

Parte da Cantare.
INNI A VOCE SOLA,
Con Violini, per tutti li Vesperì,
Le quattro Antifone dell'Anno, e il TANTVM
ERGO in quattro modi, con Violini,
a beneplacito.
OPERA QVARTA
DI CARLO DONATO COSSONI
Primo Organista in S. Petronio di Bologua,
Accademico Faticoso.
ALL' ILLVSTRISS. SIG. MARCHESE
CESARE TANARA.



In Bologna, Per Giacomo Monti. 1663. *Con licenza de' superiori.*
CON PRIVILEGIO.

DANIELE TORELLI

*Carlo Donato Cossoni e l'Ufficio «a voce sola»:
gli 'Inni' e le 'Lamentazioni' (1668)*

Tanto la produzione musicale di Carlo Donato Cossoni, quanto la stagione entro cui si colloca la sua attività, offrono l'occasione per indagare alcune singolari tipologie compositive del pieno Seicento in cui mi sono in più occasioni imbattuto. Cossoni appartiene infatti al novero dei compositori che hanno contribuito al quel repertorio che, come da titolo, ho provato a definire sinteticamente come «Ufficio a voce sola», un fenomeno tutto seicentesco e, soprattutto, tutto da scoprire.

Intendo cioè riferirmi all'insieme delle composizioni per la liturgia delle ore legate a testi diversi sia per ruolo liturgico, sia per forme e per caratteristiche testuali (dal salmo all'inno, dalle *Lectiones* alle antifone, per citare solo i generi maggiormente documentati); il repertorio è identificato dalle fonti stesse come «a voce sola», si regge su un basso continuo il cui ruolo e funzione acquista di conseguenza maggiore importanza, e sempre più frequentemente viene arricchito dal sostegno di strumenti obbligati (tipicamente, la coppia di violini). La graduale identificazione di questo gruppo di composizioni muove proprio dalla prospettiva della partecipazione strumentale, che da tempo m'impugna nello studio del genere del salmo concertato con strumenti.¹

La composizione *a voce sola con strumenti* – tra le espressioni più ricche, significative e spesso sperimentali, a partire proprio dall'integrazione vocale-strumentale – costituisce uno degli elementi più originali del maggiore rinnovamento stilistico e linguistico della musica del Seicento.² Alludo ovviamente

¹ Ho consegnato alle stampe TORELLI 1999 e 2002, un modesto riflesso della lunga indagine sul repertorio salmodico. Un successivo contributo, *L'impiego degli strumenti nel repertorio salmodico di area padana intorno all'ultimo quarto del Seicento*, presentato all'XI convegno dell'AMIS di Como (Brescia, 16-18 luglio 2001), è rimasto inedito. Ma si vedano anche TORELLI 2001, 2003, 2006a e 2007b.

² A testimoniare quanto la formula pervada larga parte del repertorio, anche se i frontespizi non ne fanno menzione, voglio citare l'esempio del salmo a voce sola di Francesco Della Por-

al cosiddetto stile *concertato*, la cui centralità per l'intero secolo, è assolutamente indiscussa nella letteratura musicologica, in proporzione perlomeno equivalente alle difficoltà nel formulare una definizione precisa delle sue caratteristiche.

Nell'approfondire le mie indagini sul Seicento sacro – repertorio vasto come pochi altri³ – mi sono sempre più radicato nella convinzione che all'impegno di un organico contenuto nella scrittura concertata corrisponda anche una sorta di concentrazione – mi verrebbe da dire, di 'distillato' – dei tratti espressivi, degli stilemi, delle formule e soluzioni compositive che informano questo stile. Ciò consente pertanto di guadagnare un punto di vista sotto molti aspetti privilegiato per valutare – e, perchè no, definire – questo idioma stilistico tanto multiforme, senza rinunciare alla ricerca d'una percezione del fenomeno quanto più affine a quella coeva.⁴

ta, *Laudate pueri a canto solo con violini*, presente in una raccolta piuttosto sconosciuta di uno dei compositori attivi a Milano (DELLA PORTA 1651); l'opera dovette godere di un certo successo e diffusione, essendo stata ristampata ad Anversa nel 1654. La portata del fenomeno è testimoniata pure dall'edizione di HOFER 1654 apparsa a Salisburgo, mentre la soluzione a voce sola con strumenti come variante esecutiva in un'intonazione polivocale è documentata anche dal caso del celebre *Confitebor terzo alla francese* (MONTEVERDI 1641), di cui si precisano le diverse possibilità di realizzazione: «a 5 voci, qual si può concertare se piacerà con quattro viole da braccio lasciando la parte del soprano alla voce sola» (questo sarebbe il modello *alla francese*, sempre che non s'intenda fare riferimento a un modello compositivo in cui la piena compagine vocale dialoga con la parte del soprano trattata solisticamente, come per esempio nei madrigali *Dolcissimo uscignolo* e *Chi vole aver felice*, entrambi «a 5 voci, cantato a voce piena, alla francese» tra i *Madrigali amorosi* dell'*Ottavo libro* del 1638).

³ Una difficoltà non irrilevante, come è noto, stante la perdurante assenza di sussidi bibliografici almeno analoghi a quelli esistenti per la produzione vocale profana o strumentale. Fortunatamente da parecchio tempo presso la Fondazione Cini ferve un'intensa attività – ancor più meritoria perchè non molto nota – per l'allestimento del «Vogel della musica sacra», compilato attraverso il concorso di diversi studiosi (pochi dei quali italiani, per effetto della ben nota miopia culturale italiana): uno strumento dalle potenzialità formidabili, se potrà essere sviluppato in tutte le sue possibilità (mi limito a evocare quelle sul piano bibliologico).

⁴ Formulo quest'affermazione nella convinzione che sia la conoscenza del repertorio lo strumento e il metodo più affidabile per aiutarci ad approssimare sempre meglio il ruolo di queste musiche. Viceversa, non nego di nutrire una certa diffidenza verso le definizioni proposte da musicografi e teorici, spesso da contestualizzare opportunamente prima di poter essere utilizzare con autentico ed efficace valore storiografico. Trovo per esempio esemplare il caso del *Dictionnaire* di BROSSARD 1703, laddove tenta di definire il «concertato» e i termini ad esso correlati. Approfondirò la questione in altra sede ma, in estrema sintesi, la difficoltà di fornire un'interpretazione del tutto univoca delle definizioni di Brossard, unitamente alla consapevolezza espressa dall'autore di proporre spiegazioni ed equivalenti linguistici non del tutto propri, dimostrano quanto sia delicato porre le testimonianze teoriche antiche a fondamento di un genere o uno stile musicale musicale. Rimane pertanto insostituibile il confronto e la diffusio-

D'altra parte (senza voler cedere a tentazioni evoluzionistiche, inevitabilmente deformanti, specie a fronte di una realtà tanto multiforme quanto quella del barocco musicale), ripercorrendo la semplice prospettiva storica è impossibile non rilevare come queste forme presentino affinità e – successivamente – parentele con quelle del mottetto solistico (intendo il cosiddetto *orchestral motet*), della cantata, dell'aria, tutte promesse a fortuna sempre crescente tra l'ultimo Seicento e il primo Settecento.⁵

L'importanza del mottetto a voce sola è stata finora messa in evidenza in diversi contributi musicologici a cominciare dalle prime testimonianze d'inizio secolo, variamente assimilate alla monodia profana,⁶ al primo momento di sviluppo della forma con strumenti, particolarmente fortunata nel corso degli anni Venti,⁷ fino al nuovo periodo di grande diffusione dopo la metà del Seicento; proprio per quest'ultima fase della storia del genere – entro cui si colloca Cossoni – la bibliografia si fa invece decisamente rara.⁸ Tuttavia, è mia opinione che lo studio della scrittura concertata a voce sola con strumenti non possa fare a meno di considerare pure i singoli brani che a questo specifico modulo compositivo ricorrono anche per intonare testi dalle caratteristiche – oltre che vincoli e condizioni – del tutto particolari, quali appunto quelli principali dell'Ufficio: il salmo e l'inno.

Nel corso delle mie indagini ho avuto l'occasione di rilevare una situazione ben più estesa, duratura e regolare in merito alla fortuna della composizione a voce sola con strumenti di quanto gli attuali studi lascerebbero intendere. E il dato più interessante riguarda proprio l'attenzione all'aspetto formale, evidente in così ampia parte del repertorio: nelle composizioni salmodiche il ricorso agli strumenti consente, ad esempio, di applicare anche alla voce sola

ne del repertorio – anche attraverso l'edizione moderna – unico parametro per meglio percepire i contorni di un linguaggio musicale che, nell'arco di un secolo, ha cercato di sfruttare quasi ogni elemento della scrittura compositiva, dalla ripresa (o rielaborazione) di modelli ormai 'antichi', alle scelte più irrispettose di regole e usi. Questa caratteristica – assoluta linfa vitale dello spirito barocco, mai pago per definizione – non può che opporsi all'esercizio descrittivo (o talora autoptico) della musica, rendendo vana l'infinita ricerca di un'etichetta o di un cassetto classificatorio.

⁵ Per l'età avanzata del mottetto barocco v. ROCHE-DIXON 2001.

⁶ La modesta letteratura sul mottetto a voce sola è resa emblematicamente dalle poche righe offerte in BOETTICHER 1989, pp. 111-112, un raro accenno tra le monografie recenti.

⁷ Ponendo l'accento in particolare sui titoli che hanno insistito sul contributo strumentale, cfr. ROCHE 1984 (in part. il cap. *The motet with obbligato instruments*, pp. 82-88), PADOAN 1985, e il panorama tratteggiato con esauriente bibliografia in TIBALDI 1993; v. inoltre TIBALDI 1992 e 1999. Per l'area veneziana v. ARNOLD 1988, e il bel lavoro di PASSADORE 2002.

⁸ Dopo il primo lavoro di ARNOLD 1980, particolarmente importante è il contributo di BLAZEY 1993; vanno comunque segnalati anche i lavori di SCHEDENSACK 1998 e GILLIO 1988.

l'alternanza organizzata degli episodi su cui si fonda il concertato; e ciò nonostante il fatto che l'irregolarità prosodica dei salmi non favorisca l'adozione di forme regolari, basate sulla ciclicità, la ripresa, il ritornello.⁹

La difficoltà dettata dal testo innodico è invece opposta, e proprio la raccolta di *Inni* di Cossoni dimostra in più occasioni come fuggire (o perlomeno variare) la monotonia della forma strofica. Né va dimenticata la delicata questione 'funzionale', legata all'impiego di questi brani nella liturgia: un aspetto finora non abbastanza considerato e che a vario titolo doveva condizionare la scrittura, esigendo secondo i casi talvolta un'intonazione breve e semplice, di carattere feriale, talvolta un brano ampio e sviluppato, coerente con il ruolo liturgico proprio e con il grado festivo della celebrazione.

