



Edition Schott

Organ · Orgel

Orgelwerke

Organ works

(1543)

Herausgegeben von / Edited by
Oscar Mischiati

Band 1 / Volume 1: Libro Primo

ED 4991
ISBN 978-3-7957-0573-1

Band 2 / Volume 2: Libro Secondo
ED 4992

Girolamo Savazzi

Organ Works

PREVIEW
Low Resolution

www.schott-music.com



Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Prag · Tokyo · Toronto
© 1959 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

INHALT/INDICE

Vorwort	1
Prefazione	3
Recercar Primo	5
Recercar Secondo	7
Recercar Terzo	9
Recercas Quarto	11
Canzon sopra I le bel e bon	13
Canzon sopra Falt d'arg	15
Hymnus Christie Redem	17
Hymnus Ad Coenam Agn	19
Hymnus Lice Creator optim	21
Hymnus Ave Maria salve	23
Magnificat Prim	25
Magnificat Ottava Tua	26
Salve Regine	28
Te Deum	30
Te Deum	32
Te Deum	34

PREVIEW
Low Resolution

V O R W O R T

Girolamo Cavazzoni nimmt in der Geschichte der italienischen Orgelmusik einen hervorragenden Platz ein. Mit seinem Vater Marcantonio teilt der Komponist den Ruhm, die große Orgelliteratur des sechzehnten Jahrhunderts begründet und schon von Anfang an ihre grundsätzlichen Probleme gelöst und ihre wesentlichsten Charakterzüge festgelegt zu haben. Während die Gestalt Marcantonios uns, dank der grundlegenden Untersuchungen G. Benvenutis und vor allem K. Jappesens, hinreichend gut bekannt ist, stellt diejenige Girolamos noch zahlreiche Probleme verschiedener Art. Ich verweise hier auf meine ausführlicheren Untersuchungen (demnächst in der Zeitschrift „Arte e Storia dell’Organo“), die über die neuesten Forschungen berichten werden. Hier beschränke ich mich darauf, die Ergebnisse mitzuteilen.

Girolamo Cavazzoni (auch Hieronimo, Jeronimo, Girolamo d'Urbino), der Sohn Marcantonio Cavazzonis da Bologna genannt d'Urbino, ist vermutlich zwischen 1506 und 1512 (während der Vater im Dienste Pietro Bembos war) in Urbino geboren worden. Er erhielt seine Ausbildung unter der Leitung des Vaters und in der geistig regen, vornehmen Welt Roms und Venedigs. Um das Jahr 1522 begab er sich nach Mantua, wahrscheinlich auf Grund der intensiven kulturellen Beziehungen, die damals die italienischen Höfe verbanden. Hier war er von vor 1523 bis April 1556 das Amt des Domorganisten und war gleichzeitig im Dienste des Herzogs, der ihn die Jahre 1525 belohnte. Vasari berzeugt (*In Vita de' più eccellenti pittori*, Teil III, Florenz, Giunti, 1568, S. 224 f.), daß Giulio Romano eng befreundet gewesen sei, daß dieser für ihn ein Fresko gemalt habe. Er blieb in den Diensten des Herzogs. Während er in Bologna die Kirche Santa Barbara leitete er eine Interessengruppe berühmten Graziani Antagni (1523). Wahrscheinlich in dieser Zeit, daß Costanzo Cavazzoni Girolamo Cavazzoni zur musikalischen Ausbildung übernahm. Costanzo berichtet davon in seinem Werk *Le Muziche d'Urbino già mia bontate* (1553), daß er einen Bericht über Girolamo Cavazzoni im Jahre 1552 als Organist in San Giorgio in Mantua abgab.

