

# Die Kompositionen Carlo Donato Cossonis im Kloster Einsiedeln

Autor(en): **Traub, Andreas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **1 (1981)**

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835353>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Die Kompositionen Carlo Donato Cossonis im Kloster Einsiedeln \*

ANDREAS TRAUB

Es geht im Folgenden nicht um die Entdeckung bislang unbekannter hervorragender Kompositionen, sogenannte „Meisterwerke“, noch um eine neuerliche Betrachtung bereits bekannter, es geht vielmehr um Kompositionen, deren Niveau den guten Durchschnitt ihrer Zeit widerspiegelt. Ist die Kenntnis solcher Musik schon im Allgemeinen insofern von Bedeutung, als erst vor ihr als Hintergrund die „Meisterwerke“ in ihren Qualitäten deutlich werden, so bildet die Verknüpfung der Kompositionen Carlo Donato Cossonis mit dem Kloster Einsiedeln den besonderen Anlass, sie hier vorzustellen.

In der Musikbibliothek des Stifts Einsiedeln werden unter der Signatur Th 437,3 sechs Bände handschriftlicher Partituren von Werken Cossonis aufgehoben. Es handelt sich um Autographe, die grossenteils mit der Angabe von Jahr und zum Teil auch Ort der Komposition versehen sind. Zu den meisten von ihnen sind unter den Signaturen Th 677 und Th 678 teilweise ebenfalls autographe Stimmen vorhanden. Cossoni hat seinen musikalischen Nachlass dem Kloster Einsiedeln vermacht, und deshalb wird dort seiner beim Verlesen des Totenbuches am 8. Februar, seinem Todestag, gedacht.

Die Nachrichten über das Leben Cossonis sind nicht sehr zahlreich, und es werden hier auch nur die Angaben wiederholt und unwesentlich ergänzt, die P. Anselm Schubiger in seinem dem Komponisten gewidmeten Aufsatz publiziert hat<sup>1</sup>. Carlo Donato Cossoni wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mailand geboren<sup>2</sup>. Er trat in den geistlichen Stand ein. Um 1660 wurde er zum ersten Organisten an San Petronio in Bologna berufen und zum Mitglied der dortigen Akademie ernannt; er bezeichnet sich in den Titeln seiner gedruckten Werke als „accademico faticoso“. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts begann mit Maurizio Cazzati (1657–1671 Kapellmeister an San Petronio) die Blütezeit dieses oberitalienischen musikalischen Zentrums, die sich über ein Jahrhundert bis zu Giacomo Antonio Perti (Kapellmeister 1696–1756) erstreckte. Aufschlussreiche Einzelheiten, die die Pracht und Vielfalt der Musikpraxis an San Petronio verdeutlichen, hat A. Schnoebelen zusammengetragen<sup>3</sup>. Nur am Rande sei auf die sogenannte Bologneser Schule in der bildenden Kunst hingewiesen, zu der die Caracci, Guido Reni und il Guercino gerechnet werden, um auch von einer anderen Seite her die künstlerische Bedeutung der Stadt hervorzuheben.

1616 wurde in der Nachfolge Filippo Neris die „Congregazione dei Filippini“ an der

\* Editionen ausgewählter Werke werden sowohl von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft wie in der Reihe „Das Chorwerk“ vorbereitet.

1 *Monatshefte für Musik-Geschichte* III (1871), 49 ff.

2 „um 1725“ im RISM-Katalog, „vers 1640“ in Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*, II, <sup>2</sup> 1878, 369.

3 „Performance practices at San Petronio in the Baroque“, *Acta Musicologica* XLI (1969), 37 ff. Vgl. auch: R. Haselbach, *Giovanni Battista Bassani*, Kassel 1954, 124 u. a.

