

ANNE SCHNOEBELEN

Le messe bolognesi di Carlo Donato Cossoni

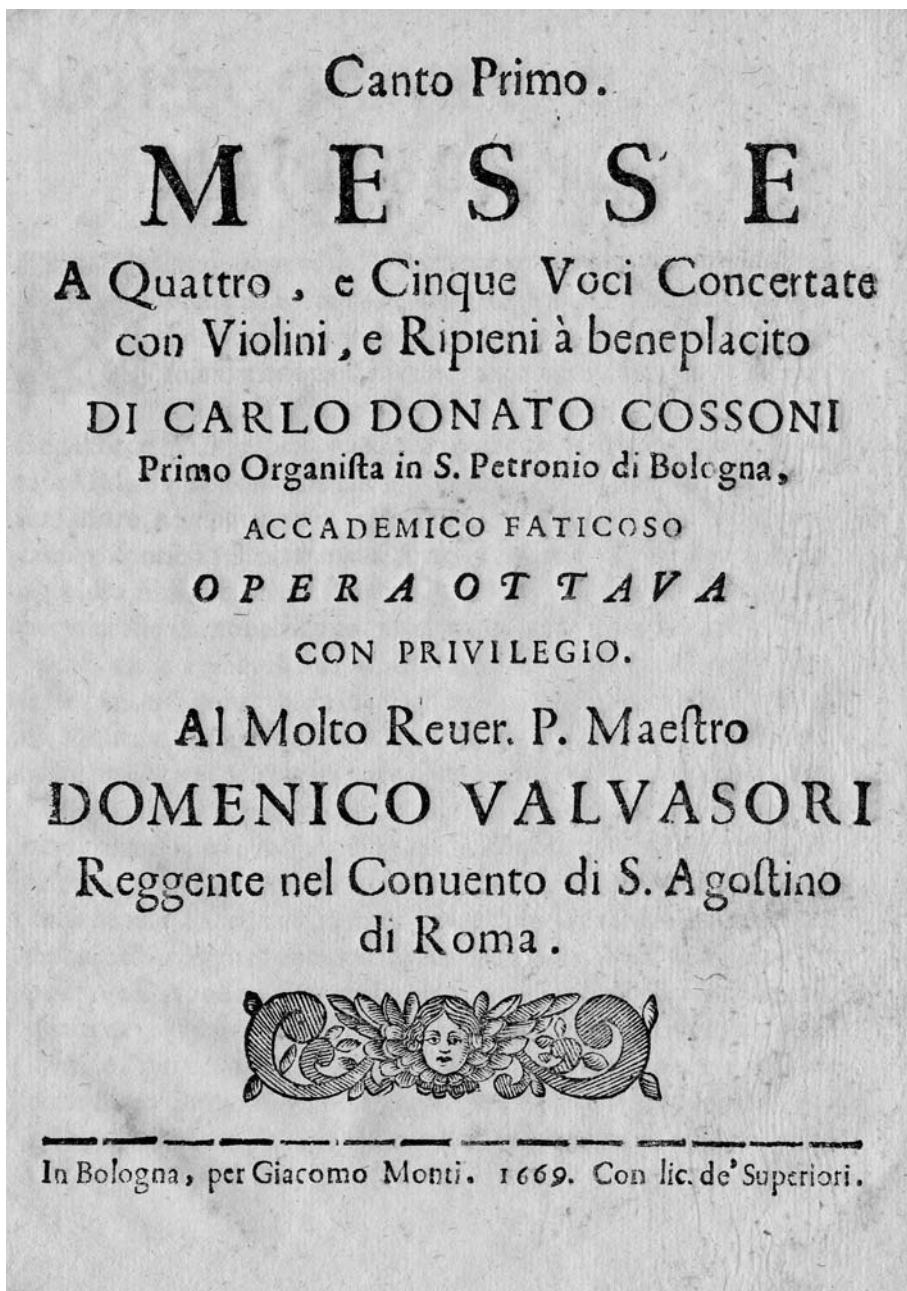
Negli anni in cui era primo organista della basilica di San Petronio a Bologna (1662-1670)¹ Carlo Donato Cossoni pubblica, come «opera ottava», le due *Messe a quattro e cinque voci concertate, con violini e ripieni a beneplacito* (1669).² Il lavoro esce per i tipi di Giacomo Monti, stampatore musicale di Bologna, che si segnala ancora una volta per la qualità delle sue edizioni. Sul frontespizio Cossoni, già membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, si definisce «accademico Faticoso». Le messe sono dedicate al «molto reverendo padre maestro Domenico Valvasori, reggente nel Convento di Sant'Agostino di Roma».³ Nell'ultimo periodo di vita, durante il suo ritiro a Gravedona, Cossoni pubblicherà altre messe nell'«opera XVI», intitolate *Quattro messe, tre piene e brevi e l'altra fugata sin'al fine in tutti due li chori* (Milano, 1694).⁴

¹ Cfr. WHENHAM 2001. Se, come riferito, Cossoni cominciò il suo incarico nel 1662, ciò avvenne non prima del dicembre di quell'anno. Un documento del 1662 all'Archivio di San Petronio registra infatti il pagamento per gli avvisi per il concorso del posto vacante: «8 dicembre, per n.º 50 editti per un nuovo organista: [Lire] 2.10» (I-Bsp, *Filze di Cassa*, cart. 459). Inoltre i miei appunti relativi all'episodio (compilati quarant'anni fa e purtroppo non più ricontrollati) riportano, al dicembre 1662, solo un pagamento a Giovanni Paolo Colonna. È possibile quindi che Cossoni non sia stato assunto prima del gennaio 1663.

