

CLAUDIO BACCIAGALUPPI

LUIGI COLLARILE*

*In margine alla trasmissione e recezione
della musica di Carlo Donato Cossoni*

Tra i motivi con cui spiegare il recente interesse per Carlo Donato Cossoni, un posto di primo piano assume la straordinaria quantità di partiture autografe del compositore lombardo oggi conservate. Non c'è dubbio infatti che, se queste fossero andate disperse, il nome di Cossoni si troverebbe annoverato tutt'al più accanto a quello di molti altri compositori della sua epoca, testimoni – non sempre protagonisti – delle spesso travagliate vicende legate al 'fare musica' all'interno di una delle molte cappelle ecclesiastiche del Nord-Italia. Le modalità per cui gran parte della sua produzione musicale è stata fino ad oggi conservata individuano invece un caso musicologico senza dubbio di grande interesse. Se è già di per sé abbastanza raro, per un compositore del Seicento, poter constatare l'esistenza di fonti autografe, nel caso di Cossoni è possibile assistere a qualcosa di decisamente eccezionale: la trasmissione di un insieme di manoscritti autografi – considerevole per quantità, oltre che qualità – provenienti dal suo fondo privato, conservato ancor oggi praticamente intatto presso il monastero benedettino di Einsiedeln. Come ciò sia potuto accadere e quanto questa circostanza abbia condizionato il modo in cui la produzione musicale del compositore lombardo – che annovera anche sedici titoli a stampa – sia stata recepita, è quanto viene preso in considerazione per sommi capi in queste pagine.

* Desideriamo qui ringraziare il m. Alessandro Picchi (Archivio del Duomo di Como), il dott. Roberto Fighetti (Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano), il dott. Romano Vettori (Accademia Filarmonica di Bologna), i conservatori della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, padre Joachim Salzgeber (Stiftsarchiv Einsiedeln) e la dott. Gabriella Hanke-Knaus (RISM Svizzera), che con grande disponibilità hanno agevolato in ogni modo le nostre indagini archivistiche e documentarie. Per il prezioso e generoso sostegno che ormai da diversi anni accompagna il nostro lavoro di ricerca sul prezioso fondo manoscritto conservato presso il monastero benedettino di Einsiedeln (Svizzera), è a padre Lukas Helg (Musikbibliothek) e a padre Giorgio Giurisato che va tutta la nostra più sincera e personale riconoscenza.

Trasmissione

Carlo Donato Cossoni si spegne a Gravedona il 5 marzo 1700.¹ Le sue ultime volontà sono affidate a un testamento, nel quale il destino della propria biblioteca musicale è sancito dettagliatamente. Si tratta evidentemente di materiale prezioso. È quanto deve aver ritenuto anche il Capitolo della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, quando nel settembre del 1692 – nella stessa seduta che delibera il licenziamento in tronco del musicista – intima che tutte le partiture dell'allora maestro di cappella (da lui conservate contro ogni consuetudine nella propria abitazione privata) siano sigillate e trasferite in archivio.² L'ordine cade però nel vuoto. È ragionevole ritenere infatti che, al momento della delibera del Capitolo, il fondo musicale di Cossoni non si trovi già più a Milano, perché trafugato dallo stesso compositore qualche settimana prima, quando – tra la fine di luglio e l'inizio di agosto 1692, ufficialmente per motivi di salute – abbandona la città per non farvi più ritorno.³ Da quel momento in poi, il fondo musicale è custodito nella residenza gravedonese del compositore, fino alla sua dipartita.

Per testamento Cossoni lascia i propri libri a stampa al tipografo milanese Giovanni Battista Beltramino, al quale lo lega una pluridecennale collaborazione.⁴ Assegna invece le partiture manoscritte in latino al monastero «appellato della Madonna de Valdo»,⁵ forma italianizzata del nome tedesco di «Maria im finstern Wald» con cui è conosciuto il monastero benedettino di Einsiedeln (Svizzera). È lì che i manoscritti cossoniani sono ancor oggi conservati, da più di trecento anni. L'ipotesi avanzata in alcuni studi recenti, secondo i quali l'importante lascito manoscritto sarebbe stato custodito dapprima presso la residenza benedettina di Bellinzona e di qui trasferito a Einsiedeln sol-

¹ La data di morte corretta è indicata per la prima volta in LONGATTI 2000, p. 254.

² I-Mfd, *Archivio storico*, cart. 405, c. 27 (§ 3 fasc. 8) e *Ordinazioni capitolari*, cart. 49, c. 144.

³ Le uniche composizioni di Cossoni ancora conservate presso l'archivio del Duomo di Milano sono quelle relative alla prova d'esame del tormentatissimo concorso del 1684, al termine del quale egli ottiene la nomina a maestro di cappella (I-Mfd, *Archivio musicale*, AD.11.1).

⁴ Dei libri a stampa appartenuti a Cossoni non rimane alcuna traccia, se si esclude un fascicolo (violino secondo) dell'op. VI, attualmente conservato in I-COD, s-871, su cui compare una nota di possesso autografa. La parte, come gentilmente ci comunica Alessandro Picchi, sarebbe giunta a Como nel dopoguerra dalla biblioteca parrocchiale di Lanzado (Sondrio), ma non è detto che il fascicolo abbia fatto parte del lascito a Beltramino, il cui fondo librario pare essere andato irrimediabilmente disperso.

⁵ Siamo riconoscenti a Timoteo Morresi che ci ha messo a disposizione il testo citato, tratto dell'ultima redazione del testamento stilato da Cossoni in data 26 febbraio 1700. *Cfr.* anche LONGATTI 2000, pp. 254 e 261.

tanto poco prima della chiusura della casa (1852), è priva di fondamento.⁶ Essa si basa infatti su un'errata interpretazione dal fatto che nel testamento di Cossoni siano nominati esplicitamente i «padri benedettini di Bellinzona» come affidatari del fondo manoscritto. Che la residenza bellinzonese abbia rappresentato per le partiture cossoniane soltanto una tappa di passaggio per il loro trasferimento oltralpe, lo dimostrerebbero due documenti che provano come il fondo si trovi a Einsiedeln già nel 1700. In quell'anno il libro dei conti del monastero riferisce infatti di un contributo per spese fatte riguardo le partiture cossoniane.⁷ Ancora più significativo poi il secondo documento. Nel *Mortuarium Monasterii Einsidlensis renovatum* in data 8 febbraio 1700 si legge:⁸

Item ad<modu>m r<everen>dus d<ominus> Carolus Donatus Cossonius, canonicus Collegiatae ecclesiae S. Vincentii Gravedonae, olim Bononiae et Mediolani Cappellae magister, qui opera sua musicalia manuscripta omnia monasterio nostro legavit. Anno 1700.

