

JEFFREY G. KURTZMAN

## *Introduzione ai salmi di Cossoni*

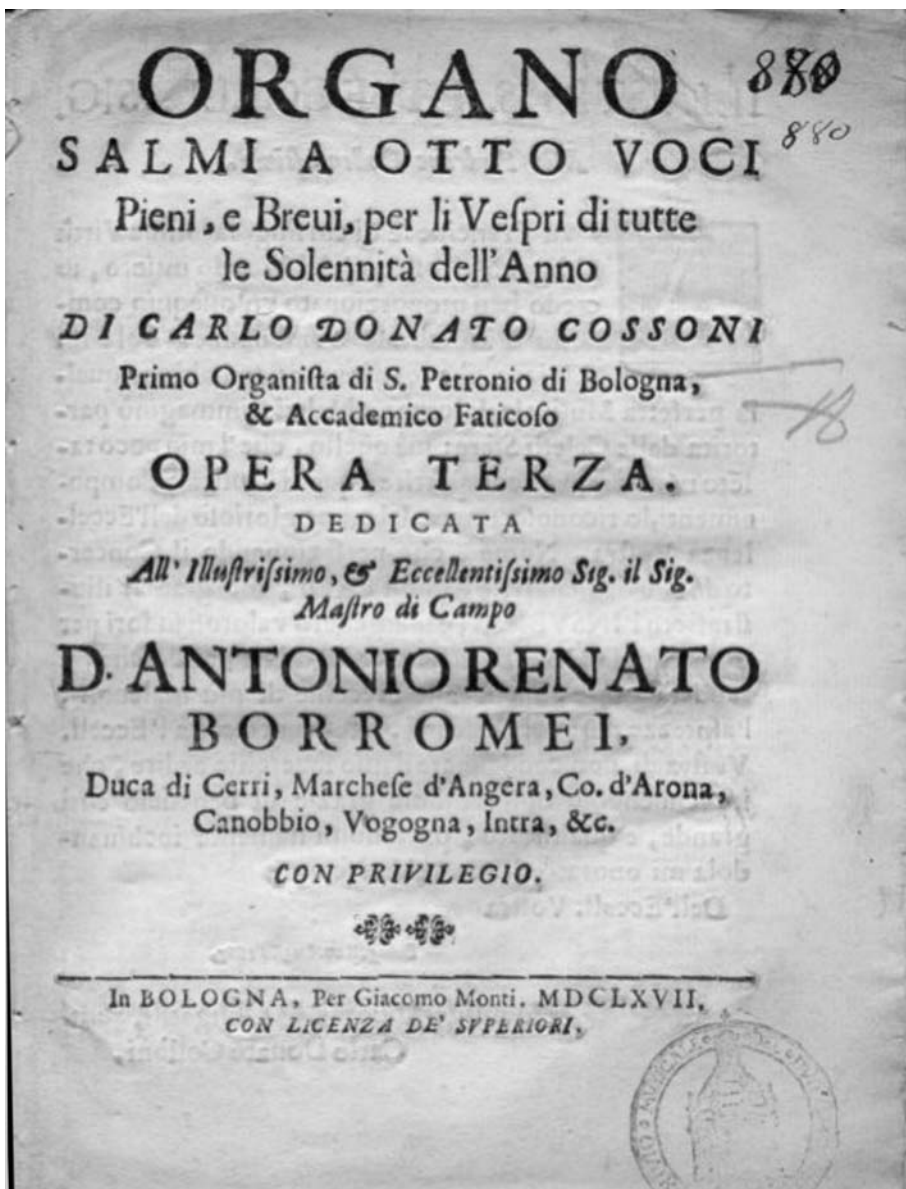
La maggior parte della musiche di Carlo Donato Cossoni vide la luce negli otto anni in cui il compositore fu primo organista di San Petronio a Bologna (1662-1671), la basilica dove Maurizio Cazzati era maestro di cappella. Dieci dei suoi sedici numeri d'opera furono pubblicati fra il 1667 e il 1671 per i tipi del bolognese Giacomo Monti. Le ragioni di questa fervida attività si legano certo ai solleciti di Monti (nell'ultimo quarto del secolo sarà il più importante stampatore italiano di musica), ma, come si dirà, probabilmente anche a quelli di Cazzati, modello e concorrente dell'impresa editoriale.

Le stampe, tuttavia, non esauriscono l'opera di Cossoni. La Biblioteca dell'abbazia di Einsiedeln conserva sei volumi manoscritti di sue musiche, prevalentemente liturgiche: cinque messe e diversi canti singoli dell'ordinario, 31 mottetti (di cui alcuni per l'offertorio), un oratorio completo, brani per il primo notturno dei Morti (tre salmi e tre versioni di *Requiem aeternam*), un inno, un salmo per la dedicazione di una chiesa, il responsorio e quattro salmi vespertini, nonché un *Magnificat*, tutti datati tra il 1669 ed il 1698, ma per la maggior parte copiati tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo.<sup>1</sup> Il RISM A/II riporta la collocazione di un *Beatus vir* e di un *Magnificat* presso l'Accademia Filarmonica di Bologna, società a cui Cossoni appartenne con lo pseudonimo di «Faticoso»; la mole di attività compositiva suggerisce che l'appellativo non avrebbe potuto essere più adatto. Un altro manoscritto cossoniano sopravvive nella collezione Santini di Münster, ma altro non è che una copia della maggior parte dei *Salmi a otto voci*, op. III.

Poiché altri si sono occupati di mottetti, inni, lamentazioni e messe di Cossoni,<sup>2</sup> concentrerò le mie attenzioni sui salmi, ovvero dapprima in generale

<sup>1</sup> CH-E, Ms. Th. 437.3 (e Th. 677 e 678 per alcune parti vocali). Già elencate in SCHUBIGER 1871 e descritti in TRAUB 1981; *cfr.* anche HELG 1995, pp. 33-35.

<sup>2</sup> Si vedano in questo volume i contributi di Filippi, Torelli e Schnoebelen.



Frontespizio della parte d'organo dei *Salmi a otto voci pieni e breui, per li Vespri di tutte le solennità dell'anno ... opera terza*, Bologna, Giacomo Monti, 1667.

T A V O L A.

Domine ad adiuuandum.	Carte.	3.
Dixit Dominus.		4.
Confitebor.		6.
Beatus vir.		7.
Laudate pueri.		9.
Laudate Dominum.		11.
In exitu.		13.
Lætatus sum.		15.
Nisi Dominus.		17.
Lauda Ierusalem.		18.
Credidi.		19.
In conuertendo.		21.
Domine Probasti.		22.
De profundis.		24.
Memento Domine Dauid.		25.
Beati Omnes.		27.
Confiteor Angelorum.		28.
Magnificat.		29.

I L F I N E.

Tavola della parte d'organo dei Salmi a otto voci pieni e brevi, per li Vesperi di tutte le solennità dell'anno ... opera terza, Bologna, Giacomo Monti, 1667.

sulle opere III e VI per poi analizzare più in dettaglio il responsorio *Domine ad adiuvandum*, per grande organico, e il salmo *Lauda Ierusalem*, per contralto solo, violini e continuo, entrambi dell'op. VI;<sup>3</sup> concluderò con una lettura dei salmi manoscritti conservati ad Einsiedeln.

#### I SALMI A OTTO VOCI, OP. III (1667)

La raccolta, dedicata ad Antonio Renato Borromeo di Milano, contiene il responsorio *Domine ad adiuvandum*, 16 salmi, per tutte le festività più importanti dell'anno, e il *Magnificat*. Tutte le composizioni dell'opera sono per doppio coro a quattro voci miste, nello stile semplice detto «breve». I salmi sono destinati alla liturgia di chiese sprovviste di grandi organici, e per festività non così importanti da prevedere brani estesi con assoli vocali e strumentali. Non è però improbabile che alcuni strumenti raddoppiassero le voci, potendole anche sostituire quando ne mancasse qualcuna.

Molte delle stampe sopravvissute includono due copie della parte d'organo, la seconda delle quali probabilmente destinata a una viola bassa, un violone o una tiorba.<sup>4</sup> Presto compositori e stampatori avrebbero dato un nome esplicito a questa seconda parte: nel 1669 Cazzati, per esempio, farà stampare due parti staccate del basso per i suoi *Salmi brevi da cappella a otto voci, con il suo basso continuo per l'organo e un altro per violone o tiorba, tutti due a beneplacito* (Bologna, Antonio Caldani).

Tutti i salmi dell'op. III di Cossoni sono prevalentemente sillabici, con i cori che si alternano a brevi intervalli. La metà dei salmi fa uso limitato del 'tutti' a otto voci, preferendo l'alternanza dei cori e riservando il 'tutti' soprattutto alle cadenze conclusive. Il più dei salmi non prevede cambi di tempo: quattro sono in **C** (tempo ordinario) e nove in 3/2 (sesquialtera); solo il responsorio, tre salmi e il *Magnificat*, in **C**, muta almeno una volta in 3/2.

