

Girolamo *Bazzoni*

Orgelwerke

Organ works

(1543)

Herausgegeben von / Edited by
Oscar Mischiatì

Band 1 / Volume 1: Libro Primo

ED 4991
ISMN M-001-05731-8

Band 2 / Volume 2: Libro Secondo
ED 4992

PREVIEW
Low Resolution

INHALT/INDICE

Vorwort	1
Prefazione	1
Recercar Primo	2
Recercar Secondo	2
Recercar Terzo	2
Recercar Quarto	2
Canzon sopra Ille bel e bon	27
Canzon sopra Falt d'atp	28
Hymnus Christe Redemptor	30
Hymnus Ad Cienam Agni	31
Hymnus Inno Creator optin	32
Hymnus Ave Maria	34
Madrigal Primo	35
Madrigal Ottavi Toni	36
Madrigal Secondo	35
Madrigal Terzo	34

PREVIEW
Low Resolution

rials strebt. Bei den genannten Canzonen handelt es sich um Bearbeitungen (Parodien) weltlicher Chorkompositionen (französischer Chansons), deren Titel sie auch tragen. Sie nehmen die Themen ihrer Vorbilder wieder auf und folgen, allerdings sehr frei, ihrer polyphonen Durcharbeitung. Das Modell der ersten Canzone ist Passereaux 45f. Chanson „Il est bel et bon“. (Erschienen in den „Vingt et huyt chansons musicales a quatre parties“, Paris, Attaignant, 1534; neu herausgegeben von H. Expert als Suppl. 3073 zu den „Maîtres Musiciens de la Renaissance Française“ und neuerdings als Chorblatt Nr. 13 der Chorblattausgaben des Arno Volk-Verlags Köln). Die zweite Canzone bearbeitet Josquins 51f. „Faulx d'argent“ (aus dem „Septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six composées par feu de bon memoire et tres excellent en musique Josquin des pres“, Antwerpen, Susato, 1545; neu herausgegeben in der Gesamtausgabe Josquins, Weltliche Werke Bd. I, 58 von A. Smijers und in Davison — Apel, Historical Anthology of Music, I, 91). Interessant ist hier übrigens, daß Girolamo Cavazzoni die Orgelbearbeitung veröffentlicht hat, noch ehe die Chanson selbst gedruckt worden war, sicherlich ein Zeichen dafür, daß sie sehr beliebt gewesen ist (letzteres beweisen auch die zahlreichen Nachdrucke und die Lautenbearbeitung von Valentin Greff Bakfark, Harmoniarum Musicarum, Tomus I, 1567, Krakau). Die erwähnten Bearbeitungen geben uns eine Vorstellung von der technischen Fertigkeit Cavazzonis. Seine Bearbeitungen sind sehr frei gehalten, vereinfacht zunächst die polyphone Anlage, dann wird er wesentliche Teile aus, um so einen klaren, dreistimmigen Aufbau *a b a* zu erhalten, und endlich gibt er dem Gang jeder einzelnen Stimme einen stärker instrumentalen Charakter.

Wesentlich jedoch sind die Bearbeitungen liturgischer Melodien. Sie sind eines der ersten sicheren Zeugnisse für die bereits oben sehr viel ältere Praxis der Alternation von Vokal- und Orgelmusik im Chor. Das erste Buch enthält vier Messen: *Cantus firmus*, *Ad coenam agni providi*, *Lucis creator optime* und *Ave maris stella*. Und der zweite enthält zwei Vespere: *Ave maris stella* und *Ad coenam agni providi*. Die Bearbeitungen dieser Melodien sind in der Orgelbearbeitung Cavazzonis nicht nur als Beispiele der Bearbeitungstechnik, sondern auch als Beispiele der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts zu betrachten. Sie sind in der Orgelbearbeitung Cavazzonis nicht nur als Beispiele der Bearbeitungstechnik, sondern auch als Beispiele der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts zu betrachten. Sie sind in der Orgelbearbeitung Cavazzonis nicht nur als Beispiele der Bearbeitungstechnik, sondern auch als Beispiele der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts zu betrachten.