Kirche Madonna di Galliera gegründet, und ab 1661 scheinen regelmässig Oratorienaufführungen durchgeführt worden zu sein<sup>4</sup>. 1663 erklang in der Casa Paleotti und bei der Compagnia della Ss. Trinità das dreiteilig angelegte Oratorium *Adamo* von Carlo Cossoni. Im Jahre 1665 veröffentlichte Cossoni *Motetti a due, e tre voci, con le letanie della B.V. Maria a 3 . . .* als Opus 1 bei Francesco Magni detto Gardano in Venedig<sup>5</sup>. Das Werk kam 1678 in zweiter Auflage bei Giovanni Battista Beltramino in Mailand heraus. Die folgenden Opera 2 bis 11 wurden in den Jahren 1667 bis 1671 bei Giovanni Monti in Bologna gedruckt, zu Opus 12 und 13 fehlen die Angaben, und Opus 14, *Motetti, Messa e Te Deum laudamus, a otto voci, pieni, e brevi . . .*, erschien 1679 bei Beltramino in Mailand. Unter diesen Werken gehört nur das 1669 erschienene Opus 7, *Il primo libro delle canzonette amorose a voce sola . . .*, dem Bereich der weltlichen Musik an.

Um 1670/71 verliess Cossoni Bologna und zog nach Mailand, das in jener Zeit unter spanischer Herrschaft ein Zentrum der Gegenreformation war. Dort wurde er in den Jahren 1684–1693 zum Domkapellmeister berufen. Er erhielt eine Pfründe an der Collegiatskirche S. Vincenzo in Gravedona am Comersee und scheint sich dort gegen Ende seines Lebens immer häufiger aufgehalten zu haben. Am 8. Februar 1700 ist er in Gravedona gestorben.

Die in den Einsiedler Bänden aufgezeichneten Kompositionen stammen zumeist aus den späten achtziger und neunziger Jahren; Ortsangaben sind Mailand und Gravedona. Das späteste, 1699 datierte Werk ist das im IV. Band enthaltene *Ecce sacerdos magnus* für achtstimmigen Doppelchor mit Basso continuo. Damit ist die Kompositionsstruktur genannt, derer sich Cossoni in den meisten dieser Werke bedient. Doch nicht nur dort, wo er tatsächlich für Doppelchor schreibt, sondern fast überall prägt die „Gegenüberstellung“ – d. h. Aufeinanderfolge im Zeitverlauf – von zumeist paarweise angeordneten, in sich geschlossenen musikalischen Blöcken, deren Umfang von wenigen Klängen bis zu mehrtaktigen Einheiten reicht, die Anlage seiner Werke. Cossoni verwendet die Doppelchörigkeit in einfacher, gleichsam elementarer Weise. Die Räumlichkeit tritt in unvermittelter Plastizität hervor. Als Beispiel sei der 1696 in Gravedona komponierte Vesperpsalm *Dixit Dominus* (Bd. VI, fol. 7 ff.) genannt. Aus dem Text „Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis“ (Ps. 109,1) werden die Worte „Dixit“ und „sede“, die Satzanfänge, als Quartrufe gefasst und gegeneinandergestellt. In ähnlicher Weise fügt Cossoni im *Credo in F* (Bd. I, fol. 81 ff., 1688 in Gravedona komponiert) immer wieder den „Credo“-Ruf in den Verlauf des Stückes ein, meist als zäsurbildendes Kadenzglied.

Im Folgenden sei eine knappe Übersicht über die in den sechs Bänden enthaltenen Werke gegeben. Im ersten Band stehen acht Kompositionen zum Messordinarium: zwei vollständige Ordinarien, zwei *Kyrie et Gloria* und vier *Credo et Sanctus*. Die Spannweite von Cossonis Ausdrucksformen wird durch die kurze, einfache *Messa a quattro voci da capella* in d (fol. 49 ff., 1686 in Gravedona entstanden) einerseits und das ausladende, virtuose *Gloria in F* (fol. 17 ff., 1688 in Mailand entstanden) andererseits bezeichnet. Im erstgenannten Werk verzichtet Cossoni weitgehend auf Doppelchorstrukturen und schreibt einen schlichten vierstimmigen kontrapunktischen Satz, den er aus dem Element des Dreiklangs d-f-a entwickelt. In den Sätzen *Kyrie, Et in terra, Et incarnatus* und *Benedictus* bildet die fallende Form a–f–d den