Credo infatti che sia proprio in ragione di queste esperienze – così varie e multiformi appunto sotto il profilo formale per raccogliere le sfide imposte dalla varietà del repertorio per l'Ufficio – che il genere del mottetto a voce sola (e più specificamente con strumenti) riesce a rinnovarsi per tutto il secolo, conoscendo una nuova stagione di grande fortuna. Più tardi, il modello stilistico conoscerà una soluzione di continuità nella concatenazione e sviluppo delle formule dell'idioma concertato, destinato ad evolvere nel modello sempre più nettamente sezionalizzato e successivamente votato a fondersi (o a confondersi?) con le tipologie profane, per esempio nell'alternanza tra recitativo e aria.

Ovviamente, a tutto ciò non è estranea – credo anzi si tratti di un dato fondamentale – la lenta ma inarrestabile trasformazione della dimensione funzionale del testo mottettistico, ovvero quella tendenza che, per quanto progressiva e attraverso gradazioni diverse, passa da un testo assolutamente liturgico a uno di deliberata «scelta poetica», alla stregua di quanto avviene nelle forme profane. Ho potuto rintracciare testimonianze significative di questa 'trasformazione' proprio nella mottettistica milanese, in un contesto impropriamente tacciato di conservatorismo. Eppure, anche qui è emersa con chiarezza una concezione del tutto nuova del rapporto tra mottetto e liturgia, il cui segno principale si rileva nella destinazione del testo sempre più generica, sempre più 'multifunzionale'. L'attenzione del compositore si concentra sem-

⁹ È proprio grazie agli strumenti obbligati che la geniale creatività di un Tarquinio Merula riesce a intonare salmi sullo schema della ciaccona; mi riferisco ai due esempi offerti in MERULA 1640 (ma la data è con buona sicurezza quella di una ristampa): il *Confitebor tibi Domine, a 5, 2 canti, 2 violini et basso, sopra alla chiacona* e il *Laetatus sum a 5, 2 canti, 2 violini et basso, sopra al basso di Tra tutte*, che «Si replica nove volte fino al fine». L'ossessione (e l'abilità) del Merula per gli ostinati lo induce a includere in questa singolarissima raccolta anche un *Beatus vir qui timet, a 3, doi canti et alto, sopra alla Romanesca*, «Si replica undeci volte». Cfr. TORELLI 2002, pp. 128-130, e l'edizione critica a mia cura, di prossima pubblicazione.

pre più sulla componente 'affettuosa', sull'efficacia imaginifica del testo e del componimento mottettistico, e approda sin dall'inizio del Seicento a testi di nuova composizione, non foss'altro che per originali procedure di centonizzazione di passi – o suggestioni – cavati dal patrimonio biblico.¹⁰

Il contributo di Cossoni all'«Ufficio a voce sola», limitatamente alle sole musiche a stampa, si lega a due raccolte, le opere IV e V, pubblicate a Bologna nel 1668, all'indomani del suo ingresso nell'Accademia Filarmonica.¹¹ L'opera quarta è una raccolta per tutto l'anno:

Inni a voce sola con violini per tutti li vesperi, le quattro antifone dell'anno, e il Tantum ergo in quattro modi con violini a beneplacito. Opera quarta di Carlo Donato Cossoni, primo organista in S. Petronio di Bologna, accademico Faticoso. All'illustrissimo sig. marchese Cesare Tanara.

La quinta si concentra sulle celebrazioni del Triduo pasquale:

Lamentazioni della Settimana Santa a voce sola di Carlo Donato Cossoni, primo organista di S. Petronio, accademico Faticoso. Opera quinta. Al molt'illustre sig. Bernardo Pezzi.

Sono *lectiones* tratte dalle *Lamentazioni* di Geremia, asse portante di una delle celebrazioni liturgiche più suggestive e singolari della Settimana Santa (e dell'intero l'anno liturgico). Intonate nel primo notturno del mattutino degli ultimi tre giorni che precedono la Pasqua – Giovedì (*Feria quinta in Coena Domini*), Venerdì Santo *in Parasceve*, e Sabato Santo – costituivano il rito noto come *Tenebrae* (*Ufficio delle Tenebre*), dall'*incipit* dell'antifona *Tenebrae factae sunt*, che si svolgeva alla luce di certo numero di candele, poi spente progressivamente fino a lasciare la chiesa nell'oscurità: un effetto dal contenuto profondamente simbolico a cui si associava l'estrema austerità della celebrazione liturgica.¹² Nella pratica, le *Tenebre* venivano anticipate alla sera del giorno

¹⁰ Al problema dei testi nel mottetto ho dedicato un recente contributo (TORELLI 2006b) che, partendo da un grande compositore del secondo Cinquecento, solleva più generali questioni di metodo; gli esiti si potranno relazionare con un autore del pieno Seicento quale Biagio Marini (TORELLI 2006b, pp. 134-165, 167-168, 179-180, 198-203). Quanto al 'conservatorismo' milanese, ormai certamente da rivedere, v. TORELLI 2007a, pp. 205-206 (un'indagine sulla circolazione del madrigale e l'attività editoriale musicale nella città ambrosiana).

¹¹ Credo che la nomina abbia avuto benefici effetti sui progetti editoriali delle opere cossoniane, con un picco singolare appunto nel 1668, quando escono ben tre edizioni, le opere IV, V e VI (nonché la ristampa dell'op. II).

¹² Al mattutino della Settimana Santa la liturgia si riduceva ai minimi termini, iniziando direttamente con i salmi e, sebbene questi, con il cantico, conservassero l'antifona, si omettevano l'invitatorio, l'inno, la dossologia, il *capitulum*, i versetti e responsori propri.

precedente, secondo quanto prescritto esplicitamente dal *Caeremoniale episcoporum*, collocandosi dopo la compieta (al fine di rendere l'effetto dell'oscurità più reale), oppure addirittura nel secondo pomeriggio (favorendo la partecipazione del clero secolare e dei fedeli).¹³

Dopo aver stampato la corposa raccolta di *Salmi a otto voci pieni e brevi* (op. III, 1667) – e probabilmente già prevedendo di pubblicare verso la fine dell'anno altre più solenni intonazioni salmodiche (i *Salmi concertati* op. VI, 1668) – Cossoni, differenziando ulteriormente le forme liturgiche, si rivolge quindi ad altri significativi testi dell'Ufficio: gli inni vespertini e le *lectiones* del mattutino.

È opportuno partire da qui, per il peculiare sviluppo delle intonazioni a voce sola delle *Tenebrae*: una tradizione inaugurata con un piccolo ma originalissimo nucleo di contributi risalente ai primi anni del Seicento. Attraverso la testimonianza di Giovanni Battista Doni abbiamo notizia delle *Lamentazioni* monodiche composte da Vincenzo Galilei su suggestione di un «lamento del conte Ugolino» intonato da Giovanni Bardi («il primo a comporre melodie a voce sola») e cantato «molto soavemente sopra un concerto di viole». ¹⁴ Sono

¹³ L'anticipazione si riflette anche nelle fonti musicali figurate, che riferiscono quasi invariabilmente le prime lezioni «Per il Mercordì Santo», come in Cossoni. La pratica ha una storia antica: l'uso pomeridiano è testimoniato già dal XIII secolo; quanto indicato dal *Caeremoniale episcoporum* (v. p. es. CAEREMONIALE 1602), ovvero che si canti poco dopo compieta intorno all'«ora vigesimaprima», colloca la celebrazione fra le 3 e le 5 del pomeriggio della vigilia. Il rito delle candele, anch'esso estremamente antico e già ben definito sia nel primo *Ordo Romanus* (VIII sec.), sia nella descrizione di Amalario di Metz (IX sec.), era assai suggestivo. Il numero delle candele variò anche sensibilmente nel corso del tempo, ma l'uso del periodo che ci interessa – puntualmente esposto nel *Caeremoniale* – prevede l'impiego di quindici candele ordinate in forma di triangolo su un apposito candelabro. Nel corso dell'Ufficio, durante la salmodia si spegneva un cero alla volta a ogni ripetizione dell'antifona di fine salmo, cominciando sempre dalla base della piramide («extinguit cereum in illius extremitate positum a latere Evangelii», il lato sinistro guardando l'altare). Dopo i nove salmi del mattutino e i cinque delle lodi, restava accesa la sola candela all'apice del candelabro, mentre a ognuno degli ultimi sei versi del *Benedictus* – cantico dell'Ordinario che sempre concludeva la celebrazione – veniva spento anche uno dei sei ceri posti sull'altare. Nell'oscurità quasi totale, l'unica candela rimasta accesa veniva quindi condotta dietro l'altare, per nasconderla; a questo punto, si faceva strepito («Caeremoniaris manu scabellum, seu librum percutiens per breve spatium strepitum, fragoremque facit») e quindi la candela veniva riportata in presbiterio, segnando così la conclusione del rito. Esistono molti commentari circa la simbologia di questo rito, ma ciò su cui le interpretazioni sono concordi riguarda l'ultima candela, simbolo del trapasso e della pasqua del Cristo, mentre lo strepito dovrebbe rappresentare la fragorosa reazione della natura. Cfr CAEREMONIALE 1602, lib. II, cap. 22, cc. 89r-90v. Circa i commentari sul rito v. CATALANI 1744, II, pp. 241-250.

¹⁴ La notizia (cit. in MASSENKEIL 2001) è riportata nel *Trattato della musica scenica* di Doni; come noto il *Trattato* è stato pubblicato postumo in due distinte redazioni, entrambe in DONI

invece giunte fino a noi quelle create nell'ambito del medesimo contesto culturale da Emilio de' Cavalieri,¹⁵ cui farà seguito, a un ventennio di distanza, la raccolta senese di Annibale Gregori.¹⁶ Tuttavia, il periodo di maggiore fortuna è proprio quello in cui si inserisce l'opera cossoniana: una lunga stagione inaugurata nel 1650 dalle *Lamentazioni sagre e motetti ad una voce col basso continuo* di Alessandro Della Ciaia, seguite a breve da quelle del romano Pietro Cesi.¹⁷ È però l'ambito bolognese che dimostra la maggiore creatività in questo campo, giacché nello stesso anno dell'op. v di Cossoni, Maurizio Cazzati, maestro di cappella nella medesima basilica petroniana, stampa in proprio le *Sacre lamentazioni della Settimana Santa*.¹⁸ Nel 1689 sarà poi la volta

1755, II (lib. II, cap. IX e App., cap. VI). Una prima disamina con ampi stralci è in SOLERTI 1903 (i passi cit. sono a p. 210); recentemente il *Trattato* è stato edito e studiato in SCHALL 1993.

