or 3 voices. In both cases, the vocal resonance is saturated with tension and unrest which raise the emotional temperature of the entire work even higher.

From a modal point of view, the single pieces which comprise the collection of Lamentations follow a certain order within each feria. Thus the three lessons of Feria V are set in I Modo (*Protus*) transposed up a fourth, those of Feria VI in V modo (*Eolio*), and those of Holy Saturday again in I Modo; within this general structure, there are of course "tonal" migrations in each piece. Ingegneri tends, therefore, to provide a structural balance to his work by means of simple symmetrical relationships, in keeping with a widespread custom of the time which conceived of the modes as functional systems for grouping pieces together, rather than melodic models laden with aesthetic significance.

Marc Antonio Ingegneri, with his masterful collection of *Lamentationes* and *Responsoria*, proves himself to be one of the major figures of polyphonic music at the end of the 16th century. And this for two reasons: for the valuable contribution made to overcoming the concept of music as autonomous from the poetic text, and for the skillful adhesion to the new compositional techniques suggested by the "musica poetica".

Nonetheless, one should not think that this achievement took place in the face of strong tensions and strident contrasts, as was often the case with other contemporary musicians. On the contrary, in the polyphony of Ingegneri, this admirable union is manifested with clarity and brilliant transparency, unequivocal and without hesitation, resulting in music the substance of which transcends any distinctive temptation, any disintegrating separation, any Manichean division. Ingegneri's music unites itself with the sacred text without disturbing or modifying its expression, which is in itself perfect and complete. His contrapuntal art demonstrates maturity in all aspects of refinement and intense and varied expressivity, for it is nourished by that secret and rare lifeblood which Marc Antonio Ingegneri possessed to the highest degree and which had made him unsurpassable in expressive balance and technical expertise.

GIOVANNI ACCIAI

Translation: Candace Smith



## AD MATUTINUM IN PRIMO NOCTURNO

### 1. PSALMUS 69 CUM ANTIPHONA “AVERTANTUR RETRORSUM”

*Antiphona:* Avertantur retrorsum, et erubescant, qui cogitant mihi mala.

Deus, in adiutorium meum intende: Domine, ad adjuvandum me festina.

Confundantur et reveantur, qui quaerunt animam meam.

Avertantur retrorsum, et erubescant, qui volunt mthi mala.

Avertantur statim erubescences, qui dicunt mihi: Euge, euge.

Exsultent et laetentur in te omnes qui quaerunt te, et dicant semper: Magnificetur Dominus qui diligunt salutare tuum.

Ego vero egenus, et pauper sum: Deus, adjuva me.

Adjutor meus, et liberator meus es tu: Domine, ne moreris.

### 2. LECTIO PRIMA

#### LAMENTATIONES HIEREMIAE PROPHETAE I

*Incipit lamentatio Hieremiae prophetae.*

*Aleph.*

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

*Beth.*

Plorans ploravi in nocte et lacrimae eius in maxillis eius.

Non est qui consoletur eam ex omnibus caris eius.

Omnes amici eius spreverunt eam Et facti sunt ei inimici.

Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

### 3. RESPONSORIUM: IN MONTE OLIVETI

*Responsorium:* In monte oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste:

*Repetitio:* Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma.

*Versus:* Vigilate et orate, ut non intretis in tentationem.

### 4. LECTIO SECUNDA

#### LAMENTATIONES HIEREMIAE PROPHETAE II

*Ghimel.*

Migravit Judas propter afflictionem et multitudinem servitutem;

Habitavit inter gentes nec invenit requiem.

Omnes persecutores eius apprehenderunt eam inter angustias.

*Daleth.*

Viae Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem.

Omnes portae eius destructae, sacerdotes eius gementes,

Virgines eius squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

### 5. RESPONSORIUM:

#### TRISTIS EST ANIMA MEA

*Responsorium:* Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum:

nunc videbitis turbam, quae circumdabit me:

*Repetitio:* Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis.

*Versus:* Ecce appropinquat hora, et filius hominis tradetur in manus peccatorum.

### 6. LECTIO TERTIA

#### LAMENTATIONES HIEREMIAE PROPHETAE III He.

Facti sunt hostes eius in capite, inimici illius locupletati sunt, quia Dominus locutus est super eam

propter multitudinem iniquitatum eius.

Parvuli eius ducti sunt in captivitatem ante faciem tribulantis.

*Vau.*

Et egressus est a filia Sion omnis decor eius.

Facti sunt principes eius velut arietes non invenientes pascua.

Et abierunt absque fortitudine ante faciem subsecquentis.

Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

### 7. RESPONSORIUM:

#### ECCE VIDIMUS EUM

*Responsorium:* Ecce vidimus eum non habentem speciem, neque decorem: aspectus ejus in eo non est: hic peccata nostra portavit, et pro nobis dolet: ipse autem vulneratus est propter iniquitates

nostras.

*Repetitio:* Cujus livore sanati sumus.

*Versus:* Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit.

## AD MATUTINUM IN SECUNDO NOCTURNO

### 8. PSALMUS 71 CUM ANTIPHONA “LIBERAVIT DOMINUS”

*Antiphona:* Liberavit Dominus pauperem a potente, et inopem, cui non erat adjutor.

Deus, iudicium tuum regi da: et justitiam tuam filio regis.

Iudicare populum tuum in justitia, et pauperes tuos in iudicio.