4 Vgl. A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, 102.

5 Angaben nach dem Katalog von RISM, A I, *Einzeldrucke vor 1800*, II, 1972, 234 f.

Ausgangspunkt, im *Christe, Patrem omnipotentem* und *Sanctus* die steigende Form d–f–d–a, und das *Agnus* beginnt mit der Variante a–c–a–d. Im *Gloria in F* verwendet Cossoni zwei fünfstimmige Chöre – jeweils 2 Cantus, Altus, Tenor und Bassus –, zu denen stellenweise noch ein Bassus III tritt. Er gliedert diesen Klangkörper sehr fein und vielfältig, und im Verlauf des Stückes wechseln geringstimmige virtuose Abschnitte (z. B. *Laudamus te, Benedicimus te*) mit blockhaften Tutti-Stellen, die teilweise refrainartig wiederkehren. Bei *Miserere nobis* erscheint der chromatisch fallende Quartgang (fol. 31). Es ist für Cossonis Kompositionsweise bezeichnend, dass er hier keine ausgedehntere chromatische Struktur entwickelt, sondern die threnodische Quarte nur als Ausdrucksmoment einsetzt.

Besonders hinzuweisen ist noch auf die beiden *Sanctus*-Kompositionen in C (aus der *Missa Disperdet illos*, 1690 in Mailand geschrieben, fol. 13 ff.) und in e (fol. 66 ff., 1686 ebenfalls in Mailand geschrieben). Das *Sanctus* ist ja schon von der Liturgie her der Ort, an dem das klangräumliche Moment besonders hervortritt, der Ort, an dem der Mensch in den Lobgesang der um Gottes Thron versammelten Engelchöre einstimmt. Der Schluss der vorhergehenden Praefation lautet: „Et ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus, cum omni militia caelestis exercitus hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes: Sanctus . . .”<sup>6</sup> In den genannten Kompositionen verdeutlicht Cossoni diese Räumlichkeit in unterschiedlicher, jeweils eindrucksvoller Weise. Das *Sanctus* der *Missa Disperdet illos* umfasst 19 Takte, die sich in 4+4+ 2+2 + 7 Takte gliedern (s. Notenbeilage I). Der Bass des ersten Chores beginnt mit einer zweitaktigen, von c aufsteigenden und wieder zurückfallenden Wendung. In ihrem Schlussston erklingt vom Cantus und Altus des zweiten Chores her ein „Sanctus“-Ruf. Dann folgt im Altus und Tenor des ersten Chores eine zweitaktige, um die Terz c–e schwebende Bewegung. In Takt 5–8 wird das Ganze wiederholt, doch beginnt nun der Bass des zweiten Chores. In Takt 9–12 erklingt die Bass-Wendung, nun auf G, direkt hintereinander im ersten und zweiten Chor, dann folgt ein taktweiser Wechsel von zuerst Cantus und Altus der beiden Chöre, darauf der jeweils vier Stimmen, und in den letzten drei Takten fasst Cossoni alle acht Stimmen in der Kadenz zusammen. Man erlebt gleichsam, wie aus verschiedenen Richtungen einzelne „Sanctus“-Rufe erklingen, ehe sich Alles im Jubel vereinigt. Das *Sanctus in e* umfasst 40 Takte, die sich in 14 + 14 + 12 Takte gliedern. Dabei wird in Takt 15–28 der vorhergehende Abschnitt mit vertauschten Chören wiederholt. Die ersten acht Takte sind von den langgezogenen „Sanctus“-Rufen der Cantus beider Chöre auf e bestimmt, unter denen von Takt 4/5 an jeweils dreifache Rufe in den sich abwechselnden Chören erklingen. In Takt 9–14 folgt eine Kadenz nach e, in der beide Chöre zusammengefasst werden. Der auf die Wiederholung von Takt 1–14 folgende dritte Abschnitt beginnt wie die vorangegangenen, doch wird der Klang im achten Takt nach D umgebogen, und die abschliessende Kadenz führt nach G. Die drei „Sanctus“-Anrufungen sind hier in einer Weise realisiert, der man eine gewisse Monumentalität nicht absprechen kann.

