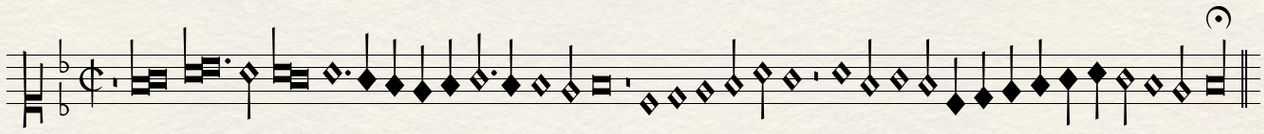
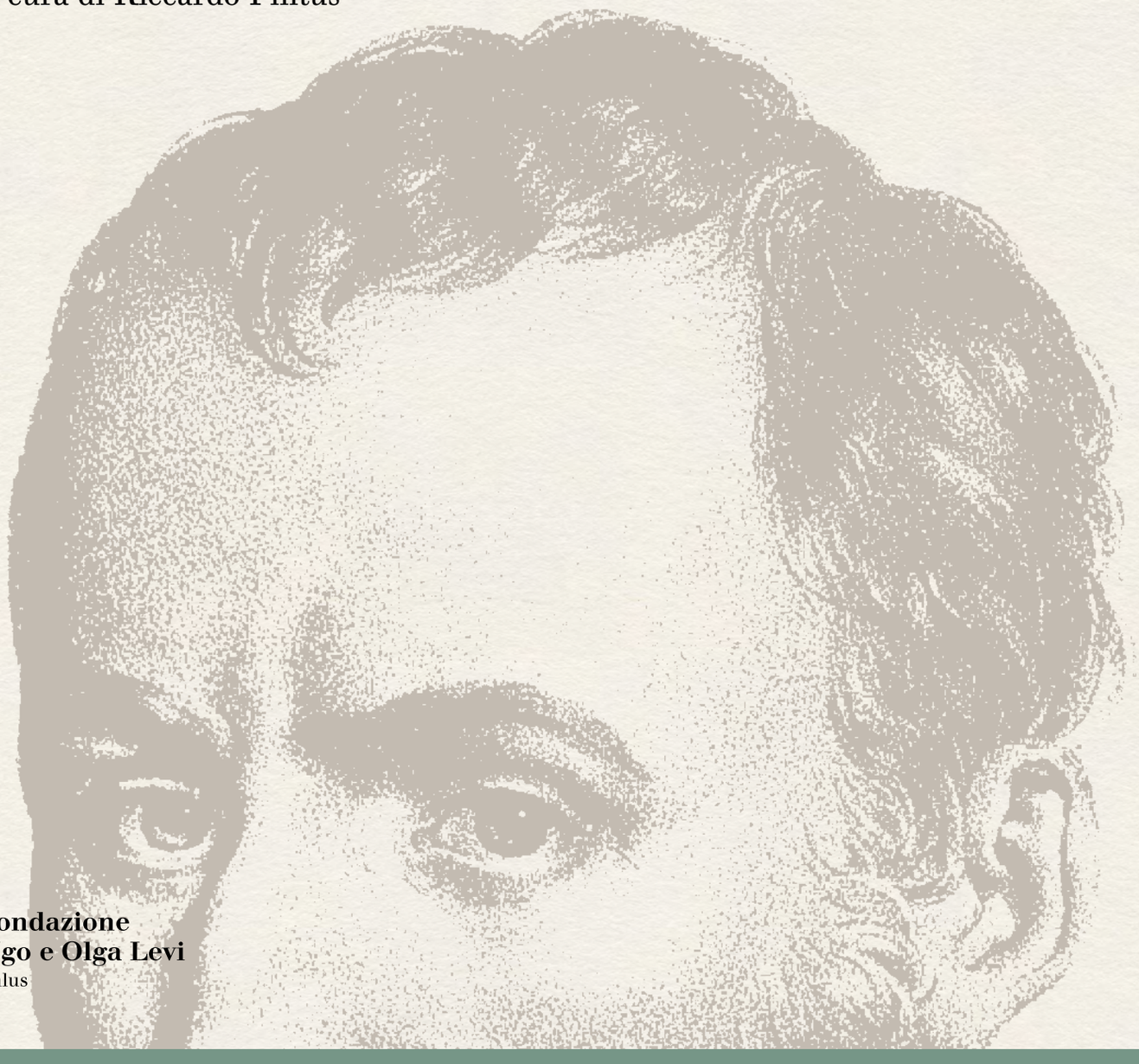
Giovanni Pierluigi da Palestrina
Missa pro defunctis
e responsorio *Libera me, Domine*



Edizione critica e saggio introduttivo
a cura di Riccardo Pintus



Fondazione
Ugo e Olga Levi
onlus

Giovanni Pierluigi da Palestrina
Missa pro defunctis
e responsorio *Libera me, Domine*

Edizione critica e saggio introduttivo
a cura di Riccardo Pintus

PREMIO PIER LUIGI GAIATTO

Comitato editoriale della collana
Franco Colussi, *direttore*
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Giovanni Pierluigi da Palestrina
Missa pro defunctis
e responsorio *Libera me, Domine*

Edizione critica e saggio introduttivo
a cura di Riccardo Pintus

Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2024

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

Consiglio di Amministrazione
Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Luigi Brugnaro
Paolo Costa
Giovanni Giol
Dan Emanuel Levi
Fabio Moretti
Fortunato Ortombina
Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti
Chiara Boldrin *Presidente*
Leonardo Francesconi
Maurizio Messina

Comitato scientifico
Roberto Calabretto *Presidente*
Stefano Campagnolo
Sandro Cappelletto
Francesco Erle
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Ellen Rosand

Direttore e direttore della Biblioteca
Giorgio Busetto

Staff
Ilaria Campanella
Claudia Canella
Giulia Clera
Alessandro Marinello
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa

Collaboratori
Margherita Olivieri

Commissione consultiva per la Biblioteca
Giorgio Busetto *Coordinatore*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Annarita Colturato
Paolo Da Col
Andrea Liberovici

Lyra srl impresa sociale
Giorgio Busetto *Amministratore unico*
Alessandro Marinello *Direttore*
Giovanni Diaz *Sindaco*
Giulia Clera
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa
Valeria Zane

Collaboratori
Chiara Girlando
Noemi La Pera
Antonella Manca
Carlo Mezzalira
Nadia Piazza

Archivio Giovanni Morelli
Paola Cossu
Laura Desideri
Valeria Zane
Angelina Zhivova

Progetto grafico
Karin Pulejo

Traduzioni
A eccezione di dove espressamente indicato, il curatore ha svolto in prima persona le traduzioni in italiano da fonti primarie o letteratura secondaria

Progetto grafico
Karin Pulejo

Impaginazione
Patrizia Cecilian

Stampa
L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

In copertina
Giovanni Pierluigi da Palestrina
Lithograph (1828) by Henri-Joseph Hesse (1781-1849)
PUBBLICO DOMINIO, COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/W/INDEX.PHP?CURID=186762

© 2024 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line
https://www.fondazionelevi.it/editoria/missa-pro-defunctis/

ISBN 978 88 7552 102 8

Giovanni Pierluigi da Palestrina
Missa pro defunctis e responsorio *Libera me, Domine*
Edizione critica e saggio introduttivo a cura di Riccardo Pintus

VII Presentazione
Davide Croff

IX Abbreviazioni
XI Esempi musicali
XIII Tavole
XV Premessa

INTRODUZIONE

3 Il contesto romano

21 Aspetti stilistici
25 Inquadramento modale
34 Utilizzo della parafrasi
57 Forma e proporzioni

63 Confronto con opere di altri autori
64 Antoine Brumel, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1516)
66 Charles d'Argentille, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1543)
69 Cristóbal de Morales, *Missa pro defunctis* a 5 voci (1544)
74 Pierre Certon, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1558)
76 Jacobus de Kerle, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1562)
80 Francisco Guerrero, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1582)
83 Tomás Luis de Victoria, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1583)

89 Confronto con altre opere di Palestrina
89 Le altre messe
104 Le altre opere di carattere funebre
113 Conclusioni

EDIZIONE

119 La tradizione del testo
125 Descrizione dei testimoni
131 Valutazione dei testimoni
137 Criteri di edizione

IOANNIS PETRI ALOYSIJ PRÆNESTINI *MISSA PRO DEFUNCTIS*
CUM RESPONSORIO *LIBERA ME, DOMINE*

143 *Missa pro defunctis* cum quinque vocibus
143 Kyrie
147 Offertorium
155 Sanctus
161 Agnus Dei

167 *Libera me, Domine*, responsorium cum quinque vocibus
176 Kyrie

181 Apparato critico
187 Fonti e testimoni consultati
191 Bibliografia

Davide Croff

Presentazione

Una delle caratteristiche del modo di lavorare della Fondazione Levi è da sempre la capacità di operare su tempi lunghi, permettendo al lavoro di crescere e rafforzarsi conquistando via via nuovi interessi ed apporti.

Le vicende del *Premio Pier Luigi Gaiatto* ne sono la riprova. Non solo il *Premio* ha già raggiunto le sei edizioni ed è stata ora bandita la settima, ma l'attrazione esercitata su studiosi giovani e meno giovani ha fatto sì che un crescente numero di prove di valore siano state presentate accanto a quelle che di biennio in biennio hanno ottenuto la vittoria. Tale è il livello della partecipazione che si è ritenuto di creare una collana editoriale complementare al *Premio* stesso, il cui primo numero ha visto pubblicate in volume le ricerche realizzate prima della prematura scomparsa da Pier Luigi. Si è ora previsto di dare un'adeguata divulgazione anche quei lavori che la giuria ha giudicato eccellenti, pur se non vincitori del *Premio*, dando così ai loro autori un'appropriata gratificazione e insieme riunendo ricerche originali sulla musica sacra e sulla musica nella religione.

Ecco così approdare ora alla pubblicazione questo ottimo lavoro di Riccardo Pintus, dedicato al Palestrina, metodologicamente esemplare, secondo numero della collana del *Premio*, ancora un volume derivato da una tesi di laurea magistrale, a riprova di un'altra delle linee traenti del lavoro della Fondazione, vale a dire l'attenzione per i giovani musicologi e musicisti e per la loro formazione.

All'edizione critica della *Missa pro defunctis* e del responsorio *Libera me, Domine*, si accompagna il saggio introduttivo di Pintus, accurata disamina delle regole che guidavano nella Roma pontificia del Cinquecento l'attività musicale e la vita stessa dei cantori, nonché contributo storico critico ampiamente documentato, sicuro punto di riferimento per gli studiosi del genere.

Abbreviazioni

C	*Cantus*
A	*Altus*
T	*Tenor*
B	*Bassus*
Q	*Quintus*

br	*brevis/breves*
c./cc.	carta/e
col./coll.	colonna/e
cor	corona o coronata/e
est	iterazione testuale riportata per esteso
ij	iterazione testuale espressa tramite il segno *ij*
lon	*longa/longæ*
lig	*ligatura/ligaturæ*
mc	*minor color*
min	*minima/minimæ*
m./mm.	misura/e
nf	nota finale
p./pp.	pagina/e
pgr./pgrr.	pentagramma/i
ps	pausa/e
pnt	punto o puntata/e
℟	responso (prima parte di un responsorio)
r	*recto* (di una carta)
RISM	Numero identificativo nel Répertoire international des sources musicales, <http://www.rism.info>
sbr	*semibrevis/semibreves*
sec./secc.	secolo/i
smin	*semiminima/semiminimæ*
℣	verso (seconda parte di un responsorio)
v	*verso* (di una carta)

L'altezza delle note è indicata secondo le abitudini italiane, con il nome seguito da cifra araba in corpo normale (Do3 = do centrale); allo stesso modo, le chiavi sono indicate dal nome in maiuscolo seguito da cifra araba in apice (Fa^4 = chiave di basso).

Esempi musicali

34 **Esempio 1.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 27-30.
40 **Esempio 2.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 35-39.
41 **Esempio 3.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 1-11.
42 **Esempio 4.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 24-50.
43 **Esempio 5.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 13-23.
45 **Esempio 6.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 1-15.
46 **Esempio 7.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 16-34.
47 **Esempio 8.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 38-49.
48 **Esempio 9.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Agnus Dei* I, mm. 13-24.
49 **Esempio 10.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Agnus Dei* II, mm. 7-14.
50 **Esempio 11.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Agnus Dei* II, mm. 14-26.
51 **Esempio 12.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 71-105.
53 **Esempio 13.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 1-12.
69 **Esempio 14.** Argentille, *Missa pro defunctis*, Introito, intonazione del V.
73 **Esempio 15.** Morales, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 8-14.
73 **Esempio 16.** Morales, *Missa pro defunctis*, *Agnus Dei* I, mm. 1-7.
74 **Esempio 17.** Morales, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 104-09.
77 **Esempio 18.** Certon, *Missa pro defunctis*, Offertorio, 'ne absorbeat', parte del Tenor.
80 **Esempio 19.** Kerle, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 22-59.
86 **Esempio 20.** Victoria, *Missa pro defunctis* a 4 vv., Graduale, mm. 1-9.
86 **Esempio 21.** Victoria, *Missa pro defunctis* a 4 vv., Offertorio, mm. 19-36.
90 **Esempio 22.** Argentille, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 22-29.
93 **Esempio 23.** *Missa in duplicibus majoribus*, *Kyrie*.
94 **Esempio 24.** Palestrina, *Missa in duplicibus majoribus*, *Gloria*, mm. 38-49.
96 **Esempio 25.** *Missæ de feria*, confronto *Osanna*.
98 **Esempio 26.** Palestrina, *Missa de Beata Virgine* a 6 vv., *Sanctus*, mm. 108-20.
99 **Esempio 27.** Palestrina, *Missa in duplicibus majoribus*, *Benedictus*, mm. 1-18.
100 **Esempio 28.** Palestrina, *Missa de feria*, *Sanctus*, mm. 21-29.
101 **Esempio 29.** Palestrina, *Missa de Beata Virgine* a 6 vv., *Agnus Dei* II, mm. 1-7.
102 **Esempio 30.** Palestrina, *Missa de Beata Virgine* a 4 vv., *Kyrie*, mm. 29-38.

102 **Esempio 31.** Palestrina, *Missa in duplicibus minoribus*, *Kyrie*, mm. 46-56.
102 **Esempio 32.** Palestrina, *Missa in duplicibus minoribus*, *Agnus Dei* II, mm. 33-41.
104 **Esempio 33.** Palestrina, *Missa in duplicibus minoribus*, *Sanctus*, mm. 86-93.
106 **Esempio 34.** Confronto melodia *Credo*.
108 **Esempio 35.** Palestrina, *Domine quando veneris*, mm. 39-44.
109 **Esempio 36.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 30-41.
111 **Esempio 37.** Palestrina, *Ne recorderis peccata mea, Domine*, mm. 14-25.
112 **Esempio 38.** Palestrina, *Ne recorderis peccata mea, Domine*, mm. 48-70.
113 **Esempio 39.** Palestrina, *Paucitas dierum meorum*, mm. 43-53.
114 **Esempio 40.** Palestrina, *Heu mihi, Domine*, mm. 34-39.
114 **Esempio 41.** Palestrina, *Paucitas dierum meorum*, mm. 75-81.
115 **Esempio 42.** Palestrina, *Peccantem me quotidie*, mm. 29-39.
129 **Esempio 43.** Ripetizione di un pentagramma nel fascicolo del Cantus di R91.
130 **Esempio 44.** Disposizione delle pagine sul *recto* del foglio H nel fascicolo del Cantus.
130 **Esempio 45.** Disposizione delle pagine sul *verso* del foglio B nel fascicolo del Quintus.
134 **Esempio 46.** Confronto sillabazione *Kyrie*.
134 **Esempio 47.** Confronto sillabazione Offertorio.
135 **Esempio 48.** Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 28-33, parte del Tenor in R88.
136 **Esempio 49.** Confronto sillabazione *Kyrie*.

Tavole

18 **Tavola 1.** Celebrazioni funebri nei registri della Cappella Giulia.
22 **Tavola 2.** Struttura delle *Missæ pro defunctis*.
29 **Tavola 3.** Cadenze per ogni modo secondo il *Trattato* di Aaron.
30 **Tavola 4.** Combinazione delle *species* di quinta e quarta.
31 **Tavola 5.** *Finales* e *repercussiones* per ogni modo.
32 **Tavola 6.** Analisi del *Kyrie*.
32 **Tavola 7.** Analisi dell'Offertorio.
33 **Tavola 8.** Analisi del *Sanctus*.
33 **Tavola 9.** Analisi dell'*Agnus Dei*.
39 **Tavola 10.** *Graduale* [1572], *Missa pro defunctis* con numerazione progressiva.
55 **Tavola 11.** Confronto Offertorio in canto fermo e Offertorio polifonico della messa di Palestrina.
62 **Tavola 12.** Rapporti interni alla *Missa pro defunctis* di Palestrina (1).
63 **Tavola 13.** Rapporti interni alla *Missa pro defunctis* di Palestrina (2).
90 **Tavola 14.** Confronto *Osanna*.
105 **Tavola 15.** Suddivisione del *Credo* della *Missa* in *duplicibus minoribus*.
110 **Tavola 16.** Rapporti interni ai responsori.

Premessa

Il presente lavoro consiste in una rielaborazione della mia tesi di laurea magistrale in musicologia, discussa nell'aprile 2019 presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia con sede a Cremona. La pubblicazione rispetta la struttura e i contenuti della tesi, con piccole modifiche dovute principalmente a un aggiornamento bibliografico dei titoli pubblicati in seguito alla discussione e al desiderio di fornire allo studio una veste più consona alla pubblicazione.

Ritengo doveroso e necessario esprimere la mia gratitudine verso le persone che mi hanno aiutato a portare a termine questo progetto: i miei relatori, Rodobaldo Tibaldi e Antonio Delfino, che mi hanno indirizzato verso lo studio di questo repertorio e guidato nella stesura della tesi; la Commissione giudicatrice e il Comitato editoriale del Premio "Pier Luigi Gaiatto", per aver creduto nella validità del lavoro, avallandone la pubblicazione; tutti gli studiosi, colleghi e amici che mi sono stati accanto fornendo, ognuno a suo modo, un prezioso aiuto, e in particolare David Burn, Antonio Chemotti, Peter Phillips e Giacomo Pirani. Inoltre, un sentito grazie va a Mirna Bonazza (Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara), Ilaria Ciolli (Biblioteca Apostolica Vaticana), Licia Mari (Archivio Storico Diocesano di Mantova) e Cristina Targa (Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna). Infine, ad Alessandra, senza cui nulla sarebbe possibile.

Riccardo Pintus

Introduzione

Il contesto romano

Risale al 1941 la breve segnalazione da parte di Charles Warren Fox,[1] in cui lo studioso si meravigliava di come un repertorio così prolifico e diffuso come la messa da requiem fosse stato oggetto di un così scarso interesse da parte dei suoi colleghi, auspicandosi che alla situazione si ponesse rimedio quanto prima. Sotto molti aspetti, poco sembra essere cambiato rispetto a quando Fox esprimeva la sua perplessità, e il contributo più completo rimane, a oggi, la tesi di dottorato *The Requiem Mass from its Plainsong Beginnings to 1600*,[2] discussa da Harold Luce presso la Florida State University ormai a più di sessanta anni fa. Nel capitolo introduttivo il musicologo americano ricostruisce la storia della musica per la commemorazione dei defunti nel mondo occidentale, toccando alcuni punti salienti. Egli parte dal riconoscere quali reminiscenze del mondo antico si sono trasmesse nella cultura cristiana, soffermandosi a lungo sulla prassi gregoriana e accennando alla diffusione del repertorio liturgico, per passare infine alla polifonia e alla descrizione delle varie prassi esistenti in Europa nella fase pre conciliare. Per quanto datato, soprattutto nell'approccio analitico, questo studio è ancora oggi il più completo in questo senso; pertanto ad esso si rimanda per un quadro generale.

Più di recente, sono apparsi due volumi che condividono lo stesso carattere 'enciclopedico' e, curiosamente, anche il titolo: *'Dies Iræ'*. Il primo è stato pubblicato sotto la supervisione di Robert Chase nel 2003,[3] mentre il secondo, ad opera di Pieter Bergé,[4] ha visto la luce nel 2011 (per il momento solo in lingua olandese). In entrambi si può riconoscere un tentativo di fornire una sorta di catalogo delle più importanti messe da requiem composte dalle origini della musica occidentale ai giorni nostri, con una piccola introduzione alle principali caratteristiche e al contesto storico che condusse alla genesi di ognuna di queste; tuttavia, si tratta di un'operazione che, a causa del troppo ampio raggio d'azione, non riesce ad approfondire nessuno degli aspetti trattati.

Se si considerano i contributi più specifici usciti negli anni successivi, dedicati a singoli autori o tradizioni locali, la produzione scientifica si mostra un poco più florida, e il repertorio che è stato oggetto di maggiore studio è senza dubbio quello spagnolo. In questo senso, vanno segnalati *in primis* i numerosi lavori di Greyson Wagstaff, studioso americano che cominciò a occuparsi di questo repertorio nel 1995 con la sua tesi di dottorato,[5] per proseguire con una

---

1. Charles W. Fox, *The Polyphonic Requiem before about 1615*, «Bulletin of the American Musicological Society», VII, 1943, pp. 6-7.

2. Harold T. Luce, *The Requiem Mass from its Plainsong Beginning to 1600*, Ph. D. diss., Florida State University, 1958.

3. Robert Chase, *Dies Iræ: A Guide to Requiem Music*, Lanham, Scarecrow Press, 2003.

4. Pieter Bergé, *Dies Iræ: Kroniek van het Requiem*, Leuven, Leuven University Press, 2011.

5. Grayson Wagstaff, *Music for the dead: Polyphonic settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American composers before 1630*, Ph. D. diss., University of Texas at Austin, 1995.

serie di pubblicazioni negli anni successivi.[6] Un altro studioso che si è dedicato con costanza alla prassi iberica è Owen Rees, a cui si deve un importante saggio sul mottetto funebre apparso di recente.[7] Nello stesso volume è presente un contributo di Antonio Chemotti, anch'esso dedicato al legame tra mottetto e liturgia *pro defunctis* ma riguardante il panorama italiano.[8] In tempi recentissimi, hanno visto la luce due pubblicazioni proprio a opera di Rees e Chemotti, che si pongono, a mio avviso, tra i lavori più completi e di maggiore interesse sul repertorio funebre. *The Requiem of Tomás Luis de Victoria (1603)*[9] di Owen Rees è, come si evince dal titolo stesso, una monografia sulla *Missa pro defunctis* a 6 voci del compositore spagnolo, mentre *Polyphonic Music pro mortuis in Italy (1550-1650)*[10] di Antonio Chemotti consiste in una dettagliata introduzione storica sulle pratiche funebri nell'Italia postconciliare e sulla produzione musicale ad esse legata. Come lo stesso Chemotti pone in evidenza nel capitolo introduttivo alla sua monografia, a discapito della grande quantità di cicli *pro defunctis* prodotti in Italia — soprattutto settentrionale — tra Cinque e Seicento, non si riscontra quasi alcun tipo di interesse da parte degli studiosi. Le poche pagine dedicate all'argomento sono in genere contenute in monografie più ampie e generiche, come accade ad esempio con lo studio di Lewis Lockwood su Vincenzo Ruffo[11] e quello di Reinhold Schlötterer sullo stesso Palestrina,[12] o ancora la monografia di Jerome Roche sulla musica sacra nel nord Italia nella prima metà del Seicento.[13] L'unico lavoro utile a fare chiarezza, non tanto sulla messa da requiem quanto sulla pratica dell'ufficio polifonico per i defunti, è il saggio del 1990 di Rodobaldo Tibaldi *Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei defunti polifonico*,[14] il cui titolo ricorda, appunto, lo scarso interesse della comunità musicologica verso l'argomento; lo stesso Chemotti nella sua monografia dimostra di considerare questo articolo un punto di riferimento, e ad esso si rimanda per maggiori notizie sull'influenza che la pubblicazione dei testi ufficiali prodotti dal Concilio (nello specifico il *Rituale* [1614]) ebbe sulla struttura dell'ufficio per i defunti, e in che modo questo si riflesse nella produzione musicale italiana a cavallo di secolo.

Un breve articolo utile a fare luce almeno in parte sulle usanze francesi è uscito nel 2001 a opera di Jack Eby.[15] Sebbene il contributo sia specificamente dedicato a un repertorio molto più tardo, in esso è presente un riepilogo molto chiaro sulle tradizioni francesi pre e post

6. G. Wagstaff, *Music for the dead and the control of ritual behavior in Spain, 1450-1550*, «The Musical Quarterly», LXXXII/3-4, 1998, pp. 551-563, G. Wagstaff, *The Two Requiems by Cristóbal de Morales and Spanish Composers' Use of Chant Material from the Office of the Dead* in *The Di Martinelli Music Collection (K. U. Leuven, University Archives): Musical Life in Collegiate Churches in the Low Countries and Europe*, Leuven, PEER, 2000, pp. 447-64, e G. Wagstaff, *Morales's 'Officium', chant traditions, and perforaming 16th-century music*, «Early Music», XXXII/2, 2004, pp. 225-43.

7. Owen Rees, *Motets pro defunctis in the Iberian world: texts and performance contexts*, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, a cura di Esperanza Rodríguez-García e Daniele V. Filippi, London, Routledge, 2019, pp. 85-101.

8. Antonio Chemotti, *Motets and the Liturgy for the Dead in Italy: text typologies and contexts of performance*, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, cit., pp. 57-84

9. O. Rees, *The Requiem of Tomás Luis de Victoria (1603)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

10. A. Chemotti, *Polyphonic Music pro mortuis in Italy (1550-1650): An Introduction*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020; il volume costituisce una rielaborazione della tesi di dottorato dell'autore discussa presso la Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco nel 2017.

11. Lewis Lockwood, *The Counter-reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Universal Edition, 1970.

12. Reinhold Schlötterer, *Palestrina Compositore*, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 2001.

13. Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

14. Rodobaldo Tibaldi, *Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei defunti polifonico*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XI, 1990, pp. 158-213.

15. Jack Eby, *A Requiem Mass for Louis XV*, «Early Music», XXIX/2, 2001, pp. 218-32.

tridentine, e su come il rito parigino venga lentamente abbandonato dagli autori in favore di quello romano tra i secc. XVI e XVIII.

Infine, va segnalata una collana in fase di pubblicazione, recentemente ideata da David Burn, Pieter Bergé e Antonio Chemotti: si tratta di *The Book of Requiems*,[16] e, stando a quanto sostengono gli editori nella prefazione al primo volume, scopo di questa serie è proprio il colmare il vuoto di letteratura che ancora permane sull'argomento, proponendo una serie di studi e analisi delle più importanti messe da requiem composte dalla nascita del genere sino ai giorni nostri. I primi due volumi, che hanno visto la luce nel 2022 e 2023, si concentrano rispettivamente sui periodi 1450-1550 e 1550-1650.

Data la grande diffusione che il repertorio della messa da requiem conobbe nel secondo Cinquecento, uno degli aspetti che traspaiono più chiaramente da questa breve *recensio* della letteratura esistente è l'importanza che assume il contesto storico e culturale in cui ogni autore si trovò a operare. Nel corso della sua vita, Palestrina ebbe modo di entrare in contatto con le maggiori istituzioni musicali romane del tempo, così come con altre realtà esterne all'ambiente romano in senso stretto, ma per questo non meno importanti. A Santa Maria Maggiore egli compì inizialmente il suo percorso formativo negli anni 1534-44, e ivi tornò come maestro di cappella nel periodo 1560-65, ossia dopo che si concluse l'esperienza a San Giovanni in Laterano nel quinquennio 1555-60. Sempre a Roma, nel 1565, fu nominato maestro di cappella del nascente Seminario Romano, fondato da Pio IV nell'immediato post Concilio, mentre fuori dall'*Urbe* si hanno notizie del periodo di servizio a Tivoli alle dipendenze del cardinale Ippolito d'Este (1567-71) e della sua prima esperienza in assoluto presso la chiesa episcopale di Sant'Agapito, nel natio paese di Palestrina. Questo incarico, che aprì la carriera di Palestrina come maestro di cappella, durò circa sei anni e mezzo, tra il 1544 e il 1551; la nomina fu dovuta alla stima in lui riposta dal vescovo della città, Giovanni Maria Ciocchi del Monte, che nel 1550 sarebbe divenuto papa col nome di Giulio III.

Dal rapporto con Giulio III nacquero le due esperienze più importanti della vita del compositore presso le più prestigiose cappelle di Roma. Nel 1551 Palestrina diventò *magister cantorum* presso la Cappella Giulia, e due anni più tardi *magister capellæ*. Il suo primo impiego tra i cantori di San Pietro si concluse con la nomina a cantore pontificio il 31 gennaio 1555, la quale, tuttavia, durò poco più di sette mesi. Come è noto, con la morte di Giulio III (23 marzo 1555), il brevissimo pontificato di Marcello II (durato il solo mese di maggio), e la successiva nomina di Paolo IV, si aprì per la chiesa di Roma una fase di riforme di stampo decisamente reazionario. Con il *motu proprio 'Licet Capellæ nostræ cantores'* del 1555, il neoeletto pontefice fece in modo che ai cantori pontifici fosse vietato contrarre matrimonio: questo comportò l'espulsione di Palestrina e di altri due cantori sposati, Domenico Ferrabosco e Leonardo Barrè. Nel frattempo il ruolo di maestro di cappella della Cappella Giulia era stato affidato a Giovanni Animuccia, che mantenne l'incarico sino alla morte nel 1571. Fu in questo momento che si aprì la seconda, e in assoluto più duratura, esperienza lavorativa di Palestrina con i cantori di San Pietro, la quale si concluse con la morte del compositore oltre vent'anni più tardi. Il rapporto che Palestrina ebbe con le due cappelle fu di carattere molto differente: alla Giulia lavorò per tanti anni come maestro di cappella mentre alla Sistina l'impiego fu brevissimo e solo come cantore. Bisogna tuttavia rammentare che in seguito all'espulsione gli fu

16. David J. Burn, P. Bergé e A. Chemotti (a cura di), *The Book of Requiems. From the Earliest Ages to the Present Period*, Leuven, Leuven University Press; vol. I: *1450-1550*, a cura di David J. Burn, 2022; vol. II: *1550-1650*, a cura di David J. Burn e Antonio Chemotti, 2023.

garantita una pensione, che egli mantenne a vita insieme a uno status che potremmo definire di 'cantore emerito';[17] è plausibile quindi immaginare che egli non si sentì mai del tutto estromesso da questo ambiente, che anzi continuò a frequentare.

Le motivazioni per cui ho scelto di condurre un esame approfondito sulle testimonianze, dirette e indirette, esistenti sulle consuetudini delle due cappelle in materia di commemorazione dei defunti derivano dallo stretto rapporto che Palestrina mantenne con entrambe. Malgrado egli fosse stato formalmente espulso dal collegio dei cantori pontifici, nulla indica che non abbia continuato a subire, negli anni successivi, l'influenza di un ambiente a cui comunque seguitò a gravitare attorno. D'altronde il rapporto di reciproco scambio tra le due cappelle è testimoniato, ad esempio, dalla presenza nell'archivio della Cappella Giulia di codici redatti nello *scriptorium* sistino e viceversa, molti dei quali contenenti composizioni di Palestrina.[18]

Le *Constitutiones Capellæ Pontificiæ* documentano nel dettaglio la maggior parte delle usanze esistenti presso la Cappella Sistina all'epoca di Palestrina.[19] Si tratta di un regolamento interno alla cappella, in cui sono elencati i diritti dei cantori ma soprattutto le consuetudini e gli obblighi a cui questi dovevano attenersi, con tariffario preciso delle sanzioni da applicare per ogni tipo di infrazione. Il documento originale era stato probabilmente preparato dagli stessi cantori e offerto in dono a Sisto IV al momento della costituzione ufficiale della cappella nel 1471. Sembra che la prima stesura sia andata distrutta nel sacco di Roma del 1527, e la versione giunta sino a noi sia quella fatta riprendere da Paolo III nel 1545.[20]

Nelle *Constitutiones* sono in tutto quattro i capitoli in cui si parla della commemorazione dei defunti, con indicazioni molto specifiche per ogni occasione.

17. Va infatti ricordato che, come si legge nei capitoli V e VI delle *Constitutiones Capellæ Pontificiæ* (di cui si discuterà in maniera approfondita più avanti), una volta prestato giuramento come cantore, l'incarico era da considerarsi valido «ad vitam».

18. Cfr. Mitchell P. Brauner, *Music from the Cappella Sistina at the Cappella Giulia*, «The Journal of Musicology», III/3, 1984, pp. 287-311. Tra questi codici è importante citare il MS Capp. Giulia XII.3, contenente la *Missa pro defunctis* di Charles d'Argentille, su cui mi soffermerò più avanti: redatto dallo *scriptorium* della Cappella Sistina, contenente musica composta da un cantore sistino, ma conservato presso l'archivio della Cappella Giulia.

19. *Constitutiones Capellæ Pontificiæ*; la redazione consultata si trova in Martin Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum ex varijs Italiæ, Galliæ & Germaniæ codicibus manuscriptis collecti*, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, III, pp. 382-96.

20. La notizia della distruzione dei documenti durante il sacco è citata nell'incipit della stesura oggi esistente delle stesse *Constitutiones*, a giustificazione della necessità di una nuova redazione. Cfr. M. Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici*, cit., III, p. 382.

Caput XXIX.
De cantore mortuo.

Mortuo cantore R[everendus] D[ominus] Magister sacrista, cantores omnes Capellani, clerici, scriptores, et custos librorum accedere debent ad locum, ubi mortuus est cantor, et præcedente Magistro cum sacrista, si aderit, cantores, et alii secundum eorum antiquitatem bini bini post corpus ire debent, et ubi sepelitur, decantare in cantu figurato illud ℟ *libera me Domine*, et salarium mensis, in quo moritur, habeant heredes, si sint, alias detur pauperibus pro eius anima, et intestatus si decesserit sine heredibus, vel heredes absentes fuerint, tunc administratores bonorum talis defuncti sint deputandi per R[everendum] P[atrem] D[ominum] Magistrum cum collegio, donec alicui a D[omino] N[ostro] Papa ordinatum fuerit; salarium vero mensis sequentis capiat tunc temporis abbas, et dum placuerit heredibus vel cantoribus, celebrabuntur exequiæ, et de illo salario idem abbas emet tortias ponendas duas super sepulchrum, et faculas quatuor super altare, et candelam unam pro quolibet cantore comburendam per totam Missam; residuum vero distribuatur, ut moris est, inter cantores participantes. Et idem dicendum est de Magistro, sacrista, capellanis et clericis; et qui præsens vel excusatus non fuerit, punctabitur in carolenis duobus.

Capitolo 29:
Alla morte di un cantore.

Alla morte di un cantore il maestro, il sacrista, tutti i cantori della Cappella, i chierici, i copisti e il custode dei libri devono riunirsi nel luogo dove si trova il cantore defunto; devono seguirne il corpo a due a due, davanti a tutti il maestro con il sacrista, se è presente, poi i cantori e gli altri in ordine di anzianità; nel luogo in cui si seppellisce il corpo, canteranno in canto figurato il responsorio *Libera me, Domine*. Il salario di quel mese durante il quale il cantore è morto sia dato agli eredi, se vi siano, altrimenti, qualora sia morto senza eredi, sia assegnato e intestato ai poveri, in suffragio all'anima sua, oppure ancora, se gli eredi sono assenti, il maestro insieme al collegio eleggerà gli amministratori dei beni del defunto, finché non sia ordinato a qualcuno dal papa; il salario del mese successivo, invece, lo tenga l'abate e, con il benestare degli eredi e dei cantori, siano celebrate le esequie, e con quello stesso salario l'abate compri due torce da collocare sul sepolcro, e quattro fiaccole da mettere sopra l'altare, e una candela per un cantore che la tenga accesa durante tutta la messa; il rimanente sia distribuito, com'è usanza, tra i cantori che partecipano al rito e lo stesso vale per il maestro, il sacrista, i cappellani e i clerici. A chi non sia presente o giustificato siano addebitati due carlini.

Caput XXXIII.
De exequijs Summorum Pontificum.

Quando summi Pontificis sunt celebrandæ exequiæ, omnes cantores se constituere debent in S[ancto] Petro suis cottis induti, et antequam incipiantur exequiæ, debet camerarius solvere cannas quatuor panni nigri primæ sortis pro quolibet Magistro, sacrista, cantoribus, capellanis, clericis altaris, scriptoribus et custodi librorum; et per novem dies decantatur Missa pro defunctis, et quotidie debentur ipsis cantoribus facularum ceræ libræ quadraginta, et duæ torciæ ipsarum exequiarum, quæ torciæ dividendæ sunt duobus primis cantoribus antiquioribus, et successive per ordinem singulariter inter alios cantores præsentes usque in finem dictarum exequiarum, et de distributione torciarum huiusmodi cantores non participabunt. Cantor, qui absens fuerit a qualibet Missa exequiarum, non participabit de regalibus ipsius Missæ, qua defuerit, et de faculis ipsius diei participabit tamquam infirmus, et punctabitur in iuliis quinque pro qualibet Missa, in qua defuerit.

Capitolo 33:
Le esequie del sommo pontefice.

Quando si devono celebrare le esequie del sommo pontefice, tutti i cantori sono tenuti a presentarsi in San Pietro vestiti delle loro cotte, e prima che inizino le esequie, il camerario deve ritagliare quattro canne[21] di panno nero di ottima qualità per il maestro, il sacrista, i cantori, i cappellani, i chierici dell'altare, i copisti e il custode dei libri. Per nove giorni si canti la messa da requiem, e quotidianamente ai cantori medesimi si assegnino quaranta libbre di cera per le fiaccole e per le due torce da usarsi durante le esequie, le quali torce devono essere divise tra i due cantori più anziani, e singolarmente tra gli altri cantori presenti, sino alla fine delle esequie. La distribuzione vale anche per i cantori che non partecipino alle esequie. Il cantore che sia assente a una celebrazione della messa, non parteciperà alle regalie di quella messa che non l'ha visto presente, ma parteciperà, anche se malato, alla distribuzione delle fiaccole, e gli saranno addebitati cinque giuli per ciascuna messa a cui mancherà.

21. *Ndt*: con 'canna' si intende un'unità di misura della lunghezza che poteva avere valore variabile; nella Roma rinascimentale a una canna corrispondevano poco meno di due metri, quindi, nel caso in questione, al camerario era richiesto di tagliare circa otto metri di panno nero.

Caput XXXVI.
De exequijs RR. DD. Cardinalium.

In exequiis R[everendorum] D[ominorum] Cardinalium omnes cantores interesse tenentur sine cottis ad effectum cantandi Missam ipsarum exequiarum; et pro decantatione huiusmodi exequiarum debentur præfatis cantoribus ducati quindecim auri in auro de camera, et facularum ceræ libræ quadraginta, et pro duobus sopranis, qui inceperunt decantare officium dictarum exequiarum, debentur duæ torciæ ceræ, et in dictis exequiis ardendæ, et quilibet cantor absens in fine epistolæ Missæ dictarum exequiarum habebit tantum unam faculam, et punctabitur in carolinis duabus.

Capitolo 36:
Le esequie dei cardinali.

Nelle esequie dei cardinali tutti i cantori sono tenuti a presenziare, senza le cotte, per cantare la messa. In occasione della celebrazione cantata, ai suddetti cantori siano versati quindici ducati d'oro dal tesoro della camera e quaranta libbre di cera per le fiaccole; ai due soprani che inizino a cantare l'ufficio delle esequie siano assegnate due torce di cera da tenere accese durante le esequie. Il cantore che non sia presente sino all'epistola della messa avrà una fiaccola soltanto e gli saranno addebitati due carlini.

Caput LVI.
De Vespera et Matutinis Mortuorum.

Vesperæ mortuorum dicuntur hora consueta, et si aliquis cantor non fuerit præsens in fine primi psalmi dictarum vesperarum, punctabitur in iuliis quinque, et similter si non fuerit præsens in fine primi psalmi primi nocturni matutinorum, punctandus est in totum in iuliis decem.

Capitolo 56:
Il Vespro e il Mattutino dei defunti.

I Vespri dei defunti si recitano alla solita ora, e se qualche cantore non sarà presente alla fine del primo salmo che si recita ai Vespri, sarà sanzionato di cinque giuli, e allo stesso modo se non sarà presente alla fine del primo salmo del primo Notturno del Mattutino sarà sanzionato di dieci giuli in tutto.

Come evidente, il rito assume una veste differente in base al rango del defunto; tre gradi di solennità a seconda che si tratti delle esequie del pontefice, di un cardinale o di un semplice cantore. Con grande attenzione sono poi specificate le sanzioni da applicare per ogni tipo di infrazione che i cantori potessero commettere.[22] Inoltre, per ciò che pertiene più strettamente alla prassi musicale, si trovano in questi capitoli alcune informazioni molto importanti.
Per le esequie papali il grado di solennità è massimo. I cantori sono vestiti di lunghi drappi neri, e per nove giorni di fila vengono accese grandi torce e candele e viene cantata la messa da requiem; è inoltre specificato che il rito si svolge dentro la basilica di San Pietro. Allo stesso modo, anche per i cardinali si esegue la messa cantata, a cui tutti i cantori sono tenuti a partecipare e per cui percepiscono un compenso decisamente cospicuo, di ben 15 ducati d'oro. Per quanto riguarda i semplici cantori, invece, le direttive sono ben diverse. La messa da requiem, il vero rito funebre, non deve essere cantata obbligatoriamente, ma solo se

22. Il costante rimando a sanzioni pecuniarie lascia intendere che una certa mancanza di disciplina doveva esistere tra i cantori pontifici; una attenta riflessione su questo aspetto si trova in Richard Sherr, *Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina*, «Early Music», XXII/4, 1994, pp. 606-29.

corrisponde alla volontà degli eredi del defunto e dietro beneplacito degli altri cantori e del maestro; inoltre, le spese per le candele e per la paga dei cantori sono decurtate dall'ultimo stipendio del cantore defunto. Maggiore importanza è invece data alla fase precedente, ossia al momento in cui tutti i cantori accompagnano il feretro in processione, dal punto in cui si trova sino al luogo di sepoltura, e, prima che questa avvenga, cantano il *Libera me, Domine*. Così si chiude il rito delle esequie di un cantore, senza la messa, la quale potrà eventualmente essere celebrata con il salario del mese successivo in un rito *absente corpore*.
L'unica specificazione 'tecnica' sul tipo di esecuzione riguarda proprio il responsorio per i cantori defunti, che deve essere intonato «in cantu figurato». Tale precisazione lascia intendere che il resto delle celebrazioni venissero probabilmente eseguite in canto piano. Questo riguarda dunque non solo le esequie del pontefice e dei cardinali, ma anche i Vespri e il Mattutino dell'*Officum defunctorum*, come si evince dalla lettura del capitolo LVI. Quest'ultimo aspetto non ci sorprende, dato che a queste date la polifonia figurata per l'ufficio era contemplata in poche realtà,[25] mentre la prescrizione per l'utilizzo esclusivo del canto piano in occasione delle esequie papali lascia intendere come questa fosse ancora considerata la forma di canto più solenne.
L'assenza di ulteriori precisazioni è probabilmente dovuta al fatto che la maggior parte delle consuetudini fossero note a tutti i cantori, talmente ovvie che non vi era necessità di descriverle ulteriormente. Come sempre accade, la 'comune coscienza' va diradandosi nel tempo, e le generazioni di cantori successive sentono sempre più la necessità di precisare le abitudini che andavano perdendosi: in questo filone si inserisce la testimonianza di Adami da Bolsena.[24]
Sebbene redatte nei primi anni del Settecento, le indicazioni del Bolsena sono utilissime. Esse riprendono punto per punto le direttive che si trovano nelle *Constitutiones*, con l'aggiunta di dettagli specifici per ogni sezione, utili a chiarire alcuni punti sinora oscuri. I passi compresi nei capp. XIII-XVI della *secunda pars* (pp. 147-55), in cui si parla della commemorazione dei defunti, ricalcano almeno in parte i capitoli delle *Constitutiones* visti precedentemente.

23. Un dato significativo a riguardo è il fatto che al momento della pubblicazione del *Cæremoniale* (1600) — l'unico dei testi ufficiali tridentini in cui siano presenti precise indicazioni sull'utilizzo della musica per la messa e l'ufficio — fossero solo due gli uffici polifonici a essere stati pubblicati a stampa, quelli di Gianmatteo Asola (Venezia, Amadino, 1586) e Giacomo Moro (Venezia, Amadino, 1599); cfr. R. Tibaldi, *Un aspetto poco noto*, cit., pp. 169-71. Va tuttavia ricordato che esistono testimonianze indirette di pratiche dell'ufficio polifonico già nei primi decenni del sec. XVI, soprattutto in area veneta; è ad esempio il caso del *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale*, redatto da Bartolomeo Bonifacio nel 1564 per la cattedrale di San Marco a Venezia, o di un documento che attesta l'esecuzione di messa e vespro per i defunti in polifonia presso la Confraternita del Santissimo Sacramento di Treviso già a partire dal 1524. Una descrizione più dettagliata di questi documenti si trova in A. Chemotti, *Polyphonic Music*, cit., pp. 74-84.

24. Andrea Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711; edizione anastatica a cura di Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria musicale italiana, 1988. Andrea Adami (1663-1742), detto 'Il Bolsena' per via del suo luogo di provenienza, fu un cantore castrato che prestò servizio sia presso la Cappella Giulia (1682) che alla Cappella Sistina; in quest'ultima prima come cantore (1689-1701) e poi come maestro di cappella (1701-14). Le sue *Osservazioni* sono una sorta di breve storia della cappella pontificia, comprendenti una prefazione storica, un calendario con le feste liturgiche e repertorio specifico per ogni festa celebrata durante il suo magistero, un elenco di istruzioni per la cappella riguardo le varie attività che questa era chiamata a svolgere e, infine, un catalogo di cantori e maestri sistini dal pontificato di Sisto IV a quello di Clemente XI (1471-1721).

Nell'Essequie de' Sommi Pontefici.
Cap. XIII.

Si raduna il nostro Collegio sovra il Coro della Cappella della Pietà in S. Pietro, dove alla presenza del Sagro Collegio un Cardinal Canta la Messa de' Morti, la quale và tutta in Canto piano.
Fatta la Confessione, il Celebrante salisce all'Altare, e bagiatolo và al Faldistorio per ivi leggere l'introito, sicche dee il Signor Maestro star bene avvertito di non far terminare l'ultimo *Kyrie*, prima che il Celebrante non abbia finito l'Introito.
Dopo l'Epistola segue il Graduale, il Tratto, e la Seguenza, che si devono dire andante, e si regolano secondo il nostro costume, e come abbiam detto di sopra nel giorno dell'Anniversario de' Defonti; e così ancora il restante di questa Funzione.
Il Communio dee durare fin tanto, che il Celebrante purificato il Calice, e levatesi le mani lo abbia letto al suo luogo.
Il *Libera me Domine* si dovrà dire al cenno del Signor Maestro di Cerimonie, che sarà, dopo che il Signor Cardinal Celebrante deposta la Pianeta, e preso il Pluviale, sederà nel Faldistorio. In tal forma vanno appunto le altre cinque Messe che ne' seguenti giorni si cantano.

Settima Essequie.
[Cap. XIII.]

La Messa che in questo giorno si canta nella Cappella della Pietà in S. Pietro, và regolata in tutto, e per tutto come nella passate si è avvertito.
Terminata che sia, quattro de' nostri Compagni commandati dal Maestro di Cappella vanno sopra i quattro Angoli del Catafalco, per assistere ogn'uno di loro a' quattro Signori Cardinali, che divisi negli Angoli suddetti, e vestiti di Pluviale faranno l'assoluzioni. Il rimanente del nostro Coro dee il Signor Maestro situarlo a man destra del Catafalco dentro le Guardie.
Terminato dal Celebrante il *Non intres &c.* il Coro risponde *Amen*, e postisi i quattro Eminentissimi a sedere, e coperti di Mitra si dà principio al primo Responsorio *Subvenite &c.* in canto fermo, il quale si dice andante, e come è notato nel libro. Avverta il Signor Maestro, che quando il Coro dice l'ultimo *Kyrie*, il primo de' suddetti quattro Cardinali posto l'incenso nel Turibolo sia alzato in piedi per dire *Pater noster*, a cui risponde quel Cantore, che stà sopra nel Catafalco assistente al medesimo, non solo al *Pater noster*, ma ancora a gli altri versi notati nel libro; e terminata l'Orazione *Deus cui omnia vivunt*, il Cantore risponde *Amen*, e i quattro Eminentissimi si pongono di nuovo a sedere coperti di Mitra; ed il nostro Coro comincia a cantare il secondo Responsorio *Qui Lazarum resuscitasti &c.* il quale si dee regolare nella stessa maniera del primo, e così ancora, il Terzo, e Quarto. Al Quinto Responsorio *Libera me Domine &c.* tutto il nostro Coro dee unitamente rispondere a i versetti; e dopo detto dalli due Soprani Anziani il *Requiescat in pace*. Si risponde *Amen*. E così termina la Funzione di questo giorno, alla cui norma si regolano le altre due, che seguono.

Nell'Anniversario del Sommo Pontefice Defonto.
Cap. XIV.

Il Pontefice pro tempore suole ogn'anno nella sua residenza far celebrare l'Essequie al suo Predecessore nel giorno della di lui morte facendo Cappella Papale.
La Funzione è in tutto simile a quella del giorno de' Morti; una sol cosa dee osservare il Signore Maestro, che quando in questa Cappella v'assista il Papa, la Funzione si regola con esso lui, quando che nò, col Celebrante.

Nell'Essequie degli Eminentissimi Cardinali Defonti.
Cap. XV.

Terminato da i Religiosi il Matutino de' Morti, e replicata l'Antifona del *Benedictus. Ego sum &c.*, il Signor Maestro commanderà, che il nostro Coro cominci il Responsorio: *Libera me Domine &c.* in canto figurato, e come stà notato nel libro; dopo di che si dee rispondere al Cappellano sostituto della nostra Cappella, che fa l'offizio a quei versi notati nel libro suddetto.

Nell'Essequie d'un nostro Compagno Defonto, ed altri Anniversarj della Cappella.
Cap. XVI.

Si raduna il nostro Collegio nella Chiesa ove stà esposto il Corpo del Defonto Compagno, e dove da' nostri Cappellani Sostituti, e Scrittori si canta la Messa, alla quale il Signor Maestro non ha altro obligo, che di far cenno per cominciare l'Introito, il Graduale, e l'Offertorio, si dovranno dire andante e senza alcuna stretta obligazione di terminare con la Funzione, e come nelle passate Cappelle si è avvertito, Dovranno bensì terminare col Celebrante il *Sanctus*, il *Benedictus*, l'*Agnus Dei*, ed il *Lux æterna*. Non si darà principio al responsorio *Libera me Domine &c.* sin tanto che il Suddiacono non sia giunto con la Croce avanti al Defonto.
Dopo la funzione il signor Maestro dovrà ringraziare quei Signori Maestri di Cerimonie, che averanno assistito nel Banco alla Messa.

La descrizione riprende dunque i tre gradi di solennità presenti nelle *Constitutiones*, ma con una dovizia di particolari decisamente superiore.
Le nove messe per il pontefice sono celebrate tutte in canto piano. Vengono aggiunte una serie di indicazioni per il maestro di cappella, da osservare con attenzione per fare in modo che le varie sezioni in canto si concludano al giusto momento, sincronizzandosi alla perfezione con l'azione liturgica del celebrante. Alla fine della messa, poi, si canta il *Libera me, Domine* come assoluzione finale, probabilmente in canto piano data l'assenza di ulteriori specifiche. Nelle ultime tre messe, il rito di assoluzione semplice è sostituito dalla forma più solenne, che prevede cinque responsori tratti dall'*Officium defunctorum*; l'ultimo di questi è sempre il *Libera me, Domine*.[25] Per quanto riguarda le celebrazioni per i cardinali, invece, non si parla della messa, ma è specificato che il responsorio *Libera me, Domine* va eseguito in polifonia,

25. Cfr. R. Tibaldi, *Un aspetto poco noto*, cit., pp. 166-67.

subito dopo la recita del Mattutino dei defunti: una notevole differenza rispetto alle *Constitutiones*.
Le esequie dei cantori, invece, comprendono sempre la messa, la quale non si canta *absente corpore* ma prima della sepoltura, nella stessa sala ove il corpo viene esposto dopo la morte. Non si fanno tuttavia accenni alla processione per accompagnare il feretro alla sepoltura, né al fatto che il *Libera me, Domine* sia in canto figurato.
Nella descrizione del Bolsena si fa continuamente riferimento alle celebrazioni per il giorno della commemorazione di tutti i defunti, che sono evidentemente considerate un modello sulla cui base regolare i vari gradi di solennità, a seconda del rango del defunto. La descrizione di questa prassi manca nelle *Constitutiones*, ma è invece presente nella *secunda pars* del volume del Bolsena, quella in cui egli espone il calendario liturgico e i repertori cantati dalla cappella.

Il Giorno al Vespero, e Mattutino de' Morti.
Cap. XXVIII.

