

Lo stile 'osservato' nella Milano di fine Cinquecento:
alcune osservazioni preliminari

L'interesse verso la musica sacra italiana del periodo compreso nella seconda metà del Cinquecento, per lo più coincidente con i decenni successivi alla conclusione del Concilio di Trento, è purtroppo ancora oggi condizionato da pregiudizi di varia natura, di cui non è il caso di fare ulteriormente menzione, e da un'impostazione storiografica ancora largamente diffusa, sebbene sempre di più vi siano studi capaci di superarla completamente. Eppure, la varietà di soluzioni che i compositori adoperano per 'conciliare' nuove istanze solo in parte riconducibili alle discussioni tridentine (e delle quali, ribadiamo, quasi non vi è traccia nei decreti ufficiali) e abitudini compositive più 'tradizionali' sarebbe tale da invogliare allo studio e all'esecuzione di autori come Vinci o Ponzio o Asola o Porta, quest'ultimo tra tutti apparentemente il meno trascurato. Uno sguardo più ampio e disincantato alle singole realtà ci permetterebbe, ugualmente, di rivedere alcuni luoghi comuni tuttora imperanti: stile a cappella come sinonimo di esecuzione a voci sole (che rappresenta soltanto uno dei significati che il termine ha ancora nel XVIII secolo) tipico dell'ambiente romano, composizione contrappuntistica come segno di conservatorismo, stile osservato come sinonimo di stile 'alla Palestrina', e così via.

Uno degli ambienti che maggiormente ha risentito (e in parte risente ancora) di questi giudizi è senza dubbio Milano, vista come la roccaforte della controriforma grazie all'opera di san Carlo Borromeo e alle 'imposizioni', in campo musicale, a cui il maestro di cappella del duomo Vincenzo Ruffo dovette sottostare. San Carlo, però, muore nel 1584, e il suo primo degno successore, Federico, salito alla cattedra arcivescovile nel 1595 dopo la parentesi non particolarmente significativa di Gaspare Visconti, pur influenzato dall'opera del cugino, aveva una diversa formazione culturale e una diversa sensibilità, che incisero nell'atteggiamento verso l'arte sacra nel suo complesso; bisogna, quindi, considerare le diversità esistenti nella musica scritta a e per Milano a seconda di chi sia l'arcivescovo. Non bisogna poi dimenticare che il duomo non è l'unica realtà musicale cittadina, seppur la più rappresentativa, e che le prassi consolidate per la sua cappella musicale (come l'impiego dell'organo come unico strumento accanto alle voci) non hanno valore coercitivo per le altre. Gli ultimi anni del secolo, inoltre, costituiscono un periodo di particolare sperimentazione nell'ambito della musica sacra sia strumentale sia vocale sia mista, nella composizione a due e più cori, in cui i musicisti milanesi trovano soluzioni diverse da quelle indicate in ambito veneto, ma anche nel più tradizionale componimento a quattro, cinque e sei voci, in cui

lo stile contrappuntistico viene recuperato in maniera quanto mai diversa e mutevole, senza nulla concedere alla declamazione costantemente omoritmica alla Ruffo: si scrive in stile osservato 'puro' avendo come punto di riferimento ora Lasso, ora Palestrina, si utilizzano andamenti ritmici di stampo più propriamente strumentale, si giustappongono scritture vocali e stili strumentali in quel genere particolare rappresentato dalla canzone-motetto. Ed è proprio il motetto la forma principale di questa sperimentazione, il genere che meglio della messa e delle composizioni salmodiche o innodiche permette di trovare soluzioni sempre nuove, anche per il suo essere sempre in bilico tra impiego liturgico e utilizzo devozionale.