Tutte le composizioni, tranne una, presentano indicazioni di movimento che oscillano da Adagio o Largo fino ad Allegro, Presto o addirittura Prestissimo; alcune di queste indicazioni si trovano nelle parti staccate vocali, ma la maggior parte sono presenti solo nell'organo. Alcuni movimenti, poi, sembrano interscambiabili: il responsorio, che è il brano più vario da questo punto di vista, prescrive Largo, Presto e Prestissimo nell'organo, ma semplicemente Adagio e Presto nelle parti vocali.<sup>5</sup> Molti dei salmi mantengono sem-

<sup>3</sup> Un'edizione dei due brani è alla fine di questo contributo.

<sup>4</sup> Anche in I-Ls, I-LOc e I-Rsmt si conservano due parti per l'organo; cfr. RISM (A/1) 1971.

<sup>5</sup> Simile utilizzo indifferenziato fra Adagio e Largo, Allegro e Presto, Presto e Prestissimo si ritrova anche nei salmi dell'opera sesta, v. *infra*.

pre lo stesso movimento dall'inizio alla fine, sebbene alcuni – *De profundis*, *In convertendo* e *Confitebor angelorum* – presentino sezioni in Adagio seguite da Presto o Allegro, e nel *Magnificat* siano piuttosto frequenti bruschi cambiamenti di tempo.

Dei diciotto pezzi dell'opera terza, due sono in *do* (*Laudate pueri*, *Memento Domine David*), tre in *I* tono salmodico (*Domine ad adiuvandam*, *Dixit Dominus*, *Magnificat*), due in *re* (*Laudate Dominum*, *Beati omnes*), due in *III* tono (*Nisi Dominus*, *In convertendo*), quattro in *fa* (*Confitebor tibi*, *In exitu Israel*, *Lauda Jerusalem*, *De profundis*), due in *VII* tono (*Domine probasti me*, *Confitebor Angelorum*) e tre in *la* senza alterazioni in chiave (*Beatus vir*, *Laetatus sum*, *Credidi*). Cossoni esplora insomma tutta la gamma tonale in uso nel terzo quarto del diciassettesimo secolo.

#### I SALMI CONCERTATI A CINQUE VOCI, OP. VI (1668)

Ancora più interessante è l'opera VI di Cossoni, di un solo anno successiva: la raccolta comprende il responsorio *Domine ad adiuvandam*, otto salmi e il *Magnificat*, ma prevede un organico più ricco: due violini obbligati, la parte vocale per una, tre o cinque voci (con un secondo basso *ad libitum*), un ripieno opzionale a cinque voci e il continuo dell'organo. L'unica copia completa disponibile, sopravvissuta presso il Duomo di Como, ha due parti d'organo di cui la seconda, come per l'opera terza, probabilmente è pensata per viola bassa, violone o tiorba.

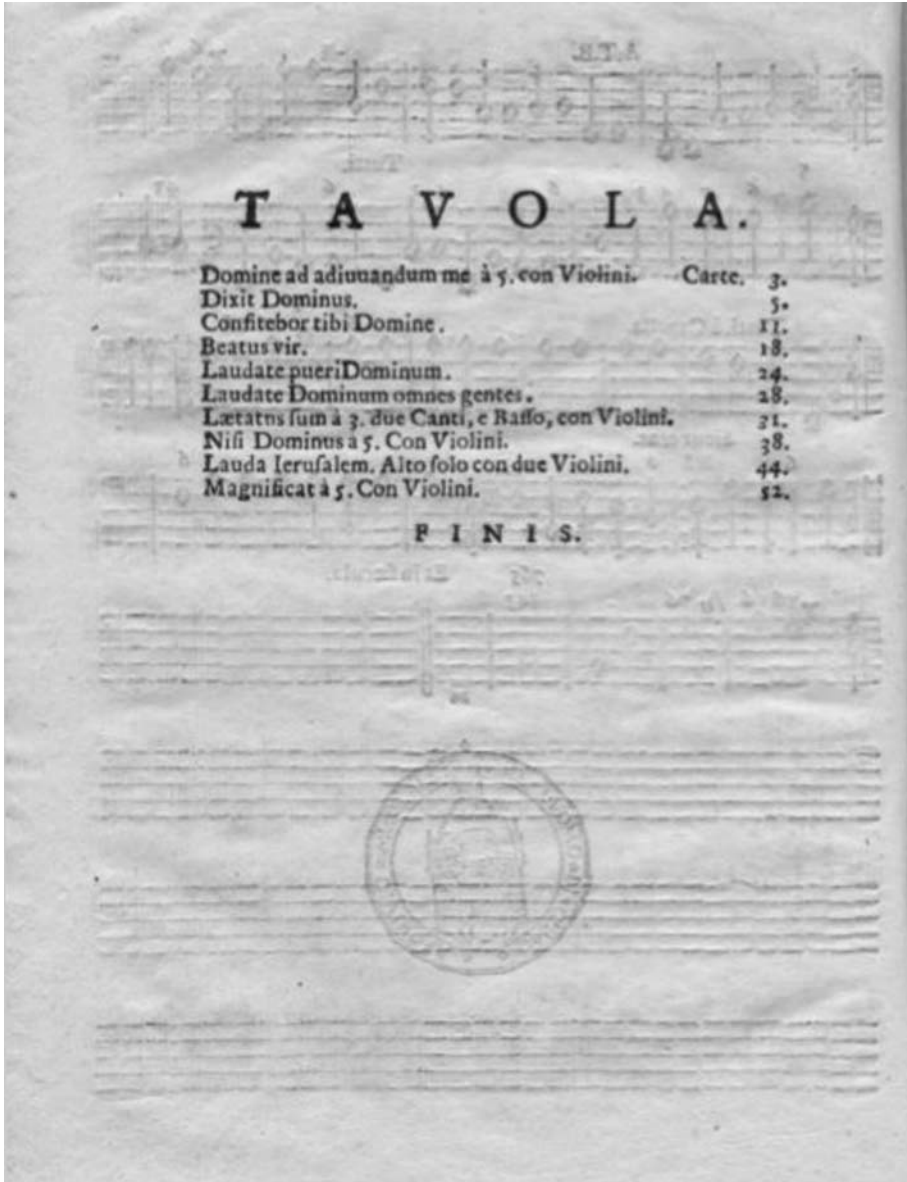
Nella raccolta, dedicata al cardinale Pietro Vidoni, i primi cinque salmi possono celebrare numerose feste del Santorale maschile ovvero il Vespro domenicale (sostituendo, secondo la pratica coeva, il *Laudate Dominum* con *In exitu Israel*). A tal doppio *cursus* si ricollegano i salmi *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem* e il *Magnificat*. Gli ultimi tre brani, uniti al *Dixit Dominus* e al *Laudate Pueri*, sono destinati a un Vespro mariano o alla memoria delle sante vergini. Con solo otto salmi Cossoni copre quindi i primi e secondi Vespri per gran parte dell'anno liturgico.

I brani sono prevalentemente a cinque voci. Fanno eccezione *Laetatus sum* (per due soprani, basso) e *Lauda Jerusalem* (per contralto solo).<sup>6</sup> Questi due salmi, il responsorio, *Nisi Dominus* ed il *Magnificat* prevedono i violini obbligati. I brani a cinque hanno anche una parte di basso *ad libitum* e un ripieno

<sup>6</sup> Il salmo, edito qui in appendice, esplicita il vincolo di Cossoni con Milano; è infatti dedicato al «Signor Antonio Piantanida, musico celeberrimo nella Reggia e Ducal Corte di Milano, e nella chiesa di Nostra Signora presso S. Celso». È probabile che Piantanida fosse anche il virtuoso per il quale il salmo fu scritto.



Frontespizio della parte d'organo dei *Salmi concertati a cinque voci e due violini, con un basso che concerta ad libitum, e cinque parti di ripieno a beneplacito ... opera sesta*, Bologna, Giacomo Monti, 1668.



**T A V O L A.**

Domine ad adiuvandum me à 5. con Violini.	Carte.	3.
Dixit Dominus.		5.
Confitebor tibi Domine.		11.
Beatus vir.		18.
Laudate pueri Dominum.		24.
Laudate Dominum omnes gentes.		28.
Lætatus sum à 3. due Canti, e Basso, con Violini.		31.
Nisi Dominus à 5. Con Violini.		38.
Lauda Ierusalem. Alto solo con due Violini.		44.
Magnificat à 5. Con Violini.		52.

**F I N I S.**

Tavola della parte d'organo dei *Salmi concertati a cinque voci e due violini, con un basso che concerta ad libitum, e cinque parti di ripieno a beneplacito ... opera sesta*, Bologna, Giacomo Monti, 1668.

opzionale a cinque parti. In alcuni casi però, il basso «a beneplacito» fa da supporto vocale a una o due voci superiori e difficilmente si può considerare facoltativo. I due salmi con meno voci (*Laetatus sum* e *Lauda Jerusalem*) non prevedono né il basso facoltativo né il ripieno.