Leser wird dann selbst sehen, mit welcher glücklicher Freiheit und mit welcher Erfindungskraft sie verwandt worden ist. „Christe redemptor omnium“ gleicht einer feierlichen Architektur über einem *Cantus firmus* im Baß; „Ad coenam agni providi“ beginnt mit einem dichten Fugato und geht dann in bewegte Figurationen über, die den Sopran — *Cantus firmus* ausgedrückt in „Lucis creator optime“ legt der C. f. ein, während die übrigen Stimmen ihn frei imitierten und die Orgelgewebe hin und her in Diminutionen auflodern. „Ave maris stella“ wird nicht an Tiefe der Inspiration mit Cavazzonis, sondern an melodie wetteifern zu wollen. Cavazzoni hat in der Orgelbearbeitung die reichste und bewegteste Melodie charakterisiert die reichste und bewegteste Melodie zunächst in allen Stimmen, dann in der Orgel, und schließlich fortgeführt, es folgt ein zweites Beispiel für die historische Durchführung, wobei die Orgel die Melodie übergeht. Das Thema „Christe redemptor omnium“ wird vom Sopran imitiert.

Die Kompositionstechnik Cavazzonis ist in der Orgelbearbeitung des „Christe redemptor omnium“ deutlich zu sehen, die er sich übernahm von den Vokalbearbeitungen, die er von den Vokalbearbeitungen übernahm. Die Orgelbearbeitung des „Christe redemptor omnium“ ist in der Orgelbearbeitung Cavazzonis nicht nur als Beispiel der Bearbeitungstechnik, sondern auch als Beispiel der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts zu betrachten. Sie sind in der Orgelbearbeitung Cavazzonis nicht nur als Beispiele der Bearbeitungstechnik, sondern auch als Beispiele der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts zu betrachten.

Es ist ein Problem von beträchtlicher Bedeutung stellt die Frage nach der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts. Es wäre unnützlich, hier erschöpfend zu handeln. Es fehlt bis heute eine Arbeit, die einmal die Orgelmusik des 16. Jahrhunderts sammelt und systematisch behandelt, die uns die Quellen selbst und die Zeugnisse der Theoretiker, Komponisten und Schriftsteller bieten, um das Aufführungsideal der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts rekonstruieren zu können. Auf einiges wurde schon hingewiesen, daß von der Tabulatur die Rede war. Eine nur bei oberflächlicher Betrachtung banale Empfehlung wäre, nie zu vergessen, daß die Musik des 16. Jahrhunderts noch von dem Ideal vokaler Polyphonie geprägt ist. Auch die Instrumentalmusik mußte deren hervorragendste stilistische Merkmale übernehmen, unter denen das wichtigste eine Klasse von der Notwendigkeit des Atemholens bestimmte Phrasenbildung war. Die Instrumentalmusik entfernte sich zwar von der Technik der Vokalphononie (auch indem sie verschiedene Ausdrucksmittel benutzte), aber nie von ihrem Stile. Eine wertvolle Hilfe für die richtige Interpretation der Orgelwerke Cavazzonis ist es, sie auf einer Orgel seiner Zeit zu spielen. Unvergleichlich gut dazu geeignet ist die wunderbare Orgel von San Giuseppe in Brescia, eine Orgel, die 1581 von Graziadio Antegnati gebaut wurde und die Luigi Ferdinando Tagliavini unter der Mitarbeit des Orgelbauers Armando Maccarinelli, des „Gruppo Musicale Frescobaldi“ aus Brescia und des Landesamtes für Denkmalpflege in der Lombardei kürzlich mit Liebe und Kennerschaft restauriert hat. Die Orgel besitzt die folgende Disposition:

Ripieno	Prinzipal (geteilt in Baß und Diskant)	16'
	Oktav	8'
	Oktav	4'
	Quinte	2 2/3'
	Oktav	2'
	Quinte	1 1/3'
	Oktav	1'
	Quinte	2/3'
	Flöte	4'
	Quintflöte	5 1/3'
	Flöte	8'
	Schwungsprinzipal (ab F)	16'

Das Manual hat 53 Tasten und reicht vom Kontra C bis zum dreigestrichenen a (bei der untersten Oktave handelt es sich allerdings um die sogenannte „kurze Oktave“, außerdem fehlt das g¹⁵). Das Pedal besitzt keine eigenen Register, beginnt auch mit der „kurzen Oktave“ und hat 25 Pedaltasten. Außerdem verfügt die Orgel über eine Springlade.

