Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 51 (2009)

Artikel: Carlo Donato Cossoni (1623-1700) : catalogo tematico

Autor: Bacciagaluppi, Claudio / Collarile, Luigi

Kapitel: Introduzione

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858698

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

INTRODUZIONE

Premessa

Di Carlo Donato Cossoni si conservano oggi quasi trecento composizioni musicali. Si tratta di una produzione musicale quantitativamente importante, riflesso dell'attività di un musicista assai prolifico. Seppur significativo, questo dato non è però in grado da solo di spiegare perché sia necessario occuparsi in dettaglio della sua produzione musicale, considerata secondo una categoria comune 'minore'. È presto detto: per il valore documentario che essa rappresenta. Occorre intendersi. Non è della qualità musicale del compositore che si sta parlando, ma di quella della sua esperienza di musicista del proprio tempo. Il fatto di poter disporre di un insieme organico di manoscritti autografi proveniente dal fondo privato del compositore e conservato fino ad oggi sostanzialmente integro, rappresenta una situazione la cui importanza è data dalla coerenza di una documentazione che anche per quantità ha davvero pochi confronti nel quadro della produzione musicale coeva. È soprattutto questo che fa di Cossoni un caso musicologico di estremo interesse, che giustifica quindi l'analisi puntuale delle modalità di trasmissione della sua produzione musicale. Le migliaia di pagine autografe custodite da oltre trecento anni presso l'abbazia benenedettina di Einsiedeln, in Svizzera, non rappresentano infatti soltanto una fonte primaria per le composizioni che trasmettono. Esse permettono di scandagliare da vicino l'esperienza artistica di un musicista di metà Seicento sotto molteplici angoli di lettura: quello del suo personale processo compositivo; di aspetti legati ai contesti nei quali egli opera; di prassi esecutive specifiche per le quali alcune composizioni possono essere state concepite. Scenari che nel migliore dei casi sarebbero altrimenti tutt'al più soltanto ipotizzabili.

Ma è possibile andare anche oltre. Considerati nella loro dimensione di 'supporti', le fonti – in particolare quelle manoscritte – sono in grado di fornire preziose informazioni per ricostruire una storia 'materiale', utile non soltanto per collocare spazialmente e temporalmente composizioni di cui non è noto né il luogo né la data di compilazione, ma più in generale come potenziale strumento d'indagine per ricerche condotte sul contesto storico e sociale nel quale Cossoni è attivo, per finalità anche non strettamente musicologi-

che. Un'indagine di bibliografia materiale condotta sulle fonti a stampa ha permesso ad esempio di osservare da vicino le dinamiche che governano la produzione editoriale musicale del tempo. È stato possibile mettere in luce così come dietro le edizioni stampate da Giovanni Battista Beltramino vi sia con ogni probabilità la mano di Cossoni: l'unico autore di cui egli pubblica un libro di musica.

È questa la prospettiva alla base di questo studio: indagare la produzione musicale di Carlo Donato come testimonianza di valore documentario in grado di fornire informazioni sul contesto (in senso lato) in cui egli ha operato. Ciò non ha nulla a che vedere quindi con la presunta (o presumibile) 'qualità' della sua musica. Anzi, è a prescindere da essa. Chiarire questo fatto significa marcare un confine netto tra due piani di indagine completamente diversi. Appare evidente l'esigenza di un ripensamento schietto sui troppi pregiudizi che ancora annebbiano la vista, specie nel caso ci si occupi di autori cosiddetti 'minori'. Occorre riflettere infatti sulla distorsione prodotta dalla reiterazione di giudizi di merito i cui presupposti andrebbero al contrario attentamente valutati, perché espressione di una prospettiva gerarchizzante, che tende a fossilizzare un autore in un 'ruolo'. Accanto ai 'maggiori', a cui viene assegnata spesso una funzione 'emblematica' (di un'evoluzione culturale, di un processo estetico, di un percorso storico, che tende poi a riflettersi su quella del contesto nel quale il singolo ha operato: la Venezia rinascimentale, la Roma barocca, la Parigi di Louis XIV, la Vienna imperiale, ecc.), si collocano i 'minori', a cui viene assegnato il ruolo di spettatori più o meno compartecipi o consapevoli del fluido progredire della storia.

In quest'ottica, il 'ruolo' che verrebbe assegnato a Cossoni è senza dubbio quello di un 'minore'. È abbastanza evidente quanto una prospettiva di questo tipo sia incapace di cogliere l'importanza documentaria di una produzione musicale come quella cossoniana, che deve essere studiata però senza nemmeno la presunzione di voler 'riscoprire' un autore che sarebbe stato 'ingiustamente dimenticato'. Una prospettiva che anche in questo caso porterebbe a risultati mediocri e arbitrari, almeno quanto il principale strumento d'indagine di cui intende avvalersi: ancora una volta, un giudizio di merito sul compositore. Difronte a una partitura seicentesca scritta secondo i dettami della più rigorosa scuola contrappuntisca, chiedersi infatti quale sia il valore artistico della penna di un compositore rispetto ai modelli palestriniani a cui egli si ispira, appare un puro esercizio dialettico, se non si considera come la scelta di esprimersi in un simile linguaggio sia nella maggior parte dei casi il frutto di un adeguamento a un codice retorico ed estetico imposto dal contesto nel quale il compositore lavora.

Se è vero che la 'storia della musica' che possiamo scrivere è essenzialmente una 'storia delle composizioni musicali che ci sono state trasmesse', la questione di come affrontare la 'storia delle fonti' che ci conservano l'esperienza musicale di un'epoca è quindi di fondamentale importanza. L'eccezionalità della testimonianza racchiusa in un caso come quello rappresentato dalla produzione musicale di Cossoni deve quindi far riflettere una volta di più sui retaggi – pesanti spesso come macigni – che gravano sulla comprensione di esperienze musicali del passato.

È necessario considerare attentamente il problema posto dalla prospettiva (o dalle prospettive): ripartendo dalle fonti. Negli ultimi anni, la musicologia – al pari delle altre discipline umanistiche – ha fatto passi da gigante in questo senso. Molto resta però ancora da fare, soprattutto per quanto riguarda ambiti di ricerca vasti quanto poco battuti, come ad esempio la produzione musicale sacra del Seicento: ambiti per i quali il comodo appiglio fornito da granitiche quanto apparenti certezze può dare ancora la sensazione di poter rappresentare una soluzione accettabile.

Principale obiettivo di questo studio è quello di fornire uno strumento di lavoro per dare avvio a una ricerca che dall'analisi delle fonti attraverso le quali la produzione musicale di Carlo Donato Cossoni ci è stata trasmessa, possa dare vita alla ricostruzione di un'esperienza artistica, considerata prima di tutto come espressione dell'interazione dei diversi contesti – culturali, storici, economici, istituzionali – di cui essa ci offre una vivida testimonianza.

L'introduzione si articola in cinque paragrafi. Il primo espone lo stato attuale della ricerca biografica. Nel secondo sono affrontate diverse questioni che riguardano le modalità attraverso cui la produzione musicale di Cossoni è stata trasmessa fino ad oggi. Nel terzo sono esaminati alcuni aspetti legati alla sua ricezione. Nel quarto, essa è considerata invece nella prospettiva dei contesti nei quali Cossoni ha operato, per valutare fino a che punto essi abbiano influito sulle 'forme della musica' a cui il compositore ha dato vita. Nel quinto sono proposte infine alcune riflessioni riguardo ad alcune questioni di prassi esecutiva che le fonti sollevano.

Carlo Donato Cossoni

Scheda biografica di Timoteo Morresi

Carlo Donato Cossoni nasce a Gravedona, sul lago di Como. Viene battezzato nella chiesa di S. Maria del Tiglio l'11 novembre 1623.[1] È il secondo di dieci figli. Il padre, Giovanni Antonio, è organista nella locale Collegiata, oltre che a Peglio e a Sondrio. Anche i fratelli di Carlo Donato esercitano a vario titolo il mestiere di organista: Euclide suona a Brenzio e a Peglio; Nicolao, notaio e giureconsulto, tra il 1702 e il 1706 svolge le mansioni di organista presso la Collegiata di Bellinzona; Giovanni Battista, il cadetto, è attivo a Gravedona e a Domaso. Carlo Donato frequenta il Collegio dei Gesuiti di Como. Terminati i corsi di umanità e retorica, veste l'abito di chierico. Il 28 ottobre del 1642 gli viene conferita la tonsura da parte del vescovo Lazaro Carafino, che l'11 marzo 1645 lo promuove ai quattro ordini minori. Nominato suddiacono, il 17 marzo 1646 viene ordinato diacono. Cossoni è ordinato infine sacerdote il 14 ottobre 1646.[2]

Nel febbraio del 1650 egli partecipa al concorso per il posto di organista della basilica di S. Fedele a Como. La nomina, di competenza della Confraternita della Beata Vergine e del capitolo dei canonici, è piuttosto combattuta. Il capitolo elegge dapprima Carlo Ceresa. A questa decisione si oppongono però i membri della Confraternita, che propongono di votare separatamente i due candidati. I canonici decidono di non partecipare alla votazione, decretando di fatto la vittoria di Cossoni, sulla quale è possibile abbia pesato anche l'intervento di Tolomeo Gallio, conte delle Tre Pievi. Non sappiamo di preciso per quanti anni Cossoni abbia svolto le mansioni di organista in S. Fedele. Di sicuro non oltre il 1656, quando l'incarico è affidato ad Antonio Pellegri.

1 *Cfr.* Archivio Parrocchiale, *Registro dei battezzati... sino al 1624*. A questo documento si rifanno anche gli studi che – per deduzione – ipotizzano che la nascita sia avvenuta il 10 novembre 1623.

2 Como, Archivio storico della diocesi, *Visite pastorali*, cart. LXIX (Ciceri), p. 69; Longatti, *Carlo Cossoni*, p. 248.

Il primo soggiorno milanese

Tra il 1656 e il 1659, Cossoni è attivo come organista in alcune chiese minori di Milano: in S. Maria Segreta e in S. Giuseppe. Nel novembre del 1659 partecipa al concorso di secondo organista nel Duomo di Milano, bandito in seguito alla morte di Franco Fumasio.[3] Il posto, per il quale si presentano nove candidati, viene assegnato però ad Angelo Maria Caspano.

In questo periodo, Cossoni entra in contatto con gli ambienti da cui prenderà vita l'Accademia dei Faticosi, fiorita nel 1662 su iniziativa dei padri Teatini e di alcuni membri della famiglia Borromeo. Da una lettera datata marzo 1661 e indirizzata al futuro principe dell'Accademia, Vitaliano Borromeo, si apprende infatti come Cossoni abbia segnalato un clavicembalo da acquistare.[4] L'Accademia poneva al centro dei propri interessi tematiche etiche e filosofiche: l'autore di riferimento era Aristotele. A giudicare dagli statuti, il ruolo della musica all'interno del sodalizio non doveva essere però secondario. In occasione dell'«accademia pubblica», le due orazioni e la recita di componimenti poetici erano introdotte da brani musicali. Prescritta era pure la presenza di un «maestro di cerimonie» e di un «sopraintendente della musica», entrambi membri della gerarchia. La musica che accompagnava la recita dei componimenti letterari doveva essere breve e sobria. Oltre ai Teatini, vi aderirono gruppi di letterati e intellettuali laici o appartenenti ad altri ordini religiosi, come i Somaschi, i Gesuiti e i Domenicani.[5] Non si sa esattamente quando Cossoni ne sia diventato membro. In ogni caso, prima del 1667, quando sul frontespizio dei *Salmi a otto voci pieni e brevi* op. III (Bologna 1667) egli si definisce «Accademico faticoso».

Il periodo bolognese

Nel 1662, Cossoni si trasferisce a Bologna. Secondo la *Notitia de' contrappuntisti e compositori di musica* di Giuseppe Ottavio Pitoni, il soggiorno nella città emiliana avrebbe dovuto essere una semplice tappa di un viaggio che aveva Roma come destinazione: essendo tuttavia vacante il posto di organista in S. Petronio, Maurizio Cazzati, allora maestro di cappella, convince il musicista lombardo a fermarsi.[6]

3 Si conserva la sua lettera di presentazione al concorso in I-Mfd, AS, c. 404 bis, c. 28 n. 5.

4 I-IBb, FB, *Vitaliano VI, Corrispondenza 1661/1686*.

5 Fra gli accademici di rilievo troviamo Carlo Maria Maggi, il maggior poeta milanese del Seicento. Altre notizie sull'Accademia si possono trovare in CARPANI, *Valenze sceniche*.

6 PITONI, *Notizia*, pp. 338-339: «Carlo Cossonio di Gravedona. Sacerdote, il quale, nel passaggio che fece da Bologna per portarsi a Roma, vi trovò vacante il posto di primo organista

Al concorso per il posto di organista, tenutosi il 3 novembre 1662, prende parte oltre a Cossoni un certo don Bernardino Ponti. Gli Atti della Fabbrica di San Petronio ci informano come il musicista lombardo abbia ottenuto quattro voti favorevoli, contro il solo voto favorevole e i tre contrari dell'altro concorrente.[7] Cossoni assume così la carica di primo organista della cappella. A San Petronio vige infatti la regola che questo incarico spetti al più anziano degli organisti: essa viene assegnata di conseguenza a Cossoni, perché di 14 anni più anziano dell'altro organista, Giovanni Paolo Colonna, in carica dal 1658.[8] Con un salario mensile di 50 lire, egli è l'organista meglio pagato della basilica.[9]

Il periodo bolognese, durato in tutto otto anni e qualche mese, rappresenta un tempo particolarmente felice per Cossoni. È qui che egli dà vita alla maggior parte delle sue composizioni e delle sue edizioni a stampa.[10] Fra le prime opere concepite a Bologna figura l'oratorio intitolato *L'Adamo* (CC 315), una «dramatica musicale», come viene indicato nella dedica. Rappresentato il 20 maggio 1663 nell'Oratorio della SS. Trinità in occasione dell'omonima solennità, esso costituisce uno dei primi esempi nel suo genere eseguiti a Bologna.[11] L'oratorio viene riproposto nel 1665, sempre alla SS. Trinità;[12] quindi nel 1667, questa volta eseguito però nell'oratorio del marchese senatore Paleotti, in occasione della festività di San Giuseppe. In questo medesimo contesto, Cossoni esegue nel 1668 anche la *Dina rapita* (CC 324). Il testo è

di quella cappella di San Petronio, dove dal Cazzati, allora maestro di cappella, fu fermato al detto posto di organista».

7 I-Bsp, *Atti della Fabbrica (Decreta Congregationis)*, vol. 24 (1650-1673), cc. 136*v*-137, 3 novembre 1662.

8 *Cfr.* GAMBASSI, *Cappella musicale*, pp. 361-362 (*Ordini*, pp. 6-7); e VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Nusicale*, pp. 107-109 e 135.

9 I-Bsp, *Mandati di pagamento*, cc. 602-603. Il salario del secondo organista ammontava a 17 lire.

10 In quanto a opere pubblicate in quegli anni è preceduto solo da Maurizio Cazzati, il quale nel periodo corrispondente dà alle stampe venti opere; Giovanni Battista Vitali è autore di cinque opere; Giovanni Paolo Colonna pubblica tardi, nel 1681, la sua prima opera; di Giulio Cesare Arresti se ne contano tre.

11 Benché la città, facendo parte dello Stato della Chiesa, fosse in stretto rapporto con Roma, per trovare notizie su una prima esecuzione di un oratorio bolognese bisogna aspettare fino al 1659, anno in cui Cazzati compone *La morte di San Giuseppe*, cui a distanza di due anni seguono due oratori dell'Arresti: la *Licenza di Giesù da Maria* e *L'orto di Getsemani glorioso nei sudori di Cristo* (1661). Di questi primi oratori bolognesi si è conservato purtroppo solo il libretto a stampa; la musica, per la stragrande maggioranza degli oratori composti fino al 1674, è andata persa. *Cfr.* CROWTHER, *The Oratorio in Bologna*, pp. 44-47; e MALVEZZI, *I libretti di Cossoni*, pp. 248-261.

12 *Cfr. L'Adamo* (1665), nel catalogo delle fonti perdute offerto in questo volume.

opera di padre Carlo Ciccarelli, monaco celestino in S. Stefano. Come nel caso de *L'Adamo*, la musica non è conservata. Un terzo oratorio vede la luce nel 1670, *La gloria de' santi* (CC 256). Sono ignote le circostanze per cui sarebbe stato composto; sconosciuto è pure il librettista. Di esso si conserva però la musica, trasmessa in un manoscritto custodito attualmente presso l'archivio del Duomo di Como.[13] Come la *Dina rapita*, anche *La gloria de' santi* si divide in due parti. Ciò che contraddistingue però quest'ultimo oratorio è l'estrema brevità: appena 300 versi in tutto.

Nella prima metà del Seicento, anche a Bologna sorgono numerose le accademie. Le principali sono quelle dei Floridi, dei Filomusi e dei Filaschisi.[14] Tutte e tre hanno vita breve. Destinata a durare fino ai nostri giorni è invece l'Accademia Filarmonica, istituita nel 1666 per volere del marchese Vincenzo Maria Carrati. Cossoni è tra i primi a farne parte: la sua aggregazione avviene infatti con ogni probabilità lo stesso anno della fondazione.[15]

Tra il 1665 e il 1668 Cossoni pubblica sei raccolte di musica sacra: mottetti a una voce, mottetti a due o tre voci, salmi, lamentazioni.[16] Nel marzo 1668, un suo mottetto a tre voci, *Procul delitiae* (CC 229), viene incluso nella raccolta di *Sacri Concerti overo Motetti a due, e trè voci di diversi Eccellentissimi Autori* di Marino Silvani, pubblicata da Giacomo Monti: il nome di Cossoni figura accanto a quello di compositori bolognesi o attivi a Bologna, come Maurizio Cazzati, Orazio Tarditi e Giovanni Paolo Colonna, e di altri illustri contemporanei, in particolare i veneziani Giovanni Rovetta, Natale Monferrato, Francesco Cavalli, Giovanni Battista Volpe e Pietro Andrea Ziani.

Nel 1669, Cossoni dà alla luce la sua prima raccolta di musica profana, *Il primo libro delle canzonette amorose* op. VII. Si tratta però di un genere che rimane minoritario all'interno della sua produzione musicale. In seguito, egli

13 I-COd, V-21.

14 MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, II, 1927, pp. 348-350.

15 Per quanto riguarda la data di affiliazione di Cossoni, le fonti non sono concordi. Le *Notizie bio-bibliografiche relative a vari aggregati all'Accademia*, un prezioso manoscritto non datato (I-Bca, *Manoscritti, Fondi speciali, Accademia Filarmonica*), danno per certo che il compositore ne sia stato membro fin dalla fondazione, nel 1666. A questa fonte rinviano: MORINI, *La regia Accademia Filarmonica*, p. 50; GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica*, p. 432; e LONGATTI, *Carlo Cossoni*, p. 250. Secondo invece la *Cronologia o sia istoria generale di questa Accademia*, manoscritto in due volumi, redatto a Bologna nel 1736 da Olivo Penna, Cossoni sarebbe stato aggregato l'anno successivo, nel 1667, quando principe dell'Accademia è Ottavio Garutti, a cui è dedicata l'op. XI (1671); a questa fonte si rifà MARTINI, *Serie cronologica* (Bologna 1776) e più recentemente CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica*, p. 186.

16 Si rinvia al catalogo delle fonti.

dà vita infatti soltanto a un'altra raccolta di composizioni profane: le *Cantate a una, due e tre voci* op. XIII, pubblicate con ogni probabilità nel 1673.[17]

Il 24 gennaio 1671 i Fabbricieri di San Petronio accolgono la dimissioni di Cossoni dalla carica di primo organista della basilica.[18] Non si conoscono le ragioni all'origine di questa decisione. I segnali di un disagio si erano però manifestati già in precedenza, quando nel luglio del 1669 Cossoni chiede di partecipare al concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano, a cui però poi non prende parte.[19] È possibile però che la scelta di lasciare Bologna sia legata alla controversia che contrappone Maurizio Cazzati ad alcuni musicisti locali.[20] Cossoni – a quanto ne sappiamo – pare aver assunto nella circostanza una posizione neutra, indipendente. Nel ruolo di organista era stato apparentemente voluto da Cazzati. Egli aderisce però – come abbiamo visto – all'Accademia Filarmonica, di cui socio fondatore è Giulio Cesare Arresti, il più acerrimo nemico di Cazzati: probabile motivo per il quale il maestro di cappella di S. Petronio non ne è mai stato membro. Una lettera di Cossoni spedita da Milano il 10 luglio 1680 e indirizzata a Lorenzo Perti, un altro dei protagonisti della polemica, dimostra come egli non abbia disdegnato la possibilità di avere rapporti con gli ambienti ostili al Cazzati, con cui rimane in contatto anche dopo aver lasciato Bologna.

Il ritorno a Milano

Nel novembre del 1671 Cossoni è a Milano: il *Beatus vir* CC 35 trasmesso in un manoscritto autografo porta infatti l'indicazione «Mediolani 1671. mense ‹novem›bris».[21] Dai libri contabili della famiglia Trivulzio apprendiamo che, dal 15 marzo 1672 fino alla fine di agosto del 1681, Carlo Donato celebra messa tutti i giorni nella cappella di S. Teodoro, eretta nella collegiata di S. Stefano in Brolio per volere del cardinale Teodoro Trivulzio.[22] Egli non è però soltanto uno dei tanti cappellani al servizio della potente famiglia milanese. Come risulta dal frontespizio della ristampa dell'op. XII, pubblicata nel 1675, Cossoni

17 Per la datazione *cfr.* pp. 25-26.

18 I-Bsp, *Libro degli atti della Fabbrica (Decreta Congregationis)*, vol. 24 (1650-1673), cc. 182*v*-183, 24 gennaio 1671.

19 L'indagine più recente dei materiali relativi al concorso del 1669 è fornita in COLLARILE, *Giovanni Legrenzi*.

20 Per la controversia fra Cazzati e alcuni musicisti bolognesi, *cfr.* SCHNOEBELEN, *Cazzati vs Bologna*; e soprattutto BRETT, *Music and ideas*.

21 CH-E, 437.3:6 (5).

22 I-Mas, Fondo Trivulzio, Archivio milanese, *Mastri*, c. 23, 1662-1676 e c. 24, 1674-1681; *Casse*, c. 40 (vol. II).

riveste anche la funzione di «maestro di camera» del principe Antonio Teodoro, alle cui dipendenze egli rimane probabilmente fino alla sua morte, avvenuta il 26 luglio 1678. Nel fargli ottenere questa nuova mansione è possibile che un ruolo importante abbia avuto la famiglia dei Gallio, feudatari di Gravedona, legati da stretta parentela con i Trivulzio.

Anche se a un ritmo inferiore rispetto al periodo bolognese, Cossoni non manca in questi anni milanesi di dare alle stampe nuove edizioni di sue composizioni.[23] Nel 1679, un suo mottetto è pubblicato nell'antologia curata da Carlo Federico Vigoni *Nuova raccolta de motetti sacri a voce sola*, ristampata nel 1681, che comprende composizioni di maestri di cappella, organisti e musici attivi a Brescia, Bergamo e Milano.[24] Nel 1680 e 1681, nella chiesa milanese di San Vittore al Teatro, si eseguono due nuovi oratori di Cossoni: le *Sacre lodi* e gli *Oratorii sacri*.[25] Probabilmente in questo stesso periodo è ripreso anche l'oratorio *L'Adamo*, composto a Bologna vent'anni prima. Il libretto dell'esecuzione milanese non specifica né la data né il luogo nel quale sarebbe stato riproposto: ci informa però che venne cantato in occasione della solennità di S. Filippo Benizi, canonizzato nel settembre del 1671.[26] Il 3 luglio 1681 Carlo Donato ottiene dal vescovo Ciceri un canonicato nella Collegiata di Gravedona.

Maestro di cappella in Duomo

In seguito alla morte di Giovanni Antonio Grossi, avvenuta il 31 marzo 1684, la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano indice un concorso per l'assegnazione del posto di maestro di cappella, al quale prendono parte cinque candidati: Andrea Pizzala, Giulio D'Alessandri, Carlo Donato Cossoni, Giovanni Appiano e Carlo Francesco Cane.[27] La prova prevede la composizio-

23 Le due edizioni de *Il terzo libro de motetti a voce sola* op. XII (tra il 1671 e il 1675); le *Cantate a una, due e tre voci con basso continuo e violone* op. XIII (prob. 1673); le ristampe degli *Inni per li Vesperi di tutte le Solennità dell'anno a voce sola* op. IV (1674); *Motetti, Messa e Te Deum laudamus a otto voci, pieni e brevi* op. XIV (1679); e forse l'op. XV, ora dispersa, di cui non si conosce né il contenuto né l'anno di pubblicazione.

24 Si tratta del mottetto *In profundo silentio* CC 199. A proposito della raccolta, *cfr.* PASSADORE, *Le antologie lombarde*.

25 Queste composizioni si collocano nella primissima fase di sviluppo dell'oratorio milanese, un ambito di ricerca finora poco studiato.

26 *Cfr.* MALVEZZI, *I libretti*, p. 263n.

27 L'episodio è stato ampiamente documentato in PAGANI, *Carlo Cossoni* e MAGAUDDA–COSTANTINI, *Giulio D'Alessandri*.

ne di un'antifona e un salmo, in due giorni separati.[28] Le prove sono spedite a tre periti: Francesco Beretta, maestro di cappella in S. Pietro a Roma, Alessandro Melani, maestro di cappella in S. Luigi dei Francesi, pure a Roma, e a Celani, *alias* Giuseppe Corsi, maestro della cappella ducale di Parma. Il 5 dicembre 1684, nella seduta in cui si deve eleggere il nuovo maestro di cappella, i deputati della Fabbrica vengono informati delle relazioni dei tre periti, le cui preferenze vanno alle prove di Pizzala e di D'Alessandri. Dopo molte votazioni senza esito, i deputati – più preoccupati di sostenere «non chi aveva maggior virtù, e merito, ma chi aveva più gagliarda raccomandatione», secondo le accuse mosse dall'autore di un anonimo *Racconto minuto e sincero*, apparso subito dopo la conclusione del concorso[29] – eleggono con un solo voto di maggioranza Carlo Donato Cossoni: e ciò, nonostante si fosse già diffusa la voce che egli fosse stato più volte processato dalla Curia arcivescovile. Informato dell'avvenuta elezione, l'arcivescovo di Milano, Federico Visconti, manifesta però tutta la sua contrarietà, ingiungendo al nuovo maestro di non metter piede in Duomo.[30] Cossoni, per reazione, senza recarsi dal presule come si conveniva, prende possesso della casa spettante al maestro di cappella. L'11 dicembre l'arcivescovo ne ordina perciò l'arresto, anche sulla base del fatto che Cossoni risiede a Milano senza la dimissoria del suo ordinario, avendo egli ottenuto il canonicato con obbligo di residenza nella diocesi di Como, celebrando oltretutto messa senza licenza della cancelleria milanese. Il giorno dopo, Cossoni viene liberato ed espulso dall'arcidiocesi di Milano. In risposta a questa «ingerenza» dell'Arcivescovo, il Capitolo della Veneranda Fabbrica sospende dal loro ufficio tutti i musici della cappella, rifiutando loro il salario fintanto che il maestro eletto non fosse entrato in funzione. La contesa che oppone il Capitolo della Fabbrica, favorevole alla nomina del Cossoni, all'arcivescovo Visconti, contrario, si trascina per diversi mesi, coinvolgendo direttamente il governatore di Milano, diversi cardinali e senatori, e addirittura papa Innocenzo XI. I salari dei musici della cappella del Duomo vengono pagati solo nel marzo del 1685. La situazione però non si sblocca ancora. Il 25 luglio l'arcivescovo Visconti chiede al segretario di stato vaticano, cardinale Alderano Cybo-Malaspina, di informare della vicenda papa Innocenzo XI. In realtà, il papa era stato già informato della questione direttamente dai rappre-

28 Le prove dei candidati si trovano nel convoluto miscellaneo I-Mfd, AD.11.1: le partiture delle composizioni di Cossoni (CC 75, 82 e 85) sono identificabili alle cc. 25*r*-38*v*.

29 I-Mas, *Culto parte antica*, c. 1049; è citato per intero in MAGAUDDA–COSTANTINI, *Giulio D'Alessandri*, pp. 338-342.

30 *Cfr.* DE RUVO, *Carlo Cossonio prete*, pp. 48-51. A proposito della figura dell'arcivescovo Visconti si veda PAGANI, *Federico Visconti*.

sentanti del Capitolo. Al secolo Benedetto Odescalchi (1611-1689), Innocenzo XI poteva godere di una serie di rapporti diretti con il territorio lombardo, essendo di origini comasche, uscito addirittura dalla stessa scuola dei Gesuiti di Como presso la quale si era formato Cossoni. Innocenzo XI condivide le preoccupazioni dell'arcivescovo circa le «male qualità» del musicista. Tuttavia, constatata l'irremovibilità dei deputati della Fabbrica riguardo alla nomina, decide di condonargli «delitti e processi che se gli adducevano contro»,[31] accondiscendendo così alle richieste della fazione favorevole all'insediamento di Cossoni. Un ruolo non secondario nella vicenda pare aver svolto il senatore Antonio Maria Erba, nipote di papa Odescalchi, al quale il musicista aveva dedicato le *Sacre lodi* e gli *Oratorii sacri*.

Il parere del papa non è però condiviso dall'arcivescovo, che soltanto il 29 dicembre accetta un compromesso con la Fabbrica. Cossoni avrebbe rinunciato al posto di maestro di cappella, supplicando l'arcivescovo di revocargli la pena dell'esilio e promettendo di chiedere le dimissorie al vescovo di Como per poter celebrare la messa nella diocesi di Milano. I deputati avrebbero aperto quindi un nuovo concorso, al quale avrebbe potuto partecipare anche Cossoni, con una nuova commissione di periti. Rinunciando a indire il concorso, il 31 dicembre 1685 i deputati presentano all'arcivescovo due candidati. Soddisfatto dell'accordo raggiunto che di fatto ristabilisce alcune formalità, l'arcivescovo delega la nomina del nuovo maestro di cappella al Capitolo, il quale propone «quello che era stato già nominato, e poi dimesso, cioè il reverendo Carlo Cossonio. E l'arcivescovo accettò, e fu contento di questa nomina».[32]

Lo stipendio annuo di Carlo Donato ammonta a 1500 lire milanesi. Il Capitolo, nella seduta del 22 dicembre 1688, su richiesta dello stesso Cossoni, decide di portarlo a 1800 lire. Cossoni è regolarmente pagato fino al mese di luglio del 1692.[33] Il 22 agosto Francesco Visconti, rettore della Veneranda Fabbrica, intima al ragioniere di non versare più il salario al maestro di cappella. Lasciata Milano grazie a un breve permesso (da mettere forse in relazione con la morte del padre, il novantaduenne Giovanni Antonio, avvenuta il 18 maggio 1692),[34] Cossoni – quantunque ammonito – non vi fa più ritorno. Nella riunione del 18 settembre, il Capitolo ne delibera quindi il licenziamento e dispone gli avvisi per un nuovo concorso.

31 Le citazioni sono prese da PAGANI, *Carlo Cossoni*, p. 56.

32 *Cfr. ibidem*, p. 57.

33 I-Mfd, *Mandati di pagamento*, luglio 1692.

34 Gravedona, Archivio Parrocchiale, *Liber mortuorum ab anno 1650 usque ad annum 1694*.

Gli ultimi anni

Poco dopo il suo trasferimento a Gravedona, Cossoni pubblica la sua ultima raccolta a stampa: le *Quattro Messe, tre piene e brevi e l'altra fugata* op. XVI, apparsa all'inizio del 1694. A partire dal 1698 celebra messa regolarmente presso l'oratorio dei Ss. Rocco e Vittore di Gravedona. Il *Miserere* (CC 72) redatto nel novembre 1699 e dedicato a Francesco Rusca, maestro di capella del Duomo di Como, rappresenta una delle sue ultime composizioni.[35] Il 27 gennaio 1700, Cossoni detta le proprie volontà al notaio Giuseppe Curti Basso di Gravedona.[36] Il successivo 26 febbraio redige però un'ultima versione del proprio testamento, depositato questa volta presso il notaio Giovanni Curti Pettarda.[37]

Carlo Donato Cossoni si spegne a Gravedona il 5 marzo 1700.[38] Per il tramite dei padri benedettini di Bellinzona, egli lascia i propri manoscritti musicali in latino all'abbazia di S. Maria di Einsiedeln (Svizzera), in cambio di una messa in suffragio perpetuo.[39]

35 Per i rapporti con Rusca e con l'ambiente musicale comasco, si rinvia a p. 44.

36 I-COas, *Notarile*, cart. 3074 (notaio Giuseppe Curti Basso).

37 I-COas, *Notarile*, cart. 2494 (notaio Giovanni Curti Pettarda), 26 febbraio 1700: «[...] Item legavit etc. et iure legati reliquit etc. venerando Monasterio reverendorum patrum sancti Benedicti appellato della Madonna de Valdo sito in monte in regione Helvetica, vulgo tutte le sue opere musicali manuscritte in lingua latina per chiesa, et non quelle che sono in lingua italiana, con carico all'infrascritta herede di darne notizia, subito doppo la morte di detto testatore alli reverendi padri benedettini di Bellinzona, et con carico a detta herede di non permettere che siano toccate da alcuno acciò non si confondino o mischino, mentre sono tutte aggiustate nella scantia a cosa per cosa [...]». LONGATTI, *Carlo Cossoni*, p. 261.

38 Gravedona, Archivio Parrocchiale, *Liber defunctorum (dal 1680 al 1710)*. La data corretta della morte del compositore è indicata per la prima volta da LANDINI, *Carlo Donato Cossoni*, p. 114.

39 Per maggiori informazioni relativi alla trasmissione dei manoscritti di Cossoni, si rinvia al § 2. A proposito della residenza di Bellinzona, occupata dai padri benedettini a partire dal 1675, *cfr.* HENGGELER, *Geschichte der Residenz*; e COLLARILE, *Bellinzona 1675-1852*. Come Cossoni sia entrato in contatto con i benedettini di Bellinzona non è dato di sapere. È possibile che sia da mettere in relazione con i lavori di rifacimento dell'organo della vicina Collegiata, effettuati intorno agli anni 1690-1702: *cfr.* FERRARI, *L'organo Graziadio Antegnati*, p. 73. I rapporti tra Gravedona e Bellinzona non dovevano comunque essere infrequenti all'epoca: le due località si trovano lungo l'asse di un percorso molto battuto, attraverso il passo del San Iorio.

Problemi di trasmissione

La ricognizione sui problemi di trasmissione della produzione musicale di Carlo Donato Cossoni prende avvio dalla nutrita serie di sue raccolte a stampa. Sono analizzate in seguito le vicende legate all'importante fondo autografo proveniente dalla biblioteca del compositore. Quindi, ciò che riguarda le altre fonti manoscritte attualmente note. Per concludere, sono affrontate alcune questioni legate alla diversa redazione di alcune composizioni.

La produzione a stampa

Delle 289 composizioni musicali di Cossoni oggi conservate, 200 sono trasmesse in quattordici raccolte a stampa, pubblicate a cura dell'autore tra il 1665 e il 1694. L'esordio editoriale avviene con i *Motetti a due e tre voci, con le Letanie della B. V. Maria a 3* op. 1, pubblicati nel 1665 a Venezia per i tipi di Francesco Magni (*v.* TAB. 2.1). È lecito chiedersi perché Cossoni si sia rivolto a uno stampatore veneziano, trovandosi a Bologna già da alcuni anni.[1] Egli avrebbe potuto affidare infatti l'allestimento del volume a un editore attivo *in loco*, come ad esempio Giacomo Monti, con il quale egli collabora oltretutto già nel maggio del 1663 in vista della pubblicazione del libretto della prima esecuzione dell'oratorio *L'Adamo*,[2] e poi anche nel corso dello stesso 1665, per la ristampa del medesimo libretto, in occasione della seconda rappresentazione dell'oratorio.[3] La mancata collaborazione con Monti per l'allestimento dell'op. 1 deve probabilmente essere messa in rapporto all'aspra polemica innescatasi all'indomani della nomina di Maurizio Cazzati a maestro della cappella di S. Petronio (1657), che contrappone i 'musici locali' ai 'foresti'.[4] Sebbene

1 Cossoni è nominato organista della basilica di S. Petronio il 3 novembre 1662: *cfr.* p. 9. È possibile però che egli si fosse trasferito a Bologna già da qualche tempo; in ogni caso, dopo il 24 marzo 1661, data a cui risale una lettera per Vitaliano Borromeo, scritta da Cossoni a Milano: *cfr.* MALVEZZI, *I libretti*, pp. 245-246.

2 FONTI → *L'Adamo* (1663).

3 Il libretto è andato perduto: *cfr.* FONTI → *L'Adamo* (1665).

4 Sulla questione, *cfr.* SCHNOEBELEN, *Cazzati vs. Bologna* e BRETT, *Music and ideas*.

DATA	OPUS	TITOLO	LUOGO, EDITORE
1663		*L'Adamo* [libretto] Dedica di Lorenzo Orlandi, Priore della Compagnia della Santissima Trinità, a Bernardo Pini, Canonico di S. Pietro e Primicerio della medesima Compagnia	Bologna, Monti
1665		*L'Adamo* [libretto] (senza dedica)	Bologna, Monti
1665	op. I_1	*Motetti a due e tre voci, con le Letanie* Dedica ad Alessandro Fachenetti presidente perpetuo di S. Petronio di Bologna	Venezia, Magni
1667	op. II	*Primo libro de motetti a voce sola* Dedica all'abate Carlo Sanpietro. • Il mottetto *Peccavi Domine* CC 226 è dedicato a Florenio Filiberi, musico dell'arcivescovo di Ravenna mons. Torregiani	Bologna, Monti
1667	op. III	*Salmi a otto voci* Dedica al mastro di campo Antonio Renato Borromei	Bologna, Monti
1667		*L'Adamo* [libretto] (senza dedica)	Bologna, Monti
1668	op. II_2	*Primo libro de motetti a voce sola* Dedica a don Melchior Oddi	Bologna, Monti
1668	op. IV_1	*Inni a voce sola* Dedica al marchese Cesare Tanara	Bologna, Monti
1668	op. V	*Lamentazioni della Settimana Santa a voce sola* Dedica al signor Bernardo Pezzi	Bologna, Monti

TABELLA 2.1 Opere pubblicate durante il soggiorno a Bologna (1662-1671)

Cossoni non paia aver avuto in essa un ruolo attivo, è evidente come la sua posizione di musicista 'foresto' potrebbe avergli procurato comunque l'ostracismo da parte del gruppo più intransigente della fazione locale, influenzando le scelte del più importante editore musicale bolognese. In questa prospettiva, è significativo osservare come Cazzati – principale protagonista della polemica – subisca in realtà lo stesso trattamento riservato a Cossoni. Monti stampa i libretti dei suoi oratori, ma nessuna sua raccolta musicale: la produzione di Cazzati conosce infatti la via delle stampe o grazie ad altri editori bolognesi diversi da Monti o a cura dello stesso musicista, nelle vesti di stampatore musicale in proprio.[5]

5 *Cfr.* SARTORI, *Dizionario*, p. 46. Apparentemente, l'unica composizione che Monti stampa di Cazzati è il mottetto *Salve mundi*, pubblicato all'interno dei *Sacri concerti*, miscella-

1668 op. VI	*Salmi concertati* Dedica al cardinale Pietro Vidoni • Il Salmo *Lauda Jerusalem* CC 65 è dedicato «Al merito del Sig. Antonio Piantanida. Musico celeberrimo nella Reggia, e Ducal Corte di Milano, e nella Chiesa di nostra Signora presso S. Celso»	Bologna, Monti
1668	*Dina rapita* [libretto] (senza dedica)	Bologna, Monti
1668	*La regina delle rose* [raccolta poetica] Dedica di C. D. Cossoni alla signora Sampieri	Bologna, Manolessi
1668	Mottetto *Procul delitiae dum Jesu perfruar* CC 229 in *Sacri concerti overo motetti a due, e tre voci* [raccolta Silvani]; dedica a Giacomo Maria Marchesini	Bologna, Monti
1669 op. VII	*Libro primo delle canzonette amorose a voce sola* Dedica a Vincenzo Maria Carrati, fondatore dell'Accademia Filarmonica di Bologna • La canzonetta *Un'empia fortuna* CC 288 è dedicata «Al merito del Sig. D. Lorenzo Gaggiotti. Basso in S. Petronio di Bologna.»	Bologna, Monti
1669 op. VIII	*Messe a quattro e cinque voci concertate* Dedica al padre maestro Domenico Valvasori, reggente nel convento di S. Agostino di Roma	Bologna, Monti
1670 op. IX	*Il secondo libro de motetti a due, e tre voci* Dedica a Giovanni Giani	Bologna, Monti
1670 op. X	*Il secondo libro de motetti a voce sola* Dedica al signor Giulio Paravicino	Bologna, Monti
1671 op. XI	*Letanie a quattro antifone dell'anno a otto voci* Dedica al padre maestro Ottavio Garutti servita, teologo collegiato di Bologna	Bologna, Monti

Per Cossoni, la situazione cambia però nel corso del 1666, quando egli dà avvio a un'assai proficua collaborazione con il maggiore stampatore musicale bolognese. Tra il 1667 e il 1671 vedono così la luce undici raccolte individuali (compresa una ristampa) e due libretti di oratori. Nel 1667, sono pubblicati il *Primo libro de motetti a voce sola* op. II e i *Salmi a otto voci* op. III; viene ristampato poi il libretto de *L'Adamo*, in occasione della sua terza ripresa bolognese.[6] Nel 1668, appaiono gli *Inni a voce sola* op. IV_1, le *Lamentazioni della Settimana Santa a voce sola* op. V, i *Salmi concertati* op. VI, la seconda impres-

nea curata nel 1668 da Marino Silvani, che ospita anche un mottetto di Cossoni; *cfr.* FONTI → 1668^2.

6 FONTI → *L'Adamo* (1667).

sione dell'op. II e il libretto di un nuovo oratorio, la *Dina rapita*.[7] Nel 1669, vedono la luce il *Libro primo delle canzonette amorose a voce sola* op. VII e le *Messe a quattro e cinque voci concertate* op. VIII. Nel 1670, poi, *Il secondo libro de motetti a due, e tre voci* op. IX e *Il secondo libro de motetti a voce sola* op. X. Infine, nel 1671, sono stampate le *Letanie e quattro antifone dell'anno a otto voci* op. XI.