Le composizioni dell'op. vi rappresentano un *tour de force* dello stile concertato. Organici e registri cambiano in continuazione, spaziando dalla voce sola con organo fino alle sei voci, violini, ripieno, archi gravi e organo. Quasi ogni combinazione fra voci e strumenti viene utilizzata almeno una volta nella raccolta, e ogni singolo salmo prevede una varietà altissima di relazioni fra una, due e tre voci. *Beatus vir*, per esempio, presenta una novantina di diverse mutazioni delle parti, spesso in rapida successione. Al contrario il 'tutti' con ripieno è scarsamente utilizzato; Cossoni tende a prediligere assoli, duetti e terzetti combinati con violini e continuo. Ma la tavolozza rimane ampia: se il *Laudate Dominum* è per basso solo, il *Nisi Dominus* insiste sul 'tutti' come altrimenti non capita di sentire. Tre salmi (*Confitebor tibi*, *Laetatus sum* e *Lauda Jerusalem*), nonché il *Magnificat* prevedono «sinfonie» strumentali sia in principio, sia durante il brano.

Il flusso cangiante di organici è accompagnato da frequenti mutazioni di *mensura*, alternando soprattutto  $\mathbf{C}$  a  $3/2$  (gruppi di tre minime) ma, diversamente dall'op. III, non disdegna l'uso di  $\mathbf{C}$ ,  $6/8$ ,  $6/4$  e  $12/8$ . Il *Magnificat* alterna quasi ad ogni versetto tempi binari e ternari. Anche il movimento tende inoltre a cambiare durante i brani, seppur meno frequentemente. Gli andamenti più ricorrenti sono Adagio e Presto (ma in alcune parti è indicato Largo e Allegro); in *Lauda Jerusalem* s'incontra anche l'indicazione Prestissimo.

Come per l'opera terza, anche questa raccolta evidenzia un utilizzo esteso delle tonalità. *Beatus vir* e *Laetatus sum* sono in *do*; *Laudate pueri*, *Lauda Jerusalem* ed il *Magnificat* sono in *fa*; il responsorio è in *la* minore; *Dixit Dominus* è in *re*, e *Laudate Dominum* è in *mi*. *Confitebor tibi* è in VII tono salmodico, e *Nisi Dominus* è in *mi* minore (un  $\sharp$  nelle parti vocali e due per l'organo).

#### 'Domine ad adiuvandum'

*Domine ad adiuvandum*, malgrado la brevità, illustra alcune delle prerogative dei più ampi salmi raccolti nell'op. vi. Il responsorio è in  $6/4$  mentre la dossologia è in  $\mathbf{C}$ ; entrambe le sezioni sono destinate prevalentemente al 'tutti' (sei voci più cinque di ripieno, due violini e organo).

Come spesso si riscontra nell'op. vi, le indicazioni di movimento sono lacunose e devono essere integrate per congettura. Un primo Presto appare solo dopo che il 'tutti' del «Domine» d'esordio si contrae nella combinazione di due soprani, basso, violini e organo (miss. 3-17) per poi coinvolgere nuovamente

l'intero organico. Se ne deduce che l'attacco sia da eseguire più lentamente, probabilmente Adagio alla stregua dell'inizio del «Gloria Patri» (mis. 32).

La dossologia (C, Adagio) occupa due terzi dell'intera composizione e, in contrasto con la parte precedente, propone combinazioni da tre a sei soli, con una scrittura prevalentemente parallela e consonante. Qui il secondo basso, benché sia *ad libitum*, si rivela in realtà necessario a rinforzare la parte dell'organo con un ritmo più articolato per sillabare il testo e combinarsi con le voci superiori. In analogia con l'esordio del responsorio, il primo verso del *Gloria Patri* dopo poche misure (da «sicut erat») muta in Presto (introdotto da un interludio dei violini, miss. 40-42), per poi ritornare, dopo l'episodio dei 'soli', al 'tutti' del finale (miss. 68-91). La corrispondenza strutturale che si evidenzia fra responsorio e dossologia fa eccezione solo nell'attacco della seconda parte che preferisce i 'soli' al 'tutti'. Di fatto il 'tutti' svolge un ruolo di cornice formale che apre e chiude l'intero responsorio, occupando un'importante parte centrale a conclusione della prima sezione, prima della dossologia.

*Domine ad adiuvandum* è in *la* minore (con il *sol*♯ introdotto già alla seconda misura in cadenza perfetta) e muove alla relativa maggiore alle miss. 11-26. Nel XVII secolo la dossologia è spesso caratterizzata da un mutamento di armonia. In questo caso Cossoni attacca il *Gloria Patri* con una triade di *fa* che succede a quella di *la* (con terza maggiore) con cui chiude la sezione precedente. Ma la tonalità di *do*, pur evocata, non si afferma prima della cadenza conclusiva del verso (mis. 39). L'interludio strumentale e «sicut erat» ritornano a *la* minore. L'episodio è vivacizzato da una serie di cadenze a toni relativi che lo mettono in luce per ricchezza e instabilità armonica. Tale varietà rafforza il senso conclusivo del definitivo ritorno a *la*, ma la regolarità delle cadenze ogni due semibreve tende a essere prevedibile e impone una qual stanchezza ritmica delle arcate tematiche. La combinazione di relazioni tonali e moduli ritmici sembra essere l'elemento più debole dello stile di Cossoni che rimane vincolato a una ripetitività del cadenzare incapace di prolungare il flusso ritmico della frase. Gli stretti rapporti tonali non offrono poi l'occasione per combinazioni espressive, incroci o cromatismi di melodia e armonia. Peraltro Cossoni non disdegna cromatismi melodici quando vuol enfatizzare il senso di singole parole; così sarà per *Lauda Jerusalem* e per il *Confitebor* di Einsiedeln, di cui dirò più avanti. D'altra parte nel testo di *Domine ad adiuvandum* non si trovano parole significative che Cossoni abbia potuto sfruttare.

### 'Lauda Jerusalem'

Diversamente da *Domine ad adiuvandum*, *Lauda Jerusalem* è un'estesa e complessa successione di 401 semibreve in *fa* per 2 violini, alto solo e organo con

numerosi cambi di tempo e movimento. Sebbene l'attacco della «sinfonia» per violini e organo (C, Adagio) giochi d'imitazione, per tutto il resto del salmo gli archi prediligono terze o seste parallele in alternanza con le voci. A volte la voce imita gli strumenti, ma in genere è il contrario (solo occasionalmente, e in cadenza, violini e voce si muovono insieme). La scrittura dei violini è abbastanza semplice, non usa valori inferiori alla semicroma (se non in un caso) e adotta temi piuttosto brevi.

La sonorità di *Lauda Jerusalem* è dominata dalla consonanza. La stessa 'armonizzazione' dei temi vocali, che i violini sono soliti ripetere in eco, sfrutta quasi esclusivamente la dolcezza delle terze parallele. Le poche dissonanze compaiono soprattutto in cadenza e non intaccano il prevalere consonante del contrappunto. Gli scambi fra voce e violini sono serrati, in molti casi limitati a una o due misure, e perlopiù conclusi da cadenze che si succedono incessantemente per tutto il brano. La musica ha una evidente direzione tonale ravvivata da continui cambi d'armonia e mutazioni da un tono all'altro, tuttavia l'insistenza cadenzante appare a volte didascalica e prevedibile.

Fin dagli anni Trenta del Seicento i compositori italiani hanno adattato i testi dei salmi vespertini in modo che le parole d'apertura potessero diventare *refrain* dell'intero brano. Cossoni segue questa prassi in *Lauda Jerusalem* con intenti espressivi e strutturali. In apertura l'alto ripete più volte la parola «*lauda*» evidenziando quello che si può considerare l'*ethos* principale del salmo. La formula melodica, che subisce dilatazioni, troncamenti e trasposizioni, riappare con la sua ripetizione strumentale non solo dopo il primo versetto (miss. 29-30), ma anche dopo il secondo (mis. 50-52), il terzo (mis. 64-68) e, in forma assai estesa, fra il quarto e il quinto (mis. 86-92). Curiosamente, affermato tale principio di alternanza, Cossoni non utilizza più il *refrain* fino all'ingresso della dossologia, dove ripropone una versione modificata dell'intero primo versetto (miss. 318-330). Gli ultimi ritorni del *refrain* appaiono dopo le parole «Gloria Patri» (miss. 339-344) e nel corso del verso «Sicut erat...»: la ripetizione del secondo emistichio è interrotta da elementi del *refrain* (miss. 354-355) e, in forma estesa, prima dell'*Amen* conclusivo (Prestissimo, miss. 358-365). Se il *refrain* ricorre per l'intero salmo, ciò non avviene in modo sistematico, né le ripetizioni sono simmetriche o strutturali. Non si tratta pertanto di una formula a ritornello, ma una sorta di reminiscenza del significato proprio del salmo, che torna inaspettatamente secondo vari gradi di compiutezza. La varietà, addirittura la casualità formale è alla base del modo di comporre di Cossoni.