² L'unica copia completa di questa stampa è conservata in I-COD (la copia che il RISM dà «completa» in US-BEM è priva delle pp. 1-8 del primo violino). Sono grata a Danilo Costantini che gentilmente mi ha procurato la riproduzione delle messe. La pubblicazione consta di 13 parti staccate: Violino I, Violino II, Canto I, Canto II, Alto, Tenore, Basso, Canto I ripieno, Canto II ripieno, Alto ripieno, Tenore ripieno, Basso ripieno, Organo.

³ Valvasori, secondo quanto riportato nella dedica, veniva da una illustre famiglia che vantava due arcivescovi di Milano, Vido e Anselmo, nonché un cardinale. Lo stesso dedicatario prestò servizio come reggente dell'Ordine di Sant'Agostino a Pesaro, Siena, Firenze e Bologna, prima di trasferirsi a Roma con lo stesso incarico. Forse i contatti con l'ambiente ecclesiastico milanese hanno agevolato l'ingresso di Cossoni in città dopo che, nel 1670, lasciò Bologna.

⁴ L'opera è citata in WHENHAM 2001, ma non riportata nel RISM. L'unica copia conosciuta si conserva in GB-Lwa. Manoscritti di messe più tarde si conservano in F-Pn ed in CH-E.



Frontespizio (Canto 1) del *Messe a quattro e cinque voci concertate, con violini e ripieni a beneplacito*, Bologna: Giacomo Monti, 1669.

Può essere utile, ai fini di una migliore comprensione del contesto nel quale videro la luce queste prime messe di Cossoni, tentare di riassumere alcune linee di sviluppo del genere della 'messa concertata' durante il Seicento italiano. All'inizio del secolo i compositori tendevano a scrivere sia in stile 'antico', sia in 'moderno'; nel primo gruppo confluiscono messe parodia, messe su scala esacordale o sui modi ecclesiastici (*Missa primi toni, etc.*); tutte prevedevano l'utilizzo di uno o più cori e l'organo. Lo stile moderno viene a coincidere, a partire dal secondo decennio del secolo, con la 'messa concertata', scritta in genere per tre-cinque voci e basso continuo per l'organo. Il termine venne utilizzato in origine per indicare la partecipazione di voci soliste, in opposizione alla «messa da cappella» che richiedeva la presenza esclusiva del coro. Nella messa concertata si affiancarono, con sempre maggior frequenza, strumenti come violini, cornetti e tromboni, prevedendo inoltre differenti soluzioni esecutive, tali da contemplare ripieni del coro «a beneplacito» e l'utilizzo facoltativo di alcuni inserti strumentali. Una strategia, questa della diminuzione *ad libitum* dell'organico, volta soprattutto a guadagnare un mercato il più ampio possibile.

Attorno agli anni Sessanta del Seicento la messa concertata ha dunque acquisito lo stile maturo del pieno Barocco, con grandi contrasti ritmici, varietà di stili e la partecipazione di virtuosi, sia vocali, sia strumentali. I nuclei tonali sono ben definiti e prevedono, di solito, brevi modulazioni ai toni vicini; i testi dell'Ordinario si ampliano grazie alle continue reiterazioni; inoltre alcune 'sinfonie' o 'ritornelli' strumentali ritornano nei movimenti più estesi offrendo varietà alla scrittura corale. Gli strumenti sono in qualche caso utilizzati per accompagnare gli assoli vocali, preferendo in genere apparire in brevi inserti tra una frase e l'altra del canto.

Fu grazie alla penna di Maurizio Cazzati se la messa concertata trovò terreno fertile a Bologna: era questi una personalità fra le più importanti e controverse della società musicale cittadina. Come maestro di cappella in San Petronio, la sua predilezione per la musica strumentale procurò nuovo smalto alla musica sacra dell'eccellente cappella musicale bolognese. Le qualità acustiche della basilica ben si addicevano alle proprietà timbriche degli strumenti, spesso sfruttate per esaltare gli assoli vocali e la chiarezza della polifonia.

Fra le numerose opere di musica sacra, Cazzati pubblicò due messe per quattro e cinque voci con strumenti, «opera 36» (1665) e «xxxvii» (1666).⁵ Se si confronta la sua messa a quattro voci del 1666 con quella di Cossoni data

⁵ CAZZATI 1665 e 1666.

alle stampe tre anni dopo, appare evidente la contiguità: entrambe prevedono una sinfonia per due violini e continuo, un *Kyrie* per soli in rapido stile fuggato e una chiusa a due cori. Un animato ritornello strumentale precede il *Christe* solistico di Cazzati, mentre Cossoni colloca l'episodio strumentale alla fine. Il cambio di tempo (da *C* a $3/2$), che esalta il contrasto, si ritrova in entrambi i lavori, sebbene in successione invertita.