La dedica dell'op. III è datata 10 luglio 1667. Ciò permette di stabilire il *terminus ante quem* per collocare l'uscita dell'op. II_1, stampata nei primi mesi del 1667. L'avvio del rapporto di collaborazione tra Cossoni e Monti segue quindi di poco l'aggregazione del musicista all'Accademia Filarmonica di Bologna.[8] Che tra i due eventi possa esservi un nesso pare probabile. Fondata nel 1666 dal nobile Vincenzo Maria Carrati, essa raccoglie un buon numero di musicisti bolognesi, che rappresentano il principale bacino musicale da cui Monti attinge. Cossoni entra a far parte dell'Accademia nello stesso anno della sua fondazione, insieme a personalità come Lorenzo Penna e Giulio Cesare Arresti, artefici della polemica contro Cazzati. Poiché è difficile pensare che egli possa essersi schierato apertamente dalla parte dei 'locali' vista la sua patente provenienza 'foresta', è possibile che egli abbia tentato una mediazione tra le parti in conflitto, sperando di ammorbidire l'intransigente posizione assunta da Cazzati nei confronti dei 'musici locali'. Un tentativo che, sebbene apparentemente sostenuto da più parti,[9] non va però in porto. Cazzati non solo non chiederà mai di far parte dell'Accademia Filarmonica, ma rifiuterà anche qualsiasi compromesso.

7 FONTI → *Dina rapita* (1668). Nel 1668 Cossoni pubblica poi il mottetto *Procul delitiae dum Jesu perfruar* CC 229 nella miscellanea *Sacri concerti* di Marino Silvani: *cfr.* FONTI → 1668².

8 Per quanto riguarda l'aggregazione di Cossoni all'Accademia Filarmonica, *cfr.* p. 10, in cui è discussa la discordanza riscontrabile in alcune fonti relativamente all'anno – 1666 o 1667 – in cui il compositore sarebbe diventato membro dell'importante istituzione musicale bolognese. Solo apparente è la contraddizione che proviene dalla data – 1668 – annotata su due delle tre composizioni del musicista conservate presso l'archivio dell'accademia (I-Baf, capsa I, n. 9² e 9⁴), che con ogni probabilità indica il momento in cui esse sono state depositate come 'prove di abilità' del nuovo membro.

9 È possibile che questo possa essere stato anche lo scopo del progetto dei *Sacri concerti*, volume allestito da Marino Silvani e stampato da Giacomo Monti nel 1668. Nella raccolta, infatti, gli autori chiamati a rappresentare la produzione bolognese tra i «rinomati Maestri, che fioriscono in questi tempi in Italia» (la citazione è presa dalla dedica del volume), sono Maurizio Cazzati, Carlo Donato Cossoni – le prime due cariche della cappella musicale di S. Petronio, 'bolognesi' però acquisiti – e Agostino Filippucci, membro fondatore dell'Accademia Filarmonica di Bologna, l'unico d'origine bolognese. Per una descrizione del contenuto *cfr.* FONTI → 1668².

È questo il contesto nel quale maturano le dimissioni di Cossoni dalla carica di primo organista della cappella di S. Petronio, rassegnate il 24 gennaio 1671.[10] Esse precedono di poco quelle dello stesso Cazzati, che lascia la direzione della cappella il successivo 27 giugno.[11] Cazzati si trasferisce a Mantova. Cossoni lascia invece Bologna per Milano, dove entra al servizio del principe Antonio Maria Teodoro Trivulzio (1649-1678), principe di Musocco e Val Mesolcina. Sul frontespizio della seconda impressione de *Il terzo libro di motetti a voce sola* op. XII, pubblicato nel 1675, Cossoni si definisce infatti «Maestro di Capella della Camera dell'Eccellentissimo Sig. Prencipe Trivultio».[12] Il rientro a Milano è un passo che il musicista pare aver preparato con cura. Dalla dedica dell'op. XI (1671), si apprende infatti che alcuni mottetti della raccolta erano stati eseguiti in precedenza sotto la direzione di Cossoni presso la chiesa di S. Maria della Scala a Milano.[13] Al medesimo contesto rinvia anche la ristampa dell'op. IV, apparsa nel 1674: il volume è dedicato al conte Giovanni Maria Casati, «Canonico nella Reale Collegiata di S. Maria della Scala».[14] È interessante notare però come la seconda impressione dell'op. XII, la cui dedica è firmata «Milano 1675», sia stata stampata in realtà a Bologna, come si legge sul frontespizio, dove però il nome dell'editore non figura. Con ogni probabilità, si tratta di un prodotto dell'officina di Giacomo Monti, a cui appartengono con certezza i materiali tipografici adoperati per la stampa del volume (*cfr.* FIGG. 1 e 2).[15] L'ordine perturbato delle prime pagine dell'unico esemplare oggi conservato (I-Bc, Z.20) fa pensare però che il primo fascicolo della raccolta, contenente il paratesto dell'edizione, possa essere

10 *Cfr.* p. 11.

11 *Cfr.* SCHNOEBELEN, *Cazzati*, www.grovemusic.com (consultato il 20.4.2008). Errato è invece quanto sostiene LONGATTI, *La cappella musicale*, p. 251: «quando Cazzati nel 1671 fu costretto ad andarsene, lo seguì anche il Cossoni, che nel 1672 era a Milano». A parte la sequenza palesemente sbagliata degli eventi, che Cazzati sia stato costretto ad andarsene, è da considerarsi soltanto un'ipotesi.

12 I primi mandati di pagamento versati dai Trivulzio a favore di Cossoni risalgono al 15 marzo 1672. Il musicista è rimunerato però per dire una messa nella cappella di famiglia eretta nella collegiata di S. Stefano in Brolio, e non come 'maestro di camera': *cfr.* MORRESI, *Nuovi dati biografici*, p. 7.

13 «La stima, che d'alcune di queste mie Compositioni fà già in Milano, facendo io la Musica nella Chiesa Ducale di Nostra Signora della Scala, [...]». Per il testo completo della dedica si rinvia a FONTI → op. XI.

14 Per il testo completo della dedica si rinvia a FONTI → op. IV_2 (1674).

15 È però possibile che Monti abbia affidato anche a terzi i propri materiali di stampa, come ad esempio nel caso di alcuni volumi prodotti da Marino Silvani: *cfr.* SARTORI, *Dizionario*, pp. 144-145; SCHNOEBELEN, *Monti*; e EAD., *Silvani*.

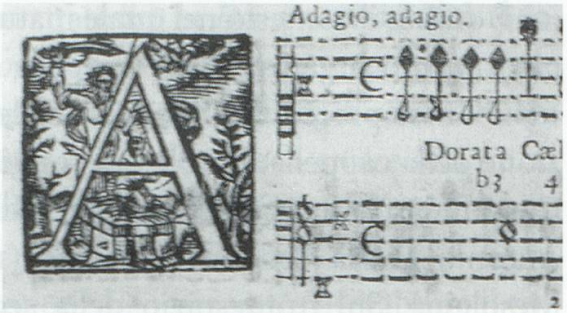
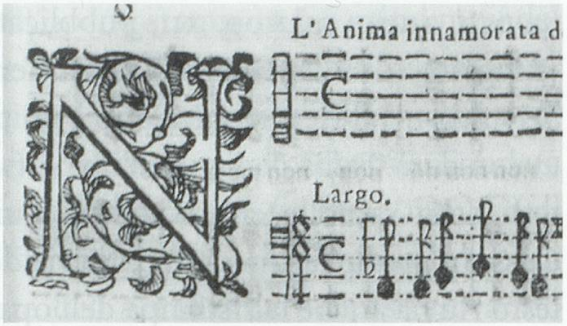
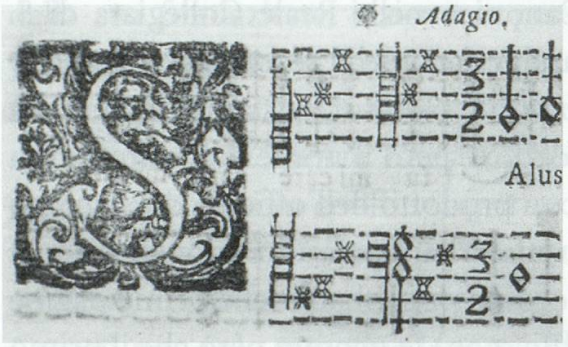
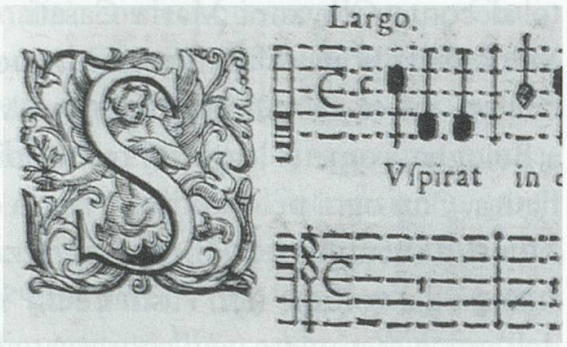
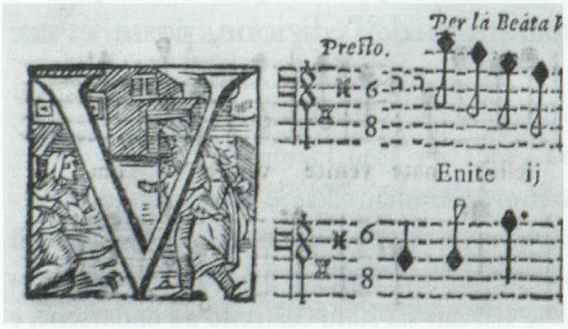


FIG. 1.
Cossoni, *Il terzo Libro de motetti a voce sola* op. XII2. Dall'alto in basso: i capilettera A (p. 28), N (p. 69), S (p. 15) e V (p. 82).









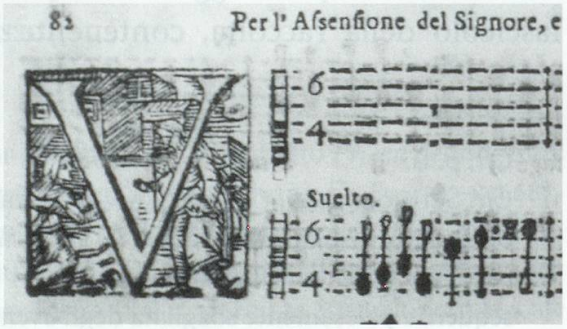


FIG. 2.
Cossoni, *Il secondo Libro de motetti a voce sola* op. X, pp. 97 e 83 (part.)

stato inserito in sostituzione di uno precedente.[16] Ciò rappresenterebbe una prassi editoriale abbastanza frequente al tempo: quella di una 'finta' ristampa. Difronte alla scarsa o insufficiente vendita di un titolo, l'editore (di sua iniziativa o su richiesta del curatore) fa ristampare un nuovo frontespizio con cui sostituisce quello della prima tiratura; il volume è così rimesso in commercio, dopo un minimo maquillage editoriale e presentato come una nuova edizione. È evidente quanto ciò possa potenzialmente falsare la percezione del reale

16 Le cc. 3 e 4 del primo fascicolo sono invertite: la dedica, stampata su due pagine numerate progressivamente «7» e «8», compare così prima del frontespizio del volume, cc. [4*r*-*v*].

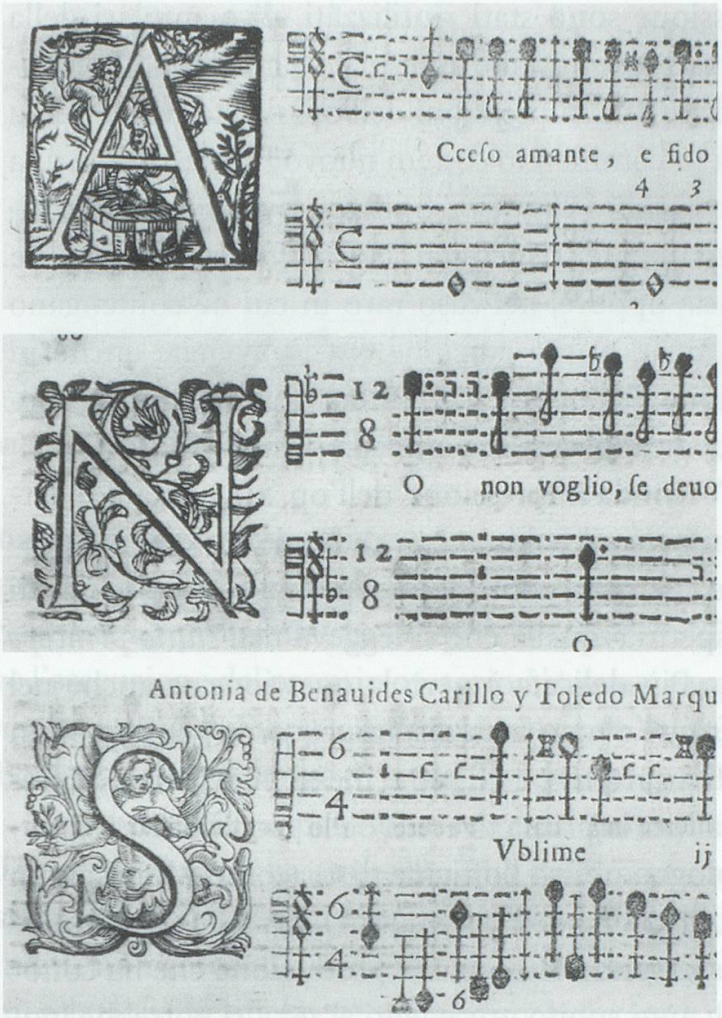


FIG. 3.
COSSONI, [*Cantate à una, due, e trè voci*] op. XIII, pp. 55, 86 e 32 (part.)

impatto di una raccolta sul pubblico: la 'nuova impressione' – specie se immessa sul mercato poco dopo l'uscita del volume – potrebbe far sembrare un successo editoriale ciò che non lo è affatto.[17]

All'interno della produzione editoriale di Cossoni, i casi accertabili di 'false' ristampe sono almeno due. Il primo riguarda le due impressioni dell'op. II, apparse a distanza di appena un anno, nel 1667 e nel 1668. Il confronto degli esemplari superstiti delle due tirature[18] non lascia adito a dubbi: per

17 In realtà, soltanto difronte a una ricomposizione completa di un volume si può parlare di 'ristampa' nel senso proprio del termine. Al contrario, in molti casi si assiste a un riutilizzo degli esemplari della prima tiratura rimasti ancora invenduti, a cui viene sostituito soltanto il frontespizio: *cfr.* CARTER, *L'editoria musicale*, p. 147, che indica questa pratica con il termine di 'falsa ristampa'. Essa è in realtà assai più diffusa di quanto si possa pensare. Ciò deve far riflettere su quanto pericoloso potrebbe essere esprimere un giudizio riguardo alla fortuna di una raccolta, qualora non si sia considerato con attenzione cosa si celi dietro la 'seconda impressione' di un libro prodotto nel Cinque o Seicento.

18 Come nel caso dell'op. XII, anche per entrambe le tirature dell'op. II è conservato un unico esemplare (si rinvia a FONTI): indice di una diffusione assai limitata di entrambe le raccolte.

la cosiddetta seconda impressione sono stati riutilizzati gli esemplari della prima tiratura, ai quali sono stati sostituiti il frontespizio e la dedica. Il secondo esempio è rappresentato dalle due impressioni dell'op. IV, stampata per la prima volta nel 1668 e rimessa in commercio con un nuovo frontespizio e una nuova dedica nel 1674.[19] In entrambi i casi, Cossoni contravviene a una consuetudine editoriale sostanzialmente rispettata. Normalmente, infatti, le 'ristampe' sono prive di dedica; oppure, nel caso raro in cui ne contengano una, viene riproposta quella della prima edizione.[20] Ciò avviene anche in occasione della seconda edizione dell'op. I (1678) – una 'vera' ristampa, questa volta – che contiene una dedica diversa rispetto alla prima (1665).[21]

Il fatto che la dedica della 'seconda impressione' dell'op. XII sia stata redatta nello stesso anno in cui è apparso il volume (1675), rende fortemente probabile che anche in questo caso Cossoni abbia dotato la nuova impressione di una nuova dedica, diversa rispetto a quella che si leggeva nell'*editio princeps* della raccolta – oggi dispersa. Più delicata è però la questione se anche nel caso dell'op. XII ci si trovi difronte a una 'finta' ristampa, come per l'op. II. In questo caso, i riscontri relativi a caratteri e filigrane messi in evidenza precedentemente riguarderebbero allora la prima tiratura della raccolta: essa sarebbe stata stampata quindi a Bologna presso l'officina di Giacomo Monti, in un periodo compreso tra la pubblicazione dell'op. XI (1671) e la seconda impressione della raccolta (1675). Osservando la cospicua produzione che ha conosciuto la via delle stampe negli anni subito precedenti al 1671, si potrebbe ipotizzare che la prima edizione dell'op. XII possa essere stata prodotta insieme all'op. XI. Di Cossoni, Monti ha stampato infatti anche tre titoli in un anno. Oltretutto, non ci sono certezze su dove Cossoni si trovi tra la fine di gennaio del 1671, quando si dimette dalla carica di organista di S. Petronio, e il mese di

19 Nello specifico, Monti riutilizza la parte musicale dei fascicoli della prima impressione, oltre a uno dei due fogli preliminari. Nell'edizione del 1668, il primo quaderno è formato da quattro carte non numerate: sul *recto* della prima è stampato un titolo sintetico; il vero frontespizio compare sul *recto* della seconda; poi la dedica e un sonetto preliminare (c. 3*r*-*v*); quindi la tavola del contenuto (c. 4*r*-*v*). Nella 'ristampa' del 1674, Monti asporta le carte 2 e 3, mentre utilizza le altre due (contenenti il titolo sintetico e la tavola) per avvolgere l'intero fascicolo: esse diventano quindi pp. [1] e [45]. Rispetto alla prima impressione, manca però un foglio nel primo quaderno: si spiega così l'errata numerazione del fascicolo, generata dal riutilizzo del materiale della precedente edizione. I rilievi sono fatti sul fascicolo del violino primo, l'unico ancora conservato della seconda impressione dell'op. IV.

20 La prima tiratura, apparsa nel 1667, è dedicata a Carlo Sanpietro; la seconda, apparsa l'anno dopo, a don Melchior Oddi.

21 La prima impressione, apparsa nel 1665, è dedicata a Alessandro Fachenetti, la seconda invece, apparsa nel 1678, a Maria Vittoria Terzaga.

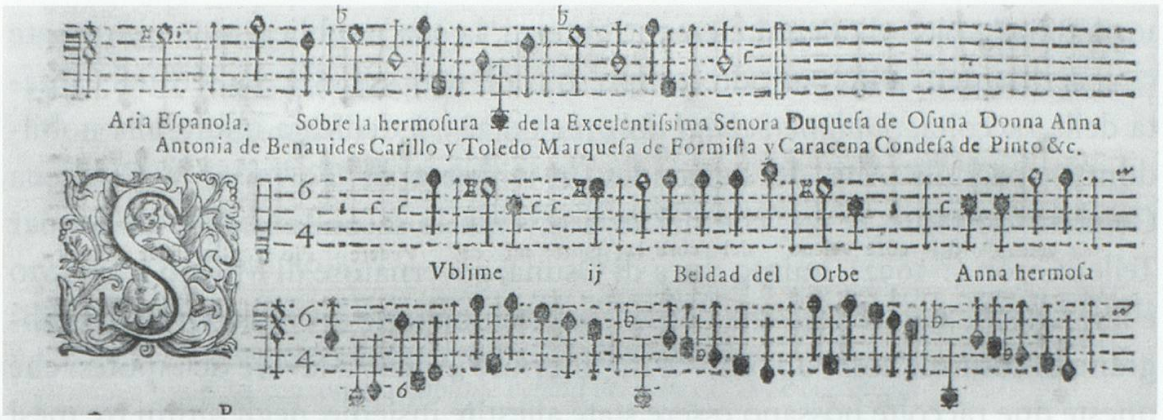


FIG. 4. COSSONI, *Il libro primo delle canzonette amorose a voce sola* op. VII, p. 50

novembre dello stesso anno, quando egli è invece con certezza a Milano, come prova l'annotazione apposta sulla partitura autografa del *Beatus vir* CC 35.[22] Sebbene sia probabile che in aprile il musicista si trovi già a Milano per curare l'esecuzione del proprio oratorio *L'Adamo*, rappresentato in occasione della «Solennità di S. Filippo Benicii»,[23] è possibile che egli possa essersi fermato a Bologna giusto il tempo di curare l'allestimento dell'op. XI e dell'op. XII insieme.

Più probabile è però una seconda ipotesi. In maniera assai pertinente, Timoteo Morresi ha suggerito che l'*editio princeps* dell'op. XII possa essere stata stampata tra settembre e dicembre del 1673: in quei mesi, Cossoni pare infatti non trovarsi a Milano.[24] La sua assenza potrebbe essere messa quindi in relazione a un breve soggiorno bolognese, per curare la stampa della nuova raccolta di proprie composizioni. In realtà, il periodo individuato da Morresi è compatibile però anche con la possibile data di pubblicazione di un'altra raccolta di Cossoni: le [*Cantate à una, due, e tre voci*] op. XIII. L'unico esemplare oggi conservato di questa raccolta (I-Bc, Z.21) è privo di frontespizio e dedica. L'analisi del materiale tipografico conferma come anche in questo caso il volume sia stato stampato nell'officina bolognese di Giacomo Monti (*v.* FIG. 3).[25] La raccolta è stata prodotta con certezza tra il 1671 e il

22 *Cfr.* già SCHUBIGER, *Cossoni*, p. 50.

23 Condividiamo l'ipotesi avanzata da Gustavo Malvezzi, secondo la quale l'oratorio sarebbe stato rappresentato in occasione della canonizzazione del santo, avvenuta il 12 aprile 1671: *v.* MALVEZZI, *I libretti*, p. 263n.

24 *Cfr.* MORRESI, *Nuovi dati biografici*, p. 8, che lo ipotizza correttamente sulla base del mancato pagamento a Cossoni per quei mesi dello stipendio in qualità di cappellano della chiesa di Santo Stefano in Brolio a Milano.

25 Oltre ai caratteri per la notazione musicale, va notata la presenza di un identico capolettera tra l'op. XIII e l'op. X: la matrice della «S» a p. 32 è infatti la stessa usata a p. 83 della precedente raccolta.

1678.[26] Sulla base di alcuni elementi interni, la sua pubblicazione può essere circoscritta però a un periodo compreso tra il 1672 e il 1674. La settima cantata della raccolta, *Sublime beldad del orbe* CC 285, è dedicata infatti alla nobildonna spagnola Ana de Benavides, «Marquesa de Formista y Caracena Condesa de Pinto & c.», che nel 1672 diventa la seconda moglie di Gaspar Tellez Girón (?-1692), quinto duca di Osuna, governatore di Milano tra il 1670 e il 1674 (FIG. 4).[27] Il fatto che l'op. XIII abbia una serie di capilettera e due filigrane in comune con l'op. XII,[28] è un ulteriore indizio a favore dell'ipotesi che queste due raccolte possano essere state allestite insieme, negli ultimi tre mesi del 1673.[29] Cossoni si sarebbe servito di Monti anche un anno più tardi, per dare alla luce la ristampa dell'op. IV.[30] Quindi un'ultima volta nel 1675, per la nuova impressione dell'op. XII.[31]

Non è difficile immaginare perché Cossoni si serva di un editore bolognese anche dopo il suo trasferimento a Milano. Le possibilità di stampare musica in città in quel periodo sono infatti estremamente ridotte.[32] Cossoni può vantare un rapporto già consolidato con Monti, in grado di garantirgli un prodotto editoriale di buon livello. Non si può ipotizzare invece che ciò sia

26 La data di pubblicazione della ristampa dell'op. XII, stampata nel 1675, non può infatti essere considerata un *terminus post quem* per la pubblicazione dell'op. XIII. La sua pubblicazione va collocata quindi all'interno della finestra compresa tra la pubblicazione dell'op. XI, apparsa con ogni probabilità nei primi mesi del 1671, e la ristampa dell'op. I, apparsa nel 1678, che segna l'inizio della collaborazione tra Cossoni e l'editore Giovanni Battista Beltramino. Nel 1675, quando viene ristampata l'op. XII, non sembra che Cossoni si sia spostato invece da Milano.

27 *Cfr. Storia di Milano*, XI (*Il declino spagnolo. 1630-1706*), 1958, pp. 157-163.

28 Sono stati consultati gli esemplari I-Bc, Z.20 (op. XII_2) e Z.21 (op. XIII). La matrice della 'A' a p. 55 dell'op. XIII è identica a quella adoperata a pp. 28, 57 e 90 dell'op. XII; la matrice della 'N' a p. 86 è la stessa adoperata a p. 69 della precedente raccolta; così come la 'S' a p. 50 è identica a quelle delle pp. 97 e 103 nell'op. XII. L'op. XIII ha una filigrana in comune anche con l'op. X (l'esemplare consultato è I-Bc, Z.18).

29 Sarebbe interessante poter stabilire quando sono state asportate le prima pagine dell'op. XIII. È possibile infatti che lo stato lacunoso in cui versa l'unico esemplare oggi conservato, privo di frontespizio e di dedica, più che il frutto di un'azione vandalica, possa essere l'effetto di una mirata asportazione del primo fascicolo del volume. Esso rappresenterebbe quindi lo stadio intermedio di quel processo che, grazie a un nuovo frontespizio e a una nuova dedica, avrebbe portato – come già nel caso dell'op. II_2, dell'op. IV_2 e dell'op. XII_2 – a una nuova 'impressione' della raccolta.

30 La dedica del volume è firmata: «Milano li 10. Novembre 1674.»; si rinvia ancora a FONTI → op. IV_2 (1674).

31 Si rinvia a FONTI → op. XII_2 (1675).

32 Secondo DONÀ, *La stampa musicale*, le officine editoriali che intorno al 1670 si occupano di stampa musicale a Milano sono quelle dei Camagni e di Francesco Vigone.

DATA	OPUS	TITOLO	LUOGO, EDITORE
?1671		*L'Adamo* [libretto] Dedica del servita padre Bernardo Daverio ai mercanti d'oro di Milano	Milano, Ghisolfi
?1673	op. XII$_1$	[*Il terzo libro di motetti a voce sola*] [perduto]	[Bologna, Monti]
?1673	op. XIII	[*Cantate à una, due, e tre voci*] [mancano il frontespizio e la dedica] • La canzonetta *Sublime beldad del orbe* CC 285 è composta «Sobre la hermosura de la Excelentissima Senora Duquesa de Osuna Donna Anna Antonia de Benavides Carillo y Toledo Marquesa de Formista y Caracena Condesa de Pinto & c.», moglie di Gaspar Tellez Girón, governatore di Milano	[Bologna, Monti]
1674	op. IV$_2$	*Inni per li vespri di tutte le solennità dell'anno* Dedica al conte Giovanni Maria Casati, canonico della collegiata di Santa Maria della Scala di Milano	Bologna, Monti
1675	op. XII$_2$	*Il terzo libro di motetti a voce sola* Dedica a don Ignatio Porta • Il mottetto *Heu infelix* CC 198 è dedicato «Al merito del Sig. Carlo Girolamo Carcano Basso Eccellentissimo nella Catedrale di Como.» • Il mottetto *O regina Dei mater* CC 220 è dedicato «Al merito del Sig. D. Lorenzo Gaggiotti. Basso in S. Petronio di Bologna.»	[Bologna, Monti]
1678	op. I$_2$	*Motetti a due e tre voci, con le Letanie* Dedica a Maria Vittoria Terzaga	Milano, Beltramino
1679	op. XIV	*Motetti, Messa e Te Deum laudamus, a otto voci* [perduta]	Milano, Beltramino
1679		*Mottetto In profundo silentio* CC 199 in *Nuova Raccolta de motetti sacri a voce sola* [raccolta Vigoni] Dedica alla contessa Livia Arconati	Milano, Vigone
?1680	op. XV	[perduta]	[Milano, Beltramino ?]
1680		*Sacre Lodi* [libretto] Dedica di Federico Moltini a don Antonio Maria Erba	Milano, Beltramino
1681		*Oratorii sacri* [libretto] Dedica di Federico Moltini a don Antonio Maria Erba	Milano, Beltramino
1681		Mottetto *In profundo silentio* CC 199 in *Nuova Raccolta de motetti sacri a voce sola* [raccolta Vigoni] Dedica a Pirro Gratiani, Conte di Sarzano, ambasciatore del Duca di Modena a Milano	Milano, Vigone
1689		*In exequijs*	Milano, Beltramino
1694	op. XVI	*Quattro messe, tre piene e brevi, l'altra fugata* Dedica a don Filippo Maria Stampa	Milano, Beltramino

TABELLA 2.2 Opere pubblicate durante il soggiorno a Milano e a Gravedona (dopo il 1671)

l'effetto di un 'contratto d'esclusiva', che legherebbe il musicista all'editore. Lo esclude il fatto che nessuna delle ben dodici raccolte di Cossoni pubblicate da Monti sia menzionata nell'*Indice dei libri* in vendita nel 1682 presso l'editore.[33] Difronte a questo dato, o si ipotizza un fulmineo successo delle raccolte di Cossoni, tale da aver esaurito in fretta tutta la tiratura disponibile: cosa che però può essere avvenuto per raccolte di relativo successo, come l'op. III e l'op. IV$_1$, ma certamente non nel caso delle già ricordate 'false' ristampe o dell'op. VI, ancora in commercio nel 1735 a oltre sessant'anni dalla sua uscita.[34] Oppure si deve presumere che Monti si sia liberato degli esemplari stampati subito dopo averli prodotti. In questo caso, se non l'editore, potrebbe essere stato il compositore a essersi occupato della vendita dei volumi. Si spiegherebbe così la scarsa distribuzione della produzione di Cossoni pubblicata nell'ultimo periodo bolognese e poi durante gli anni milanesi, almeno considerando il dato che proviene dallo stato attuale di conservazione.[35]

La collaborazione con Giacomo Monti prosegue fino al 1675, quando appare la seconda impressione dell'op. XII (*v.* TAB. 2.2). Il mottetto *O regina Dei mater* CC 220 è dedicato «Al merito del Sig. D. Lorenzo Gaggiotti. Basso in S. Petronio di Bologna»:[36] indicativo dei buoni rapporti con l'ambiente musi-

33 L'unico *Indice* di Giacomo Monti che si conosca è quello stampato nel 1682: *cfr.* MISCHIATI, *Indici*, pp. 264-270 (cat. XIII). In esso non c'è traccia di stampe di Cossoni.

34 L'unica raccolta di Cossoni ad essere menzionata nell'indice di un editore musicale sono i *Salmi concertati* op. VI (Bologna 1668). Essa è ancora in vendita nel 1735, quando viene citata nel catalogo dell'editore bolognese Lelio dalla Volpe: *cfr.* MISCHIATI, *Indici*, p. 332 (cat. XX, n. 22). Lo stesso titolo compare anche nel catalogo di Giuseppe Silvani, stampato nel 1734: *cfr. ibidem*, p. 322 (cat. XIX, n. 105).

35 Dopo un esordio alquanto incerto di Cossoni sulla scena editoriale bolognese (dell'op. II si conserva un solo esemplare integro della prima impressione, e uno della seconda 'finta' impressione), le successive raccolte pubblicate presso Monti registrano una buona o almeno discreta distribuzione. Si potrebbe parlare di successo nel caso dell'op. III, di cui sono noti ben otto esemplari completi e sei incompleti. L'op. IV$_1$, V, VII, VIII e IX sono conservate poi in almeno tre esemplari completi. Incerta appare la fortuna dell'op. VI, di cui si conserva un solo esemplare integro e due incompleti, ma soprattutto quella delle ultime quattro raccolte prodotte da Monti: se si esclude l'op. XI, di cui sono noti tre esemplari completi e uno incompleto, dell'op. X si conserva un solo esemplare incompleto; dell'op. XII esiste un solo esemplare completo della seconda impressione; dell'op. XIII un solo esemplare mutilo.

36 Cossoni aveva già dedicato a don Lorenzo Gaggiotti la canzonetta *Un'empia fortuna* CC 288, pubblicata nel 1669 nel *Libro primo delle canzonette amorose a voce sola* op. VII. Al contrario, il mottetto *Heu infelix* CC 198 dell'op. XII porta una dedica «Al merito del Sig. Carlo Girolamo Carcano Basso Eccellentissimo nella Catedrale di Como»: sintomatico dei rapporti del musicista con il contesto comasco, probabilmente rinvigoriti dopo il suo trasferimento a Milano.

cale bolognese, che Cossoni continua a coltivare anche dopo il suo trasferimento a Milano. Ciò è provato anche dalla dedica autografa che si legge in un esemplare della *Consideratione sopra una questione nata, se alcune Note poste nella Chiave di F. fa ut grave con l'obligo di non tramutare la detta Chiave, siano Autentiche ò Placali, con l'approvatione di molti eccellenti Autori* di Girolamo Zanetti (Milano, Francesco Vigone, 1680), che il compositore invia in dono a Lorenzo Perti nel luglio del 1680.[37] Nel 1689, sarà invece Angelo Berardi a dedicare «al Sig. D. Carlo Donato Cossonio Mastro di Cappella nel Duomo di Milano» il capitolo ottavo (*Dell'ordine, & uso de modi, ò tuoni secondo l'Accademia de Filosofi antichi*) della Parte Terza della sua *Miscellanea musicale*.[38]

Per quanto riguarda la successiva produzione musicale a stampa, Cossoni si avvale della collaborazione di un editore milanese, Giovanni Battista Beltramino. Il primo volume prodotto è la ristampa dei *Motetti a due e tre voci, con le Letanie della B. V. Maria a 3* op. I, pubblicata nel 1678. L'attività editoriale di Beltramino è attestata almeno a partire dal 1666.[39] Nel 1671, egli dà alle stampe la *Relatione delle feste celebrate in Napoli nel mese d'agosto 1671, per la solenne canonizatione di S. Gaetano Tiene*, stampata «In Roma, & Milano», e 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‹c›a, & in Milano». Il doppio luogo di edizione lascia intendere che lo stampatore si sia avvalso di diverse collaborazioni esterne nelle prime fasi della propria attività. Il contenuto della *Relatione* rivela un legame con l'ordine dei Teatini, con cui Beltramino pare sia in contatto anche a Milano. La sua officina tipografica è collocata infatti «vicino a S. Antonio [Abate]», chiesa ufficiata da quest'ordine.[40] È qui che nel 1673 Beltramino 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 dell'op. I di Cossoni. Del compositore, egli pubblica in seguito la prima edizione di almeno altre due raccolte: nel 1679, dei *Motetti, Messa e Te Deum laudamus a otto voci* op. XIV, e nel 1694 delle *Quattro messe* op. XVI. È però assai probabile che anche l'op. XV di Cossoni, apparsa con certezza tra il 1679 e il 1694, oggi irrimediabilmente dispersa, sia stata prodotta nella sua officina.

37 Si tratta dell'esemplare I-Bc, E.86, proveniente dal fondo di Lorenzo Perti, ora conservato presso la Biblioteca del Museo Internazionale della Musica di Bologna.

38 BERARDI, *Miscellanea*, p. 171.

39 *Cfr.* SANTORO, *Tipografi milanesi*, p. 310.

40 La chiesa di S. Antonio Abate era stata affidata ai padri Teatini dal cardinale Carlo Borromeo nel 1576: *cfr.* FIORIO (ed.), *Le chiese di Milano*, pp. 294-303.

Plausibile è l'ipotesi avanzata da Timoteo Morresi, secondo cui l'op. XIV potrebbe essere stata stampata tra luglio e dicembre del 1679, quando Cossoni si assenta dal suo incarico di cappellano della chiesa di S. Stefano in Brolio.[41] Il fatto che sia possibile constatare anche un'altra assenza tra maggio e dicembre 1680,[42] permette di avanzare l'ipotesi che questo possa essere il periodo nel quale potrebbe essere stata allestita l'op. XV, di cui nulla si sa, nemmeno per quanto riguarda il contenuto. Se così fosse, ciò significherebbe che durante il periodo nel quale Cossoni ricopre la carica di maestro di cappella del Duomo di Milano (1686-1692),[43] egli non abbia dato alle stampe alcuna sua raccolta. Un'ipotesi che parrebbe trovare una conferma in quanto lo stesso compositore scrive nell'avvertimento al lettore dell'op. XVI, apparsa poco più di un anno dopo l'abbandono della carica di maestro di cappella del Duomo di Milano:[44]

> Amico lettore. Fui già pregato da molti à publicare col mezzo delle Stampe queste mie deboli fatiche, ne risentendomi per le molte occupationi all'hora negai di farlo. Hor che son sciolto sodisfaccio alla petitione delli Amici, e benevoli, ‹e› alla tua virtuosa curiosità, assicurandoti che non sono ancor posthume, e stà sano.

Non sappiamo come Cossoni e Beltramino siano entrati in contatto. È assai probabile però che ciò sia avvenuto per il tramite dei Teatini, con i quali entrambi sono in rapporto. Come si è visto, la sede dell'officina di Beltramino è collocata nei pressi della chiesa di S. Antonio Abate officiata dall'ordine, con cui egli ha anche collaborazioni di tipo professionale. Per quanto riguarda invece Cossoni, i suoi contatti con i Teatini devono essere messi in relazione

41 MORRESI, *Nuovi dati biografici*, p. 8.

42 *Ibidem*.

43 È infatti soltanto a partire dal 12 gennaio 1686 che Cossoni prende in mano la cappella, dopo oltre un anno di polemiche seguite alla sua nomina alla carica di maestro, ottenuta il 5 dicembre 1684 al termine del concorso indetto per il posto che era stato di Giovanni Antonio Grossi. *Cfr.* DE RUVO, *Carlo Cossonio prete*, pp. 47-51, che però – oltre a commettere diverse imprecisioni – ignora il *pamphlet* polemico di ANTIMO LIBERATI, *Lettera scritta dal sig. Antimo Liberati in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi*, Roma, Mascardi, 1685, nel quale – pur non nominandolo – si sostiene la candidatura di Cossoni.

44 FONTI → op. XVI. Sul frontespizio dell'op. XVI, la data che compare è quella del 1694; la dedica porta invece la data del 13 novembre 1693. Ciò permette di stabilire che la raccolta sia stata allestita alla fine del 1693 e stampata nei primissimi primi mesi dell'anno successivo. L'ultimo mandato di pagamento della Fabbrica del Duomo di Milano a favore di Cossoni è del 1 agosto 1692 (I-Mfd, *Mandati*, 1692, vol. II, fasc. 1; cit. da DE RUVO, *Carlo Cossonio prete*, p. 51). Cossoni viene rimosso dal suo incarico nella successiva seduta del consiglio della Fabbrica, il 18 settembre dello stesso anno: I-Mfd, *Deliberazioni*, ossia *Ordinazioni Capitolari*, vol. 49 (1688-1692), c. 144*r*.

alla sua appartenenza all'Accademia dei Faticosi, eretta nel 1662 proprio presso il convento dell'ordine, adiacente alla chiesa di S. Antonio.[45]

Se si esclude la pubblicazione del mottetto *In profundo silentio* CC 199, apparso nella miscellanea *Nuova raccolta de motetti sacri a voce sola* curata da Carlo Federico Vigoni, stampata a Milano da Francesco Vigone nel 1679 e ristampata due anni più tardi,[46] Beltramino è di fatto l'unico editore musicale che pubblica musiche di Cossoni dal 1678 alla morte del compositore. È significativo notare però come questi titoli (tre in tutto) rappresentino le uniche testimonianze oggi conosciute in grado di documentare l'attività di Beltramino nel campo dell'editoria musicale. Poiché è possibile che essi costituiscano in realtà gli unici volumi musicali ad essere stati materialmente prodotti dall'editore, occorre riflettere attentamente su quale sia la natura della collaborazione con il musicista. La scelta di Beltramino di dedicarsi all'editoria musicale potrebbe essere stata infatti ispirata (e forse finanziata) proprio da Cossoni.

Che un musicista si coinvolga in prima persona per sostenere l'attività di un editore, è una situazione per nulla eccezionale nel secondo Seicento. È il sintomo più evidente della crisi che colpisce l'editoria musicale verso la metà del secolo e che porta alla chiusura di firme storiche, come quelle di Vincenti e Magni (erede Gardano) a Venezia, causata dalla difficile situazione economica che alcuni contesti, come in particolare quello veneziano, attraversano. Non c'è quindi da stupirsi se Cossoni, pur di vedere pubblicate le proprie composizioni, si sia investito in prima persona: dapprima, con Monti, coprendo forse una parte delle spese di produzione (come quelle per l'acquisto della carta); in seguito, sostenendo l'avvio di Beltramino nel campo dell'editoria musicale. Cossoni ha certamente ben presente l'esperienza di Maurizio Cazzati, attivo per diversi anni come stampatore musicale indipendente. Sebbene è abbastanza evidente come l'apporto di Cossoni nell'allestimento di un volume di musica sia stato determinante, non ci sono prove che egli abbia acquisito competenze editoriali specifiche, che al contrario la collaborazione con uno stampatore di professione come Beltramino potevano garantirgli. In questo, egli potrebbe aver preso esempio da un'altra situazione che non è escluso conoscesse: quella di Natale Monferrato (1610-1685), vicemaestro della Cappella Ducale di S. Marco, che nel 1676 aveva dato avvio a Venezia a una nuova stamperia musicale insieme allo stampatore Giuseppe Sala.[47]

45 *Cfr.* MAYLENDER, *Storia delle Accademia d'Italia*, II, 1927, pp. 348-350.

46 RISM 1679[1] e 1681[1].

47 *Cfr.* SARTORI, *Giuseppe Sala*; ID., *Le origini di una casa editrice*; ID., *Un catalogo di Giuseppe Sala*; MCGOWAN, *The Venetian printer Giuseppe Sala*. La sede della stamperia è in casa dello

Accanto all'attività editoriale musicale, Beltramino prosegue nel dare alle stampe anche volumi non musicali. Anche in questo caso però i contenuti appaiono emanazione degli stessi contesti nei quali Cossoni si muove. Nel 1681 vengono pubblicati gli *Oratorii sacri da cantarsi L'Ottava del Santissimo nella Chiesa parochiale di S. Vittore al Teatro di Milano* di Luigi de Teves, messi in musica proprio da Cossoni.[48] Stampati senza data, ma riconducibili sulla base del contenuto al 1687 o a poco dopo, sono poi 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 citta di Vienna*. Presso Beltramino viene stampato anche il libretto della cerimonia funebre di Maria Luisa regina di Spagna, celebrato in Duomo a Milano il 3 aprile 1689, il cui apparato musicale – oggi perduto – era stato composto da Cossoni, all'epoca maestro di cappella.[49]

Il riferimento a Beltramino nel testamento redatto da Cossoni nel 1700 mette in evidenza come la collaborazione abbia dato vita nel corso degli anni a uno stretto rapporto personale: cosa piuttosto rara nella biografia del compositore, segnata da una serie innumerevole di contrasti. Dopo il 1700, di Giovanni Battista Beltramino si perdono le tracce. Sebbene non in campo musicale, è possibile però che la sua stamperia abbia continuato la propria attività anche nel corso della prima metà del sec. XVIII, 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 dopo il 1726 da un altrimenti sconosciuto Giovanni Beltramino.[50]

stesso Monferrato, esattamente come nel caso di Maurizio Cazzati. Nel 1675, Monferrato è a Bologna per la pubblicazione dei propri *Salmi brevi a otto voci* op. IX (RISM: M 3045), stampati da Giacomo Monti, nella cui officina è possibile egli abbia conosciuto il futuro socio, Giuseppe Sala. Già in precedenza, Monferrato aveva avuto contatti con l'ambiente musicale ed editoriale bolognese. Egli è l'unico compositore veneziano del quale compaia una composizione in entrambe le antologie di mottetti curate da Marino Silvani: i *Sacri concerti*, stampati da Giacomo Monti a Bologna nel marzo del 1668 (RISM 1668²) e la *Nuova raccolta di motetti sacri a voce sola*, apparsa presso lo stesso stampatore nel 1670 (RISM 1670¹); alla prima delle due raccolte partecipa anche Cossoni con il mottetto *Procul delitiae dum Jesu perfruar* (CC 231). *Cfr.* COLLARILE, *Natale Monferrato*.