Oltre al *refrain* ci sono vari tipi di formule melodiche usate, nelle parti in C, con finalità coesiva. Si tratta di motivi basati su movimenti scalari di terza,

a volte ripetuti in sequenze discendenti (v. miss. 13-21), ribattuti rapidi e scale discendenti di quinta (miss. 23-28). L'organo, da parte sua, adotta spesso passaggi di crome con frequenti salti d'ottava. Elementi che ricorrono sia in Allegro che in Adagio, benché i ribattuti di croma diventino declamazione nei tempi lenti (miss. 31-32, 43-46).

Cossoni adotta i cambi di movimento più per motivi di varietà che a ragione del significato del testo. Il secondo verso, «Quoniam confortavit», comincia Adagio (miss. 31-33) per mutare in Presto su altro materiale tematico (miss. 34-43) ma usando le stesse parole. Non vi è quindi alcun significato semantico in questa contrapposizione; solo il gusto di Cossoni per i contrasti.

Ulteriore elemento di varietà è il cambio da **c** a 3/2. Il primo tempo ternario non appare che dal secondo emistichio del quarto versetto («currit sermo eius»). Qui il mutamento è dovuto a «currit» le cui rapide scale ternarie si alternano al melismatico «velociter» in **c** (miss. 72-86). Questo è uno dei pochi momenti del salmo in cui Cossoni usa un madrigalismo per interpretare il testo. Altrove l'uso del 3/2 si attua in forma assai più estesa e coinvolge interi versetti (miss. 107-164, 211-317).

Il versetto in cui Cossoni interviene per meglio rendere il significato del testo è «Qui dat nivem» (miss. 92-106) dove la ripetizione dell'inciso melodico di due note e l'ampio melisma di «spargit» (entrambi imitati dai violini) restituiscono la dispersione della cenere. Similmente, la parola «sustinebit» del verso successivo è dilatata in un melisma di 13 semibrevis di cui 7 su tenuto di *la* (miss. 128-141) poi ripreso dai violini (miss. 142-157). Appresso – VII versetto – anche «fluent» è reso da un ampio melisma (miss. 176-178, 184-185) e, nel versetto successivo, l'irrimovibilità di «iudicia» e «iustitias» è resa da un lento ribattuto (miss. 191-192, 201-202, 205-206). L'ultimo versetto del salmo («Non fecit taliter») è il più esteso dell'intera composizione (miss. 211-317). Cossoni, fin dall'inizio, enfatizza il «non» con continue ripetizioni, anche in combinazione con «fecit» e «fecit taliter», alcune delle quali trattate a eco con l'uso delle dinamiche *piano* e *forte* e i violini in imitazione (miss. 241-247). La contrapposizione dinamica si ritrova anche nella parte del secondo violino, nel passaggio esclusivamente strumentale delle miss. 269-278.

*Lauda Jerusalem* – come sarà per *Beatus vir* (basso solo) e per altri salmi di cui si dirà – mette in mostra una considerevole varietà tonale, quasi a compensare l'organico ristretto. Il salmo esordisce in *fa*, ma si sposta presto a toni vicini. Il primo versetto cadenza a *do*; il secondo e il terzo oscillano fra *si<sup>b</sup>*, *re* minore e *sol* minore ritornando poi in *si<sup>b</sup>* sul primo breve *refrain* (miss. 51-52). Il terzo versetto comincia di nuovo in *si<sup>b</sup>* e conclude in *do*, passando per le tonalità di *sol* maggiore e *re* minore. Il tono originale di *fa* ritorna nel quar-

to versetto; il quinto comincia in *re* minore e conclude in *fa*, tono con cui inizia il sesto per poi concludere di nuovo in *re* minore. Nei versetti 7-9 si esplorano tonalità diverse da *fa* (*sol* maggiore/minore e *si*♭) per recuperare il tono d'impianto nella cadenza conclusiva. Il *fa* domina anche la dossologia, sebbene il passaggio fra «Gloria Patri» e «Sicut erat» sia in *re* minore. Cossoni pertanto persegue un progetto tonale ad ampio respiro: la tonica è abbandonata subito dopo essere stata affermata, e ritorna in alcuni versetti centrali e nella parte conclusiva. Le altre tonalità sono strettamente legate a *fa*: *do*, *si*♭, *re* minore, *sol* minore (quest'ultimo dipendente più da *si*♭ e *re* minore che da *fa*). Le tonalità degli ultimi versetti (a partire dalla fine del sesto) recuperano quelle dei primi (*re* minore, *sol* maggiore/minore, *si*♭) e sebbene il tono di *fa* compaia solo agli estremi e al centro del salmo, è riconfermato da cadenze provvisorie alla tonica e alla sua dominante all'interno di versetti che cominciano e finiscono in altre tonalità.

Giudicare l'organizzazione tonale e altri elementi strutturali del salmo è complicato dai frequenti cambi di tempo e movimento in combinazione con il variare della durata delle note. L'analisi sulla carte rivela solo alcune intenzioni formali, ma i tempi d'esecuzione, all'ascolto, condizionano la struttura propria della composizione. Sebbene ogni tentativo di valutare le durate delle varie sezioni dipenda da giudizi soggettivi, si possono ragionevolmente calcolare le durate in relazione ai diversi tempi e comunque opinioni diverse sulla velocità dovrebbero restituire comunque proporzioni simili fra i vari episodi della composizione (v. tavola a fianco). Il risultato di tale disamina rivela come Cossoni abbia rivolto, in merito all'ampiezza delle porzioni del brano, più attenzione alla tenuta formale d'insieme che alla resa di un singolo verso o al numero di note di ogni sezione.

Poco più di un quarto della durata del salmo è occupato dai primi quattro versetti che chiudono con il *refrain* successivo a «Currit sermo» (3/2). La lunghezza di questi versetti è diversificata e condizionata da inserzioni del *refrain*. Il secondo blocco del brano inizia a mis. 92 e accoglie i successivi quattro versetti, senza *refrain*: «Qui dat nivem» (C, [Allegro], miss. 92-106), «Mittit crystallum» (3/2, Presto, miss. 107-164), «Emittit verbum» (C, Largo, miss. 165-188) e «Qui annuntiat» (C, [Largo], miss. 188-210). I due movimenti in Largo (supponendo tale «Qui annuntiat») occupano di gran lunga la maggior parte del tempo, malgrado il gran numero di minime di «Mittit cristallum».

Un quinto della durata del salmo è dedicato al solo ultimo versetto «Non fecit taliter» in tempo ternario, metro in cui è scritta gran parte della conclusione di *Lauda Jerusalem*. La restante sezione, la più breve (in C), accoglie il *refrain* in Allegro, e la dossologia con il suo *Amen* in Prestissimo. Il destinare

TESTO	TRADUZIONE	TEMPO	MOVIMENTO	MISS.
[SINFONIA]		<b>C</b>	Adagio	1-12
1. Lauda, Ierusalem, Dominum, lauda Deum tuum, Syon.	Loda il Signore, o Gerusalemme, loda il tuo Dio, o Sion,	<b>C</b>	Allegro	13-31
2. Quoniam confortavit seras portarum tuarum, [Quoniam confortavit seras portarum tuarum] benedixit filiis tuis in te.	giacché assicura la tenuta delle tue porte, e benedici i tuoi figli attraverso te;	<b>C</b>	Adagio	31-33
		<b>C</b>	Presto	34-43
		<b>C</b>	Adagio	43-50
[Lauda]		<b>C</b>	Allegro	50-64
3. Qui posuit fines tuos pacem et adipe frumenti satiat te.	colui che segna la pace ai tuoi confini e ti nutre dell'abbondanza del frumento;	<b>C</b>		
[Lauda, Ierusalem]		<b>C</b>		65-68
4. Qui emittit eloquium suum terrae, velociter	colui che invia la sua parola sulla terra e più veloce	<b>C</b>		68-70
		<b>C</b>		70-71
currit sermo eius.	diffonde il suo verbo;	3/2	Presto	72-77
[velociter]		<b>C</b>		78-79
currit sermo eius.]		3/2		80-85
[Lauda, Ierusalem, Dominum, lauda Deum tuum, Syon,]		<b>C</b>	[Allegro]	86-91
5. Qui dat nivem sicut lanam, nebulam sicut cinerem spargit,	colui che fa cader la neve come la lana, sparge la brina come la cenere	<b>C</b>		92-106
6. mittit crystallum suum sicut buccellas: ante faciem frigoris eius quis sustinebit?	e manda la grandine come briciole – di fronte al suo gelo chi resiste? –	3/2	Presto	107-64
7. Emittet verbum suum et liquefaciet ea: flabit spiritus eius et fluent aquae.	[ma] emette verbo e tutto si sgela, esala il suo spirito e le acque rifluiscono;	<b>C</b>	Largo	165-173
8. Qui annuntiat verbum suum Iacob, iustitias et iuditia sua Israel,	colui che dà la sua parola a Giacobbe, e le leggi e i precetti a Israele,	<b>C</b>		173-188
9. non fecit taliter omni nationi, et iuditia sua non manifestavit eis.	non fece altrettanto per altre nazioni, né propose loro i suoi comandamenti.	3/2	[Presto]	211-248
[Lauda, Ierusalem, Dominum, lauda Deum tuum, Syon,]		3/2		249-317
		<b>C</b>	[Allegro]	318-330
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Gloria al Padre, Figlio e Spirito Santo.	<b>C</b>		330-365
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.	Così era in principio, ora e sempre e nei secoli dei secoli.			
Amen.	Amen.	<b>C</b>	Prestitissimo	366-401
				72 d

più del 40% del brano al versetto finale con dossologia e *Amen*, attribuisce peso e importanza alla conclusione del salmo, in opposizione alla gran varietà di scrittura dei primi versetti, ricchi di cambi di carattere e tonalità.