Se l'espressione «opera sua musicalia manuscripta monasterio nostro legavit» non lascia alcun dubbio sul fatto che il destinatario del lascito sia il monastero di Einsiedeln, è interessante notare come la data – l'8 febbraio 1700 – non

⁶ LONGATTI 1998, p. 58, sostiene in maniera del tutto erronea che «Si trattava dei benedettini del Collegio di Santa Maria del Valdo di Bellinzona», rielaborando una già scorretta affermazione di LANDINI 1984, p. 114: «Molti dei suoi manoscritti finirono nel monastero dei padri benedettini di Monte Valdo in Svizzera, e non in quello di Einsiedeln come afferma lo Schubiger». SCHUBIGER 1871, p. 54, scrive infatti correttamente:

<p>Cossoni hatte schon bei seinen Lebzeiten die Anordnung getroffen, dass alle seine handschriftlichen Musikwerke über das hohe Alpengebirge auf deutschen Boden gelangen sollten, indem er dieselben kraft testamentarischer Verfügung an die Benedictinerabtei Einsiedeln in der Schweiz schenkte.</p>	<p>Ancora in vita, Cossoni aveva preso misure perché tutte le sue opere musicali manoscritte giungessero, attraverso le Alpi, in terra tedesca, donando le stesse, per disposizione testamentaria, all'abbazia benedettina di Einsiedeln in Svizzera.</p>
--	---

Recentemente Mario Longatti ha proceduto a una correzione della sua precedente affermazione, ammettendo che le musiche di Cossoni furono «lasciate ai benedettini della badia di Einsiedeln» (LONGATTI 2000, p. 254).

⁷ «Wegen des H. Cossonij Musicalische Oper<a> so uns legirt worden verehrt ... [?] Filippi 29:–:–» («Per le opere del signor Cossoni a noi legate, ... Filippi dona [lire] 29:–:–»); CH-E, TP.14, *Rechnung-Buch von ... Mauro à Roll ... ab anno 1698 usque 1714*, c. 321. Purtroppo non sono indicati i motivi della donazione. La somma in ogni caso non è indifferente: ad esempio, per quattro mazzi di corde si spendono 9 lire; per rilegare «vari libri di canto» l'anno successivo se ne spendono 4:10:–. Cfr. anche HELG 1999, p. 30.

⁸ CH-E, A-NC-8, *Mortuarium Monasterii Einsidlensis renovatum* (che registra i defunti a partire dal 1695). Il documento è stato citato per la prima volta in SCHUBIGER 1871, p. 54, che però non fornisce alcun riferimento bibliografico preciso.



COSSONI, *Domine ad adiuuandum*, partitura autografa, CH-E, 437.3/6, c. 1r.

coincida con quella della sua morte, e addirittura preceda quella del secondo testamento, 26 febbraio.

Il fondo manoscritto cossoniano conservato presso il monastero di Einsiedeln comprende ancor oggi diverse migliaia di pagine autografe.⁹ Ad esse si sono via via aggiunti ulteriori materiali, redatti in epoche diverse (copie di partiture, fascicoli, rielaborazioni), che testimoniano – come si vedrà nel prossimo paragrafo – della peculiare ‘fortuna’ riscossa dal lascito, fin dal momento del suo arrivo a Einsiedeln.

Lasciata Milano, Cossoni si ritira nel 1692 nella patria Gravedona, dove trascorre gli ultimi anni della propria esistenza. Questa residenza gli permette di instaurare rapporti con diversi musicisti attivi nella zona, tra i quali Francesco Spagnoli Rusca, maestro di cappella del Duomo di Como. Non è un caso quindi se proprio nell’archivio del Duomo di Como sia stato possibile identi-

⁹ Cfr. APPENDICE 1, che contiene un sintetico elenco delle segnature che individuano materiale autografo cossoniano. Per uno spoglio sistematico delle fonti del fondo di Einsiedeln si rinvia invece a BACCIAGALUPPI–COLLARILE 2008.



COSSONI, *Ci vuol tempo e poi Dio sa*, partitura autografa, A-Wn, Mus. Hs. 17760, c. 23r.

ficare – oltre a numerose testimonianze della produzione musicale di Cossoni – sette sue partiture autografe, contententi tra l’altro cinque composizioni senza concordanze in altre fonti.¹⁰

Recentemente è stato poi possibile identificare un’altra inedita fonte autografa cossoniana. Si tratta della partitura manoscritta della ‘canzonetta amorosa’ *Ci vuol tempo e poi Dio sa*, rilegata all’interno di un volume miscelaneo appartenente alla collezione di Leopoldo I, conservato attualmente presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.¹¹ L’analisi della grafia non la-

¹⁰ Le partiture di Cossoni sono state contrassegnate con la lettera «v» nell’ottimo lavoro di ricatalogazione del fondo comasco (PICCHI 1990); alle sei già riconosciute come autografe va aggiunto un altro manoscritto (I-COd, AA-43) finora archiviato tra le partiture anonime. Di queste sette composizioni soltanto due presentano concordanze con altre fonti: i mottetti *Pec-cavi, Domine* (I-COd, AA-43) e *Quaerens dilectum* (I-COd, V-27), pubblicati nell’op. II (nn. 6 e 16). La loro collazione mette in evidenza come la redazione manoscritta presenti sostanziali divergenze dalla stampa. Pur non potendo scartare completamente l’ipotesi che si tratti di una rielaborazione tarda delle due composizioni, è possibile che ci si trovi di fronte a una redazione precedente alla versione edita a stampa, della quale però essa non costituirebbe l’antigrafo.

¹¹ A-Wn, Mus. Hs. 17760. La rilegatura, in pergamena chiara, è quella tipica dei volumi appartenenti alla collezione di Leopoldo I, la cui effigie dorata compare sul piatto esterno anteriore. Il manoscritto miscelaneo – in 8° oblungo stretto – contiene complessivamente otto composizioni, nell’ordine:

1. cantata anonima – ancipite – per canto e b. c. («... sì, sì, purtroppo è ver», cc. 1r-8v);
2. cantata per canto e b. c. *Alle scosse fatali* di Antonio Masini (cc. 9r-18v);
3. cantata per canto e b. c. *Oh Dio, che voi vedeste* di Marco Marazzoli (cc. 19r-22v);
4. canzonetta per basso e b. c. di Cossoni (cc. 23r-28v);
5. cantata per 2 canti, alto e b. c. *A chi più crederò* di Giovanni Battista Mariani (cc. 29r-36v);
6. canzonetta per canto e b. c. *Che tenti, che sperì* di Giovanni Antonio Boretti (c. 37r);
7. canzonetta per canto e b. c. *Io non t’intendo, Amor* di Giovanni Antonio Boretti [?] (c. 37v);
8. cantata per basso e b. c. *Udite stato non udito* di tal «Don Andrea» (cc. 38r-41v).

scia adito a dubbi sul fatto che il manoscritto sia stato vergato dalla mano di Carlo Donato Cossoni, che della composizione è anche certamente l'autore.¹² L'analisi del dettato musicale ha permesso di evidenziare come il manoscritto autografo trasmetta una diversa redazione dell'omonima canzonetta apparsa a stampa nel 1669 all'interno del *Libro primo delle Canzonette amoroze a voce sola* (op. VII) di Cossoni.¹³ Come esso sia giunto nel fondo leopoldino è una questione ancora tutta da chiarire. La presenza di alcuni autori di area bolognese (come Antonio Masini e Giovanni Antonio Boretti) o dell'Italia centrale (come Domenico Mazzocchi) all'interno della miscellanea viennese potrebbe suggerire che la partitura cossoniana possa risalire al periodo in cui il musicista risiede a Bologna, tra 1662 e il 1671. Tuttavia la collazione del dettato musicale farebbe escludere che la versione manoscritta possa essere anteriore a quella data alle stampe nel 1669.¹⁴ Ciò pare confermato anche dalla filigrana della carta – del tipo mano aperta con trifoglio – che coincide con quella di altri manoscritti autografi databili tra il 1686 e il 1690.¹⁵ Un altro indizio a favore di una datazione tarda è il brano di Antonio Masini, intitolato *Ragusa*, che fa riferimento al terremoto che devastò la città siciliana nel 1693. La miscellanea è stata quindi compilata successivamente a questa data, mentre il *terminus ante quem* è dato dalla morte dell'imperatore Leopoldo I nel 1705. Sulle ragioni che avrebbero spinto Cossoni a rivedere il brano vent'anni dopo la sua pubblicazione, non è possibile per ora avanzare alcuna ipotesi.