48 FONTI → *Oratorii sacri* (1681). Di questa azione oratoriale non si è conservata la musica.

49 FONTI → *In exequiis* [1689]. Per un'efficace inquadratura della cerimonia, *cfr.* KENDRICK, *Conflitti*, pp. 30-31.

50 Questa informazione bibliografica, gentilemente segnalataci da Davide Daolmi (per la quale lo ringraziamo), è tratta dal catalogo della British Library di Londra, dove il volume è attualmente conservato.

La morte di Cossoni segna però con ogni probabilità la fine dell'attività di Beltramino nel campo dell'editoria musicale. Pare provarlo anche quanto il musicista lascia in eredità all'editore. Non gli destina infatti i propri manoscritti musicali, di cui Beltramino avrebbe potuto servirsi per l'allestimento di nuove raccolte postume.[51] Gli lascia invece i propri «libri a stampa»:[52] una dicitura vaga, che per la verità potrebbe indicare gli esemplari in giacenza presso il musicista delle raccolte pubblicate in precedenza, dalla cui vendita Beltramino avrebbe potuto trarre qualche profitto.

Il fondo autografo

Carlo Donato Cossoni si spegne a Gravedona il 5 marzo 1700.[53] Le sue ultime volontà sono affidate a un testamento nel quale il destino dei propri manoscritti musicali viene 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 nella quale viene deliberato il licenziamento in tronco del musicista – intima che tutte le partiture a cui l'allora maestro di cappella aveva dato vita (da lui conservate contro ogni consuetudine nella propria abitazione privata) siano sigillate e trasferite in archivio:[54]

> [18 settembre 1692] Facto verbo p‹er› D‹ominem› Comitem Fran‹ces›cu‹m› Sormanu‹m› in eo, quod tempore sui Rectoratus dederit facultatem R‹everen›do Carolo Consonio Magistro Capellae huius Templi recedendi ab hac Urbe titulo

51 È quanto avviene invece nel caso di Natale Monferrato, che per testamento lascia «tutti li manoscritti de musica à messer Iseppo Sala stampador di musica all'Insegna del David»: *cfr.* COLLARILE, *Natale Monferrato*.

52 L'inventario dei libri appartenuti a Cossoni è stilato il 6 marzo 1700: *cfr.* LONGATTI, *Carlo Cossoni*, p. 155n. Sulla parte del violino secondo dell'op. VI attualmente conservata presso l'archivio del Duomo di Como (nel convoluto I-COd, S-871), il titolo sulla rilegatura è vergato da Cossoni: siamo riconoscenti a Alessandro Picchi per la preziosa informazione relativa alla provenienza di questo fascicolo, giunto a Como nel dopoguerra dalla biblioteca parrocchiale di Lanzado (Sondrio). Lo stesso vale per la parte dell'organo dell'op. IX conservata presso l'Archivio di San Petronio (I-Bsp, L.25.C), anch'esso con annotazioni autografe. Se è possibile che questi due esemplari abbiano fatto parte della biblioteca musicale di Cossoni, non è detto però che essi provengano dal fondo librario ereditato dal Beltramino, andato irrimediabilmente disperso.

53 *Cfr.* p. 15.

54 I-Mfd, *Deliberazioni*, ossia *Ordinazioni Capitolari* vol. 49 (1688-1692), cc. 143*v*-144*r*. *Cfr.* DE RUVO, *Carlo Cossonio prete*, pp. 51-53. Nel documento si fa riferimento a un permesso ottenuto da Cossoni di allonatanarsi «ab hac Urbe titulo indisposit‹ion›is»: è probabilmente quello che il musicista ottiene il 29 aprile 1692: *cfr.* I-Mfd, OC.49, c. 132*v*.

indisposit‹ion›is [il 29 aprile 1692?], et quod numqua‹m› licet monitus redierit, eodemque contextu audito D‹omino› Archid‹iaco›no Vicecomite Provinciali Ecclesiae, eaque maturé discussa, et considerata, ac bené perpensis antecedentibus circà hoc idem negotium
D‹eliberatu›m fuit esse licentiandum d‹ictu›m Magistru‹m› Capellae Templi, prout d‹ictu›m Ven‹eran›du‹m› Cap‹itulu›m illum licentiavit, et licentiat, et delegandos esse D‹ominum› Archid‹iaconu›m Vicecomitem, et D‹ominum› Rectorem ad aesistendum [?] perquisitioni compositionu‹m› Juris huius Ven‹eran›dae Fabricae, quam facienda‹m› fore in domo d‹ic›ti Magistri Capellae censuit d‹ictu›m Ven‹eran›du‹m› Cap‹itulu›m et insuper exponendas cedulas pro invitandis concurrentibus ad Munus pred‹ictu›m Magistri Capellae.

L'ordine viene eseguito il giorno seguente:[55]

1692. adi 19 7bre
La mattina del giorno d'hoggi sud‹dett›o si sono p‹er› ord‹in›e del Ven‹erando› Cap‹itol›o portati l'Ill‹ustrissi›mi S‹ignor›i D‹on› Franc‹cesc›o Visconti R‹ettor›e et Mons‹ignor›e Arch‹idiacon›o Visconti come deleg‹a›ti nella Casa del R‹everen›do Don Carlo Cossonio rig. [?] in Campo S‹an›to et hanno ordinato che si [ri]unissero le composi‹zio›ni musicali che in d‹ett›a Casa si sono ritrovate, e fatte legare in dieciotto mazzi si sono sigillate col sigillo della Ven‹eranda› Fab‹brica›, e riposte nell'Archivio p‹er› custodirle sino tanto che sarà ordinato ciò si dovrà fare dal V‹enerando› Cap‹itol›o con l'intervento del S‹ignor› Fran‹cesc›o Mazzuchelli Confidente del D‹ett›o R‹everendo› Cossonio presso il q‹ua›le si trovavano le Chiavi della d‹ett›a Casa e in fede il dì sud‹ett›o Fran‹ces›co Visc‹on›ti Re‹tto›re Alfonso Visconti Arcid‹iaco›no Io‹vanni› Fran‹ces›co Mazzuchelli fu presente p‹er› testim‹oni›o

Eppure, le uniche composizioni di Carlo Donato Cossoni oggi conservate presso l'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano sono quelle relative alla prova d'esame del tormentatissimo concorso del 1684 per il posto di maestro di cappella (I-Mfd, AD.11.1). Come Cossoni sia riuscito a riappropriarsi dei propri manoscritti non è dato sapere. Non si è trovata traccia di successive delibere del capitolo in proposito. In ogni caso, i manoscritti si trovano nella residenza gravedonese già pochi mesi più tardi, quando Cossoni tra la fine del 1693 e l'inizio del 1694 allestisce l'op. XVI. In questa raccolta sono pubblicate infatti quattro messe (CC 3, 4, 6 e 7), di cui si conserva tutt'ora una redazione autografa su cui il compositore ha annotato: «stampata».[56]

55 I-Mfd, AS.405, c. 27, § 3, fasc. 8, n. 13.

56 Si tratta delle partiture destinate a costituire le messe prima e terza della stampa: CH-E, 678.21a (4), 437.3:1 (8), 437.3:1 (3) e 437.3:1 (6). Va corretta quindi la nostra precedente ipotesi, secondo cui il fondo autografo sarebbe stato portato a Gravedona già nell'agosto del 1692: *cfr.* BACCIAGALUPPI–COLLARILE, *Trasmissione e recezione*, p. 84.

Per testamento Cossoni destina le proprie partiture manoscritte in latino al monastero «appellato della Madonna de Valdo».[57] Si tratta della forma italianizzata del nome tedesco di «Maria im finstern Wald» con cui il monastero benedettino di Einsiedeln (Svizzera) è conosciuto. È lì che i manoscritti cossoniani sono ancor oggi conservati, da più di trecento anni. L'ipotesi avanzata in alcuni studi, secondo i quali l'importante lascito manoscritto sarebbe stato custodito dapprima presso la residenza benedettina di Bellinzona e di qui trasferito a Einsiedeln in un momento imprecisato prima della chiusura della casa (1852), è priva di fondamento.[58] Essa si basa infatti su un'errata interpretazione di due aspetti della questione. Nel testamento di Cossoni sono nominati esplicitamente i «padri benedettini di Bellinzona». È a loro infatti che i manoscritti sono affidati, affinché vengano trasportati oltralpe. La casa di Bellinzona non rappresenta infatti un convento a sé stante, ma una residenza che i padri di Einsiedeln utilizzano soprattutto per mantenere i contatti con l'ambiente milanese. Già nel tardo Seicento sono diversi i monaci che avevano potuto così soggiornare a Milano, tra cui anche almeno un apprezzato musicista.[59] Una

57 La citazione è tratta dalla seconda redazione del testamento: I-COas, *Notarile*, cart. 2494 (notaio Giovanni Curti Pettarda). Nella prima stesura, avvenuta 27 gennaio 1700 – I-COas, *Notarile*, cart. 3074 (notaio Giuseppe Curti Basso) – la formulazione è la seguente: «Item ha lasciato e lascia alla chiesa della Beata Vergine Maria di Vald nel paese Svizzero tutte le composizioni et opere musicali e manoscritte fatte da detto signor testatore, le quali si ritrovano nelle due scansie della saletta superiore verso la casa del Signor Sebastiano Curti». Ringraziamo Timoteo Morresi per averci messo a disposizione i documenti citati.

58 *Cfr.* Longatti, *Organi, organisti e organari*, p. 58, dove sostiene erroneamente che «Si trattava dei benedettini del Collegio di Santa Maria del Valdo di Bellinzona», rielaborando una già scorretta affermazione di Landini, *Carlo Donato Cossoni*, 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». Il riferimento di Landini è a Schubiger, *Cossoni*, p. 54, in cui si legge invece correttamente: «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». Pur non citandolo, a Schubiger si rifà certamente Traub, *Die Kompositionen*, p. 93. Recentemente anche Mario Longatti ha proceduto a una correzione della sua precedente affermazione in Longatti, *Carlo Cossoni*, p. 254 («[...] opere liturgiche manoscritte, lasciate ai benedettini della badia di Einsiedeln»).

59 Nella seconda metà del Seicento visitarono Milano: padre Meinrad (Rudolf) Steinegger (1645-1727) e padre Karl (Nikolaus) Lussi (1643-1711) nel 1677; padre Beda (Johann Josef) Schwaller (1650-1691) con due altri padri prima del 1682; il suonatore di tromba padre Ignaz (Jakob) Stadelmann (1659-1721) nel 1687; infine padre Ildephons (Jodocus Franz) Schmid (1649-1708) e frate Kaspar (Andreas) Mosbrugger (1656-1723) nel 1695; *cfr.* Henggeler, *Professbuch*, *sub voce* (consultato il 7.12.2007).

volta concluso il periodo prestabilito, essi facevano poi ritorno alla casa madre, portando con sé i materiali che avevano raccolto: in particolare, le preziose partiture musicali, di cui essi facevano letteralmente incetta in tutti i loro viaggi.[60] La residenza bellinzonese rappresenta quindi soltanto un tramite: anche per le partiture cossoniane, che giungono sane e salve ad Einsiedeln il 3 luglio 1700. Leggiamo dal diario del convento redatto da padre Josef Dietrich (1645-1704), al tempo organista dell'importante abbazia benedettina e dal 1670 maestro di cappella:[61]

Julius. 1700.	Luglio 1700.
Am 16. Julij regnete es am Morgen unnd henkten sich vill Nebel an den Wald, so endtlich aufgestigen, unnd geg‹en› d‹er› Vesper der Him‹m›el sich in etwas angefangen zu öfn‹en› unnd umb 6. Uhr die Sonne zu schauen.	Il 16 luglio piovve la mattina e restò molta nebbia nel bosco, sollevatasi infine, e circa al Vespro il cielo iniziò ad aprirsi un poco e alle 6 s'affacciò il sole.
H. Decanus promulgierte heut, neben anderen Sach‹en›, so in actis Capitularib‹us› zufinden, daß H. Carolus Donat‹us› Cossonius Canonicus zu unnd gewester Capellmeister zu [spazio bianco] u‹nserer› L‹ieben› F‹rau›en zu Eynsidl‹en› alle seine opera Musicalia im Testament ligiret; selbige seyen auch verwichener 3. Julij allhero wohl verwahrt gebracht, unnd H. Capellmeister‹en› zugestellt word‹en›.	Il signor Decano promulgò oggi, oltre ad altre cose che si trovano negli atti capitolari, che il signor Carlo Donato Cossoni canonico di, e passato maestro di cappella a [spazio bianco] ha lasciato per testamento tutte le sue opere musicali alla Nostra Signora di Einsiedeln; e che queste sono anche arrivate intatte qui il passato 3 luglio e sono state consegnate al signor maestro di cappella.
Weil nunn diß ein sehr kostliche Verehrung war (dann es waren d‹er› Operum gar vill) habe mann billich darumben zudank‹en›, unnd des abgelebt‹en› herr‹en› in Sacrificijs et precib‹us› memoria‹m› zumach‹en›: musst‹en› auch neüelich für Ihn ein Saal-Ambt gesung‹en› word‹en› ‹usw.›	E che è opportuno essere riconoscenti, poiché fu una donazione molto preziosa (le opere erano infatti molto numerose), e ricordare il defunto in sacrifici e orazioni: e si è anche recentemente cantata per lui una messa.
Werd auch niemand von dem Convent widerig seÿn, ihm ietz [?] abgelebt‹en› herr‹en› in gra‹ti›aru‹m› Actione‹m›	E non si abbia a dispiacere nessuno nel convento nel donare al defunto la comunicazione delle buone opere 'in

60 *Cfr.* Bacciagaluppi, *La musique prédomine trop* e Collarile, *Bellinzona 1675-1852*.

61 CH-E, A.HB.12: *Acta sive Diarium rerum memorabilium Monasterii B. V. Mariae Einsidlensis … Tomus duodecimus, 1700-1703*, cc. 121r-121v. Su padre Dietrich si veda la voce in Henggeler, *Professbuch*.

com‹m›unicat‹io›ne‹m› bonoru‹m› zuschenk‹en›, darumb‹en› auch er Consensu‹m› Ven‹erabilis› Capituli requiriere; Worauf alle unnd iede einhellig Ihr Haupt incliniert, unnd also aller Gut‹en› Werk‹en› Theilhaftig gemacht.

gratiarum actionem'; su ciò richiese il consenso del venerabile capitolo; al che tutti chinarono il capo, e così comunicò a tutti le buone opere.

Unnd solle dißen herr auch in Mortuariu‹m› Conventuale und‹er› die Gut-Täter eingezeichnet, unnd wie anderer sein Gedächtnus Jährlich gehuet‹en› werd‹en›.

E questo signore dovrà anche essere riportato nel mortuario conventuale fra i benefattori, e come altri la sua memoria dovrà essere celebrata annualmente.

Padre Dietrich dal 1698 era anche segretario capitolare, per questo negli atti del capitolo la descrizione della seduta concernente il legato di Cossoni è scritta di suo pugno e riprende quasi verbalmente quanto egli aveva annotato nel suo diario. Con un'aggiunta, però, di estremo interesse, che riguarda una disposizione testamentaria da lui non riportata in precedenza:[62]

1700. | Die 16. Julij Adm‹odum› R. P. Decanus Capituli Septimanarij culpis absolutis, de mandato Ill‹ustrissi›mi Principis n‹ost›ri statuit [...].

[In margine:] D. Carolo Don. Cossonio, op‹er›a Musicalia Mon‹aste›rio n‹ost›ro leganti, ‹con›cedit‹ur› co‹mmun›icatio bonorum Op‹er›um.

Dein referebat, Ill‹ustrissi›mu‹m› D. Carolu‹m› Donatu‹m› Cossoniu‹m› Canonicu‹m› [spazio lasciato bianco] Opera sua Musicalia B‹eata› V‹irgini› Einsidlensi legâsse; quae oblatio maximi profectò pretij esset, adeòq‹ue› int‹er› benefactores Mon‹aste›rij merito numerandum. Unde eius nomen e‹sse›t Cathalogo benefactoru‹m› in libro mortuali inserendu‹m›. Et quid nî e‹sse›t co‹mmun›ica‹ti›o bonoru‹m› operu‹m› e‹sse›t post morte‹m› ei impertienda? Desup‹er› omnes inclinato humilit‹ate› Capite assensum praebuerunt. [In margine: Vetat‹ur› distractio ei‹us› op‹er›um] Addidit D. Decan‹us›, D. Legatarium eam expressè legato suo addidisse ‹con›ditione‹m›, nè ad ullas alias man‹us› extraderent‹ur› haec opera, ‹scilicet› unicè pro Mon‹aste›rij Einsidlensis Officio Divino reservarent‹ur›: quare Ill‹ustrissi›mu‹m› Principem n‹ost›ru‹m› strictè mandare hui‹us› ‹con›ditionis observantiam.

L'ingiunzione di non disperdere i manoscritti e utilizzarli unicamente ad Einsiedeln spiega in realtà due cose. In primo luogo, chiarisce perché – nonostante gli scambi continui di repertorio tra i monasteri, benedettini e non, della Svizzera interna – le opere di Cossoni non abbiano avuto alcuna diffusione al di fuori del monastero di Einsiedeln. In secondo luogo, aiuta a capire

62 CH-E, A.CC.6: *Acta Venerabilis Capituli Monasterij B. V. Einsidlensis. Ab Anno Gratia 1683. Usq. ad Annum 1700. In, et prae omnibus benedicatur Dominus*, p. 605.

perché i monaci abbiano 'adottato' la sua produzione musicale al punto da farne una parte viva e rispettata della propria tradizione musicale.[63]

Nello stesso anno 1700, nel libro dei conti del monastero è annotato un atto di pagamento riguardante le partiture cossoniane: «Wegen des H. Cossonij Musical‹ische› Oper‹a› so uns legirt worden verehrt h. [?] Filippi 29.–.–».[64] Evidentemente, il lascito era legato a qualche spesa, coperta in questo caso grazie all'intervento di un donatore, che mette a disposizione del convento la somma necessaria.[65] Come deliberato nel capitolo, il nome di Cossoni viene riportato nel *Mortuarium Monasterii Einsidlensis*:[66]

> 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 n‹ost›ro legavit. Anno 1700

Non è chiaro però perché la data sotto la quale il nome di Cossoni è stato registrato – l'8 febbraio 1700 – non coincida con quella effettiva della 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 (*v.* FIG. 5). In esse sono conservate ben 76 delle 89 composizioni di Cossoni trasmesse soltanto in forma manoscritta. 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.

Non stupisce che tanto la serie delle mani dei copisti, quanto quella delle filigrane siano quindi assai variegate.[67] Nelle sole fonti autografe sono presen-

63 Per questo si rinvia alle pp. 61-69.

64 «Per le opere musicali del signor Cossoni che ci sono state lasciate il signor [?] Filippi dona 29.–.–», CH-E, TP.14: *Fürstl. Einsiedlischer Abbteÿ Rechnungs-Buch Von dem hochwürdigsten des H. R. R. Fürsten und Herrn H. Mauro à Roll … Ab Anno 1698. usque 1714.*, p. 321.

65 Purtroppo non è indicato con precisione il motivo della spesa. La somma in ogni caso non è particolarmente elevata: ad esempio, per rilegare «vari libri di canto» l'anno successivo si spendono lire 4.10.–, e nel 1711 «für Bassani 6 kurtze Messen V. 14 Stim‹m›en 8.5.–» (CH-E, TP.14, p. 321, 322; si tratta dell'*Acroama missale*, Augsburg 1709). Anche nel 1751 un cospicuo fondo di musiche del milanese Ferdinando Galimberti è acquistato grazie alla generosità di un donatore («solvente Celmo Magno musices Maecenate»; cit. in HELG, *Die neue Musikbibliothek*, p. 30).

66 CH-E, A.NC.8: *Mortuarium Monasterii Einsidlensis renovatum* (copiato nel 1695, per cui i nomi dei monaci e dei benefattori defunti a partire da quell'anno sono riportati come aggiunte). Il documento è stato citato per primo da SCHUBIGER, *Cossoni*, p. 54, che però non fornisce alcun riferimento bibliografico preciso.

67 Si rinvia all'*Indice delle filigrane*.

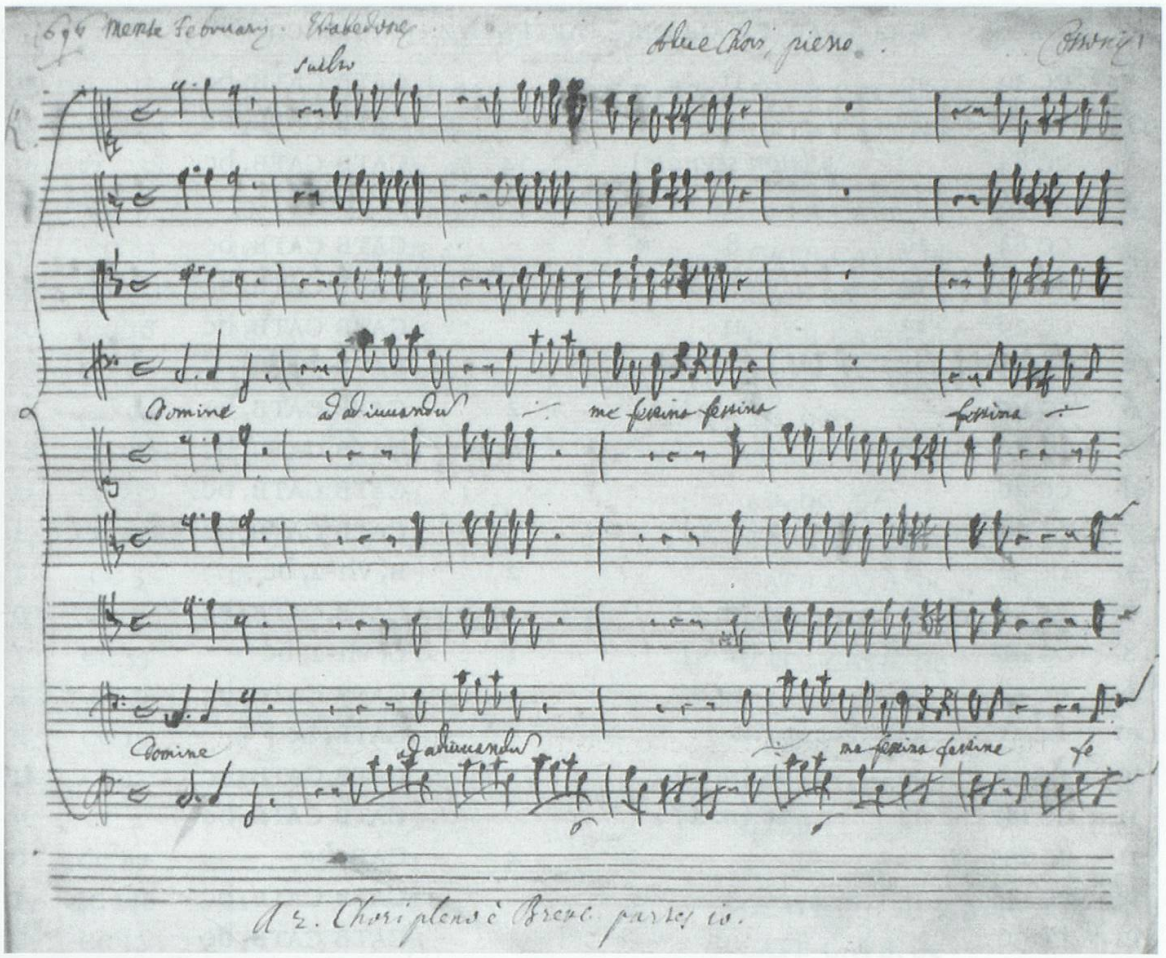


FIG. 5. COSSONI, *Domine ad adiuvandum* CC 19 (CH-E, 437.3:6, c. 1*r*; manoscritto autografo)

ti più di trenta filigrane diverse, su un arco cronologico di trentadue anni circa; sedici nelle altre fonti seicentesche (di cui soltanto sei in comune con gli autografi). Tredici sono le filigrane non italiane riscontrate nei manoscritti realizzati ad Einsiedeln. Può essere interessante rilevare come alcuni documenti stesi a Bellinzona dai padri di Einsiedeln presentino filigrane molto simili a quelle utilizzate da Cossoni.[68] Il fatto che i documenti bellinzonesi siano stesi su carta italiana è un'ulteriore riprova che i manoscritti di musica di Cossoni copiati da mani svizzere che presentano unicamente filigrane locali (basilesi o tedesche), siano stati tutti compilati per l'uso di Einsiedeln.[69]

68 CH-E, X.AB.7: alcuni conti per l'anno 1677 sono scritti su carta Cantoni di Bergamo (*cfr.* fil. 14 e fil. 22), come pure la lettera datata 9 luglio 1676 da Bellinzona dell'allora priore Maurus von Roll in CH-E, X.YA.25. Per contro, gli atti capitolari di Einsiedeln 1683-1700 (CH-E, A.CC.6) presentano, tra varie filigrane, a p. 611 una simile alla fil. 24, riscontrata in manoscritti cossoniani redatti ad Einsiedeln.

69 Ad esempio, la filigrana n. 26 nella nostra numerazione è databile al periodo di attività della cartiera di Hieronymus Blum (il giovane) a Basilea, 1756-1788; *cfr.* TSCHUDIN, *The Ancient Paper-Mills*, p. 229 e fil. n. 410.

S. A.	CAT.	*Partes*	PARTI ITALIANE	PARTI SVIZZ.	ORGANICO
1	CC 39	16	11		CATB CATB, bc
1	CC 8		10		CATB CATB, bc
3	CC 84		8 (*non segnate*)	14	CATB CATB, bc
4	CC 56				CC, bc
4	CC 84	10	8		CATB CATB, bc
5	CC 171	10			CATB CATB, bc
5	CC 29	13	11		CATB CATB, bc
5	CC 43	38			CATB, bc [a]
6	CC 191		8 (*n. s.*)	2	CATB CATB, bc
6	CC 197	18		21	CATB CATB, bc
6	CC 40				CATB CATB, bc
7	CC 180	26	7 (*n. s.*)		CATB CATB, bc
7	CC 32	8		2	B, vl1-2, bc
7	CC 58	21	21 (*n. s.*)		CATB CATB, bc
8	CC 182		5 (*n. s.*)	1	C, vl1-2, bc
9	CC 57		10		CATB CATB, bc
10	CC 35	34			CATB, bc [b]
10	CC 38	19	18 (*n. s.*)		CATB CATB, bc
11	CC 187	17	16 (*n. s.*)		CATB CATB, bc
11	CC 235			4	CAB, bc
12	CC 148		3		CATB CATB, bc
12	CC 36				CATB CATB, bc

TABELLA 2.3 Segnature antiche (S. A.) e parti conservate

Poiché le segnature più antiche, ancora visibili su gran parte dei manoscritti, sono state apposte probabilmente dai padri benedettini all'atto di un primo ordinamento dei materiali ricevuti in dono, grazie ad esse è possibile ricostruire ipoteticamente la consistenza del fondo al momento del suo arrivo ad Einsiedeln. Il fondo è stato ordinato tramite una serie numerica da 1 a 32 (oggi mancano 12 cifre) e una serie alfabetica fino alla V (mancano A, B, C, D, H, N, P, Q, R, S e U). L'ordine risultante dalle segnature 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 alcuna segnatura in nessuna delle fonti conosciute. Una seconda e una terza serie numerica paiono essere classificazioni posteriori, non legate all'ordinamento originario del materiale cossoniano, piuttosto che errori nella prima catalogazione: è il caso della segnatura «3.» apposta sulle parti svizzere di CC 84, ma non sulla partitura né sulle parti autografe. Nella serie alfabetica invece, l'unico punto problematico è la doppia assegnazione di una stessa segnatura «K.».

S. A.	CAT.	*Partes*	PARTI ITALIANE	PARTI SVIZZ.	ORGANICO
13	CC 15	19	19 (*n. s.*)	8	CATB CATB, bc
15	CC 224	27	27 (*n. s.*)		CATB CATB, bc
16	CC 238		2 (*n. s.*)		CAB, bc
16	CC 37	10	10 (*n. s.*)		CATB CATB, bc
17	CC 83	10	7 (*n. s.*)	8	CATB CATB, bc
19	CC 183		4 (*n. s.*)		CAB, bc
20	CC 16	28	18		CATB CATB, bc
20	CC 167	28	15 (*n. s.*)		CATB CATB, bc
24	CC 90	3			AB, bc
28	CC 196		3 (*n. s.*)		CC, bc
32	CC 212		3 (*n. s.*)		AB, bc
E	CC 142		1	3	CATB CATB, bc
F	CC 5	18	7	2	CATB CATB, bc
G	CC 11	30			CCATBB [c] CCATB, bc
I	CC 55		1		CATB CATB, bc
K	CC 1		2	2	CATB CATB, bc
K	CC 19	10	10		CATB CATB, bc
L	CC 13	28	14		CATB CATB, bc
M	CC 2	6	2		CATB
O	CC 47		1	?	
T	CC 146	21	6	2	CCATB [d], vl1-2, vla1-2, bc [e]
V	CC 12		7		CATB CATB, bc

[a] «cu‹m› VV. ad libitum» — [b] «cu‹m› V‹iolinibus› ad libitu‹m›» — [c] B2 ad lib. — [d] C2 ad lib. — [e] «Partes 21 necessariae 5. Voc‹ibus› cu‹m› 2. V‹iolinibus›»

In questa catalogazione è ravvisabile una suddivisione per generi, seppur con molte incongruenze: in genere le messe ricevono una segnatura alfabetica, mottetti e salmi una segnatura numerica. Nei trecento anni circa da che i manoscritti cossoniani sono conservati presso l'abbazia benedettina sarebbero andate perse circa venti composizioni, contro le oltre sessanta pervenuteci: una perdita non sorprendente, considerando i danni provocati ad esempio dal passaggio dell'armata di Napoleone nel 1798.[70]

Nel proprio testamento Cossoni raccomanda che i manoscritti siano conservati nel loro ordine, «a cosa per cosa».[71] Non sappiamo quale fosse questo ordine: le segnature antiche non rispecchiano infatti l'ordinamento del fondo all'arrivo ad Einsiedeln. La sola traccia certa di un ordinamento preesistente

70 Per la storia della biblioteca *cfr.* HELG, *Die neue Musikbibliotheck.*

71 La citazione è tratta dalla redazione del testamento di Cossoni del 26 febbraio 1700: *cfr.* LONGATTI, *Carlo Cossoni*, p. 261.

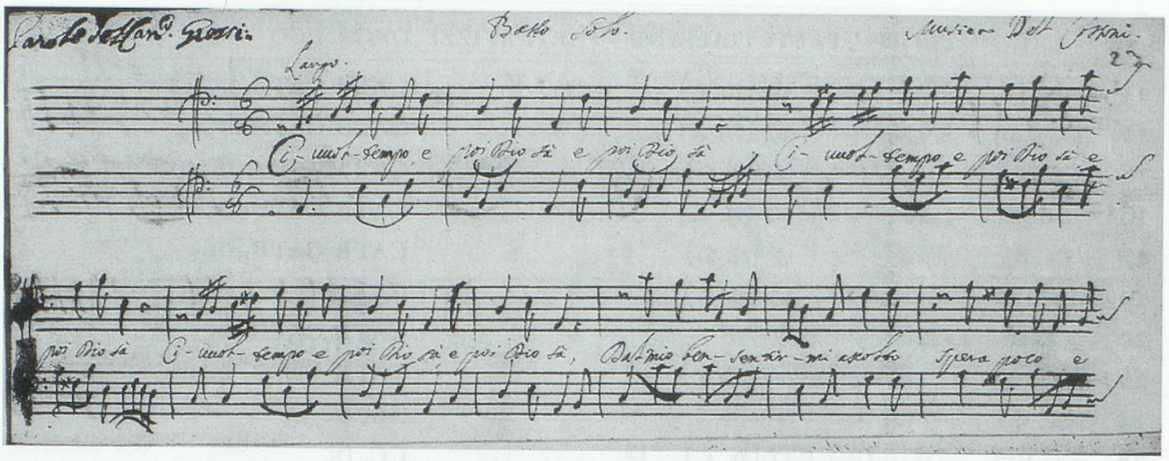


FIG. 6: COSSONI, *Ci vuol tempo* CC 264a (A-Wn, Mus. Hs. 17760, c. 23*r*; ms. autografo)

si trova sulle partiture dei due mottetti *Eia resonent* CC 191 e *Jubilate chori angelici* CC 201. Cossoni stesso numera i due fascicoli, ancora oggi rilegati in successione in CH-E, 437.3:3 (13-14), con le cifre «2» e «3». Ciò indica in primo luogo che i mottetti sono forse da considerare parte di una composizione più vasta, di cui è perduta la prima parte; e in secondo luogo che certamente l'ordinamento attuale non rispecchia pienamente quello originario. Certi elementi – il fatto che le segnature vengano riprese anche su parti realizzate in Svizzera e che ad esempio il Lucernario (un genere esclusivamente ambrosiano) non porti alcuna segnatura – paiono inoltre avvalorare l'ipotesi che la classificazione sia stata effettuata ad Einsiedeln con uno scopo pratico per i monaci, riordinando quindi il materiale del lascito.

La stessa mano che scrive la segnatura annota sovente sulla prima pagina della partitura il numero di parti corrispondenti. Oggi il numero di parti conservate è spesso differente (*v.* TAB. 2.3). Solo in cinque casi si sono conservate tutte le parti originali accanto alla partitura. La consistenza originaria del fondo, insomma, non è solo ricostruibile in quanto a numero di composizioni, ma in parte anche in quanto a numero di parti.

Altre fonti manoscritte

Recentemente è stata identificata una nuova fonte autografa cossoniana. Si tratta della partitura della 'canzonetta amorosa' *Ci vuol tempo e poi Dio sa* CC 264a, rilegata all'interno di un volume miscellaneo proveniente dalla collezione di Leopoldo I, conservato attualmente presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (*v.* FIG. 6).[72] L'analisi della grafia non lascia

72 A-Wn, Mus. Hs. 17760; si rinvia al catalogo delle fonti per una descrizione dettagliata del contenuto della miscellanea, che – oltre alla canzonetta di Cossoni – comprende altre sette

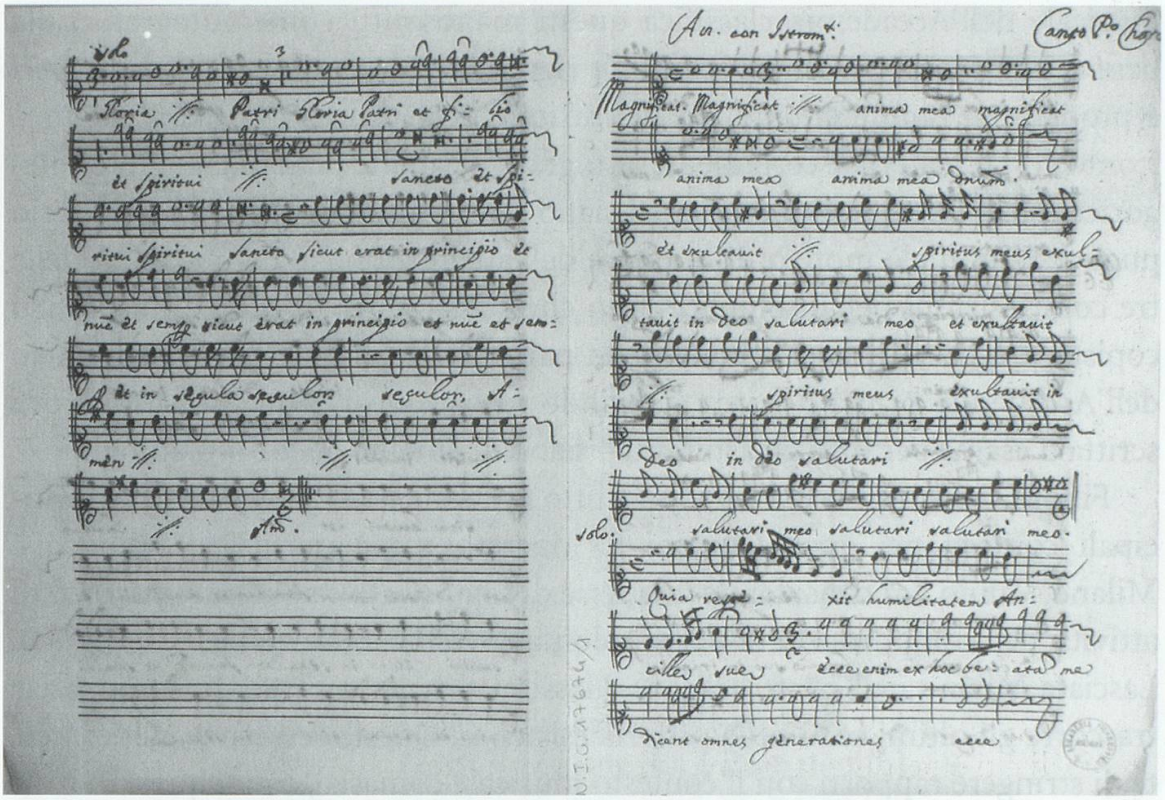


FIG. 7: COSSONI, *Magnificat* CC 145 (I-Baf, capsa I, n. 9⁴; manoscritto non autografo)

adito a dubbi sul fatto che il manoscritto sia stato vergato dalla mano di Carlo Donato Cossoni, che della composizione è anche l'autore.[73] In esso è trasmessa una diversa redazione dell'omonima canzonetta apparsa a stampa nel 1669 all'interno del *Libro primo delle Canzonette amorose a voce sola* op. VII di Cossoni (CC 264), con ogni probabilità precedente alla versione stampata.[74]

Tra le fonti risalenti al periodo bolognese, vanno ricordati tre manoscritti conservati presso l'Accademia Filarmonica di Bologna. Essi trasmettono una composizione ciascuno: il sonetto *Misere turbae* CC 257, il salmo *Beatus vir* CC 34 e un *Magnificat à 8 Concertato* CC 145. Si tratta delle composizioni che Cossoni avrebbe offerto all'importante istituzione musicale bolognese al momento della sua ammissione (*v.* FIG. 7).[75] Il recente catalogo del fondo

composizioni profane di differenti autori. 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.

73 Nel catalogo della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna la canzonetta è attribuita erroneamente a Giovanni Antonio Cossoni, padre di Carlo Donato: *cfr.* MANTUANI, *Tabulae*, p. 51. All'interno del manoscritto la grafia di Cossoni compare soltanto in rapporto alla propria composizione.

74 Sulla partitura manoscritta è annotato anche il nome dell'autore del testo poetico: «Parole del Can‹oni›co Grossi» (c. 23*r*).

75 I-Baf, capsa I, n. 9², n. 9³ e n. 9⁴.

musicale dell'Accademia classifica questi manoscritti come autografi, sulla base del fatto che «almeno per quanto riguarda gli 'esperimenti d'esame' veri e propri, essi rappresentano per definizione degli autografi certi».[76] Il confronto con il materiale certamente autografo permette però di escludere categoricamente che questi manoscritti siano stati redatti da Cossoni di proprio pugno. Se non c'è motivo di dubitare dell'attribuzione al compositore delle tre composizioni per il semplice fatto che siano state copiate da un diverso copista, c'è da chiedersi quante delle partiture depositate presso l'archivio dell'Accademia prima del 1721 – quando fu istituito l'obbligo di una prova scritta d'esame per tutti gli aspiranti – siano realmente delle fonti autografe.[77]

Finora si sono considerate soprattutto fonti musicali riflesso dei due principali contesti nei quali Cossoni ha operato come musicista: Bologna e Milano. Vanno ora considerate una serie di fonti relative all'ultimo periodo di attività del compositore, dopo il volontario esilio nella patria Gravedona. Lasciata Milano nell'estate del 1692, Cossoni si ritira sul lago di Como, dove trascorre gli ultimi anni della propria esistenza. Questa residenza gli permette di stringere rapporti con il contesto musicale comasco, con il quale in realtà è rimasto sempre in contatto, anche durante i periodi nei quali si trovava a Bologna e a Milano. Non appare un caso quindi se proprio nell'archivio del Duomo di Como sia stato possibile identificare numerose testimonianze della sua produzione musicale, tra cui sette sue partiture autografe, contententi cinque composizioni senza concordanze in altre fonti.[78]

Cossoni ancora vivente, diverse sue composizioni furono eseguite nella cappella del Duomo di Como, diretta in quegli anni da Francesco Spagnoli Rusca, amico di lunga data del compositore gravedonese.[79] Accanto alle fonti autografe, figurano perciò parti copiate da collaboratori diretti di Cossoni (che è possibile individuare grazie a grafie ricorrenti o all'utilizzo di carta della zona), e altri materiali copiati da mani comasche: una decina in tutto, tra cui quella dello stesso Rusca. Con ogni probabilità, le parti sono state copiate a Como a partire da partiture autografe, andate in seguito perdute.

76 Callegari Hill, *L'Accademia Filarmonica*, p. 83.

77 Prima del 1721, a ogni nuovo membro era richiesto infatti soltanto di depositare alcune sue composizioni: *cfr.* Gambassi, *L'Accademia Filarmonica*, pp. 101-108.

78 Nel corso dell'ottimo lavoro di ricatalogazione del fondo comasco (Picchi, *Catalogo*) gli autografi hanno ricevuto le segnature I-COd, V 16-18 e 20-27. Ad esse si aggiungono i manoscritti I-COd, 1A-12 e AA-43, privi del nome dell'autore.

79 Tra queste, il *Magnificat* CC 72, trasmesso in I-COd, V-24, che rappresenta anche l'unica partitura autografa contenente una dedica: nella fattispecie, proprio a Francesco Spagnoli Rusca: si rinvia a Fonti.