La tonalità di *fa* caratterizza le quattro sezioni del salmo. La prima inizia e finisce con il *refrain* in *fa*, pur toccando al suo interno tutte le altre tonalità. Sebbene «Qui dat nivem», che apre la seconda sezione, cominci in *re* minore, muta subito a *do* quale dominante di *fa*, tono su a cui si aggancia il versetto successivo. La terza sezione, corrispondente al singolo versetto «Non fecit taliter», comincia con la triade di *si<sup>b</sup>* su cui aveva precedentemente cadenzato il versetto precedente, ma la usa come sottodominante di cadenza autentica di *fa*, tono principale del versetto. Anche la dossologia (con l'*Amen*) è strettamente legata a *fa* sebbene «Gloria patri» concluda in *re* minore e «Sicut erat» vi si agganci. Il *fa* è pertanto tono cardine non solo in apertura e chiusura della composizione ma anche quale nucleo centrale della seconda e terza sezione; Cossoni limita l'esplorazione ad altre tonalità solo ai versetti della prima e della seconda sezione. La terza e la dossologia riaffermano perentoriamente la tonica.

*Lauda Jerusalem* di Cossoni è per più aspetti un lavoro interessante, attento alla ricerca della varietà di ritmo, tempo, movimento e armonia, e propenso alla manipolazione delle catene tonali e alla interazione tra voce e violini. Il *refrain*, costantemente variato, dona coerenza strutturale al pezzo e allo stesso tempo focalizza l'attenzione sui principali significati del salmo. Il punto debole è, semmai, la frequenza con cui ricorre a formule cadenzali; non sempre riuscite, infine, sono le reiterazioni insistite del versetto «Non fecit taliter».

#### I SALMI DI EINSIEDELN

Oltre ai salmi dati alle stampe, si conservano fra i manoscritti di Einsiedeln un responsorio e salmo, quattro altri salmi (*Dixit Dominus*, *Confitebor tibi* e due intonazioni del *Beatus vir*) e un *Magnificat*. I brani, accorpatis in volume dalla mano del compilatore, e giudicati appartenere a un ciclo non completo di Vespri per i santi maschili,<sup>12</sup> non furono composti nello stesso periodo;<sup>13</sup> e il ciclo è peraltro privo degli ultimi due salmi (per tacere del *Beatus vir* doppio).

Le osservazioni che seguono vogliono completare e aggiornare sia le informazioni del catalogo dei manoscritti musicali della biblioteca di Einsiedeln,<sup>14</sup> sia le note del RISM A/II, diverse in modo significativo.

<sup>12</sup> Così suppone TRAUB 1981.

<sup>13</sup> Il manoscritto data il *Magnificat* marzo 1669, il secondo *Beatus vir* luglio 1671, il *Confitebor* settembre 1679, il *Dixit Dominus* e il responsorio febbraio 1696.

<sup>14</sup> HELG 1995, pp. 33-35.

*Responsorio e 'Dixit Dominus'*

I primi due brani della raccolta (*Domine ad adiuvandum* e *Dixit Dominus*, Gravedona 1696) sono entrambi per due cori a quattro parti (canto, alto, tenore e basso) con una sola parte d'organo. Il responsorio è in *do* e il *Dixit* in *sol* senz'armatura. Entrambi, in **C**, enfatizzano l'articolazione sillabica del testo, segnatamente nel responsorio, con di lunghe catene di crome accompagnate all'organo. I due cori sono trattati antifonicamente con rapidi scambi, sebbene nel *Dixit Dominus* s'incontrino ampie unità a blocchi. Cossoni non mostra preferenza per un coro o per l'altro, di rado cantano contemporaneamente, se non all'inizio di alcuni versetti e nelle cadenze conclusive; né si rileva particolare varietà della scrittura. Il movimento del responsorio è «svelto»<sup>15</sup> a partire dalla seconda misura e di nuovo sulle parole «Sicut erat». Nella dossologia del responsorio Cossoni sceglie di mutare a *sol* nel 3/8, mentre ritorna a *do* su «Sicut erat» (3/2, con gruppetti sillabici di sei semiminime).

Il più ampio *Dixit Dominus* mostra una maggior varietà di tempi e tonalità. Alcuni versetti cominciano o finiscono in Adagio o Largo; l'*Amen* conclusivo presenta l'indicazione «svelto» già incontrata nel responsorio, mentre in alcuni altri versetti s'incontra Presto o Prestissimo. Molti versetti non offrono indicazioni di movimento. Il tempo mosso della maggior parte dei salmi serve a rendere rapida la declamazione del testo.

La trama tonale comincia in *sol*, per spostarsi a *fa*, poi *do*, *re*, *la*, prima di ritornare a *do* e *fa* alternati. Il *sol* iniziale non è più riproposto fino alla fine dell'ultimo versetto dell'intero salmo (prima della dossologia). Successivamente il tempo rimane invariato fino all'*Amen* conclusivo che muta in 6/4. Cossoni, similmente al *Lauda Jerusalem* dell'op. VI, ripete le parole d'apertura del salmo («Dixit» e «Dixit Dominus») nei primi versetti del salmo, come *refrain* ricorrente e irregolare. Nel versetto «Iudicabit in nationibus», la parola «conquassabit» ritorna numerose volte sulla stessa armonia: una prassi madrigalistica che nel *Dixit Dominus* è diventata tipica.

*'Confitebor' e 'Beatus vir' (II)*

Sia il *Confitebor* (Milano 1679), sia il secondo *Beatus vir* (Milano 1671) riportano in testa la dicitura «A quattro in fuga» e «VV. [violini] ad libitum».<sup>16</sup> En-

<sup>15</sup> Sono grato a padre Lukas Helg, bibliotecario della sezione di musica del convento di Einsiedeln, per la sua assistenza nel decifrare la parola.

<sup>16</sup> All'inizio del *Confitebor* è annotato «Partes 38 et VV. ad libitum», mentre all'inizio del *Beatus vir* si legge «Partes 34 et VV. ad libitum»; è probabile che l'annotazione dia informazione sul numero delle voci impiegate per le occasioni in cui furono composti.

trambi privilegiano lo stile imitativo, in genere introdotto dalle voci acute per poi distribuirsi a quelle più gravi; qualche versetto lo è interamente, sebbene più spesso la scrittura, pur inizialmente imitativa diventa presto accordale. Alcuni versetti presentano una polifonia non imitativa ovvero una scrittura accordale vivacizzata da variazioni del ritmo e interazione fra le parti; meno frequente la semplice omoritmia. Si nota notevole varietà nella estensione melodica dei versetti: alcuni giocano con successioni imitative distribuite nelle varie voci, mentre altri sono più contenuti, sillabici, omoritmici o, eventualmente, intonano una scrittura imitativa a quattro parti per poi cadenzare. Il carattere della scrittura è talvolta variato grazie alla combinazioni di coppie d'imitazioni, prima in rapida successione e poi più dilatate. Una variante della tecnica imitativa è l'uso, a tre parti, di accoppiare due voci in omoritmia.

Quando il testo lo suggerisce, il solista può assestarsi su una corda di recita, quasi tono salmodico (p. es., nel *Confitebor*, sulle parole «manet in saeculum» e «confirmata» e, nel *Beatus vir*, di nuovo su «manet in saeculi» e «non commovibetur»). Il tenuto può venire affiancato anche dal lungo melisma di un'altra voce. I melismi di una certa durata sono la principale forma di articolazione di parole come «mandavit» (*Confitebor*), «exaltabitur» e «fremet» (*Beatus vir*). Altri aspetti semantici evidenziati da uno speciale trattamento si trovano, nel *Confitebor*, su «timentibus», dove l'intonazione accordale della parola è frammentata da pause, ed «est timor»: qui una lenta salita cromatica di quarta è prima intonata dal canto per poi passare al basso.