Wir haben die Disposition dieser Orgel nicht nur angeführt, weil sie für das sechzehnte Jahrhundert typisch ist, sondern auch, weil sie von demselben Graziano Antegnati stammt, der unter Cavazzonis Mithilfe die Orgel von S. Barbara in Mantua gebaut hat. Leider wissen wir heute noch wenig über diese Orgel (von der nur noch einige Pfeifen überleben). Wir wissen nur, daß die Orgel auf Cavazzonis Wunsch vier Register mehr hatte, als vorgesehen war (im ganzen 12), und daß, was besonders interessant ist, geteilte Halböne besaß, die die alte mitteltönige Temperatur (c, cis, d, es, f, fis, g, gis, a, b, h) um die fehlenden Halböne (des, dis, gres, as, aib) erweitert wurde. Diese, in Italien seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts recht verbreitete Stimmung wird in Takt 30 des ersten Ricercare und in Takt 27 der „Missa Matris stella“ rechtfertigt.

Es bleibt immerhin die Antegnati-Orgel von S. Giovanni, das ist nicht die einzige Antegnati-Orgel, sondern die schönste und schönere noch zu sehen in Italien. Sie ist im reinsten und reinsten Stil Girolamo Cavazzonis, der die Orgel der edle Klang der Antegnati-Orgel hat, die die Orgel der Prinzipal, die mystische Körperlichkeit hat, die die Orgel der Prinzipals (c, cis, d, es, f, fis, g, gis, a, b, h) um die fehlenden Halböne (des, dis, gres, as, aib) erweitert wurde. Diese, in Italien seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts recht verbreitete Stimmung wird in Takt 30 des ersten Ricercare und in Takt 27 der „Missa Matris stella“ rechtfertigt.

Schwabungen hervorruft. Aber es gibt noch eine zweite Beziehung zwischen Antegnati und Cavazzoni. Letzterer war bekanntlich der Lehrer Costanzos, des Erben der großen Familien-tradition, deren künstlerische Grundlagen er uns in seiner „Arte Organica“ (Brescia, Tebaldino, 1608) weitervermittelt hat. Hier finden sich wertvolle Hinweise für die Registrierung, die man, ohne sie ausschließlich auf Girolamo Cavazzonis zurückzuführen, für Idsaal für seine Musik hat. Man wird sich sagen, daß das „Ripieno“ von allen halbtönen Chören auf der Grundlage des Prinzipals gebildet wird, und unter dem schloß der Flöten, des Schwungsprinzipals, die Flöte lebhafter und bewegter klingen. In Takt 27 der „Missa Matris stelle“ höre“, daß die französische Orgel, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird.

Die Orgel von S. Giovanni ist ein Werk, das in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird. Die Orgel von S. Giovanni ist ein Werk, das in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird.

Die Orgel von S. Giovanni ist ein Werk, das in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird.

Die Orgel von S. Giovanni ist ein Werk, das in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird, die in Takt 27 einer der Flöten gespielt wird.

Brescia, den 12. Dezember 1958

Oscar Mischianti

(französische Übersetzung: Walther Dürr)

PREFAZIONE

numerosi quesiti di vario genere; rimando ad un mio più ampio studio — che apparirà prossimamente nella rivista «Arte e Storia dell'Organo» —, in cui cerco di fare il punto della situazione alla luce di nuove ricerche, e qui mi limito a proporre le conclusioni.