Per concludere la panoramica sulla trasmissione delle partiture autografe cossoniane, è opportuna un'ultima considerazione a proposito di tre manoscritti conservati presso l'Accademia Filarmonica di Bologna. Essi trasmettono tre diverse composizioni di Cossoni – il sonetto *Misere turbae*, un salmo *Beatus vir* e un *Magnificat a 8 concertato* – che rappresenterebbero gli «esperimenti d'esame» con cui Cossoni sarebbe stato ammesso nel 1668 a far parte dell'importante istituzione musicale bolognese.¹⁶ Sulla base del fatto che «al-

¹² Nel catalogo di A-Wn la canzonetta è attribuita erroneamente a Giovanni Antonio Cossoni, padre di Carlo Donato; cfr. WIEN 1899, x: *Codicum musicorum pars II*, p. 51. Nella raccolta, la grafia di Cossoni compare soltanto in rapporto alla propria composizione.

¹³ Tra le 20 canzonette della raccolta a stampa è la n. 17. Nel manoscritto di Vienna è riferito anche il nome dell'autore del testo poetico: «Parole del can-oni-co Grossi» (c. 23r).

¹⁴ La collazione delle due versioni tenderebbe a far escludere che la stampa possa essere derivata dal manoscritto. La sistematicità con cui il brano manoscritto appare ripensato, rende plausibile l'ipotesi che si tratti di un volontario intervento dell'autore sulla base della composizione data in precedenza alle stampe.

¹⁵ È ad esempio la stessa filigrana del ms. CH-E, 437.3/1, datato 1686. Per uno spoglio delle filigrane degli autografi si rinvia al redigendo catalogo cossoniano (v. *supra* nota 11).

¹⁶ I-Baf, Capsa 1, n. 92, n. 93 e n. 94.



Cossoni, *Magnificat*, parte di canto, primo coro, I-Baf, Capsa I, n. 94.

meno per quanto riguarda gli ‘esperimenti d’esame’ veri e propri, essi rappresentano per definizione degli autografi certi», Laura Callegari Hill – curatrice del recente catalogo del fondo musicale dell’Accademia – li classifica come autografi.¹⁷ Il confronto con il materiale cossoniano certamente autografo permette però di escludere categoricamente che le fonti bolognesi siano state redatte dal compositore di proprio pugno. Se non c’è motivo di dubitare dell’attribuzione a Cossoni delle tre composizioni per il semplice fatto che siano state copiate da altri, c’è da chiedersi fino a che punto la tesi finora unanimemente accettata, secondo la quale gli ‘esperimenti d’esame’ conservati nell’archivio dell’Accademia costituirebbero di per sé delle fonti autografe, non debba essere seriamente riconsiderata nel suo complesso.¹⁸

¹⁷ CALLEGARI 1991, p. 83.

¹⁸ Le partiture di Cossoni non sono il frutto di una ‘prova d’ammissione’ in senso stretto, introdotta in realtà per regolare l’accesso all’Accademia soltanto a partire dal 1721. In precedenza, ai nuovi aggregati è richiesto semplicemente di offrire una o più composizioni proprie; cfr. GAMBASSI 1992, pp. 101-102. Non essendo quindi un «esperimento d’esame», le partiture di Cossoni – come tutte le composizioni datate prima del 1721 – non possono di per sé essere ritenute fonti autografe, come sostenuto in CALLEGARI 1991, p. 83, e dallo stesso Gambassi.

La produzione musicale di Cossoni trasmessa solo per via manoscritta, almeno quella attualmente nota, è meno di un terzo del totale delle composizioni che di lui oggi si conservano. È quindi attraverso le stampe che è stata trasmessa la parte quantitativamente più significativa della sua attività compositiva.¹⁹ Carlo Donato Cossoni esordisce in ambito editoriale nel 1665 con i *Motetti a due e tre voci, con le Letanie della B. V. Maria a 3*, pubblicati a Venezia da Francesco Magni. Ad essi seguono dodici raccolte stampate a Bologna da Giacomo Monti tra il 1667 e il 1670 (di cui undici monografiche, comprese tra l'op. II – apparsa nel 1667 e ristampata l'anno successivo – e l'op. XI).

Osservando la produzione musicale dal punto di vista del contenuto, è evidente l'assoluta varietà che caratterizza le scelte del musicista. Lo scopo pare infatti essere quello di dimostrare la propria abilità nell'affrontare generi musicali assai diversi, dal mottetto a voce sola alle composizioni «a otto piene e brevi»: qualità esplicitamente richiesta a un compositore che – come Cossoni – ambisca a dirigere un giorno una cappella musicale di rango. È assai probabile però che la produzione musicale che conosce la via delle stampe in quegli anni rispecchi almeno in parte le esigenze legate alle mansioni specifiche svolte dal compositore, che tra il 1662 e il 1671 è primo organista della Basilica di San Petronio a Bologna. All'interno delle maggiori cappelle musicali seicentesche, è abbastanza consueto infatti che il comporre musica per le occasioni 'minori' sia appannaggio non tanto del maestro di cappella (in quegli anni, Maurizio Cazzati), a cui viene richiesto *in primis* di occuparsi della musica per le maggiori solennità dell'anno liturgico, ma piuttosto delle cariche subordinate della cappella.

Alla fine del 1671, Cossoni lascia Bologna per fare ritorno a Milano. Sul frontespizio della seconda tiratura dell'op. XII, apparsa nel 1675, egli si definisce «Maestro di capella della camera dell'eccellentissimo sig. prencipe Trivulzio», ovvero Antonio Maria Teodoro Trivulzio (1649-1678), principe di Musocco e Val Mesolcina. È interessante notare come il volume sia stato pubblicato a Bologna, dove con ogni probabilità tra il 1671 e il 1675 è apparsa anche la prima tiratura della stessa opera, attualmente perduta. Non è difficile immaginare che la scelta di uno stampatore bolognese sia stata determinata dai consolidati rapporti di Cossoni con un ambiente editoriale già frequentato da

¹⁹ Per un quadro sintetico della produzione a stampa si rinvia all'APPENDICE 2.

