

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di ricerca in Cinema, Musica, Teatro

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C - Musica, teatro, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/07 - Musicologia e storia della musica

I tre libri di salmi vespertini a otto voci

(opp. I, VII & XI)

di Giovanni Paolo Colonna

Dissertazione presentata
da MICHELE VANNELLI UVA

★

Coordinatore del dottorato
prof. Guglielmo Pescatore

Relatore
prof. Paolo Cecchi

Relatore esterno
prof. Marc Vanscheeuwijck

Esame finale anno 2015

Indice

ABBREVIAZIONI	p. 4
INTRODUZIONE	5
PARTE PRIMA	
1. LA CELEBRAZIONE DEI VESPRI NELLA SECONDA METÀ DEL SEICENTO	
1. 1. <i>Gli ordinamenti liturgici</i>	7
1. 2. <i>Un documento sui vespri in musica a Bologna</i>	16
2. MUSICA PER I VESPRI E STILI DEL CONTRAPPUNTO DA CHIESA	
2. 1. <i>Il contrappunto a otto voci nella trattatistica musicale sei-settecentesca</i>	18
2. 2. <i>Gli stili ecclesiastici</i>	26
2. 3. <i>Definizioni stilistiche estratte dalle fonti musicali</i>	35
PARTE SECONDA	39
1. L'OPERA I (1681) DI GIOVANNI PAOLO COLONNA	
1. 1. <i>La vicenda compositiva</i>	41
1. 2. <i>La musica</i>	44
2. IL SECONDO LIBRO DE' SALMI BREVI (1686)	
2. 1. <i>La vicenda compositiva</i>	47
2. 2. <i>La musica</i>	48
3. PSALMI OCTO VOCIBUS (1694)	
3. 1. <i>La vicenda compositiva</i>	55
3. 2. <i>La musica</i>	57
PARTE TERZA · EDIZIONE	65
TESTI LITURGICI	
<i>Criteri editoriali</i>	67
<i>Edizione</i>	68
MUSICA	
<i>Criteri editoriali</i>	85

SALMI BREVI PER TUTTO L'ANNO op. I	89
<i>Descrizione delle fonti</i>	91
<i>Annotazioni critiche</i>	94
<i>Edizione</i>	
8. Lætatus sum	105
IL SECONDO LIBRO DE' SALMI BREVI op. VII 3.1	115
<i>Descrizione delle fonti</i>	117
<i>Annotazioni critiche</i>	119
<i>Edizione</i>	
1. Domine ad adiuvandum me	127
2. Dixit Dominus	132
3. Confitebor	142
4. Beatus vir	151
5. Laudate pueri	163
6. Laudate Dominum	170
7. In exitu	175
8. Lætatus sum	190
9. Nisi Dominus	198
10. Lauda Ierusalem	205
11. Magnificat	215
12. Te Deum	237
PSALMI OCTO VOCIBUS op. XI	253
<i>Descrizione delle fonti</i>	255
<i>Annotazioni critiche</i>	257
<i>Edizione</i>	
1. Dixit Dominus	267
2. Confitebor tibi Domine	279
3. Beatus vir	292
4. Laudate pueri Dominum	303
5. Laudate Dominum omnes gentes	311
6. In exitu Israel de Ægypto	319
7. Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi	339
8. Nisi Dominus	350
9. Lauda Ierusalem Dominum	360
10. Credidi propter quod locutus sum	373

11. In convertendo Dominus	386
12. Beati omnes	396
13. Magnificat	404
BIBLIOGRAFIA	419

ABBREVIAZIONI

AI	alto primo coro
AII	alto secondo coro
BI	basso primo coro
BII	basso secondo coro
B. c.	basso continuo
CI	canto primo coro
CII	canto secondo coro
Ctto	cornetto
ed.	edizione
mis.	misura
mis. ⁿ	misura <small>movimento della misura</small>
miss.	misure
ms.	manoscritto
Org. I	organo primo
Org. II	organo secondo
orig.	originale
op.	opera
opp.	opere
p.	pagina
pp.	pagine
TI	tenore primo coro
TII	tenore secondo coro
Tior	tiorba
v.	versetto
v. ^a	primo emistichio del versetto
v. ^b	secondo emistichio del versetto
vv.	versetti
Vc	violoncello
Vla	viola
Vne	violone

INTRODUZIONE

«Mi dispiace che non vi sieno più stampe
del primo e del secondo libro de' salmi del Colonna,
[...] essendo li migliori salmi a otto
di quanti sieno finora comparsi».

*Francesco Antonio Vallotti a Giovanni Battista Martini*¹

Il musicista che si trovasse a sfogliare le partiture manoscritte e le stampe che tramandano la ricca e vasta produzione superstate di Giovanni Paolo Colonna (Bologna, 1637 - ivi, 1695) potrebbe forse rubricare i tre libri di salmi vespertini a otto voci fra i titoli meno appariscenti: in un catalogo che comprende grandiose opere poliorali concertate con voci soliste, strumenti e cori 'di ripieno', nonché composizioni sacre per piccoli organici vocali di squisita cantabilità e spettacolare virtuosismo, queste tre raccolte di musica da vespro a doppio coro con basso continuo, apparentemente conteste d'un contrappunto sobrio e severo, rischiano d'essere smistate nel genere gregario del repertorio d'uso liturgico.

Perché dunque privilegiarle rispetto ad altri lavori dello stesso autore, facendole oggetto di un'edizione critica? Perché la ricognizione delle loro vicende compositive, della loro recezione e della loro durevole fortuna porta alla luce indizi di una rilevanza centrale nell'ambito dell'opera colonniana. In primo luogo, l'autore stesso mostrò una predilezione per questo particolare genere della musica sacra secentesca, inaugurando la serie delle sue opere a stampa con una raccolta di salmi a otto voci di stile pieno (op. I, 1681) e dandone in luce una seconda cinque anni dopo (op. VII, 1686); quando poi, nel 1694, dovette selezionare la materia per un'opera da dedicare al papa che lo accreditasse presso l'ostile consorzeria musicale romana, la sua scelta cadde nuovamente sui salmi a otto voci.

Il gran numero di esemplari superstiti, le molte copie manoscritte derivate dalle stampe, la reimpressione postuma che si fece dell'op. I nel 1701 testimoniano il successo editoriale riscosso dalle tre raccolte e la diffusione della musica che vi è contenuta. Altrettanto significativi sono i giudizi riscontrabili nei trattati e nell'epistolario di compositori e musicografi settecenteschi, che attestano la grande considerazione riservata ai salmi di Colonna ancora ottant'anni dopo la morte dell'autore: quest'ultimo è da annoverarsi, secondo Giovanni Battista Martini e Giuseppe Paolucci, fra i maestri che praticarono lo stile pieno a otto voci al massimo grado di perfezione.

Le dodici opera a stampa di Colonna furono pubblicate lungo un arco cronologico di tredici anni: l'op. I fu data in luce nel 1681 e nel 1694 l'autore si recò a Roma per presentare le opp. XI e XII, appena uscite dal torchio, agli illustri dedicatarii; sarebbe morto l'anno successivo, consumato, secondo i cronisti più malevoli, dal dispiacere per gli errori di contrappunto scoperti dai suoi detrattori negli *Psalmi octo vocibus*. I tre libri di salmi si collocano dunque all'inizio, a metà e alla fine di quest'ultima fase dell'attività compositiva

¹ Lettera di Francesco Antonio Vallotti a Giovanni Battista Martini, s. l., s. d. (Padova, 1762 ?), I-Bc: I.8.27.

dell'autore; consentono perciò di confrontare le risorse tecniche e stilistiche messe in opera in composizioni afferenti a uno stesso genere ma risalenti a periodi diversi.

Per queste ragioni, i salmi a otto voci di Colonna meritano senz'altro di essere «spartiti», cioè trascritti allineando nella partitura le parti staccate tramandate dalla fonte a stampa. L'edizione critica consente di analizzare il testo musicale dei brani pubblicati nelle opp. I, VII e XI, traendone informazioni preziose riguardo alla tecnica contrappuntistica dell'autore e all'evoluzione della sua concezione dello stile pieno. L'edizione rende altresì accessibili agli esecutori composizioni di pregevolissima fattura, alcune delle quali sono da annoverarsi fra i più squisiti esempi di musica a doppio coro di fine Seicento.

La prima parte del presente lavoro comprende due capitoli che affrontano altrettante questioni preliminari: il primo tratta delle prescrizioni liturgiche relative alla celebrazione dei vesperi in vigore all'epoca di Colonna, con l'intento di illustrare il contesto rituale per il quale le musiche di Colonna e dei compositori suoi contemporanei furono concepite e che ne ospitò l'esecuzione. Il secondo prende in esame le definizioni teoriche relative allo stile pieno e al contrappunto a otto voci rintracciabili nella trattatistica sei-settecentesca. La seconda parte è dedicata alla lettura storico-critica dei tre libri di salmi; si tenta innanzitutto di ricostruirne le vicende compositive, al fine di evidenziare quali elementi della biografia e del pensiero estetico colonniani abbiano influenzato le opere in oggetto; si passa quindi ad analizzare la sostanza musicale dei brani inclusi nelle tre raccolte. La terza parte contiene la recensione delle fonti e l'edizione delle musiche, corredata degli apparati.

PARTE PRIMA

1. LA CELEBRAZIONE DEI VESPRI NELLA SECONDA METÀ DEL SEICENTO

1. 1. *Gli ordinamenti liturgici*

La complessa articolazione del rito vespertino in uso a Bologna nella seconda metà del Seicento si conformava, come in tutto l'orbe cattolico, alle disposizioni liturgiche fissate dalle costituzioni tridentine: essa comprendeva, in successione, i versicoli introduttivi, cinque salmi preceduti e seguiti dalle rispettive antifone, un inno e il *Magnificat*, anch'esso preceduto e seguito da un'antifona. Nella seconda parte del rito erano inserite pure una breve lettura (*capitulum*), un responsorio breve e un'orazione recitata dal celebrante. Se l'ufficio non proseguiva con il canto della compieta, al saluto liturgico (*Benedicamus Domino*), con il quale si chiudeva il vespro, seguiva l'antifona mariana propria del tempo. In ogni ricorrenza liturgica era previsto l'impiego di formulari propri connessi col mistero celebrato o riferiti al santo festeggiato: i testi di antifone, inno, capitolo, responsorio breve e di parte dei salmi variavano da una festa all'altra; per le feste dei santi spesso erano previsti formulari 'comuni', cioè concepiti per particolari categorie di santi (martiri, confessori, dottori, etc.). A titolo di esempio, si riporta di seguito la struttura dei primi vesperi per un confessore pontefice.

DE CONFESSORE PONTIFICE - IN I VESPERIS

Versiculum & Responsorium: *Deus in adiutorium... Domine ad adiuvandum... Gloria Patri*

Antiphona I: *Ecce sacerdos magnus*

Psalmus I: *Dixit Dominus* (Ps. 109)

Ant. I: *Ecce sacerdos magnus*

Ant. II: *Non est inventus*

Psalmus II: *Confitebor* (Ps. 110)

Ant. II: *Non est inventus*

Ant. III: *Ideo iureiurando*

Psalmus III: *Beatus vir* (Ps. 111)

Ant. III: *Ideo iureiurando*

Ant. IV: *Sacerdotes Dei*

Psalmus IV: *Laudate pueri* (Ps. 112)

Ant. IV: *Sacerdotes Dei*

Ant. V: *Serve bone et fidelis*

Psalmus V: *Laudate Dominum* (Ps. 116)

Ant. V: *Serve bone et fidelis*

Capitulum (Eccli. 44. c.): *Ecce sacerdos magnus*

Hymnus: *Iste Confessor*

Versiculum: *Justum deduxit Dominus per vias rectas*

Ant. ad Magnificat: *Sacerdos et Pontifex*

Canticum Beatæ Virginis: *Magnificat*

Ant. ad Magnificat: *Sacerdos et Pontifex*

Oratio: *Omnipotens sempiterne Deus*

Benedicamus Domino – Deo gratias

Le complesse norme cerimoniali che regolavano tanto la regia liturgica dei vespri quanto la collocazione, le forme e l'estensione delle parti musicali coinvolte furono fissate in un libro apposito all'inizio del Seicento: il *Cæremoniale Episcoporum* fu compilato su istanza di Clemente VIII e pubblicato nell'anno 1600; una seconda versione dell'opera fu approntata nel 1650 sotto il pontificato di Innocenzo X; successivi aggiornamenti furono promossi da Benedetto XIV nel 1729 e nel 1752 e da Leone XIII nel 1886. Nel presente capitolo si fa riferimento alla seconda edizione, che era in vigore all'epoca dell'attività di Colonna.

Nell'esaminare le prescrizioni del *Cæremoniale* in materia di musica, e in particolare di musica per i vespri, è opportuno osservare che, come accadde per altri dettami del concilio tridentino, la loro applicazione fu discontinua, tanto che la severità dell'ordinamento originale fu notevolmente temperata nella recezione da parte delle chiese locali. D'altronde, tali norme liturgiche furono in vigore, senza modifiche sostanziali, fino al concilio vaticano II: un arco cronologico piuttosto lungo nel corso del quale la musica da chiesa si sviluppò secondo forme e prassi molteplici, talora estremamente distanti dalle disposizioni del *Cæremoniale*. Varrà ricordare, a questo proposito, a quante e quali sorti di abusi intendesse porre argine Pio X con il *motu proprio* «*Inter sollicitudines*» del 1903.

Il *Cæremoniale Episcoporum* distingue tre tipi di musica, fra quelli ammessi nei riti sacri: il canto fermo, il suono dell'organo, il canto figurato. A quest'ultimo, che pure costituisce il genere più complesso nelle sue diverse declinazioni, si fa cenno solo brevemente, in genere come lecita alternativa all'organo nei momenti ad esso riservati; il capitolo XXVIII del primo libro, ove si tratta *De organo, organista et musicis, seu cantoribus, et norma per eos servanda in divinis*, è dunque fondamentale per comprendere quale spazio fosse previsto dagli ordinamenti per la musica figurata.

In omnibus Dominicis, et omnibus festis per annum occurrentibus, in quibus populi a servilibus operibus abstinere solent, decet in Ecclesia organum, et musicorum cantus adhiberi.

Inter eas non commemorantur Dominicæ Adventus, et Quadragesimæ, exceptam dominicam tertiam Adventus, quæ dicitur (Gaudete in Domino), et quarta Quadragesimæ, quæ dicitur (Lætare Jerusalem), sed in Missa tantum, item exceptis festis, et feriis infra Adventum, aut Quadragesimam occurrentibus, quæ cum solemnitate ab Ecclesia celebrantur, ut die Sanctorum Mathiæ, Thomæ Aquinatis, Gregorii Magni, Josephi, Joachim, Annunciationis, et similibus infra Adventum, et Quadragesimam occorrentibus. Item feria quinta in Cœna Domini ad Missam tantum, et Sabbato Sancto ad Missam, et ad Vesperas; et quancumque occurreret celebrare solemniter, et cum lætitia, pro aliqua re gravi.

Quotiescumque Episcopus solemniter celebraturus, aut Missæ solemniter per alium celebrandæ in festis solemnioribus interfuturus, Ecclesiam ingreditur, aut, re divina peracta, discedit, convenit pulsari organum.

Idem fit in ingressu Legati Apostolici, Cardinalis, Archiepiscopi, aut alterius Episcopi, quem Episcopus Diocesanus honorare voluerit, donec prædicti oraverint, et res divina sit inchoanda.

In Matutinis, quæ solemniter celebrantur in festis maioribus, possunt pulsari organa, prout et in Vesperis, a principio ipsorum.

Regulare est, sive in Vesperis, sive in Matutinis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum, et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Versiculus (Te ergo quæsumus etc.) et Versiculus (Tantum ergo Sacramentum etc.) quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes, cantentur a choro in tono intellegibili, non autem ab organo: sic etiam Versiculus (Gloria Patri etc.) etiam si Versiculus immediate præcedens fuerit a choro pariter decantatur; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum.

In aliis horis canonicis, quæ in choro recitantur, non est consuetum interponere organum. Sed si in aliquibus locis consuetum est organa pulsari etiam inter horas canonicas, aut aliquas earum, ut est hora Tertia; præsertim quando cantatur, dum Episcopus solemniter celebraturus, capit sacra paramenta, poterit talis consuetudo servari; sed advertendum erit, ut, quodcumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intellegibili voce pronuntietur id, quo ab organo respondendum est. Et laudabile esset, ut aliquis cantor coniunctim cum organo voce clara idem cantaret.

In Vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cuiuslibet Psalmi, et alternatim in versiculis Hymni et Cantici (Magnificat etc.) servatis tamen regulis supradictis.

In Missa solemniter pulsatur alternatim cum dicitur (Kyrie eleison, et Gloria in excelsis etc.) in principio Missæ; item finita Epistola; item ad Offertorium; item ad (Sanctus etc.) alternatim; item dum elevatur SS. Sacramentum, graviori, et dulciori sono; item ad (Agnus Dei etc.) alternatim; et in Versiculo ante orationem post communionem, ac in fine Missæ.

Sed cum dicitur Symbolum in Missa non est intermiscendum organum, sed illum per chorum cantu intellegibili proferatur.

Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus, aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani, aut ludicri, nec alia instrumenta musicalia, præter ipsum organum, addantur.

Idem quoque cantores, et musici observent, ne vocum harmonia, quæ ad pietatem augendam ordinata est, aliquid levitatis, aut lasciviæ præseferat, ac potius audientium animos a rei divinæ contemplatione avocet; sed sit devota, distincta, et intellegibilis.

In Missis, et officiis Defunctorum, nec organo, nec musica, quam figuratam vocant, utimur, sed cantu firmo, quem etiam tempore Adventus, et Quadragesimæ, in ferialibus diebus convenit adhiberi.¹

¹ «In tutte le domeniche e in tutte le feste dell'anno nelle quali il popolo è solito astenersi dal lavoro manuale, è opportuno che in chiesa si adoperi l'organo e si canti musica figurata.

Fra queste non rientrano le domeniche di avvento e quaresima, fatta eccezione per la terza di avvento, detta "domenica *Gaudete*", e la quarta di Quaresima, detta "domenica *Lætare*", ma solo per quanto riguarda la messa; allo stesso modo [fanno eccezione] le festività e le ricorrenze che, pur venendo a cadere nel tempo di avvento o di quaresima, la Chiesa celebra solennemente, come i giorni di s. Mattia, di s. Tommaso d'Aquino, di s. Gregorio magno, di s. Giuseppe, di s. Gioachino, dell'annunciazione, e altri come questi che ricorrono in avvento o in quaresima. Ancora, l'organo e la musica figurata sono ammessi il giovedì santo, ma

Alla regìa liturgica dei vespri e alle disposizioni in materia di canto e musica ad essi relativi sono dedicati i primi tre capitoli del secondo libro, distinti in base ad altrettante tipologie di partecipazione del vescovo: vespri solenni celebrati da un vescovo in procinto di celebrare anche la messa solenne del giorno successivo associata alla medesima festività; vespri solenni celebrati da un vescovo non in procinto di celebrare tale messa;

solo durante la messa, e il sabato santo, tanto alla messa che ai vespri; infine, in ogni occasione nella quale, per motivi importanti, si richieda una celebrazione straordinaria solenne e festosa.

Convieni inoltre suonare l'organo ogni volta che il vescovo entra in chiesa nelle feste più solenni, per officiare egli stesso il rito solenne o per assistere a una messa solenne celebrata da un altro. Lo stesso valga per l'ingresso di un legato pontificio, di un cardinale, di un arcivescovo, o di un altro vescovo al quale il vescovo diocesano voglia tributare un'accoglienza onorevole; [l'organo potrà suonare] fino a che il prelado abbia concluso la sua preghiera individuale e abbia inizio il rito.

Nei mattutini celebrati solennemente nelle feste maggiori l'organo può suonare sin dall'inizio, come avviene nei vespri.

Di regola sia nei vespri, sia nei mattutini, sia nella messa, il primo verso del cantico e dell'inno, e così anche i versi degli inni durante i quali ci si genuflette, come il versetto «Te ergo quesumus» [nel *Te Deum*] e il versetto «Tantum ergo Sacramentum» [nel *Pange lingua*], allorché il SS. Sacramento è esposto sull'altare, e altri simili, sono cantati dal coro in maniera tale che se ne intendano chiaramente le parole, e dunque non sono sostituiti da un versetto organistico; così pure il versetto «Gloria Patri», anche qualora, nell'alternanza fra coro e organo, il versetto che lo precede venga ad essere anch'esso intonato dal coro. Lo stesso si osservi negli ultimi versi degli inni.

Nelle altre ore canoniche, che vengono recitate in coro, non si usa rispondere con l'organo al canto fermo. Tuttavia, se in qualche luogo è abitudine suonare l'organo nelle ore canoniche, o in altre ore dell'ufficio, come ad esempio l'ora terza, in particolare quando è cantata mentre il vescovo che si appresta a celebrare il pontificale indossa i paramenti sacri, tale consuetudine può essere mantenuta; ma bisognerà assicurarsi che, ogniqualvolta si canti musica figurata all'organo, ovvero vi si eseguano versetti da interpolare agli inni e ai cantici, da qualcuno del coro sia declamato, con voce chiaramente intellegibile, il testo al quale l'organo deve rispondere. E sarebbe ancor più lodevole che un cantore lo intonasse con voce chiara di concerto con l'organo.

Nei vespri solenni si usa suonare l'organo alla fine di ciascun salmo, e in alternanza con i versetti dell'inno e del *Magnificat*, senza tuttavia derogare alle regole esposte in precedenza.

Nella messa solenne l'organo suona all'inizio della messa, quando si intonano il Kyrie e il Gloria, secondo la prassi dell'alternanza; così ancora si suona dopo l'epistola, all'offertorio, in alternanza con i versetti del *Sanctus*, durante l'elevazione del SS. Sacramento, in modo più dolce e più grave; ancora, in alternanza con l'*Agnus Dei*, al versetto che precede l'orazione dopo la comunione e alla fine della messa. Quando però nella messa arriva il momento di intonare il *Credo*, l'organo non deve intervenire: il testo sia piuttosto scandito dal coro con un pronunzia chiaramente intellegibile.

Bisogna d'altra parte evitare che il suono dell'organo risulti lascivo o impuro, e che non vi si accompagni un canto estraneo all'ufficio che si celebra, né, a maggior ragione, profano o ridicolo, né che siano ammessi altri strumenti musicali all'infuori dell'organo.

Lo stesso osservino anche i cantori e i musicisti, acciocché l'armonia delle voci, che è stata stabilita al fine di accrescere la pietà religiosa, non accolga in sé alcunché di leggero o di sensuale, e richiami piuttosto l'animo di chi ascolta alla contemplazione dei divini misteri; sia invece devota, chiara e intellegibile.

Nelle messe e nell'ufficio dei defunti non siano ammessi né l'organo né la musica cosiddetta figurata, ma solo il canto fermo, il quale è conveniente adottare anche nei giorni feriali del tempo di avvento e di quaresima». *Caeremoniale episcoporum Clementis viii primum nunc denuo Innocentii papæ x auctoritate recognitum. Omnibus ecclesiis, præcipue autem patriarchalibus, metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis perutile, ac necessarium.* Roma, tipi della rev. Camera Apostolica, 1651; Lib. I, cap. XXVII, pp. 157-160.

vespri solenni celebrati in assenza di un vescovo. Si riporta di seguito il primo capitolo, rispetto al quale i due seguenti descrivono una versione leggermente semplificata del rito.

DE VESPERIS SOLEMNIBUS EPISCOPO IN CRASTINUM CELEBRATURO

Cap. I

Sacræ solemnitates regulariter a primis Vesperis initium sumunt. Explicatis igitur superiori libro his, quæ ad divina officia in Ecclesia præparanda pertinent consequens est, ut de ipsis Vesperis videamus.

Si ergo Episcopus erit solemniter Missam sequenti die celebraturus Vesperæ solemniter peraguntur, quam si non esset celebraturus. Quod præcipue his vigiliis observari solet; videlicet, Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, Epiphaniæ, Ascensionis, Pentecostes, Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli, Assumptionis Beatæ Mariæ Virginis, Omnium Sanctorum, Dedicationis Ecclesiæ, et Sancti Tituli Ecclesiæ, et Patroni Civitatis.

Secundæ Vesperæ poterunt etiam per Episcopum eadem solemnitate celebrari, saltem in Dominica Resurrectionis, et in die Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, ac in festo festo Sancti Titularis Ecclesiæ, et Sancti Patroni Civitatis.

Postquam ergo Episcopus ad Ecclesiam pervenerit, orationemque ante Sanctissimum Sacramentum, et altare maius fecerit, ordine superius in Cap. de habitu Ecclesiastico Episcopi etc. narrato, paratisque omnibus Canonicis amictibus, et sacris paramentis, iuxta normam in eodem Cap. traditam, ipse Episcopus paucillum sedet in sua sede: deinde surgens, deponet cappam, capietque sacra indumenta, ordine sumpta ex altari ab Acolytis, et ministris; videlicet, primo amictum, quem in medio, ubi est parva crux, osculatur; deinde albam, tum cingulum, mox Crucem pectoralem, et stolam a collo pendentem, quam similiter osculatur in medio; deinde pluviale cum pectorali in conunctura illius; et sedens mitram pretiosam, ac anulum: quibus omnibus paramentis induitur per Diaconos assistentes paratos, præter anulum, qui imponitur ei per Presbyterum assistentem. Interim, si adest organum in Ecclesia, pulsantur.

Cum Episcopus sic paratus paululum sederit, surgit, deposita mitra, surgentibus omnibus; et versus ad altare dicit secreto [Pater noster etc.] et [Ave Maria etc.] integre, et tenens sinistram manum infra pectus, dextera aperta facit sibi Crucis signum a fronte ad pectus, cantans intelligibili voce [Deus in adiutorium meum intende]. Et pro unoquoque verbo tangit manu, primo fronte, deinde pectus, mox humerum sinistrum, ultimo dexterum, et in fine iungit manus ante pectus.

Cum chorus cantat versiculum [Gloria Patri etc.] Episcopus, et omnes caput inclinatur versus Crucem super altari usque ad versiculum [Sicut erat etc.].

Interim Cæremoniarius ducit subdaconum, vel alium, ad quem de Ecclesiæ consuetudine spectat, intimare Antiphonas in habitu, in quo reperitur ante Episcopo; cui, dicto per chorum versiculo [Sicut erat etc.] et [Alleluia], vel [Laus tibi Domine] Subdiaconus præintonat primam Antiphonam; et donec per Episcopum non fuit præintonatio repetita, Cæremoniarius, et Subdiaconus præintonatores expectant ibidem stantes; ea autem repetita intelligibili voce, sive ex libro, sive memoriter, prout magis Episcopo placuerit, facti iterum debitis reverentiis Episcopo, et altari ad sua loca redeunt. Episcopus vero sic perstat, donec expleta per chorum Antiphona, incæptus fuerit primus Psalmus; tunc sedet, accepta mitra leviori, si placet, et omnes pariter sedent.

Psalmi decantari debent a choro, et ab ipsismet Canonicis, et Beneficiatis, aliisque de Capitulo in tono, et cantu Gregoriano cum gravitate, et decoro, ita ut eorum verba ab omnibus intelligantur;

sed versiculus [Gloria Patri etc.] poterit solemniori vocis modulatione recitari, ad quem Episcopus cum mitra, et omnes alii detectis capitibus fidentes, vel, prout reperiuntur, inclinant: et si placuerit, finito quodlibet Psalmo, poterit Antiphona per organum repeti, dum tamen per aliquos Mansionarios, aut alios ad id esse deputatos eadem Antiphona clara voce repetatur. Et, si quis esset, qui cum organo cantare vellet, nihil aliud cantet, quam ipsam Antiphonam, ut latius in Cap. de organo explicatur.

Reliquæ quatuor Antiphonæ iuxta debitum, et condecens ordinem, ritumque antiquum, per eundem Subdiaconum, seu alterum, ad quem spectat, præintonari debent, hoc ordine; videlicet, secunda Diacono assistenti a dexteris Episcopi; tertia Presbytero assistenti a dexteris Episcopi, quarta in primo Canonico in choro manenti, sive ille sit Archidiaconus, sive Archipresbyter; quinta Diacono assistenti a sinistris Episcopi.

Eadem omnia etiam in præintone aliarum Antiphonarum observantur, quæ in prima servari debere dictum est; nisi quod erga Canonicos parior fiet reverentia; videlicet, sola capitis inclinatione. Surgente autem Canonico, cui præintonatur Antiphona, Canonici, et omnes alii in choro præsentés surgunt: sed quando præintonatur alicui ex assistentibus Episcopi, surgunt tantummodo alii coassistentes.

Expleta Psalmorum, et Antiphonarum decantatione, ducitur per Cæremoniarium idem Subdiaconus, seu alius, cui ex consuetudine Ecclesiarum capitulum cantare convenit in habitu, in quo reperitur, factis debitis reverentiis ad locum, ubi decantari solet Epistola in Missa, qui tenens sibi librum, cantabit capitulum alta, et æquali voce, ad quod Episcopus cum mitra, reliqui omnes, detecto capite, surgunt; et responso per cantores [Deo Gratias] ducitur per Cæremoniarium aliquis Canonicus, seu alius, ad quem de Ecclesiæ consuetudine spectat, qui præintonet Episcopo cum mitra stanti Hymnum, et Episcopus statim, deposita mitra, præintone Hymni repetit, quem chorus prosequitur in cantu plano, vel musicali, prout magis placuerit; dummodo verba distincte intelligantur: cui etiam intermisceri organum poterit; dum tamen verba ipsa Hymni clara voce per aliquos ad id deputatos repetantur, vel cum organo cantentur.

Si fuerint Hymni [Veni creator Spiritus] aut [Ave maris stella] dum Episcopus Hymnum intonat, omnes genuflectunt, et statim ipse quoque Episcopus ibi in suo genuflexorio, si adest, genuflectit; sin minus super aliquo pulvino ad id parato, permanens in genuflexione usque ad finem primi versus; quo finito surgit, surgentibus omnibus, et stat, quousque perficiatur Hymnus cum versiculo, et Responsorio. Tunc per Cæremoniarium ducitur idem Subdiaconus, seu alter, qui prius Antiphonas Psalmorum præintone, cum eisdem reverentiis ante Episcopum, cui stanti adhuc sine mitra præintone Antiphonam Cantici [Magnificat] quæ repetita Episcopus sedet, et accipit mitram prætiosam, et pariter omnes sedent. Et dum cantatur per Chorum Antiphona imponit thus in thuribulum per Acolitum thuriferarium allatum, Presbytero assistente navicola thuris porrigente sub ea forma et verbis, quæ in Cap. de generali omnium thurificatione explicatur.

Interim duo Acolyti præcedunt ad altare elevantes hinc, inde anteriorem partem superioris tobaleæ, seu veli super altare positi, illamque conduplicant usque ad medium.

Cum vero chorus incipit Canticum [Magnificat] surgit Episcopus cum mitra, omnibus surgentibus; et facto sibi Crucis signo a fronte ad pectus, acceptoque sinistra manu baculo pastorali, medius inter Diaconos assistentes pluviale hinc, inde elevantes pergat ad altare; ante cuius infimum gradum depositis baculum, et mitra, et facta cruci super altari positæ reverentia, ascendit ante medium ipsius altaris, et eo osculato, capit de manu Presbyteri assistentis thuribulum, quod ipse assistens de manu thuriferarii acceperat, et thurificat Crucem, et Altare. Quod autem forma dictum thuribulum manus Episcopi porrigatur, ac rursus quo ordine, et modo

ipsum thuribulum sit ducendum, et altare thurificandum, in dicto Cap. de thurificatione latius demonstratur.

Thurificato altari, ibique mitra et baculo receptis, Episcopus redit ad sedem suam, ubi stans cum mitra ab assistente Præsbitero thurificatur; et duo Acolyti supradicti velum, seu tobaleam paulo antem plicata reducunt, prout erat super altari; ipse vero Episcopus, mitra deposita, retento tamen baculo inter manus iunctam, stat usque ad finem Cantici, et Versiculum [Sicut erat etc.] Interim per Subdiaconum, seu alterum, qui Antiphonas præintonavit, thurificatur primo Presbyter assistens, deinde Diaconi assistens, mox Canonici, et alii ordine suo, ut in dicto Cap. de thurificatione explicatur. Quod si interim, expleto Cantico, Episcopus inciperet Versiculum [Dominus vobiscum] pro oratione dicenda, debet cessare thurificatio.

Cum per chorum repetitur Antiphona Cantici, Episcopus sedet, deponit baculum, et recipit mitram. Interim Cæremoniarius medius inter duos Acolytos ceroferarios eos cum debitis reverentiis ducit ante Episcopum, qui finita Antiphona, e organo silente, deposita mitra, surgit, et stans versus altare, ex libro per assistentem porrecto cantat Versiculum [Dominus vobiscum] deinde [Oremus] et mox orationem competentem manibus iunctis, omnibus stantibus. Qua finita, dum repetit [Dominus vobiscum] Cæremoniarius cum ceroferariis, factis debitis reverentiis, discedunt, et redeunt ad altare, et in suo loco repununt candelabra.

Dicto per chorum [Benedicamus Domino] dum respondetur per eundem chorum, sive per organum [Deo gratias] Episcopus, reassumpta mitra, stans in sua sede, si inde a populo commode videri potest, sin minus, accepto baculo pastorali, accedit ad altare, et facta ibidem profunda reverentia cum mitra, benedictionem dat dicens [sit nomen Domini etc.] iuxta forma in suo Cap. traditam.

Si vero sit Archiepiscopus, aut alias utens Cruce, allata illi per Cappellanum ante se, deposita mitra, illi caput profunde inclinat; mox benedictionem dat: sed Indulgentiæ in Vesperis numquam publicantur.

Si adesset Cardinalis non legatus vel Metropolitanus, Episcopus mittit ad eum Cæremoniarius, sive aliquem Cappellanum, ut placeat illi benedictionem dare, quam Cardinali non Legatus, seu Metropolitanus remittit ex urbanitate ipsi Episcopo celebranti dandam. Mox revertitur suam sedem, sive ad faldistorium, si eo utatur, ibique exuitur suis paramentis, et pariter Canonicis in suis locis deponunt paramenta sacra, quibus induti erant: mox Episcopum saltem extra portam Ecclesiæ comitantur, ut supra dictum fuit, organo interim hilari modulatione continuo personante.²

² «Di norma le solennità dell'anno liturgico si fanno cominciare dai primi vespri. Ora, dopo aver esaminato, nella prima parte di questo libro, tutto ciò che attiene alla preparazione dell'ufficio divino nella chiesa, procediamo appunto a trattare essi vespri.

Innanzitutto, se è previsto che il giorno successivo il vescovo celebri la messa solenne, i vespri saranno officiati in modo più solenne che nel caso contrario. Questo vale in particolare per alcune vigilie: quella di natale, dell'epifania, dell'ascensione, della pentecoste, dei ss. apostoli Pietro e Paolo, dell'assunzione, di tutti i santi, della dedicazione della chiesa e del santo titolare, del patrono della città.

Anche i secondi vespri possono essere celebrati solennemente dal vescovo, almeno quelli della domenica di pasqua, di natale, del santo titolare della chiesa e del patrono cittadino.

Dunque, dopo che il vescovo sarà giunto alla chiesa, e avrà sostato in preghiera davanti al ss. Sacramento e all'altar maggiore, nell'ordine descritto in precedenza nel capitolo sull'abito ecclesiastico del vescovo, essendo pronti i canonici tutti con le vesti e i paramenti sacri, secondo la norma contenuta nel medesimo capitolo, lo stesso vescovo siede per qualche istante nella sua cattedra; poi, alzandosi, depone la cappa e

indossa i paramenti liturgici che gli sono porti da accoliti e ministri secondo un ordine preciso, vale a dire: per primo l'amitto, che bacia nel mezzo, ove è ricamata una piccola croce; poi l'alba, poi il cingolo, e subito la croce pettorale e la stola che cinge il collo, stola che bacia nel mezzo, allo stesso modo, poi il piviale con il pettorale che ne serra insieme i lembi, e, tornando a sedere, la mitra più preziosa e l'anello; sarà rivestito di tutti i paramenti suddetti per mano dei diaconi che gli sono accanto a ciò preposti, a eccezione dell'anello, che gli sarà ribadito al dito da un presbitero che si trova vicino a lui. Mentre si svolgono queste operazioni, se nella chiesa è presente l'organo, suona.

Dopo che il vescovo già abbigliato sia rimasto seduto per qualche momento, deposta la mitria si alza in piedi e tutti, allo stesso modo, si alzano. Rivolto verso l'altare, recita fra sé per intero il *Pater noster* e l'*Ave Maria*, e tenendo la mano sinistra sul petto, con la destra aperta si segna dalla fronte al petto, cantando a voce alta «*Deus in adiutorium meum intende*»; per ciascuna parola tocca con la mano prima la fronte, poi il petto, quindi la spalla sinistra e per ultima la destra, e alla fine giunge le mani innanzi al petto.

Allorché il coro canta il versetto «*Gloria Patri*», il vescovo e tutti i presenti chinano il capo verso la croce che sovrasta l'altare fino al versetto «*Sicut erat*».

Nel frattempo il suddiacono, o un altro al quale, secondo la consuetudine della chiesa, sia affidato il compito di annunciare l'antifona, è accompagnato dal cerimoniere, nell'abito in cui si trova, al cospetto del vescovo. Rivolto a quest'ultimo, una volta che il coro abbia concluso i versetti «*Sicut erat*» e «*Alleluia*», o [nel tempo di quaresima] «*Laus tibi, Domine*», il suddiacono intona una prima volta la prima antifona, e finché l'intonazione non sia ripetuta dal vescovo, il cerimoniere e il suddiacono preintonatore attendono stando ove si trovano; una volta che il vescovo abbia ripetuto l'intonazione ad alta voce, leggendo dal libro o a memoria, secondo quanto ritenga opportuno, essi ritornano ai loro posti, non senza aver fatto le dovute riverenze al vescovo e all'altare. Il vescovo invece rimane nella stessa posizione fino a che il coro, conclusa l'antifona, non abbia incominciato il primo salmo; allora siede, indossando, se crede, una mitria più leggera, e così tutti a quel punto siedono.

I salmi devono essere cantati dal coro, e dagli stessi canonici, dai beneficiati e da tutti gli altri membri del capitolo nei toni e secondo le melodie propri del canto gregoriano, con gravità e decoro, cosicché le parole che pronunziano siano intese distintamente da tutti; tuttavia il versetto «*Gloria Patri*» potrà essere cantato con un'intonazione più solenne; in corrispondenza di quest'ultimo versetto, il vescovo con la mitria in capo e tutti i presenti col capo scoperto, seduti o nella posizione in cui si trovino, si inchinano; e se piacerà, alla fine di ciascun salmo la ripetizione cantata dell'antifona potrà essere supplita dall'organo, non senza che, tuttavia, qualche mansionario, o un'altra persona appositamente incaricata recitino il testo dell'antifona a voce alta. E se vi fosse qualcuno che volesse cantare di concerto con l'organo, non intoni alcun testo all'infuori di quello dell'antifona, come spiegato in modo più dettagliato nel capitolo dedicato all'organo.

Le intonazioni delle restanti quattro antifone devono essere distribuite secondo un ordine prestabilito e conveniente, conforme all'antichità del rito, dal suddiacono o dalla persona incaricata; l'ordine sarà questo: la seconda [spetterà] al diacono seduto alla destra del vescovo; la terza al presbitero che si trova alla sua sinistra; la quarta al primo canonico rimasto nel coro, sia egli arcidiacono o arcipresbitero; la quinta al diacono che si trova alla sinistra del vescovo.

Nell'intonazione delle altre quattro antifone sono da osservarsi tutti gli avvertimenti di cui si è già detto a proposito della prima, con l'unica differenza che l'inchino reso al cospetto dei canonici sarà meno riverente di quello fatto al cospetto del vescovo, vale a dire che consisterà nella sola inclinazione del capo. Invece quando si alza in piedi il canonico al quale il suddiacono ha appena pre-intonato l'antifona, i canonici e tutti gli altri presenti si alzano: ma quando il suddiacono pre-intona l'antifona a qualcuno di quelli che si trovano accanto al vescovo, si alzano allo stesso modo gli altri che gli stanno vicino.

Terminato il canto dei salmi e delle relative antifone, il medesimo suddiacono, o l'altra persona incaricata, secondo la consuetudine della chiesa, di cantare il capitolo, nell'abito in cui si trova, è condotto dal cerimoniere, fatte le dovute riverenze, al luogo dove si è soliti cantare l'epistola durante la messa; egli, reggendosi da solo il libro, canterà il capitolo con voce alta e ferma, mentre il vescovo con la mitra in capo e tutti gli altri a capo scoperto si levano in piedi; e dopo che i cantori abbiano risposto «*Deo gratias*» il

cerimoniere accompagna un canonico, o un'altra persona, deputata a ciò nella consuetudine della chiesa, che pre-intona al vescovo l'incipit dell'inno. E il vescovo subito, spogliatosi della mitra, ripete l'intonazione dell'inno, che il coro prosegue in canto piano o figurato, nel modo che più piacerà, purché se ne intendano distintamente le parole. Si potrà anche alternare [ai versetti dell'inno] versetti organistici, mentre tuttavia le parole dell'inno siano declamate ad alta voce da qualcuno deputato a tale compito, ovvero siano cantate di concerto con l'organo.

Se si tratti degli inni *Veni creator Spiritus* o *Ave maris Stella*, mentre il vescovo intona l'inno, tutti si inginocchiano e subito anche lo stesso vescovo si inginocchia nel suo inginocchiatoio, se è presente; altrimenti, almeno su un tappeto approntato allo scopo. Egli rimane in ginocchio fino alla fine del primo verso, finito il quale si leva in piedi, imitato da tutti i presenti, e rimane in quella posizione finché non siano terminati l'inno e il responsorio breve. Allora il cerimoniere conduce, con le dovute riverenze, il suddiacono, o l'altra persona che in precedenza abbia pre-intonato le antifone dei salmi, al cospetto del vescovo, che ancora è senza mitra, e intona l'antifona del cantico *Magnificat*, ripetuta la quale il vescovo siede e indossa la mitra preziosa; tutti siedono allo stesso modo. Mentre il coro canta il seguito dell'antifona, il vescovo pone l'incenso nel turibolo che gli è recato dall'accolito turiferario, mentre il presbitero che gli sta accanto gli porge la navicella dell'incenso con i gesti e le parole spiegate nel capitolo generale che tratta dell'incensazione.

Nel frattempo due accoliti lo precedono all'altare e sollevano da entrambi i lati la parte anteriore della tovaglia stesa sulla sommità, o i veli posti sull'altare, e la piegano a metà.

Quando il coro comincia il cantico *Magnificat* il vescovo, con la mitria in capo, si alza in piedi, imitato da tutti presenti; segnatosi dalla fronte al petto e impugnato il pastorale con la mano sinistra si dirige all'altare attorniato dal seguito dei diaconi che reggono i lembi del piviale da entrambi i lati. Innanzi al gradino più basso depone la mitria e il pastorale, e dopo essersi inchinato verso la croce che sovrasta l'altare, sale fino a raggiungerne il centro: baciata la mensa, prende dalle mani del presbitero che lo assiste il turibolo, che quest'ultimo avrà a sua volta ricevuto dalle mani del turiferario, e incensa la croce e l'altare. Quanto poi al modo in cui turibolo debba essere porto alla mano del vescovo, e ancora all'ordine e alla maniera in cui detto turibolo debba essere portato, e come si debba poi incensare l'altare, tutto è trattato in dettaglio nel suddetto capitolo ove si tratta dell'incensazione.

Una volta incensato l'altare e ripresi a quel punto mitra e pastorale, il vescovo ritorna alla sua cattedra, ove, sempre tenendo in capo la mitria, è incensato dal presbitero che gli sta accanto, e i due accoliti di cui sopra ridistendono i veli, o la tovaglia, che avevano piegato poco prima, riportandoli allo disposizione che avevano in precedenza sull'altare. Quanto al vescovo, deposta la mitria ma tenendo ancora il pastorale fra le mani giunte, sosta in piedi sino alla fine del cantico e del versetto «*Sicut erat*». Nel mentre il suddiacono, o l'altra persona che in precedenza ha pre-intonato le antifone, incensa per primo il presbitero che assiste il vescovo, quindi i diaconi assistenti, di seguito i canonici e gli altri, secondo l'ordine descritto nel suddetto capitolo sull'incensazione. Se poi, mentre si svolgono queste operazioni, dovesse finire il cantico e il vescovo incominciasse il versetto «*Dominus vobiscum*» che introduce l'orazione, l'incensazione dovrà cessare.

Una volta che il coro abbia ripetuto l'antifona del *Magnificat*, il vescovo siede, depone il pastorale e riprende la mitria. Nel frattempo il cerimoniere, stando in mezzo ai due accoliti che portano i ceri, li conduce, fatte le dovute riverenze, davanti al vescovo, il quale, conclusa l'antifona, o tacendo l'organo [intervenuto in sostituzione di quella], depone la mitria, si alza e, rivolto verso l'altare, canta, leggendo dal libro che gli viene presentato da un assistente, il versetto «*Dominus vobiscum*», quindi «*Oremus*» e subito dopo l'orazione propria, mentre tutti stanno a mani giunte. Finita l'orazione, mentre il vescovo ripete «*Dominus vobiscum*», il cerimoniere e i ministranti che portano i ceri, fatte le dovute riverenze, si muovono e ritornano all'altare per riporre i candelabri al loro posto.

Una volta cantato dal coro «*Benedicamus Domino*», mentre il coro stesso o l'organo risponde con «*Deo gratias*», il vescovo, indossata di nuovo la mitria, impartisce la benedizione incominciando con «*Sit nomen Domini benedictum*», secondo la formula riportata nel capitolo apposito; [per far questo] egli può rimanere nella sua sede, se di là è comodamente visibile dal popolo, oppure può prendere il pastorale e raggiungere l'altare, dopo aver fatto una profonda riverenza all'indirizzo di quello, sempre con la mitria in capo.

1. 2. Un documento sui vespri in musica a Bologna

Il passo appena citato offre informazioni dettagliate e preziose riguardo al complesso apparato cerimoniale sotteso alla celebrazione dei vespri; tuttavia le prescrizioni in materia di musica liturgica che vi sono contenute non rispecchiano la prassi in essere nelle cappelle italiane di metà Seicento, nemmeno in molte di quelle romane. Nei vespri solenni i salmi erano cantati per intero con musica figurata; spesso anche il responsorio introduttivo «*Domine ad adiuvandum*» (rubricato nelle fonti musicali fra gli altri salmi, trattandosi in effetti del primo versetto del salmo LXIX) riceveva lo stesso trattamento. Gli inni si cantavano in genere in alternanza con il canto fermo, mentre il *Magnificat* era intonato in forma particolarmente solenne, anche per garantire al canto una durata sufficiente ad accompagnare l'elaborata cerimonia dell'incensazione dell'altare. Di ciò fa fede padre Martini in una nota del suo *Esemplare* a commento di un *Magnificat* di Palestrina:

Artificiosa, nobile e dilettevole è la presente fuga, il soggetto della quale vien composto parte delle prime note dell'intonazione del cantico *Magnificat* [...] Ma siccome per l'incensazione de' ministri dell'altare fa d'uopo estendere in lungo i versetti del cantico, così l'autore ha inventato un soggetto per contrapporlo a quello del tenore [...].³

Più avanti Martini ritorna sugli indirizzi stilistici seguiti dai compositori nell'intonare il cantico:

Contuttoché questo versetto sia di salmo spezzato, e lungo, e perciò, come abbiamo detto [...], non solito comporsi di stile sublime, o medio, ma piuttosto d'infimo e breve, eccettuatone però il cantico *Magnificat*, che sempre è stato composto sul sublime per le ragioni addotte alla pag. 22; ciò non ostante ritrovasi composto tra lo stile medio ed il sublime [...].⁴

Nel caso in cui il celebrante sia Arcivescovo, o ricopra un'altra dignità alla quale è associata la facoltà di adoperare la croce astile, la croce è portata al suo cospetto da un cappellano, ed egli, deposta la mitria, china profondamente il capo verso di quella; quindi impartisce la benedizione. L'indulgenza invece non si concede mai al termine dell'ufficio vespertino.

Nel caso in cui sia presente un cardinale, non legato o metropolitano, il vescovo celebrante gli invia il cerimoniere, o un altro cappellano, cosicché, se lo desidera, possa impartire la benedizione [in sua vece]; rifiutando il cardinale non legato o metropolitano per cortesia, la benedizione spetta allo stesso vescovo che celebra. Poi ritorna alla sua sede, o al faldistorio se è in uso, e lì si spoglia dei suoi paramenti; allo stesso modo i canonici depongono i paramenti sacri che avevano indossato. Poi accompagnano il vescovo almeno fino al di fuori della porta della chiesa, come detto in precedenza. Nel frattempo l'organo suona senza interruzione musica gioiosa». Ivi, Lib. II, cap. I, pp. 173-182.

³ GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, dedicato all'eminentissimo... sig. cardinale Vincenzo Malvezzi arcivescovo di Bologna... da f. Giambattista Martini minor conventuale, accademico dell'Institut delle scienze, e filarm. Parte prima, Bologna, Lelio Dalla Volpe impressore dell'Institut delle Scienze, 1774; pp. 22-23.*

⁴ Ivi, p. 211

Il capitolo sui vespri del *Cæremoniale Episcoporum* testimonia una prassi significativa per i suoi esiti musicali: quella di sostituire la ripetizione dell'antifona al termine di un salmo con un versetto organistico, durante l'esecuzione del quale era tuttavia fatto obbligo ad un cantore o ad altra persona addetta di declamare ad alta voce il testo di quella antifona, ovvero con un'intonazione vocale del medesimo testo concertata con l'organo. Tale prassi ha senza dubbio influito sulla fioritura di generi di composizioni quali mottetti e sonate da chiesa destinati ad essere eseguiti durante i vespri *in loco antiphonæ* o più semplicemente, come attestato in documenti più tardi, fra un salmo e l'altro. Preziosa è, a questo proposito, la testimonianza contenuta in una lettera scritta nel 1686 dal maestro di cappella modenese padre Mario Agatea e indirizzata allo stesso Colonna. Vi è contenuta la descrizione sommaria ma esaustiva delle musiche previste per la festa celebrata annualmente dagli Accademici Filarmonici in onore del loro protettore, S. Antonio da Padova:

E dal sig. Pietro degl'Antoni, e dal Sig. Bastiano Bresciano, e per la Porta, Vossignoria m'ha avvisato che la festa dell'Accademia si farà per li 29 del corrente, et io dirò a chi sinora m'ha pregato, stroffionato, ripregato e quasi rotto il culo che la festa dell'Accademia si farà 5 giorni soli avanti finisca il corrente mese, la festa dell'Accademia de' Filarmonici, de' sig.ri musici bolognesi sotto la protezione di S. Antonio da Padova, istituita dal fu sig. Carrati, e questa si suol fare in martedì, quale sarà l'ultimo del corrente mese di giugno del 1686, in S. Giovanni in monte, chiesa de' padri Rocchettini in Bologna, e che si farà la Messa in musica, cioè Kyrie, Gloria, sonata all'epistola, Credo, mottetto all'offertorio, et un altro grave alla levazione, e Sanctus e Gnagnus [sic] a braccio; e per il Vespero gl'altr'anni si suol cantare il Domine, Dixit, Confitebor, Beatus, Laudate pueri, Laudate Dominum, Inno, Magnificat e Salve Regina; e se per sorte vi fosse molteplicità di compositori si potrà cantar tra' salmi qualche mottetto, ovvero far qualche bella sonata, per dar loco a tutti di far sentire le loro virtù, e spiccare il loro valore. Però tutta questa filastrocca si farà il giorno 25 del corrente mese di Giugno, ogni volta che, però, siano vivi sì li compositori come li musici, e che non siano ammalati, o prigionieri, ovvero che li Turchi, o Tartari, o Luterani non avessero preso Bologna, ché in questo caso si farebbe senza, e quelli che vogliono venire a sentir detta musica non occorrerebbe si partissero da Modena, poiché farebbero il viaggio al Papa; così gli dirò acciò siino avvertiti in ogni cosa etc. et tantum sufficit pro ac vice etc. Io non ho ancor veduto il sig. Giovanni Battista Giardini, né dall'altro giorno in qua il sig. Monini, che quando il viddi il servii a casa del Sig. Cottini e mi disse che era venuto a donar a Sua Altezza un'opera per violini, ma quando vedrò il sig. Giovanni Battista Giardini farò quello mi comanda, ma senza impegno, per servir Vossignoria, e poi il sig. Monini. E qui, ringraziando Vossignoria dell'avviso per la festa delli 25, la riverisco, et resti per non poter venir per la festa delli 29.⁵

⁵ Lettera di Mario Agatea a Giovanni Paolo Colonna (Modena, 12 giugno 1686) in *Lettere dirette a Gio. Paolo Colonna e ad altri da Colonna*, I-Bc P.142, fol. 59.

2. MUSICA PER I VESPRI E STILI DEL CONTRAPPUNTO DA CHIESA

2. 1. *Il contrappunto a otto voci nella trattatistica musicale sei-settecentesca*

Fra gli autori che insegnano il modo di comporre pochi vi sono che facciano menzione dello scrivere a otto e questi pochi che ne parlano se ne sbrigano in poche parole. Qualche cosa ne dice il Zarlino Ist. Arm. par. 3. cap. 28. pag. 268. D. Nicola Vicentino nel libro 4 della Pratica Musicale al cap. 28. pag. 85. dice qualche cosa del modo di comporre a due cori. Il P. Tevo nel Musico Testore par. 4. cap. 18. pag. 361. anch'esso parla delle composizioni a otto voci, ma tutti questi autori si spiegano con poche parole e all'incirca dicono tutto ciò che noi qui siamo per dire e non ritrovo autore che dia regole particolari sopra questa materia, onde credo potrà bastare quanto da me in questo luogo si accennerà.¹

Con questa nota Giuseppe Paolucci rileva una sorprendente lacuna nell'ambito della non esigua letteratura teorico-musicale sorta dalla metà del Cinquecento ai suoi giorni. La complessa arte del comporre a otto voci, peraltro assiduamente praticata in quell'arco temporale, non trova trattazione esaustiva nemmeno all'interno delle opere più celebri intorno al contrappunto. Paolucci era stato discepolo di Martini e aveva familiarità con la vasta biblioteca del maestro, perciò poté avvalorare la propria osservazione citando puntualmente due trattati antichi e uno più vicino a lui. Il primo in ordine cronologico è *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* di Nicola Vicentino (1555), che dedica il capitolo XXVIII all'«ordine di comporre a due cori psalmi e dialoghi, e altre fantasie».

Nelle chiese e in altri luoghi spaziosi e larghi, la musica composta a quattro voci fa poco sentire, ancora che siano molti cantanti per parte; nondimeno, e per varietà, e per necessità di far grande intonazione, in tali luoghi si potrà comporre messe, salmi e dialoghi e altre cose da sonare con vari strumenti mescolati con voci, e per far maggiore intonazione si potrà ancora comporre a tre cori. E il compositore prima avvertirà ed eleggerà il tono che vorrà fare sopra le parole e poi comporrà e osserverà il tono, ovvero il modo della composizione fatta sopra il canto fermo o di sua fantasia, o con fuga, o senza; e quando il primo coro darà principio, si farà che l'intonazione delle prime voci siano buone da intonare, cioè o per unisono o per quarta o per quinta o per ottava o per decima o per duodecima o per quinta decima: e quando s'avrà cantato e che si vorrà pausare e dar fine alla prima clausula del primo coro, si farà ch'il secondo coro piglierà sopra la metà dell'ultima nota del coro primo antedetto o per unisono o per ottava de tutte le parti; (in esempio) come sarebbe ch'il tenore pigliasse l'unisono con l'altro tenore e il contralto per unisono con l'altro contralto; e il soprano a voce mutata, che verrà come un contralto, pigliasse o per unisono o per consonanza di terza o di quinta di sotto a detto soprano; e il basso pigliassi o per unisono dell'altro basso o per ottava come meglio gli verrà più comodo; e quando un coro non piglierà la voce dell'altro coro o per unisono o per ottava, non farà buon sentire e il pigliar della voce sarà fallace; e questa presa di voce deve essere sempre sopra la metà dell'ultima nota che sarà appresso un sospiro o una pausa e a più pause acciò che la voce intonata sia per guida sicura all'altra che avrà da intonare e mantenere il modo. E il secondo coro per varietà si comporrà il soprano, che sarà a voce mutata e l'altro a voce piena: e il coro che avrà da incominciare dopo le pause, non incomincerà mai quando l'altro avrà finito, ma sopra la metà dell'ultima nota, come di sopra ho detto. E s'avvertirà quando si vorrà far cantare due o tre cori in un tempo, si farà che i bassi di ambo due o di tutti tre i cori s'accordino e non si farà mai quinta sotto in un basso con l'altro quando tutti a un tratto canteranno, perché l'altro coro avrà la quarta di sopra e discorderà con tutte le sue parti perché quelli non sentiranno la quinta sotto s'il coro sarà alquanto discosto dall'altro coro; e se si vorrà far accordare tutti i bassi,

¹ GIUSEPPE PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori*, III, Venezia, Antonio de Castro, 1772, p. 92.

s'accorderanno sempre in unisono o in ottava; e qualche volta in terza maggiore, ma non si riposerà più di tempo d'una minima perché detta terza maggiore sarà debole a sustentare tante voci e a questo modo le parti non discorderanno; e i cori potranno cantar ancora separati uno dall'altro, che accorderanno nell'ordine sopraddetto; e se anco saranno le parti lontane; poi nelle composizioni de dialoghi, si farà che tutte le parti canteranno in circolo; allora si potrà comporre delle quinte ne bassi, facendo però stare quelli sempre uno appresso all'altro per rispetto che uno de bassi avrà la quarta di sopra all'altro, acciò non discordi se fusse lontano dalla parte bassa; e il medesimo ordine si terrà nel pigliare delle voci come ho di sopra detto. E il compositore si reggerà secondo il soggetto delle parole come s'accorderanno i due bassi; qui noterà molte note unisone e con l'ottave e con le terze; acciò il discepolo possi meglio imparare con gli esempi che con parole.²

Anche nelle Istituzioni armoniche (1561) la materia è affrontata senza troppo soffermarsi:

Accaderà alle volte di comporre alcuni salmi in una maniera che si chiama coro spezzato, i quali spesse volte si sogliono cantare in Venezia nei vespri e altre ore delle feste solenni e sono ordinati e divisi in due cori o in tre, nei quali cantano quattro voci e i cori si cantano ora uno, ora l'altro a vicenda; e alcune volte (secondo il proposito) tutti insieme, massimamente nel fine: il che sta molto bene. E perché cotali cori si pongono alquanto lontani l'uno dall'altro, perciò avvertirà il compositore (acciò non si odi dissonanza in alcuno di loro tra le parti) di fare in tal maniera la composizione, che ogni coro sia consonante, cioè che le parti di un coro siano ordinate in tal modo, quanto fussero composte a quattro voci semplici, senza considerare gli altri cori, avendo però riguardo nel porre le parti, che tra loro insieme accordino e non vi sia alcuna dissonanza: perciocché composti i cori in cotal maniera, ciascuno da per se si potrà cantare separato che non si udirà cosa alcuna che offendi l'udito. Questo avvertimento non è da sprezzare: perciocché è di grande comodo e fu ritrovato dall'eccellentissimo Adriano. E benché si renda alquanto difficile, non si deve però schivare la fatica: perciocché è cosa molto lodevole e virtuosa e tale difficoltà si farà alquanto più facile quando si avrà esaminato le dotte composizioni di esso Adriano; come sono quelli salmi, Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio justorum, Laudate pueri dominum, Lauda Jerusalem dominum, De profundis; Memento Domine David e molti altri, tra i quali è il Cantico della Beata Vergine, Magnificat anima mea Dominum, il quale composi già molti anni a tre cori. Queste composizioni vedute ed esaminate, saranno di grande giovamento a tutti coloro che si diletteranno di comporre in tal maniera, conciosiacché ritroverà che i bassi dei cori si pongono tra loro sempre unisoni o in ottava, ancora che alcune volte si ponghino in terza, ma non si pongono in quinta, perciocché torna molto incomodo e oltre la difficoltà che nasce, è impossibile di far cosa che torni bene secondo il proposito. E questa osservanza viene ad essere molto comoda ai compositori, perciocché leva a loro la difficoltà di far cantare le parti dei cori che tra loro non si ritrova dissonanza.³

Il terzo autore citato da Paolucci è un teorico di due generazioni precedenti la sua, padre Zaccaria Tevo, che pubblicò nel 1706 *Il musico testore*:

Le composizioni a otto si potranno formare in varie guise. E prima senza veruna obbligazione alternando i cori liberi e sciolti. La seconda a cori imitati rispondendosi l'uno con l'altro con il medesimo soggetto. La terza concertando le parti del primo coro, servando quelle del secondo di ripieno. La quarta concertando

² NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiarazione e con gli esempi dei tre generi con loro spetie e con l'invenzione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, Roma, Antonio Barre, 1555, cc. 85r-85v.

³ GIUSEPPE ZARLINO, *Le istituzioni armoniche del reverendo maestro Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'istorici e di filosofi, ci come nel leggerle si potrà chiaramente vedere*, Venezia, Francesco Senese, 1561, p. 268.

talvolta ambi i cori. La quinta oltre al concerto d'ambi i cori si potranno aggiungere gli strumenti. La sesta finalmente a cori liberi, facendo concertare qualche versetto a due o più voci a beneplacito del compositore.⁴

Il più celebre trattato di tecnica compositiva del primo Settecento, il *Gradus ad Parnassum*⁵ (1725) di Johann Joseph Fux, guida l'apprendista dal *bicinium* nota contro nota attraverso tutte le specie del contrappunto sino alla fuga a quattro voci con più soggetti; non si spinge oltre. Allo stesso modo, per venire all'ambiente emiliano, il *Musico pratico* (1678) di Giovanni Maria Bononcini sorvola sulle composizioni a molte parti:

Non m'estendo in dar osservazioni per le composizioni a più di quattro voci, poiché da quanto s'è detto, il novello compositore facilmente conoscerà in che maniera debba regolarsi tanto più che crescendo le parti crescono le licenze, onde se lo studioso scolaro comporrà bene a quattro voci non avrà difficoltà alcuna nelle composizioni a cinque e sei e più voci, ricordando solo che quanto più comporrà osservato tanto migliori saranno le composizioni e esso più stimato da quelli che sanno.⁶

Paolucci non fa invece alcun riferimento a un trattato importante, in particolare per la materia che si va esaminando, essendo sorto in seno alla cultura musicale bolognese negli anni dell'attività di Colonna. *Li primi albori musicali* di Lorenzo Penna contiene un capitolo, il dodicesimo, in cui tratta «Del contrappunto a otto, e a tre o più cori»:

Mentre si voglia comporre a più cori e a cori reali (che così hanno da essere e facendo altrimenti è un ingannar il prossimo), vi si ricerca grande applicazione sebbene poi quanto al rigore delle dette regole si tollera qualche inosservanza, massime nelle parti di mezzo come più volte ho detto.

Ecco le regole proprie di questo contrappunto.

Prima regola

Che si stia sulle corde e cadenze del suo tempo come si è detto degli altri contrappunti, ben è vero, che qualche volta si può uscir fuori di quello, ma di poco e dopo ritornar nel tuono.

Più avanti si vedranno i tuoni, sue corde e cadenze.

Seconda regola

Per ordinario si deve principiare la composizione del primo coro e si deve farlo cantar assai più del secondo coro, perciò è bene che alle parti migliori si dia il primo coro.

Terza regola

Che quando i due cori cantano uno dopo l'altro, sarà bene che il secondo coro incominci nella cadenza del primo coro e il primo nella cadenza del secondo coro, operando che le prime parti principino in unisono delle altre quattro parti, cioè il canto del secondo coro in unisono col canto del primo coro, l'alto del secondo

⁴ ZACCARIA TEVO, *Il Musico testore del padre baccelliere Zaccaria Tevo monaco cistercense. Raccomandato alla benigna et autorevole protezione dell'illustrissimo ed eccellentissimo signore il signor Andrea Statio, veneto patrizio*, Venezia, Antonio Bortoli, 1706, pp. 361-362.

⁵ JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassum, sive manductio ad compositionem musicæ regularem, merhodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordinem in lucem edita; elaborata a Johanne Josepho Fux, acrae cesareæ, ac regiae catholicae majestatis Caroli vi Romanorum imperatoris supremo chori præfecto*, Vienna, Johann Peter Van Ghelen, 1725.

⁶ GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti e di ciò che all'arte del contrappunto si ricerca. Opera ottava [...] alla sacra cesarea maestà del sempre augusto Leopoldo primo imperatore*, Venezia, Gioseppe Sala, 1678, p. 123.

in unisono con l'alto del primo coro e così il tenore e basso del secondo coro in unisono con il tenore e basso del primo coro, ma molto meglio è operare nel modo seguente cioè pigliando il basso del secondo coro in ottava del basso del primo coro, il canto del secondo coro in ottava del tenore del primo coro, l'alto del secondo coro in terza con l'alto del primo coro e il tenore del secondo coro in ottava del canto del primo coro, in tal modo riuscirà armoniosa l'entrata d'un coro con la finale dell'altro coro per la varietà di tante consonanze. Cavi da se il studioso l'esempio perché ad esso lo rimetto.

Quarta regola

Che quando li due cori cantano insieme sta bene che li due bassi si vadino scambievolmente aggiustando ora insieme in unisono e ora in ottava.⁷

Perseguendo l'intento principale del suo trattato, quello di fornire al principiante di musica le basi del contrappunto per mezzo di semplici regole, Penna enumera una serie di concise istruzioni, desunte dalla pratica del comporre, utili per approcciare la scrittura poliorale. È significativo il fatto che questi avvertimenti ricalchino quasi alla lettera quelli enunciati, un secolo prima, da Vicentino e da Zarlino.

A fronte di una trattazione discontinua ed empirica, Paolucci, coerente con un indirizzo metodologico di impostazione scientifica, propone una classificazione organica del contrappunto a otto voci; essa è presentata all'inizio del terzo volume dell'*Arte pratica di contrappunto*, interamente dedicato alla musica a più di sette voci:

Primieramente bisogna sapere che vi sono più modi di scriver a otto: il primo modo si chiama ed è a otto reali, quando cioè si compone con otto parti ognuna delle quali sia dall'altre diversa, e queste otto parti possono essere distribuite in due maniere: prima che tutte siano sostenute da un solo basso, e allora si dice la composizione a otto reali ma non a due cori (nel caso del quale si parla in questo luogo si devono osservare l'istesse regole e osservazioni che si sono dette intorno alle composizioni a 5, 6 e 7 voci, e altro non si fa se non aggiungervi un'ottava parte, n. d. a.), e in questo modo possono raddoppiarsi le parti a piacere del compositore. L'altro modo di scrivere a otto reali si è quando si distribuiscono quattro parti in un coro, in maniera però che ciascun coro abbia il suo basso fondamentale che sostenti le parti del proprio coro, con la condizione però che il tutto assieme unito stia bene, e che ciascuna parte ordinariamente sia impegnata o con risposte di soggetto, o con attacchi, o con legature, insomma che non vi sia alcun voto, se si eccettuano le pause ordinariamente necessarie ora nell'una ora nell'altra parte, o per riposo delle parti, oppure per maggior risalto di qualche attacco, o entrata di soggetto. Il comporre dunque a due cori reali è insieme il più perfetto e il più difficile.

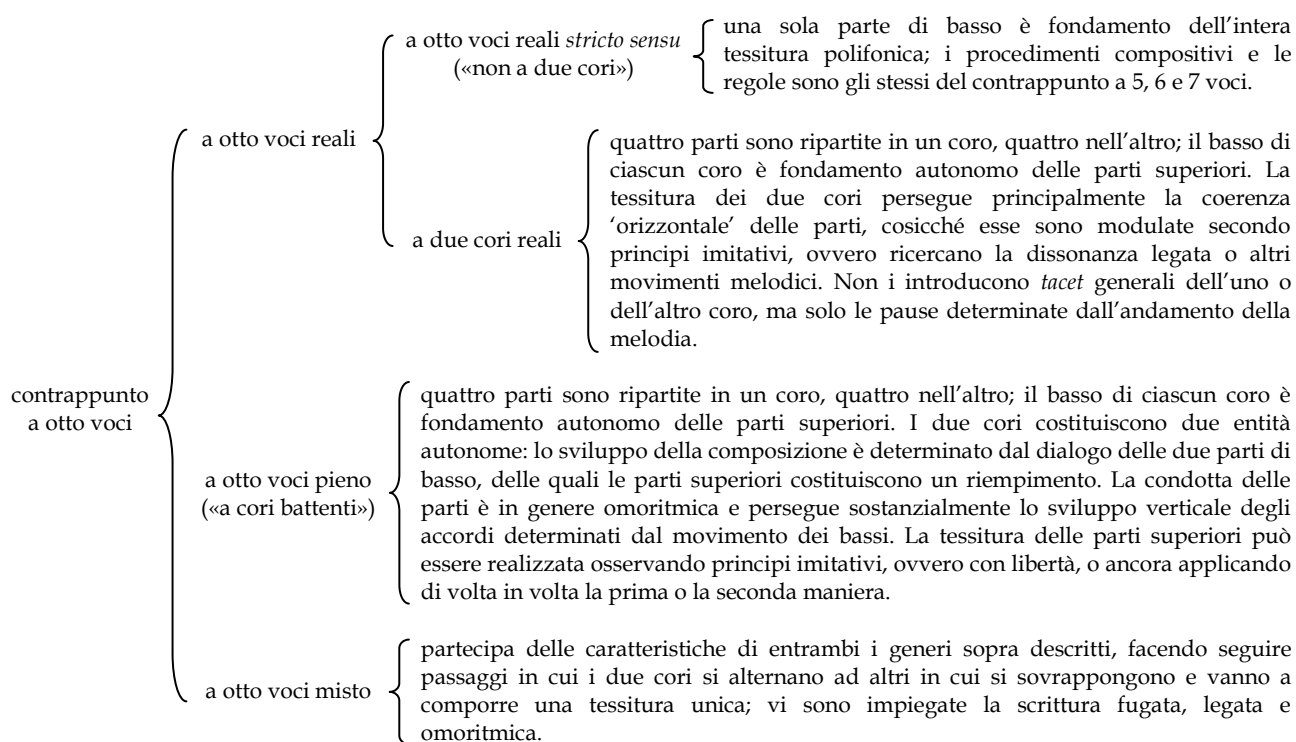
Si compone però anche a due cori reali in maniera più facile, e dicesi scrivere a otto pieno, e a cori battenti, dove le parti fanno semplice riempitura, e non hanno obblighi di risposte, o d'imitazioni, o di attacchi, e si può dire un contrappunto semplice di nota contro nota di vario valore, fuorché nelle cadenze o perfette o imperfette usando la quarta risolta in terza, la settima risolta in sesta e alcuna volta la nona risolta in ottava. In questo stile tutta l'arte sta nei due bassi, i quali si rispondono ora all'unisono, ora alla quinta, ora alla quarta, e qualche volta di rado all'ottava. Si rispondono anche in certi casi anche alla terza, alla sesta, alla seconda e anche alla settima.