*Confitebor* è prevalentemente in Allegro (l'*Amen* conclusivo è in Presto, 3/2), ma un paio di brevi passi sono Adagio. *Beatus vir*, invece, comincia in Presto, 3/2, senz'alcun'altra indicazione di movimento fino alla fine. Entrambi i salmi usano solo **C** e 3/2 (sia accorpendo gruppi di tre minime che sei semiminime). *Confitebor*, prevalentemente in **C**, passa in 3/2 da metà del versetto «Sanctum et terribile» fino all'inizio della dossologia; l'*Amen* è di nuovo in 3/2. Al contrario *Beatus vir*, in 3/2, passa in **C** da «In memoria» a «Peccator videbit» per poi tornare di nuovo in 3/2. I due salmi, pur iniziando in *la* minore, mantengono sempre il *re* minore quale tono di riferimento, e chiudono in *re* con terza piccarda.

#### 'Beatus vir' (1)

Se si può ipotizzare che la seconda elaborazione del *Beatus vir* fosse pensata per essere accoppiata al *Confitebor*, a dispetto dei quasi otto anni che separano i due pezzi; al contrario, il primo *Beatus vir*, non datato, è una composizione strutturalmente diversa, scritta per «basso solo con violini». All'inizio compare la dicitura «Partes 8». Se questa indicazione è da collegarsi al nume-

ro di esecutori, si deve supporre fossero previsti tre violini per parte. La scrittura vocale, chiaramente pensata per un virtuoso, indugia su lunghi melismi di crome e semicrome, anche in terzine. In alcuni versetti il basso attacca con un 'motto' subito ripetuto a cui segue l'intonazione del restante testo. La tonalità d'impianto è *re*. Per ovviare ai limiti di un organico contenuto, il salmo presenta numerosi cambi di tempo, movimento e tonalità.

Il brano apre in **C**, Adagio, con una breve «sinfonia» che conclude in Allegro. Tre versetti sono interamente Adagio e uno Largo (e di nuovo l'indicazione Largo appare anche a metà di «sicut erat»), ma la maggior parte delle sezioni prediligono Allegro, Presto o Prestissimo. Oltre a **C**, s'incontra 3/2, 3/8 e 6/8. Inoltre, terzine di crome e semicrome tendono a creare momentanei tempi in 9/8 e 12/16. Se il **C** può associarsi a qualunque movimento, il 3/2 privilegia l'Allegro, il Largo e l'Adagio, mentre 6/8 e 3/8 sono destinati ai più rapidi Presto e Prestissimo. I cambi di velocità sono determinati dall'indicazione di tempo combinata con il valore delle note: dalla semibreve in Largo si arriva, con andamento rapido, alle terzine di semicrome. Lo stile vocale passa dal melisma virtuosistico alla declamazione sillabica, una via di mezzo fra recitativo e arioso.

Cossoni talvolta riserva ad alcune parole o frasi specifici trattamenti musicali che non è luogo descrivere in questa sede. È significativo che prima di «sicut erat» Cossoni riproponga, in Largo, le parole «Beatus vir qui venit in nomine Domini». Come la dossologia unisce l'elemento cristiano a quello veterotestamentario del salmo, l' inserimento di «qui venit» – dal *Sanctus* della Messa – sembra andare nella stessa direzione. La frase ricompare altre due volte accanto alle parole «et nunc et semper» prima di concludere la dossologia.

### *Magnificat*

Il *Magnificat* è l'ultimo brano del manoscritto, seppur il più antico delle sei composizioni (1669) e si rivela affine all'opera sesta (1668) anche per l'organico utilizzato: «a 5 voci, con violini e ripieni, e si può tralasciare il 2° sop.<sup>o</sup>». Il ripieno è a quattro voci, l'orchestra, oltre al continuo, prevede due violini, due viole e due archi gravi.<sup>17</sup>

Lo stile concertato del *Magnificat* prevede per ogni versetto una differente combinazione di voci e strumenti. Sette versetti sono per solo e continuo.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Un'indicazione in calce alla prima pagina segnala «partes 21 necessariae 5 voc. et 2 vv., folia 10». Non è detto come distribuire le parti in più, ma è probabile servissero per il ripieno.

<sup>18</sup> «Magnificat anima mea» (canto solo, con due violini e viola, più ripieno di contralto, tenore e basso), «Et exultavit» (contralto con due violini; una nota sulla prima pagina del *Magni-*

Curiosamente, non ci sono versetti a due voci – la combinazione più frequentata in questi anni – né a quattro. Due versetti sono a tre voci,<sup>19</sup> e tre a cinque.<sup>20</sup>

«Sicut erat» si segnala per l'insolito trattamento in combinazione con «Amen». In altri salmi e nel *Magnificat* di Cossoni l'*Amen* conclude semplicemente il verso o occupa una sezione distinta, qui è invece intrecciato: il versetto comincia con un Presto per tenore solo, seguito da una ripetizione del testo (canto II) su cui s'innesta il nuovo tema dell'«Amen» (canto I e contralto). A seguire le quattro voci acute intonano l'«Amen» mentre il basso ripete «sicut erat» per poi scambiarsi i ruoli: il canto I recita il versetto e le altre voci «Amen». Dopo quattro battute di interludio (due violini e due viole), versetto e l'«Amen» sono ripetuti più volte fino alla cadenza conclusiva in diverse combinazioni di voci; alla fine si aggiunge un ripieno di violini.

La tonalità d'impianto del *Magnificat* è *mi* minore, un tono poco usato e solitamente legato al dolore (nella salmodia era spesso associato al *De profundis*). Il cantico è strettamente ancorato al tono d'impianto con solo tre versetti in *sol* e uno che cadenza a *la* (ottava vuota). Se il *Beatus vir* per basso solo mostrava una ricercata varietà tonale, il *Magnificat*, il cui stile concertato moltiplica la combinazione di voci e strumenti, è assai contenuto nell'uso delle tonalità.

Anche i cambiamenti di metro sono tendenzialmente poco sfruttati sebbene più diversificati rispetto al trattamento armonico. La sola alternativa a **C** è il 3/2 che s'incontra occasionalmente in alcuni versetti. Non tutti i versetti presentano una indicazione di movimento, ma con cambi più frequenti di quanti non offra il metro (e comunque senza essere in rapporto fra loro). Cossoni è abile a relazionare in modi sempre diverso parole e musica, più spesso in termini di 'carattere' piuttosto che con madrigalismi.

Il manoscritto di Einsiedeln permette di allargare le nostre conoscenze sulla varietà di stili e tecniche utilizzate da Cossoni nei suoi salmi. *Domine ad adiuvandum* e *Dixit Dominus* del 1696 mostrano un trattamento antifonale per doppio coro che caratterizza anche l'op. III stampata quasi trent'anni prima.

*ficat* permette che sia eseguito anche per soprano), «Quia fecit» (canto, due violini e viola, e ripieno di contralto, tenore e basso), «Fecit potentiam» (basso con sei strumenti di ripieno), «Esurientes» (soprano o tenore con due violini), «Sicut locutus» (basso con due violini) e «Gloria Patri» (basso con sei strumenti di ripieno).

<sup>19</sup> «Quia respexit» (canto II in chiave di contralto, tenore e basso, senz'archi) e «Suscepit Israel» (contralto, tenore e basso, sempre senz'archi).

<sup>20</sup> «Et misericordia» (stile imitativo), «Deposuit» (stile antifonale) e «Sicut erat».

Così il *Magnificat* del 1669 mostra un trattamento del concertato simile ai salmi dell'op. vi, e il *Beatus vir* per basso e violini ricorda il *Lauda Jerusalem*. Solo il *Beatus vir* (1671) e il *Confitebor* (1679), entrambi «a quattro in fuga», propongono una tecnica compositiva estranea ai salmi dati alle stampe.

### *Cossoni e Cazzati*

I salmi di Cossoni mostrano quella tipica ecletticità di stili praticata comunemente non solo dal suo collega Cazzati, ma anche dagli altri compositori di fine Seicento. Non è da escludere che negli anni Sessanta Cossoni si considerasse in aperta competizione con il maestro di San Petronio: se i *Salmi a otto voci* di Cossoni (op. III, 1667) seguono di sette anni l'op. XXI di Cazzati (*Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci*, 1660), i *Salmi brevi da cappella* di quest'ultimo, sempre a otto voci (1669), potrebbero essere la risposta all'op. III di Cossoni pubblicata due anni prima.

