

Luigi Bottazzo (1845-1924)

Choral (opus 194a)

Tommy van Doorn

Vox Humana 34^e Jaargang nr. 1 – volume 133 – januari 2023

Over de componist

De Italiaanse componist Luigi Bottazzo wordt op 9 juli 1845 geboren in Piazzola sul Brenta, een plaats in de Noord-Italiaanse provincie Padua. Door een ongeluk op de werkplaats van een smid wordt hij op negenjarige leeftijd blind. Hij gaat muziekllessen volgen aan het blindeninstituut in Padua (de stad) en wordt grondig opgeleid in de vakken contrapunt, orgel en piano. Zijn muzikale talenten komen bovendien naar voren in zijn eerste composities, die hij op vijftienjarige leeftijd voltooit. Op zijn negentiende wordt hij benoemd tot leraar harmonie, contrapunt en orgel aan hetzelfde blindeninstituut. Rond dezelfde tijd volgt een eerste benoeming als organist. Vanaf 1865 gaat hij aan de slag als organist van de Santa Croce in Padua. Slechts enkele jaren later, in 1872, wordt hij organist van de Basilica Pontificia di Sant'Antonio di Padova – de Sint Antoniusbasiliek van Padua. Deze indrukwekkende basiliek levert hem een plek van veel aanzien op. Zijn positie als kerkmusicus van statuur wordt versterkt door een benoeming als orgelleraar aan het Conservatorio di Musica van Padua in 1895. Gedurende zijn leven leidt hij zo'n driehonderd leerlingen op; onder meer organist Raffaele Casimiri, die later de *maestro di cappella* van de Aartsbasiliek Sint-Jan van Lateranen in Rome zal worden. Zijn werkzaamheden als pedagoog zorgen voor de publicatie van diverse didactische werken en een geschiedschrijving van gewijde muziek in Italië. Ook als componist houdt hij er een actieve loopbaan op na; zijn catalogus omvat meer dan vijfhonderd werken. Hij schreef voor allerlei kamermuzikale bezettingen, orkest, piano, orgel en harmonium. Kerkmuziek had zijn bijzondere interesse; hij schreef zo'n veertig zettingen van de katholieke mis. Hij stierf op 29 december 1924 in Padua.



Het Caecilianisme

Bottazzo was een groot voorstander van het Caecilianisme. Dit was een hervormingsbeweging (genoemd naar Caecilia, patroonheilige van de muziek) in de katholieke kerkmuziek die vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw vanuit Duitsland de katholieke muziekwereld in haar greep kreeg. In de negentiende eeuw werden katholieke missen opgeluisterd door muziek die meer overeenkomsten had met de wereldlijke opera dan met de gewijde sfeer van de kerk. In menig muziekbespreking van Vox Humana is dit al naar voren gekomen; veel componisten die voor het harmonium gingen schrijven waren geïnspireerd door de nieuwe ideeën over kerkmuziek (die in feite juist teruggrepen naar oudere principes). Het idee van Caecilianisme was in de eerste plaats het opnieuw centraal stellen van het Gregoriaans en de ongeleide, meerstemmige koorzang. De muziek van Palestrina (1525-1594) werd hierin beschouwd als het ideaal. Je ziet in die tijd dan ook veel negentiende-eeuwse componisten die in een oudere, polyfone (meerstemmige) stijl gaan schrijven om de klankwereld van Palestrina een nieuw

leven in te blazen: sobere, harmonisch eenvoudige muziek die ruim baan geeft aan de vaste misteksten. Een veelvoud aan polyfone motetten, missen en gezangen wordt in deze tijd gepubliceerd. Aanvankelijk is het Duitse Regensburg een centrum van het Caecilianisme, maar al snel verspreidt het naar andere landen. In 1870 wordt bijvoorbeeld de *American Caecilian Society* opgericht in Milwaukee. We zagen in eerdere Vox-muziekbesprekingen al veel Franse componisten die de 'herontdekking' van het Gregoriaans en de kerktoonsoorten als inspiratiebron voor hun harmonium- en orgelmuziek gingen gebruiken. Ook veel Italiaanse componisten gingen met deze ideeën aan de gang. Uiteindelijk zijn de Caeciliaanse opvattingen voor lange tijd de standaardtaal geworden in de katholieke kerkmuziek: paus Pius X liet de ideeën als richtlijnen voor de uitvoering van kerkmuziek vastleggen in een bij *motu proprio* uitgegeven brief op 22 november 1903.