²⁰ In attesa di ulteriori conferme, parrebbe probabile che sia la seconda tiratura dell'op. XII, sia l'op. XIII, il cui unico esemplare oggi conservato è privo delle prime pagine contenenti il frontespizio e la dedica del volume, siano state prodotte nell'officina bolognese di Giacomo Monti.

diversi anni, ma forse anche dalle certamente più limitate possibilità di pubblicare musica a Milano, in un periodo di generale contrazione del mercato editoriale italiano.²⁰ Con l'op. xiv, apparsa nel 1679, Cossoni inaugura una collaborazione con il tipografo milanese Giovanni Battista Beltramino, con cui mantiene uno stretto rapporto personale tanto da citarlo – come si è visto in precedenza – nel proprio testamento. Presso Beltramino è stampata nel 1694 anche l'op. xvi, l'ultima raccolta di Cossoni a conoscere la via delle stampe, ma con ogni probabilità anche la precedente op. xv, di cui si sono oggi completamente perse le tracce.²¹

²¹ Alcune recenti acquisizioni permettono di gettare nuova luce sulla figura dell'editore Giovanni Battista Beltramino: le uniche notizie che di lui finora si conoscono sono infatti quelle raccolte nella stringatissima voce in SARTORI 1958, p. 21, sostanzialmente riprese da DONÀ 1961, pp. 3-4. Di Beltramino non si conoscono ancora gli estremi biografici. La sua attività editoriale è attestabile però almeno a partire dal 1671, anno in cui dà alle stampe la *Relatione delle feste celebrate in Napoli nel mese d'agosto 1671 per la solenne canonizzazione di S. Gaetano Tiene*, stampata «In Roma et Milano» e, senza data, l'*Armonia con soavi accenti del nuovo fior di virtù raccolta da diversi autori nel quale si contengono per ordine d'alfabeto molti proverbi, sentenze, motti, e documenti morali*, pubblicata «In Luc^ca et in Milano». Il doppio luogo di edizione lascia intendere che lo stampatore si sia avvalso di collaborazioni esterne nelle prime fasi della propria attività. Il contenuto della *Relatione* rivela poi un legame con l'ordine dei Teatini, con cui Beltramino è probabilmente in contatto a Milano: la sua officina tipografica è collocata infatti «vicino a S. Antonio», chiesa ufficiata dai Teatini. È qui che nel 1673 egli dà alle stampe il *Libro d'abbaco di Giuseppe Quirico*. Beltramino non nasce infatti come stampatore di musica. A questa attività si dedica con ogni probabilità solo a partire dal 1678, quando dà alla luce la ristampa dei *Motetti* op. 1 di Cossoni, del quale pubblica in seguito almeno altre due raccolte: nel 1679 l'op. xiv e nel 1694 l'op. xvi; è però assai probabile che anche l'op. xv, apparsa tra il 1679 e il 1694, oggi irrimediabilmente dispersa, sia stata prodotta nella sua officina tipografica (v. APP. 2). Il riferimento allo stampatore nel testamento redatto da Cossoni nel 1700 mette in evidenza l'esistenza di uno stretto legame personale tra i due. Non è da escludere che in ciò si possa trovare una ragione della scelta di Beltramino di dedicarsi all'edizione di volumi di musica: le raccolte di Cossoni rappresentano infatti le uniche testimonianze oggi conosciute, in grado di documentare la sua attività nel campo musicale, forse le uniche da lui materialmente prodotte. In quegli stessi anni appaiono anche tre raccolte di testi poetici per musica, privi di notazione musicale. Nel 1681 vengono stampati gli *Oratorii sacri da cantarsi L'Ottava del Santissimo nella Chiesa parrocchiale di S. Vittore al Teatro di Milano* di Luigi de Teves, messi in musica dallo stesso Cossoni. Infine, stampati senza data ma riconducibili sulla base del contenuto al 1689 o a poco dopo, sono il *Contrasto seguito tra il gran sultano de Turchi col primo visir, fuggito vergognosamente da Vienna ...* e il *Contrasto del gran sultano de Turchi con il suo falso profeta Maumetto, per la vergognosa fuga, e sconfitta ... sotto l'augusta città di Vienna*. Dopo il 1700 di Giovanni Battista Beltramino si perdono le tracce. È possibile però che la sua stamperia abbia continuato l'attività anche nel corso della prima metà del xviii sec., come indicherebbe la pubblicazione del volume *L'origine dell'antichissima, e nobilissima famiglia Medicea ... manipolata da Scipione Pompeiano* [pseudonimo di Carlo Antonio Medici], stampato a Milano da tal Giovanni Beltramino dopo il 1726, come riferisce il catalogo della British Library.

Recezione

Abbiamo visto come, fra i fondi di Einsiedeln e Como e alcune più recenti identificazioni, sia giunto fino ai nostri giorni un numero di autografi musicali di Cossoni assolutamente eccezionale per un musicista dell'epoca. Come vedremo, il lascito al monastero benedettino permette alla produzione di Cossoni una presenza attiva nella vita musicale del convento fino alla metà dell'Ottocento. Proprio per far meglio risaltare la peculiarità della recezione del lascito sarà utile porre la recezione (postuma) della musica del compositore ad Einsiedeln a confronto con la sua recezione altrove (quasi esclusivamente coeva), sia in Italia che all'estero.

Angelo Berardi, che con l'autore aveva contatti personali, considera Cossoni come un tipico rappresentante dello stile concertato con strumenti. Era questo lo stile delle due più ambiziose pubblicazioni del nostro autore, uscite nel 1668 e nel 1669 verso la fine del suo periodo bolognese, i *Salmi concertati a cinque voci*, op. VI, e le *Messe a quattro e cinque voci concertate*, op. VIII.²² In realtà la maggior parte della produzione a stampa di Cossoni consiste in motetti a poche voci o musica sacra in 'stile antico'.

Proprio attraverso questo ultimo tipo di produzione, un certo interesse per la musica del compositore sopravvive in Italia anche dopo la sua morte. Nella biblioteca dell'archivio capitolare di Pistoia si trova, insieme a un esemplare della stampa, una partitura dei *Salmi* op. III realizzata nel Settecento, che testimonia per questa musica in stile osservato un interesse durevole, sebbene forse già allora di carattere antiquario. I primi undici salmi della stessa stampa vengono anche messi in partitura dal collezionista Fortunato Santini al volgere del secolo. Un volume di salmi, che proprio per la loro diffusione propendiamo per identificare con l'op. III piuttosto che con la VI, era presente ancora nella seconda metà del Settecento anche nella biblioteca musicale del convento benedettino di Osimo. Il volume viene infatti elencato insieme ad altri in una indignata lettera, inviata a padre Giovanni Battista Martini, nella quale uno studioso denuncia che molte antiche stampe musicali venivano usate dai monaci «per nettarsi il culo» e afferma di averne salvate almeno alcune dalla distruzione.²³

²² Berardi dedica a Cossoni un libro della sua *Miscellanea musicale* (BERARDI 1689, p. 171), avendolo già citato nei *Ragionamenti musicali* (BERARDI 1681, p. 134) tra i rappresentanti del terzo stile da chiesa, ossia «Salmi, motetti e messe a più voci concertate con gl'instrumenti».

²³ La copia di Pistoia ha la segnatura I-PS, B 163/1; una scheda si trova nel catalogo *on line* dell'URFM <www.braidense.it/urfm>, consultato l'8.XI.2006. La copia di Santini è in D-MÜs, Sant Hs 1269 (RISM A/II *on line*, consultato l'8.XI.2006). La lettera, non datata, di tale F. Pinelli a padre Martini è conservata a Bologna (I-Bc, I.23.77):



COSSONI, *Miserere*, partitura autografa, I-COD, v-24.

La diffusione di musiche cossoniane in Italia avviene attraverso molteplici canali. Il caso dell'archivio del Duomo di Como è a questo riguardo esemplare. A Como si conservano diverse stampe e tre tipologie di manoscritti: autografi, manoscritti di copisti attivi nell'immediata cerchia dell'autore, e manoscritti di copisti locali. Una parte di questi ultimi sono *codices descripti* da stampe in parte ancora presenti a Como. Alcuni però trasmettono una versione differente delle composizioni rispetto a quella trasmessa dai testimoni a stampa, suggerendo che l'antigrafo della copia realizzata a Como debba esse-

Nella libreria del convento d'Osimo ho ritrovato una scansia di musica, e di questa se ne servono li Benedettini per netarsi il culo, io però ho veduto che vi sono delle cose buone e le ho poste da parte; le cose stampate che qui si ritrovano [sono] le seguenti: ... *Salmi* del Cossoni ...