L'argomento è quanto mai ampio e problematico, anche per la mancanza di sufficiente bibliografia a cui fare riferimento, nonché per l'assenza quasi totale di edizioni moderne. Nel prossimo numero della rivista apparirà un mio contributo che riprenderà i punti sopra esposti e cercherà di mettere a fuoco alcuni degli aspetti che l'analisi del repertorio musicale milanese offre alla riflessione dello studioso, indagato alla luce di una raccolta particolarmente importante (o, almeno, tale è sembrata) costituita dai mottetti a quattro voci di Giovanni Paolo Cima del 1599; come anticipo di tale contributo, e come messaggero della qualità che tale musica offre, presento un piccolo florilegio costituito da cinque mottetti completi, accomunati dall'uso dello stile osservato, differenziati dalle soluzioni tecniche adoperate. I compositori scelti sono, oltre Cima, il maestro di cappella del duomo Giulio Cesare Gabussi, e Benedetto Binaghi, successore di Orfeo Vecchi alla direzione della cappella musicale di Santa Maria della Scala, dopo essere stato organista a Settala (paese nelle immediate vicinanze di Milano) e a Novara; le stampe da cui i brani sono tratti sono le seguenti:

- *Iulii Caesaris Gabutii bononiensis, Ecclesiae Maioris Mediolani magistri musices, motectorum liber primus, quae partim quinque, partimque senis vocibus concinuntur*, Venezia, Angelo Gardano, 1586 (n. 1 *Sperent in te omnes*);
- *Libro primo delli motetti a quattro voci, di Gio. Paolo Cima organista della Madonna presso S. Celso*, Milano, Agostino Tradate, 1599 (n. 2 *O crux benedicta* e n. 3 *Hodie Christus natus est*);
- *Illustrissimo reverendissimoque D. D. Federico Borromaeo Sanctae Romanae Ecclesiae presbytero cardinali, & Sanctae Mediolanensis Ecclesiae Archiepiscopo vigilantissimo. Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad vespervas musicali concertui accomodata. Libri quatuor*, Milano, Giorgio Rolla, 1619 (n. 4 *Pater noster*);
- *Benedicti Binaghi in ecclesiae s. Ambrosii capite plebis Septalae organistae. Sacrarum cantionum quinque vocum liber primus*, Milano, Agostino Tradate, 1598 (n. 5 *Tres sunt*).

Per concludere, una breve nota sull'edizione delle musiche. Diverse considerazioni hanno consigliato di mantenere i valori originali con i segni relativi: in primo luogo il *tactus* reale a cui fanno riferimento le musiche è quello alla semibreve, pur con tutte le oscillazioni suggerite dalla notazione, ma anche dalla funzionalità liturgica del brano (e, all'occorrenza, anche dalle caratteristiche acustiche del luogo in cui si eseguono). In secondo luogo viene così rispettato "il principio semantico espresso da una semiografia evidentemente legata al concetto di vocalità sacra "a cappella".¹ Ricordando che il termine "a cappella" indica uno stile compositivo, quello osservato, oltre che una prassi (che non necessariamente fa a meno dell'organo o di altri strumenti),² la notazione bianca, la misura di breve e l'indicazione ϕ sono gli elementi esterni, ma non per questo meno importanti, che indicano immediatamente quella tipologia compositiva, e a cui, per altro verso, non si rinuncia quando si vuole adoperare quello stile; basterebbe ricordare tutti i casi in cui Bach fa uso del ϕ nella Messa in si minore o nell'Offerta musicale o nell'Arte della fuga, o anche Brahms in *Ein deutsches Requiem* (per limitarci a qualche esempio famoso).

La semiografia non presenta problemi particolari; si segnala però, come elemento di interesse, l'uso esteso del *color temporis* nel mottetto *Hodie Christus natus est* come alternativa a un'indicazione ternaria e con significato difficilmente assimilabile alla tradizionale sesquialtera, quanto, piuttosto, più vicino a quello della tripla;³ più correttamente, si tratta di una indicazione di andamento ternario piuttosto mosso, non rapportabile in senso proporzionale 'tradizionale' con la sezione binaria, pur nell'impiego di una semiografia, questa sì, di stampo tradizionale calcolata sul *tactus* alla breve, ma il cui significato va rapportato al *tactus* alla semibreve.⁴

¹ FRANCESCO LUISI, *Nota all'edizione*, in CLAUDIO MONTEVERDI, *Missa "In illo tempore" a 6 (7) voci miste (1610)*, trascrizione e premessa a cura di Francesco Luisi, Arezzo-Roma, Fondazione Guido d'Arezzo - Pro Musica Studium, 1984 (*Musica Rinascimentale in Italia*, 10), p. 7.