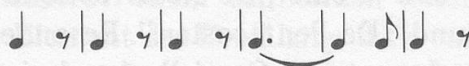
Im zweiten Band sind acht „Motetti“ enthalten, je zwei „De Nativitate Domini“ und „De Inventione Crucis“ und je eine „De Resurrectione Domini“, „De Ascensione“, „De Passione Domini“ und „De Pentecosten“. Besonderes Interesse verdienen dabei die Kompositionen „De Inventione Crucis“, der dreistimmige, oratorienhaft ange-

6 „Praefatio sollemnis de Nativitate Domini“, als Beispiel gewählt.

legte Dialog *Ave crux amabilis* und der ebenfalls dreistimmige Dialog *Salve Regina silvarum* (fol. 29 ff. und fol. 37 ff., letzterer 1686 datiert<sup>7</sup>). Im erstgenannten Stück treten Sta. Chiesa, bzw. Angelo (Canto), Eraclio imperatore (Alto) und Cosdroe tiranno (Basso) auf. Das Stück beginnt mit einem 34-taktigen Prolog der Sta. Chiesa. Nach der Begrüssung „*Ave crux amabilis*“ ist von kriegnerischen Bedrohungen die Rede, und Cossoni deutet diese Sphäre durch fanfarenhafte Dreiklangsbrechungen der Singstimme und trommelnde Tonwiederholungen im Basso continuo an (s. Notenbeilage II). Es folgt der 116 Takte umfassende Mittelteil, ein Dialog zwischen Eraclius und Cosdroe. Er enthält einige recht virtuose Stellen und andere, an denen ein charakteristisches Moment scharf herausgearbeitet wird, so die Sechzehntel-Tonwiederholungen bei „*exaltabo*“ (Takt 79/80) und das breit ausgesungene „*et cesar ero altissimus*“ (Takt 135–137), beides in der Partie des Cosdroe. Der Angelo verkündigt das Nahen der himmlischen Rache und den Sieg des „edlen Kämpfers“ Eraclius, Cosdroe beklagt in einem kurzen, in düsterem c-moll und f-moll gehaltenen Lamento seine Niederlage, und die Sta. Chiesa schliesst mit dem Text „*Audiverunt te inimici tui Domine et conturbati sunt*“ den solistischen Teil des Werkes ab. Er endet mit der Frage „*Quis non timebit?*“, und über dem kadenzierenden Bass erklingt in der Singstimme zuletzt nur noch „*Quis, quis?*“, als Terzfall vom Quint- auf den Terzton des Akkords in der Schwebe gehalten und in ein echohaftes Piano zurückgenommen. Es folgt ein dreistimmiger „*Choro d'Angioli*“, der 79 der insgesamt 282 Takte des Werkes umfasst. Zu erwähnen ist der kurze fugierte Abschnitt, in dem der Text „*conversus est in fugam*“ musikalisch-bildlichen Ausdruck findet. Mit einem „*Alleluia*“ im Prestissimo endet das Werk.

In der zweiten Komposition *De Inventione Crucis*, dem *Salve Regina silvarum*, zeigt sich, wie Cossoni in sich geschlossene musikalische Einheiten im Klangraum disponiert. Die das Stück eröffnende Wendung wird zuerst vom Canto in d vorgetragen, dann vom Alto in a und dann vom Basso in F. Alle drei Ansätze werden zu einem Abschluss in d weitergeführt. Es folgt ein Abschnitt „à 3“, in dem aus derselben Wendung ein imitatorischer Satz aufgebaut wird. Etwas später wird eine andere Wendung („*Eia ergo . . .*“, fol. 38<sup>v</sup>) ebenfalls auf den drei Dreiklangsstufen d, a und F auskomponiert.