Mit diesem Logo erhalten Sie eine gesetzlich geschützte Dokumenten- und Originaltitelseite. **CANON**

... und die anderen Herren schmieden alle Würmung... Ich kann Ihnen nicht aus Dank und gebrauchten
... und Verzehrungszeitungen Herrn
... und ich habe Ihnen gesagt, welche wurde, als Sohn Eures
... Dienars Marcellino da Bologna
... schreibt ich auf daß ich die ersten Versuche mög-
... das Dosen wußte, daran, als für Sie drucken
... von Rosen zuwidern. Ich holt es für angebracht,
... Objet desselben Herren erscheinen zu lassen, der
... Welt hat kommen sehen... Ich Niedriger, be-
... ein Knabe, sagte meine Augen zu solcher Höhe zu
... diese Münze war praktische, gemeine Instrumental-
... und Ehrenwert... Aber da mit mir Ihnen alles gehört,
... ich schaffe, schmiede ich Ihnen auch die Werke meiner Ju-

gend... Diese meine schlecht geratene Versuche, die dennoch ihre Wurzeln haben in einer geliebten und ließig studirten Wissenschaft, habe ich mit vielem anderem vermischt. Ich bitte Sie, meinen Vater und mich unter Ihren geschützenden Schutz zu halten als Ihre argebentum und ehrwürdigsten Kinder, auch wir und unser ganzes Haus die göttliche Macht und Weisheit bitten, Ihnen Schutz und danach keine Fehler zu versagen.

Venedig, am 25. November

resonanz

zweite Zusammenfassung scheint uns eine, wenn auch nur wenige Zeilen, aus dem ersten Buches von Nutzen. Die Form des Ricercar von Giralamo ist mit der polyphonen Vokal-weise identisch. Wie diese besteht es aus verschiedenen mitsamt den getrennten Einzelabschnitten, von denen jeder fugiert (Fuga oder Imitation). Beide Gattungen unterscheiden sich jedoch in der Ausführlichkeit der Imitation: im Ricercar werden die scheinbar nicht flüchtigen oder auch nur angedeuteten Nach-
richten der Motette durch lang ausgedehnte Fugati ersetzt, in denen das Thema schon wirklich Thema im heutigen Sinne geworden ist. Endlich wird jeder Abschnitt im Ricercar durch eine Vollkalenz abgeschlossen, während die Motette zu wiederholten Verkettungen durch Trugschlüsse tendiert. Die Kadenzschritte werden dabei im Ricercar häufig durch lebhafte und diastatische Diminutionsfloskeln tokkatischen Stiles begleitet. Im übrigen wird der Leser selbst feststellen können, mit welcher Meisterschaft und mit welcher Beherrschung der technischen Mittel Cavazzoni sich ausdrücken wußte. Dies zeigt sich nicht zuletzt in seinem Streben nach formaler Einheit (die doch immer die erste Forderung unseres Formenplindens bleibt), wie etwa im vierten Ricercar. Dort zeigt sich uns edite thematische Einheit: sämtliche Motivelemente gehen auf eine einzige melodische Formel zurück. Die beiden folgenden Canzonnen haben im Vergleich zu denen Marcantonios und auch Merulos und Garbielis ein ausgesprochen kontrapunktisches Gepräge; bei diesen finden wir die charakteristischen Merkmale der Chanson in Tabulatur, d. h. Diminutionen, Triller, Koloraturen usw., während Cavazzoni in erster Linie nach strenger polyphoner Durcharbeitung des thematischen Mate-

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 Passereaus 4st. Chanson „Il est bel et bon“. (Erschienen in den „Vingt et huyt chansons musicalles 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 5st. „Faute d'argent“ (aus dem „Septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six composées par feu de bon mémoire et trèsexcellent en musicque Josquin des pres“, Antwerpen, Susato, 1545, neu herausgegeben in der Gesamtausgabe Josquins, Weltliche Werke Bd. I, 38 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 (leider beweisen auch die zahlreichen Nachdrucke und die Lautenbearbeitung von Valentin Greff Bakfark, Harmoniarum Muscarum, Tomus I, 1565, 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 entzieht er wesentliche Teile aus, um so einen klaren, dreiteiligen Aufbau ab zu erhalten, und endlich gibt er dem Gang jeder einzelnen Stimme einen stärker instrumentalen Charakter.