² Su questo punto mi sono intrattenuto brevemente nel saggio, a cui mi permetto rimandare, 'Alla Palestrina': una Messa di Giacomo Gozzini autografa di Giovanni Simone Mayr, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999 (*Strumenti della ricerca musicale - Società Italiana di Musicologia*, 6), pp. 127-155: 152-155.

³ Cfr. l'ampia indagine di UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 voll., Kassel, Merseburger, 1992, soprattutto vol. I, pp. 102-105 e 112-127.

⁴ Un punto di vista simile è espresso in DANIELE SABAINO, *Ancora sul dilemma 'tripla' o 'sesquialtera' nel repertorio tardo-rinascimentale. Nuove osservazioni tra ecdotica, semiografia e prassi esecutiva*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, Lucca, LIM - Una cosa rara, 2000 (*Didattica della filologia musicale*, 2), pp. 69-83.

1.
GIULIO CESARE GABUSSI
Sperent in te omnes

Motectorum liber primus
Venezia 1586

5

Cantus
Spe-rent in te om - - - nes, qui no-ve - runt no-men

Altus
Spe - rent in te om - - - -

Tenor

Quintus
Spe -

Bassus

10

tu - um, Do - mi-ne, qui

nes, qui no-ve - runt no-men tu - - tum, Do - mi-ne,

Spe - rent in te om -

rent in te om - - - nes, qui no - ve - runt no-men

Spe - rent in te om - - - - nes,

15

no - ve - runt no - men tu - um, Do - spe - rent in te om - nes, nes, qui no - ve - runt qui no - ve - runt no - tu - um, Do - mi - ne, spe - rent in qui no - ve - runt no - men tu - um, qui

20

mi - ne, qui no - ve - runt qui no - ve - runt no - men tu - um qui no - ve - runt no - men tu - um, Do - mi - ne, qui no - ve - runt qui no - ve - runt no - men te om - nes qui no - ve - runt no - men tu - no - ve - runt no - men tu - um, Do - mi - ne,

25

no - men tu - um, Do - mi - ne, men tu - um, Do - mi - ne, tu - um, Do - mi - ne, quo - ni - am non de - re - lin - um, Do - mi - ne, quo - ni - am non de - re - lin - quo - ni - am non de - re - lin -

30

quo - ni - am non de - re - lin - - - - quis quae - ren - - - - tes te;
 quo - ni - am non de - re - lin - - - - quis quae - ren - tes te quae -
 quis quo - ni - am non de - re - lin - - - - quis quae - ren -
 quis quae - ren - tes te quae - - - ren - - - - tes te;
 quis quae - ren - tes te quae - ren -

35

psal - li - te Do - mi - no, psal - li -
 ren - tes te; psal - li - te Do - mi - no, psal - li - te Do - mi - no, psal -
 tes te; psal - li - te Do - mi - no, psal - li - te
 psal - li - te Do - mi - no, psal - li - te Do - - - mi - no,
 tes te; psal - li - te Do - mi - no, psal -

40

te psal - li - te Do - mi - no, qui ha - bi - tat in Sy -
 li - te Do - - - mi - no, qui ha - - - bi - tat in Sy - on,
 Do - mi - no, qui ha - bi - tat in Sy - - - on,
 psal - li - te Do - mi - no, qui ha - bi - tat in Sy -
 li - te Do - mi - no, qui ha - bi - tat in Sy -

45

on, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum, quo - ni - am non est o - bli - tus, on, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes, non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum.

50

o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum.

55

o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum, quo - ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nes pau - pe - rum.

10

di - - - - cta be - - - - ne-di - - - - -

cta, o crux be - ne-di - cta, o crux be - ne-

be - - - - - ne-di - cta be - ne - di - - - - cta,

o crux be - ne - di - - -

15

cta, o crux be - ne - di - - -

di - - - - - cta,

o crux be - ne - di - - - - - cta be - ne-

cta, o crux be - - ne - di - - cta

20

cta be - - - - - ne-di -

quae so - la fu - i - - - - - sti di - gna di -

di - - - - cta, quae so - la fu -

be - ne - di - cta,

25

cta, quae so -
 gna por - ta - - - - -
 i - - - sti di - - gna por - ta - re, quae
 quae so - la fu - i - - - - - sti