⁷ LORENZO PENNA, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata; distinti in tre libri: dal primo spuntano li principi del canto figurato; dal secondo spiccano le regole del contrappunto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo o clavicembalo sopra la parte; del padre fra Lorenzo Penna da Bologna, carmelitano della congregazione di Mantova, maestro di sacra teologia, dottore collegiato fra gli accademici filaschisi, filarmonici e risoluti, l'Indefesso. In questa quarta impressione dall'autore riveduti e accresciuti. Al reverendissimo padre Clemente Maria Felina, maestro e dottore di sacra teologia, lector pubblico, vicevicario, definitore perpetuo e priore di S. Martino maggiore di Bologna*, Bologna, Giacomo Monti, 1682⁴ (1672¹), pp. 96-97.

Avendo ora parlato delle risposte dei due bassi nelle composizioni a due cori o a cori battenti, fa d'uopo dare qualche avvertimento sopra le altre parti oltre i bassi, che sono canto, alto e tenore, sopra di che varie sono le opinioni; la prima (e questa è la più retta e coerente alla ragione) è che siccome si conserva la realtà delle risposte nei bassi, così ancora si debba conservare nelle parti; l'altra è che nelle parti vi sia libertà, non essendo legate alla realtà delle risposte; l'ultima che secondo le circostanze le parti s'imitino alcune volte, e altre sieno libere. I più esatti sempre procurano che almeno le parti estreme, come i soprani, siano simili nelle risposte.

Questo stile di comporre a cori battenti si pratica anche misto unendolo col sopraccennato, come vediamo praticato dall'abate Steffani, dal Colonna e da tanti eccellenti maestri della scuola romana come Orazio Benevoli, Carissimi, Foggia, Graziani, Celani e altri. Nello stile a cori battenti si ha riguardo principalmente al comodo delle parti che ad altro. Non v'ha dubbio che questo modo di scrivere a cori battenti non abbia un grandissimo merito, una grande espressione e di singolar diletto, quando sia condotto con naturalezza riguardo alle modulazioni ora ordinate, ora improvvisate, come pure alla diversità delle risposte, all'espressione delle parole, e ad altre cose che accadono in questo stile.⁸

Riassumendo, la classificazione di Paolucci delle forme del contrappunto a otto voci si articola come segue:



La suddivisione di Paolucci si presta efficacemente a dar conto in astratto dei diversi modi di trattare la scrittura a otto voci; peraltro, i brani d'autore che egli usa per esemplificare le categorie del suo modello corrispondono in modo piuttosto calzante ai requisiti che esso prevede. Tuttavia non è sempre facile incasellare in questa griglia gli oggetti di un campo di studio tanto vasto e vario come quello della musica da chiesa, poiché, in molti casi, le distinzioni sono ambigue e la pratica compositiva sfrutta con disinvoltura la grammatica

⁸G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*, III, cit., pp. 13-14.

dell'una o dell'altra maniera. Ciò è vero, in particolare, per le composizioni a due cori (la maggior parte di esse finisce rubricata nello stile misto) ed è ancor più vero se applicato ad una famiglia musicale dai tratti stilistici condivisi come quella bolognese. D'altra parte, Paolucci si volge a ricapitolare il patrimonio della tradizione contrappuntistica in un'epoca nella quale la riflessione intorno gli stili è orientata a ricavare definizioni cristallizzate; al contrario, alla fine del Seicento la teoria musicale era discorde nel descrivere le evoluzioni che avevano luogo nella pratica musicale. Ne è prova il fatto che l'esame delle fonti e dei documenti relativi a Colonna e ai musicisti della sua cerchia contraddice, in parte, la nomenclatura di Paolucci.

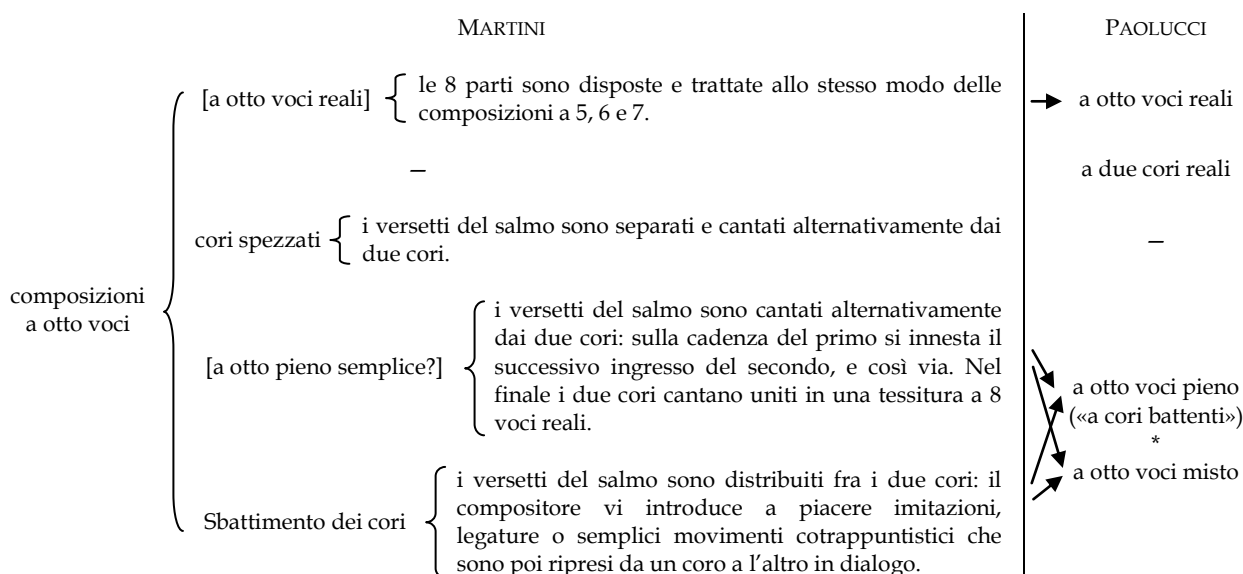
L'*Esemplare* di Martini è successivo al trattato del discepolo e ne rappresenta, in un certo qual modo, il complemento.⁹ Nella prima parte, che affronta la composizione del contrappunto su canto fermo, l'autore si sofferma in modo piuttosto diffuso sulla scrittura a otto voci:

Varia fu la condotta tenuta da' Maestri nel comporre a otto voci. Da alcuni furono disposte le otto parti nell'istesso modo da esso tenuto nelle composizioni a cinque, a sei o a sette voci, unendo prima assieme i soprani, poscia i contralti, i tenori e i bassi, secondo l'ordine delle parti, che si vede raddoppiare dal compositore dall'acuto al grave. Il Zarlino ci descrive un altro modo introdotto dal suo maestro Adriano Willaert [...] Riscontrati da me questi salmi di Adriano Willaert citati dal Zarlino, così come pure d'altri autori di quei tempi, singolarmente di Jachet e di don Matteo Asola, li ritrovo di due sorta: in una i versetti del salmo sono separati e staccati l'uno dall'altro, e questi sono dal citato autore chiamati a coro spezzato; nell'altra sono uniti in tal modo che nella cadenza del versetto d'un coro vien ripigliato il seguente versetto dall'altro coro, con questo però, che nel *sicut erat* s'uniscono li cori e si forma un contrappunto a otto voci realmente fra loro diverse. Altra maniera di comporre a otto voci fu introdotta, in cui tutti i versetti de' salmi trovansi disposti in due cori, l'uno de' quali di quando in quando (oltre le fughe e gli attacchi che alcune volte piace al compositore d'introdurvi) con qualche proposta per lo più di puro e semplice contrappunto, prova con l'altro coro a vicendevolmente fra di loro risponderci; dal che ne nasce un certo combattimento, che dai compositori viene chiamato 'sbattimento di cori'. Uno de' primi a introdurre questo modo di comporre a otto voci fu il padre Costanzo Porta, scolaro del suddetto Adriano Willaert, come vedesi da una sua muta di salmi stampati nell'anno 1605. Questo stile di comporre a cori battenti non solo salmi, ma messe e altre sorta di ecclesiastiche composizioni, nel secolo passato fu ridotto a tal perfezione, singolarmente in Roma da don Bonifacio Graziani, Virgilio Mazzocchi, Antonio Cifra, Paolo Agostini e da tanti altri, e sopra tutti da Orazio Benevoli; così pure in altre città d'Italia, e singolarmente in Bologna da Giovanni Paolo Colonna, le di cui composizioni a otto voci cantansi anche ai giorni nostri in varie cappelle e d'Italia e fuori.

⁹ Cfr. ELISABETTA PASQUINI, *Perti e Martini in contrappunto*, in *Un anno per tre filarmonici di rango. Perti, Martini e Mozart. Atti del convegno* (Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006), a cura di Piero Mioli, Bologna, Pàtron, 2008 («Nuove pubblicazioni della R. Accademia Filarmonica di Bologna», 1). Il nutrito epistolario superstite (145 lettere) documenta l'assiduità con la quale Paolucci ricorse al consiglio del maestro nel corso della redazione dell'*Arte pratica di contrappunto*. Oltre a offrire la propria consulenza riguardo alla scelta e all'ordine degli esempi da inserire nel trattato, Martini partecipò con due composizioni proprie: il canone a 16 voci che conclude il terzo volume, già stampato nella sua *Storia della musica*, e il *Crucifixus* a 7 inserito al termine del secondo. Quest'ultimo compare anonimo nell'indice dell'opera; Paolucci, nell'introdurre l'analisi, dichiara: «sappia il lettore che la presente composizione è di autore moderno assai, anzi è di autore vivente, il nome del quale si tace per buoni riguardi». Il confronto del testo musicale con un manoscritto autografo conservato nella Biblioteca internazionale della musica di Bologna (I-Bc, HH.90) ha permesso allo scrivente di attribuire il brano a Martini.

Questo stile si rese più grato, perché atto a risvegliare negli uditori un diletto conveniente e ad eccitare quell'interno ossequio che devesi alla maestà di Dio.¹⁰

Martini prosegue indirizzando ai «giovani compositori» avvertimenti del tutto simili a quelli osservati in precedenza nella trattazione di altri teorici. In questo contesto risaltano, poco prima della conclusione, il riferimento elogiativo a Colonna, tanto più significativo perché proferito dalla bocca di un allievo di Perti, avverso al partito colonniano, e l'elezione di Bologna a concapitale italiana della musica policorale.¹¹ Le maniere di comporre a otto voci descritte da Martini sono individuate a partire da criteri leggermente differenti da quelli seguiti da Paolucci, cosicché non ne ricalcano pedissequamente la classificazione:



La seconda parte dell'*Esemplare* è incentrata sul contrappunto fugato, cosicché ne sono programmaticamente esclusi, in teoria, tutti i generi di composizioni che Paolucci ascriveva alla categoria del contrappunto pieno semplice. Nel commentare il primo dei quattro esempi a otto voci, opera di Giacomo Antonio Perti, Martini fornisce ulteriori dettagli utili a comprendere la precedente classificazione:

¹⁰ G. B. MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, cit.

¹¹ Oltre che dalla grande quantità di fonti conservate negli archivi cittadini e di opere sorte nel contesto musicale locale, la pratica bolognese del cantare a doppio coro è testimoniata dalla presenza, all'interno delle chiese, di diverse coppie di organi contrapposti: all'epoca di Martini ne erano provviste S. Petronio, S. Paolo maggiore, SS. Trinità, S. Domenico, SS. Gregorio e Siro, S. Pietro e S. Giacomo maggiore, S. Giovanni in monte. Oggi sopravvivono solo le prime cinque, sufficienti tuttavia a garantire a Bologna il primato europeo in questo singolare campo. Cfr. OSCAR. MISCHIATI, *Gli Antichi organi della provincia e dell'arcidiocesi di Bologna. Regesto*, «L'organo. Rivista di cultura organaria e organistica», XL, Bologna, Pàtron, 2008. Questa osservazione non è impertinente, poiché dimostra quanto fosse opportuna la presenza della parte per il secondo organo, peraltro regolarmente dichiarata nel frontespizio, in tutte le edizioni di musica a otto voci di Colonna.

Tre modi di comporre a otto voci scorgonsi in questo esempio, l'uno abbondante di dissonanze in legatura, l'altro con sbattimenti de' cori, e il terzo fugato. In questo primo modo, non v'ha dubbio che l'uso legittimo della legatura non sia uno de' più necessari e grati ornamenti della fuga, mentre essendo la fuga un prodotto piuttosto dell'arte che dell'estro naturale, ne viene che le dissonanze rettamente collocate la rendono in istato di recar piacere e diletto agli ascoltatori [...] Passa di poi l'autore in questo esempio al secondo modo di comporre a otto voci fugato, che consiste in sbattimento de' cori, il quale, non essendo composto che di proposte e risposte, viene perciò ad essere una delle specie del contrappunto fugato, con questo solo divario, che in questo stile le sole parti del basso sono soggette alle leggi della fuga, e le altre parti di rado sono soggette a tali leggi. In questa specie di contrappunto fugato uno de' bassi propone qualche soggetto, o sia andamento, e l'altro basso, se a due cori, o li altri bassi, se a più di due cori, vi rispondono. Le risposte ordinarie sono o all'unisono, o all'ottava, o alla quinta, o alla quarta, sicché vengono ad essere affatto consimili a quelle della fuga, o reale, o del tuono, o d'imitazione [...] Procede poscia l'autore al terzo modo di comporre a otto fugato, che è il più pregiabile e che unicamente dipende dall'arte del compositore, perché né l'idea, né la vivacità possono condurre a perfezione tal sorta di componimenti.¹²

Le caratteristiche dello 'sbattimento de' cori' enumerate da Martini ricalcano fedelmente la descrizione del contrappunto a otto voci pieno, ovvero a cori battenti, contenuta nell'*Arte pratica di contrappunto*, in particolare per quanto riguarda gli avvertimenti circa la condotta dei bassi. Le distinzioni stilistiche che emergono da questo passo dell'*Esemplare* sono fondate su aspetti prettamente tecnici della scrittura musicale: i tre modi di comporre a otto voci non sono desunti dalla struttura complessiva di altrettanti brani esemplari, bensì corrispondono alle specie di contrappunto che informano le diverse sezioni all'interno di uno stesso brano. In definitiva, questa è appunto la difficoltà di elaborare un modello analitico per la musica sacra di questo periodo a partire dalle fonti teoriche coeve: spesso l'appartenenza di un'opera all'uno o all'altro stile è determinata dalla combinazione di caratteristiche afferenti ad ambiti diversi, in parte relative alla macrostruttura (organico; gestione delle parti; morfologia generale...), in parte alla microstruttura di un brano (tipologia contrappuntistica, condotta delle parti).

Le distinzioni teorizzate da Martini sono anche di natura qualitativa:

E qui è da notarsi, che siccome per insegnamento di Cicerone nelle composizioni oratorie tre diversi generi di stile si danno, cioè sublime, medio e infimo, così pur anche nelle composizioni di contrappunto tre diversi stili rincontransi, che possono anch'essi chiamarsi l'uno sublime, l'altro medio, e infimo l'altro. Quelle composizioni diconsi di stile sublime che sono piene di ragguardevoli artifici di fuga, o reale, o del tuono, o d'imitazione, o contraria, o rovescia, o di contrappunto doppio [...] Di stile medio son quelle che non son lavorate con tanto impegno d'artifici, ma sono unicamente sparse di qualche imitazione e di qualche semplice intreccio delle parti. Di stile infimo finalmente possono chiamarsi quelle di contrappunto semplice di nota contro nota, ammettendo ancora varietà di figure e di raro, e con le debite leggi, qualche dissonanza [...] Di stile sublime [sono] le composizioni di tutti gli esempi da noi esposti sopra li otto tuoni, nelle quali si scorge quel quasi continuo maraviglioso artificio che forma questo stile, che noi chiamiamo sublime e che dagli scrittori di musica contrappunto osservato si appella. Siccome poi, per attestato del lodato Cicerone, in ognuno degli accennati stili si sono resi celebri ed eccellenti alcuni dicitori, così pure anche nelle composizioni di musica di questi tre differenti stili, alcuni compositori. E con ragione, poiché ognuno di

¹² G. B. MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato, dedicato all'illustrissimo... monsignore Gennaro Adelelmo Pignatelli arcivescovo di Bari da f. Giambattista Martini minor conventuale, accademico dell'Instituto delle scienze, e filarm. Parte seconda*, Bologna, Lelio Dalla Volpe impressore dell'Instituto delle Scienze, [1775].

questi stili è perfetto nel suo genere, e chi li possiede a perfezione, egli è ben di dovere che si abbia per compositore perfetto ed eccellente.¹³

Da questo passo emergono due concetti che affondano le radici nella cultura del primo Seicento: il primo è l'esistenza di una gerarchia degli stili, al vertice della quale troneggia il contrappunto osservato, essendo la più santa, la più nobile, la più difficile a praticarsi fra le forme della musica ecclesiastica; il secondo è l'idea dell'atto compositivo come virtuoso cimento, sostenuto con le armi dell'artificio e tanto più onorevole quanto più forte è l'obbligo che il compositore s'impone. Da notare è anche l'equivalenza fra categoria estetica (stile) e procedimento tecnico del linguaggio musicale (contrappunto). Più avanti Martini enuncia le qualità dello stile sublime:

Oltre a quanto è stato ivi dichiarato intorno a questo stile, varie sono le qualità delle quali vien composto, che, come principali, ridurremo a tre. La prima si è l'unione delle parti, che fra loro stanno congiunte e ristrette [...] La seconda qualità consiste che le parti, oltre il formare ciascuna di loro in particolare una naturale, e facile, e grata melodia propria dello stile a cappella, campeggiano, e ognuna di esse si estende entro il corso almeno d'un'ottava. La terza qualità è che le parti con la loro estensione vengano qualche volta a innestarsi fra di loro, tal che il tenore e il basso si cambiano fra loro, occupando l'uno il luogo dell'altro; così pure il contralto col tenore, e il soprano col contralto [...] Da queste esposte qualità, oltre le comuni agli altri due stili, viene a formarsi lo stile da noi chiamato sublime.¹⁴

Secondo quanto riportato in questo brano, lo stile sublime richiede melodie «proprie dello stile a cappella». Si è osservato che Martini considera sinonimi 'stile sublime' e 'contrappunto osservato'; ne consegue che, nella sua concezione, stile a cappella e stile osservato non hanno lo stesso significato, non sono intercambiabili come nell'uso corrente: il secondo è contenuto dal primo e ne costituisce il più alto grado di perfezione.

2. 2. Gli stili ecclesiastici

La ricognizione intorno agli stili del comporre a doppio coro sul finire del Seicento non può prescindere da un inquadramento più generale dei generi della musica sacra descritti dai teorici coevi. La convivenza di due stili, quello antico e quello concertato moderno, è registrata in modo clamoroso fin dall'inizio del secolo nelle stesse fonti musicali: in apertura alla parte dell'organo della monumentale raccolta del 1610,¹⁵ Monteverdi riporta l'indicazione «*ad ecclesiarum choros*» di seguito al titolo della *Missa senis vocibus*; il senso di tale locuzione è esplicitato nella pagina successiva, ove se ne offre la traduzione: *Missa da cappella a sei voci fatta sopra il mottetto In illo tempore del Gomberti*. La ragione che giustifica tale precisazione risiede forse nel fatto che alla *Messa In illo tempore* segue, nell'edizione, il

¹³ G. B. MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, cit., p. 205.

¹⁴ Ivi, pp. 217-218.

¹⁵ CLAUDIO MONTEVERDI, *Sanctissimæ Virgini Missa senis vocibus av Vesperæ pluribus decantandæ cum nonnullis sacris concentibus ad sacella sive Principum cubicula accommodata* [...], Venezia, Ricciardo Amadino, 1610, parte del Bassus generalis.

Vespro della B. Vergine da concerto composto sopra canti fermi. «Da cappella» e «da concerto» stanno a indicare i due poli verso i quali muove il programma poetico monteverdiano, ovvero le due direzioni parallele che il comporre per chiesa seguirà fino al secolo XX.

Per quanto riguarda il contesto culturale di Colonna, la fonte più pertinente è rappresentata dagli scritti di Angelo Berardi. Essi contengono diversi attestati della stima nutrita dall'autore nei confronti del compositore bolognese: a lui è dedicato il capitolo VII, «Della battuta», della *Miscellanea musicale* (1689),¹⁶ mentre ne *Il perché musicale* (1693)¹⁷ gli viene tributato un reverente elogio. Dal canto suo, Colonna commissionò al poeta e librettista bolognese Giacomo Antonio Bergamori un sonetto gratulatorio all'indirizzo di Berardi, pubblicato in appendice ai *Documenti armonici* (1687)¹⁸ di quest'ultimo. I *Ragionamenti musicali* furono dati in luce nel 1681 a Bologna da Giacomo Monti: stesso anno, stesso luogo di stampa e stesso editore del primo libro di salmi di Colonna. In un passo, più volte citato, l'autore espone la sua classificazione degli «stili», corrispondenti in questo caso ai 'generi', della musica praticata in quel periodo:

Tre sono gli stili della musica: da chiesa, da camera e da teatro. Lo stile da chiesa si considera in quattro modi differenti. Primo: sono messe, salmi e mottetti a più voci *more vetero*, come sono quelle di Giovanni Murone, Morales, Giosquino, Adriano e del divino Palestrina. Secondo: cantilene variate con l'organo piene a più voci, d'uno stile più sollevato, come sono quelle di Bernardo Nanini, Agostini e più moderne del sig. Francesco Foggia, soggetto di vaghe e pellegrine invenzioni, Graziani, Stamigna, de Grandis, etc. Terzo: salmi mottetti e messe a più voci, concertate con gli strumenti, come sono quelle del mio sospirato Sarti, Scacchi, Cossonio, etc. Quarto: concertini alla moderna, cioè dialoghi, mottetti, musiche da oratorio, come

¹⁶ ANGELO BERARDI, *Miscellanea musicale di d. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo divisa in tre parti dove con dottrine si discorre delle materie più curiose della musica: con regole, et esempi si tratta di tutto il contrappunto con l'intreccio di bellissimi secreti per li professori armonici. All'eminetissimo e reverentissimo sig. cardinale Urbano Sacchetti vescovo di Viterbo*, Bologna, Giacomo Monti, 1689, p. 78.

¹⁷ ID., *Il perché musicale ovvero staffetta armonica nella quale la ragione scioglie le difficoltà e gli esempi dimostrano il modo d'isfuggire gli errori e di tessere con artificio i componimenti musicali, opera del canonico d. Angelo Berardi da S. Agata maestro di cappella dell'insigne basilica di Santa Maria in Trastevere dedicata all'eminetissimo, e reverentissimo sig. card. Lorenzo Altieri*, Bologna, Pier Maria Monti, 1698. Il testo è organizzato in forma epistolare: la staffetta alla quale si fa riferimento nel titolo consiste appunto nella successione di lettere indirizzate a diversi mucicisti, teorici ed editori musicali. A p. 28 si trova la lettera al bolognese Marino Silvani: «Con che sentimento dunque di consolazione io senta i suoi progressi nella professione armonica, e quanto mi rallegrino seco degli onori che acquista nelle sue operazioni, se lo può immaginare; ma non mi arreca meraviglia, poiché vivendo sotto l'erudita direzione del sig. Giovanni Paolo Colonna, maestro di cappella della perinsigne collegiata di S. Petronio di cotesta città, vostra signoria stabilisce la base per innalzarvi l'obelisco delle sue glorie. Ho più volte dato mano alla penna per descrivere in qualche parte la virtù di questo soggetto, che ne' suoi componimenti alletta i cantori, con vaga armonia diletta gli animi degli ascoltanti e con nobile artificio e tessitura si fa ammirare dai più dotti maestri. Ma, o sia mia imperfezione, o destino, sempre ho più cancellato che scritto. Insomma, le cose grandi, per non biasmarle, non si devono lodare con termini ordinari, tanto più che l'opere del sig. Colonna portano seco gli elogi».

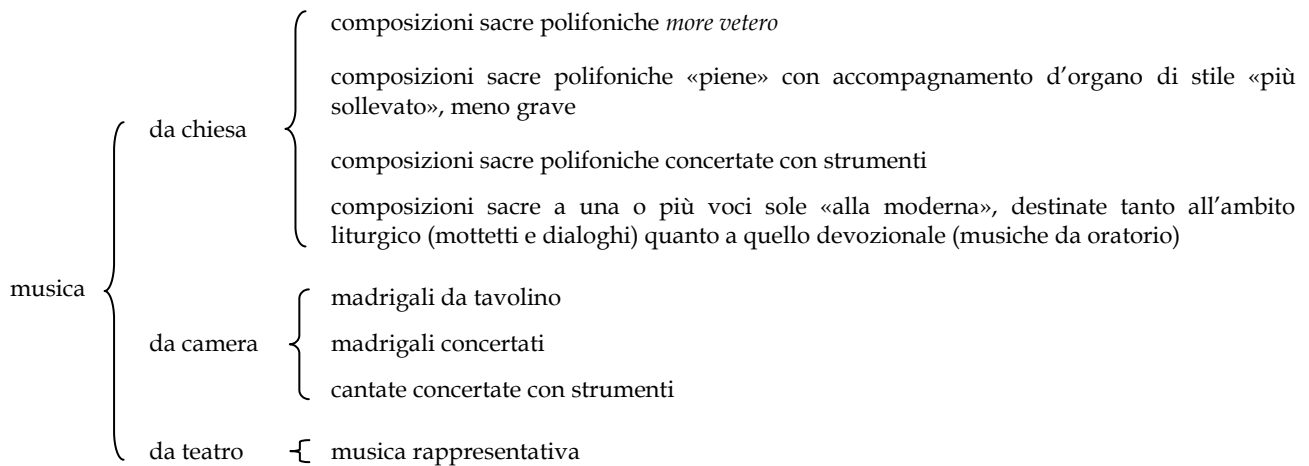
¹⁸ ID., *Documenti armonici di d. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo; nelli quali con vari discorsi, regole et esempi si dimostrano gli studi arteficiosi della musica, oltre il modo di usare ligature e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qual si sia segno. Dedicati all'illustrissimo signore, il signor conte Ranuccio Marsciani*, Bologna, Giacomo Monti, 1687, p. 177.

sono quelle del Carissimi, Bicilli, Melani e del nostro Giuseppe Corsi Celano, che nel teatro della virtù ha saputo occupare i primi posti, e di tanti altri insigni compositori moderni, che, se tralascio di nominarli, non per questo lascio d'ossequiare e riverire il loro merito. Lo stile da camera si divide e si considera sotto tre stili differenti. Primo: è de' madrigali detti da tavolino, senza basso continuo, come sono quelli di Luca Marenzi, Nenna e del dottissimo teorico già Antonio Maria Abbatini, etc.[Secondo:] de' madrigali concertati con il basso continuo, come sono quelli del Monteverde, Mazzocchi, Scacchi, Savioni, etc. Terzo: di quelle cantate, le quali sono concertate con vari strumenti, come sono quelle tenute dall'armoniosa penna di Carlo Caprioli, Carissimi, Tenaglia, Luigi Rossi, Celani, Pacieri, etc. Lo stile rappresentativo, cioè da Teatro, consiste in questo solamente, che cantando si parli e parlando si canti, avendo fiorito in questo stile a meraviglia Giacomo Peri, Monteverde, Cesti e oggi li signori Bernardo Pasquini, Pietrosimone Agostini, etc.¹⁹

La classificazione proposta da Berardi è formulata sulla base di criteri analitici misti: per le categorie principali l'elemento distintivo deriva dalla destinazione contestuale dei generi musicali che vi sono contenuti (chiesa, camera, teatro); le sottocategorie sono identificate da elementi stilistici esteriori o macrostrutturali (organico, stile a cappella o concertato) ma anche da caratteristiche inerenti alla qualità della scrittura musicale (*more vetero* o stile «più sollevato»)²⁰. Nonostante questa asimmetria metodologica, la sistematizzazione di Berardi trova riscontro tanto nelle opinioni dei teorici coevi e posteriori quanto nel repertorio stesso che intende rubricare: alle prime quattro categorie che egli descrive corrispondono lo stile antico a cappella, lo stile pieno moderno, lo stile concertato per grandi organici e lo stile concertato per piccoli organici.

¹⁹ ID., *Ragionamenti musicali composti dal sig. Angelo Berardi, professore armonico e maestro di cappella nel duomo di Spoleto dedicati all'illustrissimo e reverendissimo sig. il sig. abate Carlo Antonio Sampieri da Giuseppe Orsolini Lucchese, e basso nella suddetta cappella*, Bologna, Giacomo Monti, 1681, pp. 133 sgg.

²⁰ Alceste Innocenzi, curatore di un'edizione moderna dei *Ragionamenti Musicali*, attribuisce alla locuzione in questione il significato di «solennemente elevato»; tale interpretazione appare, a giudizio dello scrivente, discutibile: da un lato l'esame del contesto inquadra il secondo sottogenere della classificazione berardiana come meno solenne del precedente; d'altro lato una crasi tanto funambolica non trova riscontro nel vocabolario dell'epoca. L'espressione «più sollevato» sarà piuttosto da intendersi come opposta a *gravitas*, termine che, pur latente in questo passo di Berardi, è usato diffusamente nella trattatistica secentesca associato allo stile da cappella. Cfr. *Ragionamenti musicali composti dal Sig. D. Angelo Berardi professore Armonico, e Maestro di Cappella nel Duomo di Spoleti*, nuova edizione a cura di Alceste Innocenzi, 208 pp., Perugia, Edizioni Anteo, 2006.



La Guida armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni è verosimilmente posteriore di una ventina d'anni rispetto ai *Ragionamenti* di Berardi²¹. L'autore vi enumera sei stili musicali, dei quali non offre alcuna descrizione preliminare ma le cui caratteristiche emergono con chiarezza negli esempi che vi sono associati. Il primi tre stili comprendono rispettivamente polifonia sacra dalle due alle sei voci, polifonia sacra per due o più cori e madrigali da tavolino. Essi costituiscono in realtà tre declinazioni, ovvero tre applicazioni nell'ambito di tre generi musicali più o meno distinti, dello stile antico inteso in senso proprio, come una delle tipologie del contrappunto. Antichi sono pure gli autori di riferimento: fra quelli presi a modello del primo stile spicca naturalmente Palestrina, dalle cui opere sono tratti diciotto esempi, seguito tuttavia da Josquin (quindici esempi), ben più distante nel tempo

²¹ GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Guida armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni maestro di cappella di S. Lorenzo in Damaso e di S. Apollinare in Roma*, s. l., s. e., s. a.; Le prime ipotesi di datazione risalgono a padre Martini: la copia che fu in suo possesso (I-Bc K.47) conserva numerose annotazioni autografe, due delle quali, a margine del titolo, specificano che Pitoni ricoprì la carica di maestro di cappella in S. Lorenzo in Damaso «dal 1689» e in S. Apollinare «dal 1686» (p.1); nella facciata bianca precedente Marini ancora computa: «nel 1708 il Pitoni fu eletto a maestro di D. Giovanni in Laterano [...] Il presente brano di stampa uscì adunque in luce fra il 1689 e il 1708». Nel recensire il volume all'interno del suo catalogo, Gaetano Gaspari aggiunge alcune osservazioni: «Non v'ha frontespizio, né prefazione, ma comincia l'opera addirittura nel retto della prima carta col titolo sopraccitato impresso nella parte superiore della pagina, e al disotto di esso viene il primo capitolo stampato a due colonne come l'intero volume. Veggendosi attribuito al Pitoni il titolo di maestro di cappella in S. Lorenzo in Damaso, al qual posto venn'egli eletto l'anno 1689, convien credere che l'edizione del presente primo libro uscisse in luce fra 'l detto anno, ed il 1708, in cui gli fu conferita la Cappella di S. Gio. Laterano. La qualità però della carta, e la forma piuttosto brutta de' caratteri m'inducono a credere eseguita l'impressione di cui parliamo anteriormente al 1700». Francesco Luisi, nel saggio introduttivo al facsimile dell'opera posticipa il termine *post quem* della stampa, indicando come anno di nomina di Pitoni a maestro di S. Lorenzo in Damaso il 1694. La pubblicazione sarebbe da collocarsi nei primi anni del Settecento. Cfr. G. O. PITONI, *Guida armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a padre Martini*, a cura di Francesco Luisi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989 («Musurgiana», 16), p. VII. Per ulteriori approfondimenti intorno all'edizione della *Guida armonica* si veda SERGIO DURANTE, *La «Guida armonica» di Giuseppe Ottavio Pitoni. Un documento sugli stili in uso a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, atti del Terzo Convegno Internazionale, Fusignano 4-7 settembre 1980, a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-326.

e generalmente poco frequentato dai trattatisti di fine Seicento; gli fa corona, del resto, una schiera nutrita di compositori franco-fiamminghi del primo Cinquecento. Altrettanto rimarchevole è la presenza accanto a Morales, spagnolo di prima grandezza e di trascorsi romani, di autori iberici più decentrati quali Guerrero, Lobo, de Silva. Il secondo stile si differenzia dal primo per il numero di voci e per l'organizzazione della tessitura polifonica in più cori. Tale distinzione potrebbe apparire incongrua, stante il fatto che nel terzo stile rientrano i madrigali da tavolino, suggerendo una ripartizione per generi; tuttavia la prospettiva di Pitoni è un'altra. La *Guida Armonica* è strutturata come un manuale sistematico di contrappunto, nel quale le regole dell'arte e la loro applicazione più o meno rigorosa sono dimostrate per mezzo di esempi d'autore. Non si tratta di un 'esemplare', come quelli di Martini e Paolucci, che parte dall'analisi dell'opera di un maestro per distillarne le belle maniere che servano da modello al lettore; la trattazione di Pitoni si sviluppa a partire dalla teoria e ne adotta lo schema topografico: prima esamina la tessitura del discorso musicale in prospettiva verticale, gli intervalli, quindi passa in rassegna la condotta delle parti, movimento per movimento; ciascun caso è disciplinato da una regola specifica, la bontà della quale è avvalorata da esempi tratti dagli autori più accreditati, presentati sinteticamente in forma di frammenti. La natura della composizione esige a volte il rispetto assoluto della regola, altre volte ammette licenze: il didatta Pitoni appronta la propria classificazione degli stili in funzione di questo principio. Il primo stile è quello 'osservato' per antonomasia, il più complesso e artificioso, praticato dagli autori antichi e giunto al massimo grado di perfezione con Palestrina. Tuttavia gli stessi autori antichi erano usi temperare il rigore che regolamenta questa maniera di comporre per diverse ragioni: ad esempio, quando le voci di una composizione erano in numero tale da non potersi gestire senza derogare alle norme sulla condotta delle parti e sui loro raddoppi, o ancora quando l'intonazione di un testo profano consentiva e richiedeva l'adozione di uno stile più leggero che favorisse l'espressione della parola. In questo senso, gli stili prospettati da Pitoni sono determinati in primo luogo dal tipo di scrittura che vi si adopera, secondo una distinzione potenzialmente trasversale rispetto ai generi e agli organici. La natura talvolta eterogenea degli esempi afferenti ad uno stesso stile conferma quest'ultima osservazione: così il numero elevato delle voci differenzia il secondo stile dal primo ma lo accomuna con il quarto; esempi tratti da sonate di Corelli sono usati per illustrare tanto il quinto quanto il sesto stile. In più luoghi Pitoni, dopo aver deprecato un arbitrio nell'ambito di uno stile, osserva come esso possa essere tollerato o addirittura far buon effetto in un altro, talora vincolando l'ammissibilità della licenza al numero delle parti impiegate nella composizione.

Il primo stile, che l'autore indica di frequente con la dicitura alternativa «a cappella»,²² il secondo, che ne condivide i lineamenti generali, adattati però alla struttura policorale, e il

²² Negli appunti riassuntivi vergati da Padre Martini sull'ultimo foglio del suo esemplare della *Guida armonica*, il francescano sintetizza fra i concetti memorabili il pensiero di Pitoni a proposito della musica del passato: «Le composizioni si facevano sotto un solo stile (quello delle canzoni in quei tempi, cioè provenzali), quale era il primo, oggi detto 'a cappella'». Cfr. PITONI, *Guida armonica*, cit., p. [109].

terzo, al quale sono ascritti i madrigali da tavolino, formano dunque un insieme che potrebbe essere a buon diritto nominato 'stile antico'. Il quarto stile, definito da Pitoni «stile grosso» è esemplificato attraverso composizioni a molte voci in più cori con accompagnamento d'organo di autori moderni, quasi tutti di ambito romano: i più citati sono Francesco Beretta, del quale sono inseriti ben ventitré frammenti musicali, e Orazio Benevoli. Il quinto e il sesto stile, entrambi definiti «minuti», comprendono musica concertata moderna destinata rispettivamente alla chiesa e alla camera o al teatro. È interessante osservare quali autori sono selezionati da Pitoni per esemplificare ciascuno stile, e quanti dei loro brani compaiono nel trattato:

Primo stile: Paolo Agostini (2), Alessandro Agricola (2), Giovanni Animuccia (4), Jakob Barbirau, Girolamo Bartei, Basin, Antonio Brumel (2), Antoine Busnois, Pierre Cadeac, Carpentras, Pierre Certon, Antonio Cifra (4), Jacobus Clemens non Papa, Clereau, Pierre Colin (2), Francesco Corteccia, Giovanni Courtoys, Giovanni Giacomo De Antiquis, Josquin Desprez (15), Guillaume Faugues, Antonio de Fevin (2), Giovanni Pietro Gallo, Ian Gero, Giuseppe Giamberti (3), Nicolas Gombert (2), Gosse, Francesco Guerrero, Johannes Iapart, Jaquet (4), Pierre de La Rue (3), Orlando di Lasso, Alfonso Lobo (2), Antoine de Longueval (2), Johannes Lupus, Malcort, Eustachio de Monteregali, Cristobal de Morales (5), Jean Mouton (2), Johannes Ockeghem, N. Paignier, Giovanni Pierluigi da Palestrina (18), Leone Parmiger, Silverio Picerli, Costanzo Porta (3), Giovanni Pronnier, Jean Richefort, Rocco Rodio, Vincenzo Ruffo (2), Scaffet, Andrea de Silva, Sospison, Paolo Tarditi, Pierre de Therache, Vaqueras, Philippe Verdelot.

Secondo stile: Giovanni Matteo Asola, Pierre Cadeac, Carpentras, Arcangelo Crivelli (2), Ruggero Giovannelli, Francesco Guerrero, Orlando di Lasso (3), Leone Leoni, Didier Leschenet, Giovanni Bernardino Nanino, Sebastián Raval, Vincenzo Ugolini (2), Bernardino Vannini, Tomás Luis de Victoria.

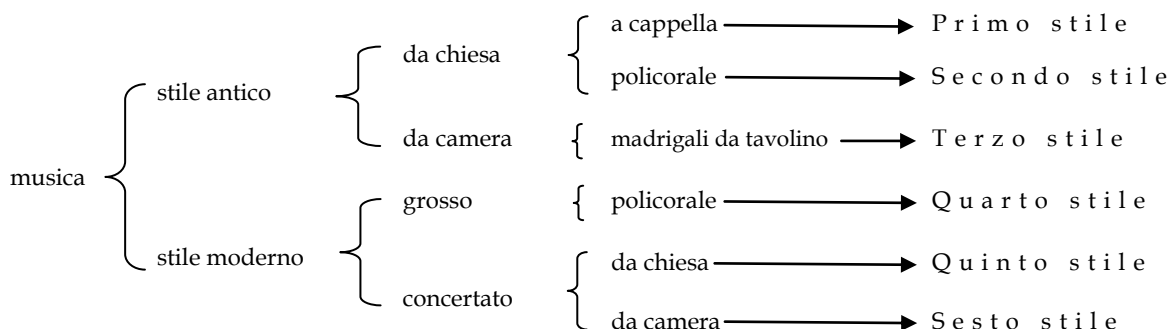
Terzo stile: Antonio Maria Abbatini (3), Stefano Bernardi (4), Lelio Bertani, Giovanni Bodeo, Giovanni Girolamo Boschetti, Andrea Gabrieli, Carlo Gesualdo (12), Luca Marenzio(15), Jean de Macque, Domenico Mazzocchi(3), Virgilio Mazzocchi (3), Rinaldo del Mel, Leandro Mira, Philippe de Monte (2), Claudio Monteverdi, Giovan Battista Mosto, Giovanni Maria Nanino, Cipriano de Rore (2), Alessandro Stradella, Cesare Zoilo.

Quarto stile: Abbondio Antonelli, Giovanni Appiani, Orazio Benevoli (16), Francesco Beretta(23), Carlo Cecchelli, Francesco Foggia, Vincenzo Giovannoni (3), Antimo Liberati (2), Virgilio Mazzocchi, Alessandro Melani, Asprilio Pacelli, Antonio Peretti, Paolo Petti (6), Lorenzo Ratti (8), Francesco Soriano (2), Vincenzo Tozzi, Giovanni Vincenti (7).

Quinto stile: Giovanni Battista Bassani, Antonio Bertali, Giovanni Bramini, Giacomo Carissimi, Arcangelo Corelli (5), Giuseppe Corsi detto Celano, Francesco Foggia (2), Bonifacio Graziani, Carlo Mannelli, Alessandro Melani (4), Nicolò Stramegna.

Sesto stile: Giovanni Andrea Angelini Bontempi, Giovanni Bononcini (15), Bernardo Caffi, Giovanni Antonio Carpani, Arcangelo Corelli (3), Giovanni Battista Ferrini (3), Domenico Mazzocchi, Bernardo Pasquini (4), Giacomo Antonio Perti (4), Carlo Francesco Pollaroli, Alessandro Scarlatti(4), Alessandro Stradella (3), Filippo Vitale.

Riassumendo, la classificazione degli stili formulata da Pitoni può essere schematizzata come segue:



Sebbene Berardi e Pitoni elaborino le loro categorizzazioni a partire da presupposti diversi, vi sono diversi punti di convergenza fra i due sistemi: le composizioni polifoniche sacre «*more vetero*» corrispondono al primo stile; quelle piene «di stile più sollevato» con accompagnamento d'organo al quarto stile; i due rimanenti generi di musica da chiesa registrati da Berardi sono considerate insieme nel quinto stile; i madrigali da tavolino si attagliano perfettamente al terzo stile, mentre le restanti tre categorie di musica profana concertata sono considerate tutt'uno da Pitoni e rubricate sotto il sesto stile.

Il *Gradus ad Parnassum* condivide con la *Guida armonica* l'impostazione didattica di base, tuttavia la trattazione è considerevolmente più estesa e puntuale, e si giova, nella seconda parte, della chiarezza che procede dalla forma dialogica del testo. Fux utilizza esempi di propria composizione in luogo di quelli tratti da autori antichi o da autorevoli contemporanei, a differenza di Pitoni e dei posteriori 'esemplari' di Martini e Paolucci. Con questi ultimi ha invece in comune l'approccio sistematico alla materia: nel primo libro sono presentati i principi matematici e le proporzioni armoniche che determinano natura e conseguente uso degli intervalli; nel secondo libro si passano in rassegna le diverse specie del contrappunto e si illustra l'applicazione delle regole che le governano tramite una serie di «esercizi» progressivi. Il discente sperimenta in primo luogo il *bicinium* e giunge per gradi a padroneggiare la scrittura fugata a quattro voci. Solo dopo aver esplicitato a fondo gli aspetti tecnici del contrappunto e averne svelato gli artifici più necessari, il maestro passa a trattare questioni stilistiche quali la proprietà dei soggetti rispetto al genere musicale, il gusto e gli stili musicali in senso stretto. In effetti, la sua disamina riguarda esclusivamente lo stile ecclesiastico e le sue declinazioni:

Siccome le cose sagre per dignità avanzano le profane, così io stimo, che niuno sia per dubitare, che la musica dedicata al culto divino, e durante in eterno, di gran lunga per nobiltà ottenga il primo luogo, e quindi particolarmente a questa si debba attendere. E perché Iddio è somma perfezione, coviene che l'armonia consagrada in suo onore, sia fatta con tutto il rigore, e perfezione delle leggi, in quanto che porta l'umana imperfezione, e con tutti i mezzi atti ad eccitar la devozione. E se l'espressione del testo esige qualche allegrezza, si deve guardare, che l'armonia non si privi di gravità ecclesiastica, di modestia, e di splendore, con cui gli uditori si divagassero in tutt'altro, che in divozione. Prima d'ogni cosa si deve procurare che la musica corrisponda al testo, distinguasi, esprimasi, e non sia d'incomodo al cantore, ma facile all'articolazione: il che avverrà, se il compositore astengasi dalle figure più minute da adattarsi alle

parole; all'opposto, se vi fosse da tirare avanti senza pronunziar parola qualche vocale, ne qual caso, conforme l'abilità del cantore, avranno luogo le diminuzioni. [...] devesi adattare il testo al musico, e devesi aver riguardo alla significazione, ed affetto, per modo che la musica accomodata al significato delle parole sembri non solamente cantare, ma ancora perorare. Per la diversità poi del testo, differenti metodi ancora vi sono di stile ecclesiastico: imperciocché un metodo tener si deve nel comporre le messe, un altro ne' motetti, uno ne' salmi, un altro negl'inni etc. Tutti questi metodi si ponno ricondurre a due sorte di stile.²³

L'idea che lo stile di una composizione sacra sia determinato dalla tipologia del testo che intona e, di conseguenza, dalla sua destinazione liturgica emerge con maggiore evidenza nel trattato di Fux di quanto non si è osservato nei precedenti. Questa particolare concezione del rapporto che lega genere e stile rispecchia in modo piuttosto fedele quella riscontrabile nella prassi compositiva di Colonna e, in generale, dei musicisti di area bolognese di fine Seicento. Nei paragrafi che seguono quello citato, Fux ripartisce i diversi stili propri della musica ecclesiastica in questo modo:



Nel praticare lo stile a Cappella per sole voci, il maestro raccomanda al compositore principiante di impiegare solamente il genere diatonico, al fine di non pregiudicare l'intonazione dei cantori, e di introdurre soggetti «naturali, facili, non però sterili, né triviali».²⁴ L'evenienza di edificare un'architettura contrappuntistica complessa a partire da un testo breve o brevissimo, come avviene, ad esempio, nel *Kyrie* o negli *Amen* che concludono le parti principale dell'*Ordinarium missæ*, comportala necessità di continue ripetizioni di parole: «si deve procurare, che la nausea che quindi è per nascere sia compensata o dalla varietà d'una feconda modulazione, o da nuovi soggetti da introdursi abbondevolmente».²⁵ In presenza di un testo più lungo, come quelli del *Gloria* e del *Credo*, il problema della varietà è meno cogente, mentre si richiede l'abilità di inventare e combinare fra loro soggetti differenti: «ad ogni nuovo periodo un nuovo soggetto si deve adattare. Convien però che il soggetto sia significativo, conveniente non solo alla musica,

²³ J. J. FUX, *Salita al Parnaso, ossia guida alla regolare composizione della musica [...] fedelmente trasportata dal latino nell'idioma italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi, cittadino reggiano e professore di musica, Carpi, Carmignani, 1761, pp. 210-211*

²⁴ Ivi, p. 212

²⁵ *Ibidem*

ma ancora [...] esprimere la significazione e l'affetto del testo».²⁶ Tali qualità sono illustrate in modo puntuale da Fux nell'analisi del suo offertorio *Ad te levavi*. Infine, si spiega come l'obbligo del canto fermo vincoli il compositore ad impiegare soggetti compatibili o ricavati da esso canto fermo, e a ripetizioni anomale del testo: «sebbene tali obbligazioni levino non poco d'ornamento alla composizione da una parte, dall'altra però una non so quale soavità aggiunga, e divozione, l'ascoltare il canto fermo, e di subito rapisca intenti gli animi degli ascoltatori».²⁷ Quando, nella finzione dialogica, il discepolo domanda al maestro cosa debba osservarsi nel comporre salmi e inni nello stile da cappella senza strumenti, quest'ultimo replica: «nulla di singolare in vero, se non che a questi, massimamente agl'inni, come che fatti in versi applicare la musica, la quale abbia qualche cantilena».²⁸

Passando a esaminare lo stile a cappella con organo, Fux afferma che esso «gode di una maggiore libertà di modulare, di cantare e di girare».²⁹ In effetti, gli esempi presentati espongono soggetti dal carattere più brillante di quelli osservati in precedenza; sebbene non dichiarato nel testo, vi si riscontra l'uso del tempo ordinario e delle figure nere. Anche questo sottogenere dello stile a cappella può praticarsi con maggiore o minor rigore: a proposito di un suo *Christe* a tre voci, Fux osserva «questo componimento dello stile più libero a cappella si è fatto piuttosto in grazia della modulatione, e della imitazione, che secondo l'obbligazione di qualche soggetto».³⁰ Più avanti egli rileva come, nella gravità ecclesiastica, questo stile si avvicini a quello a cappella senza organo, e sia maggiormente usato nella prassi compositiva della musica sacra coeva.

Il *Gradus ad Parnassum* non si dilunga nella descrizione degli ultimi due stili: del misto si limita a rilevare che «concerta or ad una, a due, a tre, anche a più voci assieme cogli stromenti, ed ora a pieno coro formata, la quale oggidì è in uso massimamente nelle chiese»;³¹ proprio in ragione della sua diffusione, l'autore non reputa necessario enumerarne le caratteristiche e illustrarle attraverso esempi. Lo stile recitativo è presentato come «un parlare espressivo con modulazione musicale, o sia declamazione oratoria».³² La finalità didattica del trattato di Fux implica un approccio della materia del tutto orientato al punto di vista del compositore, cosicché la definizione di uno stile è determinata, anche in questo caso, dalla particolare tecnica contrappuntistica che vi si impiega e che lo connota: sebbene, come si è visto, per ciascuno stile sia indicata una specifica forma della musica liturgica nella quale esso trova ideale applicazione, nella classificazione di Fux non vi è corrispondenza univoca fra stile e genere: una messa, ad esempio, può essere

²⁶ Ivi, p. 215

²⁷ Ivi, p. 224

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Ivi, p. 228

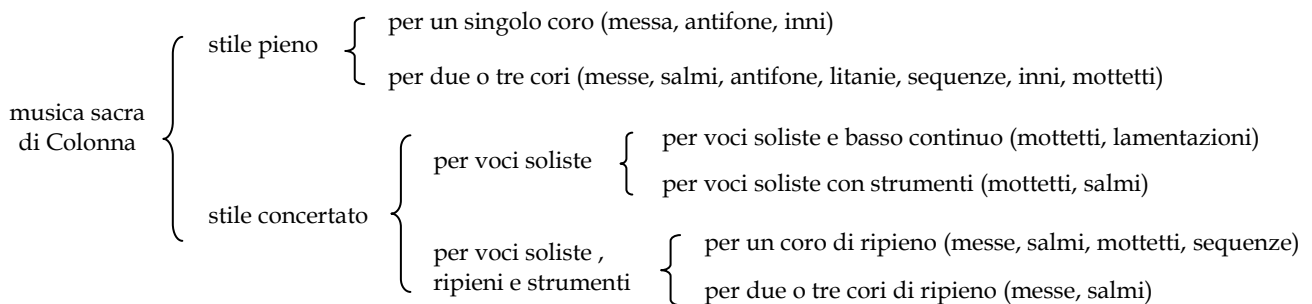
³¹ Ivi, p. 232

³² *Ibidem*

composta nello stile a cappella o in quello misto; nel primo caso può ancora essere intonata nello stile più antiquato, e allora le diverse parti mostreranno differenze di scrittura a seconda della consistenza del testo, o in quello più moderno con accompagnamento d'organo. Nella sua prospettiva del tutto sincronica dell'arte contrappuntistica Fux fornisce comunque uno specchio della musica sacra del suo tempo, che in virtù della relativa elasticità della sua griglia classificatoria ben si presta ad essere applicato alla produzione sacra di Colonna: allo stile misto sarebbero da ascrivere le grandi composizioni concertate, mentre le varie declinazioni di quello a cappella si attagierebbero, ad esempio, alle opere a stampa policorali.

2. 3. Definizioni stilistiche estratte dalle fonti musicali

Nelle opere a stampa di Colonna le composizioni che vi sono contenute sono definite in due modi: piene e concertate; anche le indicazioni presenti nei manoscritti colonniani si limitano a questi due termini. Sorprendentemente, la dicitura 'a cappella' non compare in alcuna fonte risalente all'epoca del compositore.³³ Lo stile concertato nella declinazione di Colonna si presenta in forme differenti per proporzioni, organico e struttura che vanno dal mottetto a voce sola con basso continuo alla messa a tre cori e tre orchestre; le composizioni piene sono per la maggior parte a doppio coro. Schematicamente, la produzione sacra dell'autore comprende i generi e le forme seguenti:



Le composizioni di stile Concertato si possono suddividere in due gruppi in base alla presenza o meno dei ripieni. Quelle che ne sono prive sono destinate a organici più ristretti; comprendono una brevissima lista di brani a voce sola e basso continuo strutturati come successione di recitative e ariosi (è il caso delle lamentazioni pubblicate nell'op. IX) o recitative e arie (il mottetto *Audite cæli*). Più numerosi i mottetti a due e tre voci e basso continuo (i dieci raccolti nell'op. III e il *Dialogo a tre. Anima, Testo e Cristo*) e

³³ Una *Messa a 4 da Capella di G. P. Colonna* è conservata nel Museo e biblioteca internazionale della musica di Bologna; il manoscritto (I-Bc Z210) risale alla prima metà del Settecento ed è rilegato insieme con quello che tramanda una messa di Antonio Caldara. Un manoscritto della fine del secolo XIX conservato nella Biblioteca del conservatorio reale di Bruxelles (B-Bc A11060) riporta la seguente intitolazione: *Hymnus a due Chori alla Capella del Sigr. Giov. Paolo Colonna*.

quelli a voce sola con violini (dodici inclusi nella fortunatissima op. II e uno conservato manoscritto a Vienna). Vi sono poi diversi salmi a tre e quattro voci sole con strumenti tramandati dalle fonti a stampa e da quelle manoscritte. Nelle composizioni concertate di maggiori proporzioni, che costituiscono il gruppo più consistente (ne fanno parte le opp. X e XII e la gran parte dei manoscritti), si osservano due maniere compositive principali: una 'breve', *durchkomponiert* e tutta corale, riservata, ad esempio, all'intonazione di molti *credo* e di alcuni salmi; una prolissa, nella quale a ciascuna sezione del testo corrisponde una sezione musicale autonoma, alternativamente solistica, corale o mista. Quest'ultima tipologia è la più rappresentata e la più caratteristica fra quelle praticata da Colonna e dai compositori della sua cerchia: l'intelaiatura del discorso polifonico è costituita dalle voci di concerto (un cantante per parte); alle loro linee si sovrappongono a suo luogo, raddoppiandole, le voci di ripieno (molti cantanti per parte). Gli strumenti intervengono sia in dialogo con le compagini vocali, sia con funzione di accompagnamento e ispessimento della tessitura corale e strumentale, quasi a creare una sorta di ripieno dei ripieni: tipica della scrittura di Colonna è l'attribuzione agli strumenti di linee autonome rispetto a quelle delle voci, moltiplicando in questo modo le parti obbligate della composizione. A questo stile concertato monumentale sono da ascriversi, fra l'altro, un gran numero di messe e salmi, per la maggior parte policorali, e due 'mottetti grossi' a cinque voci.³⁴ La scrittura musicale impiega di norma il tempo ordinario e le figure nere e minute; fa eccezione il tempo $\frac{3}{2}$, introdotto di frequente per indicare la proporzione ternaria più grave.

Le opere di Colonna afferenti allo stile pieno comprendono un gruppo assai ristretto di composizioni per coro a quattro o cinque voci, destinate perlopiù a usi liturgici particolari (soprattutto inni e antifone per le processioni), mentre la parte più consistente è costituita da musica policorale a otto voci: le messe, i salmi da vespro e di compieta, le sequenze, il *Te Deum*, le antifone, le litanie, l'ufficio e la messa dei defunti sono inclusi nelle edizioni a stampa; le fonti manoscritte tramandano ancora due mottetti e alcuni salmi.

A prima vista parrebbe che, nell'ambito della produzione di Colonna, le classificazioni stilistiche siano determinate dall'organico dell'opera classificata; ciò in parte corrisponde al vero, poiché, nella maggioranza dei casi, la presenza di strumenti obbligati e l'alternanza fra soli e tutti nelle parti vocali sono elementi sufficienti a identificare l'afferenza di una composizione allo stile concertato. La questione è più complessa per quanto riguarda la musica di stile pieno, come dimostra il maggior scrupolo definitorio ad esso riservato dai teorici. In primo luogo, del termine «pieno» si riscontrano, nelle fonti musicali, due usi differenti: esso può indicare che la scrittura contrappuntistica è

³⁴ Per la struttura del 'mottetto grosso' cfr. FRANCESCO LORA, *Mottetti grossi di Perti per le chiese di Bologna. Una struttura con replica conclusiva del primo coro, senza «Alleluia»*, in «Rassegna storica crevalcorese» n. 4, dicembre 2006, pp. 59-78. L'autore del saggio attribuisce tuttavia alle due composizioni di Colonna in questione un *Alleluia* conclusivo fugato che non trova riscontro nelle fonti: essi sono invece articolati nella forma tipica del mottetto grosso bolognese: *coro* - uno o più movimenti solistici (recitativi e/o arie) - ripresa del *coro* iniziale.

modellata sui canoni dello stile omonimo, oppure che le parti vocali sono da cantarsi per intero da più voci per parte, cioè con le voci 'di ripieno', da tutto il coro. Quando accanto al titolo di un brano compare la dicitura «a 4 pieno» o «a 8 pieno» essa indica che si tratta di una composizione di stile pieno, non necessariamente di quello a cappella ma quasi sempre notato a figure bianche, e destinato in conseguenza di ciò, all'esecuzione corale. D'altro canto, è parimenti possibile rinvenire sulla partitura di un brano che presenta tutti i tratti distintivi dello stile concertato, compreso un vivace accompagnamento strumentale, l'indicazione «tutto pieno»: in questo caso essa costituisce un riferimento esecutivo, connota cioè una composizione di stile moderno ma tutta corale, priva di passaggi solistici o di alternanza serrata fra soli e ripieni. Allargando il discorso ai compositori vicini a Colonna, un'eccezione di segno opposto è costituita dalla *Messa a 8 concertata*³⁵ in la minore di Perti: essa fa parte di una serie di composizioni che l'autore destinò alla basilica di S. Domenico, nella cui cappella del Rosario egli ricopriva la carica di maestro di cappella; caratteristica comune è l'assenza di strumenti all'infuori di quelli coinvolti nel basso continuo, condizione che rispondeva verosimilmente alle risorse musicali non illimitate di quella chiesa. La *Messa*, in particolare, non è che un centone realizzato riadattando e assemblando insieme brani tratti da tre grandi messe concertate a due cori composte nel 1681, 1683 e 1681; la revisione del materiale originale comportò l'eliminazione dei ritornelli e dell'accompagnamento strumentale, la soppressione di gran parte dei movimenti interamente solistici (ne sopravvivono tre: *Christe, Laudamus te* e *Crucifixus*) e la composizione *ex novo* delle pagine corali necessarie a rimpiazzare i precedenti. Il risultato è una messa alquanto anomala: conserva la tipologia contrappuntistica e le sezioni a voci sole tipiche della musica concertata, mentre l'assenza di strumenti e la prevalenza delle pagine corali la apparentano allo stile pieno.

Venendo ora alle opere a stampa di Colonna, i titoli di quattro di essi dichiarano trattarsi di musica 'piena': *Litanie con le quattro antifone della B. Vergine a otto voci piene* op. IV (1682); *Messe piene a otto voci* op. V (1684); *Messa salmi e responsori per li defunti a otto voci pieni* op. VI (1685); *Compieta con le tre sequenze dell'anno [...] a otto voci pieni* op. VIII (1687). Significativo è il fatto che nessuno dei tre libri di salmi vespertini contenga tale riferimento nell'intitolazione, apparentemente sostituito, nel caso dei primi due, dall'attributo 'breve': *Salmi brevi per tutto l'anno* op. I (1681), *Il secondo libro de' salmi brevi* op. VII (1686). Le questioni stilistiche relative a queste tre raccolte saranno trattate in modo approfondito nei capitoli dedicati; è opportuno invece osservare qui come, anche nell'ambito ristretto delle suddette opere a stampa, anzi persino all'interno di una medesima silloge, la tecnica contrappuntistica di stile pieno si traduca in diverse tipologie di scrittura. L'elemento di discontinuità più evidente è costituito dalla notazione: le *Litanie* op. IV, la raccolta di musica per i defunti op. VI, la *compieta* op. VIII e gli *Psalmi octo vocibus* op. II adottano il tempo grave alla breve (♣ = 2 ◯) e la 'nota bianca'; i primi due libri di salmi il tempo ordinario (♣ = 4 ♩) e la 'nota nera'. Il caso più interessante è forse quello costituito dalle quattro *Messe*

³⁵ Cfr. GIACOMO ANTONIO PERTI, *Messa a 8 concertata* (titolo sul foglio di carta che avvolge il plico della partitura e delle parti: *Chirie Gloria e Credo per S. Domenico*), ms, I-Bsp L.P.XXXXVIII.1

piene op. v, le quali differiscono l'una dall'altra per tipo di notazione e qualità del contrappunto: la prima è tutta scritta in nota bianca, le altre in nota nera; la prima e la quarta presentano una tessitura polifonica improntata principalmente all'omoritmia e al dialogo fra i cori battenti, mentre nella seconda prevale la condotta imitativa e la terza rivela addirittura una scrittura fugata di complessità e rigoglio pari a quella delle composizioni concertate. Tale richiamo non è casuale, poiché essa contiene, in effetti, numerosi elementi in comune con la grandiosa *Messa concertata a nove voci*: entrambe sono impiantate nella cupa e abbastanza inconsueta tonalità di do minore; entrambe impiegano la scala e le successioni accordali derivate dal modo eolico; vi è una stretta parentela fra i soggetti dell'una e dell'altra; si confronti, in particolare, il *Christe* della *Messa terza* e il secondo *Kyrie* della *Messa a nove voci*. Le corrispondenze sono tali da suggerire l'ipotesi che la messa inclusa nell'op. v abbia avuto un'origine simile a quella della citata *Messa concertata* per S. Domenico di Pertì; d'altro canto, poiché la fonte della *Messa a nove* è priva di datazione, è improbabile poter fornire prove ulteriori a favore di una simile ricostruzione. Ciò che invece risulta con evidenza dall'esame e dal confronto delle opere succitate è la difficoltà di definire in maniera univoca le caratteristiche dello stile pieno praticato da Colonna: nell'applicarne i principi egli sostanzia scritture differenti fra loro; tali differenze non sono distribuite in maniera tanto regolare da poter trovare collocazione nelle categorie fissate a posteriori da Martini o da Paolucci. Allora, prima di procedere a un livello di analisi più selettiva e più profonda, quella condotta sui procedimenti interni della tecnica contrappuntistica, si potranno postulare solo definizioni *a contrario*: le composizioni di Colonna riconducibili allo stile pieno non accolgono gli elementi tipici di quello concertato (dialettica fra voci sole e voci di ripieno; presenza di strumenti obbligati); inoltre, nella varietà delle tipologie di contrappunto che vi sono rappresentate non rientra mai lo stile a cappella *more vetero*. Tale aspetto richiama le classificazioni di quei teorici che considerano alternativi lo stile a cappella e quello pieno, cosicché le opere di Colonna in oggetto si attaglierebbero bene alla definizione di Berardi: «cantilene variate con l'organo piene a più voci, d'uno stile più sollevato».

PARTE SECONDA

Le tre raccolte di salmi da vespro scandiscono diverse fasi della produzione a stampa di Colonna; a dispetto del soggetto comune, esse esprimono intendimenti programmatici ed estetici differenti; condividono invece il medesimo organico, l'aderenza dichiarata ed effettiva allo stile pieno e la 'brevità' dell'elaborazione musicale. In questo contesto l'aggettivo «brevi» che descrive i «salmi» nel titolo delle opp. I e VII non implica solamente la durata contenuta dei brani, come avveniva, ad esempio, nell'op. LVIII di Cazzati, ma sottintende due precise caratteristiche formali: il testo del salmo è generalmente intonato in un unico blocco, cosicché ai diversi versetti che lo compongono non corrispondono sezioni musicali autonome; inoltre la scansione del testo, serrata e declamatoria, lascia poco o nessuno spazio a ripetizioni. Queste prerogative rispondono all'urgenza pratica, sentita senza dubbio nella maggioranza delle cappelle musicali coeve, di avere a disposizione un repertorio d'uso per le celebrazioni ordinarie dei vespri, quelle, cioè, il cui grado di solennità non richiedeva una particolare amplificazione rituale e per le quali non erano previsti apparati musicali tali da consentire l'esecuzione di musica concertata per grandi organici. In considerazione della necessaria funzionalità del canto alle esigenze del rito, è chiaro come la concisione del trattamento musicale sia richiesta in primo luogo dalla consistente lunghezza dei testi salmodici rispetto, ad esempio, a quelli dell'*ordinarium missæ*: laddove un'elaborazione polifonica del Kyrie può strutturarsi in molte forme, proprio in conseguenza di vincoli testuali estremamente labili, i numerosi versetti di cui è generalmente composto un salmo richiedono l'intonazione di una grande quantità di testo; ciò determina la preferenza per uno stile sobrio e agile nella composizione di salmi destinati alle occasioni liturgiche di classe inferiore. In quest'ottica è comprensibile l'apprezzamento dichiarato da Martini e Vallotti per i primi due libri di salmi di Colonna: in virtù delle caratteristiche appena descritte, a ottant'anni dalla pubblicazione essi rappresentavano un repertorio ancora pienamente fruibile nella pratica musicale ecclesiastica, cosicché fu loro riservata una considerazione maggiore rispetto a opere dello stesso autore di più ampio respiro e di più sontuosa concezione.

Sinossi del contenuto dei tre libri di salmi a otto voci di Colonna

	Op. I (1671)	Op. VII (1686)	Op. XI (1694)
<i>Domine ad adiuuandum</i>	x	x	
<i>Dixit Dominus</i>	x	x	x
<i>Confitebor</i>	x	x	x
<i>Beatus vir</i>	x	x	x
<i>Laudate pueri</i>	x	x	x
<i>Laudate Dominum</i>	x	x	x
<i>In exitu</i>	x	x	x
<i>Lætatus sum</i>	x	x	x
<i>Nisi Dominus</i>	x	x	x
<i>Lauda Ierusalem</i>	x	x	x
<i>Credidi</i>	x		x
<i>In Convertendo</i>	x		x
<i>Domine probasti me</i>	x		
<i>De profundis</i>	x		
<i>Beati omnes</i>	x		x
<i>Memento</i>	x		
<i>Confitebor "Angelorum"</i>	x		
<i>Magnificat</i>	x	x	x
<i>Te Deum</i>		x	

1. L'OPERA I (1681) DI GIOVANNI PAOLO COLONNA

1. 1. *La vicenda compositiva*

I *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci, con uno, o due organi se piace* furono dati in luce nel 1681; la dedica ai membri della Fabbriceria chiarisce l'intento dell'offerente: non già una *captatio benevolentiae* per guadagnare il favore e i benefici dei destinatari, bensì il tributo presentato da un musicista affermato¹ ai suoi committenti abituali.

[...] L'offro dunque alle SS. VV. Illustriss. e in tributo del sommo mio ossequio e di quella più riverente servitù che le professo, e in attestato della stima singolare e infinita, che faccio del pregiatissimo titolo di seruitore delle SS. VV. Illustriss. del quale mi vedo nel posto di Maestro di cotesta Capella così decorosamente adornato, e come le supplico d'un benigno aggradimento à questo picciolo tributo del mio dovere; altresì le prego ben vivamente à continuarmi l'honore della stimatissima loro protezione [...].

I brani inclusi in questa raccolta furono presumibilmente composti nei sette anni intercorsi dalla nomina di Colonna alla pubblicazione; essi costituiscono lo specchio del repertorio ordinario cantato in quel periodo dalla Cappella di S. Petronio, che l'autore intese in qualche modo suggellare e consegnare al pubblico per mezzo della stampa. L'avvertimento al «benigno lettore» contiene una dichiarazione inequivocabile circa l'impiego dei salmi confluiti nell'op. I nelle liturgie della basilica: «[...] vo nutrendo una ferma speranza d'incontrare il buon servizio di questa Capella di S. Petronio, per essere questi Salmi de' più necessari, e praticati nelle funzioni di essa».