Tutti e due i *Gloria* mettono in musica anche il versetto d'esordio («Gloria in Excelsis Deo»), pratica caratteristica delle messe festive (in quelle feriali è lasciato in genere all'intonazione estemporanea del celebrante, cominciando con «Et in terra pax»). In ciascuna delle due messe i *Laudamus te* sono in un $3/2$ ritmato con relativi ritornelli strumentali; il *Gratias agimus* è corale e segue il *Domine Deus rex caelestis* di nuovo in $3/2$. Cossoni concepisce i tre versetti *Domine Deus*, *Domine Fili*, *Domine Deus* come un'unica sezione, laddove Cazzati sfrutta registri e ritmi distinti. Anche la sezione successiva (*Qui tollis, Suscipe, Qui sedes*) è trattata diversamente dai due compositori, ma già il successivo *Quoniam* assume per entrambi carattere animato e viene inserito fra due ritornelli strumentali. L'ultimo *Cum sancto spiritu*, pur più esteso nella messa di Cazzati, conduce in ambo le messe alla sua *climax*, per poi stabilizzarsi sull'accordo dell'*Amen*.

Anche un confronto del *Credo* restituisce gli stessi elementi di contatto. A Bologna e Venezia le messe dei giorni festivi generalmente non prevedevano il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, di solito sostituiti da sonate o mottetti.⁶

Da questo breve confronto risulta chiaro come Cossoni partecipi completamente dei canoni della messa concertata praticata nel Nord Italia. Sebbene sia eccessivo parlare di 'stile bolognese', l'utilizzo frequente del tempo in $3/2$, la presenza di ritornelli strumentali, il ricorso alle note nere per le cadenze in emiolia, rimandano senz'altro ad una *koinè* stilistica comune ad entrambi i compositori.⁷

LA MESSA A QUATTRO VOCI

La sinfonia per due violini e basso continuo, citata in precedenza, apre con quattro misure di Adagio in *sol*, per proseguire in un brillante Allegro: entrambi anticipano il materiale tematico che sarà alla base del primo *Kyrie*.

⁶ SCHNOEBELEN 1966, pp. 176 e segg.

⁷ Facsimili di messe bolognesi di Maurizio Cazzati, Giulio Cesare Arresti e Giovanni Paolo Colonna, sono riprodotte in SCHNOEBELEN 1997a, 1997b, 1999.

Adagio Allegro

3 2 6 7 6 7 #6 2 7 6 7

Dopo la lenta sezione corale, i quattro solisti attaccano un vigoroso fugato, presto integrato dal coro di ripieno e dagli strumenti che portano a conclusione il primo *Kyrie* (per le messe di entrambi i compositori vale la prassi che il ripieno raddoppia i soli all'indicazione «tutti»). Prima del *Christe* è previsto un breve ritornello basato su veloci ribattuti, ripreso quindi dai soli in un'ampia sezione a carattere imitativo.

Presto

Chri - ste Christe e-le-i-son e-le-i-son Chri-ste e - le - i - son e
 Chris - te Christe e-le-i-son e
 Christe Christe e-le-i-son e-le - i-son e - le - i-son Chri-ste e - le - i-son e
 Chri-ste Christe eleison e-le - i-son

Il ritornello, alla conclusione del *Christe*, è ripetuto *ut supra*. Il secondo *Kyrie* è un breve 'tutti' in forma di danza (3/2); i violini I e II raddoppiano rispettivamente il canto I e II, spesso un'ottava sopra: sarà questa la prassi più ricorrente in simili passaggi.

Il primo versetto del *Gloria*, solitamente intonato dal celebrante, diventa qui una fiorita sezione solistica in *Largo* (C), sviluppata su due temi distinti, affidati rispettivamente al canto e al basso, e poi distribuiti fra le voci, a volte in forma abbreviata. Merita particolare attenzione il basso: la sua parte percorrere, in un ambito compreso fra re_3 al sol_1 , una scala prima discendente e poi ascendente e quindi un salto d'ottava. In molte messe concertate di questi anni il basso è la voce più ornata e dall'estensione più ampia.

Largo

Glo - - - - ri-a Glo-ria glo-ria in ex-cel - - sis in ex-

Gloria in ex-celsis in ex-cel - - sis in ex-

cel - sis De - o

Glo - - - - ri - a

Glo - -

cel - sis De - o

cel - sis De - o

The first system of the musical score is for the 'Largo' section. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Glo - - - - ri-a Glo-ria glo-ria in ex-cel - - sis in ex-'. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is another vocal line with lyrics: 'Gloria in ex-celsis in ex-cel - - sis in ex-'. The fifth staff is piano accompaniment. The second system continues with a vocal line: 'cel - sis De - o', piano accompaniment, another vocal line: 'Glo - - - - ri - a', piano accompaniment, and a vocal line: 'cel - sis De - o'. The piano accompaniment in the second system features a prominent eighth-note pattern.

Dopo la sezione accordale *Et in terra pax*, un ritornello strumentale introduce nuovo materiale tematico per il *Laudamus te*: quest'ultimo è un movimento più articolato, in ritmo ternario che comincia con le voci sole e conclude coinvolgendo l'intera compagine.

Presto

Lau - da-mus lau - da-mus lau - da - mus te lau

Lau - da-mus lau - da-mus lau - da - mus te be - ne - di - cimus te lau

Lau - damus lau

The second system of the musical score is for the 'Presto' section. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Lau - da-mus lau - da-mus lau - da - mus te lau'. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is another vocal line with lyrics: 'Lau - da-mus lau - da-mus lau - da - mus te be - ne - di - cimus te lau'. The fifth staff is piano accompaniment. The piano accompaniment in the second system features a prominent eighth-note pattern.

Il tema si basa su una figura discendente di lenti ribattuti; il ritmo è stabile ad eccezione del *Benedicimus te*, dove un tema a note puntate enfatizza il metro del testo.