30

la fu - i - - - - - sti di - - - - - gna, quae so - la
 re, quae so - la fu - i - - - - - sti
 so - la fu - i - - - - - sti di - - -
 di - gna por - ta - - - - - re,

fu - i - - - - - sti di - - - - -
 di - gna por - ta - re, quae so - la fu -
 gna por - ta - - - - - re, quae so - la fu - i -
 quae so - la fu - i - sti di -

35

gna por - ta - - - - re por - ta - re

i - sti di - gna por - ta - - - - re

sti di - gna por - ta - re re -

gna por - ta - - - - re

40

re - gem coe - lo - - - -

re - gem coe - lo - - - -

gem coe - lo - - - - rum coe - lo - rum,

re - gem coe -

45

rum, re - gem coe - lo - - - -

rum, re - gem coe - lo - - - -

re - gem coe - lo - - - - rum coe -

lo - - - - rum, re -

50

rum. A - le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu -
rum coe-lo - - - - rum.
lo - - - rum. Al - le-lu-ia al - le-lu-ia al -
gem coe-lo - - - rum. Al - le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu -

55

ia al - le-lu - ia al - le-lu - - - -
Al - le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu - - - -
le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu - - - -
ia al - le-lu - ia

60

ia al - - - - le-lu ia. ia.
ia al - le-lu - ia al - le-lu - ia.
ia al - le-lu - - - ia al - le-lu - ia.
al - le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu - ia.

3.

GIOVANNI PAOLO CIMA

Hodie Christus natus est

Libro primo delli motetti a quattro voci

Milano 1599

Musical score for the first system, featuring four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus part begins with the lyrics "Ho - di - e Chri - stus na - tus". The Altus part begins with "Ho - di - e Chri - stus na - tus est, ho - di - e Chri -". The Tenor and Bassus parts are shown as empty staves with a few initial notes.

Musical score for the second system, continuing the four vocal parts. The Cantus part continues with "est, ho - di - e Chri - stus na - tus est Chri - stus na - tus est, ho -". The Altus part continues with "stus na - tus est, ho - di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho -". The Tenor part continues with "Ho - di - e Chri - stus na - tus est, Chri - stus na - tus est, ho -". The Bassus part continues with "Ho - di - e Chri - stus na - tus est, ho -".

di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho - di - e Sal - va - tor ap -
 di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho - di - e Sal - va - tor ap -
 di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho - di - e Sal - va - tor ap -
 di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho - di - e Sal - va - tor ap -

pa - ru - it, ho - di - e in
 pa - ru - it, ho - di - e in ter - ra ho - di - e in ter -
 pa - ru - it, ho - di - e in ter - ra ho - di - e in
 pa - ru - it, ho - di - e in ter - ra ho - di - e in

ter - ra ca - nunt an - ge - li ca - nunt an - ge - li, lae - tan - tur lae -
 ra ca - nunt an - ge - li, lae - tan - tur lae -
 ter - ra ca - nunt an - ge - li, lae - tan - tur lae -
 ter - ra ca - nunt an - ge - li ca - nunt an - ge - li,

20

tan-tur lae-tan - tur lae-tan-tur ar - chan - - - ge - li,
 tan-tur lae - tan - tur lae-tan-tur ho - di - e
 tan-tur lae-tan - tur lae-tan-tur ar - - - chan - - - ge-li, ho -
 lae-tan - tur lae-tan-tur ar - chan - ge - li, ho -

25

ho - di - e ex-ul-tant iu -
 ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di-cen - tes, ho - di - e ex-ul-tant iu -
 di - e ex-ul-tant iu - sti di-cen - tes, ho - di - e ex-ul-tant iu -
 di - e ex-ul-tant iu - sti di-cen - tes, ho - di - e ex-ul-tant iu -

sti di-cen - tes, ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di cen - tes:
 sti di-cen - tes, ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di-cen - tes:
 sti di-cen - tes, ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di-cen - tes:
 sti di-cen - tes, ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di-cen - tes:

30

Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
 Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
 Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
 Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

35

glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

40

glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De -
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De -
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De -
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De -

45

o. Al-le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -
 o. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 o. Al - le - lu - ia al - - - le - lu - ia al - le - lu - ia
 o. Al - le - lu - ia al - le - lu - - - ia

50

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -
 al - le - lu - - - ia
 al - le - lu - - - ia al - le - lu - ia al - le - lu - - -
 al - le - lu - ia al - le - lu - - -

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

4.