Gli altri volumi di salmi nell'elenco contengono opere sia concertate che in stile antico di Orazio Tarditi, [Giovanni Maria?] Ruggieri, [Giacomo] Gastoldi, [Domenico] Freschi, Francesco della Ruga [?], Vincenzo de Grandis [il giovane], [Francesco] Petrobelli, [Nicolò] Fontei, [Angelo] Berardi e Giovanni (della) Croce.

re stato un autografo oggi perduto. Queste eccezionali circostanze derivano dai rapporti personali che intercorrevano tra Cossoni, che gran parte del suo tempo passava nella cittadina natale di Gravedona, e il maestro di cappella nel duomo di Como, Francesco Spagnoli Rusca, dimostrati anche dalla dedica a quest'ultimo della sua ultima composizione datata, un *Miserere* del 1699.²⁴

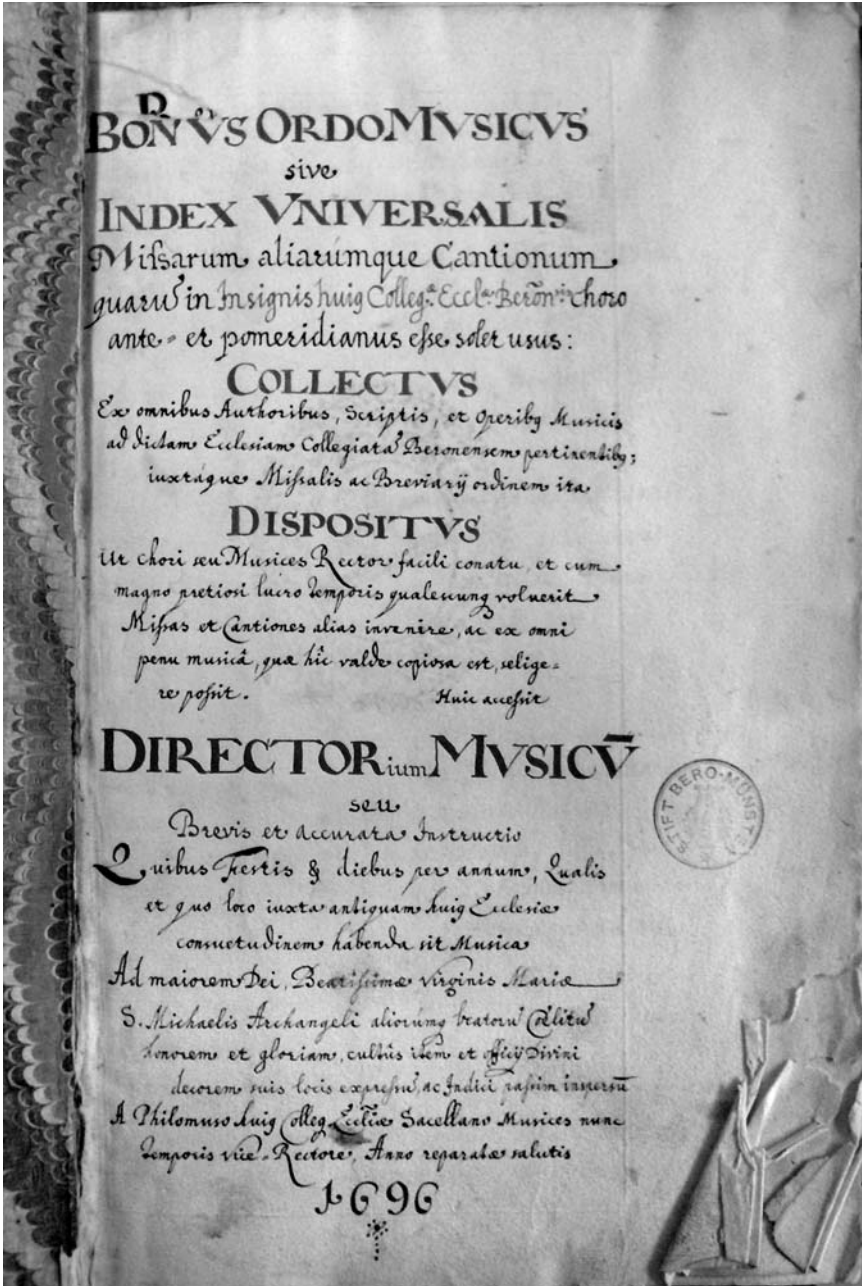
I volumi compilati da Gustav Düben, musicista alla corte svedese e infaticabile collezionista, contengono opere di numerosi autori italiani: Giacomo Carissimi, Francesco Foggia, Stefano Fabri e altri. Negli anni Sessanta del Seicento, Düben riporta in partitura, scritta in intavolatura tedesca, anche due mottetti dall'op. 1 di Cossoni. Le parti a stampa che gli sono servite da autografo sono ancora conservate nella stessa biblioteca universitaria di Uppsala cui appartiene anche il suo fondo manoscritto.²⁵ Particolarmente significativo, e caratteristico dell'atteggiamento di Düben, è l'interesse di un musicista protestante per la produzione sacra cattolica: la fama della musica italiana (della 'scuola romana' in particolare) trascendeva i confini confessionali.

Diverso è il caso della partitura settecentesca della messa a otto voci conservata a Oxford nella Bodleian Library e proveniente dalla collezione del St. Michael's College di Tenbury. A differenza di Düben, il cui intento copiando composizioni italiane è di natura essenzialmente pratica, il manoscritto inglese evidenzia un interesse antiquario tipico della temperie estetica britannica del periodo. La destinazione puramente collezionistica o di studio è provata dal fatto che il copista, pur trascrivendo interamente la musica della messa op. XVI n. 4 (ultima della raccolta), non si dà la pena di inserire le parole fino alla fine, lasciando in bianco gli spazi sotto i righi del *Sanctus* e dell'*Agnus*.²⁶

²⁴ Le mani dei copisti vicini a Cossoni sono due e sono state riconosciute grazie all'identità della grafia con manoscritti conservati ad Einsiedeln, o la corrispondenza della carta con manoscritti autografi. Trascritti direttamente dalle stampe sono tra gli altri i mottetti *Suavissime Jesu*, *Venite gentes*, *Vanitas vanitatum* e *Salve Regina* (tutti in I-COD, 10A-1/2), tratti rispettivamente dall'op. X (nn. 11 e 12) e dall'op. 11 (nn. 17 e 18). Oltre agli autografi discussi in precedenza, mostrano varianti rispetto alla stampa anche i mottetti *Musa voces* e *O Amor* (I-COD, 1A-11/12), editi nell'op. 1 (nn. 5 e 11). Sul fondo di Como, oltre a quanto osservato *supra*, v. PICCHI 1987, PICCHI 1990, e LONGATTI 1988. L'autografo del *Miserere* con la dedica a Rusca porta la segnatura I-COD, v-24.

²⁵ I due mottetti sono conservati in S-Uu, Vok. mus. i hs. 78:82 e Vok. mus. i hs. 83:11; su Gustav Düben v. GRUSNICK 1964.