L'op. XXXI di Cazzati (1663), ossia la *Messa e salmi per li defunti a cinque voci con le lezioni e responsori a 1 2 3 con l'aggiunta anco di due violini e cinque parti di ripieno a beneplacito*, impiega esattamente lo stesso organico della successiva op. VI di Cossoni (1668), e così sarà per gli organici delle opere XXXVI e XXXVII di Cazzati (*Messa e salmi a cinque voci con quattro strumenti e suoi ripieni, et altri salmi a 3 e 4 con violini*, 1665; *Messa e salmi a quattro voci con due violini obbligati e quattro parti di ripieno a beneplacito con altri salmi a due o tre voci*, 1666). Cazzati inoltre aveva pubblicato – sei anni prima di Cossoni – una raccolta di *Inni per tutto l'anno* (voce sola e violini, 1662); lo stesso anno di Cossoni stampa poi anch'egli una serie di *Sacre Lamentazioni della Settimana Santa* (1668) e, due anni dopo l'op. III, dà alla luce i *Salmi brevi a otto voci* (1669). Tutto ciò rende bene l'idea di quanto viva fosse la competizione fra i due. Fra gli stampatori a cui si affidava Cazzati non figura Giacomo Monti che pubblica l'opera di Cossoni in esclusiva. Forse Cossoni, nel contrapporsi al collega, tentava di occupare spazi simili di mercato, e non è improbabile che la rivalità fosse anche fra gli stessi stampatori.

Con le loro raccolte di salmi, sia Cossoni, sia Cazzati, assecondavano contemporaneamente esigenze diverse: da una parte i salmi per doppio coro «semplici e brevi» per un utilizzo quotidiano, dall'altra le opere XXXI, XXXVI e XXXVII di Cazzati, con l'op. VI cossoniana e i successivi salmi di Einsiedeln, per celebrazioni più importanti e complesse. Lo sforzo di Cossoni di assorbire le richieste differenziate di numerose istituzioni ecclesiastiche è evidente nella sua op. VI non solo per la varietà degli organici predisposti ma anche per la presenza di un secondo basso *ad libitum*. I salmi possono essere eseguiti con un piccolo ensemble di una/tre voci, violini e organo fino a mettere in

pedi, in particolari occasioni festive, un coro a 6 parti, con altrettanti soli, ripieno a 5, violini e un continuo certamente allargato a più strumenti.




Accanto alla celebrata figura di Cazzati, Cossoni può dunque essere riconosciuto quale tipico rappresentante dello stile compositivo dei salmi vesperini degli ultimi trentacinque anni del secolo. Studi più dettagliati e una attenta valutazione delle sue opere potranno svilupparsi da un'adeguata restituzione editoriale, e da una maggiore frequentazione del repertorio da parte di complessi specializzati nella produzione seicentesca.

(Traduzione di Carlo Lanfossi)

#### NOTA ALL'EDIZIONE











L'edizione di studio proposta per *Domine ad adiuvandum* e *Lauda Jerusalem* è basata sulla stampa dell'op. vi di Cossoni (1668). Si segnalano di seguito modifiche e aggiunte; fra parentesi le alterazioni mancanti (soppresse quelle ridondanti); la numerica del continuo, dove fosse necessario, è completata fra parentesi. Nella stampa le indicazioni di movimento sono lacunose e contraddittorie: si sono riprodotte le poche dell'originale, indicando in nota le discrepanze fra le voci; altre didascalie, segnatamente 'solo' e 'tutti', non compaiono sempre in tutte le parti a stampa ('tutti' è qui indicato esclusivamente in testa al sistema); non sono state incluse le guide della parte dell'organo per gli ingressi delle voci. Il testo è tacitamente normalizzato. [J. K.]

#### *Domine ad adiuvandum*

– Mis. 2 Br  – 44 A om. *Allegro* (come detto, Cossoni usa Presto e Allegro con significato coincidente) – 48, 56, 60 B<sub>I</sub>   – 87 Tr re] do – 91 Laus tibi] B<sub>I</sub> B<sub>II</sub> om., Tr Br tibi

#### *Lauda Jerusalem*

Legature di valore mancanti: mis. 7 vl<sub>I</sub> · 150 vl<sub>I</sub> · 152 vl<sub>I</sub>

– Mis. 1 Org om. 9 (numerica) sotto il *mi* – 24 Org *p* sotto la quinta nota – 35 A  (ultimo)]  – 38 A ...do do fa] ...*la la fa* – 58 vl<sub>II</sub> ♯] ♯ – 88 Org  (terzo)]  – 176 A do (terza nota)] *re* – 187 vl<sub>I</sub>  (terza)]  – 232 non non] A *non* – 295 vl<sub>I</sub> 297-298 vl<sub>II</sub> legatura sulle sole semiminime – 318 Org fa] *sol* – 322 A  (terzo quarto)]  – 324 vl<sub>II</sub>  (do re do si)]  (do re do) – 365 vl<sub>II</sub> *p*] om.

# Domine ad adiuvandum

[Responsorio] a 5 con violini

op. VI (1668)

Presto

Violino I

Violino II

CANTO I  
*Tutti* Domine Domine Do - mine *Solo* ad ad-ju - vandum me

CANTO II  
*Tutti* Domine Domine Do - mi-ne *Solo* ad ad-ju - vandum me

ALTO  
*Tutti* Domine Domine Do - mine

TENORE  
*Tutti* Domine Domine Do - mine

BASSO I  
*Tutti* Domine Domine Do - mine *Solo* ad ad - iu-vandum me

BASSO II  
*ad libitum* Domine Domine Do - mine

CANTO I  
*ripieno* Domine Domine Do - mine

CANTO II  
*ripieno* Domine Domine Do - mi-ne

ALTO  
*ripieno* Domine Domine Do - mine

TENORE  
*ripieno* Domine Domine Do - mine

BASSO  
*ripieno* Domine Domine Do - mine

Organo

6 6 8 7 4 #3

6

VI I

VI II

C I

C II

Org

*Solo* *ad\_*

*ad\_*

6 5 #4 7 5 4 #3 4-3

12

C I

adiu - vandum me \_\_\_ fes - ti - na \_\_\_ fes - tina festi - na fes - tina fes - ti - na

C II

adiu - vandum me \_\_\_ fes - ti - na \_\_\_ fes - tina festi - na fes - tina fes - ti - na

B I

*Solo* ad\_ adiu - vandum me fes - tina fes - ti - na festi - na fes - ti - na

Org

adiu - vandum me \_\_\_ fes - ti - na \_\_\_ fes - tina festi - na fes - tina fes - ti - na

6 5 #4 7 5 4 #3 4-3

18

VI I

VI II

*Tutti*

C I

*e rip.* Domine Domine ad adiuvandum me ad adiuvandum ad adiuvandum me ad adiuvandum

C II

*e rip.* Domine Domine ad adiuvandum me ad adiuvandum ad adiuvandum me ad adiuvandum

A

*e rip.* Domine Domine ad adiuvandum me ad adiuvandum ad adiuvandum me ad adiuvandum

T

*e rip.* Domine Domine ad adiuvandum me ad adiuvandum ad adiuvandum me ad adiuvandum

B I

*e rip.* Domine Domine ad adiuvandum me ad adiuvandum ad adiuvandum me ad adiuvandum

B II

Domine Domine ad adiuvandum me ad adiuvandum ad adiuvandum me ad adiuvandum

Org

Domine Domine ad adiuvandum me ad adiuvandum ad adiuvandum me ad adiuvandum

6 6

24

VI I

VI II

C I  
*e rip.*

C II  
*e rip.*

A  
*e rip.*

T  
*e rip.*

B I  
*e rip.*

B II

Org

me festina fes-tina festina fes-ti-na festi-na ad adiuvandum ad adiuvandum me fes-

me fes-tina fes-tina festina fes-ti-na festi-na ad adiuvandum ad adiuvandum me fes-

me fes-tina fes-tina festina fes-ti-na festi-na ad adiuvandum ad adiuvandum me fes-

me festina fes-tina festina fes-ti-na festi-na ad adiuvandum ad adiuvandum me fes-

me fes-tina fes-tina festina fes-ti-na festi-na ad adiuvandum ad adiuvandum me fes-