Suscipiat montes pacem populo: et colles justitiam.

Judicabit pauperes populi, et salvos faciet filios pauperum: et humiliabit calumniatorem.

Et permanebit cum sole, et ante lunam, in generatione et generationem.

Descendet sicut pluvia in vellus: et sicut stillicia stillantia super terram.

Orietur in diebus ejus justitia, et abundantia pacis: donec auferatur luna.

Et dominabitur a mari usque ad mare: et a flumine usque ad terminos orbis terrarum.

Coram illo precipient Aethiopes: et inimici ejus terram lingent.

Reges Thaharsis et insulae munera offerent: reges Arabum et Saba dona adducent.

Et adorabunt eum omnes reges terrae: omnes gentes servient ei

Quia liberabit pauperem a potente: et pauperem, cui non erat adiutor.

Parcet pauperi et inopi: et animas pauperum salvas faciet.

Ex usuiris et iniquitate redimet animas eorum: et hono-rabile nomen eorum coram illo.

Et vivet, et dabitur ei de auro Aràbiae, et adorabunt de ipso semper: tota die benedicent ei.

Et erit firmamentum in terra in summis montium, superextolletur super Libanum fructus ejus: et florebut de civitate sicut fenum terrae.

Sit nomen ejus benedictum in saecula: ante solem permanet nomen ejus.

Et benedicentur in ipso omnes tribus terrae: omnes gentes magnificabunt eum.

Benedictus Dominus, Deus Israel, qui facit mirabilia solus

Et benedictum nomen majestatis ejus in aeternum: et replebitur majestate ejus omnis terra: fiat, fiat.

## 9. RESPONSORIUM: AMICUS MEUS

*Responsorium:* Amicus meus osculi me tradidit signo: quem osculatus fuero, ipse est, tenete eum: hoc malum fecit signum, qui per osculum adimplevit homicidium.

*Repetitio:* Infelix praetermisit pretium sanguinis, et infine laqueo se suspendit.

*Versus:* Bonum erat ei si natus non fuisset homo ille.

## 10. RESPONSORIUM: JUDAS MERCATOR PESSIMUS

*Responsorium:* Judas mercator pessimus osculo petiit Dominum:

ille ut agnus innocens non negavit Judae osculum:

*Repetitio:* Denariorum numero Christum Judaeis tradidit.

*Versus:* Melius illi erat, si natus non fuisset.

## 11. RESPONSORIUM: UNUS EX DISCIPULIS MEIS

*Responsorium:* Unus ex discipulis meis tradet me hodie: Vae illi per quem tradar ego:

*Repetitio:* Melius illi erat, si natus non fuisset.

*Versus:* Qui intingit mecum manum in paropside, hic me traditurus est in manus peccatorum.

## AD MATUTINUM IN TERTIO NOCTURNO

### 12. PSALMUS 75 CUM ANTIPHONA "TERRA TREMUIT"

*Antiphona:* Terra tremuit et quievit, dum exurgeret in judicio Deus.

Notus in Judaea Deus: in Israel magnum nomen ejus.

Et factus est in pace locus ejus : et habitatio ejus in Sion.

Ibi confregit potentias arcuum, scutum, gladium, et bellum.

Illuminans tu mirabiliter a montibus aeternis: turbati sunt omnes insipientes corde.

Dormierunt somnum suum: et nihil invenerunt omnes viri divitiarum in manibus suis.

Ab increpatione tua, Deus Jacob, dormitaverunt qui ascenderunt equos

Tu terribilis es, et quis resistet tibi? ex tunc ira tua.

De caelo audiftum fecisti judicium: terra tremuit et quievit,

Cum exurgeret in judicium Deus, ut salvos faceret omnes mansuetos terrae.

Quoniam cogitatio hominis confitebitur tibi: et reliquiae cogitationis diem festum agent tibi.

Vovete, et reddite Domino Deo vestro: omnes, qui in circuita eius affertis munera.

Terribili et ei qui aufert spiritum principum, terribili apud reges terrae.

### 13. RESPONSORIUM: ERAM QUASI AGNUS

*Responsorium:* Eram quasi agnus innocens, ductus sum ad immolandum, et nesciebam:

consilium fecerunt adversum me, dicentes:

*Repetitio:* Venite, mittamus lignum in panem ejus, et eradamus eum de terra viventium.

*Versus:* Omnes inimici mei adversum me cogitabant mala mihi.

### 14. RESPONSORIUM: UNA HORA

*Responsorium:* Una hora non potuistis vigilare mecum, qui exhortabamini morire pro me?

*Repetitio:* Vel Judam non videtis, quomodo non dormit, sed festinat tradere me Judaeis?

*Versus:* Quid dormitis? Surgite, et orate, ne intretis in tentationem.

### 15. RESPONSORIUM: SENIORES POPULI

*Responsorium:* Seniores populi consilium fecerunt,

*Repetitio:* Ut Jesum dolo tenerent, et occiderent: cum gladiis et fustibus exierunt tamquam ad latronem.

*Versus:* Collegerunt pontifices et pharisaei concilium.

### 16. STREPITO

#### 17. RESPICE QUAESUMUS DOMINE

Respice, quaesumus, Domine, super hanc familiam tuam, pro qua Dominus noster Jesus Christus non dubitavit manibus tradi nocentium, et crucis subire tormentum.