CATALOGO	STAMPE	MANOSCRITTI	NOTE
CC 3, 3a, 3b	op. 16 (1)	CH-E, 437.3:1 (8); 677.21; 678.21a (4)	Fonti autografe
CC 4, 4a, 4b	op. 16 (3)	CH-E, 437.3:1 (3); 677.26; 678.21a (6)	Fonti autografe
CC 6	op. 16 (4)	GB-Ob, Ms. Tenbury 333	
CC 7, 7a	op. 16 (2)	CH-E, 678.21a (3)	Fonti autografe
CC 17	op. 3 (1)	D-MÜs, Hs. 1269; I-PS, B.163:1 (1)	
CC 30	op. 3 (16)	I-PS, B.163:1 (16)	
CC 31	op. 3 (4)	D-MÜs, Hs. 1269 (4); I-PS, B.163:1 (4)	
CC 41	op. 3 (3)	D-MÜs, Hs. 1269 (3); I-PS, B.163:1 (3)	
CC 44	op. 3 (17)	I-PS, B.163:1 (17)	
CC 45	op. 3 (11)	D-MÜs, Hs. 1269 (11); I-PS, B.163:1 (11)	
CC 46	op. 3 (14)	I-PS, B.163:1 (14)	
CC 48	op. 3 (2)	D-MÜs, Hs. 1269 (2); I-PS, B.163:1 (2)	
CC 53	op. 3 (13)	I-PS, B.163:1 (13)	
CC 60	op. 3 (12)	I-PS, B.163:1 (12)	
CC 61	op. 3 (7)	D-MÜs, Hs. 1269 (7); I-PS, B.163:1 (7)	
CC 62	op. 3 (8)	D-MÜs, Hs. 1269 (8); I-PS, B.163:1 (8)	
CC 64	op. 3 (10)	D-MÜs, Hs. 1269 (10); I-PS, B.163:1 (10)	
CC 66	op. 3 (6)	D-MÜs, Hs. 1269 (6); I-PS, B.163:1 (6)	
CC 69	op. 3 (5)	D-MÜs, Hs. 1269 (5); I-PS, B.163:1 (5)	
CC 71	op. 3 (15)	I-PS, B.163:1 (71)	
CC 73	op. 3 (9)	D-MÜs, Hs. 1269 (9); I-PS, B.163:1 (9)	
CC 91	op. 2 (18)	I-COd, 10A-2 (2)	
CC 134	op. 4 (47)	I-COd, 2A-20	
CC 143	op. 3 (18)	I-PS, B.163:1 (18)	
CC 151	op. 11 (1)	I-COd, 3A-8	
CC 203	op. 1 (9)	S-Uu, Vok. Mus. i hs. 83 (11)	
CC 204	op. 1 (5)	I-COd,1A-11	
CC 208	op. 1 (11)	I-COd, 1A-12	
CC 222	op. 1 (1)	S-Uu, Vok. Mus. i hs. 78 (82)	
CC 225, 225a	op. 2 (6)	I-COd, AA-43	Fonti autografe
CC 237, 237a	op. 2 (16)	I-COd, V-27	Fonti autografe
CC 234	op. 10 (2)	I-COd, 2A-18	
CC 243	op. 10 (11)	I-COd, 10A-1	
CC 246	op. 2 (17)	I-COd, 10A-2 (1)	
CC 247	op. 10 (12)	I-COd, 10A-1	
CC 264, 264a	op. 7 (17)	A-Wn, Mus. Hs. 17760 (4)	Fonti autografe

TABELLA 2.4 Concordanze tra fonti manoscritte e fonti a stampa

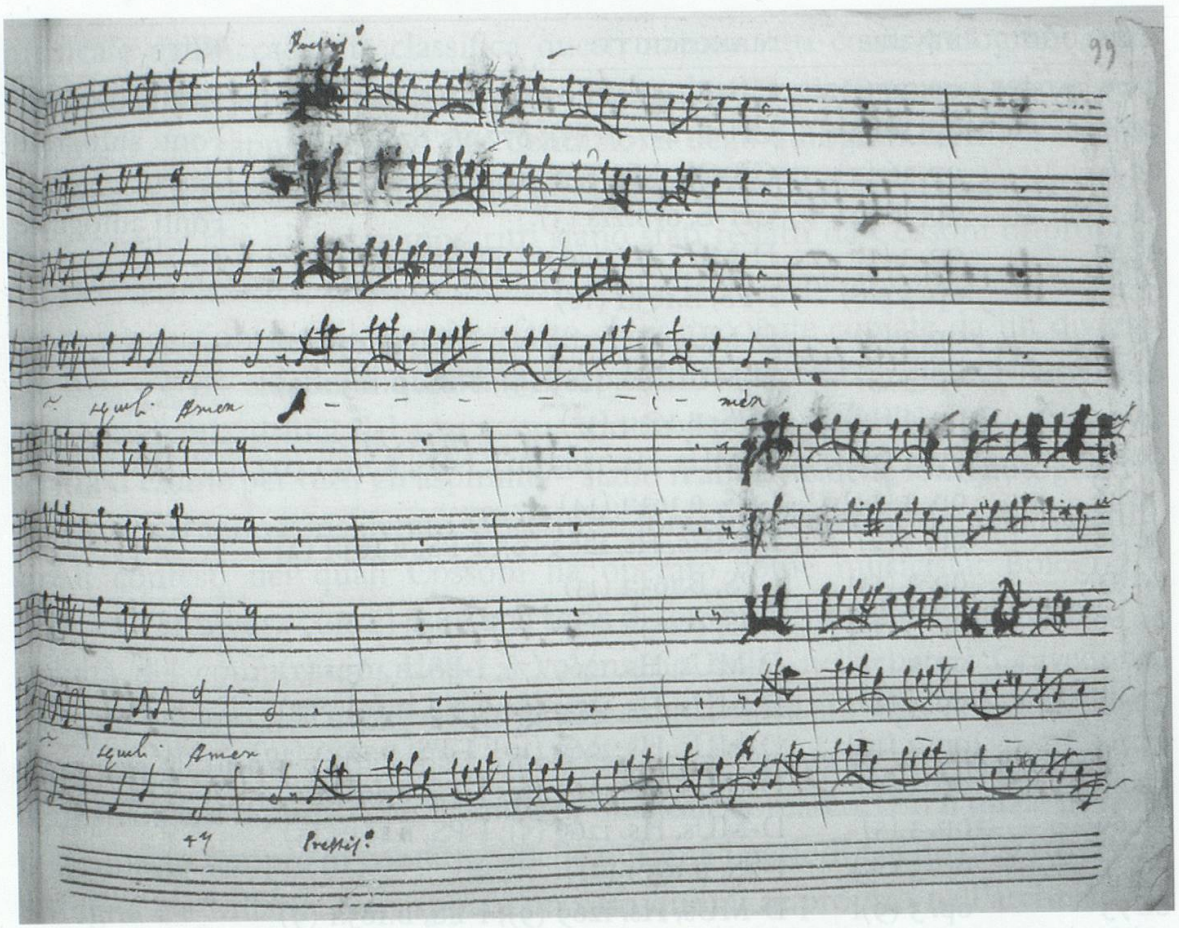


FIG. 8. COSSONI, *Messa Confringet Deus* CC 3b (CH-E, 437.3:1, c. 99*r*; manoscritto autografo)

Accanto ai copisti 'comaschi', va ricordata poi la quindicina di mani italiane che è stato possibile identificare tra le fonti attualmente conservate ad Einsiedeln.[80] Poiché le composizioni da loro trascritte sono conservate all'interno del fondo del compositore, è evidente che si tratti di copisti – tutti anonimi – che operavano nell'immediato entourage del compositore a Milano o forse anche a Gravedona.

Questioni di redazione

Le composizioni trasmesse sia in fonti a stampa, sia per via manoscritta sono in tutto 36 (*v.* TAB. 2.4). Sei sono i casi che riguardano fonti autografe, di cui però soltanto tre appartenenti al fondo di partiture lasciato in eredità dal musicista. Poiché il 60% delle composizioni tràdite in forma manoscritta è trasmesso in fonti redatte da Cossoni di proprio pugno, si tratta di un numero estremamente esiguo di partiture: indice del fatto che la stragrande maggioranza dei manoscritti autografi serviti per l'allestimento delle raccolte a

80 Si rinvia all'*Indice dei copisti*.

stampa sia oggi disperso, con ogni probabilità perché eliminato subito dopo la pubblicazione dei volumi.

La collazione del dettato musicale delle 36 composizioni evidenzia un dato significativo. Con ogni probabilità, le 30 redatte da mani diverse da quella del compositore sono state descritte da esemplari delle raccolte a stampa. Al contrario, le sei composizioni tràdite in manoscritti autografi (CC 3a-b, 4a-b, 7a, 225a, 231a, 264a) trasmettono con ogni probabilità una redazione precedente rispetto a quella poi data alle stampe.

Tra le partiture autografe di Cossoni provenienti dal fondo lasciato in eredità all'abbazia benedettina di Einsiedeln, le uniche concordanze con fonti a stampa riguardano tre cicli di messe, pubblicati all'interno dell'op. XVI (1694), l'ultima raccolta monografica del compositore: si tratta delle Messe CC 3, 4 e 7. Confrontando il dettato a stampa con quello trasmesso dai manoscritti, non emergono sostanziali differenze. L'assenza di segni tipografici lascia intendere che le fonti autografe attualmente note non siano state utilizzate come bozza di stampa: motivo forse del perché siano oggi conservate. Più probabile è infatti che da queste partiture siano state redatte una serie di parti, ora disperse, utilizzate per l'allestimento dei diversi fascicoli dell'edizione a stampa. Le partiture presentano una serie di correzioni (*v.* FIG. 8), puntualmente registrate nell'edizione. È possibile che esse rappresentino un intervento migliorativo compiuto dall'autore in vista della pubblicazione. In questo caso, però, occorrebbe ammettere che le parti autografe attualmente conservate – nelle quali il dettato delle composizioni è quello definitivo, senza alcuna cancellatura – siano state redatte in alcuni casi diversi anni dopo le partiture.[81] Assai più probabile è che esse siano state redatte invece insieme alle partiture. Le correzioni rappresenterebbero quindi l'ultima fase del processo compositivo, non per forza finalizzato alla preparazione delle messe per la stampa.

È interessante notare come nel passaggio dal manoscritto alla stampa, la Messa CC 4 abbia subito una modifica macroscopica. Nella fonte autografa, il *Kyrie* segue infatti il *Gloria*. Si tratta di un aspetto tipico della liturgia ambrosiana; così come l'omissione dell'*Agnus Dei*, assente in tutte le messe: nel rito proprio della cattedrale milanese, l'*Agnus Dei* – con il nome di *contrafactorium* – è infatti parte del *proprium* (e non dell'*ordinarium*) *missae*.[82] Nella

81 La Messa CC 3 è stata composta infatti tra il luglio del 1687 e il novembre del 1689; la Messa CC 4 nel settembre del 1688: si rinvia a OPERE.

82 Le partiture autografe del *Kyrie*, del *Gloria*, del *Credo* e del *Sanctus* (CC 4a e 4b) sono state redatte nel 1688, quando Cossoni è maestro di cappella del Duomo di Milano. Sul rito ambrosiano si veda in generale BORELLA, *Il rito ambrosiano*.

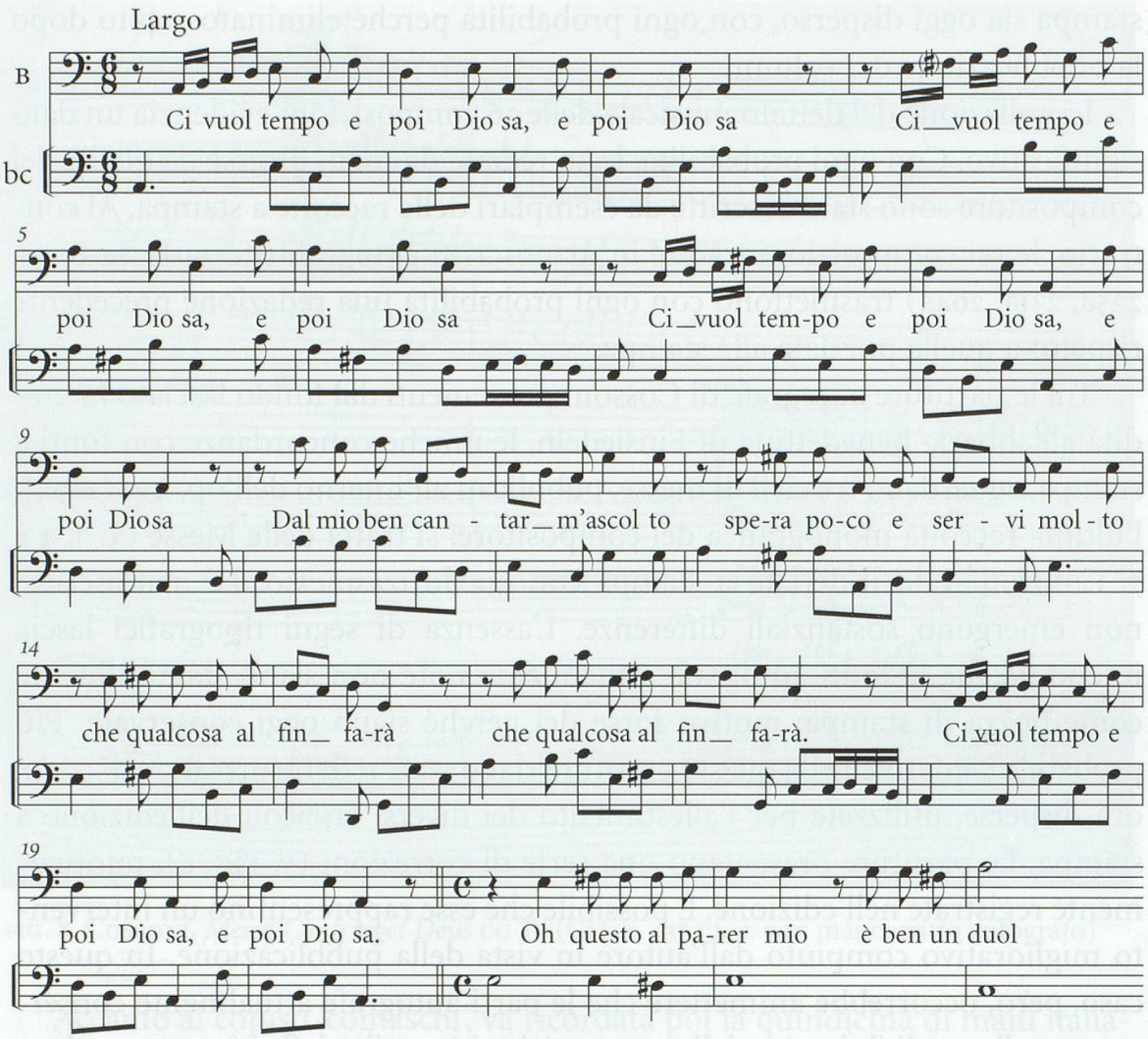


FIG. 9. COSSONI, *Ci vuol tempo* CC 264A, miss. 1-23 (trascrizione del manoscritto autografo).

stampa, si assiste quindi a un adattamento delle composizioni per un pubblico non ambrosiano. Il *Kyrie* della Messa CC 4 viene stampato perciò prima del *Gloria*, nella sequenza normale per la liturgia romana.[83] In fondo al volume è

83 A differenza della Messa CC 4, la Messa CC 7 è concepita già in forma romana, con il *Kyrie* anteposto al *Gloria*. Essa però è stata composta nei mesi subito precedenti alla pubblicazione (e forse proprio in funzione di essa), quando Cossoni ha già lasciato Milano. Stupisce però che la giustapposizione *Kyrie–Gloria* riguardi anche la Messa CC 3: la partitura autografa – di cui si conserva soltanto la pagina iniziale CH-E, 678.21a (4) – reca infatti la data del luglio 1687. A proposito del contesto di questa Messa, da mettere in rapporto anche con il ciclo CC 11, si rinvia al prossimo paragrafo. Riguardo al problema rappresentato dal passaggio dal manoscritto alla stampa, *cfr.* ROMAGNOLI, *Il manoscritto di musica*, in part. pp. 221-223.

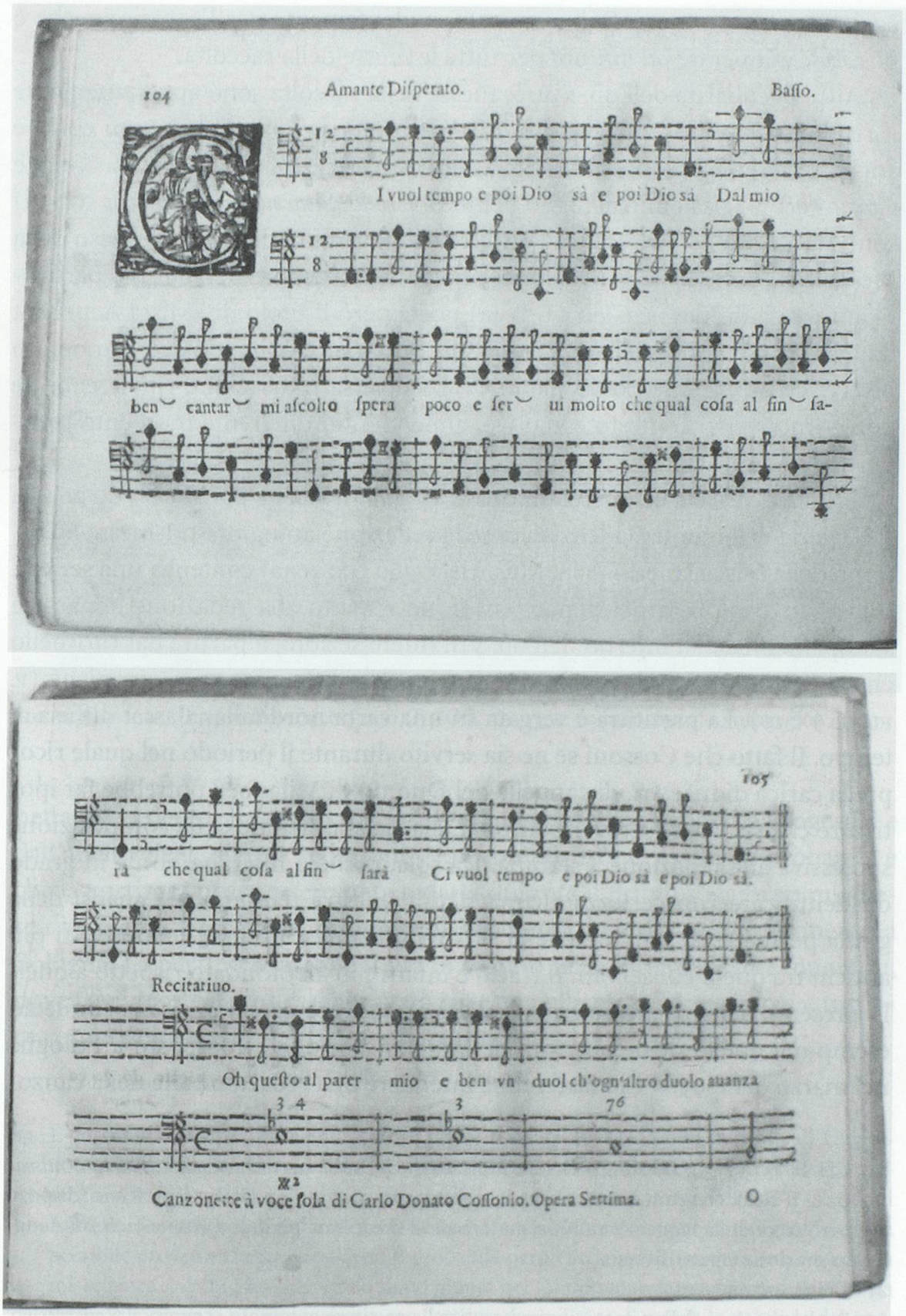


FIG. 10. COSSONI, *Ci vuol tempo* CC 264 (*Il libro primo delle canzonette* op. VII, pp. 104-105).

aggiunto poi un *Agnus Dei*, composto evidentemente per l'occasione, che è possibile adoperare *ad libitum* per tutte le messe della raccolta.

Altra peculiarità dell'op. XVI: le messe della raccolta sono apparentemente il risultato di un assemblaggio di diverse composizioni concepite in epoche anche differenti tra loro. Ciò riguarda con certezza la Messa CC 3. *Kyrie* e *Gloria* (CC 3a) risalgono al luglio del 1687. *Credo*, *Sanctus* e *Benedictus* (CC 3b) sono stati composti invece tra l'ottobre e il novembre del 1689. Nel caso della Messa CC 4, tutte le parti sono state scritte nel settembre del 1688. La partitura autografa di *Kyrie* e *Gloria* (CC 4a) porta però il titolo di «Missa Acuerunt linguas tuas».[84] Su quella di *Credo*, *Sanctus* e *Benedictus* (CC 4b) è annotato invece «Missa Iniquos odio habui».[85] La diversa indicazione rinvierebbe se non a un diverso contesto esecutivo, almeno a un differente momento compositivo dei due cicli.[86]

Nel caso della 'canzonetta amorosa' *Ci vuol tempo, e poi Dio sa* CC 264, la collazione delle fonti evidenzia come la redazione autografa trasmessa all'interno della miscellanea A-Wn, Mus. Hs. 17760 (CC 264a) contenga una serie di significative varianti nel dettato musicale rispetto alla redazione apparsa a stampa nel 1669 all'interno dell'op. VII. Intere sezioni, a partire dal ritornello che dà il titolo alla composizione, presentano differenze macroscopiche (*v.* FIGG. 9 e 10). La partitura è vergata su una carta norditaliana assai diffusa al tempo. Il fatto che Cossoni se ne sia servito durante il periodo nel quale ricopre la carica di maestro di cappella del Duomo di Milano,[87] potrebbe far ipotizzare che si ci possa trovare difronte alla rielaborazione della composizione successiva alla redazione a stampa. Da sola, però, la filigrana non è in grado di identificare con certezza alcuna sicura finestra temporale. L'analisi della grafia permette di stabilire che ci si trovi difronte a uno dei manoscritti più antichi tra quelli conservati. Il tratto è infatti più arrotondato rispetto a quello presente nelle partiture redatte dal compositore ormai anziano: simile ad esempio a quello della partitura del *Magnificat* CC 146, composto a Bologna nel marzo del 1669.[88] Ciò lascerebbe intendere una redazione alta della canzo-

84 CH-E, 437.3:1 (3). Lo stesso titolo è indicato anche sulla partitura dell'*ordinarium missae* CC 8. Il ciclo, che comprende anche in questo caso soltanto un *Gloria* e un *Kyrie* (disposti però secondo la sequenza ambrosiana), risale al medesimo periodo (1686-1691ca.). Il dettato musicale è però diverso.

85 CH-E, 437.3:1 (6).

86 Per la questione delle annotazioni presenti sulle partiture autografe, si rinvia al § successivo.

87 La stessa filigrana – n. 32 – è identificabile in manoscritti autografi databili tra il 1686 e il 1690: si rinvia all'indice delle filigrane delle fonti autografe.

88 CH-E, 437.3:6 (6).

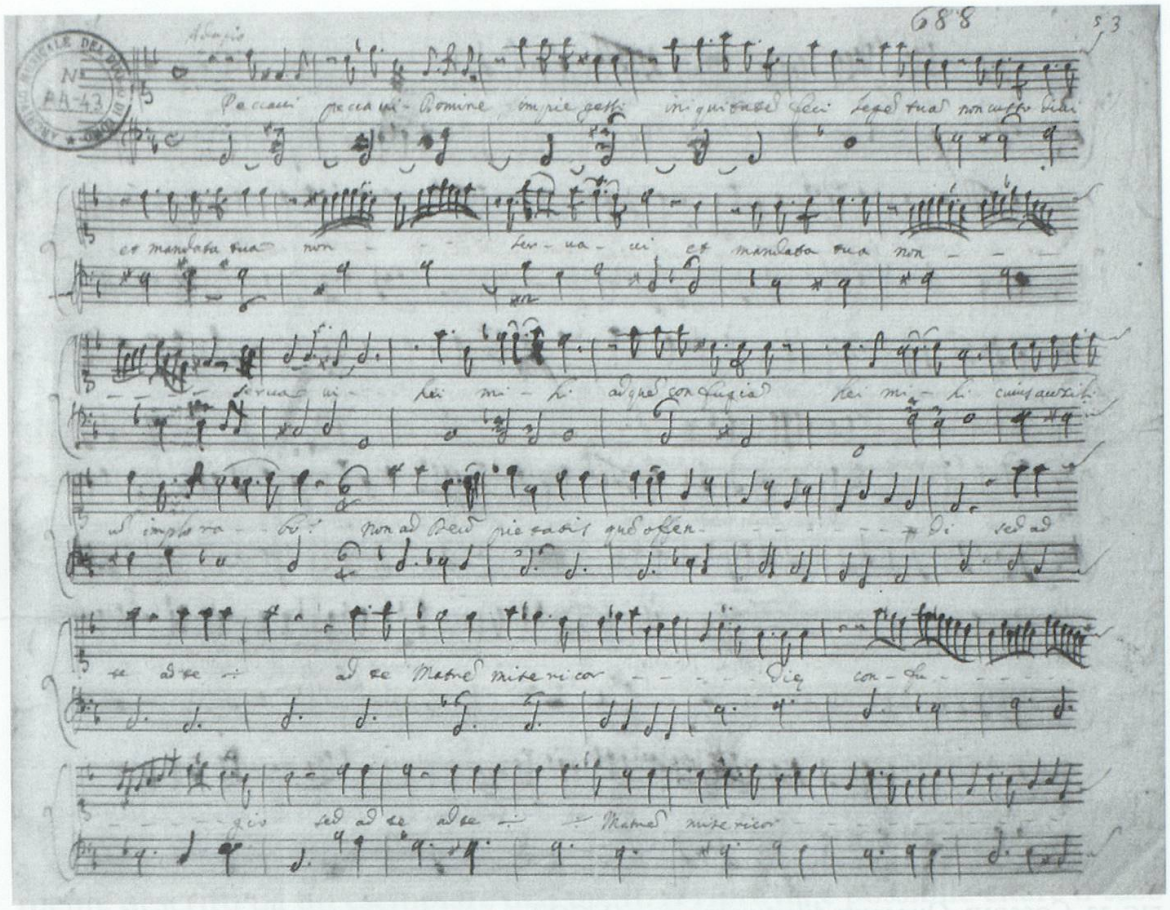


FIG. 11. COSSONI, *Peccavi Domine* CC 225a (I-COd, AA-43, c. 1r; manoscritto autografo)

netta, precedente alla versione a stampa. Sulla base dei riscontri paleografici e dell'analisi delle diverse redazioni della composizione, assai più probabile è che la partitura possa essere stata redatta durante il primo soggiorno milanese di Cossoni (1656-1662) o nei primissimi anni dopo il suo trasferimento a Bologna. La partitura sarebbe finita in seguito nella biblioteca di Leopoldo I, dove tra il 1693 e il 1705 sarebbe stata rilegata nella miscellanea in cui è tutt'ora conservata.[89]

89 È possibile che la partitura autografa di Cossoni sia giunta nel fondo musicale di Leopoldo I tramite Lorenzo Gaggiotti, basso prima a S. Petronio e poi alla corte imperiale. La presenza nella miscellanea di autori di area bolognese (come Antonio Masini e Giovanni Antonio Boretti) o dell'Italia centrale (come Marco Marazzoli) lascerebbe intendere una possibile provenienza da quest'area. È probabile però che le partiture che compongono la miscellanea A-Wn, Mus. Hs. 17760 siano giunte nel fondo separatamente, e soltanto in un secondo momento rilegate insieme, con certezza dopo il 1693. È possibile stabilirlo dal contenuto della cantata *Alle scosse fatali* di Antonio Masini – A-Wn, Mus. Hs. 17760 (2) –, in cui si fa riferimento al terremoto che sconvolse in quell'anno Ragusa. Il *terminus ante quem* è dato invece dalla morte dell'imperatore Leopoldo I, avvenuta nel 1705.

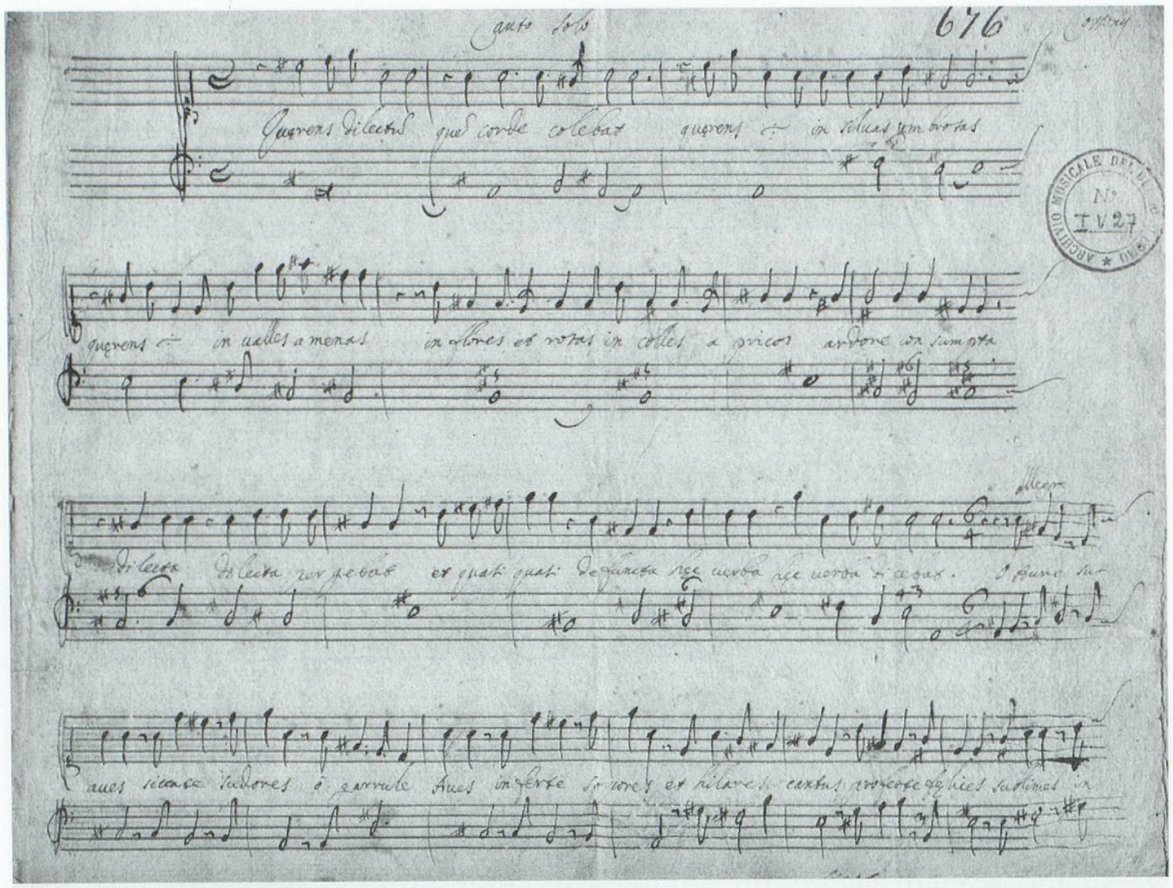


FIG. 12. COSSONI, *Quaerens dilectum* CC 231a (I-COd, V-27, c. 1r; manoscritto autografo)

Delle sei composizioni tràdite nei manoscritti autografi dell'archivio del duomo di Como, due presentano concordanze con una fonte a stampa. In entrambi i casi si tratta dell'op. 11. La versione del mottetto *Peccavi, Domine, impie gessi* CC 225a conservata nel manoscritto I-COd, AA-43 (FIG. 11) è con ogni probabilità la prima redazione dell'omonima composizione pubblicata nel 1667. La partitura autografa presenta infatti numerose cancellature e ripensamenti, che evocano l'azione creatrice del compositore. Il confronto con la stampa mostra però come la versione manoscritta non rappresenti in realtà la redazione definitiva della composizione. In vista della pubblicazione, Cossoni rielabora ulteriormente il mottetto, correggendo alcuni valori e diverse figurazioni, senza tuttavia modificare l'impianto del brano. Poiché di questo intervento non c'è traccia nel manoscritto, è assai probabile che la partitura attualmente conservata a Como abbia cominciato a circolare prima del momento in cui Cossoni abbia maturato l'idea di pubblicare il mottetto. Sulla base dell'analisi della grafia della partitura è possibile sostenere come anche questo manoscritto rappresenti una tra le partiture autografe più antiche tra quelle oggi conservate. Se è assai probabile che il mottetto possa essere stato composto prima del trasferimento di Cossoni a Bologna nel 1662, l'attuale

localizzazione della partitura autografa potrebbe far ipotizzare che la sua stesura possa essere avvenuta addirittura tra il 1650 e il 1656, durante il soggiorno comasco del compositore.

Il mottetto *Quaerens dilectum quem corde colebat* CC 231a, trasmesso nel manoscritto in I-COd, V-27 (FIG. 12), rinvia al medesimo contesto. In questo caso, però, la redazione a stampa presenta delle varianti nel dettato musicale più sensibili rispetto al mottetto *Peccavi, Domine, impie gessi*. Nella versione a stampa, si assiste alla soppressione di una sezione interna in cui veniva ripetuta una parte precedente; ma soprattutto all'omissione di un'ampia porzione con cui il mottetto si conclude nella fonte manoscritta. Anche in questo caso, la grafia conferma una datazione alta della partitura, che potrebbe essere stata concepita – come forse anche altri mottetti pubblicati all'interno dell'op. II – ben prima del trasferimento di Cossoni a Bologna.

Delle altre 30 composizioni di cui è possibile individuare una concordanza in fonti a stampa, nove sono trasmesse in manoscritti attualmente conservati presso l'archivio del Duomo di Como, redatti da anonimi copisti italiani (probabilmente del luogo) verso la fine del Seicento. I due mottetti trasmessi in I-COd, 10A-2 (*Vanitas vanitatum* CC 246 e *Salve regina* CC 91) sono certamente descritti da un esemplare dell'op. II. A riprova, è possibile citare il caso di un errore nella partitura a stampa – la mancanza di una pausa o di un *punctum additionis* nel continuo di *Vanitas vanitatum*, a metà del rigo inferiore di p. 242 – che non viene identificato dal copista, costretto quindi a congetturare una soluzione per la battuta seguente, senza peraltro riuscire a evitare un primo rivolto inelegante sul tempo forte della battuta. Descritto da un esemplare dell'op. IV_1 è poi l'inno *Tantum ergo sacramentum* CC 134 vergato in I-COd, 2A-20, copiato rispettando addirittura la medesima distribuzione della musica sulla pagina dell'edizione a stampa. Descritti da un esemplare dell'op. X sono anche i mottetti *Quid anima mea retribues* CC 234, copiato in I-COd, 2A-18; e *Suavissime Jesu, amabilissimum nomen* CC 243 e *Venite gentes, properate festinate* CC 247, entrambi trasmessi in I-COd, 10A-1.[90] Così pure le *Litanie della Beata Vergine Maria* CC 151, vergate nel manoscritto I-COd, 3A-8 forse proprio a partire dall'esemplare dell'op. XI conservato all'interno del medesimo archivio del Duomo di Como.

Pochi dubbi anche nel caso del mottetto *O amor, o dolor* CC 208 vergato in I-COd, 1A-12. La versione manoscritta coincide perfettamente con quella del-

90 Nel caso del mottetto *Suavissime Jesu*, ad esempio, il copista riprende addirittura certe peculiarità grafiche della stampa (le due maiuscole iniziali: «SVavissime»).

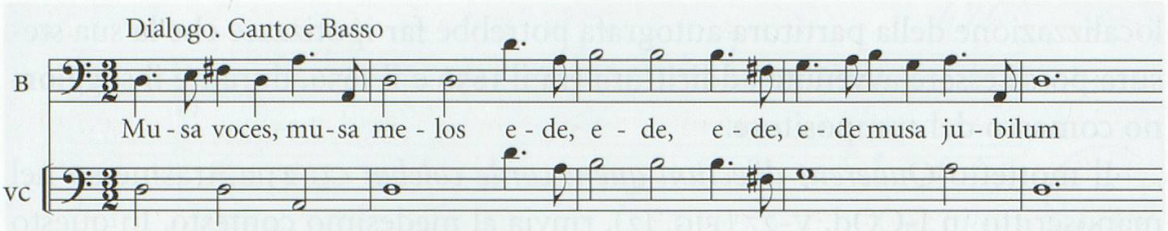


FIG. 13. COSSONI, *Musa voces* CC 204, mis. 1-5 (trascrizione dell'op. 1, 1665)

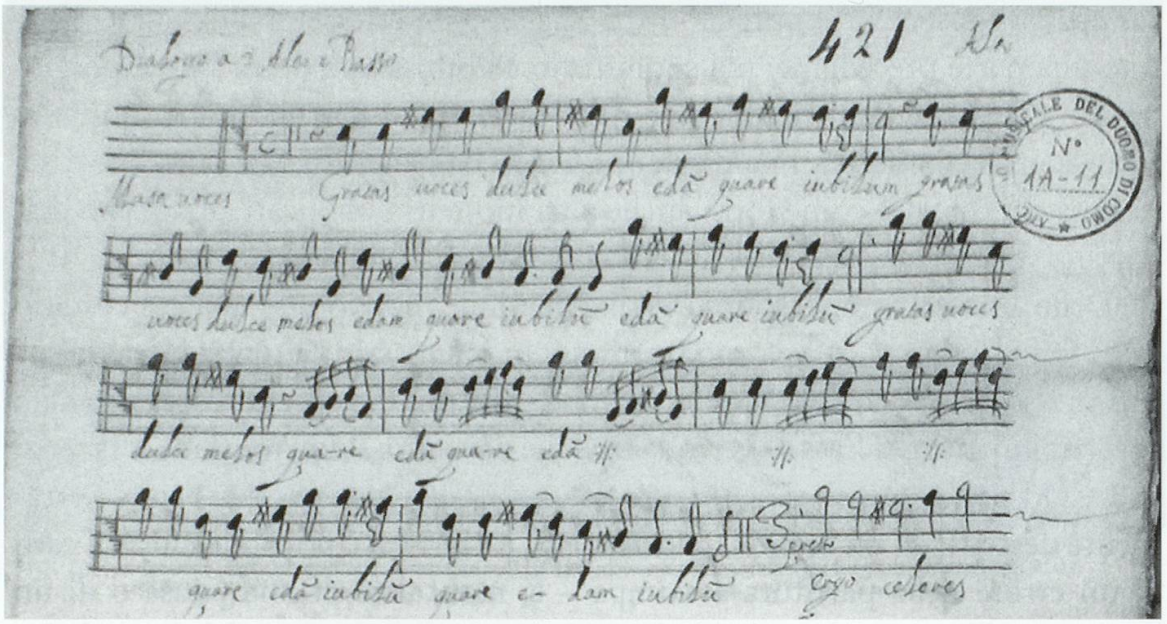


FIG. 14. COSSONI, *Musa voces* CC 204a (I-COd, 1A-11, parte di Alto; manoscritto non autografo)

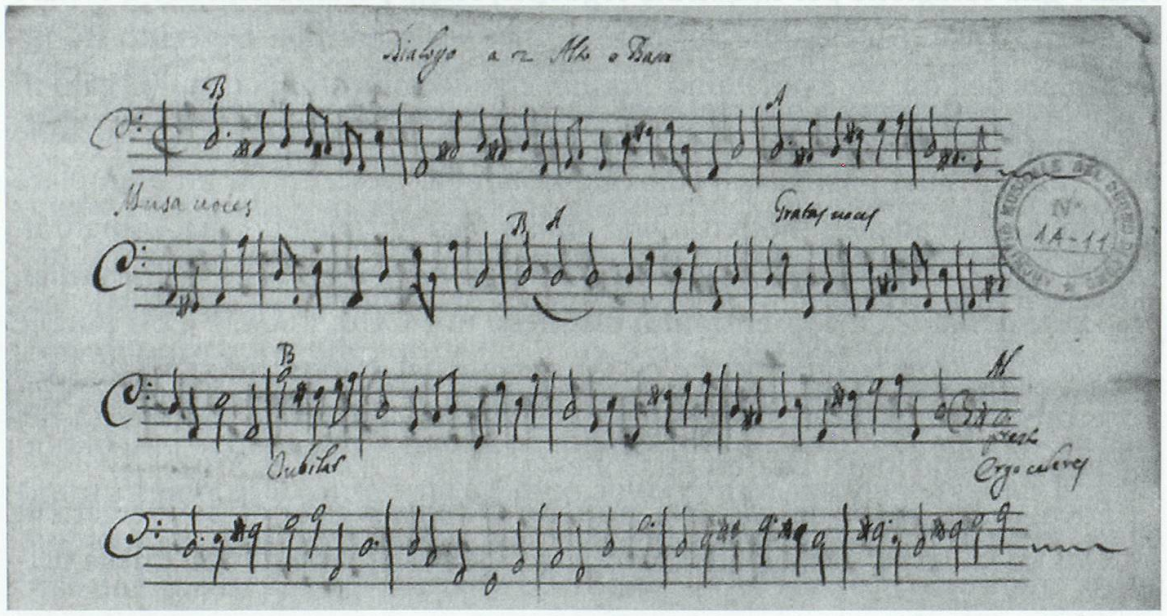


FIG. 15. COSSONI, *Musa voces* CC 204a (I-COd, 1A-11, parte dell'organo; ms. non autografo)

l'omonimo mottetto pubblicato all'interno dell'op. I. Lo stesso copista redige anche un secondo mottetto, *Musa voces melos ede* CC 204a (I-COd, 1A-11), che rinvia ancora una volta all'op. I. In questo caso però egli non avrebbe semplicemente ricopiato il mottetto. Il dettato musicale della prima parte della composizione diverge infatti in maniera sostanziale rispetto alla versione a stampa (FIGG. 13, 14 e 15). Al contrario, tutta la parte successiva è identica, con soltanto piccole modifiche verso la fine. È possibile che ci si trovi difronte a una diversa redazione del mottetto, che l'anonimo copista comasco potrebbe aver copiato da una fonte autografa ora dispersa. Più probabile è però che si tratti invece di una rielaborazione del mottetto compiuta all'interno della cappella comasca. Nella stampa, il mottetto è per canto, basso e organo; nel manoscritto, è adattato per alto, tenore e organo, senza però che ciò comporti alcuna trasposizione. La rielaborazione della prima sezione potrebbe quindi essere stata dovuta alla difficoltà di adattare facilmente quella parte del mottetto al diverso organico vocale. Ciò spiegherebbe perché essa sembri parafrasare la versione a stampa, seppur con una sostanziale modifica dell'unità ritmica (3/2 nella versione a stampa; ¢ in quella manoscritta). L'anonimo rielaboratore – che potrebbe anche essere lo stesso copista del manoscritto – si sarebbe servito quindi di un esemplare della stampa, che potrebbe anche essere quello conservato nell'archivio del Duomo di Como, relativo alla seconda edizione dell'op. I (1678), servitogli probabilmente anche per la redazione del mottetto *O amor, o dolor* CC 208.