Un'ulteriore e più preziosa testimonianza in proposito è costituita dalle due serie di parti manoscritte conservate nell'Archivio Musicale di S. Petronio, relative rispettivamente ai salmi *Memento Domine David*² e *Lætatus sum*³ stampati nell'op. I. Esse costituiscono un documento di estremo interesse riguardo alla prassi esecutiva petroniana non solo del primo libro di Colonna ma, in generale, di tutta la musica di stile pieno. A dispetto della

¹ La fase avanzata della carriera e della maturità artistica di Colonna al momento della pubblicazione dell'op. I spiega il fatto che la sua prima fatica editoriale affronti uno dei generi ecclesiastici più nobili e complessi nella gerarchia ideale delle forme musicali di fine Seicento. Secondo una consuetudine piuttosto diffusa in area emiliana, il giovane compositore preferiva dare inizio alla propria produzione a stampa cimentandosi in progetti meno ambiziosi, generalmente nell'ambito profano o strumentale: è il caso, ad esempio, di Giovanni Battista Bassani (*Balletti, Correnti, Gigue e Sarabande*, op. I, 1677), Giacomo Antonio Perti (*Cantate morali e spirituali*, op. I, 1687), Giacomo Cesare Predieri (*Cantate morali e spirituali*, op. I, 1696), autori che in seguito praticarono principalmente musica sacra e ad essa dedicarono le successive pubblicazioni. Giovanni Bononcini, allievo di Colonna, nel dedicare al maestro le sue *Sinfonie da chiesa* op. III (Bologna, Giacomo Monti, 1685), avvalorava questa interpretazione: «Questa non è altrimenti una semplice lettera d'uffiziosa dedica, ma un instrumento confessionale di strettissimo debito. Avrei dovuto registrarlo nel primo degli ardimenti che mi son preso con le stampe, se non havessi stimato più sodo fondamento alla mia intenzione questo terzo, dove impredo ad operare per chiesa, quando nel primo e nel secondo convenne non m'arrischiassi a più, che a scherzare per camera».

² G. P. COLONNA, [*Memento Domine David a 8 voci pieno*], parti staccate, ms. I-Bsp L.C.LV.4.

³ G. P. COLONNA, [*Lætatus sum*] a 8 pieno, parti staccate, ms. I-Bsp L.C.LV.6.

distribuzione dei due brani che emerge dalla stampa (due cori a quattro voci e due organi), le parti staccate rivelano l'impiego di consistenti raddoppi strumentali; registrano inoltre il numero esatto di esecutori per ciascuna parte. L'organico dei due salmi desunto dalle fonti manoscritte è così configurato:

<i>Memento Domine David</i>		<i>Lætatus sum</i>	
Canto primo coro	4	Canto primo coro	2
Alto primo coro	4	Alto primo coro	2
Tenore primo coro	5	Tenore primo coro	2
Basso primo coro	6	Basso primo coro	2
Canto secondo coro	4	Canto secondo coro	2
Alto secondo coro	4	Alto secondo coro	2
Tenore secondo coro	6	Tenore secondo coro	2
Basso secondo coro	6	Basso secondo coro	2
Alto cornetto primo coro	1	Violino primo coro	1
Tenore trombone primo coro	2	Alto viola primo coro	1
Basso trombone primo coro	2	Tenore viola primo coro	1
Violino primo coro	3	Violoncino primo coro	1
Alto viola primo coro	3	Violino secondo coro	1
Tenore viola primo coro	2	Alto viola secondo coro	1
Basso violoncino primo coro	2	Tenore viola secondo coro	1
Violone primo coro	2	Violoncino secondo coro	1
Organo primo	1	Contrabasso	1
Alto cornetto secondo coro	1	Tiorba	1
Tenore trombone secondo coro	2	Violone	1
Basso trombone secondo coro	2		
Violino secondo coro	3		
Alto viola secondo coro	3		
Tenore viola secondo coro	2		
Basso violoncino secondo coro	2		
Violone secondo coro	2		
Organo secondo	1		
Tiorba secondo coro	1		
Organo terzo	1		
✕ Basso continuo	1		

Le due serie di parti documentano due modalità esecutive differenti per numero di musicisti e natura degli strumenti ma accomunate dal medesimo principio di raddoppio delle parti vocali originali. Secondo questo principio, la distribuzione degli esecutori per il *Memento Domine* risulta organizzata in questo modo:

Parti presenti nella stampa

Canto primo coro
Alto primo coro
Tenore primo coro
Basso primo coro
Canto secondo coro
Alto secondo coro
Tenore secondo coro
Basso secondo coro
Organo primo
Organo secondo

Esecutori per parte

voci (soprani) + violini
voci (contralti) + viole alto + cornetto alto
voci (tenori) + viole tenore + tromboni tenore
voci (bassi) + violoncelli + tromboni basso
voci (soprani) + violini
voci (contralti) + viole alto + cornetto alto
voci (tenori) + viole tenore + tromboni tenore
voci (bassi) + violoncelli + tromboni basso
Organo + violoni
Organi 2° e 3° + violoni + tiorba

In conclusione, le composizioni colonniane di stile pieno, sia quelle pubblicate nell'op. I che quelle incluse nelle successive, presentano una tessitura musicale organizzata nelle forme polifoniche classiche a otto voci in due cori e basso continuo; ammettono tuttavia diverse modalità esecutive vocali e strumentali, determinate di volta in volta dal numero di esecutori disponibili, dall'occasione liturgica, dalle dimensioni della chiesa. La distribuzione degli esecutori manifesta una spiccata predilezione per i registri gravi, che si concretizza nell'ispessimento delle sezioni di bassi e tenori. L'intervento degli strumenti avviene esclusivamente con funzione di raddoppio, vale a dire che essi suonano senza alcuna modifica la parte intonata dai cantori. Da questo punto di vista, la prassi dei raddoppi osservata nei due salmi di Colonna in questione si differenzia da quella applicata da Perti in composizioni coeve, ove i violini suonano generalmente un'ottava sopra rispetto alle voci in modo da sfruttare l'ambito migliore dello strumento fuggendo le tessiture troppo gravi. D'altro lato, l'interazione di voci e strumenti nelle forme documentate dalle parti manoscritte rappresenta, in effetti, la sopravvivenza di un gusto timbrico precedente, cosicché non si può darne per scontata l'applicazione a composizioni più recenti o a riprese posteriori della stessa opera.

Nell'op. I è prevista, «se piace», una parte per il secondo organo, parte che compare anche in tutte le edizioni colonniane successive di musica a doppio coro. Cazzati l'aveva introdotta, per la prima e unica volta, nei *Salmi per tutto l'anno a otto voci brevi* op. XXI (Bologna 1660), avvertendo però che essi potevano essere cantati «con uno o due organi, e senza ancora se piace». Colonna codificò invece in modo preciso e definitivo la sua maniera di accompagnare con due organi: in conformità a una prassi ampiamente documentata da fonti manoscritte nell'Archivio di S. Petronio, l'organo primo svolge la funzione di basso generale, sostenendo il canto di entrambi i cori per tutta la durata della composizione; l'organo secondo interviene solo all'ingresso del secondo coro, tacendo poi al tacere di quest'ultimo. Nell'esecuzione, gli strumenti di continuo associati al primo o al secondo organo (violoni, contrabbassi, tiorbe, organi di ripieno) ne condividono pedissequamente la funzione e il testo musicale.

Un terzo elemento che configura l'op. I come raccolta dei salmi cantati abitualmente dalla Cappella di S. Petronio è dato dal numero eccezionalmente elevato dei brani che vi sono contenuti; sono presenti, fra gli altri, testi di rara intonazione, il che indica la volontà

di ordinare in un'unica silloge il repertorio bastante a soddisfare le esigenze vespertine dell'intero anno liturgico. Accanto ai salmi per le domeniche, per le feste della Madonna e per quelle degli Apostoli, inclusi nella maggior parte delle stampe secentesche, ne compaiono qui altri d'impiego meno frequente, come il *De profundis*, da cantarsi nei secondi vesperi di Natale, o il *Memento Domine David*, che sostituisce nei secondi vesperi dei Confessori il *Laudate Dominum* previsto nei primi vesperi. È probabile che la varietà e la rarità dei titoli contenuti abbiano reso appetibile l'idea di una ristampa postuma, la quale fu effettivamente realizzata nel 1701 a Bologna ad opera di Marino Silvani.

1. 2. *La musica*

Sebbene nell'op. I confluiscono brani diversi fra loro per epoca di composizione e concezione musicale, la scrittura che domina l'intera raccolta è improntata alla massima sobrietà: la declamazione omoritmica del testo prevale sulla tessitura contrappuntistica e sull'invenzione melodica; il dialogo antifonale dei cori esclude quasi totalmente la tessitura di passaggi a otto voci reali. Si osservi, a titolo d'esempio, il salmo *Lætatus sum*. Un primo esame complessivo della partitura individua la predominanza dello «stile semplice moderno a due cori», secondo la definizione di Paolucci:⁴ 'semplice' perché nelle composizioni «a otto piene», ossia «a cori battenti»

le parti fanno semplice riempitura, e non hanno obblighi di risposte, o d'imitazioni, o di attacchi, e si può dire quasi come un contrappunto semplice di nota contro nota di vario valore, fuorché nelle cadenze o perfette o imperfette usando la quarta risolta in terza, la settima risolta in sesta, e alcune volte la nona risolta in ottava.⁵

L'uso di ritardi e dissonanze è, in effetti, estremamente parco: la quarta che risolve in terza si trova con una certa regolarità in cadenza (es.: mis. 4 CI; mis. 12 TII); il ritardo della settima sulla sesta si trova impiegato tre volte nella cadenza frigia (mis. 15⁴ AI; mis. 27² TI, mis. 32¹ CI); non è introdotto alcun ritardo di nona, mentre compare una dissonanza di quinta e sesta (mis. 7³ TII), risolta senza troppa arte, che Colonna userà massicciamente nelle opere della maturità. È opportuno accennare qui a un procedimento contrappuntistico molto singolare, tipico delle composizioni a otto voci di quest'autore: sul terzo movimento della mis. 29 al tenore del secondo coro è affidato il ritardo della sensibile nella cadenza a Mi minore; nello stesso punto il primo coro fa il suo ingresso intonando l'accordo di Si maggiore, cosicché a metà battuta si scontrano la sensibile Re diesis cantata dal soprano del primo coro e il Mi tenuto dal succitato tenore: una ricercata asprezza di cui più avanti si avrà modo di parlare diffusamente.

La 'modernità' risalta già nell'aspetto grafico della partitura: ne sono espressione il metro $c = 4/4$ e l'adozione della «nota nera». A un livello più profondo di analisi,

⁴ G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*, III, cit., p. 61.

⁵ Ivi, p. 13.

moderni sono soprattutto i procedimenti armonici attuati da Colonna, nei quali emerge una concezione compiutamente tonale; pur nell'estrema economia delle successioni accordali e delle modulazioni (il discorso muove dalla tonalità d'impianto Sol maggiore a quelle della dominante, della sottodominante e alla relativa minore), l'armonia ha in questa composizione la funzione di conferire profondità alla scansione ritmica del testo, accentuandone gli snodi fondamentali. Un notevole impatto retorico e uditivo è assicurato, ad esempio, dai repentini cambi di esacordo che sottolineano la declamazione del versetto «sedes super domum David» (mis. 21 Mi maggiore → Do maggiore) e l'invocazione «fiat pax» (mis. 30 Mi maggiore → Do maggiore).

L'aspetto più evidente di questo tipo di scrittura è tuttavia quello ritmico o, meglio, la pregnanza ritmica derivata dall'articolazione espressiva del testo. Gli accenti della parola e della frase informano le strutture ritmiche della composizione, che su di esse fonda la propria coerenza strutturale prima ancora che sulla tessitura contrappuntistica o sulla condotta armonica. Si veda, ad esempio, mis. 36: la cadenza raggiunge l'accordo di dominante senza arricchirlo con il ritardo della sensibile, cosicché dovrebbe prodursi un'impressione di stasi armonica rispetto alla mobilità della misura precedente; l'orecchio tuttavia percepisce una continuità di movimento grazie alla figurazione acefala assegnata all'ingresso del secondo coro. Il dialogo antifonale delle due compagini vocali autonome moltiplica le possibilità spaziali di questa tecnica.

L'adozione della scrittura a cori battenti fornisce inoltre espedienti particolarmente funzionali alla brevità dell'intonazione musicale: poiché nel continuo avvicinarsi dei due cori l'ingresso dell'uno si sovrappone alla chiusa dell'altro, allo stesso modo si sovrappongono le porzioni di testo affidate all'uno e all'altro, cosicché, nello spazio di poche battute, i frammenti di uno o più versetti risultano compressi nella declamazione alternata e serrata da parte delle due compagini vocali. Ciò pregiudica, in effetti, la chiara intellegibilità del testo da parte dell'ascoltatore, poiché la conclusione di un inciso testuale risulta soverchiata dall'attacco del successivo.

Nel *Lætatus sum* si ritrovano solamente tre brevi passaggi imitativi o melismatici che potrebbero farlo rubricare fra le composizioni di «stile misto»: ⁶ sono quelli modulati sui versetti «Illuc enim ascenderunt», «sedes super domum David» e sull'«Amen» conclusivo. L'elaborazione in forme fugate dell'ultima parte della dossologia è una prassi derivata dalla reciproca influenza della musica di stile antico e di quella concertata; nei due successivi libri di salmi Colonna la applica con risultati ed estensione ben più rilevanti. La chiusa del brano in esame si basa su un soggetto fortemente caratterizzato dal punto di vista del ritmo in virtù dell'attacco in levare e dell'ornamento di una coppia di semicrome. Non dà luogo a un'imitazione vera e propria, poiché le diverse entrate non rispettano il profilo intervallare del tema; tuttavia esse ne riproducono fedelmente il modulo ritmico, così da conferire al passaggio il carattere di fuga. Si tratta, in effetti, di un espediente

⁶ Ivi, p. 14: «questo stile di comporre a cori battenti si pratica anche misto unendolo col sopraccennato [stile a otto voci reali], come vediamo praticato dall'abate Steffani, dal Colonna, e da tanti eccellenti maestri della Scuola Romana, come Orazio Benevoli, Carissimi, Foggia, Graziani, Celani ed altri».

piuttosto rudimentale che non trova riscontro nelle opere più tarde del compositore; egli, al contrario, fa altrove largo uso di imitazioni rigorose nel replicare gli intervalli del soggetto ma assai libere nel riprenderne la struttura ritmica.

L'opera I contiene un precoce esempio di questa maniera colonniana, rappresentato dall'amen che conclude il salmo *Domine probasti me*. Vi si ritrovano numerose caratteristiche tipiche del linguaggio maturo dell'autore: la raffinatezza della scrittura fugata nel metro ternario; l'impiego di un soggetto costruito su intervalli di terza; il modificarsi, nelle diverse entrate a stretto, del profilo ritmico della testa del tema (si veda ad es. miss. 261-261: BI attacco anacrusico; CI attacco tetico; TI attacco acefalo); la progressione con i ritardi della settima sulla sesta delle miss. 241-248.

Domine probasti me è uno dei sei salmi dell'op. I composti interamente nel metro ternario. Il numero relativamente alto dei brani in tempo $\frac{3}{4}$ inclusi in questa raccolta non trova eguali nelle opere successive; è probabile espressione di un gusto medio-secentesco che mal si adatta alla progressiva cristallizzazione degli stili della musica ecclesiastica in atto verso la fine del secolo. Il metro ternario si dimostra tuttavia funzionale in questo contesto, ove l'obiettivo primario è quello di scandire musicalmente il testo salmodico: in virtù della possibilità di variare l'accentuazione naturale della battuta per mezzo dell'emiolia, esso si presta egregiamente a sostenere la declamazione del verso biblico, caratterizzato da metrica irregolare. Si veda, a questo proposito, l'incipit di *In exitu*.

2. IL SECONDO LIBRO DE' SALMI BREVI (1686)

2. 1. *La vicenda compositiva*

Nel 1686 Colonna fece stampare il suo secondo libro di salmi: a cinque anni di distanza dall'op. 1 tornava a pubblicare una raccolta di musica da vespro a otto voci e di nuovo la dedicava al presidente e ai fabbricieri della basilica di S. Petronio. Nella lettera d'apertura indirizzata ai superiori, l'autore motiva la scelta di dare in luce l'opera, che condivide con la precedente tipologia del contenuto e destinatari:

...sebbene e quella [l'op. 1] e tutte l'altre opere da me susseguentemente date alle stampe sono state d'egual condizione in ordine al servizio di questa nobilissima Cappella, questa però, che ardisco ora di pubblicare, sembra a me la più particolare, e la più propria; e perché io mi persuado che non le debba disconvenire la nobilissima iscrizione de' loro riveritissimi nomi, la presento umilissimamente alle signorie vostre illustrissime.

L'affermazione secondo la quale anche tutte le altre opere sarebbero state concepite per il servizio della Cappella di S. Petronio cela forse una certa piaggeria: non v'è dubbio che la musica contenuta nelle cinque raccolte pubblicate fra il primo e il secondo libro di salmi abbia fatto parte, in quegli anni, del repertorio della Cappella; tuttavia, nel licenziarne le diverse edizioni Colonna seppe abbinare con lucida accortezza la materia al destinatario. Così i mottetti a voce sola con violini (op. 2) e quelli a due e tre voci (op. 3), che in virtù della scrittura cesellata e dell'organico contenuto erano appetibili anche per le cappelle gentilizie o la devozione privata, furono dedicati rispettivamente al duca di Modena e al Gonfaloniere in carica, mentre le litanie e le antifone (op. 4) furono offerte ai padri Filippini di S. Maria di Galliera, vocati all'osservanza speciale del culto mariano.

Questo rilievo attribuisce ulteriore valore al parere dell'autore, laddove giudica il secondo libro di salmi opera «particolare» e «propria» al servizio della basilica e della Cappella di S. Petronio in maggior misura rispetto a tutte le precedenti. Il primo libro raccoglieva i salmi composti da Colonna per le celebrazioni ordinarie dei vesperi durante i primi anni del suo magistero, e in tal senso corrispondeva forse, nella sua completezza e *mediocritas* stilistica, a una sorta di prontuario per i cantori della Cappella. Il secondo libro ne rappresenta l'aggiornamento: contiene intonazioni del salterio vespertino non solo alternative ma anche perfezionate, in quanto verosimilmente rispondenti alle specifiche esigenze spaziali, acustiche, liturgiche della basilica di S. Petronio, nonché in quanto espressione del pensiero musicale che vi si era radicato nel frattempo; in definitiva, nell'opinione dell'autore i salmi del 1687 sono quanto mai funzionali e idiomatici dello stile praticato nella sua cappella. Quanto detto sinora si limiterebbe all'ipotetica ricostruzione delle strategie editoriali del compositore se l'analisi della musica non l'avvalorasse con elementi significativi.

Dei tre libri di salmi, il secondo è quello che contiene il minor numero di composizioni: il responsorio *Domine ad adiuvandum*, i nove salmi funzionali ad assemblare le serie complete per i vesperi delle domeniche, dei santi e della Madonna, il *Magnificat* e il *Te*

Deum, per un totale di dodici brani contro i diciotto dell' op. 1 e i tredici dell'op. 11. Vi sono rappresentati i salmi previsti con maggior frequenza nelle celebrazioni vespertine dell'anno liturgico e ai quali è circoscritto l'indice della maggior parte delle raccolte analoghe coeve; non è improbabile che le musiche confluite in questo secondo libro siano state composte con l'intento originario di incrementare il repertorio della Cappella di S. Petronio approntando una seconda intonazione, intercambiabile con la precedente, dei testi più ricorrenti.¹

2. 2. *La musica*

Sul piano compositivo, la maggior parte dei salmi del secondo libro mostra piena continuità formale e stilistica con quelli pubblicati cinque anni prima, anche in virtù della programmatica concisione implicata dalla 'brevità' a cui fa riferimento il titolo dell'opera; vi sono tuttavia brani che si presentano più complessi, nei quali è evidente l'influenza dello stile concertato o, più precisamente, dello stile concertato dotto e magniloquente come lo praticava Colonna in quegli anni. Gli indizi di tale influenza si ritrovano a diversi livelli di analisi, a cominciare da quelli più superficiali: alcuni salmi presentano un'articolazione in sezioni di metro e andamento contrastanti, fornite in qualche caso di indicazioni agogiche; si vedano in particolare il *Magnificat* e il *Te Deum*. Si tratta dell'unico caso in cui indicazioni di tal sorta si ritrovano nelle composizioni di stile pieno dell'autore; sono invece diffuse nella sua musica concertata, compresa quella data alle stampe.² È pur vero che, tanto nella raccolta del 1686 quanto in quella del 1681, i cambi di metro si limitano al passaggio da C a $\frac{3}{2}$ e viceversa; inoltre le variazioni di *tactus* consistono perlopiù nella ripresa della pulsazione veloce dopo una breve sezione lenta, come avviene

¹ Non si intende tuttavia affermare che, per il canto dei vesperi o per qualsiasi esecuzione in S. Petronio, la Cappella attingesse esclusivamente alla produzione a stampa, ovvero manoscritta, del maestro di cappella: fonti documentarie e musicali attestano, al contrario, che la compresenza, nell'ambito di una stessa celebrazione, di composizioni di diversi autori fosse tutt'altro che inusuale. Era la regola in occasione dell'annuale festa di S. Antonio celebrata dagli Accademici Filarmonici: gli aggregati più meritevoli, con il 'principe' in testa, provvedevano a intonare ciascuno una diversa parte della messa e del vespro. Cfr. OSVALDO GAMBASSI, *L'accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 271 sgg.; MICHELE VANNELLI, *La "Messa à 12" (1687) di Giacomo Antonio Perti: storia, fonti, analisi ed edizione*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 2008/09, pp. 13 sgg. Un'altra testimonianza eloquente dell'abitudine dei maestri di cappella di allestire musiche di altri compositori è contenuta nell'epistolario fra Giuseppe Corsi detto Celano e l'allievo Giacomo Antonio Perti, laddove il primo richiede al secondo l'invio di partiture da far cantare in S. Maria della Steccata a Parma. Cfr. Ivi, pp. 20-21. Più complesso è invece ricostruire in quale misura Colonna si servisse delle opere degli autori della sua cerchia. Cfr. MARC VANSCHIEUWIJCK, *The Cappella musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-1695). History - Organization - Repertoire*, Buxelles & Roma, Istituto Storico Belga, 2003, pp. 113-114.

² Si vedano, a titolo di esempio, i *Mottetti a due e tre voci* op. 3, nei quali si riscontra particolare dovizia di cambi di andamento anche all'interno di uno stesso movimento, segnalati con cura dalle relative indicazioni agogiche, per quanto di non sempre immediata interpretazione per il lettore moderno (*Allegro ma largo*).

negli incipit del *Domine ad adiuvandum* e del *Magnificat*. Nel caso del *Te Deum*, la declamazione adagio e *submissa voce* del versetto «*Te ergo quæsumus*» risponde a ragioni pre-musicali, cioè alla prescrizione liturgica di intonare con voce intellegibile e «*cum suavi harmonia*» quel punto dell'inno ambrosiano, in corrispondenza del quale vigeva l'obbligo della genuflessione per tutti i presenti alla celebrazione.³ Nel complesso, tuttavia, questi elementi tendono a svincolare le diverse sezioni in cui sono articolate le composizioni da un mero rapporto proporzionale, accentuandone le specificità retoriche ed espressive legate al testo. Anche l'indicazione 'adagio' posta in apertura al *Domine ad adiuvandum* e al *Magnificat* corrisponde alla sottolineatura icastica dell'incipit testuale tante volte osservata nella musica concertata coeva, nella quale analoghe sezioni di andamento e carattere grave, limitate talvolta alla singola declamazione accordale, talvolta sviluppate per diverse battute in contrappunto legato, preludono a movimenti fugati dal passo vivace.⁴ In luogo della duplice scansione omoritmica attribuita al vocativo «Domine» con cui principia il responsorio introduttivo nel primo libro dei salmi, nel secondo si trova un breve passaggio fiorito, che si sospende sull'accordo di dominante al termine della cadenza frigida, arricchita del consueto ritardo di settima; non è forse impertinente notare come queste due soluzioni successive riflettano la tendenza riscontrabile nelle musiche concertate di quegli anni ad amplificare il tradizionale incipit declamatorio fino a dar luogo a strutture polifoniche complesse, impreziosite da un tessuto armonico opulento.

Per quanto concerne la tecnica contrappuntistica, le compenetrazioni fra i diversi stili sono più sottili, anche in virtù del fatto che le composizioni concertate di Colonna accolgono spesso passaggi fugati improntati alla scrittura severa propria del genere da cappella. Si prenda in esame l'«amen» conclusivo del *Dixit Dominus*, modulato su un soggetto che muove dalla dominante alla tonica per terze discendenti e poi sale dal

³ Cfr. *Cæremoniale episcoporum*, cit., liber secundus, caput V: «*Quo [Te Deum] per episcopo repetito ex libro, vel memoriter, prout magis placuerit; chorus illum prosequitur, cui et organum intermisceri poterit, cum regula superius tradita, dummodo versiculus "Te ergo quæsumus" exprimaturs voce clara, alioquin cum suavi harmonia sine organo. Qui versiculus dum recitatur, episcopus et omnes genuflectunt in locis suis*». «Una volta che l'intonazione del *Te Deum* sia stata ripetuta dal vescovo, leggendola dal libro o a memoria, secondo quanto più piacerà, il coro ne proseguirà il canto, il quale si potrà eseguire in alternanza con l'organo in conformità con la regola esposta in precedenza, purché il versetto "*Te ergo quæsumus*" sia proferito con voce intellegibile, oppure sia intonato in canto figurato con carattere meditativo e soave senza accompagnamento d'organo. Durante la recita di detto versetto, il vescovo e tutti i presenti si genufletteranno nella sede in cui si trovino».

⁴ Nella monumentale *Messa a nove voci concertata con strumenti* di Colonna sono presenti diversi movimenti lenti, i più complessi dei quali elaborati nella scrittura 'di durezza e legature', alcuni autonomi, altri con funzione introduttiva di sezioni successive. Nella semplice foggia di declamazione accordale si ritrovano all'inizio del *Domine Deus Agnus Dei* e del *Quoniam*. Anche i movimenti polifonici delle grandi messe policorali composte da Perti fra il 1681 e il 1687 sono generalmente introdotti dalla declamazione omoritmica adagio dell'incipit testuale; si vedano, ad esempio, nella *Messa a 12* il *Domine Deus Rex cælestis* e il *Cum sancto spiritu*. Nell'ambito dei salmi di stile concertato, hanno un'adagio introduttivo il *Domine ad adiuvandum* e il *Magnificat* pubblicati nell'op. 10 (1691) di Colonna, così come il *Magnificat* dell'op. 12, nonché numerose composizioni manoscritte, fra le quali il *Magnificat a 9 concertato* (A-Wn Cod. 15525), il *Magnificat a 9 concertato* (A-Wn Cod. 15546), il *Dixit Dominus a 9 concertato* (A-Wn Cod. 15518).

secondo al quarto grado per gradi congiunti: soggetto e struttura generale dell'esposizione si ritrovano pressoché invariati nell'«amen» del *Laudate Pueri a 8 con strumenti e trombe* (A-Wn Cod. 15543), sontuosa opera concertata nella quale dialogano voci soliste, due cori di ripieno, un ensemble di archi e due trombe. Tuttavia la testa del soggetto, nonché la conduzione della risposta e dei controsoggetti, condizionata dalle molte possibilità combinatorie del tema per terze discendenti, trovano corrispondenza, seppur trasposti nel modo minore, nell'«amen» con cui si chiude il *Domine probasti me* incluso nel primo libro, caratterizzato da ben altra economia di mezzi tecnici e strumentali e da ben altra prospettiva formale. Tornando all'op. VII, la fuga con la quale si conclude il *Magnificat*, di cui si tratterà approfonditamente più avanti, presenta invece tratti riconducibili in modo inequivocabile allo stile concertato moderno, a cominciare dal profilo ritmico del soggetto, plasmato sull'accentuazione dell'inciso testuale «et in sæcula sæculorum»⁵, fino al suo sviluppo.

Come nel primo libro, le sezioni elaborate in contrappunto imitato non sono frequenti: se ne ritrovano alla fine del *Dixit Dominus*, del *Magnificat* e del *Beatus vir*; quest'ultimo include inoltre, alle miss. 33-35 un passaggio in imitazione libera, ancora per terze discendenti, sul participio «confirmatum est». Alle miss. 37-40 del *Nisi Dominus* si trova un breve passaggio in contrappunto fiorito dalla costruzione più complessa, arricchito da un efficace ritardo di nona del CI sul battere di mis. 39, che prefigura quella che sarà la scrittura tipica dell'op. XII; nello stesso salmo risiede pure un bell'esempio di chiaro-scuro. Per il resto, la condotta polifonica è orientata piuttosto alla declamazione omoritmica del testo, vivacizzata dalle risorse implicate dallo 'sbattimento de' cori' nella scrittura a otto voci: ciascun versetto intero o emistichio del salmo è intonato da uno dei due cori; sulla formula cadenzale dell'uno si inserisce l'attacco dell'altro; sovente una singola voce di uno dei due cori anticipa l'ingresso delle altre cominciando a cantare da sola, disallineata, sovrapponendosi al canto del coro antagonista e dando luogo, in genere, a semplici imitazioni ritmiche: si veda, fra i numerosi esempi, l'attacco dell'emistichio «in mandatis eius volet nimis» nel *Beatus vir*, mis. 2 CII. Vi sono poi luoghi nei quali tutte e otto le voci intonano assieme lo stesso testo; questo si verifica nelle cadenze finali, talvolta all'inizio della composizione e in corrispondenza di parti del testo che richiedono una particolare sottolineatura o un'elocuzione più assertiva. La serrata ripetizione antifonale di brevi incisi testuali dà luogo a passaggi di concitato dialogo fra i cori, volto a sottolineare retoricamente singole parole o concetti: nel salmo *Confitebor*, altrimenti spoglio di qualsiasi ornamento, ciò si verifica alle miss. 58-59, laddove il secondo coro fa eco al primo nel proferire «et nunc», «et nunc et semper» vivacemente scandito sul ritmo degli ottavi; ancor più efficace riesce il medesimo artificio nelle battute finali del *Te Deum*, dove è il «non»

⁵ In particolare, si osservi la compiaciuta disposizione delle sillabe finali di «sæcula» sulle due semicrome che concludono la testa del soggetto (mis. 162 CII), nonché quella delle prime due di «sæculorum» sulle crome ribattute che precedono la sincope (mis. 163 CII): si tratta di procedimenti che non hanno luogo nello stile osservato in genere, né in quello riscontrabile nelle opere compiutamente aderenti a tale stile di Colonna.

dell'invocazione «non confundar in æternum» a rimbalzare da un coro all'altro, cosicché nell'accurata reiterazione della negazione si riassume l'urgenza dell'intera supplica.

Tali procedimenti compositivi risaltano con particolare evidenza nell'ambito di una scrittura che si discosta tanto di rado dal vincolo preordinato della 'brevità' e nella quale, di conseguenza, la declamazione strettamente sillabica cede di rado il passo al contrappunto fiorito e all'imitazione, così come alla ripetizione ridondante del testo. Ciò si riflette anche nel profilo delle linee melodiche: assoggettate al principio fondamentale dell'intellegibilità del testo sacro, procedono perlopiù per note ribattute, assecondando con movimenti di grado congiunto o, per quanto possibile, limitati a un ambito intervallare ristretto l'avvicendamento degli accordi che scandisce il procedere della composizione.⁶

La condotta delle parti, di conseguenza, risulta orientata in primo luogo al principio 'della via più breve', cosicché antepone la linearità del movimento e la facilità di lettura alla varietà melodica; da questo punto di vista, nei salmi del secondo libro si nota maggior coerenza rispetto a quelli del primo, come se l'autore avesse selezionato le soluzioni tecniche funzionali a un contrappunto più trasparente, scartando quelle dall'esito meno felice praticate in precedenza. Non mancano, tuttavia, passaggi censurabili; si verifica in più d'un caso la sovrapposizione dissonante di accordi diversi intonati simultaneamente dai due cori: alla mis. 26 del *Confitebor*, sull'accordo di La minore tenuto dal primo coro, della durata di una semiminima, l'attacco del secondo articola due accordi di La minore e Do maggiore in primo rivolto del valore di altrettante crome, producendo un effetto cacofonico, tanto più urtante in considerazione dello spazio acustico specifico per cui l'opera fu concepita. Nello stesso salmo si osserva un passaggio altrettanto problematico: a mis. 4 il CI intona l'intervallo di quarta discendente Do-Sol su due crome, inciso melodico impiegato, come di prassi, per rafforzare la sincope del Do successivo che funge da ritardo della sensibile Si nell'ambito cadenzale di Do maggiore. La frase del Canto, tuttavia, principia sulla cadenza di La minore, cosicché il suddetto inciso si innesta sull'accordo di La, rispetto al quale il Sol è nota estranea. Sembra improbabile trattarsi di un errore nella stampa, poiché la linea del CI imita in modo fedele il profilo intervallare di quella affidata, una battuta prima, all'Alf; piuttosto, la forzatura risulterebbe dal prevalere di un disegno melodico tipico sull'eufonia del tessuto armonico sottostante. Si è già accennato, trattando del primo libro di salmi, a un procedimento adottato deliberatamente da Colonna in più luoghi della sua produzione policorale, cioè la sovrapposizione della sensibile al suo ritardo nella giuntura fra due frasi successive del primo e del secondo coro; a mis. 19 del medesimo *Confitebor* ciò avviene in modo tanto ostentato da risultare quasi violento all'ascolto: il CI intona la formula cadenzale di Do maggiore, composta dal ritardo di quarta Do seguito dalla sensibile Si sul secondo movimento della battuta; il TII attacca sul levare della stessa battuta con la nota Mi, terza dell'accordo di Do maggiore, e con un salto di quarta raggiunge il Si in battere, a distanza di una nona dal Do tenuto nello stesso

⁶ Cfr. M. VANSCHEEUWIJK, *The Cappella musicale of San Petronio*, cit., pp. 178-179 e p. 345, es. 4.

momento dal CI. Tale scontro risulta tanto accentuato perché il TII non inizia la sua frase con la sensibile, ma la intercetta di salto al fine esplicito di produrre l'effetto sopra descritto.

Si è detto che il procedimento fondamentale messo in opera da Colonna nella composizione dei suoi salmi a otto voci di stile pieno consiste nello scomporre il testo liturgico nei suoi versetti, o in porzioni di quelli, nell'attribuire un ritmo alle sezioni testuali risultanti, ricavandolo in modo più o meno puntuale dalla prosodia, nel costruire, infine, le successioni accordali, ovvero le cadenze, sottoposte a ciascuna sezione, combinandole nel dialogo antifonale dei due cori. Si osservano tuttavia passi nei quali la scansione ritmica attribuita a un inciso testuale pare contraddirne l'accentuazione e quindi preesistergli o, quantomeno, prevalere nella priorità compositiva. Nel secondo libro dei Salmi non sono infrequenti sfasamenti fra metro musicale e accento del testo; si osservino le miss. 22-23 del *Confitebor* («Fidelià omnià»), le miss. 25-26 del *Beatus vir* («cum principibùs») o le miss. 18-19 del *Lauda Ierusalem* («et adipè»). Vi si ritrovano poi luoghi nei quali il compositore replica incisi testuali o singole parole senza alcun intento retorico, al mero fine di estendere la frase musicale fino al tempo forte successivo, ovvero all'ingresso dell'altro coro: se ne ha un esempio eclatante alla mis. 27 del *Beatus vir*, ove l'attributo «mala» è oggetto di una duplice declamazione da parte di CI, TI e BI. Altrove Colonna interviene sullo stesso testo salmodico, espungendo o integrando parole: nel *Confitebor*, a mis. 3, aggiunge la voce verbale «est» sottintesa nella Vulgata («initium sapientiae timor Domini»); lo stesso accade nella raccolta del 1681.

Il tessuto armonico dei salmi del secondo libro è, nel complesso, un poco più ricco rispetto a quelli del 1681; i ritardi sono più frequenti, seppure sempre limitati a quelli di quarta e di settima. È opportuno ribadire, a questo punto, che le composizioni contenute nell'op. VII presentano tratti disomogenei: il *Confitebor* non abbandona quasi mai la semplice declamazione omoritmica del testo salmodico, mentre nel *Beatus vir* sono presenti brevi sezioni interne in contrappunto fiorito e una breve conclusione imitativa; il *Dixit Dominus*, in conseguenza del metro ternario, procede sostanzialmente con andamento accordale, ma è fornito di una chiusa in stile fugato più complessa; il *Domine ad adiuvandum*, che dopo il grave d'apertura a otto voci reali procede con semplice 'sbattimento de' cori, risulta per varietà di eloquio e concisione formale più moderno di altri salmi più estesi ed elaborati. Infine, il *Magnificat* possiede consistenza e concezione tanto maggiori, nonché caratteristiche tanto differenti rispetto alle altre composizioni incluse nella raccolta da richiedere una trattazione diffusa.

Il *Dixit Dominus* e il *Magnificat* sono i testi liturgici comune a tutti i vesperi dell'anno; non è perciò infrequente che sia loro riservata un'intonazione musicale più sontuosa. Il canto del *Magnificat* costituisce poi il momento culminante del rito vespertino, durante il quale tutti gli astanti si levano in piedi e si procede all'incensazione: è naturale che alla preminenza riservata al cantico evangelico corrisponda il maggiore impegno compositivo. Il *Magnificat* dell'op. VII ha un'estensione di ben 182 misure, contro le 96 del *Dixit* e, a pari numero di versetti, le 49 del *Confitebor*. Si articola in cinque sezioni di metro contrastante,

precedute dall'incipit declamatorio sopra accennato; le dispari sono in tempo \mathbf{C} , le pari in $\frac{3}{4}$; dopo l'*adagio* iniziale, la stampa prescrive un passo *andante* per l'avvio del brano. Molte caratteristiche della scrittura del *Magnificat* contraddicono quanto osservato in precedenza riguardo agli altri salmi della raccolta; in primo luogo, la declamazione omoritmica cede di continuo a passaggi in contrappunto fiorito, con conseguente amplificazione delle sezioni musicali corrispondenti a ciascun versetto (alle miss. 7-9 CI, AI e TI dilatano l'espressione dell'accusativo «Dominum» per lo spazio di tre battute); ripetizioni di singole parole o di porzioni più estese del testo si verificano con regolarità (alle miss. 3-11 il secondo coro ripete «anima mea» per cinque volte prima di concludere il versetto); le melodie includono spesso passaggi melismatici, sia con funzione di ornamento (mis. 36-38 AI «et sanctum nomen»), sia con funzione tematica (mis.31, CI, TI, CII, AII «omnes»; 41 CII «Gloria»). La tessitura contrappuntistica del brano è arricchita dall'impiego sistematico di dissonanze e ritardi, dato che emerge a colpo d'occhio solo confrontando la cifratura dell'organo primo con quella della stessa parte in altri salmi. Il *Magnificat* si chiude con una fuga di 19 misure, austera nel carattere ma improntata a modernità quanto al disegno del soggetto e al suo sviluppo; ancora una volta, sono evidenti strette relazioni tematiche con un passo analogo di una composizione concertata, il *Magnificat a 8 concertato con due cori d'istrumenti* (D-Müs: Hs. 1157)⁷: il soggetto su cui è basata la fuga finale riproduce quello con il quale si conclude il cantico nell'op. VII, privato però della prima nota; le due composizioni sono inoltre accomunate dallo svolgimento del tema in contrappunto legato, tratto caratteristico delle grandi opere polichorali mature di Colonna. Il soggetto è sviluppato in una prima esposizione a stretto dal secondo coro sulle parole «et in sæcula sæculorum. Amen»; subisce una prima metamorfosi nella seconda esposizione, realizzata dal primo coro, mutando l'intervallo di terza ascendente fra la seconda e la terza nota in quello di quarta ascendente; è infine ripreso dopo sei misure, spogliato dell'ornamento delle due semicrome e riassetato nell'accentuazione per intonare l'«amen» conclusivo. L'ingresso del soggetto modificato nella scansione ritmica è funzionale in questo caso all'intonazione di un testo differente, ma rappresenta anche un artificio tipico del contrappunto colonniano, impiegato in molte composizioni a prescindere da vincoli testuali, in particolare nelle imitazioni a stretto. Si osservi, ad esempio, l'«amen» finale del *Beatus vir* a quattro voci concertato pubblicato nell'op. XII: alle miss. 316-317 l'esposizione intreccia soggetto e risposta, che muovono rispettivamente da tonica a dominante e viceversa, nelle voci di A, T e B; l'attacco è in levare. A mis. 318, la risposta del soprano comincia invece in battere: si evidenzia qui la concezione dell'autore secondo la quale il principio dell'imitazione nel contrappunto osservato, massime in quello legato, interessa in primo luogo la consistenza intervallare del tema e solo in secondo luogo la sua scansione ritmica, un concetto che avrà particolare rilevanza nei salmi dell'op. XI.

La sezione fugata con la quale si chiude il *Magnificat* del 1686 è la più ampia di quelle osservate nel primo e secondo libro dei salmi; mostra, di conseguenza, un'organizzazione

⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 373-75, es. 25.

formale più complessa, articolata in tre parti (miss. 163-169; 169-177; 177-183) e sapientemente orientata in modo da avere il suo punto culminante nella cadenza a Mi minore di mis. 177. Si tratta inoltre della pagina più evoluta dal punto di vista dell'armonia: vi compaiono per la prima volta ritardi di nona (miss. 169² CII, 171³ TI, 176¹ CI, 179³ CI, 180³ CI), collocati per la maggior parte nelle voci superiori al fine di ostentare l'effetto; la nona insiste sull'accordo di tonica che segue la cadenza, ed è in genere accoppiato ad una tipica formula complementare affidata a un'altra voce, cioè la risoluzione eccezionale della sensibile sul terzo grado con un salto ascendente di quarta, diminuita nel moto minore; tale formula, così come l'impiego a profusione del ritardo di nona è un tratto riconducibile di nuovo allo stile maturo di Colonna. L'uso diffuso del contrappunto legato al quale s'è accennato sopra produce, oltre a quelli di nona, ritardi di settima e di quarta ovvero accordi di quinta e sesta su quasi tutti i tempi forti della fuga che chiude il *Magnificat*, per effetto dei quali essa è percorsa da una tensione armonica pressoché ininterrotta; infatti, la percezione conclusiva delle cadenze interne è annullata dall'introduzione dei ritardi di nona sulla tonica d'arrivo, cosicché il discorso prosegue senza interpunzione: si spiega in questo modo la forza della cadenza a Mi minore di mis. 177, che risolve invece sull'accordo puro, privo di dissonanze o legature, stagliandosi con enfasi grandiosa nella densa tessitura del contrappunto legato circostante, prima che una nuova progressione conduca la fuga alla cadenza finale in La.

Sebbene le caratteristiche appena descritte attengano in modo esclusivo al *Magnificat* e non trovino esatta corrispondenza negli altri brani inclusi nella stampa del 1686, sono tanto significative da orientare la disamina generale del secondo libro dei salmi di Colonna. Le esperienze maturate dall'autore nell'ambito dello stile concertato, esperienze che in quegli anni corrispondevano già a una produzione di altissimo pregio e connotata da una maniera alquanto personale, si riflettono e trovano applicazione anche in composizioni per loro natura improntate a modelli più tradizionali come quelle di stile pieno. In questo senso, nel definire la sua op. VII «particolare» e «propria» più di tutte le precedenti rispetto all'attività della Cappella di S. Petronio, l'autore si compiaceva di presentare ai suoi superiori i frutti più recenti e più maturi della maniera colonniana.

3. PSALMI OCTO VOCIBUS (1694)

3.1. *La vicenda compositiva*

Nell'*Origine della musica in S. Petronio*¹ padre Martini fornisce informazioni preziose riguardo alla genesi dell'op. XI:

Avendo in Roma Arcangelo Corelli pubblicata la 2^a opera di sonate e[d essendo la stampa] giunta in Bologna, essendo stata spartita da alcuni scolari di contrappunto, riscontrarono in essa alcune difficoltà, per le quali ne consultarono il lor maestro Giovanni Paolo Colonna, il quale, preso all'improvviso, lasciò sfuggirsi dalla bocca esservi degli errori. Assicurati dal maestro, gli scolari sparsero per Bologna, con poco decoro del Corelli, tali errori, onde don Matteo Zani in data del 26 settembre 1685, ne diede avviso in Roma allo stesso Corelli. Da ciò ebbe principio una controversia, che proseguì per vari anni. Antimo Liberati, musico pontificio, prese in Roma la difesa del Corelli, sostenendo la propria causa in Bologna il Colonna col difendersi non solo contro l'accennato Antimo Liberati, ma contro vari altri maestri, che tutti scrissero a difesa del Corelli. Infine venne in sentimento il Colonna per sostenere il proprio decoro in faccia alla scuola romana, abbondante in quei tempi di eccellenti maestri, di pubblicare il 3° libro de' Salmi nel 1694; e si portò in Roma per presentarlo a Papa Innocenzo XII. Ritornato in Bologna gli fu dai maestri di cappella di Roma rimandata la suddetta opera spartita e contrassegnata con gl'errori in essa scoperti, onde fu creduto che per l'afflizione se ne morisse il Colonna.

Oltre a offrire un resoconto piuttosto dettagliato della celebre polemica che oppose Colonna a Corelli, questo documento attribuisce un intento apologetico alla pubblicazione degli *Psalmi octo vocibus*. L'autore avrebbe idealmente affidato alle musiche raccolte nell'op. XI il compito di sostenere la propria causa al cospetto dei musicisti di Roma partigiani di Corelli; esse avrebbero dovuto rappresentare la dimostrazione incontrovertibile della dottrina contrappuntistica del compositore.

La ricostruzione martiniana non è priva di fondamenti fattuali. Colonna si recò effettivamente a Roma nel 1694 per presentare di persona le edizioni fresche di stampa delle sue opere XI e XII (*Psalmi ad vespertas*) ai dedicatarii: rispettivamente il papa Innocenzo XII e l'ambasciatore spagnolo presso la santa sede, don Luis Francisco de la Zeda duca di Medinaceli². Il compositore, come si è visto, intrattenne sempre strettissimi rapporti con la capitale pontificia, cementati attraverso ripetuti soggiorni e frequenti esecuzioni di musiche sue; tuttavia la destinazione romana delle due ultime pubblicazioni non ha precedenti nelle opere colonniane. Ancor più straordinaria e significativa è la scelta

¹ G. B. MARTINI, *Origine della musica in San Petronio in Liceo, Cappella di S. Petronio e Cappella della Metropolitana di Bologna. I Professori dei tre pubblici Stabilimenti di musica in Bologna, la cappella di San Petronio, quella di S. Pietro e il Liceo Comunale di musica*, ms. in I-Bc M.5.

² Cfr. GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, 1725, ms. I-Rvat, ed. moderna a cura di C. Ruini, Firenze, Olschki, 1988. Nella nota manoscritta da cui Pitoni trasse le informazioni che confluirono nella biografia di Colonna, l'ignoto estensore registra che il compositore «l'anno poi 1694 fece i salmi a 8, a uso di Cappella, quali dedicò al regnante pontefice e, nel medesimo anno, diede anche alle stampe la XII opera, e furono salmi concertati a 3, 4 e 5 voci, con violini, e questa fu l'ultima opera, quale dedicò all'eccellentissimo ambasciatore di Spagna, e lui in persona lo portò a Roma».

ambiziosa dei dedicatarii, che spiega fra l'altro la lussuosa confezione editoriale: ciascuno dei libri parte di cui sono composte le due stampe si apre con un elaborato antiporta inciso su rame; nel caso degli *Psalmi octo vocibus* vi compaiono le armi papali entro ricca cornice architettonica sovrastata dalla figura del re Davide citaredo; alla base del cippo che sostiene lo stemma Pignatelli sta un volume di musica aperto con il nome latino del compositore. Per l'opera XII si tratta invece di un grande scudo con le insegne del duca di Medinaceli. Anche le lettere dedicatorie, in latino la prima, la seconda, amplissima, in spagnolo, sono compilate con speciale cura. L'accoglienza dell'opera XI da parte di Innocenzo XII fu più che positiva, tanto che egli offerse a Colonna la carica di maestro di cappella della basilica di San Pietro. È verosimile che un tale onore, mentre ripagava il compositore di un decennio di ostilità da parte dei colleghi romani, rinvigorisse l'acredine di quest'ultimi nei suoi confronti. Colonna rifiutò la prestigiosissima offerta, restio ad abbandonare il proprio magistero in S. Petronio: un vanto singolare per Bologna, destinato tuttavia a rinnovarsi pochi anni dopo, quando Giacomo Antonio Perti replicò con un identico diniego all'Imperatore che lo invitava a Vienna.

La ricerca di indizi che comprovino la asserzioni martiniane a partire dalla musica degli *Psalmi octo vocibus* è un esercizio più complesso ma pertinente. La raccolta presenta, in effetti, palesi elementi di discontinuità rispetto alle precedenti. Si tratta di un gruppo di composizioni del tutto organico dal punto di vista formale e stilistico, così da rendere verosimile l'ipotesi che esse siano state concepite tutte nello stesso periodo e in prospettiva della pubblicazione, piuttosto che dell'immediato utilizzo liturgico. Si è già osservato che la varietà di scrittura in essere fra i diversi salmi dell'op. I lascia intendere che vi siano confluiti brani risalenti a diverse fasi dell'attività compositiva di Colonna; ciò è vero, in una misura minore, anche per l'op. VII. Allargando il discorso alle altre opere a stampa, simili disomogeneità si riscontrano con maggior evidenza nelle *Messe piene* op. V (1684), sono meno presenti nella *Compieta con le tre sequenze dell'anno* op. VIII (1687) e negli *Psalmi ad vespere* op. XII (1694), mentre sono del tutto assenti in lavori quali la *Messa, salmi e responsori per li defonti* op. VI (1685). Le caratteristiche che determinano l'organicità dell'op. XI sono rilevanti e interessano diversi livelli di analisi. Tutti i salmi sono ascrivibili allo stile pieno nella sua variante più aulica, così come testimonia l'uso senza deroghe della scrittura 'di nota bianca'; quest'aspetto non trova riscontro nei due precedenti libri di salmi, ove la misura è scandita in quarti e il tactus di base corrisponde alla semiminima (tempo ordinario)³. Composte in nota bianca sono le *Litanie con le quattro antifone della B. Vergine* op. IV e la *Messa, salmi e responsori per li defonti* op. VI, così come la quarta delle *Messe piene* op. V e la *compieta*, ma non le tre sequenze, contenute nell'op. VIII. La presenza dell'intonazione in canto fermo nell'incipit di ciascun salmo del terzo libro rappresenta un altro elemento identificativo dello stile severo: oltre a costituire un richiamo alla tradizione esecutiva più osservante, essa incardina ciascun brano nel rispettivo tono ecclesiastico; la stessa impostazione editoriale della stampa sembra voler mettere in evidenza questo

³ Cfr. G. B. MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, cit., p. 3.

aspetto col segnalare il relativo tono salmodico di seguito al titolo di ciascun brano. Paolucci, a proposito del *Lauda Jerusalem* incluso nell'op. XI, nota che «è fondato nel secondo tuono o modo ecclesiastico, e ritrovasi nell'opera 11 di Giovanni Paolo Colonna, nella qual opera tutti i salmi sono fondati in uno degli otto modi o tuoni del canto fermo». ⁴ L'intonazione è presente nei già citati salmi di compieta op. VIII e in gran parte delle musiche per i defunti che compongono l'op. VI; è assente del tutto nei due precedenti libri di salmi vespertini. Alla sottile disogranicità stilistica nell'ambito della scrittura moderna a note nere che caratterizza questi ultimi si contrappone dunque l'unità programmatica degli *Psalmi octo vocibus*, unità perseguita mediante l'aderenza ai canoni più alti e severi dello stile ecclesiastico: scrittura di nota bianca, impostazione modale, intonazione in canto piano.

3.2. *La musica*

Venendo a indagare la sostanza tecnico-compositiva dell'op. XI, un'ulteriore rilievo a proposito della cura particolare che l'autore vi infuse è contenuto nel trattato di Paolucci:

Quest'opera è la più lavorata dell'altre opere di Giovanni Paolo Colonna, e perciò a questa mi sono attenuto, benché anche nell'altre sue opere in qua e in là si ritrovino sparse di buoni pezzi; è anche, quest'opera, la più adatta allo stile ecclesiastico, come che ritrovasi fondata sopra gl'otto tuoni o modi del canto fermo, e in conseguenza si accosta più allo stile artificioso, se si eccettui lo stile fugato, del quale però quest'opera non ne è priva, mentre procedendo molto per imitazioni s'accosta molto ancora allo stile fugato. ⁵

L'op. XI «ritrovassi fondata sopra gl'otto tuoni o modi del canto fermo»: ciò implica che l'autore abbia ricavato dai toni salmodici non soltanto l'incipit delle sue composizioni, ma anche gli ambiti armonici che l'arte polifonica cinque-secentesca aveva sviluppato a partire da quelli, nonché le relative formule cadenzali. In realtà, egli tradusse questi elementi tradizionali in un sistema armonico pienamente tonale; non v'è nulla, nel suo terzo libro di salmi, della meticolosa aderenza alle volute modali del canto fermo realizzata ottant'anni prima da un altro maestro di cappella di S. Petronio, Girolamo Giacobbi (cfr. es. p. 58). Colonna si attenne comunque in modo piuttosto scrupoloso alle cadenze proprie dei toni salmodici: così il *Magnificat*, incardinato nell'ottavo tono, si sviluppa in quello che modernamente si definirebbe l'ambito armonico di Do maggiore e ha le cadenze principali in Sol maggiore, mentre il *Laudate pueri*, quarto tono, si sviluppa in La minore e cadenza in Mi.

A proposito delle intonazioni in canto fermo, è interessante notare come Colonna abbia fornito ciascuna di esse del basso continuo per l'organo; nelle altre stampe dell'autore contenenti simili intonazioni, la *Messa, salmi e responsori per i defunti* op. VI (1685) e la

⁴ G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori*, III, cit., p. 92.

⁵ G. PAOLUCCI, *ibidem*.

Cantus
 Altus
 Tenor
 Bassus

In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - pto, do - mus Ia-
 do - mus Ia-
 do - mus Ia-
 do - mus Ia-

2
 cob de po - - pu - lo bar - - - - ba - ro. Fa-
 cob de po - - - - pu - lo bar - - - - ba - ro. Fa-
 cob de po - - - - pu - lo bar - - - - ba - ro. Fa-
 - - - - lo bar - - - - ba - ro. Fa-

G. GIACOBBI, *In exitu*, miss. 1-4, da *Vesperi per tutto l'anno a quattro voci con l'organo, e senza*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1615.

Compieta con le tre sequenze dell'anno op. VIII (1687) la parte dell'organo riporta solo la melodia dell'intonazione, cosicché non è chiaro se quest'ultima fosse da cantarsi senza accompagnamento, o se il compito di ricavare il basso fosse demandato alle virtù improvvisative dell'organista. Nondimeno, il terzo libro dei salmi attesta in modo incontrovertibile una prassi di accompagnamento del canto fermo, testimoniata, d'altronde, in numerose raccolte coeve, fra le quali si segnala la *Psalmodia vespertina* di Agostino Steffani.⁶

Nel frontespizio dell'op. XI non si fa cenno alla brevità programmatica che caratterizzava le raccolte precedenti. In effetti, i salmi pubblicati nel 1694 non sono «brevi» nella stessa accezione di quelli inclusi nei primi due libri: l'attributo è pertinente dal punto di vista formale, poiché l'autore intona l'intero testo salmodico in un unico movimento corale, anziché trattarne i versetti separatamente per dar luogo a 'numeri' musicali autonomi; non implica, tuttavia, alcun limite all'estensione delle composizioni, né alcun

⁶ AGOSTINO STEFFANI, *Psalmodia Vespertina Volans Octo Plenis Vocibus Concinenda, Sereniss. ac Potentiss. Principi Domino, D. Ferdinando Mariae Vtriusque Bavariae ac Palatinatus Superioris Ducis, Comiti Palatino Rheni, Landgrauio Leichtenbergensi S. R. I. Archidapifero, & Electori, &c. nec non Serenissimae Henrietae Adelaidi Ex Regia Sabaudiae Stirpe Natae, eiusdem Serenissimi Electoris Uxori meritissimae, &c. dicata ab Augustino Steffano Eorund: Sereniss: Principum Musico-Organista Anno Sal. MDCLXXIV. Aetatis suae XIX*, Roma, Angelo Muzio, 1674.

vincolo di concisione. Colonna si compiace, al contrario, di amplificare ad arte talune sezioni dei suoi salmi, per sottolineare concetti o parole rilevanti del testo; si veda ad esempio il sontuoso passaggio a otto voci reali fiorito sulla parola «nomen» –il nome di Dio, in effetti– alle miss. 33-43 del *Magnificat*.

La tecnica messa a punto da Colonna per i suoi *Psalmi octo vocibus* sintetizza diverse specie di contrappunto: quello semplice, quello fiorito, quello legato, quello fugato. Il contrappunto semplice, o nota contro nota,⁷ dà luogo a passaggi accordali, non dissimili da quelli su cui è basato in larga parte il tessuto polifonico delle opp. I e VII; in questo caso, tuttavia, la declamazione del testo acquista solennità maggiore, poiché è scandita su valori più larghi, pur in rapporto al *tactus diminutum*, cosicché, se nelle raccolte precedenti la sillabazione era articolata perlopiù su un ritmo di croma (otto ♪ per misura), nell'ultima si assesta sul valore di minima (quattro ♩ per misura). Inoltre, se nei primi due libri l'architettura polifonica e, prima ancora, la scansione corale del testo è orientata a verticalità e omoritmia, nel terzo si evidenzia la tendenza opposta: l'autore ha ricercato lo sfasamento continuo fra le voci, anche laddove esso non procede dalla condotta imitativa; in altre parole, all'interno di sezioni virtualmente compatte per concisione e unità testuale, una o più voci si differenziano dalle altre nel ritmo, nell'attacco o nella distribuzione delle sillabe; fra i molti esempi si segnalano le miss. 20-21 del *Lauda Ierusalem* e le miss. 8-10 del *Credidi*. In virtù di questo, i non frequenti incisi propriamente declamati si stagliano con grande enfasi sullo sfondo del liquido contrappunto circostante, come avviene a più riprese nel *Magnificat* («Exultavit», mis. 10-11; «beatam», miss. 21-22), o nel passaggio antifonale alle miss. 67-68 del *Beatus vir*.





Il contrappunto legato riveste un ruolo di primo piano nel terzo libro dei salmi, poiché dal suo impiego diffuso deriva l'opulento tessuto armonico che contraddistingue l'opera. Il confronto del basso cifrato con quello delle raccolte precedenti è sufficiente a evidenziare uno scarto significativo: mentre nelle opp. I e VII le rare dissonanze si limitano perlopiù alla quarta risolta sulla terza e alla settima risolta sulla sesta, nell'op. XI si assiste a un uso sistematico dei ritardi di nona e dei doppi ritardi di settima e nona; soprattutto, la frequenza d'impiego delle dissonanze condiziona il ritmo armonico della composizione, che registra di norma un movimento nell'armonia su ciascuna delle quattro minime comprese nella battuta. Anche le formule cadenzali si limitano di rado al ritardo della sensibile, prediligendo successioni accordali più ricche e complesse. L'uso diffuso del contrappunto legato e di quello fiorito condizionano, naturalmente, il profilo melodico delle parti, l'uno introducendo legature e sincopi, l'altro passaggi melismatici.

Come osserva Paolucci, nell'op. XI il compositore adopera una profusione di tecniche imitative; esse danno origine a sezioni propriamente fugate, come avviene nell'«Amen» finale di molti salmi, ma informano anche, in modo più o meno evidente, l'intera costruzione polifonica: il procedimento più ricorrente e, forse, più caratteristico della raccolta consiste nella libera imitazione a stretto, alla quale s'è già accennato a proposito di un passo dell'op. VII. In ragione della loro ampiezza, i testi salmodici non si prestano a

⁷ Cfr. A. BERARDI, *Miscellanea musicale*, cit., p. 112.

essere elaborati per intero in contrappunto fugato, poiché esso comporta un considerevole sviluppo dell'intonazione musicale di ciascun versetto; volendo adottare nel terzo libro uno stile più elevato del semplice «sbattimento de' cori», Colonna ricorre a una sorta di compressione dell'esposizione ordinaria, basata sull'ingresso successivo delle quattro voci. Si osservino le miss. 21-23 del *Dixit Dominus*: il TII introduce un soggetto che muove dalla dominante Mi alla tonica La con un salto di quarta ascendente, per tornare, con movimento opposto, al Mi di partenza; la risposta La-Mi-Si è affidata al CII, che entra a stretto sulla seconda nota del TII; a sua volta, il BII principia il secondo ingresso del soggetto sulla seconda nota del CII. Infine l'AII, al quale dovrebbe essere affidata nuovamente la risposta, introduce per la terza volta il soggetto, incominciando a cantare sulla seconda nota del BII. Dopo il salto di quarta discendente, il soggetto procede con un salto di seconda minore ascendente: BII e AII salgono dal Mi al Fa, CI dal Si al Do; il TII invece si sottrae a quest'obbligo compiendo un salto di terza maggiore dal Mi al Sol#. Il compositore predilige, qui e altrove, soggetti basati su salti di quarta, quinta e terza, ascendenti e discendenti; la semplicità del profilo tematico favorisce la combinazione a stretto della testa del soggetto, limitata in genere a non più di quattro note; la coda non obbedisce ad alcun principio di imitazione. Questa libertà della condotta polifonica consente di comporre sezioni in contrappunto fugato molto brevi, funzionali alla rapida elocuzione dei versetti salmodici.

Un'altro artificio tipico dell'op. XI consiste nella permutazione ritmica dei soggetti: la successione intervallare rimane costante, mentre varia la durata delle note che compongono il tema, ovvero la loro posizione rispetto ai movimenti della battuta. Alle miss. 8-10 del *Dixit Dominus* il TII espone un soggetto composto da due terze discendenti (La-Fa-Re); sulla prima nota del TII entra, in sincope, l'AII, che lo imita all'ottava; nella misura successiva la risposta reale (Re-Sib-Sol) è affidata a CII e BII, sfasati di mezza battuta. In questa esposizione, ciascuna voce enuncia il tema con una diversa scansione ritmica:

CII	 Do - nec po - nam
AII	 Do - nec po - nam
TII	 Do - nec po - nam
BII	 Do - nec po - nam

Gli esempi osservati sin qui consistono in stralci di polifonia a quattro voci estratti dal primo o dal secondo coro; come nei precedenti libri di salmi, Colonna sfrutta le risorse dello stile antifonale per distribuire il testo sacro fra le due compagini vocali. Nell'op. XI, tuttavia, sono assai diffusi passaggi a otto voci reali: se ne trovano in corrispondenza di

tutte le cadenze principali, nelle quali entrambi i cori concludono insieme il proprio canto. Le fughe finali sono pure conteste a otto voci reali, così come alcuni sezioni, collocate all'inizio o all'interno dei salmi, connesse all'espressione di luoghi testuali particolarmente significativi. Il *Dixit Dominus* si apre con un grandioso contrappunto al quale concorrono entrambi i cori (miss. 1-8); sullo sfondo di una sontuosa tessitura polifonica, ricca di dissonanze legate e fioriture, si intrecciano due soggetti: il primo, scandito su una minima puntata seguita da semiminima e semibreve (♩.♩♩), sale per gradi dalla terza del tono alla dominante; il secondo attacca in sincope sulla tonica, raggiunge la sensibile scendendo di semitono e sfugge la risoluzione della cadenza saltando alla terza del tono con un intervallo ascendente di quarta diminuita. La combinazione di questi due motivi, che costituisce l'intelaiatura sulla quale è costruito l'intero passaggio, è demandata di volta in volta a voci diverse: a mis. 1 il primo soggetto è affidato al CII mentre l'AII espone il secondo; a mis. 2 li intrecciano BII e CI, a mis. 3 BI e AI. Da mis. 4 a mis. 7 i due incisi sono montati in un'unica frase, cantata a canone dai bassi di entrambi i cori.

Questa pagina, sapientemente contestata, offre l'occasione di osservare un artificio compositivo di ascendenza romana:⁸ alle succitate miss. 4-7 il BI e il BII intonano successivamente la melodia principale, cosicché abbandonano per un momento il ruolo di fondamento della compagine vocale e cantano nella tessitura dei tenori; questi ultimi si spingono invece nell'ambito più grave del loro registro per supplire alla mancanza dei bassi. In tal modo la melodia in questione, che risulterebbe debole proferita da un tenore in tessitura centrale, affidata al registro medio-acuto della voce di basso risalta efficacemente nella densa polifonia in cui è incastonata.

Il *Magnificat* contiene tre ampi passaggi a otto parti reali: il primo si estende da mis. 33 a mis. 43 ed è modulato sull'emisitichio «et sanctum nomen eius»; il secondo principia a mis. 50 e si conclude a mis. 58: corrisponde al versetto «Fecit potentiam in brachio suo,* dispersit superbos mente cordis sui»; il terzo occupa tutta la sezione finale del cantico, dalla conclusione della dossologia (mis. 106) all'ultimo «amen» (mis.135). La fuga che chiude il *Magnificat* è la più ampia e grandiosa della raccolta: si basa su un soggetto solenne e circolare, scandito in semibrevis, che parte sulla dominante Re, sale di grado sino al Mi, quindi raggiunge il do con un salto di terza discendente e ritorna al Re di partenza. L'esposizione si svolge a stretto: l'AI attacca in sincope intonando il soggetto,

⁸ Paolucci lo recensisce esaminando il mottetto *Heu non miseros* di Giuseppe Corsi detto Celano (1630-1690), illustre compositore romano, nonché allievo prediletto di Carissimi e maestro di Giacomo Antonio Pertis: «nel fine della casella il secondo tenore comincia a far da basso, e seguita fino alla prima cadenza, ed intanto il basso secondo coro [...] fa le veci del tenore, e nel caso presente fa molto buono, perché siccome in questo passo si fanno varie dissonanze, così si rende più sensibile di quello che sarebbe se lo facesse il tenore, e poi è un buon artificio nelle composizioni specialmente a due cori, il fare che qualche volta uno de' bassi faccia le veci del tenore, ed il tenore le veci del basso, e ciò particolarmente in qualche passo che sia di qualche riguardo. [...] Si è detto altrove che le parti più sensibili sono l'estreme; è manifesto che una bella cantilena deve esser posta dove possa meglio sentirsi, dunque nel caso presente si doveva fare come ha fatto l'autore, che altrimenti sarebbe stata quasi inutile la più bella cantilena». ⁸ G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori*, III, cit., p. 154, 154n.

immediatamente seguito dal BI che introduce la risposta reale sulla metà della battuta; due misure più avanti il CI fa udire nuovamente la risposta prima che il soggetto ricompaia sul battere successivo nella linea del TI. Con l'ingresso del CII e delle altre voci del secondo coro, il contrappunto procede praticamente senza distinzione di coro, compendiando tutte le tecniche e gli artifici messi in opera da Colonna nella raccolta.

Movimenti fugati di pari consistenza si trovano altresì alla fine del *Dixit Dominus*, del *Beatus vir*, del *Laudate Dominum*, del *Lætatus sum*, del *Nisi Dominus*, del *Lauda Ierusalem*, e del *Credidi*. Nell'«amen» finale di quest'ultimo salmo si osserva una costruzione formale tipica delle opere poliorali di ampio respiro di Colonna. Una sezione della fuga (miss. 98-106) è ripresa integralmente a distanza di qualche battuta (miss. 116-123) con alcune parti distribuite in modo differente fra le voci dei due cori. Questo espediente permette al compositore, che condivideva con la sua epoca una concezione tonale troppo ristretta per consentire vere e proprie modulazioni della fuga, di espandere le proprie architetture imitative geminandone intere sezioni, senza, tuttavia, che l'ascoltatore percepisse la ripetizione del passaggio. Lo stesso procedimento è applicato in più movimenti della *Messa a nove voci concertata con strumenti*, nonché nel finale del *Credo* della *Messa terza* op. v.

Nel salmo *Lauda Ierusalem* Colonna impiega una tecnica assai raffinata, già introdotta, fra l'altro, nel versetto centrale del *Lux æterna* della *Messa per i defunti* op. vi e nell'apertura del *Dixit Dominus* a 8 voci (ms. A-Wn: Cod 15982). Si tratta di un'ampia sezione di contrappunto su canto fermo (miss. 69-90), nella quale il CI scandisce a note lunghe il versetto «Qui annuntiat verbum suum Iacob,* iustitias et iudicia sua Israel» sulla melodia del secondo tono salmodico, fondamento dell'intero brano; il CII intreccia col precedente un libero canone all'unisono, mentre le voci inferiori di entrambi i cori realizzano un ricco accompagnamento a sei parti reali mediante procedimenti imitativi ed elaborate fioriture. Colonna declina qui in modo artificioso la tecnica romana che Pitoni definisce «la mula», nella quale, tuttavia, i soprani di entrambi i cori intonano, di regola, il canto fermo all'unisono.

Nel terzo libro dei salmi si incontrano con una certa frequenza chiaroscuri armonici di grande effetto, realizzati col passaggio repentino dal modo maggiore a quello minore; tale artificio, segnalato in precedenza nel *Nisi Dominus* del secondo libro, è impiegato con funzione espressiva in corrispondenza di luoghi testuali che veicolano immagini dolorose o patetiche: si vedano le miss. 37-38 di *In convertendo*, nelle quali le lacrime cantate dal salmista («Qui seminat in lacrimis») sono evocate da un breve passaggio in Sol minore innestato nel Sol maggiore d'impianto; lo stesso procedimento è applicato nel *Magnificat*, per alludere languidamente alla misericordia divina («recordatus misericordiæ suæ», miss. 78-80).