²⁶ Sull'interesse per la musica antica nell'Inghilterra settecentesca v. ad es. WEBER 1992. Il ms. GB-Ob, Ms. Tenbury 333 (*olim* F.XII.30) mette in partitura la messa quarta dall'op. XVI. Le messe op. XVI, non riportate nell'edizione a stampa del RISM, sono conservate in esemplare unico a Londra; cfr. SQUIRE 1903, p. 9. Tra gli autografi si trovano materiali per le prime tre messe sotto varie segnature: CH-E, 437.03/1(3, 8), 678.21a(3, 4, 6), 677.21 e 677.26.



BERNARD SPÄNI, *Bonus ordo musicus, sive index universalis*
 CH-BM, Bd. 1206, frontespizio.

Nell'archivio dello Stift di Beromünster, in Svizzera, si conserva un documento di grande valore per lo studio della diffusione della musica italiana oltrelpe. Nel 1696 il vicemaestro di cappella interinale, Bernard Späni, compila un manoscritto intitolato *Bonus ordo musicus, sive index universalis*. È più che un semplice catalogo della biblioteca: dopo una breve introduzione, vengono elencati i libri e i manoscritti musicali secondo la loro collocazione nell'archivio, ma la parte più corposa del libro è un elenco delle feste e ore liturgiche corredato di tutte le composizioni adatte all'occasione, distribuite per organico. Tra i compositori italiani si possono citare tra gli altri Isabella Leonarda, Maurizio Cazzati e Giovanni Antonio Grossi, oltre ovviamente a Cossoni. Troviamo di lui le «Quattro messe d. Carlo Donato Cossoni. Libri 10», ossia le messe op. xvi pubblicate appunto nel 1696, e i «Salmi a 8 voci pieni e brevi, a<u>thore d. Carlo Cossonj. L<i>ibri 10 cum 2.^{di} org<a>ni», ovvero i salmi op. III. Non a caso nell'archivio di Beromünster questi ultimi erano conservati accanto a due raccolte analoghe di Natale Monferrato (op. IX, Bologna 1675) e Stefano Bernardi (op. XIV, Venezia 1624).²⁷

Forse non sapremo mai precisamente per quali motivi Cossoni lascia i propri manoscritti al convento di Einsiedeln. Non sappiamo se esistesse un rapporto diretto tra il compositore e i padri benedettini. Fatto sta che il fondo viene tenuto fin da subito in grande considerazione. Su gran parte degli autografi di Einsiedeln si trovano delle segnature a penna (rossa o nera), evidentemente un tentativo di ordinamento e classificazione del materiale. Una tale attenzione è del tutto eccezionale: fino alla catalogazione ottocentesca non vi era nessuna organizzazione bibliotecaria del fondo musicale dell'abbazia, dove pertanto non compaiono altre segnature sei-settecentesche. Resta aperta la possibilità che non si tratti di una catalogazione, ma di un numero d'inventario aggiunto dai Benedettini – ad Einsiedeln oppure nel passaggio attraverso Bellinzona – se non già a Gravedona, ad esempio per cura del notaio o dell'esecutore testamentario.

Se le segnature più antiche, ancora visibili su gran parte dei manoscritti, sono state apposte proprio dai padri benedettini, è probabile che ciò sia avvenuto in vista di un utilizzo 'pratico' piuttosto che 'archivistico' dei materiali musicali. Grazie ad esse è possibile ricostruire ipoteticamente la consistenza del fondo al momento del suo arrivo ad Einsiedeln. Nei trecento anni circa da

²⁷ Il libro di messe è stato acquistato a Beromünster dopo la compilazione del catalogo, infatti l'entrata è una delle annotazioni con cui Späni ha continuato ad aggiornare il suo catalogo dopo il 1696. Sul *Bonus ordo*, conservato in CH-BM, Bd. 1206, v. BRUGGISSER-LANKER 2002, pp. 111 e 125-126 in nota.

che i manoscritti cossoniani sono conservati presso l'abbazia benedettina sarebbero andate perse circa venti composizioni, contro le oltre sessanta pervenute: una perdita non sorprendente, considerando i danni provocati ad esempio dal passaggio dell'armata di Napoleone nei turbolenti anni seguenti la Rivoluzione. Se le signature rispecchiano inoltre l'ordinamento originario del fondo, questo potrebbe essere simile a quello voluto dall'autore stesso, che nel proprio testamento si raccomanda affinché i manoscritti siano conservati nel loro ordine, «a cosa per cosa».²⁸

La stessa mano che scrive la segnatura annota sovente sulla prima pagina dalla partitura il numero di parti corrispondenti. Oggi il numero di parti conservate è spesso differente. I monaci infatti oltre a conservare i manoscritti ricevuti in lascito, utilizzano le composizioni cossoniane nella loro cappella musicale. Copisti locali realizzano nuove parti, se tra quelle di mano italiana ve ne mancano, oppure aggiungono parti di raddoppio. Nel fondo si possono così distinguere circa sei differenti mani svizzere settecentesche.²⁹

Mentre in Italia il nome di Cossoni viene rapidamente dimenticato, la presenza del lascito garantisce al compositore una fortuna duratura nel contesto specifico di Einsiedeln. Il caso forse più interessante della recezione svizzera di Cossoni è l'adattamento di due composizioni per una solennità locale, la Engelweihe. Celebrata il 14 settembre, in essa si commemora un miracolo avvenuto nel 948, quando Gesù e un gruppo di santi e angeli sarebbe apparso al vescovo Corrado di Costanza e, dopo aver celebrato una messa, avrebbe dedicato alla Madonna la cappella – prima consacrata al Redentore – attorno alla quale è sorto in seguito il convento. In quell'occasione, un coro di angeli avrebbe intonato un *Sanctus* e un *Agnus* tropati, il cui testo nel corso dei secoli è stato più volte musicato dai maestri di cappella del convento. Padre Ma-

²⁸ La citazione è tratta dalla redazione del testamento di Cossoni del 26 febbraio 1700: *cfr.* LONGATTI 2000, p. 261. Nel fondo di Einsiedeln si trova una serie numerica da 1 a 35 (con 13 cifre mancanti) e una serie alfabetica dalla E alla V (mancano le lettere H, N, P, Q, R, S, U). L'ordine risultante dalle signature non è perfetto: in dieci casi, opere diverse portano lo stesso numero o la stessa lettera e un piccolo numero di composizioni autentiche (una dozzina) non porta nessuna segnatura. È ravvisabile una suddivisione per generi, seppure con molte incongruenze: le messe ricevono per lo più una segnatura alfabetica, mottetti e salmi una segnatura numerica. Certi elementi – il fatto che le signature vengano riprese anche su parti realizzate in Svizzera e che ad esempio il Lucernario (un genere esclusivamente ambrosiano) non porti alcuna segnatura – paiono sostenere l'ipotesi che la classificazione avesse in effetti nel Settecento un uso pratico per i monaci.