¹⁵ Le *Lamentazioni* di Cavalieri (edizione in BRADSHAW 1990) furono composte a uso della Congregazione dell'Oratorio ed eseguite nel 1599 nell'Oratorio della Vallicella in Roma; il manoscritto conservato in I-Rv, o.31, fu addirittura attribuito alla mano di Giovenale Ancina; il che non è, sebbene molto probabilmente fece parte della sua *libreria*. La composizione si svolge alternando parti solistiche e corali, secondo un modello esecutivo indubbiamente funzionale al contesto oratoriano (indipendentemente dalla possibilità che parte della musica possa essere stata scritta durante un precedente periodo pisano); cfr. BRADSHAW 1991, pp. 241-248, e KIRKENDALE 2001, pp. 217-232 (con, pp. 213-216, un'ampia introduzione al testo biblico).

¹⁶ GREGORI 1620* (N.B. i rif. bibl. contrassegnati come questo da asterisco rimandano all'elenco in fondo a questo articolo e non alla bibliografia del volume). L'autore, «maestro di cappella della Metropolitana di Siena et accademico Intronato» continuerà le proprie sperimentazioni a voce sola con gli originalissimi *Ariosi concertati* (GREGORI 1635*). Non è questo il luogo per approfondire l'intera storia seicentesca delle *Lamentazioni*, ma i primi decenni del secolo danno alla luce due raccolte indicative dell'indirizzo più generale seguito nell'ambito dello stile concertato e di grande originalità per le loro intonazioni polivocali con strumenti obbligati; mi riferisco a CAPELLO 1612* e BURLINI 1614*, opere nate peraltro in contesto monastico, e quindi apparentemente dimesso (una rara congregazione di canonici regolari nel primo caso e benedettini olivetani nel secondo). Su questi lavori v. TORELLI 2006a, p. 187.

¹⁷ DELLA CIAIA 1650* e CESI 1653*; come Gregori è senese anche l'aristocratico *dilettante* Della Ciaia, la cui opera propone un'interessante dedica a «Don Jacomo Carissimi, maestro di cappella di Santo Apollinare in Roma».

¹⁸ In effetti CAZZATI 1668*, con dedica «di Bologna li 3 genaro 1668», dovette precedere l'op. v di Cossoni (la cui dedica è priva di data). Di sette anni più anziano di Cossoni, il guallese Maurizio Cazzati venne eletto maestro di cappella nel 1657, conservando la carica a dispetto degli aspri contrasti col primo organista Giulio Cesare Arresti fino al giugno del 1671 quando, al ritorno di Arresti al magistero della cappella, tanto Cazzati quanto Cossoni – evidentemente uniti da una forte intesa – decisero di cercare nuovi incarichi altrove; Cazzati tornò a Mantova in qualità di maestro di cappella e direttore della musica della duchessa Anna Isabella Gonzaga, proseguendo l'attività editoriale fino ad aprire una propria stamperia. La situazione che indusse i due musicisti ad allontanarsi dai rispettivi ruoli in San Petronio è riassunta molto efficacemente in VANSCHEEUWIJCK 2003, pp. 80-82.

del nuovo maestro petroniano, Giovanni Paolo Colonna,¹⁹ e de *Le nove lettioni della Settimana Santa* a voce sola del mantovano Francesco Cavanni.²⁰ Infine, sono ancora bolognesi le testimonianze settecentesche, da quelle dell'agostiniano Ippolito Ghezzi del 1707,²¹ fino alle ultime, del 1725, composte e pubblicate da Giuseppe Antonio Silvani, che pure reggeva la cappella di Santo Stefano.²² Il discorso ci porterebbe ora troppo lontano, ma va comunque sottolineato un fatto non privo di significati nell'ambito della circolazione della musica sacra italiana del Seicento: seppur largamente consegnata alle stampe, sono numerosi i testimoni manoscritti di *Lamentazioni* – la maggior parte proprio a voce sola – a partire dalla metà circa del secolo. È il caso delle composizioni d'area romana (dato questo che basterebbe a chiarire la diffusione a penna), con Girolamo Frescobaldi,²³ l'architetto Carlo Rainaldi,²⁴ Giacomo Carissimi,²⁵ Giovanni Francesco Marcorelli,²⁶ ma anche Alessandro

¹⁹ COLONNA 1689*; l'esemplare in I-Bc «ha nel frontispizio cassata la parola *Ottava* (cioè l'indicazione numerica dell'opera) e aggiuntovi a penna *Opera nona*. Difatti dee essere così impresso» (GASPARI 1890, II, p. 206); cfr. inoltre VANSCHEEUWIJCK 2003, pp. 186-187.

²⁰ CAVANNI 1689*; i natali di questo musicista poco noto sono attestati dalla dedicatoria di questa sua opera prima: «Vanti pure a sua voglia partial la Fortuna o Silla su'l Tebro, o Timoteo su l'Attica, ch'io per me più benefica stimerò quella sorte che diemmi il natale sotto il cielo di manto, vollì dire sotto l'augusto dominio dell'A. V. Serenissima ...».

²¹ GHEZZI 1707*; la dedica è datata da Siena «li 30 marzo 1707», ma sappiamo che l'autore fu in contatto con il maestro petroniano Giacomo Antonio Perti.

²² SILVANI 1725*. Figlio dello stampatore Marino Silvani, di cui prese la successione nel 1711, Giuseppe Antonio fu allievo del Colonna e accademico filarmonico dal 1693. La raccolta documenta la sua scrittura più moderna, diversamente dalla maggior parte della produzione sacra, largamente improntata a una vocalità corale sfarzosa e imponente che contribuisce a farne un chiaro esponente del *colossal Baroque* bolognese; cfr. VANSCHEEUWIJCK 2003, p. 154.

²³ L'intonazione della singola lezione *Iod. Manum suam* a voce sola e continuo è forse l'opera meno nota della produzione frescobaldiana. Il brano, probabilmente il più tardo tra le composizioni vocali di Frescobaldi, è trådito nell'*unicum* di I-Bc, Q.43, manoscritto assai significativo per questo repertorio. Alle cc. 7-10, seconda opera del ms., è la *Feriae v in Coena Domini, lectio III, s.^r Frescobaldi, Iod. Manum suam*, eseguito presso l'Oratorio del S. Crocefisso in Roma, tra 1639 e 1640; cfr. HAMMOND 1983, pp. 90-91 (pp. 162-164 e 405 della tr. it.).

²⁴ Sempre in I-Bc, Q.43, cc. 23-29, si trovano le «Lamentazioni due per la settimana santa a voce sola col basso numerato d'accompagnamento» di Carlo Rainaldi, risalenti ai primissimi decenni del secolo ed eseguite in ambito filippino a Santa Maria in Vallicella (altre intonazioni a due voci sono nel Ms. XVII.1/4: cfr. GASPARI, II, p. 299). Su Rainaldi, poliedrico architetto di fama nella Roma barocca (1610-1690), v. MARX 1969, pp. 48-76, e soprattutto MARX 1971, pp. 1-23, unico lavoro dedicato alla scoperta di questo singolare repertorio.

²⁵ Le due lezioni carissimiane – *Aleph. Quomodo sedet e Vau. Et egressus*, prime due della *Feria quinta in caena Domini* – aprono il cit. Ms. Q.43 (cc. 1-6v). Un altro gruppo completo di *Lamentationes Ieremiae* a canto con due violini (nel manoscritto GB-Ob, Mus.d.215) è molto probabilmente da considerare apocrifo, come rilevato in JONES 1982, I, p. 78.

Stradella²⁷ e Giovanni Antonio Grossi, predecessore del Cossoni al Duomo di Milano,²⁸ per concludere col napoletano Gaetano Veneziano.²⁹

Le Lamentazioni

Una dettagliata disamina della scrittura delle *Lamentazioni* di Cossoni appesantirebbe eccessivamente questo saggio, mentre credo più interessante proporre in appendice la trascrizione moderna di un ampio *specimen*, con l'intera *Lectio tertia. Per il Mercordì Santo* («Iod · Manum suam»), a basso solo, che mostra una scrittura di sicura competenza, capace di miscelare, concatenare e modulare efficacemente le tipologie della vocalità solistica, sempre in funzione di un'interpretazione profondamente 'affettuosa' di un testo comunque intenso e suggestivo.

²⁶ Sempre nella silloge bolognese (I-Bc, Q.43, 61r-74v) sono le «Lamentazioni due per la settimana santa a voce sola con basso continuo, e una terza a due voci parimente col basso numerato d'accompagnamento» di Giovanni Francesco Marcorelli. Rare sono le notizie su questo compositore che, nativo di Spello, fu maestro di cappella alla Chiesa Nuova tra 1646 e 1647. Il medesimo manoscritto contiene anche intonazioni di «Carlo [Caproli] dal violone» e – probabilmente – Marco Marazzoli, oltre a diverse altre adesposte, senza che da questo repertorio emerga un progetto definito di completezza liturgica. Ancora rimane da realizzare un'indagine specifica sulla musica per la Settimana Santa presso la chiesa degli Oratoriani che consenta di chiarire il contesto che condusse alla compilazione del Q.43, ma è certo che le musiche disponibili nell'archivio erano veramente numerose e spaziavano dalla voce sola alla policoralità, dai brani più moderni a quelli della più solida tradizione cinquecentesca. Il dato emerge con chiarezza sia dalle fonti sopravvissute allo smembramento dell'archivio filippino, sia dagli inventari antichi. *Cfr.* in particolare i mss. I-Rn, Mus. 77-78, 127-128 e 152, descritti in CATALOGO 1989, e gli esiti del bel lavoro di ADDAMIANO-MORELLI 1997, pp. 37-67. Tuttavia, accanto ai rilievi sull'incidenza di grandi esecuzioni policorali sintetizzati da MORELLI 2003, § 7.2-3, bisogna evidentemente immaginare il ricorso non infrequente a soluzioni musicali nei generi della monodia anche nella musica sacra d'impiego d'impiego più strettamente connesso con la liturgia.