È opportuno infine rilevare come Colonna, pur avendo composto i salmi dell'op. xi in abbracciando una logica prevalentemente contrappuntistica, orizzontale, non abbia punto derogato alla sua mentalità di musicista di metà Seicento, né alla sua formazione di tastierista: la tessitura polifonica delle composizioni incluse nel terzo libro è saldamente fondata sul basso, che preesiste, in un certo senso, alle parti superiori e ne determina la

condotta. Tracce significative di ciò si riscontrano confrontando le cifre del basso continuo e il contrappunto intrecciato dalle voci soprastanti; si osservi mis. 37 del *Laudate pueri*: sul primo movimento l'AI sostiene il ritardo della nona Sol sul Fa del basso; invece di risolvere direttamente la dissonanza sul secondo movimento, Colonna ritarda la risoluzione interponendo un Do di passaggio con un salto di quarta discendente; si tratta di una formula impiegata di frequente nella polifonia coeva, in genere per introdurre un elemento di variazione all'interno di successione di ritardi in sincope. In questo caso, tuttavia, il differimento della risoluzione produce un indebolimento armonico del secondo movimento della battuta. Nella parte dell'organo, la cifratura prescrive invece la risoluzione ordinaria della nona, evitando così che l'orecchio percepisca un vuoto nella successione degli accordi. Sulla seconda metà della stessa battuta, il CII sale dal La al Do con un salto di terza, mentre il basso procede per moto contrario dal Re al Do; sul Re sono prescritti due accordi rispettivamente di terza e quinta e di terza e sesta: essi implicano un movimento melodico La-Si-Do, che non ha però alcun riscontro nelle voci superiori. Lo stesso avviene a mis. 3 del *Dixit Dominus*, dove il basso prescrive un ritardo di nona, il primo di una serie di quattro, che non compare in alcuna delle otto voci compresenti in quel punto.

PARTE TERZA



EDIZIONE

TESTI LITURGICI

CRITERI EDITORIALI

L'edizione critica del testo dei salmi è il risultato di un confronto condotto su quattro ordini di fonti: le stampe musicali, i libri liturgici,¹ le edizioni storiche della vulgata² e le edizioni recenti³ della stessa.

Non sono state riscontrate differenze di rilievo: nel caso di difformità o diverso posizionamento di singole parole si è seguita la lezione della stampa; l'ortografia e l'uso delle maiuscole sono stati invece conformati alle versioni più recenti della bibbia, segnalando tuttavia in apparato le modifiche degne di nota rispetto all'originale.

Le abbreviazioni, le tachigrafie e il carattere «&» in luogo di «et» sono stati sciolti senza avviso, come pure senza avviso è stato normalizzato l'uso della vocale «u» in luogo della consonante «v».

La punteggiatura è stata esemplata su quella dell'ultima edizione vaticana della vulgata, mantenendo tuttavia la distinzione dei singoli versetti tramite punto fermo che compare nei libri liturgici antichi. Nella partitura, le ripetizioni successive della medesima porzione di testo sono state separate da una virgola.

Sebbene non abbiano particolare rilevanza ai fini dello studio dell'intonazione musicale di Colonna, nella trascrizione lineare del testo sono stati impiegati il segno di asterisco (*) per separare i due emistichi di un verso e la croce (†) per segnalare la *flexa*, così come compaiono nelle moderne edizioni di canto gregoriano.

La numerazione dei salmi rispecchia quella della Vulgata Clementina; in apparato è indicato il numero corrispondente della Nova Vulgata (Nv). L'ordine dei testi segue l'indice dell'op. I di Colonna; le opp. VII e XI, pur contenendo un numero inferiore di composizioni, si conformano alla precedente quanto alla successione dei brani.

¹ *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato. Ex editione vaticana adamussim excerpto*, Paris, Tournai, Roma, Desclées, 1954²⁹ (1920¹).

² *Biblia sacra vulgatae editionis Sixti v. Pontificis Max. iussu recognita et Clementis VIII. auctoritate edita, versiculis distincta, et ad singula capita argumentis aucta, pluribusque imaginibus, ad historiarum notitiam politissime elaboratis, ornata; indiceque Epistolarum, & Euangelioru locupletata*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1690.

³ *Biblia Sacra vulgatae editionis Sixti v pontificis maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado professoribus sacrae scripturae in p. Universitate eccl. salmanticensi*, Milano, San Paolo, 1999 (1995¹).

VERSICULUM & RESPONSORIUM (Ps. 69, 1)

1. Deus, in adiutorium meum intende; *
Domine, ad adiuvandum me festina.
2. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
3. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen. Alleluia.

Ps. 69, 1 (Nv 70, 1) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671 e 1686. Del versicolo introduttivo, secondo consuetudine, non sono riportati né l'intonazione in canto fermo, né il testo.

V. 3^b: diversamente da quanto accade nella maggior parte delle raccolte vespertine secentesche, alla fine del responsorio non è riportata la conclusione alternativa «Laus tibi, Domine, rex æternæ gloriæ», prevista dalla liturgia in sostituzione dell'«alleluia» nel periodo *a septuagesima usque ad Pascha*. Proprio per consentire la declamazione di due testi alternativi sulla stessa musica, la chiusa del *Domine ad adiuvandum* è generalmente elaborata in forma di semplice falsobordone; Colonna non fa eccezione nelle sue opp. I e VII.

★

PSALMUS 109. *Dixit Dominus*

1. Dixit Dominus Domino meo: *
«Sede a dextris meis.
2. Donec ponam inimicos tuos *
scabellum pedum tuorum».
3. Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion: *
dominare in medio inimicorum tuorum.
4. Tecum principium in die virtutis tuæ, in splendoribus sanctorum, *
ex utero ante luciferum genui te.
5. Iuravit Dominus et non pænitebit eum: *
«Tu es sacerdos in æternum secundum ordinem Melchisedech».
6. Dominus a dextris tuis, *
confregit in die iræ suæ reges.
7. Iudicabit in nationibus, implebit ruinas: *
conquassabit capita in terra multorum.
8. De torrente in via bibet, *
propterea exaltabit caput.
9. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 109 (Nv 110) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

*

PSALMUS 110. *Confitebor*

1. Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo, *
in consilio iustorum et congregatione.
2. Magna opera Domini, *
exquisita in omnes voluntates eius.
3. Confessio et magnificentia opus eius, *
et iustitia eius manet in sæculum sæculi.
4. Memoriam fecit mirabilium suorum, †
misericors et miserator Dominus: *
escam dedit timentibus se.
5. Memor erit in sæculum testamenti sui; *
virtutem operum suorum annuntiavit populo suo.
6. Ut det illis hereditatem gentium; *
opera manuum eius veritas et iudicium.
7. Fidelia omnia mandata eius, †
confirmata in sæculum sæculi, *
facta in veritate et æquitate.
8. Redemptionem misit populo suo,
mandavit in æternum testamentum suum.
9. Sanctum et terribile nomen eius: *
initium sapientiæ timor Domini.
10. Intellectus bonus omnibus facientibus eum; *
laudatio eius manet in sæculum sæculi.
11. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 110 (Nv 111) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

V. 6^b: 1671, 1686, 1694 «iuditium»

V. 8^a: Nella Vulgata è presente il soggetto «Dominus», cosicché la lezione risulta: «Redemptionem misit Dominus populo suo». Tale lezione non è però seguita da Colonna in alcuno dei tre libri di salmi a otto voci, né negli *Psalmi ad vespertas* concertati dell'op. XII; si ritrova invece nel *Confitebor* dell'op. X. È singolare notare come le due varianti siano attestate contemporaneamente in raccolte diverse dello stesso autore, ma anche in autori di epoche diverse attivi a Bologna: Giacobbi intona il versetto completo sia nella *Prima parte dei salmi concertati* (1609) sia nei *Vespri per tutto l'anno* (1615), mentre Cazzati adotta la versione breve in tutte le sue raccolte di salmi vespertini.

V. 9^b: 1671, 1686 è presente la voce verbale «est» («initium sapientiæ est timor Domini»), sottintesa nella Vulgata.

★

PSALMUS 111. *Beatus vir*

1. Beatus vir, qui timet Dominum, *
in mandatis eius volet nimis.
2. Potens in terra erit semen eius, *
generatio rectorum benedicetur.
3. Gloria et divitiæ in domo eius, *
et iustitia eius manet in sæculum sæculi.
4. Exortum est in tenebris lumen rectis,
misericors et miserator et iustus.
5. Iucundus homo, qui miseretur et commodat, †
disponet sermones suos in iudicio, *
quia in æternum non commovebitur.
6. In memoria æterna erit iustus, *
ab auditione mala non timebit.
7. Paratum cor eius, sperare in Domino, †
confirmatum est cor eius, *
non commovebitur donec despiciat inimicos suos.
8. Dispersit, dedit pauperibus; †
iustitia eius manet in sæculum sæculi,
cornu eius exaltabitur in gloria.
9. Peccator videbit et irascetur, †
dentibus suis fremet et tabescet. *
Desiderium peccatorum peribit.
10. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
11. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 111 (Nv 112) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

V. 5^b: 1671, 1686, 1694 «iuditio».

V. 7^c: 1671 «despiciat».

★

PSALMUS 112. *Laudate pueri*

1. Laudate, pueri, Dominum, *
laudate nomen Domini.

2. Sit nomen Domini benedictum *
ex hoc nunc et usque in sæculum.
3. A solis ortu usque ad occasum *
laudabile nomen Domini.
4. Excelsus super omnes gentes Dominus, *
et super cælos gloria eius.
5. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat *
et humilia respicit in cælo et in terra?
6. Suscitans a terra inopem, *
et de stercore erigens pauperem.
7. Ut collocet eum cum principibus, *
cum principibus populi sui.
8. Qui habitare facit sterilem in domo, *
matrem filiorum lætantem.
9. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 112 (Nv 113) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

V. 7^b: 1694 non è intonata la ripetizione dell'inciso «cum principibus».

*

PSALMUS 116. *Laudate Dominum*

1. Laudate Dominum, omnes gentes; *
laudate eum, omnes populi.
2. Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, *
et veritas Domini manet in æternum.
3. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
4. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 116 (Nv 117) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

*

PSALMUS 113. *In exitu*

1. In exitu Israel de Ægypto, *
domus Iacob de populo barbaro.
2. Facta est Iudæa sanctificatio eius, *
Israel potestas eius.
3. Mare vidit et fugit, *
Iordanis conversus est retrorsum.
4. Montes exultaverunt ut arietes, *
et colles sicut agni ovium.
5. Quid est tibi, mare, quod fugisti? *
Et tu, Iordanis, quia conversus es retrorsum?
6. Montes, exultastis sicut arietes, *
et colles, sicut agni ovium?
7. A facie Domini mota est terra, *
a facie Dei Iacob.
8. Qui convertit petram in stagna aquarum *
et rupem in fontes aquarum.
9. Non nobis, Domine, non nobis, *
sed nomini tuo da gloriam.
10. Super misericordia tua et veritate tua, *
nequando dicant gentes: «Ubi est Deus eorum?»
11. Deus autem noster in cælo; *
omnia, quæcumque voluit, fecit.
12. Simulacra gentium argentum et aurum, *
opera manuum hominum.
13. Os habent et non loquentur, *
oculos habent et non videbunt.
14. Aures habent et non audient, *
nares habent et non odorabunt.
15. Manus habent et non palpabunt, †
pedes habent et non ambulabunt; *
non clamabunt in gutture suo.
16. Similes illis fiant, qui faciunt ea, *
et omnes, qui confidunt in eis.
17. Domus Israel speravit in Domino: *
adiutor eorum et protector eorum est.
18. Domus Aaron speravit in Domino: *
adiutor eorum et protector eorum est.

19. Qui timent Dominum, speraverunt in Domino: *
adiutor eorum et protector eorum est.
20. Dominus memor fuit nostri *
et benedixit nobis.
21. Benedixit domui Israel, *
benedixit domui Aaron.
22. Benedixit omnibus, qui timent Dominum: *
pusillis cum maioribus.
23. Adiciat Dominus super vos, *
super vos et super filios vestros.
24. Benedicti vos a Domino, *
qui fecit cælum et terram.
25. Cælum cæli Domino, *
terram autem dedit filiis hominum.
26. Non mortui laudabunt te, Domine, *
neque omnes, qui descendunt in infernum.
27. Sed nos, qui vivimus, benedicimus Domino *
ex hoc nunc et usque in sæculum.
28. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
29. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 113 (Nv 114-115) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

V. 5^b: 1694 «conversus est»

V. 10^b: 1671, 1686, 1694 «ne quando».

V. 11^b: 1671 «quecunque»; 1686, 1794 «quecumque».

★

PSALMUS 121. *Lætatus sum*

1. Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi: *
«In domum Domini ibimus».
2. Stantes erant pedes nostri *
in atriis tuis, Ierusalem.
3. Ierusalem, quæ ædificatur ut civitas, *
cuius participatio eius in idipsum.
4. Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini, *
testimonium Israel, ad confitendum nomini Domini.

5. Quia illic sederunt sedes in iudicio, *
sedes super domum David.
6. Rogate, quæ ad pacem sunt Ierusalem: *
et abundantia diligentibus te.
7. Fiat pax in virtute tua, *
et abundantia in turribus tuis.
8. Propter fratres meos et proximos meos *
loquebar pacem de te.
9. Propter domum Domini Dei nostri *
quæsivi bona tibi.
10. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
11. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 121 (Nv 122) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

V. 5^a: 1671, 1686, 1694 «iuditio».

*

PSALMUS 126. *Nisi Dominus*

1. Nisi Dominus ædificaverit domum, *
in vanum laboraverunt, qui ædificant eam.
2. Nisi Dominus custodierit civitatem, *
frustra vigilat, qui custodit eam.
3. Vanum est vobis ante lucem surgere: *
surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.
4. Cum dederit dilectis suis somnum: *
Ecce hereditas Domini filii, merces fructus ventris.
5. Sicut sagittæ in manu potentis, *
ita filii excussorum.
6. Beatus vir, qui implevit desiderium suum ex ipsis: *
non confundetur, cum loquetur inimicis suis in porta.
7. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
8. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 126 (Nv 127) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

*

PSALMUS 147. *Lauda Ierusalem*

1. Lauda, Ierusalem, Dominum; *
lauda Deum tuum, Sion.
2. Quoniam confortavit seras portarum tuarum, *
benedixit filiis tuis in te.
3. Qui posuit fines tuos pacem *
et adipe frumenti satiat te.
4. Qui emittit eloquium suum terræ, *
velociter currit sermo eius.
5. Qui dat nivem sicut lanam, *
nebulam sicut cinerem spargit.
6. Mittit crystallum suam sicut buccellas; *
ante faciem frigoris eius quis sustinebit?
7. Emittet verbum suum et liquefaciet ea, *
flabit spiritus eius, et fluent aquæ.
8. Qui annuntiat verbum suum Iacob, *
iustitias et iudicia sua Israel.
9. Non fecit taliter omni nationi *
et iudicia sua non manifestavit eis.
10. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
11. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 147 (Nv 147, 12-20) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

V. 8^b: 1671, 1686, 1694 «iuditia».

*

PSALMUS 115. *Credidi*

1. Credidi propter quod locutus sum: *
«Ego autem humiliatus sum nimis».
2. Ego dixi in excessu meo: *
«Omnis homo mendax»
3. Quid retribuam Domino *
pro omnibus, quæ retribuit mihi?
4. Calicem salutaris accipiam *
et nomen Domini invocabo.

5. Vota mea Domino reddam coram omni populo eius; *
pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius.
 6. O Domine, quia ego servus tuus, *
ego servus tuus et filius ancillæ tuæ.
 7. Dirupisti vincula mea: †
tibi sacrificabo hostiam laudis *
et nomen Domini invocabo.
 8. Vota mea Domino reddam in conspectu omni populo eius *
in atriis domus Domini, in medio tui, Ierusalem.
 9. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
 10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.
-

Ps. 115 (Nv 116, 10-19) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671 e 1694.

V. 6^b: 1694 non è intonata la replica dell'inciso «ego servus tuus».

★

PSALMUS 125. *In convertendo*

1. In convertendo Dominus captivitatem Sion, *
facti sumus sicut consolati.
2. Tunc repletum est gaudio os nostrum, *
et lingua nostra exultatione.
3. Tunc dicent inter gentes: *
«Magnificavit Dominus facere cum eis».
4. Magnificavit Dominus facere nobiscum; *
facti sumus lætantes.
5. Convertete, Domine, captivitatem nostram, *
sicut torrens in austro.
6. Qui seminant in lacrimis, *
in exultatione metent.
7. Euntes ibant et flebant *
mittentes semina sua.
8. Venientes autem venient in exultatione *
portantes manipulos suos.
9. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.

10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.
-

Ps. 125 (Nv 126) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671 e 1694.

★

PSALMUS 138. *Domine probasti me*

1. Domine, probasti me et cognovisti me, *
tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam.
2. Intellexisti cogitationes meas de longe, *
semitam meam et funiculum meum investigasti.
3. Et omnes vias meas prævidisti, *
quia non est sermo in lingua mea.
4. Ecce, Domine, tu cognovisti omnia novissima et antiqua: *
tu formasti me, et posuisti super me manum tuam.
5. Mirabilis nimis facta est scientia tua ex me, *
confortata est, et non potero ad eam.
6. Quo ibo a spiritu tuo *
et quo a facie tua fugiam?
7. Si ascendero in cælum, tu illic es; *
si descendero in infernum, ades.
8. Si sumpsero pennas meas diluculo *
et habitavero in extremis maris.
9. Etenim illuc manus tua deducet me, *
et tenebit me dextera tua.
10. Et dixi: «Forsitan tenebræ conculcabunt me, *
et nox illuminatio mea in delitiis meis».
11. Quia tenebræ non obscurabuntur a te, †
et nox sicut dies illuminabitur *
sicut tenebræ eius ita et lumen eius.
12. Quia tu possedisti renes meos, *
suscepisti me de utero matris meæ.
13. Confitebor tibi, quia terribiliter magnificatus es; †
terribilia opera tua, *
et anima mea cognoscit nimis.
14. Non est occultum os meum a te, quod fecisti in occulto, *
et substantia mea in inferioribus terræ.

15. Imperfectum meum viderunt oculi tui, †
et in libro tuo omnes scribentur: *
dies formabuntur et nemo in eis.
16. Mihi autem nimis honorificati sunt amici tui, Deus; *
nimis confortatus est principatus eorum.
17. Dinumerabo eos, et super arenam multiplicabuntur; *
exsurrexi et adhuc sum tecum.
18. Si occideris, Deus, peccatores; *
viri sanguinum, declinate a me.
19. Quia dicitis in cogitatione: *
accipient in vanitate civitates tuas
20. Nonne, qui oderunt te, Domine, oderam *
et super inimicos tuos tabescebam?
21. Perfecto odio oderam illos, *
et inimici facti sunt mihi.
22. Proba me, Deus, et scito cor meum; *
interroga me et cognosce semitas meas.
23. Et vide, si via iniquitatis in me est, *
et deduc me in via æterna.
24. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
25. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 138 (Nv 139) con dossologia finale. Presente nella raccolta del 1671.

*

PSALMUS 129. *De profundis*

1. De profundis clamavi ad te, Domine; *
Domine, exaudi vocem meam.
2. Fiant aures tuæ intendentes *
in vocem deprecationis meæ.
3. Si iniquitates observaveris, Domine, *
Domine, quis sustinebit?
4. Quia apud te propitiatio est, *
et propter legem tuam sustinui te, Domine.
5. Sustinuit anima mea in verbo eius; *
speravit anima mea in Domino.

6. A custodia matutina usque ad noctem *
speret Israel in Domino.
 7. Quia apud Dominum misericordia, *
et copiosa apud eum redemptio.
 8. Et ipse redimet Israel *
ex omnibus iniquitatibus eius.
 9. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
 10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.
-

Ps. 129 (Nv 130) con dossologia finale. Presente nella raccolta del 1671.

*

PSALMUS 127. *Beati omnes*

1. Beati omnes qui timent Dominum, *
qui ambulant in viis eius.
 2. Labores manuum tuarum quia manducabis, *
beatus es, et bene tibi erit.
 3. Uxor tua sicut vitis abundans *
in lateribus domus tuæ.
 4. Filii tui sicut novellæ olivarum *
in circuitu mensæ tuæ.
 5. Ecce sic benedicetur homo, *
qui timet Dominum.
 6. Benedicat tibi Dominus ex Sion, *
et videas bona Ierusalem omnibus diebus vitæ tuæ.
 7. Et videas filios filiorum tuorum, *
pacem super Israel.
 8. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
 9. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.
-

Ps. 127 (Nv 128) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671 e 1694.

*

PSALMUS 131. *Memento Domine David*

1. Memento, Domine, David *
et omnis mansuetudinis eius.
2. Sicut iuravit Domino, *
votum vovit Deo Iacob.
3. «Si introiero in tabernaculum domus meæ, *
si ascendero in lectum strati mei.
4. Si dederò somnum oculis meis *
et palpebris meis dormitationem.
5. Et requiem temporibus meis donec inveniam locum Domino, *
tabernaculum Deo Iacob».
6. Ecce audivimus eam in Ephratha, *
invenimus eam in campis silvæ.
7. Introibimus in tabernaculum eius *,
adorabimus in loco ubi steterunt pedes eius.
8. Surge, Domine, in requiem tuam, *
tu et arca sanctificationis tuæ.
9. Sacerdotes tui induantur iustitiam, *
et sancti tui exsultent.
10. Propter David servum tuum *
non avertas faciem Christi tui.
11. Iuravit Dominus David veritatem et non frustrabitur eam: *
«De fructu ventris tui ponam super sedem tuam.
12. Si custodierint filii tui testamentum meum *
et testimonia hæc, quæ docebo eos.
13. Filii eorum usque in sæculum *
sedebunt super sedem tuam».
14. Quoniam elegit Dominus Sion, *
elegit eam in habitationem sibi.
15. «Hæc requies mea in sæculum sæculi; *
hic habitabo, quoniam elegi eam.
16. Viduam eius benedicens benedicam, *
pauperes eius saturabo panibus.
17. Sacerdotes eius induam salutari, *
et sancti eius exsultatione exsultabunt.
18. Illuc producam cornu David, *
paravi lucernam Christo meo.

19. Inimicos eius induam confusione, *
super ipsum autem effloreat sanctificatio mea».
20. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
21. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 129 (Nv 130) con dossologia finale. Presente nella raccolta del 1671.

*

PSALMUS 137. *Confitebor "Angelorum"*

1. Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo, *
quoniam audisti verba oris mei.
2. In conspectu angelorum psallam tibi, *
adorabo ad templum sanctum tuum et confitebor nomini tuo.
3. Super misericordia tua et veritate tua, *
quoniam magnificasti super omne nomen sanctum tuum.
4. In quacumque die invocavero te, exaudi me; *
multiplicabis in anima mea virtutem.
5. Confiteantur tibi, Domine, omnes reges terræ, *
quia audierunt omnia verba oris tui.
6. Et canent in viis Domini, *
quoniam magna est gloria Domini.
7. Quoniam excelsus Dominus et humilia respicit *
et alta a longe cognoscit.
8. Si ambulavero in medio tribulationis, vivificabis me; †
et super iram inimicorum meorum extendisti manum tuam, *
et salvum me fecit dextera tua.
9. Dominus retribuet pro me; †
Domine, misericordia tua in sæculum: *
opera manuum tuarum ne despicias.
10. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
11. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Ps. 137 (Nv 138) con dossologia finale. Presente nella raccolta del 1671.

V. 4^a: 1671 «quacunque».

*

CANTICUM B. MARIE VIRGINIS *Magnificat* (Lc 1, 47-54)

1. Magnificat *
anima mea Dominum.
2. Et exsultavit spiritus meus
in Deo, salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: *
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna, qui potens est, *
et sanctum nomen eius.
5. Et misericordia eius a progenie in progenies *
timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo, *
dispersit superbos mente cordis sui.
7. Deposuit potentes de sede *
et exaltavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis *
et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiæ suæ.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, *
Abraham et semini eius in sæcula.
11. Gloria Patri, et Filio, *
et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in sæcula sæculorum. Amen.

Cantico evangelico (Lc 1, 47-54) con dossologia finale. Presente nelle raccolte del 1671, 1686 e 1694.

*

HYMNUS *Te Deum*

1. Te Deum laudamus: *
te Dominum confitemur.
2. Te æternum patrem, *
omnis terra veneratur.
3. Tibi omnes angeli, *
tibi cæli et universæ potestates,

4. tibi cherubim et seraphim, *
incessabili voce proclamant:
5. Sanctus,
6. Sanctus,
7. Sanctus *
Dominus Deus Sabaoth.
8. Pleni sunt cæli et terra *
majestatis gloriæ tuæ.
9. Te gloriosus
Apostolorum chorus,
10. te prophetarum *
laudabilis numerus,
11. te martyrum candidatus *
laudat exercitus.
12. Te per orbem terrarum *
sancta confitetur Ecclesia,
13. Patrem *
immensæ maiestatis;
14. venerandum tuum verum
et unicum Filium;
15. Sanctum quoque *
Paraclitum Spiritum.
16. Tu rex gloriæ, *
Christe.
17. Tu Patris
sempiternus es Filius.
18. Tu, ad liberandum suscepturus hominem, *
non horruisti Virginis uterum.
19. Tu, devicto mortis aculeo, *
aperuisti credentibus regna cælorum.
20. Tu ad dexteram Dei sedes, *
in gloria Patris.
21. Iudex crederis *
esse venturus.
22. Te ergo quæsumus, tuis famulis subveni, *
quos pretioso sanguine redemisti.
23. Æterna fac cum sanctis tuis *
in gloria numerari.

24. Salvum fac populum tuum, Domine, *
et benedic hereditati tuæ.
25. Et rege eos, *
et extolle illos usque in æternum.
26. Per singulos dies *
benedicimus te;
27. Et laudamus nomen tuum in sæculum, *
et in sæculum sæculi.
28. Dignare, Domine, die isto *
sine peccato nos custodire.
29. Miserere nostri, Domine, *
miserere nostri.
30. Fiat misericordia tua, Domine, super nos, *
quemadmodum speravimus in te.
31. In te, Domine, speravi: *
non confundar in æternum.

Presente nella raccolta del 1686.

MUSICA

CRITERI EDITORIALI

A. Testo musicale

* *Disposizione dei rigli*

Nella partitura le voci sono distribuite in due cori e, all'interno di questi, disposte dalla più acuta alla più grave. Secondo l'uso riscontrabile in numerose partiture manoscritte contestuali di musica a otto voci con due organi, all'organo secondo è assegnato il rigo immediatamente superiore a quello dell'organo primo che, in qualità di fondamento dell'intera composizione, si trova alla base dell'accollatura.

* *Chiavi*

Le stampe originali impiegano la chiave di Do sul primo, terzo e quarto rigo rispettivamente per le voci di soprano, alto e tenore; la chiave di Fa sul quarto rigo per la voce di basso. Quest'ultima si ritrova altresì nella linea di continuo degli organi primo e secondo, alternata tuttavia alle chiavi più acute in quei luoghi ove, al tacere della voce di basso, il fondamento segue le voci superiori (bassetti), ovvero laddove, all'attacco di una sezione imitativa, all'organista è richiesto di raddoppiare gli ingressi delle voci, realizzandone l'intavolatura.¹

Nell'edizione si è adottata, secondo l'uso moderno, la chiave di violino per rigli di soprano e alto, la chiave di violino all'ottava bassa per quello di tenore e la chiave di basso per quello della voce corrispondente. Nelle parti dei due organi sono stati conservati i cambi di chiave originali poiché, sebbene perdano parte della loro utilità nel contesto della partitura, costituiscono nondimeno un'indicazione stilistica preziosa per il continuista.

* *Armaturo di chiave*

L'armatura di chiave è stata mantenuta come nell'originale, anche nei casi in cui, esprimendo una concezione modale della scala di riferimento, espone un numero di alterazione inferiore a quello della tonalità corrispondente nella prassi attuale.

* *Indicazioni di tempo, proporzioni e valori delle note*

Le indicazioni di tempo presenti nella stampa sono state mantenute nell'edizione, così come i valori delle note.² I tempi ternari utilizzati da Colonna nei salmi a otto voci pieni si

¹ Le edizioni a stampa nel formato libro parte non tramandano, in questo caso e in generale, esempi di sezioni d'attacco di un fugato intavolate nella parte del continuo, poiché l'impiego dei caratteri mobili non consente la composizione tipografica di più linee polifoniche su un solo rigo; se ne ritrovano regolarmente nelle partiture manoscritte dei sec. XVII e XVIII, particolarmente in ambito bolognese e romano.

² Per quanto l'opportunità di mantenere i valori originali nelle edizioni improntate a rigore filologico di musica polifonica non sia più in discussione, vale la pena notare che, nel caso dei salmi di Colonna, la differenziazione dei valori e del tactus da un libro all'altro rappresenta una scelta deliberata dell'autore in

limitano a 3/2 e 3/1; i rapporti proporzionali fra sezioni binarie e ternarie sono descritti nel capitolo *Cenni di prassi esecutiva*. Le semibrevis annerite impiegate nell'originale per indicare l'emiochia sono state tradotte nella trascrizione in semibrevis o minime bianche.

* *Stanghette di battuta*

Le stanghette di battuta compaiono distribuite in modo piuttosto regolare nelle parti stampa; quelle mancanti sono state integrate nell'edizione in conformità con l'indicazione di tempo. Nell'originale è comune l'accorpamento di due misure ternarie, così da dar luogo, in presenza dell'indicazione di tempo 3/2 o 3/1 a misure di sei minime o sei semibrevis. Tale accorpamento risponde all'esigenza di risparmiare spazio e caratteri e non intende fornire indicazioni di tactus (queste doppie misure richiedono ciascuna la scansione in tre movimenti e non hanno nulla a che vedere con la «mezza misura del 6/4» divisa in un solo battere e un solo levare).³ Il raggruppamento si verifica inoltre in modo discontinuo tanto nella frequenza all'interno di una parte quanto nella sinossi verticale delle parti; per queste ragioni si è scelto di ripartire tutte le sezioni ternarie in misure di tre minime o tre semibrevis, in conformità con l'indicazione di tempo.

* *Raggruppamento delle figure caudate*

Le figure caudate, sciolte nella stampa a caratteri mobili, sono state raggruppate in base al metro e, nelle parti vocali, al testo cantato.

* *Alterazioni*

Il valore delle alterazioni è stato esteso fino alla fine della misura, secondo l'uso moderno; gli accidenti ridondanti sono stati espunti. Le alterazioni sottintese nell'originale o suggerite dal revisore sono riportate nella partitura in corpo minore sopra alla nota alla quale sono riferite. Le alterazioni di cortesia presenti nell'originale sono state mantenute; quelle aggiunte dal revisore, solo in presenza di passaggi potenzialmente equivoci, sono state inserite fra parentesi tonde davanti alla nota.

* *Ligaturæ*

Le *ligaturæ*, presenti nell'originale esclusivamente nella specie *cum opposita proprietate*, sono state sciolte, riportando in partitura le figure del valore corrispondente raggruppate sotto una parentesi quadra.

* *Legature*

L'integrazione di legature di valore non presenti nell'originale è segnalata in apparato. Non sono state integrate legature di portamento, impiegate talora nella stampa per

conformità a precisi indirizzi stilistici, scelta che risulterebbe occultata e travisata dal dimezzamento delle figure 'di nota bianca'.

³ cfr. ETIENNE DARBELLAY, prefazione a G. Frescobaldi, *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti e arie* (1624), a cura di Étienne Darbellay, Milano, Suvini Zerboni, 1984 («Monumenti musicali italiani», 8), p. 21.

suggerire l'emissione legata di due note da intonarsi su una stessa sillaba, poiché la loro presenza è tanto sporadica e discontinua da non potervi basare l'elaborazione di una regola estensiva.

* *Cifre del basso continuo*

Nell'edizione sono state mantenute le cifre del basso continuo che compaiono nell'originali, senza integrazioni volte a colmare le lacune di una forma di scrittura riassunta la cui realizzazione è in ogni caso demandata all'esperienza dell'esecutore. Eventuali differenze fra le cifre del primo e secondo organo sono state mantenute se non frutto di errore di stampa.

B. Elementi testuali della partitura

* *Titoli*

Nelle stampe originali dei tre libri di salmi, i titoli dei brani sono indicati in forma estesa nell'indice posto a conclusione di ciascun libro parte. All'interno dei fascicoli, ciascuna composizione è identificata semplicemente dall'incipit del testo cantato, corredato di capolettera. Nell'op. 11 è presente inoltre l'indicazione del tono salmodico prima di ogni brano. Nell'edizione si è riportato il titolo come compare nell'indice, conformandolo alla lezione riveduta del testo cantato, mantenendo altresì le indicazioni di tono salmodico ove presenti. I titoli dei salmi o di singoli versetti inseriti nelle parti originali degli organi al fine di segnalare al continuista l'avvicinarsi delle diverse sezioni di un brano sono stati espunti nella partitura.

* *Indicazioni agogiche*

Rare indicazioni agogiche sono presenti solo nel secondo libro di salmi; nell'edizione sono state riportate in corsivo sul pentagramma superiore di ciascuna accollatura.

SALMI BREVI PER TUTTO L'ANNO
op. I (Bologna 1681)

DESCRIZIONE DELLE FONTI

A. Editio princeps (1681)

(indicazione di parte) | SALMI BREVI | Per tutto l'Anno à otto Voci, con vno, ò due Organi se piace. | DEDICATI | A gl'Illustrissimi Signori | PRESIDENTE, | E FABBRICIERI | Della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna. | DA GIO. PAOLO COLONNA | Maestro di Capella di detta Chiesa, & Accademico | Filaschise, e Filarmonico | OPERA PRIMA. | [vignetta raffigurante san Petronio reggente la città di Bologna entro cornice ornata di nastri e strumenti musicali, alla base della quale è drappeggiato un cartiglio recante l'iscrizione «S. PETRONIUS DE BONONIA»] | [linea tipografica orizzontale] | In Bologna per Giacomo Monti. 1681. Con licenza da' Superiori.

10 fascicoli in 8°, ciascuno di 40 pp., numerate a partire dalla p. 3., e composti da cinque duerni; fa eccezione la parte dell'Org. II, che consta di 28 pp., numerate a partire dalla p. 3., ed è composta da due duerni e da un terno. Il fascicoli sono segnati A/A₂, B/B₂, C/C₂, D/D₂, E/E₂; alla prima segnatura d'ogni fascicolo segue il titolo «Salmi à otto voci, del Colonna. Opera Prima.».

Dedicatoria alle pp. 3 e 4: ILLUSTRISSIMI SIGNORI marchese Alessandro Facchenetti, presidente perpetuo, Carlo Luigi Scappi, conte Nicolò Calderini, Mario Casali, conte Filiberto Vicani, Filippo Angelo Cospi, senatori e fabbricieri dignissimi. Ecco alla luce questo primo parto delle mie fatiche, quale come primogenito del debito, con che mi trovo tenuto infinitamente alla singolare benignità delle signorie vostre illustrissime voglio che all'aura cortese del loro stimatissimo patrocinio spiri i primi suoi fiati. L'offro dunque alle signorie vostre illustrissime e in tributo del sommo mio ossequio e di quella più riverente servitù che le professo, e in attestato della stima singolare e infinita, che faccio del pregiatissimo titolo di servitore delle signorie vostre illustrissime del quale mi vedo nel posto di maestro di cotesta cappella così decorosamente adornato, e come le supplico d'un benigno aggradimento a questo picciolo tributo del mio dovere; altresì le prego ben vivamente a continuarmi l'onore della stimatissima loro protezione, dedicandomele quale sono e sarò sempre delle signorie vostre illustrissime umilissimo devotissimo et obbligatissimo servitore Giovanni Paolo Colonna.¹

¹ Della lettera dedicatoria si offre una trascrizione semidiplomatica, rimandando il lettore all'originale, riprodotto a p. 96 per ricostruire la *facies* editoriale della stampa. Gli interventi del trascrittore si sono limitati all'espunzione dell'«h» etimologica, dell'accento sulla preposizione «a» e degli apostrofi superflui rispetto all'uso moderno; si è inoltre distinto fra la «u» e la «v», entrambe espresse con il primo carattere nella stampa, e si è convertita la doppia «t» seguita da «i» in «zi». Saltuarie integrazioni sono state effettuate nella punteggiatura per rendere più agevole la lettura.

A p. (40) di CI, AI, TI, BI, a p. 35 di Org. I e a p. (39) di CII, AII, TII, si trova la Tavola, nella quale i titoli dei salmi sono riportati su due colonne:²

TAVOLA.

Domine ad adiuvandum me.	Carte 5	Lauda Ierusalem.	20
Dixit Dominus.	6	Credidi.	22
Confitebor.	7	In Convertendo.	23
Beatus vir.	9	Domine probasti.	25
Laudate pueri.	12	De profundis.	28
Laudate Dominum.	13	Beati omnes.	30
In exitu.	14	Memento.	31
Lætatus sum.	17	Confitebor Angelorum.	34
Nisi Dominus.	19	Magnificat.	36

IL FINE.

Sotto alla tavola si trova l'avvertimento al lettore: Benigno lettore. Esce alle stampe questa prima delle mie fatiche con animo di sortire anzi un benigno compatimento, che la vanità di quegli applausi, che ad un'opera di tal sorte non si dovrebbero per altro capo, che per quello per lo quale vo' nutrendo una ferma speranza d'incontrare il buon servizio di questa Cappella di S. Petronio, per essere questi Salmi de' più necessari, e praticati nelle funzioni di essa; per tanto ti prego a volere esercitare in ciò gli atti soli della tua bontà, e vivi felice.

Seguono il visto della censura e l'imprimatur: *Vidit D.[ominus] Io.[annes] Chrysostomus Vicecomes Clericus Reg.[ularis] Sancti Pauli, & in Metropolitana Bononiæ Pænitentiarius pro Eminentissimo, & reverendissimo D.[omino] D.[omino] Hieronymo Boncompagno Archiepiscopo, & Principe. Imprimatur. Fr.[ater] Thomas Mazza Inquisitor S.[ancti] Officii Bononiæ.*

² Si trascrive qui la tavola stampata a p. (39) dell'AII.

B. Ristampa (1700)

(indicazione di parte) | SALMI BREVI | Per tutto l'Anno à otto Voci, con | vno, ò due Organi se piace. | DEL SIGNOR | GIO. PAOLO | COLONNA | Già Maestro di Capella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio. | OPERA PRIMA. | [vignetta raffigurante san Petronio reggente la città di Bologna entro cornice ornata di nastri e strumenti musicali, alla base della quale è drappeggiato un cartiglio recante l'iscrizione «S. PETRONIUS DE BONONIA»] | IN BOLOGNA. M. DCCI. | [fregio tipografico orizzontale] | Per Marino Silvani. Con licenza de' Superiori. | *Si vendono all'insegna del Violino, con Privilegio.*

10 fascicoli in 8°, ciascuno di 40 pp., numerate a partire dalla p. 3., e composti di un unico decerno; fa eccezione la parte dell'Org. II, che consta di 28 pp., numerate a partire dalla p. 3., e composto di un unico settenno. Ciascun libro parte è fornito di un marchio di registro progressivo: il CI è segnato [A/A₂/] A₃/A₄/A₅/A₆/A₇/A₈/A₉/A₁₀; l'AI è segnato [B/B₂]/B₃ &c., e così via, fino all'Org. II, segnato con la lettera K. Le segnature dispari sono seguite dal titolo «Salmi à otto voci, del Colonna. Opera Prima.».

A p. 3 la lettera dedicatoria presente nella prima edizione è sostituita da un avvertimento al lettore, del tutto identico a quello collocato sotto la tavola nella stampa del 1681. Anche la tavola posta in coda a ciascun fascicolo ricalca fedelmente quella descritta nell'*editio princeps*.

★

L'edizione è stata condotta sui due esemplari della prima edizione conservati nella biblioteca della Congregazione dell'Oratorio (Padri Filippini) di Bologna (I-Bof: S17 & S17.bis). Detti esemplari risultano complementari, poiché al primo manca l'Org. I e al secondo l'Org. II; ciascuno di essi comprende solo 9 fascicoli. È interessante notare che nella parte di Org. I di I-Bsp: S17.bis la numerazione originale della stampa è stata diffusamente integrata con cifre manoscritte.

Oltre alla ristampa del 1701 si segnala una partitura manoscritta che accoglie la trascrizione integrale dell'opera ed è conservata nel fondo Sanvitale della Biblioteca Palatina di Parma (*Salmi a otto voci divisi in due Cori pieni di Giampaolo Colonna. Opera Prima, I-PAc: Sanv.C.4*); un'altra partitura, che contiene una selezione di brani dal primo libro (*Confitebor 'angelorum', De profundis, Lauda Ierusalem, Memento Domine David, Domine probasti me, In exitu Israel, Domine ad adiuvandum*) si trova nel fondo Santini della Diözesanbibliothek di Münster (*Salmi a 8. di Gio. Paolo Colonna, D-MÜs: Hs 1158*). Vi sono poi diverse copie in parti staccate: oltre ai citati salmi conservati nell'Archivio musicale di S. Petronio (*Memento Domine David a 8 voci pieno, ms. I-Bsp L.C.LV.4; Lætatus sum a 8 pieno, parti staccate, ms. I-Bsp L.C.LV.6.*), forniti di raddoppi strumentali, si segnalano

gruppi di parti manoscritte dell'intera opera nella biblioteca del Seminario Arcivescovile di Lucca (*Salmi a 8 voci per uso del Ven. Seminario di S. Martino*, I-Ls: B 260; copia del sec. XVIII), nella Biblioteca del Centro di documentazione Francescana (ex convento di S. Francesco) di Assisi (*Salmi brevi*, I-Af. Mss. N. 149), nella biblioteca dell'Archivio Capitolare di Pistoia (*Salmi brevi a 8 voci per tutto l'anno con Bc*, I-PS: B.13.1, B.44.1, B.201.2, B.216.8), nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (*Salmi de' Confessori e della Domenica a 2 chori*, A-Wn: H. K. 252) e ancora a Münster (*Salmi brevi a 8 per tutto l'anno con uno o due organi se piace*, D-MÜs: Hs 1166).

ANNOTAZIONI CRITICHE

8. *Lætatus sum*

mis. 5³ Org. I & II: orig. sono presenti le cifre « 4 » e « 3# »; si espunge la prima delle due, poiché nelle parti vocali non è presente alcun ritardo della sensibile.

mis. 19³ Org. II: orig. sono presenti le cifre « 4 » e « 3# »; si espunge la prima delle due, poiché nelle parti vocali non è presente alcun ritardo della sensibile.

mis. 40³ Org. II: orig. è presente la cifra « 5 », corretta in « 6 » in conformità con le voci superiori.

mis. 41¹ Org. I: orig. è presente unicamente il diesis « # »; si integra con la cifra « 4 » per analogia con Org. II e in conformità col ritardo della sensibile nel CII.

mis. 40¹ Org. II: orig. il valore del Sol è indicato con due semiminime legate (♩).

mis. 44 Org I: orig. il diesis « # » è posto sul primo Re della battuta; si sposta sul secondo per evitare l'urto con AI.

mis. 49³ Org. II: orig. è presente unicamente il diesis « # »; si integra con la cifra « 4 » per analogia con Org. II e in conformità col ritardo della sensibile nell'AII.

mis. 52³ Org. II: orig. il valore del Sol è indicato con due semiminime legate (♩).

ALTO SECONDO CHORO.
SALMI BREVI
Per tutto l' Anno à otto Voci, con vno, ò due Organi se piace.
D E D I C A T I
A gl' Illustrissimi Signori
**PRESIDENTE,
E FABRICIERI**
Della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna.
DA GIO. PAOLO COLONNA
Maestro di Capella di detta Chiesa, & Accademico
Filaſchife, e Filarmonico
O P E R A P R I M A.



In Bologna per Giacomo Monti. 1681. Con licenza de' Superiori.

Frontespizio della prima ed. dalla parte dell' AII (Bologna, biblioteca della Congregazione dell'Oratorio)

ILLVSTRISSIMI SIGNORI

Marchese Alessandro Facchenetti Presiden-
te Perpetuo , Carlo Luigi Scappi, Co.
Nicolò Calderini, Mario Casali, Co. Fi-
liberto Vizani, Filippo Angelo Cospi,
Senatori, e Fabricieri dignissimi .



Ceo alla luce questo primo parto delle
mie fatiche, quale come primogenito del
debito, con che mi trouo tenuto infini-
tamente alla singolare benignità delle SS.
VV. Illustris. voglio, che all' aura corte-
se del loro stimatissimo patrocinio spiri
i primi suoi fiati. L'offro dunque alle SS. VV.
Illustris. e in tributo del sommo mio ossequio, e di quel-
la più riuerente seruitù, che le professo, e in attestato
della stima singolare, e infinita, che faccio del pregiatif-
simo titolo di seruitore delle SS. VV. Illustris. del

A 2

quale

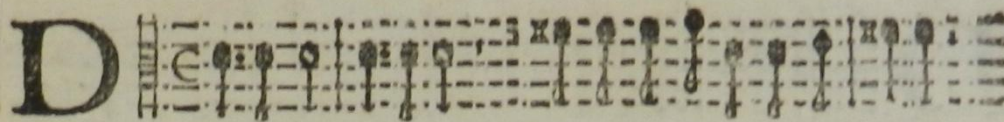
Lettera dedicatoria della prima ed. dalla parte dell'AII (p.3)

quale mi vedo nel posto di Maestro di cotesta Capella così decorosamente adornato, e come le supplico d'vn benigno aggradimento à questo picciolo tributo del mio douere; altresì le prego ben viuamente à continuarmi l'honore della stimatissima loro protezione, dedicandomele quale sono, e farò sempre

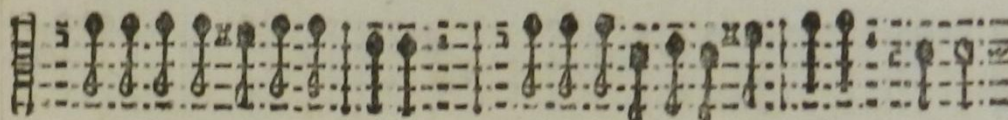
Delle SS. VV. Illustris.

Humilis. Deuotifs. & Obligatifs. Ser.
Gio. Paolo Colonna,

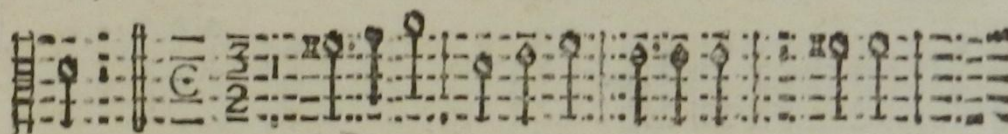
Seguito della lettera dedicatoria della prima ed. dalla parte dell' AII (p. 4)



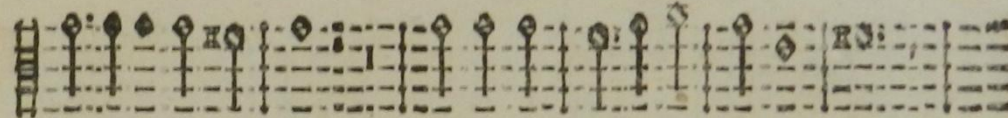
Omine ij ad adiuuandum me festina



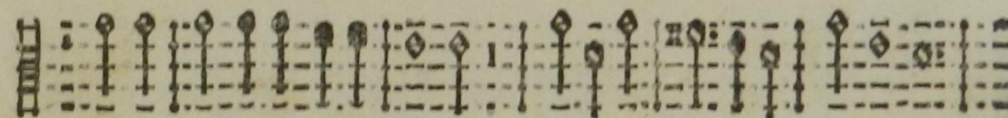
ij ij festi-



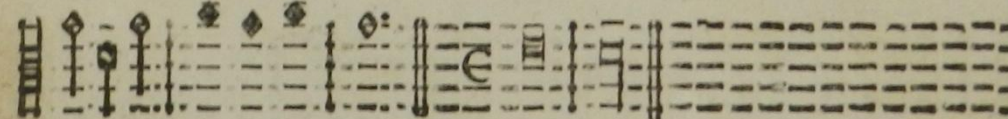
na. Gloria Patri & Filio & Spi-



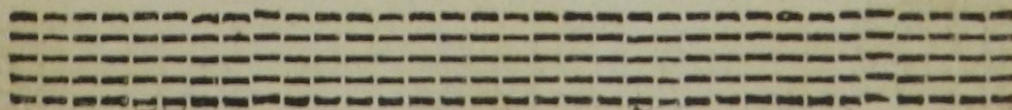
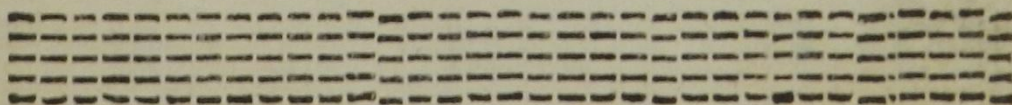
ritui San-cto & nūc & sem- per semper



& in sæcula sæculorum A- men Amen



A- men Amen. Alleluia.



Incipit del *Domine ad adiuuandum* nella prima ed. dalla parte dell'AII (p. 5)

TAVOLA.

Domine ad adiuuandum. Carte	5	Lauda Ierusalem.	20
Dixit Dominus.	6	Credidi.	22
Confitebor.	7	Inconuertendo.	23
Beatus vir.	9	Domine probasti.	25.
Laudate pueri.	12	Deprofundis.	28
Laudate Dominum.	13	Beati omnes.	30
In exitu.	14	Memento.	31
Lætatus sum.	17	Confitebor Angelorum.	34
Nisi Dominus.	19	Magnificat.	36

I L F I N E.

Begnigno Lettore.

E Sce alle Stampe questa prima delle mie fatiche con animo di sortire anzi vn benigno compatimento, che la vanità di quegli applausi, che ad vn' Opera di tal sorte non si douerebbero per altro capo, che per quello per lo quale vò nutrendo vna ferma speranza d'incontrare il buon seruigio di questa Cappella di S. PETRONIO, per essere questi Salmi de più necessarij, e praticati nelle funzioni di essa; per tanto ti prego à volere esercitare in ciò gli atti soli dellatua bontà, e viui felice.

Vidit D. Io. Chrysoſtomus Vicecomes Clericus Reg. Sancti Pauli, & in Metropolitana Bononia Penitentiarius pro Eminentissimo, & Reuerendissimo D.D. Hieronymo Boncompagno Archiepiscopo, & Principe.

Imprimatur.

Fr. Thomas Mazza Inquisitor S. Officij Bononia.

Canto Primo Choro.

SALMI BREVI

Per tutto l' Anno à otto Voci, con
vno, ò due Organi se piace.

DEL SIGNOR

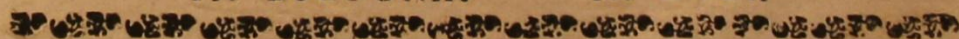
GIO. PAOLO COLOMNA

Già Maestro di Capella della Perinfi-
gne Collegiata di S. Petronio.

OPERA PRIMA.



IN BOLOGNA. M. DCCI.



Per Marino Siluani.

Con licenza de' Superiori.

si rendono all' Insegna del Violino, con Triuilgio.

Frontespizio della seconda ed. dalla parte del CI (Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio)

Alto pieno F. P. C. Alto 2.º Coro

etatus sum ?
Laetatus sum ?
in his quae dicebant michi in domo
Domini ibimus Jerusalem
quae edificatur ut civitas
illuc enim ascendent tribus ?
Domini testimonium Israel ad
confitendum nomini Domini

Laetatus sum, parte ms. di AI (Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio)

A. Pieno G. P. C. Tenore Viola n.º Coro

etatus

Laetatus sum, parte ms. di Vla tenore

Alto Cornetto 2

The image shows a page of handwritten musical notation for an Alto Cornetto. At the top, the title "Alto Cornetto 2" is written in a cursive hand. Below the title is a large, ornate initial letter "M" that spans across the first two staves. The word "Memento" is written in a smaller hand below the initial. The music consists of ten staves of notes, primarily quarter and eighth notes, with some rests and accidentals. The notation is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century.

Memento Domine, parte ms. di Ctto alto (Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio)

Basso Violoncino *Allegro* G.P.C.

Memento.

Memento Domine, parte ms. di «Basso violoncino»

8. Lætatus sum

The musical score is arranged in a system of ten staves. The vocal parts are: Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro, Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, and Basso secondo choro. The organ parts are: Organo secondo and Organo primo. The lyrics are: Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus.

Canto primo coro
Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus

Alto primo coro
Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus

Tenore primo coro
Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus

Basso primo coro
Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum, læ - ta - tus

Canto secondo coro
Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum

Alto secondo coro
Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum

Tenore secondo coro
Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum

Basso secondo choro
Læ - ta - tus sum, læ - ta - tus sum

Organo secondo

Organo primo

sum in his quae di - cta sunt mi - - - - hi: «In do - mum Do - mi - ni i - bi-

sum in his quae di - cta sunt mi - - - - hi: «In do - mum Do - mi - ni i - bi-

sum in his quae di - cta sunt mi - - - - hi: «In do - mum Do - mi - ni i - bi-

sum in his quae di - cta sunt mi - - - - hi: «In do - mum Do - mi - ni i - bi-

«In do - mum Do - mi - ni i - bi-mus, i - bi-

«In do - mum Do - mi - ni i - bi-mus, i - bi-

«In do - mum Do - mi - ni i - - - bi-

«In do - mum Do - mi - ni i - bi-mus, i - bi-

mus». Je-

mus». Je-

mus». Je-

mus». Je-

mus». Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is, Je - ru - sa-

mus». Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is, Je - ru - - sa-

mus». Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is, Je - ru - sa-

mus». Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is, Je - ru - sa-

6 6 6 6

ru - sa - lem, quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas,
 ru - sa - lem, quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas,
 ru - sa - lem, quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas,
 ru - sa - lem, quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas,

lem. Je - ru - sa - lem, cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o
 lem. Je - ru - sa - lem, cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o
 lem. Je - ru - sa - lem, cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o
 lem. Je - ru - sa - lem, cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o

Il - - luc e - nim a - scen - de - runt
 Il - luc e - nim a - scen - de - runt tri - bus,
 Il - - - luc e - nim a - scen - de - - - - - runt tri - bus
 Il - luc e - nim a - scen - de - - - - - runt

e - ius in i - di - - - - psum.
 e - ius in i - di - - - - psum.
 e - ius in i - di - - - - psum.
 e - ius in i - di - - - - psum.

tri - bus Do - mi - ni, te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum

tri - bus Do - mi - ni, te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum

Do - - - mi - ni, te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum

tri - bus Do - mi - ni, te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum

te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum

te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum

te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum

te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum

b

7 6 # b

no - mi - ni Do - mi - ni.

no - mi - ni Do - mi - ni.

no - mi - ni Do - mi - ni.

no - mi - ni Do - mi - ni.

no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci -

no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci -

no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci -

no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci -

b 3#

4 3 # b #

et a - bun - dan - ti - a Fi - at pax, fi - at
 et a - bun - dan - ti - a Fi - at pax, fi - at
 et a - bun - dan - ti - a Fi - at pax, fi - at
 et a - bun - dan - ti - a Fi - at pax, fi - at

dan - ti - a, et a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te. Fi - at
 dan - ti - a, et a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te. Fi - at
 dan - ti - a, et a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te. Fi - at
 dan - ti - a, et a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te. Fi - at

pax in vir - tu - te tu - - - a, et ab - un - dan - ti - a
 pax in vir - tu - te tu - - - a, et ab - un - dan - ti - a
 pax in vir - tu - te tu - - - a, et ab - un - dan - ti - a
 pax in vir - tu - te tu - - - a, et ab - un - dan - ti - a

pax et ab - un - dan - ti - a in
 pax et ab - un - dan - ti - a in
 pax et ab - un - dan - ti - a in
 pax et ab - un - dan - ti - a in

Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os,
 Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os,
 Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os,
 Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os,
 tur - ri - bus tu - - - is. lo - que - bar pa - cem,
 tur - ri - bus tu - - - is. lo - que - bar pa - cem,
 tur - ri - bus tu - - - is. lo - que - bar pa - cem,
 tur - ri - bus tu - - - is. lo - que - bar pa - cem,

7 7
 S_o b 4 3# #

Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri quæ - si - vi
 Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri quæ - si - vi
 Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri quæ - si - vi
 Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri quæ - si - vi
 pa - cem de te. quæ - si - vi bo - na ti - - -
 pa - cem de te. quæ - si - vi bo - na ti - - -
 pa - cem de te. quæ - si - vi bo - na ti - - -
 pa - cem de te. quæ - si - vi bo - na ti - - -

#

bo - na, bo - na ti - bi. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i
 bo - na, bo - na ti - bi. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i
 bo - na, bo - na ti - bi. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i
 bo - na, bo - na ti - bi. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

bi quæ - si - vi bo - na ti - bi. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 bi quæ - si - vi bo - na ti - bi. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 bi quæ - si - vi bo - na ti - bi. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 bi quæ - si - vi bo - na ti - bi. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

6 4 3# #
 4 3# #

San - - - cto. et in sæ - cu - la sæ - cu -
 San - - - cto. et in sæ - cu - la sæ - cu -
 San - - - cto. et in sæ - cu - la sæ - cu -
 San - - - cto. et in sæ - cu - la sæ - cu -

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per,

4 3# #
 4 3# #

lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. — A - - - - -

sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, et in

sæ - cu - lo - rum. — A - - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

6 4 3

6 4 3

men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - - men, a - men,

men, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, a - - - - - men,

men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - - men,

men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - - men,

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - -

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, a -

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men,

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a -

4 3

4 3

This musical score page contains ten staves. The top five staves are vocal parts, and the bottom five are piano accompaniment. The lyrics are 'a - - - - - men.' repeated across the vocal lines. The piano part includes a bass line with a '6' fingering and a treble line with a '4 3#' fingering. The score concludes with a double bar line.

IL SECONDO LIBRO DE' SALMI BREVI
op. VII (Bologna 1686)

DESCRIZIONE DELLA FONTE

(indicazione di parte) | IL SECONDO LIBRO | De Salmi brevi à otto voci, con uno ò due Organi | se piace, con il Tedeum | DEDICATI | A gl' *Illustrissimi Signori* | PRESIDENTE, | E FABBRICIERI | Della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna. | DA GIO. PAOLO COLONNA | Maestro di Capella di detta Chiesa, & Accademico Filaschise, | e Filarmonico. Opera Settima. | [vignetta raffigurante san Petronio reggente la città di Bologna entro cornice ornata di nastri e strumenti musicali, alla base della quale è drappeggiato un cartiglio recante l'iscrizione «S. PETRONIUS DE BONONIA»] | [linea tipografica orizzontale] | In Bologna per Giacomo Monti. 1686. Con licenza da' Superiori. | *Si vendono da Marino Silvani, all'insegna del Violino, con PRIVILEGIO.*

10 fascicoli in 8°, ciascuno di 20 pp., numerate a partire dalla p. 3., e composti da un duerno e da un terno; fa eccezione la parte dell'Org. II, che consta di 16 pp. ed è composta da due duerni. Il primo fascicolo è privo di registro, mentre il secondo è segnato B/B₂/B₃, l'indicazione B preceduta dalla dicitura: «Salmi brevi del Colonna, Opera Settima.»

Dedicatoria a p. 2: ILLUSTRISSIMI SIGNORI Marchese Girolamo Albergati Presidente perpetuo, Co.[nte] Francesco Caro Caprara, Gio. Antonio Vassè Pietramellara, Co.[nte] Cesare Giuseppe Malvasia, Francesco Ghisilieri Co.[nte] Alessio Orsi, senatori, e fabbricieri dignissimi. *Onorai i primi parti musicali della mia penna, che consegnai alle stampe, coll'imprimerle in fronte i nomi de gl'illustrissimi signori loro antecessori, desideroso di far palese a loro, & al mondo un immutabile testimonio del mio ossequio, e della mia servitù. E se bene, e quella, e tutte l'altre opere da me sussequentemente date alle stampe sono state d'equal condizione in ordine al servizio di questa nobilissima Cappella. Questa però, che ardisco ora di pubblicare, sembra a me la più particolare, e la più propria; e perche mi persuado, che non le debba disconvenire la nobilissima iscrizione de loro riveritissimi nomi, la presento umilissimamente alle signorie vostre illustrissime, sperando insieme, che mentre ambisco di moltiplicar loro gli attestati umilissimi della mia sempre obbligata servitù, siano elleno per degnarsi di raccogliarli cogl'atti di quella gentilezza, che può dar merito alle stesse imperfezioni coll'aggradirle, non ispirando io ad altro, che a farmi sempre maggiormente conoscere delle signorie vostre illustrissime umilissimo, devotissimo, & obbligatissimo servitore. Giovanni Paolo Colonna.¹*

A p. 19 dell'Org. I e a p. 16 dell'Org. II si trova la Tavola:²

¹ Della lettera dedicatoria si offre una trascrizione semidiplomatica, rimandando il lettore all'originale, riprodotto a p. 123 per ricostruire la *facies* editoriale della stampa. Gli interventi del trascrittore si sono limitati all'espunzione dell'«h» etimologica, dell'accento sulla preposizione «a» e degli apostrofi superflui rispetto all'uso moderno; si è inoltre distinto fra la «u» e la «v», entrambe espresse con il primo carattere nella stampa, e si è convertita la doppia «t» seguita da «i» in «zi». Saltuarie integrazioni sono state effettuate nella punteggiatura per rendere più agevole la lettura.

² Si trascrive qui la tavola stampata a p. (19) dell'Org. I.

TAVOLA.

Domine ad adiuvandum me.	Carte 4
Dixit Dominus.	4
Confitebor.	5
Beatus vir.	6
Laudate pueri.	8
Laudate Dominum.	8
In exitu.	9
Lætatus sum.	11
Nisi Dominus.	12
Lauda Ierusalem.	13
Magnificat.	14
Te Deum.	17

FINIS.

L'edizione è stata condotta sull'esemplare conservato nell'Archivio musicale di S. Petronio (I-Bsp: fondo antico, musica a stampa, n°65). I dieci fascicoli di cui è composto sono rilegati in cartoncino ricoperto di carta marmorizzata a vivaci colori; sul piatto anteriore del fascicolo di CI sono riportati a penna il numero d'inventario e il titolo «Colonna, Op. 7^a».

Di quest'opera non furono realizzate ristampe; si segnalano le copie manoscritte dell'intera raccolta conservate nella Museo della musica di Bologna (*Salmi brevi a otto voci, con uno o due organi se piace, con il Te Deum. Dedicati già agl'Illustrissimi Signor Presidente e Fabbricieri della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna dal Sigr Gio: Paolo Colonna, Maestro di Capella di detta chiesa, ed Accademico Filaschise e Filarmonico. Opera Settima, posta in partitura da Fr. Camillo M.^a Raimondi Servita bolognese, l'anno 1761, I-Bc: Y.160; «partitura bellissima» secondo le annotazioni catalografiche di Gaetano Gaspari), e nel fondo Santini della Diözesanbibliothek di Münster (*Il secondo libro de Salmi a otto voci, con uno, o due organi, op. settima; con il Te Deum in fine, D-MÜs: Hs 1155*). La partitura manoscritta di alcuni salmi dell'op. I (*Salmi a 8. di Gio. Paolo Colonna, D-MÜs: Hs 1158*), conservata nella stessa biblioteca, accoglie anche un'ulteriore trascrizione del *Domine ad adiuvandum op. VII* (nell'indice: «Altro Domine ad adiuvandum»). Del *Te Deum* esistono 31 parti manoscritte (3 CI, 3 AI, 3 TI, 3 BI, 3CII, 3 AII, 3 TII, 3 BII, 2 Vc, Vne, 2 Tior, Cb, Org. II) nell'Archivio musicale di S. Petronio (*Te Deum. à 8 Pieno. in A. 3. min: con Parti n°: 31. senza spartito, I-Bsp: L.C.LVI.8*); partiture manoscritte sono conservate a Bergamo, nella Biblioteca civica Angelo Mai (*Te Deum a 8 voci pieno del Sig.r Gio: Paolo Colonna | agionti gl'istrom:ti da Gia. Gozzini, I-BGc: Mayr 282.2*) e nella Biblioteca della Santa Casa di Loreto, insieme con una trascrizione del Magnificat (*Te Deum ad 8 voci pieno e breve in 2 cori con organo | Magnificat ad 8 voci pieno e breve in 2 cori con organo, I-LT: N. 72 d'Arch.*). Si segnala infine la riduzione*

a 4 voci dei salmi e del *Te Deum* realizzata nel 1769 da F. Zannetti (*Salmi a 8 ridotti a 4 da F. Zannetti | Te Deum a 4, I-PEsl: 545 & 544*).

ANNOTAZIONI CRITICHE

1. *Domine ad adiuvandum me*

mis. 9² AI: orig. La

mis 16 Org. I: orig. cifra «6» posizionata sul Fa; si sposta sul Re al quale è in effetti riferita.

mis. 32¹ TII: orig. semiminima (♩); si converte in minima (♪) per analogia con le altre parti del secondo coro.

mis. 38: la doppia stanghetta di battuta che precede l'«alleluia» conclusivo, presente solo in TII e Org. I è estesa a tutte le altre parti.

2. *Dixit*

mis. 5¹ TI: orig. Re.

mis. 33³ Org I: nell'orig. alla cifra « 3 » segue la cifra « 5 », corretta in « # » per analogia con le parti superiori e l'Org II.

mis. 34¹ TII: orig. semibreve col punto (♩.); si uniforma al valore di semibreve (♩) presente nelle altre parti del secondo coro.

mis. 54¹ Org II: orig Sol.

mis. 78¹ CI: orig. semibreve col punto (♩.); si uniforma al valore di semibreve (♩) presente nelle altre parti del primo coro.

mis. 86¹ BI: orig. semibreve col punto (♩.); si uniforma al valore di semibreve (♩) presente nelle altre parti del primo coro.

miss. 92-93 CII, AII & BII: orig. semibreve annerite (•••) per segnalare l'emiolia.

3. *Confitebor*

mis. 23² Org II: orig. Re Do; si converte in Re La per analogia con BII e Org. I.

mis 51⁴ CII: orig Si La.

5. *Laudate pueri*

mis. 5³ Org. I & II: orig. sono presenti le cifre « 4 » e « 3# »; si espunge la prima delle due, poiché nelle parti vocali non è presente alcun ritardo della sensibile.

mis. 15^{3,4} AI: orig. Mi# Fa Fa.

mis. 27² Org II: orig. Re.

mis. 41¹ Org II: orig. è presente solo la cifra « 6♯ »; si integra il « 5 » per analogia con l'Org.I e in conformità con la condotta del CII.

6. *Laudate Dominum*

mis. 14¹ Org. I: si espunge un ♭ presente nell'orig.

miss. 39-40 CII, AII, TII & BII: orig. semibreve annerite (•••) per segnalare l'emiolia.

mis. 41 CI: orig. semibreve (◐) priva di punto di valore; si converte in semibreve col punto (◐.) per analogia con le altre parti.

7. *In exitu*

mis. 8¹ TI: orig. semiminima (♩); si converte in minima (♪) per analogia con le altre parti del primo coro.

mis. 24² TI: orig. Re Re.

mis. 46¹ TII: orig. successione di due crome (♩♩); si converte in croma col punto seguita da semicroma (♩.♩) per analogia con le altre voci del secondo coro.

mis. 48² TII: orig. Si.

mis. 54⁴ TII: orig. Fa♯ Sol.

mis. 58² AII, TII & BII: orig. successione di due crome (♩♩), forse con iato fra le prime due vocali di «Aaron»; si uniforma alla sillabazione corretta del dittongo, quale appare nella stessa mis. in CII e a mis. 70 in tutte le parti del secondo coro.

mis. 66³ TII: orig. semiminima (♩); si converte in minima (♪) per analogia con le altre voci del secondo coro.

mis. 94¹ CII: orig. minima (♪); si converte in semiminima (♩) per analogia con le altre parti del secondo coro.

mis. 102¹ BII: orig. minima (♪); si converte in semiminima (♩) per analogia con le altre parti del secondo coro.

8. *Lætatus sum*

mis. 2² AI: orig. Fa Mi; si converte in Fa il Mi estraneo all'accordo.

mis. 2₄ BI: orig. La Si.

9. *Nisi Dominus*

mis. 15³ AI: orig. Mi.

10. *Lauda Jerusalem*

mis. 16⁴ Org. I: orig. Re.

mis. 36-37 CII & BII: orig. semibreve annerite (•••) per segnalare l'emiolia.

mis. 40 AI & BI: orig. semibreve col punto (◦.); uniformata al valore di semibreve seguita da pausa di minima (◦ -) presente nelle altre voci del primo coro, così da non prolungare la nota Do nell'accordo di Sol sul terzo movimento della misura.

mis. 56-57 CII orig. Mi Re# semibreve annerite (••) per segnalare l'emiolia.

11. *Magnificat*

mis. 74-75 BI, AII & TII: orig. semibreve annerite (•••) per segnalare l'emiolia.

mis. 99 TII orig. è presente la sola sillaba «-ple-» sul primo Sol; si integra il testo in conformità con AII.

mis. 135³ AI & BI: orig. minima col punto (♩.); si converte in minima seguita da pausa di semiminima (♩ ♪) per analogia con TI e con l'intero secondo coro, nonché in considerazione della pausa di semiminima presente nel B. c.

miss. 156-157 TI: orig. semibreve annerite (•••) per segnalare l'emiolia.

12. *Te Deum*

mis. 13¹ TII: orig. Do#; si converte in Do♯ in conformità con il CII e la cifratura del B. c.

mis. 14⁴ CII: orig. manca la legatura.

mis. 32² TII: orig. La.

mis. 46¹ CI: orig. Mi.

mis. 50³ BII: orig. Re# La.

mis. 85⁴ TI: orig. segue una pausa di minima sovrabbondante.

mis. 89 CII: orig. (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪); si conforma al ritmo di TII & BII.

mis. 101² AII: orig. Re.

mis. 113¹ AII: orig. Re#.

Canto Primo Choro .
IL SECONDO LIBRO

De Salmi breui à otto voci, con vno ò due Organi
se piace, con il Tedeum

D E D I C A T I

A gl' Illustrissimi Signori

**P R E S I D E N T E,
E F A B B R I C I E R I**

Della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna .

DA GIO. PAOLO COLONNA

Maestro di Capella di detta Chiesa, & Accademico Filaschise,
e Filarmonico. Opera Settima.



In Bologna per Giacomo Monti. 1686. Con licenza da' Superiori.
Si vendono da Marino Siluani, all Insegna del Violino, con PRIVILEGIO.