Viene il Papa in Cappella con Cappa Magna, e fatta breve orazione và al Soglio, dove si pone alquanto a sedere, indi deposto il cappuccio, s'alza, e dice il *Pater noster, & Ave Maria &c.* segreto, in questo mentre il Signor Maestro di Cerimonie fa cenno al nostro Coro acciò si dia principio al Vespero, al quale il nostro Signor Maestro dovrà star attento per ordinar subito all'Anziano de' Soprani, che intoni la prima Antifona *Placebo Domini*, la quale si ripiglia dal Coro senza contrapunto, con tutto il rimanente del Mattutino, come stà notato nel libro.
Finito il Vespero dopo breve tempo detto dal Papa in segreto il *Pater noster etc.* Ave Maria, e Credo. Si dà principio al Mattutino; onde al cenno del Signor Maestro di Cerimonie i due Soprani Anziani diranno subito l'Invitatorio *Regem cui omnia vivunt*, che vien proseguito dal Coro senza contrapunto, e andante; dipoi il primo Anziano de' Soprani intona la prima Antifona, indi si segue come si trova notato nel libro, dovendosi Salmeggiare andante, e puntato.
Terminata la replica della terza Antifona i due Soprani Anziani dicono il Versetto A porta inferi, à cui si risponde dal Coro: *Erue Domine &c.* dopo il Papa s'alza in piedi, e dice *Pater noster* tutto segreto, e poi si pone a sedere. Al cenno del Signor Maestro di Cerimonie l'ultimo Cantore fatta la genuflessione all'Altare, indi al Papa, comincia la prima Lezione, e poi successivamente gli altri, secondo si prescrive dalla lista affissa sul Coro; succedendo tanto a questa, che a tutte le altre Lezioni i Responsorj, i quali van detti con qualche sollecitudine. Il Signor Maestro regolerà gl'altri due Notturni come il primo, avvertendo, che tutte le Antifone si deono intonare da i Soprani, i quali preventivamente dovranno essere avvisati dall'Anziano.
Non assistendo Sua Santità fa l'Offizio il Cardinal Penitenziere, al quale la seguente Mattina tocca celebrar la Messa.

Nella Mattina dell'Anniversario de' Morti.
Cap. XXXIX.

Si parte il Papa dalla stanza de' paramenti, e accompagnato dal solito corteggio và a piedi in Cappella, dove giunto, e fatta breve Orazione si accosta a lui il Cardinal Penitenziere Celebrante, e Sua Santità dà principio alla Messa; in questo mentre il Signor Maestro farà cenno a i due Soprani Anziani, i quali daranno principio all'Introito *Requiem æternam*, e dopo intoneranno il primo *Kyrie*, che con tutto il rimanente della Messa si dirà senza contrapunto; avverta il Signor Maestro, che l'ultimo *Kyrie* dee terminare quando il Papa dopo letto l'Introito sarà sceso dal Soglio, e si farà inginocchiato avanti al Faldistorio, e averà deposta la Mitra; ma se non v'assiste dovrà terminare dopo, che il Cardinal Celebrante averà letto l'Introito al Faldistorio.
Terminata l'Epistola al cenno del Signor Maestro, i due Soprani Anziani daranno principio al Graduale *Requiem æternam*, e poi intoneranno il Verso *In memoria æterna.*
L'Anziano de' Soprani dovrà preventivamente aver unite tre coppie de' Soprani, e scelte le voci più a proposito per dire il Tratto, e la Seguenza; perche la prima Coppia dee dire il Verso *Absolve*, la seconda *Et gratia*, e la terza *Et lucis*, e terminato dal Coro questo Verso la prima Coppia dà principio alla Seguenza toccando all'Anziano a suo arbitrio prender un tono di voce commodo all'altre coppie, e si dovrà Cantare secondo lo stile della nostra Cappella.
Si regoli il Signor Maestro all'Offertorio intieramente col Celebrante; avvertendo, che quando dice *Orate Fratres* la Cantilena si trovi all'ultime parole dell'Offertorio: *Et semini eius*, perche non ha a dire il Celebrante, che una sola Orazione.
Il *Sanctus*, e il *Benedictus* dovranno terminare al solito, e però il Signor Maestro li farà dire adagio, regolandosi in tutto, e per tutto col Celebrante.
Assistendo il Papa, prima dell'Elevazione scende dal Soglio, e s'inginocchia avanti al Faldistorio, e vi stà fin tanto che il Celebrante dice *Per omnia sæcula sæculorum* avanti al *Pax Domini sit semper vobiscum* a cui si risponde *Et cum spiritu tuo*, e poi si tace per dar tempo al Papa, che torni al Trono, e posto a sedere gli sia levata la Mitra, e nel tempo che s'alza il Signor Maestro farà dar principio all'*Agnus Dei*, e terminare il Terzo al solito dell'altre Messe.
Il Communio và tirato tanto in lungo quanto basti per dar comodo al Papa di scender dal Soglio, e d'inginocchiarsi avanti al Faldistorio, e deposta la Mitra cessar di cantare.
Non assistendo il Papa non ha il Signor Maestro verun obligo; anzi al *Pax Domini sit semper vobiscum* risponderà subito *Et cum spiritu tuo*, e darà principio all'*Agnus Dei*; ed il Communio terminerà quando lo averà letto il Celebrante.
Dopo la Messa si farà l'assoluzione, onde al cenno del Signor Maestro di Cerimonie si dovrà principiare il Responsorio *Libera me Domine*, che và detto andante, dopo del quale si risponde come è notato nel libro.

Per quanto riguarda i Vespri, le indicazioni non lasciano dubbi: la prima antifona va cantata «senza contrapunto», e così anche le seguenti in alternanza con i salmi. Per il Mattutino, il fatto che si affermi che sia le lezioni che i responsori vadano eseguiti «con qualche sollecitudine» lascia intendere che siano in canto piano. Si specifica, poi, che tutte le antifone sono riservate ai soli soprani, e quindi in monodia. Il Bolsena chiarisce poi che anche la messa si

canta tutta «senza contrapunto», e fa seguire una serie di precisazioni su come i canti debbano essere divisi tra i cantori, combinandosi con l'azione del papa. Per il responsorio finale si specifica che va detto «andante», e quindi verosimilmente in gregoriano. Nel bilancio complessivo, l'unica occasione in cui si parla esplicitamente di 'canto figurato' è il *Libera me, Domine* per le esequie dei cardinali. Non se ne fa invece accenno per i funerali dei semplici cantori, e questo può significare un cambio nella prassi dei cantori per i funerali dei loro pari. Non è tuttavia da escludere che la pratica fosse ancora viva, una tra le consuetudini talmente radicate da non necessitare di essere continuamente ribadite. È, infatti, precisamente il termine 'consuetudine' a ricorrere nelle testimonianze dei membri della cappella, a indicare alcune pratiche consolidate che il lettore dell'epoca poteva facilmente intuire.
Il Bolsena, ad esempio, riporta nel suo resoconto le parole con cui Ippolito Gamboci, puntatore della Cappella Sistina all'epoca del decesso di Palestrina, annota la notizia della morte del compositore:

> Adi 2. Febbraio 1594. Questa mattina il Signor Giovanni Pierloisci eccellentissimo Musico nostro Compagno, e Maestro di Cappella in S. Pietro, passò di questa a miglior vita, e a 24 hore fu portato in detta Chiesa accompagnato, non solo da tutti li Musici di Roma, ma anco da una moltitudine di populo, e secondo il nostro solito, conforme alle nostre Costituzioni. Cantammo il Responsorio *Libera me Domine*, tutti li nostri Compagni furno presenti, eccetto il Signor Alessandro Merlo, & il Signor Francesco Soto.[26]

Con «il nostro solito» si intende dunque la consuetudine di cantare il responsorio in canto figurato, «conforme alle nostre Costituzioni»: la pratica è descritta nel capitolo XXIX, precedentemente riportato per intero. Episodi simili sono citati, in occasione dei funerali di altri due cantori, anche nella famosa biografia di Palestrina redatta da Giuseppe Baini a metà Ottocento.[27] Il primo episodio sono le esequie di Costanzo Festa (1495-1545), per cui Baini si limita a riferire l'esecuzione di un «*Libera me Domine*, giusta la costumanza di que' tempi»;[28] egli non specifica in cosa consista questa 'costumanza' ma, ricordo, il 1545 è anche l'anno della nuova promulgazione delle *Constitutiones* a opera di Paolo III, nelle quali si prescrive l'uso del canto figurato. Il secondo è invece il funerale di Francesco Severi, cantore morto il giorno di Natale del 1630, per cui Baini riporta quanto si trova nel diario di Biagio Stocchi, puntatore della cappella in quel periodo:

> 25 decembre 1630. Questa sera circa un'ora di notte è passato a miglior vita il sig. Francesco Severi soprano perugino, et ha lassato erede la Madonna Santissima di Costantinopoli. — 26. detto. Questa sera alle ore 23. si è data onorata sepultura al detto Francesco Severi defonto. Monsig. Sagrista, il reverendo sig. D. Domenico Tombaldini maestro, il sig. D. Gio. Batista Aglio

26. A. Adami da Bolsena, *Osservazioni*, cit., p. 173.

27. Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pieluigi da Palestrina*, Roma, Società tipografica, 1828. Giuseppe Baini (1775-1844) fu un cantore e compositore che prestò servizio presso la Cappella Sistina dal 1795 sino alla morte, diventando, a partire dal 1819, camerlengo del collegio dei cantori pontifici. Il suo nome è indissolubilmente legato a quello di Palestrina, grazie all'impegno che egli profuse nel tentare di ricostruirne la vicenda biografica e riscoprire di lui composizioni che erano rimaste sepolte negli archivi delle cappelle romane. I risultati della sua ricerca trovarono poi posto nei due volumi che costituiscono le *Memorie*, testimonianza preziosa ma al contempo non sempre affidabile, a causa della grande quantità di giudizi personali espressi dall'autore.

28. G. Baini, *Memorie*, cit., I, p 18. Non è da escludere che la composizione in questione possa essere il *Libera me, Domine* dello stesso Festa, sebbene questo non si trovi oggi in nessun codice sistino.

> diacono, il sig. D. Bernardino Savelli suddiacono con tutto il nostro collegio sono andati ad accompagnare il defonto sino alla chiesa di santa Maria di Costantinopoli: li sig. cantori sono andati a due a due conforme il solito dietro il cataletto: arrivati alla detta chiesa hanno cantato conforme il solito il *Libera me Domine*. — 30. decem. Li sig. cantori sono andati collegialmente alla chiesa della beata Vergine di Costantinopoli ove si è cantata la messa di *Requiem* per il fu Francesco Severi morto il giorno di Natale.[29]

L'episodio ricalca a pieno la prassi precedentemente descritta: il giorno seguente la dipartita del cantore, la processione dei suoi colleghi si recò in fila binaria dal luogo di esposizione del cadavere a quello di sepoltura; prima che questa avvenisse fu cantato il *Libera me*, *Domine* «conforme il solito» (in polifonia) e quattro giorni dopo — il 30 dicembre — venne celebrata la messa da requiem *absente corpore*.
Anche per quanto riguarda le esequie dello stesso Palestrina, Baini racconta che queste si svolsero in maniera conforme alle *Constitutiones*. Alcuni giorni dopo la sepoltura, Iginio, l'unico figlio di Palestrina ancora in vita, si recò a riscuotere la pensione del mese di febbraio,[30] e con quei denari si occupò di acquistare le candele che servissero alla celebrazione della messa in suffragio dell'anima di suo padre. Questa avvenne il 14 febbraio, dodici giorni dopo la morte, e fu probabilmente accompagnata dal canto piano, dato che, come annota ancora il Gamboci, «il Signor Vincentio de Gratis cantò la Messa, il Signor Mario Corona l'Epistola, et il Signor Matheo Argenti l'Evangelio».[31]
Al contrario di quanto accade per le *Constitutiones* della Cappella Sistina, bisogna purtroppo constatare che i regolamenti della Cappella Giulia forniscono sparute indicazioni in materia di musica per i defunti. La stesura più antica che sia sopravvissuta è un manoscritto di poche carte datato 1550, una sorta di bozza incompleta che doveva probabilmente servire alla redazione di una bella copia;[32] in essa non si riscontra nessuna notizia concernente la musica. A questa redazione succedettero probabilmente altre che non si sono conservate, sino a quando, nel 1600, vide la luce una versione completa e a stampa, un opuscolo di trenta pagine che doveva forse servire come vero e proprio vademecum per i cantori.[33] Oltre alla dettagliata e consueta descrizione delle pene pecuniarie previste per ogni infrazione, questi *Ordini* comprendono quattro capitoli in cui si parla della musica per i morti, distinguendo le indicazioni per i funerali dei cantori da quelle per il giorno della commemorazione di tutti i defunti.

29. G. Baini, *Memorie*, cit., II, p. 32, nota 469.

30. Palestrina morì il 2 febbraio 1594, di conseguenza il suo unico erede Iginio aveva diritto di reclamare la pensione del mese di febbraio, conformemente a quanto disposto nel capitolo XXIX delle *Constitutiones* riportato precedentemente.

31. G. Baini, *Memorie*, cit., II, p. 275. Come si vedrà più avanti, in questa panoramica generale l'unico resoconto che si discosta è proprio quello di Baini a proposito del funerale di Palestrina; cfr. *infra* LA TRADIZIONE DEL TESTO.

32. Per una descrizione e trascrizione di questo e dei successivi manoscritti provenienti dalla Cappella Giulia citati cfr. Giancarlo Rostirolla, *La Cappella Giulia in S. Pietro negli anni del magistero di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 1977, pp. 99-283: app. IV.

33. *Ordini da osservarsi dai cantori et cappellani della Cappella Giulia della Sacrosanta Basilica del Prencipe de' gli Apostoli di Roma* (Roma, Appresso gli Stampatori Camerali, 1600); cfr. G. Rostirolla, *La Cappella Giulia*, cit., app. IV, p. 2.

[cap.] 50. Dell'accompagnar li morti.

Morendo alcuno de' cantori siano gli altri obligati ad accompagnare il morto alla sepoltura et cantarli il responsorio *Libera me Domine* in musica, et chi mancherà sia puntato in un giulio.

[cap.] 51. Della Messa da cantarsi alli cantori morti.

Item che si debba cantare una Messa de' Morti in termine d'otto giorni a ciascuno de' cantori che morirà, et alla predetta messa s'habbino a ritrovare tutti sotto pena d'un giulio, da puntarsi nel medesimo modo che si puntano li communi; et per quest'effetto si debba domandare licenza al signor canonico prefetto di poter lasciare quella parte delle hore che accadesse, per fare queste due opere pie.

[cap.] 52. Della medesima.

Nella spesa che si farà per la sopradetta Messa de' Morti, non si potendo havere in dono dal signor canonico prefetto, ciascun cantore vi debba contribuire pro rata.

[cap.] 53. Della Messa universale de' Morti.

Ogn'anno si debba cantare una Messa de' Morti per li cantori defonti dentro l'ottava de' Tutti Santi et chi non vi sarà presente sia puntato in un giulio, partito nel medesimo modo, che s'è detto de i communi.

Rispetto alle *Constitutiones* della Cappella Sistina, si nota una maggiore attenzione per le occasioni di commemorazione dei cantori defunti; per ognuno di essi è prevista l'esecuzione dell'intera *Missa pro defunctis* entro otto giorni dalla morte, e a questa si aggiunge un'esecuzione in suffragio di tutti i cantori, da eseguire entro l'ottava della festa di Ognissanti. L'unica indicazione sulla prassi esecutiva, però, riguarda ancora il momento della sepoltura: alla dipartita di un cantore, i colleghi sono tenuti ad accompagnarlo alla tomba intonando il *Libera me*, *Domine* «in musica», ossia, appunto, in canto figurato.
Un ulteriore approccio alle consuetudini della Cappella Giulia è possibile attraverso la lettura di registri e documenti non strettamente legati alla pratica musicale, i quali possono tuttavia contenere preziose informazioni. Nel suo articolo *Music in the liturgy of San Pietro in Vaticano during the reign of Paul V del 1999*, Noel O'Regan si è dedicato allo studio di alcuni di questi.[34] Dopo aver constatato la perdita dei registri dei puntatori — la quale era già stata segnalata da Giancarlo Rostirolla[35] — O'Regan propone una lettura del 'diario cerimoniale' redatto da

34. Noel O'Regan, *Music in the liturgy of San Pietro in Vaticano during the reign of Paul v (1605-1621): a preliminary survey of the liturgical diary (part 1) of Andrea Amici*, «Recercare», XI, 2019, pp. 119-51.

35. G. Rostirolla, *Gli 'Ordini' della cappella musicale di S. Pietro in Vaticano (Cappella Giulia)*, «Note d'archivio per la storia musicale», N.S., IV, 1986, pp. 227-54: 227-30.

Andrea Amici, canonico di San Pietro tra 1602 e 1620;[36] in esso sono contenute informazioni di carattere eterogeneo, tra cui anche qualche indicazione sul repertorio eseguito dai cantori. Sebbene il periodo in questione sia leggermente successivo al magistero di Palestrina, tutte le indicazioni disponibili sulla commemorazione dei defunti possono essere utili per comprendere che aderenza esisteva tra le prescrizioni descritte negli *Ordini* e la prassi effettiva (tavola 1).

Tavola 1. Celebrazioni funebri nei registri della Cappella Giulia.

data	occasione	repertorio eseguito
10 marzo 1605	morte di papa Clemente VIII	*Libera me, Domine* polifonico
27 aprile 1605	morte di papa Leone XI	*Libera me, Domine* polifonico
3 maggio 1608	invenzione della Santa Croce	*Libera me, Domine* polifonico
2 novembre 1615	commemorazione di tutti i defunti	*Missa pro defunctis* polifonica
2 marzo 1616	anniversario del Cardinale Alessandro Farnese[37]	*Missa pro defunctis* polifonica
10 marzo 1616	anniversario di papa Clemente VIII	*Missa pro defunctis* e *Libera me, Domine* polifonici
27 marzo 1616	anniversario di papa Sisto IV	*Missa pro defunctis* in canto piano
17 aprile 1617	anniversario del Cardinal Salviati[38]	*Missa pro defunctis* (*Kyrie*, Offertorio, *Sanctus* e *Agnus Dei*) polifonica
9 novembre 1617	anniversario di papa Innocenzo VIII	*Missa pro defunctis* e *Libera me, Domine* (senza specifica)
10 novembre 1617	anniversario di papa Paolo III	*Missa pro defunctis* e *Libera me, Domine* (senza specifica)
? novembre 1617	anniversario del Cardinal Costanzo[39]	*Missa pro defunctis* (senza specifica)
15 novembre 1618	morte del cantore Pietro Calzerello	*Libera me, Domine* polifonico

A esclusione di una sola esplicita indicazione in favore del canto piano, e tre che non specificano la tipologia di esecuzione, gli altri appunti testimoniano l'uso esclusivo di musica figurata. Questa poteva riguardare il solo *Libera me, Domine*, l'esecuzione dell'intera *Missa pro defunctis*, oppure entrambi, con il responsorio eseguito come rito di assoluzione alla fine della celebrazione. Confrontando questi dati con i precedenti visti per la Cappella Sistina, appare chiaro che la prassi dei cantori di San Pietro doveva essere molto più orientata alla polifonia di quella dei cantori pontifici. Non sarebbe tuttavia del tutto corretto sostenere che l'assenza

36. *Diario Ceremoniale della SS. Basilica Vaticana dall'anno 1602 a tutto il 1620*, Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, A. C. S. P., Diari 11.

37. Alessandro Farnese (1520-89) detto 'il giovane' per non confonderlo con papa Paolo III, di cui era nipote.

38. Cardinale Anton Maria Salviati (1537-1602).

39. Non mi è del tutto chiaro a chi l'Amici si riferisca con questa indicazione. L'unica figura a cui è possibile ricondursi è il cardinale Costanzo Torri, detto anche Costanzo da Sarnano o Boccafuoco/Buttafuoco (1531-1595); tuttavia, la data indicata dall'Amici in maniera generica come «novembre 1617» non corrisponderebbe all'anniversario di morte del cardinale (20 dicembre 1595), ma piuttosto a quello della sua creatura cardinalizia (16 novembre 1586).

di indicazioni per il canto piano significhi che questo fosse stato abbandonato; al contrario, è lecito immaginare che le annotazioni dell'Amici riguardanti l'utilizzo della polifonia rappresentino in realtà delle situazioni eccezionali rispetto alla normale prassi, e per questo degne di essere annotate. Lo stesso O'Regan puntualizza:

> While Amici's diary is compiled from a liturgist's point of view it does provide some important insights into the place of polyphony and chant in liturgical context. It inevitably shows a preoccupation with the minutiæ of liturgical procedure and precedence, while giving particular prominence to the exceptional, rather than the routine. This is especially so in the case of references to polyphony — only the exceptional tends to get noted and, from this, routine procedure needs to be deduced.[40]

Ad ogni modo, a partire dal sec. XVII, la polifonia comincia a conquistare anche per la commemorazione dei defunti il proprio spazio nel repertorio della cappella. Interessante, in questo senso, è il fatto che l'unico esplicito riferimento all'utilizzo del canto piano sia per l'anniversario di Sisto IV, un papa del sec. XV per il quale la cappella riteneva forse più opportuno l'intonazione del gregoriano.

Il dato più significativo che emerge da questa disamina è la categorica distinzione che esisteva presso la Cappella Pontificia tra l'utilizzo di canto piano o polifonia nelle celebrazioni funebri. Il canto figurato era limitato al responsorio *Libera me, Domine*, il quale poteva comunque essere cantato anche in gregoriano a seconda del tipo di celebrazione in cui era inserito. Nel caso in cui si trattasse di accompagnare un collega alla tomba, il regolamento prevedeva che i cantori impiegassero la polifonia, e, a giudicare dalle testimonianze esaminate, pare che essi avessero la tendenza a rispettare la prescrizione. Questa particolare usanza doveva in qualche modo essersi trasmessa anche alla Cappella Giulia, dato che l'unica annotazione riguardante le esequie di un cantore parla dell'intonazione del solo *Libera me, Domine* in polifonia. Per contro, in caso il responsorio fosse cantato come rito di assoluzione per le esequie papali o di un cardinale, il canto piano godeva di precedenza assoluta (almeno in una prima fase). In questo indirizzo si riconosce indubbiamente una predilezione per il gregoriano come repertorio più adatto a celebrazioni solenni; al contrario, la polifonia era ancora vista come elemento più 'basso' per la commemorazione dei defunti, e riservata al momento del trasporto della salma di un cantore alla sepoltura. La messa da requiem rimane esclusa da qualsiasi pratica polifonica sino al Settecento inoltrato, come testimonia il Bolsena, e oltre. Il grado di solennità della *Missa pro defunctis* era considerato il più alto, e poteva essere ulteriormente amplificato facendo seguire alla celebrazione un rito di assoluzione comprendente ben cinque responsori, per i quali comunque si utilizzava esclusivamente il gregoriano.
Presso la Cappella Giulia è testimoniata invece una maggiore propensione alla polifonia, sebbene vada ricordato che le indicazioni trasmesse dall'Amici riguardano probabilmente situazioni più straordinarie che consuete. Resta inoltre da accertare quali fossero esattamente le parti della messa che si cantavano in polifonia e se non si trattasse piuttosto di un'esecuzione 'mista', con parti in canto figurato e altre in canto piano. In questo senso potrebbe orientarci l'indicazione per l'anniversario del Cardinale Salviati, per cui si specifica l'utilizzo della polifonia nelle sole sezioni di *ordinarium* e nell'Offertorio; d'altronde, la regolare

40. N. O'Regan, *Music in the liturgy of San Pietro*, cit., p. 125.

esecuzione di tutte le sezioni di *proprium* in polifonia avrebbe significato un enorme ampliamento delle dimensioni della celebrazione.
Messa e responsorio rimangono per lungo tempo due momenti assolutamente separati. La prima veniva celebrata in memoria del defunto, anche a distanza di molto tempo dalla morte; poteva essere ripetuta a distanza di otto giorni, per gli anniversari della dipartita o per nove giorni di fila, come capitava per il pontefice, ma non era comunque vincolata alla presenza del corpo, almeno per tutto il sec. XVI. Il secondo, al contrario, è legato al momento del trapasso, e tutte le testimonianze riportate ci raccontano che è l'unico rito a essere celebrato in presenza della salma.
Presso le cappelle vaticane, alla *Missa pro defunctis* era riservato, almeno inizialmente, il solo canto piano, mentre il responsorio *Libera me, Domine* poteva essere eseguito anche in canto figurato. È forse questo uno dei motivi per cui conosciamo ben tre realizzazioni del *Libera me, Domine* — due a 4 voci e una a 5 — da parte di Palestrina, mentre la messa da requiem rappresenta un *unicum* nel *corpus* di composizioni a lui attribuite con maggiore sicurezza.[41]

41. Oltre alla *Missa pro defunctis* a 5 voci esistono altre due messe da requiem a 4 voci attribuite a Palestrina. Nel corso del tempo alcuni studiosi si sono dedicati a queste composizioni, sostenendo che potrebbe trattarsi di composizioni autentiche; personalmente, invece, sono dell'opinione contraria, come ho cercato di dimostrare in Riccardo Pintus, *The three Requiem Masses by Palestrina: New Light on some Doubtful Attributions*, «Journal of the Alamire Foundation», XIII/2, 2021, pp. 223-47.

Aspetti stilistici

Per un compositore come Palestrina, il quale trascorse la quasi integrità della sua esistenza a Roma, lavorando a continuo contatto con la corte papale, le consuetudini sin qui illustrate dovettero rappresentare un forte elemento di influenza, che condizionò senza dubbio anche la composizione della messa da requiem. Allo stesso tempo, però, è altresì immaginabile che le caratteristiche tipiche della sua scrittura traspaiano anche in questo ciclo dal carattere così eccezionale.
L'organico della *Missa pro defunctis* a 5 voci, con una parte di Cantus, una di Altus, due di Tenor e una di Bassus, è assolutamente conforme alle abitudini di Palestrina, soprattutto nell'ultimo periodo della sua produzione (anche se questo aspetto è maggiormente riscontrabile nel repertorio mottettistico che tra i cicli di messe). Dal punto di vista liturgico, poi, non si osservano particolarità degne di nota: non sono presenti mottetti per l'elevazione, litanie o altre simili interpolazioni, e l'unica sezione di *proprium* presente, l'Offertorio, rispetta a pieno il testo del *'Domine Jesu Christe'* di tradizione romana, così come si trova nel *Missale Romanum* riformato di Pio V.
Una delle singolarità che caratterizzano questo ciclo in maniera evidente riguarda proprio l'Offertorio, e, nello specifico, il fatto che questa sia l'unica sezione di *proprium* polifonica. La ricerca svolta tra autori più o meno coevi e attivi in aree geografiche prossime all'operato palestriniano non ha evidenziato casi simili. Dallo schema proposto nelle pagine seguenti come quadro generico sugli autori che saranno affrontati (tavola 2), risulta chiaro che la messa palestriniana è, almeno in questo senso, veramente unica. L'assenza di Graduale e Tratto può infatti considerarsi conforme al contesto italiano dell'epoca; è anzi decisamente raro che questi si trovino in polifonia nello stesso ciclo. Allo stesso modo la Sequenza, che pure è il tratto maggiormente distintivo della tradizione polifonica italiana, spesso viene lasciata al canto piano per contenere le dimensioni della messa. L'Offertorio a volte può mancare, anche se almeno il responso in genere è presente, mentre l'assenza del *Communio* è davvero molto rara; il fatto che manchi l'Introito, invece, è un'anomalia assoluta, caso unico fra tutti quelli che ho potuto prendere in esame.
Un secondo aspetto poco comune è l'assenza di intonazioni gregoriane all'inizio di qualsiasi sezione; benché non sia una pratica imprescindibile, la tavola 2 dimostra che la consuetudine era comunque diffusa, sì in area italiana ma in particolar modo tra i compositori iberici. Oltre queste considerazioni preliminari, che pure ne lasciano intuire l'eccezionalità, la messa presenta alcune peculiarità che meritano di essere esaminate con ordine.

Tavola 2. Struttura delle *Missæ pro defunctis*
(tra parentesi e in corsivo le intonazioni gregoriane).

	Palestrina a 5	**Brumel a 4**	**Argentille a 4**
Introito		(*Requiem*) Æternam	(*Requiem*) Æternam
		(*Te decet*) et tibi – Exaudi	(*Te decet*) et tibi, exaudi
		(*Requiem*) Æternam [ut supra]	(*Requiem*) Æternam [ut supra]
Kyrie	Kyrie I	Kyrie I	Kyrie I
	Christe	Christe	Christe
	Kyrie II	Kyrie II – Kyrie III	Kyrie I [ut supra] – Kyrie II
Graduale			
Tratto			
Sequenza		Dies iræ [A] – (*Quantus*)	
		Tuba mirum [B] – (*Mors*)	
		Liber scriptus [C] – (*Judex*)	
		Quid sum miser [D] – (*Rex*)	
		Recordare [B] – (*Quærens*)	
		Iuste Iudex [E] – (*Ingemisco*)	
		Qui Mariam [D] – (*Preces*)	
		Inter oves [C] – (*Confutatis*)	
		Oro suplex [E] – (*Lachrymosa*)	
		Iudicandus [F]	
		Pie Jesu – Amen [G]	Pie Jesu – Amen
Offertorio	Domine Jesu Christe,		
	quam olim Ia –		
	Hostias –		
	Quam olim Ib		
Sanctus	Sanctus,	Sanctus – Sanctus – Sanctus,	Sanctus,
	Pleni sunt, Osanna Ia	Pleni sunt – Osanna I	Pleni sunt – Osanna I
	Benedictus – Osanna Ib	Benedictus – Osanna II	Benedictus – Osanna I
Agnus Dei	Agnus Dei I	Agnus Dei I	Agnus Dei I
	Agnus Dei II	Agnus Dei II	Agnus Dei II
	Agnus Dei III	Agnus Dei III	Agnus Dei III
Communio		(*Lux æterna*) Luceat,	(*Lux æterna*) Luceat,
		cum sanctis	cum sanctis Ia
		(*Requiem*) et lux perpetua –	(*Requiem*) et lux perpetua –
		Cum sanctis [ut supra]	Cum sanctis Ib

	Morales a 5	**Certon a 4**	**Kerle a 4**
Introito	(*Requiem*) Æternam	(*Requiem*) Æternam	(*Requiem*) Æternam
	(*Te decet*) et tibi – Exaudi	(*Te decet*) et tibi, exaudi	(*Te decet*) et tibi, exaudi
	(*Requiem*) Æternam [ut supra]	(*Requiem*) Æternam [ut supra]	(*Requiem*) Æternam [ut supra]
Kyrie	Kyrie I	Kyrie I	Kyrie I
	Christe	Christe	Christe
	Kyrie II	Kyrie II	Kyrie II
Graduale	(*Requiem æternam*) Dona eis –	(*Si ambulem*) In medio –	(*Si ambulem*) In medio –
	In memoria – Non timebit	Virga tua – Ipsa me	Virga tua, ipsa me
Tratto			
Sequenza			Dies iræ [A] – (*Quantus*)
			Tuba mirum [B] – (*Mors*)
			Liber scriptus [C] – (*Judex*)
			Quid sum miser [D] – (*Rex*)
			Recordare [E] – (*Quærens*)
			Iuste Iudex [F] – (*Ingemisco*)
			Qui Mariam [G] – (*Preces*)
			Inter oves [H] – (*Confutatis*)
			Oro suplex [I] – (*Lachrymosa*)
			Iudicandus [L]
	Pie Jesu – Amen		(*Pie Jesu*) – Amen [M]
Offertorio	(*D.J.C. Rex gloriæ*) Libera –	(*D.J.C.*) Rex gloriæ,	(*D.J.C.*) Rex gloriæ,
	Quam olim Ia	quam olim I	quam olim I
	Hostias	(*Hostias*) Tu suscipe,	(*Hostias*) Tu suscipe,
	Quam olim Ib	quam olim I	quam olim I
Sanctus	(*Sanctus*) Sanctus – Sanctus –	Sanctus – Sanctus – Sanctus –	Sanctus,
	Pleni sunt – Osanna I	Pleni sunt – Osanna I	Pleni sunt, Osanna I
	(*Benedictus*) qui – Osanna II	Benedictus – Osanna [ut supra]	Benedictus, Osanna II
Agnus Dei	(*Agnus Dei*) qui tollis I	(*Agnus Dei*) qui tollis I	Agnus Dei
	(*Agnus Dei*) qui tollis II	(*Agnus Dei*) qui tollis II	
	(*Agnus Dei*) qui tollis III	(*Agnus Dei*) qui tollis III	
Communio	(*Lux æterna*) Luceat,	(*Lux æterna*) Luceat,	(*Lux æterna*) Luceat,
	cum sanctis Ia	cum sanctis I	cum sanctis Ia
	(*Requiem*) et lux perpetua,	(*Requiem*) et lux perpetua,	(*Requiem*) et lux perpetua –
	cum sanctis Ib	cum sanctis I	Cum sanctis Ib

	Guerrero a 4 (1566)	**Guerrero a 4 (1582)**	**Victoria a 4**
Introito	(*Requiem*) Æternam	(*Requiem*) Æternam	(*Requiem*) Æternam
	(*Te decet*) et tibi, exaudi	(*Te decet*) et tibi, exaudi	(*Te decet*) et tibi, exaudi
	(*Requiem*) Æternam [ut supra]	(*Requiem*) Æternam [ut supra]	(*Requiem*) Æternam [ut supra]
Kyrie	Kyrie I	Kyrie I	Kyrie I
	Christe	Christe	Christe a 3
	Kyrie II	Kyrie II	Kyrie II
Graduale	(*Requiem æternam*) Dona eis –	(*Requiem æternam*) Dona eis –	(*Requiem æternam*) Dona eis –
	In memoria – Non timebit	In memoria – Non timebit	(*In memoria*) erit – Non timebit
Responsorio per tempo pasquale	Dicit Dominus:		
	Ego sum resurresctio –		
	Et omnis qui vivit – In æternum		
Tratto	Sicut Cervus –	Absolve Domine	
	Sitivit anima mea		
Sequenza			
Offertorio	(*D.J.C. Rex gloriæ*) Libera [A] –	(*D.J.C. Rex gloriæ*) Libera [B] –	(*D.J.C. Rex gloriæ*) Libera –
	Quam olim	Quam olim	Quam olim
			(*Hostias – Tu suscipe*)
			Quam olim [ut supra]
Sanctus	Sanctus,	Sanctus – Sanctus – Sanctus –	(*Sanctus*) Sanctus –
	pleni sunt, Osanna I	Pleni sunt – Osanna I	(*Pleni*) sunt, Osanna I
	(*Benedictus*) qui [A] – Osanna II	(*Benedictus*) qui [B] – Osanna II	(*Benedictus*) qui, Osanna II
Agnus Dei	(*Agnus Dei*) qui tollis I	(*Agnus Dei*) qui tollis I	(*Agnus Dei*) qui tollis I
	(*Agnus Dei*) qui tollis II	(*Agnus Dei*) qui tollis II	(*Agnus Dei*) qui tollis II
	(*Agnus Dei*) qui tollis III [A]	(*Agnus Dei*) qui tollis III [B]	(*Agnus Dei*) qui tollis III

Communio	Lux æterna – cum sanctis I	(*Lux æterna*) Luceat – cum Ia	(*Lux æterna*) Luceat,
	pro quorum – cum sanctis II a 4	(*Requiem*) et lux – cum Ib a 4	cum sanctis I
	Lux æterna – cum sanctis III	(*Lux æterna*) Luceat – cum IIa	(*Requiem*) et lux perpetua,
	pro quorum – cum sanctis IV a 5	(*Requiem*) et lux – cum IIb a 5	cum sanctis I

Inquadramento modale

Il concetto di 'modalità polifonica' è stato, e in parte continua a essere, oggetto di uno dei più problematici dibattiti musicologici del secolo scorso, motivo per cui si è rivelato particolarmente prolifico in termini di letteratura.[42] La discussione si accese intorno agli anni '50, con la pubblicazione da parte di Bernhard Meier di alcuni lavori che invitavano all'assunzione di una prospettiva storica per l'analisi del repertorio pre-tonale.[43] Era infatti opinione diffusa tra gli studiosi, ancora sulla scorta del metodo analitico proposto da Hugo Riemann a inizio Novecento, che nella scrittura dei secc. XV e XVI fossero presenti 'strutture tonali' *in nuce*, e di conseguenza il repertorio andasse analizzato con criteri che le ponessero in evidenza. Sin dal principio, Meier si pronunciò in antitesi con questa visione evoluzionistica, che vedeva nel repertorio modale i prodromi di quello tonale, cominciando piuttosto a concentrare la propria ricerca sulle fonti teoriche coeve al repertorio in questione.

Nel 1967 Carl Dahlhaus pubblicò una raccolta di studi sulle origini della tonalità,[44] in cui, pur evidenziando l'importanza di una prospettiva storica, non rinunciava alla visione evoluzionistica, la quale era anzi al centro del suo ragionamento. Sette anni più tardi Meier fece convergere due decenni di lavoro nella monumentale monografia *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie nach den Quellen dargestellt*,[45] con la quale si poneva definitivamente in posizione dialettica rispetto a Dahlhaus. Sulla base dei trattati presi in esame,[46] Meier individuò tre parametri fondamentali per la classificazione modale di un brano polifonico: *ambitus* del Tenor, piano cadenzale ed *exordium* della composizione. Tra questi, l'aspetto che andò incontro alla più convinta critica di Dahlhaus fu l'importanza data all'*ambitus* del Tenor: egli era infatti convinto che questo svolga un ruolo determinante solo per le composizioni su *cantus firmus*, mentre per le altre non possa che essere considerato misto, data la costante sovrapposizione di voci che cantano l'autentico ad altre che intonano il plagale. A questo proposito, riferendosi

42. Per una panoramica esaustiva sul dibattito novecentesco tra le diverse scuole di pensiero cfr. Marco Mangani, *Le «strutture tonali» della polifonia: appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», I, 2004, pp. 19-40.

43. La prima formulazione a riguardo si trova in Bernhard Meier, *Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jahrunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», IX, 1952, pp. 27-44.

44. Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton, Princeton University Press, 1990, traduzione a cura di Robert O. Gjerdingen di *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, Bärenreiter, 1967.

45. B. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie nach den Quellen dagerstellt*, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht, 1974; edizione italiana a cura di Alberto Magnolfi: *I Modi della polifonia vocale classica descritti secondo le fonti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015.

46. Nella monografia del 1974 Meier si occupa sostanzialmente del sistema degli otto modi, prendendo come primo punto di riferimento le pubblicazioni di Pietro Aaron, mentre il sistema dei dodici modi sulla scorta di Glareano verrà studiato maggiormente in B. Meier, *Alte Tonarten: Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrunderts*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1992.

soprattutto all'ambiguità fra III e IV modo, Dahlhaus giunse a coniare il termine *'Gesamtmodus'*, da intendere appunto come 'modo complessivo' comprendente *ambitus* autentico e plagale, indistinguibili nel contesto polifonico.

Nella diatriba si inserì nel 1981 Harold Powers, con un articolo che introdusse un concetto destinato a entrare nella storia della musicologia: il *tonal type*.[47] La sua posizione di partenza era vicina a quella di Meier, assolutamente cosciente dell'importanza della parola dei teorici e della chiarezza con cui la distinzione tra modi autentici e plagali si manifesta in alcune raccolte polifoniche cinquecentesche, ordinate con consapevolezza modale. L'aspetto su cui, però, si distaccò totalmente, fu «la valutazione della rilevanza che tale coscienza modale rivestiva in sede di processo compositivo e che riveste, di conseguenza, ai fini dell'analisi».[48] La posizione di Powers era categorica a riguardo: non c'è uniformità di pensiero tra i teorici del sec. XVI; di conseguenza, per quanto importante sia confrontarsi con essi, non si può stabilire con certezza quale approccio sia corretto, e le categorie proposte — quelle di Aaron *in primis* — vanno intese come una classificazione successiva e non come parte integrante del pensiero compositivo dei vari autori. Nel tentativo di colmare il vuoto lasciato dalla rinuncia alle categorie modali classiche, Powers propose una nuova osservazione dall'esterno del repertorio in questione, alla ricerca di parametri di classificazione sostitutivi. Individuò, quindi, quelli che definì 'marcatori minimali' del repertorio: il sistema (*cantus durus* o *mollis* in base alla presenza del bemolle in chiave), l'estensione delle voci (in base alla combinazione di chiavi naturali o chiavi alte — o 'chiavette' — utilizzate) e la sonorità conclusiva (ossia la classe d'altezze del suono più grave, spostando quindi la priorità dal Tenor al Bassus). Dalla combinazione dei tre marcatori risultano 24 diversi *tonal type*. Alcuni di questi sono comuni nella pratica dei compositori, alcuni più rari, altri del tutto assenti; ad ogni modo è inconsueto che un compositore si limiti a utilizzarne solo otto o dodici, e questo significa che a ognuno dei modi 'pseudo-classici' — otto o dodici che si vogliano considerare — corrisponde più di un *tonal type*, ma allo stesso tempo alcuni *tonal type* possono essere associati a più modi.[49] Non esiste quindi corrispondenza diretta tra le due categorie.

Nel solco tracciato da Powers si inserì negli anni seguenti la produzione di altri studiosi, tra cui spicca il nome di Cristle Collins Judd. Nei suoi numerosi lavori si riconosce il tentativo di ampliare, in maniera molto eterogenea, lo spettro d'azione del pensiero del maestro, ottenendo però risultati non sempre del tutto convincenti.[50] Un altro grande contributo è stato dato, poi, dagli studi di Frans Wiering, a cui si deve il paradigma tra la concezione 'interna' ed 'esterna' dei modi, formulato per la prima volta nel 1998 nel famoso articolo *Internal and External Views of the Modes*[51] e ripreso nel 2001 in un volume di più ampio respiro dal titolo *The*

47. Harold S. Powers, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV/3, 1981, pp. 428-70. Per stessa ammissione dell'autore il concetto non è propriamente una novità, dato che riprende in parte le teorie presenti in Siegfried Hermelink, *Dispositiones modorum: die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, Schneider, 1960.

48. M. Mangani, *Le «strutture tonali»*, cit., p. 24.

49. Una delle questioni più problematiche è quella che riguarda il *tonal type* Sol^2 – ♮ – La, la cui ambiguità tra i modi dorici e frigi è stata ripresa da Powers in più occasioni.

50. Cfr. Cristle Collins Judd, *Modal Types and "Ut, Re, Mi" Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500*, «Journal of the American Musicological Society», XLV/3,1992, pp. 428-67, C. C. Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 e C. C. Judd, *Some Problems of pre-Baroque Analysis: An Examination of Josquin's 'Ave Maria...Virgo Serena'*, «Music Analysis», IV/3, 1985, pp. 201-39.

51. Frans Wiering, *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structures in Early Music*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1998, pp. 87-107; edizione italiana: *La concezione interna ed esterna dei modi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», I, 2004, pp. 96-116; traduzione a cura di Daniela Capogreco e Massimo Privitera.

Language of the Modes.[52] In questi lavori, Wiering si interrogò nuovamente sul quesito posto da Powers nel 1981: «is mode real?», a cui il musicologo americano aveva risposto con un secco (e forse un poco provocatorio) 'no!'. Ponendosi il dubbio se la reale esistenza di una concezione modale non potesse essere vera almeno in parte, Wiering giunse alla conclusione che, accettando che questa sia mai esistita in epoca rinascimentale, si è trattato in realtà di una concezione semplice, nata come calco dei toni salmodici e limitata nella classificazione del modo all'osservazione della *finalis*: una concezione, appunto, 'esterna'. Il pensiero dei teorici, invece, ha prodotto una concezione 'interna' del modo, in cui tutti i parametri compositivi paiono governati alla perfezione, ma si tratta in realtà solo di «an intellectual abstraction, perhaps even a Platonic ideal, that was never possible to realize fully in a composition, though it was repeatedly used as a measuring rod to judge existing composition».[53] Il pensiero di Wiering sembra la più moderata tra le posizioni degli studiosi che si sono dedicati alla 'questione dei modi'; egli riconobbe la distanza che doveva esistere nel rinascimento tra compositori e teorici, ma non ritenne necessario rinunciare *in toto* alle categorie di Meier. Assecondando questo tipo di approccio, anche il presente studio si pone come obiettivo quello di fornire una panoramica che non lasci nessuna via di analisi intentata, con la convinzione che proprio dal combinarsi di differenti scuole di pensiero possano emergere i risultati migliori.

In un tempo più recente rispetto agli anni dell'acceso dibattito tra Meier e Powers, alcuni studiosi si sono dedicati in maniera più specifica ai sistemi modali presenti nella musica di Palestrina e di altri compositori della cosiddetta 'scuola romana'. Tra i più rilevanti va sicuramente citato il saggio di Peter Ackermann *Modale Strukturen in den geistlichen Werken Ruggero Giovannellis*;[54] in esso l'approccio meieriano non è mai messo in discussione, ma anzi applicato alla lettera. Presentando il compositore veliterno come diretto discendente dell'idea modale palestriniana, Ackermann individua, attraverso l'analisi di *ambitus*, *exordia* e cadenze, quattro modelli ricorrenti nella scrittura di Palestrina, che ordina a seconda della stabilità modale che gli riconosce. Generalmente l'impianto modale è molto chiaro all'inizio e alla fine dei brani, con la tendenza a proporre sezioni di *commixtio modorum* nella parte intermedia. Ciò che l'articolo tende a mettere in evidenza è come le scelte modali e il piano cadenzale non sembrino legarsi — nelle messe, ma soprattutto nei mottetti — al significato del testo che accompagnano, ma siano piuttosto un mezzo utile al compositore per realizzare una necessità pregressa di organizzazione interna del brano.

Mentre Ackermann sposa chiaramente le teorie di Meier, il pensiero di Powers è stato applicato su ampia scala da Marco Mangani e Daniele Sabaino in una serie di articoli pubblicati nei primi anni Duemila.[55] Senza dubbio, uno dei più significativi tra questi è *Tonal types and*

52. F. Wiering, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York – London, Routledge, 2001.

53. F. Wiering, *Internal and External*, cit., p. 104.

54. Peter Ackermann, *Modale Strukturen in den geistlichen Werken Ruggero Giovannellis in Ruggero Giovannelli «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»: Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992)*, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 1998, pp. 223-39; traduzione italiana a cura di Heike Peppel e Peter Ackermann.

55. Il lavoro dei due studiosi si è rivolto nel tempo ad autori e repertori molto differenti; per citare solo i primi contributi a essere pubblicati cfr. Marco Mangani e Daniele Sabaino, *'Modo Novo' or 'Modo Antichissimo'? Some Remarks About La-Modes in Zarlino's Theoretical Thought, in Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology*, Kraków, Institute of Musicology – Jagellonian University, 2003, pp. 36-49, M. Mangani e D. Sabaino, *Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations*, «Acta Musicologica», LIII/2, 2008, pp. 231-50 e M. Mangani e D. Sabaino, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'Orfeo di Claudio Monteverdi: modelli e strutture*, «Philomusica On-Line», VIII/2, 2011, pp. 1-49.

modal attributions in late Renaissance polyphony, in cui i due studiosi si concentrano su alcuni cicli palestriniani ordinati modalmente — *Motecta* 4 vv. I [1564] e *Offertoria* I [1593] — evidenziando quali corrispondenze esistano tra le attribuzioni modali e i marcatori minimali tipici di ogni modo, e concentrandosi in particolare sulle categorie di *tonal type* più ambigue.
Ho scelto in questa sede di dare assoluta precedenza all'approccio analitico di Meier, la cui funzionalità per il repertorio trattato è accolta dallo stesso Powers, nel caso in cui esistano prove concrete di un certo orientamento da parte di un compositore: questo è sicuramente il caso di Palestrina, come testimonia ad esempio l'ordinamento modale di alcune sue raccolte.[56] Il *tonal type*, tuttavia, non è stato escluso a priori, e alla fine di ogni sezione viene proposto un inquadramento secondo i marcatori ideati da Powers, per verificare che grado di divergenza esista, nella messa, tra gli otto modi ecclesiastici e i *tonal types*.

***Ambitus* del Tenor.** Uno degli aspetti su cui Meier era stato più fortemente criticato da Powers è l'eccessiva importanza conferita al Tenor per l'inquadramento modale delle composizioni non su *cantus firmus*. Mi propongo quindi di valutare caso per caso l'importanza che il Tenor assume nelle varie sezioni, individuando eventualmente quali siano le parti che a esso si sostituiscono nell'esporre il *cantus firmus* e studiando, quindi, l'*ambitus* entro cui queste si muovono.

***Finalis*.** Una seconda questione fortemente dibattuta riguarda non tanto l'importanza della sonorità finale per stabilire il modo, la quale non è mai stata messa in discussione, ma se questa debba essere individuata nella parte del Tenor o del Bassus. La posizione di Powers, molto chiara a riguardo, era almeno parzialmente in contrasto con quella di Meier. Nel secondo capitolo del *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni*, Aaron non ha dubbi sul ruolo del Tenor, «sopra del quale ciascuna altra parte è governata dalla natura di esso tenore, per il che sara cognosciuto el tuono»;[57] al contempo però, nei capitoli IV-VII, accetta la possibilità di 'finali a beneplacito' per il Tenor, contemplando la chiusura a distanza di quinta o terza maggiore rispetto al Bassus, purché anche il Cantus canti la *finalis*.[58] Sarà dunque importante in fase di analisi riportare le note finali sia del Tenor che del Bassus, procurandosi di evidenziare l'attitudine palestriniana a riguardo.

Piano cadenzale. Nella sua monografia del 1974, Meier ha introdotto quattro termini che sono entrati nell'uso comune per questo tipo di analisi, e che pertanto ritengo sia opportuno utilizzare anche in questa sede: *cantizans*, *altizans*, *tenorizans* e *basizans*; ognuno di essi indica la clausola tipica della parte vocale in contrappunto a cui si riferisce. Questi termini saranno utili nell'analisi del piano cadenzale, importante non solo per evidenziare una eventuale gerarchia dei luoghi di cesura nell'ottica della comprensione del modo, ma anche per stabilire quanto la *commixtio* si possa considerare uno strumento espressivo o strutturale come suggerisce Ackermann. Il termine di confronto si trova ancora una volta nel *Trattato* di Aaron, ripreso poi da Meier (tavola 3).[59]

---

56. Cfr. H S. Powers, *Tonal Types*, cit., p. 21 e M. Mangani, *Le «strutture tonali»*, cit., p. 24.

57. Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti* [...], Venezia, Bernardino de Vitali, 1525, cap. II.

58. Negli esempi si trovano cadenze del Tenor su quinta e terza per i modi I, II, III, IV, V e VI, e solo sulla quinta per i modi VII e VIII; cfr. P. Aaron, *Trattato della natura*, cit., capp. IV-VII. Sulla *finalis* del Tenor cfr. anche F. Wiering, *The Language*, cit., pp. 90-96, con esempi tratti dai trattati di Nicola Vicentino, Orazio Tigrini e Vincenzo Galilei, oltre che dello stesso Aaron.

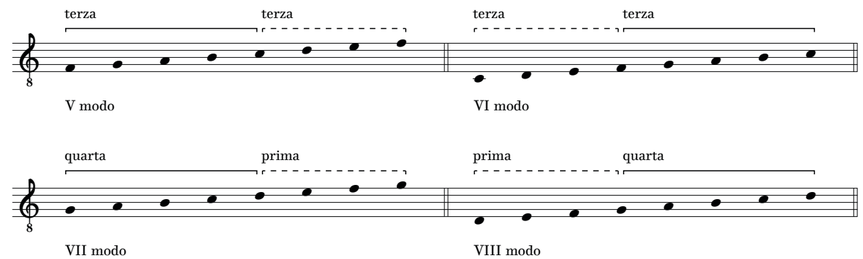
59. Cfr. P. Aaron, *Trattato della natura*, cit., capp. IX-XII e B. Meier, *Die Tonarten*, cit., pp. 97-98.

Tavola 3. Cadenze per ogni modo secondo il *Trattato* di Aaron.

modo	cadenze regolari	cadenze irregolari
I	Re2, Fa2, Sol2, La2.	Mi2, Si2, Do3.
II	Do2, Re2, Fa2, Sol2, La2, La1.	«le sopra dette del primo tuono».
III	Mi2, Fa2, Sol2, La2, Si2, Do3.	Do2, Re2.
IV	Do2, Re2, MI2, Fa2, Sol2, La2.	Si2, Do3, Re3.
V	Fa2, La2, Do3.	Do2, Re2, Mi2, Sol2, Si2, Re3.
VI	Do2, Re2, Fa2, La2, Do3.	Mi2, Sol2, Si2, Re3.
VII	Sol2, La2, Si2, Do3, Re3.	Re2, Mi2, Fa2.
VIII	Re2, Fa2, Sol2, Do3.	Do2, Mi2, La2, Si2, Re3.

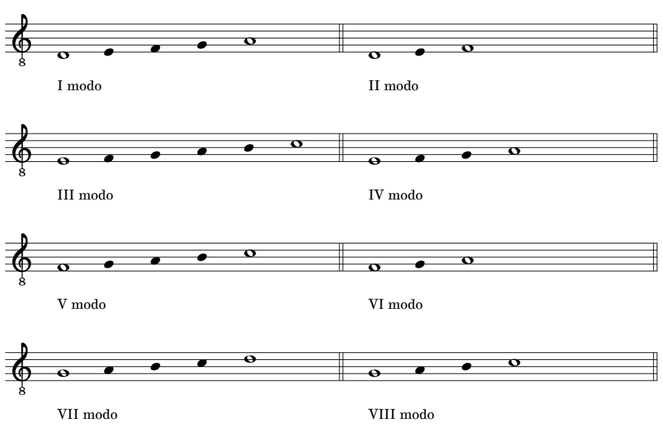
Exordium. Alla base della visione dei modi proposta da Meier stanno le possibili combinazioni delle specie di quinta e quarta, la cui esposizione all'inizio del brano o della sezione può aiutare a chiarire il modo di appartenenza, e, soprattutto, a differenziare tra autentico e plagale (tavola 4).

Tavola 4. Combinazione delle *species* di quinta e quarta.



Alcuni studiosi, come ad esempio Cristle Collins Judd,[60] hanno proposto una visione leggermente differente per quanto riguardo l'importanza dell'*exordium*, sostenendo che non sia tanto la diversa combinazione di specie a stabilire se il modo sia autentico o plagale, quanto il ruolo, tipico del repertorio monodico, assunto dalla corda di recita (tavola 5).[61] Il conflitto tra i due approcci è a mio avviso meno irrisolvibile di quanto possa apparire; non si può dunque escludere che entrambi i criteri possano produrre risultati soddisfacenti se applicati nel medesimo contesto.