Der dritte Band enthält zwölf „*Offerti ovvero motetti*“, darunter als Nr. 7 ein *Applausus sponsaliticus*, 1689 zur Hochzeitsfeier von König Karl II. von Spanien geschrieben. Dieser Komposition wurde später ein allgemein verwendbarer Text unterlegt, und aus dem Vergleich beider Texte in ihrem Verhältnis zur Musik geht hervor, wie eng Cossoni bei der Formung seiner musikalischen Bausteine der Wortstruktur, seinem Rhythmus, verhaftet bleibt. Musikalischer Rhythmus und Gestus entstehen aus dem Wort, verselbständigen sich dann aber zu textunabhängigen Elementen der Komposition. Aus dem ersten Stück des dritten Bandes, *Cantate Domino canticum novum*, sei die Stelle bei „*non commovebitur*“ erwähnt (fol. 5). Beide Chöre werden zusammengefasst und auf einem C-Klang festgesetzt. Die fließende 3/8-Bewegung stockt:



<sup>7</sup> Folierung und tatsächliche Aufeinanderfolge der beiden Stücke stimmen nicht überein. Das *Salve Regina silvarum* ist vor das *Ave crux amabilis* gebunden worden.

Die Unbeweglichkeit wird so unmittelbar sinnfällig. In ähnlicher Weise ist das Wort „mors“ im achten Stück, dem 1690 komponierten *Audite haec omnes gentes*, hervorgehoben. Die Bewegung hält inne, und es erklingt ein für sich gesetzter ganztaktiger Akkord (fol. 45).

Das zehnte Stück dieses Bandes ist das Oratorium *Il Sacrificio d'Abramo, Dialogo a 3 voci* (fol. 53 ff.). Das Stück umfasst 258 Takte und ist bis auf den 25-taktigen Schlusschor dialogisch gehalten. Die Personen sind Angelo (Canto), Isacco (Alto) und Abramo (Basso). Vergleicht man die Komposition mit der *Historia di Abraham et Isaac* von Giacomo Carissimi<sup>8</sup>, so ist zunächst der Unterschied in der Textgrundlage festzuhalten. Bei Carissimi wird die Begebenheit vom Historicus dem Bibeltext gemäss vorgetragen; nur die Passage „Tunc obruit . . . victima“ (Takt 43 ff.) wird frei eingefügt. Mit dieser Stimmungsschilderung beginnt die eigentlich dramatische Komposition, die in dem Dialog „Fili mi“ (Takt 52 ff.) ihren Höhepunkt erreicht. Die Komposition Carissimis ist breiter angelegt, da die auf die Opferhandlung folgende Verheissung Gottes an Abraham in einem eigenen Abschnitt ausgeführt wird. Das Duett „O felix nuntium“ bei Carissimi entspricht in der Anlage dem Schlusschor „Sic coronatur“ bei Cossoni. In dessen Werk wird die Begebenheit restlos in Dialoge aufgelöst, was eine gewisse Verbreiterung mit sich bringt. An die Stelle des dramatischen Stimmungsbildes bei Carissimi – „Tunc obruit dolor patris viscera, fremuit sanguis, horruit natura“ – tritt bei Cossoni ein fast idyllisches: Vater und Sohn betrachten auf der nächtlichen Wanderung den gestirnten Himmel, Abraham erinnert an die Verheissung Gottes (vgl. Gen. 15,5), und Isaak beugt sich vor dem Schöpfer des wohlgeordneten Weltalls. Die entscheidende Stelle „Tu victima, puer, es“ ist dann allerdings schwach, fast belanglos komponiert und in keiner Weise mit dem grossartigen „Providebit Dominus holocausti victima“ Carissimis zu vergleichen. Ausdrucksvoll dagegen die Antwort Isaaks: bei „Exspecto mortem“ dehnt sich der Ton der Singstimme weit über dem bewegten Bass. Auch das Eingreifen des Engels – „Parce, suspende ferrum“ – gestaltet Cossoni eindrücklich. Mit ihrer weichen F-Dur-Melodik wirkt diese Stelle stärker als die entsprechende bei Carissimi.