Il ritornello ricompare prima del breve episodio, nuovamente accordale, del *Gratias agimus tibi*. Qui s'incontra un passaggio modulante tra i più arditi: da *si* si passa rapidamente a *mi* e *la*, concludendo risolutamente in *re* (tutte tonalità maggiori).

Un nuovo ritornello prelude alla sezione *Domine Deus rex, Domine fili* in tempo ternario puntato, a sottolineare l'andamento dattilico della prima parola. Canto e alto, da soli, si alternano su un motivo introdotto da una quinta discendente; in conclusione le voci si uniscono in un tipico passaggio a due.

Adagio

Domine Domine Deus Domine Deus rex celestis Deus Pater om-ni po-tens

Domine Domine Deus Domine

Dopo un altro ritornello segue il *Domine Deus, Agnus Dei* che apre con un episodio solistico dell'alto: il baricentro tonale si sposta da *sol* a *do* e prepara il 'tutti' successivo. Sempre l'alto solo intona il *Qui tollis, Miserere* con esordio a 'motto' d'aria d'opera. Sulle parole «miserere nobis» appare l'unico momento significativo di cromatismo: una discesa di quarta per semitoni, in stile 'lamento', prima in *sol* minore, poi in *re* minore (il brano conclude in *do*).

Mun-di mi-se-re-re mi-se-re-re no-bis

Dopo una breve sinfonia che recupera l'idea cromatica precedente, il *Qui tollis - Suscipe* è introdotto dal solo basso e prosegue con un 'tutti' in 3/2 nel tono portante di *sol*. La musica propone un andamento imitativo che sfocia in una polifonia più densa; molti dei passaggi cadenzanti sono a note nere (emiolia). Nonostante le parole «miserere nobis» ricorrano anche in questo punto, Cossoni evita di riproporre cromatismi o altri espedienti retorici volti a enfatizzare il significato del testo.

Di nuovo un ritornello incornicia il successivo *Quoniam* che, in tempo Prestissimo, anticipa temi musicali che ritorneranno in seguito.

Prestissimo

Introdotta dai soli, il tema appare in stile imitativo a coppie (canto/tenore, alto/basso) e il suo andamento, caratterizzato da un lento sali-scendi in ottavi, sfocia nel 'tutti' in figurazioni ribattute. Come è tipico delle messe di questo periodo, sulle parole «Iesu Christe» i valori delle note tendono a farsi più lenti.

Il conclusivo *Cum Sanctu Spiritu* è trattato in stile fugato, secondo la tradizione più consolidata, e coinvolge l'intero organico. Un nuovo tema per l'*Amen* verrà a fondersi con il primo a creare la scrittura polifonica più densa dell'intera messa.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris Amen

Simili contrapposizioni 'solo'/'tutti' e mutamenti ritmici caratterizzano anche il *Credo* che si apre, come già era avvenuto per il *Gloria*, con l'intonazione polifonica del versetto d'esordio del celebrante in *C*, per proseguire in un Presto in 3/2. Il tono di *sol* e il ritmo ternario continuano fino all'*Et incarnatus*, dove il coro modula a un *si* minore accordale.

Una prima breve sinfonia precede il *Crucifixus* a quattro (soli), e una successiva, più estesa, introduce l'*Et resurrexit*. Il piano tonale percorre la successione *sol-re-do-re* per approdare a *la* minore sull'*Et iterum*, un disteso trio per alto, tenore e basso, e ultimo episodio in *C* del *Credo*.

Quanto segue gioca di nuovo sul contrasto 'solo'/'tutti', e si fa carico di restituire il significato del testo solo sul verso «et unam sanctam catholicam Ecclesiam», dove l'omofonica immobilità dei *do* di alto e tenore sembra voler restituire l'unità e la santità della Chiesa cattolica.

Et u - - - nam San - - - ctam

Et u - - - nam San - - - ctam

Da questo momento ogni versetto gode di un nuovo motivo tematico, preferibilmente elaborato in forme imitative, sempre più fitte man mano che si avvicina la conclusione.

Un vigoroso fugato su «Et etiam venturi» porta il *Credo* alle sue ultime battute; il movimento si chiude con l'ampia cadenza plagale dell'*Amen*.

LA MESSA A CINQUE VOCI

La messa a cinque voci di Cossoni presenta una struttura armonica più varia della precedente, incentrata sull'alternanza dei modi maggiore e minore di *re*. Un inizio solenne di violini e basso continuo prefigura l'ingresso corale del primo *Kyrie* in un ritmo puntato a note lunghe che scandisce le sillabe dell'invocazione.

Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son Ky

Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son Ky

Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son Ky

Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son Ky

Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son Ky

Simili esordi sono *topos* consolidato di molte messe in stile ‘bolognese’, ma in questo caso il ritmo puntato diventa elemento portante dell’intero lavoro.

L’elemento successivo è un ritornello strumentale (Allegro) in stile imitativo, caratterizzato da ottavi ribattuti e progressioni di scale ascendenti in sedicesimi.

Queste due idee tematiche (ribattuti e scale) verranno distribuite fra tutti e cinque i soli in combinazioni diverse. Ora il centro armonico – *re* minore – coinvolge anche i toni di *la* minore, *si* bemolle e *sol* minore. Dopo una breve ripresa del ritornello che chiude l’episodio a voci sole, la sezione conclude con un ‘tutti’ che recupera gli elementi tematici dell’inizio.