Tavola 5. *Finales* e *repercussiones* per ogni modo.



Tonal type. Come ultimo aspetto vorrei dunque considerare il *tonal type*, in relazione all'attribuzione modale che si evince seguendo i criteri sinora elencati. L'obiettivo è quello di evidenziare che grado di 'problematicità' esista, in questa messa, tra i parametri meieriani e i

60. Un chiaro esempio di questo approccio si trova in C. C. Judd, *Josquin des Prez: 'Salve regina' (à 5)*, in *Models of Musical Analysis: Music before 1600*, a cura di Mark Everist, Oxford, Alden, 1992, pp. 114-53.

61. Bisogna però specificare che si tratta di una categoria che non trova riscontro nella trattatistica rinascimentale, in cui l'importanza del ruolo della corda di recita viene trattata solo in riferimento al repertorio monodico e mai polifonico; cfr. Meier, *Die Tonarten*, cit., parte prima, capp. 5 e 6.

marcatori minimali di Powers, o, per meglio dire, stabilire se ci sia divergenza tra il modo e il *tonal type* che normalmente a esso si accompagna. Allo scopo di avere una panoramica più ampia possibile, ho preferito utilizzare una formulazione comprendente le chiavi di tutte le voci — non solo del Cantus — e gli ambiti complessivi delle stesse.

Tavola 6. Analisi del *Kyrie*.

Ambitus	del Tenor:	Do2-Re3 (plagale).	
Finalis	*Kyrie* I:	Fa1 *basizans* (B);	Fa2 *tenorizans* (T).
	Christe:	Fa1 *basizans* (B);	Fa2 *tenorizans* (Q).
	Kyrie II:	Fa1 *basizans* (B);	Fa2 *tenorizans* (T).
Piano cadenzale:	Fa e Do; una su Si♭.		
Exordium	*Kyrie* I:	il Cantus espone rapporto tra *finalis* e *repercussio* del plagale presente nel modello gregoriano.	
	Christe:	il Cantus espone rapporto tra *finalis* e *repercussio* del plagale presente nel modello gregoriano; il Quintus espone rapporto tra *finalis* e *repercussio* del plagale, poi scende al Do2 esponendo la terza specie di quarta e completa l'ottava sul Do3.	
	Kyrie II:	Tenor, Quintus e Altus espongono la terza specie di quinta.	
Tonal Type:	Do^{1}, Do^{3}, Do^{4}, Do^{4}, Fa^{4} – ♭ – Fa.		
Modo:	VI.		

Tavola 7. Analisi dell'Offertorio.

Ambitus	del Tenor:	Re2-Mi3 (plagale).	
Finalis	Responso:	Sol1 *basizans* (B);	Sol2 *tenorizans* (T).
	Verso:	Sol2 *basizans* (T);	— (*tenorizans* assente).
Piano cadenzale:	Sol, Re, Si♭, Do e Fa; una su La (frigia).		
Exordium	Responso:	Quintus e Tenor espongono la prima specie di quinta discendente, Tenor prosegue con salto di quarta inferiore completando l'ottava; il Bassus espone la seconda specie di quarta discendente e prosegue con salto di quinta inferiore completando l'ottava.	
	Verso:	il Cantus espone rapporto tra *finalis* e *repercussio* del plagale presente nel modello gregoriano.	
Tonal Type:	Do^{1}, Do^{3}, Do^{4}, Do^{4}, Fa^{4} – ♭ – Sol.		
Modo:	II trasposto sul Sol.		

Tavola 8. Analisi del *Sanctus*.

Ambitus	del Tenor:	Re2-Re3 (autentico).	
Finalis	*Sanctus*:	Re2 *basizans* (B);	Re3 *tenorizans* (Q).
	Benedictus:	Re2 *basizans* (B);	Re3 *tenorizans* (Q).
Piano cadenzale:	Re, Fa e La; una su Do.		
Exordium	*Sanctus*:	Tenor e Quintus espongono la prima specie di quinta discendente.	
	Benedictus:	Bassus e Tenor espongono la prima specie di quinta discendente.	
Tonal Type:	Do^{1}, Do^{3}, Do^{4}, Do^{4}, Fa^{4} – ♮ – Re.		
Modo:	I.		

Tavola 9. Analisi dell'*Agnus Dei*.

Ambitus	del Quintus:	Re2-Re3 (plagale).	
Finalis	*Agnus Dei* I:	Sol1 *basizans* (B);	Sol2 *tenorizans* (Q).
	Agnus Dei II:	Sol1 *basizans* (B);	Sol2 *tenorizans* (T).
	Agnus Dei III:	Sol1 *basizans* (B) – Sol1 plagale;	Sol2 *basizans* (Q) – *prolongatio*.
Piano cadenzale	*Agnus Dei* I:	Sol e Re; due sul La;	
	Agnus Dei II:	Sol, Do e Fa;	
	Agnus Dei III:	Sol e Re; una su Mi (evitata) e su La (frigia).	
Exordium	*Agnus Dei* I:	il Bassus percorre tutta l'ottava divisa in due all'altezza della *repercussio*.	
	Agnus Dei II:	il Quintus espone la quarta specie di quinta discendente; il Bassus espone la prima specie di quarta discendente, poi prosegue sino a completare l'ottava.	
	Agnus Dei III:	simile all'*Agnus Dei* II.	
Tonal Type:	Do^{1}, Do^{3}, Do^{4}, Do^{4}, Fa^{4} – ♮ – Sol.		
Modo:	VIII.		

Tra i parametri presi in considerazione, l'*ambitus* del Tenor sembra essere il meno problematico. In tutta la messa questo concorda perfettamente col modo di appartenenza: nelle sezioni plagali (*Kyrie*, Offertorio e *Agnus Dei*) si muove tra le due *repercussiones* o poco oltre, mentre nella sezione in modo autentico (*Sanctus*) ha come estensione l'ottava tra le due *finales*.
Per quanto riguarda le *finales* delle varie sezioni — e delle sezioni interne — Bassus e Tenor tendono a rispettare il proprio ruolo in fase cadenzale. Il Bassus propone quasi sempre il salto di quarta ascendente o quinta discendente che caratterizza la clausola *basizans*, mentre il

Tenor si muove di grado discendente sulla *tenorizans*; accade a volte che il Tenor sia sostituito dal Quintus, ma senza conseguenze significative, dato che condividono lo stesso registro e sono sostanzialmente intercambiabili in questo senso. L'unica vera eccezione si trova alla fine del verso *'Hostias et preces'*, in cui la *basizans* è affidata al Tenor e manca la *tenorizans*. Questa anomalia si giustifica forse con la riduzione di organico dovuta all'assenza del Bassus, e con il fatto che si tratta comunque di una sezione interna.
Il piano cadenzale si dimostra generalmente in linea con il prospetto fornito da Aaron. *Kyrie* e *Sanctus* sono le sezioni più 'ortodosse', in cui le parti cadenzano principalmente su *finalis* e *repercussio*. Nell'*Agnus Dei*, invece, Palestrina sembra voler differenziare le tre sotto-sezioni anche tramite l'uso delle cadenze: nel primo si cadenza sempre sulla *finalis* e sulla *repercussio* dell'autentico, mentre nel secondo la natura plagale del modo viene chiarita tramite diverse cadenze sul Do; infine il terzo, in cui l'autore propone due cadenze evitate e una frigia, deviando un poco dallo schema di Aaron. La sezione più complessa è l'Offertorio, come era immaginabile data la maggiore durata. In esso la ricerca di *varietas* porta Palestrina a utilizzare momenti di *commixtio* in maniera espressiva: un esempio si trova alle mm. 27-30 in cui, dopo un consistente passaggio in II modo sul Sol con presenza fissa del Mi♭, all'improvviso si va a cadenzare sul La con cadenza frigia e movimento di terza diminuita al Cantus, spostandosi verso un III/IV modo trasposto sul La (esempio 1).

Esempio 1. Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 27-30.

Ulteriori conferme arrivano dallo studio degli *exordia*, anche se bisogna riconoscere che, anche all'interno di singole sezioni, convivono le due tendenze precedentemente descritte. Esistono casi, infatti, in cui la precedenza è chiaramente data all'esposizione delle *species*: un punto emblematico è l'inizio dell'Offertorio, in cui le tre voci più basse si muovono per mettere in evidenza le *species* di appartenenza.[62] In altri, invece, l'*exordium* è orientato a chiarire il

62. Va evidenziato in questo caso che la presenza del Mi♭ al Bassus trasforma la prima specie di quarta in una terza specie, non andando tuttavia a intaccare le qualità del modo, che, ricordo, sono determinate dalla specie di quinta, la quale rimane invariata perché compresa nell'ambito Sol-Re.

rapporto tra la *finalis* e la *repercussio*. Questo è molto evidente nelle sezioni condizionate dalla presenza di un modello gregoriano che si muove in uno spazio ristretto, come accade nel *Kyrie* I, nel *Christe* e nel verso dell'Offertorio; la costrizione entro un ambito plagale, che ha la *repercussio* a distanza di terza o quarta rispetto alla *finalis*, fa quindi in modo che l'*exordium* non arrivi mai a coprire l'intera specie di quinta.
In ultima analisi va evidenziato come il *tonal type* si dimostri sempre abbastanza coerente con il modo 'pseudo-classico' corrispondente. *Kyrie* e *Agnus Dei* sono perfettamente in linea con le abitudini palestriniane; questo vale sicuramente anche per l'Offertorio, nonostante l'utilizzo di chiavi naturali con ♭ e *finalis* Sol per indicare il II modo sia meno comune di altri (ad esempio il *tonal type* Sol^2 – ♮ – Re che si trova in tutti gli Offertori in I modo del primo libro). Decisamente meno usuale è invece il *tonal type* del *Sanctus*, con chiavi naturali senza ♭ e *finalis* Re, a indicare il I modo; questo si trova molto raramente in Palestrina, il quale preferisce quasi sempre la trasposizione sul La in chiavi alte e senza ♭ (Sol^2 – ♮ – La), mentre rientra invece tra le consuetudini di altri grandi autori, come ad esempio Orlando di Lasso.[63]

Utilizzo della parafrasi
Il termine 'parafrasi', come spesso accade per il lessico comunemente utilizzato in musicologia, non trova riscontro nella trattatistica coeva al repertorio. Si tratta piuttosto di un termine coniato dagli studiosi per riferirsi a composizioni

> whereby a pre-existing melody (usually chant) is used in a polyphonic work; it may be subjected to rhythmic and melodic ornamentation but is not obscured. Examples can be found in settings of the Mass Ordinary from the 14th and 15th centuries. In early 15th-century settings of hymns, antiphons and sequences based on chant, the borrowed melody usually appears in the upper voice and was not subject to much alteration. In cyclic masses, however, borrowed melodies (mainly restricted to the tenor) could be extensively paraphrased [...]. In masses of the late 15th century and the 16th, paraphrased melodies appear within an imitative texture, moving from voice to voice.[64]

Nella voce 'Paraphrase' contenuta nel New Grove, Richard Sherr fornisce questa definizione, che può essere utile come base di partenza per un confronto con la letteratura esistente. In essa sono toccati tutti i punti più importanti, ponendo enfasi sul fatto che la tecnica si sia molto diffusa e soprattutto trasformata dalle prime apparizioni di tardo sec. XIV sino al periodo di massima fioritura della polifonia nel secondo Cinquecento. In epoca palestriniana, dunque, anche la *Missa pro defunctis* polifonica rientra a pieno nella categoria delle messe parafrasi, essendo generalmente costruita sul modello della messa da requiem gregoriana.
George Boyd pubblica nel 1988 *The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century*, un articolo in cui espone in maniera abbastanza sintetica le peculiarità delle principali tecniche di questo periodo:

63. Per un approfondimento cfr. M. Mangani e D. Sabaino, *Tonal types and modal attributions*, cit. e H. S. Powers, *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, «Early Music History», II, 1982, pp. 43-86.

64. R. Sherr, *Paraphrase*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

> The following general definition of paraphrase technique will serve as a starting point: the use of a pre-existent tune as the basis for a work when the tune is manipulated by techniques of melodic variation or contrapuntal development of the tune itself. The application of variation techniques and manipulation of the tune distinguish this from cantus firmus technique in which the tune is stated without change mostly in a single voice, usually the tenor. Parody technique, like paraphrase, uses various techniques of manipulation of its pre-existent material, but it is distinguished from paraphrase by the fact that its material is not a single tune, but a polyphonic fabric of several voices.[65]

La caratteristica principale della parafrasi è dunque il fatto che il modello a cui attinge è monodico, e che questo viene elaborato in diversi modi e distribuito in tutte le voci. Perlomeno questo è lo stato delle cose all'epoca in cui Palestrina vive e lavora, ma non è ovviamente sempre stato così.
L'articolo di Boyd costituisce uno dei contributi più importanti per lo studio dell'evoluzione di questa tecnica; l'argomento era già stato trattato parzialmente da Edgar H. Sparks nel secondo capitolo del suo *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420-1520*,[66] e ad esso fa sicuramente riferimento Boyd, riuscendo tuttavia a essere più sistematico nella ricostruzione del percorso storico. Partendo dal repertorio inglese a cavallo tra i secc. XIV e XV, Boyd riconosce i primi esempi di quello che definisce *'migrant cantus firmus'*, ossia una scrittura in cui il *cantus firmus* non resta bloccato nella parte del Tenor ma 'migra' nelle altre voci, a volte trasposto su altri toni. Lo stadio successivo, di cui trova riscontro in alcune *chanson* di Du Fay, è una scrittura con elaborazione melodica del modello, generalmente proposta alla voce più acuta. Infine, l'ultimo passo si compie quando il tema comincia a distribuirsi tra le parti che imitano il Tenor in contrappunto, anticipandone a volte l'ingresso.
L'aspetto su cui Boyd insiste è il fatto che la parafrasi compia durante il Quattrocento un percorso in linea con il crescere di una sensibilità di carattere umanistico. Pur riconoscendo che «music did not belong to the traditional humanistic studies, but rather to the mathematical ones»,[67] egli ritiene evidente che l'evoluzione della tecnica parafrasi, e la contemporanea nascita della tecnica parodia, siano da intendersi come volontà di passare dalla pratica tipicamente medievale di fornire commenti e glosse a un testo, a quella squisitamente umanistica di proporre una propria creazione che sia in *imitatio* rispetto a un modello stabilito. Dal punto di vista musicale, questo aspetto si traduce in una transizione dal contrappunto costruito intorno al *cantus firmus* — che glossa quindi una melodia preesistente (tramite un Tenor a valori lunghi che funge da base su cui le altre voci si muovono in imitazione tra loro, oppure con semplice fioritura di una linea melodica proposta al Cantus a scopo ornamentale e non strutturale) — a una rielaborazione del modello come materiale da ricombinare nel tessuto di una nuova creazione.[68]

65. George R. Boyd, *The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century*, «Indiana Theory Review», IX/1, 1988, pp. 23-62: 24.

66. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420-1520*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1963, pp. 42-82.

67. G. R. Boyd, *The Development*, cit., p. 59.

68. Sul significato umanistico di *'Imitatio'* cfr. Howard Mayer Brown, *Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society», XXXV/1, 1982, pp. 1-48.

L'analisi della parafrasi può essere affrontata in diversi modi e nessuna specifica metodologia sembra, ad oggi, essersi affermata più di altre. In questo senso Irving Godt si è impegnato a fornire alcuni strumenti di analisi nel suo *Renaissance Paraphrase Technique: A Descriptive Tool*.[69] Il contributo propone un metodo di analisi basato sull'assegnazione di cifre arabe alla melodia parafrasata — una per ogni nota e in ordine crescente — da riportare poi sulla composizione polifonica, sostenendo che «even in a composition saturated by paraphrase, one in which the traditional methods show us little of value, these numbers provide a simple tool for rational, detailed discussion and lead to the recognition of important stylistic properties».[70] La descrizione della procedura è seguita da una applicazione della stessa al *Kyrie* della *Missa Pange Lingua* di Josquin, che bisogna riconoscere essere chiara e funzionale; lo stesso Boyd ne utilizza una simile nell'articolo precedentemente discusso.
Godt chiarisce subito che la parafrasi è da intendersi come un mezzo articolato, un complesso di tecniche singole che costituiscono il bagaglio di un compositore di quest'epoca, e che il contributo proposto vuole solo essere un primo passo verso la piena comprensione del metodo. Attraverso l'analisi di alcuni brani di Josquin, egli formula una descrizione dei quattro principi base di quella che chiama *'simple paraphrase'*:

– le note del modello sono tendenzialmente riproposte in polifonia nello stesso ordine, senza significative omissioni;
– gli intervalli melodici più caratteristici del modello sono sempre riproposti in polifonia e nello stesso ordine;
– la presenza di varianti nella melodia utilizzata come modello rispetto alla versione più comunemente diffusa della stessa non deve essere sottovalutato, può anzi essere molto utile per collegare la composizione o l'autore a una particolare area geografica o periodo storico;
– a parte rare eccezioni, la tendenza generale è quella di riproporre nella composizione polifonica le dimensioni e l'organizzazione interna del modello.

I contributi di Boyd e Godt hanno il grande merito di fornire alcune linee guida per lo studio di questo repertorio; il primo con un approccio più storico, il secondo con lo scopo dichiarato di proporre un metodo di analisi, non riuscendo tuttavia ad addentrarsi nel confronto tra le specificità di scrittura dei vari compositori. Parte del presente lavoro è quindi dedicata a evidenziare le peculiarità della tecnica parafrasi in Palestrina, valutando *in primis* la *Missa pro defunctis*, e poi il resto del repertorio.
Se si sceglie di catalogare le messe parafrasi utilizzando come criterio la tipologia di modello adottato, i cicli palestriniani possono essere approssimativamente divisi in tre macro-gruppi, all'interno dei quali si trovano ulteriori parametri di suddivisione. È dunque possibile distinguere messe su antifone gregoriane, messe su inni gregoriani e messe su cicli di messe gregoriane.[71] All'interno di queste ultime si differenzia poi il gruppo delle messe 'mantovane', ossia

69. Irving Godt, *Renaissance Paraphrase Technique: A Descriptive Tool*, «Music Theory Spectrum», II, 1980, pp. 110-18.

70. I. Godt, *Renaissance Paraphrase*, cit., p. 111.

71. A queste tre categorie vanno aggiunti i casi singoli che fanno gruppo a sé: anzitutto la messa sul tema de *L'homme armè*, mascherata dall'autore sotto il nome di *Missa Quarta* ed edita nel *Missæ* IV [1582], e poi la *Missa 'Pater noster'* basata sulla preghiera gregoriana, contenuta nel codice Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 20 e data alle stampe per la prima volta da Franz Haberl nel vol. XXIV dei *Werke*.

quell'insieme non del tutto omogeneo di circa dieci messe[72] composte da Palestrina su commissione del Duca di Mantova Guglielmo Gonzaga (1538-87) seguendo la prassi 'Barbarina' dell'*alternatim*.[73]
Non sono a conoscenza di nessuna pubblicazione che si sia occupata delle messe parafrasi di Palestrina in maniera organica, ma ne esistono alcune, di carattere eterogeneo tra loro, che hanno affrontato i diversi sotto-generi separatamente. Nel 1963 è uscito per mano di Robert L. Marshall un articolo dal titolo decisamente programmatico: *The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns*,[74] mentre trent'anni più tardi Debra Margaret Ollikkala ha discusso presso la University of Illinois una tesi di dottorato dal titolo *G.P. da Palestrina: a study of his paraphrase masses based on antiphons*.[75] A questi due titoli si affianca il lavoro svolto da Knud Jeppesen a partire dagli anni '50, prima con la segnalazione delle messe mantovane[76] e poi con la pubblicazione delle stesse nei voll. XVIII e XIX de *Le Opere Complete*, edizione preceduta da un importante studio introduttivo.[77] Al repertorio delle messe mantovane si è dedicato più di recente anche Ottavio Beretta, con una nuova edizione critica;[78] il saggio che apre il volume amplia il lavoro cominciato da Jeppesen, fornendo dettagli sul rapporto tra Palestrina e il Duca Guglielmo, una importante disamina dei Kyriali di Santa Barbara che furono alla base della composizione di queste messe e, soprattutto, un'analisi dello stile e delle strutture compositive in esse riscontrabili.
La tendenza ad affrontare lo studio separando nettamente le sotto-categorie può far pensare a una difficoltà oggettiva nel mettere insieme le caratteristiche di un repertorio indubbiamente eterogeneo. In questo senso infatti, sul versante delle messe parodia, il volume di Veronica M. Franke *Palestrina's Imitation Masses*[79] non rappresenta che un primo passo per lo studio del repertorio, che richiederebbe ancora uno sforzo da parte della comunità musicologica. D'altra parte, sembra anche essere il miglior modo per evidenziare le caratteristiche tipiche di ogni categoria, soprattutto nel momento in cui lo studio si orienta a comprendere la ragione della scelta di un modello piuttosto che un altro. Proprio in quest'ottica, l'articolo di Marshall è molto preciso nel sottolineare le tipicità delle messe parafrasi basate su inni, ponendo sempre l'accento su quali possano essere le esigenze compositive che spingono l'autore a determinate scelte. Vengono quindi a galla alcune questioni molto importanti, fra tutte la necessità di Palestrina di incastrare il modello in una struttura ritmica che lo renda adatto all'imitazione contrappuntistica, o ancora la volontà di rendere giustizia al testo verbale.[80]

72. Su quale sia il numero esatto delle messe realizzate da Palestrina per la corte gonzaghesca cfr. Paola Besutti, *Quante erano le messe mantovane?*, in *Palestrina e l'Europa: Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 2006, pp. 707-42.

73. Per un approfondimento sulle caratteristiche del rito della cappella ducale di Santa Barbara a Mantova si rimanda a Ottavio Beretta, *Le messe dei Gonzaga – Musiche nella Cappella di Santa Barbara in Mantova Vol. IV: Messe di Giovanni Pierluigi da Palestrina, introduzione ed edizione critica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015, e alla bibliografia in esso citata.

74. Robert L. Marshall, *The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns*, «Journal of the American Musicological Society», XVI/3, 1963, pp. 347-72.

75. Debra Margaret Ollikkala, *G.P. da Palestrina: A study of his paraphrase Masses based on antiphons*, Ph. D. diss., University of Illinois, 1993.

76. Knud Jeppesen, *The Recently Discovered Mantova Masses of Palestrina. A Provisional Communication*, «Acta Musicologica», XXII/1-2, 1950.

77. K. Jeppesen, Introduzione a *Opere Complete*, XVIII-XIX [Le Messe di Mantova], Roma, Scalera, 1954.

78. O. Beretta, *Le messe dei Gonzaga: Vol. IV*, cit.

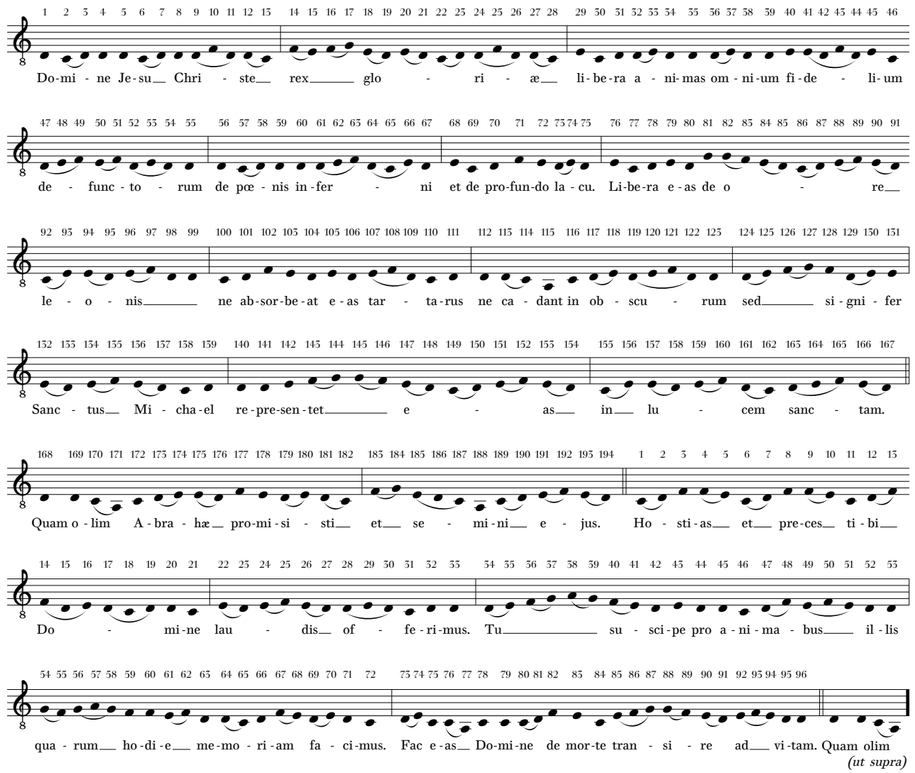
79. Veronica M. Franke, *Palestrina's Imitation Masses*, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 2000.

80. Cfr. R. L. Marshall, *The Paraphrase Technique*, pp. 355-56.

Tavola 10. *Graduale* [1572], *Missa pro defunctis* con numerazione progressiva.

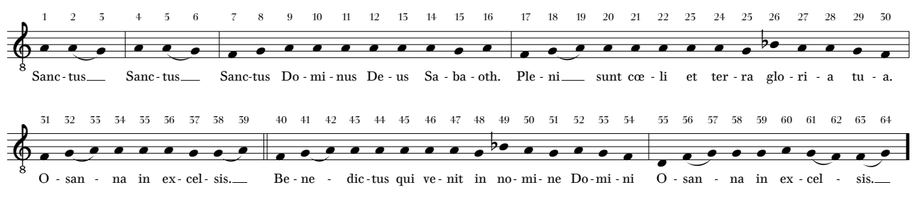
Kyrie

Offertorio



(ut supra)

Sanctus



Agnus Dei

La *Missa pro defunctis* di Palestrina è quasi integralmente basata sul modello gregoriano, a eccezione di alcune sezioni in cui non sembra possibile rintracciare la melodia parafrasata. Parrebbe quindi scontato immaginare che la messa rientri nella categoria di messe parafrasi cinquecentesche ipotizzata da Boyd, costruita dividendo il materiale in una serie di frammenti disposti equamente in tutte le voci e in imitazione tra loro; tuttavia, questo non è sempre valido. Il termine di riferimento per tutti gli esempi utili allo studio della parafrasi sarà la *Missa pro defunctis* gregoriana; tutte le note sono numerate in ordine progressivo secondo il metodo proposto da Godt (tavola 10).[81]

Il modello si trova in contrappunto imitato fra tutte — o quasi — le voci soprattutto all'inizio delle singole sezioni o delle sotto-suddivisioni interne; ciò significa che quando le parti entrando in successione hanno modo di proporre lo stesso tema. Nelle suddivisioni interne accade che gli ingressi delle voci siano molto ravvicinati, e questo porta i frammenti in imitazione a incastrarsi l'uno sull'altro (esempio 2). All'inizio delle sezioni principali invece, gli ingressi sono in genere un poco più dilatati, permettendo a ogni voce di far sentire il proprio frammento senza coprire o essere coperto da un'altra enunciazione dello stesso (esempio 3).

La scelta da parte dell'autore di applicare una parafrasi onnipervasiva in modo differente è probabilmente dipesa in questi due casi dalla natura dei frammenti imitati. L'inizio del *Kyrie* II si rende facilmente riconoscibile, anche in un fitto contesto contrappuntistico, grazie all'iconico salto di quinta discendente, mentre il grado discendente all'inizio del *Sanctus* ha sicuramente bisogno di più spazio per emergere.

Esempio 2. PALESTRINA, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 35-39.

81. Il confronto è stato svolto, per quanto possibile, sulla versione della messa contenuta nell'esemplare del *Graduale* [1572] conservato presso la Biblioteca del Castello del Buonconsiglio di Trento ed edito in riproduzione fotografica da Marco Gozzi per la LIM nel 2013; l'esemplare, tuttavia, è molto usurato in corrispondenza di alcune sezioni del *proprium pro defunctis* — praticamente tutte a esclusione di Introitus e Communio — e mutilo della c. 308, contenente buona parte dell'Offertorio. Le parti mancanti sono state desunte dall'esemplare del *Graduale* [1606] conservato al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

Esempio 3. PALESTRINA, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 1-11.

Ad ogni modo Palestrina mostra come con lo stesso tipo di distribuzione omogenea del materiale si possano ottenere due risultati molto diversi.
Non sempre il tema è disposto in maniera così 'democratica' fra tutte le parti, ma accade di tanto in tanto che alcune prendano il sopravvento sulle altre. Si incontrano passaggi in cui più voci espongono il tema nella loro integrità, spesso a valori dilatati rispetto al resto del contesto, mentre le altre parti si muovono a diversi livelli di indipendenza; questo atteggiamento richiama subito alla mente la tecnica della composizione su *cantus firmus*, di cui si osserva una importante applicazione nel *Sanctus* (esempio 4). Dopo una doppia esposizione incompleta all'Altus nel tono della *repercussio* e al Cantus nel tono della *finalis*, il tema passa al Tenor, che lo espone integralmente sino alla chiusura della sezione, a valori lunghi e sempre nel tono della *finalis*. Questo può considerarsi un vero esempio di scrittura su *cantus firmus*, dato che il modello è presentato integralmente e nella sua veste originale, senza cioè che sia applicata parafrasi. Le altre voci, se si esclude il timido tentativo di imitazione tra Tenor e Quintus alle mm. 25-27, si muovono inizialmente in libertà, cedendo presto il passo alla

Esempio 4. PALESTRINA, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 24-50.

scrittura imitativa. Palestrina costruisce due frammenti melodici, uno associato alle parole '*gloria tua*' (A) e l'altro per l'*Osanna* finale (B); in entrambi i casi il materiale di libera invenzione pervade tutto il tessuto polifonico, mentre il Tenor continua a proporre il tema gregoriano.
Un passaggio simile si trova nelle battute precedenti, subito dopo la prima esposizione polifonica del *Sanctus* vista precedentemente. In questo caso il *cantus firmus* si trova al Cantus, ma viene comunque esposto a valori lunghi e dissociato dal resto delle parti, con un breve accenno di imitazione sul tono della *repercussio* da parte dell'Altus alle mm. 15-17. Anche in questa occasione le altre voci si imitano con ingressi molto ravvicinati sul breve inciso che Palestrina costruisce sulle parole '*Dominus Deus*' (esempio 5).

Esempio 5. PALESTRINA, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 13-23.

Il *Sanctus* sembra molto schematico nell'accostare diverse tipologie di scrittura: si apre con una lunga esposizione del tema parafrasato da tutte le voci, a cui segue un passaggio in *cantus firmus* al Cantus e si chiude con un *Pleni sunt* e *Osanna* che guardano alla più rigorosa scrittura su Tenor.
Il *Benedictus* non rivela grandi sorprese nella parte iniziale, in cui il tema si trova distribuito fra tutte le parti, alternando ingressi sulla *finalis*, ingressi sulla *repercussio* e brevi imitazioni che citano solo la testa dei frammenti gregoriani. È invece molto interessante la ripetizione dell'*Osanna*, che è identico alla prima esposizione con un piccolo adattamento iniziale per far sì che si colleghi direttamente al *Benedictus*. Una ripetizione *ut supra* dell'*Osanna* — pratica comune per Palestrina e i suoi contemporanei — non rappresenterebbe di per sé un fatto eccezionale, se non fosse che la *Missa pro defunctis* gregoriana ha la particolarità di avere un secondo *Osanna* differente dal primo. Ciò significa che Palestrina preferisce sacrificare la citazione del tema in favore di una ripetizione identica del primo *Osanna*. Questo aspetto può essere molto interessante nella definizione dell'attitudine compositiva di Palestrina: si potrebbe ad esempio speculare sulla necessità che il compositore avesse di far 'quadrare' la sezione, di suggerire un senso di 'ripresa' che solo la riproposizione identica dell'*Osanna* poteva

garantirgli. Più avanti si vedrà che questa scelta compositiva è condivisa da alcuni autori ma non da altri; lo stesso Palestrina in situazioni simili non sempre si comporta in egual modo.
Nel *Kyrie* si assiste invece a diversi momenti di commistione tra la scrittura in parafrasi e su *cantus firmus*. La sezione del *Kyrie* I si apre con il tema esposto dall'Altus sul tono della *repercussio*, sul quale subito si inserisce l'imitazione stretta del Cantus sul tono della *finalis*; ma mentre l'Altus abbandona il modello alla m. 3, il Cantus lo propone integralmente. Alla m. 5 il tema passa al Quintus e poi, alla m. 9, al Tenor; queste due enunciazioni sono ancora una volta integrali e sul tono della *finalis*, ricalcano all'ottava bassa la prima esposizione del Cantus. Le tre esposizioni del tema gregoriano fungono quasi da scheletro attorno a cui è costruito il resto della polifonia. Il modello viene proposto a turno anche dalle altre voci, a valori più brevi e sul tono della *repercussio* (Cantus mm. 9-10, Altus mm. 7-9 e 17-18); si tratta per lo più di esposizioni incomplete, che si muovono liberamente dopo aver cantato la testa del tema. Al discorso si aggiunge un frammento tematico di libera invenzione, con tre ingressi (Tenor mm. 1-4, Bassus mm. 4-7 e 8-11) in contrappunto non con altre esposizioni dello stesso ma col tema gregoriano parafrasato (esempio 6).
Nel *Christe* e nel *Kyrie* II si trovano situazioni analoghe. Per la prima parte del *Christe* la struttura portante è costituita dall'imitazione tra Cantus (mm. 17-20) e Tenor (mm. 18-23); tra Quintus (mm. 25-29) e Cantus (mm. 26-34) per la seconda. A essa si vanno ad aggiungere i frammenti di parafrasi che troviamo all'Altus (mm. 17-18, 23-27 e 29-32) e al Bassus (mm. 21-24); questi sono tutti nel tono della *repercussio* e propongono sempre solo la testa del tema, mentre le esposizioni di Cantus, Tenor e Quintus sono tutte integrali e nel tono della *finalis*. Anche in questo caso è presente almeno un frammento di libera invenzione in contrappunto col modello, che si trova al Bassus alle mm. 30-32 e all'Altus alle mm. 31-33 (esempio 7).
Il *Kyrie* II, a esclusione dell'incipit visto precedentemente, è fondato allo stesso modo su un'ossatura divisa tra Cantus (mm. 38-44) e Tenor (mm. 43-49), a cui si aggiungono altri frammenti del tema al Bassus (mm. 42-43) e al Cantus (mm. 45-46), entrambi molto brevi dato che, come già accennato, il salto di quinta è facilmente riconoscibile. Il resto del contrappunto sembra in questo caso muoversi liberamente (esempio 8).
Ciò a cui si assiste nel *Kyrie* è una vera propria commistione tra la parafrasi distribuita su tutte le voci e la scrittura su *cantus firmus*. Si realizza una sorta di 'polarizzazione' del modello gregoriano tra Tenor — o alternativamente Quintus — e Cantus, che espongono quasi esclusivamente il tema a valori piuttosto dilatati e sempre sul tono della *finalis*. Non si tratta però di una vera scrittura su *cantus firmus* perché il tema viene sempre parafrasato con piccole fioriture ritmico-melodiche; queste fanno sì che il gregoriano non venga percepito come corpo estraneo, ma piuttosto come struttura portante, ben amalgamata nel discorso musicale e su cui questo è costruito. La differenza con la tecnica su *cantus firmus* 'pura' che troviamo nel finale del *Sanctus* è molto evidente.

Esempio 6. PALESTRINA, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 1-15.

Esempio 7. PALESTRINA, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 16-34.

Esempio 8. Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 38-49.

L'*Agnus Dei* sembra essere la sezione più eterogenea, in cui si rincontra un parziale utilizzo della commistione di tecniche vista sinora; sono tuttavia presenti dei passaggi che vale la pena sottolineare, come le mm. 14-24 dell'*Agnus Dei* I (esempio 9). Il frammento *'qui tollis peccata mundi'* è ripetuto due volte, prima esposto in parafrasi dall'Altus sulla *repecussio* e subito dopo dal Cantus sulla *finalis*. Le altre parti si muovono in stile semi-accordale, e le linee interne (A, B e C) della prima esposizione (mm. 14-17) vengono riproposte, alla quarta sopra, per la seconda (mm. 17-21), con la parte del Tenor (A) che si sposta all'Altus e quella del Bassus (C) al Tenor, mentre il Quintus ripete lo stesso frammento (B) una quarta sopra. Segue poi una terza ripetizione dell'episodio, ma questa volta orfana della melodia gregoriana; vengono infatti recuperate solo due delle linee melodiche che stavano sotto il modello nelle prime esposizioni (A e C), mentre le altre tre parti propongono materiale differente. Questo passaggio è a mio avviso estremamente affascinante; pone in chiara luce l'estrema padronanza che Palestrina possedeva delle tecniche compositive dell'epoca e come fosse capace di combinarle insieme. Egli sembra utilizzare una tecnica tipica delle sue messe parodia, per cui di un

modello polifonico, che in questo caso è rappresentato dal passaggio subito precedente, si recuperano solo alcune delle linee preesistenti, e il resto si compone *ex novo*. Il risultato è una sorta di 'calco' in musica, con il modello originale che non è più presente ma di cui resta una sorta di 'negativo'.
Si ispessisce dunque la gamma di possibilità fornite dal materiale di nuova invenzione. L'*Agnus Dei* I si conclude con un'imitazione stretta tra Tenor, Quintus e Bassus su un breve inciso di libera invenzione, mentre Altus e Cantus propongono due esposizioni del tema a valori piuttosto larghi; questo passaggio ricorda quello visto per il *Sanctus* all'esempio 5.

Esempio 9. Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Agnus Dei* I, mm. 13-24.

Procedendo verso l'*Agnus Dei* II, si incontra una sfumatura ancora differente (esempio 10); il passaggio è una sorta di via di mezzo tra le tecniche viste sinora. Alle mm. 7-10 il Tenor canta il tema gregoriano in parafrasi mentre Altus e Bassus disegnano due frammenti che sono in imitazione tra loro ma non esattamente di libera invenzione, dato che sono chiaramente modellati sul frammento del Tenor; viene messa in atto una sorta di parafrasi della melodia

già in parafrasi. Il tutto viene subito riproposto con il tema gregoriano all'Altus nel tono della *repercussio* e le altre parti che, similmente a quanto visto per l'*Agnus Dei* I, si ridispongono: in questo caso però il frammento dell'Altus (A) viene abbandonato, mentre quello del Bassus (A^I) viene nuovamente elaborato e ripetuto per tre volte, due integrali (Cantus e Quintus) e una con la sola coda (Tenor).

Esempio 10. Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Agnus Dei* II, mm. 7-14.

Un altro aspetto che va sottolineato è che in questa sezione si scardina un po' il rapporto *finalis-repercussio*, nel senso che i frammenti in imitazione non vengono proposti in imitazione alla sola quarta o quinta di distanza ma anche alla terza o alla sesta. Questo è evidente nell'esempio appena visto ma ancora di più nel successivo (esempio 11), in cui la parte dell'Altus si muove sempre a distanza di terza e sesta rispetto alle voci in parafrasi sul tono della *finalis* e della *repercussio*. Il risultato sono tre passaggi in cui prima Tenor e Bassus, poi Cantus e Quintus, infine Tenor e Quintus si uniscono alla parte dell'Altus in un fitto contrappunto a tre sullo stesso breve soggetto; a questo si aggiunge un ulteriore frammento in contrappunto (A), che si trova prima al Tenor (mm. 18-20) e poi al Bassus (mm. 22-24).

Date le particolarità che lo caratterizzano, ho preferito affrontare l'Offertorio per ultimo. Come evidenziato, Palestrina mantiene la classica struttura responsoriale tipica dell'Offertorio della *Missa pro defunctis*, dividendo il movimento in tre parti corrispondenti a responso (℟), verso (℣) e *repetenda a latere* del responso. Questa scelta strutturale è valorizzata dalla scelta compositiva, nel senso che Palestrina opta evidentemente per un utilizzo programmatico di tipologie di scrittura differenti per ogni sotto-sezione, enfatizzando così il passaggio dall'una all'altra. La melodia gregoriana è quasi totalmente assente nel responso — e di conseguenza nella *repetenda* — mentre è utilizzata in un modo ancora diverso nel verso.

Partendo proprio da questo (esempio 12), si nota in maniera evidente che la melodia è affidata quasi esclusivamente al Cantus, a eccezione forse del breve passaggio alle mm. 87-93 in cui non si riesce a stabilire se sia divisa tra Cantus e Tenor o assente del tutto. Anche in questo caso si potrebbe affermare che il modello gregoriano funga da struttura attorno a cui il resto

della polifonia è costruito, ma esiste una sostanziale differenza rispetto alle sezioni che utilizzano la tecnica del *cantus firmus* viste precedentemente: la melodia gregoriana non è trattata a valori lunghi per far sì che risalti, ma parafrasata e perfettamente amalgamata nel contrappunto. La costruzione polifonica è dunque pensata dall'alto verso il basso, nel senso che è la parte del Cantus a comandare il movimento delle altre, in maniera però non troppo rigida, dato che, appunto, non si tratta di un vero *cantus firmus*. Le altre parti sono inizialmente molto libere di muoversi, ma gradatamente si inseriscono delle brevi imitazioni della linea del Cantus; inizialmente meno frequenti, poi in maniera un poco più consistente verso la chiusura della sezione. Il materiale imitato è ben distribuito su tutte le parti interne e non c'è una vera polarizzazione tra Cantus e Tenor, se non alle mm. 94-100 in cui l'imitazione è un poco più duratura. Troviamo ancora nel finale alcune imitazioni a distanza di terza e decima (Quintus mm. 93-94, Altus e Tenor mm. 101-04) che si muovono in parallelo con la parte del Cantus o di una voce interna che la imita.

Esempio 11. Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Agnus Dei* II, mm. 14-26.

Esempio 12. PALESTRINA, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 71-105.

a) Presenza del modello monodico

b) Confronto tra modello monodico e parte del Cantus.

Il discorso è ben differente per il responso, che è l'unica sezione della messa a essere quasi priva del modello gregoriano; di questo si può riconoscere solo la frase iniziale *'Domine Jesu Christe'*, in imitazione tra Altus e Cantus, seguita dal frammento *'Rex gloriæ'* al Cantus con qualche accenno di imitazione delle altre voci e nulla più (esempio 13). Ci si trova quindi in un contesto completamente diverso rispetto a quanto visto sino a ora, e questo genera almeno due spunti di riflessione immediati: è anzitutto necessario comprendere per quale motivo Palestrina scelga deliberatamente di abbandonare il modello gregoriano, ed evidenziare, di conseguenza, quali scelte compositive derivino dall'assenza di una traccia melodica da seguire.

Esempio 13. Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 1-12.

L'unico contributo esistente sulla *Missa pro defunctis* palestriniana è *Zum Offertorium in Palestrinas Missa pro defunctis*[82] di Manfred Schmid, che si concentra appunto sul solo Offertorio. In esso l'autore esprime chiaramente il suo pensiero a proposito delle motivazioni che possono aver spinto Palestrina a rinunciare al modello gregoriano in questa sezione:

> Den *cantus firmus* verläßt Palestrina im *Offertorium* allerdings sehr bald wieder, wohl um die große Textmenge rascher bewältigen zu können, vielleicht aber auch, um mit wechselnden *soggetti* nach Prinzipien des motettischen Satzes frei zu sein für besondere Techniken der Textdarstellung. Denn im *Offertorium* des Requiem häufen sich typische 'madrigalismen', wie man sie bei Palestrina in dieser Dichte und Deutlichkeit nicht gewohnt ist. Zu musikalischen Besonderheiten mußte der schreckeneinflößende Text von der Höllenpein, auf den jeder Komponist des 16. Jahrhunderts reagiert, fast unvermeidlich einladen.[83]

Le ragioni secondo il musicologo tedesco sono principalmente due: esporre in maniera più rapida la grande quantità di testo verbale dell'Offertorio e poter essere libero di sfruttare in maniera 'madrigalistica' le particolari immagini che questo offre.
Partendo dal primo punto, bisogna riconoscere che l'Offertorio è decisamente una delle sezioni più lunghe della messa gregoriana, seconda solo alla Sequenza. L'assenza del modello potrebbe quindi essere legata al desiderio di mantenere le dimensioni della messa, e della sezione in particolare, un po' più contenute. Secondo questa logica si spiegherebbe anche l'assenza del *Dies Iræ* polifonico, la cui composizione era invece una prassi tipicamente italiana di questo periodo, e rispetto a cui Palestrina si dimostra in controtendenza.
A questo discorso si potrebbe controbattere che nei cicli di *ordinarium* basati su messe gregoriane sono normalmente presenti due sezioni come *Gloria* e *Credo* che superano di gran lunga le dimensioni dell'Offertorio, e che, nell'economia di una composizione di ampio respiro come una messa, rinunciare al gregoriano per il solo responso dell'Offertorio non garantirebbe una riduzione della durata tale da giustificare la scelta. In risposta a queste obiezioni bisogna però riconoscere che *Gloria* e *Credo*, proprio per la grande mole di testo, venivano normalmente suddivisi in sezioni interne, almeno due per il *Gloria* e in genere tre o quattro per il *Credo*; inoltre le messe gregoriane — e in particolar modo, come vedremo più avanti, quelle scelte come modello da Palestrina — utilizzano uno stile sillabico-neumatico abbastanza semplice, mentre l'Offertorio mostra le caratteristiche tipiche del responsorio, con una scrittura di base neumatica che a tratti cede il passo a melismi di sei o otto note.
È ipotizzabile che Palestrina decida di accantonare il gregoriano per l'eccessiva complessità della melodia del responso; tuttavia, sceglie di includerla nella realizzazione polifonica del verso, nonostante lo stile sia altrettanto articolato. Il confronto tra la durata di responso e verso, nelle due vesti gregoriana e polifonica (tavola 11), è utile per stabilire se all'assenza della parafrasi corrisponda una effettiva riduzione della durata. La lunghezza del verso gregoriano è di 94 note che vengono parafrasate da Palestrina in 35 misure, con una media di 2,686 note per misura; se si applica questo fattore alle 194 note del responso gregoriano si ottengono 72,226 misure, cioè poco più di due misure extra rispetto alle 70 da cui il responso polifonico è effettivamente formato. La prima tesi non sembra corroborata da queste cifre.

Tavola 11. Confronto Offertorio in canto fermo e Offertorio polifonico della messa di Palestrina.

	note canto fermo	misure polifonia	note per misura
Responso	194	70	2,77
Verso	94	35	2,69

Rimane da vagliare la possibilità che la scelta dipenda da un desiderio di libertà compositiva, e questo riconduce al quesito iniziale: come si comporta Palestrina in assenza di una traccia da seguire? Non avendo la pretesa di fornire in questa sede una risposta che possa considerarsi valida per l'intera produzione del compositore, vorrei limitarmi a osservare quanto si trova nell'Offertorio.
A cominciare dalla *repetenda*, si riconosce subito un fitto utilizzo di brevi frammenti in imitazione, che ricordano alcuni dei passaggi precedentemente osservati. L'obiettivo di Palestrina in questo caso è riempire la trama contrappuntistica con materiale che sia più coerente possibile: i frammenti in imitazione sono molto brevi e appositamente costruiti per potersi incastrare facilmente l'uno con l'altro, saturando il discorso musicale.[84] In questo senso, come anticipato, la coda del responso tende a porsi in netta contrapposizione con quanto viene prima; questo è ancora più evidente nella riproposizione della *repetenda*, nella quale dopo l'attacco in stile accordale inizia una lunga sezione imitativa di tutte le parti, in cui si possono riconoscere almeno tre frammenti in imitazione.
Per quanto riguarda la prima parte del responso, Schmid insiste sull'importanza della scrittura 'madrigalistica', sostenendo sia applicata con una chiarezza e densità rare in Palestrina: sarebbe questa, dunque, la necessità preminente che spinge il compositore a rinunciare alla parafrasi. Con lo scopo di avvalorare l'idea, individua una serie di aspetti a suo avviso evidenti, come la ricorrenza di salti di sesta minore e movimenti di semitono diatonico, che l'autore utilizza per enfatizzare alcuni passaggi testuali. A questi se ne aggiungono di più evidenti, come il Bassus che si spinge sino al Fa1, limite della *tabula compositoria*, sulle parole *'de profundo lacu'* (m. 29, cfr. esempio 1), il Cantus che tace alla comparsa del *'tartarus'* in modo da spostare tutto il tessuto polifonico verso il basso (mm. 39-42), o ancora il movimento discendente di tutte le voci all'invito *'ne cadant in obscurum'* (mm. 43-49); alla m. 35 sarebbe poi evidente il richiamo grafico alle *fauces leonis*, tramite il moto contrario in semiminime tra Cantus e Quintus.[85]
Trascurando momentaneamente il fatto che uno spirito così 'madrigalistico' sia difficilmente riscontrabile nella produzione sacra palestriniana, resta comunque da chiedersi se la rinuncia al gregoriano sia una necessità imprescindibile per poter applicare questo tipo di scrittura. Nulla infatti avrebbe vietato al compositore di plasmare il modello gregoriano alle proprie necessità compositive, mescolando le diverse tipologie di tecnica parafrasi viste sinora. La citazione del tema in una sola voce, sia questa in parafrasi al Cantus o come *cantus firmus* al Tenor, non gli avrebbe certo impedito di muovere le altre parti in modo da toccare il Fa1, far tacere la voce più acuta per quattro battute o inserire un frammento di sesta discendente in imitazione. Alcune delle proposte di Schmid poi sembrano decisamente

84. Il passaggio rafforza la tesi di Marshall per cui egli sostiene che l'obiettivo primario di Palestrina sarebbe creare frammenti ritmicamente funzionali al contrappunto imitativo; cfr. R. L. Marshall, *The Paraphrase Technique*, cit., p. 355-56.

85. Per una panoramica completa degli esempi cfr. M. H. Schmid, *Zum Offertorium*, cit., p. 86-90.

forzate in questo contesto, come il madrigalismo 'visivo' su *'de ore leonis'*, che per un compositore come Palestrina sarebbe difficilmente riscontrabile già nel repertorio profano, ancor meno, dunque, in una messa da morto.
In seguito a un'analisi approfondita dell'Offertorio, nessuna delle due formulazioni del musicologo tedesco pare quindi trovare grande riscontro. Il difetto si trova probabilmente all'origine della sua proposta. Come si può leggere nel passo sopra riportato, egli fornisce due motivazioni che, a suo avviso, puntano nella stessa direzione: il desiderio di abbreviare la durata della sezione, combinandosi con la possibilità di sfruttare liberamente le immagini testuali, muove Palestrina a non seguire il modello gregoriano. Come evidenziato, però, la durata del responso è in realtà proporzionata al verso che invece usa la parafrasi, e la presenza del gregoriano non avrebbe certo impedito l'inserimento delle figure madrigalistiche segnalate da Schmid. Il vizio risiede nel fatto che le due ipotesi sono in realtà inconciliabili e rivelerebbero un atteggiamento compositivo diametralmente opposto: se la volontà fosse stata quella di accorciare la sezione, Palestrina sarebbe stato quasi forzato a mettere da parte la parafrasi, dovendo quindi impegnarsi a sostituirla con un altro tipo di scrittura; al contrario, se fosse stato mosso da un impulso madrigalistico, il punto di partenza sarebbe stato proprio l'idea musicale alternativa che aveva già in mente di applicare, e avrebbe escluso il gregoriano solo come conseguenza. Il primo approccio equivale dunque a una rinuncia, il secondo più a una liberazione: esattamente l'opposto.
Il responso — se si escludono la sezione iniziale in parafrasi e la coda *'quam olim Abrahæ'* — dimostra, nel suo essere libero da vincoli, grande varietà di scrittura: brevi sezioni con frammenti in imitazione fra tutte le voci (mm. 12-17), punti di totale libertà di movimento delle parti (mm. 18-22), ma soprattutto passaggi semi-accordali (mm. 30-33) o addirittura accordali (mm. 48-55), in cui Palestrina gioca con sincopi e sfasamenti ritmici. Una sezione caratterizzata quindi da evidenti contrasti; e proprio nel desiderio di accostare soluzioni opposte, che evidenzino la struttura responsoriale, andrebbe forse ricercato il criterio di costruzione dell'intero Offertorio: un responso molto libero di muoversi fra tecniche differenti e contrastanti, seguito da un verso con riduzione dell'organico e parafrasi rigorosa del gregoriano al solo Cantus, concluso da una *repetenda* in imitazione stretta su frammenti di libera invenzione.

Allo scopo di rendere efficace l'indagine intrapresa, vorrei tentare di mettere ordine tra quanto visto sinora, in modo che siano più chiare le caratteristiche della messa di cui è necessario cercare riscontro nel resto della produzione. Le aree di ricerca sono principalmente tre: la rielaborazione del modello gregoriano, la distribuzione del materiale parafrasato tra le parti, le possibilità di utilizzo di materiale di nuova invenzione.
Per quanto riguarda il primo punto, Palestrina dimostra di non avere un approccio sempre identico alla parafrasi, ma adatta la scrittura a seconda delle situazioni e del risultato che vuole ottenere:

– melodia esposta integralmente: gli unici punti in cui le note del modello sono tutte presenti è quando questo viene usato come *cantus firmus*. In tal caso il gregoriano è sempre citato nella sua interezza e a valori lunghi, ma non tutti uguali;[86]

86. Queste sezioni possono essere viste come un vero ibrido tra la tecnica parafrasi e la tecnica su *cantus firmus*: nelle messe su Tenor 'pure', infatti, Palestrina è solitamente molto rigoroso nella citazione del gregoriano, a valori lunghi e generalmente isocroni; cfr. a riguardo Maria Caraci, *Note sull'impiego del cantus firmus nelle messe di Palestrina*, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, cit., pp. 327-38.