Frontespizio dalla parte del CI (Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio)

ILLVSTRISSIMI SIGNORI³

Marchese Girolamo Albergati Presidente perpetuo ,
Co. Francesco Carlo Caprara , Gio. Antonio Valsè
Pietramellara, Co. Cesare Giuseppe Maluasia, Fran-
cesco Ghislieri, Co. Alessio Orsi, Senatori , e Fa-
bricieri Dignissimi.



*H*onorai i primi parti Musicali della mia penna, che con-
signai alle Stampe, coll' imprimerle in fronte i Nomi de
gl' Illustrissimi Signori loro Antecessori, desideroso di far
palesè à Loro, & al Mondo un' immutabile testimonio del
mio ossequio, e della mia seruitù. E se bene, e quella, e
tutte l' altre Opere da me susseguentemente date alle Stampe sono state
d' egual conditione in ordine al seruigio di questa nobilissima Capella.
Questa però, che ardisco ora di publicare sembra à me la più partico-
lare, e la più propria; e perche mi persuado, che non le debba disconue-
nire la nobilissima Iscrizione de loro riuertissimi Nomi, la presento hu-
milissimamente alle Signorie Vostre Illustrissime, sperando insieme, che
mentre ambisco io di multiplicar loro gli attestati humilissimi della mia
sempre obligata seruitù, siano elleno per degnarsi di raccogliarli cogl' atti
di quella gentilezza, che può dar merito alle stesse imperfettioni coll' ag-
gradirle, non aspirando io ad altro, che à farmi sempre maggiormente
conoscere

Delle Signorie Vostre Illustrissime

*Humilifs. Deuotifs. & Obligatifs. Seru.
Gio. Paolo Colonna.*

Lettera dedicatoria dalla parte del CI (p.3)

Canto Primo Choro.

4

D *Adagio.* *Allegro.*

O. mine Domine ad adiuuandum ad adiuuandum me
festi- na ad adiuuandum me festina Gloria Patri &
Filio Sicut erat in principio & nūc & nūc & semper sæcu-
lorum sæculorum Sicut erat in principio & nūc & nūc & sem-
per sæculorum sæculorum & in sæcula sæculorum
sæculorum sæculorum A- men Alleluia.

D

Ixit Dominus Dominomco sede à dextris meis
scabellum pedum tuorum emittet Dominus ex sion dominare

Incipit del *Domine ad adiuuandum* e del *Dixit* dalla parte del CI (p. 4)

**Tercio,
Adagio.**

Organo Secondo. 765

The musical score consists of five staves of notation. The first staff is marked 'Adagio' and contains the number '43' above it. The second staff is marked 'Allegro' and contains the numbers '3', '6', '43', and 'b5 43x' above it. The third staff is marked 'Eterna' and contains the numbers '6', '6', '6x', '76', '6', and '6' above it. The fourth staff contains the numbers '43x', 'b5', '76', '43', '5', '3', and '43x' above it. The fifth staff is marked 'In te Domine' and contains the numbers '7', '7', '76', '43', '76', '6', '5', '6', and '6' above it. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Domine ad adiuuandum me.
 Dixit Dominus.
 Confitebor.
 Beatus vir.
 Laudate pueri.
 Laudate Dominum.
 In exitu.
 Latatus sum.
 Nisi Dominus.
 Lauda Ierusalem,
 Magnificat.
 Te Deum.

Carte	4
	4
	5
	7
	7
	9
	9
	10
	11
	12
	13

FINIS.



Tavola dalla parte del CI (p. 16)

Canto Primo Coro Te Deum Ao. Piemo G.P.C.

Te Deum Laudamus =

omnes se Dominus con =

fite = = mur tibi omnes

Angeli tibi Celi tibi Cheru =

sim et Se = raphim incessabili vo =

ce proclamat = San =

=ctus pleni sunt Celi et terra maiestatis

glo = rie tue

se Prophetarum Laudabilis numerus

Laudat exer = citus Sancta confi =

C. 56. B. - Colonna op. VII, 1686

ARCHIVIO MUSICALE
S. PETRONIO - BOLOGNA

Te Deum, parte ms. di CI (Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio)

1. Domine ad adiuvandum me

Adagio *Allegro*

The musical score is arranged in a system with ten staves. The first four staves are for the first choir (Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro). The next four staves are for the second choir (Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, Basso secondo coro). The final two staves are for the organ (Organo secondo and Organo primo). The score is divided into two sections: *Adagio* (measures 1-4) and *Allegro* (measures 5-8). The key signature changes from C major to D major at the start of the *Allegro* section. The lyrics are: "Do - - - mi - ne, Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum," for the first choir; "Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne," for the second choir; and "4 3# 7 6 # 6" for the organ.

Canto primo coro
Do - - - mi - ne, Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum,

Alto primo coro
Do - - - mi - ne, Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum,

Tenore primo coro
Do - - - - - mi - ne ad ad - iu - van - dum,

Basso primo coro
Do - - - - - mi - ne ad ad - iu - van - dum,

Canto secondo coro
Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Alto secondo coro
Do - - - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Tenore secondo coro
Do - - - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Basso secondo coro
Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Organo secondo
4 3# 7 6 # 6

Organo primo
4 3# 7 6 # # b 6

ad ad - iu - van - dum me fe - sti - - - na,
 ad ad - iu - van - dum me fe - sti - - - na,
 ad ad - iu - van - dum me fe - sti - - - na,
 ad ad - iu - van - dum me fe - sti - - - na,

Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum me
 Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum me
 Do - mi - ne ad ad - - - iu - van - dum me
 Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum me

4 3

ad ad - - - iu - van - dum me fe - sti - - - na.
 ad ad - - - iu - van - dum me fe - sti - - - na.
 ad ad - - - iu - van - dum me fe - sti - - - na.
 ad ad - - - iu - van - dum me fe - sti - - - na.

fe - sti - - - - na, fe - sti - - - - na, fe - sti - - - - na.
 fe - sti - - - - na, fe - sti - - - - na, fe - sti - - - - na.
 fe - sti - - - - na, fe - sti - - - - na, fe - sti - - - - na.
 fe - sti - - - - na, fe - sti - - - - na, fe - sti - - - - na.

4 3# 4 3# # 4 3# #

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin -
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin -
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin -
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin -

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

6 6 6# # 4 3# #

ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per, sæ - cu -
 ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per, sæ - cu -
 ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per, sæ - cu -
 ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per, sæ - cu -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - -

4 3#

5 6# 4 3# 4 3#

lo - rum, sæ - cu - lo - rum, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men,
 men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,
 men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men,
 men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men,

b 6 6 7 b 4 3

nunc, et sem - - - per, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum,
 nunc, et sem - - - per, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum,
 nunc, et sem - - - per, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum,
 nunc, et sem - - - per, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum,

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum,
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum,
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum,

4 3# #

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

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -
 sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -
 lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -
 sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -
 6 7 b 4 3# # b 6 6

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men. Allelu - - - ia.
 sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men. Allelu - - - ia.
 sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men. Allelu - - - ia.
 sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men. Allelu - - - ia.
 lo - - - - rum. A - men, a - - - - men. Allelu - - - ia.
 lo - - - - rum. A - - - - men. Allelu - - - ia.
 lo - - - - rum. A - - - - men. Allelu - - - ia.
 lo - - - - rum. A - - - - men. Allelu - - - ia.
 # b # 4 3# # # b # 4 3# #

2. Dixit Dominus

The musical score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts are: Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro, Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, and Basso secondo choro. The organ parts are labeled Organo secondo and Organo primo. The lyrics are: "Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: "Se - de a dex-". The second choir part has the lyrics: "Di - xit Do - mi - nus "Se - de, se - de". The organ parts provide accompaniment for the vocal lines.

Canto primo coro
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: "Se - de a dex-

Alto primo coro
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: "Se - de a dex-

Tenore primo coro
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: "Se - de a dex-

Basso primo coro
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: "Se - de a dex-

Canto secondo coro
Di - xit Do - mi - nus "Se - de, se - de

Alto secondo coro
Di - xit Do - mi - nus "Se - de, se - de

Tenore secondo coro
Di - xit Do - mi - nus "Se - de, se - de

Basso secondo choro
Di - xit Do - mi - nus "Se - de, se - de

Organo secondo

Organo primo

tris me - - - is. sca - bel - lum

tris me - - - is. sca - bel - lum

tris me - - - is. sca - bel - lum

tris me - - - is. sca - bel - lum

Do - nec po - nam i - ni - mi - - - cos tu - - - os

Do - nec po - nam i - ni - mi - - - cos tu - - - os

Do - nec po - nam i - ni - mi - - - cos tu - - - os

Do - nec po - nam i - ni - mi - - - cos tu - - - os

4 3 6 7 6

4 3 6 7 6

pe - dum tu - o - - - - rum". e - mit - tet

pe - dum tu - o - - - - rum". e - mit - tet

pe - dum tu - o - - - - rum". e - mit - tet

pe - dum tu - o - - - - rum". e - mit - tet

Vir - gam vir - tu - tis, vir - tu - tis tu - - - æ e - mit - tet

Vir - gam vir - tu - tis, vir - tu - tis tu - - - æ e - mit - tet

Vir - gam vir - tu - tis, vir - tu - tis tu - - - æ e - mit - tet

Vir - gam vir - tu - tis, vir - tu - tis tu - - - æ e - mit - tet

4 3# 7 6#

4 3# 7 6#

Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re, do - mi - na - re

Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re, do - mi - na - re

Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re, do - mi - na - re

Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re, do - mi - na - re

Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - - - di - o i - ni - mi -

Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - - - di - o i - ni - mi -

Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - - - di - o i - ni - mi -

Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - - - di - o i - ni - mi -

4 # b

6 4 # b

Te - cum, te - cum prin - ci - pi - um in di - e, in

Te - cum, te - cum prin - ci - pi - um in di - e, in

Te - cum, te - cum prin - ci - pi - um in di - e, in

Te - cum, te - cum prin - ci - pi - um in di - e, in

co - rum tu - o - - - rum. Te - cum, te - cum prin - ci - pi - um in

co - rum tu - o - - - rum. Te - cum, te - cum prin - ci - pi - um in

co - rum tu - o - - - rum. Te - cum, te - cum prin - ci - pi - um in

co - rum tu - o - - - rum. Te - cum, te - cum prin - ci - pi - um in

6 4 3#

6 4 3#

di - e vir - tu - tis tu - - - æ, ex u - te - ro

di - e, in splen - do - ri - bus san - cto - - - rum, an - te lu-

di - e, in splen - do - ri - bus san - cto - - - rum, an - te lu-

di - e, in splen - do - ri - bus san - cto - - - rum, an - te lu-

di - e, in splen - do - ri - bus san - cto - - - rum, an - te lu-

6 7 8

an - te lu - ci - fe - rum Iu - ra - vit Do - mi - nus et non pæ - ni - te - bit e-

an - te lu - ci - fe - rum Iu - ra - vit Do - mi - nus et non pæ - ni - te - bit e-

an - te lu - ci - fe - rum Iu - ra - vit Do - mi - nus et non pæ - ni - te - bit e-

an - te lu - ci - fe - rum Iu - ra - vit Do - mi - nus et non pæ - ni - te - bit e-

ci - fe - rum ge - nu - i, ge - nu - i te. "Tu

ci - fe - rum ge - nu - i, ge - nu - i te. "Tu

ci - fe - rum ge - nu - i, ge - nu - - - i te. "Tu

ci - fe - rum ge - nu - i, ge - nu - - - i te. "Tu

6 # 6 4 3

6 # 6 4 3 6

um: se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech".

um: se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech".

um: se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech".

um: se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech".

es sa - cer - dos in æ - ter - num Do - mi - nus a de - xtris

es sa - cer - dos in æ - ter - num Do - mi - nus a de - xtris

es sa - cer - dos in æ - ter - num Do - mi - nus a de - xtris

es sa - cer - dos in æ - ter - num Do - mi - nus a de - xtris

6

4 3#

in di - e i - ræ su - æ con - fre - git re - - ges.

in di - e i - ræ su - æ con - fre - git re - - ges.

in di - e i - ræ su - æ con - fre - git re - - ges.

in di - e i - ræ su - æ con - fre - git re - - ges.

tu - is, Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni

tu - is, Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni

tu - is, Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni

tu - is, Iu - di - ca - bit in na - ti - o - ni

4 3

4 3

Iu - di - ca - bit con - quas - sa - bit ca - pi - ta in
 Iu - di - ca - bit con - quas - sa - bit ca - pi - ta in
 Iu - di - ca - bit con - quas - sa - bit ca - pi - ta in
 Iu - di - ca - bit con - quas - sa - bit ca - pi - ta in

bus, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - - - - nas:
 bus, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - - - - nas:
 bus, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - - - - nas:
 bus, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - - - - nas:

b # 6 4 3# b
 b # 6 4 3# b

ter - ra De tor - ren - te in vi - a bi - bet, pro -
 ter - ra De tor - ren - te in vi - a bi - bet, pro -
 ter - ra De tor - ren - te in vi - a bi - bet, pro -
 ter - ra De tor - ren - te in vi - a bi - bet, pro -

in ter - - - ra mul - to - - - rum. De tor - ren - te in vi - a
 in ter - - - ra mul - to - - - rum. De tor - ren - te in vi - a
 in ter - ra mul - to - - - - rum. De tor - ren - te in vi - a
 in ter - - - ra mul - to - - - rum. De tor - ren - te in vi - a

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

pte - re - a ex - al - ta - - - - bit ca - - - put. Glo - ri - a

pte - re - a ex - al - ta - - - - bit ca - - - put. Glo - ri - a

pte - re - a ex - al - ta - - - - bit ca - - - put. Glo - ri - a

pte - re - a ex - al - ta - - - - bit ca - - - put. Glo - ri - a

bi - - - bet, Glo - ri - a

bi - - - bet, Glo - ri - a

bi - - - bet, Glo - ri - a

bi - - - bet, Glo - ri - a

4 3#

Pa - - - tri, et Fi - - li - o,

Pa - - - tri, et Fi - - li - o,

Pa - - - tri, et Fi - - li - o,

Pa - - - tri, et Fi - - li - o,

Pa - - - tri, et Spi - ri - tu - i San - - - -

Pa - - - tri, et Spi - ri - tu - i San - - - -

Pa - - - tri, et Spi - ri - tu - i San - - - -

Pa - - - tri, et Spi - ri - tu - i San - - - -

7 6# #

7 6# #

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - - - per,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - - - per,

Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - - - per,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - - - per,

- - - - - cto. et in

- - - - - cto. et in

- - - - - cto. et in

- - - - - cto. et in

4

4 # 6 7

sæ - cu - lo - rum. A - - - men, sæ - cu -

sæ - cu - lo - rum. A - - - men, sæ - cu -

sæ - cu - lo - rum. A - - - men, sæ - cu -

sæ - cu - lo - rum. A - - - men, sæ - cu -

sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - - - rum, et in sæ - cu - la

sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - - - rum, et in sæ - cu - la

sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - rum, et in sæ - cu - la

sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - - - rum, et in sæ - cu - la

6 6 # 6

6 6 # 6

lo - - - rum. A - - - - - men,

lo - - - - - rum. A - - - - - men, a-

lo - - - - - rum. A - - - - - men,

lo - - - - - rum. A - - - - - men,

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

6 4 3 6

a - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

men,

men,

men,

men,

men, a-

6 5 6 6 5 4 3

men, a - - - - - men,
 men, a - - - - -
 men, a - - - - -
 men, a - - - - -
 a - - - - - men,
 a - - - - - men,
 a - - - - - a - - - - -
 - - - - - men, a -
 6
 6 6

a - - - - - men, a - - - - - men.
 - - - - - men, a - - - - - men.
 - - - - - men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men, a - - - - - men.
 a - - - - - men, a - - - - - men.
 a - - - - - men, a - - - - - men.
 - - - - - men, a - - - - - men.
 - - - - - men, a - - - - - men.
 4 3
 4 3

3. Confitebor

Canto primo coro
 Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in con - si - li -

Alto primo coro
 Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in con - si - li -

Tenore primo coro
 Con - fi - te - bor ti - bi, Do - - - mi - ne, in con - si - li -

Basso primo coro
 Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in con - si - li -

Canto secondo coro
 in to - to cor - de me - - -

Alto secondo coro
 in to - to cor - de me - - -

Tenore secondo coro
 in to - to cor - de me - - -

Basso secondo choro
 in to - to cor - de me - - -

Organo secondo
 # 6 4 3#

Organo primo
 6 7 6 # 6 4 3#

o iu - sto - - - - rum Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni, ex - qui - si - ta in
o iu - sto - - - - rum Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni, ex - qui - si - ta in
o iu - sto - - - - rum Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni, ex - qui - si - ta in
o iu - sto - - - - rum Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni, ex - qui - si - ta in

o, et con - gre - ga - ti - o - - - - - ne.
o, et con - gre - ga - ti - o - - - - - ne.
o, et con - gre - ga - ti - o - - - - - ne.
o, et con - gre - ga - ti - o - - - - - ne.

6 4 3 4 3# # b 6

om - nes vo - lun - ta - tes e - - - - ius. et iu - sti - ti - a
om - nes vo - lun - ta - tes e - - - - ius. et iu - sti - ti - a
om - nes vo - lun - ta - tes e - - - - ius. et iu - sti - ti - a
om - nes vo - lun - ta - tes e - - - - ius. et iu - sti - ti - a

Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus
Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus
Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus
Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus

4 3 b #
4 3 b #

e - ius ma - net, ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. mi - se - ri-

e - ius ma - net, ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. mi - se - ri-

e - ius ma - net, ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. mi - se - ri-

e - ius ma - net, ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. mi - se - ri-

e - ius, Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su-

e - ius, Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su-

e - ius, Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su-

e - ius, Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su-

4 3# # #

4 3# # #

cors et mi - se - ra - tor Do - mi - nus: Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta-

cors et mi - se - ra - tor Do - mi - nus: Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta-

cors et mi - se - ra - tor Do - mi - nus: Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta-

cors et mi - se - ra - tor Do - mi - nus: Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta-

o - rum, e - scam de - dit, e - scam de - dit ti - men - ti - bus se.

o - rum, e - scam de - dit, e - scam de - dit ti - men - ti - bus se.

o - rum, e - scam de - dit, e - scam de - dit ti - men - ti - bus se.

o - rum, e - scam de - dit, e - scam de - dit ti - men - ti - bus se.

b # 4 3# b

G# # 4 3# b 6

men - ti su - - - i; an - nun - ti - a - vit po - pu - lo

men - ti su - - - i; an - nun - ti - a - vit po - pu - lo

men - ti su - - - i; an - nun - ti - a - vit po - pu - lo

men - ti su - - - i; an - nun - ti - a - vit po - pu - lo

vir - tu - tem o - pe - rum su - o - - rum Ut det

vir - tu - tem o - pe - rum su - o - - rum Ut det

vir - tu - tem o - pe - rum su - o - - rum Ut det

vir - tu - tem o - pe - rum su - o - - rum Ut det

4 3 4 3 6

su - - - o. o - pe - ra ma - nu - um e - - - ius ve - ri - tas

su - - - o. o - pe - ra ma - nu - um e - - - ius ve - ri - tas

su - - - o. o - pe - ra ma - nu - um e - - - ius ve - ri - tas

su - - - o. o - pe - ra ma - nu - um e - - - ius ve - ri - tas

il - lis he - re - di - ta - tem gen - ti - um; o - pe - ra ma - nu - um e - ius

il - lis he - re - di - ta - tem gen - ti - um; o - pe - ra ma - nu - um e - ius

il - lis he - re - di - ta - tem gen - ti - um; o - pe - ra ma - nu - um e - ius

il - lis he - re - di - ta - tem gen - ti - um; o - pe - ra ma - nu - um e - ius

7 6 b # 7 6 b #

et iu - di - ci - um. con - fir - ma - ta in sæ - cu - lum sæ - cu - li, fa - -

Fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - - - - - ius,

4 3#

6 4 3# b

cta in ve - ri - ta - te Re - dem - pti - o - nem mi - sit po - pu - lo su - o,

et æ - qui - ta - - - - te. man - da - vit in æ - ter - num

4 3# 3

b 4 3# 3

San - ctum et ter - ri - bi - le no - men e - ius:
 San - ctum et ter - ri - bi - le no - men e - ius:
 San - ctum et ter - ri - bi - le no - men e - ius:
 San - ctum et ter - ri - bi - le no - men e - ius:

te - sta - men - tum su - - - - - um. i - ni - ti - um sa - pi - en - ti - æ est
 te - sta - men - tum su - - - - - um. i - ni - ti - um sa - pi - en - ti - æ est
 te - sta - men - tum su - - - - - um. i - ni - ti - um sa - pi - en - ti - æ est
 te - - - sta - men - tum su - - - - - um. i - ni - ti - um sa - pi - en - æ æ est

In - tel - lec - tus bo - nus om - ni - bus lau - da - ti - o e - ius
 In - tel - lec - tus bo - nus om - ni - bus lau - da - ti - o e - ius
 In - tel - lec - tus bo - nus om - ni - bus lau - da - ti - o e - ius
 In - tel - lec - tus bo - nus om - ni - bus lau - da - ti - o e - ius

ti - mor Do - - - mi - ni. fa - ci - en - ti - bus e - - - um; lau -
 ti - mor Do - - - mi - ni. fa - ci - en - ti - bus e - - - um; lau -
 ti - mor Do - - - mi - ni. fa - ci - en - ti - bus e - - - um; lau -
 ti - mor Do - - - mi - ni. fa - ci - en - ti - bus e - - - um; lau -

ma - net, ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. et Spi - ri - tu - i
 ma - net, ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. et Spi - ri - tu - i
 ma - net, ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. et Spi - ri - tu - i
 ma - net, ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. et Spi - ri - tu - i

da - ti - o e - ius ma - net Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i
 da - ti - o e - ius ma - net Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i
 da - ti - o e - ius ma - net Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i
 da - ti - o e - ius ma - net Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

4 4 3# #

San - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et nunc, et
 San - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et nunc, et
 San - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et nunc, et
 San - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et nunc, et

San - cto. et nunc, et nunc, et sem - per,
 San - cto. et nunc, et sem - per,
 San - cto. et nunc, et sem - per,
 San - cto. et nunc, et sem - per,

sem - - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

sem - - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

sem - - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

sem - - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu -

3 ♭ 4 3# ♭

4 3 ♭ ♭ 4 3# ♭

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - -

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

6 4 3 4 3

6 4 3 4 3

men, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - - men.

men, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - - men.

men, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - - men.

men, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - - men.

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - - men.

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - - men.

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - - men.

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - - men.

b # 4 3# # b

b # 4 3# # b

4. Beatus vir

The musical score is arranged in a system of ten staves. The vocal parts are: Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro, Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, and Basso secondo choro. The organ parts are labeled Organo secondo and Organo primo. The lyrics are: "Be - a - tus vir, qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis e - ius vo - let, in man - da - tis e - ius vo - let, vo - let, in man - da - tis e - ius vo - let, vo - let". The organ parts include figured bass notation with figures #, 7, 6#, and #.

Canto primo coro
Be - a - tus vir, qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis e - ius vo - let,

Alto primo coro
Be - a - tus vir, qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis

Tenore primo coro
Be - a - tus vir, qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis e - ius vo - let,

Basso primo coro
Be - a - tus vir, qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis e - ius vo - let,

Canto secondo coro
in man - da - tis e - ius vo - - - - let

Alto secondo coro
in man - da - tis e - ius vo - let, vo - let

Tenore secondo coro
in man - da - tis e - ius vo - let, vo - let

Basso secondo choro
in man - da - tis e - ius vo - let, vo - let

Organo secondo
#

Organo primo
7 6#

vo - let ni - - - mis. ge-ne-ra-ti-o re-cto - - - rum be-

e - ius vo - let ni - - - mis. ge-ne - ra - ti - o re-cto - rum be-

vo - let ni - - - mis. ge-ne - ra - ti - o re-cto - rum be-

vo - let ni - - - mis. ge-ne - ra - ti - o re-cto - rum be-

Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - - - ius,

Po - tens in ter - ra e - rit se - men - e - ius,

Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - ius,

Po - tens in ter - ra e - rit se - - - men e - ius,

4 3# b 5 6# 7 6 #

4 3# b 5 6# 7 6 #

ne - di - ce - - - - tur. et iu - sti - ti - a e - ius

ne - di - ce - - - - tur. et iu - sti - ti - a e - ius

ne - di - ce - - - - tur. et iu - sti - ti - a e - ius

ne - di - ce - - - - tur. et iu - sti - ti - a e - ius

Glo - ri - a et di - vi - ti - æ in do - mo e - ius, et iu - sti - ti - a

Glo - ri - a et di - vi - ti - æ in do - mo e - ius, et iu - sti - ti - a

Glo - ri - a et di - vi - ti - æ in do - mo e - ius, et iu - sti - ti - a

Glo - ri - a et di - vi - ti - æ in do - mo e - ius, et iu - sti - ti - a

4 3# 7 6 #

4 3# 7 6 #

ma - net in sæ - cu - lum Ex - or - tum est

ma - net in sæ - cu - lum Ex - or - tum est

ma - net in sæ - cu - lum Ex - or - - - tum est

ma - net in sæ - cu - lum Ex - or - tum est

e - ius ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. Ex - or - tum est in

e - ius ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. Ex - or - tum est in

e - ius ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. Ex - or - tum est in

e - ius ma - net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. Ex - or - tum est in

b b # 4 3# # 6

b b # 4 3# # 6

lu - men, lu - men re - - - ctis, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor et iu - - -

lu - men, lu - men re - - - ctis, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor et iu - - -

lu - men, lu - men, re - - - ctis, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor et iu - - -

lu - men, lu - men re - - - ctis, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor et iu - - -

te - ne - bris mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor Iu - cun dus

te - ne - bris mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor Iu - cun dus

te - ne - bris mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor Iu - cun dus

te - ne - bris mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor Iu - cun dus

b 4 3# # 4 3#

b 4 3# # 7 # 4 3#

stus. qui mi - se - re - tur et com - - - - mo - dat,

stus. qui mi - se - re - tur et com - mo - dat,

stus. qui mi - se - re - tur et com - mo - dat,

stus. qui mi - se - re - tur et com - mo - dat,

ho - mo, qui mi - se - re - tur di - spo - net ser - mo - nes su - os in iu -

ho - mo, qui mi - se - re - tur di - spo - net ser - mo - nes su - os in iu -

ho - mo, qui mi - se - re - tur di - spo - net ser - mo - nes su - os in iu -

ho - mo, qui mi - se - re - tur di - spo - net ser - mo - nes su - os in iu -

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 7 6 6 6 6

qui - a in æ - ter - num non com - mo - ve - bi - tur.

qui - a in æ - ter - - - num non com - mo - ve - bi - tur. ab au - di - ti -

qui - a in æ - ter - num non com - mo - ve - bi - tur.

qui - a in æ - ter - num non com - mo - ve - bi - tur.

di - ci - o, In me - mo - ri - a æ - ter - na e - rit iu - - -

di - ci - o, In me - mo - ri - a æ - ter - na e - rit iu - - -

di - ci - o, In me - mo - ri - a æ - ter - na e - rit iu - - -

di - ci - o, In me - mo - ri - a æ - ter - na e - rit iu - - -

7 6# 7 6#

7 6# 6 4 3 7 6#

ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la non ti - me - bit. Pa - ra - tum cor
 o - - - ne ma - la non ti - me - - - - bit. Pa - ra - tum cor
 ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la non ti - me - bit. Pa - ra - tum cor
 ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la non ti - me - bit. Pa - ra - tum cor

stus, Pa - - - ra - tum cor e - ius,
 stus, Pa - ra - tum cor e - ius,
 stus, Pa - ra - tum cor e - ius,
 stus, Pa - ra - tum cor e - ius,

6

6 6 # 6 4 3# 6

e - ius, spe - ra - - - re in Do - mi - no, con -
 e - ius, spe - ra - - - re in Do - mi - no, con - fir -
 e - ius, spe - - - ra - re in con - - fir -
 e - ius, spe - ra - re, spe - ra - re in con - - fir - - -

spe - ra - re in Do - - mi - no, con - fir - ma - tum, con - fir - ma - tum
 spe - ra - re in Do - mi - no, con - - - fir - - - ma - tum
 spe - ra - re in Do - - mi - no, con - fir - ma - tum, con - fir - ma - tum
 spe - ra - re in Do - - mi - no, con - - - fir - - - ma - tum,

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

fir - ma - - - tum est, non, non, non,
 ma - - - - - tum est, non com-mo - ve - - - bi - tur,
 ma - tum est cor e - - - ius, non com-mo - ve - - - bi - tur,
 ma - tum est cor e - - - ius, non com-mo - ve - - - bi - tur,
 est, con - fir - ma - tum est cor e - - - ius, non com-mo - ve - bi - tur
 est, con - fir - ma - tum est cor e - - - ius, non com-mo - ve - bi - tur
 est, con - fir - ma - tum est cor e - - - ius, non com-mo - ve - bi - tur
 est, con - fir - ma - tum est cor e - - - ius, non com-mo - ve - bi - tur

non com-mo - ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at Di-sper-sit,
 non com-mo - ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at Di-sper-sit,
 non com-mo - ve - - - bi - tur do - nec de - spi - ci - at Di-sper-sit,
 non com-mo - ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at Di-sper-sit,
 do - nec de - spi - - - ci - at i - ni - mi - cos, i - ni - mi - cos su - - -
 do - nec de - spi - - - ci - at i - ni - mi - cos, i - ni - mi - cos su - - -
 do - nec de - spi - - - ci - at i - ni - mi - cos, i - ni - mi - cos su - - -
 do - nec de - spi - - - ci - at i - ni - mi - cos, i - ni - mi - cos su - - -

de - dit pau - pe - ri - bus; iu - sti - ti - a e - ius ma - net in
 de - dit pau - pe - ri - bus; iu - sti - ti - a e - ius ma - net in
 de - dit pau - pe - ri - bus; iu - sti - ti - a e - ius ma - net in
 de - dit pau - pe - ri - bus; iu - sti - ti - a e - ius ma - net in
 os. iu - sti - ti - a e - ius ma - net in sæ - cu -
 os. iu - sti - ti - a e - ius ma - net in sæ - cu -
 os. iu - sti - ti - a e - ius ma - net in sæ - cu -
 os. iu - sti - ti - a e - ius ma - net in sæ - cu -

b 6 # b #
 b 7 6 # b #

sæ - cu - lum, in sæ - cu - lum sæ - cu - li,
 sæ - cu - lum, in sæ - cu - lum sæ - cu - li,
 sæ - cu - lum, in sæ - cu - lum sæ - cu - li,
 sæ - cu - lum, in sæ - cu - lum sæ - cu - li,
 lum, in sæ - cu - lum sæ - cu - li, cor - nu
 lum, in sæ - cu - lum sæ - cu - li, cor - nu e - ius ex - al -
 lum, in sæ - cu - lum sæ - cu - li, cor - nu
 lum, in sæ - cu - lum sæ - cu - li, cor - nu

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

cor - nu e - ius ex - al - ta - bi - tur Pec - ca - tor vi - de - bit

cor - nu e - ius ex - al - ta - bi - tur Pec - ca - tor vi - de - bit

cor - nu e - ius ex - al - ta - bi - tur Pec - ca - tor vi - de - bit

cor - nu e - ius ex - al - ta - bi - tur Pec - ca - tor vi - de - bit

e - ius ex - al - ta - - - bi - tur in glo - - - - - ri - a. et i - ra -

ta - - - bi - tur in glo - - - - - ri - a. et i - ra -

e - ius ex - al - ta - - - bi - tur in glo - - - - - ri - a. et i - ra -

e - ius ex - al - ta - - - bi - tur in glo - - - - - ri - a. et i - ra -

b # # 4 3# #

b # # 4 3# #

et i - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur, fre - met, fre - met et ta - be - - - scet.

et i - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur, fre - met, fre - met et ta - be - - - scet.

et i - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur, fre - met, fre - met et ta - be - - - scet.

et i - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur, fre - met, fre - met et ta - be - - - scet.

sce - tur, i - ra - sce - tur, den - ti - bus su - is fre - met De - si - de - ri - um

sce - tur, i - ra - sce - tur, den - ti - bus su - is fre - met De - si - de - ri - um

sce - tur, i - ra - sce - tur, den - ti - bus su - is fre - met De - si - de - ri - um

sce - tur, i - ra - sce - tur, den - ti - bus su - is fre - met De - si - de - ri - um

b # 3

b # 3

De - si - de - ri - um pec - ca - to - - - rum pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit.

De - si - de - ri - um pec - ca - to - - - rum pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit.

De - si - de - ri - um pec - ca - to - - - rum pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit.

De - si - de - ri - um pec - ca - to - - - rum pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit.

pec - ca - to - rum pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit.

pec - ca - to - rum pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit.

pec - ca - to - rum pe - ri - bit, pe - - - - ri - - - bit.

pec - ca - to - rum pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit, pe - ri - - - bit.

4 3 4 3#

4 3 4 3#

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Spi - ri - tu - i San - - - -

Glo - ri - a Pa - tri, et Spi - ri - tu - i San - - - -

Glo - ri - a Pa - tri, et Spi - ri - tu - i San - - - -

Glo - ri - a Pa - tri, et Spi - ri - tu - i San - - - -

6 b

7 6 6 b

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,

- - - - - cto. et in sæ - cu - la sæ - cu -
 - - - - - cto. et in sæ - cu - la sæ - cu -
 - - - - - cto. et in sæ - cu - la sæ - cu -
 - - - - - cto. et in sæ - cu - la sæ - - - - cu -

4 3 b #
 4 3 b b #

per, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et
 sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,
 sic - e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - - per,
 sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,

lo - rum. A - - - - men, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et
 lo - rum. A - - - - men, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et
 lo - rum. A - - - - men, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et
 lo - rum. A - - - - men, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et

4 3# # b
 # # 4 3# # b

sem - per, et in sæ - - - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - - - cu - lo - rum.

et in sæ - - - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - - - cu - lo - rum.

et in sæ - - - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - - - cu - lo - rum.

et in sæ - - - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - - - cu - lo - rum.

nunc, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -

nunc, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -

sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - - - rum, sæ - cu -

sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -

A - men, a - men, a - - - - - men,

A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

A - men, a - men, a - - - - - men, a -

lo - rum. A - men, a - - - - - men,

lo - rum. A - men, a - - - - - men,

lo - rum. A - men, a - - - - - men,

lo - rum. A - men, a - - - - - men,

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

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

The musical score for page 80 consists of ten staves. The first six staves are vocal parts, and the last four are piano accompaniment. The lyrics are "a - - - - - men." repeated across the staves. The piano accompaniment includes fingerings such as "4 3" and a sharp sign "#".

Vocal lines (Staff 1-6):
a - - - - - men.
men, a - - - - - men.
men, a - - - - - men, a - - - - - men.
men, a - - - - - men.
a - - - - - men, a - - - - - men.
a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.
a - - - - - men, a - - - - - men.
a - - - - - men, a - - - - - men.

Piano accompaniment (Staff 7-10):
4 3 # 4 3
4 3 # 4 3

5. Laudate pueri

The musical score is arranged in a system of ten staves. The vocal parts are: Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro, Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, and Basso secondo coro. The organ parts are labeled 'Organo secondo' and 'Organo primo'. The lyrics are: 'Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, lau - da - te no - men Do - mi - ni.' for the first four parts, and 'Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, Sit no - men Do - mi - ni' for the second four parts. The organ parts feature a triplet of eighth notes in the first measure of each part.

Canto primo coro
Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, lau - da - te no - men Do - mi - ni.

Alto primo coro
Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, lau - da - te no - men Do - mi - ni.

Tenore primo coro
Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, lau - da - te no - men Do - mi - ni.

Basso primo coro
Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, lau - da - te no - men Do - mi - ni.

Canto secondo coro
Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, Sit no - men Do - mi - ni

Alto secondo coro
Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, Sit no - men Do - mi - ni

Tenore secondo coro
Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, Sit no - men Do - mi - ni

Basso secondo coro
Lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, Sit no - men Do - mi - ni

Organo secondo
3

Organo primo
3 3

ex hoc nunc et u - sque in sæ - - - cu - lum.

be - ne - di - ctum A so - lis or - tu u - sque ad oc - ca -

6 5 3# 7 6

lau - da - bi - le no - men, lau - da - bi - le no - men Do - mi - ni. su - per om - nes

sum lau - da - bi - le no - men Ex - cel - sus su - per om - nes

3 4 3# 6

gen - tes Do - mi - nus, et su - per cae - los, su - per cae - los glo - ri - a e -
 gen - tes Do - mi - nus, et su - per cae - los, su - per cae - los glo - ri - a e -
 gen - tes Do - mi - nus, et su - per cae - los, su - per cae - los glo - ri - a e -
 gen - tes Do - mi - nus, et su - per cae - los, su - per cae - los glo - ri - a e -
 et su - per cae - los glo - - - ri - a, glo - ri - a e -
 et su - per cae - los, su - per cae - los glo - ri - a, glo - ri - a e -
 et su - per cae - los, su - per cae - los glo - ri - a e -
 et su - per cae - los, su - per cae - los glo - - - ri - a e -

7 6 b # 4 tr

ius. qui in al - tis, in al - tis ha - bi - tat re - spi - cit in
 ius. qui in al - tis, in al - tis ha - bi - tat re - spi - cit in
 ius. Quis sic - ut Do - mi - nus De - us nos - ter, et hu - mi - li - a re - spi - cit,
 ius. Quis sic - ut Do - mi - nus De - us nos - ter, et hu - mi - li - a re - spi - cit,
 ius. Quis sic - ut Do - mi - nus De - - nos - ter, et hu - mi - li - a re - spi - cit,
 ius. Quis sic - ut Do - mi - nus De - - nos - ter, et hu - mi - li - a re - spi - cit,

b 6 6 b 4 3

cæ - lo et in ter - ra? Su - sci - tans a ter - ra in - o-

cæ - lo et in ter - ra? Su - sci - tans a ter - ra in - o-

cæ - lo et in ter - ra? Su - sci - tans a ter - ra in - o-

cæ - lo et in ter - ra? Su - sci - tans a ter - ra in - o-

re - spi - cit in cæ - lo et in ter - ra? et de

re - spi - cit in cæ - lo et in ter - ra? et de

re - spi - cit in cæ - lo et in ter - ra? et de

re - spi - cit in cæ - lo et in ter - ra? et de

b 4 3

b 4 3 6

pem, et de ster - co - re e - ri - gens pau - pe - rem.

pem, et de ster - co - re e - ri - gens pau - pe - rem.

pem, et de ster - co - re e - ri - gens pau - pe - rem.

pem, et de ster - co - re e - ri - gens pau - pe - rem.

ster - - - co - re Ut col - lo - cet e - um cum prin-

ster - - - co - re Ut col - lo - cet e - um cum prin-

ster - - - co - re Ut col - lo - cet e - um cum prin-

ster - co - re Ut col - lo - cet e - um cum prin-

3 3 4 3

cum prin-ci-pi-bus po-pul-i su-i. Qui ha-bi-
 ci-pi-bus, cum prin-ci-pi-bus po-pul-i su-i. Qui ha-bi-ta-re
 ta-re fa-cit ste-ri-lem in do-mo, Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-
 ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem.

ta-re fa-cit ste-ri-lem in do-mo, Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-
 ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem.

o, et Spi - ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - - - pi-

o, et Spi - ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - - - - pi-

o, et Spi - ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - - - - pi-

o, et Spi - ri - tu - i San - - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - - - - pi-

et Spi - ri - tu - i San - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - cto. et nunc, et

et Spi - ri - tu - i San - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - cto.

6 4 3 6 4 3 # 7 b 6

o, sæ - - - - cu - lo - - - - rum.

o, sæ - - - - cu - lo - - - - rum. A-

o, sæ - - - - cu - - - - lo - - - - rum.

o, sæ - - - - cu - lo - - - - - rum.

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - rum,

sem - per, et in sæ - cu - la sæ - - - - cu - lo - - - - rum,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - rum,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - rum,

3 # b 3

A - - - men, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 - - - men, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 A - - - men, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 A - - - men, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -

sæ - cu - lo - - - - rum. A - - - - - men, et nunc, et sem - per, et in
 sæ - cu - lo - - - - rum. A - - - - - men, et nunc, et sem - per, et in
 sæ - - - cu - - - lo - rum. A - - - - - men, et nunc, et sem - per, et in
 sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men, et nunc, et sem - per, et in

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

lo - rum, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.

5 6 5
 3 4 3
 5 6 5

6. Laudate Dominum

Canto primo coro
Lau-da-te Do-mi-num, om-nes gen-tes; lau-da-te e-um,

Alto primo coro
Lau-da-te Do-mi-num, om-nes gen-tes; lau-da-te e-um,

Tenore primo coro
Lau-da-te Do-mi-num, om-nes gen-tes; lau-da-te e-um,

Basso primo coro
Lau-da-te Do-mi-num, om-nes gen-tes; lau-da-te e-um,

Canto secondo coro
Lau-da-te lau-da-te e-um,

Alto secondo coro
Lau-da-te lau-da-te e-um,

Tenore secondo coro
Lau-da-te lau-da-te e-um,

Basso secondo choro
Lau-da-te lau-da-te e-um,

Organo secondo
b # b

Organo primo
b # 7 6 # b 6 5

om - nes, om - nes po - pu - li. mi - se - ri -
 om - nes, om - nes po - pu - li. mi - se - ri -
 om - nes, om - nes po - pu - li. mi - se - ri -
 om - nes, om - nes po - pu - li. mi - se - ri -

Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos
 Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos
 Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos
 Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos

4 3 6 6

cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a e - - - ius, et
 cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a e - - - ius, et
 cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a e - - - ius, et
 cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a e - - - ius, et

mi - se - ri - cor - di - a et ve - ri - tas
 mi - se - ri - cor - di - a et ve - ri - tas
 mi - se - ri - cor - di - a et ve - ri - tas
 mi - se - ri - cor - di - a et ve - ri - tas

b # #
 b b 4 3# #

ve - ri - tas, ve - ri - tas Do - - - mi - ni ma - net in æ - ter - - -

ve - ri - tas, ve - ri - tas Do - - - mi - ni ma - net in æ - ter - - -

ve - ri - tas, ve - ri - tas Do - - - mi - ni ma - net in æ - ter - - -

ve - ri - tas, ve - ri - tas Do - - - mi - ni ma - net in æ - ter - - -

ma - net, ma - net in æ - ter - - - num.

ma - net, ma - net in æ - ter - - - num.

ma - net, ma - net in æ - ter - - - num.

ma - net, ma - net in æ - ter - - - num.

6 # b 6 4 3#

num. et Spi - ri - tu - i San - cto.

num. et Spi - ri - tu - i San - - - cto.

num. et Spi - ri - tu - i San - - - cto.

num. et Spi - ri - tu - i San - - - cto.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in

b # 4 3 4 3

b # 4 3 4 3

et nunc, et sem - per, et nunc, et
 et nunc, et sem - per, et nunc, et
 et nunc, et sem - per, et nunc, et
 et nunc, et sem - per, et nunc, et

prin - ci - - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 prin - ci - - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 prin - ci - - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 prin - ci - - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,

6 # # #

6 # # #

sem - per, sæ - - cu - lo - rum. A - - - - men.
 sem - per, sæ - - cu - lo - rum. A - - - - men.
 sem - per, sæ - - cu - lo - rum. A - - - - men.
 sem - per, sæ - - cu - lo - rum. A - - - - men.

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - - lo - - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - - lo - - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - - lo - rum.
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - - lo - - - -

4 #

4 #

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men.

rum. A - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in

rum. A - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in

rum. A - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in

4 3# # 4 3#

sæ - cu - lo - - - rum. A - men. a - - - men.

men, sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - men.

men, sæ - cu - lo - - - rum. A - - - - men, a - - - men.

men, sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - men.

sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - men.

sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - men.

sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - men.

sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - men.

b b # b #

b b # b #

7. In exitu

The musical score is arranged in a system of ten staves. The vocal parts are: Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro, Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, and Basso secondo coro. The organ parts are labeled 'Organo secondo' and 'Organo primo'. The lyrics are: 'In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - - - - pto,' for the first four staves, and 'In ex - i - tu I - sra - el do - mus Ia - cob de' for the next four staves. The organ parts provide harmonic support with chords and melodic lines.

Canto primo coro
In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - - - - pto,

Alto primo coro
In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - pto,

Tenore primo coro
In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - pto,

Basso primo coro
In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - pto,

Canto secondo coro
In ex - i - tu I - sra - el do - mus Ia - cob de

Alto secondo coro
In ex - i - tu I - sra - el do - mus Ia - cob de

Tenore secondo coro
In ex - i - tu I - sra - el do - mus Ia - cob de

Basso secondo coro
In ex - i - tu I - sra - el do - mus Ia - cob de

Organo secondo
#

Organo primo
b 7 6

Fa - cta est Iu - dæ - a san - cti - fi - ca - ti - o e - - - ius, Ma - re
 Fa - cta est Iu - dæ - a san - cti - fi - ca - ti - o e - - - ius, Ma - re
 Fa - cta est Iu - dæ - a san - cti - fi - ca - ti - o e - - - ius, Ma - re
 Fa - cta est Iu - dæ - a san - cti - fi - ca - ti - o e - - - ius, Ma - re

po - pu - lo bar - - - ba - ro. I - sra - el po - te - stas
 po - pu - lo bar - - - ba - ro. I - sra - el po - te - stas
 po - pu - lo bar - - - ba - ro. I - sra - el po - te - stas
 po - pu - lo bar - - - ba - ro. I - sra - el po - te - stas

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

vi - dit et fu - git, Ior - da - nis con - ver - sus est re - tror - - - sum.
 vi - dit et fu - git, Ior - da - nis con - ver - sus est re - tror - - - sum.
 vi - dit et fu - git, Ior - da - nis con - ver - sus est re - tror - - - sum.
 vi - dit et fu - git, Ior - da - nis con - ver - sus est re - tror - - - sum.

e - - - ius. Mon - tes ex - sul - ta - ve - runt ut a - ri - e -
 e - - - ius. Mon - tes ex - sul - ta - ve - runt ut a - ri - e -
 e - - - ius. Mon - tes ex - sul - ta - ve - runt ut a - ri - e -
 e - - - ius. Mon - tes ex - sul - ta - ve - runt ut a - ri - e -

6 5 6
 # 6 5 6

et col-les sic-ut a-gni o - - - vi - um. Et tu, Ior-da - nis, qui-a con ver - sus
 et col-les sic-ut a-gni o - - - vi - um. Et tu, Ior-da - nis, qui-a con ver - sus
 et col-les sic-ut a-gni o - - - vi - um. Et tu, Ior-da - nis, qui-a con ver - sus
 et col-les sic-ut a-gni o - - - vi - um. Et tu, Ior-da - nis, qui-a con ver - sus

tes, Quid est ti - bi, ma - re, quod fu - gi - sti? Et tu, Ior - da - nis, qui - a con
 tes, Quid est ti - bi, ma - re, quod fu - gi - sti? Et tu, Ior - da - nis, qui - a con
 tes, Quid est ti - bi, ma - re, quod fu - gi - sti? Et tu, Ior - da - nis, qui - a con
 tes, Quid est ti - bi, ma - re, quod fu - gi - sti? Et tu, Ior - da - nis, qui - a con

6

Mon-tes, ex - sul - ta - stis sic - ut a - ri - e - tes, A fa - ci - e
 Mon-tes, ex - sul - ta - stis sic - ut a - ri - - - e - tes, A fa - ci - e
 Mon-tes, ex - sul - ta - stis sic - ut a - ri - e - tes, A fa - ci - e
 Mon-tes, ex - sul - ta - stis sic - ut a - ri - e - tes, A fa - ci - e

ver - sus es re - tror - - - - sum? et col-les, sic - ut a - gni o - vi -
 ver - sus es re - tror - - - - sum? et col-les, sic - ut a - gni o - vi -
 ver - sus es re - tror - - - - sum? et col-les, sic - ut a - gni o - vi -
 ver - sus es re - tror - - - - sum? et col-les, sic - ut a - gni o - vi -

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

Do - mi - ni mo - ta est ter - ra, Qui con - ver - tit pe - tram in sta - - -

Do - mi - ni mo - ta est ter - ra, Qui con - ver - tit pe - tram in sta - - -

Do - mi - ni mo - ta est ter - ra, Qui con - ver - tit pe - tram in sta - gna -

Do - mi - ni mo - ta est ter - ra, Qui con - ver - tit pe - tram in sta - - -

um? a fa - ci - e De - i Ia - - - - cob.

um? a fa - ci - e De - i Ia - - - - cob.

um? a fa - ci - e De - i Ia - - - - cob.

um? a fa - ci - e De - i Ia - - - - cob.

4 3#

4 3#

gna a - qua - rum et ru - pem Non no - bis, Do - mi - ne, non

gna a - qua - - - rum et ru - pem Non no - bis, Do - mi - ne, non

a - qua - rum et ru - pem Non no - bis, Do - mi - ne, non

gna a - qua - rum et ru - pem Non no - bis, Do - mi - ne, non

et ru - pem in fon - tes a - qua - - - - rum.

et ru - pem in fon - tes a - qua - - - - rum.

et ru - pem in fon - tes a - qua - - - - rum.

et ru - pem in fon - tes a - qua - - - - rum.

6 4 3# #

7 6 6 4 3# #

no - bis, Su - per mi - se - ri - cor - di - a tu - - -

no - bis, Su - per mi - se - ri - cor - di - a tu - - -

no - bis, Su - per mi - se - ri - cor - di - a tu - - -

no - bis, Su - per mi - se - ri - cor - di - a tu - - -

sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am.

sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am.

sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am.

sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am.

7 6 7 4 3# #

7 6 7 4 3# #

7 6

a et ve - ri - ta - te tu - - - a, "U - bi est De - us e - o -

a et ve - ri - ta - te tu - - - a, "U - bi est De - us e - o -

a et ve - ri - ta - te tu - - - a, "U - bi est De - us e - o -

a et ve - ri - ta - te tu - - - a, "U - bi est De - us e - o -

ne - quan - do di - cant gen - tes: "U - bi est De - us e - o -

ne - quan - do di - cant gen - tes: "U - bi est De - us e - o -

ne - quan - do di - cant gen - tes: "U - bi est De - us e - o -

ne - quan - do di - cant gen - tes: "U - bi est De - us e - o -

4 3#

3 # 4 3#

rum? De - us au - tem nos - ter in cae - - lo; Si - mu - la - cra

rum? De - us au - tem nos - ter in cae - - lo; Si - mu - la - cra

rum? De - us au - tem nos - ter in cae - - lo; Si - mu - la - cra

rum? De - us au - tem nos - ter in cae - - lo; Si - mu - la - cra

rum? om - ni - a, quæ - cum - que vo - lu - it, fe - - -

rum? om - ni - a, quæ - cum - que vo - lu - it, fe - - -

rum? om - ni - a, quæ - cum - que vo - lu - it, fe - - -

rum? om - ni - a, quæ - cum - que vo - lu - it, fe - - -

6 5 4 3 4 3

7 6 6 5 4 3 4 3

gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum, Os ha - bent et non lo - quen - tur, et non vi -

gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum, Os ha - bent et non lo - quen - tur, et non vi -

gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum, Os ha - bent et non lo - quen - tur, et non vi -

gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum, Os ha - bent et non lo - quen - tur, et non vi -

cit. o - pe - ra ma - nu - um ho - mi - num. o - cu - los ha - bent

cit. o - pe - ra ma - nu - um ho - mi - num. o - cu - los ha - bent

cit. o - pe - ra ma - nu - um ho - mi - num. o - cu - los ha - bent

cit. o - pe - ra ma - nu - um ho - mi - num. o - cu - los ha - bent

4 3 # #

4 3 # #

de - bunt. na-res ha - bent et non o - do - ra - - - bunt. et non pal - pa - bunt,
 de - bunt. na-res ha - bent et non o - do - ra - - - bunt. et non pal - pa - bunt,
 de - bunt. na-res ha - bent et non o - do - ra - - - bunt. et non pal - pa - bunt,
 de - bunt. na-res ha - bent et non o - do - ra - - - bunt. et non pal - pa - bunt,

Au-res ha-bent et non au - di-ent, Ma nus ha - bent pe - des
 Au-res ha-bent et non au - di-ent, Ma nus ha - bent pe - des
 Au-res ha-bent et non au - di-ent, Ma nus ha - bent pe - des
 Au-res ha-bent et non au - di-ent, Ma nus ha - bent pe - des

non cla - - - - ma - bunt in gut - tu - re
 non cla - - - - ma - bunt in gut - tu - re
 non cla - ma - bunt in gut - tu - re
 non cla - ma - bunt, non cla - ma - bunt in gut - tu - re

ha - bent et non am - bu - - - la - - - - bunt;
 ha - bent et non am - bu - la - - - - bunt;
 ha - bent et non am - bu - - - la - - - - bunt;
 ha - bent et non am - bu - - - la - - - - bunt;

su - - - - o. et om - nes, qui con - fi - dunt in e - - - -

su - - - - o. et om - nes, qui con - fi - dunt in e - - - -

su - - - - o. et om - nes, qui con - fi - dunt in e - - - -

su - - - - o. et om - nes, qui con - fi - dunt in e - - - -

Si - mi - les il - lis fi - ant, qui fa - ci - unt e - a, Do - mus I - sra - el spe -

Si - mi - les il - lis fi - ant, qui fa - ci - unt e - a, Do - mus I - sra - el spe -

Si - mi - les il - lis fi - ant, qui fa - ci - unt e - a, Do - mus I - sra - el spe -

Si - mi - les il - lis fi - ant, qui fa - ci - unt e - a, Do - mus I - sra - el spe -

4 3# 6 #

4 3# 6 #

is. ad - iu - tor e - o - rum et pro - te - ctor e - o - rum est.

is. ad - iu - tor e - o - rum et pro - te - ctor e - o - rum est.

is. ad - iu - tor e - o - rum et pro - te - ctor e - o - rum est.

is. ad - iu - tor e - o - rum et pro - te - ctor e - o - rum est.

ra - vit in Do - mi - no: Do - mus Aa - ron spe -

ra - vit in Do - mi - no: Do - mus Aa - ron spe -

ra - vit in Do - mi - no: Do - mus Aa - ron spe -

ra - vit in Do - mi - no: Do - mus Aa - ron spe -

7 6 # #

7 6 # b #

ad - iu - tor e - o - rum et pro - te - ctor e - o - - - - rum est.

ra - vit in Do - mi - no: Qui ti - ment Do - mi - num, spe - ra -

ra - vit in Do - mi - no: Qui ti - ment Do - mi - num, spe - ra -

ra - vit in Do - mi - no: Qui ti - ment Do - mi - num, spe - ra -

ra - vit in Do - mi - no: Qui ti - ment Do - mi - num, spe - ra -

6 # b 3

6 # b 3

ad - iu - tor e - o - rum et pro - te - ctor e - o - rum est.

ad - iu - tor e - o - rum, e - o - rum et pro - te - ctor e - o - rum est.

ad - iu - tor e - o - rum et pro - te - ctor e - o - rum est.

ve - runt in Do - mi - no: Do - mi - nus me - mor fu - it nos -

ve - runt in Do - mi - no: Do - mi - nus me - mor fu - it

ve - runt in Do - mi - no: Do - mi - nus me - mor fu - it

ve - runt in Do - mi - no: Do - mi - nus me - mor fu - it

6 5 # 4 3# b 6 5

6 5 # b 6 4 3# b 6 5

et be-ne - di - xit Be-ne - di - xit do - mu - i I - sra - el,
 et be-ne - di - - - xit Be-ne - di - xit do - mu - i I - sra - el,
 et be-ne - di - xit Be-ne - di - xit do - mu - i I - sra - el,
 et be-ne - di - xit Be-ne - di - xit do - mu - i I - sra - el,
 - - - tri et be-ne - di - xit no - - - bis. be - ne - di - xit
 nos - - - tri et be-ne - di - xit no - - - bis. be - ne - di - xit
 nos - - - tri et be-ne - di - xit no - - - bis. be - ne - di - xit
 nos - - - tri et be-ne - di - xit no - - - bis. be - ne - di - xit

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

Be-ne - di - xit om - ni - bus, qui ti - ment Do - mi - num: Ad-
 Be-ne - di - xit om - ni - bus, qui ti - ment Do - mi - num: Ad-
 Be-ne - di - xit om - ni - bus, qui ti - ment Do - mi - num: Ad-
 Be-ne - di - xit om - ni - bus, qui ti - ment Do - mi - num: Ad-
 do - mu - i Aa - - - ron. pu - sil - lis cum ma - io - ri-
 do - mu - i Aa - - - ron. pu - sil - lis cum ma - io - ri-
 do - mu - i Aa - - - ron. pu - sil - lis cum ma - io - ri-
 do - mu - i Aa - - - ron. pu - sil - lis cum ma - io - ri-

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

i - ci - at Do - mi - nus su - per vos, Be - ne - di - cti vos a Do - mi -
 i - ci - at Do - mi - nus su - per vos, Be - ne - di - cti vos a Do - mi -
 i - ci - at Do - mi - nus su - per vos, Be - ne - di - cti vos a Do - mi -
 i - ci - at Do - mi - nus su - per vos, Be - ne - di - cti vos a Do - mi -
 bus. su - per vos et su - per fi - li - os ve - - - stros. qui fe - cit
 bus. su - per vos et su - per fi - li - os ve - - - stros. qui fe - cit
 bus. su - per vos et su - per fi - li - os ve - - - stros. qui fe - cit
 bus. su - per vos et su - per fi - li - os ve - - - stros. qui fe - cit

6 4 3#
 6 4 3#

no, qui fe - cit cæ - lum et ter - ram. ter - ram au - tem de - dit fi - li - is
 no, qui fe - cit cæ - lum et ter - ram. ter - ram au - tem de - dit fi - li - is
 no, qui fe - cit cæ - lum et ter - ram. ter - ram au - tem de - dit fi - li - is
 no, qui fe - cit cæ - lum et ter - ram. ter - ram au - tem de - dit fi - li - is
 cæ - lum Cæ - lum cæ - li Do - mi - no,
 cæ - lum Cæ - lum cæ - li Do - mi - no,
 cæ - lum Cæ - lum cæ - li Do - mi - no,
 cæ - lum Cæ - - cæ - li Do - mi - no,
 4 3 7 6 #
 6 4 3 7 6 # 6 6

ho - mi - num. ne - que om - nes, qui de - scen - dunt in in - fer - - -

ho - mi - num. ne - que om - nes, qui de - scen - dunt in in -

ho - mi - num. ne - que om - nes, qui de - scen - dunt in in -

ho - mi - num. ne - que om - nes, qui de - scen - dunt in in -

Non mor - tu - i lau - da - bunt te, Do - mi - ne,

Non mor - tu - i lau - da - bunt te, Do - mi - ne,

Non mor - tu - i lau - da - bunt te, Do - mi - ne,

Non mor - tu - i lau - da - bunt te, Do - mi - ne,

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

- - - num. ex hoc nunc et u - - - - - sque

fer - - - - num. ex hoc nunc et u - - - - - sque

fer - - - - num. ex hoc nunc et u - - - - - sque

fer - - - - num. ex hoc nunc et u - - - - - sque

Sed nos, qui vi - vi - mus, be - ne - di - ci - mus Do - - - mi - no ex hoc nunc et

Sed nos, qui vi - vi - mus, be - ne - di - ci - mus Do - - - mi - no ex hoc nunc et

Sed nos, qui vi - vi - mus, be - ne - di - ci - mus Do - - - mi - no ex hoc nunc et

Sed nos, qui vi - vi - mus, be - ne - di - ci - mus Do - - - mi - no ex hoc nunc et

4 3# # 7 6 # b

4 3# # 7 6 # b

in sæ - cu - lum. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Pa - tri,
 in sæ - cu - lum. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Pa - tri,
 in sæ - cu - lum. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Pa - tri,
 in sæ - cu - lum. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Pa - tri,
 u - sque in sæ - cu - lum. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a
 u - sque in sæ - cu - lum. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a
 u - sque in sæ - cu - lum. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a
 u - sque in sæ - cu - lum. Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a
 # 4 3 # #
 # 4 3 # #

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 et Spi - ri - tu - San - - - - - cto.
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin-
 Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin-
 Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin-
 Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin-
 6 7 6 #
 6 7 6 # b 6 5 6 4 3

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men,

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -

b b 4 3# b 6

b # 6 7 4 3 b 6

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - - - - - rum,

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - - - - - rum,

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - - - - - rum,

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - - - - - rum,

lo - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

lo - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

lo - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

lo - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu -

7 # # # # b b 6

7 # # # # b b 6

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
7 # 4 3# # b #
7 # 4 3# # b #

8. Laetatus sum

Canto primo coro
 Læ-ta-tus sum, læ ta-tus sum in his quæ di-cta sunt mi- - - hi: "In do-mum

Alto primo coro
 Læ-ta-tus sum, læ ta-tus sum in his quæ di-cta sunt mi- - - hi: "In do-mum

Tenore primo coro
 Læ-ta-tus sum, læ ta-tus sum in his quæ di-cta sunt mi- - - hi: "In do-mum

Basso primo coro
 Læ-ta-tus sum, læ ta-tus sum in his quæ di-cta sunt mi- - - hi: "In do-mum

Canto secondo coro
 Læ-ta-tus sum "In do-mum Do-mi-ni

Alto secondo coro
 Læ-ta-tus sum "In do-mum Do-mi-ni

Tenore secondo coro
 Læ-ta-tus sum "In do-mum Do-mi-ni

Basso secondo coro
 Læ-ta-tus sum "In do-mum Do-mi-ni

Organo secondo
 # 4 3# b

Organo primo
 # 5 5 6 # 4 3# b

Do - mi - ni i - - - bi - mus". Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is
 Do - mi - ni i - - - bi - mus". Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is
 Do - mi - ni i - - - bi - mus". Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is
 Do - mi - ni i - - - bi - mus". Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is

Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is, Ie -
 Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is, Ie -
 Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is, Ie -
 Stan - tes e - rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is, Ie -

tu - is, Ie - ru - - - sa - lem, cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e - ius
 tu - is, Ie - ru - - - sa - lem, cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e - ius
 tu - is, Ie - ru - - - sa - lem, cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e - ius
 tu - is, Ie - ru - - - sa - lem, cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e - ius

ru - sa - lem. quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas,
 ru - sa - lem. quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas,
 ru - sa - lem. quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas,
 ru - sa - lem. quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas,

in i - di - - - - psum. a - scen - de - runt tri - bus, tri - bus

in i - di - - - - psum. a - scen - de - runt tri - - - tri - bus

in i - di - - - - psum. a - scen - de - runt tri - - - tri - bus

in i - di - - - - psum. a - scen - de - runt tri - - - tri - bus

Il - luc e - nim a - scen - de - runt, a - scen - de - runt, a - scen - de - runt

Il - luc e - nim a - scen - de - runt, a - scen - de - runt, a - scen - de - runt

Il - luc e - nim a - scen - de - runt, a - scen - de - runt, a - scen - de - runt

Il - luc e - nim a - scen - de - runt, a - scen - de - runt, a - scen - de - runt

b # 6

b # 6

Do - mi - ni, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni.

Do - mi - ni, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni.

Do - mi - ni, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni.

Do - mi - ni, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni.

te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a

te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a

te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a

te - sti - mo - ni - um I - sra - el, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni. Qui - a

G# # b 6 # 4 3

G# # b 6 # 4 3

Qui - a il - lic se - des, se - des su - per do - mum Da - - - vid.
 Qui - a il - lic se - des, se - des su - per do - mum Da - - - vid.
 Qui - a il - lic se - des, se - des su - per do - mum Da - - - vid.
 Qui - a il - lic se - des, se - des su - per do - mum Da - - - vid.
 il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o, Ro - ga - te, quæ ad pa - cem
 il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o, Ro - ga - te, quæ ad pa - cem
 il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o, Ro - ga - te, quæ ad pa - cem
 il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o, Ro - ga - te, quæ ad pa - cem

6 # b 6 4 3 # b
 6 # b 6 4 3 6 # b

et a - bun - dan - - - ti - a di - li - gen - ti - bus te, di - li - gen - ti - bus
 et a - bun - dan - - - ti - a di - li - gen - ti - bus te, di - li - gen - ti - bus
 et a - bun - dan - - - ti - a di - li - gen - ti - bus te, di - li - gen - ti - bus
 et a - bun - dan - - - ti - a di - li - gen - ti - bus te, di - li - gen - ti - bus
 sunt Ie - ru - sa - lem: et a - bun - dan - ti - a, a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus
 sunt Ie - ru - sa - lem: et a - bun - dan - ti - a, a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus
 sunt Ie - ru - sa - lem: et a - bun - dan - ti - a, a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus
 sunt Ie - ru - sa - lem: et a - bun - dan - ti - a, a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus

3
 3

te. Fi - at, fi - at pax et a - bun-

te. Fi - at pax, fi - at, fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a,

te. Fi - at pax, fi - at, fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a,

te. Fi - at pax, fi - - - at pax in vir - tu - te tu - - - a,

dan - ti - a Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os lo - que - bar pa - cem

dan - ti - a Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os lo - que - bar pa - cem

dan - ti - a Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os lo - que - bar pa - cem

dan - ti - a Pro - pter fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os lo - que - bar pa - cem

in tur - ri - bus tu - - - is lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar

in tur - ri - bus tu - - - is lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar

in tur - ri - bus tu - - - is lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar

in tur - ri - bus tu - - - is lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar

Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri Glo - ri - a

pa - cem, pa - cem de te. quæ - si - vi bo - na ti - - -

pa - cem, pa - cem de te. quæ - si - vi bo - na tia - - -

pa - cem, pa - cem de te. quæ - si - vi bo - tia - - -

pa - cem, pa - cem de te. quæ - si - vi bo - tia - - -

Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat

bi. et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

bi. et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

bi. et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - - -

bi. et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - - -

et nunc, et sem - per, sæ - cu - lo - rum. A - - men,
 et nunc, et sem - per, sæ - cu - lo - rum. A - - men,
 et nunc, et sem - per, sæ - cu - lo - rum. A - - men,
 et nunc, et sem - per, sæ - cu - lo - rum. A - - men,
 o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - cu -
 o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - men, sæ - cu -
 o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - men, sæ - cu -
 o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - men, sæ - cu -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - -
 lo - rum, sæ - cu - lo - - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la
 lo - rum, sæ - cu - lo - - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la
 lo - rum, sæ - cu - lo - - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la
 lo - rum, sæ - cu - lo - - rum. A - - - - - men, et in sæ - cu - la

men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - men.

men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - men.

men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - men.

men, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - men.

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - men.

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - men.

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - men.

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - men.

b # 4 3 # b

b # 4 3 # b

b # 4 3 # b

9. Nisi Dominus

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts are: Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro, Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, and Basso secondo coro. The organ parts are: Organo secondo and Organo primo. The lyrics are: Ni - si Do - mi - nus æ - di - fi - ca - ve - rit do - - - in.

Canto primo coro
Ni - si Do - mi - nus æ - di - fi - ca - ve - rit do - - -

Alto primo coro
Ni - si Do - mi - nus æ - di - fi - ca - ve - rit do - - -

Tenore primo coro
Ni - si Do - mi - nus æ - di - fi - ca - ve - rit do - - -

Basso primo coro
Ni - si Do - mi - nus æ - di - fi - ca - ve - rit do - - -

Canto secondo coro
Ni - si Do - mi - nus in

Alto secondo coro
Ni - si Do - mi - nus

Tenore secondo coro
Ni - si Do - mi - nus

Basso secondo coro
Ni - si Do - mi - nus

Organo secondo
#

Organo primo
6 # # 6 6 7 #

mum,
mum,
mum,
mum,

va - num la - bo - ra - ve - runt, qui æ - di - fi - cant
in va - num la - bo - ra - ve - runt, qui æ - di - fi - cant e - - -
in va - num la - bo - ra - ve - runt, qui æ - di - fi - cant e - - -
in va - num la - bo - ra - ve - runt, qui æ - di - fi - cant

6 5 9 8 7 # 7 6 7 # b
6 5 9 8 7 # 7 6 7 # b

Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem,
Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem,
Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem,
Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem,

e - - - am. fru - stra vi - gi - lat, qui cu - sto - dit,
- - - am. fru - stra vi - gi - lat, qui cu - sto - dit,
- - - am. fru - stra vi - gi - lat, qui cu - sto - dit,
e - - - am. fru - stra vi - gi - lat, qui cu - sto - dit,

4 3 b # 6 6 6
4 3 b # # 6 6 6

Va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re:
 Va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re:
 Va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re:
 Va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re:
 qui cu - sto - dit e - - - - am. sur - gi - te post-
 qui cu - sto - dit e - - - - - am. sur - gi - te post-
 qui cu - sto - dit e - - - - - am. sur - gi - te post-
 qui cu - sto - dit e - - - - - am. sur - gi - te post-

6 6 4 3# 6 7 6

sur - gi - te post-quam se - de - ri - tis, qui man-du - ca - tis pa - nem
 sur - gi - te post-quam se - de - ri - tis, qui man-du - ca - tis pa - nem
 sur - gi - te post-quam se - de - ri - tis, qui man-du - ca - tis pa - nem
 sur - gi - te post-quam se - de - ri - tis, qui man-du - ca - tis pa - nem
 quam se - de - ri - tis, qui man-du - ca - tis pa - - - - nem pa - - - - nem do-
 quam se - de - ri - tis, qui man-du - ca - tis pa - - - - nem pa - - - - nem
 quam se - de - ri - tis, qui man-du - ca - tis pa - - - - nem pa - nem do-
 quam se - de - ri - tis, qui man-du - ca - tis pa - - - - nem pa - - - - nem do-

b # b 5 6 7 # b 5 6 7

Cum de - de-rit di - le - ctis su - is som - - - num:
 Cum de - de-rit di - le - ctis su - is som - - - num:
 Cum de - de-rit di - le - ctis su - is som - - - num:
 Cum de - de-rit di - le - ctis su - is som - - - num:

lo - - - - - ris. ec - ce he - re - di - tas
 do - - - do - - - ris. ec - ce he - re - di - tas
 lo - - - - - ris. ec - ce he - re - di - tas
 lo - - - - - ris. ec - ce he - re - di - tas

7 6 5 4 6 7 6 #

fi - li - i, mer - ces fru - ctus, fru - ctus ven - - - tris.
 fi - li - i, mer - ces fru - ctus, fru - ctus ven - - - tris.
 fi - li - i, mer - ces fru - ctus, fru - ctus ven - - - tris.
 fi - li - i, mer - ces fru - ctus, fru - ctus ven - - - tris.