Il *Christe* – sul ritmo distintivo di $3/2$ – presenta un tema in *la* minore distribuito fra il duetto dei due canti e il trio di alto, tenore e basso. Dopo un breve passaggio strumentale, il basso si aggiunge al canto I e II, puntellato da alcuni piccoli inserti dei violini. Il brano si chiude con il ritorno a C in tono di *la* minore.

Il secondo *Kyrie* apre con una ripresa abbreviata del *topos* ritmico-armonico dell’inizio, per poi procedere con un compatto passaggio corale dall’andamento interno serrato (Presto). Scale ascendenti e discendenti di semiminime, anche sincopate, delineano il materiale tematico, sempre in tono *re* minore con chiusa piccarda.

Il *Gloria* inizia con un duetto dei soprani nel tono d'impianto su scale di sedicesimi ascendenti e discendenti.

Glo - - - ri-a Glo - - - ri-a

Glo - - - ri-a Glo - - - ri-a

Subito il basso riprende l'episodio, accompagnato da interventi declamatori di alto e tenore a cui si aggiungono, in conclusione, anche i violini.

Glo - ria glo - ria gloria in ex - cel - sis gloria in ex - cel - sis De - o

Glo - ria glo - ria gloria in ex - cel - sis gloria in ex - cel - sis De - o

Glo - - - - - ria glo - ri - a

Una ripetizione finale del duetto d'apertura chiude questa sezione, dalla scrittura densa e serrata.

Et in terra pax apre su ampi accordi che percorrono vari gradi tonali; la chiusa su *la* introduce il 6/8 del *Laudamus te* (Prestissimo). Il tema, che comincia in levare dopo una pausa d'ottavo, si muove per terze su figurazioni in ottavi.

Lau - damus laudamus

Il brano si sviluppa su vari duetti divisi fra le quattro voci superiori, mentre al basso è assegnato ogni tanto un assolo: ad ogni versetto del testo è attribuito un proprio tema, ripreso in eco dagli strumenti. L'ampia sezione a voci singole conduce al tutti conclusivo.

Gratias agimus tibi, di nuovo in **C**, è scritto per alto solo ed archi, e si apre con il solenne *topos* ritmico del *Kyrie*, per trasformarsi nel vivace Allegro che

accoglie il prolungamento dell'assolo. Il brusco cambio da *re* all'attuale *si* bemolle segna il principale snodo armonico del *Gloria*. Qui i rapidi temi vocali sono imitati dai violini. Sulle parole «*propter magnam gloriam*» la linea vocale si fa poi più ornata, dando enfasi alla parola «*gloriam*» in un disegno di semicrome fluttuanti.

La sezione prosegue in *re* minore; esplorate alcune tonalità vicine in cui ritorna, variato, il gioco di scambi tematici dell'inizio che chiude in maggiore.

La porzione centrale raggruppa i versetti *Domine Deus*, *Domine fili*, *Domine Deus*. Coinvolgendo alternativamente basso, canto 1 e 'tutti', l'episodio si rivela un campionario di forme, ritmi e stili delle messe seicentesche. Tutte e tre le parti del testo ruotano attorno alle tonalità di *re* maggiore/minore o *fa*, con le consuete brevi incursioni ai toni vicini. Nel *Domine Deus rex* il basso è sostenuto dal solo continuo: la scrittura, che chiede al cantante agilità non comune, è una rilettura diminuita e virtuosistica della linea del basso.

Domine Domine De-us Domine Domine De-us Rex ce-le-stis Rex ce-le-stis De-us Pa-ter Rex ce-lestis Deus Pa-ter om-ni-potens

Il *Domine fili* è un Adagio in 3/2 che propone brevi scambi imitativi fra canto 1 e violini (ancora una volta le note nere segnano le frequenti cadenze in emiolia). Come per la Messa a quattro voci, qui le parole «*Iesu Christe*» sono evidenziate da un andamento più statico e rallentato. Il 'tutti' del *Domine Deus*, *Agnus Dei* offre prima una variazione sul *topos* solito (l'indicazione Adagio non è riportata in partitura, ma è implicita), quindi un Allegro su brevi temi ripetuti, distribuiti fra le cinque voci soliste diversamente distribuite e combinate fra loro. Sulle parole «*Filius patris*» prende vita una doppia fuga

con violini, la cui idea tematica è basata su un paio di motivi dal carattere contrastante.

La sezione successiva, pur accorpando anch'esse i tre versetti *Qui tollis, Suscipe, Qui sedes*, uniti dall'idea di supplica per la grazia e perdono dai peccati, adotta tempi, registri e tonalità che enfatizzano le differenze.

Nell'ultima sezione (*Quoniam, Cum sancto spiritu*) il primo motivo è annunciato dalla breve introduzione strumentale in figurazioni di sedicesimi e trentaduesimi pur in tempo Adagio o Largo.

I soli, a coppie o «a 3» col basso, riprendono in imitazione gli spunti tematici sino alle parole «Iesu Christe», caratterizzate dal solenne 'tutti' accordale. L'episodio accorpa le parole «Cum sancto spiritu», creando così una sezione introduttiva alla porzione finale del lavoro che si trasforma, senza soluzione di continuità, in una breve sinfonia in 3/2 su cui s'innesterà un lento e severo assolo del tenore. Ben più ornato il conclusivo *Amen* affidato al basso.