Leser wird dann selbst sehen, mit welch glücklicher Freiheit und mit welcher Erfindungskraft sie verwandt werden ist. „Christe redemptor omnium“ gleicht einer feierlichen Architektur über einem *Cantus firmus* im Baß; „Ad coenam agni previdi“ beginnt mit einem dichten Fugato und geht dann in heitere Partituren über, die den Sopran – *Cantus firmus* unterstellt. „Lucis creator optime“ liegt der C. I. auf dem Baß, während die anderen Stimmen ihn frei imitieren und so seine Melodie erweitern, so dass in Diminutionen aufzulockern. „Agnus dei“ sollte so scheint an Tiefe der Inspiration zu wachsen. Kontrapunktisch melodie wetteifern zu wollen. Kontrapunktisch ist dies charakterisiert die niedrige Stimme, die im Baß zunächst in aller Strenge fortgeführt, es folgt ein akzentuierter, aber doch äußerst feierliche Durchführung, welche schließlich in eine Melodie übergeht. Das „Agnus Dei“ Themas des ersten Satzes wird vom Baß wiederholt.

Resolut Inhaltlich von besonderer Bedeutung stellt die Frage nach der Ausdruckspraxis. Es wäre unsinnig hier erschöpfend Mein und Meines zu lesen. Es fehlt bis heute eine Arbeit, die einmal die Theorie zusammen und systematisch behandelte, die uns die musikalischen Quellen selbst und die Zeugnisse der Theoretiker, Organisten und Schriftsteller bietet, um das Aufführungsideal des Orgel- und Cembalomusik des sechzehnten Jahrhunderts rekonstruieren zu können. Auf einiges wurde schon hingewiesen, als 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 klare von der Notwendigkeit des Atemhalens bestimmte Phrasenbildung war. Die Instrumentalmusik entfernte sich zwar von der Technik der Vokalpolyphonie (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 Kenerschaft 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'
	Schwebungsprinzipal (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 gis"). Das Pedal besitzt keine eigenen Register, beginnt auch mit der „kurzen Oktave“ und hat 23 Pedaltasten. Außerdem verfügt die Orgel über eine Springklade.

Wir haben die Disposition dieser Orgel nicht nur angeföhrt, weil sie für das sechzehnte Jahrhundert typisch ist, sondern auch, weil sie von demselben Craxiadio 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 sie besonders interessant ist, geteilte Halbtöne besaß, so daß die alte mitteltönige Temperatur (c, d, e, f, g, a, b, h) um die fehlenden Halbtöne (des, fis, ges, as, cis) erweitert wurde. Diese, in Italien seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts recht verbreitete Stimmung wurde z.B. im Takt 30 des ersten Ricercare und in Takt 10 des „Canticum Marii stellae“ rechtfertigen.

Es bleibt immerhin die Antegnati-Orgel von S. Chiara, die ist nicht die einzige. Auch andere aus dem 15. Jahrhundert verschönern noch zuweilen italienische Orgeln mit dem ernsten und dichten Stil Girolamo d'Urbino. Der Klang der edle Klang der Antegnati-Orgel ist auf den Prinzipal, die mystisch-körpereigene Stimme, ausgerichtet, die reine Süße und Weichheit ausstrahlt. Die anderen Register sind ebenfalls prächtig, aber weniger komplex verstimmt, und man kann sie leichter als die anderen Register unterscheiden.