– melodia fiorita: benché sia comunemente considerato l'approccio più diffuso tra i compositori, è in realtà molto raro in questa messa. Pochissimi sono i punti in cui Palestrina fiorisce la linea melodica con l'aggiunta di note di passaggio o di volta, limitandosi, anche nei casi esistenti, a interventi molto poco invasivi;
– melodia 'concentrata': il contrario della fioritura, cioè quella tecnica per cui il modello viene ridotto tramite l'eliminazione di alcune note o piccoli melismi interni; è decisamente il più presente in questa messa. Tutto il verso dell'Offertorio parafrasa infatti il gregoriano secondo questo criterio;
– melodia accennata: è una delle questioni più spinose, come già fa notare Marshall quando si domanda «to what extent we can consider a theme 'paraphrased' before it becomes a freely composed theme».[87] Questo tipo di parafrasi spesso si trova in presenza di un'esposizione integrale del gregoriano, con le parti interne che lo imitano accennando la testa del tema e muovendosi poi liberamente.

Oltre alle modalità di elaborazione del modello, Palestrina dimostra anche grande varietà per quanto riguarda la distribuzione del materiale in parafrasi:
– parafrasi 'pura': sezioni che ripartiscono equamente il modello fra tutte le parti sono pur presenti, anche se rare e molto brevi;
– *cantus firmus*: sembra essere l'approccio che Palestrina preferisce in questa messa, declinandolo in differenti modalità. Non esistono sezioni in *cantus firmus* puro, ma spesso il gregoriano è parafrasato a valori lunghi e posto al Tenor o al Quintus, a volte al Cantus, o ancora in rapporto canonico tra Cantus e Tenor, mentre le altre parti si muovono più o meno liberamente in contrappunto tra loro;
– tema al Cantus: tecnica che caratterizza il verso dell'Offertorio, con il tema parafrasato e inserito in un discorso contrappuntistico che è pensato dall'alto verso il basso;
– ricombinazione: le tre sezioni dell'*Agnus Dei* sono basate sulla stessa melodia gregoriana e Palestrina pone grande attenzione affinché ognuna presenti caratteristiche differenti, nella continua ricerca di *varietas*. Questo è molto evidente nei tre incipit delle sezioni interne, in cui gli ingressi sono gestiti in modo che il materiale sia distribuito ogni volta in maniera differente.[88]

Infine l'ultimo aspetto di grande interesse è la distribuzione del materiale di libera invenzione, di cui si riscontra in questa messa un utilizzo eterogeneo:
– la scelta più ricorrente è quella di creare brevi frammenti tematici che si possano distribuire in imitazione fra tutte le voci, spesso in presenza — ma non sempre — del gregoriano trattato come *cantus firmus*: se ne trova esempio in tutte le sezioni della messa;
– quando il modello è distribuito in parafrasi tra più voci, in alcuni casi Palestrina arricchisce il contrappunto con un tema di libera invenzione. Gli esempi migliori sono l'incipit di *Kyrie* e *Sanctus*, che mostrano però come il tema aggiunto non sia da considerare un semplice controsoggetto, da combinare con il gregoriano sempre allo stesso modo,

87. R. L. Marshall, *The Paraphrase Technique*, cit., p. 361.

88. A questo riguardo, più fruttuoso sarebbe il confronto non solo con le messe parafrasi palestriniane basate su messe gregoriane, ma anche con quelle basate su antifone e inni. L'autore ha infatti la tendenza a costruire tutti gli incipit delle sezioni interne sull'inizio della melodia parafrasata, la quale, a differenza delle messe su messe gregoriane, è sempre uguale per ogni sezione.

bensì un'ulteriore fonte di varietà per il compositore, che modifica continuamente la distanza intervallare o temporale con cui incastra i temi. Questo approccio è molto evidente nel *Kyrie* — in cui il dialogo a distanza di ottava e *semibrevis* tra Tenor e Cantus alla m. 1 viene ripetuto alla quarta e a distanza di *brevis* tra Bassus e Quintus alla m. 4 — o, appunto, nel *Sanctus* — prima all'unisono fra Tenor e Quintus alla m. 3, poi alla quinta fra Bassus e Tenor alla m. 5;
– alcune volte, poi, il materiale di libera invenzione, pensato inizialmente in contrappunto con il tema gregoriano, viene riproposto senza di esso, generando nuovi incastri con le altre parti. È il caso osservato alle mm. 13-24 dell'*Agnus Dei* I (vedi esempio 9), che ricorda la tecnica parodia di alcune messe palestriniane;
– in ultima analisi rimane la questione più ostica, ovvero le sezioni prive di parafrasi. Mi riferisco quindi essenzialmente alla prima parte dell'Offertorio, in cui si possono riscontrare molte delle caratteristiche della scrittura palestriniana libera da modelli; su questa sezione della messa sarà bene tornare a tempo debito, nel tentativo di stabilire una connessione con il resto del repertorio.

In seguito a questa disamina risultano un poco più chiare le linee guida che possono tornare utili nel parallelo tra la *Missa pro defunctis* di Palestrina e quelle di altri autori, così come con il resto del repertorio parafrasi palestriniano. Bisogna però sottolineare come alcuni importanti aspetti emergano già da un primo confronto tra la messa e la letteratura in materia citata in testa al capitolo. Non posso dichiararmi, ad esempio, perfettamente allineato con l'idea di Boyd secondo cui nel sec. XVI la parafrasi sia da intendere come una tecnica matura che preveda la distribuzione del materiale omogeneamente fra tutte le parti: come osservato, Palestrina utilizza questo tipo di scrittura in maniera molto contenuta nella messa, preferendo volgere lo sguardo verso un approccio più arcaico, tipico delle generazioni precedenti la sua.

Forma e proporzioni

Ricollegandosi con le tesi esposte da Manfred Schmid, è possibile affrontare un ultimo stadio dell'analisi, cioè quello che riguarda la forma della *Missa pro defunctis*. Una delle argomentazioni di cui il musicologo tedesco sembra maggiormente convinto, a proposito dell'assenza del gregoriano nell'Offertorio, riguarda il desiderio da parte di Palestrina di non lasciarsi condizionare dalla grande quantità di testo verbale, di comporre la sezione in totale libertà. Il punto di vista di Schmid, condivisibile o meno che sia, apre alla possibilità che il compositore pensasse la forma musicale indipendentemente dal testo su cui questa è costruita, e introduce una delle questioni più dibattute a proposito di questo repertorio: è possibile considerare la messa una 'forma' musicale? O è più corretto parlare semplicemente di 'genere', la cui forma è implicitamente stabilita dal testo verbale?
Complesso quanto stimolante, questo argomento ha trovato spazio nelle pubblicazioni di Egidio Pozzi,[89] Carl Erik Kühl[90] e Irina Guletsky;[91] quest'ultima ha poi ampliato lo spettro della sua indagine in un secondo articolo.[92] Facendo ancora una volta riferimento alle messe

89. Egidio Pozzi, *Il Problema della grande forma nelle messe del Palestrina*, in *Palestrina e l'Europa*, cit., pp. 499-517.

90. Carl Erik Kühl, *Formal Structures in Palestrina's Vocal Music*, «International Journal of Musicology», VI, 1997, pp. 51-101.

91. Irina Guletsky, *Proportions in Palestrina's Masses*, in *Palestrina e l'Europa*, cit., pp. 329-40.

92. I. Guletsky, *Manus Mysterialis: The Symbolism of Form in the Renaissance Mass*, «Music in Art», XXXIII, 2008, pp. 69-96.

mantovane, Pozzi si domanda se Palestrina non avesse sviluppato negli anni «una concezione della grande forma capace di permettergli davvero di comporre una messa in dieci giorni;[95] a questo punto, però, abbandona l'analisi messe in *alternatim* per concentrarsi sulle messe parodia dei primi due libri. I dati più significativi si evincono dal confronto fra i Credo delle tre messe parodia presenti in *Missæ* II [1567],[94] per cui Pozzi evidenzia dei tratti ricorrenti: sono tutti suddivisi in quattro sezioni, con la prima e l'ultima che hanno sempre dimensione uguale, e alternano allo stesso modo passi omoritmici o in imitazione. L'articolo non va troppo in fondo alla questione, e la casistica che il musicologo porta a supporto è davvero troppo limitata per accogliere a pieno la sua tesi. Tuttavia, limitatamente alla presente area di interesse, la sua posizione è molto chiara, in quanto già dalle basi del suo ragionamento è evidente che egli ritiene sicura una pianificazione della forma — indipendentemente dal testo dell'*ordinarium* — da parte di Palestrina.

Il lavoro di Irina Guletsky, al contrario, parte dal desiderio di fornire una casistica più completa possibile, estendendo lo studio prima a quasi tutta la produzione palestriniana[95] e poi a una serie di messe tre, quattro e cinquecentesche.[96] L'articolo dedicato unicamente a Palestrina ci introduce all'importanza che i principi delle proporzioni e della prospettiva assunsero per gli uomini — e in particolare gli artisti — rinascimentali, sottolineando come questi dovettero riflettersi in un cambio di direzione anche per quanto riguarda la composizione musicale. Per un autore del sec. XVI, la struttura interna di una messa non era più determinata dal tema scelto come *cantus firmus*: il nuovo approccio alla composizione imitativa lasciava grande libertà nella scelta delle proporzioni da utilizzare, che potevano, a quel punto, impregnare il discorso musicale molto più a fondo, ed essere un importante mezzo per dare integrità strutturale alla composizione.

Nella parte iniziale dell'articolo la Guletsky sostiene che le messe di Palestrina abbiano una evidente organizzazione formale, per la quale sono riscontrabili quattro criteri di simmetria:

93. E. Pozzi, *Il Problema della grande forma*, cit., p. 517.

94. I cicli in questione sono le *Missæ 'Inviolata'*, *'Aspice Domine'* e *'Salvum me fac'*. Se per le ultime due il modello è chiaramente riconoscibile in due mottetti di Jachetto da Mantova, più complicata è la questione della *Missa 'Inviolata'*: Pozzi la considera una messa parodia basata sul mottetto *Inviolata integra et casta* di Jean Courtois (fl. 1530-45), pubblicato per la prima volta nel primo libro dei *Motteti del fiore* [1532]. Alla nota 25 del suo contributo, il musicologo afferma chiaramente di aver fatto riferimento a quanto proposto da Johannes Klassen, *Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XXXVII, 1953, pp. 53-63, tesi poi ripresa anche in K. Jeppesen, *Palestrina*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel – Basel, Bärenreiter-Verlag, 1962, Personteil X, coll. 658-706. Klassen e Jeppesen correggono l'elenco delle messe palestriniane con relativo modello di riferimento che era apparso in Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, New York, Norton & Co., 1959, in cui il ciclo viene catalogato come messa parafrasi sulla sequenza gregoriana *Inviolata integra et casta*, su cui è costruito anche il mottetto di Courtois. In due contributi molto più recenti — ossia Lino Bianchi, *Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo*, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 1995 e *Edizione Nazionale*, IV, a cura di Francesco Luisi — la composizione è però ancora descritta come messa parafrasi su sequenza gregoriana. La questione andrebbe definitivamente chiarita, sia per fugare il dubbio in sé, ma anche perché l'esclusione di una messa dall'elenco, già molto contenuto, proposto da Pozzi, ridurrebbe non di poco la validità della sua proposta.

95. Le messe palestriniane prese in considerazione in I. Guletsky, *Proportion*s sono 91; rimangono fuori dallo studio la *Missa de feria* (*Missæ* II [1567]) perché mancante di *Gloria* e *Credo*, la *Missa 'Tu es Petrus'* a tre cori e 18 voci (MS Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Giulia XII) senza che ne sia indicata la motivazione, *la Missa 'Christe resurgens'* (che si trova attribuita a Palestrina in un codice della cattedrale di Città del Messico ma la cui paternità era già stata chiarita in favore di Pierre Colin in K. Jeppesen, *Palestrina*, cit.), le messe mantovane a causa della particolare struttura *in alternatim* e, ovviamente, la *Missa pro defunctis* (che in entrambi gli articoli la Guletsky appella 'requiem-mass «*De profundis*»'), per via della sua particolare struttura.

96. Le composizioni studiate sono in tutto 315 tra cui, oltre le 91 palestriniane, spiccano tre cicli completi del sec. XIV, dieci messe inglesi del sec. XV (di cui sette anonime e tre di Walter Fye, Richard Cox e John Plummer), tutte le messe di Du Fay, Ockeghem, Obrecht, Josquin, de la Rue, Agricola, Firminus Caron, Fagues, Regis, Gombert, Lasso e le sei *Missæ 'L'homme armé'* anonime contenute nel MS Napoli, Biblioteca Nazionale, VI E 40.

- simmetria totale: il *Credo* funge da perno attorno a cui si creano dei binomi simmetrici *Kyrie* = *Agnus Dei* e *Gloria* = *Sanctus*; il *Credo* è a sua volta diviso a metà in corrispondenza del *Crucifixus*. A questa categoria appartengono 16 messe;
- macrosimmetria: una sorta di struttura ternaria per cui (*Kyrie* + *Gloria*) = (*Sanctus* + *Agnus Dei*), quindi due macro-sezioni uguali separate dal *Credo* indipendente. A questa categoria appartengono 22 messe;
- simmetria parziale: che riguarda solo alcune sezioni, per cui, ad esempio *Kyrie* = *Agnus Dei* oppure *Gloria* = *Sanctus*. A questa categoria appartengono 19 messe;
- simmetria dei rapporti: per cui (*Kyrie* / *Agnus Dei*) = (*Gloria* / *Sanctus*); non c'è uguaglianza diretta tra le durate, ma il rapporto tra la lunghezza di *Kyrie* e *Agnus Dei* è uguale al rapporto tra la lunghezza di *Gloria* e *Sanctus*. A questa categoria appartengono 15 messe;
- asimmetria: non si riconoscono rapporti simmetrici. A questa categoria appartengono 19 messe.

La seconda parte è invece orientata alla ricerca di rapporti basati sulla sezione aurea, che l'autrice ritiene essere parte integrante della matrice palestriniana, tanto che «the golden section characterizes all of Palestrina's masses without exception, and that on every possible level of the form».[97] In ultima battuta conclude affermando che da un confronto tra le messe del primo libro e quelle che si presume siano state composte negli anni '80-'90,[98] si evincono le seguenti tendenze evolutive:

1. reducing the size of the work;
2. achieving balance between its macro-movements [...];
3. developing symmetry and centricity of the composition [...];
4. manifesting a gradual transfer from asymmetry or imperfect-symmetry to perfect symmetry composition.[99]

La ricerca cominciata dalla Guletsky su Palestrina amplia il proprio raggio d'azione nell'articolo del 2008, sia per quanto riguarda il repertorio che affronta, che per i criteri adoperati. I presupposti di partenza sono simili a quelli del primo contributo, ossia il desiderio di trovare simmetrie e proporzioni nell'organizzazione formale delle messe, ma questo studio è più incentrato sulla ricerca di una simbologia nascosta dietro le proporzioni strutturali. Tramite rappresentazione grafica delle cinque sezioni della messa come colonne affiancate l'una a l'altra, in rapporto proporzionale a seconda della durata, l'autrice confronta i grafici con il repertorio figurativo di primo rinascimento. Il risultato è una serie di corrispondenze con immagini sacre che secondo l'autrice sono collegate ai titoli delle composizioni o ai temi utilizzati in parafrasi o come *cantus firmi*. Sospendendo il giudizio sull'efficacia di un simile approccio, preferisco limitarmi a osservare che l'opera di Palestrina in questo articolo è affrontata marginalmente, riprendendo nella sostanza quanto detto dall'autrice nel contributo precedente.

Il contributo di Carl Erik Kühl si divide in due parti: nella prima il musicologo illustra quali

97. I. Guletsky, *Proportions*, cit., p. 336.

98. I cicli in questione sono le *Missæ 'Assumpta est Maria'* (pubblicata per la prima volta da Haberl in *Werke*, XXIII), *'Ecce ego Joannes'* (Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Sist. 30), *'Panis quem ego dabo'* (*Missæ* V [1590]) e *'Tu es Petrus'* (non è chiaro se si tratti di quella compresa nel *Missæ* XII [1601] o quella pubblicata per la prima volta da Haberl in *Werke*, XXIV, entrambe a 6 voci).

99. I. Guletsky, *Proportions*, cit., p. 339.

siano i principi dell'analisi normalmente utilizzata per le forme della musica tonale, le quali sono a suo dire adattabili alla polifonia rinascimentale; nella seconda si arrischia dunque in una applicazione degli stessi al mottetto *Veni sponsa Christi* (*Motecta* 4 vv. I [1564]) e alla *Missa 'Veni sponsa Chisti'* (*Missæ* IX [1599]), che sul mottetto è costruita.
La prima parte dell'articolo fornisce alcuni ottimi spunti di riflessione. Dopo aver riconosciuto il grande merito del lavoro svolto da Jeppesen nel definire in cosa consista lo 'stile' palestriniano,[100] Kühl sostiene però che lo studio del musicologo danese si sia limitato all'analisi di figure musicali molto brevi, senza fermarsi a osservare come queste siano organizzate: senza badare, cioè, alla forma. Egli esprime la volontà di colmare questo vuoto chiedendosi «does Palestrina's music [...] have form? Are the highest ordering principles of his music of a 'musical' nature? Or is not rather the text, the religious ceremony etc. that initiates the 'superior' disposition of the music and creates a unity?».[101]
Si tratta dello stesso quesito che mi ponevo all'inizio del presente capitolo, e Kühl non nasconde il fatto che la risposta più semplice sarebbe accettare che la musica liturgica nasca come rivestimento di un testo preesistente inserito in una cerimonia con una struttura ben definita, approccio che sembra lasciare poco spazio di analisi e interpretazione. Non volendosi tuttavia fermare alla reazione più istintiva, prosegue chiedendosi se non esista invece una via per coniugare una struttura testuale con un modello formale prestabilito, o meglio: come possa una forma musicale sovrapporsi alla struttura del testo senza che questa ne esca sminuita nella sua importanza. Secondo Kühl esistono alcuni aspetti del rapporto testo-musica che non sono eccessivamente vincolanti, e proprio questi costituiscono gli spiragli in cui si inserisce l'arte del compositore:

– scarsa attitudine di Palestrina per la scrittura di stampo 'madrigalistico';[102]
– impossibilità di fondare un'intera sezione come il *Kyrie* su un testo di sole sei sillabe;
– tendenza a ridurre anche il testo delle sezioni più lunghe come *Gloria* e *Credo* in frammenti molto brevi e ripetuti più volte.

Basandosi su questi presupposti, Kühl mostra come Palestrina sia capace di liberarsi dal vincolo del testo senza sminuirne l'importanza o comprometterne il senso e la comprensione. In molti casi, ad esempio, ripetizioni di uno stesso frammento verbale vengono riproposte su linee melodiche molto differenti; in altri, invece, porzioni molto brevi di testo vengono musicate in stile melismatico, mentre altre più lunghe in stile sillabico, con lo scopo evidente di adattare i frammenti verbali a uno schema musicale pensato precedentemente.
Lo studio di Kühl è a mio avviso molto più convincente di quello della Guletsky, probabilmente perché sostiene una tesi più moderata, prestando maggiore attenzione al risultato musicale piuttosto che alla ricerca un poco forzata di simmetrie interne. In ogni caso, entrambi gli approcci sono molto interessanti e bisognerà trovarne il miglior riscontro possibile nella *Missa pro defunctis*.

L'assenza di *Gloria* e *Credo* e la presenza dell'Offertorio rendono inadatta questa messa a essere inclusa nello studio panoramico della Guletsky; ciò non esclude, tuttavia, che criteri di simmetria possano comunque trovarsi all'interno della composizione.

100. A questo riguardo si rimanda a K. Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Oxford, Oxford Universtiy Press, 1946.

101. C. E. Kühl, *Formal Structures*, cit., p. 53.

102. Pare indebolirsi ulteriormente la presa delle idee contenute in M. H. Schmid, *Zum Offertorium*, cit.

Tavola 12. Rapporti interni alla *Missa pro defunctis* di Palestrina (1).

	mm.	sezione	mm.	sotto-sezione	mm.
Missa pro defunctis	344	*Kyrie*	49	*Kyrie* I	15
				Christe	14
				Kyrie II	15
		Offertorio	120	*Domine Jesu Christe* (℟)	70
				Hostias (℣ e *repetenda*)	50
		Sanctus	83	*Sanctus*	50
				Benedictus	33
		Agnus Dei	92	*Agnus Dei* I	33
				Agnus Dei II	26
				Agnus Dei III	33

Osservando il resoconto del numero di misure delle sezioni interne (tavola 12), ci si accorge che, mentre a livello di macro-sezioni non sembrano esserci rapporti ricorrenti, questi paiono invece molto evidenti tra le sotto-sezioni. Anzitutto va evidenziato lo schema speculare delle due sezioni tripartite, ossia *Kyrie* e *Agnus Dei*; il primo *Kyrie* ha la stessa durata del secondo, e il primo *Agnus Dei* la stessa durata del terzo. In entrambi i casi, poi, le sezioni interne — cioè *Christe* e *Agnus Dei* II — sono più brevi di quelle esterne, anche se nel caso del *Kyrie* la differenza è minima. Un altro rapporto interessante è la corrispondenza tra sezioni adiacenti, a partire più o meno dalla metà della messa: il verso dell'Offertorio ha la stessa durata della sezione subito successiva, cioè il *Sanctus*, così come accade tra *Benedictus* e *Agnus Dei* I.
Si può dunque affermare che la casistica proposta dalla Guletsky si conferma, almeno in parte, valida anche per la *Missa pro defunctis*, con la prima e l'ultima sezione che sono accomunate dallo stesso tipo di struttura interna simmetrica, mentre il *Sanctus* sembra fungere quasi da 'cerniera' tra Offertorio e *Agnus Dei*, legandosi per dimensioni con l'uno e con l'altro. Non sembrano, però, esistere presupposti per portare questo tipo di analisi al livello successivo proposto dalla musicologa; a voler provare un ulteriore confronto tra le cifre, infatti, non si ricava nessun dato ricorrente che si avvicini alla sezione aurea.
Prima di verificare sulla *Missa pro defunctis* l'approccio proposto da Kühl, è bene fare una premessa, breve ma necessaria: lo studioso propone, nella prima parte dell'articolo, una serie di criteri che poi applica, nella seconda parte, a un mottetto di libera invenzione e a una messa parodia, senza chiedersi tuttavia se questi possano avere valore universale per il resto dei cicli palestriniani, costituito per circa un terzo da messe parafrasi. Sembra, cioè, che sia trascurato un aspetto fondamentale, ovvero che la forma di una messa parafrasi potrebbe dipendere più dalla struttura della melodia parafrasata che dal testo verbale, soprattutto se si tratta di un ciclo su messa gregoriana, il cui modello musicale è legato al testo verbale e non può essere utilizzato liberamente dal compositore come accade invece nelle messe su inni o antifone.

Tavola 13. Rapporti interni alla *Missa pro defunctis* di Palestrina (2).

	numero sillabe testo	numero note modello	note per sillaba	misure *Missa* di Palestrina	note per misura
Kyrie I	7	15	2,14	15	1
Christe	6	14	2,33	14	1
Kyrie II	7	17	2,43	15	1,13
Domine Jesu Christe (℟)	105	194	1,85	70	2,77
Hostias (℣ e *repetenda*)	74	122	1,65	50	2,44
Sanctus	34	39	1,15	50	0,78
Benedictus	21	25	1,19	33	0,76
Agnus Dei I	19	20	1,05	33	0,61
Agnus Dei II	19	20	1,05	26	0,77
Agnus Dei III	23	24	1,04	33	0,73

Nelle pagine precedenti si è messo in pratica un piccolo confronto tra le dimensioni dell'Offertorio gregoriano e polifonico di mano palestriniana, senza riscontrare grandi differenze, in termini di dimensioni, tra sezioni che utilizzano il gregoriano e sezioni che ne sono prive. Applicando lo stesso criterio al resto della messa, considerando non solo il numero di note che compongono il modello gregoriano ma anche il numero di sillabe che formano il testo (tavola 13), i dati che si evincono sono fortemente significativi. Anzitutto va evidenziato come già il modello gregoriano si mostri variabile nelle diverse sezioni della messa: nel *Kyrie* il rapporto tra le note dell'intonazione e il numero di sillabe del testo è di quasi 2,5 a 1, si riduce notevolmente per il responso dell'Offertorio e ancor di più per il verso; infine nelle ultime due sezioni è praticamente pari. Questo significa che lo stile neumatico-melismatico del *Kyrie* lascia il passo nell'Offertorio a una scrittura neumatica più semplice, per poi limitarsi a un'intonazione praticamente sillabica nelle ultime due sezioni.
Benché la realizzazione polifonica sia in parte vincolata da queste proporzioni preesistenti, Palestrina sceglie di inserire il materiale in una struttura differente, più equilibrata, proporzionata e pensata a priori. Per il *Kyrie* il rapporto tra il materiale e la durata della sezione è di 1 a 1, e il compositore lo ottiene mediante la continua ripetizione in contrappunto degli stessi frammenti parafrasati. Al contrario nell'Offertorio, come già visto, il testo verbale — e anche l'intonazione gregoriana, per il solo verso — vengono 'concentrate' in un numero di misure decisamente inferiore: sotto questa luce va riconosciuto che l'idea di Schmid, per il quale Palestrina cerca di contenere le dimensioni della sezione nonostante la lunghezza del testo, si dimostra corretta. Nel *Sanctus* le due sezioni interne mantengono più o meno invariato il rapporto esistente tra la lunghezza del testo, il numero di note del gregoriano e le misure in polifonia. L'*Agnus Dei*, invece, è la sezione in cui la volontà palestriniana si manifesta con maggior chiarezza: le prime due ripetizioni hanno testo e intonazione esattamente identici, ma nella versione polifonica la prima sezione è di 33 misure, mentre la seconda solo di 26. La terza ripetizione, poi, ha testo e intonazioni più lunghi a causa dell'aggiunta della parola *'sempiternam'*, ma Palestrina fa in modo che duri esattamente come la prima. È evidente, dunque, che la necessità di simmetria prende il sopravvento sulla struttura presente nel modello, almeno in questo caso.

Confronto con opere di altri autori

Per uno studio che voglia comparare le diverse tipologie di approccio alla rielaborazione di materiale monodico preesistente, la *Missa pro defunctis* rappresenta un terreno particolarmente fertile, forse uno dei più adatti in assoluto. Esistono infatti altri modelli che ebbero grande successo durante i secc. XV e XVI — come ad esempio la grande quantità giunta sino a noi di *Missæ de Beata Virgine* — ma alla composizione delle messe da morto si lega una serie di parametri ulteriori che ne rendono lo studio infinitamente affascinante. Questi possono riguardare, ad esempio, la specifica tradizione liturgica a cui era legato il luogo di origine di un compositore, oppure una tradizione di canto tipica del contesto in cui egli si trovava a comporre la messa; una serie di varianti, dunque, che che possono rappresentare un ingente ostacolo per chi cerchi di rintracciare con sicurezza il modello utilizzato da un autore.
Data la grande quantità di messe da requiem composte durante il sec. XVI, nel presente studio ho dovuto mettere in atto una doverosa selezione, secondo un criterio che privilegiasse autori temporalmente o geograficamente più prossimi a Palestrina; ciò ha inevitabilmente condotto a delle esclusioni illustri, lasciando tuttavia spazio ad autori meno conosciuti. Ho tentato di fornire per ogni messa delle informazioni essenziali riguardanti la biografia del compositore e in che modo Palestrina sia, sicuramente o presumibilmente, entrato in contatto con i vari cicli; ho dunque proceduto a un'analisi degli stessi, non con la pretesa di esaurirne ogni aspetto di interesse, ma piuttosto di fornire alcuni elementi utili al confronto con la *Missa pro defunctis* palestriniana.

Antoine Brumel, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1516)[103]

Sezioni in polifonia:
Introitus;
Kyrie;
Sequentia;
Sanctus;
Agnus Dei;
Communio.

La *Missa pro defunctis* di Antoine Brumel (ca.1460–ca.1512/13) è stata presa in considerazione perché contenuta nel *Liber Quindecim Missarum*, stampato a Roma da Andrea Antico nel 1516; un esemplare della stampa fa parte del fondo Cappella Sistina presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Capp. Sist. 209.

Tra le notizie certe che possediamo sulla vita di Brumel, le più remote lo collocano a Chartres intorno al 1483, ma è stato ipotizzato che sia nato a Brunelles (una cinquantina di chilometri a ovest di Chartres) intorno al 1460.[104] In seguito il compositore si spostò a Ginevra, Laon e Parigi, approdando infine alla corte ducale di Alfonso I d'Este nel 1506. A Ferrara, Brumel si trovò a coprire la carica di maestro di cappella che era rimasta vacante dall'anno precedente, a causa della morte del suo predecessore Jacob Obrecht durante un'epidemia di peste; egli rimase alla corte ducale sino al 1510, quando la cappella fu sciolta, e trascorse gli ultimi anni della sua vita a Faenza o Roma.[105]
Luce e Hudson concordano nel ritenere che la *Missa pro defunctis* sia probabilmente stata composta durante gli anni trascorsi in Italia, cioè nella fase tarda dell'attività del compositore, quando ormai il suo stile aveva raggiunto grande raffinatezza, benché si tratti comunque di «a work of modest proportions».[106]
Gli aspetti più interessanti di questa messa sono essenzialmente due. Il primo è che il ciclo comprende una delle più antiche realizzazioni polifoniche della Sequenza *Dies Iræ* che si conoscano, forse addirittura la prima in assoluto.[107] Questa è composta *in alternatim*, tra

103. Lo studio di questa messa è stato svolto sull'edizione curata da Barton Hudson per il *Corpus Mensurabilis Musicæ*, V/4 (1970).

104. Barton Hudson, *Antoine Brumel*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit.

105. Sulla data e luogo di morte possediamo notizie contrastanti. Hudson parla di un documento dell'11 maggio 1512 che colloca Brumel presso Faenza o Mantova, in cui egli viene descritto come molto malato e prossimo alla dipartita, mentre Vincenzo Gallilei racconta in una sua memoria della morte di Brumel, avvenuta a Roma nel 1513; cfr. B. Hudson, *Antoine Brumel*, cit.

106. H. T. Luce, *The Requiem Mass*, cit., I, p. 166.

107. La realizzazione polifonica della Sequenza, come accennato, è una prassi tutta italiana. Lo dimostra ad esempio il fatto che le uniche messe composte nella prima metà del sec. XVI che la contengono sono tutte di area italiana: la messa di Brumel, appunto, stampata a Roma e probabilmente composta a Ferrara, e la messa contenuta nel codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, MS Ris. Mus. I. 27 (noto come 'Codice di Staffarda') e attribuita a 'Engarandus Juvenis', compositore di cui troviamo unicamente traccia in questo codice. Altre tre Sequenze più o meno coeve sono inoltre contenute nel codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 27, in cui sono copiate 'sciolte', ossia non all'interno di una messa da requiem. A queste redazioni integrali della Sequenza si aggiungono le messe di Charles d'Argentille e Cristóbal de Morales, che contengono però solo la sezione finale, il *'Pie Jesu'*; entrambe saranno discusse meglio in seguito, ma basti per ora ricordare che la prima si trova manoscritta negli archivi vaticani e la seconda è stata stampata a Roma nel 1544. La presenza della Sequenza nella messa di Brumel rafforza dunque l'ipotesi che questa sia stata composta in Italia, durante gli anni ferraresi.

strofe in canto e piano e strofe in polifonia; inoltre, ogni sezione polifonica viene normalmente adattata a due strofe di testo differenti e quindi ripetuta, a esclusione della prima e delle ultime due. L'organico è a quattro parti tranne che per la strofa *'Liber scriptus'* e per la sua ripetizione *'Inter oves'*, in cui si riduce a due. Per tutta la Sequenza la linea gregoriana è parafrasata con costanza, facilmente riconoscibile soprattutto nella parte del Tenor o del Cantus.
Il secondo aspetto riguarda proprio la parafrasi del resto della messa. La melodia gregoriana è rintracciabile solo in alcune sezioni: il Tenor la propone con discreta chiarezza nel *Kyrie* I e III, così come nel *Benedictus*; con minore facilità la si può riconoscere anche nella prima esposizione del *Sanctus*, sempre nella parte del Tenor, e nell'Introito, mentre il *Christe* e i due *Agnus Dei* ne sembrano del tutto privi. Luce ha suggerito che «this is probably due to Brumel's use of a version of the plainsong which is unknown to the author, although it may be that a cantus firmus is actually not present in some sections».[108] Se si prende come riferimento la parte del Tenor — considerato che questa si è dimostrata per quanto visto sinora il principale riferimento per l'inserimento del *cantus firmus* — e si osserva l'*Agnus Dei*, si potrebbe effettivamente propendere per l'assenza del gregoriano, dato che la parte del Tenor si muove a malapena dalla corda di recita sul Do3. Per le altre sezioni, invece, non è da escludere che Brumel si riferisca a una versione alternativa della *Missa pro defunctis* gregoriana, tesi supportata, ad esempio, dalla particolare intonazione per il verso dell'Introito che si trova nella stampa di Antico.[109] Luce sostiene di non essere a conoscenza di quale potrebbe essere questa versione alternativa; la soluzione più probabile è che si tratti in realtà di una realizzazione polifonica basata sull'intonazione monodica di un tono di salmodia semplice.

Non è stato, tuttavia, del tutto chiarito se il primato per il *Dies Iræ* polifonico spetti a Brumel o Engarandus — considerata l'impossibilità di datare con certezza il codice di Staffarda — o ancora, come è stato ipotizzato da Gioia Filocamo, a una delle tre Sequenze del MS Panciatichi 27; cfr. Gioia Filocamo, *Democratizing the Requiem: Mercantile Mentality and the Fear of Death in Italy*, «Journal of the Alamire Foundation», I, 2009, pp. 27-49.

108. H. T. Luce, *The Requiem Mass*, cit., I, p. 169.

109. La differenza rispetto alla lezione comune è in realtà minima, con la linea melodica che dalla corda di recita La si sposta per un istante sul Si♭.

Charles d'Argentille, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1543)[110]

Sezioni in polifonia:
Introitus;
Kyrie;
Sequentia (solo *'Pie Jesu'*);
Sanctus;
Agnus Dei;
Communio;
Libera me, Domine (responsorio).

La *Missa pro defunctis* di Charles d'Argentille (fl.1528–56/57) è stata presa in considerazione perché tràdita dal codice Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Giulia XIII.3, datato 1543.[111]

Le notizie biografiche che si possiedono sull'autore sono alquanto scarse. Il nome con cui le composizioni gli sono attribuite nei codici vaticani suggerisce la città di Argenteuil in Francia come luogo di provenienza,[112] ma la gran parte della sua attività musicale si svolse nella penisola italica. Entrò come cantore presso la Cappella Papale nel 1528, e ivi rimase sino al 1555, anno in cui fu estromesso per cause non perfettamente chiare.[113] Il percorso di Argentille in Vaticano è interessante perché, seppur per un breve periodo, egli fu collega di Palestrina tra i cantori papali; motivo ulteriore, quindi, per credere che il prenestino fosse a conoscenza della *Missa pro defunctis* di Argentille.
Il suo lascito musicale, seppur modesto, non sembra essere stato sinora oggetto di alcun tipo di studio;[114] si tratta di una lacuna che andrebbe a mio avviso colmata, soprattutto per quanto riguarda la *Missa pro defunctis* che, in base alle informazioni che possediamo, sembrerebbe essere a tutti gli effetti la prima messa da morto polifonica composta nel contesto papale, e potrebbe essere quindi veicolo di preziose informazioni. In questo senso, però, va sottolineato che l'unico elemento riconducibile alla prassi pontificia è la presenza

110. Lo studio di questa messa è stato svolto sull'edizione curata da Nors S. Josephson per il *Corpus Mensurabilis Musicæ*, XCV/1 (1982).

111. La data di redazione del codice è presente sul frontespizio, in cui si legge «[...] Pont^{s}. S^{mi}. D. N. D. Pauli pp. iij Federicus Marius Perusinus Scriptor Capelle eiusdem Pont. M.D.XLIII ultima Decemb. Scribebat». Cfr. a riguardo José M. Llorens, *Le opere musicali della Cappella Giulia vol. 1: manoscritti e edizioni sino al Settecento*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971, p. 66.

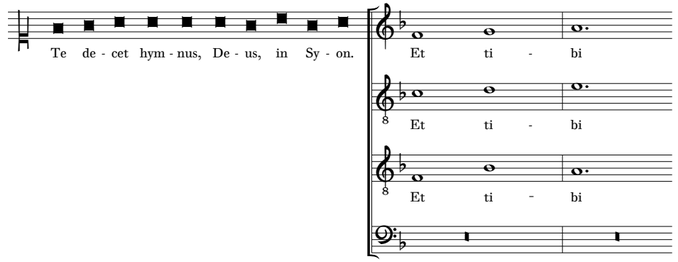
112. In Klaus Pietschmann, *D'Argentilly*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, cit., Personteil V, coll. 435-437 si ipotizza che il luogo di provenienza fosse in realtà l'isola di Batz, al largo delle coste bretoni, basandosi su un documento redatto sotto il pontificato di Clemente VII che si trova negli archivi vaticani, in cui al nome di Argentilly viene accostato l'appellativo «alias dubatz».

113. Richard Sherr sostiene che la sua espulsione «had nothing to do with music», ma sia da attribuire al fatto che il cantore fosse considerato «scandalous», e rientrasse quindi nel raggio d'azione della riforma voluta da Paolo IV, sotto il cui papato e per simili ragioni si esaurì la breve esperienza come cantore pontificio dello stesso Palestrina; inoltre Sherr afferma che Argentille morì due anni più tardi, cioè nel 1557. Cfr. R. Sherr, *Competence and Incompetence*, cit., pp. 621 e 628 nota 31.

114. Nello stesso codice che contiene la *Missa pro defunctis* si trovano anche due *Passiones* polifoniche, secondo i vangeli di San Matteo e San Giovanni; inoltre il codice Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Sist. 13 trasmette una *Missa de Beata Virgine*. Per una lista completa delle composizioni attribuite al compositore cfr. Don Harrán, *Charles d'Argentille*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., e soprattutto K. Pietschmann, *D'Argentilly*, cit.

del *Libera me, Domine* polifonico, anche se non si tratta di un aspetto vincolante ed esclusivo di quel contesto.
La messa sembra rispettare abbastanza fedelmente quelli che, come vedremo, diventeranno durante il secolo degli schemi compositivi ricorrenti. L'Introito prevede l'intonazione gregoriana sia per l'antifona che per l'inizio del verso, per il quale si trova nel codice la stessa lezione con lo slittamento sul Si♭ che Antico aveva stampato nella messa di Brumel (esempio 14). Al testo salmodico del verso viene riservato il solito trattamento omoritmico, completando così lo schema che prevede intonazione gregoriana dell'antifona, antifona in contrappunto, intonazione del verso e verso in stile omoritmico; questa stessa struttura si trova poi tipicamente nell'altra sezione antifonata, ossia il *Communio*. Tra le due sezioni estreme del *proprium* abbiamo le tre di *ordinarium*: *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, a cui si aggiungono il *Pie Jesu* e il responsorio *Libera me, Domine*.

Esempio 14. Argentille, *Missa pro defunctis*, Introito, intonazione del V.



La melodia gregoriana si trova parafrasata più o meno in tutte le sezioni, trattata con discreta varietà: nel *Kyrie*, ad esempio, la prima esposizione la presenta fiorita ed elaborata ritmicamente, per poter essere poi imitata in contrappunto da tutte le parti, nel *Christe* compare invece a valori lunghi al Cantus in un trattamento più vicino alla scrittura su *cantus firmus*, mentre il *Kyrie* II la propone al Tenor incastonata in un contesto omoritmico. La tendenza principale, però, è quella di porla al Cantus, differenziandola a volte rispetto al resto del contrappunto tramite l'utilizzo di valori lunghi, oppure in omoritmia col resto della parti: oltre che nel *Christe*, ne troviamo esempio nel verso dell'Introito, nel *Pie Jesu*, nel *Sanctus* e negli *Agnus Dei* I e II. A proposito della parafrasi, un ultimo aspetto degno di nota è l'insolita scelta di utilizzare per i due *Osanna* polifonici la linea del secondo *Osanna* gregoriano, quello posto dopo il *Benedictus*, al contrario di quanto evidenziato per Palestrina che invece utilizza due volte la melodia del primo.
Volendo sottolineare alcune particolarità di questa messa, bisogna anzitutto ricordare che si tratta di una delle prime — o forse la prima in assoluto — a proporre il *Pie Jesu* separatamente dal resto della Sequenza: possiamo riconoscere un primo passo verso la totale emancipazione di questa porzione di testo, che, a partire dal secolo successivo, sarà utilizzato con grande frequenza — soprattutto da compositori di area francese — per la composizione di un mottetto per l'elevazione, collocandosi quindi dopo la recita del *Sanctus*.

Un secondo aspetto di interesse è l'inquadramento modale del ciclo, che non sembra essere perfettamente in linea con la messa gregoriana; il caso più evidente è quello dei tre *Agnus Dei*, per cui il confronto tra *finales*, piano cadenzale e *ambitus* suggerisce più un II modo trasposto sul La che l'VIII del gregoriano.[115]
È necessario infine porre enfasi sul grande utilizzo di cadenze plagali, per mezzo di cui si concludono tutte le sezioni a esclusione di Introito, *Kyrie* I e *Christe*; in genere queste sono precedute da una cadenza autentica e si possono considerare quindi una sorta di *prolongatio*.

115. Tutte le sezioni concludono sulla *finalis* La e le cadenze, autentiche o plagali, sono tutte sul La. L'*ambitus* del Cantus, preferito a quello del Tenor perché portatore della melodia gregoriana e perché quello del Tenor è molto limitato, è chiaramente plagale, compreso tra Mi3 e Do4.

Cristóbal de Morales, *Missa pro defunctis* a 5 voci (1544)[116]

Sezioni in polifonia:
Introitus;
Kyrie;
Graduale (*Requiem æternam* – ℣: *In memoria æterna*);
Sequentia (*solo 'Pie Jesu'*);
Offertorium;
Sanctus;
Agnus Dei;
Communio.

La *Missa pro defunctis* di Cristóbal de Morales (ca.1500-53) viene presa in considerazione perché stampata per la prima volta nel secondo libro di messe pubblicato dall'autore,[117] tre esemplari del quale sono oggi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana; due fanno parte del fondo Cappella Giulia, con segnature Capp. Giulia XV.5 e XV.6, e uno del fondo Cappella Sistina, con segnatura Capp. Sist. 180.

La figura di Morales non necessita della presentazione riservata agli autori visti sinora, data la grande fama che egli raggiunse già in vita; vorrei dunque limitarmi a fornire poche essenziali notizie. È noto che dopo un periodo di formazione passato in Spagna, egli giunse in Italia nel 1532 e, dopo aver trascorso qualche tempo probabilmente alla corte napoletana del viceré Pedro da Toledo, si trasferì a Roma intorno al 1534-35, entrando quindi come cantore alla cappella pontificia di Paolo III. Dai documenti si evince che il soggiorno romano durò circa una decina d'anni, intervallato da una serie di spostamenti verso altri centri sia italiani che spagnoli, concludendosi comunque con certezza prima dell'agosto 1546, quando egli venne nominato *maestro de capilla* presso la cattedrale di Toledo.
Durante gli anni italiani, la fama di Morales crebbe notevolmente, come dimostra il consistente numero di pubblicazioni a stampa; tra queste spiccano senza dubbio i due libri di messe pubblicati a Roma nel 1544 e contenenti ben sedici cicli, con organico dalle 4 alle 6 voci. Alcuni di questi avevano già trovato la via della stampa qualche anno prima a Venezia per i tipi di Girolamo Scotto, mentre altri furono ripubblicati negli anni immediatamente successivi da Angelo Gardano e dallo stesso Scotto. Nel giro di poco tempo Morales riuscì a imporsi nel mercato editoriale, come testimonia il grande numero di riedizioni delle sue messe romane, di cui troviamo traccia non solo nel nord Italia ma anche in Francia e soprattutto in Germania.[118]
Gli studiosi hanno sempre considerato Morales uno dei modelli di riferimento palestriniani. È un punto di vista per molti aspetti condivisibile, se si considera l'importanza che la figura del compositore doveva avere nel contesto romano in cui Palestrina si formò come musico.

116. Lo studio di questa messa è stato svolto sull'edizione curata da Higini Anglès per i *Monumentos de la Música Española*, XV (1954).

117. *Missarum Liber Secundus* (Roma, Dorico, 1544).

118. Per un elenco dettagliato delle pubblicazioni cfr. Robert Stevenson e Alejandro Enrique Planchart, *Cristóbal de Morales*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit.

Prove a supporto di questa tesi, poi, potrebbero essere il riferimento al secondo libro di messe di Morales che si trova sul frontespizio del primo libro di Palestrina,[119] o ancora il fatto che il compositore spagnolo sia stato scelto come modello per la *Missa 'O sacrum convivium'*.[120] È dunque plausibile che la *Missa pro defunctis* a 5 voci[121] di Morales abbia esercitato una tangibile influenza sulla messa da requiem di Palestrina.

La messa di Morales è la più ampia tra quelle viste sinora, dato che l'inclusione in polifonia di Graduale e Sequenza (seppur con il solo *Pie Jesu*) fanno sì che l'unica sezione mancante sia il Tratto. La scelta del testo '*Requiem æternam – ℣: In memoria æterna*' per il Graduale può essere interpretata come un desiderio di adattarsi alle abitudini liturgiche romane, dato che proprio su queste si baserà poi la riforma del rito *pro defunctis* post-tridentino. In *The Two Requiems by Cristóbal de Morales* del 2000, Grayson Wagstaff si concentra molto sul presente aspetto, proponendo in quest'ottica un confronto tra le due messe di Morales, e ad esso si rimanda per una panoramica esaustiva.[122]

Una particolarità rispetto a quanto visto sinora riguarda la presenza dell'intonazione gregoriana in quasi tutte le sezioni, a esclusione del *Kyrie* — per il quale non si trova mai dato che comunque le nove ripetizioni venivano eseguite *in alternatim* col gregoriano — del verso del Graduale e del *Pie Jesu*, il quale era preceduto da tutta la Sequenza in canto piano. L'intonazione coinvolge quindi, come spesso accade, sia l'antifona che il verso di Introito e *Communio*, il responso del Graduale e il *Sanctus*, a cui si aggiungono i tre *Agnus Dei*. I casi più particolari riguardano però la presenza dell'intonazione anche nel *Benedictus*, oltre all'insolita lunghezza dell'intonazione dell'Introito ('*Requiem æternam*') e dell'Offertorio ('*Domine Jesu Christe Rex gloriæ*'): questi tre aspetti sono una vera novità rispetto a quanto visto sinora, e riportano Morales verso la prassi spagnola, come si evince dal confronto con altri autori provenienti dalla penisola iberica.

La parafrasi è applicata con un criterio molto chiaro, che tende a separare nettamente alcune sezioni rispetto ad altre. L'Introito e il *Kyrie*, ad esempio, mantengono la linea gregoriana sempre al Cantus, a valori molto lunghi e regolari, con qualche licenza solo in fase cadenzale; lo scopo è porre in risalto questa parte, estraniandola rispetto alle altre, le quali, per l'appunto, non la imitano praticamente mai. Lo stesso tipo di approccio si riconosce anche per *Pie*

119. Per la stampa di *Missæ* I [1554] i fratelli Dorico riutilizzarono per il frontespizio la lastra preparata per la *princeps* del secondo libro di Morales di dieci anni precedente, in cui il compositore è raffigurato in ginocchio, intento a offrire la propria opera al pontefice a cui il volume è dedicato. Tuttavia, mentre il libro di Morales è dedicato a Paolo III, morto nel 1549, quello di Palestrina omaggia Giulio III, suo successore; ecco la necessità di adattare la lastra per la stampa, sostituendo i gigli tipici dell'araldica dei Farnese con i monticelli della famiglia Ciocchi del Monte. Ad ogni modo, il primo stampatore a proporre una simile iconografia era stato Andrea Antico, dipingendo se stesso genuflesso nell'atto di donare il volume a Leone X sul frontespizio del *Liber Quindecim Missarum*.

120. La messa è stata stampata per la prima volta da Haberl in *Werke*, XXIII, come parodia basata sul mottetto a cinque voci di Morales, il quale si trova anche nel codice Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Sist. 13. Si tratta dell'unico modello di Morales riconosciuto con certezza, anche se in passato era stato ipotizzato potesse essere di sua mano il madrigale *Quando lieta sperai*, su cui è basata l'omonima messa di Palestrina a 5 voci. Di recente si è aperta una discussione sulla possibile attribuzione del madrigale a Cipriano de Rore, ma non sembrano esserci ancora risposte definitive in materia (cfr. Martin Ham, *Morales: The Canon*, in *Cristóbal de Morales: Sources, Influence, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, p. 271). In ogni caso, lo studio dei modelli per le messe parodia in Palestrina è un argomento di grande interesse; il compositore non era affatto scontato nelle scelte, escludendo spesso nomi illustri di suoi contemporanei — come Orlando di Lasso — e facendo a volte riferimento a compositori che oggi si fatica a rintracciare. La presenza di Morales tra i suoi modelli, dunque, è senz'altro da considerare come omaggio verso un collega per cui Palestrina doveva nutrire rispetto e ammirazione. Cfr. a riguardo V. M. Franke, *Palestrina's Imitation Masses*, cit.

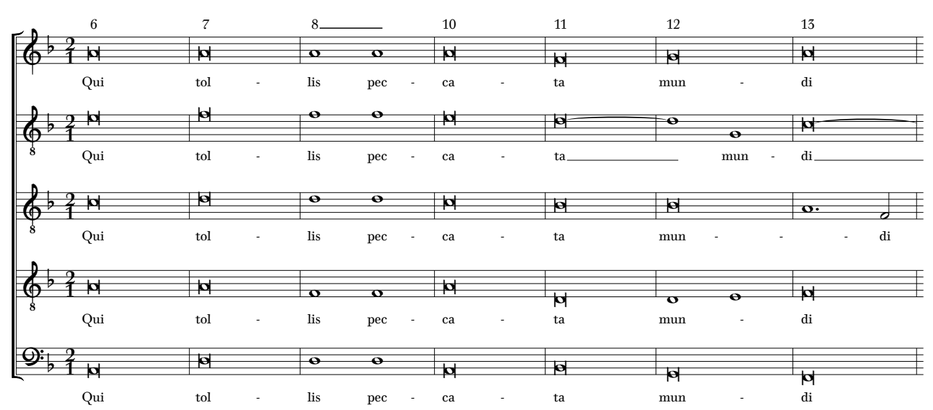
121. In seguito al suo ritorno in Spagna, Morales compose un'altra *Missa pro defunctis*, a 4 voci, la cui tradizione è abbastanza problematica dato che si trova solo in testimoni manoscritti, ma che si differenzia molto rispetto alla messa a 5 voci, più adatta probabilmente alle usanze spagnole; cfr. G. Wagstaff, *The Two Requiems*, cit., pp. 453-57.

122. G. Wagstaff, *The Two Requiems*, cit.

Jesu, *Sanctus* e *Agnus Dei*, con un effetto forse ancora più forte dovuto al movimento delle altre parti, che per lunghi tratti accompagnano la linea al Cantus con andamento perlopiù omoritmico; questo aspetto è particolarmente visibile all'apertura del *Sanctus* (esempio 15) e dell'*Agnus Dei* I (esempio 16).

Esempio 15. Morales, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 8-14.

Esempio 16. Morales, *Missa pro defunctis*, *Agnus Dei* I, mm. 1-7.



Per quanto riguarda le altre sezioni, Morales, in maniera evidentemente programmatica, applica una tipologia di scrittura opposta. L'Offertorio è forse il caso in cui questo aspetto si manifesta con maggiore chiarezza; in esso è visibile una totale inversione dell'approccio compositivo. La sezione si apre con l'ingresso di tutte le voci a valori di *semibreves*, i quali vengono prontamente sostituiti da valori più brevi che infittiscono la trama contrappuntistica. Tutte le parti sono in imitazione tra di loro e la linea gregoriana non è condotta più dal

Cantus ma dall'Altus, a valori più brevi rispetto alle sezioni precedenti e continuamente fiorita. È chiaro dunque che l'obiettivo del compositore in questo caso non è più quello di mettere in risalto il modello, ma anzi di intrecciarlo nel tessuto e renderlo quasi irriconoscibile; un approccio simile si riconosce senza difficoltà anche per Graduale e *Communio*.
Da un confronto visivo con la stampa del 1544 ci si accorge in maniera ancora più evidente della differenza tra i due tipi di scrittura: le prima carte contenenti Introito e *Kyrie* sembrano molto più 'bianche', data la grande presenza di *breves* e *longæ*, mentre sezioni come Offertorio e *Communio* appaiono molto più fitte e dense di inchiostro, a causa della continua fioritura a livello di *minimæ* e *semiminimæ*. Wagstaff, non riscontrando questo tipo di dualismo nell'altra messa di Morales, non ha dubbi nel sostenere che sia manifestazione di un adattamento del compositore alla prassi romana:

> In the 1544 Mass for Rome, Morales has obviously presented such *virtuoso* technique in three proper items: gradual, offertory, and communion. These items became more indicative of what his patrons would have grown accustomed to hearing. The level of imitative activity, and how much the chant melody is used as a basis for it may be the real difference in the impact of the two settings. [...] Then Morales' goal with the five-voice Roman Mass may have been to judge how much of the more purely imitative texture his audience would expect in such a setting.[123]

Bisogna ammettere che il punto di vista di Wagstaff è sicuramente condivisibile, anche se questa 'prassi romana' da lui ipotizzata non si riflette con particolare vigore nella messa di Palestrina, la quale, come visto, propende spesso verso l'utilizzo di tecniche arcaicizzanti che ricordano la scrittura su *cantus firmus*.