In de Nederlandse katholieke kerken zijn nog talloze koorzangers groot geworden met de composities in deze stijl. Bekend zijn de missen van bijvoorbeeld Lorenzo Perosi (1872-1956), die kapelmeester was van het koor van de Sixtijnse Kapel en de voornaamste componist werd die de Caeciliaanse stijl in de praktijk bracht. Zijn werken zijn doorgaans voor meerstemmig koor, polyfoon van opzet en maken gebruik van technieken die je bij Palestrina tegenkomt. In harmonisch opzicht zijn er wendingen, modulaties en samenklanken te vinden die onmiskenbaar die van de negentiende en vroege twintigste eeuw zijn, maar niet op een dergelijke wijze als waar de opera-geïnspireerde kerkmuziek van vóór Caecilia om bekend stond (of berucht was). Hoe dat geklonken heeft kun je horen in muziek van bijvoorbeeld Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817-1869); denk aan zijn feestelijke *Sorties*. Net als Perosi was Bottazzo in Italië een vooraanstaand representant van het Caecilianisme en hij omarmde de ideeën met enthousiasme. Hij droeg ze gedreven uit in zijn liturgische composities. In het *Choral* voor harmonium (of orgel) kunnen we zijn Caeciliaanse inspiratie terugvinden.

Choral



De Basilica di Sant'Antonio in Padua, waar Bottazzo organist was.

Het *Choral* werd in 1911 gepubliceerd in het derde deel van Joseph Jouberts anthologie *Les Maîtres Contemporains de l'Orgue*. Dit deel van de verzameling draagt als titel *École Étrangère*; Joubert verzamelde hierin composities van eigentijdse niet-Franse componisten. De titels van de werken zijn in deze bundel wel in het Frans voorzien, vandaar dat dat in deze muziekbespreking aangehouden wordt. Bottazzo draagt zijn stuk op aan Cesare Pollini, de directeur van het conservatorium in Padua waar hij orgeldocent is. Het *Choral* is in feite een koraal met variaties. Eerst horen we, in een gedragen Andante sostenuto-beweging, een eenvoudig

geharmoniseerde koraalmelodie (deze heeft het karakter van een kerkelijk koraal, maar de melodie is van eigen makelij). De melodie in de bovenstem wordt voorzien van twee tegenstemmen – een fijn in de hand liggend driestemmig stemmenweefsel werkt altijd goed op harmonium. Het koraal ademt de Caeciliaanse sfeer; voorzien van een liturgische tekst zou dit zo een motet voor in de mis kunnen zijn. We horen vier evenwichtige frases die in de partituur van elkaar gescheiden worden door fermates. Beschouw ze in muzikaal opzicht als punten of komma's om even adem te halen bij het zingen. De lijnen zijn dan ook

allemaal goed zingbaar, met – net als bij Palestrina – voor iedere lijn een bepaalde mate van zelfstandigheid. Qua harmonieën zie je hier weinig opsmuk; een enkele scherper dissonante samenklank (A-Bes-Cis net voor de tweede fermate) en een verminderd akkoord Fis-Es-A als opening van de vierde frase geven een zekere mate van spanning in een verder sereen harmonisch landschap.

Nadat we het koraal hebben gehoord komt een eerste variatie. De textuur blijft driestemmig, maar er wordt nu meer ritmische variatie geïntroduceerd. Bottazzo geeft in het stuk alleen aan het begin een tempoaanduiding; het is logisch dat in een dergelijke variatierEEKS alle delen hetzelfde tempo blijven houden. Het is dan ook verstandig om, voor je gaat spelen, eerst op zoek te gaan naar de snelste ritmes in een stuk en daar het 'Andante sostenuto' van het begin op af te stemmen. Zo voorkom je dat je een iets te vlot begintempo neemt en sterk moet gaan inhouden wanneer bepaalde ritmische figuurtjes toch te snel voor je vingers blijken. De bovenstem blijft aanvankelijk een onversierde versie van de koraalmelodie zoals we die al hoorde; de tegenstemmen introduceren hier afwisselend een gang van achtste noten. Wat verderop laat ook de bovenstem ritmische variaties horen van de koraalmelodie. Het harmonische schema blijft voor het grootste gedeelte ongewijzigd; dat wil zeggen, tegen de koraalmelodie in de bovenstem laten de tegenstemmen dezelfde harmonieën klinken. Bijvoorbeeld: de eerdergenoemde dissonantere samenklanken kunnen we ook in de eerste variatie terugvinden. De stemmen bewegen allemaal weliswaar in ritmisch opzicht meer, maar de samenklanken zijn vergelijkbaar met het 'oorspronkelijke' koraal. Om deze eerste variatie te schrijven bedient Bottazzo zich van klassieke variatietechnieken die je bij instrumentale muziek vaker tegenkomt – zeker ook in oudere muziek. Enkele chromatische loopjes verraden echter dat Bottazzo toch echt in een muziekwereld vol Romantische klanken is opgegroeid.