Schwebungen hervorruft. Aber es gibt noch eine zweite Beziehung zwischen Antegnati und Cavazzoni. Letzterer war bekanntlich der Lehrer Costanzo, des Erben der großen Familientradition, deren künstlerische Grundlagen er uns in seiner „Arte Organica“ (Brescia, Tebaldisio, 1606) weitervermittelte. Hier finden sich wertvolle Hinweise für die Registrierung, man, ohne sie ausschließlich auf Girolamo d'Urbino zu beziehen, für ideal für seine Musik. Nachdem es soviel gesagt, daß das „Ripieno“ von allen Registergruppen auf der Grundlage des Prinzipals gebildet wird, so daß am Schluß der Flöten, des Schwebungsprinzipals lebhafter und bewegter klingen hören, daß die französischen Register einer der Flöten gespielt werden, „deren Qualität sehr darüber geeignet sind“. Wenn man praktische Ratgeber wünscht, kann man sich immer unter den „Registri“ befinden, die Girolamo d'Urbino und vorweg Fähigkeiten und Erfahrungen, die die Ritter der Familie Cavazzoni erworben sollten, unter der Wirkung des Frühchristentums und der Kirche. Die Praktik des Orgelspiels kann ebenso geübt werden, wie es mit dem Prinzipal gespielt wird, was in der Schlusskatastrophen der Orgel zu hören ist. Dieser Ripieno passt gut zu Girolamo d'Urbino, soviel mit ihm Pedal für den Canto feste und die anderen Register nach diesem Schwebungsprinzipal.

Die Orgel ist von der 1525-1530 Versuchung, alles gleichmäßig zu machen, frei davon. Man kann nach gleichmäßiger Praktik der Orgel leichter die Tonalität und Einformigkeit zu verhindern.

Ich danken dem Conservatorio di Musica di Bologna und der Bibliothek des Conservatorio G. B. Martini in Bologna für die Freundschaftlichkeit zu danken, mit der sie meine Arbeit unterstützt und erleichtert hat. Ich danke außerdem meinem Sohn und Kollegen Herrn Dr. Luigi Ferdinando Tagliavini und Herrn Dr. Mauro Santiago Kastner für ihre wertvolle Hilfe.

Bologna, im Dezember 1958

Oscar Mischiati

(deutsche Übersetzung: Walther Dürr)

PRAEVIEW

Low Resolution PREFAZIONE

Girolamo Cavazzoni si impone in maniera decisamente nuova nella musica organistica italiana. Egli si inserisce nel contesto con il padre Marcantonio la gloria del quale è la grande letteratura per organo cinquecentesco, senza nulla sin dall'inizio, con stupefacente originalità, di elementali problemi, e di avvenire, con mirabile inventiva, e solletti caratteri complessivi essenziali.

Nella figura di Marcantonio, ad opera degli studi fondamentali di G. Benvenuti e, soprattutto, di K. Jeppesen, risulta difficilmente chiara, quella di Girolamo presenta ancora

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 pronunciare 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

Roma e Venezia compì la sua formazione. Intorno al 1522 si recò a Mantova — e forse la sua presentazione a quella corte fu frutto di qualcuna delle intense corrispondenze e rapporti culturali che legavano allora le corti italiane. Ivi svolse l'ufficio di organista del Duomo, da prima del 1523 all'aprile del 1556, e contemporaneamente fu ai servizi del duca, che gli concesse benefici nel 1525. Il Vasari nelle sue «Vite de' più eccellenti Pittori...» III Parte, Firenze, Giunti 1568, pp. 334-35, testimonia che fu «amicissimo» di Giulio Romano, che dipinse per lui un affresco. Rimase poi ai servizi del duca di Mantova anche in seguito, e quando fu eretta la chiesa ducale di Santa Barbara ne diresse la costruzione dell'organo affidato all'arte del celebre Graziadis Antegnati nel 1565. Questa fu forse l'occasione in cui il figlio di Graziadis, Costanzo fu affidato al Cavazzoni per la sua educazione musicale: nella sua *Arte Organica* infatti, Costanzo ricorderà «Hieronimo d'Urbino già mio honorato maestro». Girolamo risulta ancora come organista di S. Barbara nel 1572.