²⁷ Alle cc. 41-48 del ms. I-MOe, Mus.F.1140 si conserva una *Lamentatione per il Mercordì Santo*, che in realtà intona le lezioni a partire da *Vau. Et egressus est a filia Sion* (*cfr.* GIANTURCO-McCRICKARD 1991, pp. 198-199 e GIANTURCO 1994, pp. 221-222 e 228-229, dove l'autrice presenta un brano «set according to a 'cantata approach'»). Ridiscuto la dimensione liturgica e il quadro stilistico di questa composizione nell'introduzione all'edizione critica della serie VI (*Musica sacra*) dell'*Opera omnia* di Stradella (in preparazione).

²⁸ Tra le opere manoscritte più interessanti e di maggiore pertinenza, potenzialmente da confrontare con Cossoni, vanno ricordate le lamentazioni lasciate inedite da Grossi, e specialmente le *Lamentazioni per la Settimana Santa* del ms. I-Mfd, busta 41 n. 20; *cfr.* SARTORI 1957, p. 223, insieme a GHIGLIONE 1987 e al più recente ARIZZA 1992, pp. 150-178.

²⁹ Gaetano Veneziano, nato a Bisceglie nel 1656, fu maestro presso la corte spagnola di Napoli e al conservatorio di Santa Maria di Loreto; un cospicuo numero di *Lectiones* a voce sola con strumenti è conservato manoscritto presso la sede napoletana dell'Oratorio dei Filippini, databili nel loro insieme intorno agli anni 1677-1706; *cfr.* ROBINSON 1972, pp. 38, 45 e 93.

La gamma stilistica spazia dal recitativo – specialmente nei versi d’annuncio della *Lectio* («Incipit Lamentatio Ieremiae Prophetae. Aleph», *etc.*),³⁰ ovvero nei passi meno significativi sul piano della pregnanza dei contenuti – fino alla tirata virtuosistica, caratterizzata dalle veloci figure di semicrome o dall’attenzione per il modulo ritmicamente accattivante (con il richiamo, ormai convenzionale, dell’abbellimento espresso con «*t.*»). Particolarmente curate sono le differenziazioni agogiche – Adagio, Largo, Allegro, Vivace³¹ – e le caratterizzazioni sempre diverse delle lettere ebraiche (l’*incipit* alfabetico del testo geremiaco), salvo mirare viceversa all’unità tra versetti intonando la medesima formula semplicemente ad altezze diverse.³² Tutte accuratamente distinte sono anche le realizzazioni del versetto che conclude sistematicamente ogni *Lectio* («Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum»), e che deve lasciare spazio al responsorio proprio: è spesso in questi passi che si concentrano le soluzioni più ardite sul piano vocale.³³

Gli Inni

Gli *Inni a voce sola con violini* dell’op. iv, in verità, si collegano alla forma che maggiormente interessa queste pagine. Infatti, sulla base delle ricerche già riferite intorno alle sillogi seicentesche per l’Ufficio e delle osservazioni sulle caratteristiche della scrittura concertata, sono sempre più tentato dal considerare l’inno con strumenti obbligati come una forma contraddistinta da una propria fortuna e vicenda evolutiva, oltre che da propri obiettivi funzionali liturgici. Questa viene inoltre a configurarsi come ulteriore occasione per la

³⁰ Cfr. l’esordio della *Lectio prima. Per il Mercordì Santo* (p. 3 della stampa), o quello della *Lectio prima. Per il Giovedì Santo* (p. 31).

³¹ Cfr. per esempio il marcato contrasto, tra Vivace e Adagio verso la conclusione della *Lectio secunda. Per il Mercordì Santo*, su «Vide Domine afflictionem meam quoniam erectus est inimicus. Ierusalem converte ...» (p. 17).

³² Per esempio «Mem» e «Nun» nella *Lectio terza. Per il Mercordì Santo*; cfr. APPENDICE.

³³ Questa scrittura è ben illustrata nel verso dell’ultima lettera («Nun», pp. 25-27) della *Lectio tertia. Per il Mercordì Santo* qui edita. Un prossimo, ulteriore stadio della ricerca cossoniana potrebbe mettere a confronto la condotta vocale delle *Lamentazioni* con quella dei tre libri di *Motetti a voce sola* (le opp. II, 1667; X, 1670; e XII, 21675), in particolare per quanto riguarda l’impiego degli stilemi in due forme estremamente affini, ma in cui il testo intonato corrisponde a una ben diversa funzionalità liturgica: fissato e inalterabile il testo biblico di Geremia e ormai largamente libero e ‘poetico’ il mottetto. L’esame sarebbe tanto più interessante in considerazione delle diverse altezze cronologiche evidenziate anche solo dalle fonti a stampa (e dunque parzialmente significative), giacché il *Secondo* e il *Terzo libro* dei mottetti appaiono già negli anni Settanta, e verso la fine del decennio vede comunque la luce una «seconda impressione» milanese del *Primo libro* (1678), documentando una fortuna durevole e anche tarda di queste composizioni.



Cossoni, *Lamentazioni della Settimana Santa ... opera quinta ...*, Giacomo Monti, 1668.

sperimentazione del *concertato*, sia formale (l'inno conduce facilmente alla segmentazione tanto favorita nell'ultimo quarto del secolo), sia stilistica: con riferimento all'interazione tra scritture vocali e strumentali, spesso idiomaticamente distinte.

Un *excursus* dettagliato della fortuna storica di questa forma finirebbe per sovraccaricare il saggio, svelando impietosamente il mio attaccamento all'approccio bibliografico, ma è sufficiente citare alcune opere significative per evocarne le origini remote o per dimostrare i livelli di sperimentalismo.³⁴ L'inno con strumenti spicca infatti piuttosto chiaramente come forma in una lunga successione di opere, già a partire da quella pietra miliare che è indubbiamente il vespro mariano di Claudio Monteverdi del 1610, il cui *Ave Maris Stella a 8* si svolge nell'alternanza con *ritornelli* strumentali a 5 e assegnando anche tre strofe alla voce sola.³⁵ All'area veneta appartengono poi gli *Hinni novi concertati* (1632) di Amadio Freddi, maestro di cappella del Duomo di Vicenza,³⁶ così

³⁴ Non sarà comunque inutile fare riferimento all'indagine bibliografica (attenta alla presenza di strumenti) in TORELLI 2002b, e nei i più generali lavori di KURTZMAN 1993, 2002 e 2004.

³⁵ MONTEVERDI 1610*. Sono intonate *ad una voce, soprano* e, in ultimo, *tenore*, le strofe «Monstra te esse», «Virgo singularis» e «Vitam praesta».

³⁶ FREDDI 1642* prevede, oltre ai due violini, una parte di «Trombon o fagotto». Un confronto accurato fra i due soli esemplari sopravvissuti con la descrizione in BOHN 1883, p. 138, fa-

come i diversi inni a voce sola nella ben nota *Selva morale e spirituale* monteverdiana del 1641.³⁷

Tuttavia, è soprattutto dalla seconda metà del Seicento che gli esempi si moltiplicano e si seguono senza soluzione di continuità: troviamo infatti i contributi di due autori dalla produzione decisamente ampia quali Orazio Tarditi³⁸ e, in particolar modo, Maurizio Cazzati, con le raccolte del 1655 e, soprattutto, del 1662: si nota sin d'ora come quest'ultima sia praticamente l'unica silloge comparabile con quella di Cossoni per numero di formulari intonati, ovvero per completezza rispetto all'intero anno liturgico.³⁹ Le opere dedicate all'innodia negli anni Settanta sono ancora più numerose: Sebastiano Cherici e Giovanni Andrea Florimi consegnano alle stampe le loro composizioni nel 1672-1673,⁴⁰ e due anni dopo vede la luce la *Harmonia sacra* di An-

rebbe pensare a una ristampa (anche in ragione dell'assenza di lettera dedicatoria). La trascrizione diplomatica del frontespizio di Bohn si discosta dalle tampe superstiti in almeno tre punti, due dei quali di grande rilievo: un a capo con relativa punteggiatura e la data (1632); due distinte edizioni sono poi segnalate in EITNER 1905, IV, p. 66. È possibile che l'edizione del 1632 appartenesse allo stesso Bohn (Eitner la segnala sotto la sigla «B. Br.», «Bibliotheken in Breslau»); v. inoltre TORELLI 2002b, pp. 137-138 e nota 37. Colgo l'occasione per ringraziare per l'acribia delle verifiche condotte per mio conto i colleghi Norbert Gertsch (Monaco di Baviera), Marek Romanczuk e Piotr Wilk (Wrocław).

³⁷ MONTEVERDI 1641*; riserva ampio spazio all'innodia, con brani selezionati per poter intonare un numero ben superiore di formulari propri:

- *Sanctorum meritis primo*, a voce sola et due violini, sopra alla qual aria si potranno cantare anche altri inni però che siino de lo stesso metro.
- *Sanctorum meritis secundo*, concertato a voce sola con due violini, sopra la qual aria si può cantare anco altri inni de lo stesso metro.
- *Deus tuorum militum*, inni con doi violini.
- *Iste confessor primo* sopra ad una medesima aria.
- *Iste confessor secundo*, voce sola et due violini sopra alla qual aria si può cantare parimente *Ut queant laxis* di S. Gio. Batt. et simili.
- *Ut queant laxis*, sopra lo stesso metro.
- *Deus tuorum militum*.

Analogo principio è suggerito, per esempio, in una stampa cronologicamente vicina (MATTIOLI 1646*): «Quelli inni che mancano facilmente si potranno accomodare ad uno dei sopradetti, poiché si è avuto avvertenza di comporre tutti quelli che sono differente di metro».

³⁸ Cfr. per esempio TARDITI 1650* (descritto in TORELLI 2002b, pp. 145-146), ma diverse intonazioni tutte polivocali con strumenti sono in CAVALLI 1656*.

³⁹ CAZZATI 1655* conobbe una notevole diffusione a stampa oltralpe, con una riedizione uscita ad Anversa già nel 1656 (per gli eredi di Pierre Phalèse), subito ristampata nel 1658 con nuovo frontespizio (per «doi violini e fagotto *ad libitum*»). Esclusivamente innodico, senza intonazioni plurime (a parte *Iste Confessor*) è CAZZATI 1662*. Rispetto agli inni cossoniani, rilevo solo l'assenza di *Regis superni nuntia*. VITALI 1684* riproporrà analoga completezza (v. *infra*).