GIULIO PAOLO CIMA
Pater noster

Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae
Milano 1619

Cantus
Pa - - - ter no - ster, qui es in coe -
Altus
Pa - ter no - - - - - ster, qui es
Tenor
Pa - - ter no -
Quintus
Pa - ter no - ster, qui
Bassus

Qui

5
lis, san - cti - fi - ce - - - tur no -
in coe - - - - - lis, san - cti - fi - ce - - tur
ster, qui es in coe - lis, san - cti - fi - ce - tur
es in coe - - - - - lia, no - men
es in coe - - - - - lis, san - cti - fi - ce -

10

men tu - - - - - um: fi - at vo - lun - tas tu - - - - -
 no - men tu - - - - - um:
 ad - ve - ni - at re - gnum tu - um tu - - - - -
 tu - - - - - um, ad - ve - ni - at re - gnum tu - - - - -
 tur no - men tu - um, fi - at vo -

15

a sic - ut in coe - - - - - lo et in ter - - - - -
 sic - ut in coe - - - - - lo.
 um, sic - ut in coe - lo et in ter -
 um, sic - ut in coe - lo et in ter -
 lun - tas tu - a et in ter -

20

ra. Pa - nem no - strum quo - ti - - - - - di - a - num
 Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da
 ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - bis
 ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num
 ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - bis

25

et di - mit - te no - bis
 no - bis ho - di - e, et di - mit - te no - bis
 ho - di - e, de - bi - ta no - bis
 et di - mit - te no - bis de -
 ho - di - e de - bi - ta no -

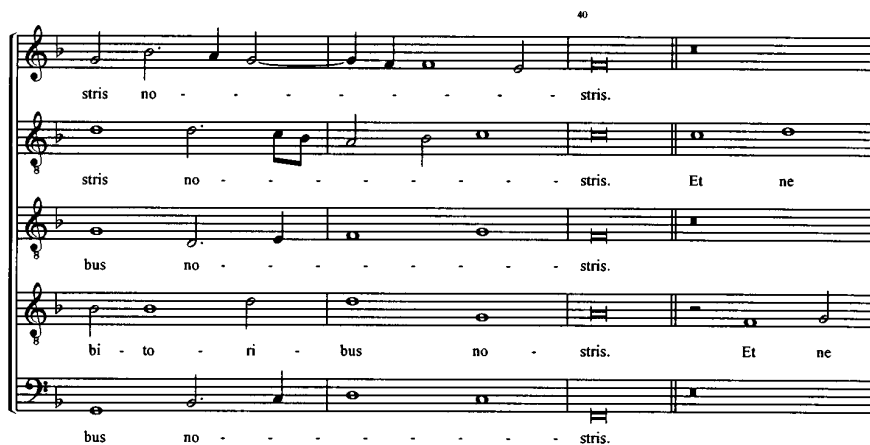
30

de - bi - ta no - stra sic -
 de - bi - ta no - stra sic - ut et
 stra sic - ut et nos di - mit - ti -
 bi - ta no - stra sic - ut et nos di - mit - ti -
 stra no - stra

35

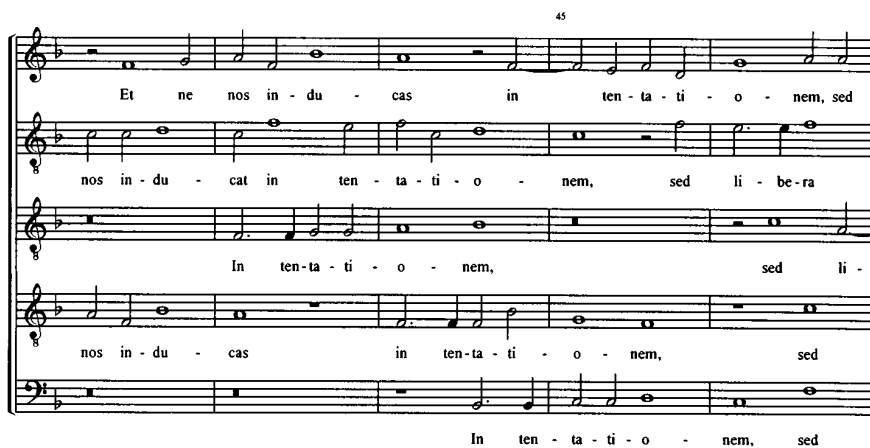
ut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no -
 nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no -
 mus de - bi - to - ri - bus no - stris de - bi - to - ri -
 mus de - bi - to - ri - bus no - stris de -
 sic - ut et nos di - mit - ti - mus be - bi - to - ri -