Do - mi - ni fi - li - i, mer - ces Sic - ut sa - git - tæ in ma - nu po-
 Do - mi - ni fi - li - i, mer - ces Sic - ut sa - git - tæ in ma - nu po-
 Do - mi - ni fi - li - i, mer - ces Sic - ut sa - git - tæ in ma - nu po-
 Do - mi - ni fi - li - i, mer - ces Sic - ut sa - git - tæ in ma - nu po-

6 # b b 4 3 b
 6 # b b # 4 3 b

i - ta, i - ta fi - li - i ex - cus - so - - - rum.

i - ta, i - ta fi - li - i ex - cus - so - - - - - rum.

i - ta, i - ta fi - li - i ex - cus - so - - - - rum.

i - ta, i - ta fi - li - i ex - cus - so - - - - rum.

ten - tis, Be - a - tus vir, qui im - ple - vit de - si - de - ri - um

ten - tis, Be - a - tus vir, qui im - ple - vit de - si - de - ri - um

ten - tis, Be - a - tus vir, qui im - ple - vit de - si - de - ri - um

ten - tis, Be - a - tus vir, qui im - ple - vit de - si - de - ri - um

7 6 #

7 6 # b 4 6

non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur, cum lo - que - tur i - ni - mi - cis

non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur, cum lo - que - tur i - ni - mi - cis

non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur, cum lo - que - tur i - ni - mi - cis

non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur, cum lo - que - tur i - ni - mi - cis

su - um ex i - psis: non con - fun - de - tur, i - ni - mi - cis su - is

su - um ex i - psis: non con - fun - de - tur, i - ni - mi - cis su - is

su - um ex i - psis: non con - fun - de - tur, i - ni - mi - cis su - is

su - um ex i - psis: non con - fun - de - tur, i - ni - mi - cis su - is

7 # b b b

7 # b b b

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -

ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,
 ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,

4 3 #
 # 4 3 #

lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - men.
 lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - men.
 lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - men.
 lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - men.

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - men.
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - men.
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - men.
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - men.

4 3 #
 # # 4 3 #

10. Lauda Ierusalem

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts are: Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro, Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, and Basso secondo coro. The organ parts are labeled 'Organo secondo' and 'Organo primo'. The lyrics are: 'Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num; lau - da'. The score includes musical notation with notes, rests, and accidentals, along with the lyrics written below the vocal staves.

Canto primo coro
Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num; lau - da

Alto primo coro
Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, lau - da, lau - da

Tenore primo coro
Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num; lau - da

Basso primo coro
Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num; lau - da

Canto secondo coro
Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num;

Alto secondo coro
Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num;

Tenore secondo coro
Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num;

Basso secondo coro
Lau - da, lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num;

Organo secondo
b

Organo primo
b # G#

De - um tu - um, Si - - - on.

De - um tu - um, Si - - - on.

De - um tu - um, Si - - - on.

De - um tu - um, Si - - - on.

Quo - ni - am con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu -

Quo - ni - am con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu -

Quo - ni - am con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu -

Quo - ni - am con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu -

4 3 ♭ 6 6 6

6 6 4 3 ♭ 6 6 6

be - ne - di - xit fi - li - is tu - is in te.

be - ne - di - xit fi - li - is tu - is in te.

be - ne - di - xit fi - li - is tu - is in te.

be - ne - di - xit fi - li - is tu - is in te.

a - - rum, be - ne - di - - xit Qui po - su - it fi - nes tu -

a - - rum, be - ne - di - - xit Qui po - su - it fi - nes tu -

a - - rum, be - ne - di - - xit Qui po - su - it fi - nes tu -

a - - rum, be - ne - di - - xit Qui po - su - it fi - nes tu -

3

4 3

et a - di - pe fru - men - - ti Qui e - mit - tit e -
 et a - di - pe fru - men - - ti Qui e - mit - tit e -
 et a - di - pe fru - men - - ti Qui e - mit - tit e -
 et a - di - pe fru - men - - ti Qui e - mit - tit e -

os pa - - - cem sa - ti - at, sa - ti - at te.
 os pa - - - cem sa - ti - at, sa - ti - at te.
 os pa - - - cem sa - ti - at, sa - ti - at te.
 os pa - - - cem sa - ti - at, sa - ti - at te.

7 6 b # b #

lo - qui - um su - um ter - - - ræ,
 lo - qui - um su - um ter - - - ræ,
 lo - qui - um su - um ter - - - ræ,
 lo - qui - um su - um ter - - - ræ,

ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - - -
 ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - - -
 ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - - -
 ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - - -

4 3
 b 6 6 7 6 # 4 3

Qui dat ni - vem sic - ut la - - - - nam, ne - bu - lam sic - ut
 Qui dat ni - vem sic - ut la - - - - nam, ne - bu - lam sic - ut
 Qui dat ni - vem sic - ut la - - - - nam, ne - bu - lam sic - ut
 Qui dat ni - vem sic - ut la - - - - nam, ne - bu - lam sic - ut
 ius. Qui dat ni - vem sic - ut la - nam, ne - bu - lam sic - ut
 ius. Qui dat ni - vem sic - ut la - nam, ne - bu - lam sic - ut
 ius. Qui dat ni - vem sic - ut la - nam, ne - bu - lam sic - ut
 ius. Qui dat ni - vem sic - ut la - nam, ne - bu - lam sic - ut

ci - ne - rem spar - - - - - git. Mit - tit cry - stal - lum
 ci - ne - rem spar - - - - - git. Mit - tit cry - stal - lum
 ci - ne - rem spar - - - - - git. Mit - tit cry - stal - lum
 ci - ne - rem spar - - - - - git. Mit - tit cry - stal - lum
 ci - ne - rem spar - - - - - git.
 ci - ne - rem spar - - - - - git.
 ci - ne - rem spar - - - - - git.
 ci - ne - rem spar - - - - - git.
 6 # 4 3# b
 6 6 # 4 3# b

su - am sic - ut buc - cel - - - las;

an - te fa - ci - em fri - go - ris e - ius quis su - sti - ne -

4 3 G# 6 # 6 7 6

E - mit - tet ver - bum su - um fla - bit spi - ri - tus

bit? et li - que - fa - ci - et e - - - a,

4 3 b

e - ius, et flu - - ent a - - quæ.

e - ius, et flu - ent a - quæ.

e - ius, et flu - - ent a - - quæ.

e - ius, et flu - ent a - - quæ.

fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent a - - - - -

fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent a - - - - -

fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent a - - - - -

fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent a - - - - -

6 # 6 # 6 # 6 # 6

Qui an - nun - ti - at ver - bum su - um Ia - - - cob, iu-

Qui an - nun - ti - at ver - bum su - um Ia - - - cob, iu-

Qui an - nun - ti - at ver - bum su - um Ia - - - cob, iu-

Qui an - nun - ti - at ver - bum su - um Ia - - - cob, iu-

quæ. iu - sti - ti - as et iu-

quæ. iu - sti - ti - as et iu-

quæ. iu - sti - ti - as et iu-

quæ. iu - sti - ti - as et iu-

6 # 6 # 6 # 6 #

sti - ti - as et iu - di - ci - a su - - - a I - - - sra - el.

di - - ci - a su - - - a Non fe - cit ta - li - ter

et iu - di - ci - a su - - - a non ma - ni - - - fe -

om - ni na - ti - o - - - ni et iu - di - ci - a su - - - a non ma -

sta - vit Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

sta - vit Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

sta - vit Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

sta - vit Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

ni - fe - sta - vit e - - - is. et Spi - ri - tu - i

ni - fe - sta - vit e - - - is. et Spi - ri - tu - i

ni - fe - sta - vit e - - - is. et Spi - ri - tu - i

ni - fe - sta - vit e - - - is. et Spi - ri - tu - i

6 4 3 b 6

Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

San - - - cto. Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc,

San - - - cto. Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc,

San - - - cto. Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc,

San - - - cto. Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc,

4 3 b # 4 3 b #

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - - - -

et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum,

et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum,

et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum,

et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum,

rum. A - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in

rum. A - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in

rum. A - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in

rum. A - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - -

6

6

sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A - - men, a - - - men.
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, a - - - - men.
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A - - - - men, a - - - - men.
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - rum. A - - - - men, a - - - - men.
 men, sæ - cu - lo - rum. A - - men, a - - - - men.
 men, sæ - cu - lo - rum. A - - men, a - - - - men.
 men, sæ - cu - lo - rum. A - - men, a - - - - men.
 men, sæ - cu - lo - rum. A - - men, a - - - - men.
 # b # # b #
 # b # # b #

11. Magnificat

Adagio *Andante*

The musical score is arranged in a system with ten staves. The first four staves are for the first choir: Canto primo coro (Soprano), Alto primo coro (Alto), Tenore primo coro (Tenor), and Basso primo coro (Bass). The next four staves are for the second choir: Canto secondo coro (Soprano), Alto secondo coro (Alto), Tenore secondo coro (Tenor), and Basso secondo choro (Bass). The final two staves are for the organ: Organo secondo (left hand) and Organo primo (right hand). The tempo changes from *Adagio* to *Andante* between the first and second measures. The lyrics are: "Ma - - - gni - - - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma". The organ parts consist of sustained chords marked with a sharp sign (#).

Canto primo coro
Ma - - - gni - - - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma

Alto primo coro
Ma - - - gni - - - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma

Tenore primo coro
Ma - - - gni - - - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma

Basso primo coro
Ma - - - gni - - - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma

Canto secondo coro
Ma - - - gni - - - fi - cat a - - - - ni-

Alto secondo coro
Ma - - - gni - - - fi - cat ma - gni - fi - cat

Tenore secondo coro
Ma - - - gni - - - fi - cat ma - gni - fi - cat

Basso secondo choro
Ma - - - gni - - - fi - cat ma - gni - fi - cat

Organo secondo
#

Organo primo
#

me - a, a - ni - ma me - a Do - - - - -

me - a, a - ni - ma me - a Do - - - - -

me - a, a - ni - ma me - a Do - - - - - mi - num,

me - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a Do - - - - -

ma me - - - - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a,

a - ni - ma me - - - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a,

a - ni - ma me - - - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a,

a - ni - ma me - - - a, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a Do - -

6 7 6 # b 6 6

6 7 6 # b 6 6

- - - - - mi - num, a - ni - ma me - - - - -

- - - - - mi - num, a - ni - ma me - - - - - a, a - -

Do - - - mi - num, a - ni - ma me - a, a - ni - ma

- - - - - mi - num, a - ni - ma me - - - - - a, a - ni - ma

a - ni - ma me - a, a - ni - ma

a - ni - ma me - - - - a, a - ni - ma me - - - -

a - ni - ma me - a, Do - - - - -

- - - - - mi - num, a - ni - ma me - - - - - a,

4 3 6 5 #

4 3 6 5 #

- - - - - a Do - - - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
 ni - ma me - a Do - - - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
 me - a Do - - - - - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
 me - a Do - - - - - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
 me - a Do - - - - - mi - num.
 a Do - - - - - mi - num.
 - - - - - mi - num.
 a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.
 6 # 4 3#
 6 # 4 3 5_b 6 6

me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o, in De - o, in De - o sa - lu -
 me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o, in De - o, in De - o sa - lu -
 me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o, in De - o, in De - o sa - lu -
 me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - - - o, in De - o, in De - o
 Et ex - sul - ta - vit in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri
 Et ex - sul - ta - vit in De - o sa - - lu - ta - ri
 Et ex - sul - ta - vit in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri
 Et ex - sul - ta - vit in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri
 4 3
 6 4 3 6

ta - ri me - - - - o. hu - - - mi - li - ta - tem -

ta - - - - ri me - - - o. hu - mi - li - ta - - - tem

ta - - - - ri me - - - o. hu - - - mi - li -

sa - - lu - ta - ri me - - - o. hu - - - mi - li -

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - - - tem

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - - - tem

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - - - tem

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - - - tem

4 3# b 6# # 7 6 b

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

- an - cil - læ - su - - - æ, an - cil - læ su - - æ:

an - - cil - - - læ su - æ, an - cil - læ - su - - æ:

ta - - tem an - cil - læ su - æ, an - cil - læ su - - æ:

ta - tem an - - - cil - læ su - æ, an - cil - læ su - - æ:

an - cil - - - - læ su - - æ: ec - ce

an - cil - - - - læ su - - æ: ec - ce

an - cil - - - - læ, an - cil - læ su - - - - æ: ec - ce

an - cil - læ, an - cil - læ su - - - - æ: ec - ce

6 4 3 b 5# # b 4 3 #

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

ec-ce e - nim ex hoc, ex hoc be - a - tam me di - cent om - - - - nes,

ec-ce e - nim ex hoc, ex hoc be - a - tam me di - cent om - - - nes,

ec-ce e - nim ex hoc, ex hoc be - a - tam me di - cent om - - - - nes,

ec-ce e - nim ex hoc, ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes, om - nes,

e - nim, ec-ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - - -

e - nim, ec-ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - - -

e - nim, ec-ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes,

e - nim, ec-ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes,

6 6 6

om-nes ge - ne - ra - ti - o - - - nes. et

om-nes ge - ne - ra - ti - o - - - nes.

om-nes ge - ne - ra - ti - o - - - nes.

om-nes ge - ne - ra - ti - o - - - nes.

- - nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - - - gna qui po - - - tens

- - nes Qui - - - a, qui - a fe - cit mi - hi ma - - - gna qui po - tens

om - nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - - - gna qui po - tens

om - nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - - - gna qui po - tens

6 7 6# 7 6#

6 4 3 6 7 6# 7 6#

san - - - ctum no - men e - - - - - ius.
 et san - ctum no - - - - - men e - - - - - ius.
 et san - ctum no - - - - - men e - - - - - ius.
 et san - - - ctum, san - ctum no - men e - - - - - ius.
 est et san - ctum no - - - - -
 est et san - - - ctum, san -
 est et san - - - ctum, et san -
 est et san - ctum,
 # 4 3# # b
 # b # 4 3# # 5 b

Et mi - se - ri - cor - - - di - a e - ius, mi - se - ri -
 Et mi - se - ri - cor - di - a e - - - - - ius, mi - se - ri -
 Et mi - se - ri - cor - di - a e - - - - - ius, mi - se - ri -
 Et mi - se - ri - cor - - - di - a e - ius, mi - se - ri -
 - - - - - men e - - - - - ius. mi - se - ri - cor - di - a
 - - ctum no - men e - - - - - ius. mi - se - ri - cor - di - a
 ctum no - men e - - - - - ius. mi - se - ri - cor - di - a
 san - ctum no - men e - - - - - ius. mi - se - ri - cor - di - a
 # 4 3# b # #
 # 4 3# b 6 # 7 6 # #

cor - di - a e - ius ti - men - - -

cor - di - a e - ius ti - men - - - - -

cor - di - a e - ius ti - men - - - - - ti -

cor - di - a e - ius ti - - - men - - - - -

e - ius a pro - ge - ni - e in pro - ge - - - ni - es,

e - ius a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es,

e - ius a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es,

e - ius a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es,

6 b # 7 6

6 b # 7 6 # b

- - ti - bus e - - - - - um, ti - men - - - - - ti - bus e - - - - -

- - ti - bus e - - - - - um, ti - men - - ti - bus e - - - - -

bus e - - - - - um, ti - men - - ti - bus e - - - - -

- - ti - bus e - - - - - um, ti - men - - ti - bus e - - - - -

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es, a pro - ge - ni - e in pro -

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es, a pro - ge - ni - e in pro -

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es, a pro - ge - ni - e in pro -

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es, a pro - ge - ni - e in pro -

4 3# b b 4 3#

b 4 3# b 6 5 b 4 3#

men - te cor - - - - - dis - - - - - su - - - -

men - te cor - - - - - dis - - - - - su - - - -

men - te cor - - - - - dis - - - - - su - - - -

men - te cor - - - - - dis - - - - - su - - - -

men - - - te cor - dis su - - - i, men - te cor - - dis - - - su - i. -

- - - - - dis su - - - i, men - te cor - - dis - - - su - - -

men - - - te cor - dis su - - - i, men - te cor - - dis - - - su - - -

- - - - - dis su - - - i, men - te cor - - dis - - - su - - -

6 4 3 4 3

6 4 3 4 3

6 4 3 4 3

i. De - po - su - it po - ten - - - tes de se - - - - -

i. De - po - su - it po - ten - - - tes de se - - - - -

i. De - po - su - it po - ten - - - tes de se - - - - -

i. De - po - su - it po - ten - - - tes de se - - - - -

-

-

i.

i.

i.

6 # 7 6 5 # 6 3 6

de et ex - al - ta - - - - -
 de et ex - al - ta - - - - -
 de et ex - al - ta - - - - -
 de et ex - al -

et ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les,
 et ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les,
 et ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les,
 et ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les,

4 3# b 6# 4 3# b 4 #

vit hu - mi - les,
 vit hu - mi - les,
 vit hu - mi - les,
 ta - - - - - vit hu - mi - les,

ex - al - ta - - - - -
 ex - al - ta - - - - -
 ex - al - ta - - - - -
 ex - al - ta - - - - -

4 3# # 4 3 4 6

ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les.

ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les.

ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les.

ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les.

vit hu - mi - les.

vit hu - mi - les.

vit hu - mi - les.

vit hu - mi - les.

4 3 # #

4 3 # b 4 3

les. E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - - - -

les. E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - - - -

les. E - su - ri - en - - - - tes im - ple - - - -

les. E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - - - -

E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - vit, im -

E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - vit, im -

E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - vit, im -

E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - vit, im -

6 6 6 6

6 6 6 6

- - - - - vit, im - ple - vit, e - su - ri - en - tes im-
 - - - - - vit, im - ple - vit, e - su - ri - en - tes im-
 - - - - - vit, im - ple - vit, e - su - ri - en - tes im-
 - - - - - vit, im - ple - - - - - vit, e - su - ri - en - tes im-
 ple - - - - - vit, im - ple - - - - - vit
 ple - vit, im - ple - - - - - vit
 ple - vit, im - ple - - - - - vit
 ple - - - - - vit, im - ple - - - - - vit,
 #
 #
 b

ple - vit bo - - - - nis et
 ple - vit bo - - - - nis et di - vi - tes di -
 ple - vit bo - - - - nis et
 ple - vit bo - - - - nis et
 et di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - -
 et di - vi - tes di - mi - - - - sit in - a - - - -
 et di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - -
 et di - vi - tes di - mi - - - - sit in - a - - - -
 # 5 4 3
 6 7 # 6 # 5 4 3

di - vi - tes di - mi - sit, di - mi - - - sit in - a - - -

mi - - - sit in - a - - - nes, et di - vi - tes di - mi - sit

di - vi - tes di - mi - - - sit, di - mi - - - sit in - a - - -

di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes, in - a - nes,

nes, et di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes,

nes, et di - vi - tes di - mi - - - sit in - a - nes,

nes, et di - vi - tes di - mi - sit in - - - a - - - - nes,

nes, et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes, in-

6 6 6 5

6 6 6 5

- - - nes, in - a - - - nes, in - a - - - nes.

in - a - - - nes, in - a - - - nes, in - a - - - nes.

nes, in - a - - - nes, in - a - nes, in - a - - - nes.

in - a - - - nes, in - a - - - nes.

in - a - - - nes. Su - sce - - - pit, su - sce - pit

in - a - - - nes. Su - sce - - - pit, su - sce - pit

in - a - - - nes. Su - sce - - - pit, su - sce - pit

a - nes, in - a - - - nes. Su - sce - - - pit, su - sce - pit

4 4 3# 6

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

pu - e - rum su - - - - - um, re - cor-

pu - - - e - rum su - - - - - um, re - cor-

pu - - - e - rum su - - - - - um,

pu - - - e - rum su - - - - - um,

Is - ra - el re - cor - da - - - - -

Is - ra - el re - cor - da - - - - -

Is - ra - el re - - cor - - - da - - - - -

Is - ra - el re - cor - da - - - - -

4 3 7 6

b 5 6 7 # 4 3 7 6

da - - - - - tus mi-

da - - - - - tus mi-

re - - - - - cor - - - - - tus

re - cor - da - - - - - tus mi - se - ri-

tus mi - - - se - ri - cor - di - æ su-

- - - tus mi - se - ri - cor - - - di - æ su - - - - -

tus mi - se - ri - cor - - - - - di - æ

tus mi - se - ri - cor - di - æ su - - -

4 3 4 3 7 6# b

4 3 4 3 7 6# b

se - ri - cor - di - æ su - - - - - æ. Sic - - - - - ut, sic - ut lo - cu - tus

se - ri - cor - di - æ su - - - - - æ. Sic - - - - - ut, sic - ut lo - cu - tus

mi - - - se - ri - cor - di - æ su - - - - - æ. Sic - - - - - ut, sic - ut lo - cu - tus

cor - di - æ su - - - - - æ. Sic - - - - - ut, sic - ut lo - cu - tus

- - - æ. Sic - - - ut, sic - ut lo - cu - tus

- - - æ. Sic - - - ut, sic - ut lo - cu - tus

su - - - æ. Sic - ut, sic - ut lo - cu - tus

- - - æ. Sic - - - ut, sic - ut lo - cu - tus

4 3# 4 3# b 4 2 6# 4 2 4 3# b

ut, sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - - - tros, est, sic - ut lo - cu - tus est A - - - bra - ham et

ut, sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - - - tros, est, sic - ut lo - cu - tus est A - bra - ham et

ut, sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - - - tros, est, sic - ut lo - cu - tus est A - bra - ham et

ut, sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - - - tros, est, sic - ut lo - cu - tus est A - bra - ham et

est, sic - ut lo - cu - tus est A - - - bra - ham et

est, sic - ut lo - cu - tus est A - bra - ham et

est, sic - ut lo - cu - tus est A - bra - ham et

est, sic - ut lo - cu - tus est A - bra - ham et

est, sic - ut lo - cu - tus est A - bra - ham et

est, sic - ut lo - cu - tus est A - bra - ham et

b 6 5 6 7 6

A - bra - ham et se - mi - ni e - - - - - ius

A - bra - ham et se - mi - ni e - - - - - ius

A - bra - ham et se - mi - ni e - - - - - ius

A - bra - ham et se - mi - ni e - - - - - ius

se - mi - ni, et se - mi - ni e - - -

se - mi - ni, et se - mi - ni e - - -

se - mi - ni, et se - mi - ni e -

se - mi - ni, et se - mi - ni e - - -

b # b b b

b b 5 7 # b b b

in sæ - cu - la, in sæ - - - - - cu - la.

in sæ - cu - la, in sæ - - - - - cu - la.

in sæ - cu - la, in sæ - - - - - la.

in sæ - cu - la, in sæ - - - - - cu - la.

ius in sæ - cu - la, in sæ - - - - - cu - la.

ius in sæ - cu - la, in sæ - - - - - cu - la.

ius in sæ - cu - la, in sæ - - - - - cu - la.

ius in sæ - cu - la, in sæ - - - - - cu - la.

4 3 # # 4 3

4 3 # # 4 3

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i,
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i,
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i,
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i,

Glo - - - - - ri - a, glo - ri - a,
 Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - - - -
 Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 Glo - - - - - ri - a, glo - - - -

6 7 6

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto, glo - - - -
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. glo - ri - a,
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. glo - ri - a,
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. glo - - - -

glo - ri - a, glo - - - - - ri - a
 - - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a
 glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a
 - - ri - a, glo - - - - - ri - a

b b

6 # 4 3

- - - ri - a, glo - - - - - ri - a
 glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i San - - -
 glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i San - - -
 - - - ri - a, et Spi - ri - tu - i San - - -

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto, et Spi - ri - tu - i
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto, et Spi - ri - tu - i
 et Spi - ri - tu - i San - cto, San - - - - cto, et Spi - ri - tu - i
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto, et Spi - ri - tu - i

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

Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - -
 - - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - -
 - - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - -
 San - - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - -
 San - - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - -
 San - - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - -
 San - - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - -

b # 4 3# #
 # 4 3# b # 4 3#

cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

cto. et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la

cto. et nunc, et sem - per, et in

cto. et nunc, et sem - per, et in sæ - cu -

cto. et nunc, et sem - per, et in

b 6 5#

b 6 5#

et in sæ - - - cu - la sæ - - - cu - lo - rum. A - - - - -

et in

et in sæ - - - cu - la, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

et in sæ - cu - la sæ - - - cu -

sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - -

sæ - - - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,

la, in sæ - cu - la, et in sæ - cu - la

sæ - - - cu - la sæ - cu - lo - - - - - rum,

7 6 7 7# 6 7 6

7 6 7 7# 6 7 6

men, a - - - - -

sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - rum. A - - - - men, a - - - - -

A - - - - - men, a - - - - -

lo - rum. A - - - - - men, a - - - - -

men,

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,

sæ - cu - lo - - - - - rum.

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

men, a - - - - - men,

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - -

a - - - - - men, a - - - - -

a - - - - -

A - - - - -

A - - - - - men,

a - - - - - men, a - - - - -
 men, a - - - - - men, a - - - - -
 men, a - - - - -
 men, a - - - - -
 men, a - - - - -
 a - - - - - men, a - - - - - men,
 7 6 9 8 5 6 5 b 4 3# b 7 6 6
 7 6 9 8 5 6 5 b 4 3# b 7 6 6

men.
 men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 a - - - - - men.
 5 9 8 4 3# 9 8 5 6 5 5 3# #
 5 9 8 4 3# 9 8 5 6 5 5 3# #

12. Te Deum

The musical score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts are: Canto primo coro, Alto primo coro, Tenore primo coro, Basso primo coro, Canto secondo coro, Alto secondo coro, Tenore secondo coro, and Basso secondo coro. The organ parts are: Organo secondo and Organo primo. The lyrics are: Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num.

Canto primo coro
Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num

Alto primo coro
Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num

Tenore primo coro
Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num

Basso primo coro
Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num

Canto secondo coro
Te De - um lau - da - mus:

Alto secondo coro
Te De - um lau - da - mus:

Tenore secondo coro
Te De - um lau - da - mus, lau - da - mus:

Basso secondo coro
Te De - um lau - da - mus:

Organo secondo
4 3# 6 6/4 5/3 7 6 4 3# b

Organo primo
4 3# 6 6/4# 5/3 7 6 4 3 b 6 7

con - fi - te - - - - - mur. Ti - bi om - nes an - ge - li,

con - fi - te - - - - - mur. Ti - bi om - nes an - ge - li,

con - fi - te - - - - - mur. Ti - bi om - nes an - ge - li,

con - fi - - te - - - - - mur. Ti - bi om - nes an - ge - li,

Te æ - ter - num pa - trem, om - - - nis ter - ra ve - ne - ra - - - tur. ti - bi

Te æ - ter - num pa - trem, om - nis ter - ra ve - ne - ra - - - - - tur. ti - bi

Te æ - ter - num pa - trem, om - nis ter - ra ve - ne - ra - - - - - tur. ti - bi

Te æ - ter - num pa - trem, om - nis ter - ra ve - ne - ra - - - - - tur. ti - bi

4 3 7 7 b 4 3# #

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

ti - bi cæ - li ti - bi che - ru - bim et se - - - ra - phim,

ti - bi cæ - li ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim,

ti - bi cæ - li ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim,

ti - bi cæ - li ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim,

cæ - li et u - ni - ver - sæ po - te - sta - - - tes, in - ces - sa - bi - li

cæ - li et u - ni - ver - sæ po - te - sta - - - tes, in - ces -

cæ - li et u - ni - ver - sæ po - te - sta - - - tes, in - ces -

cæ - li et u - ni - ver - sæ po - te - sta - - - tes, in - ces -

4 # #

4 3 # b 6 7 6

in - ces - sa - bi - li vo - - - ce pro - cla - mant, pro -
 in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - - -
 in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant, pro -
 in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant, pro -
 vo - ce pro - cla - mant, pro - cla - - - - mant, pro - cla - - - - -
 sa - bi - li vo - - - ce pro - cla - - - mant, pro - cla - - - mant:
 sa - bi - li vo - - - ce pro - cla - - - mant, pro - cla - - - mant:
 sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant, pro - cla - - - mant, pro - cla - - - mant, pro -
 6 4 3 # 6
 6 4 3 # 6

cla - mant: San - - - - -
 - - mant: San - - - - - ctus,
 cla - mant: San - - - ctus,
 cla - mant: San - - - - -
 - - mant: San - - - - - ctus
 San - - - - - ctus, San - - - - - ctus Do - mi - nus
 San - - - - - ctus, San - - - - - ctus
 cla - mant: San - - - - - ctus, San - - - - - ctus, San - ctus
 4 3# b b 6# 7 6 7 6 4 3# b 4 3
 4 3# b b 6# 7 6 7 6 4 3# b 4 3

ctus Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra ma - je - sta - tis glo - - -

San - - - ctus Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra ma - je - sta - tis glo - - -

San - - - ctus Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra ma - je - sta - tis glo - - -

ctus Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra ma - je - sta - tis glo - - -

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra

De - us, De - us Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra

4 3 7 6 # #

4 3 7 6 b b #

ri - æ tu - - - æ. te pro - phe - ta - - -

ri - æ tu - - - æ. te pro - phe -

ri - æ tu - - - æ. te pro - phe -

ri - æ tu - - - æ. te pro - phe -

Te glo - ri - o - sus A - po - sto - lo - rum cho - - - rus,

Te glo - ri - o - sus A - po - sto - lo - rum cho - - - rus,

Te glo - ri - o - sus A - po - sto - lo - rum cho - - - rus,

Te glo - ri - o - sus A - po - sto - lo - rum cho - - - rus,

4 3# b 7 6 #

6 3 b 4 3# b 7 6 #

rum lau - da - bi - lis nu - me - rus, lau - - - dat e - xer -
 ta - rum lau - da - bi - lis nu - - - - me - rus, lau - - - - dat e -
 ta - rum lau - da - - - bi - lis nu - me - rus, lau - dat e -
 ta - - - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus, lau - dat, lau - dat e -

te pro - phe - ta - rum te mar - ty - rum can - di - da - - - - tus
 te pro - phe - ta - rum te mar - ty - rum can - di - da - - - tus Te per
 te pro - phe - ta - rum te mar - ty - rum can - di - da - - - tus Te per
 te pro - phe - ta - rum te mar - ty - rum can - di - da - - - tus Te per

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

- - ci - tus. san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,
 xer - ci - tus. san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,
 xer - ci - tus. san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a, ve - ne - ran - dum
 xer - ci - tus. san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

Te per or - bem ter - ra - rum Pa - trem im - men - sae ma - ie - sta - - -
 or - bem ter - ra - - - - rum Pa - trem im - men - sae ma - ie - sta - - -
 or - bem ter - ra - - - - rum Pa - trem im - men - sae ma - ie - sta - - -
 or - bem ter - ra - rum san - cta Pa - trem im - men - sae ma - ie - sta - - -

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

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um;

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um;

tu - - - um ve - - - - rum et u - ni - cum Fi - li - um;

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um;

tis; ve - ne - ran - dum tu - - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um; San - ctum quo - que Pa -

tis; ve - ne - ran - dum tu - - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um; San - ctum quo - que Pa -

tis; ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um; San - ctum quo - que Pa -

tis; ve - ne - ran - dum tu - - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um; San - ctum quo - que Pa -

b # b 4 3# # 6

b # b 4 3# # 6

Tu rex glo - ri - æ, Chri - - - ste. Tu, ad li - be - ran - dum su - sce -

Tu rex glo - - - ri - æ, Chri - - - ste. Tu, ad li - be - ran - dum su - sce -

Tu rex glo - ri - æ, Chri - - - ste. Tu, ad li - be - ran - dum su - sce -

Tu rex glo - ri - æ, Chri - - - ste. Tu, ad li - be - ran - dum su - sce -

ra - cli - tum Spi - ri - tum. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - - - li - us.

ra - cli - tum Spi - ri - tum. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - - - li - us.

ra - cli - tum Spi - ri - tum. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - - - li - us.

ra - cli - tum Spi - ri - tum. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - - - li - us.

7 6 # b 4 3 b 5 4 3

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

ptu - rus ho - mi - nem, non hor - ru - i - sti Tu, de - vi - cto mor - tis a-

ptu - rus ho - mi - nem, non hor - ru - i - sti Tu, de - vi - cto mor - tis a-

ptu - rus ho - mi - nem, non hor - ru - i - sti Tu, de - vi - cto mor - tis a-

ptu - rus ho - mi - nem, non hor - ru - i - sti Tu, de - vi - cto mor - tis a-

non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum.

non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum.

non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum.

non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum.

7 6 b 4 3# b 6

cu - - le - o, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cæ - lo - rum. Tu ad

cu - - le - o, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cæ - lo - rum. Tu ad

cu - - le - o, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cæ - lo - rum. Tu ad

cu - - le - o, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cæ - lo - rum. Tu ad

a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cæ - lo - rum.

a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cæ - lo - rum.

a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cæ - lo - rum.

a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cæ - lo - rum.

b b b 4 3 b

b # b b 4 3#

de - - - xte - ram in glo - - - - - ri-

de - - - xte - ram in glo - - - - - ri-

de - - - xte - ram in glo - - - - ri - a, in glo - - -

de - - - xte - ram in glo - ri - a, in

Tu ad de - xte - ram De - i se - - des, in glo - - - ri - a

Tu ad de - xte - ram De - i se - - des, in glo - - - ri - a

Tu ad de - xte - ram De - i se - - des, in glo - ri - a

Tu ad de - xte - ram De - i se - - des, in glo - - - ri - a

6 # b # # b #

6 # b # # b #

a Pa - - - tris. Iu - dex cre - de - ris es - se ven - tu - - - - rus.

a Pa - - - - tris. Iu - dex cre - de - ris es - se tu - - - - rus.

- - ri - a Pa - - - tris. Iu - dex cre - de - ris es - se tu - - - - rus.

glo - ri - a Pa - - - tris. Iu - dex cre - de - ris es - se tu - - - - rus.

Iu - dex cre - de - ris es - se ven - tu - - - - rus.

Iu - dex cre - de - ris es - se ven - tu - - - - rus.

Iu - dex cre - de - ris es - se ven - tu - - - - rus.

Iu - dex cre - de - ris es - se ven - tu - - - - rus.

4 # b # b 4 3 #

4 # b # b b 4 3 #

Te er - go quæ - su - mus, tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni, quos pre - ti - o - so

Te er - go quæ - su - mus, tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni, quos pre - ti - o - so

Te er - go quæ - su - mus, tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni, quos pre - ti - o - so

Te er - go quæ - su - mus, tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni, quos pre - ti - o - so

Te er - go quæ - su - mus, quos pre - ti - o - so

Te er - go quæ - su - mus, quos pre - ti - o - so

Te er - go quæ - su - mus, quos pre - ti - o - so

Te er - go quæ - su - mus, quos pre - ti - o - so

6 7 6 # #

san - gui - ne re - de - mi - sti.

san - gui - ne re - de - mi - sti.

san - gui - ne re - de - mi - sti.

san - gui - ne re - de - mi - sti.

san - gui - ne re - de - mi - sti.

san - gui - ne re - de - mi - sti.

san - gui - ne re - de - mi - sti.

san - gui - ne re - de - mi - sti.

6 b # b 7 6 5 3#

6 b # b 5 6 5 3#

Æ - ter - na fac cum san - ctis tu - is Sal - vum

Æ - ter - na fac cum san - ctis tu - is Sal - vum

Æ - ter - na fac cum san - ctis tu - is Sal - vum

Æ - ter - na fac cum san - ctis tu - is Sal - vum

Æ - ter - na fac cum san - ctis tu - - - is in glo - ri - a nu - me - ra - - -

Æ - ter - na fac cum san - ctis tu - - - is in glo - ri - a nu - me - ra - - -

Æ - ter - na fac cum san - ctis tu - - - is in glo - ri - a nu - me - ra - - -

Æ - ter - na fac cum san - ctis tu - - - is in glo - ri - a nu - me - ra - - -

3 6 4 3

3 6 4 3

fac po - - - pu - lum tu - um, Do - - - mi - ne, Et re - ge

fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, Et re - ge

fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, Et re - ge

fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, Et re - ge

ri. et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - - -

ri. et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - - -

ri. et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - - -

ri. et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - - -

6 7 6 4 3#

6 7 6 4 3#

e - os, et ex - tol - le il - los u - sque in æ - ter - - - num.
 e - os, et ex - tol - le il - los u - sque in æ - ter - - - num.
 e - os, et ex - tol - le il - los u - sque in æ - ter - - - num.
 e - os, et ex - tol - le il - los u - sque in æ - ter - - - num.

æ. et ex - tol - le il - los Per sin - gu - los di -
 æ. et ex - tol - le il - los Per sin - gu - los di -
 æ. et ex - tol - le il - los Per sin - gu - los
 æ. et ex - tol - le il - los Per sin - gu - los

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

be - ne - di - ci - mus te; Et lau - da - mus no - men tu - um in
 be - ne - di - ci - mus te; Et lau - da - mus no - men tu - um in
 be - ne - di - ci - mus te; Et lau - da - mus no - men tu - um in
 be - ne - di - ci - mus te; Et lau - da - mus no - men tu - um in

- - - es Et lau - da - mus no - men tu - um in sæ - cu - lum,
 - - - es Et lau - da - mus no - men tu - um in sæ - cu - lum,
 di - - - es Et lau - da - mus no - men tu - um in sæ - cu - lum,
 di - - - es Et lau - da - mus no - men tu - um in sæ - cu - lum,

7 6 # # 6 # 6 # b
 7 6 # b 6 # 6 # 6 # b

sæ - cu-lum, et in sæ - cu - lum sæ - - cu - li.
 sæ - cu-lum, et in sæ - cu - lum sæ - - cu - li.
 sæ - cu-lum, et in sæ - cu - lum sæ - - cu - li.
 sæ - cu-lum, et in sæ - cu - lum sæ - - cu - li.

et in sæ - cu - lum sæ - - cu - li. Di - gna - re, Do - mi - ne, di - e
 et in sæ - cu - lum sæ - cu - li. Di - gna - re, Do - mi - ne, di - e
 et in sæ - cu - lum sæ - - cu - li. Di - gna - re, Do - mi - ne, di - e
 et in sæ - cu - lum sæ - - cu - li. Di - gna - re, Do - mi - ne, di - e

b 4 3# b 5 #
 # b 4 3# b 5 #

si - ne pec - ca - to nos, nos cu - sto - di - re. Mi - se - re - re
 si - ne pec - ca - to nos, nos cu - sto - di - re. Mi - se - re - re
 si - ne pec - ca - to nos, nos cu - sto - di - re. Mi - se - re - re
 si - ne pec - ca - to nos, nos, nos, nos cu - sto - di - re. Mi - se - re - re

i - - - sto si - ne pec - ca - to nos, nos, nos cu - sto - di - re. Mi - se - re - re,
 i - - - sto si - ne pec - ca - to nos, nos, nos cu - sto - di - re. Mi - se - re - re,
 i - - - sto si - ne pec - ca - to nos, nos, nos cu - sto - di - re. Mi - se - re - re,
 i - - - sto si - ne pec - ca - to nos, nos cu - sto - di - re. Mi - se - re - re,

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

no - stri, Do - mi - ne, mi - se - re - re nos - - - tri. Fi - at

no - stri, Do - mi - ne, mi - se - re - re nos - - - tri. Fi - at

no - stri, Do - mi - ne, mi - se - re - re nos - - - tri. Fi - at

no - stri, Do - mi - ne, mi - se - re - re nos - - - tri. Fi - at

mi - se - re - re nos - - - tri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a

mi - se - re - re nos - - - tri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a

mi - se - re - re nos - - - tri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a

mi - se - re - re nos - - - tri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a

4 3#

7 6 # 4 3 #

quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te, in

quem - ad - mo - dum spe - ra - - - mus in te, in

quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te, in

tu - a, Do - mi - ne, su - per nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

tu - a, Do - mi - ne, su - per nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

tu - a, Do - mi - ne, su - per nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

tu - a, Do - mi - ne, su - per nos, quem - - - ad - mo - dum spe - ra - mus in

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

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

te. non, non, non,

te. non, non,

te. non, non,

te. non, non,

te. In te, Do-mi-ne, spe-ra - vi: non, non, non con-fun - - - dar in æ-ter-

te. In te, Do-mi-ne, spe-ra - vi: non, non, non con-fun-dar in æ-ter-num,

te. In te, Do-mi-ne, spe-ra - vi: non, non, non, non, non con-fun - dar

te. In te, Do-mi-ne, spe-ra - vi: non, non, non con-fun - - dar, non con-fun-dar

b 7 6 # 6 5 6 6

b 7 6 # 5 6 6 6

non, non, non con-fun - dar, non con-fun - dar,

non con-fun - - - dar, non con-fun - dar,

non con-fun - - - dar, non, non,

non con-fun - - - dar, non, non,

num, in æ-ter - - - num, non, non con-fun - dar, non,

in æ-ter - - - num, non, non con-fun - dar, non,

in æ-ter - - - num, non, non con-fun - dar, non,

in æ-ter - - - num, non, non con-fun - dar, non,

7 4 3

7 4 3 b

non, non, non con - fun - dar in æ - ter - - - - num, non, non, non con - fun -
 non con - fun - dar in æ - ter - - - - - num, non, non, non, non con -
 non con - fun - dar, non con - fun - dar in æ - ter - num, non, non, non
 non con - fun - dar in æ - ter - - - - - num, non, non, non con -
 non con - fun - - dar,
 non con - fun - - dar,
 non con - fun - - dar,
 non, non, non,
 5 6 5 6 7 4 3# # 5 6 6

- dar in æ - ter - - - - num, non con - fun - dar in æ - ter - - - - num.
 fun - dar in æ - ter - - - - num, non con - fun - dar in æ - ter - - - - num.
 fun - dar in æ - ter - - - - num, in æ - ter - - - - - - - - - - num.
 fun - dar in æ - ter - - - - num, non con - fun - dar in æ - ter - - - - num.
 non con - fun - dar in æ - ter - - - - - num.
 non con - fun - dar in æ - ter - - - - - num.
 non con - fun - dar in æ - ter - - - - - num.
 non con - fun - dar in æ - ter - - - - - num.
 b # 5 6 5 3# 4 3 #
 7 # 4 3 b # 5 6 5 3 #

PSALMI OCTO VOCIBUS
op. XI (Bologna 1694)

DESCRIZIONE DELLA FONTE

Ciascun libro parte si apre con una ricca antiporta figurata, al centro della quale campeggia lo stemma della famiglia Pignatelli (d'oro, a tre pignatte di nero disposte due e una, le due in capo affrontate) entro uno scudo ovale a cartoccio con arricciature, sormontato dalle chiavi di S. Pietro e dalla tiara pontificia. Lo stemma poggia su un cippo di colonna dorica, sul cui stelo è scolpito il motto «non plus ultra innocentiae». Alla base del cippo giace aperto un libro di musica, sui tagli di piede del quale compare il nome latino del compositore: «IO. PAVLVS COLVMNA». I predetti elementi sono inseriti in fondale architettonico in forma di esedra ritmata da nicchie con statue e lesene corinzie, pure sormontate da statue. In cima all'esedra, sospeso sullo stemma pontificio, è raffigurato il re Davide nell'atto di suonare l'arpa assiso su una nuvola, ai piedi del quale due putti in volo reggono un cartiglio recante il motto «CANTATE QUONIAM MAGNUS», tratto dal salmo 95 (vv. 1, 4). In primo piano, ai due lati del libro, si innalzano due colonne tortili ioniche; su quella di sinistra poggia la statua di S. Pietro, su quella di destra la statua di S. Paolo. Sul dado della colonna di destra è inciso l'attributo «OPTI | MO» e sullo zoccolo il nome dell'autore del disegno: «Girol.[amo] Bonesi inv.[enit]»; sul dado della colonna di sinistra è inciso l'attributo «PIISS: | IMO», sullo zoccolo il nome dell'incisore: «Dom.[enico] Bonav.[era] scu.[lpsit]».

(indicazione di parte) | P S A L M I | OCTO VOCIBVS | Ad ritum Ecclesiasticæ Musices concinen- | di, & ad primi, & secundi Organi sonum accommodati | LIBER TERTIVS | SANCTISSIMO DOMINO NOSTRO | INNOCENTIO XII. | Pontifici Optimo Maximo | DICATUS | a IOANNE PAULO COLVMNA | In Perinsigni Collegiata S. Petronij | Bononiæ Musices Præfecto. | OPVS UNDECIMUM. | [fregio floreale] | BONONIÆ. M. DC. XCIV. | [linea tipografica orizzontale] | Typis Petri-mariæ de Montibus. Superiorum permissu. | *Veneunt à Marino Silvani, sub signo Violini; cum Privilegio.*

10 fascicoli in 8°, ciascuno di (8)+24 pp. e composti da 4 duerni; alla fine. Il primo fascicolo è privo di registro, mentre i successivi sono segnati rispettivamente A/A₂, B/B₂ e C/C₂.

Dedicatoria alle pp. (5, 6): BEATISSIME PATER, Sanctissimi Pedis ad osculum prostratus, humillimo, quo par est, obsequio Beatitudini Vestræ sacra hæc Modulamina offero, & venerabundus consecro, non citra spem, fore ut benignitas illa, quæ me iam in Patria excipere, & inter suos adscribere dignata fuit, eadem nunc in Solio Petri, clementi oculo conspicere, & paterna Manu admittere non renuat. Ad Sanctissimum Christiani Orbis Patrem, conterminum Cælo caput, & Deo proximum accedo, & hosce audeo sistere Conventus, non omnino ingratos, nec inopportunos fore sperans, cum videam quo mentis ardore, quo cordis amore ad harmoniam Pacis, & ad animorum concentum dissonans Catholici Orbis voces Beatitudo Vestra reducere studeat. Utinam tam piis, & communi

Patre dignis faveat Votis Deus, ut uno in Ovili Pastorem unum Sanctissimum, uno in Choro Beatissimum moderatorem omnis spiritus, & sequatur, & laudet. D.[eus] O.[ptimus] M.[aximus] Beat.[itudinem] Vestram suas in Terris vices agentem diu sospitet, atque conservet.¹

Nella pagina seguente è contenuto il visto del censore e l'imprimatur: *Vidit D.[ominus] Paulus Carminatus Cleric.[us] Regular.[is] S. Pauli, & in Ecclesia Metropolitana Bonon.[iense] Pœnitent.[ier] pro Illustris.[simo] & Reverendis.[simo] D.[omino] D. [omino] Iacobo Boncompagno Archiepisc.[opo] & Principe. Imprimtur. Fr. Vincentius Maria Ferrerius Vicarius Generalis S. Officij Bononiæ.*

Al centro di p. (4) campeggia la vignetta incisa con san Petronio entro cornice di strumenti musicali, già descritta esaminando i frontespizi delle opp. I e VII; alla fine di ciascun fascicolo, eccettuati AI, Org. I, CII, BII, nei quali il testo musicale riempie per intero l'ultima pagina, è presente la tavola:²

I N D E X.

Dixit Dominus.	Pag. 1
Confitebor tibi Domine.	2
Beatus vir.	4
Laudate pueri Dominum.	6
Laudate Dominum omnes gente[s].	7
In exitu Israel de Ægypto.	8
Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi.	10
Nisi Dominus.	12
Lauda Ierusalem Dominum.	13
Credidi propter quod locutus sum.	15
In convertendo Dominus.	17
Beati omnes.	19
Magnificat.	21

FINIS.

¹ «Beatissimo padre, prostrato a baciare i santissimi piedi, con ossequio, come si conviene, umilissimo, offro e, pieno di reverenza, dedico alla Beatitudine Vostra queste composizioni sacre, senz'altra speranza all'infuori di questa: che quella stessa benevolenza che in patria si degnò di accogliermi e annoverarmi fra i suoi servitori, ora, assisa sul soglio petrino, non disdegni di riguardarle con occhio indulgente e di accettarle con mano paterna. Mi appresso al santissimo padre dell'orbe cristiano, che leva il capo sino ai confini del cielo, prossimo a Dio, e oso presentare questi armonici concerti, sperando riescano non del tutto ingrati, né inopportuni, poiché vedo con quale ardore di mente, con quale carità di cuore Vostra Beatitudine si adoperi per ridurre le voci dissonanti dell'orbe cattolico all'armonia della pace e al concerto degli animi. Voglia Iddio esaudire preghiere tanto pie e degne del comune padre, acciocché ogni vivente segua e lodi l'unico santissimo pastore nell'unico ovile, e il beatissimo maestro nell'unico coro. Dio onnipotente protegga e conservi a lungo Vostra Beatitudine, suo rappresentante in terra».

² Si trascrive qui la tavola stampata a p. (22) dell'Org. II.

L'edizione è stata condotta sull'esemplare conservato nell'Archivio musicale di S. Petronio (I-Bsp, fondo antico, musica a stampa, n°69). È interessante notare che l'estensore ottocentesco della scheda manoscritta incollata sull'involucro cartaceo dei libri parte si è premurato di segnalare le ottime condizioni del pezzo, annotando, in francese, «non rogné» (non rifilato) e «intonso».

L'op. XI di Colonna fu ristampata a Parigi nel 1828 nell'ambito di un'impresa editoriale guidata da Alexandre-Étienne Choron (1771-1834), direttore dell'Institution Royale de Musique Religieuse de France, che mirava a fornire ai contemporanei un repertorio di musica sacra tratto dalle opere di antichi maestri funzionale all'uso liturgico. Gli *Psalmi ad vespervas* costituiscono il secondo volume della serie (*Psalmi vespertini ad ritum ecclesiasticæ musicas [sic] duobus choris et organo concinendi*).³

Dell'op. XI sopravvivono anche numerose copie manoscritte, fra le quali quelle conservate nel fondo Sanvitale della Biblioteca palatina di Parma (*Salmi a Otto reali Del Sig.re Paolo Colonna opera undecima*, I-PAc Sanv.C.21; ms. databile fra il 1761 e il 1790), nella Biblioteca nazionale di Vienna (*Vespri de Domenica e della Madonna a 8 voci pieni, divisi in 2 Chori*, A-Wn: H. K. 253; trascrizione in parti staccate), nel fondo Santini della Diözesanbibliothek di Münster (*Psalmi octo vocibus ad Ritum Ecclesiasticæ musices concinendi Ioannis Pauli Columnæ Bononiæ Musices Præfecto*, D-MÜs: Hs 1163; [1829]). La collezione Santini comprende inoltre le partiture di due salmi estratti dall'op. XI (*Salmo Dixit a 8 del Sig:re Gio: Paolo Colonna 1691 estratto dalle parti*, D-MÜs: Hs 1156; *Lætatus sum*, D-MÜs: Hs 1167) nelle quali sono forniti incipit polifonici alternativi all'intonazione in canto fermo ad opera di Giuseppe Jannacconi (1741-1816), illustre professore di contrappunto, nonché maestro dello stesso abate Santini.

ANNOTAZIONI CRITICHE

2. *Confitebor*

mis. 117 CII: nell'orig. la parte si conclude con il Re breve (≡) di questa mis.: è piuttosto consueto, nella musica polifonica di questo periodo, che la nota lunga conclusiva di una voce sia indicata con una figura dal valore più breve rispetto alla sua durata reale; ciò avviene perché si dà per scontato che il cantore sostenga l'ultima nota fino alla chiusa del maestro di cappella, ovvero fino al tacere delle altre parti, a prescindere dal valore della figura presente nella parte. La necessità di incolonnare verticalmente tutte le voci nella partitura richiede qui l'integrazione della longa (≡) finale, legata alla breve precedente.

³ *Corps complet de Musique d'Église, a deux choeurs, avec orgue, ad libitum, sans orchestre, choisi parmi les chefs-d'oeuvres des plus grands maîtres; publié avec l'appobation de Monsr. le Vicomte de La Rochefoucauld, Aide-de-camp de Sa Majesté, Directeur-général des Beaux-arts. Pour servir aux usages de l'Institution Royale de Musique Religieuse de France; Par M- Choron, directeur, II, Parigi, Institution Royale de Musique Religieuse de France, 1829.*

3. *Beatus vir*

intonazione Org. I, II: orig. la traccia di accompagnamento del canto fermo è inclusa in una sola misura; si distribuisce su due per consentire l'allineamento con CI & CII.

mis. 31¹ TI: orig. manca il bequadro (♯) sul Si; si integra per analogia con CI.

4. *Laudate pueri*

mis. 36 AI: orig. Re minima, Mi semiminima, Fa semiminima, Sol semibreve con legatura (♩♩♩♩); si invertono i valori della prima e dell'ultima nota (♩♩♩♩), così da evitare le quattro quinte parallele formate da AI e TI.

mis. 61 AII: nell'orig. la parte si conclude con il Mi breve (♩) di questa mis.; cfr. quanto detto a proposito di miss. 117 del *Confitebor*.

5. *Laudate Dominum*

mis. 302 TI: orig. Fa

mis. 67 AII: nell'orig. la parte si conclude con il Mi breve (♩) di questa mis.; cfr. quanto detto a proposito di miss. 117 del *Confitebor*.

6. *In exitu*

mis. 118¹ CII: orig. Si

mis. 158 originale 6b

mis. 189-190 BI: orig. l'intero inciso è vocalizzato sulla prima sillaba della parola «Amen»; si conforma al passaggio omologo del BII alle miss. 190-191.

7. *Lætatus sum*

mis. 60¹ Org. I: orig minima (♩).

mis. 105 Org I: orig. breve (♩); si converte in longa per analogia con le altre parti.

8. *Nisi Dominus*

intonazione Org. I: è presente il Sib in chiave.

mis. 85 Org I: orig. breve (♩); si converte in longa per analogia con le altre parti.

9. *Lauda Ierusalem*

mis. 68 TI: orig. Fa minima, Re minima, Do semiminima, Do semiminima (♩♩♩♩); data l'assenza di pause, il valore della misura risulta di tre minime. Nel terzo volume dell'*Arte pratica di contrappunto*⁴, riportando la partitura di questo salmo, Paolucci introduce una pausa di minima all'inizio della battuta, rendendo acefalo il disegno: nella sua analisi, rimarca l'abilità del compositore nell'introdurre un'imitazione «imperfetta» fra AI e TI. Tale soluzione richiede tuttavia la conversione della seconda nota (Re) in Do, per evitare l'urto con il Sib del Basso; inoltre comporta una scansione del testo eccessivamente scomposta. Si opta qui per l'aggiunta di un terzo Do prima

⁴ G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto* cit., vol. III, p. 68.

delle due semiminime, conformando l'attacco del TI a quello di AI e BI. La stessa correzione è introdotta nell'edizione parigina del 1829.⁵

miss. 122⁴-123¹ AII: orig. non è presente la legatura fra i due Re.

mis. 125 TI: nell'orig. la parte si conclude con il Re breve (≡) di questa mis.; cfr. quanto detto a proposito di miss. 117 del *Confitebor*.

mis. 129 AI: orig. breve (≡); si converte in longa per analogia con le altre parti.

10. *Credidi*

intonazione Org. I, II: orig. l'accompagnamento del canto fermo è incluso in una sola misura; si distribuisce in due per allinearli all'intonazione di CI, II.

mis. 63 AI: orig. non è presente il testo; si integra in considerazione dei due La ribattuti, la cui presenza appare fuori luogo in un passaggio melismatico.

mis. 126 Org. II: orig. due semibreve (◦◦). Nella stampa la breve è spesso scomposta in due semibreve legate (◦◡◦) per facilitare il posizionamento delle cifre del continuo; in questo caso la legatura è assente. Si convertono le due semibreve in breve.

11. *In convertendo*

mis. 28³ TI: orig. semibreve col punto (◦.); si converte in semibreve seguita da pausa di minima (◦■) per evitare l'urto con l'accordo di La minore sul terzo movimento della battuta.

miss. 54⁴-55¹ AII: orig. manca la legatura.

mis. 96 BII: orig. breve (≡); si converte in longa per analogia con le altre parti.

12. *Beati omnes*

mis. 22³ TII: si conserva la pausa presente nell'orig., sebbene le altre voci del secondo coro presentino una semibreve (◦), poiché tale pausa rende meno aspro l'intervallo di quinta eccedente in essere fra il Sol di mis. 22 e il Re diesis di mis. 23.

mis. 51³ CI, AI: orig. Breve seguita da pausa di semibreve (≡■); si uniforma al valore di breve col punto (≡.) per analogia con le altre parti.

mis. 73² CI: orig. Si annerito (●) per segnalare l'emiolia.

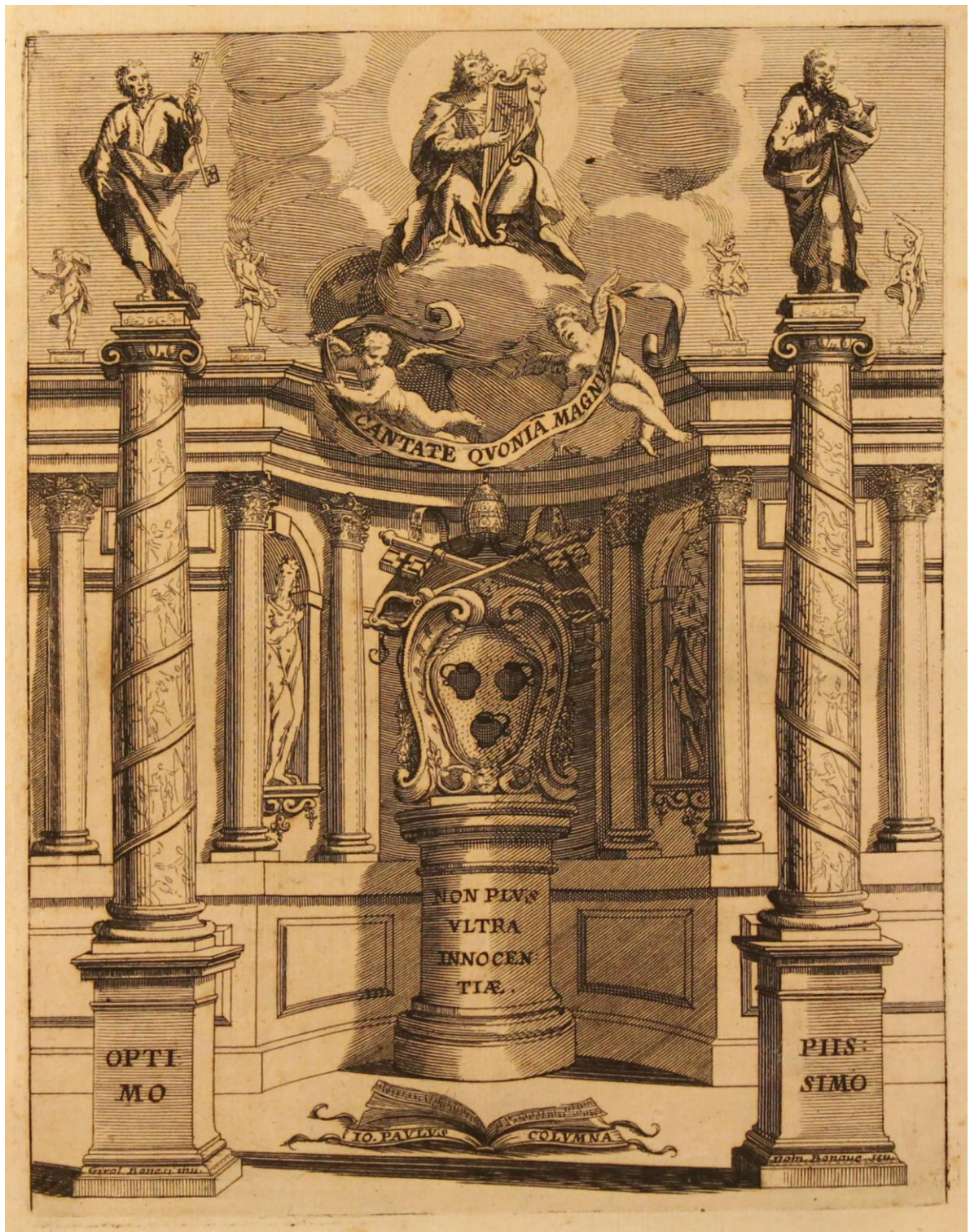
mis. 77 CI: orig. breve (≡); si converte in longa per analogia con le altre parti.

13. *Magnificat*

mis. 46¹ TI: orig. manca il diesis (♯) sul Re; si integra per analogia con AII.

mis. 124³ BI: orig. La privo di legatura.

⁵ *Corps complet de musique d'Église* cit., p. 117



Antiporta dalla parte del BI (Bologna, Archivio musicale della Basilica di S. Petronio)

Cantus Primus Chorus.

P S A L M I
OCTO VOCIBVS

Ad ritum Ecclesiasticæ Musices concinen-
di, & ad primi, & secundi Organi
sonum accommodati

LIBER TERTIVS

SANCTISSIMO DOMINO NOSTRO

INNOCENTIO XII.

Pontifici Optimo Maximo

D I C A T V S

A IOANNE PAVLO COLUMNA

In Perinsigni Collegiata S. Petronij
Bononiæ Musices Præfectoro.

O P V S V N D E C I M V M.



B O N O N I Æ.

M. DC. XCIV.

Typis Petri-mariæ de Montibus.

Superiorum permisso.

Veneunt à Marino Siluani, sub Signo Violini; cum Priuilegio.

Frontespizio dalla parte del CI

BEATISSIME PATER.



Antissimi Pedis ad osculum
prostratus, humillimo, quo par est, obse-
quo Beatitudini Vestrae sacra hæc Mo-
dulamina offero, & venerabundus conse-
cro, non citra spem, fore vt benigni-
tas illa, quæ me iam in Patriâ excipere,
& inter suos adscribere dignata fuit, ea-
dem nunc in Solio Petri, clementi ocu-
lo conspicere, & paternâ Manu admit-
tere

Lettera dedicatoria dalla parte del CI

tere non renuat. Ad Sanctissimum Chri-
stiani Orbis Patrem, conterminum Cœlo
caput, & Deo proximum accedo, & ho-
sce harmonicos audeo sistere Concentus,
non omnino ingratos, nec inopportunos
fore sperans, cum videam quo mentis
ardore, quo cordis amore ad harmoniam
Pacis, & ad animorum concentum dis-
sonas Catholici Orbis voces Beatitudo
Vestra reducere studeat. Utinam tam
pijs, & communi Patre dignis fauceat Vo-
tis Deus, vt vno in Oculi Pastorem vnum
Sanctissimum, vno in Choro Beatissi-
mum moderatorem omnis spiritus, & se-
quatur, & laudet. D. O. M. Beat. Ve-
stram suas in Terris vices agentem diu
sospitet, atque conseruet.

Seguito della lettera dedicatoria dalla parte del CI



Ixit Dominus Do- mino me- o.

Sede fede fe- de à dex-

tris me- is scabellum pedum tuo-

rum Virgam virtutis virtutis tuæ domi-

nare in me- dio tecum principium in di-

e virtutis tu- æ ex vtero Iu- ravit

Dominus sacerdos in æ- ter- num Dominus à

dextris tu- is Iudicabit in nationibus

A

Incipit del *Dixit Dominus* (p. 1) dalla parte del CI

I N D E X.

Dixit Dominus.	Pag. 1
Confitebor tibi Domine.	2
Beatus vir.	4
Laudate pueri Dominum.	6
Laudate Dominum omnes gente.	7
In exitu Israel de Ægypto.	8
Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi.	10
Nisi Dominus.	12
Lauda Ierusalem Dominum.	13
Credidi propter quod locutus sum.	15
Inconuertendo Dominus.	17
Beati omnes.	19
Magnificat.	21

F I N I S.



Tavola dalla parte dell'Org. II

PSALMI VESPERTINI.

Ad ritum ecclesiasticae musicas.
 Duobus Choris et Organo Concinnandi.

1^o TONO

The musical score is written in 1^o TONO. It features two vocal parts (Soprano and Alto/Tenor) and organ accompaniment. The lyrics are:

Dixit Dominus Deus Sabaoth. Sedens a dex. tris in caelis.

Sequitur a dex. tris in caelis. Sedens a dex. tris in caelis.

The organ part provides a harmonic accompaniment for the vocalists. The score is divided into measures, with measure numbers 413, 414, 415, and 416 indicated at the bottom of the staves.

PSALM. CXIX
 Dixit Dominus

Incipit del *Dixit Dominus* dall'edizione parigina del 1829

1. Dixit Dominus

Primus tonus

The musical score is arranged in a system with ten staves. The first four staves represent the first chorus (Cantus, Altus, Tenor, Bassus primus chorus), and the next four represent the second chorus (Cantus, Altus, Tenor, Bassus secundus chorus). The final two staves are for the Organum secundum and Organum primum. The lyrics are written below the vocal staves, with some words like 'se - de' and 'a' appearing on multiple lines. The organ parts include numerical figures (4 3#) and a sharp sign (#).

Cantus primus chorus
Di - xit Do - mi - nus do - mi - no me - o: se - de, se - de,

Altus primus chorus
se - - - - de,

Tenor primus chorus
se - de, _____

Bassus primus chorus
se - de a

Cantus secundus chorus
Di - xit Do - mi - nus do - mi - no me - o: se - de a

Altus secundus chorus
se - de, se - - - -

Tenor secundus chorus
se - de, se - de

Bassus secundus chorus
se - de a dex - tris me-

Organum secundum
4 3# 4 3#

Organum primum
4 3# 4 3#

se - - - de a dex - - - tris me - - -

se - de, se - - - de a

se - - - de a dex - - - tris me - - -

dex - - - tris, a dex - tris me - is, se - - - de, se - - - de a

dex - - - tris, a dex - - - tris me - - -

- - - de a dex - tris me - - -

a dex - - - tris me - - - is, a dex - tris me - - -

is, se - - - de, se - - - de a dex - tris me-

9 8 4 3# 9 b 8 6 4 3# 9 8 4 3# 9 8 6 4 3

9 8 4 3# 9 b 8 6 4 3# 9 8 4 3# 9 8 6 4 3

- - - is. sca-

dex - tris me - - - is.

- - - is.

dex - tris me - - - is.

is. Do - - - nec po - nam i - ni - mi - cos tu-

is. Do - - nec po - nam i - ni - mi - cos, i - ni - mi - cos tu - - -

is. Do - - nec po - nam i - ni - mi - - - cos tu - - -

is. Do - nec po - - - nam i - ni - mi - - - cos

b 4 3# b 6 5 7 6 4 3 9 8 6 5 7 #

b 4 3# b 6 5 7 6 4 3 9 8 6 5 7 #

bel - lum pe - dum tu - o - - - - - rum».

sca - bel - lum pe - dum tu - - - o - - - - - rum».

sca - bel - lum pe - - - - - dum tu - o - - - - - rum».

sca - bel - lum pe - - dum tu - o - - - - - rum».

os sca - bel - - lum pe - - - - - dum, pe - dum tu -

- - - - - os sca - bel - lum pe - dum tu - o -

- - - - - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - - - - -

tu - - - - - os sca - bel - lum pe - - - dum tu -

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

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

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

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

Vir - - gam vir - tu - tis, vir - tu - tis tu - - - æ

Vir - - - gam vir - tu - tis, vir - - - tu - tis tu - æ

Vir - gam vir - - - tu - tis, vir - tu - - - tis tu - - - - æ

Vir - - - gam vir - tu - tis, vir - tu - tis tu - - - æ

o - rum». e - - mit - tet Do - mi-

- - - rum». e - - -

- - - rum». e - mit - tet, e - mit - tet

o - rum». e - mit - tet

4 3 b # 7 6

4 3 b 9 8 5 4 3 9 8 6 # 7 6

4 3 b 9 8 5 4 3 9 8 6 # 7 6

4 3 b 9 8 5 4 3 9 8 6 # 7 6

do - mi - na - re in me - - - di - o

do - mi - na - - - re in me - - - di - o

do - mi - na - - - re in me - di - o

do - mi - na - re in me - di - o

nus ex Si - - - on: i - ni - mi - co - rum

mit - tet Do - mi - nus ex Si - on: i - ni - mi -

Do - mi - nus ex Si - on: i - ni - mi - co -

Do - mi - nus ex Si - on: i - ni - mi - co - rum tu -

5 6 4 3 # 9 8 6 b

5 6 4 3 7 6 7 7 6 6 4 5# 9 b 8 6 5 b

Te - cum prin - ci - pi - um in di - - - -

Te - - - cum prin - ci - pi - um in di - - -

Te - cum prin - ci - pi - um in di - - - -

Te - cum prin - ci - pi - um in di - - - -

tu - o - - - - rum. in di -

co - - - - rum tu - o - - - - rum. in di -

- - - - rum tu - o - - - - rum. in di -

o - - - - rum, tu - o - - - - rum. in di -

6 # 4 4 4 b 4 3

6 # 4 4 4 4 4 6 4 3

e vir - tu - tis tu - - - æ, ex u - te - ro
 e vir - - - tu - tis tu - - - æ, ex u - te - ro
 e vir - tu - - - tis tu - - - æ, ex u - - - te - ro
 e vir - tu - - - tis tu - - - æ ex u - te - ro
 e in splen - do - ri - bus san - - - cto - rum, an - te lu -
 e in splen - do - ri - bus san - cto - - rum, an -
 e in splen - do - ri - bus san - cto - - rum, an - te lu -
 e in splen - do - ri - bus san - cto - - - rum, an - te lu -
 4 3 # 6 9 8 # 6
 5 6 5 7 # 4 3 # 6 9 8 # 6

Iu - - - ra - - vit Do - mi - nus
 Iu - - - ra - vit Do - - - mi - nus
 Iu - ra - vit Do - - - mi - nus
 Iu - - - ra - vit Do - - - mi - nus
 ci - fe - rum ge - - - nu - i te. et non pœ - ni - te -
 - - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i te. et non pœ - ni -
 ci - fe - rum ge - - - nu - i te. et non pœ - ni - te -
 ci - fe - rum ge - - - nu - i te. et non pœ - ni - te -
 9 8 6 7 9 8 4 3# b 6
 9 8 6 7 9 8 4 3# b 4 3 7 6 6

sa - cer - dos in æ - - - - ter - - - - num

«Tu es sa - cer - dos in æ - ter - - - - num

«Tu es sa - cer - - - dos in æ - ter - - - - - num

«Tu es sa - cer - dos in æ - ter - - - - - num

- - - - - bit e - - - - um: se - cun - dum

te - bit e - - - - um: se - - cun - dum or - di - nem,

- - - - - bit e - - - - um: se - - - cun - dum or - di -

- - - - - bit e - - - - um: se - -

6 4 6 4 7 4 3 b b

6 4 6 7 4 3 5 6 9 8 b

Do - mi - nus a dex - tris tu - - - - is,

Do - mi - nus a dex - tris tu - is,

Do - mi - nus a dex - tris tu - is,

Do - mi - nus a dex - tris tu - is,

or - di nem, or - di - nem Mel - chi - se - dec». con - fre-

or - di - nem Mel - chi - - - se - dec». con -

nem Mel - - - - chi - - - se - dec». con - fre-

cun - dum or - di - nem Mel - - - - chi - - - - se - dec». con -

6 b 6 7 4 3 b 6

6 b 6 7 4 3 b 6 6 7 6

Iu - di - ca - bit in
 Iu - di - ca - bit in na - ti -
 Iu - di - ca - bit in
 Iu - di - ca - bit in
 - - git in di - e i - ræ su - æ re - - - ges. Iu - di - ca - bit
 fre - git in di - e i - ræ su - æ re - - - ges. Iu - di - ca - bit
 git in di - e i - ræ su - æ re - - - ges. Iu - di - ca - bit
 fre - git in di - e i - ræ su - æ re - - - ges. Iu - di - ca - bit
 6 6 4 3 7
 6 6 4 3 7

na - ti - o - ni - bus, con - quas - sa - bit ca - pi -
 o - - - ni - bus, con - quas - sa - bit ca - pi -
 na - ti - o - ni - bus, con - quas - sa - bit ca - pi -
 na - ti - o - ni - bus, con - quas - sa - bit ca - pi -
 im - ple - - - bit ru - i - - - nas:
 im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - - - nas:
 im - ple - - - bit ru - i - - - nas:
 im - ple - - - bit ru - i - - - nas: in
 7 6# 9 8 6 5 5 6 4 3
 9 8 6 5 5 6 4 3

ta De tor - ren - te in vi - a bi - - -
 ta De tor - ren - te in vi - a
 ta De tor - ren - - te in vi - a
 ta De tor - ren - - te in vi - a

in ter - - - - - ra mul - to - rum. pro-
 in ter - - - - - ra mul - to - - - - rum. pro-
 in ter - - - - - ra mul - to - rum. pro-
 ter - - - - - ra mul - to - rum. pro-

7 6 5 8 7 # 4 3 #
 # 7 6 5 8 7 # 4 3 7 6 # 7 6 5 #

- - - bet, pro - pte - re - a ex - - - al - ta - bit ca - - - - put,
 bi - bet, pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca - put,
 bi - bet, pro - pte - re - a ex - - - al - ta - bit ca - put,
 bi - bet, pro - pte - re - a ex - - - al - ta - bit ca - put,

pte - re - a ex - - - al - ta - bit ca - put, ex - al -
 pte - re - a ex - - - al - ta - bit ca - put, ex - al - ta -
 pte - re - a ex - al - ta - bit - ca - put, ex - - - al - ta - - -
 pte - re - a ex - - - al - ta - bit ca - put, ex - al - ta - bit

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

ex - - al - ta - bit ca - - put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li-

ex - al - ta - bit ca - - - - - put. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li-

ex - al - ta - bit ca - - put. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li-

ex - al - ta - bit ca - - - - - put. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li-

ta - - bit ca - - - - - put. et Spi-

bit ca - - - - - put.