⁴⁰ CHERICI 1672* prevede anche il concorso di una «violetta» oltre alla coppia di violini. Diverse affinità con gli inni di Cossoni rivela FLORIMI 1673*.

drea Mattioli, i cui inni a voce sola si presentano con un organico strumentale – tanto ricco quanto originale – di quattro viole.⁴¹ Tra le successive edizioni pubblicate a cavaliere tra Sei e Settecento riscontriamo nuovamente una decisa prevalenza dell'ambiente bolognese, dove domina ormai definitivamente il modello a voce sola con strumenti: penso in particolare all'opera di Giovanni Battista Vitali⁴² – la sola in grado di offrire una scelta tra formulari e intonazioni alternative vasta quanto quella cossoniana – e, già nel secolo nuovo, di Giuseppe Antonio Silvani,⁴³ e Pirro Albergati Capacelli.⁴⁴

⁴¹ L'unico esemplare completo parigino di MATTIOLI 1675* presenta annotazioni autografe di Sébastien de Brossard; *cfr.* BROSSARD 1994, p. 183, e DURON 1996, pp. 212-213. Ecco gli inni intonati in questa interessante opera:

- *Te splendor*. Canto e 4 viole. Per il S. Michele (in apparitione S. Michaelis Arcangeli)
- *Exultet orbis*. Mezo sop. e 4 viole. Per li Apostoli.
- *Ave maris stella*. Alto e 4 viole. Per la Madonna.
- *Regis Supernis*. Alto e 4 viole. In festo S. Theresiae.
- *Lucis Creator*. Alto e 4 viole. Per le domeniche.
- *Te lucis*. Mezo sop. e 2 vv. Per le complete.

I numerosi salmi a voce sola con due violini o quattro viole e la presenza della stampa nella Bibliothèque Royale (oggi in F-Pn) rafforzano l'ipotesi che quest'opera italiana abbia attirato l'attenzione di Brossard quale possibile modello 'alla francese'. Ricordo inoltre la singolare soluzione che accosta voce e strumenti adottata in AGNELLETTI 1673* (*cfr.* GASPARI 1890, IV, p. 179).

⁴² VITALI 1684* comprende anche parti per un «violino terzo» e un «alto viola», sebbene l'autore avverta che per praticità si possono eseguire «tralasciando il terzo e violetta, e anco senza violini». Vitali fa della ricchezza della raccolta un punto di vanto: «Averta il lettore che ... troverà degl'inni duplicati, triplicati e quadruplicati. Ciò si è fatto per maggior commodità, essendo li più frequentati»; e difatti troviamo intonati gli stessi inni della raccolta di Cossoni, almeno otto dei quali con un numero maggiore di versioni alternative (spesso una per ogni registro vocale); anche in questo caso manca l'inno *Regis superni nuntia*. Ringrazio Jeffrey Kurtzman per avermi fornito una riproduzione dell'*unicum* completo statunitense dell'edizione.

⁴³ SILVANI 1702*, la cui dedicatoria c'informa che l'autore doveva all'abate di San Michele in Bosco, celebre monastero Olivetano, la nomina a maestro di cappella in S. Stefano. Anche in quest'opera si propone praticamente completo il repertorio innodico annuale, senza duplicazioni ma con un'interessante attenzione per diversi formulari propri; così troviamo non solo un *Regis superni nuntia*. Per S. Teresia, ma anche:

- *Martinae celebri plaudite nomini*. Per S. Martina Vergine e Martire.
- *Martyr Dei Venantius*. Per S. Venanzo Martire.
- *O quot undis lacrimarum*. Per li Sette Dolori di Maria Vergine.
- *Regali solio fortis iberiae*. Per S. Hermenegildo Martire.
- *Te Ioseph celebrens agmina caelitum*. Per S. Giuseppe.
- *Ut via Caelum facili teneres*. Per S. Petronio.

Tutti inni che delineano un Santorale specificamente bolognese e con festività tipiche dell'ultima devozione barocca.

⁴⁴ Anche ALBERGATI 1715*, raccolta di autore singolare, nobile e dilettante, è altrettanto originale e assolutamente mariana: qui ritroviamo l'inno *Ave maris stella* (di cui s'intonano i soli versi dispari sul modello strofico) con le quattro antifone, come in Cossoni. Nella stampa, i li-

Inni a voce sola, op. IV

TAVOLA

In dominicis Adventus Domini.

· *Creator alme siderum*. BASSO.

· *Creator alme siderum*. CANTO.

In Nativitate et Circumcisione Domini,
et in dominicis usque ad Epiphaniam.

· *Iesu Redemptor omnium*. CANTO.

In Festo SS. Innocentium.

· *Salvete Flores Martyrum*. CANTO.

In Epiphania Domini.

· *Crudelis Herodes*. CANTO.

In dominicis per annum.

· *Lucis Creator optime*. CANTO.

· *Lucis Creator optime*. BASSO.

In dominicis Quadragesimae.

· *Audi Benigne Conditor*. CANTO.

· *Audi Benigne Conditor*. BASSO.

In dom. Passionis et Palmarum, et in fe-
sto Inventionis et Exaltationis S. Crucis.

· *Vexilla regis prodeunt*. BASSO.

In omnibus festiuitatibus B. M. V.

· *Ave Maris Stella*. BASSO.

· *Ave Maris Stella*. CANTO.

In Dominicis Paschal.

· *Ad regias Agni dapes*. CANTO.

In Ascensione Domini.

· *Salutis humanae Sator*. ALTO.

In festo Pentecostes.

· *Veni Creator Spiritus*. BASSO.

In festo SS. Trinitatis.

· *Iam sol recedit igneus*. CANTO.

In festo Corporis Christi.

· *Pange lingua gloriosi*. CANTO.

In festo Cathedrae S. Petri.

· *Quodcumque in orbe*. BASSO.

In Conversione et Commem. S. Pauli.

· *Egregie doctor Paule*. BASSO.

In Nativitate S. Ioannis Baptistae.

· *Ut queant laxis*. ALTO.

In festo Ss. Apostolorum Petri et Pauli.

· *Decora lux*. CANTO.

In festo S. Mariae Magdalenae.

· *Pater superni luminis*. CANTO.

In festo S. Petri ad Vincula.

· *Miris modis*. CANTO.

Gli *Inni* di Carlo Donato Cossoni, documentano bene, fra le altre cose, queste ultime tendenze. Se ne constata, innanzitutto, l'ampia scelta d'intonazioni innodiche (tra le più complete del periodo, come abbiamo visto), accuratamente ordinate per soddisfare le esigenze vespertine del Temporale, del Santorale, e di tutti i principali Comuni; *cf.* la «Tavola» in queste pagine). Sono poi di estremo interesse le soluzioni strutturali e formali realizzate da Cossoni al fine di evitare la banalità dello stereotipo basato sull'alternanza strofica del verso con *ritornello* o *sinfonia* strumentale⁴⁵ – termini qui usati in

bri-parte degli archi testimoniano l'uso degli «strumenti unisoni», con due parti identiche di violino e due altrettanto identiche d'«alto viola». Numerose sono poi le composizioni settecentesche tramandate in manoscritto nell'ambiente bolognese (nel censimento delle quali è prezioso il GASPARI 1890, II): al repertorio contribuiscono in particolare Giambattista Martini, ma anche Giuseppe Luigi Tibaldi, Stanislao Mattei e diversi altri, per tutto il Settecento.

⁴⁵ È questo il principale difetto che si riscontra, al contrario, nel succitato FLORIMI 1673*.

In festo Transfigurationis Domini. · <i>Quicumque Christum.</i> ALTO.	In natali confessorum. · <i>Iste Confessor.</i> CANTO.
In Apparitione et Dedicatione sancti Michaelis Archangeli. · <i>Te splendor.</i> ALTO.	· <i>Iste Confessor.</i> ALTO.
In festo Ss. Angelorum Custodum. · <i>Custodes hominum.</i> BASSO.	· <i>Iste Confessor.</i> BASSO.
In festo S. Teresiae Virginis. · <i>Regis superni nuntia.</i> ALTO.	In natali virginum et martyrum. · <i>Iesu Corona Virginum.</i> ALTO.
In festo omnium sanctorum. · <i>Placare Christe seruulis.</i> CANTO.	In natali martyris tantum et nec virginis, nec martyris. · <i>Fortem Virili pectore.</i> BASSO.
In natali Apostolorum et Evangelistarum. · <i>Exultet Orbis gaudijs.</i> CANTO.	In Dedicatione ecclesiae. · <i>Caelestis Vrbs Ierusalem.</i> CANTO.
· <i>Exultet Orbis gaudijs.</i> BASSO.	Le quattro antifone dell'anno con violini. · <i>Alma Redemptonis Mater.</i> BASSO.
In commune Apostolorum et Evangelistarum, tempore Paschali. · <i>Tristes erant Apostoli.</i> CANTO.	· <i>Aue Regina Caelorum.</i> CANTO.
In natali unius martyris. · <i>Deus tuorum militum.</i> CANTO.	· <i>Regina Caeli.</i> ALTO.
In natali plur. martyrum. · <i>Sanctorum meritis.</i> CANTO.	· <i>Salve Regina.</i> CANTO.
In commune plur. martyrum, tempore Paschali. · <i>Rex gloriose Martyrum.</i> CANTO.	A 2 canti o tenori, con sinfonia e senza, e si possono cantare a voce sola. · <i>Tantum ergo Sacramentum.</i> CANTO.
	· <i>Tantum ergo Sacramentum.</i> CANTO.
	· <i>Tantum ergo Sacramentum.</i> BASSO con violini.
	· <i>Tantum ergo Sacramentum.</i> CANTO con sinfonia.
	FINIS

maniera assolutamente indifferenziata. La varietà delle forme consente al compositore di creare brani di complessità – o semplicità – diversa, modulata intelligentemente in relazione al ruolo e all'importanza assegnati all'inno nei diversi gradi festivi della liturgia: su questa base, Cossoni riesce anche a proporre per numerosi testi innodici intonazioni di spessore radicalmente diverso, rispondendo efficacemente al criterio – sempre indubbiamente centrale – della funzionalità liturgica.