Vergleicht man die beiden Oratorien Cossonis, die Befreiung des hl. Kreuzes und das Opfer Abrahams, miteinander, so kann man das erste eher dramatisch, das zweite eher lyrisch nennen, wenn man diese Begriffe einmal als vage Umschreibungen einer künstlerischen Grundhaltung verwenden darf. Aus der Gegenüberstellung der beiden Anfänge (s. Notenbeilage II und III) lässt sich das allerdings noch nicht mit ganzer Deutlichkeit ablesen, doch lassen Stellen wie „audet pugnare“ einerseits und „Angelus Dei vocat“ andererseits die verschiedenen Sphären erkennen.

Der vierte Band enthält neun weitere „Motetti ossia Offertori“, auf die nicht weiter eingegangen sei. Von besonderem Interesse ist der Inhalt des fünften Bandes: *Invitatorio, col Venite exultemus p(er) li defonti e li Salmi, Lezioni, e Resp. del p(rimo) Notturmo*, also eine mit Ausnahme der Antiphonen durchgestaltete erste Nocturn des „Officium defunctorum“. Der Zusammenhang des Ganzen wird an der Tonarten-Disposition deutlich:

Eine zusammenfassende Würdigung der Kompositionen Cossonis kann hier nicht erfolgen; nur einige Gesichtspunkte seien genannt: Cossoni arbeitet mit sehr einfach musikalischen Mitteln, die alle der Klarheit und Plastik im Aufbau der einzelnen Stücke dienen. Abgesehen von wenigen solistisch virtuoseren Stücken verwendet er einen sylbisch-akkontinlichen Satz. Einzelne Worte oder Wortgruppen lässt er zu Klängeblöcken zusammen, die er durch die

8 Hrsg. von Lino Bianchi, Rom 1953.

Sinfonia e Invitatorio col Venite	in F
1 <sup>o</sup> Salmo „Intellige clamorem”	in d
2 <sup>o</sup> Salmo „Neque in ira”	in G
3 <sup>o</sup> Salmo „Salvum me fac”	in G
Lectio I „Parce mihi”	in c
Responsorium I „Credo quod”	in a
Lectio II „Taedet”	in C
Responsorium II „Qui Lazarum”	in a
Lectio III „Manus tuae”	in a
Responsorium III „Domine quando”	in F

Die Tonart F-Dur bildet den Rahmen der ganzen Feier, innerhalb derer sich die Gruppe der drei Psalmen im d/G-Bereich von derjenigen der Lektionen und Responsorien im C/a-Bereich abhebt. Cossoni verwendet hier nicht durchgehend den Doppelchor, sondern auch Einzelstimmen und Instrumente.

Die Vielfalt seiner Ausdrucksweise wird an den vier Kompositionen des Satzes „Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis” deutlich (am Schluss des „Venite exultemus” und der drei Psalmen). Die erste ist für 2 Soprane, 4 Violinen, 3 Violoncelli und Bass geschrieben, die drei anderen für Doppelchor und Bass. Die letzte (fol. 24<sup>v</sup>–25) beginnt mit zwei einander entsprechend aufgebauten Viertaktgruppen. Im ersten Takt erklingt das Wort „Requiem” in beiden Chören im vollen Akkord, und in den Takten 2–4 folgt dann gleichsam echohaft und ausdrücklich mit Piano bezeichnet „Requiem aeternam” auf nur einem Ton und ohne Orgel in den nun auseinandergerückten Chören. Zum Wechsel von Akkord/*forte* zu Einklang/*piano* tritt auf der höheren Ebene der Viertaktgruppen derjenige terzverwandter Klänge. Zuerst stellt Cossoni den h-moll-Klang auf, dann den D-Dur-Klang, beide als Terz- und Quintklang auf die Grundtonart G-Dur beziehend.