Alle fonti sin qui citate, vanno aggiunti poi due manoscritti redatti da Gustav Düben intorno al 1670. Essi trasmettono altrettante composizioni descritte con certezza dall'op. I: si tratta dei mottetti *Morior misera* CC 203 e *O suavis animarum vulnerator* CC 222, copiati con ogni probabilità dall'esemplare dalla prima edizione della raccolta (1665) di proprietà del collezionista scandinavo (S-Uu, Vok. Mus. i ns. 83:11 e 78:82).

Infine tre manoscritti più tardi. Il manoscritto I-PS, B.163:1, risalente al primo quarto del secolo XVIII, contiene una copia completa dell'op. III, redatta con ogni probabilità a partire dall'esemplare della stampa conservato nel medesimo archivio. Il manoscritto D-MÜs, Hs. 1269, compilato da Fortunato Santini nella prima metà del secolo XIX, contiene le prime undici composizioni della stessa op. III, come viene indicato in una nota apposta sul verso del frontespizio. Infine il manoscritto GB-Ob, Ms. Tenbury 333, in cui è conservata la partitura della Messa CC 6, copiata forse per Vincent Novello (1781-1861) in Inghilterra a partire da un esemplare dell'op. XVI.[91]

91 *Cfr.* a riguardo anche p. 60.

L'interesse del copista, negli ultimi casi citati, è soprattutto quello di rendere disponibili in partitura composizioni trasmesse in parti separate. A questo scopo padre Sigismund Keller a metà Ottocento mette in partitura alcune composizioni di Cossoni, servendosi delle fonti autografe presenti presso la biblioteca di Einsiedeln, ad esempio CH-E, 678.21a (7) oppure CH-E, 287.4.[92]

92 In questo paragrafo sono state prese in considerazione soltanto fonti di opere originali di Cossoni. La questione relativa all'arrangiamento di alcune sue composizioni realizzate ad Einsiedeln viene trattata nel paragrafo successivo.

Aspetti della ricezione

Fra i fondi di Einsiedeln e Como e alcune più recenti identificazioni, è giunto fino ai nostri giorni un numero di autografi musicali di Cossoni assolutamente eccezionale per un musicista dell'epoca. Il lascito al monastero benedettino permette alla produzione di Cossoni una presenza attiva nella vita musicale del convento fino alla metà dell'Ottocento. Per far meglio risaltare la peculiarità della ricezione del lascito sarà utile mettere a confronto la particolare ricezione della musica del compositore ad Einsiedeln, con quella registrata in altri contesti.

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 essere stato un autografo oggi perduto. Queste eccezionali circostanze derivano dai rapporti personali che intercorrevano tra Cossoni, di cui sono noti i continui soggiorni a Gravedona, e musicisti locali, tra cui il maestro di cappella nel Duomo di Como, Francesco Spagnoli Rusca, testimoniati anche dalla dedica a quest'ultimo della sua ultima composizione datata, il *Miserere* CC 72 composto nel 1699 (FIG. 16).[1] I rapporti con l'ambiente musicale di Como risalgono al primo impiego del compositore presso la chiesa di S. Fedele (1650-1656 ca.). Essi si mantengono però stabili anche in seguito, come testi-

1 Le mani dei copisti vicini a Cossoni sono due e sono state identificate grazie all'identità della grafia con manoscritti conservati ad Einsiedeln, o della carta con manoscritti autografi. Sul fondo di Como in generale si vedano le osservazioni fatte più sopra e gli studi di Alessandro Picchi e Mario Longatti: PICCHI, *L'archivio musicale*, pp. 177-179; PICCHI, *Catalogo*; LONGATTI, *La cappella musicale*. L'autografo del *Miserere* con la dedica a Rusca porta la segnatura I-COd, V-24.

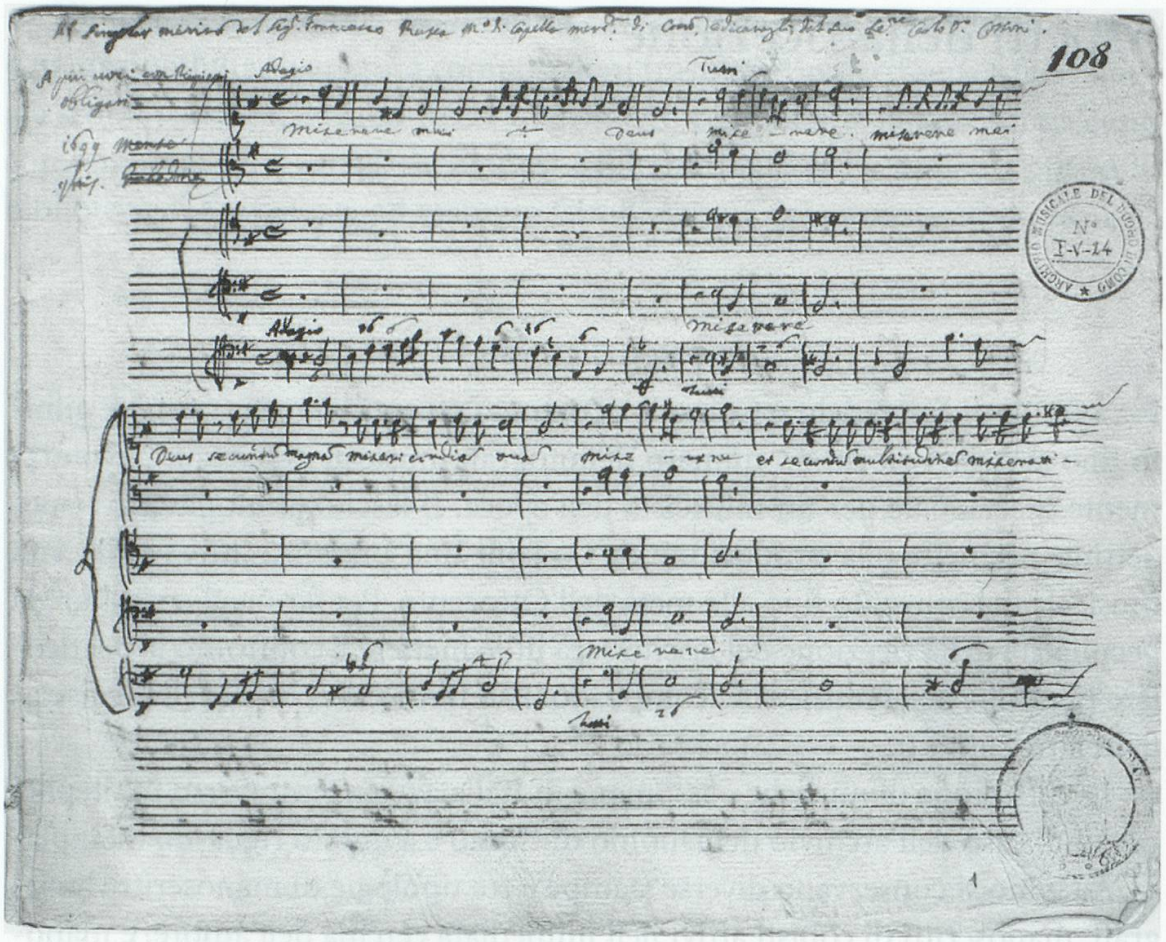


FIG. 16. COSSONI, *Miserere* CC 72 (I-COd, V-24, c. 1r; manoscritto autografo)

moniano i manoscritti databili a varie stagioni creative: due autografi dall'op. II del 1667 (I-COd, AA-43 e V-27), un oratorio in copia datato 1670 (I-COd, V-21), e due sonetti di nuovo autografi dalle *Sacre lodi* del 1680 (I-COd, V-20). Un copista comasco (mano 14 nella nostra classificazione) trascrive con particolare frequenza composizioni che prevedono parti di basso solo (tra cui il *Tantum ergo*, CC 134):[2] è probabile che lui stesso fosse un basso, forse quel Carlo Girolamo Carcano cui Cossoni dedica nel 1675 il mottetto *Heu infelix* CC 198 dell'op. XII.

Angelo Berardi, musicista e trattatista bolognese, che con Cossoni aveva contatti personali tanto da donargli un proprio ritratto,[3] considera il compositore come un tipico rappresentante dello stile concertato con strumenti. È questo lo stile delle due più ambiziose pubblicazioni del nostro autore, uscite

2 I-COd, 2A-3, 2A-4, 2A-5, 2A-7, 2A-12, 2A-13, 2A-15, 2A-17 e 2A-19 e 2A-20 – di Cossoni –; il copista è identificato con la sigla 2A da PICCHI, *Catalogo*, pp. 128, 131, 135, 138, 141, 149, 157, 160-161.

3 Un elenco dei quadri posseduti da Cossoni è riportato da MORRESI, *Nuovi dati biografici*, pp. 13-15.

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.[4] La maggior parte della produzione a stampa di Cossoni consiste però in raccolte di mottetti a poche voci o di musica sacra in 'stile antico': forme tipiche degli apparati musicali delle cappelle del tempo. Non stupisce quindi se un certo interesse per questo tipo di produzione sopravviva in Italia anche dopo la morte del compositore.

Nella biblioteca dell'archivio capitolare di Pistoia si trova, insieme a un esemplare della stampa, una partitura dei *Salmi* dell'op. III realizzata nel Settecento. Essa testimonia l'interesse durevole per una produzione in stile osservato, sebbene forse già allora non estraneo a un carattere antiquario. È questo invece con certezza lo scopo perseguito dal collezionista Fortunato Santini, quando al volgere del secolo mette in partitura i primi undici salmi della stessa raccolta, sulla base di un esemplare della stampa disperso durante la seconda guerra mondiale.[5] Un volume di salmi – l'op. III oppure l'op. 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 vengono usate dai monaci «per netarsi il Culo», affermando di averne salvate almeno alcune dalla distruzione.[6]

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

4 Rispettivamente RISM C 4206 e C 4208. Berardi dedica a Cossoni un libro della sua *Miscellanea musicale* (Bologna, Giacomo Monti, 1689, p. 171) e lo cita nei *Ragionamenti musicali* (*ibid.*, 1681, p. 134) tra i rappresentanti del terzo stile da chiesa, ossia «Salmi, Motetti, e Messe à più voci, concertate con gl'Instrumenti».

5 FELLERER, *Verzeichnis*, 1933, p. 150.

6 La copia di Pistoia ha la segnatura I-PS, B 163:1; una scheda si trova in URFM (consultato nel novembre 2006). La copia di Santini si trova nella sua collezione di manoscritti a Münster: D-MÜs, Hs. 1269. La lettera, non datata, di tale F. Pinelli a padre Martini è conservata a Bologna (I-Bc, I.23.77): «Nella cantoria del Con‹ven›to d'Osimo hò ritrovato una Scansia di Musica è di questa se ne servono li B‹enedettini› per netarsi il Culo, io pero o veduto che vi sono delle Cose buone è le hò 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.

mottetti dall'op. I di Cossoni. Le parti a stampa che gli sono servite da antigrafo sono ancora conservate nella stessa biblioteca universitaria di Uppsala cui appartiene anche il suo fondo manoscritto.[7] 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 (GB-Ob, Ms. Tenbury 333). 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 CC 6 (l'ultima composizione dell'op. XVI), non si dà la pena di inserire le parole del testo fino alla fine, lasciando in bianco gli spazi sotto i righi del *Sanctus* e dell'*Agnus*. Un numero sorprendente di volumi a stampa del Cossoni – ben nove titoli – si trovava nel 1696, e ancora nel 1723, nell'archivio della parrocchiale di S. Niccolò in Merano.[8]

Nell'archivio dello Stift di Beromünster, in Svizzera, si conserva un documento di grande valore per lo studio della diffusione della musica italiana oltralpe. Nel 1696 il vicemaestro di cappella interinale, Bernard Späni, compila un manoscritto intitolato *Bonus ordo musicus, sive index universalis*. Si tratta di 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 in ordine di organico. Tra i compositori italiani si possono citare tra gli altri Isabella Leonarda, Maurizio Cazzati e Giovanni Antonio Grossi, oltre a Cossoni. Troviamo di lui le «Quattro Messe D. Carlo Donato Cossoni. Libri 10», ossia le messe op. XVI pubblicate nel 1694, e i «Salmi à 8. voci pieni è brevi A‹uthore› di [*sic*] Carlo Cossonj. L‹ibri› 10. cum 2 di org‹ani›», i Salmi op. III. Non a caso nell'archivio di Beromünster questi ultimi erano conservati accanto a due raccolte analoghe di Natale Monferrato (l'op. IX, Bologna 1675) e Stefano Bernardi (l'op. XIV, Venezia 1624).[9]

7 I due mottetti sono conservati in S-Uu, Vok. mus. i hs. 78:82 e Vok. mus. i hs. 83:11 e sono tratti dall'op. I1 (1665); su Gustav Düben *cfr.* GRUSNIK, *Die Dübensammlung*.

8 LUNELLI, *Di alcuni inventari*, pp. 351-360.

9 L'esemplare dell'op. XVI di Cossoni è stato acquistato dopo la prima compilazione del catalogo: l'entrata è infatti una delle annotazioni con cui Späni ha continuato ad aggiornare il

In Italia il nome di Cossoni viene rapidamente dimenticato. Al contrario, il lascito garantisce al compositore una fortuna duratura nel contesto specifico di Einsiedeln. La ricezione inizia immediatamente dopo l'arrivo dei manoscritti in monastero, nel luglio 1700:

> Seine Opera waren von treflich guter Composition, unnd unßeren Herr‹en› dermahl‹en› nach Ihrem Humor: hab‹en› auch deßetweg‹en› sich drey d‹en› ganz‹en› dißen Monat unabläßig gebraucht, ungeacht mithin d‹er› Gottesdienst darmit sehr verlängeret word‹en›.[10]

> Le sue opere erano di ottima fattura, e secondo il gusto del nostro signore [abate]; abbiamo perciò di continuo utilizzato tre delle composizioni questo mese, sebbene così la celebrazione della messa si sia allungata di molto.

Abbiamo già osservato come i monaci abbiano ordinato, classificato e, ove necessario, completato i materiali musicali ricevuti grazie al lascito testamentario. Osserviamo ora altri esempi di questa ricezione 'attiva'.

Nel fondo di Einsiedeln si possono distinguere circa otto differenti mani svizzere settecentesche e sei ottocentesche, tra cui quella di padre Sigismund Keller. I benedettini di Einsiedeln non si limitano infatti a conservare i manoscritti ricevuti in lascito, ma utilizzano le composizioni cossoniane nella loro cappella musicale. Copisti locali realizzano così nuove parti, se tra quelle di mano italiana ve ne mancano, oppure aggiungono parti di raddoppio. A questo proposito un caso esemplare costituisce il *Magnificat* CC 142. Si distinguono quattro strati diversi nella trasmissione di questa composizione. Quello più antico, l'unico appartenente al lascito di Cossoni, è testimoniato da una singola parte di C1 ripieno in CH-E, 678.21b (2), copiata da una mano italiana seicentesca (mano 24) e recante la segnatura antica «E.». Nello stesso convoluto, si conservano tre 'cartine', ossia tre parti separate per cantanti solisti, di mano di un monaco benedettino (mano A), che però non recano alcuna indicazione di autore. La tonalità e la numerazione dei versetti (n. 2, *Quia fecit*, n. 4, *Esurientes* e «Versetto ultimo», *Sicut locutus*), se si numerano in una serie a sé stante i versetti a solo, permettono di associare queste parti a CC 142. A favore dell'identificazione gioca la frequente ricorrenza della stessa mano in parti di composizioni autentiche (CC 1, 84, 32, 146, 182, 191 e 197). Successivamente sono state disperse le 'cartine' dei versetti a solo, oppure è intervenuto un cambiamento nella prassi esecutiva del *Magnificat* ad Einsiedeln: infatti l'anonimo che presumibilmente nel tardo Settecento copia le parti di ripieno in CH-E, 681.8 aggiunge al titolo l'indicazione «Chorale intermix‹tus›», suggerendo un'esecu-

suo catalogo dopo il 1696. Sul *Bonus ordo*, conservato in CH-BM, Bd. 1206, *cfr.* Bruggisser-Lanker, *Kirchenmusik*, pp. 111 e 125-126, in nota.

10 CH-E, A.HB.12, c. 121*v*.

zione in alternanza con il gregoriano. L'alternanza è poi stata resa esplicita nella partitura ottocentesca di padre Sigismund Keller (CH-E, 287.4), descritta da queste ultime parti. In realtà, nessun *Magnificat* di Cossoni prevede un'esecuzione *alternatim* (con la melodia gregoriana o con l'organo). Fortunatamente il titolo dell'unica parte seicentesca sopravvissuta indica l'organico originario, fugando ogni dubbio: «Pieno, con Versetti a solo». Rimandiamo però per il momento le osservazioni di prassi esecutiva a un paragrafo successivo, e ritorniamo alla ricezione ad Einsiedeln delle composizioni cossoniane.

La ricontestualizzazione delle composizioni di Cossoni attraverso l'inserimento di testi alternativi è una pratica riscontrabile in più occasioni.[11] Lo scopo principale è di rendere utilizzabili composizioni il cui testo originale è legato a un contesto ambrosiano o milanese. La modalità più semplice è di sostituire il solo nome del santo o della santa oggetto della celebrazione con un altro nome.[12] È il caso dei due testi del mottetto *Par urbi sit festum* CC 224 (CH-E, 678.1):

Motetto concertato, p‹er› S. Carlo.	*ò S. Benedetto overo altro S. Confessore*
Par Urbi sit festum,	Par Ordini sit festum,
par festo triumphus [...]	par festo triumphus [...]
Quis non laudabit Carolum	Quis non laudabit N.
[in tenebris luminare?	[in tenebris luminare?
Quis non intelliget mirabilia Borromei?	Quis non intelliget mirabilia patriarchae?

Una sostituzione completa del testo trasforma invece un'antifona per una festa mariana (CC 84: «Inviolata, integra et casta es Maria») in un'antifona per la Passione («O dolorosa Mater, afflicta, transfixa doloris gladio»). Un intervento ancora più radicale può comportare un cambiamento di destinazione liturgica. Nell'invitatorio *Domine ad adiuvandum* CC 19, la parte autografa del C1 conservata in CH-E, 678.10 riporta nella mano di un monaco benedettino anche il testo di un'antifona:[13]

Domine, ad adiuvandum me festina.	Filiae Jerusalem, venite et videte martyres cum coronis quibus coronavit eos Dominus in die solemnitatis [et laetitiae].
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Alleluia.
Sicut erat...	[nessun testo alternativo, probabilmente tralasciato nell'elaborazione]

11 In realtà, è una pratica nota anche al tempo di Cossoni e indicata dallo stesso compositore, ad esempio nel mottetto *Charitate Dei* CC 185.

12 La sostituzione del nome non è esclusivamente legata alla presenza di elementi ambrosiani: in CH-E, 437.3:4 (4) il nome di «Maria» sostituisce quello di «Anna».

13 Sulla parte del C2 è riportato invece solo l'incipit testuale.

Si tratta della forma più comune di contraffazione in uso nei monasteri della Svizzera centrale, dove il testo originale è sostituito generalmente con un testo liturgico di uso comune.[14]

Un caso analogo 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 con 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 a cui sarebbe sorto in seguito il monastero. 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 Marianus Müller, musicista e abate (ad Einsiedeln tra il 1763 e il 1780), sostituisce l'antico testo del tropo a quello del *Sanctus* e del *Benedictus* di due messe di Cossoni, destinando così un brano del musicista lombardo ad accompagnare musicalmente una delle più importanti feste del calendario liturgico locale.[15]

Più rara è la forma di *contrafactum*, dove il testo sostitutivo è composto *ex novo*, a rispecchiare fedelmente il ritmo sillabico, ma anche degli affetti e delle figure retoriche dell'originale. Essa si riscontra nella trasformazione del mottetto *Haec dicit Dominus* CC 197, composto a Milano nel 1689 in occasione del matrimonio di Carlo II con Maria Anna di Neuburg, in un mottetto generico in onore di un santo. L'anonimo monaco (uno dei copisti settecenteschi più comuni, la mano A nella nostra classificazione) interviene anche sul piano formale. Il ritornello non viene eseguito dopo ogni 'solo', ma solamente al termine del mottetto; un breve episodio a otto voci viene tralasciato; l'ordine dei 'soli' è poi differente. Il testo alternativo si trova nelle parti settecentesche, e viene riportato solo in seguito, e non integralmente, sulla partitura autografa CH-E, 437.3:3 (8):

14 *Cfr.* Collarile, *Bellinzona 1675-1852*.

15 Sulla Engelweihe e la musica scritta per questa festività *cfr.* Helg, *Meinrad*, pp. 235-240 e Hanke Knaus, *Ganze Parthien Musikalien*, 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 sopra). Quasi cent'anni più tardi fu poi riportata in partitura da padre Sigismund Keller (1803-1882), CH-E, 283.6 (1). L'adattamento è stato pubblicato 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 (ed.), *Engelweihe*.

TESTO ORIGINALE	CONTRAFACTUM	
(a) Haec dicit Dominus: Audietur in loco isto vox gaudii et laetitiae, vox sponsi et vox sponsae dicentium: confitemini Domino exercituum in medio belli.	(1) Haec dicit Dominus: Audietur in loco isto vox gaudii et laetitiae, vox sponsi et vox sponsae dicentium: confitemini Domino Dominorum in meritis Sancti N.	A solo
(b) Vox gaudii, vox laetitae, vox sponsi et vox sponsae in medio belli.	(3) Confitemur tibi Domino Dominorum et laudamus te Dominum caeli et laudamus in meritis Sancti N. quem coronasti in caeli gloria et honore.	a 8
(c) Dicite Civitatibus quae sunt ad austum, quia germinare faciam germen de domo Regis et ibunt rami eius et quasi oliva gloria eius.	(4) Dicite, anunciate [*sic*] omni populo, dicite, depredicate in universa terra quanta eius fuerint merita in vita sua et quanto amore in Deum flagraverit.	A, T
(rit.: Vox gaudii…)	—	(a 8)
(d) Quia ego Dominus percutiens et sanans, videns afflictionem et firmans regna.	(5) Mundi fallacia delusit, infernales hostes stravit prostravit, carnem ieiuniis afflixit et mentem ad caelestia elevavit.	B solo
(e) Germinare faciam germen de domo Regis.	—	a 8
(f) Confitemini Domino exercituum in strepitu tympanorum, in buccinis et tubis, in medio belli.	(2) Confitemini [Domino Dominorum] in tympano, et choro, in buccinis et tubis, in cordis et oris iubilo, in meritis gloriosis Sanctissimi N.	C, B
(g) Quia germinare faciam germen de domo Regis.	(6) Sancte N., militantam serva ecclesiam ab hostibus maligni iuva cedentem tu, precibus tu iuva, tu para nobis victoriam, et caeli triumphum.	a 8
(rit.: Vox gaudii…)	(ad lib.: Confitemini…)	(a 8)

Si può considerare un autentico collage infine la composizione della Messa spuria CC 347. L'inizio del *Kyrie* è un adattamento del coro finale del dialogo *Ave, crux amabilis* CC 183. Il *Gloria* presenta affinità con lo stile 'brevissimo' di Cossoni (si veda ad esempio la seconda Messa dell'op. XVI, CC 7). Ricordando la perdita, posteriore al 1871, di un *Gloria a 8* (CC 292) e di un *Credo* appunto «brevissimo» (CC 293), si può ipotizzare che l'originale non si trovi più nel

fondo di Einsiedeln. Al contrario il *Sanctus*, che ha uno stile decisamente più tardo, va senz'altro considerato un'aggiunta ottocentesca.

Sul ruolo della musica nel secolo XIX 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 compreso tra il 1805 e il 1884 (e pressoché ininterrottamente negli anni 1813-1852). 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 Offert‹orium› Felix nox. Ad Elev‹ationem› Consurge a 8 voci di Cossoni». Nella stessa occasione due anni dopo furono eseguiti «al Offert‹orio› O Mirum, Motetto di Cossoni a 4 voci. Intrada del medesimo», e nel 1834, sinteticamente, «Offert‹orium› et intrada Cossoni». La considerazione per l'autore è testimoniata anche dall'attribuzione di composizioni dubbie o spurie. Soltanto il salmo *Consurge induere* è certamente autentico (CC 187). *O mirum, o ineffabile mysterium* CC 349b è una composizione dubbia, non testimoniata in alcun manoscritto autografo. L'«intrada» è uno di quegli introiti strumentali tipici di molte messe solenni in area tedesca. Padre Gall Morel la descrive nel catalogo della biblioteca musicale da lui redatto nel 1835 come una «Intrad‹a› Past‹orale› Org‹el› 2 Cl‹arin› 2 Cor 2 Tr‹ompeten› 2 Tymp‹ani› (schwer)»; l'incipit, in *re* maggiore e in quattro quarti, porta l'indicazione Largo. A Cossoni è stata attribuita ad Einsiedeln anche *Felix nox* (CC 348a-b), una composizione anonima tràdita in più copie nei paesi cattolici di lingua tedesca.[16] A queste testimonianze di esecuzioni ottocentesche si possono aggiungere le parti datate 1830 di un «Et incarnatus, a voci IV obligate e IV voci di choro del pio Cossoni» (CH-E, 681.40, tratto dal *Credo* CC 13), e la nota che padre Gall Morel compilò riguardo al nostro autore per la *Chronique d'Einsidlen* di Joseph Régnier (Paris: Gauthier, 1837):

16 Sul *Kapellmeisterbuch*, che porta la segnatura CH-E, 925.03, *cfr.* HANKE KNAUS, *Ganze Parthien Musikalien*, p. 103. Le composizioni citate si conservano ancor oggi nell'archivio di Einsiedeln: *Felix nox* come anonimo in CH-E, 681.07 e 199.51, con attribuzione a Cossoni da parte di padre Sigismund Keller in CH-E, 681.06; *Consurge induere* nella partitura CH-E, 437.3:2 (1) e nelle parti 435.8, tutte autografe; *O mirum, o ineffabile mysterium* invece soltanto in una copia di padre Keller (partitura e parti), con attribuzione a Cossoni, insieme a un'altra versione (precedente) con il testo *Laeti Bethlehem*, in CH-E, 681.3. L'*Intrada* è invece perduta o quantomeno non più identificabile.

> 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.[17]

Dal gennaio 1838 al marzo 1839, oltre all'elenco delle composizioni eseguite nei giorni festivi riportato nel *Kapellmeisterbuch*, si è conservato fortunatamente anche un elenco di tutta la musica eseguita nei giorni feriali (definita da padre Gall Morel sul frontespizio «Werktagmusik») sotto la direzione del vicemaestro di cappella, padre Anselm Schubiger. La musica di Cossoni, in gran parte priva di strumenti obbligati, si prestava naturalmente a un utilizzo meno solenne, e dunque il suo nome ricorre – a centoquarant'anni dalla morte! – in tre occasioni.[18] Il giorno 3 luglio 1838 viene eseguito da padre Claude Perrot (1803-1881) l'«Offert‹orium› Cossoni Alt sol. de S. Theresia» CC 212, forse tralasciando la parte del basso. L'esecuzione nel 1838 di un mottetto concertato composto nel 1667 (non quindi nel rispettabile 'stile antico', ma in uno stile che ovunque altrove sarebbe stato considerato semplicemente come antiquato) si spiega soltanto con la consapevole cura di un repertorio sentito come proprio e specifico del monastero. Il 23 febbraio 1839 è in programma la «M‹i›ssa a 2 Choris et 8 Vocibus. Cossoni in C. welche Fr‹ater› Sigismund [Keller] geschrieb‹en› Cr‹edo› a 8 V. Cossoni aus C moll. die alten Stimmen gebraucht. [...] Statt Agnus Cossonis Ecce Sacerdos von Fr‹ater› Sigismund neu geschr‹ieben› (alles ordentlich schön gegangen)», ossia probabilmente la Messa CC 4a, il *Credo* CC 4b e l'antifona CC 83 al posto dell'*Agnus Dei*. Si noti la precisazione sulle parti utilizzate, antiche o moderne. L'esecuzione è affidata ai monaci dell'abbazia col sostegno di alcuni studenti convittori. Infine il 16 marzo la «Missa a 2 Chören. vertheilt [probabilmente sulle cantorie dei due organi principali della chiesa]. von Cossoni in C von mir neu geschrieben.» (CC 5 o CC 8?) e di nuovo all'*Agnus* «Cossonis Ecce sacerdos von Sigismund geschr.»; questa volta però, «Cossonis Messe kam nicht gar gut heraus», forse per la difficoltà supplementare della divisione sui due cori.

Padre Gall Morel, il primo bibliotecario musicale dell'abbazia e autore del primo catalogo manoscritto dell'archivio della cappella di Einsiedeln, probabilmente poco dopo il 1835, in seguito al riordinamento della biblioteca, si prende cura anche dei manoscritti di Cossoni, facendo nuovamente rilegare la maggior parte delle partiture autografe in sei volumi corredati ciascuno di

17 Padre Gall Morel, *Notizen über die Musik in Einsiedeln. Für Regniers Chronik gesammelt und dort grösstenteils gedruckt*, CH-E, ML 523, cc. 89-93: 91*r*, in nota.

18 CH-E, D.11e: «Der grosse musikalische Einmaleins. berechnet auf Anno 1838».

un indice scritto di suo pugno. Durante questa operazione due partiture, in seguito disperse (CC 292, 293), vengono purtroppo tolte dai volumi in cui erano state inserite con una prima rilegatura, effettuata chissà quando. Il catalogo della biblioteca redatto nel 1835 riporta infatti le seguenti entrate:[19]

[CC 292] [*a matita:* SG] Cossoni M‹iss›a a 8 V‹oci› org‹ano› (br‹eve›) ohne Credo [incipit] P.P.
[...]
[CC 12] [*a matita:* SG] Cossoni. Credo & Sanct a 8 V‹oci› org‹ano› N. 1 (a) E moll – 1686
[CC 4b] – N. 2 (B) C moll 1688
[CC 13] – N. 3. (C) F. 1688.
[CC 3b] – N. 4 (D) 1689.
[CC 293] – N. 5. (senza Org‹ano›) brev‹issi›mo in C – Incidit in foveam
[...]
[CC 55] [*a matita:* SG] Cossoni Off‹ertorium› de Temp‹ore› «Ecce nunc» in a. a 8 V. org

L'abbreviazione «SG» significa con ogni probabilità 'Sammlung', raccolta, e indica un volume rilegato: i quattro *Credo* CC 12, 4b, 13 e 3b sono tutt'oggi raccolti in questa successione nella miscellanea CH-E, 437.3:1, cui però manca il quinto della serie. Il salmo «Ecce nunc» CC 55, oggi ridotto a frammento, apparentemente era conservato interamente in partitura (si noti che viene riportato come «Offertorium de Tempore», secondo una tipica modalità di 'rifunzionalizzazione').

Se la spesa della rilegatura ottocentesca 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 'ricezione 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

19 CH-E, ML 23: «Alphabetischer Katalog des Musikarchivs der Kapellmeisterei in Einsiedeln 1835-36. (Strazza) von P‹ater› G‹all› M‹orel› damals Musikdirector Verfasst mit Hülfe von frater Anselm Schubiger und Fr‹ater› Joachim Bachman‹n›». Sul primo catalogo della biblioteca *cfr.* HELG, *Die neue Musikbibliothek*, p. 34 e padre GALL MOREL, *Zur Geschichte der Musik in Einsiedeln*, CH-E, ML 523, cc. 103-138. Oltre alla bozza del catalogo alfabetico, si conserva un catalogo sistematico, *Catalogus der im Musik-Archive des Stiftes Einsiedeln aufbewahrten Musikalien*, CH-E, ML 11, e un terzo catalogo, *Catalog der Musik-Abtheilung der Bibliothek des Stiftes Einsiedeln*, CH-E, GM 48. Le due partiture furono forse escluse dalla nuova rilegatura perché non autografe; *v.* sotto la discussione dell'elenco compilato da SCHUBIGER (*Cossoni*).

l'esecuzione.[20] La definitiva storicizzazione arriva con la dettagliata descrizione del fondo Cossoni pubblicata da padre Anselm Schubiger nel 1871 (*v.* TAB. 3.1).[21] Questa lista rappresenta il termine ultimo della ricezione e il punto di partenza di un interesse musicologico per l'opera di Cossoni.

LISTA SCHUBIGER	CATALOGO COSSONI
Composizioni autografe datate	
1 *Audite insulae*, 1665	CC 182
2 *O Jesu chare* dialogo, 1667	CC 212
3 *Magnificat* a cinque voci, 1669	CC 146
4 *Beatus vir* a quattro voci 'in fuga', 1671	CC 35
5 *Confitebor* a quattro voci 'in fuga', 1679	CC 43
6 *Furiae vos incito*, 1682	CC 196
7 *Salve regina silvarum*, 1686	CC 238
8 *Credo* e *Sanctus* a otto voci, 1686	CC 12
9 *Pater noster*, 1686	CC 16
10 *Lucernario, Inno etc.* 'per l'Ascensione', 1686	CC 21, 26 e 120
11 *Veni Sancte Spiritus* a otto voci, 1686	CC 15
12 *Inviolata, integra et casta* a otto voci, 1686	CC 84
13 Messa a quattro voci 'Confundantur superbi', 1686	CC 2
14 *Par urbi sit festum* offertorio, 1686	CC 224
15 *Consurge induere fortitudine*, 1686	CC 187
16 Lucernario e Inno 'in Nativitate Domini', 1686	CC 22, 110, 28 e 25
17 *Cantate Domino* salmo, 1686	CC 39
18 *Exultate Deo* salmo, 1687	CC 58

20 Di mano di padre Keller sono le partiture dei tre *Magnificat* di Cossoni trasmessi in CH-E, 287.4 (CC 140, 141 e 142), oltre alla partitura del già citato *Sanctus angelicum* in CH-E, 283.6.

21 SCHUBIGER, *Cossoni*, in part. pp. 50-52. In realtà, per realizzare la sua lista, Schubiger si è servito soltanto di una minima parte dei manoscritti cossoniani disponibili nel fondo di Einsiedeln. Le principali informazioni le ricava infatti dalle partiture autografe conservate in CH-E, 437.3:1-6, dimenticando due composizioni – i mottetti *Audite gaudia fideles* CC 180 e *Regina caeli* CC 90 – che figurano però nella lista preparatoria da lui predisposta in vista della pubblicazione: questi appunti sono conservati nel convoluto CH-E, C 13 (ringraziamo padre Lukas Helg per questa importante segnalazione). Padre Schubiger pare ignorare invece tutte le composizioni trasmesse in parti separate, forse perché non ancora ordinate e inventariate, che utilizza apparentemente soltanto per i salmi *Ecce nunc benedicite* CC 57 e *Inclina Domine* CC 59, entrambi trasmessi in CH-E, 681.10, e per lo spurio *Laeti Bethlehem*, conservato in CH-E, 681.3. Per quanto riguarda le composizioni 47-52 di TAB. 3.1, Schubiger annota nei suoi appunti: «Cossonis Musikwerke die noch vollständig, doch nicht in seiner Handschrift existieren». Egli legge infatti la Messa CC 347 con ogni probabilità in CH-E, 435.6, e i tre *Magnificat* CC 140, 141 e 142 in CH-E, 287.4. La dispersione delle altre partiture del «Gloria et Kyrie à 8 Voci in C.» e del «Credo brevissimo in C (senz'organo) "Incidit in foveam."» (p. 52, CC 292 e 293) è avvenuta quindi in epoca recente.

19	*Furiae, non me tentate*, 1687	CC 195
20	*Canite tuba in Sion*, 1687	CC 38
21	*Super flumina Babilonis*, 1688	CC 76
22	*Gloria* e *Kyrie* a 11 voci, 1688	CC 11
23	*Gloria* e *Kyrie* 'Acuerunt linguas suas', 1688	CC 4a
24	*Credo* e *Sanctus* a otto voci [in F], 1688	CC 13
25	*Credo* e *Sanctus* a otto voci [in c-moll], 1688	CC 4b
26	*Haec dicit Dominus*, 1689	CC 197
27	*Credo* e *Sanctus* 'Deus confringet', 1689	CC 3b
28	*Caeli enarrant*, 1689	CC 37
29	*Cur me tenetis*, 1690	CC 188
30	*Audite haec omnes gentes* salmo, 1690	CC 29
31	*Ad sydera cor meum*, 1690	CC 171
32	Messa 'Disperdet illos', 1690	CC 5
33	*Dixit Dominus* salmo, 1696	CC 50
34	*Domine ad adiuvandum* a otto voci 1696	CC 19
35	*Ecce sacerdos magnus* a otto voci, 1699	CC 83
	Composizioni autografe non datate:	
36	*Adoramus te Christe* a otto voci	CC 167
37	*Ave Crux amabilis* dialogo (Chiesa, Eraclio, Cosdroa)	CC 183
38	*Ecce nunc benedicite* e *Laudate Dominum* salmi a 2 C	CC 56 e 68
39	*Il sagrificio d'Abramo* dialogo	CC 235
40	*Eia resonent omnia plausu* a tre voci	CC 191
41	*Jubilate chori angelici*	CC 201
42	Invitatorio 'per li Defonti', Salmi ecc.	CC 20, 77, 52, 51, 23, 27, 24, 163, 164 e 162
43	*Beatus vir* per basso solo, 2 violini e organo	CC 32
44	*Ecce nunc benedicite* salmo a otto voci	CC 57
45	*Inclina Domine* salmo	CC 59
46	*Laeti Bethlehem properemus*	CC 349a
	Composizioni trasmesse in partiture non autografe:	
47	*Gloria* e *Kyrie* a otto voci [in C]	CC 292, perduto
48	Messa breve a otto voci (senza *Credo*)	CC 347
49	*Credo* brevissimo in C 'Incidit in foveam'	CC 293, perduto
50	*Magnificat* a otto voci [in F] 'chorale intermixto'	CC 142
51	*Magnificat* a otto voci [in D]	CC 141
52	*Magnificat* [in F]	CC 140

TABELLA 3.1 Il catalogo redatto da padre Anselm Schubiger (1871)

l'esecuzione.[20] La definitiva storicizzazione arriva con la scoperta e la descrizione del fondo Cossoni pubblicata da padre Anselm Schubiger (TAB. 3.1).[21] Questa lista rappresenta il termine ultimo della ricezione e il punto di partenza di un interesse musicologico.

LISTA SCHUBIGER	Composizioni autografe datate
1 *Audite insulae*, 1663	
2 *O Jesu chare* dialogo, 1667	
3 *Magnificat* a cinque voci, 1669	
4 *Beatus vir* a quattro voci 'in fuga', 1671	
5 *Confitebor* a quattro voci 'in fuga', 1679	
6 *Furiae vos incito*, 1682	
7 *Salve regina silvarum*, 1686	
8 *Credo* e *Sanctus* a otto voci, 1686	
9 *Pater noster*, 1686	
10 *Lucernario, Inno etc.*	
11 *Veni Sancte Spiritus* a otto voci, 1686	
12 *Inviolata, integra et casta*	
13 Messa a [illegible]	
14 *Pur urbi sit festum* offertorio, 1686	
15 *Consurge filia Sion*	
16 Lucernario e Inno in Nativitate Domini, 1686	
17 *Laetatus sum* salmo, 1686	
18 *Laetatus sum* salmo, 1687	
19 Fanciullanda [illegible]	
20 Cantate tuba in Sion, 1688	
21 Super flumina Babilonis, 1688	
22 Gloria e Kyrie a 11 voci, 1688	
23 Gloria e Kyrie Acuerunt linguas suas, 1688	
24 Credo e Sanctus a otto voci [in F], 1688	
25 Credo e Sanctus a otto voci [in c-moll], 1688	
26 Haec dicit Dominus, 1689	
27 Credo e Sanctus Deus confirmet, 1689	
28 Cieli narrant, 1689	
29 Cur me tenetis, 1690	
30 Audite haec omnes gentes salmo, 1690	
31 Ad sydera cor meum, 1690	
32 Messa 'Dispexdet illos', 1690	
33 Dixit Dominus salmo, 1696	
34 Domine ad adiuvandum a otto voci 1696	
35 Ecce sacerdos magnus a otto voci, 1699	
	Composizioni autografe non datate
36 Adoramus te Christe a otto voci	
37 Ave Crux amabilis dialogo (Chiesa, Eremo, Cosenza)	
38 Ecce nunc benedicite e Laudate Dominum salmi a 4	
39 Il sagrificio d'Abramo dialogo	
40 Ein resonant omnia plausu a tre voci	
41 Iubilate cuncti magnici	
42 Invitatorio 'per il Deconti', Salmi ecc.	
43 Beatus vir per basso solo, 2 violini e organo	
44 Ecce nunc benedicite salmo a otto voci	
45 Laudate Dominum salmo a otto voci	
46 Laudate Dominum salmo	
47 Laudate Bethlehem salmo	
48 Messa breve a otto voci [in C]	
49 Credo breviss. in C 'Incidit in foveam'	
50 Magnificat a otto voci [in F]	
51 Magnificat a otto voci [in D]	
52 Magnificat a otto voci [in C]	
	Composizioni trascritte in partiture non autografe
53 Gloria e Kyrie a otto voci [in C]	
54 Messa breve a otto voci senza Credo	
55 Credo breviss. in C 'Incidit in foveam'	
56 Magnificat a otto voci [in F]	
57 Magnificat a otto voci [in D]	
58 Magnificat a otto voci [in C]	

Di mano di padre Keller sono le partiture delle composizioni numerate 1-18, 20-21, 287-4 (CC 140, 141 e 143), oltre alla partitura del già citato *Sanctus* a otto voci (CC 8). Cfr. SCHUBIGER, 1884, in part. pp. 50-52. In realtà, per realizzare la lista si è servito soltanto di una minima parte dei manoscritti cossoniani disponibili nel fondo di Einsiedeln. Le principali informazioni si ricavano infatti dalle partiture autografe conservate in CH-E, 457, 5-6, comprendendo due composizioni non autografe (CC 282 e 283) e *Regina caeli* CC 142, che figurano però nell'inventario di padre Lukas. Per questi appunti si veda padre Lukas, 1943. Per quanto riguarda invece tutte le composizioni trascritte in parti separate e inventariate, si realizza appartenenza e collocazione per i salmi *Ecce nunc benedicite* e *Laudate Dominum* CC 59, entrambi trascritti in CH-E, 681, e per lo spurio *Laeti Bethlehem*, conservato in CH-E, 681, 5. Per quanto riguarda le composizioni CC 3 e 143 (cfr. SCHUBIGER, 1884), Schubiger annota nel suo appunto (1884) il catalogo redatto da padre Anselm Schubiger (1858) [illegible] Handschrift existierend». Egli legge infatti la Messa CC 147 con ogni probabilità in CH-E, 435-6, e i tre *Magnificat* CC 140, 141 e 143 in CH-E, 457, 4. La dispersione delle altre partiture del «Gloria et Kyrie à 8 Voci in C.» e del «Credo brevissimo in C (senz'organo) "Incidit in foveam."» (p. 52, CC 293 e 293) è avvenuta quindi in epoca recente.