40



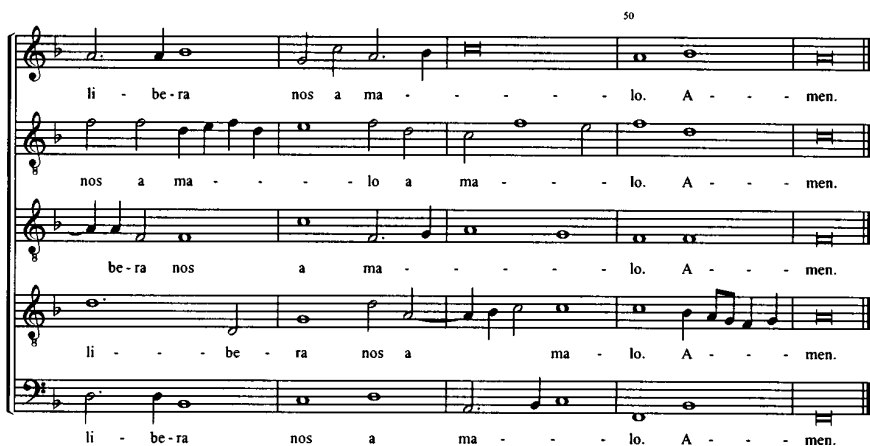
stris no - - - - - stris. Et ne bus no - - - - - stris. bi - to - ri - bus no - stris. Et ne bus no - - - - - stris.

45



Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, sed nos in - du - cat in ten - ta - ti - o - nem, sed li - be - ra In ten - ta - ti - o - nem, sed nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, sed In ten - ta - ti - o - nem, sed

50



li - be - ra nos a ma - - - - - lo. A - - - - - men. nos a ma - - - - - lo a ma - - - - - lo. A - - - - - men. be - ra nos a ma - - - - - lo. A - - - - - men. li - - - - be - ra nos a ma - lo. A - - - - - men. li - be - ra nos a ma - - - - - lo. A - - - - - men.

5.

BENEDETTO BINAGHI

Tres sunt, qui testimonium dant

Sacrarum cantionum quinque vocum liber primus

Milano 1598

Cantus
Tres sunt, qui

Altus
Tres sunt qui te - sti - mo - ni -

Tenor

Quintus

Bassus

5
te - sti - mo - ni - um dant in coe -

um dant in coe -

Tres

10

lo, qui te - sti - mo - ni - um dant in coe - - - - -

lo, tres sunt qui te - sti - mo - ni - um dant

sunt qui te - sti - mo - ni - um dant in coe - - - - -

15

lo,

in coe - - - - - lo,

lo,

Pa - - - - - ter, Ver - - - - -

Pa - - - - - ter, Ver - - - - -

Pa - - - - - ter, Ver - - - - -

Pa - - - - - ter, Ver - - - - - bum, Pa - - - - - ter,

Pa - - - - - ter, Ver - - - - - bum,

bum, Pa - - - - - ter, Ver - - - - -

bum, Pa - - - - - ter, Ver - - - - - bum,

20

bum, Pa - ter, Ver - - - - - bum,
Ver - - - - - bum, Pa - ter, Ver - bum, Pa - ter,
Pa - ter, Ver - - - - -
bum, Pa - ter, Ver - bum,
Pa - ter, Ver - - - - - bum, Pa - ter,

25

et Spi - ri - tus San - ctus et
Ver - - - - - bum, et Spi - ri - tus San -
bum, et Spi - ri - tus San - ctus et
et Spi - ri - - - - - tus San - ctus, et
Ver - - - - - bum, et Spi -

30

Spi - ri - tus San - ctus; et hi tres
ctus; et hi tres u - num sunt
Spi - ri - tus San - ctus; et hi tres u - num sunt
Spi - ri - tus San - - - - - ctus; et hi
ri - tus San - - - - - ctus;