Cum Sanc-to cum sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a in glo-ri-a in glo-ri-a De-i

Le due melodie di tenore e basso sono quindi abilmente intrecciate in un tessuto imitativo distribuito su tutte le parti in preparazione alla *climax* dell'episodio. Ancora una volta gli strumenti interrompono il gioco d'imitazione con un duetto di violini e continuo. Gradualmente i soli rientrano, intensificando la griglia imitativa fino ad unirsi al ripieno del coro che conclude l'intero movimento.

Il modello seicentesco del *Credo*, per e la sua natura teologica più astratta e la lunghezza del testo, è solitamente declamatorio, ma non è il caso del *Credo* di Cossoni.⁸ Come da didascalia («a 5, in fuga»), accoglie infatti, nella maggior parte delle sue sezioni, un serrato stile imitativo, in genere introdotto da un passaggio solistico che, dopo aver coinvolto tutte le voci, conduce alla stretta poi stemperata in forme accordali. I violini si limitano perlopiù ad un raddoppio delle voci (anche all'ottava). Il modello fa eccezione nelle tre parti centrali assegnate a soli e continuo (*Crocifixus, Et resurrexit, Et iterum*).

CONCLUSIONI

Cossoni si guadagnò una buona reputazione di raffinato organista: a circa vent'anni di distanza le sue composizioni sono ancora citate dal teorico bolognese Angelo Berardi come esempio di terza categoria tra quelle da lui classificate fra la musica sacra: «Salmi, motetti, messe a più voci concertate con li strumenti».⁹ I documenti d'archivio mostrano l'acquisizione nel 1662 delle sue *Lamentazioni della Settimana Santa* per la cappella musicale di San Petronio, forse un'attestazione di stima per Cossoni.¹⁰

⁸ Si veda l'edizione proposta in coda a questo contributo.

⁹ BERARDI 1689, p. 41.

¹⁰ I-Bsp, *Filze di Cassa*, cart. 459, n. 41: «Nota di denari spesi per servizio delle musiche per la chiesa di S. Petronio ... per le lamentazioni della Settimana Santa del Cossoni in stampa: L. 1:7»; purtroppo la composizione non esiste più nell'archivio musicale di San Petronio. Qui si conservano ancora copie incomplete dell'«opera quarta» (*Inni a voce sola, con violini, per tut-*

Va detto che Cossoni, in questi anni non si dimostra compositore altrettanto raffinato quanto il suo maestro di cappella Maurizio Cazzati. Sebbene fosse ovviamente ben istruito nell'arte del contrappunto, la sua maggiore debolezza potrebbe essere una certa inclinazione per i ribattuti, per le ripetizioni tematiche troppo insistite e per melodie modellate su reiterati passaggi scallari. Cossoni forse non è molto ispirato dal testo canonico dell'*ordinarium missae*. Spesso sembra mancare alcune opportunità, altre volte non dà il giusto rilievo drammatico-musicale a quelle parti del testo in cui altri compositori si sarebbero adoperati.

Delle due messe qui descritte, quella a cinque voci è certamente più riuscita, più varia e più interessante sia melodicamente che armonicamente: ma anche questo lavoro segna il passo se confrontato con la messa a cinque voci di Cazzati (1665). Se si considerassero esclusivamente le due messe «opera ottava» di Cossoni, egli potrebbe essere considerato, a questo punto della sua carriera, solo un talentuoso *Kleinmeister*. D'altro canto un approccio alle opere più tarde e l'ascolto di alcune riuscite esecuzioni (come quelle presentate a San Fedele in occasione di questo convegno) inducono senz'altro a correggere il giudizio e porre Carlo Donato Cossoni in una luce migliore di quella offerta dalle sue prime messe.

(Traduzione di Carlo Lanfossi)

ti li Vesperi, Bologna: Giacomo Monti, 1668) e dell'«opera nona» (*Il secondo libro dei motetti a due e tre voci*, Bologna: Giacomo Monti, 1670), più una copia completa dell'«opera settima» (*Libro primo delle canzonette amorose a voce sola*, Bologna: Giacomo Monti, 1669).

Credo a 5 in fuga

dalla Messa a cinque voci, due violini e ripieno *ad libitum*

op. VIII

[Largo] Allegro

Violino I

Violino II

Tutti

CANTO I
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem

CANTO II
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem factorem

ALTO
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem factorem

TENORE
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem factorem

BASSO I
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem

CANTO I
ripieno
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem

CANTO II
ripieno
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem factorem

ALTO
ripieno
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem factorem

TENORE
ripieno
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem factorem

BASSO
ripieno
Cre-do cre-do cre-do in unum Deum Patrem omnipotentem

Organo

6 6 5 4 6 5 4 6

7

fac-torem caeli et ter - rae fac-torem caeli et ter - rae vi-si-bi-lium omnium et
 cae-li et ter - rae fac-torem caeli et ter - rae fac-torem caeli et ter - rae vi-si - bi-lium omnium
 cae-li et ter - rae et ter - rae fac-torem caeli et ter - rae et ter - rae vi-si - bi-lium omnium
 cae-li et ter - rae et ter - rae et ter - rae fac-torem caeli et ter - rae vi-si - bi-lium omnium
 fac-torem caeli et ter - rae et ter - rae fac-torem caeli et ter - rae vi-si - bi-lium omnium