Un importante aspetto riguarda invece due sezioni che non si è ancora avuta la possibilità di considerare, data la loro assenza nei cicli visti sinora, ossia il Graduale e l'Offertorio, anche se il primo non trova riscontro nella messa palestriniana. In entrambe le sezioni Morales riduce l'organico per il verso: nel Graduale questo è diviso in due parti, *'In memoria æterna'* e *'Non timebit'*, la prima delle quali limita l'organico a tre parti, con Cantus e Altus I che tacciono e rientrano nella seconda parte. Per l'Offertorio, invece, nel verso *'Hostias et preces'* è prevista la riduzione a quattro parti,[124] che tornano cinque per la *repetenda 'Quam olim Abrahæ'*. La linea gregoriana è integralmente affidata alla voce più alta, leggermente fiorita e ben amalgamata nel contesto contrappuntistico; il passo è molto simile a quello della messa di Palestrina (esempio 17).
Un'ultima osservazione va riportata a proposito dell'inquadramento modale: se per le prime sezioni non ci sono infatti discrepanze rispetto al gregoriano, ancora una volta l'*Agnus Dei* risulta problematico. In tutte le tre ripetizioni si presenta con proprietà di bemolle, senza tuttavia trasporre la melodia gregoriana. Ciò significa che questa viene ambientata in un modo differente, modificando gli intervalli e il profilo melodico; la grande quantità di cadenze plagali sul La suggerisce un IV modo trasposto.[125]

123. G. Wagstaff, *The Two Requiems*, cit., p. 462.

124. Nella stampa non è chiaro quale sia la voce che tace ma è probabile si tratti del Cantus: nella prima parte dell'Offertorio si trovano le chiavi Do^{1}, Do^{2}, Do^{4}, Do^{4} e Fa^{4}, mentre all'attacco del verso manca la parte con la chiave Do^{1}.

125. Harold Luce sostiene che la versione della messa gregoriana utilizzata da Morales non sia quella più comune legata alla prassi romana, ma sia invece «identical with the version of the chants found in the *Gradualis epitome*, a fifteenth-century spanish document». Non sono riuscito a comprendere nello specifico quale sia il documento a cui egli fa riferimento, ma in nessuna delle edizioni a stampa più recenti di vari *Gradualis epitome* — stampati soprattutto in Francia tra i secc. XVIII e XIX — di cui ho preso visione ho trovato traccia dell'*Agnus Dei* con ♭ in chiave; ho riscontrato, invece, numerose attestazioni della melodia alternativa per il *Christe* utilizzata da Brumel, la quale lo stesso Luce non era riuscito a comprendere da dove provenisse. Un *Agnus Dei* con ♭ in chiave si trova nel *Graduale* [1572], la cui versione della *Missa pro defunctis* è stata scelta come base per il confronto della parafrasi in questo studio. Sembra tuttavia trattarsi di una lezione erronea prodottasi nell'officina tipografica di Giunta, piuttosto che variante legata a una diversa tradizione, anche perché questa non è presente in nessun altro dei graduali stampati da Giunta tra Cinquecento e Seicento di cui ho preso visione. Cfr. H. T. Luce, *The Requiem Mass*, cit., I, pp. 169 e 197.

Esempio 17. Morales, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 104-09.

Pierre Certon, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1558)[126]

Sezioni in polifonia:
Introitus;
Kyrie;
Graduale (*Si ambulem* – ℣: *Virga tua*);
Offertorium;
Sanctus;
Agnus Dei;
Communio.

La *Missa pro defunctis* di Pierre Certon (?-1572) è stata pubblicata a stampa per la prima volta nel 1558 a Parigi, ed è stata presa in considerazione perché un esemplare della ristampa, realizzata l'anno seguente dallo stesso editore,[127] fa parte del fondo Cappella Giulia presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Capp. Giulia XVI.16.

Lo studio della messa di Certon è un atto dovuto, considerata la sua presenza nel fondo Cappella Giulia; si intuisce tuttavia facilmente che l'influenza che questa può aver avuto sul Palestrina è minima. Non si hanno notizie certe su luogo e data di nascita di Pierre Certon;[128] tuttavia la gran parte dei documenti che possediamo testimoniano una lunga permanenza in terra natia, ossia in Francia, ove si formò come cantore e compositore. Nessun documento suggerisce che egli abbia mai soggiornato personalmente in Italia, e sono propenso a credere che la messa sia giunta alla cappella di San Pietro senza una specifica ragione legata alla vicenda personale dell'autore: essa si trova rilegata insieme a una serie di messe stampate dallo stesso editore nel periodo immediatamente precedente e successivo, e doveva quindi far parte di una serie di pubblicazioni acquistate in blocco dalla cappella.[129]
La *Missa pro defunctis* di Certon mostra alcuni dei tratti ricorrenti evidenziati sinora: il verso dell'Introito, ad esempio, prevede il consueto trattamento omoritmico nel rispetto del tono salmodico, mentre al verso del Graduale, diviso in due parti, si riserva la tipica riduzione dell'organico da quattro a tre parti, con il Bassus che tace nella prima parte e rientra nella seconda alle parole *'Ipsa me'*. Ancora altre caratteristiche consuete, e che troviamo anche in

126. Non essendo a conoscenza di edizioni moderne dell'opera, lo studio è stato condotto direttamente sulla stampa del 1559, nello specifico sugli esemplari conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e presso la Univeritetsbibliotek di Uppsala.

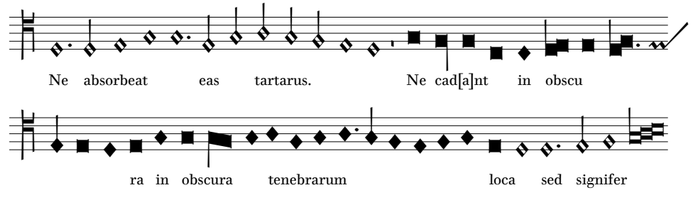
127. *Missa pro defunctis* (Paris, Le Roy & Ballard, 1559).

128. François Lesure ipotizza gli anni intorno al 1515 come data di nascita, basandosi su un curioso episodio — ripreso anche dagli autori della voce su Certon del New Grove — che sarebbe avvenuto il 26 settembre 1530: il compositore era stato sorpreso a giocare a palla nel piazzale davanti alla cattedrale di Notre-Dame a Parigi, presso cui era impiegato come cantore, rifiutandosi di interrompere per prestare servizio durante la funzione; convocato dunque a giudizio dal capitolo, gli fu risparmiata la reclusione solo a causa della giovane età. Cfr. François Lesure, *Pierre Certon* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, cit., Personteil IV, coll. 577-85 e Aimè Agnel e Richard Freedman, *Pierre Certon*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit.

129. Va ricordato che a cavallo tra i secc. XV e XVI presso la Cappella Sistina si avvicendarono un numero considerevole di cantori francesi. L'acquisto in blocco di musiche provenienti da Parigi potrebbe dipendere da questo contesto di ricezione molto caratterizzato nazionalisticamente, seppure a queste date il 'dominio' francese alla Sistina cominciasse a scemare. Nello specifico, il faldone comprende in tutto dieci volumi stampati da Le Roy e Baillard tra 1558 e 1559, tra i quali spiccano composizioni di Claudin de Sermisy, Jean Maillard, Pierre Cadéac, Claude Goudimel e altre dello stesso Certon. Per un elenco completo del contenuto cfr. J. M. Llorens, *Le opere musicali*, cit., pp. 295-97.

questa messa, possono essere la tendenza a porre la melodia gregoriana quasi sempre al Cantus, con brevi momenti in cui questa si sposta al Tenor.
Al di là di queste poche particolarità, peraltro abbastanza comuni a tutti i cicli affrontati sinora, la messa di Certon mostra tutte, o quasi tutte, le caratteristiche tipiche del requiem di tradizione francese. Anzitutto manca *in toto* la Sequenza, la cui intonazione polifonica sappiamo essere una pratica molto diffusa in Italia ma non altrove; non è presente, tuttavia, nemmeno il *Pie Jesu*, e questo da forse prova di come il compositore sia legato alla tradizione più antica del rito parigino, che non lo aveva ancora incorporato come testo per il mottetto *in elevatione corporis Domini*. La scelta del testo *'Si ambulem – ℣: Virga tua'* per il Graduale, poi, si dimostra ancora lontana dalla prassi romana, che prevedeva piuttosto il testo *'Requiem æternam – ℣: In memoria æterna'*, così come l'Offertorio, che propone tutte varianti del rito parigino.[130] Va infine considerata la linea gregoriana parafrasata nel *Christe*, che contiene la variante già vista per il requiem di Brumel e che può, a questo punto, essere riconosciuta a tutti gli effetti come tipicamente francese.
Le somiglianze con la *Missa pro defunctis* di Palestrina, dunque, si riducono ad aspetti molto poco specifici, comuni a quasi tutti i cicli. Un ultimo particolare che vale la pena segnalare si trova nell'Offertorio, ed è un caso di applicazione radicale e decisamente affascinante della scrittura 'madrigalistica'. Certon sembra ignorare completamente il potenziale espressivo di porzioni di testo come *'de profundo lacu'*, per la quale era abitudine 'inscurire' il tessuto musicale spostando tutte le linee verso il basso o facendo tacere le parti superiori: egli, al contrario, svuota il registro più grave, facendo tacere Tenor e Bassus. In un passaggio di poco successivo, invece, pone in atto uno di quei giochi visivi che rientrano nella pratica della *Augenmusik* (esempio 18): in corrispondenza delle parole *'ne cadant in obscurum tenebrarum loca'* propone un annerimento della scrittura di tutte le parti, generando quindi un passaggio proporzionato in *sesquialtera*; all'oscurità delle tenebre infernali corrisponde un passaggio in note nere che solo chi cantava poteva apprezzare visivamente.

Esempio 18. Certon, *Missa pro defunctis*, Offertorio, *'ne absorbeat'*, parte del Tenor.



130. Nella tradizione parigina, la *Missa pro defunctis* prevedeva delle varianti testuali in quasi tutte le sezioni di *proprium*. Nell'Offertorio ne erano presenti ben cinque: 1) de *pœnis* inferni/de *manu* inferni; 2) ne cadant in *obscurum*/ne cadant in *obscura tenebrarum loca*; 3) tibi, Domine, *laudis* offerimus/tibi, Domine, [ ] offerimus; 4) hodie memoriam *facimus*/hodie memoriam *agimus*; 5) transire ad vitam [ ]/transire ad vitam *sanctam*. Per una disamina completa cfr. J. Eby, *A Requiem Mass*, cit., p. 225.

Jacobus de Kerle, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1562)[151]

Sezioni in polifonia:
Introitus;
Kyrie;
Graduale (*Si ambulem – ℣: Virga tua*);
Sequentia;
Offertorium;
Sanctus;
Agnus Dei;
Communio;
Libera me, Domine (responsorio; mancante del *Kyrie* finale).

La *Missa pro defunctis* di Jacobus de Kerle (1531/32-1591) è stata pubblicata a stampa per la prima volta nel 1562 a Venezia,[152] ed è stata presa in considerazione perché un esemplare della stampa fa parte del fondo Cappella Giulia presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Nello specifico questa si trova rilegata in un faldone con segnatura Capp. Giulia XV.15, comprendente un esemplare della *princeps* di *Missæ* I [1554] e i due manoscritti contenenti la *Missa pro defunctis* di Palestrina e il responsorio *Libera me, Domine* a 5 voci a lui attribuito.[153]

La vita e la produzione musicale di Kerle sono in larga parte legate al rapporto che il compositore ebbe per anni con il cardinale Otto von Truchsess (1514-73), vescovo di Augusta e personaggio di rilievo della Controriforma. Il compositore nacque probabilmente a Ypres, in Belgio, e dopo un breve periodo di formazione, svolto tra la città di origine e la cattedrale di Cambrai, cominciò una serie di spostamenti che lo portarono a visitare le maggiori città europee. Poco più che ventenne fu nominato maestro di cappella presso il duomo di Orvieto, luogo dal quale ebbe la possibilità di visitare importanti centri come Roma, Trento e Venezia. L'incontro col cardinale von Truchsess avvenne probabilmente nel settembre 1561, e, in seguito a questo, a Kerle fu commissionata la composizione delle *Preces speciales*, che sarebbero state eseguite durante alcune sessioni del concilio. Il lavoro fu portato a termine intorno al febbraio 1562 e dato alle stampe a Venezia dallo stesso Gardano,[154] in concomitanza col volume delle *Sex Misse*.
Per questo motivo gli studiosi hanno sempre concepito la produzione di Kerle come un manifesto della Controriforma, arrivando a considerarlo in alcuni casi il vero 'salvatore della polifonia', titolo solitamente attribuito alla figura mitizzata di Palestrina.[155] La *Missa pro*

131. Se si esclude l'edizione ottocentesca compresa nei *Trésor musical*, XXII (1886), non sembrano esistere edizioni moderne dell'opera, motivo per cui lo studio è stato condotto direttamente sulla stampa cinquecentesca, nello specifico sull'esemplare conservato presso la Koninklijke Bibliotheek van België di Bruxelles.

132. *Sex Misse* (Venezia, Gardano, 1562).

133. Per una descrizione più dettagliata di questi codici cfr. *infra* LA TRADIZIONE DEL TESTO.

134. *Preces speciales pro salubri generalis concilii successu* (Venezia, Gardano, 1562). Si tratta di una serie di preghiere in latino scritte dal frate dominicano spagnolo Pedro de Soto (1493-1563), con argomento principale la buona riuscita del concilio e la difesa della Chiesa Cattolica dalle eresie riformiste. Kerle le organizza in dieci responsori a 4 voci, tutti con dossologia finale e seguiti dalle preci '*Kyrie – Christe – Kyrie*'.

135. Tra i più convinti sostenitori di questa tesi Otto Ursprung, studioso che agli albori della musicologia si dedicò con vigore allo studio della musica di Kerle e agli effetti del concilio di Trento, producendo una serie di scritti sull'argomento:

defunctis, però, non sembra rientrare tra le composizioni più adatte a dare forza a questa tesi: composta prima del 1558, almeno dodici anni prima della pubblicazione del *Missale* [1570], questa è ancora manifestazione della pluralità liturgica precedente il concilio. L'aspetto più evidente in questo senso è sicuramente la scelta del testo '*Si ambulem – ℣: Virga tua*' per il Graduale.[156] Lo stesso fattore non sarà trascurato una decina d'anni più tardi da un altro compositore simbolo della controriforma, Vincenzo Ruffo, per cui Kerle costituì probabilmente un importante modello.[157]
Osservando il resto della struttura si ritrovano molte delle abitudini sinora descritte; mi limiterei pertanto a riportare solo alcune particolarità. La *Missa* contiene l'intera Sequenza, ovviamente realizzata *in alternatim*, ed è il primo caso per una messa a stampa dopo il requiem di Brumel, di cinquant'anni precedente; la tendenza principale sinora evidenziata era di musicarla parzialmente, proponendo solo l'ultima sezione, il *Pie Jesu*, in polifonia. La messa di Kerle, al contrario, si mostra rigorosa nell'alternanza tra sezioni polifoniche e monodiche, motivo per cui il *Pie Jesu* si trova nella veste gregoriana e solo l'*Amen* finale è a quattro parti. Inoltre, caso unico fra tutte i cicli presi in esame, ogni sezione polifonica della Sequenza è realizzata differentemente, senza ripetizioni di musica per più strofe di testo.
Così come Certon, anche Kerle mette in atto una 'pittura sonora' al verso '*ne cadant in obscurum*', con l'annerimento di tutte le parti e la conseguente esecuzione proporzionata del passaggio. Proseguendo verso l'Offertorio, poi, si incontra un'ulteriore somiglianza col requiem di Certon, che riguarda l'intonazione gregoriana per il verso; questa comprende l'intera frase '*Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus*'. Unitamente al requiem a 5 voci di Giulio Belli,[158] si tratta degli unici casi tra le messe esaminate di intonazione del verso dell'Offertorio, il quale si trova più comunemente in una delle due vesti diametralmente opposte: completamente polifonico oppure tutto in canto piano. Le restanti intonazioni presenti riguardano tutte le sezioni di *proprium* a esclusione della Sequenza, mentre *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei* attaccano direttamente in polifonia.
Per quanto riguarda lo stile compositivo, questo tende decisamente alla semplificazione, sia come tipologia di scrittura che per dimensioni delle sezioni. La melodia gregoriana si trova quasi sempre nella parte del Cantus — o nella parte più acuta quando questa tace — e a valori dilatati, con episodi di parafrasi minimi e che non ne compromettono la riconoscibilità. L'imitazione tra le parti è presente soprattutto all'inizio delle sezioni interne, anche se in maniera limitata, e questo schema sembra rompersi solo nel *Sanctus*, in cui per *Pleni Sunt*, *Benedictus* e *Osanna* II la melodia gregoriana è affidata chiaramente al Tenor in una scrittura su *cantus firmus* (esempio 19). Similmente alla *Missa pro defunctis* di Palestrina, il secondo *Osanna* è costruito sulla stessa linea gregoriana del primo; in questo caso però la scelta non è giustificata da un'eventuale ripetizione della sezione, dato che i due *Osanna* sono completamente diversi, anche come tipologia di scrittura: omoritmico il primo, riccamente contrappuntistico il secondo.

Jacobus de Kerle (1531/32-1591): Sein Leben und seine Werke (Diss. München-Universität, 1911), *Die katolische Kirchenmusik* (Potsdam, Akademische Verlagsgesellscha Athenaion, 1931) e ancora la prima edizione moderna delle *Preces* con ampio studio introduttivo (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, XXVI, Augsburg, Filser Verlag, 1926). Sulla mitizzazione della figura di Palestrina cfr. Gino Stefani, *Miti Barocchi: Palestrina «Princeps Musicæ»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII/3, 1974, pp. 347-55.

136. Nella stampa del 1562 per il Graduale è riportata erroneamente la rubrica «Tractus.» alle cc. 35*v* e 36*r*.

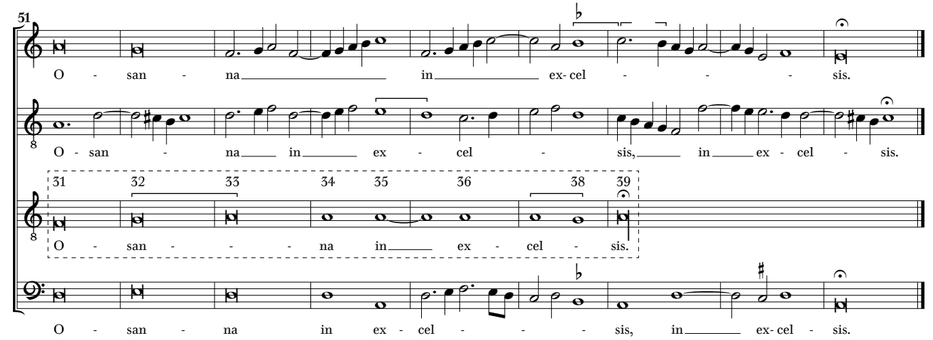
137. Sull'influenza della *Missa pro defunctis* di Kerle su quella di Ruffo cfr. L. Lockwood, *The Counter-reformation*, cit., pp. 221-26.

138. *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (Venezia, Gardano, 1586).

Un ultimo particolare che va segnalato è l'assenza delle preci finali *'Kyrie – Christe – Kyrie'* per il responsorio *Libera me, Domine*, che si chiude dunque con l'ultima ripetizione del responso dopo il verso *'Requiem æternam'*.[139]

Esempio 19. KERLE, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 22-59.

139. Nell'esemplare a stampa consultato sembra che le preci siano state aggiunte a penna dopo l'ultimo verso, ma non si può affermare con sicurezza dato che è presente solo la musica priva di testo.



Francisco Guerrero, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1582)[140]

Sezioni in polifonia:
Introitus;
Kyrie;
Graduale (*Requiem æternam* – ℣: *In memoria æterna*);
Tractus;
Offertorium (mancante del ℣: *'Hostias et preces'*);
Sanctus;
Hei mihi Domine a 6 vv. (mottetto *in elevatione corporis Domini*);
Agnus Dei;
Communio I;
Communio II a 5 vv;
Libera me, Domine (responsorio).

La *Missa pro defunctis* di Francisco Guerrero (1528-99) è stata pubblicata a stampa per la prima volta nel 1566 a Parigi;[141] nel 1582 venne stampata per la seconda volta in una versione molto differente.[142] Questo studio tiene in principale considerazione la seconda stampa, un esemplare della quale fa parte del fondo Cappella Giulia presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con segnatura Capp. Giulia XV.27. Un confronto tra le due versioni si è comunque reso necessario, producendo risultati interessanti soprattutto in funzione dello studio della tradizione pre- e post-tridentina.

Il percorso formativo e professionale di Guerrero si svolse integralmente in Spagna. A Siviglia, sua città natale, e poi a Toledo, egli si formò sotto la guida di diversi insegnanti, tra cui risalta il nome di Morales; fu proprio grazie alla raccomandazione del maestro che egli ottenne il suo primo incarico ufficiale presso il duomo di Jaén, in Andalusia. La maggior parte della sua carriera fu però legata alla cattedrale di Siviglia, dove, dopo ventitré anni trascorsi come assistente di Pedro Fernández, divenne infine maestro di cappella nel 1574. La permanenza nel sud della Spagna non gli impedì di viaggiare, e tra i suoi spostamenti è bene segnalare un soggiorno di circa un anno a Roma tra 1581 e 1582, durante il quale ebbe la possibilità di curare personalmente la pubblicazione a stampa del *Missarum liber secundus* per i tipi di Domenico Basa.
Un rifacimento così radicale della *Missa pro defunctis* (cfr. tavola 2) è giustificato, per quanto riguarda le modifiche strutturali, dalla volontà di adattare la composizione al messale di Pio V. La struttura dell'opera, però, non è l'unico aspetto alterato: si notano, soprattutto nel *Benedictus* e nell'*Agnus Dei*, modifiche di alcuni passaggi a livello ritmico e piccole interpolazioni melodiche, che rispondono a un'esigenza più compositiva che liturgica, di 'levigare'

140. Lo studio di questa messa è stato svolto sull'edizione curata da José M. Llorens per i *Monumentos de la Música Española*, LII (1997). Si tratta di un'edizione 'mista' che comprende tutte le sezioni delle due messe: quelle con testo alternativo (Tratto), quelle con testo uguale ma musica differente (Offertorio, *Benedictus*, *Agnus Dei* III e *Communio*) e quelle presenti solo in una delle due versioni (il Tratto alternativo per il tempo pasquale *'Dicit Dominus'* presente nell'edizione del 1566, il mottetto per l'elevazione *'Hei mihi Domine'* e il responsorio *Libera me, Domine* inclusi nella stampa del 1582).

141. *Liber primus missarum* (Parigi, du Chemin, 1566).

142. *Missarum liber secundus* (Roma, Basa, 1582).

alcuni aspetti su cui, a distanza di quattordici anni dalla *princeps*, Guerrero aveva evidentemente cambiato idea.
Nonostante sia dunque evidente il desiderio di adeguarsi ai costumi romani, alcune delle consuetudini evidenziate come tipicamente spagnole sembrano essere comunque rispettate almeno in parte. Le intonazioni gregoriane hanno tutte la forma più lunga: *'Requiem æternam'* per l'Introito e *'Domine Jesu Christe, Rex Gloriæ'* per l'Offertorio, a cui si aggiunge l'intonazione del *Benedictus* quasi mai presente nelle messe italiane. Al contrario il *Sanctus*, che si trova spessissimo con l'intonazione e non solo tra i requiem spagnoli, comincia direttamente in polifonia; la stessa situazione si trova nelle due *Communiones* della prima stampa,[143] poi ricondotta alla consueta intonazione di antifona e verso nella stesura del 1582.
Uno degli aspetti di maggiore interesse di questa messa è la difficoltà che si incontra nel ricostruire il modello su cui è basata. Che un modello monodico sia presente è indubbio: questo si evince dalla presenza delle intonazioni in canto piano, ma è confermato dall'osservazione delle sezioni polifoniche, per cui è evidente che esista del materiale melodico comune fra tutte le parti e in esse parafrasato. Non è possibile però stabilire con certezza di quale versione della messa gregoriana si tratti, in quanto, a esclusione delle *Communiones* (e parzialmente anche del Graduale), in nessuna sezione lo si riesce a ricondurre a una melodia conosciuta; se consideriamo la prima stesura, poi, il discorso si estende anche alle *Communiones*, dato che sono basate su una versione completamente diversa rispetto alla seconda edizione, ugualmente irriconoscibile.
In entrambe le edizioni a stampa, l'Offertorio non presenta il verso neanche nella veste gregoriana. A una prima osservazione parrebbe scontato ipotizzare che questo fosse quindi da eseguire in canto piano, ma Luce ha ipotizzato che possa trattarsi di una situazione differente. Il musicologo americano descrive come, in alcune fonti gregoriane, anche l'Offertorio *pro defunctis* si trovi col solo responso. Questo sarebbe il risultato dell'evoluzione di questa forma di canto, che nasce come forma responsoriale completa, ma da cui vengono nel tempo eliminati i versetti salmodici. Il *'Domine Jesu Christe – ℣: Hostias et preces'* sembra essere l'unico Offertorio ad aver mantenuto almeno un verso della forma originale, mentre tutti gli altri corrispondono ormai al solo responso dell'antica forma responsoriale completa. Luce ipotizza, dunque, che in alcune fonti anche l'Offertorio *pro defunctis* possa aver compiuto l'ultimo passo evolutivo, perdendo quindi il verso.[144]
Non è facile trovare prove a sostegno dell'ipotesi di Luce, ma già dal confronto con le due stampe si possono trarre alcune indicazioni. Tra le messe prese in esame, quella di Guerrero è l'unica a non fornire alcuna indicazione, polifonica o monodica, per il verso dell'Offertorio; mancano inoltre indicazioni per un'eventuale ripetizione del *'Quam olim Abrahæ'*, che non è presente né scritto per esteso né con la rubrica *'ut supra'*. La stampa del 1582, poi, propone tutte le parti in gregoriano del *Libera me, Domine*, ripetendole per esteso ogni volta che questo va cantato, invece che col solo incipit come spesso accade. È quindi difficile immaginare che in una stampa di così alta qualità come quella di Basa, in cui tutte le parti in gregoriano sono pleonasticamente ripetute più volte, il verso dell'Offertorio sia omesso senza

143. Le due *Communiones* della *princeps*, sono una a 4 e l'altra a 5 voci, esattamente come le due presenti nel *Missarum liber secundus*, ma sono realizzate in maniera completamente differente. Oltre a essere integralmente polifoniche, senza soluzione di continuità tra antifona e verso, sono costruite su un testo pressoché sconosciuto, di tradizione evidentemente localizzata nella Spagna del sud: al posto del consueto «℣: Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis» si trova «℣: pro quorum commemoratione corpus Christi sumitur, dona eis requiem sempiternam et locum indulgentiæ».

144. H. T. Luce, *The Requiem Mass*, cit., I, p. 226.

nessun tipo di indicazione ma debba comunque essere cantato. Va inoltre ricordato che la versione della messa gregoriana a cui Guerrero fa riferimento appartiene a una tradizione sconosciuta, e non si può escludere che questa avesse effettivamente eliminato il verso dall'Offertorio.[145] D'altro canto, il *'Quam olim Abrahæ'* è nettamente separato dalla prima parte del responso, e questo lascia aperta la possibilità che si potesse ripetere dopo che aver intonato il verso in canto piano.
Un'ultima questione riguarda l'inquadramento modale del Graduale. La melodia gregoriana — sebbene quella utilizzata da Guerrero sia una versione leggermente diversa rispetta a quella romana — è molto antica, appartenente a quel 'modo di La' sulla cui legittimità gli studiosi discutono ancora.[146] Per evitare l'utilizzo delle chiavi alte, l'autore traspone la melodia alla quinta inferiore, ponendo dunque il ♭ in chiave; il risultato è un modo di Re plagale in proprietà di bemolle.[147] Le qualità del modo non sono alterate perché la specie di quinta, che lo caratterizza, non è toccata dal Si♭; il *tonal type* che ne deriva è Do[2] – ♭ – Re, abbastanza insolito ma non del tutto inesistente nel resto del repertorio.

145. Luce riferisce di aver trovato traccia di questa forma di Offertorio in diversi graduali manoscritti del sec. XV conservati in varie biblioteche statunitensi, e in «a printed Gradual (1578) from France, now held by Harvard University»; è probabile si riferisca al *Graduale* [1578], nel quale effettivamente non è presente il verso per l'Offertorio *pro defunctis*. Cfr. H. T. Luce, *The Requiem Mass*, cit., I, p. 18.

146. Cfr. M. Mangani e D. Sabaino, *'Modo novo'*, cit.

147. Per quanto conduca a un risultato musicale simile, questo non è identico a un II modo, il quale sarebbe in proprietà di natura. In questo caso ha senso parlare invece di modo di La in proprietà di natura, trasposto sul Re in proprietà di bemolle.

Tomás Luis de Victoria, *Missa pro defunctis* a 4 voci (1583)[148]

Sezioni in polifonia:
Introitus;
Kyrie;
Graduale (*Requiem æternam* – ℣: *In memoria æterna*);
Offertorium (mancante del ℣: *'Hostias et preces'*);
Sanctus;
Agnus Dei;
Communio;
Libera me, *Domine* (responsorio).

La *Missa pro defunctis* a 4 voci[149] di Tomás Luis de Victoria (1548-1611) è stata presa in considerazione perché contenuta nel *Missarum libri duo*, stampato a Roma da Alessandro Gardano per i tipi di Domenico Basa nel 1583;[150] due esemplari della stampa sono oggi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, uno facente parte del fondo Cappella Giulia, con segnatura Capp. Giulia XV.1, e uno del fondo Cappella Sistina, con segnatura Capp. Sist. 161.

Tra gli autori sinora affrontati, Victoria è forse quello che più si lega alla figura di Palestrina dal punto di vista compositivo. Ho scelto di inserire la sua *messa da requiem* tra quelle precedenti il ciclo palestriniano solo per rigore cronologico, con la consapevolezza che se ci fu influenza tra la produzione dei due autori questa fu sicuramente esercitata più da Palestrina su Victoria che viceversa, considerato il fatto che il compositore spagnolo era decisamente più giovane. Egli giunse in Italia tra il 1563 e il 1565, facendo ritorno in Spagna nel 1587: un soggiorno di oltre vent'anni passato quasi interamente a Roma, durante il quale ebbe la possibilità di conoscere lo stesso Palestrina e forse studiare con lui per un certo periodo.[151] La *Missa pro defunctis* fu quindi pubblicata sotto la supervisione dell'autore, come anche la riedizione del 1592, stampata sempre a Roma con l'aggiunta di due responsori per il Mattutino dei defunti: *'Peccantem me quotidie'* (*noct.* III, *resp.* VII) e *'Credo quod redemptor'* (*noct.* I, *resp.* I).[152] La messa gregoriana utilizzata da Victoria è quella di tradizione romana, pressoché identica alla versione di cui si servì anche Palestrina. La volontà da parte del compositore di renderla riconoscibile si evince dal trattamento molto rispettoso che egli ne fa, con pochissimi momenti di elaborazione ritmico-melodica, limitati ad alcuni punti cadenzali. Si possono tuttavia distinguere tre tipologie di trattamento del modello, evidentemente legate al momento liturgico e al testo che accompagnano. La scelta di caratterizzare ogni sezione con una tipologia di scrittura è alquanto chiara, anche se non così evidente come accade nel requiem di Morales.

148. Lo studio di questa messa è stato svolto sull'edizione curata da Felipe Predell e compresa in *Thomæ Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia*, VI (1909).

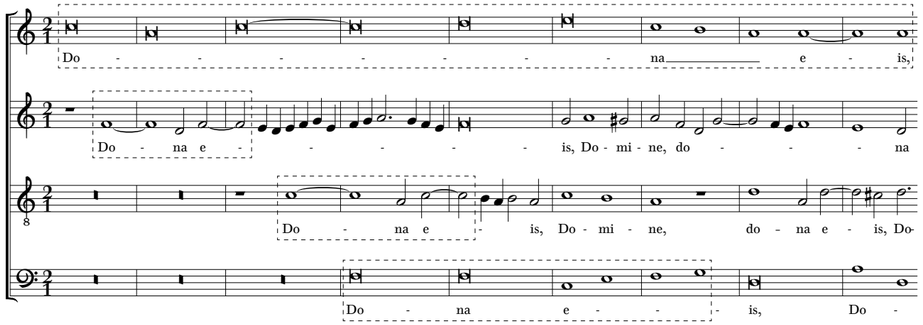
149. L'altra messa da requiem di Victoria, a 6 voci, pubblicata nel 1605 col nome di *Officium defunctorum*, è generalmente molto più conosciuta ed eseguita di quella a 4 voci. Si tratta di un ampio ciclo comprendente anche alcuni responsori e mottetti su testi di lezioni dell'ufficio. Cfr. a riguardo O. Rees, *The Requiem*, cit.

150. *Missarum libri duo* (Roma, Gardano – Basa, 1583).

151. Cfr. R. Stevenson, *Tomás Luis de Victoria*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit.

152. *Missæ quattuor, quinque, sex et octo vocibus liber secundus* (Roma, Coattino, 1592).

Esempio 20. Victoria, *Missa pro defunctis* a 4 vv., Graduale, mm. 1-9.



Esempio 21. Victoria, *Missa pro defunctis* a 4 vv., Offertorio, mm. 19-36.

La linea gregoriana è generalmente posta al Cantus, ma non trattata sempre allo stesso modo. Le sezioni di *ordinarium* (*Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei*) e il Graduale la propongono a valori dilatati, molto diversificata dal contesto per far sì che possa risaltare; questo è evidente soprattutto all'attacco delle tre sezioni (esempio 20). Un approccio differente si può notare nelle parti in forma antifonata con verso costruito su intonazione salmodica, ossia Introito e *Communio*: mentre per l'antifona delle due sezioni la scrittura è simile a quella per le parti di *ordinarium*, Victoria sceglie per il verso di porre in evidenza la scansione sillabica del testo su corda di recita, attraverso un andamento omoritmico abbastanza rigoroso.
Prendendo infine in esame l'Offertorio si osserva che, dopo un inizio in cui è ancora il Cantus a guidare il movimento delle parti, il modello viene trattato più liberamente. L'imitazione tra le voci è più frequente, con frammenti costruiti sul gregoriano o di libera invenzione; a partire dalla m. 22 anche il Cantus viene integrato nel discorso contrappuntistico (esempio 21).
Una particolarità che va segnalata è la grande presenza di sezioni in canto piano. Si nota anzitutto l'assenza del verso polifonico per l'Offertorio, il quale è però presente in gregoriano nella stampa e seguito dalla rubrica *'Quam olim ut supra'*; non si manifestano, dunque, i dubbi affrontati per il requiem di Guerrero. Per le intonazioni delle varie sezioni interne, poi, sono rispettate le usanze spagnole riguardanti Introito e Offertorio, già osservate nelle messe di Morales e Guerrero. Vi si aggiungono infine le meno consuete intonazioni di *Benedictus* e *Pleni Sunt*; quest'ultima è particolarmente rara, e tra i cicli analizzati ricorre solo in questa occasione: lo stesso Victoria nella messa a 6 voci propone le due sezioni integralmente in polifonia.

Le messe sin qui esposte sono state scelte seguendo, per quanto possibile, un criterio di prossimità geografica e cronologica rispetto all'operato di Palestrina. Non può essere escluso che egli sia entrato in contatto con composizioni di altri autori, soprattutto in considerazione del fatto che nella seconda metà del sec. XVI la produzione di messe da morto conobbe in Italia una stagione particolarmente florida. Per ragioni di spazio, questa ricerca è stata limitata alle opere che risultavano a una prima recensione più significative, con la speranza di poter estendere in futuro lo studio a tappeto sul resto del repertorio.[155] Per le stesse motivazioni, l'analisi è stata orientata a evidenziare solo gli aspetti più evidenti di ogni ciclo; ma anche quelli apparentemente più utili a un confronto con l'opera del prenestino.

Aspetti comuni a tutte le messe

– L'utilizzo della parafrasi è generalmente limitato a poche fioriture melodico-ritmiche, quasi sempre in fase cadenzale. Il modello gregoriano non è mai snaturato, ma sempre trattato con grande rispetto: sia che venga esposto come *cantus firmus* o inserito nella polifonia, il profilo originale è sempre abbastanza riconoscibile.
– Nelle sezioni composte da antifona e verso (Introito e *Communio*), quasi tutti gli autori cercano di valorizzare la presenza del tono salmodico nel modello gregoriano, spesso attraverso un andamento omoritmico che enfatizzi la staticità della corda di recita; in genere questa è affidata a una parte interna, perlopiù al Tenor.

153. Per un elenco esaustivo delle *Missæ pro defunctis* pubblicate a stampa in Italia tra i secc. XVI e XVII cfr. O. Rees, *The Requiem*, cit., pp. 237-40 e A. Chemotti, *Polyphonic Music*, cit. pp. 236-49.

Unicità della messa di Palestrina

– Assenza di Sequenza, *Communio* e Introito. La prima non è presente in tutti i cicli analizzati, ma spesso lo è in quelli composti in Italia; può assumere forme diverse, generalmente *in alternatim* col gregoriano e a volte ridotta al solo *Pie Jesu*. Sono pochissimi i cicli in cui manca il *Communio*, tra quelli che conosciamo posso citare i requiem di Engarandus Juvenis e Ockeghem (anche se sul secondo sappiamo che il dibattito su quale fosse la struttura originale è ancora aperto).[154] L'assenza dell'Introito, invece, è assolutamente anomala, ed è l'unico caso che conosco.
– Assenza di intonazioni gregoriane. Tra quelle analizzate la messa di Palestrina è l'unica in cui tutte le sezioni attaccano direttamente in polifonia. Per alcune sezioni della messa questo è assolutamente normale: il *Kyrie*, infatti, non comincia mai col gregoriano.[155] Per altre, invece, l'intonazione è assolutamente comune: tra le messe studiate non se ne trova una che cominci l'Offertorio senza l'intonazione gregoriana se non, appunto, quella di Palestrina. Per le altre sezioni della messa esiste maggiore varietà, ma comunque la tendenza generale è quella di preferire l'intonazione; anche sotto questo aspetto, dunque, la *Missa pro defunctis* di Palestrina si rivela eccezionale.
– Assenza della parafrasi del gregoriano nel responso dell'Offertorio. La rinuncia al modello per l'intera sezione dimostra la chiara volontà dell'autore di comporre in totale libertà, riprendendo la scrittura più tipica del suo repertorio mottettistico e abbandonando per un momento il comune approccio al testo della messa. Manfred Schmid ha ipotizzato che l'assenza del gregoriano dipenda dal fatto che esso rappresenti un limite oggettivo nella resa 'madrigalistica' del testo verbale. Questa ipotesi è in realtà smentita dall'attitudine degli altri autori; prendendo ad esempio il passaggio '*ne cadant in obscurum*' suggerito dallo stesso Schmid, possiamo notare che nelle messe di Morales, Guerrero e Victoria il registro è spostato verso il basso per enfatizzare il significato delle parole senza mai rinunciare al gregoriano in parafrasi.
– Utilizzo del materiale di libera invenzione. Per quasi tutti gli autori si è registrata la tendenza a creare momenti di imitazione tra le parti su materiale di libera invenzione, ma questi sono generalmente brevi e poco frequenti. Nella messa di Palestrina, invece, i frammenti sono utilizzati più volte come veri e propri controsoggetti, da opporre in contrappunto al gregoriano parafrasato. L'autore dimostra una capacità eccezionale nel combinare il materiale in maniera sempre differente. In essa si riconosce una ricerca di *varietas* assente nelle altre messe.
– Polarizzazione fra Cantus e Tenor. Anche questo è un approccio che non si registra negli altri autori. In alcune delle messe analizzate si incontrano dei passaggi in cui la parte del Tenor svolge un ruolo che ricorda un *cantus firmus*, e in rari casi questo è affidato al Cantus. Lo specifico approccio palestriniano invece, quello per cui attraverso una polarizzazione del tema parafrasato a distanza di ottava tra Cantus e Tenor si costruisce un'ossatura su cui si muove il resto del contrappunto, non sembra esistere in nessuno dei cicli presi in esame.

154. Per un approfondimento cfr. Richard Wexler, *In Search of the Missing Movements of Ockeghem's Requiem*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Paris, Minerve, 2001, pp. 59-88.

155. L'esclusione dell'intonazione gregoriana per il *Kyrie* era prassi comune, condivisa da tutte le messe da requiem di mia conoscenza. È probabile che in sede di esecuzione le intonazioni polifoniche venissero alternate a quelle in canto piano, in un sistema che prevedeva tre intonazioni per ogni versetto *Kyrie – Christe – Kyrie*, ossia nove in tutto; cfr. O. Rees, *The Requiem*, cit., pp. 167-70.

Aspetti comuni tra la messa di Palestrina e le altre

– *Cantus firmus* al Tenor. Come accennato poco sopra, non mancano i momenti che ricordano la scrittura su *cantus firmus*. Nella messa di Palestrina il caso più evidente si trova nel *Sanctus* e, sempre nel *Sanctus*, ne troviamo un lungo esempio nella messa di Kerle. Nel *Christe* della messa di Argentille, invece, troviamo un passaggio in cui il *cantus firmus* è posto a valori molto dilatati al Cantus (esempio 22).
– Scrittura dall'alto verso il basso, con il gregoriano parafrasato al Cantus ma integrato nel contrappunto. Nella messa di Palestrina il verso dell'Offertorio è integralmente costruito in questo modo, come evidenziato nel capitolo precedente. Lo stesso identico approccio si trova anche nella messa di Morales, con l'unica differenza che Palestrina traspone il modello alla quarta sopra, mentre Morales lo mantiene nel tono originale. Si tratta dell'unico caso in cui si può affermare con una certa sicurezza che Palestrina si sia ispirato al modello di Morales. L'approccio è decisamente simile, trattandosi inoltre degli unici due cicli, tra quelli esaminati, in cui il verso dell'Offertorio comincia direttamente in polifonia, senza intonazione gregoriana; oltretutto, in entrambe le messe è prevista la riduzione dell'organico da 5 a 4 parti per il verso.
– Parafrasi nell'*Osanna*. Il modello gregoriano presenta intonazioni diverse per i due *Osanna*, entrambe basate sul I tono salmodico ma con formula di intonazione differente. Questo aspetto moltiplica le possibilità di scrittura per i compositori, e fa sì che ci si trovi di fronte a una situazione molto eterogenea. Palestrina opta per la ripetizione identica del primo *Osanna* polifonico, rinunciando quindi alla seconda intonazione; lo stesso accade nelle messe di Certon, mentre Argentille rinuncia piuttosto alla prima intonazione, e ripete due volte un *Osanna* basato sulla seconda intonazione gregoriana. Nelle altre messe si trova una pluralità di situazioni: Morales e Victoria musicano due sezioni diverse, ognuna basata sulla propria intonazione gregoriana, Kerle due sezioni diverse basate entrambe sulla prima intonazione e Guerrero due sezioni diverse basate entrambe sulla seconda intonazione (tavola 14).[156]
– Inquadramento modale. Palestrina tende a rispettare i modi della messa gregoriana, trasponendo solo l'Offertorio una quarta sopra; altri autori propongono invece situazioni differenti, modificando a volte in maniera significativa l'impianto modale del modello. Gli esempi più interessanti si trovano nel Graduale della messa di Guerrero e negli *Agnus Dei* delle messe di Argentille e Morales.

156. Nella tavola 14 utilizzo la lettera greca 'α' per riferirmi al primo *Osanna* del *Sanctus* gregoriano (con intonazione che parte dal Fa e *differentia* La) e la lettera 'β' per riferirmi al secondo (con intonazione che parte dal Re e *differentia* Sol).

Esempio 22. Argentille, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 22-29.

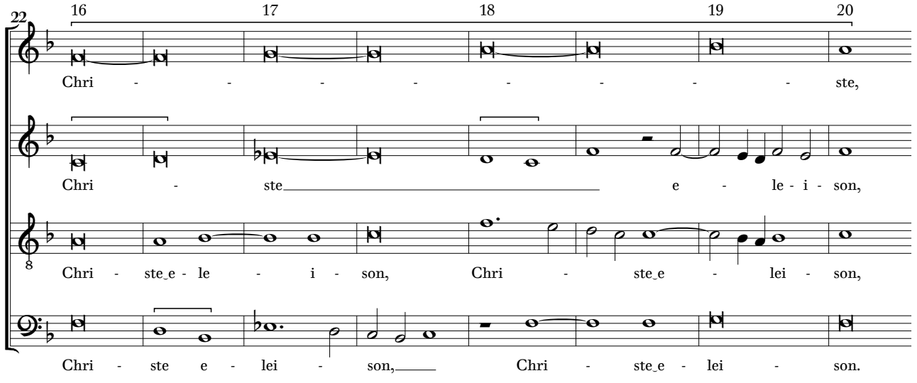


Tavola 14. Confronto *Osanna*.

Palestrina	**Argentille**	**Morales**	**Certon**
Osanna α	*Osanna* β	*Osanna* I α	*Osanna* α
(ut supra)	*(ut supra)*	*Osanna* II β	*(ut supra)*
Kerle	**Guerrero**	**Victoria**	
Osanna I α	*Osanna* I β	*Osanna* I α	
Osanna II α	*Osanna* II β	*Osanna* II α	

Confronto con altre opere di Palestrina

Le altre messe

Per comprendere quali peculiarità della *Missa pro defunctis* palestriniana sin qui poste in luce dipendano dallo specifico indirizzo funebre del repertorio, e quali siano invece tipiche della sua scrittura a prescindere dalla funzione liturgica, è fondamentale porre in atto un confronto con il resto della produzione. Il repertorio a meritare maggiore attenzione è quello delle messe parafrasi basate su messe gregoriane; queste si riducono sostanzialmente a quattro cicli: le due *Missæ de Beata Virgine* a 4 e 6 voci — basate sullo stesso modello e stampate tra 1567 e 1570 — e le *Missæ in duplicibus majoribus* e *minoribus*, provenienti da testimoni manoscritti oggi conservati nel fondo Cappella Sistina presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Marginalmente, poi, è stata presa in considerazione la *Missa de feria* contenuta nel terzo libro, la quale non sembra essere chiaramente ascrivibile alla categoria delle messe parafrasi e ha, forse, caratteristiche più vicine alla messa parodia. Un discorso a parte andrebbe poi svolto per le messe mantovane, difficilmente assimilabili per struttura e caratteristiche compositive al resto del *corpus* palestriniano; ho tentato, ad ogni modo, di fornire qualche indicazione generale anche su questo particolare repertorio.

La *Missa de Beata Virgine* a 4 voci è stata pubblicata per la prima volta da Palestrina nel suo secondo libro di messe, ed è una messa parafrasi basata sull'omonimo ciclo di *ordinarium* gregoriano per le feste mariane.[157]
L'utilizzo della parafrasi è abbastanza diversificato tra le varie sezioni, mostrando alcune nuove tipologie di approccio rispetto a quanto visto per la *Missa pro defunctis*. Nel *Gloria*, ad esempio, si osserva una distribuzione continua del materiale fra tutte le parti, con alcuni momenti in cui il contrappunto si riduce a due o tre voci ma senza che nessuna sia mai esclusa dalla parafrasi. Il Credo comincia allo stesso modo, ma dalle parole *'et invisibilium'* in poi la linea gregoriana si riconosce solo nella parte dell'Altus, se pur ben amalgamata nel contrappunto. Nella prima sezione del *Sanctus* il modello è distribuito fra le parti, così come nel *Pleni sunt*, con riduzione a tre voci, e nell'*Osanna*, nuovamente a quattro; il *Benedictus* si apre invece con la prima frase al solo Cantus a valori dilatati, per poi tornare a una distribuzione omogenea. L'*Agnus Dei* I propone ancora una parafrasi diffusa, mentre nel secondo, con aumento di organico a 5 voci, c'è una polarizzazione fra Tenor e Altus: questa è chiaramente dovuta al fatto che il Tenor porta il tema gregoriano sul tono della *finalis* per tutta la sezione, mentre l'Altus, che è *resolutio* di un *canon in diapente* sulla parte del Tenor, lo espone in parallelo sulla *repercussio* a distanza di due *breves*. Infine il *Kyrie*: è la sezione che mostra

157. *Missæ* II [1567]; lo studio di questa messa è stato svolto sull'edizione curata da Francesco Luisi in *Edizione nazionale*, V (2011).

maggiore varietà, con un incipit in cui assistiamo a una polarizzazione del modello tra Cantus e Tenor, con le altre parti che si imitano su un frammento che funge da vero controsoggetto; lo stesso schema è ripreso per il *Kyrie* II, seppur a specchio rispetto alla prima sezione, cioè con il primo ingresso al Tenor piuttosto che al Cantus, mentre il *Christe* inizia con una prima esposizione in cui il Tenor si comporta da vero *cantus firmus*, per unirsi poi alle altre parti nel finale, tutte in imitazione su un frammento di libera invenzione.

Al di là della grande varietà di declinazioni che la parafrasi assume in questa messa, un aspetto che va sottolineato riguarda la poca quantità di materiale con cui viene costruito il *Kyrie*. La *Missa in festivitatibus Sanctæ Mariæ Virginis*[158] comprende per il *Kyrie* nove esposizioni, tutte di carattere neumatico-melismatico, che forniscono quindi abbondante materiale per la parafrasi. Contrariamente alle aspettative, Palestrina utilizza solo gli incipit di alcune delle esposizioni: la prima per il *Kyrie* I, la quarta per il *Christe*, settima e ottava per il *Kyrie* II. La volontà del compositore era, probabilmente, quella di evitare che la sezione assumesse dimensioni troppo estese.

La *Missa de Beata Virgine* a 6 voci è stata pubblicata per la prima volta nel terzo libro di messe ed è basata sullo stesso ciclo di *ordinarium* gregoriano per le feste mariane su cui è costruita la messa a 4 voci.[159]

Esistono delle evidenti affinità tra le due messe, ma è al contempo chiara la volontà del compositore di differenziarle in qualche misura. Partendo dal *Kyrie*, ci si accorge infatti che la varietà riscontrata nella messa a 4 voci è assente: nella messa a 6 le tre sotto-sezioni sono costruite allo stesso modo, con una continua imitazione fra tutte le parti su frammenti che sono rielaborazioni del gregoriano o di libera invenzione. Al contempo, però, i soggetti liberi sembrano molto simili a quelli della messa a 4; non si può quindi escludere che la messa a 6 sia in qualche misura modellata su quella a 4, perlomeno nella scelta di riutilizzare, rielaborandolo, lo stesso materiale melodico.

Il *Sanctus* è interamente costruito su *cantus firmus* in maniera molto rigida, con il tema gregoriano che rimane sempre al Tenor a valori di *breves* o *semibreves*. Il *Pleni sunt* e il *Benedictus* riducono l'organico a 4 voci, e nel caso del *Pleni sunt* questo significa che il gregoriano diventa la linea più grave, dato che Bassus e Tenor II tacciono: una situazione decisamente unica, soprattutto in Palestrina, nel cui *corpus* non credo si riscontrino altrove situazioni simili. L'*Agnus Dei* non presenta grandi particolarità, se non il fatto che nel secondo sembrano sovrapporsi in parafrasi le melodie della prima e della seconda intonazione gregoriana.

Gloria e *Credo*, invece, sono costruiti in maniera simile tra loro: tendono a mantenere la parafrasi nella voce più acuta, che è quasi sempre il Cantus I ma può diventare il Cantus II o anche l'Altus, a seconda che le parti superiori cantino o tacciano. Una particolarità importante che va segnalata si trova nel *Gloria*, ovvero la tendenza da parte di Palestrina a ridurre l'organico a quattro o addirittura tre parti e prediligere una scrittura che tende all'omoritmia in presenza dei tropi mariani *'ad Mariæ gloriam'*, *'Mariam sanctificans'*, *'Mariam gubernans'*

158. Questa è la rubrica con cui la messa si trova nel *Graduale* [1572] usato come modello per il confronto.

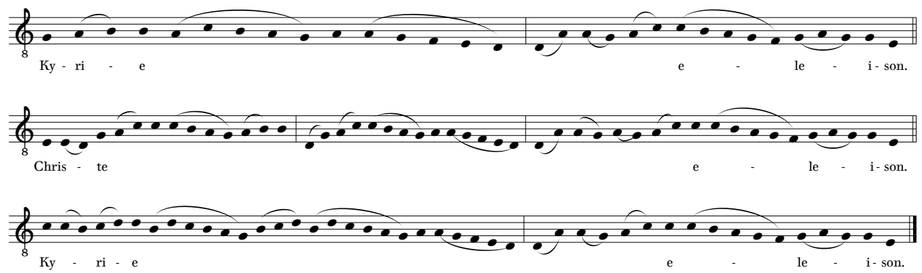
159. *Missæ* III [1570]. Lo studio di questa messa, così come delle seguenti, è stato svolto sull'edizione curata da Haberl contenuta in *Werke*, XII (1881); non essendo infatti a conoscenza di edizioni condotte secondo criteri più moderni, ho preferito dare precedenza all'edizione ottocentesca piuttosto che alle più recenti *Opere Complete*, in cui, oltre all'anacronistico dimezzamento dei valori, si riscontrano alcuni piccoli interventi sul testo senza che ne sia dato conto nell'introduzione o, men che meno, in apparato.

e *'Mariam coronans'*;[160] nella versione a 4 voci, invece, i tropi sono pur presenti, ma l'autore non gli conferisce il medesimo riguardo.