Die drei Lektionen sind jeweils für eine Solostimme, Instrumente und Basso continuo geschrieben, die erste für Basso, vier Violinen, drei Violoncelli und Fagott, die zweite für Sopran und zwei Violoncelli und die dritte für Sopran oder Tenor, zwei Violinen und Fagott. Eindrucksvoll ist der Beginn der zweiten Lektion gestaltet (fol. 35<sup>v</sup>. s. Notenbeilage IV): Über den bewegten Figuren der tiefen Streicher erklingt zweimal gedehnt das Wort „Taedet”. Es wirkt wie eine Überschrift. Cossoni fasst das Stück formal zusammen, indem er in den letzten vier rein instrumental gehaltenen Takten auf den Anfang zurückgreift.

Mit den drei Lektionen zu vergleichen ist der Psalm *Beatus vir* im sechsten Band (fol. 35 ff.), der für Basso solo, zwei Violinen und Basso continuo geschrieben ist. Auch hier greift Cossoni im „Gloria Patri” auf den Beginn des Stückes zurück, genau auf Takt 7 ff., und fügt dabei an einer Stelle der anfangs nur von Singstimme und Bass realisierten Struktur einen Instrumentalsatz hinzu. Der sechste Band enthält fünf Vesperpsalmen, einschliesslich des Magnificat, wobei neben dem genannten *Beatus vir* eine zweite Komposition desselben Textes für „4 voci in fuga” aus dem Jahre 1671 steht.

Eine zusammenfassende Würdigung der Kompositionen Cossonis kann hier nicht erfolgen; nur einige Gesichtspunkte seien genannt: Cossoni arbeitet mit sehr einfachen musikalischen Mitteln, die alle der Klarheit und Plastik im Aufbau der einzelnen Stücke dienen. Abgesehen von wenigen solistisch-virtuosen Stücken verwendet er einen syllabisch-akkordlichen Satz. Einzelne Worte oder Wortgruppen fasst er zu Klangblöcken zusammen, die er durch die Gegenüberstellung der beiden Chöre

unmittelbar räumlich disponiert. Dazu tritt als klangräumliches Mittel die Gegenüberstellung terzverwandter Akkorde, so etwa die Aufeinanderfolge von D-Dur und B-Dur zu Beginn des zweiten *Requiem aeternam* (Band V, fol. 11<sup>v</sup>). Cossoni arbeitet nicht an einer strukturellen Vermittlung von Detail und Ganzem. Das Ganze entsteht vielmehr aus der Disponierung in sich geschlossener Einzelabschnitte. Eine gewisse schlichte Knappheit prägt viele seiner Kompositionen, sehr deutlich etwa den Schlusschor des *Sacrificium Abrahae*, doch auch die umfangreicheren Werke. Diese Einzelzüge müssten nun zu einem Gesamtbild Cossonis ergänzt, das dann im wesentlichen durch die gedruckten Werke bestimmt wäre, und der Komponist in die Musikgeschichte des späteren 17. Jahrhunderts in Oberitalien eingeordnet werden. Von einem solch höheren Standpunkt aus werden die im Kloster Einsiedeln verwahrten Kompositionen eine neue Beurteilung erfahren können.

[Oktober 1978]



Notenbeilage I

Presto

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanc - tus

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanc - tus

Sanc - tus

Sanctus

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanc - tus

Sanctus, sanctus, sanc - tus

Sanc - - - tus

(fol. 35' & Notenbeilage IV): Über den bewegten Figuren der Streicher erklingt zweimal geteilt das Wort „Tacet“. Es wirkt wie eine Überschrift. Cossani fasst das Stück formal zusammen, indem er in den letzten vier rein instrumental gehaltenen Takt auf den Anfang zurück greift.