Forme e contesti

Carlo Donato Cossoni è prima di tutto un 'musicista di chiesa'. Nel corso della sua esistenza egli riveste senza soluzione di continuità molteplici incarichi all'interno di diverse cappelle musicali ecclesiastiche. Ciò si rispecchia in un'abbondante e variegata produzione musicale di destinazione liturgica. In termini quantitativi, essa rappresenta oltre il 90% di quanto di lui è oggi conservato. Messe, salmi, antifone, ma anche mottetti e oratori, queste composizioni coprono l'intero ventaglio delle occasioni in cui la musica è chiamata ad accompagnare le forme nelle quali la devozione del tempo si manifesta: dal sontuoso apparato per una grande cappella musicale in un'importante festività del calendario liturgico, alla musica scritta per gli esercizi spirituali di un ordine o di una confraternita. In questo senso, la produzione musicale di Cossoni offre un interessante panorama per osservare da vicino in che modo egli sia chiamato ad assolvere alle diverse esigenze di quel codice retorico complesso e assai diversificato, al quale l'apparato musicale è chiamato ad adeguarsi: per enfatizzare l'arcaica ieraticità del mistero che avvolge l'azione liturgica di una grande istituzione ecclesiastica (esaltando, di riflesso, la magnificenza del suo reggente); oppure dando sfoggio alle sue più intime potenzialità 'affettive', capaci di far breccia nella sfera irrazionale dell'ascoltatore, per raggiungerlo con veri e propri messaggi 'subliminali' di natura dottrinale. Difronte a questa gamma di possibili esiti formali, occorre osservare con attenzione le sfumature di quel discorso retorico su cui si riverberano le esigenze specifiche dei diversi contesti nei quali un compositore – specie nel Seicento – è chiamato a operare.

Questioni di contesto

Se si esclude un piccolo nucleo di composizioni che potrebbero appartenere agli anni precedenti al 1662 – i mottetti *Peccavi, Domine, impie gessi* CC 225a e *Quaerens dilectum quem corde colebat* CC 231a, secondo le lezioni dei manoscritti I-COd, AA-43 e V-27 (*v.* ancora FIGG. 11 e 12) – il grosso dell'attività compositiva di Cossoni si colloca nei quasi nove anni trascorsi a Bologna. È

durante il periodo in cui ricopre la carica di primo organista della basilica di S. Petronio, infatti, che vedono la luce undici delle sedici raccolte individuali a stampa, senza contare alcune ristampe. In questi volumi è senz'altro possibile che abbiano trovato posto anche composizioni concepite già in precedenza. È probabile però che il grosso di esse rappresenti una produzione musicale recente, frutto della reazione del musicista agli stimoli del contesto nel quale egli opera.

Quando si trasferisce a Bologna, Cossoni ha trentanove anni. Non è più un compositore alle prime armi. Non è però nemmeno un musicista affermato, non avendo finora ricoperto alcun incarico musicale di prestigio. Non deve stupire, quindi, se nel momento in cui ottiene il posto di primo organista della basilica bolognese, egli avverta la necessità di mettere in luce la poliedricità delle sue capacità e dei suoi interessi musicali. La situazione è certamente molto favorevole. Il contesto bolognese gli fornisce non soltanto importanti stimoli per confrontarsi con generi musicali assai diversi, legati a una committenza altrettanto variegata, ma anche la possibilità di entrare in contatto con un'industria editoriale che proprio verso la metà del Seicento permette a Bologna di contendere per la prima volta a Venezia il primato – finora indiscusso – di capitale italiana del libro musicale. Il percorso di Cossoni è emblematico anche in questo senso. Egli esordisce nel 1665 pubblicando una raccolta di *Motetti a due, e tre voci* – genere che occupa parecchio i torchi tipografici degli editori del tempo – stampata a Venezia da Francesco Magni. Poi, a partire dal 1667, si serve dei torchi tipografici bolognesi di Giacomo Monti. Con regolarità sorprendente, Cossoni dà alla luce almeno un volume all'anno – quando non due o tre – fino al 1671, quando si trasferisce a Milano. Per un certo periodo, egli continua però a servirsi dell'officina di Giacomo Monti: un fatto che potrebbe far ipotizzare l'esistenza di un contratto di esclusiva con l'editore.[1] A questo proposito, occorre valutare però attentamente alcuni dati. La 'falsa' ristampa dell'op. 11 (1668) – la prima raccolta stampata da Cossoni presso Monti, rimessa in commercio con un nuovo frontespizio appena un anno dopo la sua pubblicazione[2] – è un segnale che non va sottovalutato. Il volume non ha incontrato infatti un successo editoriale tale da giustificare il massiccio investimento per la pubblicazione delle successive raccolte. È possibile che in questa operazione Monti sia stato coinvolto soltanto come stampatore. Lo lascerebbe intendere l'assenza di tutte e dodici le raccolte di Cossoni dall'indice dei libri che egli avrebbe in

1 È quanto ipotizza KURTZMAN, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, p. 185.

2 Per la questione *v.* pp. 23-24.

deposito nel 1682.[3] Monti potrebbe aver accettato di stampare opere del compositore lombardo a fronte di una sicura copertura finanziaria, garantitagli probabilmente dallo stesso musicista.

All'interno delle maggiori cappelle musicali seicentesche, è abbastanza consueto che il comporre musica per le occasioni 'minori' sia appannaggio delle cariche subordinate della cappella, piuttosto che del maestro di cappella, a cui viene richiesto *in primis* di occuparsi della musica per le maggiori solennità dell'anno liturgico. Una buona parte delle composizioni che hanno conosciuto la via delle stampe è probabilmente il frutto di questa attività.

A un contesto solenne come la liturgia vesperale rinvia sicuramente l'op. III, pubblicata nel 1667. Si tratta di composizioni «a otto voci piene e brevi», vale a dire in quella policoralità di stampo norditaliano che caratterizzava molta produzione dell'epoca in stile 'antico'. Il concetto di stile 'antico' va infatti ulteriormente differenziato, distinguendo tra uno stile contrappuntistico volutamente arcaizzante, 'alla Palestrina', e lo stile policorale, 'antico' solo perché privo di strumenti obbligati, che in queste pagine è designato con il termine storico di 'stile pieno'.[4] Se i salmi dell'op. III appartengono a questa seconda tipologia, Cossoni offre alcuni esempi della prima nei salmi 'in fuga' *Beatus vir* CC 35 e *Confitebor* CC 43, entrambi composti nei primi anni dopo il suo ritorno a Milano (FIGG. 17 e 18), o nel *Gloria* CC 11, composto nell'agosto del 1688 per una solenne celebrazione ambrosiana. A questo proposito, è opportuno sottolineare alcuni equivoci provocati da persistenti quanto errate ricostruzioni moderne. La produzione in 'stile antico' e 'stile pieno' non è affatto quella destinata a liturgie feriali o 'minori'. Al contrario, essa rappresenta l'apparato musicale delle celebrazioni più solenni del calendario liturgico, e non solo di quelle festività nelle quali gli strumenti non sono ammessi, come ad esempio durante l'Avvento e la Quaresima.[5] Soltanto una grande cappella stabile di musicisti professionisti (o una cappella conventuale) poteva avere a disposizione un organico abbastanza ampio da potersi esibire in esecuzioni a otto voci. La musica concertata – in particolare quella a piccolo organico – era appannaggio invece o delle festività minori, in cui la presenza al completo della cappella non era richiesta, oppure soprattutto delle cappel-

3 *Cfr.* MISCHIATI, *Indici*, pp. 264-270 (cat. XIII).

4 Nella sua *Miscellanea musicale* (Bologna 1689), Angelo Berardi parla a questo proposito di «Cantilene usate con l'Organo piene à più voci, d'un stile più sollevato»: BERARDI, *Miscellanea musicale*, p. 41.

5 In questa imprecisione cade ancora KURTZMAN, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, pp. 170 e 185. Sull'organico previsto per le composizioni in 'stile antico' e 'pieno' si veda il paragrafo dedicato alla prassi esecutiva.

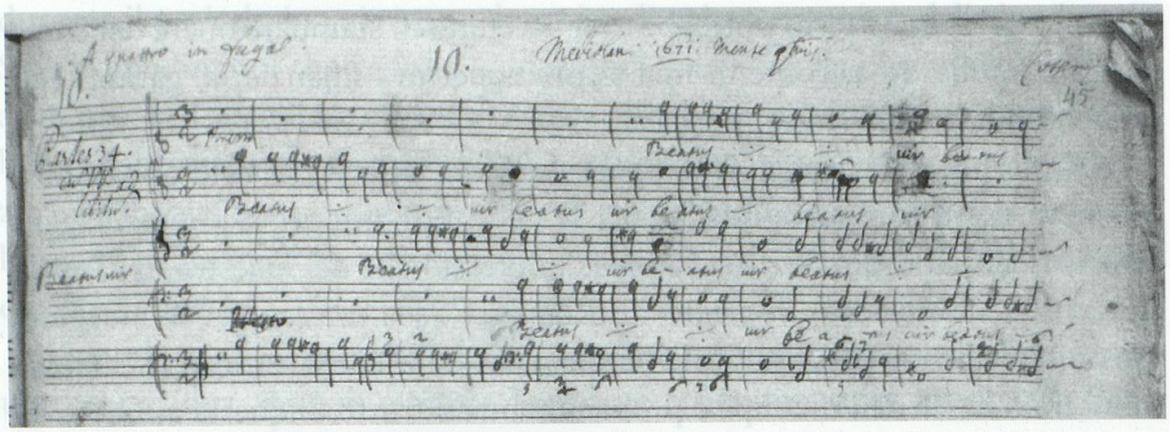


FIG. 17. COSSONI, *Beatus vir* CC 35 (CH-E, 437.3:6, c. 45*r*; manoscritto autografo).

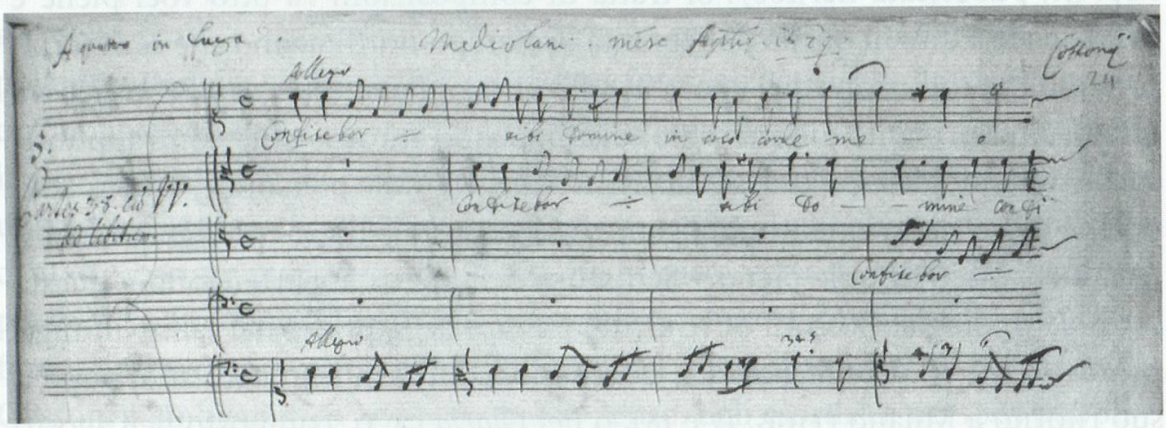


FIG. 18. COSSONI, *Confitebor* CC 43 (CH-E, 437.3:6, c. 24*r*; manoscritto autografo).

le minori, che potevano permettersi di assoldare musicisti 'soprannumerari' talvolta soltanto per le feste più importanti, corredate per questo da 'musiche straordinarie'.

Esclusa l'op. III, tutte le altre raccolte pubblicate da Cossoni a Bologna appartengono al genere della musica concertata, certamente il più appetibile nell'ottica di una commercializzazione del prodotto editoriale. L'op. II è una raccolta di mottetti a una voce: un genere che conosce in particolare a Bologna una notevole fortuna. Gli inni dell'op. IV_1 rinviano a un genere liturgico minore, ma di impiego universale. Essi prevedono poche voci e violini di accompagnamento, mutuando il modello della canzonetta profana con ritornello strumentale (di cui Cossoni dà esempi nell'op. VII) per trasferirlo in una produzione musicale liturgica. In realtà, osservando la produzione seicentesca di inni con strumenti obbligati, è possibile notare la formazione di una tradizione indipendente che arriva quasi a configurare un genere a se stante.[6] Appare invece superfluo cercare un'ispirazione profana anche nelle *Lamen-*

6 *Cfr.* TORELLI, *Carlo Donato Cossoni*, pp. 134-137.

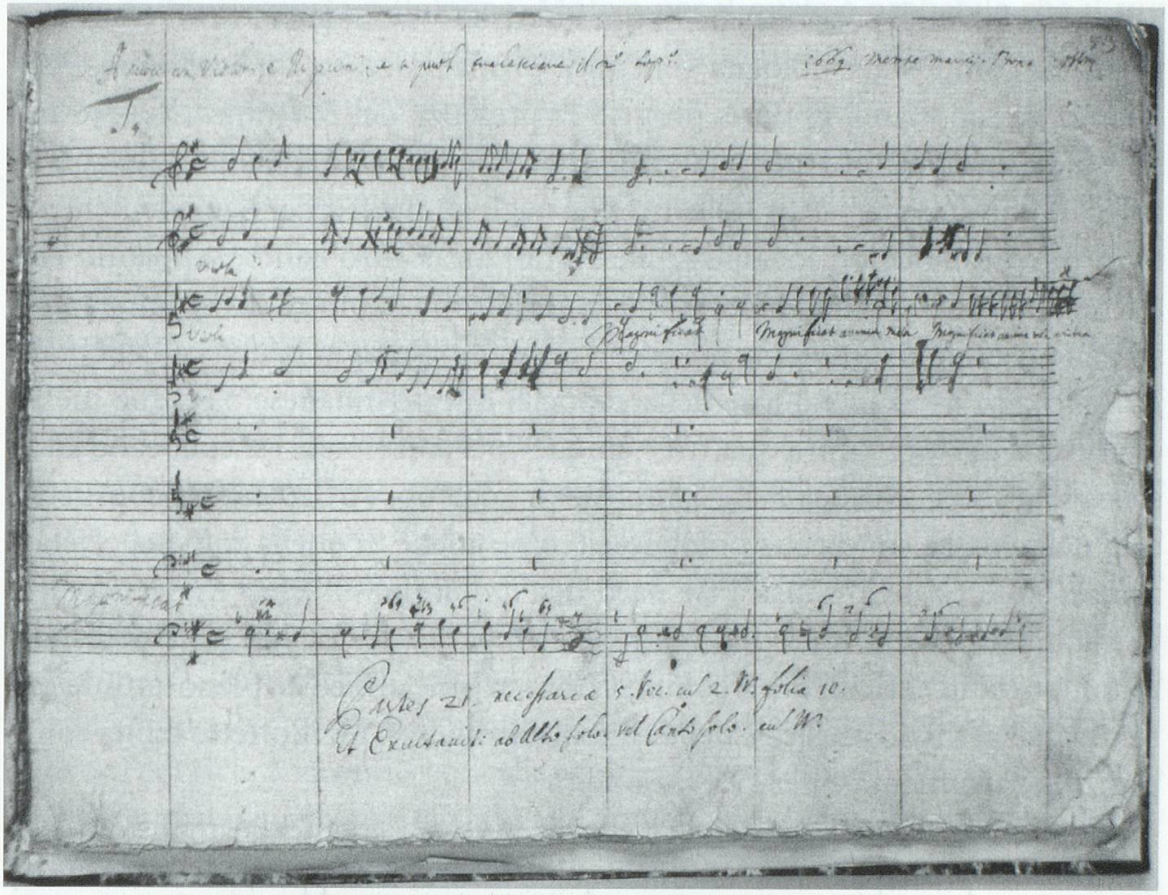


FIG. 19. COSSONI, *Magnificat* CC 146 (CH-E, 437.3:6, c. 53*r*; manoscritto autografo).

tazioni della Settimana Santa op. V, che si rifanno a una scarna ma significativa tradizione compositiva risalente alla prima metà del Seicento.[7]

I salmi op. VI e le messe op. VIII formano un dittico costituito dalle due raccolte certamente più ambiziose di Cossoni, perché contengono le composizioni a più ampio organico non soltanto mai pubblicate, ma anche mai concepite dall'autore. La loro scrittura è ricca di ritornelli strumentali e di vorticosi cambi di organico: dal versetto a solo all'episodio contrappuntistico, al tutti omofonico di solisti, strumenti e ripieni. Assai affine a questo stile è il *Magnificat* CC 146 conservato ad Einsiedeln in una fonte autografa redatta – non a caso – nel 1669 (FIG. 19), appena un anno dopo la pubblicazione dell'op. VI (1668).[8] L'organico è a cinque voci (un secondo canto *ad libitum*), due violini, due viole e continuo: del tutto simile quindi a quello delle composizioni dell'op. VI, anch'esse a cinque voci (dove però *ad libitum* è un secondo basso), due violini e basso continuo. Al medesimo contesto parrebbe rinviare però anche la Messa CC 11, la cui partitura autografa è redatta al contrario a

7 *Ibidem*, pp. 130-134.

8 *Cfr.* KURTZMAN, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, p. 183.

Milano nel 1688. È possibile che in questo caso Cossoni abbia riutilizzato una partitura composta a Bologna vent'anni prima? Sarebbe un caso unico, per quanto ne sappiamo. Eppure, proprio la presenza del *Magnificat* CC 146 nel fondo del compositore mette in evidenza come Cossoni abbia portato con sé a Milano diverse sue partiture concepite negli anni precedenti, evidentemente in previsione di un loro possibile riutilizzo. D'altro canto, sappiamo che anche durante il periodo bolognese i contatti con la Lombardia spagnola non si erano mai interrotti del tutto, come prova ad esempio la dedica del *Lauda Jerusalem* CC 65 a un cantore della cappella ducale milanese.[9] Le due messe concertate dell'op. VIII (a quattro e cinque voci con ripieni) si collocano sulla stessa latitudine stilistica delle composizioni dell'op. VI. Secondo le consuetudini della messa concertata bolognese (come anche di quella romana e veneziana), sono poste in musica tre parti dell'*ordinarium missae*: *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*, mentre sono tralascati *Santus* e *Agnus Dei*, per i quali nelle occasioni più importanti si ricorreva a composizioni in 'stile antico' o 'pieno' attinte dal fondo dell'archivio musicale della chiesa, talvolta con un mottetto o una composizione strumentale per l'elevazione.[10]

Cossoni si occupa quindi dei generi musicali legati alle mansioni più comuni del principale ambiente nel quale lavora, la cappella di S. Petronio, non diversamente da altri musicisti attivi nel medesimo contesto, Maurizio Cazzati in testa. Recentemente, Jeffrey Kurtzman ha ipotizzato l'esistenza di una vera e propria competizione tra i due.[11] Più probabile è però che per Cossoni Cazzati rappresenti un modello da imitare, almeno da un punto di vista stilistico e formale. Sarebbe del resto auspicabile una migliore definizione del periodo bolognese di Cazzati, capace di andare oltre la storica polemica che avrebbe visto contrapposto al folto gruppo di 'musicisti locali' cappeggiati da Giulio Cesare Arresti il 'foresto' Cazzati, colpevole di aver allontanato i primi dalla cappella di S. Petronio. È infatti falso ad esempio sostenere che Monti non abbia mai stampato nulla di Cazzati. Del musicista egli dà alle stampe i libretti di tutti gli oratori. Quella di non rivolgersi a Monti per pubblicare raccolte musicali è probabile che sia quindi una scelta del musicista.

Trasferitosi a Milano nel 1671, Cossoni assume l'incarico di 'maestro di camera' presso il principe Antonio Maria Teodoro Trivulzio (1649-1678), come egli dichiara sul frontespizio della ristampa dell'op. XII (1675). Si tratta di una carica che non può essere nemmeno lontanamente paragonata al prestigio di

9 *Cfr.* TAB. 2.1, p. 18.

10 Cfr. SCHNOEBELEN, *Le messe bolognesi*, pp. 211-214; e BACCIAGALUPPI, *Con quegli «Gloria, gloria» non la finiscono mai*, pp. 115-119.

11 KURTZMAN, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, p. 185.

quella da lui ricoperta a Bologna. Motivo per il quale è probabile che il suo trasferimento possa essere stato davvero il frutto di un'azione indotta: come forse anche l'allontanamento di Maurizio Cazzati, qualche mese più tardi.

Con la pubblicazione dell'op. XII e dell'op. XIII, le prime apparse subito dopo il suo trasferimento a Milano, Cossoni pare continuare con la medesima strategia editoriale che aveva caratterizzato il periodo bolognese, volta più che altro a mettere in luce la propria versatilità compositiva. Le cose cambiano apparentemente con la pubblicazione dei *Motetti, Messa e Te Deum laudamus a otto voci* op. XIV. Apparsa nel 1679, la raccolta è stampata qualche mese dopo la morte del principe Antonio Maria Teodoro Trivulzio, alle cui dipendenze Cossoni era stato assunto. La dedica del volume al conte Giuseppe Maria Arconati tradisce una scelta strategica, volta a ingraziarsi un altro membro della potente famiglia milanese. Una scelta che si rivelerà vincente qualche anno più tardi, durante le fosche vicende che accompagnano la nomina di Cossoni a maestro di cappella del Duomo di Milano. Il concorso mette a nudo lo scontro tra due diverse fazioni: quella capeggiata dall'arcivescovo Federico Visconti, che alla guida della cappella vorrebbe Giulio D'Alessandri; e quella che fa capo alla famiglia Trivulzio, che imporrà il proprio candidato – Cossoni – soprattutto grazie ai forti appoggi in Vaticano.[12]

Poiché anche la dispersa op. XV potrebbe essere stata pubblicata prima del 1684, è possibile che durante il periodo nel quale ricopre la carica di maestro di cappella del Duomo di Milano Cossoni non abbia dato alla luce alcun volume a stampa.[13] Sui motivi si può solo speculare. Si potrebbe addurre la poca commerciabilità della produzione musicale concepita in quegli anni, quasi esclusivamente in 'stile pieno', come consueto per l'apparato musicale delle maggiori cerimonie liturgiche del Duomo. I tempi sono infatti cambiati da quando Michel'Angelo Grancini dava alle stampe raccolte di composizioni di questo genere, spesso sostenute dalla stessa Fabbrica del Duomo come operazione di promozione della propria immagine.[14] L'editoria musicale, a Milano come nel resto d'Italia, attraversa un momento assai difficile. Lo stesso Cossoni, per veder stampate le sue più recenti raccolte, ha dovuto ricorrere alla collaborazione con uno stampatore – Giovanni Beltramino – che assai probabilmente stampa musica soltanto per conto del musicista.

12 *Cfr.* pp. 12-14.

13 *Cfr.* pp. 29-30.

14 *Cfr.* SCARPETTA, *Michelangelo Grancino*. Nel 1669 la Fabbrica del Duomo delibera la pubblicazione di un volume postumo di composizioni di Michel'Angelo Grancini: *cfr.* I-Mfd, *Ordinazioni Capitolari*, cc. 36*v*-37*r* (seduta del 9 maggio 1669); cit. in COLLARILE, *Giovanni Legrenzi*, pp. 50-51.

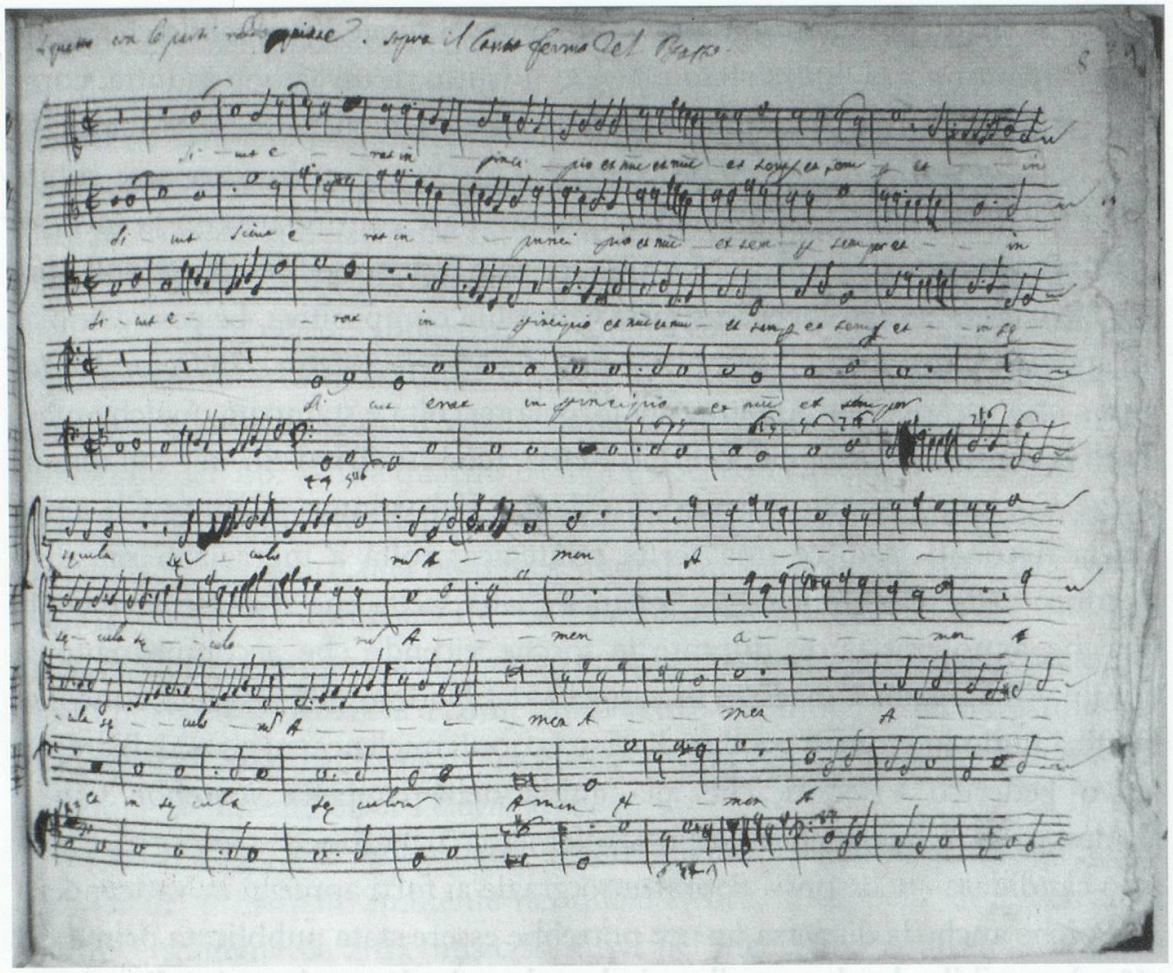


FIG. 20. COSSONI, *Cantate Domino* CC 39 (CH-E, 437.3:6, c. 8r; manoscritto autografo)

Le principali fonti per documentare l'attività del periodo nel quale Cossoni è maestro di cappella del Duomo di Milano sono rappresentate quindi dai manoscritti provenienti dal fondo privato del musicista. Scorrendo le diverse migliaia di pagine autografe, appare evidente l'impegno profuso da Cossoni una volta ottenuta l'ambita carica, che raggiunge il suo apice nel 1686, con un vero e proprio picco.[15] È evidente come una netta prevalenza sia data alla produzione in 'stile antico' o 'pieno', in linea con quanto richiesto dal cerimoniale della cattedrale. Cossoni porta però questo indirizzo stilistico alle estreme conseguenze, impiegando anche tecniche compositive arcaiche. Nel *Sicut erat* che conclude il salmo *Cantate Domino* CC 39 si assiste così all'impiego di un *cantus firmus* (FIG. 20): relitto di una tradizione ormai lontana.

La specificità della liturgia ambrosiana si riflette ad esempio nella successione dei movimenti *Gloria–Kyrie* e nell'assenza dell'*Agnus Dei* nella Messa CC 5, o nella composizione su un testo liturgico assente dal repertorio romano,

15 Si rinvia all'*Indice cronologico dei manoscritti*.

come il *Lucernario* CC 22. Se quindi nella Messa CC 3a, redatta nel 1687, di cui ci è giunto solo il frammento CH-E, 678.21a (4), il *Kyrie* precede il *Gloria*, si deve trattare necessariamente di una commissione da parte di una chiesa che a Milano non seguiva la liturgia ambrosiana, come ad esempio tutte le chiese conventuali; oppure di una cappella al di fuori della diocesi di Milano: e pensiamo in primo luogo a Como, con cui Cossoni mantiene sempre stretti contatti.

La produzione di musiche 'straordinarie' del resto seguiva modalità differenti dalle festività ordinarie anche nel Duomo stesso. In certe particolari occasioni di stato, come matrimoni o funerali di membri della famiglia reale spagnola, la cappella del Duomo si trovava a operare in una funzione civica, e perciò in collaborazione con la cappella della chiesa ducale di Santa Maria della Scala. È quanto avviene in occasione dei funerali della regina di Spagna Marie Louise d'Orléans, deceduta il 12 febbraio 1689.[16] Per le esequie tenutesi in Duomo il successivo 2 aprile, documentate in maniera esemplare da Robert Kendrick, Cossoni compose espressamente un'impressionante quantità di musica (di cui si conserva una lista stampata, *In exequiis*, descritta nel catalogo delle fonti). Purtroppo nessuna delle composizioni è conservata: possediamo però un ciclo completo di brani per la liturgia dei defunti, che sono – come testimoniano le partiture riassunte sotto un unico titolo autografo – da considerarsi un'unità.[17] Da queste risulta un'attenta orchestrazione dei vari generi coinvolti: un invitatorio concertato con soli, ripieni, e violini; i salmi a doppio coro, 'pieni e brevi'; i responsori, nello stesso stile; e le lezioni, concertate a poche voci con strumenti.

Per il fabbisogno di musica liturgica, Cossoni poteva certo attingere liberamente ai fondi conservati nell'archivio della Veneranda Fabbrica. Era infatti tradizione che il maestro di cappella depositasse regolarmente le proprie composizioni in archivio, per essere conservate.[18] Dopo il licenziamento di

16 *Cfr.* KENDRICK, *Conflitti*.

17 Oggi compongono l'intero contenuto del volume CH-E, 437.3:5. Proprio per questo motivo l'identificazione da parte di Kendrick di due dei brani del 1689 (CC 303 e 311) con composizioni conservate ad Einsiedeln (CC 51 e 77) non è purtroppo sostenibile; *cfr.* KENDRICK, *Conflitti*, p. 27.

18 Normalmente, il problema della destinazione delle partiture non si poneva nemmeno, in quanto il maestro di cappella rimaneva in carica a vita. Al momento della sua dipartita, la sua produzione musicale veniva quindi inglobata dall'archivio. Le dimissioni di Cossoni dalla carica di maestro di cappella rappresentano qualcosa di assolutamente eccezionale, che pone un serio problema – probabilmente anche giuridico – riguardo a chi potesse rivendicare il diritto a conservare le composizioni: se il maestro di cappella dimissionario, che di esse è l'autore, o la Veneranda Fabbrica, da cui il maestro veniva spesato proprio per assolvere alla funzione di scrivere musica per la cappella.

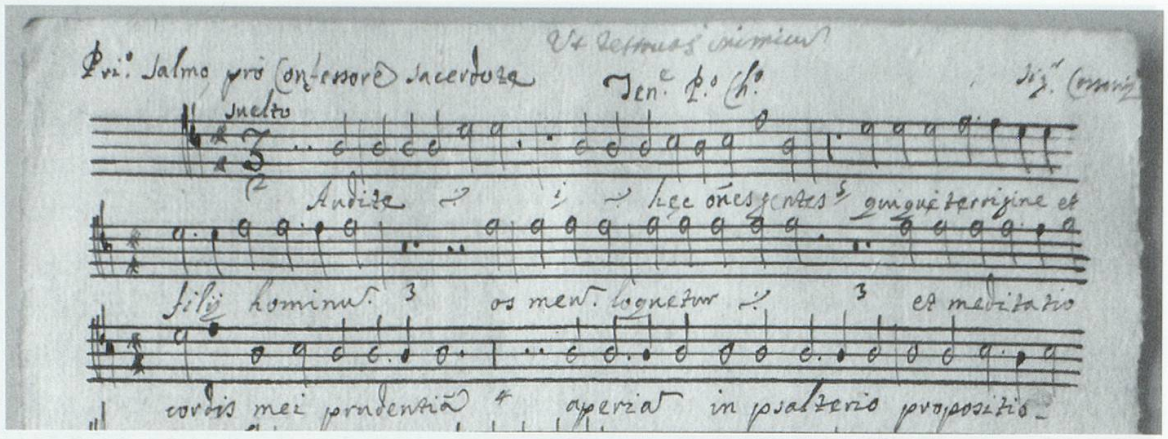


FIG. 21. COSSONI, *Audite haec omnes gentes* CC 29 (CH-E, 678.5, parte del T1; 'motto' autografo)

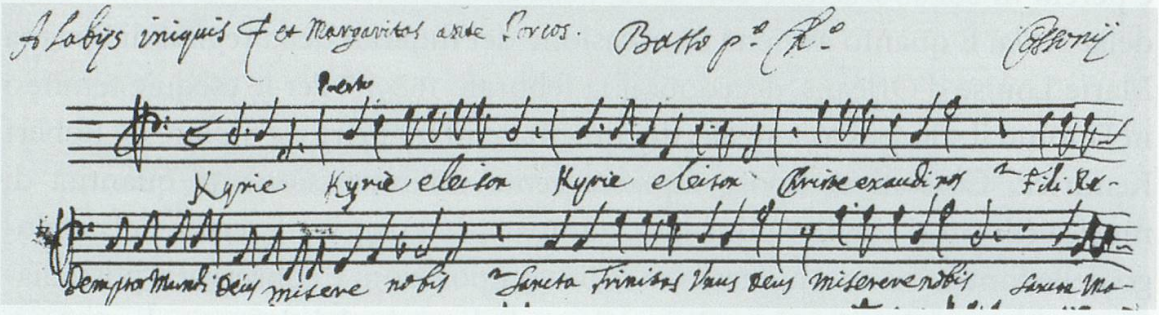


FIG. 22. COSSONI, *Litanie* CC 149 (I-COd, V-22, parte del B; manoscritto autografo)

Cossoni nel 1692, il Capitolo cerca senza successo di appropriarsi della sua biblioteca musicale: il caso è da considerarsi nel Seicento del tutto eccezionale.[19] Le cappelle musicali italiane facevano infatti grande affidamento al fondo prodotto durante generazioni dai maestri attivi localmente, soprattutto per un utilizzo 'ordinario'. Ogni maestro di cappella doveva produrre regolarmente anche per questo repertorio. Nella produzione di Cossoni non a caso si nota, come già è stato osservato, un picco assolutamente eccezionale durante il 1686, il suo primo anno come maestro di cappella in Duomo.[20]

Un dettaglio che accomuna alcune composizioni liturgiche del periodo milanese (e alcune senza data) è l'aggiunta di un 'motto': una citazione biblica senza diretto legame con il testo messo in musica. Il 'motto' doveva essere importante per Cossoni, visto che egli si è preso la briga di aggiungerlo di suo pugno su tutte le parti, preparate da due copisti diversi, del salmo *Audite haec omnes gentes* CC 29 (FIG. 21). Queste annotazioni sembrano avere un carattere privato: forse è per questo che il titolo della messa CC 7a, *Et in ignem deiciet eos*, non è stato ripreso nell'edizione a stampa, op. XVI (2).

19 *Cfr.* pp. 33-34.

20 *Cfr.* l'*Indice cronologico dei manoscritti*.

TITOLO	RIFERIMENTO	CAT.	DATAZIONE
Acuerunt linguas suas sicut serpentes	Ps 139, 4	CC 4a	settembre 1688
Acuerunt linguas suas sicut serpentes	Ps 139, 4	CC 8	?
A labiis iniquis	Ps 119, 2	CC 149	?
Confundantur superbi	Ps 118, 78	CC 2	ottobre 1686
Confringet Deus capita inimicorum suorum	Ps 67, 22	CC 3b	novembre 1689
Disperdet illos Dominus Deus noster	Ps 93, 23	CC 5	novembre 1690
Et in veritate tua disperde illos	Ps 53, 7	CC 142	?
Et in ignem deiciet eos	*Cfr.* Mt 3, 10 [a]	CC 7a	prima del 1694
Incidit in foveam	Ps 7, 16	CC 293	?
Iniquos odio habui	Ps 118, 113	CC 4b	settembre 1688
Iter impiorum peribit	Ps 1, 6	CC 148	?
Ut destruas inimicum	Ps 8, 2	CC 29	marzo 1690

[a] «arbor quae non facit fructum bonum exciditur et in ignem mittitur»

TABELLA 4.1 Citazioni bibliche nei titoli delle composizioni in fonti autografe

Attribuire emozioni a un uomo seicentesco sulla base di lievi indizi è operazione quantomai azzardata. La tentazione però è forte di vedere in questi 'motti' il riflesso dell'amarezza rimasta a Cossoni dopo le drammatiche vicende legate al suo insediamento come maestro di cappella in Duomo a Milano. In questa prospettiva risalta come «un tributo alla dignità artistica del Cossoni nei confronti dei suoi detrattori»,[21] e come un segno di autentica stima e amicizia, l'aggiunta che Francesco Rusca appose sulle dieci parti autografe delle *Litanie* CC 149 accanto al titolo «A labiis iniquis»: «et Margaritas ante Porcos» (*v.* TAB. 4.1 e FIG. 22).

A poco più di un anno dall'abbandono della cappella del Duomo di Milano, avvenuto nell'agosto del 1692, Cossoni pubblica la sua ultima fatica, l'op. XVI, concepita alla fine del 1693 e stampata nei primi mesi dell'anno successivo.[22] Le messe del volume sono in almeno due casi composizioni scritte negli anni precedenti, per il servizio del Duomo. Una data tra il 1696 e il 1699 portano infine quattro partiture autografe, tutte di brani liturgici a doppio coro (CC 19, 50, 72 e 83). È pensabile che la provinciale Gravedona potesse disporre dei musicisti necessari ad eseguire l'antifona *Ecce sacerdos magnus* CC 83 in occasione di una visita del vescovo di Como? E per quale vespro è stata scritta nel febbraio 1696 la coppia 'piena e breve' *Domine, ad adiuvandum–Dixit Dominus* (CC 19 e 50)? Mentre il *Magnificat* CC 72 è stato dedicato

21 PICCHI, *Sull'impiego*, p. 305, n. 10.
22 *Cfr.* p. 30.

a Francesco Rusca, e quindi è presumibilmente destinato alla cappella del Duomo di Como, per le altre tre composizioni la questione della destinazione rimane aperta.

Mottetti e oratori

Con il termine 'mottetto', nel Seicento si indica una produzione musicale assai eterogenea, che raggruppa un assai folto numero di composizioni concepite per le altrettanto variegate pratiche liturgiche e devozionali del tempo. L'unico apparente comun denominatore è dato dalla tipologia del testo: in latino, generalmente di nuovo conio (con qualche eccezione significativa rappresentata dalle antifone mariane e da alcuni salmi).[23] A parte ciò, nella categoria 'mottetto' confluiscono composizioni stilisticamente assai diverse. Adoperando la suddivisione proposta da Angelo Berardi nella sua *Miscellanea musicale* (Bologna 1689), un mottetto può essere una composizone scritta in stile *more veteri*; una 'cantilena' a voci piene; un brano in stile concertato; oppure un «concertino alla moderna».[24]

La produzione mottettistica di Carlo Donato Cossoni – che comprende 103 titoli (il 35% circa delle composizioni oggi conosciute)[25] – rappresenta perfettamente questa varietà. Il musicista si confronta infatti con tutte le diverse tipologie, adeguando – come si è detto in precedenza – le soluzioni formali alle esigenze dei contesti esecutivi nei quali egli è attivo. Non stupisce quindi che la maggior parte dei mottetti in 'stile antico' e soprattutto delle «cantilene … piene à più voci» appartenga al periodo nel quale Cossoni ricopre la carica di maestro di cappella del Duomo di Milano. A otto voci reali egli compone il mottetto *Adoramus te* CC 167, concepito con ogni probabilità tra il 1685 e il 1688 (FIG. 23).[26] Nel mottetto *Audite gaudia fideles* CC 180,

23 Per la delicata questione riguardo alla definizione di cosa sia un mottetto nel Seicento, si rinvia in particolare a COLLARILE, *Sacri concerti*, di prossima pubblicazione.

24 *Cfr.* BERARDI, *Miscellanea musicale*, p. 41: «Lo stile da Chiesa si considera in quattro modi. I. Messe, Salmi, Motetti, Hinni à più voci, more veteri. II. Cantilene usate con l'Organo piene à più voci, d'un stile più sollevato. III. Salmi, Motetti, Messe à più voci concertate con li Strumenti. IV. Concertini alla moderna, cioè Dialoghi, Motetti, e Musiche da Oratorio». Il rinvio all'opera di Berardi è quantomai opportuno: come si è ricordato (*v. supra*, p. 29), proprio a «Carlo Donato Cossonio Mastro di Cappella nel Duomo di Milano» è dedicato un capitolo nella Parte Terza della *Miscellanea* (p. 171).