Queste, in sostanza, sono le scarse e non sempre sicure notizie biografiche di Girolamo Cavazzoni; cui deve aggiungersi la confusione bibliografica che ha caratterizzato i vari manuali e dizionari musicologici anche dopo l'articolo di C. Sartori « Precisazioni bibliografiche sulle opere di G. C. » in *Rivista Musicale Italiana*, XLIV (1940), p. 359. Confusione che dicono come essi si stiano attinti l'un. l'altro e, di conseguenza, si sia disconosciuta l'importanza e la grandezza di G. Cavazzoni. Dopo l'impossibile trascrizione del Testo V, spesso arbitraria e infedele traduzione del Benvenuti, a Guirisi, dal Parma, al Ronga, al Valderraga, di tali aspre affermazioni: Cavazzoni è primitivo, incerto, tenacemente acerbo... Beninteso, per una sensibilità tardoromantica venuta a simili giudizi attraverso stampate antiche e al punto e prescindendo quindi dagli splendidi strumenti e dalla raffinata maniera esecutiva con cui egli componeva i suoi capolavori. A far giustificare, dunque, di questo aveva già provveduto la sua vita e l'intelligenza. La firma fin dal 1625, la *Lezione Encyclopedica* della II^a parte, (1^a vol.), poneva in evidenza questa posizione e sensibilità. L'opera di J. J. Apel, *Ghislanzoni* (Cesena, 1880), e gli studiosi che hanno dato il via libera al diverso

Con questo articolo si chiude un capitolo della storia dell'intero gruppo. Il successore del presidente è stato eletto.

LOW

*Per la prima volta si legge la dedica:
Signorissimo Signore Il Cardinal Bembo, De-
mocratico Cavallero Casseroni Da Bologna Fa Humil
e humilissima e poca mia grata vestura nuda, non fatto
per il quale di copia Illustriss. et Reverendiss. Signo-
rissimo Signore D. Giulio di Messe Marcondonio da Bologna detto
Bembo e servitor di quella, antichissimo e devotissimo
signore che pensai di fare stampar queste primitie della
sua commedia, penatai pertinente, di stampar e consecrarle al
uso di lei. Giudicandomi non poter senza grave mio carico; non
avendo fatti a quel parti sotto ascello auspicii, sotto e qualt*

fusse venuto in luce io medesimo. E come che, trattandosi pur
in quest'opera d'armonia et di consonanza, mi paresse dis-
sonante e discordenevole; primo che io bassissimo et anchor
quasi fanciulla, ossasse volger gli occhi a tanta altezza, et a
tanta maturita e giudicio, et appresso, che quest'opera, esercito
di musica pratica instrumental e camminare e distanziare, doveva
comparir dinanzi a quel cospetto. E non al resto
cosa; che ad esquista, rara, et sublima, cosa non
considerato normalmente dall'altro luogo che l'Armonia
uguagliamento di diseguaglianza, et
ogni mia fatica meco iniziava se le domandava
giovinezza; et considerava
Illustrissim, et Reverendissim
segno e la mira, dove
riguarda e s'è questa cosa
questa mia
e seguita, se
di se le contagi
battendo i mari, et
della propria quella
mia ferita
de' morti,
che
non
dopo
dagli tempi sotto
furore et me, suoi
cittadini
come nel castello la casa
nuova
preghendo la divina clement-
zia
per felicità di lei.

Nel Anno del Signor M. D. XLIII. /  / Accademia di Scienze della Romagna. /  /  /