Le *Missæ in duplicibus majoribus* e *minoribus* a 4 voci sono state pubblicate per la prima volta nel vol. XXIII dei *Werke*; fino a quel momento erano rimaste inedite, conservate in forma manoscritta in due codici del fondo Cappella Sistina.[161]

La prima delle due è costruita sul ciclo di *ordinarium* per le feste 'doppie maggiori', e mostra alcune delle tecniche viste nelle precedenti messe. Palestrina, tuttavia, sembra capace in ogni occasione di declinare queste tecniche in maniera diversa, con un approccio che rende ogni realizzazione particolare e differente dalle altre. È questo, ad esempio, il caso del *Kyrie*, in cui il compositore sfrutta una particolarità del modello gregoriano, cioè il fatto che ognuna delle tre intonazioni *'Kyrie – Christe – Kyrie'* cominci con incipit diverso ma si chiuda con una coda pressoché identica a tutte e tre (esempio 23). Costruendo ogni sezione interna su un doppio frammento — uno specifico per ognuna e uno uguale per tutte e tre — Palestrina ottiene grande coerenza interna alla sezione, senza rinunciare tuttavia alla varietà: questa gli è garantita dall'utilizzo di incastri con frammenti in controsoggetto sempre differenti.

Esempio 23. *Missa in duplicibus majoribus*, *Kyrie.*



Ancora diversa la situazione che si trova nel *Credo*. La prima parte è costruita con la consueta alternanza fra momenti di parafrasi diffusa tra le parti e polarizzazione del tema tra Cantus

160. Per un approfondimento sulla nascita e sulla funzione liturgica dei tropi mariani cfr. David J. Rothenberg, *The Flower of Paradise: Marian devotion and secular song in Medieval and Renaissance music*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

161. I codici in questione contengono, oltre alle due sopra citate, altre messe di Palestrina, tra cui una versione a 4 voci della *Missa Papæ Marcelli*; seguono, poi, opere di autori molto più tardi (Giovanni Francesco Anerio, Giovanni Biordi e Pasquale Piseri). Giuseppe Baini ricostruisce nelle sue memorie palestriniane la vicenda di questi manoscritti, sostenendo si tratti di un *corpus* di sei volumi un tempo facenti parte della biblioteca di Giovanni Angelo d'Altemps, II duca di Gallese (1586-1620). Questi sarebbero stati successivamente acquistati dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), nipote di Papa Alessandro VIII (1610-91), acquisiti infine da Papa Benedetto XIV (1675-1758) insieme al resto della biblioteca ottoboniana, e da quest'ultimo donati alla biblioteca vaticana, dove furono rinvenuti da Baini con segnatura MS Ott. 2923-2928. Nel suo catalogo, Llorens riporta quanto notato alla c. 21 dell'ultimo codice: «Composizioni inedite di Giovanni Pierluigi da Palestrina copiate nella Biblioteca Vaticana al fine dei codici Otthoboniani nº 2923 al 2928. Appartengono queste Carte all'Archivio della Cappella Pontificia. Dono da Giuseppe Baini». L'inclusione nel fondo Cappella Sistina, dunque, sembra sia avvenuto ad opera dello stesso Baini, il quale provvedette anche a farne copia integrale in partitura; questa si conserva ancora oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Capp. Sist. 355. Cfr: G. Baini, *Memorie*, cit., II, p. 339 e J. M. Llorens, *Capellæ Sixtinæ Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive prælo excussi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960, pp. 374-75.

e Tenor. Questo è valido per tutta la sezione a esclusione della porzione di testo *'qui cum Pater et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas'*, in cui l'improvviso cambio di metro da 𝔠 a 𝔠𝟛 genera una *proportio tripla*; le parti si muovono in omoritmia per tutto il passaggio, con il tema al Cantus in modo che sia subito riconoscibile. Dopodiché, il *tactus* torna in 𝔠 e le voci riprendono a imitarsi tra loro in parafrasi.
Nella prima parte del *Gloria*, sino al *'qui tollis'*, la struttura portante è ancora una volta costruita sulla polarizzazione a distanza di ottava, la quale coinvolge questa volta Cantus e Bassus. L'utilizzo di un insieme particolare di chiavi (Sol^{2}, Do^{2}, Do^{5} e Do^{4}) riduce la distanza tra il registro di Bassus e Tenor a una terza, e tra Bassus e Altus a una quinta, comportando quindi uno schiacciamento generale del tessuto polifonico in uno spazio molto ristretto, di poco superiore all'ottava. Cantus e Bassus, dunque, si imitano a distanza di ottava sul tono della *finalis*, mentre le parti di Altus e Tenor occupano l'*ambitus* della *repercussio*, incastrandosi l'una sull'altra con brevi imitazioni all'unisono (esempio 24).
Il resto della messa non mostra ulteriori novità, se non l'utilizzo di tecniche ormai familiari: parafrasi omogenea nei due *Agnus Dei*, all'inizio del *Sanctus* e, soprattutto, in tutto l'*Osanna* I, riduzione dell'organico per il *Pleni sunt* con tema al Cantus e continua imitazione delle due parti sottostanti; infine, una scrittura su *cantus firmus* molto rigorosa per *Benedictus* e *Osanna* II, con il tema che nel primo caso si trova al Tenor, nel secondo al Cantus.

Esempio 24. Palestrina, *Missa in duplicibus majoribus*, *Gloria*, mm. 38-49.

Anche la seconda delle due messe manoscritte, quella per il 'doppio minore', si caratterizza per la varietà di tipologie di parafrasi utilizzata, seppur in maniera più contenuta rispetto alle precedenti. Mancano infatti del tutto o quasi passaggi che possano definirsi su *cantus firmus*, mentre Palestrina sembra preferire una scrittura che gli permetta di far emergere la linea gregoriana, assegnandola spesso al Cantus: tutto il *Gloria* è costruito in questo modo, così come le sezioni *'et incarnatus'* e *'et in spiritum'* nel *Credo*. Nel resto del ciclo si incontra poi la consueta alternanza tra sezioni in cui la parafrasi pervade tutto il tessuto e altre in cui viene polarizzata tra due parti a distanza di quinta o ottava. L'utilizzo di questa scrittura è molto evidente nell'*Agnus Dei* II, in cui, grazie alla risoluzione di un *canon ad diapason*, Tenor I e Cantus rielaborano tutta la melodia gregoriana all'ottava e a distanza di tre *breves* (passaggio simile a quello visto per l'*Agnus Dei* II della *Missa de Beata Virgine* a 4).
Le altre sezioni non sembrano fornire spunti ulteriori, ma sono importanti proprio a conferma di certe caratteristiche della scrittura palestriniana messe in luce precedentemente: alcuni esempi tratti da *Kyrie*, *Sanctus*, *Credo* e *Agnus Dei* saranno utili più avanti a conferma di alcune tesi.

La *Missa de feria* a 4 voci è stata pubblicata per la prima volta nel terzo libro di messe[162] ed è basata sul ciclo di *ordinarium* per le *missæ feriales*, cioè le messe quotidiane infrasettimanali, col più basso grado di solennità: questo si riflette e nello stile musicale, abbastanza semplice, e nella struttura, mancante di *Gloria* e *Credo*.[163]
Nel saggio *Aspects of Musical Borrowing in the Polyphonic Missa de feria of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, apparso nell'importante miscellanea curata da Honey Meconi nel 2004,[164] Andrew Weaver ha cercato di dimostrare come esista, tra le *missæ feriales* che si trovano nei codici sistini e sono state composte ad uso della cappella, un rapporto che va al di là del fatto che sono basate sullo stesso ciclo gregoriano; tra queste egli include anche la messa di Palestrina, sostenendo che possa essere stata redatta intorno al breve periodo di impiego del compositore presso la cappella pontificia nel 1555. L'idea dello studioso è che in questi cicli esista una sorta di rapporto di 'filiazione', per cui un compositore che lavorava in quell'ambiente e si trovava a scrivere una *missa ferialis*, non era tanto portato a fare riferimento al gregoriano quanto alle messe polifoniche su di esso basate, che erano ormai entrate nel repertorio della cappella e che egli cantava quotidianamente: questo si riflette dunque nella scrittura, spostando alcuni di questi cicli verso la categoria delle messe parodia. A supporto di questa tesi Weaver propone alcuni esempi decisamente convincenti, dimostrando come alcune particolarità della *Missa de feria* di Johannes Martini (ca.1440-97) si siano trasmesse nelle messe di Andreas Michot (fl.1513-22) e Johannes Beauserron (ca.1475/90-1542), e da queste in quella di Palestrina.[165]
La consistenza delle prove fornite conduce a credere alla bontà del ragionamento di Weaver, e a escludere la *Missa de feria* dal novero dei cicli più utili alla presente causa, tenendola solo

162. *Missæ* III [1570].

163. Così come la *Missa de Beata Virgine* a 6, anche lo studio di questa messa è stato svolto sull'edizione compresa in *Werke*, XII (1881).

164. Andrew H. Weaver, *Aspects of Musical Borrowing in the Polyphonic Missa de feria of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *Early musical borrowing*, a cura di Honey Meconi, New York – London, Routledge, 2004, pp. 96-115.

165. Per qualche notizia su questi compositori, sui codici che trasmettono le messe e per alcuni esempi sul rapporto tra di esse si rimanda all'articolo di Weaver.

in marginale considerazione. Bisogna poi aggiungere che dal confronto tra le messe emergono ulteriori somiglianze che Weaver sembra trascurare; tra queste, la più evidente riguarda la melodia dell'*Osanna*, che in tutti i graduali di cui si è presa visione è identica a quella della *Missa pro defunctis*, rispetta la formula di intonazione del primo tono di salmodia semplice, e ha come nota di partenza Fa. Nelle due messe degli autori francesi invece, così come in quella di Palestrina, la melodia parte dal Mi: un'ulteriore testimonianza, dunque, di un rapporto di parentela (esempio 25).

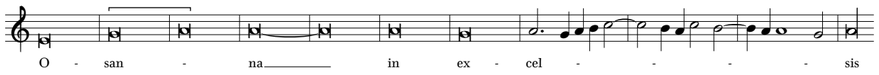
Esempio 25. *Missæ de feria*, confronto *Osanna*.

a) *Graduale* [1572], *Missa de feria*, *Osanna*.

b) Michot, *Missa de feria*, *Sanctus*, parte del Tenor, mm. 87-99.

c) Beauserron, *Missa de feria*, *Sanctus*, parte del Cantus, mm. 53-57.

d) Palestrina, *Missa de feria*, *Sanctus*, parte del Cantus, mm. 82-92.



Infine, è bene considerare brevemente il repertorio delle messe mantovane, il quale necessiterebbe, per essere studiato a fondo, di una quantità di spazio che questo lavoro non può concedergli. D'altronde, sono numerosi gli studiosi che vi si sono dedicati, e ai loro lavori si rimanda per una disamina preliminare delle tecniche utilizzate da Palestrina in queste messe. La particolare situazione di committenza diretta in cui Palestrina si trovò a comporre, lo obbligò a lavorare in condizioni distanti dalle sue abitudini; queste sono riassunte molto bene nel capitolo VII dell'introduzione all'ottimo lavoro di Ottavio Beretta, in quattro punti che mi limito quindi a riportare:

- parafrasare le melodie dell'Ordinarium Missæ mantovano, che erano diverse da quelle del Graduale romano;
- adottare la tecnica dell'alternanza tra monodia liturgica ed elaborazione polifonica che il Palestrina non aveva mai impiegato in precedenza — né lo farà in seguito — nella composizione di messe;
- seguire alla lettera le istruzioni ricevute: le messe dovevano essere «fugate continovamente e sopra soggetto» perché, precisava il Duca «questo è lo stile che si usa in Santa Barbara, differente da quello che si usa a Roma»;
- portare a compimento la commissione ducale in un arco di tempo piuttosto breve: un impegno notevole assunto e mantenuto nei termini stabiliti.[166]

A parte quest'ultimo aspetto, che poteva andare a inficiare la qualità del lavoro più che l'impostazione globale, il resto delle condizioni imposte dalla committenza fanno sì che il repertorio si ponga fuori dal raggio d'azione di questa ricerca: la richiesta specifica di 'fugare continuamente' le composizioni, cioè di fare in modo che le voci fossero sempre in imitazione sui temi in parafrasi, lascia poca libertà al compositore per alternare tutte le sfumature della tecnica parafrasi che era solito utilizzare. Ciononostante, si incontra in alcune delle messe mantovane qualche passaggio che mostra contaminazione con la scrittura su *cantus firmus* o polarizzazione del tema tra due parti, ma questi sono davvero molto brevi.

Le differenti sfumature che la tecnica parafrasi poteva assumere nell'applicazione palestriniana sono dunque decisamente numerose ed eterogenee:

- scrittura su *cantus firmus* (più o meno rigorosa);
- polarizzazione della parafrasi tra due parti (generalmente Cantus e Tenor);
- parafrasi al solo Cantus ma integrata nel contrappunto;
- parafrasi distribuita fra tutte le parti;
- parafrasi assente e scrittura libera (per poter esaltare il significato testuale);
- creazione di frammenti parafrasati che potessero ben combinarsi a livello ritmico;
- creazione di frammenti liberi da disporre in contrappunto imitato o con funzione di controsoggetto rispetto alle voci in parafrasi;
- utilizzo consapevole delle varie tecniche nelle diverse sezioni.

Uno degli aspetti più evidenti per quanto visto sinora è il fatto che Palestrina non concepisse le tecniche compositive che aveva a disposizione 'a compartimenti stagni', al contrario di ciò che un certo tipo di musicologia — abbastanza superata — vorrebbe sostenere, nel perenne tentativo di creare categorie in cui inserire ogni opera. Nelle messe universalmente riconosciute come 'messe parafrasi' capita spesso di assistere a una contaminazione con altri tipi di scrittura: è sia il caso della tecnica parodia — come nella *Missa de feria* per cui Palestrina aveva probabilmente in mente sia un modello gregoriano che polifonico — ma soprattutto della scrittura su *cantus firmus*, di cui sono stati forniti numerosi esempi.
Le due *Missæ de Beata Virgine*, composte in una fase piuttosto giovanile,[167] mostrano un utilizzo della tecnica su *cantus firmus* molto rigoroso, a valori dilatati e abbastanza regolari,

166. O. Beretta, *Le messe dei Gonzaga*: Vol. IV, cit., p. cxxi.

167. Ricordo: entro il 1567 quella a 4 voci, entro il 1570 quella a 6.

tipico delle messe su *cantus firmus* dei primi libri.[168] Questo tipo di scrittura si trova più spesso nel *Sanctus*, come è possibile riscontrare soprattutto nella *Missæ de Beata Virgine* a 6 e in *duplicibus majoribus* (esempi 26 e 27), ma anche nella *de Beata Virgine* a 4, seppur in minor misura.

Esempio 26. Palestrina, *Missa de Beata Virgine* a 6 vv., *Sanctus*, mm. 108-20.

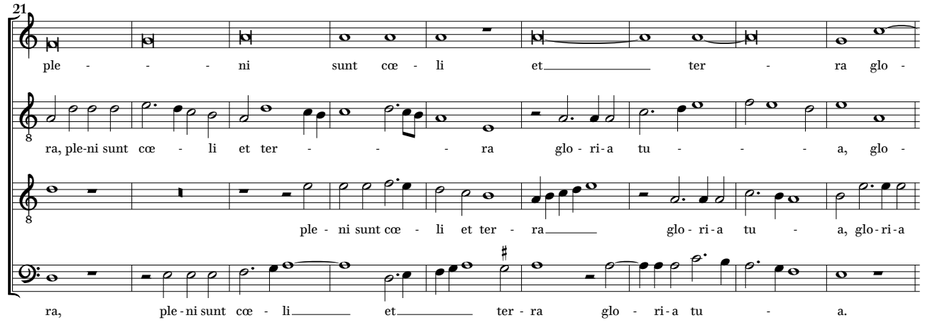
168. A questo riguardo cfr. M. Caraci, *Note sull'impiego*, cit.

Esempio 27. Palestrina, *Missa in duplicibus majoribus*, *Benedictus*, mm. 1-18.

L'approccio posto in evidenza per la *Missa pro defunctis* è alquanto differente: anche nelle sezioni che ricordano la scrittura su *cantus firmus*, il gregoriano non viene mai completamente estromesso dal discorso musicale, con valori sì dilatati ma che non superano mai la *brevis*, preferendo quasi sempre la *semibrevis*. A differenza delle altre messe, dunque, si può riconoscere in questa attitudine non tanto l'intenzione di far risaltare la citazione gregoriana, quanto la volontà di mantenere viva nel Tenor la scansione tipica dell'intonazione salmodica che la melodia del *Sanctus pro defunctis* possiede, e attorno ad essa costruire il resto del contrappunto.

Un'attitudine simile si è riscontrata in alcune delle messe di altri autori analizzate; in particolare nelle sezioni costituite da antifona e verso, ossia Introito e *Communio*. Si è osservato in questi casi una sorta di 'rispetto' verso l'intonazione salmodica del verso, che i compositori solevano mettere in atto attraverso un tipo di scrittura tendente all'omoritmia: nel *Sanctus* della *Missa pro defunctis* si può riconoscere un atteggiamento simile, seppur limitatamente. La specificità di questo approccio compositivo è confermata dal modo in cui la medesima melodia gregoriana viene utilizzata in maniera simile nella *Missa de feria*, seppur spostando la parte al Cantus e ottenendo un effetto alquanto diverso (esempio 28).[169]

Esempio 28. Palestrina, *Missa de feria*, *Sanctus*, mm. 21-29.



Alla scrittura su *cantus firmus* spesso si accompagna un tipo di contrappunto imitato su frammenti molto brevi e di libera invenzione, che contrasta con le lunghe note del Tenor e lo fa risaltare ulteriormente. Nella *Missa pro defunctis*, sempre nel *Sanctus*, questo è molto evidente nel *Pleni Sunt* e nell'*Osanna*, come già evidenziato precedentemente.[170] Non sono pochi i casi in cui questo si verifica anche nelle altre messe, soprattutto nelle due *Missæ de Beata Virgine*: si ritrova nel *Christe* per la messa a 4, in *Pleni sunt*, *Osanna*, *Benedictus* e *Agnus Dei* II per quella a 6. Questo ultimo caso, poi, è del tutto particolare: in apertura della sezione tutte le parti si imitano su un frammento costruito sull'*Agnus Dei* II gregoriano, a esclusione del Tenor II (Sextus), che canta la melodia dell'*Agnus Dei* I a valori dilatati come un vero *cantus firmus* (esempio 29).
Sono numerosi i momenti in cui il contrappunto si muove in imitazione su frammenti di libera invenzione, a volte su un *cantus firmus* o altrettanto spesso in maniera del tutto indipendente. Una delle caratteristiche più tipiche della tecnica palestriniana, però, è l'utilizzo dei frammenti di libera invenzione come veri controsoggetti; si assiste in genere a due o tre esposizioni di un frammento, sempre alla stessa distanza di *tactus* e altezza rispetto alla voce in parafrasi, che ne

169. Anche se, come visto precedentemente, la melodia rintracciabile nella *Missa de feria* non è esattamente identica, l'approccio compositivo può essere simile a quello della *Missa pro defunctis*. Va infatti sottolineato che nelle altre messe provenienti dai codici sistini, che potrebbero secondo Weaver essere oggetto della parodia palestriniana, non si riscontra lo stesso tipo di approccio nel *Sanctus*, a eccezione del *Benedictus* della messa di Michot. È plausibile, quindi, che si tratti di una tipologia di scrittura per il *Sanctus* tipicamente palestriniana, tramite cui egli poneva enfasi sulla presenza del tono di salmodia semplice.

170. Cfr. esempio 4.

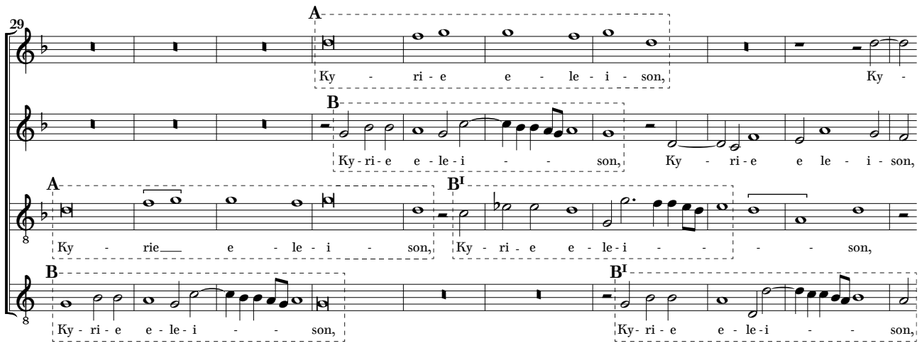
chiariscono la natura di vero controsoggetto; dopodiché questo tende a 'emanciparsi' e a proporsi indipendentemente dal modello gregoriano, oppure combinato in maniera diversa. Nel capitolo sull'analisi si sono visti alcuni esempi per la *Missa pro defunctis*, riguardanti l'inizio di *Kyrie* e *Sanctus*, in cui questo tipo di approccio è molto evidente (cfr. esempio 6). Anche le altre messe prese in esame non ne sono esenti, come si osserva per il *Kyrie* II della *Missa de Beata Virgine* a 4 (esempio 30) e il *Kyrie* II della *Missa in duplicibus minoribus* (esempio 31).
In quest'ultimo esempio è anche evidente la presenza della polarizzazione del gregoriano tra due voci a distanza di ottava osservata in più occasioni. Si tratta in effetti di una delle situazioni con maggiore ricorrenza, sia nella messa da requiem che nelle altre. Ne troviamo riscontro praticamente in tutte, ma in alcuni passaggi questa può avere una declinazione leggermente differente: un esempio interessante mostrato in precedenza è sicuramente il *Gloria* della *Missa in duplicibus majoribus*, con la polarizzazione tra Cantus e Bassus e il movimento delle parti racchiuso in un ambito di poco superiore all'ottava; un altro caso altrettanto particolare riguarda i canoni presenti negli *Agnus Dei* II della *Missa de Beata Virgine* a 4 e della *Missa in duplicibus minoribus*, in cui la polarizzazione è generata dalla risoluzione del canone stesso. In entrambe le messe assistiamo a un aumento di organico per l'*Agnus Dei*, da 4 a 5 parti, ma mentre nel primo la risoluzione è a distanza di quinta e le due parti sono interne (Altus e Quintus) nel secondo viene rispettata la distanza di ottava e la contrapposizione tra Cantus e Tenor (esempio 32).

Esempio 29. Palestrina, *Missa de Beata Virgine* a 6 vv., *Agnus Dei* II, mm. 1-7.

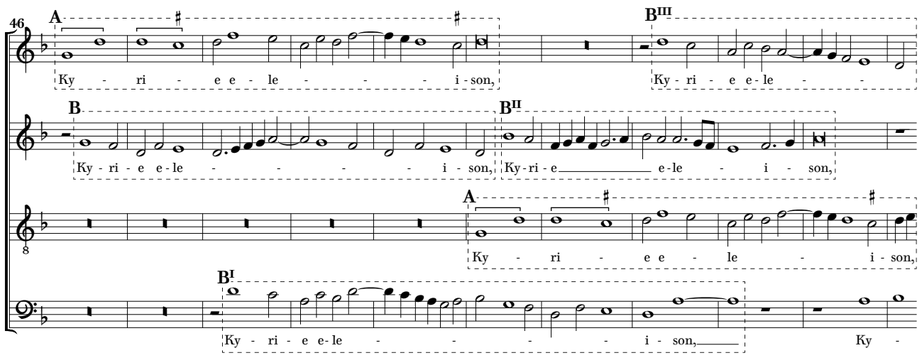
a) *Graduale* [1572], *Missa de Beata Virgine*, *Agnus Dei* I e II.

b) Palestrina, *Missa de Beata Virgine* a 6 vv., *Agnus Dei* II.

Esempio 30. Palestrina, *Missa de Beata Virgine* a 4 vv., *Kyrie*, mm. 29-38.



Esempio 31. Palestrina, *Missa in duplicibus minoribus*, *Kyrie*, mm. 46-56.



Esempio 32. Palestrina, *Missa in duplicibus minoribus*, *Agnus Dei* II, mm. 33-41.

Un'ulteriore tipologia di approccio a cui si è rivolta grande attenzione è quella che nella *Missa pro defunctis* riguarda il verso dell'Offertorio, ovvero la disposizione del modello gregoriano alla sola parte di Cantus ma facendo in modo che questo risulti ben integrato nel discorso musicale, piuttosto che estraniato come un *cantus firmus*. La sezione *'Hostias et preces'* è costruita seguendo questa logica in maniera decisamente coerente da parte di Palestrina, e non si tratta dell'unico caso all'interno della sua produzione. Come sempre, però, l'autore dimostra grande capacità nel saper declinare uno stesso approccio in maniera differente: su alcuni di questi casi mi sono già soffermato nella disamina in testa al capitolo, come ad esempio il passaggio omoritmico nel *Credo* della *Missa in duplicibus majoribus*. Situazioni simili si trovano poi nel *Credo* della *Missa de Beata Virgine* a 6 — in cui, dopo un incipit in cui il tema si sposta da una voce all'altra, questa si stabilizza nella parte più acuta, alternandosi tra Cantus I e II — e nel *Gloria* della *Missa in duplicibus minoribus* — la cui prima parte sino al *'qui tollis'* è costruita in maniera del tutto analoga al verso *'Hostias et preces'*.

Un ultimo esempio degno di nota è rappresentato dal *Credo* della *Missa de Beata Virgine* a 4, che comincia con una parafrasi imitata fra tutte le parti, ma a partire dalle parole *'et invisibilium'* affida la melodia gregoriana alla sola parte dell'Altus. La linea risulta ben integrata nel contrappunto, esattamente come gli esempi precedenti, solo che non è esposta dalla voce più acuta ma da una parte interna. Questo è probabilmente dovuto al fatto che il modello gregoriano è una delle melodie più antiche che conosciamo per il *Credo*, databile intorno al sec. XI, ed è costruito in maniera semplice su poche formule continuamente combinate.[171] La melodia, ascrivibile al IV modo, gravita attorno alla corda di recita Sol2, con un'estensione globale che non supera quasi mai l'*ambitus* di sesta Re2-Si♭2. La realizzazione palestriniana prevede l'utilizzo del modello con trasposizione alla quinta superiore, in proprietà di natura: di conseguenza l'unica parte adatta a cantare un registro La2-Fa3 è l'Altus, notato in chiave di Do^3.

Nel suo articolo del 1963 visto in precedenza, Robert Marshall sosteneva che l'obiettivo principale con cui Palestrina progettava la parafrasi di una linea gregoriana fosse quello di creare «a rhythmic version of the melody that will render it suitable for imitation».[172] Se la *Missa pro defunctis* non sembra offrire evidenti conferme a riguardo, bisogna riconoscere che nelle altre messe si incontrano sezioni in cui questa attitudine è evidente. Palestrina sembra prestare grande attenzione a questo aspetto soprattutto nella costruzione degli *Osanna*: ad esempio quello della *Missa de Beata Virgine* a 4, l'*Osanna* I della *Missa in duplicibus majoribus* e ancora l'*Osanna* II della *Missa in duplicibus minoribus*. Non è un caso che siano tutte sezioni in tempo ternario, così come non è un caso che anche l'esempio citato da Marshall sia un *Osanna* in tempo ternario, nello specifico quello della *Missa 'Jam Christus astra ascenderat'*.[173] È evidente, dunque, che, nel momento in cui il ritmo diventava un parametro compositivo più vincolante, Palestrina sente la necessità di tenerne conto nella costruzione di frammenti in parafrasi (esempio 33).

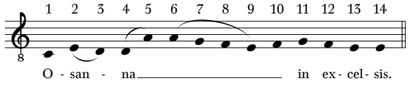
171. Sulla struttura di questo *Credo* cfr. Willi Apel, *Gregorian Chant*, Bloomington, Indiana University Press, 1958; edizione italiana: *Il canto gregoriano*, a cura di Marco Della Sciucca, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998, pp. 525-26.

172. R. L. Marshall, *The Paraphrase Technique*, cit., pp. 355-56.

173. Messa parafrasi a 4 voci sull'omonimo inno gregoriano, contenuta in *Missæ* V [1590].

Esempio 33. Palestrina, *Missa in duplicibus minoribus*, *Sanctus*, mm. 86-93.

a) *Graduale* [1572], *Missa in duplicibus minoribus*, *Sanctus*.



b) Palestrina, *Missa in duplicibus minoribus*, *Sanctus*.

L'attenzione che Palestrina poneva nella globale organizzazione del ciclo attraverso l'accostamento di tecniche parafrasi differenti è indubbia. Per la messa da requiem in alcuni punti questo è molto evidente; ad esempio nell'Offertorio si è riscontrata una scrittura specifica per ognuna delle tre sezioni interne, ossia il responso *'Domine Jesu Christe'*, il verso *'Hostias et preces'* e la *repetenda 'quam olim Abrahæ'*. Anche nelle altre messe parafrasi troviamo diverse situazioni simili: il *Kyrie* della *Missa de Beata Virgine* a 6, come accennato, è costruito in maniera speculare. La prima e la terza sezione hanno una struttura molto simile, con polarizzazione tra Cantus e Tenor accompagnata da frammenti in controsoggetto; ma mentre nel *Kyrie* I la prima esposizione è al Cantus, nel *Kyrie* II la si trova al Tenor. Al centro di questa struttura simmetrica si colloca il *Christe*, costruito su quattro ripetizioni del *cantus firmus* da parte del Tenor sopra cui le altre voci che si muovono; prima liberamente e poi in imitazione del gregoriano.

Un esempio che potrebbe rivelarsi ancora più significativo è riscontrabile nel *Credo* della *Missa in duplicibus minoribus* (tavola 15). Esattamente come per la *Missa pro defunctis*, Palestrina fa corrispondere a ogni sezione interna un utilizzo specifico della parafrasi, sfruttando a pieno l'effetto contrastante che ne deriva.

Per rendere completa questa disamina, con la quale ho voluto tracciare alcune delle linee compositive comuni tra la *Missa pro defunctis* e il resto delle messe parafrasi su cicli gregoriani, sarebbe opportuno approfondire il discorso su due tipologie di scrittura diametralmente opposte, ossia la parafrasi onnipervasiva e l'assenza di parafrasi; vorrei tuttavia limitarmi a poche considerazioni a riguardo.

Tavola 15. Suddivisione del *Credo* della *Missa in duplicibus minoribus*.

Patrem omnipotentem:	parafrasi diffusa fra tutte le voci a cui si aggiungono frammenti di libera invenzione in imitazione fra loro;
et incarnatus:	*cantus firmus* affidato inizialmente al Tenor e polarizzato poi tra Cantus e Tenor a distanza di ottava;
crucifixus:	riduzione a tre parti con scrittura canonica molto fitta in cui la voce in parafrasi è principalmente il Cantus, che viene però continuamente imitato dalle altre due;
et in spiritum:	scrittura tendente all'omoritmia con la linea gregoriana affidata alla parte più alta, tendenzialmente al Cantus o a una delle parti interne quando questo tace.

Per quanto concerne la parafrasi normalmente considerata più 'pura', ossia quella che pervade tutto il tessuto polifonico, non sono mancate fin qui le occasioni per fornirne esempi tratti dalle messe prese in esame. Va tuttavia ricordato che proprio questo tipo di scrittura, la cui presenza si è forse portati a dare per scontata, è in realtà quasi del tutto assente nella messa da requiem, limitata sostanzialmente all'incipit del *Sanctus* e a una piccola porzione dell'*Agnus Dei*.

A proposito dell'attitudine opposta, invece, non si riscontrano in nessun altro ciclo sezioni in cui la parafrasi sia assente del tutto come nel responso dell'Offertorio. Ho tentato di confrontarmi al meglio col pensiero di Manfred Schmid a riguardo, vagliando la possibilità che, come egli suggerisce, l'assenza di parafrasi sia dettata dalla necessità di maggiore libertà nella resa di un testo ricco di potenziale espressivo come quello dell'Offertorio. Tuttavia, le perplessità già manifestate in precedenza non trovano nelle altre messe occasione di chiarimento, poiché la parafrasi non viene mai abbandonata. Se la ragione per la scelta di liberarsi del modello poteva essere legata a una migliore resa del testo, probabilmente Palestrina non ne sentiva la necessità negli altri casi esaminati, dato che spesso lo stesso gregoriano accompagna il significato della parola. Un esempio importante fra tanti è individuabile in una delle due sezioni di *ordinarium* mancante nella messa da requiem, nello specifico il frammento *'et ascendit in cœlum'* contenuto nel *Credo*: in tutte e tre le versioni esaminate, a questa porzione di testo corrisponde un movimento ascendente della linea, che un compositore era ovviamente portato a sfruttare per la potenzialità intrinseca (esempio 34). Inoltre non posso esimermi dal ricordare che in molte delle *Missæ pro defunctis* analizzate, si è riscontrato un utilizzo continuo della parafrasi nell'Offertorio; in nessun caso e in alcuna misura questo sembra confliggere con la resa espressiva del testo. Con la consapevolezza del confronto sin qui svolto, sento di potermi definire in deciso disaccordo con le ipotesi esposte da Schmid; sono anzi convinto che le ragioni per la rinuncia al gregoriano nell'Offertorio, così come la scelta di una struttura così particolare per la messa, vadano sì individuate in una necessità compositiva, la quale sembra però essere indissolubilmente legata alla concezione liturgica che permea tutta la scrittura di Palestrina.

Molti dei tratti che caratterizzano la *Missa pro defunctis* trovano dunque riscontro anche nel resto della produzione palestriniana, seppure alcune delle sue peculiarità rimangano uniche. L'ultimo aspetto che va evidenziato è la tipologia di approccio differente tra sezioni brevi — in cui i frammenti testuali vengono ripetuti più volte (*Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei*) — e sezioni più lunghe — in cui il testo viene svolto tutto di seguito senza ripetizioni (*Gloria*, *Credo* e Offertorio). Nel primo caso la preferenza di Palestrina è per un utilizzo del gregoriano che

ricorda la scrittura su *cantus firmus*, sia che questo sia esposto da una sola parte o polarizzato in una sorta di canone tra due o più parti, mentre nel secondo predilige un approccio più 'drastico', per cui il tema viene distribuito su tutte le voci, oppure al solo Cantus o ancora, *extrema ratio*, abbandonato del tutto.

Esempio 34. Confronto melodia *Credo*.

a) *Missa de Beata Virgine.*

b) *Missa in duplicibus majoribus.*

c) *Missa in duplicibus minoribus.*

Le altre opere di carattere funebre

La *Missa pro defunctis* non è l'unica composizione funebre presente nel *corpus* palestriniano. Negli ultimi decenni del sec. XVI, cominciò a diffondersi in Italia la pratica di musicare polifonicamente l'ufficio dei defunti, anche se questa prese maggiormente piede solo nei primi anni del secolo successivo e principalmente in area padana.[174] Per quanto sappiamo, Palestrina non progettò mai concretamente la stesura di un intero *Officium* polifonico; eppure questo avrebbe potuto rappresentare un'ulteriore occasione per comporre uno dei cicli di ampio respiro che egli preferiva.[175]

Facendo riferimento alla struttura dell'ufficio come si trova nel *Breviarium Romanum* stampato nel 1568 sotto il pontificato di Pio V, poi ripresa nel *Rituale Romanum* promulgato da Paolo V nel 1614, è comunque utile svolgere una ricerca nel repertorio palestriniano per comprendere che tipo di interesse egli nutrisse verso questi testi. Lo scrutinio rivela un elenco abbastanza cospicuo di composizioni e un utilizzo saltuario dei testi dell'ufficio, che rivela dunque un approccio maggiormente orientato verso un contesto penitenziale piuttosto che liturgico in senso stretto.

174. Per un approfondimento sulla nascita e diffusione dell'ufficio dei defunti polifonico cfr. R. Tibaldi, *Un aspetto poco noto*, cit., pp. 168-82.

175. Mi riferisco a raccolte come *Motecta* 4 vv. I [1564] e *Offertoria* I e II [1593]. Alcuni studiosi, tra cui Rodobaldo Tibaldi, hanno ipotizzato che la scelta di creare cicli di mottetti organizzati in questo modo corrispondesse al desiderio di fornire un repertorio polifonico che coprisse tutte le più importanti feste del Temporale: la composizione di un *Officium defunctorum* sarebbe dunque rientrata a pieno titolo in una simile categoria di cicli compositivi, volgendo però lo sguardo dal repertorio liturgico in senso stretto a quello della liturgia delle ore di carattere commemorativo. Cfr. R. Tibaldi, Introduzione a *Edizione Nazionale*, VI, p. xii.

responsori per l'assoluzione		
Libera me, Domine	4 vv. (I)	autografo di Palestrina nel codice Vaticano, Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano, MS 59 (databile intorno al 1560)[176]
Libera me, Domine	4 vv. (II)	copiato nei due codici Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 219 e Capp. Sist. 291 (entrambi di metà sec. XVIII)[177]
Libera me, Domine	5 vv.	copiato nel codice Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Giulia XV.15 (databile intorno al 1601).[178]
responsori tratti dall'*Officium defunctorum*		
Domine quando veneris	4 vv.	(notturno I, responsorio III), contenuto in *Motecta* 4 vv. II [1587][179]
Hei mihi, Domine	4 vv.	(notturno II, responsorio II), contenuto in *Motecta* 4 vv. II [1587][180]
Ne recorderis peccata mea, Domine	4 vv.	(notturno II, responsorio III), copiato in un codice della Biblioteca del Collegio Romano.[181]
mottetti su testi tratti dall'*Officium defunctorum*		
Peccantem me quotidie	5 vv.	(notturno III, responsorio I; comprende il testo del solo responso), contenuto in *Motecta* II [1572][182]
Domine, secundum actum meum	5 vv.	(notturno III, responsorio II; comprende il testo del solo responso), contenuto in *Motecta* V [1584][183]
Domine, secundum actum meum	4 vv.	(notturno III, responsorio II; comprende il testo del solo responso), copiato in un codice della Biblioteca del Collegio Romano[184]
Parce mihi, Domine	5 vv.	(notturno I, lezione I, testo tratto dal Libro di Giobbe 7.16), contenuto in *Motecta* V [1584][185]
Paucitas dierum meorum	5 vv.	(notturno I, lezione III, testo tratto dal Libro di Giobbe 10.8), contenuto in *Motecta* V [1584][186]

176. *Werke*, XXXI, *Opere Complete*, XXXV. D'ora in avanti mi riferirò a questa composizione come '*Libera me, Domine* a 4 voci (I)'.

177. *Werke*, XXXI, *Opere Complete*, XXXV. D'ora in avanti mi riferirò a questa composizione come '*Libera me, Domine* a 4 voci (II)'.

178. *Werke*, XXXII, *Opere Complete*: assente.

179. *Werke*, V, *Opere Complete*, XI.

180. *Werke*, V, *Opere Complete*, XI.

181. *Werke*, VII, *Opere Complete*, XXXV; cfr. *infra* nota 189.

182. *Werke*, II, *Opere Complete*, VII.

183. *Werke*, IV, *Opere Complete*, XII.

184. *Werke*, VII, *Opere Complete*, XXXV; cfr. *infra* nota 189.

185. *Werke*, IV, *Opere Complete*, XII.

186. *Werke*, IV, *Opere Complete*, XII.

Tra le composizioni di carattere funebre si trovano: due responsori con la tipica struttura responso – verso – *repetenda a latere* (*Domine quando veneris* e *Hei mihi, Domine*), entrambi divisi in due *partes* comprendenti la prima il responso e la seconda il verso con *repetenda*; un responsorio senza la divisione, con la *repetenda* musicalmente diversa dalla prima esposizione all'interno del responso (*Ne recorderis*); tre mottetti costruiti sul testo del solo responso di tre responsori dell'ufficio (*Peccantem me quotidie*, *Domine, secundum actum meum* a 4 e a 5 voci); un mottetto su testo tratto da una lezione del Mattutino (*Parce mihi, Domine*); infine un responsorio di tradizione non romana, con un testo tratto dal decimo capitolo del Libro di Giobbe in cui il solo verso corrisponde al primo versetto di una lezione del Mattutino (*Paucitas dierum meorum – ℣: Manus tuæ*).[187] A questo elenco si aggiungo poi i tre responsori *Libera me, Domine*.[188] Tutti questi brani manifestano alcune caratteristiche comuni. Anzitutto l'assenza di un modello gregoriano in parafrasi; in nessun caso si fa riferimento ai responsori in canto piano o, per i testi tratti dal libro di Giobbe, ai toni per le lezioni. La scrittura generale, poi, è di stampo mottettistico, con la tipica alternanza di episodi strutturati sui singoli frammenti di testo. I brani tratti da raccolte di mottetti (praticamente tutti tranne i due contenuti nei codici del Collegio Romano[189]) sembrano possedere le stesse caratteristiche delle altre composizioni presenti nelle raccolte, senza che il testo di carattere funebre li caratterizzi in alcun modo; va inoltre sottolineato che il fatto che siano inseriti in raccolte di mottetti significa che l'approccio alla scrittura è volutamente mottettistico, anche per quelli che nella forma sono in realtà responsori.

Esempio 35. Palestrina, *Domine quando veneris*, mm. 39-44.

187. *Paucitas dierum meorum* è in realtà un mottetto in forma di responsorio, costruito sul testo del quinto responsorio della prima domenica di settembre. Il testo del verso *Manus tuæ, Domine* coincide con la terza lezione dell'ufficio dei defunti ed è pertanto adatto a un contesto funebre o penitenziale, ma non fa propriamente parte dei nove responsori dell'*Officium* di tradizione romana. Cfr. Knud Ottosen, *The responsories and versicles of the Latin Office of the Dead*, Norderstedt, Books on Demand, 2007.

188. Per una disamina si rimanda a A. Chemotti, *Polyphonic music*, cit.

189. *Ne recorderis peccata mea*, *Domine* e *Domine secundum actum meum* a 4 voci si trovano in dei codici che facevano originariamente parte della biblioteca privata di Giovanni Angelo d'Altemps, a cui ho precedentemente accennato. Giuseppe Baini rintracciò i manoscritti nella Biblioteca dei Padri Gesuiti presso il Collegio Romano, finché questi non entrarono a far parte della biblioteca privata "Giorgio Fanan". In un primo momento custodito a Torino, il fondo è stato di recente trasferito a Fratta Polesine (RO), presso palazzo "Villa – Cornoldi" (ora "Fanan"). Cfr. G. Baini, *Memorie*, cit., II, pp. 329-30 e *Opere Complete*, XXXV, p. xxiii.

Esempio 36. Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 30-41.

Domine quando veneris e *Heu mihi, Domine*, responsori in forma di responsorio, costituiscono un'importante occasione di confronto con l'Offertorio della *Missa pro defunctis*, essendo anch'esso costruito in forma responsoriale già nella versione testuale e gregoriana; forma che Palestrina rispetta nella sua realizzazione polifonica. La struttura dei due responsori è simile a quella dell'Offertorio, ma non identica; anzitutto la *repetenda* è collegata direttamente al verso, non separata nettamente come nell'Offertorio. In quest'ultimo il verso prevede la riduzione di organico da 5 a 4 voci, con il Bassus che riprende a cantare all'attacco della *repetenda*, motivo per cui si rende necessaria una separazione netta. L'autore era probabilmente intenzionato a creare un effetto contrastante all'attacco della *repetenda*, con un tipo di scrittura molto differente rispetto a quella del verso; la divisione delle due sezioni è pensata proprio per amplificarne l'effetto. Un altro aspetto per cui responsori e Offertorio differiscono è il numero delle voci, 4 per i responsori e 5 per l'Offertorio: oltre all'evidente differenza numerica, questo fa sì che anche la scrittura ne risenta, con una sensibile diminuzione delle possibilità di

organizzazione del materiale. Nella scrittura mottettistica a quattro parti, Palestrina tende a utilizzare principalmente due tipologie di scrittura, una l'opposto dell'altra: nel primo caso ogni voce si muove indipendentemente in contrappunto con le altre, nel secondo si muovono tutte insieme in stile accordale. Vi sono, nei due responsori, alcuni momenti in cui due voci si muovono in parallelo, ma sono generalmente brevi (esempio 35). Al contrario, l'Offertorio, o perlomeno la sezione dell'Offertorio che è a cinque parti — ossia il responso — possiede una quantità decisamente superiore di combinazioni: momenti in cui le parti si muovono tutte indipendentemente si alternano ad altri in cui formano due 'cori', raggruppandosi due contro tre; in altri ancora le voci cantano cantano tutte e cinque insieme, oppure solo in quattro nel caso in cui una taccia per un breve passo (esempio 36).

Tavola 16. Rapporti interni ai responsori.

	misure 𝄋	misure *repetenda*	rapporto	misure 𝄌	misure *repetenda*	rapporto
Offertorio	70	11	15,71%	50	15	30%
Domine quando veneris	59	21	35,59%	60	21	35%
Heu mihi, Domine	69	25	36,23%	60	26	43,33%
Ne recorderis peccata mea	23	10	43,48%	47	23	48,94%
Paucitas dierum meorum	53	19	35,85%	56	19	33,93%

Infine, un ultimo aspetto in cui l'Offertorio si distingue è il rapporto tra la durata delle sezioni interne (tavola 16). La dimensione della *repetenda* dell'Offertorio è molto ridotta rispetto alle proporzioni che questa assume negli altri due responsori;[190] questa caratteristica dipende dal fatto che nei due responsori il testo è molto più breve rispetto a quello dell'Offertorio, e di conseguenza i due frammenti affidati alla *repetenda* rappresentano una parte molto consistente dell'intero testo. La costruzione musicale riflette questa differenza: nei due responsori la *repetenda* dura in proporzione molto di più rispetto a quanto accade nell'Offertorio. Di conseguenza, il frammento musicale costruito sull'ultima frase del testo ha la possibilità di essere intonato un numero molto maggiore di volte, svolgendo la funzione di vera e propria coda, a differenza di quel che accade nell'Offertorio, in cui l'ultimo frammento *'et semini ejus'* si esaurisce molto in fretta. Quest'ultimo si presterebbe molto bene all'incastro imitativo tipico della coda di un mottetto, che si potrebbe definire — con un termine anacronistico — simile allo 'stretto' di una fuga. Nella scelta di rinunciare al prolungamento della coda si manifesta probabilmente — ancora una volta — la volontà da parte dell'autore di contenere le dimensioni dell'Offertorio. Il fatto che la sezione venga ripetuta due volte, poi, avrebbe ulteriormente ampliato la struttura generale, anche se in alcune situazioni Palestrina dimostra di saper trattare in maniera molto differente responso e *repetenda*.

Un caso di questo tipo si trova ad esempio nel responsorio *Ne recorderis peccata mea*, *Domine*, il quale, come accennato, possiede una struttura diversa dai due precedenti. Il mottetto/

190. Nella tavola 16 sono riportate anche le proporzioni dei mottetti *Ne recorderis peccata mea*, *Domine* e *Paucitas dieroum meorum*, i quali hanno struttura di responsorio ma possiedono al contempo alcune caratteristiche particolari illustrate poco più avanti.

responsorio non è diviso nelle consuete due *partes*, e alla fine del responso il discorso contrappuntistico prosegue attaccando direttamente il verso. Questo fa sì che il responso, e quindi la prima esposizione della *repentenda* (esempio 37), sia trattato in maniera molto diversa rispetto a quanto poi si trova come *repetenda* vera e propria dopo l'enunciazione del verso (esempio 38). Palestrina fa in modo che il testo della parte finale del responso *'dum veneris judicare sæculum per ignem'* sia esposto una prima volta come se si trattasse di un semplice frammento, senza evidenziare la separazione con l'attacco del verso. Alla fine del brano, poi, riprende lo stesso materiale melodico della prima esposizione e lo amplifica, prolungando la *repetenda* con una serie di incastri che fanno sì che questa diventi una vera e propria coda del mottetto.

Esempio 37. Palestrina, *Ne recorderis peccata mea*, *Domine*, mm. 14-25.

Una sorta di divisione interna si riconosce anche nel mottetto *Domine, secundum actum meum* a 5 voci, costruito sul solo responso del responsorio VIII del Mattutino dei defunti. L'ultimo frammento testuale *'Ut tu Deus deleas iniquitatem meam'*, che corrisponde alla parte della *repetenda*, viene prolungato notevolmente alla fine del mottetto, attraverso un numero di ripetizioni del frammento di circa il doppio rispetto a tutti gli altri. Se si provasse a immaginare una *secunda pars* di questo mottetto, che attacchi con il verso e poi proponga la *repetenda*, si otterrebbe una perfetta struttura responsoriale, coerente non solo a livello di forma

Esempio 38. PALESTRINA, *Ne recorderis peccata mea*, *Domine*, mm. 48-70.

ma anche di proporzione tra le sezioni interne rispetto a quanto visto sinora. Lo stesso tipo di divisione non si trova invece nell'altro mottetto su testo di responso, *Peccantem me quotidie*; bisogna tuttavia ricordare che quest'ultimo è contenuto nel secondo libro dei mottetti a cinque voci,[191] del 1572, mentre *Domine, secundum actum meum* fa parte del quinto,[192] del 1584: dodici anni di distanza, in cui l'approccio alla scrittura da parte di Palestrina doveva essersi in qualche misura evoluto.

Gli ultimi due brani presi in esame si distinguono dagli altri, non tanto per struttura quanto per componente testuale. Come detto, entrambi sono costruiti su testi di lezioni tratte dal libro di Giobbe, una scelta alquanto insolita per Palestrina, il quale normalmente attinge ad altre fonti. Non si tratta dell'unico caso di lezioni messe in musica dall'autore: faccio ovvio riferimento ai quattro libri di lamentazioni del profeta Geremia, composti ognuno di tre notturni con tre lezioni ciascuno, trentasei composizioni in tutto. Queste rientrano a pieno in quella tipologia di cicli a cui ho accennato all'inizio del capitolo, ed erano pensate dal compositore in funzione delle celebrazioni per la Settimana Santa. L'assoluta specificità di questo repertorio è ribadita anche dalla tipologia di scrittura, costantemente omoritmico-accordale, che si trova ad esempio anche nei libri di Litanie. Nei due casi tratti da Giobbe, invece, il testo lezionale è inserito in due strutture assolutamente insolite per questo repertorio: un mottetto e un responsorio. In entrambe le situazioni, l'elaborazione in contrappunto imitato è dominante, sebbene sembri esistere almeno in parte una sorta di reminiscenza della scrittura tipica delle lamentazioni di Geremia. In *Parce mihi, Domine* si incontrano brevi passaggi omoritmici, perlopiù a valori di minimæ; in *Paucitas dierum meorum*, invece, la scrittura accordale prende il sopravvento nella seconda parte di quella che è a tutti gli effetti una *repetenda* (esempio 39).

Esempio 39. PALESTRINA, *Paucitas dierum meorum*, mm. 43-53.

191. *Motecta* II [1572].

192. *Motecta* V [1584].

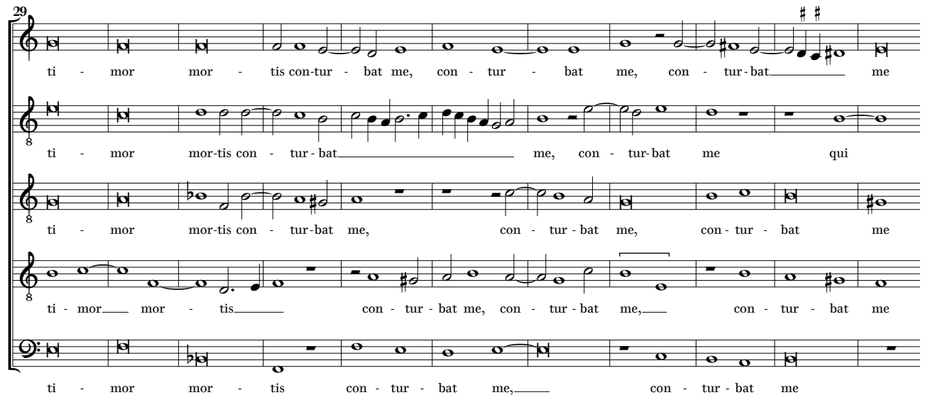
Ad ogni modo, l'eccezionalità dei due brani va ribadita: da un lato *Paucitas dierum meorum*, che è comunque un responsorio e come tale viene trattato a livello strutturale, seppure la particolarità della scelta di un testo lezionale, enfatizzata dalla scrittura accordale nella *repetenda*, lo collochi decisamente al di fuori della tradizione romana a cui Palestrina faceva riferimento; dall'altro *Parce mihi, Domine*, che è a tutti gli effetti una lezione. In questo caso però il compositore, piuttosto che renderla con il consueto andamento omoritmico organizzato in brevi episodi dipendenti dalla durata dei versetti biblici, la inserisce in una tipica forma di mottetto diviso in due *partes*.
Un ultimo aspetto che vorrei evidenziare è la presenza di episodi in cui l'approccio madrigalistico è evidente; o perlomeno, molto più evidente di quanto non accada nell'Offertorio della messa, per il quale le interpretazioni di Manfred Schmid a riguardo sembrano un po' forzate. In almeno due casi il movimento delle parti sottolinea il significato del testo: in *Heu mihi, Domine* introduce le *semiminimæ* in corrispondenza delle parole *'ubi fugiam'* (esempio 40), mentre in *Paucitas dierum meorum* è evidente l'imitazione visiva delle parole *'in circuitu'* (esempio 41).

Esempio 40. Palestrina, *Heu mihi, Domine*, mm. 34-39.

Esempio 41. Palestrina, *Paucitas dierum meorum*, mm. 75-81.

Un madrigalismo di carattere ben diverso si trova invece in *Peccantem me quotidie*: in corrispondenza del passaggio *'timor mortis conturbat me'* si assiste a un momento di *commixtio modorum* che va ben oltre le consuetudini palestriniane (esempio 42). Il turbamento dovuto alla paura della morte conduce il discorso a spostarsi nel giro di poche misure da una cadenza plagale su Fa, con introduzione del Si♭ e passaggio all'esacordo *mollis*, a una cadenza autentica su Mi, con introduzione di Fa♯ e Re♯ (quest'ultimo solo in fase cadenzale), che presuppone quindi un passaggio all'esacordo *fictus* su Si.