25 Si tratta dei mottetti CC 165-251, a cui vanno aggiunte le antifone CC 78-93.

26 La filigrana del manoscritto rinvia a una finestra leggermente più ampia, compresa tra il 1682 e il 1688. È però assai probabile che questa composizione sia stata concepita dopo l'assunzione della direzione della cappella del Duomo di Milano (1685). A questa medesima

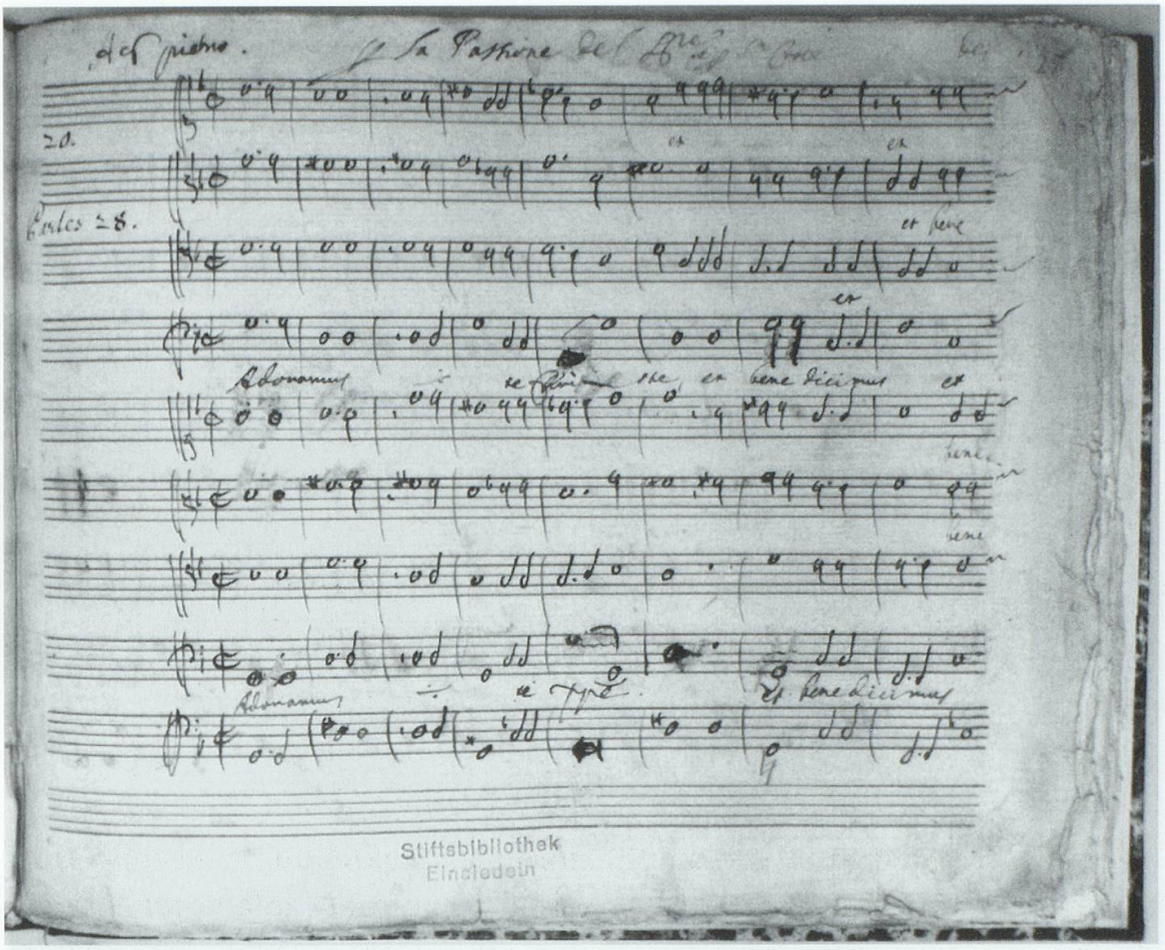


FIG. 23. COSSONI, *Adoramus te* CC 167 (CH-E, 437.3:2, c. 25*r*; manoscritto autografo)

composto nel 1686 (FIG. 24), anch'esso a otto voci, dove però i due cori danno vita a una polifonia omoritmica piuttosto semplice, si può vedere la forma più tipica delle composizioni del periodo milanese: un genere che però era stato frequentato da Cossoni anche in precedenza, come dimostra il caso delle quattro antifone mariane CC 79, 81, 89 e 93, pubblicate all'interno dell'op. XI (1671).

Mottetti a medio o grande organico concertati con strumenti sono rari all'interno della produzione di Cossoni. Evidentemente, egli ritiene questa forma più congeniale per composizioni di impiego più strettamente liturgico, come ad esempio Messe, Salmi e Magnificat.[27] L'unico esempio in questo senso è rappresentato dal mottetto *Plaudite, ludite in plausis* CC 228, a tre voci

tipologia appartengono anche le tre prove d'esame a cui Cossoni sarebbe stato sottoposto durante il concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano nel 1684: il salmo *Qui cogitaverunt* CC 75, l'antifona *Benedicite Deum caeli* CC 82 e l'antifona *In virtute tua, Domine, laetabitur iustus* CC 85.

27 Si consideri a questo proposito il contenuto delle opp. VI (1668) e VIII (1669): → FONTI.

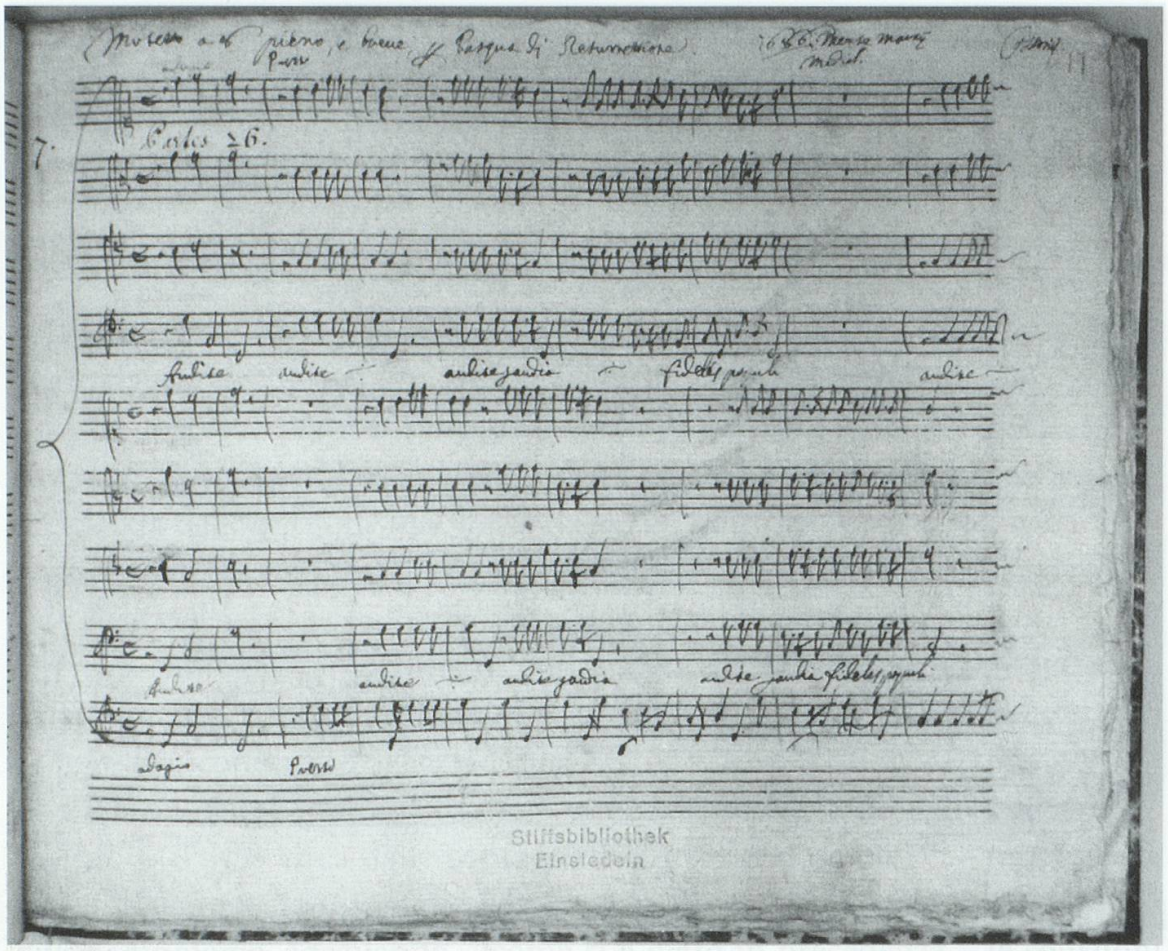


FIG. 24. COSSONI, *Audite gaudia fideles* CC 180 (CH-E, 437.3:2, c. 17*r*; manoscritto autografo)

e due violini.[28] Va considerato però il mottetto *Haec dicit Dominus* CC 197, composto nel 1689 per celebrare le nozze (per procura, il 28 agosto) del re di Spagna Carlo II con Maria Anna di Neuburg, in cui è previsto un coro di *favoriti* (FIG. 25). In questo caso, l'assenza degli strumenti deve essere messa in rapporto alle peculiarità del contesto esecutivo: come già ricordato, in Duomo a Milano non sono ammessi infatti strumenti diversi dall'organo.

Cossoni non si occupa molto però nemmeno di composizioni a piccolo organico con strumenti obbligati: un genere che al contrario specie a Bologna è assai ben attestato. Sulla partitura autografa del mottetto *Auditae insulae* CC 182 è annotata la data del 1668.[29] Il mottetto è composto quindi nello stesso periodo durante il quale Cossoni lavora alla pubblicazione degli *Inni a voce sola con violini* op. IV_1 (1668). Nel volume sono presenti anche quattro mottetti sul testo delle quattro antifone mariane canoniche (CC 78, 80, 88 e 92).[30]

28 Un organico simile ha la cantata devozionale *Fulmina col suo sdegno* CC 254.

29 CH-E, 437.3:4, c. 1*r*.

30 A questa tipologia appartengono però anche due composizioni su testo devozionale in italiano: il «Sonetto sopra il Pentimento de peccati» *Colpe dell'alma mia* CC 253 e il «Sonetto

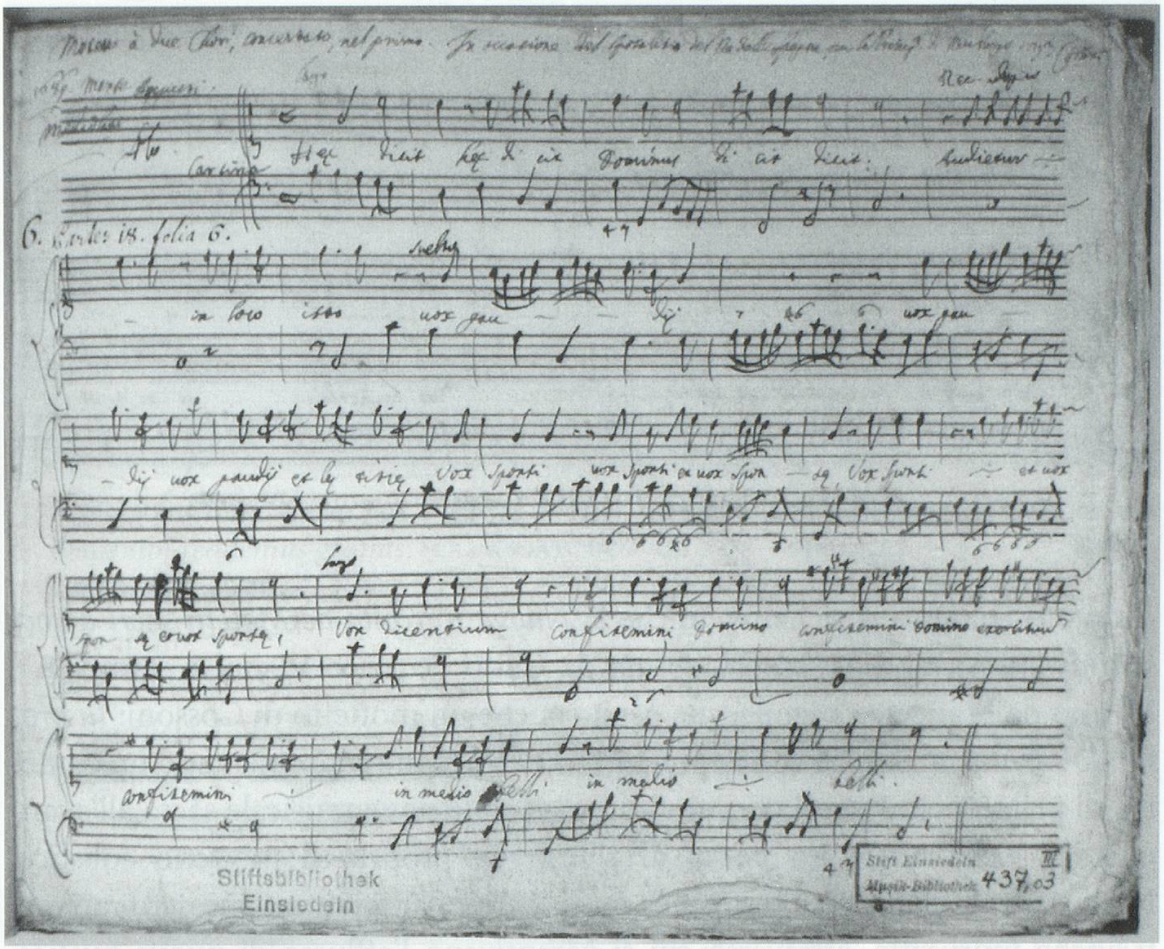


FIG. 25. COSSONI, *Haec dicit Dominus* CC 197 (CH-E, 437.3:3, c. 33*r*; manoscritto autografo)

Assai più numerosi nel catalogo di Cossoni sono invece i mottetti a voce sola con il solo basso continuo. Si tratta di un repertorio concepito a Bologna e nei primissimi anni milanesi, che ha conosciuto la via delle stampe in tre raccolte pubblicate per i tipi di Giacomo Monti: l'op. II (1667), l'op. X (1670) e l'op. XII (prob. 1673).[31] Un'eccezione è rappresentata dal mottetto *Cur me tenetis* CC 188. Trasmesso in una partitura autografa datata 1690, esso rappresenta l'unica composizione nel suo genere risalente al periodo in cui Cossoni è maestro di cappella del Duomo di Milano. Il compositore potrebbe aver rispolverato un genere a cui si era parecchio dedicato negli anni precedenti forse per rispondere alle esigenze – o alle richieste – di quell'ambiente religioso femminile con cui aveva avuto già in precedenza dei rapporti: la ristampa dei mottetti a due e tre voci dell'op. I, apparsa a Milano nel 1678, è dedicata a suor Maria Vittoria Terzaga del locale convento di S. Maria del Cappuccio.[32]

sopra la Memoria della Morte» *Già vibra a' danni miei l'invida Cloto* CC 255, entrambe per canto e due violini obbligati.

31 Ad un medesimo contesto compositivo ed esecutivo rinviano anche le *Lamentazioni della Settimana Santa* op. V (1668), composte anch'esse a voce sola con basso continuo.

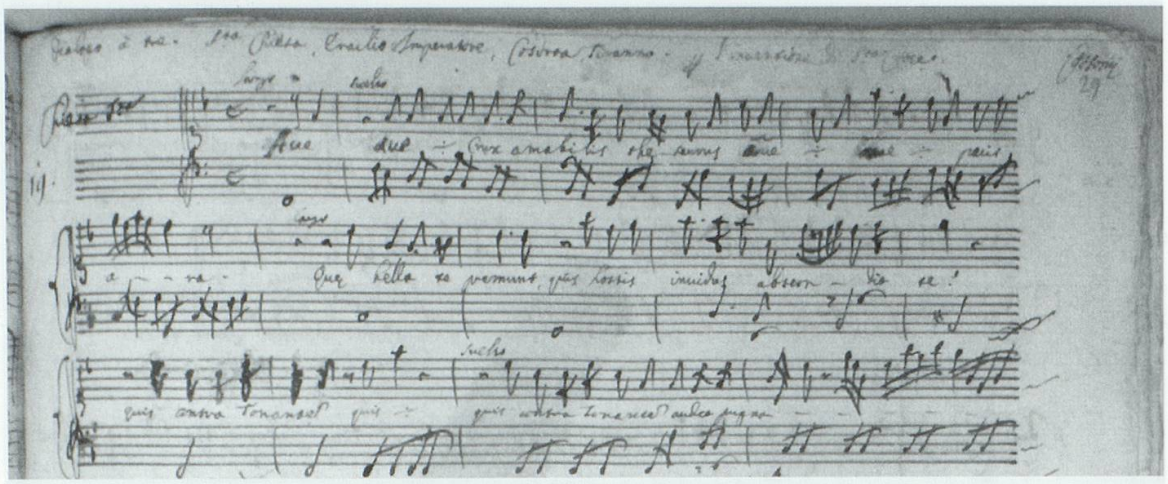


FIG. 26. COSSONI, *Ave Crux amabilis* CC 183 (CH-E, 437.3:2, c. 29*r*; manoscritto autografo)

A questo contesto si richiama anche la *Nuova Raccolta de Motetti sacri a voce sola di diversi eccelenti autori*, curata da Carlo Federico Vigoni e stampata a Milano da Francesco Vigone, che ospita anche un mottetto di Cossoni: *In profundo silentio* CC 199.[33] I conventi femminili di Milano rappresentano un contesto di primo piano per il consumo di una produzione musicale sacra all'avanguardia, nella quale un posto di rilievo ha proprio il mottetto solistico. Nonostante la clausura, è certo che i monasteri milanesi intrattenessero rapporti anche fuori città, attraverso cui si garantivano l'afflusso di nuova musica, composta talvolta esplicitamente per loro: tra il 1659 e il 1666, Maurizio Cazzati pubblica ad esempio tre raccolte dedicate a Maria Domitilla Ceva, monaca del monastero di Santa Radegonda di Milano.[34] I contatti con Bologna testimoniano la volontà di stringere rapporti con uno tra i contesti musicali certamente più vivaci. È difficile stabilire quali fossero i canali di cui i conventi si servissero. I rapporti di Cossoni con l'ambiente monacale femminile di Bologna, soltanto di recente messi in luce, appaiono una pista da non sottovalutare.[35]

32 Per il contesto al quale rinvia la ristampa dell'op. I (1678), si veda KENDRICK, *Celestial sirens*, pp. 142-143 e 368.

33 FONTI → 1679[1]. I mottetti di Angelo Zanetti, Gerolamo Zanetti, Paolo Magni e Giovanni Appiano (o Appiani) recano una dedica particolare ad altrettante suore di quattro diversi conventi milanesi: per la questione si rinvia a KENDRICK, *Celestial sirens*, pp. 498.

34 Per i rapporti tra Maurizio Cazzati e suor Ceva, si rinvia a KENDRICK, *Celestial sirens*, pp. 136-137. A un'altra sorella del medesimo convento milanese di Santa Radegonda, suor Antonia Francesca Clerici, sono dedicati i mottetti dell'op. X di Giovanni Legrenzi, pubblicati a Bologna da Giacomo Monti nel 1670: *v.* ID. *Celestial sirens*, pp. 388-390 e COLLARILE, *Giovanni Legrenzi*, pp. 41-42.

35 Il riferimento è alla pubblicazione della silloge di componimenti poetici *La regina delle rose*, curata da Cossoni: si rinvia al *Catalogo delle fonti*.

	TITOLO	ORGAN.	CAT.	FONTI	EPOCA
1	*Ad lacrimas oculi* «Per qual si voglia Santo ò Santa»	CCB, bc	CC 165	op. I (13)	1665
2	*Musa voces melos ede* «Per ogni Solennità»	CB, bc	CC 204	op. I (5)	1665
3	*O quae monstra, o quae prodigia* «Per la Pentecoste»	TB, bc	CC 217	op. I (7)	1665
4	*O superi, o caelites* «Per la Madonna Santissima»	CC, bc	CC 223	op. I (2)	1665
5	*Putruerunt et corruptae sunt* «Per i S. Cosma e Damiano e per più martiri e per un Sancto»	CB, bc	CC 230	op. I (6)	1665
6	*Quas tibi reddemus gratias* «Dialogo di Tobia»	CAB, bc	CC 232	op. I (12)	1665
7	*O Jesu care* «Per Santa Teresa»	AB, bc	CC 212	CH-E, 437.3:4 (7) CH-E, 678.2	1667
8	*Il sagrificio d'Abramo* (Abraham: «Quae vox de caelo») «Puol servire per il Santissimo»	CAB, bc	CC 235	CH-E, 437.3:3 (11) CH-E, 678.7	[1670]
9	*Cogitavi dies antiquos* «Per il Signore, e per ogni Tempo»	CB, bc	CC 186	op. IX (5)	1670
10	*Ave Crux amabilis* «Per l'invenzione di S‹ant›a Croce»	CAB, bc	CC 183	CH-E, 437.3:2 (11) CH-E, 678.18	[1682–88]

TABELLA 4.2 I mottetti 'in dialogo' di Carlo Donato Cossoni

Assai probabile è infatti che la circolazione di partiture – come anche la possibilità di coltivare importanti contatti – avvenisse per il tramite di monasteri affiliati.[36]

Della categoria dei «concertini alla moderna» fanno parte a pieno titolo anche i mottetti a due e tre voci. A questo genere Cossoni dedica due raccolte a stampa: l'op. I, pubblicata nel 1665 e ristampata – come si è visto – nel 1678, e l'op. IX, apparsa nel 1670. Esse raccolgono una produzione musicale concepita quasi esclusivamente negli anni bolognesi. All'interno di questa categoria si segnala la presenza di dieci mottetti 'in dialogo' (*v.* TAB. 4.2).[37] La composizione del mottetto *Ave Crux amabilis* CC 183 (FIG. 26), non datato,

36 È quanto avviene all'epoca per la circolazione ad esempio di partiture oratoriali: *cfr.* MORELLI, *La circolazione dell'oratorio*.

37 I mottetti CC 165 e CC 212 (nn. 1 e 7 di TAB. 4.2) non sono stati presi in considerazione in NOSKE, *Saints and Sinners*.

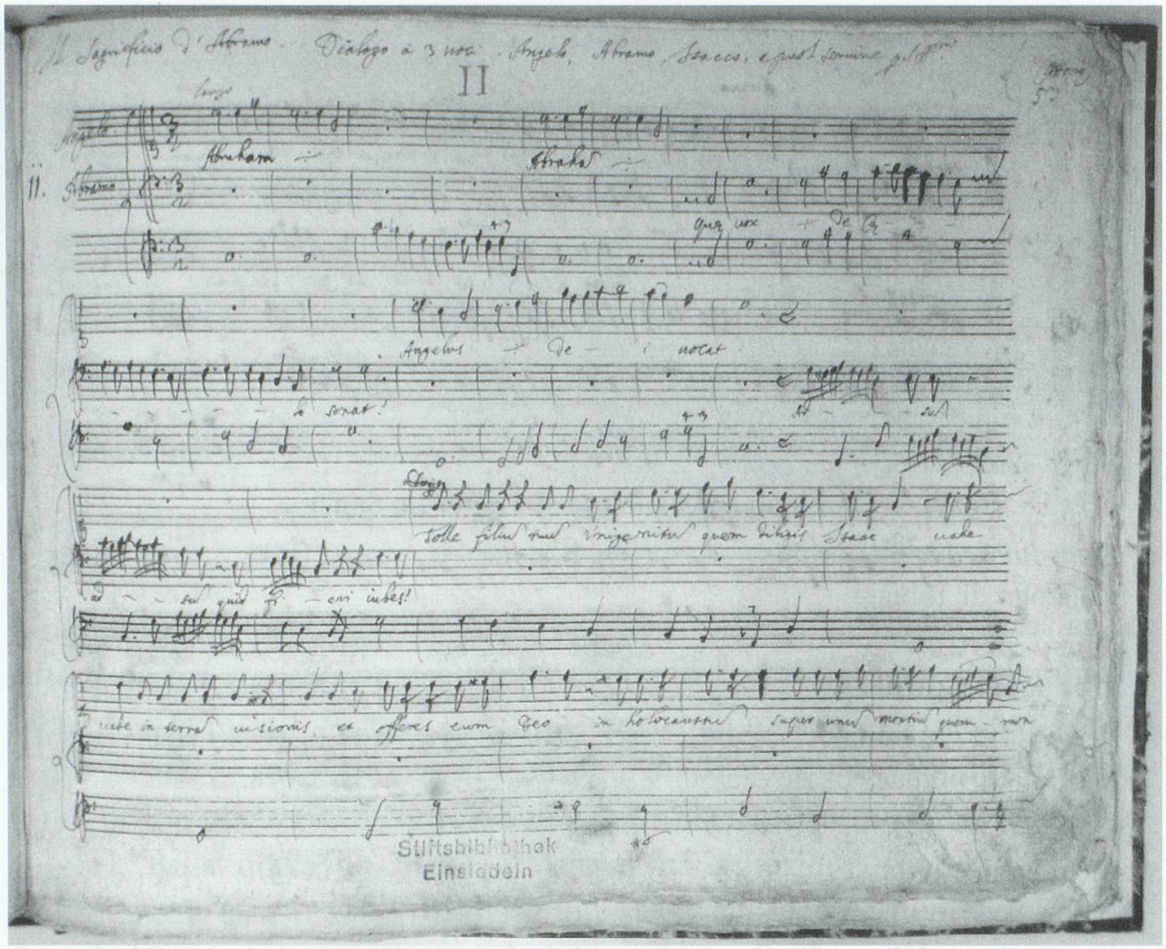


FIG. 27. COSSONI, *Il sagrificio d'Abramo* CC 235 (CH-E, 437.3:3, c. 53r; manoscritto autografo)

potrebbe essere ipoteticamente collocata nel periodo bolognese in virtù della sua appartenenza a questo gruppo particolare. In base alle due filigrane riscontrate, il materiale oggi conservato – interamente autografo – risalirebbe invece agli anni milanesi di Cossoni.[38]

Assai rilevante è la presenza di mottetti 'in dialogo' all'interno dell'op. I: quasi la metà delle composizioni della raccolta. Uno solo invece all'interno dell'op. IX (1670), il dialogo *Cogitavi dies antiquos* CC 186, concepito probabilmente insieme ad altre due composizioni che non hanno conosciuto invece la via delle stampe: il mottetto *O Jesu care* CC 212 e *Il sagrificio d'Abramo* CC 235 (FIG. 27). Il titolo in italiano di quest'ultimo non deve trarre in inganno. Il testo, che elabora la ben nota scena tratta dal libro della Genesi, è in latino.[39]

38 La finestra temporale sarebbe compresa tra il 1682 e il 1688: si rinvia al *Catalogo delle filigrane* delle fonti autografe. Si tratta di un dialogo per alto e basso, e non per tenore e basso come erroneamente indicato in NOSKE, *Saints and Sinners*, pp. 121-123.

39 Una trascrizione moderna della partitura (in alcuni punti però da emendare) è fornita in NOSKE, *Sacred Music*, pp. 171-181. Esemplare il caso del mi_1 nella linea del bc alla mis. 215, a

La fonte che lo trasmette – la partitura autografa CH-E, 437.3:3 (11) – non è datata. L'analisi delle filigrane e della grafia permette però di datare la fonte con buona probilità al 1670 circa. *Il sagrificio d'Abramo* sarebbe stato composto quindi negli anni bolognesi (non durante il successivo soggiorno milanese, come supposto da Frits Noske),[40] non molto tempo dopo i tre oratori in italiano a cui Cossoni dà vita nel periodo in cui è primo organista di S. Petronio: *L'Adamo* CC 315 (la cui prima rappresentazione è del 1663), la *Dina rapita* CC 324 (eseguito per la prima volta probabilmente tra il 1665 e il 1668) e *La gloria de' Santi*, l'unico di cui è ancora conservata la musica, in una partitura non autografa datata 1670 (I-COd, V-21).

Secondo Victor Crowther, *L'Adamo* si inserirebbe in un ciclo di rappresentazioni oratoriali dedicate alle storie della Genesi, insieme ad altre partiture come *Il Caino condannato* di Maurizio Cazzati.[41] La prima esecuzione dell'*Adamo* risale al 1663. Poco dopo il suo trasferimento a Bologna, Cossoni accetta quindi di misurarsi con un genere musicale all'avanguardia, di cui quasi certamente non ha alcuna esperienza. *L'Adamo* viene riproposto nel 1665 e nel 1667 a Bologna, quindi a Milano, con ogni probabilità nell'aprile del 1671. In occasione delle riprese, la composizione prevede una macroscopica variazione formale: l'originaria struttura tripartita viene resa bipartita, tipica del genere, accorpando la seconda e la terza parte della prima versione dell'oratorio.[42]

La prima rappresentazione della *Dina rapita* di cui si abbia notizia risale al 1668. Il relativo libretto (in cui è stampato il testo dell'oratorio, opera del monaco celestino padre Carlo Ciccarelli) non reca però alcuna dedica. Considerate le convenzioni editoriali dell'epoca, non era per nulla abituale dare alle stampe un'opera prima senza dedica. È probabile quindi che ci si trovi difronte al libretto di una replica dell'oratorio. Se così fosse, la prima rappresentazione della *Dina rapita* andrebbe collocata tra il 1665 e il 1668. La sua forma bipartita – più evoluta di quella tripartita della prima esecuzione dell'*Adamo* (1663) – lascerebbe intendere come l'oratorio sia stato concepito dopo il 1665, quando anche *L'Adamo* viene trasformato in un oratorio in due parti.

Monaco celestino è anche padre Celso Aversani, autore di un anagramma in onore del Cossoni che accompagna la raccolta di mottetti op. II_1 stampata

cui Noske attribuisce un fantasioso quanto errato valore affettivo: nella partitura autografa, la nota incriminata è il realtà un do_1 e la sequenza una semplice cadenza di fine frase.

40 *Cfr.* Noske, *Saints and Sinners*, pp. 172-195.

41 Crowther, *The Oratorio in Bologna*, pp. 45-47, e Malvezzi, *Libretti di Cossoni*, pp. 248-261.

42 Si rinvia al *catalogo delle fonti* per i relativi libretti. Quello della rappresentazione del 1665 è attualmente disperso, come le partiture musicali di tutte la rappresentazioni: *v.* il *catalogo delle fonti perdute*.

nel 1667.[43] Nel 1668 due testi poetici di Aversani erano stati ospitati nella silloge di componimenti (privi di musica) *La regina delle rose*, curata da Cossoni (che ne firma la dedica) in occasione dell'ordinazione di Ginevra Zannoni a suora del monastero dei Ss. Naborre e Felice di Bologna.[44] È interessante notare come il musicista dedichi questo volume alla moglie di Gentile Sampiero. Sebbene nulla si apprenda sulla natura del rapporto con suor Ginevra Zannoni, il cognome 'Sampiero' rinvia a quello dell'abate Carlo Sanpietro, dedicatario a sua volta dell'op. II_1 (1667): un dato che pare stabilire come il contesto nel quale *La regina delle rose* e l'edizione dei mottetti dell'op. II sono state concepite sia lo stesso.

Nella tavola del contenuto dell'op. II, all'altezza del mottetto *Charitate Dei* CC 185 si legge:

> Per S. Filippo Neri, e le seconde parole per la Madonna Santissima nel Natale del Signore. Questo sudetto Motetto Charitate Dei, puol servire anco per S. Francesco, per S. Teresia, e per S. Cattarina da Siena, mutando dove dice Filippus Nerius in Divus Franciscus, ò Diva N. e dove dice Filippus Nerius, ò Nerium se vi metterà il nome del Santo, ò Santa, al quale si vuol applicare.

La sostituzione del nome di un santo nel testo di un mottetto è una pratica assai diffusa al tempo. Grazie a un piccolo intervento, una medesima composizione può essere così impiegata in vari contesti liturgici: caratteristica particolarmente apprezzata per un brano destinato alle stampe, che deve essere in grado di adattarsi alle esigenze di contesti potenzialmente assai diversi da quelli per il quale è stato concepito. In questo caso, Cossoni specifica anche i nomi dei santi che potrebbero essere utilizzati nel testo. Più comunemente, questa prassi è indicata però con annotazioni come «per qual si voglia altro Santo», come nel caso ad esempio dei mottetti CC 241 e 184 della stessa raccolta. Il riferimento a S. Filippo Neri costituisce un interessante elemento per legare ancora una volta le composizioni della raccolta a un contesto oratoriale. Il richiamo ai mottetti 'in dialogo' ha già evidenziato quanto labile sia il confine che dovrebbe delimitare le due forme musicali. Ambiguità sottolineata dallo stesso Berardi, per il quale «concertini alla moderna» e «dialoghi» appartengono a un genere che viene da lui esplicitamente indicato con il nome di «musica da oratorio»: di quella musica concepita cioè per accompagnare azioni devozionali assai diffuse nel Seicento, che si svolgevano in apposite sale («oratori») dedicate a questo genere di esercizi.[45] È questo il caso di

43 FONTI → op. II_1.

44 FONTI → *La regina delle rose* (1668).

45 *Cfr.* ancora BERARDI, *Miscellanea musicale*, p. 41. A proposito della delicata questione del rapporto – più che della distinzione – tra oratori e mottetti, la bibliografia si è notevolmen-

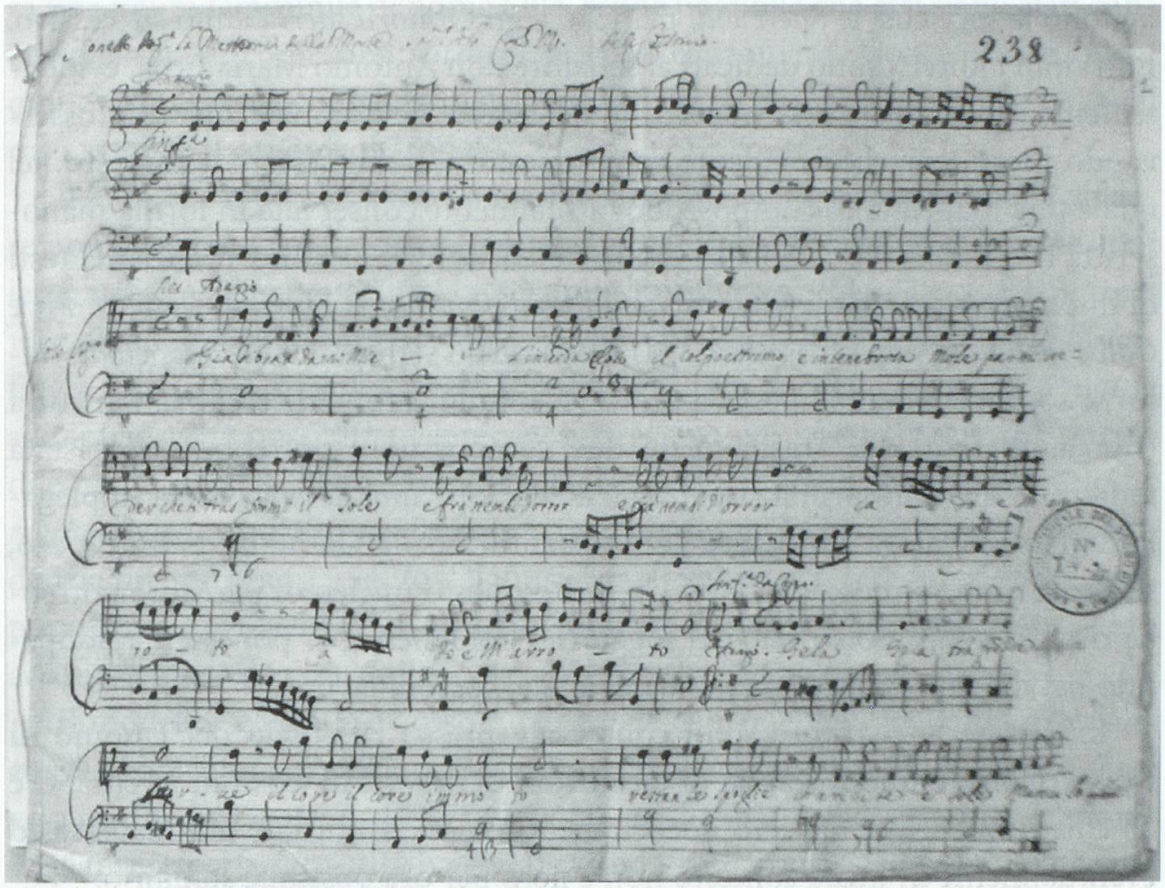


FIG. 28. COSSONI, *Già vibra a' danni miei* CC 255 (I-COd, V-20)

molte composizioni 'in stile rappresentativo', come ad esempio mottetti 'in dialogo' o cantate e oratori in italiano. A questa categoria appartiene però tutta una serie di partiture che rinviano a precisi contesti liturgici o paraliturgici: in particolare, l'adorazione del Santissimo, la devozione mariana e il culto dei Santi.

Uno tra i primi incarichi di cui Cossoni deve occuparsi, poco dopo essersi trasferito da Bologna a Milano, è la ripresa dell'*Adamo*.[46] Qualche anno più tardi, egli è chiamato almeno per due volte a scrivere la musica per un'azione devozionale che si svolgeva la settimana dopo il *Corpus Domini* presso la chiesa di S. Vittore al Teatro.[47] Non si tratta di un 'oratorio' vero e proprio, ma di una serie di componimenti devozionali in italiano, suddivisi in sette sere.

te incrementata negli ultimi anni. Solo a titolo esemplificativo, rinviamo a SMITHER, *What's Oratorio* e GILLIO, *Il mottetto a voce sola*.

46 *V. supra*, p. 89.

47 A proposito delle attità musicali oratoriane a Milano, si veda anche VACCARINI GALLARANI, *L'ambrosianità*, in part. pp. 475-476 per quanto riguarda l'esecuzione di oratori nella chiesa di S. Vittore al Teatro, in occasione della festività del Corpus Domini.

Vedono la luce così le *Sacre lodi* nel 1680 e gli *Oratorii sacri* l'anno successivo. Entrambi i libretti sono dedicati al senatore don Antonio Maria Erba, evidentemente il principale sostenitore di quell'azione devozionale. Già solo osservando i testi, parrebbe evidente come questo potrebbe essere il contesto nel quale una manciata di composizioni attualmente conservate in forma manoscritta (CC 252-257) potrebbero essere state eseguite. La concordanza dei testi di due composizioni – i sonetti *Già vibra a' danni miei l'invida Cloto* CC 255 e *Colpe dell'alma mia* CC 253 (FIG. 28) – con quelli stampati nelle *Sacre lodi*, rafforza sostanzialmente questa ipotesi. Va sottolineato però come la partitura (non autografa) che trasmette le due composizioni potrebbe essere stata redatta alcuni anni prima rispetto all'esecuzione milanese. La carta impiegata è infatti la stessa adoperata per la partitura della *Gloria de' Santi* CC 256, risalente al 1670: indice del fatto che tutto questo nucleo di partiture potrebbe risalire all'ultimo scorcio del soggiorno bolognese, per poi essere riadoperato nel nuovo contesto milanese nel quale Cossoni lavora.

Entrambe le partiture sono conservate presso l'archivio del Duomo di Como. Non c'è finora traccia di esecuzioni di oratori di Cossoni in città. C'è da chiedersi però se davvero quelle partiture non siano state utilizzate: se ed eventualmente in quale contesto non è però per ora possibile stabilirlo.

Dietro la produzione profana

La produzione profana di Cossoni si limita a due sole raccolte a stampa: le *Canzonette a voce sola* op. VII (1669) e le *Cantate à una, due, e tre voci* op. XIII, pubblicate probabilmente nel 1673.[48] Entrambe sono stampate a Bologna, per i tipi di Giacomo Monti, sebbene la seconda sia stata concepita dopo il trasferimento di Cossoni a Milano: ambiente che – come si è visto nel paragrafo dedicato ai problemi di trasmissione – si riflette anche nel contenuto della raccolta, con la presenza di una composizione in spagnolo – la cantata *Sublime beldad del orbe* CC 285 – in onore di Ana Antonia de Benavides Carillo y Toledo, seconda moglie di Gaspar Tellez Girón, governatore di Milano.

L'autore dei testi delle *Canzonette* del 1669 rimarrebbe anonimo, se non fosse per un'indicazione che si legge sulla partitura autografa della canzonetta *Ci vuol tempo e poi Dio sa* CC 264a.[49] Sul manoscritto Cossoni annota il nome di un tal «canonico Grossi». Il fatto che in più testi della raccolta ricor-

48 Per la questione della datazione dell'op. XIII *cfr.* pp. 25-26.

49 Si tratta del manoscritto A-Wn, Mus. Hs. 17760. Per la questione rappresentata dalla doppia redazione della composizione *cfr.* p. 50.

ra una figura femminile di nome Lilla, rende possibile che essi siano stati concepiti insieme, come una sorta di piccolo 'canzoniere'. Non è da escludere quindi che essi siano il frutto della penna di un medesimo autore, che nel qual caso sarebbe il canonico Grossi.

Il fatto che un ecclesiastico si occupi attivamente di poesia in lingua volgare non deve in alcun modo stupire. Ben note sono ad esempio le propensioni letterarie di Clemente IX, al secolo Giulio Rospigliosi, chiamato a sedere tra il 1667 al 1669 sulla cattedra di Pietro. Sentito come un esercizio letterario di raffinata arte umanistica, l'attività di comporre versi è caldeggiata anche per le sue intrinseche possibilità espressive, attraverso cui poter trovare un 'onesto diletto'. Lo stesso Cossoni cura nel 1668 cura un'antologia poetica dal titolo *La regina delle rose*, dedicata alla consacrazione di tal Ginevra Zannoni, che evidenzia un lato finora inedito del musicista. Il volumetto raccoglie infatti componimenti poetici in italiano e in francese concepiti per la lettura, senza accompagnamento musicale.

Il modello seguito da Cossoni per le sue canzonette è quello offerto dalla coeva produzione di Cazzati.[50] Il registro decisamente basso dei testi (analogo a quello delle parti buffe di un'opera), anche di quelli di argomento moraleggiante, è perfettamente in accordo con la veste musicale leggera concepita da Cossoni. La raccolta, che nella produzione del musicista rappresenta davvero un *unicum*, rinvia a un preciso contesto: quello degli intrattenimenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Bologna. È quanto si evince dalla dedica. Cossoni lega infatti il volume al nome di Vincenzo Maria Carrati, fondatore dell'Accademia, evocando le qualità del mecenate («così perfettamente versato in questa sì pregiata, e dilettevol'Arte della Musica, havendo perciò con particolare inclinatione eretto in casa propria la nobile Academia de Filarmonici cotanto riguardevole») e nel contempo il periodo nel quale egli avrebbe concepito la raccolta: il riferimento a «L'Hore più importune de' passati giorni estivi» rinvierebbe all'estate del 1668.

Non sappiamo a chi siano state dedicate le *Cantate* dell'op. XIII.[51] Il contesto per il quale sono state concepite appare comunque diverso rispetto a quello delle *Canzonette* dell'op. IX. Lo stile dei testi è generalmente più elevato, anche se non si tratta di un canzoniere unitario, ma di una silloge di testi di genere assai diverso. Pastorale è ad esempio il contesto della cantata *D'un ruscello in su la riva* CC 268: Aminta e Clori ne sono i personaggi. Il tono

50 Si rinvia a MIOLI, *Dal 1649 al 1677*.

51 Un primo studio delle *Cantate* op. XIII è offerto in UGGÉ, *Cossoni*.

encomiastico di *Sublime beldad del orbe* CC 285, l'unico testo in spagnolo musicato da Cossoni, si spiega con la dedica alla moglie del governatore di Milano.

Sublime beldad del orbe (CC 285)

Sublime beldad del orbe
Ana hermosa y sin igual
De vuestros altos primores
Quisiera poder cantar.

Quisiera de vuestros ojos
El resplandor celebrar,
Pues nunca en el mejor día
El sol le ha tenido tal.

De vuestro agrande y donaire
Decir nada es decir más,
Porque entender vuestros dones
Es más que natural. [*sic*, ipometro]

En fin las prerogativas
Que os dio el Cielo liberal
Solo el Cielo en su armonía
Las deve manifestar.