Mit der drei Lektionen zu vergleichen ist der Psalm *Beatus vir* im sechsten Band (fol. 35 ff.) der für Bass, zwei Violinen und Basso continuo geschrieben ist. Auch hier greift Cossani im „Gloria Patri“ auf den Beginn des Stückes zurück, genau auf Takt 7 ff., und fügt dabei an einer Stelle der Anfang nur von Singstimme und Bass markierten Struktur einen Instrumentalsatz hinzu. Der sechste Band enthält fünf Vesperpsalmen, einschliesslich des Magnificat, wobei neben dem genannten *Beatus vir* eine zweite Komposition desselben Textes für „4 voci et faga“ aus dem Jahre 1671 steht.

Eine zusammenfassende Würdigung der Kompositionen Cossanis kann hier nicht erfolgen; nur einige Gesichtspunkte seien genannt: Cossani arbeitet mit sehr einfachen musikalischen Mitteln, die alle der Klarheit und Plastizität im Aufbau der einzelnen Stücke dienen. Abgesehen von wenigen selbstisch-virtuosen Stücken verwendet er einen syllabisch-akkordischen Satz. Einzelne Worte oder Wortgruppen fasst er zu Klangblöcken zusammen, die er durch die Gegenüberstellung der beiden Chöre

Chiesa St<sup>a</sup>

Largo, svelto

A — ve, a — ve, a — ve, crux a ma-bilis thesaurus, a — ve, a — ve, a — ve, a — ve pacis

Largo

a — ra. Quae bel — la te pre — munt, quis hostis in — vidus abscon — dit

te? Quis contra tonantem, quis, quis? Quis contra tonatem audet pu gna — — —

svelto,

— re? Er — go ne im — pe — rio crude — li ex — er — citus fero — ces tubae hinc inde ferales

excitabunt ad ar — ma, excitabunt ad arma, ad arma milites christia — nos. Audi — te, au

di — te, factum est silen — tium in cae — lo, dum ta — le se pro — deret bel —

lum. Ecce ter ri — bilis bel — latorum chori.

Notenbeilage III

*Largo*  
Angelo  
A — braham, A — braham. A — braham,  
Abramo

4 3

A — braham.  
Quae vox, quae vox de cae —

An — gelus, An — gelus De —  
— lo sonat?

i vo — cat.  
*svelto*  
Ad — sum, ad — sum, quid fi — eri iu — bes?

3 4

Adagio

Notenbeleg VI

Tol-le filium tuum un - i genitum quem di - ligis I - saac. Vade, va - de in terram vi - si

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a soprano clef (C1) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics: "Tol-le filium tuum un - i genitum quem di - ligis I - saac. Vade, va - de in terram vi - si". The lower staff is a bass line in a bass clef (C2) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics: "o - nis et of-feres eum De - o in ho-lo-caustum super unum montium".

o - nis et of-feres eum De - o in ho-lo-caustum super unum montium

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a soprano clef (C1) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics: "o - nis et of-feres eum De - o in ho-lo-caustum super unum montium". The lower staff is a bass line in a bass clef (C2) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics: "o - nis et of-feres eum De - o in ho-lo-caustum super unum montium".

Notenbeilage IV

The musical score is divided into two systems. The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Tae — det, tae —". The second staff is for Violoncello, the third for Violoncello, and the fourth for Organo et Contrabasso. The second system also consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "— det, taedet, taedet animam meam, tae — det". The second staff is for Violoncello, the third for Violoncello, and the fourth for Organo et Contrabasso. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 6, 7, and 8 below the notes in the organ/contrabasso parts.

# Tambours et rythmes de tambours touaregs au Niger

a - nimam me - am vi - tae me - ae.

6 4 3

Di - mit - tam, di - mit - tam adversum me.

## Transcription musicale

Le système utilisé dans ce travail est celui proposé par le CILHIO et les centres d'équarissage du Niger. Bien que soigné et méticuleusement préparé, il s'agit cependant de notes d'après les transcriptions effectuées par les auteurs de ce livre, et non d'une lecture rigoureuse.