lesolut le musiche comprese in questo
sono state scritte in questa scrittura d'organo italiana; vale a dire
in quella forma che più s'avvicina allo spartito moderno. L'in-
dipendenza delle mani impone la musica polifonica secondo il
modo più conveniente agli strumenti a tastiera; ad ogni mano
stende assai su un rigo, tutto ciò che è compreso nel rigo
superiore deve essere eseguito dalla mano destra, tutto ciò che
si trova all'inferiore, dalla sinistra. La pratica italiana pre-
tende quindi anzitutto una pratica immediatazza di lettura a
un'alta evidenza della linearità polifonica. Infatti il tessuto
musicale si distribuisce tra le due mani, e questa distribuzione
è ancora adatta alla sfregagliatura moderna; quindi l'apparente-
mente disordinata disposizione del materiale sonoro nelle in-
tavolature ci fornisce la base migliore ed efficace per la re-
alizzazione di queste musiche. E non è chi non veda quanta im-
portanza abbia avuto storicamente una tal maniera di scrivere
dell'emancipazione dello stile strumentale da quello vocale,
nello sviluppare il senso armonico-verticale.

Consideriamo brevemente ora il contenuto di questa opera. Senza voler entrare in merito alle origini del *ricercare* organistico, e quindi subordinando la validità delle nostre affermazioni al vaglio dei risultati che gli studi portecanzo, si può dire che il *ricercare* di Girolamo presenta analogie con la forma del mottetto vocale polifonico; come questo, nasce dall'allineamento e dal concatenamento di più sezioni svolgenti ciascuna in forma fugata un singolo elemento tematico. Ma se ne differenzia profondamente nella scrittura: i motivi ricevono ciascuno un trattamento imitativo più esauriente, assumendo un'importanza tematica vera e propria, e i transitori momenti ad imitazione diventano autentiche sezioni fugate. Ogni sezione, inoltre, che nel mottetto tende ad innestarsi direttamente al-

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 sè 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 presenteranno 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 causovaccio della struttura polifonica. La prima ha come modello la chanson *Il est bel et bon* di Passereau, uscita nelle *Vingt et Huys chansons musicalles à quatre parties* edite a Parigi nel 1554 da Attaignant — riedita modernamente da H. Export nel supplemento n. 3075 a *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, o più recentemente nelle Chorblattausgaben, Chorblatt n. 13, del A. Volk Verlag-Köln; la seconda si riferisce a *Fautes d'argent* a cinque voci di Josquin des Prez, che apparve nel *Séptuaginta livre contenant vingt et quatre chansons à cinq et à six parties composées par feu de bonne memoire et treizexcellent en musiquo Josquin des pres*, edito nel 1545 a Anversa da T. Susato — edizione moderna in Josquin des Prez, *Werken uitg.* A. Smitsers, *Wereldlijke Werken* I, 35 e in Davidsen-Apel, *critical Anthology of Music*, I, 91 — e che risparmia, annie la canzone di Passereau, in raccolte posteriori; interessa notare che Girolamo Cavazzoni ne pubblicò la tablatura organistica prima che essa fosse apparso in Francia, senza dubbio della voglia che godeva, testimoniata da numerose zioni accennate (fu anche trascritto e pubblicato da Bakfark, *Harmoniarum Musica*, Tomus I, 1565). Queste trascrizioni e poi — e dunque riduzione alla lità e dell'ingegno, e anche originalità — sono tali che fatti le sue canzoni sono elaborate.

Cavazzoni ne semplifica le sue essenziali, per ottenere un filo di non dimentica di essere un esponente di uerità. E' questo che non è stata eliminata una volta e pranzo dell'esperienza, la canzone "Gabriel", che si trova su "Caccia", il primo album di Cavazzoni.

Ma forse non è questo motivo sollecito e l'importanza di queste musiche di melodie liturgiche, anziché all'epoca cavazzaniana, di tali musiche, che spieghi per una esecuzione alternata al coro, come si vede nel Libro Primo, se non si trova in Italia la prima testimonianza scritta. Nel Libro Primo sono contenuti i tre canti: *Salve regina*, *Salve redemptor omnium*, *Ad coenam agredit*. Il primo canto è quello ottimo a *Ave maris stella*. Per potersi accorgere meglio del lavoro compiuto da Giotolano nell'adattare le melodie gregoriane, bisognerebbe rifarsi alla loro stampa uscita nel '900, e particolarmente a Mantova; mentre infatti che le melodie restituite criticamente dei Santi Benedettini di Solferino, sono il probabile modello da cui nascono le successive modificazioni e alterazioni a cominciare