6 6 5 4 #3

30

Adagio

VI I

VI II

C I  
*e rip.*

C II  
*e rip.*

A  
*e rip.*

T  
*e rip.*

B I  
*e rip.*

B II

Org

tina festina fes-ti-na

tina festina fes-ti-na

tina festina fes-ti-na Solo

tina festina fes-ti-na Solo

tina festina fes-ti-na Solo

tina festina fes-ti-na Solo

tina festina fes-ti-na Solo

Glo-ri-a glo-ri-a Pa-tri gloria gloria Fi-li-o et

Glo-ri-a glo-ri-a Pa-tri gloria gloria Fi-li-o et

Glo-ri-a glo-ri-a Pa-tri gloria gloria Fi-li-o et

Glo-ri-a glo-ri-a Pa-tri gloria gloria Fi-li-o et

Glo-ri-a glo-ri-a Pa-tri gloria gloria Fi-li-o et

6 6 6 4-#3 6 7-6

Presto

36

VI I

VI II

C I

C II

A

T

B I

B II

Org

*Solo*

sicut erat inprin-

*Solo*

sicut erat inprin-

Spi-ritui San-cto et Spi-ri-tui San-cto

Spi-ritui San-cto et Spi-ri-tui San-cto

*Solo*

sicut erat inprin-

Spi-ritui San-cto et Spi-ri-tui San-cto

43

C I

C II

A

T

B I

B II

Org

ci-pio et nunc et semper

ci-pio et nunc et semper

sic-ut erat inprin-ci-pio et nunc et semper

sic-ut erat inprin-ci-pio et nunc et semper

ci-pio et nunc et semper et in saecula saeculorum A

sicut erat inprin-ci-pio et nunc et semper

5 6

48

VI I

VI II

C I  
et in sae-cu-la saeculorum A - men

C II  
et in sae-cu-la saeculorum A - men

A  
sic-ut erat in princi-pio et nunc et semper

T  
sic-ut erat in princi-pio et nunc et semper

B I  
men

B II  
sic - erat in princi-pio et nunc et semper

Org  
3 #4 #6 6 5 # 3 #4 #6

53

VI I

VI II

C I  
et in saecula saeculorum A - men et in saecula saeculorum A -

C II  
et in saecula saeculorum A - men et in saecula saeculorum A -

A

T

B I  
et in saecula saeculorum A - men

B II  
et in saecula saeculorum A -

Org

58

VI I

VI II

C I

C II

A

T

B I

B II

Org

men

men

et in saecula saeculorum A - men sic-ut erat in prin-

et in saecula saeculorum A - men sic-ut erat in prin-

et in saecula saeculorum A - men sic-ut erat in prin-

men

63

C I

C II

A

T

B I

B II

Org

et nunc et semper et in sae-cula saeculorum A -

et nunc et semper et in sae-cula saeculorum A -

ci - pi-o et in saecula saeculorum A - men

ci - pi-o et in saecula saeculorum A - men

ci - pio et nunc et semper et in sae-cula saeculorum A -

et in saecula saeculorum A - men

6 4#3

68

VI I

VI II

*Tutti*

C I  
*e rip.*

C II  
*e rip.*

A  
*e rip.*

T  
*e rip.*

B I  
*e rip.*

B II

Org

men sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum A - men et in saecula

men sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum A - men et in saecula

sicut erat in principi-o et nunc et semper et in saecula saeculorum A - men et in saecula

sicut erat in princi-pio et nunc et semper et in saecula saeculorum Amen Amen et in saecula

men sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum A - men et in saecula

sicut erat in princi-pio et nunc et semper et in saecula saeculorum A - men et in saecula

# 4 5 # 6 5 # # 7 #

73

VI I

VI II

C I  
*e rip.*

C II  
*e rip.*

A  
*e rip.*

T  
*e rip.*

B I  
*e rip.*

B II

Org

saeculorum A - men sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum A -

saeculorum A - men sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum A -

saeculorum Amen Amen sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum Amen A -

8 saeculorum A - men sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum A -

saeculorum A - men sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum A -

5 6 # 6 #

78

VI I

VI II

C I  
*e rip.*

men A - - - - - men Amen

C II  
*e rip.*

men A - men A - - - - - men

A  
*e rip.*

men A - - - - - men

T  
*e rip.*

men A - - - - - men

B I  
*e rip.*

B II

men A - - - - - men

Org

6 5

84

VI I

VI II

C I  
*e rip.*

A - - - - - men A - men Alleluia Laus tibi

C II  
*e rip.*

A - - - - - men A - men Alleluia Laus tibi

A  
*e rip.*

A - - - - - men A - men Alleluia Laus tibi

T  
*e rip.*

A - - - - - men A - men Alleluia Laus tibi

B I  
*e rip.*

B II

A - - - - - men A - men Alleluia Laus tibi

Org

4 - #3

# Lauda Jerusalem

[Salmo per] alto solo con istromenti  
op. VI (1668)

*Al merito del sig. Antonio Piantanida, musico celeberrimo  
nella Reggia e Ducal Corte di Milano,  
e nella chiesa di Nostra Signora presso S. Celso.*

SINFONIA

Adagio

Violino I

Violino II

ALTO

Organo

(6) 2/9 8 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6

6

4 3 9 8 6 5 6 4 3

Allegro

13

Lauda lauda lau-da — lauda lauda Ie-ru - sa-

17

lem lauda lauda lauda Ie-rusalem Dominum

21

lauda lau-da lau-da — lauda lauda lauda Ierusalem lauda lauda Deum tuum Syon lauda lauda

24

Deum tuum Syon lauda lauda Deum tuum Syon

29

Adagio

on lauda lauda lau-da — Quoniam confortavit seras portarum tuarum

34 Presto

conforta - - - vit conforta - - - vit confor-tavit confortavit se-

39 Adagio

- ras porta - rum tuarum Benedixit benedixit bene-

45

dixit fili-is tuis benedixit fi-liis tu-is in te

50 Allegro

Lauda lauda lau-da - Qui po-suit

54

fines fines tuos pacem et adipe frumenti satiat te qui posuit

58

fines fines tuos pacem et adipe frumenti satiat te et adipe fru-

62

menti et adipe frumenti satiat te Lauda lauda lauda

66

lauda lauda Ie-ru-salem Qui emittit eloquium suum ter -

70 Presto

rae ve-lo - - - citer cur - - - rit cur -

73

- rit ser-mo e-ius ve-lo - - - citer

80

cur - - - rit cur - - - rit sermo e-ius

86

Lauda lauda Ieru - salem lau - da lauda lauda Ie - ru - salem Do - minum lauda lauda

89

lauda lauda lauda Deum tuum Sy - on Qui dat nivem sicut

5 6 5 4#3 ♯ ♯ ♯ 6 5 # (6) ♯ ♭

93

lanam nebulam nebulam sicut cinerem spar - - - - -

# 5 6 (4) ♯

96

git si - cut ci - nerem spar - git spar - git spar -

(4) ♯ 3 4 5 6 7 4♯3 4 5 6 7 4♯3 (6) (4) ♯

101

- git si - cut cinerem spar - git spargit spar - git

3 4 5 6 3 4 6 7 5

107 Presto

Mit - tit mittit crystallum suum sicut si-cut buccel - las

119

ante fa-ciem frigoris e-ius quis sus - - -

130

- - ti - - - ne - - - - - bit?

142

153

Quis quis quis sustine - bit? Quis quis?

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

165 *Largo*

E-mit-tet

# 6 # # (4) # #

170

verbum verbum suum et li - que - fa - ci-et e - a flabit flabit

6 # #

175

flabit spiritus eius et flu - - - - ent et flu - - - - ent

(6)

179

et ——— fluent aquae flabit flabit flabit spiritus

184

eius et flu - - - - ent a - quae

188

Qui annun - ci - at verbum suum la - cob ius - ti - ti - as et iu - di - ci - a - su - a

195

Is - rael ius - ti - ti - as

204

et iudi - cia su - a Is - rael

(6) 4 3 4 3

211

Non fe-cit ta - li - ter non non fecit non non non fecit ta - liter non non non non non non fecit

6 6 6

216

non fecit taliter omni na-ti-o - ni non fecit tali - ter non fecit ta - li - ter

(6) (4) (3) 6 4 (3)

222

non non non fecit taliter non non non non non fecit omni natio-

(6) (6) 6 #

230

ni non non non fecit non fecit taliter non non fecit omni natio

238

ni non fecit non fecit non fecit non fecit

248

et iu - - di - ci - a su - - a

260

non ma - ni - fes - ta - vit e - is

273

*p* *f* *p*

(6) (6) 7 4 (b) (6) 5 7

284

non ma - ni - fes - ta - - - - vit e -

6 (6) (6) 5 4 b #

295

is non

307

ma - ni - fes - ta - vit e - is non manifes - ta - vit e - is

(4) (b) 6 6 4 3

318

Lauda lauda lau-da — lauda lauda Ie-ru - sa-

322

lem lauda lauda lauda Ie-rusalem Dominum lauda lauda lauda lauda lauda

326

Deum tuum Syon lauda lau-da lau-da —

330

Glo - - - ri-a Pa - tri glo - - - ri-a Fi - li-

334

o glori-a glori-a et Spi-ri-tu-i Sancto glo - - - ri-a

♮ (4) ♯ 6 (6)

338

glori-a glori-a glo-ri-a lauda lauda le-ru-salem

(4) ♯ (4) ♯ (4) ♯ (♭)

342

lauda lauda lau-da lauda le-rusalem Dominum Sic-ut

(4) ♯ (4) ♯ (4) ♯ (6)

346

e-rat in principio in princi-pi-o et nunc nunc et semper semper et in saecula

(4) ♯ (4) ♯

350

nunc et semper et in saecula et in saecula saeculorum nunc et

354

semper semper et in saecula lauda lauda Ie-rusalem nunc et semper semper et in saecula

357

lauda Ierusalem Dominum lauda lauda Deum tuum Syon lauda lauda Ierusalem

361

lauda lauda lau-da lau-da lau-da

366 Prestissimo

A - - - - men

375

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

384

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

393

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