Girolamo Cavazzoni (anche Hieronimo, Jeronimo, Girolamo d'Urbino), figlio di Marcantonio Cavazzoni da Bologna detto d'Urbino, nacque, mentre il padre era al servizio di Pietro Bembo, molto probabilmente a Urbino tra il 1506 e il 1512. Sotto la guida del padre e nell'ambiente colto e raffinato di

l'altra, viene conclusa con cadenze il cui giro armonico si dispiega spesso in agili e flessuosi passaggi *diminuiti* di stile toccatistico. Del resto il lettore avrà modo di constatare da sé con quanta maestria e padronanza di mezzi il Cavazzoni abbia saputo esprimersi; non ultima la capacità di manifestare un'esigenza di unità, coesione e concisione (che pur rimangono le regole più confacenti alla nostra sensibilità); come nel quarto ricercare dove si può parlare di unità tematica, essendo i principali elementi tematici su cui esso si basa infatti derivati da un'unica formula melodica.

Caratteri ancor più evidenti di unitarietà presentano le due canzoni che seguono. Più esattamente si possono definire rifacimenti — *parodie* — di composizioni vocali profane (canzoni francesi) di cui portano il titolo, avendone preso gli spunti tematici e seguendone, assai liberamente, il canovaccio della struttura polifonica. La prima ha come modello la *chanson Il est bel et bon* di Passereau, uscita nelle *Vingt et huit chansons musicales a quatre parties* edite a Prigi nel 1554 da Attaignant — riedita modernamente da H. Expert nel supplemento, n. 3073, a *Les Maitres Musiciens de la Renaissance française*, e più recentemente nelle *Chorbblattausgaben*, Chorblatt n. 13, del A. Volk Verlag-Köln; la seconda si rifà a *Faute (faute) d'argent* a cinque voci di Josquin des Prez, che apparve nel *Septième livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six voix posees par feu de bonne memoire et tres excellent en musique Josquin des prez*, edito nel 1545 a Anversa da T. Susato (edizione moderna in Josquin des Prez, *Werken mit 4 A. Snijfers, Wereldlijke Werken* I, 38 e in Davison-Apel, *Historical Anthology of Music*, I, 91 — e che riapparve, come è noto, nella canzone di Passereau, in raccolte posteriori; intere si può notare che Girolamo Cavazzoni ne pubblicò la elaborazione organistica prima che essa fosse apparsa in forma stampata, il dubbio della voga che godeva, testimoniata dalle trascrizioni accennate (fu anche trascritto e intonato da Bakfark, *Harmoniarum Musicae*, Tomus I, n. 10, 1565). Queste trascrizioni o parodie danno le melodie in notazione e dell'ingegno, e anche l'originalità di Cavazzoni, i fatti le sue canzoni sono elaborate in modo che il Cavazzoni ne semplifica la struttura polifonica in versioni essenziali, per ottenere un disegno compositivo che non dimentica mai di intessere un'armonica e un'organica fondamento di uguale valore. La prima è un'imitazione di Passereau, stata eliminata dalla voce solista, e la seconda è un'imitazione di Josquin des Prez, che è stata eliminata dalla voce solista. In entrambi i casi le canzoni intese da Cavazzoni sono di tipo polifonico, come quelle di Gabrieli, e che, come quelle di Josquin, sono di tipo polifonico. Ma forse, per un'imitazione di Josquin, si può dire che Cavazzoni ha semplificato la struttura polifonica di Josquin, e che, per un'imitazione di Passereau, si può dire che Cavazzoni ha semplificato la struttura polifonica di Passereau. In entrambi i casi, Cavazzoni ha semplificato la struttura polifonica delle canzoni di Passereau e di Josquin, e ha ottenuto un disegno compositivo che non dimentica mai di intessere un'armonica e un'organica fondamento di uguale valore. La prima è un'imitazione di Passereau, stata eliminata dalla voce solista, e la seconda è un'imitazione di Josquin, che è stata eliminata dalla voce solista. In entrambi i casi, Cavazzoni ha semplificato la struttura polifonica delle canzoni di Passereau e di Josquin, e ha ottenuto un disegno compositivo che non dimentica mai di intessere un'armonica e un'organica fondamento di uguale valore.