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 Caverzoni sul tema Christus regnans omnium, ex patre patris amice, è oggi in questo il testo Ad redemptum omnium, quem lucis ante noctem; la differenza interessa tutto il testo dell'Inno; allora — come si può ricavare tuttavia la stessa destinazione liturgica — si cantava ai Vespri della Natività (cfr. *Acta Sanctorum Romanorum*, anno 1570) il testo di *Ad coenam agnorum*; ma poi — con l'arrivo della Sancte natus-Spiritus, che ora — come si cantava in Albis, mentre allora *Ad coenam agnorum* — era cantata — con melodia diversa — da un'altra melodia — da un'altra melodia (cfr. *Acta Sanctorum*, p. 433). Inutile dire rimasta inalterata la melodia e le destinazioni degli inni: ma non è più possibile cantare i cappelli della Divinità e Vite dei Santi, come si faceva nelle secoli antichi, o la Madonna, come si cantava nel Medioevo, secondo feste da cui ormai nessuno allude più, perché non si sa più neanche che cosa fossero. Eppure, se si vuole cantare, si può fare alcuni criteri di scelta, come ad esempio quello di cercare nella melodia bellezza ed inventiva.

Pluton è una sonata-antifattura basata su un motivo di tre battute. Ad esempi agli precedenti, si distingue in molte figurazioni e variazioni di questo motivo, si ripete l'incipit creando ottimi effetti di contrasto, mentre le altre voci si aggiungono o sottraggono, quando si eseguono delle diminuzioni; il motivo si espanderà, mentre comporrà in profondità d'ispirazione, d'idee, modi e spazi; una costante se- rietà e una certa severità nel suo carattere sono il suo disegno compositivo; un momento del tempo viene posto dapprima ad imitazione dell'altro, e subito successivamente un disegno imitativo imita un altro; un momento tematico che si conclude fa seguire una ripresa del tema prima in

Resso La genialità della contrappuntistica che è propria di Girolamo, si espone particolarmente all'astrosità toccistica ereditata dal maestro nel versetti per il *Magnificat*; questa cantica viene cantata al vespero dopo l'inno; in questo primo libro Girolamo ha scritto le intonazioni del primo e dell'ottavo tono. Composte per un'esecuzione alternata col coro, consistono in versetti destinati a sostituire i versi di numero dispari del cantico (manca, o meglio, era destinato al coro, il quinto *Et misericordia eius*). Come tipo si avvicinano quindi assai alle Messe contenute nel secondo libro; se ne differenziano poiché in queste il materiale tematico è vario, mentre per i vari versetti del *Magnificat* è sempre l'intonazione iniziale che si ripresenta. Quindi come negli analoghi cicli polifonici vocali, siamo davanti ad un tipo di variazione. Per ogni singolo versetto, strutturalmente, si deve osservare che è ripetuta, in miniatura, la struttura del ricercare, che qui si presenta bipartita, poiché il Cavazzoni lavora dapprima sull'intonazione, poi sulla finale.

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 offerte dai testi musicali stessi e le testimonianze di teorici, poeti e letterati per ricostruire l'ideale esecutivo organo-cembalistico del '900. Alcune indicazioni sono già state sottolineate, quando si è accennato alla natura dell'intavolatura. Una raccomandazione, solo apparentemente banale, è di tenere pre-