Apertamente politico è il soggetto del *Regnator inglese* CC 274, un lamento del re Carlo I, decapitato nel 1649. Il testo è di provenienza romana. In un manoscritto di «Villanelle spirituali et altri Recitativi a una voce» è accompagnato da una diversa veste musicale, attribuita da una mano ottocentesca a Carlo Caproli (I-Nc, 33.4.14 B). Nel rivestimento musicale di Cossoni era parte del repertorio del basso Ippolito Fusai (come testimoniato dal manoscritto I-URBc, Ubaldini Ms. 31/2).[52] Il modello è il 'Lamento di Maria Stuarda', la famosa cantata di Giovanni Filippo Apolloni e Giacomo Carissimi «Ferma, lascia ch'io parli», additata come esemplare tra gli altri da John Hawkins e Charles Burney (e trasmessa ad esempio in GB-Lbl, Harley MS 1265, cc. 1-12*v*). Va segnalato anche un parallelismo con una cantata più vicina nel soggetto a quella di Cossoni, il «Lamento della regina d'Inghilterra» di Antonio Bertali.[53] Il testo, opera dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo (1614-1662), ha come protagonista Enrichetta Maria, la vedova del re che figura nella cantata cossoniana.

Il Regnator inglese. Lamento (CC 274)

Recitativo. Il regnator inglese
Prescito dalla sorte
Mentre in scena di morte
Chiamava il ferro infido

Il capo augusto a forza d'un pensiero
Magnanimo e dolente,
Attonito e feroce
Così prigion disprigionò la voce.

52 *Cfr.* GIALDRONI, *Dalla Biblioteca comunale di Urbania*. La cantata nella sua doppia veste musicale è stata esaminata da Andrea Garavaglia; sull'attribuzione a Caproli si veda la tesi di dottorato di Tiziana Affortunato (entrambi i lavori sono in preparazione). Ringraziamo Teresa Gialdroni per la segnalazione del manoscritto di Urbania.

53 La cantata è trasmessa come unicum nella raccolta Düben (S-Uu, Vokalmusik i handskrift 47:21) ed è stata recentemente pubblicata a cura di Andrew H. Weaver, in *The Web Library of Seventeenth-Century Music*, n. 11 (www.sscm-wlscm.org, consultato il 17.4.2008).

«Che magia di destino
Con turbini di sdegno
Cangia in sepolcro un regno?
Le trombe già canore
Forriere [*sic*] di vittorie
Lingue delle mie glorie
Sepeliscon sonando un funesto fragore
In doppio funeral vita, ‹e› honore.

Più monarca non sono
M'è catena lo scettro, e bara il trono.
Stelle, barbare stelle,
Satiatevi hormai del sangue mio,
Vantati pur Trofeo,
Che facesti morir un re da reo.

Sfere reclinatevi,
Nubi squarciatevi,
Su, si spezzi il cielo in lampi,
T'odio, o Cielo, se mi scampi.

Misero, a che son gionto.
Vo mendicando i tuoni,
Non trovo una saetta,
Non per diffesa mia, ma per vendetta.

Recitativo. Libertà di morire
Manca ancor a' regnanti,
Non ho fra tanti, e tanti
Eserciti di ferro
Una spada per me.
Fantasma son di Carlo, umbra di re.

Ma non son io, che freno
L'ocean più feroce?
Volan alla mia voce
Per i campi del mar selve di vele.
Arbitro di più vite,
Ercole de' Scozzesi,
Il Giove de' Britanni
Sempre Carlo sarò.

All'armi, all'armi
A vendicarmi
Regni vassalli, ‹e› isole natanti,
Si tronchi la man rubella,
Quel perfido cor si svella,
Che sdegna d'adorarmi.
Il ciel, la terra, il mar
Con allegro sonar
Mi cantino il viva.

Recitativo. Infelice, che sogno?
Speranze traditrici,
Larve lamentatrici,
Sparite da me.
Fantasma son di Carlo, umbra di re.

Figli voi dove sete,
Miseri, perché miei
Heredi di ruine,
Martiri di sventure
Per pietà soccorrete
Ad un re, ad un padre.
No‹n› fra belliche squadre
Vincitor coronato
Ma fra ceppi di pene.
Lingua, ch'ardisci dir?
Ma condannato
Vittima del furor, spoglia del fato.
Uccidetemi voi, viscere mie,
Non infami un plebeo,
Un carnefice, un mostro
L'adorato splendor del sangue nostro,
Che sarà la fierezza pietà.
Voi non m'udite ohimé?
Fantasma son di Carlo, umbra di re.

Recitativo. Morrò dunque, che meco
Non more la grandezza.
Può il ferro traditore
Troncarmi il capo sì, non la corona.
Farò dalle ruine
Sorger allori al crine.
Coraggio, mia costanza.
Lagrime, che volete?
Non sa che sia dolore
Un'alma coronata, un reggio [*sic*] core.

Fra l'arene d'Egitto
Cadde Pompeo sì, ma cadde invitto.

Ch'ardisce minacciarmi.
Anco nel cielo suole
Temerario vapor dar tomba al sole.»

[*Recitativo*.] Così disse, e parve,
Che commandando al colpo
Tutto pien di decoro
Dicesse in un sospir
Regnando io moro.
Il sangue generoso
Con più stille sbalzando
Di mille lampi acceso
In aria ancor sospeso
Minacciò, fulminò
La turba patricida,
Ch'uccise senza fè
Con tributo di piaghe il proprio re.

Ogn'aurora al fin s'imbruna
Non v'è regno che non cada,
E recida un fil di spada
Laberinto di fortuna,
Intendetela eroi
Porta in fronte ogni sol gl'esperi suoi.

Dove luce più si spezza
È fatal l'oro del crine
Precipizi di ruine
Fanno barra ad ogni altezza,
E sa tessere la sorte
A porpora real trame di morte.

Come nel caso delle dediche, anche i testi qui trascritti meriterebbero un commento approfondito, che esula dagli scopi della presente pubblicazione. Essi sono offerti come esempio di possibili nuove prospettive di ricerca.

Appunti di prassi esecutiva

L'ultimo capitolo della presente introduzione intende offrire alcune considerazioni riguardo alla prassi esecutiva delle composizioni cossoniane, emerse durante lo studio delle fonti: più che altro spunti di riflessione, utili anche in vista di una possibile esecuzione moderna della produzione musicale di Cossoni.

Oltre alla più volte ricordata importanza delle partiture autografe, altrettanto fortunata può dirsi la conservazione di un numero tanto rilevante di parti staccate (autografe o meno). Le parti infatti spesso danno preziose informazioni di prassi esecutiva, che nelle partiture rimangono implicite (il numero di strumenti coinvolti nella realizzazione del continuo, il raddoppio o meno di passaggi affidati ai 'tutti' e così via). Purtroppo la presenza di parti non è equamente distribuita lungo le tappe della carriera del Cossoni. Particolarmente lacunoso è il periodo bolognese. L'unica testimonianza è quella offerta da un anonimo copista bolognese per quanto riguarda la sua attività nell'ambito dell'Accademia Filarmonica. Nessun materiale esecutivo manoscritto si è conservato invece nel fondo musicale di San Petronio.[1] La differenza rimonta certamente alla diversa natura dei due archivi: il primo è destinato a conservare la memoria degli accademici; il secondo è una raccolta di tutto ciò che può in qualche modo essere utile alla cappella musicale della chiesa, e quindi soggetto a rinnovamenti.

La maggior parte delle parti staccate manoscritte proviene dal periodo trascorso in qualità di maestro di cappella nel Duomo di Milano. Una peculiarità di Cossoni è l'abitudine di estrarre personalmente un'intera serie di parti dalle proprie partiture – attività piuttosto insolita considerata la sua posizione,[2] lasciando ai suoi collaboratori (presumibilmente cantori della cappella) la realizzazione delle sole parti di ripieno. Il maestro in seguito controlla il

1 Le uniche tracce autografe dell'attività di Cossoni a Bologna sono i titoli manoscritti sulle rilegature in cartone delle tre parti stampate dell'op. IX conservate in I-Bsp, C.XII/74, e dell'esemplare dell'op. VII conservato in I-Bc, Z.15.

2 Solitamente affidata al vicemaestro, secondo la cordiale comunicazione del dott. Roberto Fighetti.

lavoro dei copisti, apponendovi la propria firma, come si vede ad esempio sulla parte dell'alto del mottetto *O Jesu care* CC 212 conservata in CH-E, 678.2 (FIG. 29). Altre volte sembra che Cossoni abbia preparato la parte con l'armatura delle chiavi, il titolo e la propria firma, e che al copista non manchi che riempire i righi di musica (si veda a questo proposito l'immagine della mano 24 nella sezione dedicata ai copisti).

In alcune composizioni vocali a stampa si riscontra la presenza di due organici, offerti come alternativa agli esecutori. La presenza di indicazioni del tipo 'canto o tenore' è assai comune all'epoca: la trasposizione d'ottava viene effettuata tacitamente, senza bisogno di alcun cambiamento di chiave. Più rara è invece una trasposizione alla quinta superiore indicata esplicitamente sulla partitura con un sistema di doppie chiavi. Di questa pratica Cossoni offre diversi esempi: nei mottetti CC 184 e 231 dell'op. II; CC 236 e 251 dell'op. X; CC 213 e 239 dell'op. XII. In questi casi, l'alternativa è tra contralto e soprano. Il compositore indica una chiave di soprano prima della chiave di contralto nell'armatura della parte vocale, e una chiave di tenore prima della chiave di basso in quella della parte del continuo, lasciando agli esecutori la facoltà di leggere trasposta la partitura.

Per le esecuzioni bolognesi, Cossoni può contare su una buona compagine vocale. A metà Seicento, la cappella musicale di S. Petronio è formata da 2-3 soprani uomini, 2-3 contralti, 5-6 tenori e altrettanti bassi; ma soprattutto da una ricca orchestra di violini, viole, violoni, tiorbe, tromboni, ciascuno strumento presente perlomeno in coppia. Ben diversa la situazione a Milano. La cappella del Duomo a Milano, dove è bandito l'uso di strumenti (ad eccezione degli organi), presenta negli anni di attività del Cossoni un organico formato soltanto da quattro cantori adulti per voce, più vari «soprani alunni».[3]

Per quanto riguarda gli strumenti acuti, le parti dei violini presenti nelle stampe e nei manoscritti del periodo bolognese prevedono soprattutto ritornelli (op. IV, VI, VIII); nella seconda Messa dell'op. VIII (CC 10) assumono anche un ruolo indipendente nei Tutti. Nella Messa CC 1, a parte la sinfonia iniziale e i ritornelli, gli strumenti suonano sempre 'colla parte', come anche le viole, *ad libitum*, del *Magnificat* CC 146. Le parti indipendenti di viole negli inni op. IV, nell'invitatorio CC 20 e nella lezione CC 163 per i defunti sono sempre scritte in chiave di soprano.

Dato l'ambito prevalentemente sacro delle composizioni, l'organico del basso continuo prevede in primo luogo ovviamente l'organo. Una varietà timbrica

3 *Cfr.* GAMBASSI, *La cappella musicale*, pp. 137-141 e 298-299; DE RUVO, *Carlo Cossonio prete*, pp. 54-55.

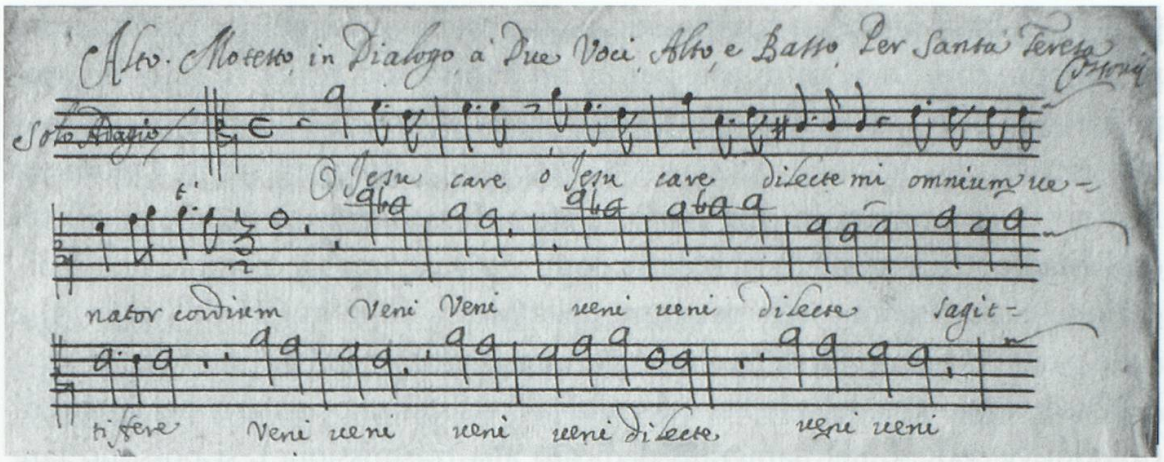


FIG. 29. COSSONI, *O Jesu care* CC 212 (CH-E, 678.2: parte dell'Alto)

particolare mostrano alcune composizioni bolognesi come il mottetto *Audite insulae* CC 182, composto nel 1668, e il *Magnificat* CC 146, scritto nel 1669, per il quale si conservano parti separate anche per il fagotto e il contrabbasso o violone (rispettivamente in CH-E, 678.13 e 678.12), confermando ancora una volta l'attenzione per l'apporto strumentale coltivato all'interno della cappella di S. Petronio. In parte analogo è il caso del salmo *Beatus vir qui timet Dominum* CC 32, per basso solo, due violini e basso continuo. L'uso degli strumenti obbligati in questo caso non sorprende, poiché la composizione risale con ogni probabilità al periodo bolognese. Nessuna delle parti originali si è conservata, si sa però che esse erano in numero di otto. È possibile immaginare parti triplicate per i due violini? Forse è più credibile ipotizzare un raddoppio degli archi (che sarebbe comunque un caso unico nel fondo cossoniano) e un basso continuo particolarmente ricco, composto da tre strumenti. Un fagotto obbligato o indicato esplicitamente tra gli strumenti del continuo è previsto anche nelle tre lezioni per i defunti CC 162-164, risalenti al periodo milanese. Probabilmente in questo caso si tratta di un'associazione simbolica tra il suono del fagotto e l'occasione funebre. Al di fuori delle composizioni utilizzate durante le funzioni liturgiche troviamo – caso isolato – una parte per strumento a pizzico (tiorba) tra i materiali dell'oratorio frammentario *Argumentor contra conclusiones* CC 177 (I-COd, V-16).

La frequenza con cui tra i materiali a stampa si conservano nelle biblioteche due parti per l'organo lascia supporre che venissero vendute regolarmente in doppia copia. È possibile che la seconda copia sia destinata al violone o contrabbasso.[4] Eppure l'estrema frequenza nella prassi esecutiva dell'epoca di suddivisioni in più 'cori' rende assai probabile che si preveda un secondo

4 Così suggerisce KURTZMAN (*Introduzione ai salmi di Cossoni*, p. 171) per i salmi dell'op. VI.

gruppo di bassi anche in composizioni concertate non esplicitamente scritte per doppio coro (cioè composte per meno di otto voci reali). In tutte le composizioni a otto voci la necessità di due bassi continui è evidente. In particolare ricordiamo la presenza sia in S. Petronio a Bologna sia in Duomo a Milano di due organi in due cantorie affrontate, disposizione che si riflette esplicitamente in molte fonti redatte dopo il 1684, come ad esempio nell'indicazione «due Organi» sulla partitura della Messa CC 12 in CH-E, 437.3:1 (5) e sulle parti del salmo *Caeli enarrant gloriam Dei* CC 37 in CH-E, 678.8.

Osservando la tabella in cui è fornita la consistenza originaria del lascito di Cossoni (*v.* TAB. 3, nel paragrafo dedicato alla trasmissione), si possono fare alcune osservazioni in proposito alla prassi esecutiva delle composizioni a doppio coro e di quelle in 'stile antico'. Sono particolarmente degne di attenzione le discrepanze tra il numero di parti arrivate nel luglio del 1700 ad Einsiedeln e il numero di parti reali indicate nelle partiture. Il numero minimo di parti necessario a eseguire una composizione a doppio coro è dieci: otto voci e due bassi continui (CC 19 «pieno», CC 37 «pieno, e breve», CC 83 «pieno», CC 84 «pieno, e breve», CC 171 «a più voci concertate»). Alcune partiture per lo stesso organico però erano corredate di un numero ben maggiore di parti: 26 (il mottetto «pieno, e breve» *Audite gaudia fideles* CC 180) o 28 (il *Pater noster* «pieno, e breve» CC 16 e l'*Adoramus te, Christe* «pieno» CC 167). In queste parti aggiuntive, i due cori non venivano soltanto raddoppiati, bensì spesso differenziati secondo procedimenti non immediatamente intuibili osservando la partitura.

È essenziale ricordare che il termine 'coro' ha un significato diverso quando è usato su una partitura e quando compare come intestazione di una parte. In partitura caratterizza la struttura musicale («a due cori», cioè per otto parti reali), nelle parti suggerisce o piuttosto presuppone una certa disposizione dei musicisti nello spazio della chiesa. Due serie di parti ci possono dare informazioni sulla moltiplicazione dei cori: le 27 parti per il «motetto concertato» *Par urbi sit festum* CC 224 (CH-E, 678.1) e le 14 parti, incomplete, per il *Credo* e *Sanctus* «pieno, e breve» CC 13 (CH-E, 677.20).

Il termine 'concertato', quando compare in partitura, non implica soltanto la presenza di episodi solistici, ma anche la necessità di una distribuzione spaziale dei cori nei tutti. Il mottetto CC 224 in onore di San Carlo Borromeo – diviso in quattro sezioni: «Par urbi sit festum» (tutti), «Anima servi Dei» (soli), «Quis non laudabit» (tutti), «Alleluia» (tutti) – è scritto a otto voci reali. Le parti distinguono però cinque 'cori': coro primo concertato, coro primo, coretto primo ripieno, coro secondo e coretto secondo ripieno.[5] I due

5 Le parti di C e A del coretto I ripieno sono chiamate «ripieno primo coro» nell'originale.

cori di ripieno raddoppiano sostanzialmente i due cori principali, mentre gli episodi solistici sono riservati al coro concertato. Si conservano tuttavia solo quattro parti di organo: probabilmente i solisti del coro primo concertato erano disposti accanto ai cantori del primo coro nella cantoria dell'organo principale (ossia l'organo del coro primo).[6]

Lo stile 'pieno' appare del tutto analogo allo stile 'concertato' nella pratica della moltiplicazione dei cori. Nelle parti della Messa CC 13 (CH-E, 677.20) in stile «pieno, e breve» si distinguono due cori e due coretti (ciascuno col suo continuo). I coretti raddoppiano i cori, con un'eccezione: il coretto primo non raddoppia il coro primo nel Credo, come risulta dallo schema seguente.

	VOCI 1-4 IN PARTITURA	VOCI 5-8 IN PARTITURA
Credo	coro I	coro II + coretto I e II
Sanctus	coro I + coretto I	coro II + coretto II

I monaci di Einsiedeln, pensando che lo 'spostamento' del coretto primo tra il *Credo* e il *Sanctus* fosse un errore, hanno poi corretto a matita la denominazione del basso del coretto primo in «2do Choro». In realtà il cambiamento si giustifica con la differenza di scrittura musicale tra il *Credo* e il *Sanctus*. Il breve testo del *Sanctus* è equamente distribuito tra due blocchi simmetrici di voci; il testo del *Credo* è invece affidato sostanzialmente alle prime quattro voci reali, mentre le altre si limitano a riaffermare di tanto in tanto la loro professione di fede: «Credo, credo».[7] Per questo Cossoni affida a quattro solisti del coro primo le prime quattro parti reali del Credo.

Il fatto che in entrambe le composizioni analizzate al coro primo sia affidato un ruolo solistico, ci fa anche ricordare che tra «coro» e «coretto» non vi sia una differenza in termini di organico, ma una puramente 'architettonica': «coro» indica una cantoria stabile, «coretto» una tribuna estemporanea eretta in occasione di una particolare festa.[8]

6 Del resto la parte dell'organo primo coro è l'unica a contenere anche la parte del secondo coro.

7 La struttura di questo brano dimostra l'inutilità di definire tipologicamente una «Credo-Messe», termine frequente nella letteratura musicologica tedesca del Novecento. L'idea compositiva di utilizzare le parole «Credo» (o «Gloria») come una specie di ritornello per rendere un brano musicalmente unitario, è infatti già comune nel Seicento e non contraddistingue alcuna particolare tradizione.

8 Ricordiamo che «coro» e «coretto» significano in primo luogo architettonicamente 'tribuna', e solo per metonimia 'gruppo di musicisti'; *cfr.* per un'esemplare analisi del rapporto tra palchetti estemporanei e architettura ecclesiastica nella Roma del Seicento MORELLI, *Musica nobile e copiosa*, pp. 303-309. «Coretto» era un'espressione già usata in Duomo ad esempio su una copia manoscritta di un requiem di Michelangelo Grancini tratto dai suoi *Sacri concenti* op. XVII (1664): I-Mfd, busta 15 n. 5; *cfr.* SCARPETTA, *Michelangelo Grancino*, p. 254.

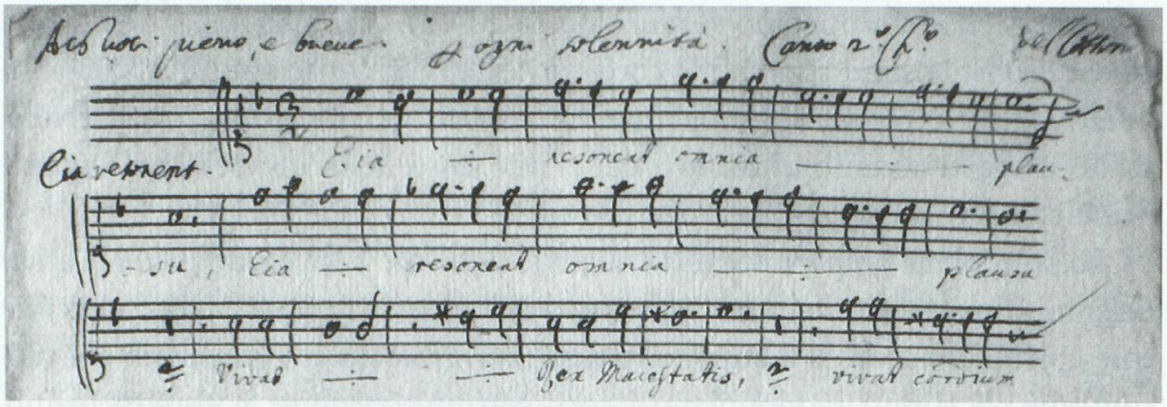


FIG. 30. COSSONI, *Eia resonent* CC 191 (CH-E, 678.9: una parte del Canto secondo)

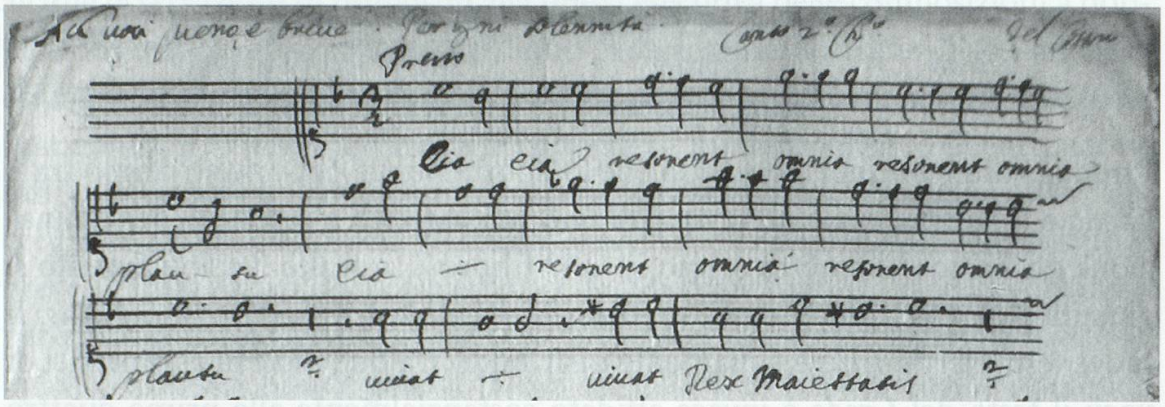


FIG. 31. COSSONI, *Eia resonent* CC 191 (CH-E, 678.9: una parte del Canto secondo)

Molto diversa è invece la prassi esecutiva delle composizioni in 'stile antico', così come risulta dalle parti appartenenti al lascito cossoniano. I due salmi «a quattro in fuga», il *Beatus vir qui timet Dominum* CC 35 del 1671 e il *Confitebor tibi, Domine* CC 43 del 1679, di cui oggi si conserva soltanto la partitura nel volume miscellaneo CH-E, 437.3:6 (5) e (3), sono entrambi concepiti in rigoroso stile contrappuntistico, a quattro voci reali. Nel lascito del compositore però le partiture erano accompagnate rispettivamente da ben 38 e 34 parti. Non si trattava in questo caso soltanto di raddoppi vocali. Come annota l'anonimo archivista benedettino, entrambi i salmi potevano eseguirsi «cum violinibus ad libitum». Questo dato tenderebbe a escludere che Cossoni avesse destinato le due composizioni alla cappella del Duomo, dove l'uso degli strumenti era bandito.[9]

Del mottetto «a 8 voci, pieno e breve, per ogni solennità» *Eia resonent* CC 191[10] non conosciamo l'originaria consistenza delle fonti. Oggi sono con-

9 Non siamo a conoscenza di occasioni eccezionali in cui fosse permesso l'uso di un'orchestra all'interno del Duomo, come era ad esempio il caso in San Giovanni in Laterano a Roma per Santa Lucia; *cfr.* WITZENMANN, *Das Fest der Heiligen Lucia*, pp. 151-153.

10 Probabilmente collegato al mottetto *Jubilate chori angelici* CC 201; *cfr.* pp. 41-42.

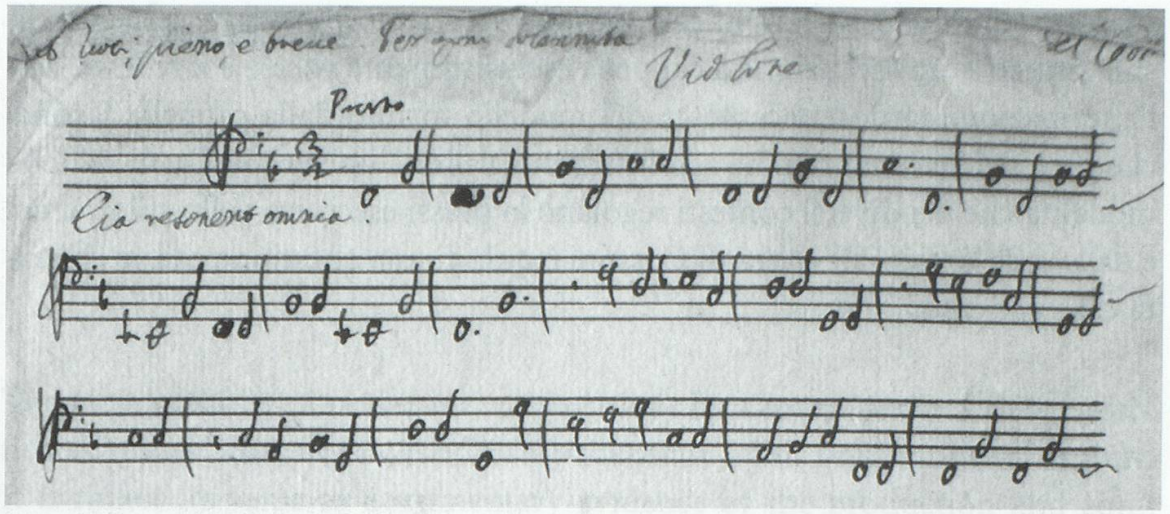


FIG. 32. COSSONI, *Eia resonent* CC 191 (CH-E, 678.9: parte del Violone)

servate otto parti autografe, che a prima vista appaiono come sette parti per il coro (con una doppia parte di canto secondo) e una parte per il violone. Accanto a queste, un copista svizzero (mano A) aggiunge le due parti mancanti di basso primo e tenore secondo copiandole dalla partitura CH-E, 437.3:3 (13) per completare la serie. A un esame attento però si nota che la mano che verga il testo di sei delle sette parti vocali non è quella di Cossoni, bensì quella dell'anonimo svizzero, e che il compositore ha soltanto scritto il testo di una delle due parti di canto secondo (FIGG. 30 e 31). Osserviamo inoltre che, nella parte di canto secondo che Cossoni aveva lasciato senza testo, l'incipit verbale non è scritto sotto le note come nella parte provvista del testo intero, ma è spostato a sinistra, esattamente come nella parte del violone (FIG. 32).

A questo punto, le conclusioni sono facili. Le parti prive di testo erano in origine destinate ai raddoppi strumentali (sia pure denominate con i nomi delle parti vocali corrispondenti). Non riconoscendo questa prassi, il monaco benedettino ha trasformato le parti strumentali in parti vocali. In realtà questa fonte, offrendoci l'unica prova sopravvissuta di esecuzione strumentale 'colla parte' di una composizione 'piena e breve', ci permette di ipotizzare come potevano apparire le oltre trenta parti perdute dei due salmi in stile 'antico': quattro voci moltiplicate in quattro cori, ciascuno con un raddoppio strumentale e almeno una parte di basso continuo.

Lungi dall'essere esclusivamente utilizzate come musica 'minore' (anche se certamente eseguibile, se necessario, con un organico ristretto di musicisti anche non professionisti), le composizioni in stile 'pieno' si prestano a un dispiego davvero barocco di magnificenza nella moltiplicazione dei cori delle composizioni a otto voci reali. Qui come nelle composizioni in stile 'antico', la prassi di accompagnare 'colla parte' le voci con strumenti permette (dove que-

sti sono ammessi) un'amplificazione timbrica straordinaria.[11] Associare lo stile 'antico' a un'esecuzione a cappella esclusivamente vocale è il riflesso dell'affermazione tardosettecentesca del modello fornito dalla cappella Sistina, che però nel Seicento non ha assolutamente validità universale. Quali siano le modalità che nei diversi contesti regolano la prassi esecutiva dello stile 'pieno' e dello stile 'antico' all'epoca di Cossoni è quindi una questione che va chiarita caso per caso.

11 L'apporto strumentale non rappresenta quindi soltanto una soluzione di ripiego nel caso manchino singole voci, come suppone KURTZMAN (*Introduzione ai salmi di Cossoni*, p. 170).

Introduction

The mere quantity of preserved compositions by a composer generally classified as 'minor' does not in itself justify the study of his or her musical output. It is rather its value as documentary evidence of the production and consumption of music in its age which sparked our interest concerning the 17th-century composer Carlo Donato Cossoni. The thousands of autograph pages preserved in the Swiss Benedictine abbey of Einsiedeln give insight into the compositional process, the context of music production, as well as some important issues of performance practice in the venues where Cossoni was active in Bologna and Milan. Furthermore this exemplary case offers insight into the production of the sources themselves, the relationship of the composer to his publishers and to his copyists. Thus a step back to the sources on the rarely trodden paths of late 17th-century sacred music reveals a wealth of musical and meta-musical information.

Biographical sketch (Timoteo Morresi)

Carlo Donato Cossoni was born on 11 November 1623 in Gravedona, on the northwestern shore of Lake Como. He studied at the Jesuit College of Como and was ordained to priesthood in October 1646. Four years later, he obtained a post as organist of the Basilica San Fedele in Como where he remained until 1656. In November 1659 he participated in a contest for the position of organist at the cathedral of Milan. For some years he worked as an organist in Milan, in several minor churches such as Santa Maria Segreta and San Giuseppe. During this period he became a member of the Accademia dei Faticosi. According to Giuseppe Ottavio Pitoni's *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, Cossoni was planning to move to Rome in 1662. However, his journey led him to Bologna instead, where Maurizio Cazzati, maestro di cappella at San Petronio, convinced him to stay. On 3 November 1662 he was appointed to the position of first organist. His stay in Bologna lasted over eight years, a particularly prolific period in which he published eleven works. In 1663 he composed *L'Adamo* (CC 315), one of the first exam-

ples of oratorio in Bologna, performed on 2 March in the Oratorio della Santissima Trinità, and again at the Palazzo Paleotti in 1667, where he presented a second oratorio, *Dina rapita* (CC 324), in 1668. The music of both oratorios is lost. Around 1666, he entered the Accademia Filarmonica founded by Marchese Vincenzo Carrati. Until 1668, Cossoni published exclusively in the area of sacred music: solo motets, two/three-voice motets, psalms, lamentations, etc. In 1669, his first secular collection, *Il primo libro delle canzonette amorose*, op. VII appeared in print. This would remain a relatively rare occurrence in his repertoire, since he published only one other secular opus: the *Cantate a una, due e tre voci*, op. XIII, probably in 1673. In 1670, he produced a third oratorio, *La gloria de' santi* (CC 256), before leaving Bologna. By November 1671 Cossoni was back in Milan. Then, from March 1672 until August 1681, he figures on the pay list of Prince Antonio Maria Teodoro Trivulzio (1649-1678), with the obligation of celebrating holy mass every day in the private chapel of San Teodoro in the Collegiata of Santo Stefano in Brolio. On the title page of the op. XII, Cossoni indicates his rank of «maestro di camera» to the Prince. During the following decade he published three new works. In 1679, Cossoni's motet *In profundo silentio* (CC 199) was included in Carlo Federico Vigoni's anthology *Nuova raccolta de motetti sacri a voce sola*. Two of his oratorios, *Sacre lodi* e *Oratorii sacri*, were performed in the Milanese church of San Vittore al Teatro in 1680 and 1681. In July 1681, he received a canonicate from the bishop of Como in the Collegiata of Gravedona.

At the end of December 1685, Cossoni was appointed maestro di cappella at the Cathedral of Milan. This election put an end to a long-standing disagreement between Archbishop Federico Visconti, opposed to his appointment, and the Fabbrica del Duomo and Milanese aristocracy, who were in favour of it. This contretemps lasted one year and even involved pope Innocent XI: his intervention in favour of Cossoni resolved the conflict. Under Cossoni's direction, the choir comprised eighteen to nineteen singers and did not undergo any particular transformation. Cossoni was paid regularly until August 1692, when he suddenly left Milan and moved to Gravedona, where he spent the final years of his life. In 1694 he published his last collection, the *Quattro Messe, tre piene e brevi e l'altra fugata* op. XVI. After 1698 Cossoni celebrated mass in the oratorio of Santi Rocco e Vittore of Gravedona. He wrote his last compositions between August and November 1699: the motet *Ecce sacerdos magnus* CC 83, and the psalm *Miserere mei Deus* CC 72. In his will he bequeathed all his Latin musical manuscripts to the Abbey of the Virgin Mary in Einsiedeln (Switzerland) through the Benedictine fathers of Bellinzona.

Problems of transmission

The greater part of Cossoni's output is preserved in the sixteen printed opus numbers he published between 1665 and 1694. In Bologna he did not follow the example of his kapellmeister, Maurizio Cazzati, who printed music under his own name, but worked with Giacomo Monti, the major music publisher in town. He apparently adopted an intermediate position in the polemics which opposed Cazzati to the local musicians.

After leaving his post in Bologna, Cossoni probably returned to the city in the autumn of 1673 to survey the first impression of op. XII (now lost) together with op. XIII, which shows Monti's typeface. The same typographical materials are also used for the second impression of op. XII, which appeared without a publisher's name in 1675. The missing name may be explained if we consider that Cossoni probably had some unsold copies left from the first edition, in which he just replaced the first gathering, including the title page. (This had already been the case for the second impression of his op. II.)

After 1678, with the second edition of op. I, Cossoni started giving his music to the Milanese publisher, Giovanni Battista Beltramino. Strangely, Cossoni's works are the only musical output of his press. We may presume that Cossoni actively supported Beltramino, providing him with the typing characters or even supporting him financially. Similar collaborations between composers and printers are known from Cazzati in Bologna and Natale Monferrato in Venice.

Carlo Donato Cossoni died in Gravedona on 5 March 1700. In his will he left the printed books to his Milanese publisher, Giovanni Battista Beltramino. The manuscripts of sacred music, on the other hand, he bequeathed to the monastery of the «Madonna de Valdo», the Italianized form of «Maria im finstern Wald», that is the Benedictine abbey of Einsiedeln in Switzerland. He had in fact brought with him to Gravedona much of his output as Milanese kapellmeister in 1692, despite the efforts of the cathedral chapter to keep the music in the cathedral archive.

As we learn from the Einsiedeln abbey diary, the scores arrived on 3 July 1700. The chapter protocol mentions an important clause: that the scores should never be lent, copied or performed outside the monastery. At its arrival in Einsiedeln in 1700, the Benedictine monks catalogued Cossoni's music, quite an exceptional procedure for musical material. They wrote a call number on most scores, and very often added the number of part books belonging to each composition. This enables us to tentatively reconstruct not only the number of lost works (by counting the gaps in the call number series), but

also the amount of single part books which were originally sent to Einsiedeln after Cossoni's death.

The presumed autographs in the Accademia Filarmonica in Bologna are really the work of a copyist. Other autograph sources by Cossoni are to be found in Vienna (in Emperor Leopold I's collection) and especially in Como (in the cathedral archive). His many compositions preserved there were probably gathered mainly by Cossoni's friend and colleague Francesco Rusca, kapellmeister in Como cathedral.

There are only few cases where the same composition is preserved both in print and in manuscript. Some of these manuscripts can be identified as having been copied from the printed edition, but others show differences from the printed collections, ranging from alternative readings to quite radical changes in whole sections of the work.

Non-autograph sources are mainly the work of copyists working under the composer's supervision in Milan. Other important groups of copies were produced by 17th-century copyists active in Como, and by Einsiedeln monks in the 18th century. The variety of copyists' hands is reflected in the many watermarks. More than thirty watermarks can be found, just in the autograph sources, written over thirty-two years. Sixteen others (and only six in common with the ones in the autographs) are found in the remaining 17th-century sources. Finally, thirteen further watermarks, dating from the 18th and early 19th centuries, were identified in the Swiss manuscripts from Einsiedeln.

Reception

The Como sources mentioned above, together with the preserved variant readings from the printed versions, testify to a great interest in Cossoni's 'concertato' output. This is undoubtedly due to the personal connections between Cossoni and the city of Como. During Cossoni's lifetime his friend Francesco Rusca performed many of his compositions at the Como cathedral. This is why the Como cathedral archive contains these numerous autograph manuscripts and copies both in Milanese and Como hands.

As early as the 1660s, Gustav Düben in Sweden knew Cossoni's op. I, and transcribed two of his motets into German tablature. Then a 1694 inventory from Beromünster in Switzerland lists a lost print of op. III and a 1696 inventory from Meran no less than 9 prints. In Italy, some interest for Cossoni's work also remained alive after his death, mainly because of his production in 'pieno' style (see for example I-PS, B.163:1). Then around 1800, the score of a mass from op. XVI is found belonging to Vincent Novello (GB-Ob, Ms.

Tenbury 333). Unlike the Düben copies or the Beromünster sources, which were intended for practical use, Novello's interest was undoubtedly already a historical one.

The presence of the autographs in Einsiedeln created a unique setting for a long-lasting reception of Cossoni's music. Cossoni was indeed perceived as a part of the monastery's own musical tradition. Among the manuscript sources of his works we thus find copies or adaptations of his bequeath in the hands of many Swiss monks. The most frequent kind of adaptation was the substitution of a text from an original composition through a new one either tailored for local feasts (e.g. the Engelweihe, the commemoration of the miraculous dedication of the church), or transformed for use as a generic Offertory motet. In some cases, alternative texts were written into the scores where the specifically Ambrosian texts did not permit their performance in a Roman liturgy. The so-called *Kapellmeisterbuch* reports every single piece of music performed on feast days in Einsiedeln from 1805 to 1884, and testifies how Cossoni's music was copied and performed well into the middle of the 19th century.

Forms and contexts

As an organist in Como and Bologna, and Cathedral kapellmeister in Milan, Cossoni's activities are always connected with the production of sacred music, which constitutes the greatest part of his preserved output. Some of the early prints of his Bolognese period are subtitled «a otto voci pieni e brevi», indicating the particular type of North Italian polychorality that was so popular in the second half of the 17th century. The other works from Bologna are in the 'stile concertato'. Two of these are secular (op. VII and op. XIII), and two are minor sacred genres (hymns, op. IV, and lamentations, op. V). The psalms in op. VI and the masses in op. VIII are undoubtedly the most ambitious and extensive works published by the author. In his role as first organist, he appears as a follower rather than a competitor to Cazzati. This observation is derived from biographical data as well as from his editorial strategies. In his Bolognese years, he covers a vast panoply of different genres and styles; he was evidently aiming eventually to acquire a prestigious post of kapellmeister.

After arriving in Milan around 1671, working first as «maestro di camera» of the Trivulzio household and then as kapellmeister in the cathedral, Cossoni's printed output greatly diminished, as did his compositional output of 'concertato' music. In the next years, following the necessities of the cathedral, he mostly produced 'stile antico' or 'pieno' (eight-part) music, which remai-

ned unpublished. However, two years after leaving the employment in Milan, Cossoni published his last work, op. XVI, including at least two masses written for the cathedral service.

The dedicatees of his 16 opus numbers and of printed librettos of his oratorios (and of a poetic anthology, which Cossoni edited) are listed as a stimulus to further research. But even from a brief survey some of his connections can be outlined, for example to the Theatine order.

Selected issues of performance practice

A few questions that were directly prompted by the sources examined could be addressed in this study. One of Cossoni's particular habits was to copy a whole set of parts from his scores personally, leaving only the 'ripieno' parts to others. Thus there are many Milanese hands in the Einsiedeln sources, but the main bulk of the material, even in the part books, is autograph.

Cossoni sometimes offers alternative scorings in his printed collections of solo music, not only the ubiquitous (in 17th-century music) 'canto o tenore' with its octave transposition, but also soprano instead of alto scorings: in these cases he adds a different clef to the score. Throughout the Bolognese period, strings acquire surprisingly independent roles, not only in the ritornellos, but even in tutti passages. Viola parts are written in the soprano clef. Among the continuo instruments, an independent bassoon line is sometimes called for, mostly but not exclusively during the Bologna years. Furthermore, a unique example of a separate part book for a plucked instrument (theorbo) is preserved in the Como archive. The presence of two identical continuo parts in many printed sets points to the widespread, though not always explicitly stated, 'double choir' practice. This implies a distinction both in scoring and in placement between soloists and 'ripieni'. Eight sounding voices could be assigned to as many as five 'cori' (*Par urbi sit festum*, CC 224). These habits applied both to 'pieno' (homophonic, eight-part) writing and to 'concertato' (monodic, soloistic) style: there is no univocal correlation between number of performers and compositional texture. 'Stile antico' works (four-part Palestrina-like psalms) are recorded, surprisingly, to have had as many as 38 part books. The multiplication of choirs and the instrumental doublings give these old-fashioned compositions some most flamboyant auditive effects. Thus the lesser-voiced, more modern 'concertato' settings appear most suitable for use in the recurring feasts throughout the liturgical year, while the 'stile antico' works, in the performance practice of Cossoni's day, were reserved for the most solemn and exceptional occasions.