- - - bit ca - - - - - put.

ca - - - - - put.

9 8 5 6 4 5

9 8 5 6 4 5 # 6 7 6

o, Sic - ut e - rat in prin-

o, Sic - - - ut e - rat

o, Sic - ut e - rat

o, Sic - ut e - rat

ri - tu - i San - - - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

5 6 7 4 6 6 5 9 6 4 3

5 6 7 4 6 6 5 9 6 4 3 5 5

ci - - - pi - o, et nunc, et sem - per,
 in prin-ci - - pi - o, et nunc, et sem - per,
 in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
 in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
 et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 6 7 6 # b # # # b # # #

sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, a -
 sæ - - - - cu - lo - - rum. A - - - - - men, a - - - - -
 sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, a - - - - -
 sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,
 4 3 b 4 3 6 4 3 b 4 3 6 5 6 4 6

men, a - - - - -
 men, a - - - - -
 men,
 a - - - - - men,
 a - - - - -
 a - - - - -
 a - - - - -

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

men, a - - - - -
 men, a - - - - - men, a - - - - -
 a - - - - -
 a - - - - - men,
 a - - - - - men, a - - - - -
 men, a - - - - -
 men, a - - - - -

men, a - - - - -
 6 7 6 b 6 5 7 4 6 6 4
 4 3# # 4 2# b 2
 6 7 6 b 6 5 7 4 6 6 4
 4 3# # 4 2# b 2

2. Confitebor tibi Domine

Secundus tonus

Cantus primus chorus
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de me - o, in con - si - li-

Altus primus chorus
in con - si - li-

Tenor primus chorus
in con - si - li-

Bassus primus chorus
in con - si - li-

Cantus secundus chorus
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de me - o,

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum

Organum primum

o iu - sto - - - rum Ma - gna o - pe - ra
 o iu - sto - rum Ma - gna o - pe - ra
 o iu - sto - rum Ma - gna o - pe - ra
 o iu - sto - rum Ma - gna o - pe - ra

et con - gre - ga - ti - o - - - - - ne.
 et con - gre - ga - ti - o - - - - - ne.
 et con - - - gre - ga - ti - o - - - - - ne.
 et con - gre - ga - - - ti - o - - - - - ne.

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

Do - mi - ni, in om - - - nes vo - - lun - ta - -
 Do - mi - ni, in om - nes vo - lun - ta - -
 Do - mi - ni, in om - nes
 Do - mi - ni, in om - nes vo - lun - ta - tes,

ex - qui - si - - - ta in om - - - - - nes
 ex - qui - si - - ta in om - - - - - nes
 ex - qui - si - - - ta in om - - - - - nes
 ex - qui - si - - - ta in om - - - nes

9 8 4 3# 5 5 9 8 7
 9 8 4 3# 5 5 9 8 7 b

tes e - - - - ius.

tes e - ius.

vo - lun - ta - tes e - ius.

vo - lun - ta - tes e - ius.

et ma - gni - fi - cen - ti - a o -

Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti -

Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti -

Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o -

7 7b 7b 4 3 b 7 # 9 8 6 6

b b 7b 4 3 b 7 # 9 8 6 6

et iu - sti - ti - a e - - - - ius

et iu - sti - ti - a e - - - ius

et iu - sti - ti - a e - - - - ius

et iu - sti - ti - a e - - - - ius

pus e - - - ius, ma - net

a o - pus e - - - ius, ma - net in

a o - pus e - - - - ius, ma -

pus e - - - ius, ma - net in sæ - cu -

6 6 9 6 6 # 7 6 # 3 6

6 6 9 6 6 # 7 6 # 5 6 7b 4 3 6

Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o -
 Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o -
 Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o -
 Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o -

— in sæ - - - cu - lum sæ - cu - li.
 sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. mi -
 net in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li. mi - se - ri -
 lum sæ - - - - - - - - - cu - li.

6 5 6 7 4 3 7 6
 6 5 6 7 4 3 5 6 7 3 b 7 6

rum, e - scam de - dit ti - men - ti - bus
 rum, e - scam de - dit ti - men - ti - bus
 rum, e - scam de - dit ti - men - ti - bus
 rum, e - scam de - dit ti - men - ti - bus

mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor Do - - - mi - nus: Me - mor
 se - ri - cors et mi - se - ra - tor Do - - - mi - nus: Me - mor
 cors et mi - se - ra - tor Do - - - mi - nus: Me - mor
 mi - se - - - ri - cors et mi - se - ra - tor Do - mi - nus: Me - mor

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

se. tes - ta - men - ti su - - - i;

se. tes - ta - men - - - - ti su - - - i;

se. tes - ta - men - - - - ti su - - - i;

se. tes - ta - men - - - ti su - - - i;

e - rit in sæ - cu - lum vir - tu - tem

e - rit in sæ - cu - lum vir - tu - tem o - pe -

e - rit in sæ - cu - lum vir - - - tu - tem o - pe -

e - rit in sæ - cu - lum vir - tu - tem o - pe -

7 6# # # # b

7 6# # b # 9 8 4 3# # b

an - - nun - ti - a - bit po - pu - lo, po - pu -

an - - nun - ti - - - a - bit, an - - - nun - ti - a - bit

an - nun - ti - a - bit po - pu - lo,

an - nun - ti - a - bit po - pu - lo,

o - pe - rum su - - - o - rum an - - - nun - ti - a - bit

rum su - o - - - rum an - nun - ti - a - bit po - pu -

rum su - o - - - rum

rum su - o - - - - rum an - - nun - ti - a - - - bit

6# # 7 6 # 6

6# # 7 6 # b 6

lo su - - - o. Ut det il - lis hæ-

po - pu - lo su - - o. Ut det il - lis hæ-

po - pu - lo su - - o. Ut det il - lis hæ-

po - pu - lo su - - o. Ut det il - lis hæ-

po - pu - lo su - - o, po - pu - lo, po - - - pu - lo su - - - o.

lo, po - pu - lo, po - pu - lo su - - - - - o.

an - nun - ti - a - - bit po - - - pu - lo su - - - - - o.

po - pu - lo su - - o, po - pu - lo su - - - - - o.

6 4 3 6 7 # b 4 3 b

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

re - di - ta - tem gen - ti - um; ve - ri - tas

re - di - ta - tem gen - ti - um; ve - ri - tas et

re - di - ta - tem gen - ti - um; ve - ri - tas

re - di - ta - tem gen - ti - um; ve - ri - tas

o - pe - ra ma - nu - um e - - - ius

o - pe - ra ma - - nu - um e - - - - - ius

o - pe - ra ma - nu - um e - - - ius

o - pe - ra ma - nu - um e - - - ius

b 7 6 # b 5 4 3

b 7 6 # b 5 4 3

et iu - di - ci - um. con - fir - ma - - - ta in

— iu - di - ci - um. con - fir - ma - - - - ta in

et iu - di - ci - um. con - fir - ma - ta in sæ - - -

et iu - di - ci - um. con - fir - ma - ta in

Fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - ius, con - - fir - ma - ta in

Fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - ius, con - - fir - ma - - -

Fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - ius, con - fir - ma - ta

Fi - de - li - a om - ni - a man - da - ta e - ius, con - - fir - ma - - -

4 3 b 6 3 6 #

4 3 b 6 3 6 #

sæ - cu - lum fa - - - - - cta

sæ - cu - lum fa - - - - - cta

- - cu - lum fa - - - - - cta

sæ - cu - lum fa - - - - - cta

sæ - cu - lum sæ - - - cu - li, fa - - - - - cta in

ta in sæ - cu - lum sæ - cu - li, fa - -

in sæ - cu - lum sæ - cu - li, fa - cta in

ta in sæ - cu - lum sæ - cu - li, fa - cta in

6 6 7 # 4 3 4 # #

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

Re - - dem - pti - o - nem mi - sit po - pu-

Re - dem - pti - o - nem mi - - sit po-

Re - - dem - pti - o - nem mi - sit po - pu-

Re - - dem - pti - o - nem mi - sit po-

ve - ri - ta - - - te et æ - qui - ta - - - te.

cta in ve - ri - ta - te et æ - qui - ta - te.

ve - ri - ta - - - te et æ - qui - ta - te.

ve - ri - ta - - - te et æ - qui - ta - te.

6 6 4 3

6 6 4 3# 6

lo su - - - o, te - sta-

pu - lo su - - - o, te - sta - men - - - -

lo - - - su - - - o, te - sta - men - tum, te - - sta-

pu - lo su - - - o, te - sta - men-

man - da - - - vit in æ - ter - - - - num

man - da - - - - - vit in æ - ter - num

man - da - - - vit in æ - ter - num

man - da - vit in æ - ter - num

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

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

men - - - - - tum su - - - um. ter - ri - bi - le no - men
 - - - - - tum su - - - - - um. ter - - - ri - bi - le
 men - - - - - tum su - - - um. ter - - - ri - bi - le
 - - - - - tum su - - - um. ter - ri - bi - le

San - ctum et ter - ri - bi - le
 San - ctum et ter - ri - bi - le
 San - ctum et ter - ri - bi - le
 San - ctum et ter - ri - bi - - - le

9 6 7 4 3# 5 b

e - - - - ius: ti - mor Do - - - - mi-
 no - men e - - - ius: ti - - - - mor Do - mi-
 no - men e - - - ius: ti - - - mor Do - - - mi-
 no - men e - - - ius: ti - mor Do - - - - mi-

i - ni - ti - um sa - pi - en - - - - ti - æ In - tel-
 i - ni - ti - um sa - - - - pi - en - ti - æ In - tel-
 i - ni - ti - um sa - pi - en - - - - ti - æ In - tel-
 i - ni - ti - um sa - pi - en - - - - ti - æ In - tel-

5 6 9 8 7 6 # 4 3# 4 3 5 6 9 8 7 6 # b 6 4 3

ni. fa - ci - en - - - ti - bus e - - - - - um;

ni. fa - ci - en - - - - - ti - bus e - um;

ni. fa - - - ci - en - ti - bus e - - - - - um;

ni. fa - ci - en - - - - - ti - bus e - um;

lec - tus bo - nus om - ni - bus lau -

lec - tus bo - nus om - ni - bus lau - da - - - -

lec - tus bo - nus om - ni - bus lau - da - - -

lec - tus bo - nus om - ni - bus lau - da - - -

b # b 6 9 8 4 3

ma - net in sæ - - - - - cu - lum sæ -

ma - net in sæ - - - - - cu -

ma - net in sæ - - - - - cu - lum

ma - net in sæ - cu -

da - - - - ti - o e - - - - ius

ti - o e - - - ius

ti - o e - - - ius

ti - o e - - - ius

5 6 5 # 7 6 4 b

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

cu - li. Glo - - - - -

lum sæ - cu - li. Glo - - - - -

sæ - - - cu - li. Glo - - - - -

lum sæ - - - cu - li. Glo - - - - -

in sæ - cu - lum sæ - cu - li.

in sæ - cu - lum sæ - - - cu - li.

in sæ - cu - lum sæ - cu - li.

in sæ - cu - lum sæ - cu - li.

5 4 3# # 6 4 3# 5 b

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

- - - - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

- - - - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -

- - - - ri - a et Fi - li - o, et Spi - ri -

- - - - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

Glo - - - - - ri - a

Glo - - - - - ri - a

Glo - - - - - ri - a

Glo - - - - - ri - a

4 3 5 4 3 6 4 3

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

i San - - - - - cto. et nunc, et sem-
 tu - i San - - - - - cto. et sem - - - - -
 tu - i San - - - - - cto. et nunc, et
 i San - - - - - cto. et nunc, et nunc, et
 Sic - ut e - rat in prin - - - - - ci - pi - o,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - - - pi - o,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - - - pi - o,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - - - pi - o,
 4 3 # # 6 6 9 8 #
 5 6 6 7 # 4 3 # # 6 6 9 8 #

- - - per, et in -
 - - - per,
 sem - per, et in
 sem - per, et et
 sæ - - cu - lo - - - rum. A - men,
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A - - - - - men,
 et in sæ - - - - - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men,
 sæ - - - cu - - - lo - - - - - rum. A - men,
 # # 4 3# #
 # # 4 3# #

sæ - - - - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,
 sæ - - - - - cu - lo - rum. A - men,
 sæ - cu - la - - - - sæ - cu - lo - rum. A - men,
 in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men, et in sæ - cu - la
 sæ - cu - - - - lo - - -
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A -
 et in sæ - cu - la
 et in sæ - cu - la

sæ - - - - cu - lo - - - - rum. A - - - - - men.
 sæ - - - - - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men.
 et in sæ - cu - la sæ - - - - - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - - - - - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 rum. A - - - - - - - - - - - - - - - - - men.
 men, sæ - - - - - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 sæ - cu - lo - rum. A - - - - - - - - - - - - - - - - - men.
 sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - - - - - cu - lo - rum. A - - - - - men.
 4 3 4 3 4 3
 4 3 4 3 4 3

3. Beatus vir

Sextus tonus

Cantus primus chorus
Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num, in man - da - tis e - ius

Altus primus chorus
in man - da - - - tis e-

Tenor primus chorus
in man - da - tis

Bassus primus chorus
in man - da - tis

Cantus secundus chorus
Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num,

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum

Organum primum
5 6 5 5

vo - - - - - let ni - mis. e - rit
 - - ius vo - - - - - let ni - - - - - mis. e - rit se-
 e - - ius vo - let ni - mis. e - rit
 e - ius vo - - - - - let ni - mis. e - -

Po - - tens in ter - - - - -
 Po - - - - - tens in ter - ra
 Po - - - tens in ter - - - - - ra
 Po - - - tens in ter - - - - - ra

7 4 3 6 5 4 3 5 3
 7 b 7 4 3 6 5 4 3 5 3

se - men e - ius, be - - - ne - - di - ce - tur.
 - - men e - - - ius, be - - - ne - di - ce - - - tur.
 se - men e - ius, be - - ne - di - ce - tur.
 rit se - men e - ius, be - ne - - di - - ce - tur.

ra ge - ne - ra - ti - o re - cto - - rum Glo-
 ge - ne - ra - ti - o re - cto - - rum Glo-
 ge - ne - ra - - - - ti - o re - cto - rum Glo-
 ge - ne - ra - ti - o re - cto - rum Glo - - -

7 6 4 3 9 8 4 3
 7 6 7 4 3 9 8 4 3 4 3

Glo - - - - - ri - a in do - -

Glo - - - - - ri - a in do-

Glo - - - - - ri - a in

Glo - - - - - ri - a in

Glo - - - - - ri - a, glo - ri - a et di - vi - ti-

- - - - - ri - a, glo - - - - - ri - a et di - vi - ti-

- - - - - ri - a, glo - - - - - ri - a et di - vi - ti-

- - - - - ri - a, glo - ri - a et di - vi - ti-

7 7 6 7 5 4 3

b # 7 6 7 5 4 3

mo e - - - ius, ma - - net in sae - cu - lum sae - - - cu-

- - mo e - - - ius, ma - - net in sae - - - cu - lum sae - cu-

do - mo e - - - ius, ma - net, ma - net in sae - - - - - cu - lum sae - cu-

do - mo e - - - ius, ma - - net in sae - cu - lum sae - - - cu-

æ et iu - sti - ti - a e - - - ius Ex - or - tum

æ ma - - - - - net Ex - or - tum

æ et iu - sti - ti - a e - - - ius Ex - or - tum

æ et iu - sti - ti - a e - - - ius Ex - or - tum

4 3 # # 9 8 5 4 3 7 6 # 4 3

4 3 5 4 # 9 8 5 4 3 7 6 # 4 3

li. lu - men, lu - men re - ctis, Ju -

li. lu - men re - - - - ctis, Ju -

li. lu - men, lu - men re - ctis, Ju - cun -

li. lu - men, lu - men re - ctis, Ju - cun -

est in te - ne - bris mi - se - ri - cors, et mi - se - ra - tor, et iu -

est in te - ne - bris et mi - se - ra - - - - tor, et iu -

est in te - ne - bris et mi - se - ra - - - - tor, et iu -

est in te - ne - bris mi - se - ri - cors, et mi - se - ra - - - - tor, et iu -

7 6 $\text{F}\sharp$ 5 4 $\text{A}\sharp$ $\text{G}\sharp$ 7 4 3

7 6 $\text{F}\sharp$ 5 4 $\text{A}\sharp$ $\text{G}\sharp$ 7 4 3

7 6 $\text{F}\sharp$ 5 4 $\text{A}\sharp$ $\text{G}\sharp$ 7 4 3

cun - dus ho - - mo ser - mo - nes su - - - - os

cun - dus ho - - mo di - - spo - - - net ser - mo - nes su - os

- - dus ho - - mo di - - - - - spo - - - net qui -

- - dus ho - - mo ser - mo - nes su - os

stus. mi - se - re - tur et com - mo - dat, in iu - di - ci -

stus. qui mi - - - se - re - - - tur et com - mo - dat, in iu - di - ci -

stus. et com - - - - - mo - dat, qui -

stus. qui mi - se - re - - - tur et com - mo - dat, in iu - di - ci -

9 8 $\text{F}\sharp$ 5 $\text{G}\sharp$ 4 $\text{A}\sharp$ $\text{F}\sharp$ $\text{B}\sharp$

9 8 $\text{F}\sharp$ 5 $\text{G}\sharp$ 4 $\text{A}\sharp$ $\text{G}\sharp$ $\text{F}\sharp$ $\text{B}\sharp$

qui - a in æ - ter - num In me - mo - ri - a æ -
 qui - a in æ - ter - num In me - mo - ri - a æ - - - ter - - -
 - - a in æ - ter - num In me - mo - ri - a æ -
 qui - a in æ - ter - num In me mo - ri - a æ -
 o, non com - mo - ve - - - bi - tur.
 o, non com - mo - ve - - - - - - bi - tur.
 a non com - - - mo - - - ve - bi - tur.
 o, non, non, non com - mo - ve - bi - tur.
 # 9 8 5 4 3# 6 4 3
 # 6 9 8 5 4 3# 6 4 3 6 7 6 7

ter - na ab au - di - ti - o - ne ma - - - la
 - - - na ab au - di - ti - o - ne ma - - - la Pa -
 ter - na ab au - di - ti - o - ne ma - - - la
 ter - na ab au - di - ti - o - ne ma - - - la
 e - rit, e - rit iu - - - - stus, non, non ti - me - - - -
 e - - - - rit iu - stus, non, non, non ti - me -
 e - rit iu - - - - stus, non ti - me -
 e - rit, e - - - - rit iu - stus, non, non, non ti - me -
 6 4 3 7 6 7 # b 4 3# # # b b 4 3
 7 6 5 4 3 7 6 7 # b 4 3# # b # b b 4 3

Pa - ra - tum cor e - - ius con - - fir - ma - tum est cor e -
 ra - tum cor e - - ius con - fir - ma - tum est cor e - - - -
 Pa - ra - tum cor e - - ius con - - fir - ma - tum est cor e -
 Pa - ra - tum cor e - - ius con - - fir - ma - tum est cor e -

bit. spe - ra - re in Do - mi - no,
 bit. spe - ra - re in Do - mi - no,
 bit. spe - ra - re in Do - mi - no,
 bit. spe - ra - re in Do - mi - no,

9 8 6 7 6

ius, do - nec de - spi - ci - at i - - ni - mi - cos su - os.
 ius, do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.
 ius, do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.
 ius, do - nec de - spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.

non com - mo - ve - bi - tur Di - sper - sit,
 non com - mo - ve - bi - tur Di -
 non com - mo - ve - bi - tur. Di - sper -
 non com - mo - ve - bi - tur Di - -

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

iu - sti - ti - a e - ius ma - net
 iu - sti - ti - a e - - - ius ma - net
 iu - sti - ti - a e - ius ma - net
 iu - sti - ti - a e - ius ma - net

— de - dit, de - dit pau - pe - ri - bus, ma - net,
 sper - sit, de - dit pau - pe - ri - bus, ma -
 sit, de - dit, de - dit pau - pe - ri - bus, ma - - - -
 sper - sit, de - dit, de - dit pau - pe - ri - bus, ma - net in

7 6 9 8 5 3#
 7 6 9 8 7# 9 8 5 3#

cor - nu e - ius ex - al - ta - bi - tur in
 cor - nu e - ius ex - - - al - ta - bi - tur
 cor - nu e - ius ex - al - ta - bi -
 ex - al - ta - bi - tur in glo - - -

ma - net in sae - cu - lum sae - - - cu - li,
 - - net in sae - cu - lum sae - cu - li,
 net in sae - cu - lum sae - - - cu - li,
 sae - cu - lum sae - - - - - cu - li,

9 8 5 3# 7 6 6 4 3
 9 8 5 3# 7 6 6 4 3 9 8

glo - ri - a. et i - ra - sce - tur, den -
 in glo - ri - a. et i - ra - sce - tur, den -
 tur in glo - ri - a. et i - ra - sce - tur, den -
 ri - a. et i - ra - sce - tur, den -
 Pec - ca - tor vi - de - bit den - ti - bus,
 Pec - ca - tor vi - de - bit den - ti - bus,
 Pec - ca - tor vi - de - bit den - ti - bus,
 Pec - ca - tor vi - de - bit den - ti - bus,
 3 b # 4 3#
 7 b 4 3 # 9 8 5 4 3#

- ti - bus fre - met et ta - be - scet. De - si -
 - ti - bus fre - met et ta - be - scet. De - si -
 - ti - bus fre - met et ta - be - scet. De -
 - ti - bus fre - met et ta - be - scet. De - si - de - ri -
 den - ti - bus su - is fre - met et ta - be - scet. De - si - de - ri - um
 den - ti - bus su - is fre - met et ta - be - scet. De - si - de - ri - um
 den - ti - bus su - is fre - met et ta - be - scet. De - si - de - ri - um
 den - ti - bus su - is fre - met et ta - be - scet. De - si - de - ri - um
 # 6 # 4 3# 6# b 4 3#
 # 6 # 4 3# 6# b 4 3#

de - ri - um pec - ca - to - rum pe - ri - bit, pe - ri - - - - bit.

de - ri - um pec - ca - to - rum pe - ri - bit, pe - ri - - - bit.

- - si - de - ri - um pec - ca - to - - rum pe - ri - - - bit.

um pec - ca - to - rum pe - ri - bit, pe - ri - - - bit.

pec - ca - - - to - rum pe - ri - - - bit.

pec - ca - - to - - - rum pe - ri - - - bit.

pec - ca - to - rum pe - ri - bit.

pe - ri - bit, pe - ri - - - bit.

b # 4 3#

6 6 b # # b # 4 3#

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a et Fi - li - o,

et Spi - ri - tu - i San - - - -

et Spi - ri - tu - i San - - - -

et Spi - ri - tu - i San - - - -

et Spi - ri - tu - i San - - - -

6 6

b b # 6 6

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu -
 - - - - - cto. et nunc, et sem - - - - per,
 - - - - - cto. et nunc, et nunc, et sem - per,
 - - - - - cto. et nunc, et sem - per,
 - - - - - cto. et nunc, et nunc, et sem - per,
 7 5 4 3 4 3 6 5 4 3
 7 5 4 3 7 5 5 4 3 6 5 4 3 6 6

lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, a - - - - -
 lo - rum, sæ - - - cu - - - lo - rum. A - - - - - men, a - - - - -
 lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, a - - - - -
 lo - rum, sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men, a - - - - -
 sæ - - - - - cu - lo - rum. A - - - - - men,
 sæ - cu - - - - lo - rum. A - - - - - men,
 sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men,
 sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men,
 4 3
 4 3 b 6

men, a - - - - men,
 men, a - - - - -
 men, a - - - - men,
 men, a - - - - -
 a - - - - - men,
 a - - - - - men,
 a - - - - - men,
 a - - - - - men,
 a - - - - - men,
 a - - - - - men,
 7 6 6 5 7 6 7 6 5 #
 6 7 6 6 5 7 6 7 6 5 #

a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.
 a - - - - - men.
 a - - - - - men, a - - - - - men.
 a - - - - - men, a - - - - - men.
 a - - - - - men.
 5 6 5 3
 3 4 5 3
 5 6 5 3

4. Laudate pueri Dominum

Quartus tonus

Cantus primus chorus
 Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, lau - da - te no - men Do - mi-

Altus primus chorus
 lau - da - te no - men Do - mi-

Tenor primus chorus
 lau - da - te no - men Do - mi-

Bassus primus chorus
 lau - da - te no - men Do - mi-

Cantus secundus chorus
 Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, Sit

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum
 7 6

Organum primum
 # 6_b 7 6

ni. ex hox nunc et u - sque in

ni. ex hox nunc et u - - -

ni. ex hox nunc et u - - -

ni. ex hox nunc et u - - -

no - men Do - mi - ni be - ne - di - - - ctum

Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - - - ctum

Sit no - men Do - - - mi - ni be - ne - di - - - ctum

Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - - - ctum

7 6 7 4 3

7 6 7 4 3 7 6 6 5

sæ - - - - cu - lum. lau - da - bi - le no - - - -

sque in sæ - cu - lum. lau - - da - bi - le no - men

- - sque in sæ - cu - lum. lau - da - bi - le no - men

sque in sæ - cu - lum. lau - da - bi - le no - men,

A so - lis or - tu u - sque ad oc - ca - - - - sum

A so - lis or - tu u - sque ad oc - ca - - sum

A so - lis or - tu u - sque ad oc - ca - - - - sum

A so - lis or - tu u - sque ad oc - ca - sum

4 3 b b 2 6 6 7 6 #

4 3 b b 2 6 6 7 6 # b 9 8

- - men Do - mi - ni. et su - - - per cæ - - -
 Do - - - mi - ni. et su - per cæ - - -
 Do - - - mi - ni. su - per cæ - - -
 no - men Do - mi - ni. su - per cæ - - -
 Ex - cel - sus su - per om - nes gen - tes Do - mi - nus,
 Ex - cel - sus su - per om - nes gen - tes Do - - - mi - nus,
 Ex - cel - sus su - per om - nes gen - tes Do - mi - nus,
 Ex - cel - sus su - per om - nes gen - tes Do - mi - nus,
 4 3 b 7 # 4 3
 7 # 4 3 b 7 # 4 3

- - - - - los glo - - - - ri - a e - ius.
 - - los glo - ri - a e - - - - - ius. qui in
 los glo - - ri - a, glo - ri - a e - ius.
 - - - - - los glo - - - - ri - a e - ius.
 Quis sic - ut Do - mi - nus De - us nos-
 Quis sic - ut Do - mi - nus De - us nos-
 Quis sic - ut Do - mi - nus De - us nos-
 Quis sic - ut Do - mi - nus De - us nos-
 # 6 4 # 6 9 8
 7 b 5 4 3 # 6 4 # 6 9 8

qui in al - - - tis ha - - - bi - tat re - spi - cit in
 al - - - - - tis, in al - tis ha - bi - tat re - spi - cit in
 qui in al - - - tis, in al - tis ha - bi - tat re - spi - cit in
 qui in al - - - tis, in al - tis ha - bi - tat re - spi - cit in

ter, in al - tis et hu - mi - li - a
 ter, in al - tis et hu - mi - li - a
 ter, in al - tis et hu - mi - li - a
 ter, in al - tis et hu - mi - li - a

3 b #
 6 4 3 b # 6 6

cæ - lo Su - sci - tans a ter - ra in - o - pem, et de ster - co
 cæ - lo Su - sci - tans a ter - ra in - o - pem,
 cæ - lo Su - sci - tans a ter - - ra in - o - pem,
 cæ - lo Su - sci - tans a ter - ra in - o - pem,

et in ter - - - - ra? et de
 et in ter - - - - ra? et de
 et in ter - - - - ra? et de
 et in ter - - - - ra? et de

b # # 4 5 6 4 5 #
 b # # 4 5 6 4 5 6 6 # 7 6 #

re e - ri - gens Ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi-

e - ri - gens Ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi-

e - ri - gens Ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi-

e - ri - gens Ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi-

ster - co - re e - ri - gens pau - pe - rem. cum prin-

ster - co - re e - ri - gens pau - pe - rem. cum prin-

ster - co - re e - ri - gens pau - pe - rem. cum prin-

ster - co - re e - ri - gens pau - pe - rem. cum prin-

b # b # 6 b

bus, cum prin - ci - - pi - bus po - - - pu - li su - - - i.

bus, cum prin - ci - - - pi - bus po - - - - - pu - li su - - - i.

bus, cum prin - ci - pi - bus po - pu - li, po - pu - li su - - - i.

bus, cum prin - ci - - pi - bus po - - - - - pu - li su - - - i.

ci - pi - bus, Qui

ci - pi - bus, Qui ha - bi-

ci - pi - bus, Qui

ci - pi - bus,

6 9 8 5 6 4 3

ma - trem fi - li - o - -
 ma - trem fi - li - o - -
 ma - trem fi - li - o - -
 ma - trem fi - li - o - -

ha - bi - ta - re fa - cit ste - - - ri - lem in do - mo læ - -
 ta - re fa - cit, fa - cit ste - ri - lem in do - - - - mo
 ha - bi - ta - re fa - - - - cit ste - ri - lem in do - mo
 Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo

6 # 9 8 7 6 5 6 7 6
 6 # 9 8 7 6 5 6 6 7 6

rum læ - tan - - - - - tem.
 rum læ - tan - - - - - tem.
 rum læ - tan - - - - - tem.
 rum læ - tan - - - - - tem.

tan - - - - - tem. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -
 læ - tan - - - - - tem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -
 læ - tan - - - - - tem, læ - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -
 læ - tan - - - - - tem. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

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

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. et nunc, et
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. et
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. et
 et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. et

o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,
 o, Sic - - ut e - rat in prin - ci - - - - pi - o,
 o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,
 o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

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

nunc, et sem - per, A-
 sem - - - - per, A - - -
 nunc, et sem - per, sæ - cu - lo - rum.
 nunc, et sem - per, in sæ - cu - la

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - rum. A - - - - - men,
 et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, a - men,

4 3 6 5 b 6 9 6 7 # 5 4 3 b
 b 4 3 6 5 b 6 9 6 7 # 5 4 3 b

men.

men.

A - - - - men.

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men.

sæ - cu - lo - rum. A - - - - men.

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men.

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men.

b # b # b # b # 9 8 7# 8 #

7 6 6 5 3# b # b # b # b # 9 8 7# 8 #

5. Laudate Dominum omnes gentes

Tertius tonus

Cantus primus chorus
Lau - da - te Do - mi - num om - nes gen - tes; lau - da - te e - um om - nes

Altus primus chorus
lau - da - te e - um om - nes

Tenor primus chorus
lau - da - te e - um om -

Bassus primus chorus
lau - da - te e - um om - nes

Cantus secundus chorus
Lau - da - te Do - mi - num om - nes gen - tes;

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum

Organum primum

po - - - pu - li. mi - se -

po - - - pu - li. mi - se - - ri -

- - nes po - pu - li. mi - se - ri -

po - - - - pu - li. mi - se - ri -

Quo - ni - am con - fir - - - ma - ta est su - - - per nos

con - fir - - ma - - - - ta est su - per nos

Quo - - - - ni - am con - fir - ma - - - ta est su - per nos

Quo - - - - ni - am con - fir - ma - - - ta est su - per nos

4 3# b 5 6 5 6 7 6

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

- - ri - cor - - - di - a e - - - ius, ma - net, ma - net in -

cor - di - a e - - - - - ius, ma - net in æ -

cor - di - a e - - - - - ius, ma - - - net in æ -

cor - - - - - di - a e - - ius, ma - net in æ -

et ve - ri - tas, ve - ri - tas Do - mi - ni

et ve - ri - tas, ve - ri - tas Do - mi - ni

et ve - ri - tas, _____ ve - ri - tas Do - mi - ni

et ve - ri - tas, ve - ri - tas Do - mi - ni

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

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

æ - ter - - - num, ma - net in æ - ter - - - - num.
 ter - - - - num, in æ - ter - - - - num.
 ter - - - - num, in æ - ter - num.
 ter - - - - num, ma - net in æ - ter - - - - num.
 in æ - ter - - - - num.
 in æ - ter - - - - num.
 in æ - ter - - - - num.
 in æ - ter - - - num, in æ - ter - - - - num.
 7 5 4 3 6 5 9 8 5 4 3 4 3
 # b 4 # b 4 3 b 8 5 4 3 # 4 #
 7 5 4 3 6 5 9 8 5 4 3 4 3
 # b 4 # b 4 3 b 8 5 4 3 # 4 #

Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o,
 Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o,
 Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o,
 Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o,
 Glo - ri - a, glo - ri - a et Spi - ri -
 Glo - ri - a, glo - ri - a et Spi - ri - - tu - i
 Glo - ri - a, glo - ri - a et Spi - ri - - tu - i
 Glo - ri - a, glo - ri - a et Spi - ri - - tu - i
 7 6 b
 7 6 b
 7 6 b

et Spi - ri - - - tu - i San - - - - -

et Spi - ri - - - tu - i San - - - - -

et Spi - ri - tu - i San - - - - -

et Spi - ri - tu - i San - - - - -

- - tu - i San - - - - - cto,

San - - - - - cto,

San - - - - - cto,

San - - - - - cto,

6 5 4 3# b 5 # 6

- - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - - cto.

- - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - - cto.

- - - - - cto, Spi - - - ri - tu - i San - - - cto.

- - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - - cto.

et Spi - ri - - tu - i San - - - - - cto.

et Spi - ri - - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut

et Spi - ri - - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut

et Spi - ri - - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut

b # 4 3# b 5 6

b # 4 3# b 5 6

et nunc, et sem - - - - -

et nunc, et sem - - - - -

et nunc, et sem - - - - - per, et

et nunc, et sem - per, et

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

e - rat in prin - ci - pi - o,

e - rat in prin - ci - pi - o, et

e - rat in prin - ci - pi - - - o,

6 6 4 3 3 7 6

6 6 4 3 3 7 6 5 $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ \natural 4 3 7 6 $\frac{7}{\sharp}$

- - - per, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A-

- - - per, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum.

sem - per, in sæ - cu - la, in sæ - cu - la sæ - cu -

sem - per, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum.

et in sæ - - - - - cu - la

et in sæ - - - - - cu - la

in sæ - cu - la, in sæ - cu - la

et in sæ - - - - - cu - la

5 4 3 \flat 6 7 6 6 5 \sharp \flat

5 4 3 \flat 6 7 6 6 5 \sharp 5 \flat 6 6 7 6 \sharp

men,

A - men,

lo - rum.

A - men,

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

b 6 7 6 9 8 7 7 6 7

4 3# b 6 7 6 9 8 7 7 6 7

a - - - - -

a - - - - -

A - - - - -

a - - - - -

men,

men,

men,

men,

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

men, a-

men, a - - -

men, a - - -

men, a - - -

men, a - - -

4 3 4 # b 6 5 # 5 4 #

men, a - - -

men, a - - -

men, a - - -

men, a - - -

men, a - - -

6 9 8 7 7 6 7 4 3

6 9 8 7 7 6 7 4 3

The image shows a musical score for the word "amen". It consists of several staves. The top two staves are vocal lines with lyrics "a - - - - - men." and "men, a - - - - - men." respectively. Below these are two guitar staves with fret numbers: 6 5, 6, 7 3#, 6 4, 5 4, 3# b, 8 7#, 8, 3# 6 4, 5 4, 3# #. The bottom two staves are bass lines with lyrics "men, a - - - - - men." and "men, a - - - - - men." respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

6. In exitu Israel de Ægypto

Mixtus tonus

The musical score is arranged in a system of ten staves. The first four staves represent the first chorus: Cantus primus chorus (Soprano), Altus primus chorus (Alto), Tenor primus chorus (Tenor), and Bassus primus chorus (Bass). The next four staves represent the second chorus: Cantus secundus chorus (Soprano), Altus secundus chorus (Alto), Tenor secundus chorus (Tenor), and Bassus secundus chorus (Bass). The final two staves are for the organ: Organum secundum (left hand) and Organum primum (right hand). The lyrics are: "In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - pto, do - mus Ia - - cob de po - pu - do - mus Ia - - cob de po - pu - do - mus Ia - - cob de po -". The organ part includes figured bass notation: 6/5, 9, 8, 7, 6.

Cantus primus chorus
In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - pto, do - mus Ia - - cob de po -

Altus primus chorus
do - mus Ia - - cob de po - pu -

Tenor primus chorus
do - mus Ia - - cob de po - pu -

Bassus primus chorus
do - mus Ia - - cob de po -

Cantus secundus chorus
In ex - i - tu I - sra - el de Æ - gy - pto,

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum

Organum primum

pu - lo bar - ba - ro. san - cti - fi - ca - ti - o e - - -

lo bar - ba - ro. san - cti - fi - ca - ti - o e - -

lo bar - - ba - ro. san - - cti - fi - ca - ti - o e - -

pu - lo bar - ba - ro. san - cti - fi - ca - - - ti - o e - -

Fa - - - cta est Iu - dae - - - - a I -

Fa - - cta est Iu - - - - dae - - - a I - sra -

Fa - cta est Iu - dae - - - a

Fa - cta est Iu - dae - - - - a

4 3 # 6 # 9 8 7 3 b 4 3

7 # 4 3# # 6 # 9 8 7 3 b # 6 5 4 3#

ius, Ma - re vi - dit, vi - dit et fu - - -

ius, Ma - re vi - dit et fu - - - - -

ius, Ma - re vi - dit et fu - - - -

ius, Ma - re vi - dit et fu - - git, et fu - - -

- sra - el po - te - - - stas e - - - ius. Ior - da - - -

el po - - - te - stas e - - - ius. Ior - da - nis con -

I - sra - el po - te - stas e - - - ius. Ior - - da - nis

I - sra - el po - te - stas e - - - ius. Ior - da - - -

b 7 6 7b 5 4 3 4 3 4 3

b 7 6 7b 5 4 3 7b 4 3 4 3

git, Mon - tes ex - sul - ta - ve - - - runt ut a - ri - e-

git, Mon - tes ex - sul - ta - ve - - - runt ut a - ri - e-

git, Mon - tes ex - sul - ta - ve - runt ut a - ri - e-

git, Mon - tes ex - sul - ta - ve - - - - runt ut a - ri - e-

nis con - ver - sus est re - tror - sum. et

ver - sus est re - tror - - - sum. et

con - ver - sus est re - tror - sum. et

nis con - ver - sus est re - tror - sum. et

6 5 5 6 5 4 3 b 3

6 5 5 6 5 4 3 b 6 7 5 3

tes, Quid est ti - bi, ma - - - re, quod -

tes, Quid est ti - bi, ma - re, quod fu - gi - - - -

tes, Quid est ti - bi, ma - - - - re, quod fu - gi - - - - sti,

tes, Quid est ti - bi, ma - - - re,

col - les sic - ut a - gni, a - gni o - vi - um.

col - les sic - ut a - gni o - vi - um.

col - les sic - ut a - gni, a - gni o - vi - um.

col - les sic - ut a - gni, a - gni o - vi - um.

5 # 9 8 4 3# 9 8 4 3# #

5 # 9 8 4 3# 9 8 4 3# # 7 6 7 7 6

— fu - gi - - - sti?

- - - - - sti?

quod fu - gi - - - sti?

quod fu - gi - - - sti?

Et tu, Ior - - - da - - - - - nis, qui - a con - ver - sus

Et tu, Ior - da - - - - - nis, qui - a con - ver - - - sus

Et tu, Ior - da - nis, qui - - - a con - ver - sus es

Et tu, Ior - da - nis, qui - a con - ver - sus es, con - ver - sus

7 7 6 6 5 9 8 4 3 5 5 7 6

7 7 7 6 6 5 9 8 4 3 5 5 7 6

Mon - - - - - tes,

Mon - - - - - tes,

Mon - - - - - tes,

Mon - - - - - tes,

es re - tror - sum? Mon - tes, ex - sul - ta - stis sic-

es re - tror - sum? Mon - tes, ex - sul - ta - stis sic-

re - tror - sum? Mon - - - tes, ex - - - sul - ta - stis sic-

es re - tror - sum? Mon - tes, ex - sul - ta - stis sic-

7 4 3 b 4 3 6 4 3 5 4 3

7 4 3 b b 7 5 4 3 6 5 4 3 5 4 3

et col - - les, sic - ut a - - gni o - - - vi - um? A

et col - - - les, — sic - ut a - - - gni o - vi-um? A

et col - les, sic - ut a - - - - - gni o - vi-um? A

et col - les, sic - ut a - - - - - gni o - vi-um? A

ut a - ri - e - tes, A fa - ci - e Do - mi-

ut a - ri - e - tes, A fa - ci - e Do - mi-

ut a - ri - e - tes, A fa - ci - e Do - mi-

ut a - ri - e - tes, A fa - ci - e Do - mi-

b 7 6 # 4 3

b 7 6 # 5 5 9 6 6 5 7 6 4 3

fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est ter - - ra, Qui con - ver-

fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est ter - - - - ra, Qui con-

fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est ter - - ra, Qui con-

fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est ter - - ra,

ni mo - - - ta a fa - ci - e De - i Ia - cob.

ni mo - - - ta a fa - ci - e De - i Ia - cob.

ni mo - ta est ter - ra, a fa - ci - e De - - - - i Ia - - - - cob.

ni mo - ta est ter - ra, a fa - ci - e De - i Ia - cob.

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

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

- - tit pe - - tram in sta - - - gna a - qua - - - - - rum

ver - tit pe - - tram in sta - - gna a - qua - rum

ver - tit pe - tram in sta - - - - - gna a - qua - rum

con - ver - tit pe - - - - - tram in sta - gna a - qua - rum

et ru - pem, ru - pem in

et ru - - - - pem in fon-

et ru - pem in

et ru - - pem in fon-

6 5 4 3 2 # 6

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

Non no - bis, Do - mi - ne, non no - bis, sed no - mi - ni tu-

Non no - bis, Do - mi - ne, non no - bis, sed no - mi - ni tu - o

Non no - bis, non no - bis, sed no - mi - ni tu - o da

Non no - bis, Do - mi - ne, non no - bis, sed no - mi - ni tu - o

fon - tes a - qua - rum. non no - bis,

- - tes a - qua - - - rum. non no - bis,

fon - tes a - qua - rum. non no - bis,

- - - tes a - qua - rum. non no - bis,

4 2 # 4 3# b # # 9 6 6 4 5 # 7# 6

o da glo - ri - am. et ve - ri - ta - te tu - - - a,
 — da glo - ri - am. et ve - ri - ta - te tu - a,
 glo - - - ri - am. et ve - ri - ta - - - - te tu - a,
 — da glo - ri - am. et ve - ri - ta - te tu - a,

Su - - - per mi - se - ri - cor - di - a tu - - - a ne-
 Su - per mi - se - ri - cor - di - a tu - - - a ne - quan - do
 Su - per mi - se - ri - cor - di - a tu - - - a ne-
 Su - per mi - se - ri - cor - di - a tu - - - a ne-

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

"U - bi est De - us e - o - - - rum?
 "U - bi est De - us e - - - o - - - rum?
 "U - bi est De - us e - o - - - rum?
 "U - bi est De - us e - o - - - rum?

quan - do di - cant gen - tes: De - us au - tem nos-
 di - cant gen - - - tes: De - us au - - - tem nos - ter
 quan - do di - cant gen - tes: De - us au - tem nos-
 quan - do di - cant gen - tes: De - us au - tem nos-

7 # 4 3 5 4 #
 7 # 5 # 6 6 9 8 5 4 # 5 4 #

om - ni - a, quæ - cum - que vo - lu - it, fe - - - cit.

om - ni - a, quæ - cum - que vo - lu - it, fe - - - cit.

om - ni - a, quæ - cum - que vo - lu - it, fe - - - cit.

om - ni - a, quæ - - cum - que vo - lu - it, fe - - - cit.

ter in cæ - - - lo; Si - - - mu - la - cra

- in cæ - - - lo; Si - - - mu - la - cra gen - ti-

ter in cæ - - - lo; Si - mu - la - cra gen - ti-

ter in cæ - - - lo; Si - mu - la - cra gen -

6 4# G# b # 6 5 4 3 6 4# 2 6

6 4# G# b # b 5 6 5 4 3 6 4# 2 6

o - pe - ra ma - nu - um ho - mi-

o - pe - ra ma - nu - um ho - mi-

o - pe - ra ma - nu - um ho - mi-

o - pe - ra ma - nu - um ho - mi-

gen - - - ti - um ar - gen - tum et au - - - rum, Os

um ar - gen - - - - tum et au - - - - rum, Os

um ar - gen - tum et au - - - - rum, Os

- - ti - um ar - gen - tum et au - - - rum, Os

4 2 G# 5 4 3 5 4 3# 7 G# # #

4 2 G# 5 4 3 5 4 3# 7 G# # # G# b #

num. et non lo - quen - - - tur, et non vi - de - - - bunt.

ha - bent o - cu - los ha - bent Au - res ha - bent et non

ha - bent o - cu - los ha - bent Au - res ha - bent et non

ha - bent o - cu - los ha - bent Au - res ha - bent et non

ha - bent o - cu - los ha - bent Au - res ha - bent et non

b # b # 4 3# # b #

b # b 4 3# # b #

na - res ha - bent et non o - do - ra - - - bunt. pe - des

na - res ha - bent et non o - - - do - ra - - - bunt. pe - des

na - res ha - bent et non o - do - - - ra - - - - bunt. pe - des

na - res ha - bent et non o - do - ra - - - bunt. pe - des

au - di - ent, Ma - nus ha - - - bent et non pal - pa -

au - di - ent, Ma - nus ha - bent et non pal - pa -

au - di - ent, Ma - - - nus ha - bent et non pal - pa -

au - di - ent, Ma - nus ha - bent et non pal - pa -

b b 6 4 3# b 5 3

b b 6 9 b 6 4 3# b 5 3

ha - bent et non am - bu - la - bunt;

ha - bent et non am - bu - la - bunt;

ha - bent et non am - bu - la - bunt;

ha - bent et non am - bu - la - bunt;

bunt, non cla - ma - bunt in gut - tu - re su-

bunt, non cla - - - ma - bunt in gut - - tu - re

bunt, non cla - ma - - - bunt in gut - tu - re

bunt, non cla - ma - - - bunt in gut - tu - re

3 # 9 8 5 4 3

3 # 9 8 5 4 3

Si - mi - les il - lis fi - ant, et om - nes, qui con - fi -

Si - mi - les il - lis fi - ant, et om - nes, qui con - fi - -

Si - mi - les il - lis fi - ant, et om - nes, qui con -

Si - mi - les il - lis fi - ant, et om - nes, qui con -

- - - o. qui fa - - - ci - unt e - - a,

su - - - o. qui fa - - - ci - unt e - - - - - a,

su - - - o. qui fa - ci - unt e - - a,

su - - - o. qui fa - - - ci - unt e - - a,

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

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

- - dunt in e - is. ad - iu - tor e - o - rum
 dunt in e - - - is. ad - iu - tor e -
 fi - dunt in e - is. ad - iu - tor e -
 fi - dunt in e - is. ad - iu - tor e -
 Do - mus I - sra - el spe - ra - - - vit in Do - - - mi - no:
 Do - mus I - sra - el spe - ra - - - vit in Do - mi - no:
 Do - mus I - sra - el spe - ra - - - vit in Do - mi - no:
 Do - mus I - sra - el spe - ra - - - vit in Do - mi - no:
 4 3 b 6 7 6 5 5 4 3
 7 b # 9 b 8 5 4 3 b 6 7 6 5 5 4 3

Do - mus Aa - ron spe - ra - vit in Do - mi -
 o - rum Do - mus Aa - ron spe - ra - vit in Do - mi -
 o - rum Do - mus Aa - ron spe - ra - - - vit in Do - mi -
 o - rum Do - mus Aa - ron spe - ra - vit in Do - mi -
 et pro - - - te - ctor e - o - - - rum est.
 et pro - te - - - ctor e - o - rum est. ad - - -
 et pro - te - ctor e - o - rum est. ad -
 et pro - te - - - ctor e - o - rum est.
 4 3 7 6 7 6 5 5 4 # 6
 # 5 4 3 7 6 7 6 5 5 4 # 6

rum et pro - te - ctor e - o - rum est. Do - mi - nus me - mor fu - it

rum et pro - te - ctor e - o - rum est. Do - mi - nus me - mor fu - it

rum et pro - te - ctor e - o - rum est. Do - mi - nus me - mor fu - it

rum et pro - te - ctor e - o - rum est. Do - mi - nus me - mor fu - it

5 4 3 6 5 4 3 #

5 4 3 6 5 4 3 #

et be - ne - di - - - xit no - - - - bis.

et be - ne - di - - - xit no - - - - bis.

et be - ne - di - - - xit no - - - - bis.

et be - ne - di - - - xit no - - - - bis.

nos - - - tri Be - ne - di - xit do - mu - i

nos - - - tri Be - ne - di - xit do - mu - i

nos - - - tri Be - ne - di - xit do - mu - i

nos - - - tri Be - ne - di - xit do - mu - i

7 6 # 7 6 # b 4 3

be - ne - di - xit do - mu - i Aa - - - ron.

I - - - sra - el, Be - ne - di - xit

I - sra - el, Be - ne - di - - - xit

I - - - sra - el, Be - ne - di - xit

I - - - sra - el, Be - ne - di - xit

5 6 4 3 b

pu - sil - lis cum ma - - - io - ri-

om - ni - bus, qui ti - ment Do - mi - num: Ad-

om - ni - bus, qui ti - ment Do - mi - num: Ad-

om - ni - bus, qui ti - ment Do - mi - num: Ad-

om - ni - bus, qui ti - ment Do - mi - num: Ad-

6 7 6 4 3

bus. su - per vos

bus. su - per vos

bus. su - per vos

bus. su - per vos

i - ci - at Do - mi - nus su - per vos, et su - per fi - li - os

i - ci - at Do - mi - nus su - per vos, et su - per fi - li - os

i - ci - at Do - mi - nus su - per vos, et su - per fi - li - os

i - ci - at Do - mi - nus su - per vos, et su - per fi - li - os

6

6

Be - ne - di - cti vos a Do - mi - no, Cæ - lum

Be - ne - di - cti vos a Do - mi - no, Cæ - lum

Be - ne - di - cti vos a Do - mi - no, Cæ - lum

Be - ne - di - cti vos a Do - mi - no, Cæ - lum

- ve - - - stros. qui fe - cit cæ - lum et ter - - -

- ve - - - stros. qui fe - cit cæ - lum et ter - - -

- ve - - - stros. qui fe - cit cæ - lum et ter - - -

- ve - - - stros. qui fe - cit cæ - lum et ter - - -

4 3 6 # 6 #

4 3 6# b 6 #

cæ - - - li Do - - mi - no, Non

cæ - - - li Do - - mi - no, Non

cæ - li Do - - mi - no, Non

cæ - - - li Do - - mi - no, Non

ram. ter - ram au - tem de - - - dit fi - - - li - is ho - mi-

ram. ter - ram au - tem de - - - dit fi - - - li - is ho - mi-

ram. ter - ram au - tem de - - - dit fi - - - li - is ho - mi-

ram. ter - ram au - tem de - - - dit fi - - - li - is ho - mi-

b b 6 b #

b b 6 b #

mor - tu - i lau - da - - bunt te, Do - mi - ne,

mor - tu - i lau - da - - bunt te, Do - mi - ne,

mor - tu - - - i lau - da - bunt te, Do - mi - ne,

mor - tu - i lau - da - - bunt te, Do - mi - ne,

num. ne - que om - nes,

num. ne - que om - nes, qui de-

num. ne - que om - nes,

num. ne - que om - nes,

7 6 # b

6 6 b 6 # 7 6 # b

Sed nos, qui vi - vi-mus, be - ne - di - ci-

Sed nos, qui vi - vi-mus, be - ne - di - ci-

Sed nos, qui vi - vi-mus, be - ne - di - ci-

Sed nos, qui vi - vi-mus, be - ne - di - ci-

qui de - scen - dunt in in - fer - - - num.

scen - - - - dunt in in - fer - - - num.

qui de - scen - dunt in in - fer - - - num.

qui de - scen - dunt in in - fer - - - num.

6
b

6
b

6 b b

mus Do - mi - no

mus Do - mi - no

mus Do - mi - no

mus Do - mi - no

ex hoc nunc et u - - sque in sæ - cu - lum.

ex hoc nunc et u - - sque in sæ - cu - lum.

ex hoc nunc et u - - sque in sæ - cu - lum.

ex hoc nunc et u - - sque in sæ - cu - lum.

b b b 5 4 3

7 6 # b b b 5 4 3

Glo - - - - - ri - a

Glo - - - - - ri - a

Glo - - - - - ri - a, glo - - - ri - a

Glo - - - - - ri - a

Glo - ri - a Pa -

Glo - ri - a Pa - tri, et

Glo - ri - a

Glo - ri - a

4 3 b 7 6 5

6 6 5 3# b 7 6 5

et Spi - ri - - - tu - i San - - - cto. in prin - ci - pi -

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. in prin - ci - pi -

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. in prin -

et Spi - - - ri - tu - i San - - - cto. in prin -

- - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Fi - - - - li - o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

7 5 4 3 5 4 3# # 6 b

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

o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A-

o, et nunc, et sem - - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A-

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A-

et in sæ - cu - la

et in sæ - cu - la A-

et in sæ - cu - la

et in sæ - cu - la

4 3 b 4 3

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

men, et in sæ - cu -

men, et in sæ - cu -

men, et in sæ - cu -

men, et in sæ - cu -

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

b 7 6 6 5 6 5 6 6 6 5 9 8 5 4 3

b 7 6 6 5 6 5 6 6 6 5 9 8 5 4 3

la A - - - - - men, a - - - - -

la A - - - - - men, a - - - - -

la A - - - - - men, a - - - - -

la sæ - cu - lo - rum. A - men,

- - - - - men, a - - - - - men, a -

- - - - - men, a - - - - - men, a - - - -

- - - - - men, a - - - - - men, a - - - -

- - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - -

6 4 3 b 4 3# b 4 3# b

6 4 3 b 4 3# b 4 3# b

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

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

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

a - - - - - men.

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

men, a - - - - - men.

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

men, a - - - - - men.

6 4 2 6 5 6 4 3# b 3# 4 4 3#

6 4 2 6 5 6 4 3# b 3# 4 4 3#

7. Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi

Sextus tonus

Cantus primus chorus
Læ - ta - tus sum in his quæ di - cta sunt mi - hi: «in do - mum Do - - -

Altus primus chorus
«in do - mum Do - mi -

Tenor primus chorus
«in do - mum Do - mi - ni

Bassus primus chorus
«in do - mum Do - - - -

Cantus secundus chorus
Læ - ta - tus sum in his quæ di - cta sunt mi - hi:

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum

Organum primum

6 5 9 8 9 8

- - mi-ni i - bi - mus». in a - tri - is tu - - -
 ni i - - - bi - mus». in a - tri - is
 i - - - - bi - mus». in a - tri - is
 - - mi-ni i - bi - mus». in a - tri - is
 Stan - - tes e - - - rant pe - des nos - - - - - tri,
 Stan - - tes e - - - rant pe - des nos - tri,
 Stan - tes e - rant pe - des nos - - - - - - - - - tri,
 Stan - tes e - rant pe - des nos - tri,
 4 3 6 5 7 6
 7 4 3 6 5 7 6

is, Ie - ru - - - - sa - lem.
 tu - - - is, Ie - ru - sa - lem.
 tu - is, Ie - ru - sa - lem.
 tu - - - is, Ie - ru - sa - lem.
 Ie - ru - sa - lem, quæ æ - di - fi - ca - - - tur ut ci - vi-
 Ie - ru - sa - lem, quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - - - vi-
 Ie - - - ru - sa - lem, quæ æ - di - fi - ca - - - tur ut ci - vi-
 Ie - ru - sa - lem, quæ æ - di - fi - ca - - - tur ut ci - vi-
 # # 6 6 # 7 6
 4 3 # 6 6 # 7 6

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o Il - luc

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o Il - - - luc e - nim

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o Il - luc e - nim a - scen-

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o Il - luc e - nim

tas, par - ti - ci - pa - - - - ti - o e - ius in i - di - psum.

tas, par - ti - ci - pa - - - - - ti - o e - ius in i - di - psum.

tas, par - ti - ci - pa - ti - o e - - - ius in i - di - psum.

tas, par - ti - ci - pa - - - ti - o e - ius in i - di - psum.

b # b b 5 4 3 # b

G# # b # b b 5 4 3 # b

e - nim a - - - - scen - de - - - - runt te - sti - mo - ni - um I - sra-

- a - scen - de - - - - - runt te - sti - mo - ni - um I - sra-

de - - - - - runt te - sti - mo - ni - um I - - - - sra-

a - scen - de - - - - - runt te - sti - mo - ni - um I - sra-

tri - bus Do - - - - mi - ni,

tri - - - bus Do - - - - - mi - ni, ad -

tri - - - bus, tri - bus - Do - mi - ni,

a - scen - de - runt tri - bus Do - mi - ni,

4 # b 6 4 3 #

5 6 6 5 9 8 5 4 # b 6 4 3 #

el, ad con - fi - ten - dum Qui - a

el, ad con - fi - ten - dum Qui - - - a il-

el, ad con - fi - ten - dum Qui - a

el, ad con - fi - ten - dum Qui - a

ad con - fi - ten - dum no - - - - - mi - ni Do - - - mi - ni.

- con - fi - - - ten - dum no - - - - - mi - ni Do - mi - ni.

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni.

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - - - - mi - ni.

6 5 9 8 5 4 3# 9 8 9 8 7# 5 4 3#

6 5 9 8 4 3# 9 8 9 8 7# 5 4 3# 6 5

- il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o,

lic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o,

- il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o,

il - lic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o,

se - des su - per Do - - - -

se - des su - per Do - - - -

se - des su - per

se - des su - per Do-

4 3 6# 3#

9 8 6 5 4 3 6# 3#

Ro - ga - - - - te,
 Ro - - - - ga - - - - te,
 Ro - ga - - - - te,
 Ro - - - - ga - - - - te,
 - mum Da - - - - vid. Ro - - - - ga - - - - -
 - - mum Da - - vid. Ro - - - - ga - - - - -
 Do - mum Da - - vid. Ro - - - - -
 - - mum Da - - vid. Ro - ga - - - - -
 7 4 3# # 9 8 5 4 3# # 7 6
 7 4 3# # 7 6 5 4 3# 9 8 5 4 3# # 7 6

ro - ga - te, quæ ad pa - cem sunt Je - ru - - - sa - lem:
 ro - ga - te, quæ ad pa - cem sunt Je - ru - sa - lem:
 ro - - - ga - te, quæ ad pa - cem sunt Je - ru - sa - lem:
 ro - ga - te, quæ ad pa - - - cem sunt Je - ru - sa - lem:
 - - - - te, et ab - un-
 - - - - te, et ab - un-
 ga - - - - te, et
 - - - - te, et ab - un-
 2# 2 5 4 3 b 4 3
 4 2 5 4 3 b 7 6 6 5 4 3

et ab - un - dan - - - ti - a Fi - at pax in vir-

et ab - un - dan - - - ti - a Fi - at pax in vir-

et ab - un - dan - - - ti - a Fi - at pax in vir-

et ab - un - dan - - - ti - a Fi - at pax in vir-

dan - - - ti - a di - li - gen - ti - bus te. Fi - at pax

dan - - - ti - a di - li - gen - ti - bus te. Fi - at, fi - at pax

ab - un - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te. Fi - at pax

dan - - - ti - a di - li - gen - ti - bus te. Fi - at pax

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

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

tu - te tu - - a, in tur - ri - bus Pro - pter fra - tres

tu - te tu - - a, in tur - ri - bus Pro - pter fra - tres

tu - te tu - - a, in tur - ri - bus Pro - pter fra - tres

tu - te tu - - a, in tur - ri - bus Pro - pter fra - tres

et ab - un - dan - - - ti - a in tur - ri - bus tu - - is.

et ab - un - dan - - - ti - a in tur - ri - bus tu - - is.

et ab - un - dan - - - ti - a in tur - ri - bus tu - - is.

et ab - un - dan - ti - a in tur - ri - bus tu - - is.

b # b 4 3 3 6

b # b 4 3 3 6

me - os et pro - xi - mos me - - - os Pro - pter
 me - os et pro - xi - mos me - - - os Pro - pter do - mum
 me - os et pro - xi - mos me - - - os Pro - pter
 me - os et pro - xi - mos me - - - os Pro - pter

lo - que - bar pa - cem de te.
 lo - que - bar pa - cem de te.
 lo - - que - bar pa - - cem de te.
 lo - que - bar pa - - - - - cem de te.

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

do - mum Do - mi - ni De - i nos - tri,
 Do - mi - ni De - i nos - tri,
 do - mum Do - mi - ni De - i nos - - - - tri,
 do - mum Do - mi - ni De - - i nos - tri,

quæ - si - - - vi bo - - - -
 quæ - si - - - vi bo - - - -
 quæ - si - vi bo - - - - na,
 quæ - si - vi bo - - - - - - - - -

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

Glo - ri - a, glo - ri - a
 Glo - ri - a, glo - ri - a
 Glo - ri - a, glo - ri - a
 Glo - ri - a, glo - ri - a
 - - na ti - bi. Glo - ri -
 na ti - bi. Glo - ri -
 bo - na ti - bi. Glo - ri - a
 - - na ti - bi. Glo - ri -
 6 4 3 4 3 7 6 5 5 4 3
 6 4 3 7 6 5 7 6 5 4 3

Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin -
 Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin -
 Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin -
 Pa - tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin -
 a et Spi - ri - tu - i San - cto.
 a et Spi - ri - tu - i San - cto.
 et Spi - ri - tu - i San - cto.
 a et Spi - ri - tu - i San - cto.
 6 4 2 6 5 6 5 4 3
 6 4 2 6 5 6 5 4 3 6

ci - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu -

ci - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - rum.

ci - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - -

ci - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - -

et nunc, et sem - - - - - per,

et nunc, et sem - - - - - per,

et nunc, et sem - per,

et nunc, et sem - - - - per,

5 6# 7 4 3#

5 6# 7 4 3#

lo - rum. A - - - - men, a - - - - men,

A - - - - - men, a - - - - - men,

- - - rum. A - - - - men, a - - - - men,

- - - rum. A - - - - men, a - - - - men,

sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - - - - - - - - - - - -

sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - - - - - - - - - - - -

sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - - - - - - - - - - - - -

sæ - cu - lo - rum. A - men,

4 3 7 6 7 6 5 4 3 6

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

Sheet music for measures 83-88. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: a - - - - - a - - - - - a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.



Sheet music for measures 89-94. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: men, men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.



Musical score for page 94. The score consists of three systems of vocal and piano parts. The lyrics are: "a - - - men, a - - - men, a - - -". The piano accompaniment includes fingerings such as 6 5 4 3 and 6 9 8 9 8.

Musical score for page 100. The score consists of three systems of vocal and piano parts. The lyrics are: "men, a - - - men. a - - - men, a - - - men. a - - - men. men. men. men.". The piano accompaniment includes fingerings such as 6 4 5 9 8 9 8 5 4 3 and 9 8 5 4 3 5 4 3.

8. Nisi Dominus

Octavus tonus

Cantus primus chorus
Ni - si Do - mi - nus æ - di - fi - ca - ve - rit do - mum, in va-

Altus primus chorus
in va-

Tenor primus chorus
in va-

Bassus primus chorus
in va-

Cantus secundus chorus
Ni - si Do - mi - nus æ - di - fi - ca - ve - rit do - mum,

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum

Organum primum 9 8

num la - bo - ra - ve - - runt, qui æ - di - fi - cant e - - - -

- - - num la - bo - ra - ve - - runt, qui æ - di - fi - cant

num la - bo - ra - ve - - runt, qui æ - di - fi - cant e -

num la - bo - ra - ve - - - - - runt, qui æ - di - fi - cant e - - - - -

la - - - bo - - - ra - ve - - runt, Ni - si

la - bo - - - - ra - ve - - runt, Ni - si

la - bo - ra - ve - runt,

la - bo - ra - ve - runt, Ni - si

5 9 8 5 4 3 9 8 4 3

5 4 3 7 6 9 8 5 4 3 9 8 5 4 3 4 2 6 5 4 3

- - - am. fru - stra

e - - am. fru - stra vi - gi - lat, qui cu - sto -

- - - am. fru - stra vi - gi - lat,

- - - am. fru - stra vi - gi - lat, qui cu -

Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - - - tem,

Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - - - - tem,

Ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - - - - tem,

Do - mi - nus cu - - - sto - di - e - rit ci - vi - ta - - - tem,

5 4 3 6 6 7 4 3

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

vi - gi-lat, qui cu - sto - dit e - - - - am.

- - - - - dit e - am.

qui cu - sto - - - - - dit e - am.

sto - - - - - dit e - am.

Va - num est vo - bis an - te lu - cem, -

Va - - - - num est vo - bis an - te lu -

Va - num est vo - bis an - - - te lu - cem, an - te lu - cem

Va - num est vo - bis - - - an - - te

6 5 5 b 6 5 4 3 5 4 3 5 4 3 6 4 2 6 4# 2 6

6 6 5 b 6 5 4 3 5 4 3 5 4 3 6 4 2 6 4# 2 6

sur - ge-re: sur - - gi - te post - quam se - de - - - ri - tis,

lu - cem sur - ge-re: sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis,

sur - - gi - te post - quam se - de - ri - tis,

lu - cem sur - ge-re: sur - - gi - te post - quam se - de - ri - tis,

lu - cem sur - ge-re: sur - gi - te qui

- - cem sur - - - ge - re: sur - gi - te qui man-

sur - - - ge - re: sur - gi - te qui

lu - cem, lu - cem sur - ge-re: sur - gi - te

7 6 7 4 3 7 6

7 6 7 5 3 5 6 7 6

Cum de - de - rit di - le - ctis

Cum de - de - rit

Cum de - de -

man - du - ca - tis pa - nem do - lo - - - - - ris.

du - ca - - - - - tis pa - nem do - lo - - - - ris.

man - du - - - ca - - - tis pa - nem do - lo - - - ris.

qui man - du - ca - - - tis pa - - - nem do - lo - - - ris.

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

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

di - le - ctis su - is som - num:

su - is som - - - - - num:

di - le - ctis su - is som - num:

rit di - le - ctis su - is som - num:

ec - ce hæ - re - di - tas Do - - - - -

hæ - re - di - tas Do - - - - -

ec - ce hæ - re - - - di - - - tas Do - - - - -

ec - ce, ec - ce hæ - re - di - tas

7 # 8 7 9 8 5 4 3 5 6 5

6 3 # # 7 # 8 7 9 8 5 4 3 5 6 5

fi - li - i, mer - ces fru - ctus ven - tris.
 fi - li - i, mer - ces fru - ctus ven - tris.
 fi - li - i, mer - ces fru - ctus ven - tris.
 fi - li - i, mer - ces fru - ctus ven - tris.