In de volgende (tevens laatste) variatie gaat Bottazzo een fugatisch element toevoegen aan deze beknopte variatierEEKS. De fuga is in feite het toppunt van meerstemmig schrijven: je zou kunnen zeggen dat de vocale polyfonie een hoogtepunt bereikt bij Palestrina, maar dat instrumentale polyfonie een hoogtepunt bereikt in de fuga, die door – we noemen maar eens iemand – Johann Sebastian Bach vervolmaakt werd. Bottazzo besluit zijn compositie met een beknopte *fughetta*, of een *Choral Fugué* zoals het in Jouberts uitgave staat. Een echte fuga is het niet, maar een typisch element van de fuga is aanwezig: een thema wordt geïnitieerd in één stem dat vervolgens een kwint hoger (in de dominant-toonsoort) geïmiteerd wordt door een andere stem. Voor het gemak is het 'fugathema' in deze variatie gemarkeerd met *Tema*; het zet direct in wanneer de linkerhand begint. Het thema bestaat uit een stijgende toonladder die na twee maten met gebruikmaking van diverse intervallen weer daalt. Een simpel maar effectief gegeven. Het *Tema* zet in de hoofdtoonsoort F-groot in (en begint voor het gemak ook op een F); volgens de principes van de fuga moet er een tweede stem gaan inzetten met hetzelfde thema, maar dan in de dominant toonsoort C-groot (een kwint hoger). Dit gebeurt ook; op de tweede bladzijde zien we *Riposto* staan daar waar de tweede stem inzet. Het *Tema* klinkt opnieuw maar begint nu op C; het is als het ware een antwoord op de eerste thema-inzet. Zou dit een 'echte' volledige fuga zijn, dan zouden er nog meer stemmen volgen met het thema en het antwoord daarop. Ook zou er een meer uitgebreide behandeling van het thema en eventuele motieven daaruit plaatsvinden, inclusief modulaties naar andere toonsoorten. De beknoptheid van dit werk staat dat voor Bottazzo niet toe en hij houdt het dan ook beknopt. De oorspronkelijke koraalmelodie wordt in feite tegen het *Tema* 'aangeplakt'; het fugathema is zo bedacht dat het goed klinkt met de eerste regel van het koraal. Dit horen we meteen aan het begin van deze variatie en we zien het nog eens terug bij de inzet van *Riposto* – het *Choral* staat daar gemarkeerd en laat de eerste frase van de koraalmelodie horen die, net als het fugathema, een kwint omhoog getransponeerd is. Er volgt geen volledige behandeling van het koraal. Bottazzo neemt elementen uit de koraalmelodie en het fugathema en gaat daar een tijdje mee aan de haal. We zien niet-volledige inzetten van het fugathema – bijvoorbeeld een variant van de stijgende toonladderfiguur. Onderweg komen we

langs diverse toonsoorten. Het is nuttig om, wanneer je een fuga, fughetta, fugato (of welke variant van imiterende meerstemmigheid dan ook) op de lessenaar hebt, eerst met de partituur eens naar de schrijftafel te gaan en verschillende muzikaal-structurele elementen te markeren. Allereerst kun je alle thema-inzetten gaan zoeken. Bekijk per stem waar je een thema-inzet ziet. In dit geval kijk je dus uit naar de stijgende toonladder die begint met een kwartnoot met punt – achtste noot – kwartnoot met punt – achtste noot. Ook kun je bij deze compositie gaan speuren naar elementen van het fugathema of het koraalthema. Wat zijn opvallende intervallen of melodische wendingen? Zijn er nog frases van het koraalthema aan te wezen of zijn er stukken die terug te herleiden zijn? Je zult erachter komen dat een thema soms slechts gedeeltelijk gebruikt wordt, of dat een ander markant gegeven als motiefje behandeld wordt. Als je dit in de partituur aantekent, krijg je een beter overzicht over de te spelen compositie en bovendien heb je een interessant kijkje in de keuken van de componist. Je ziet dan dat, voor een dergelijke compositie, een aantal beperkte ingrediënten de basis kunnen zijn voor een groter werk. Dit begrip maakt instuderen een stuk efficiënter.

Het is precies die compositorische ambachtelijkheid van meerstemmig schrijven, in combinatie met een sober en plechtig idioom, die voor aanhangers van de Caecilia-beweging belangrijk werd voor de katholieke kerkmuziek. Al te veel opsmuk of meeslepende dramatiek moest worden vermeden; dat het daardoor ook wat schools kon aandoen was voor hen niet per se een minpunt. Bottazzo's composities werden erom geroemd dat ze, met inachtneming van de Caeciliaanse principes, toch muzikaal en melodisch vloeiend waren. Op dat punt geeft hij in deze harmoniumcompositie een mooi visitekaartje af. Evenwel kan hij het (net als eerder in de eerste variatie) niet laten om in het laatste systeem van de compositie enkele chromatische, typisch Romantische wendingen achter elkaar te zetten; hij geeft zo opnieuw een knikje naar zijn eigen tijd.