2 6 7 # 6 4 # 3 4 4 3

14

in - vi - si - bi - li - um Et in unum Dominum Iesum Christum fi - lium De-i
 et in - vi - si - bi - li - um
 et in - vi - si - bi - li - um Et in unum Dominum Iesum Chris - tum
 et in - vi - si - bi - li - um Et in unum Dominum Iesum
 et in - vi - si - bi - li - um Et in unum Dominum

6 5 # 4 # 3 3 6 b

19

u - ni - ge - nitum fi - lium De - i fi - lium fi - lium De - i fi - lium fi - lium
 Fi - lium fi - lium Dei fi - lium Dei u - ni - ge - ni - tum fi - lium fi - lium De - i
 fi - lium De - i fi - lium fi - lium Dei fi - lium Dei fi - lium De - i fi - lium fi - lium
 Ie - sum Chris - tum fi - lium fi - lium De - i fi - lium fi - lium Dei
 et in unum Dominum Ie - sum Chris - tum fi - lium fi - lium Dei fi - lium

6 5 6 7 6 5 6 4 6 7 6 6 6 6 6

25

De - i u - ni - ge - ni - tum Et ex Patre natum ante om - ni - a sae - cu -
 De - i u - ni - ge - ni - tum Et ex Patre natum ante om - ni - a sae - - - - cu -
 De - i u - ni - ge - ni - tum
 fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum Et ex Patre

6 6 4 3 6 4 #3

30

la et ex Patre natum ante om-ni-a sae-cu-

Et ex Pa-tre natum ante om-ni-a om-ni-a sae-cu-

la an-te om-ni-a om-ni-a om-ni-a sae-cu-

Et ex Patre natum ante om-ni-a an-te om-ni-a om-ni-a sae-cu-

natum ante om-ni-a an-te om-ni-a om-ni-a sae-cu-

5 #6 5 6

34

la De-um de De-o lu-men de lu-mine De-um verum de De-o

la Deum De-um de De-o lu-men de lu-mine De-um verum de De-o

la Deum De-um de De-o lumen lu-men de lu-mine De-um verum de De-o

la De-um de De-o lumen lu-men de lu-mine De-um verum de De-o

la De-um de De-o lu-men de lu-mine De-um verum de De-o

6

38

ve - ro Genitum non factum consubstanti - a - lem Pa

ve - ro

ve - ro Genitum non factum consubstanti - a - lem Pa

ve - ro

ve - ro

4 #3 6

42

- - tri Genitum non factum consubstantialem

Genitum non factum consubstantialem Pa

- - tri consubstanti - a - lem consubstanti - a - lem Pa - - - tri per quem om - ni - a

Genitum non factum consubstantialem Pa - - - tri per quem om

4 #3 6

46

Pa - tri per quem om - ni - a om - ni - a fac - ta sunt qui prop - ternos
 tri per quem omni - a fac - ta sunt qui prop - ternos ho - mines et
 tri per quem om - ni - a per quem om - ni - a fac - ta sunt qui prop - ter nos
 per quem om - ni - a per quem om - ni - a fac - ta sunt qui propter nos ho - mines et
 - - ni - a per quem om - ni - a om - ni - a fac - ta sunt qui propter nos ho - mines et

5 6

50

ho - mines et prop - ter nostram salu - tem de - scen -
 prop - ter et propter nostram salu - tem de - scen -
 ho - mines et prop - ter nostram salu - tem de - scen -
 prop - ter et propter nostram salu - tem de - scen - dit
 prop - ter et propter nostram salu - tem de - scen -

6 4 #3

54

dit de Cae - lis
dit descen - dit de Cae - lis
dit de Cae - lis
de - scen - dit de - scen - dit de - scen - dit de Cae - lis
dit de Cae - lis

59 [Largo]

Soli

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Mari-a vir-gine et ho - mo fac - tus est
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Mari-a vir-gine et ho - mo fac - tus est
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Mari-a vir-gine et ho - mo fac - tus est
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Mari-a vir-gine et ho - mo fac - tus est
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Mari-a vir-gine et ho - mo fac - tus est

5 6 4 3

65 Adagio

Alto solo
Cru - ci - fi

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

75

xus cru - ci-fi-xus etiam pronobis

#6 # 7 6 #6 6 45 6 4#3 6 45 4#3 7 6

83

crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pi-la-to cru-ci-fixus e-tiam pro

5 # 7 6 # 7 5 4#3

89

nobis sub Pontio Pi-la-to passus et se-pultus est cru-ci-fixus pas -

7 #6 b 5 b6 b7 6 5 3 b4 4 3 6 b5 b4 3 b6 6

97

- sus et se - pul - tus est et se - pul - tus est

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

105 *Allegro*

Basso solo

Et resurrexit et resurrexit tertia die resurrexit resurre -

110

- xit secundum Scriptu - ras et resurre - xit resurrexit et ascendit

115 *Adagio* *Allegro*

resurrexit et ascen - dit ascendit ascendit in Caelum Se -

6

121

- det ad dex - teram Pa - tris se -

4 3

125

- - - det ad dex - teram Pa - tris ad dex - - teram Pa - tris

6 4 #3 6 b # 6

130 [Allegro]

Canto i solo

Et i - terum venturus est venturus est

p *f* *p*

4 2 6 4 4#3 6 7 5 4 2 6 3 4 4#3 4

142

ven-tu-rus est cum glo -

f

6 6 6 6 4 6 6

152

- ri-a cum glo-ri-a cum glo-ri-a cum glo-ri-a

161

a

170

ventus venturus venturus est cum glo - - -

181

- ria cum glori - a lu - di - ca - re

6 7 6 7
5 4 5 4

238 [♩ = 0.]