Esempio 42. Palestrina, *Peccantem me quotidie*, mm. 29-39.



Sulla paternità dei due mottetti provenienti dal Collegio Romano è stato sollevato qualche dubbio già dallo stesso Haberl al momento della pubblicazione nel 1876. A queste si aggiungono altre attribuzioni dubbie, perlopiù mottetti su testi di responsori e lezioni, o anche un'antifona all'Invitatorio *Regem cui omnia vivunt*, contenuta nel manoscritto London, British Library, R.M.22.m.2. Come è noto, il nome di Palestrina fu spesso associato a composizioni non sue; le cause potevano essere molteplici, dalla volontà di garantire maggiore diffusione a un'opera sino al semplice errore da parte di chi redigeva un manoscritto. Il repertorio *pro defunctis* non è esente da casi di questo genere, con diverse attribuzioni su cui ancora non è stata fatta chiarezza; la maggior parte di queste è stata considerata spuria dagli editori dei *Werke* e de *Le Opere Complete*, e le uniche due ad aver trovato posto in entrambi gli *opera omnia* sono proprio i mottetti del manoscritto del Collegio Romano. Non può escludersi che, attraverso un più approfondito esame, alcune delle attribuzioni dubbie potrebbero rivelarsi corrette.

Conclusioni

La *Missa pro defunctis* a cinque voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina rappresenta un *unicum* all'interno della produzione del compositore. Nella premessa allo studio mi sono chiesto che cosa questo possa significare per un autore come Palestrina, che era solito preferire raccolte di grande respiro, spesso programmate secondo un preciso ordine, piuttosto che brani autonomi e slegati da un contesto specifico. Dopo un'approfondita analisi, e un confronto con opere di altri autori e dello stesso Palestrina, credo di poter aggiungere qualche osservazione.

Alcuni aspetti della *Missa pro defunctis* sono tipici della scrittura palestriniana; mi riferisco soprattutto all'utilizzo di un certo tipo di rielaborazione motivica che egli adopera in maniera quasi programmatica in molte delle sue messe parafrasi. Per altri, invece, si può riconoscere l'influenza di compositori che egli doveva aver preso almeno inizialmente come modello. Tra questi risalta il nome di Morales, uno degli autori che hanno dominato la scena romana proprio negli anni in cui Palestrina si formava come cantore e musico, e a cui il prenestino sembra fare riferimento in alcuni passaggi. Esistono però ulteriori aspetti, perlopiù di carattere compositivo, in cui la messa da requiem palestriniana si dimostra in totale controtendenza rispetto alle opere di altri autori, come ad esempio l'assenza di intonazioni gregoriane all'inizio delle sezioni interne.
Il fattore che caratterizza questo ciclo come unico è però la struttura generale. Si tratta, infatti, della sola messa tra quelle conosciute a essere formata dalle tre sezioni di *ordinarium* e un'unica sezione di *proprium*, l'Offertorio. Le motivazioni che hanno determinato la scelta del compositore possono essere molteplici; è lecito tuttavia avanzare qualche supposizione, basandosi sui documenti di cui siamo in possesso.
Nel suo articolo sui diari cerimoniali di Andrea Amici, Noel O'Regan riporta alcune annotazioni sulla prassi polifonica in materia di commemorazione dei defunti; uno di questi sembra riguardare proprio l'oggetto di questo studio:

> «[la messa] è stata cantata all'altare de *santi* Processo e Martiniano con obbligo in musica, cioè s'è cantato il Kyrie, l'offertorio, il Sanctus et l'Agnus Dei, et in fine il responsorio Libera me Domine».[195]

L'episodio in questione è datato 17 aprile 1617 e riguarda l'anniversario della morte del cardinale Anton Maria Salviati. Amici specifica le sezioni della messa che sono state cantate 'in musica', ossia in polifonia, e queste corrispondono alle sezioni polifoniche della messa di Palestrina. Potremmo supporre che la messa cantata per il cardinale sia proprio il ciclo palestriniano; d'altronde sappiamo che questa si trovava manoscritta nel fondo Cappella Giulia, e si sarebbe prestata benissimo per l'occasione. Non avendo ulteriori elementi è impossibile stabilirlo con certezza, ma in realtà l'aspetto più interessante è un altro: invertendo la prospettiva potremmo ipotizzare non che la messa cantata sia costituita da *ordinarium* più Offertorio perché così si trova nella versione palestriniana, ma piuttosto che Palestrina l'abbia costruita in questo modo perché *Kyrie*, Offertorio, *Sanctus* e *Agnus Dei* erano le uniche parti che si cantavano effettivamente in polifonia alla Cappella Giulia.
Una simile inversione di approccio cambia radicalmente il senso del ragionamento. Escludendo dal ciclo *Gloria* e *Credo*, che non fanno parte del rito *pro defunctis*, e mantenendo solo le sezioni più brevi dell'*ordinarium*, la messa assume a tutti gli effetti la struttura di una *Missa ferialis*. Durante le messe infrasettimanali era infatti prassi che *Gloria* e *Credo* non venissero cantati quasi mai, per contenere le dimensioni di una celebrazione che non aveva lo stesso grado di solennità di quella domenicale. L'unico momento che si era soliti accompagnare in polifonia era l'Offertorio, per cui la scelta spesso ricadeva su un mottetto; generalmente questo aveva un testo liturgicamente pertinente alla festa che si celebrava o al periodo dell'anno liturgico, anche se non sempre. Ho accennato ai due libri di Offertori di Palestrina,[194] e alle

193. N. O'Regan, *Music in the liturgy of San Pietro*, cit., p. 135.
194. *Offertoria* I e II [1593].

motivazioni che possono aver spinto l'autore a comporre un ciclo diviso in due volumi che coprisse tutte le principali feste *de tempore* e alcune *de sanctis*. L'idea era probabilmente quella di fornire degli Offertori in forma di mottetto, come brani specificamente pensati per quel momento del rito, e non semplici mottetti adattati per accompagnare l'Offertorio e il momento dell'elevazione: indipendenti dal modello gregoriano, per poter essere composti liberamente, ma basati sul testo ufficiale della festa di riferimento, in modo da ottenere il massimo grado di pertinenza liturgica.[195]
La presenza dell'Offertorio nella *Missa pro defunctis* può essere associata a un simile ragionamento: si tratta di un mottetto in forma di responsorio su testo dell'Offertorio della messa da requiem. La forma responsoriale viene mantenuta, essendo indispensabile affinché il testo esprima compiutamente il proprio significato; di conseguenza la musica sottolinea la presenza della *repetenda*, slegandosi però dal modello gregoriano per tutto il responso. In questo modo Palestrina ottiene, almeno parzialmente, la libertà tipica della scrittura mottettistica, giustificando al contempo l'assenza del gregoriano nel responso, per la quale le motivazioni sinora fornite non sembravano del tutto convincenti.
Interpretando la struttura della *Missa pro defunctis* come *Missa ferialis* con Offertorio/mottetto per l'elevazione, dunque, sembrano essere un po' più chiare le motivazioni che possono aver spinto l'autore a una scelta strutturale così insolita. In questo senso non è da escludere che, da uno studio più approfondito delle testimonianze che abbiamo della Cappella Giulia nei secc. XVI e XVII, possano emergere ulteriori aspetti che aiutino a fare chiarezza su alcune particolarità della scrittura di Palestrina.

195. Cfr. R. Tibaldi, Introduzione a *Edizione Nazionale*, VI, p. xii.

Edizione

La tradizione del testo

La tradizione cinquecentesca della *Missa pro defunctis* di Palestrina è decisamente contenuta, essenzialmente riconducibile a due edizioni a stampa (entrambe a libro parte) e un manoscritto. Come è noto, alla *princeps* romana del 1591 — costituita in realtà da una riedizione ampliata di *Missæ* I [1554] — seguì soltanto una seconda edizione, cinque anni più tardi in ambito veneziano. Il testimone manoscritto si trova invece nel fondo Cappella Giulia della Biblioteca Apostolica Vaticana, con datazione 1588 e segnatura XV.15; in esso la messa è copiata insieme a un responsorio *Libera me, Domine* a 5 voci a nome dello stesso Palestrina e rilegata insieme ad altra musica manoscritta e a stampa, tra cui una copia della *princeps* di *Missæ* I [1554].

Della prima edizione a stampa rimangono oggi sedici esemplari, di cui undici completi. L'esemplare conservato presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna — lo stesso utilizzato come base per la presente edizione — fece parte della biblioteca di Giovanni Battista Martini a partire dal 1747.[196] Della seconda edizione si conservano invece otto esemplari, di cui soltanto tre completi. L'esemplare mutilo conservato a Danzica faceva con grande probabilità parte della collezione privata di George Knoff; in seguito alla sua morte, avvenuta nel 1615, il fondo fu donato dall'erede al senato municipale di Danzica, dal quale confluì anni più tardi nella collezione della Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk.[197]

La tradizione a stampa della *Missa pro defunctis* riprese poi in pieno Ottocento, quasi esclusivamente in ambito extra italiano. A eccezione delle raccolte curate da Pietro Alfieri,[198] infatti, sono ben quattro le edizioni che videro la luce oltralpe,[199] a cui si aggiungono poi *Werke* e *Le Opere Complete*. Il valore di queste edizioni per la *restitutio textus* è praticamente nullo, data la tarda redazione e il fatto che si tratti evidentemente di *descripti* dell'edizione romana del 1591; è tuttavia importante riconoscere come anche la *Missa pro defunctis* rientra tra le composizioni che favorirono la riscoperta ottocentesca di Palestrina.

---

196. Cfr. Giovanni Battista Martini, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, I, Bologna, Nicola Zanichelli, 1888; ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1969, p. 289.

197. Cfr. Martin Morell, *Georg Knoff: bibliophile and devotee of Italian music in late sixteenth-century Danzig*, in *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, a cura di John Kmetz, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 103-26.

198. *Raccolta di musica sacra in cui contengonsi i capi lavori de' più celebri compositori italiani consistente in messe, sequenze, offertorj, motetti, salmi, inni, responsorj, ec. / opera di Pietro Alfieri sacerdote romano maestro di cappella, membro della congregazione ed accademia di S. Cecilia*, Roma, Pittarelli, 1841-46, I; *Raccolta di musica sacra di Giovanni Pierluigi da Palestrina principe della musica / opera publicata da Monsignor Pietro Alfieri Romano*, Roma, Chiapperini, 1876, I.

199. *Cinq Messes tirées du répertoire de la Chapelle Sixtine a Rome composées par Jean Pierluigi de Palestrina*, a cura di Adrien de la Fage, Paris, Launer, s.d.; *Recueil des morceaux de musique ancienne*, a cura di Joseph Napoleon Nay "le Prince de la Moskowa", Paris, Pacini, 1842, IX; *Palestrina's Messe fur die Verstorbenen, (Missa Requiem) nebst dem Responsorium Libera me, in der heutigen Schreibweise herausgegeben*, a cura di Johann Gottfried Ferrenberg, Köln – Bonn, Heberle, 1853; *Ausgewählte fünfstimmige Messen / Pierluigi da Palestrina; in moderner Notation (Dreiliniensystem mit Vortragszeichen)*, a cura di Hermann Bäuerle, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.

In aggiunta alla tradizione a stampa, si trovano oggi tracce di una limitata tradizione manoscritta, anch'essa quasi integralmente basata sulla prima edizione a stampa. Il più antico testimone facente parte di questo filone sembra essere il settecentesco MS T. 332 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. In questa raccolta, interamente dedicata al *prænestino*, si trovano le *Missæ 'Ascendo ad Patrem'* e *'Qual è il più grand'amore'* (dal XII libro), la *Missa pro defunctis* seguita dal *Libera me, Domine* a 5 (con aggiunta di basso continuo) e, infine, una serie di *Magnificat* a 4, 5 e 6 voci. Una copia della messa, priva dell'Offertorio, fu redatta da Fortunato Santini in un manoscritto che fa oggi parte della Santini-Collection della Diözesanbibliothek di Münster, con segnatura SANT Hs 2923. Di probabile mano di Santini è anche la redazione contenuta nel MS XI-405 della Biblioteca del Conservatorio di Mosca; essa si trova nel vol. 53 della collezione Skarjatin, insieme ad altre 7 messe e 11 composizioni sacre palestriniane.[200] Due testimoni manoscritti di metà Ottocento sono inoltre conservati presso la Staatsbibliothek di Berlino: il primo, con segnatura Mus. MS 16699, contiene altre 14 messe palestriniane e il *Libera me, Domine* a 4 voci (II), mentre il secondo, con segnatura Mus. MS 16701, include altre 4 messe e un'iscrizione che indicherebbe sempre in Bologna il luogo di provenienza di questa versione della messa.[201] Un ultimo ottoecentesco testimone tedesco si trova presso la biblioteca della Evangelisches Stift di Tubinga, segnatura Vz 334: in esso la messa è trasposta un tono sopra a valori dimezzati. Infine due testimoni romani: il primo, datato 1841, è conservato presso l'Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, mentre il secondo, di quasi un secolo più tardo, si trova alla Biblioteca dell'Accademia Filarmonica Romana e contiene al suo interno l'Introito del requiem a 4 voci di Felice Anerio.

Parallelamente a questa tradizione manoscritta, legata alle edizioni a stampa, ne esiste una più ridotta interna all'ambiente papale, essenzialmente riconducibile ai due manoscritti conservati presso l'archivio della Cappella Sistina con segnatura 219 e 291. Come accennato, si tratta dei due codici settecenteschi comprendenti il *Libera me, Domine* a 4 voci (II) di mano palestriniana. In entrambi i casi, il responsorio è preceduto da una redazione della *Missa pro defunctis* che deriva direttamente dal codice Capp. Giulia XV.15, data la presenza di alcune lezioni concordanti;[202] ovviamente, a causa della tarda redazione e del fatto che si tratti di *descripti* del codice giulio, neanche i due manoscritti sistini sono utili alla *restitutio*.

Per quanto riguarda invece i responsori *Libera me, Domine*, la tradizione esistente è unicamente manoscritta. Di conseguenza, alle questioni riguardanti la correttezza del testo si aggiunge la possibilità che alcuni tra questi brani non siano opere autentiche ma false attribuzioni, motivo per cui non tutti hanno avuto la stessa fortuna editoriale in epoca contemporanea. Il *Libera me, Domine a 4 voci* (I) è l'unico che può essere inserito con assoluta certezza nel *corpus* palestriniano: la stesura che si trova nel MS 59 dell'Archivio musicale della Basilica

200. Il fondo Skarjatin conservato presso la Naučnaja muzykalnaya biblioteka im. S. I. Taneeva Moskovskoj gosudarstvennoy konservatoriya im. P. I. Čajkovskogo comprende in tutto 90 volumi. Il vol. 53 include, oltre alla *Missa pro defunctis*, anche i *Libera me, Domine* palestriniani a 4 (II) e a 5 voci. Grazie alla presenza di alcune varianti congiuntive (una alla m. 4 del *Sanctus* e una alla m. 3 dell'ultimo *Kyrie* del *Libera me, Domine* a 5) è possibile stabilire con discreta certezza che sia la messa che il responsorio furono copiati da Santini basandosi sul testimone bolognese T. 332 o su un testimone da esso derivato.

201. Alla c. 3*r* si legge «Die vorstehend verzeichneten Werke sind nach einer Handschrift copirt, / welche gegenwärtig im Besitze des K. Preussischen Gesandten in London, / Ritter Bunsen, ist, und von dem bekannten Padre Stanislav Mattei / in Bologna, Nachfolger des Padre Giambattista Martini geschrieben / zu seyn scheint. (10 April 1849.) / Dehn.»

202. Faccio riferimento ad alcune delle lezioni più significative, ad esempio nell'Offertorio alle mm. 31-32 e 106 o nel *Sanctus* alle mm. 45-50; per maggiore chiarezza cfr. *infra* APPARATO CRITICO. Inoltre il codice Capp. Sist. 219 è probabilmente un *descriptus* di Capp. Sist. 291, dato che ne possiede tutte le peculiarità ma aggiunge almeno un ulteriore errore; questi aspetti saranno discussi nel dettaglio in un articolo sul repertorio *pro defunctis* di Palestrina di prossima pubblicazione.

di San Giovanni in Laterano[203] è, come il resto delle composizioni in esso contenute, autografa dell'autore, ed è stata pertanto inclusa senza riserve nei due *opera omnia*. In ambo le edizioni è compreso anche l'altro responsorio a 4 voci contenuto nei due codici sistini, la cui redazione è basata in entrambi i casi sul manoscritto Capp. Sist. 219.

Il terzo responsorio invece, quello a 5 voci contenuto nel codice Capp. Giulia XV.15, è stato preso in considerazione dal solo Haberl, che lo pubblica nel vol. XXXII dei *Werke* come *opus dubium*. Gli editori de *Le Opere Complete* sembrano dunque possedere maggiore sicurezza che si tratti di un'opera spuria, ponendosi, almeno in questo caso, in posizione antitetica rispetto ai *Werke*. Eppure in molte altre occasioni — non ultima l'inclusione del *Libera me, Domine* a 4 voci (II) — Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, curatori degli ultimi volumi de *Le Opere Complete*, sembrano fare grande affidamento sulle assegnazioni proposte da Haberl, il quale più volte nelle prefazioni ai suoi volumi lascia intuire di avere a sua volta come riferimento la testimonianza di Baini. Nel vol. II della sua famosa biografia palestriniana, Baini parla in più occasioni di due responsori *Libera me, Domine*, entrambi a 4 parti. Il primo è quello che egli dice essere conservato «nella nostra cappella»;[204] non può che riferirsi a quello che si trova nei codici sistini sopra descritti, dato che per 'nostra cappella' egli intende senz'altro la cappella papale, di cui fu cantore dal 1795, diventando, a partire dal 1819, camerlengo del collegio dei cantori pontifici. Il secondo è menzionato poco più avanti,[205] rinvenuto, insieme a una serie di opere palestriniane sino a quel momento sconosciute, da Girolamo Chiti (1679-1759) nei primi anni del sec. XVIII. Baini non nutre alcun dubbio sulla paternità di entrambe le opere, e questa sua certezza deve essersi trasmessa allo stesso Haberl al momento della preparazione dei *Werke* — dato che la possibilità che il responsorio a 4 voci (II) sia un'opera spuria non viene mai presa in considerazione — e di conseguenza a Bianchi e Rostirolla per *Le Opere Complete*. Al contrario, Baini non era sicuramente a conoscenza dell'esistenza del *Libera me, Domine* a 5 voci, né tantomeno del codice Capp. Giulia XV.15. Egli riporta il resoconto di Francesco Maria Torrigio (1580-1649) sul funerale dello stesso Palestrina, «il cui corpo fù portato intorno à Borgo da tutti i Musici di Roma accompagnato, & a tre chori li fu cantato à cinque voci un *Libera me Domine* da lui composto».[206] Baini dubita non solo della veridicità di questo racconto, probabilmente a causa dell'oggettiva difficoltà di organizzare estemporaneamente tre cori[207] che cantassero una composizione polifonica a cinque parti, ma dell'esistenza stessa della composizione: «Ove si cela mai il, *Libera me Domine* a 5. voci composto dal Pierluigi, se il di lui, *Libera me Domine* inedito, che conservasi nella nostra cappella è a quattro voci?».[208] Egli non doveva dunque essere a conoscenza del *Libera me, Domine* a 5 voci pubblicato per la prima volta da Franz Haberl nel 1892;[209] sostiene,

203. Per una descrizione dettagliata del codice cfr. *Edizione anastatica delle fonti palestriniane; Seconda serie, Volume I: Il 'Codice 59' autografo di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 1997.

204. G. Baini, *Memorie*, cit., II, pp. 259 e 326.

205. G. Baini, *Memorie*, cit., II, pp. 320-21.

206. Francesco Maria Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane [...] Seconda impressione. Con l'aggiunta di correttione, e d'indice copiosissimo*, Roma, Vitale Mascardi, 1639[2], p. 166.

207. Nella terminologia cinque/seicentesca con 'choro' si intendeva semplicemente 'parte' o 'gruppo'; organizzare una compagine di musicisti in più cori poteva quindi significare dividerli in più gruppi, all'interno dei quali però poteva esserci anche un solo musicista. In questo caso, dunque, Torrigio intende probabilmente che i cantori si divisero spazialmente in tre gruppi ma cantarono comunque a cinque parti.

208. G. Baini, *Memorie*, cit., II, p. 259.

209. *Werke*, XXXII, pp. 155-60.

piuttosto, che «i nostri colleghi gli cantarono a tenore della costumanza il responsorio *Libera me Domine*».[210] Si tratta tuttavia di una testimonianza poco affidabile, sia perché Baini non cita nessuna fonte da cui apprende la notizia, ma soprattutto perché sappiamo che la 'costumanza' era ben diversa. La conferma definitiva arriva poco più avanti, nel capitolo in cui egli elenca tutte le opere inedite contenute negli archivi delle varie cappelle vaticane e romane. Dopo essersi dilungato nel descrivere la perfezione del *Libera me, Domine* a 4 (II), Baini passa a elencare le opere da lui rinvenute nell'archivio della Cappella Giulia: un consistente inventario di composizioni racchiuse in «otto libretti scritti mentre Giovanni ancora viveva»,[211] in cui non figura però il *Libera me, Domine* a 5 voci.

La collocazione del codice da cui Haberl copia il responsorio non è riportata con precisione, ma è verosimile si tratti del MS T. 332 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna precedentemente descritto.[212] È probabile che la dubbia attribuzione da parte di Haberl dipenda, oltre che dalla scettica testimonianza di Baini, dalla tarda redazione del testimone bolognese, per cui si spiegherebbe la necessità che egli sente di precisare che «das 5 stimm. *Libera* ist ohne Zweifel eine Komposition aus der Mitte des 16. Jahrhunderts».[213] In nessun volume dei *Werke* si menziona in alcun modo il manoscritto vaticano, del quale evidentemente l'editore non era neppure a conoscenza perché, altrimenti, avrebbe presumibilmente condotto l'edizione basandosi su di esso.

In seguito a questa premessa, dunque, il testimone Capp. Giulia XV.15 assume un'importanza fondamentale nella tradizione del responsorio, data la prossimità geografica e temporale rispetto all'operato palestriniano. Llorens riporta nel suo catalogo, in corrispondenza del codice, un'annotazione ricavata dal documento Archivio Capitolo di San Pietro, Capp. Giulia 155, nº 12, in cui si legge:

> Molto Rev. Ms. Marcantonio Giocchini Camerlengo della Cappella Giulia. Pagarete a ms. Costantino Castiglione, contralto, scudo uno e b. 50 quali se li pagano per la sua merce di haver scritto il *Libera me Domine* del Palestina [sic] a cinque facciate quali con sua ricevuta si meneranno buoni a vostri conti. Dato della nra. sagrestia li 8 de maggio, 1601, sc. 1-5.[214]

Il collegamento proposto da Llorens tra il testimone e questo mandato di pagamento, unito al fatto che il responsorio sia copiato in un codice di epoca palestriniana e conservato nell'archivio della cappella dove l'autore lavorò per più di vent'anni, e al racconto del suo funerale per cui Torrigio specifica che il responsorio cantato fosse di mano palestriniana e a 5 parti, sembrano elementi sufficienti per considerare valida l'attribuzione. Per le motivazioni sin qui esposte ho dunque ritenuto opportuno fornire l'edizione del *Libera me, Domine* a 5 voci in aggiunta alla *Missa pro defunctis*. Lo sfortunato percorso editoriale toccato al responsorio può giustificarsi solo nella mancata considerazione del testimone vaticano, sia per i *Werke* che per *Le Opere Complete*. D'altronde, per quanto riguarda invece il *Libera me, Domine* a 4 voci

210. G. Baini, *Memorie*, cit., II, p. 259.

211. G. Baini, *Memorie*, cit., II, p. 313.

212. Devo l'identificazione del codice alla segnalazione presente in R. Tibaldi, *Appunti per una storia del responsorio polifonico tra XV e XVI secolo: diffusione e trasformazione di un genere*, in *Atti del Congresso internazionale di musica sacra, in occasione del centenario di fondazione del PIMS*, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, 3 voll., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, I, pp. 543-63: 558.

213. *Werke*, XXXII, p. vi.

214. Cfr. J. M. Llorens, *Le opere musicali*, cit., p. 161.

(II), l'unica condizione per cui questo viene considerato autentico in entrambe le edizioni è la provenienza dei codici che lo trasmettono. Se questo requisito era dunque sufficiente ai due editori per ritenere valida un'attribuzione presente in due codici del sec. XVIII, a maggior ragione lo sarebbe stata per un manoscritto più antico di oltre un secolo.

Descrizione dei testimoni

R88: MS Capp. Giulia XV.15 (1588)[215]

IV. Giovanni Pierluigi da Palestrina
1. 1588 (cc. 1*v*-15*r*): *Missa pro defunctis* a 5;
2. *præ* 8 maggio 1601 (cc. 17*v*-22*r*): responsorio *Libera me, Domine* a 5;

Cartaceo; mm. 385 × 260; foliazione antica nel margine superiore destro 2-22; cc. 15*v*-17*r*, 22*v* pentagrammi vuoti; formato libro corale con numero di pentagrammi variabile da 4 a 10; rilegatura in pergamena.

Scrittura:
Mano 1) titolo, autore dell'opera e indicazione delle parti vocali (cc. 1*v*-2*r*; vedi in dettaglio c. 1*v* «Miſſa pro defunctis: a 5: | Johannes PetriLujsij Pręneſtin.», «Cantus», «Tenor», «Quintus», c. 2rv «Lujsij Pręneſtini», «Altus», «Bassus», corsiva bastarda);
Mano 2) testo verbale sottoscritto ai pentagrammi, note e *litteræ notabiliores* calligrafiche (cc. 1*v*-15*v*, *littera textualis*);
Mano 3 = Costantino Castiglione): testo verbale sottoscritto ai pentagrammi, note e *litteræ notabiliores* calligrafiche (cc. 17*v*-22*r*). La mano del Castiglione è indicata da Llorens sulla base del documento A. C. S. P., Capp. Giulia 155, nº12: «Molto Rev. Ms. Marcantonio Giocchini Camerlengo della Cappella Giulia. Pagarete a ms. Costantino Castiglione, contralto, scudo uno e b. 50 quali se li pagano per la sua merce di haver scritto il *Libera me Domine* del Palestina [sic] a cinque facciate quali con sua ricevuta si meneranno buoni a vostri conti. Dato della nra. sagrestia li 8 de maggio, 1601, sc. 1-5».
ff. 1v-15r: Palestrina, *Missa pro defunctis* a 5, (inc.) «Miſſa pro defunctis a 5 | Johannes [sic] PetriLujsij Pręnestin[i]», (expl.) «requiem sempiternam»;
ff. 17v-22r: Palestrina, responsorio *Libera me, Domine* a 5, (inc.) «Johannes Pręneſtini», (expl.) «eleyson»;
ff. 18v-19r: *Tremens factus sum* «Cum 4or Voc[ibus]»;
ff. 19v-20r: *Dies illa, dies iræ* «Cum 4or Voc[ibus]».

---

215. A causa delle condizioni di estrema usura del testimone non è stato possibile condurre un esame autoptico direttamente sul codice, ma solo su riproduzione fotografica; le caratteristiche fisiche dello stesso sono state pertanto desunte dal catalogo redatto da Llorens (Cfr. J. M. Llorens, *Le opere musicali*, cit., pp. 159-61). Un sentito ringraziamento è dovuto al collega Giacomo Pirani per i preziosi suggerimenti in fase di descrizione del manoscritto.

R91: *Missarum liber primus* (Roma, Alessandro Gardano, 1591)[216]

[indicazione della voce] / MISSARVM / CVM QVATVOR, / Quinque, ac Sex / vocibus. / Liber Primus. / AVCTORE IO. PETRO / ALOYSIO PRÆNESTINO. / Nunc recens in lucem editus. / *Superiorum Permiſſu.* / — / ROMÆ / Apud Alexandrum Gardanum. / Impenſis Iacobi Tornerij. / 1591.
Rism A/1 P658.
5 fasc. in 4°: CANTVS (cc. 1-35, A⁴-I⁴), ALTVS (cc. 1-39, A⁴-K⁴), TENOR (cc. 1-35, A⁴-I⁴), BASSVS (cc. 1-33, A⁴-I²), QVINTVS (cc. 1-17, A⁴-E²).

Frontespizio entro cornice ornamentale con Cristogramma 'IHS' posto in cima al frontespizio e incorniciato. Indicazione della voce in maiuscolo. Senza lettera dedicatoria. Per ogni pagina con musica titoletto in alto al centro con indicazione della voce in maiuscolo; per ogni pagina comprendente l'inizio di una composizione l'indicazione della voce è sostituita dal titolo della messa. Per ogni carta indicazione del numero sul solo recto in alto a destra. All'inizio di ogni quaterno indicazione con lettera maiuscola preceduta dalla rubrica 'Miſſe Paleſtrina Libro Primo' in basso a destra. Indice sul verso dell'ultima carta di ogni fascicolo.[217]

Esemplari noti:
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (C, T);
- Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: T. 292;
- London, Royal College of Music (C, A);
- Macerata, Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti (C, A, Q);
- Münster, Santini-Bibliothek;
- Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung (C);
- Rochester, New York, Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester (Q);
- Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana: Musica P7;
- Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia;
- Roma, Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano;
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung: M.S.9;
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (cinque esemplari completi, quattro nel fondo Cappella Giulia con segnatura Capp. Giulia XIII.1–4, uno nel fondo Cappella Sistina con segnatura Capp. Sist. 544.I–548.I).

Esemplare consultato:
Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica.
La *Missa pro defunctis* è compresa nelle seguenti carte: CANTVS (cc. 29*r*-31*v*, H^{II}-H^{IIII}), ALTVS (cc. 32*v*-34*v*, I^{II}-I^{IIII}), TENOR (cc. 29*v*-32*r*, H^{III}-I^{I}), BASSVS (cc. 28*r*-30r, H^{I}-H^{III}), QVINTVS (cc. 5*r*-7*r*, B^{II}-B^{IIII}).

216. Le parole evidenziate in grassetto grigio si trovano in inchiostro rosso sul frontespizio della stampa.

217. Per una descrizione più dettagliata cfr. *Edizione anastatica delle fonti palestriniane; Prima serie, Volume I: Missarum liber primus (Roma, 1554)*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 1975.

Refusi tipografici:
- CANTVS, c. 29*r*, pgr. 1: chiave di Do^{1} spostata di un rigo verso il basso per slittamento del carattere di stampa;
- ALTVS, c. 33*v*, pgrr. 7-8 e c. 34*r*, pgrr. 1-2: Si♭ in chiave non presente nelle altre parti;
- TENOR, c. 31*v*, pgr. 3: chiave di Do^{2} anziché Do^{4}, dovuta al capovolgimento del carattere di stampa;
- BASSVS, c. 28*v*, pgr. 2: iterazione testuale *ij* mancante di '*j*';
- CANTVS, c. 28*r* e 30*r*: numerazione erronea delle carte: '33' e '35' invece di '28' e '30';
- QVINTVS, cc. 5*r* e 7*r*: numerazione erronea delle carte, '32' e '33' invece di '5' e '7';
- CANTVS, c. 31*v*, pgr. 1: ripetizione quasi integrale dell'ultimo pgr. del *recto* della carta (ad esclusione delle prime due note), che corrisponde alla porzione di musica delle mm. 24-33 dell'*Agnus Dei* III. Si registra la presenza di una piccola variante alla m. 29, con i due Fa che nella lezione del *verso* della carta hanno il segno ※ assente sul *recto* (esempio 43).

Esempio 43. Ripetizione di un pentagramma nel fascicolo del *Cantus* di R91.

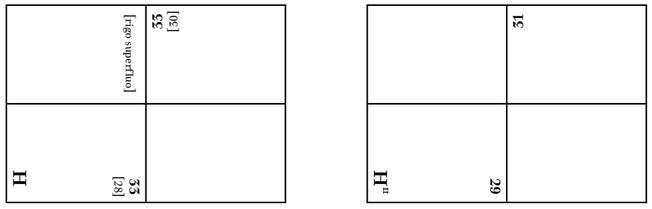
a) Ultimo pgr. della c. 31*r*.

b) Primo pgr. della c. 31*v*.

Gli errori del fascicolo del CANTVS (la numerazione erronea e il rigo superfluo) si trovano tutti sulla stessa facciata di stampa, ossia il recto del foglio H, e dipendono chiaramente dall'incuria di un unico compositore delle forme (esempio 44).[218]

218. Per una panoramica su come funzionasse il sistema di produzione di un libro nel sec. XVI e come si generassero questo tipo di refusi di stampa cfr. Edoardo Barbieri, *Guida al libro antico: conoscere e descrivere il libro tipografico*, Firenze, Le Monnier, 2006.

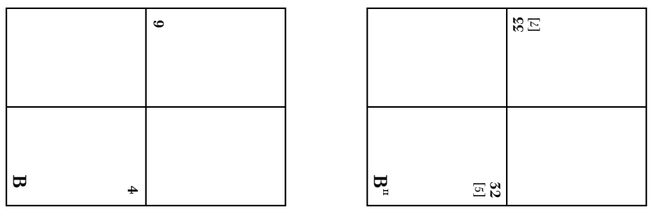
Esempio 44. Disposizione delle pagine sul *recto* del foglio H nel fascicolo del *Cantus*.



recto *verso*

Allo stesso modo le carte con numerazione erronea del fascicolo del QVINTVS si trovano entrambe sul verso del foglio B (esempio 45).

Esempio 45. Disposizione delle pagine sul *verso* del foglio B nel fascicolo del Quintus.



recto *verso*

V96: *Missarum liber primus* (Venezia, Angelo Gardano, 1596)

[indicazione della voce] / MISSARVM / CVM QVATVOR / Quinque, ac Sex Vocibus. / AVCTORE IOAN. PETRO ALOYSIO / PRÆNESTINO / Nunc recens in lucem æditæ. / LIBER PRIMVS. / [marca tipografica] / Ventijs Apud Angelum Gardanum. / — / M. D. LXXXXVI.
Rism A/1 P659.
5 fasc. in 4º: CANTVS (pp. 1-60: A^4-F^4, G^6), TENOR (pp. 1-63: H^4-O^4, Oo^6), ALTVS (pp. 1-64: P^4-X^4, Xx^4), BASSVS (pp. 1-60, Y^4-Dd^4, Ee^6), QVINTVS (pp. 42-71: Ff^4-Ii^2).

Frontespizio entro cornice ornamentale con indicazione della voce in maiuscolo posta in cima al frontespizio e incorniciata. Senza lettera dedicatoria. Per ogni pagina con musica indicazione del numero in alto al centro (numerazione progressiva di tutte le pagine e non delle carte sul solo *recto*) e titoletto con indicazione della voce in maiuscolo in alto a destra. Per ogni pagina comprendente l'inizio di una composizione titoletto con il nome della messa in alto a sinistra. All'inizio di ogni quaterno indicazione con lettere maiuscole e minuscole preceduta dalla rubrica «Miſſæ Paleſtina [sic] Lib.I.» in basso a destra. Indice solo nei fascicoli di Tenor (p. 63) e Quintus (p. 71).[219]

Esemplari noti:
- Bologna, Archivio musicale della basilica di San Petronio: 181;
- Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: T.293;
- Gdansk, Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk (T, B);
- Kraków, Biblioteka Jagiellonska: Mus.ant.pract. P 300 [1] (C, Q);
- Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung (A,T, B);
- Rochester, New York, Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester (C, A, T, B);
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Esemplare consultato:
Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica.
La *Missa pro defunctis* è compresa nelle seguenti pagine: CANTVS (pp. 50-53: G^{I}-G^{III}), TENOR (pp. 52-56: O^{III}-Oo^{I}), ALTVS (pp. 53-57: X^{III}-Xx^{I}), BASSVS (pp. 51-54, Ee^{II}-Ee^{III}), QVINTVS (pp. 50-53, G^{I}-G^{III}).

Refusi tipografici:
- ALTVS, p. 55, pgrr. 6-7 e p. 56, pgrr. 1-2: Si♭ in chiave non presente nelle altre parti;[220]
- TENOR, p. 55, pgr. rubrica «Quatuor Vocum.» erronea poiché il *Benedictus* è a 5 voci.

219. Per una descrizione più dettagliata cfr. *Edizione anastatica delle fonti palestriniane; Prima serie*, Vol. I, cit.

220. Nell'esemplare consultato i due ♭ della p. 55 sono stati abrasi ma risultano ancora parzialmente visibili.

Valutazione dei testimoni

Un primo esame dei testimoni è sufficiente per comprendere che l'edizione veneziana è basata sulla stampa romana, dato che propone tutte le lezioni divergenti rispetto al manoscritto, oltre ad aggiungerne ulteriori. La scelta della base su cui condurre la collazione, dunque, si riduce a due testimoni, un manoscritto e una stampa.
Il primo è un codice redatto probabilmente nel 1588 per la cappella in cui Palestrina lavorò come maestro in pianta stabile dal 1571 sino alla morte; il secondo è una pubblicazione data alle stampe mentre l'autore era ancora in vita e nella città in cui egli risiedeva. Entrambi i testimoni, dunque, potrebbero essere passati al vaglio del compositore, e nessuno dei due si caratterizza subito come particolarmente corrotto. La grande quantità di refusi evidenziati nella descrizione della stampa romana lascia, tuttavia, più di un dubbio sul reale controllo che l'autore possa avere avuto sulle impressioni di Gardano. D'altronde, grazie ai recenti studi di Patrizio Barbieri,[221] sappiamo che durante gli ultimi anni di vita il compositore intensificò il suo rapporto professionale con un altro stampatore romano, Francesco Coattino: sul finire degli anni '80, l'editore era andato incontro a gravi difficoltà economiche, e Palestrina decise di contribuire economicamente alla sua attività, arrivando a rilevare il controllo della stamperia il 27 agosto 1593. Per ovvie ragioni, la conclusione più scontata sarebbe dunque decretare la superiorità testuale del manoscritto, ma ritengo che un approfondito confronto dei due rami della tradizione, utile ed evidenziarne le principali differenze, sia doveroso prima di emettere un verdetto. D'ora in avanti userò per riferirmi ai testimoni le sigle R88, R91 e V96 sopra riportate.
R91 propone rispetto a R88 uno scambio delle parti di Tenor e Quintus, per tutta la messa a eccezione del verso *'Hostias et preces'* e dei tre *Agnus Dei*. Nessuna delle due lezioni si può definire erronea, dato che anche il Quintus si muove sul registro di Tenor sempre con chiave Do^4 e le parti sono a tutti gli effetti interscambiabili. Tuttavia, bisogna evidenziare che, nell'ottica della polarizzazione tra Cantus e Tenor di cui si è ampiamente discusso, il tema in parafrasi è nella maggior parte dei casi affidato alla voce che R88 indica come Tenor. Inoltre, un'inutile complicazione nasce dall'ulteriore scambio delle parti che troviamo nel verso dell'Offertorio: il verso finisce alla m. 105 con il Tenor sul Sol2 e il Quintus sul Si♮2 in entrambi i testimoni. In R88, sull'attacco della *repetenda 'Quam olim Abrahæ'*, entrambe le voci cominciano dalla nota che avevano lasciato, così come anche Cantus e Altus, a cui si aggiunge il Bassus che taceva nel verso; la lezione di R91 propone in questo punto un'inversione tra le parti assolutamente immotivata.

---

221. Cfr. Patrizio Barbieri, *Music printers and booksellers in Rome (1583-1600) With new documents on Coattino*, «Recercare», XVI, 2004, pp. 69-112.

Il maggior numero di varianti si registra nella distribuzione del testo verbale, anche se poche di queste hanno carattere evidentemente erroneo. Generalmente, in R91 si nota scarsa attenzione al rispetto della sillabazione del modello gregoriano: sono presenti passaggi in cui questa non risulta chiara o altri in cui è decisamente contrastante (esempio 46). In altri casi, poi, R91 propone una disposizione del testo differente per passaggi in imitazione tra di loro (esempio 47). Infine, in almeno un punto si riscontra un vero errore: nella parte del Cantus, alla m. 26 del *Kyrie*, manca il segno *ij*, la cui presenza è irrinunciabile perché la voce attacca dopo una pausa e canta il tema in parafrasi; è invece presente un segno *ij* superfluo alla m. 29.

Esempio 46. Confronto sillabazione *Kyrie*.

a) *Graduale* [1572], *Missa pro defunctis*, *Kyrie*.

b) Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 1-8, parte del Cantus in R91.

c) Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 1-8, parte del Cantus in V96.

Esempio 47. Confronto sillabazione Offertorio.

a) Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 101-05, parte del Cantus in R91.

b) Palestrina, *Missa pro defunctis*, Offertorio, mm. 101-05, parte del Tenor in R91.

Le varianti di carattere prettamente ritmico sono sette, e riguardano tutte la sostituzione della figura 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 con 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅗𝅥, o viceversa. In cinque casi si tratta di note ribattute alla stessa altezza, senza che si generino problemi di contrappunto; anche la variante del Tenor alle mm. 67-68 del *Benedictus* rimane adiafora, in quanto nessuna delle due lezioni ha evidente carattere di

errore. Un punto più significativo riguarda invece l'attacco della *repetenda* alla m. 106 dell'Offertorio: la parte del Tenor ha un ribattuto sul Sol2 con figurazione 𝅘𝅥 𝅗𝅥, mentre la soluzione ritmica 𝅗𝅥 𝅘𝅥 si trova in tutte le altre parti. In R91 la lezione del Tenor è omologata a quella delle altre parti: la lezione di R88 è probabilmente una *difficilior*, che viene fraintesa dal compositore delle forme e banalizzata nella *facilior* omoritmica che troviamo in R91 e V96. Una variante simile si trova ancora nel Tenor alla fine dei due *Osanna* (mm. 45-50 e 77-83); in entrambi i casi, R88 segue la scansione del modello gregoriano, con le due ultime sillabe — corrispondenti a una *clivis* e un *pes* — che, partendo dal La, scendono al Sol per risalire di tono e chiudere sulla *differentia* La. In R91, invece, abbiamo due varianti ritmico melodiche (la seconda consiste in verità solo nella mancanza della prima *ligatura*) che sono ancora una volta manifestazioni della scarsa attenzione che il tipografo poneva verso questo tipo di particolari.
R88 non è comunque esente da imprecisioni e alcuni interventi sul testo, seppur minimi, si sono resi necessari. In due occasioni infatti è stata preferita la lezione di R91, entrambe nel *Sanctus* per la parte del Tenor. Nel primo caso, alla m. 13, in R88 manca il segno *ij* per l'iterazione del testo '*Sanctus*', la quale è resa necessaria dalla presenza delle *ligaturæ* e dal passaggio parallelo nella parte del Cantus, mm. 13-14. Il secondo, invece, è più evidente: in R88 la voltata di pagina tra le mm. 29 e 30 ha obbligato il copista a sciogliere la *ligatura* presente nel modello gregoriano, da cui si genera la variante ritmica con ridistribuzione del testo (esempio 48). Viene dunque accolta a testo la lezione di R91, coerente con la linea gregoriana parafrasata e con i passaggi di Altus e Cantus (mm. 24-28).

Esempio 48. Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Sanctus*, mm. 28-33, parte del Tenor in R88.

Alcuni punti del codice, poi, sono molto usurati a causa dell'inchiostro che ha corroso la carta. Nella maggior parte dei casi, tramite il confronto con la stampa, si riesce comunque a ricostruire la lezione, che sembra sempre corrispondere a quella di R91. Il passo più compromesso è nell'*Agnus Dei* II, alle mm. 14-15, per le quali mi sono dovuto affidare alla lezione delle due stampe.
Il punto più problematico si trova nel *Kyrie*, e riguarda la distribuzione del testo *'Christe eleison'* nella parte del Quintus alle mm. 16-22. I testimoni propongono due lezioni che in qualche modo confliggono con le normali regole di distribuzione del testo (R88),[222] o con la sillabazione del modello gregoriano parafrasato (R91 e V96); per questi motivi ho scelto — caso unico in tutta l'edizione — di non seguire nessuno dei testimoni ma di proporre una terza alternativa (esempio 46). Un altro piccolo intervento, poi, si è reso necessario per la stessa parte del Quintus, nel *Kyrie* alla m. 25: la linea è costruita in evidente parafrasi dell'incipit del modello gregoriano, ma manca l'iterazione testuale che viene quindi aggiunta, anche per rispettare l'imitazione col Cantus alla misura seguente.

222. Per una panoramica sul pensiero dei teorici dei secc. XV e XVI a proposito della corretta distribuzione testuale sotto la musica cfr. Gary Towne, *A Systematic Formulation of Sixteenth-Century Text Underlay Rules: part I*, «Musica Disciplina», XLIV, 1990, pp. 255-87; *part II*, «Musica Disciplina», XLV, 1991, pp. 143-68.

Esempio 49. Confronto sillabazione *Kyrie*.

a) Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 16-22, parte del Quintus in R88.

b) Palestrina, *Missa pro defunctis*, *Kyrie*, mm. 16-22, parte del Quintus in R91 e V96.

Come detto, V96 segue R91 in tutte le lezioni divergenti da R88; oltre a queste, tuttavia, si riscontrano quattro ulteriori imprecisioni nella riedizione veneziana. Due di esse (*Sanctus* 29, C^{2} e *Agnus Dei* III 4, C^{1}) sono semplici sostituzioni di un carattere tipografico che creano uno scompenso ritmico.[225] Sempre nel *Sanctus*, alle mm. 10-15, la parte del Bassus trasmette una lezione evidentemente guasta, in quanto lascia il passaggio 10,^{1}-11,^{1} privo di testo sottostante. Infine, un errore dovuto alla probabile incuria del compositore delle forme: nel libro parte del Tenor (che, ricordo, canta la parte che in R88 è affidata al Quintus), sopra il *Benedictus* alla p. 55, leggiamo *'Quatuor vocum'*. La rubrica è assolutamente erronea ed è probabilmente dovuta a una confusione derivante dalla comune prassi di ridurre l'organico per il *Benedictus*, la quale, tuttavia, non è applicata in questa messa.

In ultima analisi va registrata la tendenza nelle due stampe a sciogliere per esteso molte delle iterazioni testuali che in R88 sono segnalate tramite *ij*; la stessa attitudine non si riscontra per le *ligaturæ*, che in alcuni casi sono presenti nel manoscritto e non nelle stampe, e in altri viceversa.

Per la presenza di alcune *lectiones difficiliores* banalizzate negli altri testimoni, la più attenta distribuzione del testo verbale, la maggiore aderenza al modello gregoriano e, non ultima, la prossimità all'ambiente in cui Palestrina lavorò per tanti anni, ho scelto di condurre l'edizione della *Missa pro defunctis* considerando come testimone base il manoscritto Capp. Giulia XV. 15. Ad ogni modo, ho tratto grande profitto dalla collazione con gli altri testimoni, e in due casi, come precedentemente descritto, ho ritenuto di dare precedenza alla lezione delle stampe.

Allo stesso modo, anche per l'edizione del responsorio *Libera me, Domine* ho tenuto come principale riferimento il testimone giulio. Sebbene inutile ai fini della *restitutio*, ho comunque ritenuto opportuno svolgere una collazione con il testimone bolognese MS T. 332; questa si è rivelata preziosa per dimostrare in maniera evidente come Haberl non abbia collazionato in nessun modo i due testimoni, e come quello da lui utilizzato trasmetta diverse varianti, alcune di carattere decisamente erroneo. In virtù di questa ulteriore dimostrazione si rende dunque manifesta la necessità di una nuova edizione del responsorio, condotta facendo affidamento sull'unico testimone che possa considerarsi foriero di un testo prossimo alle intenzioni

223. Nell'esemplare di V96 consultato il Mi della misura successiva (*Sanctus* 30, C^{1}) è stato corretto a penna da *semibrevis* a *minima*, nel tentativo di sanare il passo: questa lezione è evidentemente erronea perché ne risulterebbe una settima non preparata tra Cantus e Tenor all'inizio della m. 30, oltre a una scorretta distribuzione del testo.

dell'autore. L'unico intervento che ho apportato al testo come si trova in R88 è l'espunzione di un ♯ presente in un Fa nella parte del Cantus alla m. 80, il quale interferisce con l'identità di imitazione tra le parti, discostandosi dal modello gregoriano. La sua presenza dipende forse dalla mano del copista che, vedendo un movimento ascendente che dal Re3 va al Sol3 può avere alterato il Fa come *subfinalis* rispetto al Sol, senza curarsi di confrontare le altre parti.

Criteri di edizione

Per redigere l'edizione della *Missa pro defunctis* ho fatto riferimento ai criteri proposti dal comitato che cura l'*Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)*, opera in corso di pubblicazione dal 2002. In ogni volume della collana sono riportati dei criteri di edizione generali redatti da Francesco Luisi, a cui gli editori dei singoli volumi possono aggiungere di volta in volta criteri specifici. Ho voluto in questa sede riproporre alcune delle linee generali, adattandole, quando necessario, alle esigenze specifiche che il lavoro ha richiesto.

– La trascrizione mantiene i valori notazionali originali, senza il dimezzamento generale che si trova in molte edizioni moderne.[224] La messa presenta in tutte le sezioni il segno mensurale 𝔠, che, considerato l'utilizzo frequente di valori di *breves*, e una fioritura che non supera quasi mai il valore di *minima*, ho deciso di trascrivere col metro $\frac{2}{1}$, a indicare un *tactus* alla *brevis* con valore non proporzionale.
– All'inizio di ogni sezione è presente l'incipit in notazione originale, con la chiave, il segno di *tempus* e le prime note, indicando eventuali pause che le precedono; sopra il rigo è indicato poi il nome della voce come si trova nel testimone base usato per la collazione.
– La trascrizione moderna è in partitura, con parentesi quadre all'inizio di ogni sistema e segni di divisione di misura sui soli pentagrammi, senza che questi attraversino l'intera partitura: questo consente una più agevole lettura e maggiore libertà nella disposizione del testo verbale. Le stanghette singole indicano la divisione in misure, mentre le stanghette doppie sono utilizzate per indicare le suddivisioni interne di ogni sezione come queste si trovano nei testimoni; ogni sezione è chiusa da una stanghetta di misura finale più spessa. Le chiavi sono quelle moderne (violino, violino ottavizzata e basso), seguite dai limiti di estensione della voce per ogni singola sezione e da indicazione frazionaria di tempo. Eventuali valori che eccedono l'ambito di durata della battuta sono trascritti mediante l'utilizzo di legature di valore, evitando quindi di ricorrere a valori superiori alla *brevis* o a divisioni di misura tratteggiate o assenti. Le misure di ogni sezione sono numerate consecutivamente in cifre arabe, escludendo dal conteggio quelle contenenti sezioni in canto piano.
– La presenza nel testimone base di *ligaturæ* viene resa tramite legature quadrate poste sopra il gruppo di note interessato; se queste si trovano solo in uno o più testimoni collazionati, ma non nel testimone base, vengono rese tramite legature quadrate

224. Mi riferisco evidentemente a *Le Opere Complete*, edizione cominciata da Raffaele Casimiri nel 1939 e portata a termine dopo circa settant'anni sotto la supervisione Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla. Il lungo arco di tempo entro cui il lavoro è stato completato ha reso inevitabile un tentativo di ammodernamento dei criteri di edizione; ciò che tuttavia è rimasto invariato è proprio il dimezzamento dei valori, costante dal primo all'ultimo volume della raccolta.

tratteggiate. Il *minor color* viene reso tramite trattini angolari posti a limitazione del gruppo di note interessato; se questo si trova solo in uno o più testimoni collazionati, ma non nel testimone base, viene reso tramite trattini angolari tratteggiati.

– Le alterazioni presenti nel testimone base si riportano fedelmente accanto alla nota, anche se rese ridondanti dalla trascrizione moderna, e sono da ritenersi valide solo per la nota a cui si riferiscono e per eventuali ripercussioni della stessa. Il segno 𝄪 è trascritto come ♯ o ♮ a seconda del contesto, senza che ne sia data ulteriore spiegazione in apparato. Le alterazioni che si rendono necessarie a causa della moderna suddivisione in misure (ad esempio nel caso in cui la ripetizione di una stessa altezza si estenda oltre una suddivisione di misura senza che l'alterazione sia ripetuta nel testimone, oppure quando un'alterazione non sia più valida per un suono precedentemente alterato all'interno della stessa misura) sono esplicitate tra parentesi tonde. Le alterazioni proposte dal trascrittore sono invece collocate sopra le note in corpo leggermente minore, e sono da intendersi valide per la sola nota sopra cui appaiono e per eventuali ripercussioni della stessa.
– Nei testimoni, la nota finale di ogni sezione è generalmente una *longa*; pertanto in apparato sono segnalate solo le lezioni discordanti, e, ove non sia segnalato niente, la nota finale è da intendersi *longa*. Nella trascrizione tutte le note finali sono state uniformate in *breves* coronate. A prescindere da come appaiano nei testimoni, i gruppi di crome consecutivi vengono legati insieme nella trascrizione tramite l'inserimento di una travatura come nell'uso moderno.
– Tutto il testo verbale che si trova scritto per esteso nel testimone base viene riportato in tondo nell'edizione; lo scioglimento di iterazioni testuali segnalate tramite il segno *ij*, invece, è reso in corsivo. Nel caso ulteriore in cui il trascrittore intervenga inserendo un'iterazione testuale non presente in nessun testimone, o proponendo una lezione alternativa a quelle che si trovano nei testimoni, questa sarà inclusa tra parentesi quadre.
– Tutte le segnalazioni in apparato sono costituite da una o più cifre arabe in corpo normale, che indicano il numero della misura o delle misure a cui la segnalazione si riferisce, seguite da lettera o lettere maiuscole, che indicano la parte o le parti a cui la segnalazione si riferisce. La cifra in corpo normale può essere seguita da cifra in corpo minore e in apice, che indica la nota specifica della misura a cui si fa riferimento; le note legate alla misura precedente rientrano nel conteggio, le pause ne sono invece escluse. Volendo fornire un esempio: «31,^{6}-32,^{2} / C» sta a indicare la parte del Cantus dalla sesta nota della m. 31 alla seconda della m. 32.[225]

La scelta delle alterazioni da inserire per esplicitare l'uso sottinteso della *musica ficta* è stata senza dubbio facilitata dal forte inquadramento modale, il quale in ogni sezione rispecchia quello del modello gregoriano.[226] Sia il manoscritto che le stampe, poi, tendono a chiarire i punti più fraintendibili, quelli in cui cioè la *commixtio modorum* è usata in maniera

225. Si presti attenzione al fatto che in apparato con le lettere 'T' e 'Q' si indicheranno rispettivamente sempre le parti di Tenor e Quintus come si trovano in R88, e che, a eccezione delle segnalazioni riguardanti il verso dell'Offertorio e dei tre *Agnus Dei*, queste dovranno sempre considerarsi invertite rispetto a R91 e V96.