Riducendo l'analisi degli elementi compositivi ai minimi termini, possiamo dire che spesso l'autore sfrutta il ritornello strumentale, talvolta in posizione introduttiva, talvolta a risposta della prima strofa; e tuttavia non mancano i casi – spesso i più elaborati – in cui la coppia di violini interviene in maniera incalzante, in dialogo serrato, emistichio per emistichio, oppure intrecciandosi continuamente col discorso vocale. Analogamente viene trattato l'*Amen* conclusivo, in molti casi risolto sbrigativamente in due semplici accor-

di sillabici col solo continuo, oppure appena sostenuti dall'uso dei violini, mentre diversi inni lo elaborano come sezione indipendente, con la varietà della partecipazione strumentale appena evocata. Quanto alle strofe innodiche, non mancano ovviamente i semplici adattamenti dell'intero inno a una musica ripetuta immutata, ovvero adottando la formula rigidamente strofica; eppure, sono numerosi gli inni le cui strofe sono tutte notate per esteso inserendo varianti, sebbene limitate solitamente alla migliore resa accentuativa del testo. Ad ogni modo, ancora una volta, la combinazione e gradazione delle soluzioni infrange facilmente la prevedibilità e la monotonia.⁴⁶

Anche il continuo svolge un ruolo nella struttura strofica, talvolta ricorrendo a un basso variamente ostinato (o comunque ripreso, e di estensioni diverse), per conferire maggiore unità all'intera composizione, oppure ai soli interventi vocali o strumentali, o a singole sezioni. Viceversa, le composizioni più elaborate adottano forme e gradi differenti di segmentazione, giocando tanto sui cambiamenti di mensura (dal binario comune del **C** alle «trippole» in $3/2$ e $6/4$), spesso integrati, corretti o esplicitati da un'ampia scelta d'indicazioni agogiche (Adagio, Largo, Allegro, Presto, Prestissimo).⁴⁷ Né mancano, infine, i contrasti dinamici tra Forte e Piano o Pianissimo, sebbene limitati per lo più alle risposte-ripreses in effetto d'eco.

⁴⁶ Sono numerose le situazioni in cui le varianti nelle strofe sono introdotte per maggiore convenienza liturgica, ovvero per corrispondere a formulari variabili come nel caso di *Te splendor*, il cui testo può variare a secondo del suo impiego *In apparitione* o *In dedicatione*. Inoltre, come si osserverà facilmente nei diversi casi proposti in appendice, non è raro che le composizioni intonino solo determinate strofe del testo innodico, senza peraltro che sia possibile individuare un criterio definito. Questo particolare solleva diverse questioni, certo non minori e, tuttavia, di non semplice soluzione. Rinconosco una certa difficoltà nell'immaginare – nel contesto di una simile scrittura concertata – l'applicazione di formule *alternatim* (col canto piano, col falso bordone, col versetto organistico...), da inframezzare al fine di ottenere l'innodia liturgica integrale; viceversa, sarei più propenso a pensare a una selezione vera e propria, affine alla pratica mottettistica, semplicemente poco interessata all'inconveniente liturgico che il procedimento ingenera. Probabilmente, è necessario tenere presente possibili contesti d'impiego: in ambito di devozione o paraliturgico, il problema dell'integrità testuale si pone marginalmente, mentre nella liturgia, non escluderei che il grado festivo (e 'spettacolare') che motivava l'adozione di un ricco concertato con strumenti guardasse con maggiore cura alla *dignità*, all'effetto complessivo dell'apparato liturgico-musicale, più che alla rigorosa osservanza dei formulari intonati. Credo che l'altezza cronologica in cui si collocano le composizioni cossoniane e l'evoluzione della storia e delle pratiche liturgiche in questo tardo Seicento ci consentano di ragionare con una certa spregiudicatezza rispetto al rigorismo controriformistico.

⁴⁷ Non è infrequente l'imperfetta concordanza tra le prescrizioni agogiche che si leggono tra i diversi libri parte; per quanto le differenze possano talvolta risultare giustificate a seconda che si rivolgano al cantante o allo strumentista.

Sono questi, essenzialmente, i mezzi cui fa ricorso Cossoni, comunque sufficientemente numerosi perché l'incessante variazione delle combinazioni e permutazioni consenta di creare composizioni complessivamente ben differenziate, almeno a seconda delle possibili affinità o corrispondenze liturgiche. Particolarmente valide si presentano poi *Le quattro antifone dell'anno*, le quali, svincolate dalla stroficità innodica, offrono all'autore l'estro per inventare più liberi brani mottettistici. In maniera analoga sono svolti i *Tantum ergo*, concepiti per formule esecutive più flessibili.⁴⁸

In conclusione di questo veloce esame credo più utile concedere spazio al testo musicale cossoniano edito in appendice a questo contributo per documentare alcuni esempi delle soluzioni compositive finora evocate.

AVE MARIS STELLA · N. 11 La prima intonazione, a basso solo, rappresenta il modello tipico della più semplice conduzione rigidamente strofica, con regolare alternanza tra strofa vocale e *sinfonia* strumentale (e, in questo caso, le maggiori possibilità di variare possono sicuramente essere affidate all'abilità estemporanea dei violinisti): il brano illustra appunto questi due elementi dello svolgimento del brano, rivelando pure la soluzione minima per l'*Amen*.

EXULTET ORBIS GAUDIIS · N. 30 Una valida alternativa utilizzata da Cossoni consiste nello stringere il rapporto tra canto e intervento strumentale creando un intreccio notevole, come in quest'inno, anch'esso a basso solo, pur mantenendo la ripetizione strofica.

CUSTODES HOMINUM · N. 26 Qui si ripropone la medesima tecnica, sebbene la misura di 6/4 renda la composizione più interessante. Tuttavia, in questo caso è lo svolgimento dell'*Amen* – più ampio, con tiratine di crome della voce e dei violini che finalmente si intrecciano – a trasformare l'inno *In festo Angelorum custodum* in un brano di diverso respiro e di tutt'altro effetto nel contesto liturgico.

REGIS SUPERNI NUNTIA · N. 27 Interamente in 3/2, il *ritornello* ha qui la funzione d'introdurre l'inno, poi svolto stroficamente con piccoli aggiustamenti nella parte vocale per meglio corrispondere all'accentazione del testo. Ma è ancora l'*Amen*, con il suo stacco Presto, a dare rilievo all'inno per la festività teresiana (*In festo S. Teresiae Virginis*), distinta dal Comune delle Vergini e solo raramente oggetto d'intonazione figurata.

SANCTORUM MERITIS · N. 33 Un principio analogo si ritrova in quest'inno, la cui ternarietà è tuttavia modulata fra Adagio e Largo, tutto su un medesimo

⁴⁸ Riguardo alla circolazione e fortuna di questo formulario liturgico nel Seicento italiano, cfr. TORELLI 2006a, pp. 195-196.

basso, sebbene ora con un *Amen* radicalmente diverso, che passa in **C** e Presto: tutto in dialogo con i violini, dal vigoroso profilo ritmico e costruito su un basso proprio, anch'esso fondato su una formula ritmicamente caratterizzata e quasi ostinata. Un'economia di mezzi forse modesta ma sicuramente efficace per dare rilievo all'inno del Comune dei Martiri.

VEXILLA REGIS PRODEUNT · N. 10 È uno degli inni più riccamente sviluppati, «In dominicis Passionis et Palmarum et in festo Inventionis et Exaltationis S. Crucis»; comincia con la prima strofa in 3/2 senza *ritornello* vero e proprio: i violini si dedicano invece a commentare l'idea vocale, a conclusione della seconda strofa, in **C**. Ma la vera novità riguarda l'aspetto formale, poiché questo modello crea una precisa segmentazione che alterna strofe ternarie e binarie; tuttavia, anche questo schema viene presto alterato, rimanendo in 3/2 per la penultima strofa (che contiene le varianti testuali dei formulari per le liturgie delle Palme, della Passione o della S. Croce), per concludere in **C** unendo finalmente il tutti in uno stretto sillabismo ritmato, cui si concatenano le tirate di semicroma, sempre con i violini.

AVE MARIS STELLA · N. 12 La seconda intonazione dell'inno mariano si apre con una prima acclamazione dilatata in Adagio, sostenuta dai violini con accordi pieni e durezze, per passare poi alla strofa Allegro a voce sola, conclusa però dai violini. Da qui le idee melodiche e ritmiche si susseguono sempre diverse, cambiando la concatenazione degli interventi vocali e strumentali e continuamente metro e tempo (3/2 Allegro, poi 6/4 Adagio/Largo, poi **C** Presto). La scrittura è molto agile e ornata in duine o in figure dattiliche, per es. su «semper collettaemur» e nell'*Amen*. È una composizione svolta interamente su modello libero, assolutamente mottettistico: uno splendido esempio di superamento dello stereotipo della semplice forma strofica che incoraggia a proseguire le indagini senza preclusioni di sorta (verso certe figure o certe forme) per giungere a collocare meritatamente e ponderatamente compositori come Cossoni al giusto posto nella storia della musica del Seicento.⁴⁹

⁴⁹ Tratti del tutto simili, sebbene in un contesto ancora più ampio, libero e sviluppato, si trovano nelle antifone mariane, specie nell'*Alma Redemptoris Mater* a basso solo, e nel *Regina Caeli*, che meriteranno la pubblicazione alla prima occasione.