dal XII-XIII secolo. Poiché evidentemente un simile assunto esce dai limiti di questa introduzione, mi limito a rinviare al testo oggi in uso, poiché credo sufficienti queste poche righe per rendere avvertito il lettore. Oltretutto sono da tenere presenti le variazioni subite dai testi liturgici dopo il Concilio di Trento, alla melodia, usata da Cavazzoni sul testo *Christe redemptor omnium, ex patri patris unico*, è oggi in uso il testo *Christe redemptor omnium, quem lucis ante saecula genuit*. La differenza interessa tutto il testo dell'inno; allora, il testo oggi in uso è ancora tuttavia la stessa destinazione liturgica. Nel secondo libro del *Libro Vesperi della Natività* (cfr. *Il Libro Vesperi della Natività*, p. 453). Invece, il testo oggi in uso è il testo *Christe redemptor omnium, quem lucis ante saecula genuit*, che è oggi in uso in Alba, mentre allora *Ad coenam agni preciosi* era in uso con melodia gregoria — da *Il Libro Vesperi della Natività*, p. 453). Invece, il testo oggi in uso è il testo *Christe redemptor omnium, quem lucis ante saecula genuit*, che è oggi in uso in Alba, mentre allora *Ad coenam agni preciosi* era in uso con melodia gregoria — da *Il Libro Vesperi della Natività*, p. 453). Invece, il testo oggi in uso è il testo *Christe redemptor omnium, quem lucis ante saecula genuit*, che è oggi in uso in Alba, mentre allora *Ad coenam agni preciosi* era in uso con melodia gregoria — da *Il Libro Vesperi della Natività*, p. 453). Invece, il testo oggi in uso è il testo *Christe redemptor omnium, quem lucis ante saecula genuit*, che è oggi in uso in Alba, mentre allora *Ad coenam agni preciosi* era in uso con melodia gregoria — da *Il Libro Vesperi della Natività*, p. 453).

La prima è un'imitazione di Josquin, che è stata eliminata dalla voce solista, e la seconda è un'imitazione di Passereau, che è stata eliminata dalla voce solista. In entrambi i casi, Cavazzoni ha semplificato la struttura polifonica delle canzoni di Passereau e di Josquin, e ha ottenuto un disegno compositivo che non dimentica mai di intessere un'armonica e un'organica fondamento di uguale valore. La prima è un'imitazione di Passereau, stata eliminata dalla voce solista, e la seconda è un'imitazione di Josquin, che è stata eliminata dalla voce solista. In entrambi i casi, Cavazzoni ha semplificato la struttura polifonica delle canzoni di Passereau e di Josquin, e ha ottenuto un disegno compositivo che non dimentica mai di intessere un'armonica e un'organica fondamento di uguale valore.

La seconda è un'imitazione di Josquin, che è stata eliminata dalla voce solista, e la terza è un'imitazione di Passereau, che è stata eliminata dalla voce solista. In entrambi i casi, Cavazzoni ha semplificato la struttura polifonica delle canzoni di Passereau e di Josquin, e ha ottenuto un disegno compositivo che non dimentica mai di intessere un'armonica e un'organica fondamento di uguale valore. La prima è un'imitazione di Passereau, stata eliminata dalla voce solista, e la seconda è un'imitazione di Josquin, che è stata eliminata dalla voce solista. In entrambi i casi, Cavazzoni ha semplificato la struttura polifonica delle canzoni di Passereau e di Josquin, e ha ottenuto un disegno compositivo che non dimentica mai di intessere un'armonica e un'organica fondamento di uguale valore.

Problema di importanza fondamentale è la maniera di eseguire queste musiche. Inutile pretendere di essere esaurienti, in questa sede. Manca ancora uno studio che raccolga e sistemi le indicazioni offerteci dai testi musicali stessi e le testimonianze di teorici, poeti e letterati per ricostruire l'ideale esecutivo organo-cembalistico del '500. Alcune indicazioni sono già state sottolineate, quando si è accennato alla natura dell'intavolatura. Una raccomandazione, solo apparentemente banale, è di tenere pre-