²⁹ Delle sei filigrane riscontrate in parti settecentesche, una è databile con certezza al periodo di attività della cartiera di Hieronymus Blum (il giovane) a Basilea, 1756-1788; *cfr.* TSCHUDIN 1958, p. 229 e filigrana n. 410.

rianus Müller, musicista e abate (ad Einsiedeln tra il 1763 e il 1780), sostituisce l'antico testo del tropo al *Sanctus* e al *Benedictus* di due messe di Cossoni, eleggendo così un brano del musicista lombardo per accompagnare musicalmente una delle più importanti feste del convento.³⁰

Sul ruolo della musica nel XIX secolo l'abbazia di Einsiedeln possiede una fonte eccezionale: le cosiddette *Kirchenmusikalische Aufzeichnungen*, o più semplicemente *Kapellmeisterbuch*, una miscellanea dove sono annotate le composizioni musicali eseguite in occasione di ciascuna festività in un periodo che copre (con molte lacune) gli anni tra il 1813 e il 1884.³¹ Nel *Kapellmeisterbuch* è documentata la stima di cui godono nell'Ottocento le composizioni di Cossoni. La circostanza è forse da mettere in rapporto con la riscoperta di stampo romantico della musica sacra in stile antico. La prima citazione del Cossoni si trova per il giorno di Natale del 1831: «ad i missam ... ad offertorium *Felix nox*. Ad elevationem *Consurge* a 8 voci di Cossoni».³² Nella stessa occasione due anni dopo furono eseguiti «al offertorio *O Mirum*, motetto di Cossoni a 4 voci. Intrada del medesimo», e nel 1834, sinteticamente, «offertorium et intrada Cossoni».³³ La considerazione per l'autore è testimoniata anche dall'attribuzione di composizioni dubbie o spurie. Soltanto il salmo *Consurge induere* è certamente autentico. *O mirum, o ineffabile mysterium*

³⁰ Sulla Engelweihe e la musica scritta per questa festività v. HELG 2000, pp. 235-240 e HANKE KNAUS 2004, p. 107 in nota. La partitura con il testo aggiunto da padre Müller si trova in CH-E, 437.3/1 (pp. 66-68 e 13-16). Per l'identificazione della mano di Müller ringraziamo vivamente l'amico Giuliano Castellani. La versione tropata fu copiata in parti staccate – e quindi preparata per l'esecuzione – in CH-E, 435.5 con il titolo di *Sanctus angelicum* (sulla carta basilese citata nella nota precedente). Quasi cent'anni più tardi fu poi riportata in partitura da padre Sigismund Keller OSB (1803-1882), CH-E, 283.6, n. 1. L'adattamento è in corso di stampa insieme ad altre musiche scritte per la Engelweihe nel primo volume di una serie dedicata alla musica sacra nei conventi della Svizzera interna (BRUGGISSER–CASTELLANI 2007). Altri testi alternativi aggiunti dai benedettini, e perciò testimonianze sicure di un'esecuzione, si trovano nel *Domine ad adiuvandum* e *Dixit Dominus* in CH-E, 678.10, dove la parte del canto I (e in parte quella del II) presenta un testo ulteriore («Filiae Jerusalem venite et videte») aggiunto sotto le parole originali.

³¹ Sul *Kapellmeisterbuch* (CH-E, 925.03) v. HANKE KNAUS 2004, p. 103.

³² *Felix nox* si conserva ancor oggi ad Einsiedeln, sia anonimo (CH-E, 681.07 e 199.51), sia con attribuzione a Cossoni da parte di padre Sigismund Keller (CH-E, 681.06); altre copie anonime si rintracciano in CH-NSJp, Ms. 23 (ms. del 1749) e in D-DO, Mus. Ms. 257 (ms. del 1710 ca.). *Consurge induere* si trova nella partitura CH-E, 437.3/2, cc. 1r-6v e nelle parti 435.8, tutte autografe.

³³ *O mirum, o ineffabile mysterium* sopravvive soltanto in una copia di padre Keller (partitura e parti), con attribuzione a Cossoni, insieme a un'altra versione (precedente) con il testo di *Laeti Bethlehem*, in CH-E, 681.3. L'«intrada» invece è perduta o quantomeno non più identificabile.

è una composizione dubbia, non testimoniata in alcun manoscritto autografo. L'«intrada» è certamente uno di quegli introiti strumentali tipici di molte messe solenni in area tedesca. A Cossoni è stata attribuita ad Einsiedeln anche *Felix nox*, una composizione anonima tradita in più copie nei paesi cattolici di lingua tedesca.³⁴

Nel 1835 padre Gall Morel, il primo bibliotecario musicale dell'abbazia e autore del primo catalogo manoscritto dell'archivio della cappella di Einsiedeln,³⁵ in occasione del riordinamento della biblioteca si prende cura anche dei manoscritti di Cossoni, facendo rilegare la maggior parte delle partiture autografe in sei volumi corredati ciascuno di un indice scritto di suo pugno. Se la spesa della rilegatura offre un'ulteriore prova del valore che i musicisti benedettini continuavano ad attribuire al lascito, la catalogazione bibliografica e la rilegatura (in cui si presentano ancor oggi le partiture) sanciscono la fine della 'recezione attiva' della produzione di Cossoni. È probabile che lo scopo principale delle partiture realizzate da padre Sigismund Keller nei decenni seguenti sia lo studio delle composizioni cossoniane piuttosto che l'esecuzione.³⁶ La definitiva storicizzazione arriva con la dettagliata descrizione del fondo pubblicata da padre Anselm Schubiger nel 1871, la cui lettura è ancora oggi utile e che rappresenta il termine ultimo della recezione e il punto di partenza dello studio musicologico dell'opera di Carlo Cossoni.³⁷

³⁴ A queste testimonianze di esecuzioni ottocentesche si possono aggiungere le parti datate 1830 di un «Et incarnatus, a voci iv obliigate e iv voci di choro del pio Cossoni», CH-E, 681.40 (tratto da un Credo conservato nella partitura autografa CH-E, 437.3/1), e la nota (ad uso della monografia di RÉGNIER 1837) conservata in *Notizen über die Musik in Einsiedeln. Für Regniers Chronik gesammelt und dort grösstenteils gedruckt*, compilata da padre Gall Morel (CH-E, ML 523, cc. 89-93: 91r):

Cossoni war gegen des Ende des 17ten Jahrhunderts Capellmeister am Dom zu Mayland. Er vermachte seine sämtliche Compositionen vor seinem Tod dem Stift Einsiedeln. Noch sind sie vorhanden und werden mit Effekt aufgeführt.

Cossoni, verso la fine del XVII secolo fu maestro di cappella del Duomo di Milano. Prima di morire ha legato tutte le sue composizioni al monastero di Einsiedeln, dove ancora si ritrovano e sono eseguite ed apprezzate.

³⁵ Del catalogo sopravvive la bozza (*Alphabetischer Katalog des Musikarchivs der Kapellmeisterei in Einsiedeln ... von P. Gall Morel damals Musikdirector verfasst mit Hülfe von Frater Anselm Schubiger und Fr. Joachim Bachmann*, CH-E, ML 23) e la copia calligrafica (*Catalogus der im Musik-Archiv des Stiftes Einsiedeln aufbewahrten Musikalien, verfasst 1835 von P. Gall Morel*, CH-E, ML 11). Sul catalogo di padre Morel v. HELG 1999, p. 34; cfr. inoltre un altro ms. di padre Morel, *Zur Geschichte der Musik in Einsiedeln*, CH-E, ML 523, cc. 103-138.

³⁶ Padre Keller realizzò la partitura di tre *Magnificat*, CH-E, 287.4, nn. 8, 9 e 10, oltre al già citato *Sanctus angelicum*, CH-E, 283.6, n. 1.

³⁷ SCHUBIGER 1871.

APPENDICE

1.

Gli autografi di Carlo Donato Cossoni

N.B. Le fonti contrassegnate con un asterisco (*) individuano un manoscritto miscelaneo nel quale soltanto una parte del materiale è autografo.