Tutti

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vi - vi - fi - can - tem

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vi - vi - fi - can - tem

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vi - vi - fi - can - tem Qui ex Patre fili-

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vi - vi - fi - can - tem Qui ex

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vi - vi - fi - can - tem

♯ ♯ ♯ 5 6 5 6 ♯ 6 4 ♯3

248

Qui ex Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - - - - -

Qui ex Pa - tre fi - li - o - que qui ex Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - - - - -

oque pro - ce - - - - - dit qui ex Pa - tre fi - li - o - que qui ex

Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - - - - - dit

Qui ex Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - - - - - dit qui ex Pa - tre fi - li -

♯ ♯ 5

256

dit ex Pa-tre fi-li-cque pro-ce-dit qui cum Patre et Fi-li-o si-mul a-do-ra -
 - dit fi-li-o-que pro-ce-dit qui cum Patre et Fi-li-o simul a-do-ra -
 Patre fili-o-que pro-ce - - dit pro-ce-dit qui cum Patre et Fi-li-o simul a-do-ra -
 qui ex Pa-tre fi-li-o-que pro-ce - dit qui cum Patre et Fi-li-o si-mul a-do-ra -
 oque proce - - - dit pro-ce-dit qui cum Patre et Fi-li-o si-mul a-do-ra -

6 4#3 6 5 6 5 6 7 6

267

tur et conglo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est lo-cu-tus est per Prophe-tas
 tur et conglo-ri-fi-ca-tur qui locutus lo-cu-tus est lo-cu-tus est per Prophe-tas
 tur et conglo-ri-fi-ca-tur qui locutus lo-cu-tus est lo-cu-tus est per Prophe-tas
 tur et conglo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est lo-cu-tus est per Prophe-tas
 tur et conglo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est lo-cu-tus est per Prophe-tas

4 3 b 6 6 6

279

Et unam sanctam catholicam et a-pos-to-licam Ec-cle-si-am unam san-ctam et u-nam

Et unam sanctam catho-licam et a-pos-to-licam Ec-cle-si-

Et unam sanctam catho-licam

3 6 7#6

288

sanctam catho-licam et a-pos-to-licam et unam sanctam catho-licam et a-pos-

Et unam sanctam ca-tho-licam et a-pos-to-licam Ec-cle-si-am a-pos-

am a-pos-to-licam Ec-cle-si-am et unam sanctam catho-licam et a-pos-

et a-pos-to-licam Ec-cle-si-am et a-pos-to-licam et a-pos-to-licam et a-pos-

Et unam sanctam catho-licam et a-pos-to-licam et unam sanctam catho-licam et a-pos-

6 7#6 b 6 6 7#6

297

to-licam Ec-cle-si-am Con-fi-teor unum bap-tis-ma in re-mis-si-onem pec-cato-

to-licam Ec-cle-si-am Con-fi-teor unum bap-tis-ma

to-licam Ec-cle-si-am Con-fi-teor unum bap-tis-ma in re-mis-si-onem pec-cato-

to-licam Ec-cle-si-am Con-fi-teor unum bap-tis-ma in re-mis-si-onem pec-cato-

to-licam Ec-cle-si-am Con-fi-teor unum bap-tis-ma

4 #3 4 3 4 6 6 7 6

Presto

307

rum et ex-pec-to ex-pec-to re-sur-rec-ti-o-nem re-sur-rec-ti-o-nem mor-tu-

et ex-pec-to ex-pec-to re-sur-rec-ti-o-nem re-sur-rec-ti-o-nem mor-tu-o-rum

rum et ex-pec-to ex-pec-to re-sur-rec-ti-o-nem re-sur-rec-ti-o-nem mor-tu-o-rum

rum et ex-pec-to ex-pec-to re-sur-rec-ti-o-nem re-sur-rec-ti-o-nem mor-tu-o-rum

et ex-pec-to ex-pec-to re-sur-rec-ti-o-nem re-sur-rec-ti-o-nem mor-tu-o-rum

p f 6 6 6 6 6 6 5 #6

319

o - - - rum Et vitam et vitam ventu - ri sae - culi ventu-ri sae-culi A -
 mor-tu - o - - rum
 mor-tu - o - - rum Et vitam et vitam ven-tu - ri sae-culi ventu-ri
 mor-tu - o - - rum Et vitam et vitam ven-tu - ri
 mor-tu - o - - rum Et vitam et

4 #3 3 3 4 2 3 4 2

329

men et vitam et vitam ventu - ri sae-culi A - men ven-tu-ri
 Et vitam et vitam ventu - ri sae-culi A - men ven-tu-ri
 sae-culi A - men et vitam ven-tu-ri ven-tu - ri sae-culi A - men ven-tu-ri
 sae-culi ventu-ri sae-culi A - men et vitam et vitam ven-tu-ri
 vitam ventu - ri sae-culi A - men et vitam et vitam ven-tu-ri sae-culi ven-tu-ri

6 7 #6 6 4 #3 4 2 6 4 3

339

sae-culi A - men A - - - - -

sae-culi A - men A - - - - -

sae-culi A - men A - - - - - men A -

sae-culi A - men A - - - - - men

sae-culi A - men A - - - - -

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

350

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

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

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

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

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

4 #3 b b b # b