sente che l'ideale musicale del '500 è ancora polifonico-vocale; lo stile strumentale non poteva non ereditarne le caratteristiche stilistiche più evidenti: una delle quali, importantissima, la chiarezza del fraseggio — alle voci dettata dall'inderogabile necessità del respiro. La musica strumentale — pur usufruendo di diverse possibilità espressive — si allontanava, è vero, dalla tecnica vocale; ma non dallo stile. Ma prezioso sussidio per la retta interpretazione della produzione organistica di G. Cavazzoni è il suonarla su un organo del suo tempo; adirittura senza confronti è il meraviglioso organo di San Giuseppe a Brescia, costruito da Graziadio Antegnati nel 1581, e che la competenza e l'amore di Luigi Ferdinando Tagliavini, eradiuvato dall'organaro Armando Maccarinelli e sorretto dal «Gruppo Musicale Frescobaldia» di Brescia e dalla Sovrintendenza ai Monumenti della Lombardia, hanno recentemente restituito al primitivo splendore. La disposizione è la seguente:

Ripieno	Principale (diviso in Bassi e Soprani)	16'
	Ottava	8'
	Quintadecima	4'
	Decimanaona	2 2/5'
	Vigesimaseconda	2'
	Vigesimasesta	1 1/2'
	Vigesimanona	1'
	Trigesimaterza	2/3'
	Flauto in XV	4'
	Flauto in XII	3 1/2'
	Flauto in VIII	3 1/5'
	Fifaro (dal fa)	1'

Tastiera di 55 tasti: contro DO- la², senza soldiesso; prima ottava «corta»; pedaliera, senza registri propaggio» con prima ottava «corta», di 35 pedali, scendente a ve-

Abbiamo citato questa disposizione dell'epoca, ma perché opera di G. Grandi ebbe la collaborazione del Cav. S. Barbaro non ci è dato sapere — comunque non conosciamo l'organo di S. Barbaro (dove oggi siede la canna). Sappiamo che l'organista di Perugia era del previsto, per decidere se si trattava di un sistema di una dozzina di registri, o aveva i «disegni» di un organo a tre o quattro registri, con una certa temperatura sonora (che doveva essere sol' sul piano della struttura), e con un mancare di bellezza, di nobiltà, di grandezza. Questo organo venne poi costruito nel 1740 — cioè dopo il tempo di cui si discute — da un altro organista.

Rimaneva così il Cappello, e non soltanto; anche il cappello della linea, questa immagine di sé stessa e composta delle linee di Girofani, che erano la somma così aristocratica del raccolto principale, la spiritualità e la componente del rispetto, la limpida dolcezza del filato, la voce umana da suonarsi nella base del quale è scambiato, per produrre il suono dei battimenti. Ma un altro intimo legame Antegnati e Cavazzoni: quest'ultimo fu infatti Consigliere civile della grande tradizione della famiglia.

esoluti... sono problemi più che altro appena è quello del tempo: se non posso ricordare le quattro di battuta i segni di tempo registrata (gli intervalli), parlo significato diverso da quello vero e proprio - significato che può essere inteso solo conoscendo la notazione musicale-proportionale. Mi limito a suggerire di usare questo criterio il primo caso e in uno (e non in tre) per il secondo caso comandando di non cedere alla tentazione tanto di voler risolvere tutto in arditate; e di mantenere molta cura della forma e regolarità, senza per questo giungere ad un'operosità che seccherà ed uniformerà.

L'editore, nell'intento di far conoscere l'opera di Cavazzoni in un testo più fedelmente aderente all'originale che le precedenti trascrizioni del Tozzi e del Benvenuti, crede, proprio per questo, di contribuire ad approfondirne l'autentica e genuina filonomia. Questo valga come garanzia ed augurio per un rinnovato interesse per uno dei più grandi organisti del passato, Girolamo Cavazzoni.

Debo quindi ringraziare il Prof. Napoleone Fanti, Direttore della Biblioteca comunale annessa al Conservatorio G. B. Martini di Bologna, per la cortesia estrema con cui ha permesso e facilitato il lavoro di trascrizione. Ringrazio anche gli amici e colleghi Luigi Ferdinando Tagliavini e Macario Santiago Kastner per il cordiale e prezioso aiuto.

Bologna, dicembre 1958.

Oscar Mischaith.