LAMENTAZIONI E INNI
stampati fra il XVII e XVIII secolo

LAMENTAZIONI

- 1612 *Lamentationi, Benedictus, e Miserere da cantarsi il Mercordì, Giovedì e Venerdì Santo di sera a matutino, concertate a cinque voci et istromenti a beneplacito, dal r. p. GIO. FRANCESCO CAPELLO da Venetia, della Congregat. Fiesolana, opera terza nouamente stampata, dedicata al molto mag. et m. reuer. sig. d. Antonio Bocco, honoratiss. mansionario nel Domo di Brescia, Verona: Angelo Tamo, 1612.*
- 1614 *Lamentationi per la Settimana Santa a quattro voci con un Benedictus a cinque e due Miserere a due chori, il tutto concertato alla moderna co'l basso continuo per il clavicembalo o spinetta, aggiuntovi una parte per un violino et il modo di concertarle che è notato nel basso continuo et in detta parte. Opera settima di ANTONIO BURLINI, monaco Olivetano, novamente composta et data in luce, Venezia: Giacomo Vincenti, 1614.*
- 1620 ANNIBALE GREGORI, *Cantiones ac Sacrae lamentationes singulis vocibus concinendae cum basso continuo praesertim ad clavicymbalum ... Opus v*, Siena: [S. Sottile], 1620.
- 1635 *Ariosi concerti, cioè ciaccona, ruggieri, romanesca, più arie a una et 2 voci da cantarsi nel gravicembalo o tiorba, opera IX, di ANIBALE GREGORI, sanese maestro di cappella della Metropolitana di Siena, academico Intronato, Venezia: Bartolomeo Magni, 1635.*
- 1650 *Lamentationi sagre e motetti ad una voce col basso continuo, del signor ALESSANDRO DELLA CIAIA, nobil sanese et accademico Filomato. Opera seconda raccolta e data in luce da Filippo Succhielli, Venezia: Alessandro Vincenti, 1650.*
- 1653 PIETRO CESI, *Lamentationes Jeremiae prophetae, singulis vocibus cantu, alto, et tenore decantandae, et in fine ad maiorem commoditatem lectiones alti et tenoris ad cantus partem translatae*, Roma: Vitale Mascardi, 1653.
- 1668 MAURIZIO CAZZATI, *Sacre lamentationi della Settimana Santa, dedicate a gl'illustrissimi signori, presidente e fabricieri di S. Petronio da Maurizio Cazzati suo mastro di capella et accademico Eccitato. Opera xxxxiij*, Bologna, s.e., 1668.
- 1689 *Le nove lettioni della Settimana Santa a voce sola, dedicate all'altezza serenissima di Ferdinando Carlo III, duca di Mantova, Monferrato, Guastalla etc., da d. FRANCESCO CAVANNI, musico della Reggia ducal capella di S. Marco. Opera prima*, Bologna: Giuseppe Micheletti, 1689.

Sacre lamentazioni della Settimana Santa a voce sola, dedicate all'illustrissimo signore, marchese Odoardo Serafini da Piacenza, da GIO. PAOLO COLONNA, maestro di cappella della perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, et accademico Filarmonico. Opera ottava, Bologna: Giacomo Monti, 1689.

- 1707 *Lamentazioni per la Settimana Santa a voce sola del p. f. IPPOLITO GHEZZI, agostiniano da Siena, bacciliere in sacra Teologia, dedicate al merito impareggiabile del molto illustre e reverendo sig., il sig. d. Bartolomeo Fiocchi da Gerfalco. Opera Quarta, Bologna: Marino Silvani, 1707.*
- 1725 *Sacre lamentazioni della Settimana Santa a voce sola, dedicate all'illustrissimo e reverendissimo signore co. Lorenzo Pauli, canonico nella Metropolitana di Pesaro, da GIUSEPPE ANTONIO SILVANI, maestro di capella nella Basilica di S. Stefano di Bologna. Opera terza decima, Bologna: Giuseppe Antonio Silvani, 1725.*

INNI

- 1610 *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus, ac Vesperae pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus ad sacella sive principum cubicula accommodata. Opera a CLAUDIO MONTEVERDE nuper effecta ac beatiss. Paulo v, pont. max. consecrata, Venezia: Ricciardo Amadino, 1610.*
- 1641 *Selva morale e spirituale di CLAUDIO MONTEVERDE, maestro di capella della Serenissima Repubblica di Venetia, dedicata alla sacra cesarea maestà dell'imperatrice Eleonora Gonzaga, Venezia: Bartolomeo Magni, 1640 [recte 1641].*
- 1642 *Hinni novi concertati a 2, 3, 4, 5, 6 voci con doi stromenti acuti et uno grave per le sinfonie, di AMADIO FREDDI, maestro di capella del Duomo di Vicenza, dedicati al molto illustre et reverendissimo monsignor Gio. Battista Cappel Bianco, dottore dell'una e l'altra legge, canonico penitentiero et protonotario apostolico. Opera IX, Venetia: appresso Bartolameo Magni, 1642.*
- 1646 *Hinni sacri concertati a una, due, tre, cinque e sei voci, con instrumenti e senza, come si significa doppo la tavola, di ANDREA MATTHIOLI, mansionario nella Cathedralre di S. Cassano d'Imola e maestro di capella. Opera seconda, dedicata all'eminantissimo e reverentissimo sig.^r cardinale Carlo Rossetti, vescovo di Faenza, Venezia: Alessandro Vincenti, 1646.*
- 1650 *Concerto, musiche varie da chiesa, motetti, salmi e hinni a una voce sola, a due e tre, concertati parte con violini e tiorba e parte senza istrumenti, opera xxx di HORATIO TARDITI, maestro di capella del Duomo di Faenza, Venezia: Gardano, 1650.*
- 1655 *Motetti e hymni a voce sola con doi violini di MAURITIO CAZZATI ... dedicati all'illustrissimo signor Alvigi Terzi, opera XVI, Venezia: Alessandro Vincenti, 1655.*

- 1656 *Musiche sacre concernenti messa e salmi concertati con istromenti, inni, antifone et sonate, a due, 3, 4, 5, 6, 8, 10 e 12 voci di FRANCESCO CAVALLI, organista della Serenissima Repubblica in S. Marco, consacrate al serenissimo Gio. Carlo cardinal de' Medici, Venezia: Alessandro Vincenti, 1656.*
- 1662 *Hinni per tutto l'anno a voce sola con violini a beneplacito, dedicati all'illustrissimo et reverendissimo signor abbate Carlo Antonio Sampieri da MAURITIO CAZZATI, mastro di capella in S. Petronio di Bologna e accademico Eccitato. Opera vigesimanona, Bologna: Antonio Pisarri, 1662.*
- 1672 *Inni sacri a due, tre, quattro e cinque voci con violini e senza, di SEBASTIANO CHERICI, maestro di capella della Catedrale, e dell'illustrissima Accademia dello Spirito Santo in Ferrara, consacrati all'illustrissimo et eccellentissimo signor don Giulio Antonio Acquaviva d'Aragona, conte di Conversano, duca delle Noci e di Nardò etc. Opera prima, Bologna: Giacomo Monti, 1672.*
- 1673 *Sacri canti et hinni a voce sola parte de' quali con sinfonia ad lib. et parte puonno servire interamente per sonate, di pr.^e GIOVANNI BATTISTA AGNELLETTI, Venezia: Gardano, 1673.*
- Hymni unica voce concinendi cum instrumentis, dicati adm. r. p. Elisaeo Bamburgini, Sacrae Theologiae magistro, ordinis Servorum B. M. V. in Tuscia provinciali vigilantissimo, a fratre JOANNE ANDREA FLORIMI eiusdem ordinis, in Senarum Metropolitana musices moderatori et accademico Concertato. Opus quartum, Bologna: Giacomo Monti, 1673.*
- 1675 *Harmonia sacra dedotta dal concerto di salmi, motetti, inni et antifone a voce sola con violini, composta e pubblicata da d. ANDREA MATTIOLI, mastro di capella della Serenissima altezza di Mantova et humilmente dedicata alla sacra cesarea real maestà di Claudia Felice, sposa augustissima di Leopoldo imperatore, Venezia: Gardano, 1675.*
- 1684 *Hinni sacri per tutto l'anno a voce sola con cinque stromenti consecrati all'altezza serenissima di Francesco Secondo, duca di Modana, Reggio etc., da GIO. BATTISTA VITALI, maestro di capella di S.A.S. et accademico Filaschise. Opera decima, Modena: Giovanni Gasparo Ferri, 1684.*
- 1702 *Inni sacri per tutto l'anno a voce sola, con violini a beneplacito, consecrati al reverendissimo padre d. Benedetto Calvi, dignissimo abb. di S. Michele in Bosco di Bologna, da GIUSEPPE ANTONIO SILVANI, maestro di capella nella Basilica di S. Stefano della sudetta città. Opera seconda, Bologna: Marino Silvani, 1702.*
- 1715 *Hinno et antifone della B. Vergine a voce sola con strumenti unisoni, del conte PIRRO CAPACELLI ALBERGATI, opera undecima, Bologna: fratelli Silvani, 1715.*

Lectio tertia · Per il Mercordì Santo

da Lamentationi per la Settimana Santa a voce sola

op. v (1668)

BASSO

Iod _____ Manum suam misit hostis ad omnia

Organo

7 $\sharp 6$

5

de - side - ra - bi - li - a e - ius qui - a vi - dit Gentes ingressas Sanctua - rium suum de

4 2 3 6

9

quibus praece perasne intrarent in Eccle - siam tu - am Caph _____

6 5 6 5 6

14

_____ Omnis populus e - ius ge - mens et quaerens panem dederunt pre - ti

4 $\sharp 3$ \sharp 4 2 $\sharp 3$

18

o - sa quaeque proci - bo ad refocillan - - - - - dam a - nimam

4 2 3

23

Vi - de vide Do mine vi de vi - de

6 5 $\flat 7$ 6 5 6 5 $\flat 7$ $\flat 6$

34

et con - si - dera quoniam facta sum vi - lis quoniam facta sum vi - lis

\flat 5 \flat $\flat 6$ \flat 4 3

44

La - - - med Ovos omnes qui transi- tis perviam ad- tendite et - vi-

49

de- te si est do- lor si - cut dolor me - us quoniam vindemia- vit me ut lo

54

cutus est Dominus in di - e - irae fu- ro - ris su - i Mem_____

60

De excelso misit ignem in ossibus me- is et e - rudi vit me expandit re- te pedibus

64

me is convertit me retrorsum po - suit me de- solatam tota di - e moero- re confec - tam

69

Nun_____ Vigilavit iugum iniquitatum mearum in manu e- ius convolutae

76

sunt et in po- sitae col- lo me - o in firma- ta est vir- tus me- a de - dit me Dominus in

[*] Rettifica ms. della numerica #6

80

manu de quo non po - - - - - tero sur - - - - -

85 *Largo*

ge-re le - rusalem Ierusalem conver-

90

te-re converte - read Dominum Ie - rusa-lem Ie-

94

rusalem conver - - - - - tere conver - - - - - te - re ad

6 7 6 7 6

99

Dominum convertere convertere convertere convertere ad Dominum

102

De - um tuum convertere convertere convertere convertere ad Dominum

105

De - um tuum convertere conver-tere ad Dominum De - um tu - um

6 4 3

Ave maris stella

In omnibus festivitatis B.M.V

da *Inni a voce sola per tutti li vesperi*, op. IV, n. 11

Largo

Violino I

Violino II

BASSO

Organo

1.) A - ve Ave ___ A ve maris stella De - i Mater ___ Dei Mater alma
2.) Sol - ve solve ___ solve vincla reis Pro - fer lumen ___ profer lumen cae cis
3.) Vir - go Virgo ___ Virgo singu-la ris in - ter omnes ___ inter omnes mitis
4.) Sit laus Deo ___ sit laus Deo Patri sum-mo Christo ___ summo Christo decus