- - mi - ni Sic - ut sa - git - tæ in
 - - mi - ni Sic - ut sa - git - tæ in
 - - mi - ni Sic - ut sa - git - tæ
 Do - mi - ni Sic - ut, sic - ut sa - git - tæ

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

in ma - nu po - ten - tis, i - ta fi - li - i ex - cus - so - -
 in ma - nu po - ten - tis, i - ta fi - li - i ex - cus - so -
 in ma - nu po - ten - tis, i - ta fi - li - i ex - cus - so -
 in ma - nu po - ten - tis, i - ta fi - li - i ex - - - cus - so -

- ma - nu po - ten - tis, Be - a -
 ma - nu po - ten - tis, Be - a -
 in ma - nu po - ten - tis, Be - a -
 in ma - nu po - ten - tis, Be - a -

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

rum. Be - a - tus vir qui im - - ple - - - vit de - si - de - ri - um su -

rum. Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - - -

rum. Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - - -

rum. Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um

tus, Be - a - tus

tus, Be - a - tus

tus, Be - a - tus

tus, Be - a - tus

G# b # b 5 6 5 6 7 6 5

- - um ex i - - - - psis: i - ni - mi - cis su -

um ex i - - - - psis: i - ni - mi - cis su -

- - um ex i - psis: i - ni - mi - cis su -

ex i - - - - - psis: i - ni - mi - cis su -

non con - fun - den - tur, cum lo - que - tur i - ni - mi - cis

non con - fun - den - tur, cum lo - que - - - - tur i - ni - mi - cis

cum lo - que - - - - - tur i - ni - mi - cis

non con - fun - den - tur, cum lo - que - tur i - ni - mi - cis

4 3 4 3 6 7 6

9 8 7 5 4 3 5 4 3 6 7 6

is in por - - - - - ta. Glo - ri - a Pa - tri, et

is in por - - - - - ta. Glo - ri - a Pa - tri, et

is in por - - - - - ta. Glo - ri - a Pa - tri, et

is in por - - - - - ta. Glo - ri - a Pa - tri, et

su - is Glo - - - - - ri - a

su - is Glo - - - - - ri - a

su - is Glo - - - - - ri - a

su - is Glo - - - - - ri - a

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

Fi - li - o, Sic - - - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. et nunc, et sem-

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. et nunc, et

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. et nunc, et sem-

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto. et nunc, et

4 3 # b # b

5 4 3# # 6# b # b

et nunc, et sem - - per, et in sæ - cu - la

et nunc, et sem - - per, et in sæ - cu - la

et nunc, et sem - - per, et in sæ - cu - la

et nunc, et sem - - per, et in sæ - cu - la

per, in sæ - cu - la

sem - - per, in sæ - cu - la

per, sem - - per, in sæ - cu - la

nunc, et sem - - per, in sæ - cu - la

5 ♭ 5 4 3 #

5 ♭ 5 4 3 6 5 #

sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, a - - -

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, a -

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, a - - - - men,

sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, a - - - - men,

sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men,

5 4 3# # 6 # 5 4 3#

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

Musical score for page 72. The score consists of eight staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "a - - - - - men, a - - - - -". The bottom four staves are piano accompaniment. The piano part includes a figured bass line with numbers: 5 # 6 5 6 5 # # 4 3 # 9 8 7 6 9 8.

Musical score for page 77. The score consists of eight staves. The top four staves are vocal parts with lyrics: "men, a - - - - -", "men,", "men,", "men, a - - - - -". The bottom four staves are piano accompaniment. The piano part includes a figured bass line with numbers: # 6 7 # 5 7 6 7 4 3 5 # # 6 7 # 5 6 5 6 6 7 6 7 4 3 5 #.

men, a - - - - - men.

a - - - - - men.

a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

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

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

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

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

5 4 3 9 8 5 6 5 6 # 3# 6 4 5 3#

5 4 3 9 8 5 6 5 6 # 3# 6 4 5 3#

9. Lauda Ierusalem

Secundus tonus

Cantus primus chorus
 Altus primus chorus
 Tenor primus chorus
 Bassus primus chorus
 Cantus secundus chorus
 Altus secundus chorus
 Tenor secundus chorus
 Bassus secundus chorus
 Organum secundum
 Organum primum

Lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num; lau - da De - um tu - um, Si - - -
 lau - da De - um tu - um, Si - - -
 lau - da De - um tu - um, Si - - -
 lau - da De - um tu - um, Si - - -
 Lau - da, Ie - ru - sa - lem, Do - mi - num; Quo - ni - am
 Quo - ni - am
 Quo - ni -
 Quo - ni - am
 4 3
 6 9 8 4 3

on. be - ne - di - xit fi - li - is

on. be - ne - di - xit fi - li - is tu - is

on. be - ne - di - xit fi - li - is

on. be - ne - di - xit fi - li - is

con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum,

con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum,

am con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum,

con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum,

b 7 6 5 6 6 4 3

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

tu - is in te. et a - di - pe fru - men - ti sa - b

in te. et a - - di - pe fru -

tu - is in te. et a - - di - pe fru - men - ti

tu - is in te. et a - di - pe fru - men -

Qui po - su - it fi - nes tu - - - os pa - - - cem

Qui po - su - it fi - nes tu - - - os pa - - - cem

Qui po - su - it fi - nes tu - os pa - - - - - cem

Qui po - su - it fi - nes tu - - - - os pa - - - cem

5 4 3# # 6 4 3# 9 8 6 7 6 4 3#

5 4 3# # 6 4 3# 9 8 6 7 6 4 3# b b

ti - - - at te.
 men - ti sa - - - ti - at te.
 sa - - - ti - at te.
 ti sa - - - ti - at te.

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - - -
 Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - - -
 Qui e - mit - - - tit e - lo - qui - um su - um ter - - - -
 Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - - - -

7 4 3 6 S 7 6 6/3 4
 9 8 9 8 7 4 3 6 S 7 6 6/3 4

ve - lo - - - - - ci - ter cur - rit, cur - rit ser - mo
 ve - lo - - - - - ci - ter cur - rit, cur - rit ser - mo e -
 ve - lo - - - - - ci - ter cur - - rit ser - mo
 ve - lo - - - - - ci - ter cur - rit, cur - rit ser - mo

ræ, ve - lo - ci - ter cur - - - rit Qui -
 - - - ræ, ve - lo - ci - ter cur - rit, cur - rit
 - - - ræ, ve - lo - ci - ter cur - - - rit
 ræ, ve - lo - ci - ter cur - rit, cur - rit

6 4 2 5 3#
 6 4 2 5 3# b # b # b # b

e - ius. ne - bu-lam sic-ut
 - - - ius. ne-
 e - ius. ne-
 e - ius. ne-
 - dat ni - - vem sic - - - ut la - - - - -
 Qui dat ni - vem sic - - - ut la - - - - - nam,
 Qui dat ni - vem sic - ut la - - - - - nam,
 Qui - - - - - dat ni - vem sic - - - - - ut - - - - - la - - - - - nam,
 5 4 3# 6# 2# 6 2# 6# 6b 5 6 7 6 6b 4 5 3#
 5 4 3# 6# 2# 6 2# 6# 6b 5 6 7 6 6b 4 5 3#

ci - ne-rem spar - - - - - git, spar - - - - -
 - - bu-lam sic - ut ci - ne-rem spar - - - - -
 - - bu-lam sic - ut ci - ne - rem spar - - - - - git, spar-
 - - bu-lam sic - ut ci - ne - rem spar - - - - -
 - - - - - nam, sic - - - - ut ci - ne-rem spar - - - - git.
 ne - - bu-lam sic - ut ci - ne - rem spar - - - - git.
 ne - - bu-lam sic - ut ci - ne - rem spar - - - - git.
 ne - - - - bu-lam sic - ut ci - ne - rem spar - - - - - git.
 # b b 4 3# 7# b 5 4 3# b
 # b b 4 3# 7# b 5 4 3# b

git. sic - ut buc - cel - las;

git. sic - ut buc - cel - las;

git. sic - ut buc - cel - las; an-

git. sic - ut buc - cel - las;

Mit - tit cry - stal - lum su - am sic - ut buc-

Mit - tit cry - stal - lum su - - - am sic - ut buc - cel-

Mit - tit cry - stal - lum su - - - am sic - ut buc-

Mit - tit cry - stal - lum su - - - am sic - ut buc-

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

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

an - te fa - ci-em fri - go-ris e - - - ius quis su - - -

an - te fa - ci-em fri - go-ris e - ius quis su - - sti - ne - - -

- - te fa - ci-em fri - go-ris e - - - ius quis su - sti - ne - - -

an - te fa - ci-em fri - go - ris e - - - ius quis su - sti - ne - - -

cel - las;

- - - las;

cel - las;

cel - las;

5 4 3# b

5 4 3# b 7 6 5 6 b

- - sti - ne - - bit? et li - que - fa - ci - et e - - - - -
 - - - - - bit? et li - que - fa - - - - - ci - et e - -
 - - - - - bit? et li - que - fa - ci - et e - -
 - - - - - bit? et li - - - que - - fa - ci - et e - -
 E - mit - tet ver - bum su - um fla - bit
 E - mit - tet ver - bum su - - - um fla - - bit
 E - mit - tet ver - bum su - um
 E - - - mit - tet ver - bum su - um fla - bit
 7 5 5/4 3 6 7 6 4 3#
 7 5 5/4 3 6 7 6 5 6# 7 3# 4 3#

a, et flu - ent a - - - - - quæ,
 a, et flu - ent, flu - ent a - - - - - quæ,
 a, et flu - ent a - - - - - quæ,
 a, et flu - ent a - - - - - quæ,
 spi - ri - tus e - - - ius, fla - bit spi - ri - tus e - - - ius, et
 spi - ri - tus e - - - ius, et flu - ent a - -
 et flu - ent a - quæ, et flu - ent
 spi - ri - tus e - - - ius, et flu - ent
 # b # b 6 6/4 5/3 b

et flu - ent a - - - - -

et flu - ent a - - - - -

fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent, flu - ent a - - - - -

fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent a - - - - -

flu - ent, flu - - - ent a - quaæ,

quaæ, et

a - - - - - quaæ, et flu - ent a - - - - -

a - - - - - quaæ, fla - bit spi - ri - tus

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

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

quaæ, fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent,

quaæ, et flu - ent a - - - - -

quaæ, et flu - ent a - - - - -

quaæ, et flu - ent a - - - - -

et flu - ent a - - - - - quaæ,

flu - ent a - - - - - quaæ, et flu - ent

quaæ,

e - ius, et flu - ent a - - - - - quaæ, fla - bit

9 8 7 6 5 # 7 6 7 # 5 4 # b b b

9 8 7 6 5 # 7 6 7 # 5 4 # b b b

flu - ent a - - - - - quæ, et flu - ent a - - - - - quæ.
 - - quæ, et flu - ent a - - quæ, flu - ent a - - - - - quæ.
 - - - - - quæ.
 - - - - - quæ, et flu - ent, flu - ent, flu - ent a - quæ.
 fla - bit spi - ri - tus e - ius, fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent a - quæ.
 a - - - - - quæ.
 et flu - ent, et flu - ent a - - - quæ, et flu - ent a - quæ.
 spi - ri - tus e - ius, fla - bit spi - ri - tus e - ius, et flu - ent, flu - ent a - quæ.
 ♭ ♭ 9 6 5 4 3 ♭ 5 # ♭ # 5 4 3# #
 ♭ ♭ 9 6 5 4 3 ♭ 5 # ♭ # 5 4 3# #

Qui an - - - - - nun - - - - - ti - - -
 Qui an - nun - ti - at ver - - - - - bum su - um la - - - - -
 Qui an - nun - ti - at ver - - - - - bum su - um, ver bum su - um, ver - - - - -
 Qui an - nun - ti - at ver - - - - - bum, an - nun - ti - at ver - bum su - -
 Qui an - - - - - nun - - - - -
 Qui an - nun - ti - at ver - - - - -
 Qui an - nun - ti - at, an - nun - ti - at ver - bum su - -
 Qui an - nun - ti - at, an - nun - ti - at
 5 4 3 6
 6 5 5 4 3 6

at ver - - - - - bum su - - - - - um
 - - - - - cob, an - nun - ti - at ver - - - - - bum su - um
 - - - - - bum su - - um, an - nun - ti - at ver - - - - - bum su - um
 - - um Ia - - - cob, an - nun - ti - at ver - bum su - um, su - um
 - - - ti - - - at ver - - - - - bum su - - - um Ia -
 bum, an - nun - ti - at ver - bum su - - um Ia - - - cob,
 um, an - nun - ti - at ver - bum su - um Ia - - - cob,
 ver - bum su - - - um, an - - nun - ti - at ver - bum su - um

Ia - - - - - cob, iu - sti - - - - ti - as
 Ia - - - - - cob, fu - sti - - - - ti - as
 Ia - - - - - cob, iu -
 Ia - - - - - cob, iu - sti - ti -
 - - - - - cob, iu - sti - - - - ti - as et iu -
 iu - sti - ti - as et iu - di - ci - a su -
 iu - sti - ti - as et iu - di - ci -
 Ia - - - - - cob, iu - sti - ti - as et iu - di - ci - a su -
 5 4 3 2 3 6
 5 4 3 2 3 6

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

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

sti - ti - as et iu - di - ci - a, iu - - - di - ci - a su - a,

as et iu - di - ci - a su - a, et iu - di - ci - a su - a, iu -

di - - - ci - a su - - - a I - - - sra - el,

a, iu - sti - ti - as et iu - di - ci - a su - - - - -

a, iu - di - ci - a su - - - - a I - sra - el, et iu - di - ci - a su - a I - sra -

a, iu - sti - ti - as et iu - di - ci - a, iu - di - ci - a

6 5 6 6 6

6 5 6 6 6

6 5 6 6 6

I - - - sra - el. om - ni na -

su - - - a I - sra - el. om - ni na -

iu - di - ci - a su - a I - sra - el. om - ni

di - ci - a su - a I - - - sra - el. om - ni

su - - - a I - - - sra - el. Non fe - - - - cit ta - li -

a Non fe - cit ta - - - li - ter

el. Non fe - - - cit ta - - - li - ter

su - a I - - - - sra - el. Non fe - - - - cit ta - li - ter

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

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

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

- - ti - o - - - ni et iu - di - ci - a su - - - a non,
 - ti - o - - - - ni et iu - di - ci - a su - - - a non, non -
 na - ti - o - - - ni et iu - di - ci - a su - - - a non, non ma - ni -
 na - ti - o - - - ni et iu - di - ci - a su - - - a non,
 ter et iu - di - ci - a su - a non ma - ni - fe - sta - vit e - -
 et iu - di - ci - a su - - - a non ma - ni - fe - sta - vit e - -
 et iu - di - ci - a su - a non, non, non ma - ni - fe - sta - vit e - - - -
 et iu - di - ci - a non, non ma - ni - fe - sta - vit e - - -
 6 5 4 3 6 9 8 5 3# 6 b 4 3#
 6 5 4 3 6 9 8 5 3# 6 b 4 3#

non ma - ni - fe - sta - vit e - - - is. et Spi - ri - tu - i
 - ma - ni - fe - sta - vit e - - - is. et Spi -
 fe - sta - - - - vit e - - - is. et Spi -
 non ma - ni - fe - sta - vit e - - - is. et Spi - ri - tu - i
 is. Glo - ri - a Pa - tri, Pa - - tri, et Fi - li - o,
 is. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li - o,
 is. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li - o,
 is. Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o,
 6# 4 3 b 5 4 3# b 5 6 5
 6# 6 3# b 5 4 3# b 5 4 3# b 5 6 5

San - - - - - cto.

ri - tu - i San - - - - - cto.

ri - tu - i San - - - - - cto.

San - - - - - cto.

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, -

Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi -

5 4 3 2 9 8 4 # 6

5 6 7 6 6 5 4 3 2 9 8 4 # 6

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A -

in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, a - - - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A -

sem - - - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

et sem - - - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

o, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

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

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

men, a - - - - - men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - - men,

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - -

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

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

men, a - - - - - men.

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

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

a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

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

men, a - - - - - men.

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

b 6 4 3# 9 8 6 5 7 6 4# 6 7 6 5# 4 3# 5 6 5 3# #

b 6 4 3# 9 8 6 5 7 6 6 7 6 5# 4 3# 5 6 5 4 3# #

10. Credidi propter quod locutus sum

Primus tonus

Cantus primus chorus
 Altus primus chorus
 Tenor primus chorus
 Bassus primus chorus
 Cantus secundus chorus
 Altus secundus chorus
 Tenor secundus chorus
 Bassus secundus chorus
 Organum secundum
 Organum primum

Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum: "E - go, e - go au - tem
 "E - go - - - au - - -
 "E - go, e - go au - - - -
 "E - go
 Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum:
 ♭ 6 # 9 8 4 3 2

hu - mi - li - a - tus sum ni - - - - - mis".

- - - tem hu - - - mi - li - - - a - tus sum ni - - - mis".

tem hu - mi - li - a - - - tus sum ni - - - - - mis".

au - tem hu - mi - li - a - - - tus sum ni - - - mis".

E - go di - xi in ex-

E - go di - xi in ex - ces-

E - go di - xi in ex-

E - go di - xi in ex-

7 # 5 4 3#

b 4 3# 5 5 6 9 8 5 6 7 # 5 4 3#

"Om - nis ho - mo men - - - - - dax"

"Om - nis ho - mo men - - - - - dax"

"Om - nis, om - nis ho - mo men - - - - - dax"

"Om - - - nis ho - mo men - - - - - dax"

ces - su me - - - o: Quid re - tri - bu - am Do - mi - no

su me - - - o: Quid re - tri - bu - am Do - - - - - mi - no pro -

ces - su me - - - o: re - tri - bu - am Do - mi - no

ces - su me - - - o: Quid re - tri - bu - am Do - mi - no

7 6 # 6 5 4 3# b 6 9 8 #

b 6 # 4 6# 6 5 4 3# b 6 9 8 #

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac -

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac -

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac -

quæ re - tri - bu - it mi - hi?

om - ni - bus, quæ re - tri - bu - it mi - hi?

pro om - ni - bus, quæ re - tri - bu - it mi - hi?

pro om - ni - bus, quæ re - tri - bu - it mi - hi?

5 6 5 4 9 8 5 4 5 4 3 5 4 3# b

5 6 5 4 9 8 5 4 5 4 3# b

ci - pi - am et no - men, no - men Do - mi - ni

ac - ci - pi - am et no - men Do - mi - ni

ci - pi - am et no - men Do - mi - ni Vo - ta

ci - pi - am et no - men, no - men Do - mi - ni

et no - men Do - mi - ni, no - men Do - mi - ni in - vo - ca -

et no - men, no - men Do - mi - ni in - vo - ca -

et no - men, no - men Do - mi - ni in - vo - ca -

et no - men, no - men Do - mi - ni in - vo - ca -

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

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

Vo - ta me - - - a Do - mi - no red - - - dam

Vo - ta me - a Do - mi - no red - - - - - dam

me - a Do - - - - mi - no red - - - - - dam

Vo - ta me - a Do - mi - no red - - dam

bo. co - ram om - ni po - pu - lo e -

bo. co - ram om - ni po - pu -

bo. co - ram om - ni po - pu -

bo. co - ram om - ni po - pu -

b 6 4 5 3 6 5

b b 6 7 6 7 b 6 4 2 6 7 6 6 4 5 3 b 6 5

pre - ti - o - sa in con - spe - ctu Do - - - - mi - ni

pre - ti - o - sa in con - spe - ctu Do - - - - mi - ni

pre - ti - o - sa in con - spe - ctu Do - - - - mi - ni

pre - ti - o - sa in con - spe - ctu Do - mi - ni

- - - - - ius; mors

lo e - - - - ius; mors, mors san - cto - -

lo, po - pu - lo e - ius; mors -

- - e - - - - ius; mors san -

6 4 3 7 6 # 6 5

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

O Do - - - mi - ne,
 O Do - - - - - mi - ne, qui -
 O Do - - - - - mi - ne,
 O Do - - - - - mi - ne,
 — san - cto - rum e - - - - - ius. O Do - - - mi - ne,
 — - - - - rum e - - - - - ius. O Do - mi - ne,
 — san - cto - rum e - - - - - ius. O Do - mi - ne,
 cto - rum e - - - - - ius. O Do - mi - ne,
 7 6 6 5 7 5 4 3# 7 5 4 3# 5 4 3# 5 4 3# 5 4 3#
 7 6 6 5 7 5 4 3# 7 5 4 3# 7 5 4 3# 7 5 4 3#

qui - a e - go ser - vus tu - - - us,
 - - a e - go ser - - - - vus tu - - - - - us,
 qui - a e - go ser - vus tu - - - us,
 qui - a e - go ser - vus tu - - - - - us, Di - ru -
 et fi - - - li - us an - cil - - - læ
 et fi - li - us an - - - cil - - - læ
 an - - - cil - læ tu - -
 et fi - li - us an - cil - læ
 5 6 5 6# 5 6# 7 6 # 7 6 # 7 6 #
 5 6 5 6# 5 6# 7 6 # 7 6 # 7 6 #

Di - ru - pi - - sti vin - cu - la me - - - - - a:

Di - ru - pi - sti vin - cu - la me - - - - - a:

Di - ru - pi - sti vin - - - - - cu - la me - a:

pi - sti vin - cu - la me - - - - - a:

tu - æ. ti - bi sa-

tu - æ. ti - bi sa-

- - - æ. ti - bi sa-

tu - æ. ti - bi sa-

5 4 3 2 1 4 3

5 4 3 2 1 6 7 5 4 3

ti - - - bi sa - cri - fi - ca - bo et no - men, no - men

ti - - - bi sa - cri - fi - ca - bo et no - men, no - men

sa - cri - fi - ca - bo et no - men, no - men

ti - - - bi sa - cri - fi - ca - bo et no - men, no - men

cri - fi - ca - - - bo ho - sti - am lau - - - - - dis

cri - fi - ca - - - bo ho - sti - am lau - - - - - dis

cri - fi - ca - - - bo ho - sti - am lau - - - - - dis

cri - fi - ca - - - bo ho - sti - am lau - dis

3 3 2 4 3 4 3 2

3 3 2 4 3 4 3 2 6

Do - mi - ni in - vo - ca - - - - -

Do - mi - ni in - - - vo - ca - - - - -

Do - mi - ni in - vo - ca - - - - -

Do - mi - ni et no - men Do - mi -

et no - men, no - men Do - mi - ni

et no - - - men Do - mi - ni

et no - men, no - men Do - mi - ni

et no - men, no - men Do - mi - ni

et no - men, no - men Do - mi - ni

5 4 2 6# b 6 7 6 7 b # b 7 6

bo.

bo. in con-

bo, in - vo - ca - - - - - bo.

ni in - vo - ca - - - - - bo.

Vo - ta me - - - a Do - mi - no

a Do - mi - no red - - - -

Vo - ta me - a Do - - - - mi - no

Vo - ta me - - - a Do - mi - no red-

4 3# b b 5 6 5 7

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

in con - spe - ctu om - ni po - pu - lo e - - - ius in
 spe - ctu om - ni po - - - - - pu - lo e - ius in
 in con - spe - ctu om - ni po - pu - lo e - ius in
 in con - spe - ctu om - ni po - pu - lo e - ius in

red - dam in a - tri - is do - mus Do - mi -
 - - - dam in a - tri - is do - mus Do - mi -
 red - dam in a - tri - is do - mus Do - mi -
 - - - dam in a - tri - is do - mus Do - mi -

4 3 6 5 4 3

me - di - o tu - - - i, Ie - - ru - sa - lem, Ie - ru - - - sa - lem.
 me - di - o tu - - - i, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - - - sa - lem.
 me - di - o tu - - - i, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - sa - lem.
 me - di - o tu - - - i, Ie - ru - sa - lem, Ie - ru - - - sa - lem.

ni, in me - di - o tu - i, Ie - ru - - - sa - lem.
 ni, in me - di - o tu - i, Ie - ru - - - sa - lem.
 ni, in me - di - o tu - i, Ie - ru - - - lem.
 ni, in me - di - o tu - i, Ie - ru - - - sa - lem.

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

Glo - ri - a Pa - - - tri, et Spi - ri - - tu - i

Glo - ri - a Pa - - - tri, et Spi - ri - - tu - i

Glo - ri - a Pa - - - tri, et Spi - ri - - tu - i

Glo - ri - a Pa - - - tri, et Spi - ri - - tu - i

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o, et Spi-

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o, et Spi-

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o, et Spi-

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o, et Spi-

et Spi - ri - tu - i San - - - - - - - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - - - - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - - - - - - cto.

ri - tu - i San - - - cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

ri - tu - i San - - - cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

ri - tu - i San - - - cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

ri - tu - i San - - - cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

3

3

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, sæ-

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sæ - cu - la sæ - cu -

et in sæ - cu - la sæ - cu -

et in sæ - cu - la sæ - cu -

et in sæ - cu - la sæ - cu -

b b

b 3# 6 7 6 # b b

- - cu - lo - rum. A - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

sæ - cu - lo - - - rum. A - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

sæ - cu - lo - rum. A - - - - - - - - men, sæ - - - - - cu - lo - - - - rum.

sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum.

lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum.

lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu -

lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum.

b 4 3# # # # b b

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

A - - - - - men, a - - - - -

A - - - - - men, a - - - - - men,

A - - - - - men, a - - - - -

A - - - - - men, a - - - - -

A - - - - - men,

A - - - - - men, a - - - - -

lo - rum. A - - - - - men,

A - - - - - men,

4 3# 7 6

5 4 3# 9 b 8 5 6 4 3# 6 5 6 7 6

- - - - - men,

a - - - - -

men,

men, a - - - - -

a - - - - -

men, a - - - - -

a - - - - -

7 3# 9 b 8 4 3# 9 b 8 5 4 3# 5 4 3# 6 6 5 3# 9 8 6 b

7 3# 9 b 8 4 3# 9 b 8 5 4 3# 5 4 3# 6 6 5 3# 9 8 6 b

Musical score for measures 104-110. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -". The piano accompaniment includes fingerings: "7 6 7b 6 3# 4 5 4 3# # 7 6 6b 9b 8" and "7 6 7b 6 3# 4 4 3# # 9b 8 5 9b 7 6 6b 9b 8".

Musical score for measures 110-116. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -", "men, a - - - - -". The piano accompaniment includes fingerings: "6 5 6 5 4 3 7 6 6 4 3# 9 8 7 6" and "6 5 6 5 4 3 7 6 6 4 3# b 9 8 6 4 6".

men,
men, a - - - - - men,
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -

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

11. In convertendo Dominus

Octavus tonus

Cantus primus chorus
In con-ver-ten-do Do-mi-nus ca-pti-vi-ta-tem Si-on,

Altus primus chorus
fa - cti — su - mus

Tenor primus chorus
fa - cti su - mus

Bassus primus chorus

Cantus secundus chorus
In con-ver-ten-do Do-mi-nus ca-pti-vi-ta-tem Si-on,

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum

Organum primum
5 6 5

fa - cti su - mus sic - ut con - so - la - ti.

sic - ut con - so - la - ti.

sic - ut con - so - la - ti.

fa - cti su - mus sic - ut con - so - la - ti.

Tunc re - ple - tum est

Tunc re - ple - tum est

Tunc re - ple - tum est

Tunc re - ple - tum est

9 8 7 6 5 6 4 3# 6

et lin - gua nos - tra ex - sul - ta - ti-

et lin - gua nos - tra ex - sul - ta - ti-

et lin - gua nos - tra ex - sul - ta - ti-

et lin - gua nos - tra ex - sul - ta - ti-

gau - di - o os nos - trum, et lin - gua nos - tra

gau - di - o os nos - trum, et lin - gua nos - tra

gau - di - o os nos - trum, et lin - gua nos - tra

gau - di - o os nos - trum, et lin - gua nos - tra

6 7 6 6 3 6 5

o - - - - - ne. "Ma - - gni - fi - ca - vit Do - mi-nus

o - - - - - ne. "Ma - gni - fi - ca - vit Do - - - - mi - nus

o - - - - - ne. "Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi-nus

o - - - - - ne. "Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi-nus

Tunc di - cent in - ter gen - - - tes: fa - ce-

Tunc di - - - cent in - ter gen - - - - - tes: fa - ce-

Tunc di - cent in - ter gen - - - tes: fa - ce-

Tunc di - - - cent fa - ce-

4 3 4/2 6 4/2 G# 4 3 #

4 3 4/2 6 4/2 G# 4 3 # 7 G#

fa - ce-re cum e - is".

fa - ce-re cum e - is".

fa - ce-re cum e - is".

fa - ce-re cum e - is".

re cum e - is". Do - - - - -

re cum e - - - - is". Ma - gni - fi - ca - vit Do - - - - - mi-nus

re cum e - is". Ma - gni - fi - ca - vit Do - - - - -

re cum e - is". Ma - - - gni - fi - ca - vit Do - - - - -

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

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

fa - - ce - re no - - bis - - - cum;

fa - ce - re no - bis - cum; Con - ver - - - -

fa - - - - ce - re no - bis - cum; Con - ver-

fa - ce - re no - bis - cum;

- - mi-nus fa - - cti su - - - - mus læ - tan-

fa - cti su - mus læ - tan - - - - -

- - mi - nus fa - - - cti su - - - mus læ - tan-

- - mi-nus fa - cti su - mus læ - tan-

7 6# 4 3# 4 3# # 9 8 7 6 7 # b 4 3#

7 6# 4 3# 5 6 # 4 3# # 9 8 7 6 7 # b 4 3#

con - ver - te, Do - mi-ne, ca - pti - vi - ta - tem nos - - - - - tram, sic - - ut -

te, con - ver - te, Do - mi-ne, sic - - - ut tor - - - - -

te, con - ver - te, Do - mi-ne, ca - pti - vi - ta - tem nos - - - - - tram, sic - ut

con - ver - te, Do - mi-ne, sic - ut tor - - - - - rens,

tes. Con - ver - te, Do - - - - mi - ne, sic - - - ut tor - rens,

tes. Con - ver - te, Do - mi - ne, sic - ut tor - - rens,

tes. Con - ver - te, Do - mi - ne, sic - ut tor - - rens in

tes. Con - ver - te, Do - mi - ne, sic - ut tor - - rens in

b # b # 6 4 5 3# 9 b 8 4 3 6 5 3#

b # b # 6 4 5 3# 9 b 8 4 3 6 5 3#

mit - ten - - tes se - - -

mit - - - ten - - - - - tes

mit - ten - tes se - - - - -

mit - ten - tes

- - - bant et fle - - - - - bant

bant et fle - - - - - bant

i - - bant et fle - - - - - bant

bant et fle - - - - - bant

5 4 3 3 7 6 6 4 5 3 2 6 7 6# 6 5 9 8 5 4 3# b

5 4 3 3 7 6 6 4 5 3 2 6 7 6# 6 5 9 8 5 4 3# b

- - - - - mi-na su - - a. in ex - sul - ta - ti - o - -

se - mi-na su - - - - a. in ex - sul - ta - ti - o - - - -

- - - - - mi - na su - - a. in ex - sul - ta - ti - o - -

se - - - - - mi - na su - - a. in ex - sul - ta - ti - o - -

Ve - ni - en - - tes au - tem ve - ni - ent

Ve - ni - en - - tes au - tem ve - ni - ent por-

Ve - ni - en - - tes au - tem ve - ni - ent

Ve - ni - en - - tes au - tem ve - ni - ent

7 # b 5 4 3# b 6 6#

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

ne por - tan - tes ma -
 ne ma - ni - pu -
 ne por - tan - tes ma - ni - pu -
 ne por - tan - tes ma -
 por - tan - - - - - tes ma -
 tan - - - - - tes ma - ni - pu - los, ma -
 por - tan - - - - - tes ma -
 por - tan - - - - - tes ma - ni - pu -

3 3 9 8 7 b 6 5 3 #

ni - pu - los su - - os. Glo - - - - -
 los su - - - - os. Glo - - - - - ri - a, glo -
 los su - - os. Glo - - - - - ri - a,
 ni - pu - los su - - os. Glo - - - - - ri - a, glo - - - - -
 ni - pu - los su - - os.
 ni - pu - los su - - os.
 ni - pu - los su - - os.
 los su - - os.

5 4 3# 5 4 3# 6 5 7 b 5 3 9 5 8 6 7 6 4 3#

ri - a et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

ri - a et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

ri - a et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - -

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - -

5 4 3# 6# # 4 3# #

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

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et in

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

San - - - - - cto. et nunc, et sem - - - - -

- - - - - cto. et nunc, et sem - - - - -

i San - - - - - cto. et nunc, et

- - - - - cto. et nunc, et sem - per, et nunc, et

6 5 4 3# 9 8 5 4 3 7 # #

6 5 4 3# 6 6 9 8 5 4 3 7 # #

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - rum. A - - - - -

et in sæ - cu - la A -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

- - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

- - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

5 4 3# 6 5 6

5 4 3# 9 8 6 5 6 7 6 7 6 4 5

- - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

- - - - - men, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

- - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

- - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - -

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

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

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

9 8 7 6 5 3# 6 # 6 5 6 7 6 7 6

A - - - - - men, in

A - - - - - men, in

A - - - - - men, in

A - - - - - men, in

- - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

- - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

A - - - - - men, in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

- - - - - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

6 5 7 6 2 6 7 6 6 4 5 7 6 5 9 8 5 7 5 4 3

6 5 7 6 2 6 7 6 6 4 5 7 6 5 9 8 5 7 5 4 3

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men.

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men.

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men.

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men.

rum, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men.

rum, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men.

rum, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men.

rum, in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - - rum. A - - - - - men.

5 4 3 5 4 3 5 4 3

6 5 4 3 5 4 3 5 4 3

12. Beati omnes

Sine intonatione

The musical score is arranged in eight staves. The first four staves are for the first chorus: Cantus primus chorus (Soprano), Altus primus chorus (Alto), Tenor primus chorus (Tenor), and Bassus primus chorus (Bass). The next four staves are for the second chorus: Cantus secundus chorus (Soprano), Altus secundus chorus (Alto), Tenor secundus chorus (Tenor), and Bassus secundus chorus (Bass). The final two staves are for the organ: Organum secundum (right hand) and Organum primum (left hand). The lyrics are: "Be - a - ti om - - nes qui ti - ment Do - mi - num, qui am - bu - lant". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

Cantus primus chorus
Be - a - ti om - - nes qui ti - ment Do - mi - num,

Altus primus chorus
Be - a - ti om - - nes qui ti - ment Do - mi - num,

Tenor primus chorus
Be - a - ti om - - nes qui ti - ment Do - mi - num,

Bassus primus chorus
Be - a - ti om - - nes qui ti - ment Do - mi - num,

Cantus secundus chorus
qui am - bu - lant

Altus secundus chorus
qui am - bu - lant

Tenor secundus chorus
qui am - bu - lant

Bassus secundus chorus
qui am - bu - lant

Organum secundum
#

Organum primum
#

La - bo - res ma - nu - um tu - a - - - rum
 La - bo - res ma - nu - um tu - a - - - rum
 La - bo - res ma - nu - um tu - a - - - rum
 La - bo - res ma - nu - um tu - a - - - rum

in vi - is e - - - ius. qui - a man-
 in vi - is e - - - ius. qui - a man-
 in vi - is e - - - ius. qui - a man-
 in vi - is e - - - ius. qui - a man-

3 7 6 6

be - a - tus es, et be - ne ti - bi e - - - rit. U - xor
 be - a - tus es, et be - ne ti - bi e - - - rit. U - xor
 be - a - tus es, et be - ne ti - bi e - - - rit. U - xor
 be - a - tus es, et be - ne ti - bi e - - - rit. U - xor

du - ca - - - bis, be - a - tus es, U - xor tu - - - a
 du - ca - - - bis, be - a - tus es, U - xor tu - - - a
 du - ca - - - bis, be - a - tus es, U - xor tu - - - a
 du - ca - - - bis, be - a - tus es, U - xor tu - - - a

3 b # #
 3 b # b

tu - - - a in la - te - ri - bus do - mus tu - - -

tu - - - a in la - te - - - ri - bus do - mus tu - - -

tu - - - a in la - te - ri - bus do - mus tu - - -

tu - - - a in la - te - ri - bus do - mus tu - - -

sic - ut vi - tis ab - un - dans

sic - ut vi - tis ab - un - dans

sic - ut vi - tis ab - un - dans

sic - ut vi - tis ab - un - dans

6

6 4 3# b

æ. Fi - - li - i tu - - - i

æ. Fi - - li - i tu - - - i

æ. Fi - - li - i tu - - - i

æ. Fi - - li - i tu - - - i

Fi - li - i tu - i sic - ut no - vel - læ o - li - va - - -

Fi - li - i tu - i sic - ut no - vel - læ o - li - va - - -

Fi - li - i tu - i sic - ut no - vel - læ o - li - va - - -

Fi - li - i tu - i sic - ut no - vel - læ o - li - va - - -

b b # b # 7 6

b b # b # 7 6

in cir - cu - i - tu men - sæ tu - - - æ.

rum Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur

rum Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur

rum Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur

rum Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur

6

6

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex Si - - -

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex Si - - -

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex Si - - -

Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex Si - - -

ho - mo, qui ti - met Do - mi - num. et

ho - mo, qui ti - met Do - mi - num. et

ho - mo, qui ti - met Do - mi - num. et

ho - mo, qui ti - met Do - mi - num. et

3#

6# b

on, om - ni - bus di - e - bus vi - tæ tu - - -

on, om - ni - bus di - e - bus vi - tæ tu - - -

on, om - ni - bus di - e - bus vi - tæ tu - - -

on, om - ni - bus di - e - bus vi - tæ tu - - -

vi - de - as bo - na Ie - ru - - - sa - lem Et

vi - de - as bo - na Ie - ru - - - sa - lem Et

vi - de - as bo - na Ie - ru - - - sa - lem Et

vi - de - as bo - na Ie - ru - - - sa - lem Et

æ. Et vi - - de - as fi - - li - os

æ. Et vi - de - as fi - - li - os

æ. Et vi - - de - as fi - - li - os

æ. Et vi - - de - as fi - - li - os

vi - de - as fi - - - li - os fi - li - - - o - - - rum tu - o - - -

vi - de - as fi - - - li - os fi - li - - - o - - - rum tu - o - - -

vi - de - as fi - - - li - os fi - li - - - o - - - rum tu - o - - -

vi - de - as fi - - - li - os fi - li - - - o - - - rum tu - o - - -

pa - cem su - per I - sra - el, pa - cem, pa - cem su - per I - sra -

pa - cem su - per I - sra - el, pa - cem, pa - cem su - per I - sra -

pa - cem su - per I - sra - el, pa - cem, pa - cem su - per I - sra -

pa - cem su - per I - sra - el, pa - cem, pa - cem su - per I - sra -

rum, pa - cem, pa - - - cem su - per I - sra -

rum, pa - cem, pa - - - cem su - per I - sra -

rum, pa - cem, pa - - - cem su - per I - sra -

rum, pa - cem, pa - - - cem su - per I - sra -

4 3# b 3# 6 4 3# b 3# 6 b 3#

el. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o,

el. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o,

el. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o,

el. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o,

el. et Spi-

el. et Spi-

el. et Spi-

el. et Spi-

b # 7 6 #

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

ri - - - tu - i Sic - ut e - - - rat in prin - - -

ri - - - tu - i Sic - ut e - - - rat in prin - - -

ri - - - tu - i Sic - ut e - - - rat in prin - - -

ri - - - tu - i Sic - ut e - - - rat in prin - - -

b #

b 6 b # 3

et nunc, et sem - - - per, sæ - cu -

et nunc, et sem - - - per, sæ - cu -

et nunc, et sem - - - per, sæ - cu -

et nunc, et sem - - - per, sæ - cu -

ci - - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - - - rum,

ci - - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - - - rum,

ci - - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - - - rum,

ci - - pi - o, et in sæ - cu - la sæ - cu - - - lo - - - rum,

b #

6 #

lo - - - - rum. A - - - - men, et in sæ - - cu - la sæ - cu -
 lo - - - - rum. A - - - - men, et in sæ - - cu - la sæ - cu -
 lo - rum. A - - - - - men, et in sæ - - cu - la sæ - cu -
 lo - - - - - rum. A - - - - men, et in sæ - - cu - la sæ - cu -
 et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la
 et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la
 et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la
 et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la
 ♭ # # 6 #
 ♯ 6 ♯ ♭ # # 6 #

lo - - - rum. A - - - men, a - - - - men, a - - - - men.
 lo - - - rum. A - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.
 lo - - - rum. A - - - - - men, a - - - - - men.
 lo - - - rum. A - - - - - men, a - - - - - men.
 sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - - - men.
 sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - - - men.
 sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - - - men.
 sæ - cu - lo - - - rum. A - - - men, a - - - - - men.
 ♭ # 4 3# # ♭ #
 ♭ # 4 3# # ♭ #

13. Magnificat

Octavus tonus

Cantus primus chorus
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - - -

Altus primus chorus
a - ni - ma me - a Do - - - - - mi-

Tenor primus chorus
a - ni - ma me - a Do - - - - -

Bassus primus chorus
a - ni - ma me - a Do - - - - -

Cantus secundus chorus
Ma - gni - fi - cat

Altus secundus chorus

Tenor secundus chorus

Bassus secundus chorus

Organum secundum

Organum primum
6 9 8 5 3 5 3 9 8 7 6 7

mi - num.

num, Do - - - - - mi-num.

mi-num.

mi-num.

in De - - - - - o, sa - - - - - lu - ta-

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - - - us in De - o,

Et ex - sul - ta - - - - vit spi - ri - tus me - us

in De - - - o, sa - lu - ta - ri me-

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

ex - sul - ta - vit

ex - sul - ta - vit Qui - a re-

ex - sul - ta - vit Qui-

ex - sul - ta - vit

- - ri me - - - - - o, in De - o, sa - lu - ta - ri me - - - - - o.

sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - - - ri me - o.

in De - o, sa - lu - ta - ri me - - - - - o.

- - - - - o, in De - o, sa - lu - ta - - - ri me - o.

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

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

hu - - - mi - li - ta - - tem an - cil - læ su - - - - -

spe - - - - - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - - - læ su - - - -

a re - spe - xit hu - mi - li - ta - - tem an - cil - læ su - - - æ:

hu - - - - mi - - - li - ta - tem an - cil - læ su - -

ec - ce

ec-

4 3#

6 5 b 5# 9 8 5 4 3 4 2 6 4 2 6 6 5 5 9 8 5 4 3 5 4 3#

æ: be - a - - - tam om - nes ge - ne - - ra -

æ: be - a - - - tam om - - - nes ge - ne -

— be - a - - - tam om - nes ge - ne - ra - ti -

æ: be - a - - - tam om - nes ge - ne -

e - nim ex hoc be - a - tam me di - - - - cent

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - - - - cent

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent

ce e - nim ex hoc be - a - - - tam me di - cent

7 3# 6 5 5 4 3 7 6#

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

ti - o - - - nes. fe - cit mi - hi ma - - -

ra - ti - o - - - nes. Qui - a fe - cit ma - - - gna, —

o - - - - nes. Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna, qui

ra - ti - o - - - nes. fe - - - - cit mi - hi

om - - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

om - nes ge - ne - ra - - ti - o - nes.

om - nes ge - ne - ra - ti - o - - - nes.

om - - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

4 3# 7 5 4 3

7 # 5 4 3# 7 5 4 3 5 4 3 4 2 6 9 5

gna, qui po - - - - - tens est,

— qui po - - - - - tens est,

po - - - - - tens est,

ma - - - gna, qui po - - - tens est,

et san - ctum no - - - -

et san - ctum

et san - ctum, san - ctum

4 3# b

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

et san - ctum no - - - - -

et san - ctum no - - - - - men,

et san - ctum no - - - - - men

et san - ctum no - men e - ius, no -

- - - - - men e - - - - - ius, no - - - - -

no - men e - - - - - ius, no - - - - -

et san - ctum no - men e - - ius, no - - - - -

no - - - - - men e - - ius, et san - ctum no - - - - -

7 # 6 5 6# # 5 4 3# # 5 9 8 9 8 b

7 # 6 5 6# # 5 4 3# # 6 6 4 5 3# 9 8 7 9 8 b

- - - - - men, no - - - - - men e - - - - - ius.

et san - - - ctum no - men, no - men e - ius.

e - - - ius, san - - - ctum no - - - - - men e - ius.

- - - - - men, no - men e - ius.

- - - - - men e - - - - - ius. Et mi - se - ri - cor - di-

- - - - - men, no - - - - - men e - ius. Et mi - se - ri - cor - di-

- - - - - men, no - men e - ius. Et mi - se - ri - cor - - -

- - - - - men e - ius. Et mi - se - ri - cor - di-

6 9 8 4 3 # 5 4 3# b 6 b

6 9 8 4 3 # 5 4 3# b 6 b

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es
 a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es
 a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es
 a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

a e - - - ius ti - men - - - -
 a e - - - ius ti - men - ti - bus
 - - - - di - a e - ius ti - - - men - ti - bus e - - - - -
 a e - - - ius ti - men - ti - bus e - - - - -

7 6 # b # 5 6 5 6 5
 7 6 # # b # b # 5 6 5 6 5

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - - - - - chi - o su - o,
 Fe - - - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, di -
 Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o di - sper -
 Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - o, di -
 - - ti - bus e - - - um. di - - sper - - - sit su - per - bos
 e - - - - um. in bra - chi - o su - o,
 - - - - um. in bra - - - chi - o su - - - - o,
 - - - - - um. in bra - chi - o su - - - - - o,

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

di - sper - - - sit De - po - su - it

sper - sit su - per - bos De - - po - su - it

- - sit su - per - bos De - - po - su - it

sper - sit su - per - bos De - po - su - it

men - te cor - - - dis su - - - - - i. De - po - su - it po-

men - te cor - - - dis su - i. De - po - su - it po-

men - te cor - - - dis su - i. De - po - su - it po-

di - sper - - - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i. De - po - su - it po-

b 9 8 7 # 6 5 6 4 # 6

b 9 8 7 # 6 5 6 5 4 # 6

ex - al - ta - vit hu - - - mi-

et ex - al - ta - vit, ex - al - ta - vit hu - mi-

et ex - al - ta - - - - vit hu - mi-

ex - al - ta - vit hu - mi-

- - ten - tes de - - - - de

ten - tes de - - - - de E - su-

ten - tes de se - - de E-

ten - tes de se - - de

6 7 # 4 #

6 7 # # 5 4 #

les. et di - vi - tes

les. et di - vi - tes

les. et di - vi - tes

les. et di - vi - tes

im - ple - - - - vit bo - - - - nis et di - vi -

- - ri - en - - - tes im - - - ple - - - - vit bo - - - nis et di - vi -

su - ri - en - - - tes im - ple - - - - vit bo - - - nis et di - vi -

E - su - ri - en - tes im - ple - - - - vit bo - - - nis et di - vi -

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

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

di - mi - sit

di - mi - sit Su - sce - pit Is - - -

di - mi - sit Su - sce - - - -

di - mi - sit Su - - -

tes di - mi - - - sit in - a - - - - nes.

tes di - mi - - - sit in - - - a - - - - nes.

tes di - mi - sit in - a - - - - nes.

tes di - mi - - - sit in - a - - - - nes.

6 7 6 7 6 5 4 3

6 7 6 7 6 5 4 3 5 4 2

pu - - e-rum su - - - - - um,

- - ra - el pu - e-rum su - um,

- - pit pu - e - rum su - - - - - - - - - um,

sce - pit pu - e - rum su - - - - - - - - - um,

re - cor - da - - tus mi - se - ri - - - cor - di - æ

mi - se - - - ri - cor - di - æ

re - cor - da - - tus mi - se - ri - cor - di - æ

re - cor - da - - tus mi - se - ri -

4 3# 4 2 6 9 8 5 6
b b

5 6 5 7 5 4 3# 4 2 6 9 8 5 6
b # b b

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - - - tros,

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - tros,

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - tros,

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - tros,

su - - - - - - - - - æ. A -

su - - - - - - - - - æ. A - bra - ham et se - mi -

su - - - - - - - - - æ. A - - bra -

cor - di - æ su - - - - - - - - - æ. A - bra - ham et se - mi -

6 5 9 8 4 3# 4 2 6 6 5 3# 7 6
b b b b

6 5 9 8 4 3# 4 2 6 # 7 6 6 5 3# 7 6
b b b b

in
in sæ - - - - -
in sæ - - - - - cu-
bra - ham et se - mi - ni e - ius in sæ - - - cu - la,
ni e - - - - ius in sæ - cu - la,
ham et se - mi - ni e - - - - - ius in sæ - cu - la,
ni, et se - mi - ni e - ius in sæ - cu - la,
6 4 5 9 8 5 3 7 6 5 7 6 7 6 4 3
6 4 5 9 8 5 3 7 6 5 7 6 7 6 4 3 6 5 #

sæ - - - - - cu - la. Glo - ri - a Pa-
cu - la. Glo - ri - a Pa-
la, in sæ - - - cu - la. Glo - ri - a Pa-
in sæ - - - - - cu - la. Glo - ri - a Pa-
in sæ - cu - la, in sæ - - - cu - la. Glo - ri - a Pa-
in sæ - cu - la, in sæ - - - - - cu - la. Glo - ri - a Pa-
in sæ - cu - la, in sæ - cu - la. Glo - ri - a Pa-
4 3 6 5 4 3
9 8 9 6 7 5 4 3 6 5 4 3

tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin-
 tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin - ci-
 tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat
 tri, et Fi - li - o, Sic - ut e - rat in prin-

tri, et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 tri, et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 tri, et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
 tri, et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

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

ci - - - - pi - o, et in sæ - cu - la, et in
 - - pi - o, et in sæ - cu - la, et in
 in prin - ci - pi - o, et in sæ - cu - la, et in
 ci - pi - o, et in sæ - cu - la, et in

et — nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo
 et nunc, et sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo
 et nunc, et sem - per, et — in sæ - cu - la sæ - cu - lo
 et nunc, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo

6 5 9 5 7 6# #
 6 5 9 5 7 6# #
 7 6# 6 5 9 5 7 6# #

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men,

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - men, a - - - - -

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men,

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - - - - -

rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men,

rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, a - - - men,

rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - men,

rum, sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men,

3 5 4 3

6 3 5 4 3 5 6 5 5 6

a - - - - -

men,

a - - - - -

men,

a - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

5 6 5 5 6

b 6 6 5 5 6 9 8 7 5 6 5 5 6

Musical score for measures 115-120. The score consists of six systems of staves. The first system (measures 115-116) features vocal lines with lyrics "men, a" and piano accompaniment. The second system (measures 117-118) continues the vocal lines with lyrics "men, a" and piano accompaniment. The third system (measures 119-120) includes vocal lines with lyrics "men, a men, men, a men, men," and piano accompaniment. Fingering numbers (7, 6, 5, 9, 8, 7, 6, 5, 5, 6, 5, 4, 3) are provided for the piano parts.

Musical score for measures 120-125. The score consists of six systems of staves. The first system (measures 120-121) features vocal lines with lyrics "men, men, a" and piano accompaniment. The second system (measures 122-123) continues the vocal lines with lyrics "men, a" and piano accompaniment. The third system (measures 124-125) includes vocal lines with lyrics "men, a" and piano accompaniment. Fingering numbers (7, 3, 5, 6, 6, 5, 6, 4/2, 6, 7, 6, 5, 6) are provided for the piano parts.

a
men, a
a men, a
men,
men,
men,
men,
men,
men,

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

men.
men, a men.
men.
men.
a men.
a men, a men.
a men.
a men.

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

BIBLIOGRAFIA

* Fonti musicali su cui si basa per l'edizione

OP. I

G. P. COLONNA, SALMI BREVI | *Per tutto l'Anno à otto Voci, con uno, ò due Organi se piace.* | DEDICATI | A gl'illustrissimi Signori | PRESIDENTE | E FABBRICIERI | Della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna. | DA GIO. PAOLO COLONNA | Maestro di Capella di detta Chiesa, & Accademico | Filaschise, e Filarmonico | OPERA PRIMA. | [marca tipografica: san Petronio che regge la città di Bologna entro cornice adorna di strumenti musicali] | *In Bologna, per Giacomo Monti. 1681. Con licenza de' Superiori.*

ID., SALMI BREVI | *Per tutto l'Anno à otto Voci, con | uno, ò due Organi se piace.* | DEL SIGNOR | GIO. PAOLO COLONNA | Già Maestro di Capella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio. | OPERA PRIMA. | [marca tipografica: san Petronio che regge la città di Bologna entro cornice adorna di strumenti musicali] | *In Bologna. M.DCCI. | per Marino Silvani. Con licenza de' Superiori.*

ID., [*Memento Domine David a 8 voci pieno*], parti staccate, ms. I-Bsp: L.C.LV.4.

ID., [*Lætatus sum*] a 8 pieno, parti staccate, ms. I-Bsp: L.C.LV.6.

ID., *Salmi a 8 di Gio. Paolo Colonna*, partitura, ms. D-Müs: Hs 1158.

OP. VII

ID., IL SECONDO LIBRO | *De Salmi brevi à otto voci con uno, ò due Organi | se piace, con il Tedeum* | DEDICATI | A gl'illustrissimi Signori | PRESIDENTE | E FABBRICIERI | Della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna. | DA GIO. PAOLO COLONNA | Maestro di Capella di detta Chiesa, & Accademico Filaschise, | e Filarmonico. | *Opera Settima* | [marca tipografica: san Petronio che regge la città di Bologna entro cornice adorna di strumenti musicali] | *In Bologna per Giacomo Monti. 1686. Con licenza de' Superiori.*

ID., *Salmi Brevi a Otto Voci, con uno, o due organi se piace, con il Te Deum. Dedicati già agl'illustrissimi Sig:^{ri} Presidente, e Fabbricieri della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna Dal Sig. Gio: Paolo Colonna, Maestro di Cappella di detta Chiesa, ed Accademico Filaschise e Filarmonico, Opera Settima. Posti in Partitura da Fr: Camillo M:^a Raimondi Servita Bolognese l'Anno 1761, partitura, ms. I-Bc: Y160.*

OP. XI

ID., *PSALMI | OCTO VOCIBUS | ad Ritum Ecclesiasticæ Musices concinen- | di, & ad primi, & secundi Organi | sonum accommodati | LIBER TERTIUS | SANCTISSIMO DOMINO NOSTRO | INNOCENTIO XII | Pontifici Optimo Maximo | DICATUS | A IOANNE PAULO COLUMNA | In Perinsigni Collegiata S. Petronij | Bononiæ Musices Præfecto. | OPUS UNDECIMUM. | BONONIÆ. M.DC.XCIV. | Typis Petri Mariæ de Montibus. Superiorum permissu.*

* Fonti musicali

G. P. COLONNA, *Litanie con le quattro Antifone della B. Vergine A otto Voci piene dedicate Alli Molto RR. PP. della Congregatione dell'Oratorio di S. Filippo Neri della Madonna di Galliera di Bologna [...] Opera quarta, Bologna, Giacomo Monti, 1682.*

ID., *Messe piene a otto voci Con uno, ò due Organi se Piace dedicare All'Illustrissimo Signor Conte Alessandro Sanvitali [...] Opera quinta, Bologna, Giacomo Monti, 1684.*

ID., *Messa, Salmi, e Responsori Per li Defonti à otto voci pieni dedicata Alli Molto Illustri Signori Fratelli Giosepe Maria e Gio. Battista Carrati [...] Opera Sesta, Bologna, Giacomo Monti, 1685.*

ID., *Compieta con le tre sequenze dell'anno [...] à otto voci pieni dedicate al Reverendissimo Padre abbate D. Ridolfo Prati Diglissimo Abbate di S. Michele in Bosco [...] Opera Ottava, Bologna, Giacomo Monti, 1687.*

ID., *Missa pro defunctis a 2. chori de Gio. Paolo Colonna. Opera VI_a, partitura ms. della collezione Brossard, fine del sec. XVI, F-Pn: Vm¹ 907.*

ID., *Colonna. Tome premier / Tome quatrieme [trascrizione in partitura dei Mottetti sacri a voce sola... op. II] partitura ms. della collezione Toulouse-Philidor (copista Z. Herlin), ca. 1705, F-Pn: RES-1681 (2).*

ID., *PSALMI VESPERTINI | Ad ritum ecclesiasticæ musicas | Duobus Choris et Organo Concinendi, in Corps complet de Musique d'Église, a deux choeurs, avec orgue, ad libitum, sans orchestre, choisi parmi les chefs-d'oeuvres des plus grands maîtres; publié avec l'appobation de Monsr. le Vicomte de La Rochefoucauld, Aide-de-camp de Sa Majesté, Directeur-général des Beaux-arts. Pour servir aux usages de l'Institution Royale de Musique Religeuse de France; Par M- Choron, directeur, II, Parigi, Institution Royale de Musique Religeuse de France, 1829.*

- ID., *Messa a 4 da Capella di G. P. Colonna*, ms., I-Bc: Z210.
- ID., [*Annuas tibi*] *Mottetto A 8 Pieno*, parti staccate, ms. I-Bsp: L.C.56.1.
- ID., [*Sancti Dei omnes*] *A 8*, partitura e parti staccate della versione ampliata, ms. I-Bsp: L.C.56.2
- ID., *Laudate Dominum omnes gentes Pieno A 3 Cori di Voci... 26 settembre 1672 per S. Petronio*, partitura, ms. A-Wn: Cod. 15568.
- ID., *Messa à Nove Voci concertata Con strom.ti e R.R.*, partitura, ms. A-Wn: Cod. 16748.
- GIUSEPPE CORSI CELANO, *Heu! nos miseros, a nove voci con basso continuo; [Adoramus te]; [Stella Caeli]*, partitura, ms., I-Bc: Z.5.
- PETRONIO FRANCESCHINI, *Introito Statuit [a 16]*, parti, ms. I-Bsp: L.P.LXII. 3.
- ID., *Messa a 8 voci con Istromenti fatta in Roma da Petronio Franceschini l'Anno 1678*, partitura e parti, ms. I-Bsp: L.I.F.1.
- ID., *Messa a 8 voci con Istromenti fatta da Petronio Franceschini l'Anno 1680*, partitura e parti, ms. I-Bsp: L.I.F.2.
- GIACOMO ANTONIO PERTI., *Cantate | morali e spirituali | A una, & a due voci, con Violini, e senza*, Bologna, Giacomo Monti, 1688.
- ID., *Chirie e Gloria a 8. 1682*, partitura e parti, ms. I-Bsp: L.IV.P.1.
- ID., *Missa octo vocibus Jacobi Antonii Perti 1683*, partitura autografa e parti, ms. I-Bsp: L.II.P.
- ID., *Messa à 8 | Concertata con Strumenti | Giac:º Anto:º Perti | 1685*, partitura autografa e parti, ms., I-Bsp: L.I.P.
- ID., *Messa à 12. 1687*, partitura autografa e parti, ms. I-Bsp: L. P.III.1.
- ID., *Messa (Kyrie Gloria e Credo) in Fa magg.re a 12 voci in tre cori con strumenti, composti l'anno 1687*, partitura, ms. I-Bc: II.156.
- ID., *Messa a 8 concertata* (titolo sul foglio di carta che avvolge il plico della partitura e delle parti: *Chirie Gloria e Credo per S. Domenico*), ms, I-Bsp L.P.XXXXVIII.1

* Fonti teoriche

- ANGELO BERARDI, , *Ragionamenti musicali composti dal sig. Angelo Berardi, professore armonico e maestro di cappella nel duomo di Spoleto dedicati all'illustrissimo e reverendissimo sig. il sig. abate Carlo Antonio Sampieri da Giuseppe Orsolini Lucchese, e basso nella suddetta cappella*, Bologna, Giacomo Monti, 1681.
- ID., *Documenti armonici di d. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo; nelli quali con vari discorsi, regole et esempi si dimostrano gli studi artificiosi della musica, oltre il modo di usare ligature e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qual si sia segno. Dedicati all'illustrissimo signore, il signor conte Ranuccio Marsciani*, Bologna, Giacomo Monti, 1687.
- ID., *Miscellanea musicale di d. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo divisa in tre parti dove con dottrine si discorre delle materie più curiose della musica: con regole, et esempi si tratta di tutto il contrappunto con l'intreccio di bellissimi secreti per li professori armonici. All'eminetissimo e reverentissimo sig. cardinale Urbano Sacchetti vescovo di Viterbo*, Bologna, Giacomo Monti, 1689.
- ID., *Il perché musicale ovvero staffetta armonica nella quale la ragione scioglie le difficoltà e gli esempi dimostrano il modo d'isfuggire gli errori e di tessere con artificio i componimenti musicali, opera del canonico d. Angelo Berardi da S. Agata maestro di cappella dell'insigne basilica di Santa Maria in Trastevere dedicata all'eminetissimo, e reverendissimo sig. card. Lorenzo Altieri*, Bologna, Pier Maria Monti, 1698.
- GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti e di ciò che all'arte del contrapunto si ricerca. Opera ottava [...] alla sacra cesarea maestà del sempre augusto Leopoldo primo imperatore*, Venezia, Giuseppe Sala, 1678, p. 123.
- GIOVANNI GIUSEPPE FUX, *Salita al Parnaso ossia guida alla regolare composizione della musica... Fedelmente trasportata dal Latino nell'Idioma Italiano dal Sacerdote Alessandro Manfredi cittadino reggiano e professore di musica, Carpi, nella stamperia del pubblico per il Carmignani*, 1761, traduzione it. di *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo novo ac certo nondum iam exacto ordinem in lucem edita...*, Vienna, 1725.
- GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, dedicato all'eminetissimo... sig. cardinale Vincenzo Malvezzi arcivescovo di Bologna... da f. Giambattista Martini minor conventuale, accademico dell'Instituto delle scienze, e filarm. Parte prima*, Bologna, Lelio Dalla Volpe impressore dell'Instituto delle Scienze, 1774.

- ID., *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato, dedicato all'illustrissimo... monsignore Gennaro Adelelmo Pignatelli arcivescovo di Bari da f. Giambattista Martini minor conventuale, accademico dell'Instituto delle scienze, e filarm. Parte seconda*, Bologna, Lelio Dalla Volpe impressore dell'Instituto delle Scienze, [1775].
- G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni di Fr. Giuseppe Paolucci minor conventuale*, I-III, Venezia, Antonio de Castro, 1765 (vol. I), 1766 (vol. II), 1772 (vol. III).
- L. PENNA, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata; distinti in tre libri: dal primo spuntano li principi del canto figurato; dal secondo spiccano le regole del contrappunto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo o clavicembalo sopra la parte; del padre fra Lorenzo Penna da Bologna, carmelitano della congregazione di Mantova, maestro di sacra teologia, dottore collegiato fra gli accademici filaschisi, filarmonici e risoluti, l'Indefesso. In questa quarta impressione dall'autore riveduti e accresciuti. Al reverendissimo padre Clemente Maria Felina, maestro e dottore di sacra teologia, lettor pubblico, vicevicario, definitore perpetuo e priore di S. Martino maggiore di Bologna*, Bologna, Giacomo Monti, 1682⁴ (1672¹), pp. 96-97.
- GIACOMO ANTONIO PERTI, *Esemplare di contrapunto per chi desidera impossessarsi particolarmente del contrapunto da chiesa, proposto a comun beneficio de' principianti*, ms. I-Bc: L.117.137 e P.123, cc. 106r-121r (olim cc. 77r-88r).
- GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, 1725, ms. I-Rvat, ed. moderna a cura di C. Ruini, Firenze, Olschki, 1988.
- JEAN JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau, Citoyen de Genève. Nouvelle édition*, XI, Paris, Bélin, 1793 (1768¹).
- ZACCARIA TEVO, *Il Musico testore del padre baccelliere Zaccaria Tevo monaco cistercense. Raccomandato alla benigna et autorevole protezione dell'illustrissimo ed eccellentissimo signore il signor Andrea Statio, veneto patrizio*, Venezia, Antonio Bortoli, 1706.
- N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiarazione e con gli esempi dei tre generi con loro spetie e con l'invenzione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, Roma, Antonio Barre, 1555, cc. 85r-85v.
- G. ZARLINO, *Le istituzioni armoniche del reverendo maestro Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti*,

d'istorici e di filosofi, ci come nel leggerle si potrà chiaramente vedere, Venezia, Francesco Senese, 1561, p. 268.

* Fonti documentarie

Carteggio di principi, e d'altri ragguardevoli personaggi tenuto col Perti. Due volumi in foglio di lettere autografe, I-Bc: K.44.

Cæremoniale episcoporum Clementis VIII primum nunc denuo Innocentii papæ X auctoritate recognitum. Omnibus ecclesiis, præcipue autem patriarchalibus, metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis perutile, ac necessarium, Roma, tipi della rev. Camera Apostolica, 1651

CHARLES BURNEY, *The present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, London T. Becket and Co., 1773² (1771¹), trad. it. *Viaggio Musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, EDT, 1979, p. 195.

LODOVICO GROSSI DA VIADANA, *Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle gran solennità di tutto l'Anno, con il basso continuo per sonar nell'organo. Opera XXVII*, Venezia, 1612.

Lettera di Giuseppe Corsi detto il Celano a Lorenzo Perti, Parma, 15 dicembre 1681, I-Bc, L.117.49.

Lettera di Mario Agatea a Giovanni Paolo Colonna (Modena, 12 giugno 1986) in *Lettere dirette a Gio. Paolo Colonna e ad altri da Colonna*, I-Bc: P.142, fol. 59.

Lettera di Francesco Antonio Vallotti a Giovanni Battista Martini, [Padova, 1762], I-Bc: I.8.27.

Liste e ricevute, I-AFSP, Cart. 586, 1746-1754 n° 227.

GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Origine della Musica in S. Petronio descritta dal p. Giovanni Battista Martini l'anno 1761*, in *Liceo, Cappella di S. Petronio e Cappella della Metropolitana di Bologna. I Professori dei tre pubblici Stabilimenti di musica in Bologna, la cappella di San Petronio, quella di S. Pietro e il Liceo Comunale di musica*, ms. I-Bc, M.51.

OLIVO PENNA, *Cronologia, o sia Istoria Generale di questa Accademia Sua Origine, e Successi in Essa Dall'anno 1666 che fu fondata... Fatta con somma diligenza, e fatica* |

da me Olivo Penna | Campioniere di detta Accademia | l'anno MDCCXXXVI, ms in due tomi: I, pp. 1-400; II, pp. 401-627, I-Baf, senza segnatura.

* Letteratura critica

P. BELLETTINI, *Cartiere e cartari*, in *Produzione e circolazione libraria nel Settecento. Avvio di un'indagine*, Atti del V colloquio (Bologna 22-23 febbraio 1985), Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1987.

ID., *Il gonfalone, l'àncora e la stella. Filigrane bolognesi nella prima metà del XVIII secolo*, «L'Archiginnasio» XCI, 1996.

LAURA CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna (1666-1800). Statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame, con un'introduzione storica*, Bologna, A.M.I.S., 1991.

SARA DIECI, *I manoscritti di cantate nell'Archivio della Basilica di San Petronio. Per una storia della cantata a Bologna fra Sei e Settecento*, tesi di dottorato di ricerca, Università del Salento, a.a. 2008-2009.

EUGENE ENRICO, *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era*, «Smithsonian Studies in History and Technology» n. 35, pp. 1- 64.

OSVALDO GAMBASSI, *La Cappella musicale di San Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987.

ID., *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna: cinque secoli di vita musicale a corte 1250 - 1797*, Firenze, Olschki, 1989.

ID., *Il Organici vocali e strumentali in S. Petronio nella seconda metà del '600*, in *Tradizione e stile. Atti del II Convegno Internazionale di Studi sul tema La Musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*, Como, Villa Gallia 3-5 settembre 1987, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 75-83.

ID., *L'accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992.

FRANCESCO LORA, *Giacomo Antonio Perti: il lascito di un perfezionista. Aspetti della personalità per una nuova ipotesi sull'entità numerica e qualitativa delle opere*, in *Un anno per tre*

filarmionici di rango. Perti, Martini, Mozart. Un principe, un "definitore" e un fuoriclasse da celebrare nel 2006, Atti del Convegno, Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006 a cura di Piero Mioli, Bologna, Pàtron Editore, 2006, pp. 47-76.

ID., *Mottetti grossi di Perti per le chiese di Bologna. Una struttura con replica conclusiva del primo coro, senza «Alleluia»*, in «Rassegna storica crevalcorese» n. 4, dicembre 2006, pp. 59-78.

O. MISCHIATI, voce "Colonna" in *Dizionario Biografico degli italiani*, XXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 247-253.

ELISABETTA PASQUINI, *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto»*. Padre Martini teorico e didatta della musica, Firenze, Olschki, 2004.

ID., *Un Esemplare di contrappunto per due autori*, in «Rassegna storica crevalcorese» n. 4, dicembre 2006, pp. 59-78.

ID., *Perti e Martini in contrappunto*, in *Un anno per tre filarmionici di rango. Perti, Martini e Mozart. Atti del convegno*(Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006), a cura di Piero Mioli, Bologna, Pàtron, 2008 («Nuove pubblicazioni della R. Accademia Filarmonica di Bologna», 1).

ANNE SCHNOEBELEN, *The concerted mass at San Petronio in Bologna: ca. 1660-1730. A documentary and analytical study*, dissertation, University of Illinois, Ph.D., 1966.

ID., *Performance Practices at San Petronio in the Baroque*, in «Acta Musicologica», 41, Fasc. 1/2 (Jan.-Jun. 1969), pp. 37-55.

PETER SMITH, *The Bolognese School*, in «The Musical Times» vol. 109, n. 1499 (jan. 1968), pp. 27-29.

MARC VANSCHEEUWIJCK, *Musical Performances at San Petronio in Bologna: a Brief History*, in «Performance Practice Review», vol. 8, n. 1, spring 1995.

ID., *The Cappella musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-1695). History - Organization - Repertoire*, Buxelles & Roma, Istituto Storico Belga, 2003.

* * *