A-Wn, Mus. Hs. 17760 *	CH-E, 677.32	CH-E, 678.18
—	CH-E, 678.1	CH-E, 678.19 *
CH-E, 435.8	CH-E, 678.2 *	CH-E, 678.20 *
CH-E, 437.3: 1-6	CH-E, 678.3	CH-E, 678.21a *
CH-E, 677.20	CH-E, 678.4 *	CH-E, 678.21b *
CH-E, 677.21 *	CH-E, 678.5 *	CH-E, 681.10
CH-E, 677.22	CH-E, 678.6 *	—
CH-E, 677.23	CH-E, 678.8	I-COd, AA-43
CH-E, 677.24 *	CH-E, 678.9 *	I-COd, v-16 *
CH-E, 677.25	CH-E, 678.10	I-COd, v-22
CH-E, 677.26 *	CH-E, 678.11	I-COd, v-24
CH-E, 677.27	CH-E, 678.12	I-COd, v-25
CH-E, 677.28	CH-E, 678.13 *	I-COd, v-26
CH-E, 677.29 *	CH-E, 678.15 *	I-COd, v-27
CH-E, 677.30	CH-E, 678.16	—
CH-E, 677.31	CH-E, 678.17 *	I-Mfd, AD.11.1 *

2.

Le musiche a stampa di Carlo Donato Cossoni

OPERE

- Op. 1* · 1665 *Motetti a due e tre voci con le Letanie della B. V. Maria a 3*
Venezia: Gardano, 1665
C₁, C₂, B, org
I-Baf, I-Bc, I-Rsmt, Pl-Wru, S-Uu — RISM C 4199
- *Rist.* 1678 *Il primo libro de' motetti a due e tre voci con una Letania della B. V. M. a 3*
Milano: Giovanni Battista Beltramino, 1678
C, A, B, org
GB-Lbl, I-COd (C, A, B) — RISM C 4200

- Op. II · 1667* *Primo libro de' motetti a voce sola*
 Bologna: Giacomo Monti, 1667
 c, partito
 I-Bam (c), I-Bc — RISM c 4201
- *Rist. 1668* *Primo libro de' motetti a voce sola*
 Bologna: Giacomo Monti, 1668
 c, partito
 I-Bc (partito) — RISM c 4202
- Op. III · 1667* *Salmi a otto voci pieni e brevi*
 Bologna: Giacomo Monti, 1667
 C₁, A₁, T₁, B₁; C₂, A₂, T₂, B₂; org
 I-AOc (A₁, C₂), I-Baf (C₁, A₁, T₁, B₁; C₂, A₂, T₂; org 3 esempl.), I-Bc, I-BRd (2 esempl.), I-BRs (T₁, B₂), I-COD (B₂, org), I-Ls (2 esempl.), I-LOc, I-PS, I-Rsmt, I-SPd (C₁, C₂), NL-DHk (C₁, A₁, T₁, B₁; C₂, A₂, B₂), US-Wc — RISM c/cc 4203
- Op. IV · 1668* *Inni a voce sola con violini ... le quattro antifone dell'anno e il Tantum ergo*
 Bologna: Giacomo Monti, 1668
 c, vl₁, vl₂, org
 I-Baf (compl. + org), I-Bc, I-COD, I-Rsmt (c, org), PL-Kj — RISM c 4204
 [N.B. Le parti indicate da RISM in I-Bsp (c, org) sono attualmente disperse.]
- Op. V · 1668* *Lamentazioni della Settimana Santa a voce sola*
 Bologna: Giacomo Monti, 1668
 I-Bc, I-COD — RISM c 4205
- Op. VI · 1668* *Salmi concertati*
 Bologna: Giacomo Monti, 1668
 vl₁, vl₂; soli: C₁, C₂, A, T, B₁, B₂; ripieno: C₁, C₂, A, T, B; org
 I-Bc (T solo), I-COD (compl. + org), PL-Kj (B rip., vl₂, org) — RISM c 4206
- Op. VII · 1669* *Il libro primo delle canzonette amorose a voce sola*
 Bologna: Giacomo Monti, 1669
 A-Wn, I-Baf, I-Bc, I-Bsp — RISM c 4207
- Op. VIII · 1669* *Messe a quattro e cinque voci concertate*
 Bologna: Giacomo Monti, 1669
 vl₁, vl₂; soli: C₁, C₂, A, T, B; ripieno: C₁, C₂, A, T, B; org
 I-Bc (B rip.), I-COD (compl. + org), US-BEm [ma cfr. Schnoebelen in questi atti, p. 211, nota 2], — RISM c 4208
- Op. IX · 1670* *Il secondo libro de' mottetti a due e tre voci*
 Bologna: Giacomo Monti, 1670
 C₁, C₂, B, org
 D-B (org), GB-Lbl, I-Asc (B, org), I-Bam, I-Bc, I-Bsp (C₁, C₂, org), I-COD (C₁), PL-Kj, US-Wc — RISM c 4209

- Op. x · 1670 *Il secondo libro de' motetti a voce sola*
Bologna: Giacomo Monti, 1670
I-Bc — RISM C 4210
- Op. xi · 1671 *Letanie e quattro antifone dell'anno a otto voci*
Bologna: Giacomo Monti, 1671
C₁, A₁, T₁, B₁; C₂, A₂, T₂, B₂; Org
I-Bc, I-COd, I-NOVd, I-PCd (T₁), I-VCd — RISM C/CC 4211
- Op. xii [Il terzo libro de' motetti a voce sola — perduto]
– Rist. 1675 *Il terzo libro de' motetti a voce sola*
Bologna: [s.n.], 1675
I-Bc — RISM C 4212
- Op. xiii [Cantate a una, due e tre voci]
I-Bc (senza frontespizio) — RISM C 4213
- Op. xiv · 1679 *Motetti, Messa e Te Deum laudamus a otto voci, pieni, brevi*
Milano: Giovanni Battista Beltramino, 1679
C₁, A₁, T₁, B₁; C₂, A₂, T₂, B₂; Org
I-NOVd (T₁, B₁, C₂, A₂, B₂), I-Td (A₁, T₁, C₂) — RISM C 4214 [N.B. Allo stato attuale delle conoscenze l'op. xiv non è rintracciabile. I fascicoli conservati a Torino sono perduti (cfr. DEMARIA 2001, pp. XLIV-XLV), e quelli di Novara non vengono registrati dall'ultimo catalogo, peraltro in fase di riordino.]
- Op. xv [perduto]
- Op. xvi · 1694 *Quattro messe, tre piene e brevi e l'altra fugata*
Milano: Giovanni Battista Beltramino, 1694
C₁, A₁, T₁, B₁; C₂, A₂, T₂, B₂; Org
GB-Lwa

BRANI DIVERSI

Procul delitiae dum Iesu perfruar, mottetto a 3 voci in:

- 1668 *Sacri concerti ovvero motetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimi autori, raccolti da Marino Silvani*
Bologna: Monti, 1668
C₁, C₂, B, org
D-MŪs, GB-Lbl, I-Baf, I-Bc (C₁, C₂, org), I-BRq (B), I-BRs (org) — RISM 1668²

In profundo silentio, mottetto a voce sola in:

- 1679 *Nuova raccolta de' motetti sacri a voce sola di diversi eccellenti autori, dati in luce da Carlo Federico Vigoni*
Milano: Francesco Vigoni, 1679
B-Bc, I-Bc, I-Rsg — RISM 1679¹
- Rist. 1681 *Nuova raccolta ...*
Milano: Francesco Vigoni, 1681
GB-Lbl, I-Bc — RISM 1681¹