5

Atque semper semper Virgo ___ fe - lix fe lix Cae-li por - ta fe - lix fe-lix Caeli por - ta
Mala mala nostra pelle ___ bo - na bona cuncta po - sce bo - na bona cuncta po - sce
nos ___ culpis culpis solutos ___ mi - tes mites fac et cas - tos mi - tes mites fac et cas - tos
Spi-ri - tu - i Spiritui Sancto ___ tri - bus honor honor u - nus tri - bus honor honor u - nus

p

SINFONIA

12

17

p

p

A - men

Exultet orbis gaudiis

In natali Apostolorum et Evangelistarum

da Inni a voce sola per tutti li vesperi, op. IV, n. 30

Violino I

Violino II

BASSO

Organo

1.) Ex - ul - tet orbis gau - di - is
2.) Qui templa coeli clau - di - tis
3.) Ut cum re - dibit ar - bi ter
4.) Pa - tri simul que Fi - li - o

4

Caelum re - sul - tet lau - di - bus
Se - ras que verbo sol - vi - tis
In fi - ne Christus sae - cu - li
Ti - bique sancte Spi - ri - tus

A - po - sto - lo - rum glo - ri -
Nos a re - a - tu no - xi
Nos sempi - ter - ni gau - di
Si - cut fu - it sit iu - gi

7

am
os
i
ter

Tellus et as - tra con - cinunt A - pos - to - lo - rum glo - ri -
Sol - vi iu - be - te quae - sumus Nos a re - a - tu no - xi
Conce - dat es - se com - po - tes Nos sempi - ter - ni gau - di
Sae - clum omne glo - ri - a Si - cut fu - it sit iu - gi

10

am Tel-lus et as-tra con - - - - - ci-
 os Sol-vi iu-be-te quae - - - - - su-
 i Con-ce-dat es-se com - - - - - po-
 ter Sae-clum om-ne glo - - - - - ri-

12

nunt Tellus et astra con - - - - - cinunt Tel-
 mus Solvi iu-bete quae - - - - - sumus Sol-
 tes Concedat esse com - - - - - po-tes Con-
 a Sae-clum omne glo - - - - - ri-a Sae-

3 #4
2

15

lus et astra con - cinunt nunt A - men
 vi iu-bete quae - su mus mus
 ce dat esse com - po-tes tes
 - clum omne glo - ri-a a

4 3

Custodes hominum

In festo sanctorum Angelorum Custodum
da Inni a voce sola per tutti li vesperi, op. IV, n. 26

Violino I

Violino II

ALTO

Organo

1.) Custodes hominum psal - limus An - gelos
2.) Huc custos i - gitor per - vigil ad - vola
3.) Sanctae sit Tri - adi laus pia iu - giter

4 #3 6 5 # 6 5 4 #3

5

Naturae fra - gili quos Pater addidit
A vertens patria de - ti - bi credita
Cuius perpetuo numine machina

Coelestis co - mites in - si - dian - tibus
Tam morbos animi quam requiescere
Triplex haec regitur cuius in omnia

6 4 #3

11

Ne succumberet hos - ti bus
Quidquid non sinit in - colas
Regnat glori - a sae - cula

6 5 # 4 3

17

Coelestis comites in-si-di an-tibus Ne succumberet ho - stibus Ne succumberet ho - stibus
 Tam morbos animi quam requiescere Quidquid non sinit in - colas Quidquid non sinit in - colas
 Triplex haec regitur cuius in om nia Re-gnat glo-ri-a sae - cula Regnat glo-ri-a sae - cula

6 *p* 6

23

A - - - men a - men

f *p* *f* *p*

$\frac{4}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{4}{\#3}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{4}{\#3}$ $\frac{4}{4}$ 5 6 $\#$ $\frac{6}{7}$ $\frac{5}{4}$

30

a - - - men a - - men a - - - men a -

$\#$ b 4 3

35

men a - - - men a - men a - men a - men.

4 3 6 5 4 $\#3$ 6 5 4 $\#3$

Regnis superni

In festo S. Teresiae Virginis

da *Inni a voce sola per tutti li vesperi*, op. IV, n. 27

SINFONIA
Adagio

Violino I

Violino II

Organo

10

22 ALTO

1.) Regis super - ni nuncia Domum paternam _ de - se ris Terris Te - re - sa _ barbaris
2.) Sed te manet su - a - vior Mors poena poscit _ dul - ci - or Di vi - nia moris _ cuspede
3.) O cari - ta - tis victima Tu corda nostra _ con - crema Ti - bique gentes _ creditas
4.) Sit laus Patri cum Fi - lio Et Spi - ri - tu Pa - ra - cli - to Ti - bique sancta _ Trinitas

32

Christum da - tura aut san - guinem Terris Te - re - sa barbaris Christum datura aut san - guinem
In vulnus icta con - cides Divini a - mo - ris cuspede In vul - nus i - cta con - ci - des
A - verni ab igne li - be - ra Tibique gen - tes creditas A - verni ab i - gne li - be - ra
Nunc et per omne sae - culum Tibique san - cta Trinitas Nunc et per om - ne sae - culum

Presto

SINFONIA
DA CAPO

A

48

men A - - - - - men

6

52

A - - - - - men

5 6 5 6

56

A - - - - - men A - men

6

60

A - - - - - men A - men A - men

p

Sanctorum meriti

In natali plur. Martyrum tempore Paschali
da Inni a voce sola per tutti li vesperi, op. IV, n. 33

Adagio

Violino I

Violino II

Organo

9

18 ALTO

1. | Sanctorum me - ritus in - clita gau - di - a Pangamus so - ci - i ges - ta - que for - ti - a

26

Gliscens fert a - nimus promere can - ti - bus Vic - torum — genus — op - timum

SINFONIA DA CAPO

2. | Hiprote fu - rias at que minas tru - ces Calcarunt hominum saeva que ver - bera

43

His cessit la - cerans for - titer un - gu - la Nec carpsit — pe - ne - tra - li - a.

SINFONIA DA CAPO

3. | Quae vox quae poterit lingua re - te - xere Quae tu Marty - ribus munera prae paras

Vexilla regis prodeunt

In dominicis Passionis et Palmarum, et in festo Inventionis et exaltationis S. Crucis
da *Inni a voce sola per tutti li vesperi*, op. IV, n. 10

BASSO

1.) Ve-xil-la Re-gis pro-deunt Ful-get Cru-cis mys-te-rium

Organo

7

Qua vi-ta mor-tem per-tulit Et mor-te vi-tam pro-tu-lit

[SINFONIA]

14

6 6 6

27

2.) Quae vulnerata lanceae Mucrone dirō criminum Ut nos lavaret sordibus Manavit unda et

31

san-guine

37

3.) Im-ple-ta sunt quae con-cinit Da-vid fi-de-li car-mine Di-cen-do

44

na - ti - o - nibus Re - gna - vit a li - gno De - us

SINFONIA
DA CAPO

50

4.) Arbor decora et fulgida Ornata Regis purpura Electa digno stipite Tam sancta membra

54

tan - gere

60

5.) Be - a - ta cu - ius bra - chiiis Pre - tium pepen - dit sae - culi Sta - te - ra

67

fa - cta cor - poris Tu - lit que praedam Tar - ta - ri

SINFONIA
DA CAPO

73

6.) O Crux ave spes unica Hoc Passi - o - nis tempore Pascale quae fers gaudium In hac triumphi glo - ria Piiis ad

86

au - ge gratiam Reisque dele_ cri-mi na Reisque dele_ cri-mi-na

99

7.] Te fons salutis Trinitas Collaudet omnis Spiritus Quibus Crucis victoriam Largiris adde

103

prae - mium A - - - - - men A - men

107

A - - - - - men A - - - - - men

Ave maris stella

In omnibus festivitatis B.M.V

da *Inni a voce sola per tutti li vesperi*, op. IV, n. 12

Adagio Allegro

Violino I

Violino II

CANTO

Organo

A - - - ve Ave Ave A-ve ma - ris stella Dei Mater Dei

7 #6

7

Ma - ter_ al - ma Atque semper semper Virgo felix felix fe-lix fe-lix Coeli

11

por - ta_ Atque semper semper Virgo felix fe-lix fe-lix Coe-li por-

15

ta

15 4 #3

22

Su - mens_ su - mens_ il - lud_ a - ve Ga - bri - e - lis_ o - re

15 4 #3

26

Fun - da fun - da nos in pa - ce mu - tans He - vae no - men

30

Fun - da fun - da nos in pa - ce mu - tans He - vae no - men

34

5 6 7 #5

38

Allegro

Sol - ve sol ve

44

solve solve vincla re-is Profer profer lumen caecis

6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 4#3 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 4#3

52

Sol - ve sol - ve sol-ve sol-vevincla re-is Profer profer lumen caecis

59

Mala ma - la nostra pelle bona bo - na cuncta

66

Largo

posce bona bona bona bo-na cuncta po - sce — Monstramonstra

74

te esse Matrem Sumat sumat perte preces

81

Qui pro nobis pro nobis natus tulit tulit_ esse_ tu - us tulit tulit esse_ tu-us

87 *Presto*

Virgo singularis inter omnes mitis

93

nos culpīs solu-tos mites facit castos Vitā praesta puram

98

i-ter pa-ratutum ut videntes Iesum semper collaetemur

Allegro

103

semper semper collae - te - - - - - mur semper semper col - lae

106

te - mur semper semper collaete - mur

110

semper semper collaete - - - - - mur semper semper collae

114

Presto

te - mur semper semper collaetemur semper semper collaete - mur

119

Sit laus De-o sit laus Deo Pa-tri sum - - - mo Christo de - - - cus

2 7 #6

124

Spi-ri-tu-i San-cto tri-bus ho-nor u-nus Spi-ri-tu-i San-cto

128

tri-bus ho-nor u-nus A - - - - - men A-

5 6 7 6

132

men A - - - - - men

7 6 7 6

136

A - - - - - men A - - - - - men

6 5 4 #3