226. Per una panoramica sulla prassi della *musica ficta* e sulla sua evoluzione tra i secc. XIV e XVI cfr. Karol Berger, *Musica ficta: theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; per un approfondimento più specifico sulla prassi cinquecentesca e palestriniana cfr: Francesco Luisi, *L'uso delle alterazioni nella prassi esecutiva della musica del Cinquecento*, «Il Flauto dolce», VII, 1976, pp. 1-8 e F. Luisi, *Le alterazioni nella musica di Palestrina* in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, cit., pp. 49-98.

espressiva con movimenti melodici inusuali. Un esempio evidente è il passo alle mm. 29-30 dell'Offertorio nella parte del Cantus: in fase cadenzale, con un movimento per grado congiunto, la linea va dal Mi♭ al Do♯, toccando il Si♮ come nota di volta e tornando poi sul Do♯: un movimento di terza diminuita che diventa di quarta diminuita con la nota di volta. Sia nel manoscritto che nelle stampe tutte le alterazioni sono esplicitate per fugare ogni dubbio. In altri passi, poi, ho preferito non aggiungere il ♭ al Si; ad esempio alle mm. 24-26 dell'*Agnus Dei* I, nel movimento discendente di Tenor e Quintus, per due motivi: mantenere l'identità di imitazione con la parte del Bassus, che avrebbe altrimenti richiesto l'inserimento del ♭ sul Mi, ed evitare al contempo la *commixtio* che porterebbe a deviare dall'VIII modo suggerito dal tema gregoriano esposto subito dopo dal Cantus. In altri passi, invece, ho dovuto rinunciare all'identità di imitazione tramite utilizzo della *ficta*: è il caso del finale della sezione *'Dies illa'* del *Libera me, Domine*, in cui l'inserimento del ♯ sul Fa nella parte del Cantus alla m. 96 avrebbe garantito un'imitazione identica delle linee di Tenor e Quintus, generando però una triade aumentata in stato fondamentale assolutamente inusuale in Palestrina.[227]
Infine, nella redazione del *Libera me, Domine* ho scelto di integrare le parti in canto piano che vanno alternate alla polifonia, in modo da fornire un'edizione che permetta di eseguire il responsorio nella sua completezza. Queste non sono presenti nel testimone giulio che tramanda la messa, e sono pertanto state desunte da *Antiphonarium* [1572] e *Antiphonarium* [1596].

227. Il repertorio di tardo Cinquecento contempla l'utilizzo della triade aumentata, ma in maniera molto differente da come la si avrebbe in questo passaggio. Per un approfondimento cfr. K. Jeppesen, *The Style*, cit., pp. 165-66 e O. Rees, *The Requiem*, cit., pp. 121-24.

Ioannis Petri Aloysij Prænestini
Missa pro defunctis

cum responsorio *Libera me, Domine*

Missa pro defunctis

cum quinque vocibus

Kyrie

10

- - ri - e, Ky - ri - e e - le - - - - i - son.

son, Ky - ri - e e - lei - - - - son.

- - - - ri - e e - le - i - son.

- - - - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - son.

16

Chri - - - - ste_e - le - i - son,

Chri - - - - ste e - le - - -

Chri - - - - -

Chri - - - - - ste e - le -

21

Chri - ste e - le - - - i - son,

- - i - son, *Chri* - - - - - -

ste e - le - i - son, *Chri* - *ste_e* -

i - son, *Chri* - - - *ste,* [Chri -

Chri - - - - - ste e -

26

Chri - - - - - - - ste e -

ste e - le - i - son, Chri - - -

- lei - son, Chri - ste e - le - i - son,

- - - ste_e - lei - son,] *Chri - ste e -*

- le - - - - i - son, *Chri -*

31

- - - - - le - i - son.

- ste e - - - - - le - i - son.

Chri - ste e - lei - son.

- - - - - le - i - son.

- - ste_e - le - i - son.

35

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - lei - son, *Ky - ri -*

Ky - ri - e e - le - - - i - son,

Ky - ri - e e - - - - le - i -

Ky - ri - e e - le -

40

le - - - - - - - - i - son,

e e - le - - - - - - - - i -

__ Ky - ri - e_e - le - i - son, Ky - ri - e e -

son, *Ky - ri - e e - le - i - son,* *Ky - ri - e*

i - son, *Ky - ri - e,* [Ky - ri -

45

Ky - ri - e_e - lei - - - - son.

son, Ky - ri - e e - le - i - - - son.

- le - - - - - - - i - son.

e - le - i - - - - son.

e e - le - - - i - son.]

Offertorium

CANTVS

ALTVS

TENOR

QVINTVS

BASSVS

Do - - - mi -

Do - - - mi ne

Do - mi - ne, Do - mi -

Do - mi - ne Je - - su

Do - - - - - mi - ne

5

ne Je - su Chri - ste Rex

Je - su Chri - - - - ste Rex glo -

ne Je - su Chri - ste Rex

Chri - - - - ste Rex glo -

Je - su Chri - ste

10

glo - ri - æ li -

- ri - æ, Rex glo - ri - æ

glo - ri - æ li - be - ra a - ni - mas om - ni -

- ri - æ, *Rex glo - ri - æ* li - be - ra a - ni - mas

Rex glo - ri - æ li - be - ra a - ni - mas om - ni -

15

- be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - func - to -
li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - func -
um fi - de - li - um de - func - to - - -
om - ni - um fi - de - li - um, fi - de - li - um de -
um fi - de - li - um de - func - to - - -

21

- - rum de pœ - nis
to - rum de pœ - nis in - fer - - -
- - rum de pœ - nis in - fer - - - - ni
func - to - rum de pœ - nis in - fer - ni, de pœ -
- - rum de pœ - nis in - fer - ni

26

in - fer - ni et de pro - fun - do la - cu. Li -
- - ni et de pro - fun - do la - cu. Li -
et de pro - fun - do Li -
nis in - fer - ni et de pro - fun - do la - cu.
et de pro - fun - do la - cu.

31

- be - ra e - as de o - re le - o - nis,
- be - ra e - as, *li - be - ra e - as* de
- be - ra e - as, *li - be - ra e - as* de o - re
Li - be - ra e - as de o - re le - o - nis,
Li - be - ra e - as de o - re

36

le - o - - - nis
o - re le - o - nis ne ab - sor - be - at e -
le - o - - - - nis ne ab - sor - be - at e -
le - o - - - - nis ne ab - sor - be - at e -
le - o - - - - nis ne ab - sor - be - at e -

41

ne ca - dant in ob - scu -
as tar - ta - rus ne ca - dant in ob - scu -
- as tar - ta - rus ne ca - dant in ob - scu -
- as tar - - - ta - rus
as tar - - - ta - rus ne

46

rum sed si - gni - fer Sanc - tus Mi - cha -

rum, ne ca - dant in ob - scu - rum sed si - gni - fer Sanc - tus Mi - cha -

rum, *ne ca - dant in ob - scu - rum* sed si - gni - fer, *sed*

ne ca - dant in ob - scu - rum sed si - gni - fer Sanc - tus Mi - cha -

ca - dant in ob - scu - rum sed

51

el re - præ - sen - tet e - as

el re - præ - sen - tet e - as

si - gni - fer Sanc - tus Mi - cha - el re - præ - sen - tet e - as

el, sed si - gni - fer Sanc - tus Mi - cha - el in

si - gni - fer Sanc - tus Mi - cha - el re - præ - sen - tet e - as in

56

in lu - cem sanc - tam quam o - lim A - bra -

in lu - cem sanc - tam, in lu - cem sanc - tam quam o - lim A -

in lu - cem sanc - tam, in lu - cem sanc - tam

lu - cem sanc - tam quam o - lim A - bra -

lu - cem sanc - tam, in lu - cem sanc - tam

61

hæ pro - mi - si - sti et

- bra - hæ pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti

quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti

hæ pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti et

quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti

66

se - mi - ni, *et se - mi - ni* e - - - - - jus.

et se - mi - ni e - - - - - - jus.

et se - mi - ni e - - - - - - jus.

se - mi - ni e - - - jus, e - - - jus.

et se - mi - ni e - - - - - - jus.

[Bassus tacet. Quatuor vocum.]

71

C Ho - - - sti - as et pre - ces

A Ho - sti - as et pre - - - ces ti - bi Do -

T Ho - - - sti - as et pre - - ces ti - bi Do -

Q Ho - sti - as et pre - ces

76

ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri -

- mi - ne lau - - - dis of - fe - ri - mus.

- mi - ne lau - dis of - - - - fe - ri -

ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus.

81

mus. Tu su - sci - pe pro a - ni - ma - bus

Tu su - sci - pe pro a - ni - ma - bus

mus. Tu su - sci - pe pro a - ni - ma - bus

Tu su - sci - pe pro a - ni - ma - bus

86

il - lis qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa -

il - lis qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am

il - lis qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am

il - lis qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa -

91

- - - - - ci - mus. Fac e - as, Do - mi -

fa - - - - ci - mus. Fac e - as, Do - - - - mi - ne,

fa - ci - mus. Fac e - as, Do -

- - - - - ci - mus. Fac e - as Do - - - - mi -

96

ne, de mor - te trans - i - re ad vi - - - -

de mor - te trans - i - re ad vi - - - -

mi - ne, de mor - te trans - i - re ad vi -

ne de mor - te trans - i - re,

101

tam, de mor - te trans - i - re ad vi - - - - tam.

tam, de mor - te trans - i - re ad vi - tam.

tam, de mor - te trans - i - - - - re ad vi - - - - tam.

de mor - te trans - i - re ad vi - tam.

106

C: Quam o - lim, *quam o - lim* A - bra - hæ

A: Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi-si - sti, quam o - lim A -

T: Quam o - lim A - bra-hæ pro - mi - si - sti,

Q: Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti, quam o - lim A - bra -

B: Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti,

111

- pro - mi - si - sti et

- bra - hæ pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti

quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti

hæ pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti et

quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti

116

se - mi - ni, *et se - mi - ni* e - - - - jus.

et se - mi - ni e - - - - - - jus.

et se - mi - ni e - - - - - - jus.

se - mi - ni e - - - jus, e - - - jus.

et se - mi - ni e - - - - - - jus.

Sanctus

CANTVS

ALTVS

TENOR: Sanc - tus, *Sanc - - - tus,*

QVINTVS: Sanc - tus,

BASSVS

5

Sanc - tus, *Sanc -*

Sanc

Sanc - - - - - - tus, Sanc - - -

Sanc - - - - tus, Sanc - - - tus, Sanc -

Sanc - tus, *Sanc - - - - - tus,*

10

- - *tus,* *Sanc - - - - tus*

tus, *Sanc - - - - - tus,*

tus, Sanc - - - tus, Sanc - tus

- - *tus, Sanc - tus, Sanc - - - - -*

Sanc - tus, Sanc - - - - -

15

Do - mi - nus De - us Sa -

Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, *Do -*

Sanc - - - - - tus Do - mi-nus

tus, *Sanc - tus* Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth,

tus, *Sanc - tus* Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth,

20

- ba - oth, *Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.*

- mi-nus De - us Sa - ba - oth, Sa - - - ba - oth. Ple -

De - us Sa - ba - oth, *Do - mi-nus De - us Sa - ba - - -*

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

25

Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra glo -

ni sunt cœ - li et ter - ra glo -

oth. Ple - ni sunt cœ - li, ple - ni

Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra

Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra glo - ri - a

31

- - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, *glo - ri - a tu -*

ri - a tu - - - a, *glo - ri - a tu - a, glo -*

sunt cœ - li et ter - ra glo -

glo - ri - a tu - a, *glo - ri - a tu - - -*

tu - - - a, *glo - ri - a tu - a, glo -*

36

- - - - - *a.* O - san - na in ex - cel - sis, *O -*

ri - a tu - - - a. O - san - na in ex - cel -

ri - a tu - a.

- - *a.* O - san - na in ex - cel - - -

ri - a tu - - - a.

41

san - na in ex - cel - sis, *O - san - na in ex -*

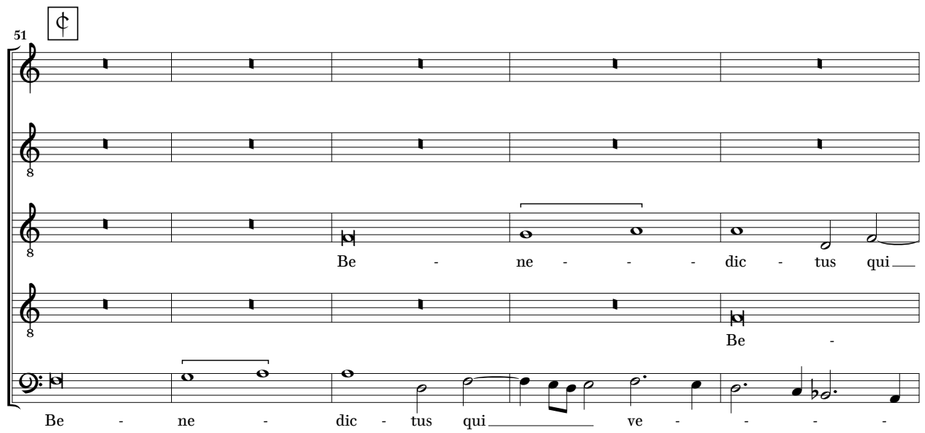
sis, *O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - -*

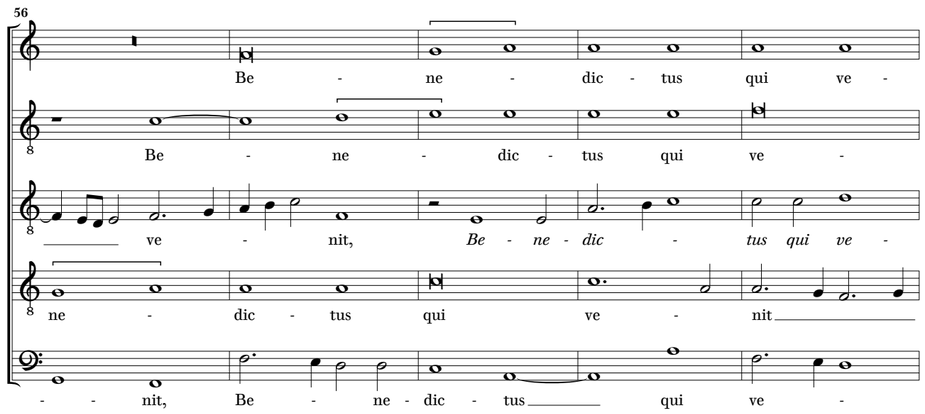
O - san - - - na in ex - cel - -

- - - sis, *O - san - na in ex - cel - - -*

O - san - na in ex - cel - sis,

46
cel - sis, in ex - cel - sis.
- sis, O - san - na in ex - cel - - - - - sis.
- - - sis.
- - sis, O - san - na in ex - cel - sis.
O - san - na in ex - cel - - - - sis.


51
Be - ne - - - - dic - tus qui
Be -
Be - ne - dic - tus qui ve - - - - -


56
Be - ne - dic - tus qui ve -
Be - ne - dic - tus qui ve -
ve - nit, Be - ne - dic - tus qui ve -
ne - dic - tus qui ve - nit
- - nit, Be - ne - dic - tus qui ve -

61
nit in no -
nit in no - mi - ne Do -
nit in no - mi - ne Do - mi - ni,
in no - mi - ne Do - mi -
nit in no - mi - ne Do - mi - ni,

66
- mi - ne Do - mi - ni, Do - mi -
- mi - ni, in no - mi - ne Do - - - mi -
in no - mi - ne Do - mi -
ni, in no - mi - ne Do - - - - mi - ni. O -
in no - mi - ne Do - - - - - mi -

70
ni. O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel -
ni. O - san - na in ex - cel - sis, O - san - na in ex -
ni. O - san -
san - na in ex - cel - - - - - - sis,
ni. O -

75

- *sis,* *O - san - na in ex - cel - sis,*

cel - sis, O - san - na in ex - cel - - - sis, O - san - na in

- na in ex - cel - - - - sis.

O - san - na in ex - cel - - - - sis, O -

san - na in ex - cel - sis, *O - san - na*

80

O - san - na in ex - - - - cel - sis.

ex - cel - - - - - sis.

san - na in ex - cel - - - - sis.

in ex - cel - - - - - sis.

Agnus Dei

CANTVS

ALTVS

TENOR

QVINTVS

BASSVS

A -

A - gnus De -

A - gnus De - - - -

5

gnus De - i, *A - gnus De - i,*

i, *A - gnus De - - -*

A - - - gnus

A - gnus De - - - - i,

- i, *A - gnus De - i* qui

10

A - gnus De - - - - i

- *i,* *A - gnus De - i* qui tol -

De - - - - - i qui tol -

A - gnus De - i qui tol -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, *qui tol -*

15

qui tol - lis pec - ca - ta
lis pec - ca - ta mun - di, *qui tol - lis pec - ca - ta*
lis pec - ca - ta mun - di, *qui tol - lis pec - ca - ta*
- lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta
lis pec - ca - ta mun - di,

20

mun - di, pec - ca - ta mun - di
mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do -
mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na
mun - di, *qui tol - lis pec - ca - ta mun - di*
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do -

25

do - - - na
- - na e - is re - qui - em, do - na e -
e - is re - - - qui - em,
do - na e - is re - qui - em, do - na e -
- na e - is re - qui - em, *do - na*

30

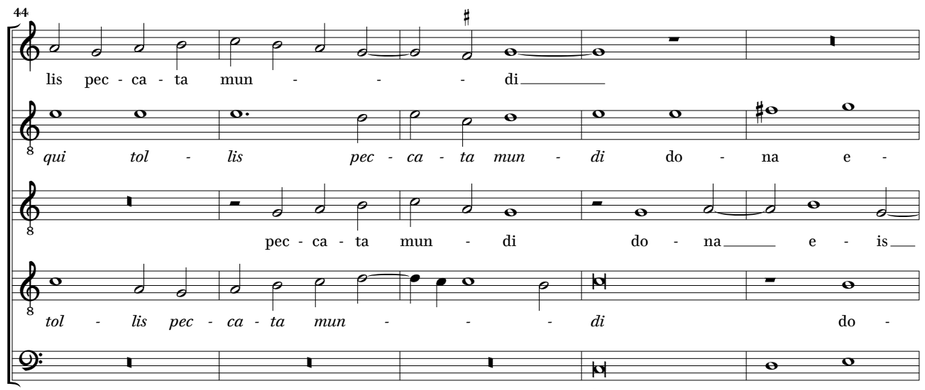
e - is re - - - - - - qui - em.
- - is re - - - - qui - em.
do - na e - is re - qui - em.
is, do - na e - is re - qui - em.
e - is re - - - - - qui - em.

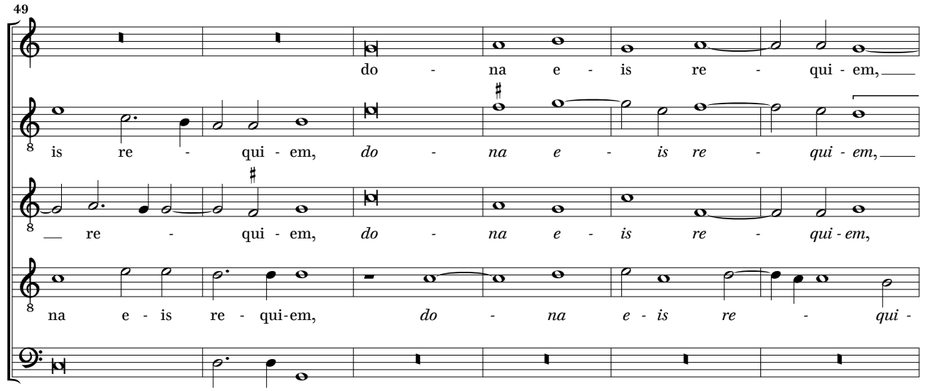
34

A - gnus De - i, *A - gnus De -*
A - gnus De - i, *A - gnus*
A - gnus
A - gnus De - - - - i, *A - gnus*
A - gnus De - - - - i

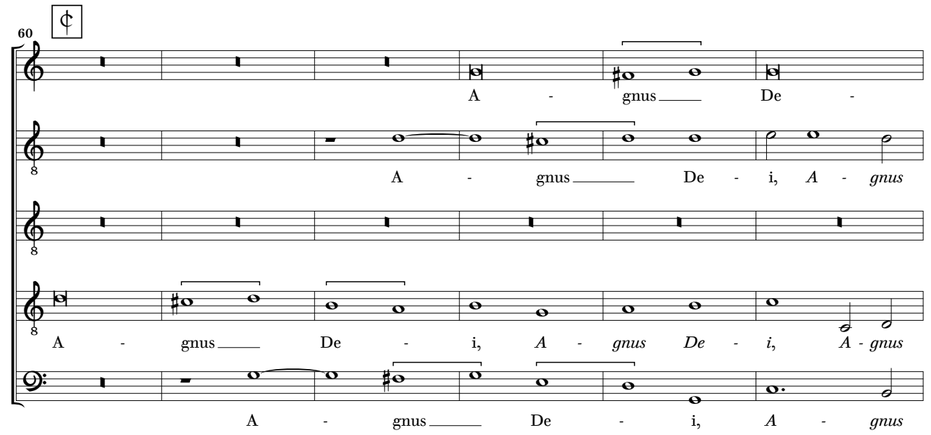
39

- - *i* qui tol -
De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di,
De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, *qui*
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

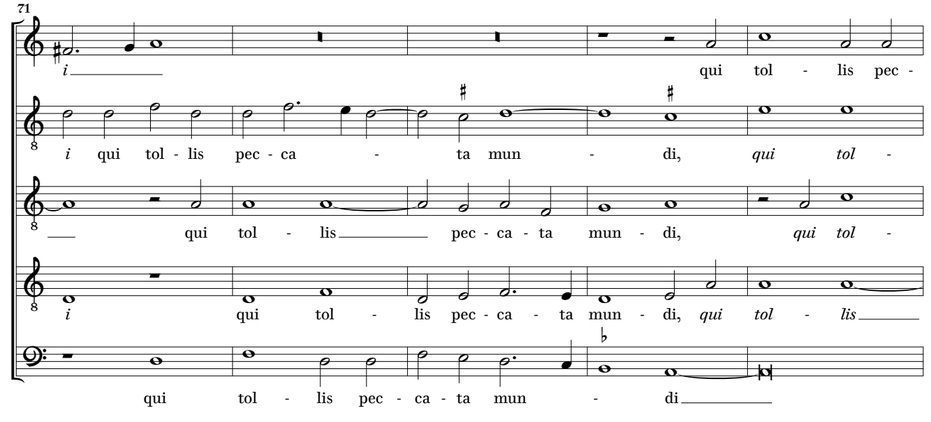

44
lis pec - ca - ta mun - - - di
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na e -
pec - ca - ta mun - di do - na e - is
tol - lis pec - ca - ta mun - - - di do -
do - na e -


49
do - na e - is re - qui - em,
is re - qui - em, do - na e - is re - qui - em,
re - qui - em, do - na e - is re - qui - em,
na e - is re - qui-em, do - na e - is re - qui -
is re - qui-em,

55
do - na e - - - is re - qui - em.
do - na e - is re - - qui - em.
do - na e - is re - qui - em.
em, do - na e - is re - qui - em.
do - na e - is re - qui - em.


60
A - gnus De -
A - gnus De - i, A - gnus
A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus
A - gnus De - i, A - gnus

66
i, A - gnus De - - - - -
De - i, A - gnus De - - - -
A - gnus De - i
De - i, A - gnus De - i, A - gnus De -
De - i, A - gnus De - - - i


71
i qui tol - lis pec -
i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol -
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol -
i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

76

ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

lis pec - ca - ta mun - di do -

lis pec - ca - ta mun - - - di do - na

pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

do - na e - is re - qui -

81

do - - - na e - is re - qui - em sem -

na e - is re - qui - em, *do - na e - is re - qui - em*

e - is re - qui - em, *do - na e - is re - qui -*

do - na e - is re - qui - em

em, *do - na e - is re - qui - em*

87

pi - ter - - - nam, sem - pi - ter - - - - nam.

sem - pi - ter - nam, *sem - pi - ter - nam.*

em sem - pi - ter - nam, sem - pi - ter - - - - nam.

sem - pi - ter - nam.

sem - pi - ter - nam, *sem - pi - ter - - - nam.*

Libera me, Domine

responsorium cum quinque vocibus

CANTVS

ALTVS

Li -

TENOR

Li - be - ra me Do -

QVINTVS

BASSVS

Li - be - ra me Do - - -

5

Li - be - ra me Do - mi - ne, Do -

be - ra me Do - - - - mi - ne, *Do -*

- mi - ne, *Do - - - mi - ne,* *Do -*

Li - be - ra me Do -

- mi - ne, *Do - - - mi - ne,* [Do - mi-ne]

10

- - - - - - mi - ne de mor -

- - - - *mi - ne* de mor -

- - - - mi - ne de mor - - - - te æ -

- - - - mi - ne, de

de mor - te æ -

15

- - te æ - ter - - - na in

te æ - ter - - - - na in di - e il -

- - - - ter - na in di - e

mor - te æ - ter - na in di - e

- - ter - - - - - na in

20

di - e il - la tre - men - da. Quan -

- - la tre - men - - - - da. Quan - do cœ - li mo -

il - la tre - men - - - da. Quan - do cœ - li mo -

il - la tre - men - da.

di - e il - la tre - men - da.

25

do cœ - li mo - ven - di sunt,

ven - di sunt et ter - - - - ra, mo - ven - di sunt, mo - ven -

ven - di sunt, mo - ven - di

Quan - do cœ - li mo - - - - ven - di sunt,

Quan - do cœ - li mo -

30

mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do

- di sunt et ter - ra, quan - do cœ - li

sunt et ter - ra, quan - do cœ - li mo - ven - di sunt et

mo - ven - di sunt et ter - ra, quan -

ven - di sunt et ter - ra, quan - do cœ -

35

cœ - - - - li mo - ven - di sunt et ter - ra.

mo - ven - di sunt et ter - - - - - - ra.

ter - ra, *mo - ven - di sunt et ter - ra.*

do cœ - li mo - ven - di sunt et ter - ra.

li mo - ven - di sunt et ter - ra.

Dum ve - - - - ne - ris ju - di - ca - re sæ - cu - lum per i - gnem.

[Cantus tacet. Quatuor vocum.]

40

A: Tre - mens fac - tus

T: Tre - mens fac - tus sum e - go, fac - tus

Q: Tre - mens fac - tus sum e -

B: Tre - mens fac - tus sum e - - -

46

sum e - go et ti -

sum e - go et ti - - - me - o

- - go et ti - me - o, et ti -

- - go et ti - - - me - o

51

- me - o dum dis - cus - si - o ve - - -

dum dis - cus - - - si - o ve - ne -

- me - o dum dis -

dum dis - cus - si - o ve - - - ne -

56

- - ne - rit at - que ven - tu -

rit at - que ven - tu - ra i - ra,

cus - si - o ve - ne - rit at - que ven - tu - ra i - - -

rit, ve - ne - rit at - que ven -

62

ra i - ra, at - que ven - tu - ra i - - - ra.

at - que ven - tu - ra i - ra.

- - - ra, at - que ven - tu - ra i - ra.

- tu - ra i - ra, at - que ven - tu - ra i - ra.

Quan - do cœ - li mo - ven - di sunt et ter - ra.

[Bassus tacet. Quatuor vocum.]

69

C: Di - es il -

A: Di - es il - la di - es i -

T: Di - es il - la di - es i - ræ, di - es il -

74

Di - es il - la di - es i - ræ

la di - es i - ræ, di - es i - ræ

- ræ, di - es i - - - - ræ

- la, di - es il - la di - es i - - - ræ

79

ca - la - mi - ta - tis et

ca - la - mi - ta - tis

ca - la - mi - ta - tis et

ca - la - mi - ta - - - - - tis

84

mi - se - - - ri - æ. Di - es ma - gna et

et mi - se - - - ri - æ. Di - es ma - gna et

mi - se - ri - æ. Di - es ma - - - gna

et mi - se - - - ri - æ. Di - es ma -

89

a - ma - ra val - de, et a - ma - ra val -

a - ma - ra, et a - ma - ra val - - -

et a - ma - ra val - de, val -

gna et a - ma - ra, et a - ma - ra val -

94

de, *et a - ma - ra val - de.*

- - - - de.

- - - de, et a - ma - ra val - de.

- - - - de, *et a - ma - ra val - de.*

Dum ve - - - - ne - ris ju - di - ca - re sæ - cu - lum per i - gnem.

99

C Re - qui - em æ - ter - nam

A Re - qui - em æ - ter - nam do - na e -

T Re - qui - em æ - ter - nam do - na

Q Re - qui - em æ - ter - nam do - na

B Re - qui - em æ - ter - nam do - na e -

104

do - na e - is Do - mi -
is Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi -
e - is Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi -
e - is Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi -
is Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi -

109

ne et lux per - pe - - - tu - a lu -
ne et lux per - pe - tu - a, *et lux per - pe - - - tu -*
ne et lux per - pe - - - tu -
ne et lux per - pe - tu - a, *et lux per - pe - tu - a*
ne et lux per - pe - tu -

114

- ce - at e - is, lu - ce - at e - is,
a lu - ce - at e - is,
a lu - ce - at e - is,
lu - ce - at, lu - ce - at e - is, et
a lu - ce - at e - - - is,

119

et lux per - pe - tu - a lu -
et lux per - pe - tu - a
et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e -
lux per - pe - - - tu - a lu - ce - at
et lux per - pe - tu - a lu -

123

ce - at e - is.
lu - ce - at e - - - - - is.
is, lu - ce - at e - - is.
e - is, *lu - ce - at e - is.*
- ce - at, lu - - - ce - at e - is.

Kyrie

CANTVS

Ky - ri - e_e - lei - - -

ALTVS

Ky - ri - e_e - - - lei -

TENOR

Ky - ri - e_____ e -

QVINTVS

Ky - ri - e e - - -

BASSVS

Ky - ri - e_e - - - lei -

4

son, *Ky - ri - e_e - le - i - son.*

son, *Ky - ri - e_e - lei - son.*

- - le - - - - i - - - son.

- - - - - le - i - son.

son, *Ky - ri - e_e - lei - son.*

Chri - ste_e - lei - son.___

7

Ky - - - ri - e e - le - i - - - son,

Ky - - - ri - e e - le - i - son,

Ky - - - ri - e e - le - i - - - son, *Ky -*

Ky - ri - e e - - - le - i - son, Ky -

Ky - - - ri - e_____ e - le - i - son,

11

Ky - ri - e_e - le - - - - i - son.

Ky - ri - e_e - - - lei - - - son.

ri - e e - le - - - - i - - - son.

ri - - - e e - - - le - i - son.

Ky - ri - e_e - le - i - - - son.

Apparato critico

Kyrie

mm.	voce/i	lezione
1-8	C	in R91 e V96 distribuzione alternativa del testo (cfr. esempio 46).
15	CATQ B	in R91 nf br cor; in R91 nf br non cor.
16-22	Q	distribuzione alternativa del testo verbale in tutti i testimoni (cfr. esempio 49).
25	Q	*ij* mancante in tutti i testimoni.
26-29	C	in R91 e V96 distribuzione erronea del testo verbale: manca il segno *ij* a 26,^{1} ma è presente un segno *ij* superfluo a 29,^{5}.
33-34 34	CBTQ A	in R91 nf br cor.
35-40	T	in R91 e V96 distribuzione del testo differente:

43	Q	in R88 *ij* mancante.
49	CATQB	in R91 nf br cor.

Offertorio

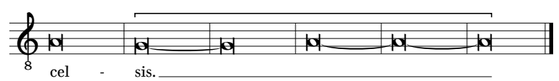
mm.	voce/i	lezione
10,[4]	Q	est in R91 e V96.
30,[2]-31,[3]	A	♯ mancante in R91 e V96.
31,[4]-32,[1]	C	variante in R91 e V96:

45,[4]	C	in R91 e V96 sillaba ‘-scu-’ anticipata a 45,[3].
48,[2]	Q	in R91 e V96 sillaba ‘-scu-’ anticipata a 47,[4].
50,[1]-52,[1]	T	est in R91. In R88 l’iterazione è segnalata tramite *ij* alla c. 4*v*, ma l’ultima sillaba ‘-fer’ è scritta per esteso alla c. 5*v*.
56,[3]	B	in R91 sillaba ‘sanc-’ spostata a 57,[2].
66,[4]	C	est in R91 e V96.
69,[4]	C	♯ mancante in R88.
70	CATQ B	in R91 nf br cor; in R91 nf br non cor.
78,[5]-79,[2]	A	in R91 e V96 sillabe ‘-dis of-’ spostate a 78,[4-5].
101,[1]-103,[4]	Q	*ij* in V96.
102-05	T	in R91 e V96 distribuzione alternativa del testo (cfr. esempio 47):

104,[4]	C	♯ mancante in R88.
105	CATQ	in R91 nf br cor.
106,[1-2]	T	variante ritmica in R91 e V96, sbr-min anziché min-sbr.
109	C	est in R91 e V96.
111	B	est in R91 e V96.
111,[4]-112,[1]	A	in R91 e V96 sillabe ‘pro-mi-’ spostate a 112,[1-2].
112,[1]	C	in R88 sillaba ‘-si-’ spostata a 112,[4]: a testo la lezione degli altri testimoni per analogia col passaggio a 62,[1].
112,[4]	C	♯ mancante in R88.
116,[4]	C	est in R91 e V96.
120	T	♯ mancante in R91 e V96.
120	CATQ B	in R91 nf br cor; in R91 nf br non cor.

Sanctus

mm.	voce/i	lezione
8,[2]	T	est in V96.
9,[1]	Q	*ij* illeggibile in R88 per usura del testimone.
10-15	B	in V96 manca *ij* a 10,[1] e 12,[2] ma è presente a 11,[2]; lezione evidentemente erronea in quanto lascia il passaggio 10,[1]-11,[1] privo di testo sottostante.
11,[2]	Q	est in V96.
13,[2]	T	*ij* mancante in R88 e V96: a testo la lezione di R91.
15	A	est in R91 e V96.
19,[4]	A	est in R91 e V96.
21	Q	est in R91 e V96.
21,[1-2]	A	♭ mancante in V96 (forse perché ritenuto pleonastico dato il ♭ erroneo in chiave).
22	C	est in R91 e V96.
28-32	T	variante in R88 dovuta alla voltata di carta: a testo la lezione degli altri testimoni (cfr. esempio 48).
28	T	est in R91 e V96.
29,[2]	C	sbr in V96.
33	B	est in R91 e V96.
34,[1]	C	sillaba ‘-a’ mancante in R91.
34,[2]	C	est in R91 e V96.
35,[2]	B	est in R91 e V96.
40,[5]	C	est in R91 e V96.
40,[5]-41,[2]	Q	non in lig in R91 e V96.
40,[5]-42,[2]	Q	in R91 e V96 iterazione delle sillabe ‘-sis, in ex-’.
41,[1-2]	Q	non in mc in R91 e V96.
43	Q	est in R91 e V96.
45-50	T	variante in R91 e V96:



47	B	est in V96.
48-50 50	T CAQB	nf br cor in R91; br non cor in V96.
66	B	est in R91 e V96.
66,[2]	Q	est in R91 e V96.
67	T	est in R91 e V96.
67,[1]-68,[1]	T	variante ritmica in R91 e V96: min-sbr pnt anziché due sbr.
69,[1-2]	B	variante ritmica in R91 e V96: due sbr anziché sbr pnt-min.

mm.	voce/i	lezione
71,3	C	♭ mancante in R88.
72,4	C	est in R91 e V96.
72,2-73,1	Q	in R91 e V96 iterazione delle sillabe ‘-sis, in ex-’ (cfr. passaggio a 40,3-42,2).
75	Q	est in R91 e V96.
77-78	T	non in lig in R91 e V96.
78,1	C	in R88 illeggibile per usura del testimone.
79	B	est in V96.
80-83 83	T CAB Q	 in R91 nf br cor; in R91 nf br non cor.

Agnus Dei

mm.	voce/i	lezione
1-10	T	in R88 illeggibile per usura del testimone.
6,5	B	*ij* mancante in R91 e V96.
7,3-8,1	B	lig in R91 e V96.
11	A	est in V96.
14	B	est in R91.
16,1-3	T	in R88 illeggibile per usura del testimone.
17,2	T	est in R91 e V96.
20,3	Q	est in R91 e V96.
21	AB	est in V96.
28,1-2	T	in R88 illeggibile per usura del testimone.
28,2	A	*ij* in R91 e V96.
30	T	est in V96.
31,1-32,2	C	in R88 illeggibile per usura del testimone.
32,1-2	AB	variante ritmica in R91 e V96: due sbr anziché sbr pnt-min.
33	CTQ AB	in R91 nf br cor; in R91 nf br non cor.
34-36	T	in R88 illeggibile per usura del testimone.
43,2	Q	est in R91 e V96.
44	A	est in R91 e V96.
47,2-48,2	T	in R88 illeggibile per usura del testimone.
47-48	B	in R88 illeggibile per usura del testimone.
53,2-54,2	T	variante ritmica in R91 e V96: due sbr anziché sbr pnt-min.
55	B	est in R91 e V96.
58	T	variante ritmica in R91 e V96: due sbr anziché sbr pnt-min.
59	CATQ B	in R91 nf br cor; in R91 nf br non cor.
63	C	sbr in V96.
65,2	Q	*ij* mancante in R91 e V96.
69,2	Q	*ij* mancante in R91 e V96.
74,3	Q	est in R91 e V96.
75	AT	est in R91 e V96.
76,4-77,2	T	lig in R91 e V96.
77,2-3	T	mc in R91 e V96.
79,2-3	C	♯ mancante in R88.
83	B	est in R91.
83,2	A	est in R91 e V96.

mm.	voce/i	lezione
88,$^{2/4}$	C	♯ mancante in R88 e V96; presente solo sulla ripetizione dell'ultimo pgr. in R91 (cfr. esempio 43).
89,^{2}	B	est in R91 e V96.
90	A	est in R91 e V96.
92	CATQ B	in R91 nf br cor; in R91 nf br non cor.

Fonti e testimoni consultati

Libri liturgici e di canto liturgico

(*Antiphonarium* [1547]) *Antiphonarium abbreviatum: videlicet Dominicale & Festivum: cum commune sanctorum: secundum Ecclesiam Romanam: ad commodum pauperum ecclesiarum: cum officio mortuorum hymnis ad vesperas omnium solemnitatum: versiculis ad tertiam canendis: & benedicamus diversis: & antiphonis post completorium solitis: ut in Tabula in calce libri posita ad plenum videri potest*, Venetijs, apud heredes Luceantonij Iunte, MDXLVII.

(*Antiphonarium* [1572]) *Antiphonarium Dominicarum Secundum consuetudine sanctæ Romanæ ecclesiæ. Iuxta ordinem Novi Breviarij Romani accommodatum* [...], Venetijs, apud Iuntas, MDLXXII.

(*Antiphonarium* [1596]) *Antiphonarium Romanum, Ad ritum Breviarij, ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti et Pij V. Pont. Max. iussu editi* [...], Venetijs, apud Iuntas, MDXCVI.

(*Breviarium* [1568]) *Breviarium romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V pont. max. iussu editum, Romæ, in ædibus Populi Romani apud Paulum Manutium, MDLXVIII [edizione anastatica: Breviarium Romanum. Editio princeps (1568),* a cura di Manlio Sodi e Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999].

(*Graduale* [1546]) *Graduale secundum morem Sancte Romane Ecclesie abbreviatum ad communem religiosorum omnium utilitatem: quo inopes sacerdotes minori impensa graventur: & ecclesijs presertim parrocchialibus in solemnibus festis non desint officia opportuna*, Venetijs heredes Luceantonij Iunte, MDXLVI.

(*Graduale* [1572]) *Graduale ad consuetudinem sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ, nuper cum Missali novo Romano diligenter collatum*, 2 voll., Venetijs, apud Iuntas, MDLXXII, vol. I: *Graduale Dominicale*; vol. II; *Graduale Sanctuarium*.

(*Graduale* [1578]) *Graduale Ordinis Cartusiensis,* Parisiis, Ex Officina Guillaume Chaudiere, 1578.

(*Graduale* [1606]) *Graduale Romanum De tempore, & Sanctis, Ad ritum Missalis, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restituti, Pij Quinti Pontificis Maximi iussu editi, Et Clementis viij. auctoritate recogniti*, Venetijs, apud Iuntas, MDCVI.

(*Missale* [1570]) *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V pont. max. iussu editum, Romæ, apud hæredes Bartolomæi Faletti, et Johannem Vasriscum, et Socios, MDLXX* [ed. anastatica: *Missale Romanum. Editio princeps (1570),* a cura di Manlio Sodi e Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998].

(*Rituale* [1614]) *Rituale Romanum, Pauli V. P. M. iussu editum*, Romæ, ex Typographia Reverendæ Cameræ Apostolicæ, MDXIV [ed. anastatica: *Rituale Romanum. Editio princeps (1614),* a cura di Manlio Sodi e Juan Javier Flores Arcas, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2004].

Edizioni antiche di musica

Asola, Giovanni Matteo [1586], *Officium Defunctorum quatuor vocibus*, Venetijs apud Iacobum Vincentium & Ricciardum Amadinum socios, MDLXXXVI [Rism A/1 A2565].

Belli, Giulio [1586], *Iulii Belli Longianensis Ecclesiæ Cathedralis Imolæ Musices Magistri Missarum cum Quinque vocibus liber primus*, Venetijs apud Angelum Gardanum, MDLXXXVI [Rism A/1 B1745].

Certon, Pierre [1558], *Missa pro defunctis. Auctore Petro Certon: cum quatuor vocibus, nunc primum in lucem ædita*, Lutetiæ apud Adrianum le Roy & Robertum Ballard, 1558 [Rism A/1 C1713].

Guerrero, Francisco [1566], *Liber primus missarum Francisco Guerrero hispalensis Odei phonasco authore*, Parisijs ex typographia Nicolai du Chemin, MDLXVI [Rism A/1 G4870].

— [1582], *Missarum liber secundus Francisci Guerreri in alma ecclesia hispalensi portionarii, et cantorum præfecti*, Romæ ex typographia Dominici Basæ apud Franciscum Zanettum, MDLXXXII [Rism A/1 G4872].

Kerle, Jacobus de [1562 a], *Preces speciales pro salubri generalis concilii successu, ac conclusione, populique Christiani salute, et unione; atque contra Ecclesiæ hostium furorem ex sacra scriptura, et Ecclesiæ usu a Reverendo Patre Petro de Soto Ordinis Prædicatorum collectæ* [...] *cum quatuor vocibus*, Venetijs apud Antonium Gardanum, MDLXII [Rism A/1 K445].

— [1562 b], *Sex Misse suavissimis modulationibus referte partim quatuor partim quinque vocibus concinendæ* [...] *liber primus*, Venetijs apud Antonium Gardanum, MDLXII [Rism A/1 K446].

Liber Quindecim Missarum Electarum quæ per Excellentissimo Musicos compositæ fuerunt [1516], Romæ, apud Andream Antiquum, MDXVI [Rism B/1 1516|1].

Morales, Cristóbal de [1544], *Christophori Moralis Hyspalensis Missarum Liber Secundus*, Romæ apud Valerium Doricum & Ludovicum fratres, MDXLIIII [Rism A/1 M3582].

Moro, Giacomo [1586], *Officium Defunctorum quatuor vocibus*, Venetijs apud Iacobum Vincentium & Ricciardum Amadinum socios, MDLXXXVI [Rism A/1 A2565].

Motteti del Fiore. Primus liber cum quatuor vocibus [1532], Lugduni, per Jacobum Modernum de Pinguento, MDXXXII [Rism B/1 1532|10].

Pierluigi da Palestrina, Giovanni, (*Missæ* I [1554]) *Ioannis Petri Loisij Prænestini in Basilica S. Petri de urbe cappellæ magistri Missarum liber primus,* Romæ, apud Valerium Doricum et Aloysium Fratres, MDLIIII [Rism A/1 P655].

— (*Missæ* II [1567]) *Ioannis Petri Aloysii Prænestini Missarum liber secundus*, Romæ, apud Hæredes Valerij & Aloysij Doricorum fratrum Brixiensum, MDLXVII [Rism A/1 P660].

— (*Missæ* III [1570]) *Ioannis Petraloisii Prænestini missarum liber tertius,* Romæ, apud Hæredes Valerij & Louisij Doricorum Fratrum, MDLXX [Rism A/1 P664].

— (*Missæ* IV [1582]) *Io. Petrialoysii Prænestini missarum cum quatuor et quinque vocibus, liber quartus,* Venetijs apud Angelum Gardanum, MDLXXXII [Rism A/1 P667].

— (*Missæ* V [1590]) *Missarum liber quintus, quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendarum*, Romæ, sumptibus Iacobi Berichiæ apud Franciscum Coattinum, MDXC [Rism A/1 P670].

— (*Missæ* IX [1599]) *Ioannis Petraloysii Prænestini Missarum cum quatuor, quinque & sex vocibus. Liber nonus*, Venetijs apud Hęredem Hieronymi Scoti, MDXCIX [Rism A/1 P683].

— (*Missæ* XI [1601]) *Ioannis Petraloysii Prænestini Missarum cum quatuor, quinque & sex vocibus. Liber duodecimus*, Venetijs, apud Hæredem Hieronymi Scoti, MDCI [Rism A/1 P687].

— (*Motecta* II [1572]) *Iohannis Petraloysii Prænestini Motettorum quæ partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus*, Venetijs, apud Hieronymum Scotum, MDLXXII [Rism A/1 P705].

— (*Motecta* V [1584]) *Ioan. Petraloysii Prænestini Motettorum Quinque vocibus liber quintus*, Romæ, apud Alessandrum Gardanum, MDLXXXIIII [Rism A/1 P728].

— (*Motecta 4vv* I [1564]) *Motecta festorum totius anni cum Communi Sanctorum Io: Petri Aloisii Prænestini chori Sanctæ Mariæ Maioris in urbe magistri. Quaternis vocibus. Liber primus,* Venetijs, apud Antonium Gardanum, MDLXIV, [Rism A/1 P689].

— (*Motecta 4vv* II [1587]) *Ioan. Petraloysii Prænestini liber II motectorum quatuor vocum*, Mediolani, apud Francescum, & hæredes Simonis Tini, MDLXXXVII [Rism A/1 P733].

— (*Offertoria* I [1593]) *Offertoria Totius Anni Secundum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ consuetudinem quinque vocibus concinenda* [...] *pars prima*, Romæ, apud Franciscum Coattinum, 1593 [Rism A/1 P746].

— (*Offertoria* II [1593]) *Offertoria Totius Anni Secundum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ consuetudinem quinque vocibus concinenda* [...] *pars secunda*, Romæ, apud Franciscum Coattinum, 1593 [Rism A/1 P749].

Victoria, Tomás Luis de [1583], *Thomæ Ludouici a Victoria Abulensis Missarum libri duo quæ partim quaternis, partim quinis, partim senis, concinuntur vocibus* [...], Romæ, ex typographia Dominici Basæ apud Alessandrum Gardanum, MDLXXXIII [Rism A/1 V1431].

— [1592], *Missæ quattuor, quinque, sex et octo vocibus concinendæ, una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam totius anni, liber secundus*, Romæ, ex typographia Ascanij Donageli apud Franciscum Coattinum, MDXCII [Rism A/1 V1434].

Edizioni moderne di musica

Brumel, Antoine, *Opera omnia*, a cura di Barton Hudson, Roma, American Institute of Musicology, 1970 (Corpus mensurabilis musicæ, V).

Early Sixteenth-Century Sacred Music from the Papal Chapel, a cura di Nors S. Josephson, Neuhausen – Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982 (Corpus mensurabilis musicæ, XCV/1).

Guerrero, Francisco, *Opera Omnia. Volumen IX. Missarum Liber Quintus*, a cura di José M. Llorens, Roma, Instituto Español de Musicología, 1997 (Monumentos de la Música Española, LII).

Kerle, Jacobus de, *Preces speciales pro salubri generalis concilii successu,* a cura di Otto Ursprung, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1926 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, XXVI).

Morales, Cristóbal de, *Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus* (Roma, 1544), a cura di Higinio Anglés, Roma, Instituto Español de Musicología, 1954 (Monumentos de la Música Española, XV).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, GIOVANNI, *Raccolta di musica sacra di Giovanni Pierluigi da Palestrina principe della musica*, a cura di Pietro Alfieri, 7 voll., Roma, Chiapperini, 1841-1846; vol. I, 1841.

— *Cinq Messes tirées du répertoire de la Chapelle Sixtine a Rome composées par Jean Pierluigi de Palestrina*, a cura di Adrien de La Fage, Paris, Launer, 1844.

— *Palestrina's Messe für die Verstorbenen, (Missa Requiem) nebst dem Responsorium Libera me, in der heutigen Schreibweise herausgegeben*, a cura di Johann Gottfried Ferrenberg, Köln – Bonn, Heberle, 1853.

— *Missa pro defunctis: für fünfstimmigen gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor I/II, Bass)*, a cura di Hermann Bäuerle, 8 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.

Raccolta di musica sacra in cui contengonsi i capi lavori de' più celebri compositori italiani consistente in messe, sequenze, offertorj, motetti, salmi, inni, responsorj, a cura di Pietro Alfieri, 7 voll., Roma, Pittarelli, 1841-1846; vol. I, 1841.

Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de Musique Vocale, Religieuse et Classique, a cura di Joseph Napoleon Ney ("le Prince de la Moskowa"), 11 voll., Paris, Pacini, 1843-1847; vol. IX, 1845.

Trésor musical. Collection authentique de musique sacrée & profane des anciens maîtres belges. Premier Série. Musique religieuse, a cura di Robert-Julien van Maldeghem, 29 voll., Brussels, Muquardt, 1865-1893; vol. XXII, 1886.

VICTORIA, TOMÁS LUIS DE, *Thomæ Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia*, a cura di Felipe Pedrell, 8 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1902-1913; vol. VI: *Missarum Liber Tertius*, 1909.

Opera Omnia di Palestrina

[*Werke*] *Pierluigi da Palestrina's Werke*, a cura di Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Commer e Franz Xaver Haberl, 35 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1907.

[*Opere complete*] *Le Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, a cura di Raffaele Casimiri, Lino Bianchi, Lavinio Virgili, Knud Jeppesen e Giancarlo Rostirolla, 35 voll., Roma, Scalera, 1939-1999.

[*Edizione nazionale*] *Edizione nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, a cura di Francesco Luisi, Peter Ackermann, Noel O'Regan, Rodobaldo Tibaldi, Marco Della Sciucca e Alberto Mammarella, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2002-.

Bibliografia

AARON, PIETRO, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti* [...], Venezia, Bernardino de Vitali, 1525.

ACKERMANN, PETER, *Modale Strukturen in den geistlichen Werken Ruggero Giovannellis*, in *Ruggero Giovannelli «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»: Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1998, pp. 223-39 [traduzione italiana a cura di Heike Peppel e Peter Ackermann].

ADAMI DA BOLSENA, ANDREA, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1988 [edizione anastatica; edizione originale: Roma, Antonio de' Rossi, 1711].

AGEE, RICHARD J., *The Gardano Music Printing firms, 1569-1611*, Rochester, University of Rochester Press, 1999.

AGNEL, AIMÈ E RICHARD FREEDMAN, *Pierre Certon*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

APEL, WILLI, *Il canto gregoriano*, a cura di Marco Della Sciucca, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998 [edizione originale: *Gregorian Chant,* Bloomington, Indiana University Press, 1958].

BAINI, GIUSEPPE, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Società tipografica, 1828.

BARBIERI, EDOARDO, *Guida al libro antico: conoscere e descrivere il libro tipografico*, Firenze, Le Monnier, 2006.

BARBIERI, PATRIZIO, *Music printers and booksellers in Rome (1583-1600) With new documents on Coattino*, «Recercare», XVI, 2004, pp. 69-112.

BENT, MARGARET, *La grammatica della musica antica: condizioni preliminari per l'analisi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», I, 2004, pp. 41-93 [edizione originale: *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis* in *Tonal Structures in Early Music*, New York – London, Garland Publishing Inc., 1998, pp. 15-59; traduzione italiana a cura di Marco Mangani].

BERETTA, OTTAVIO, *Le messe dei Gonzaga – Musiche nella Cappella di Santa Barbara in Mantova Vol. IV: Messe di Giovanni Pierluigi da Palestrina, introduzione ed edizione critica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015.

BERGÉ, PIETER, *Dies Iræ: Kroniek van het Requiem*, Leuven, Leuven University Press, 2011.

BERGER, KAROL, *Musica ficta: theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Bernstein, Jane A., *Publish or Perish? Palestrina and Print Culture in 16th-Century Italy*, «Early Music», XXXV, 2007, pp. 225-35.

Besutti, Paola, *Quante erano le messe mantovane?*, in *Palestrina e l'Europa: Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 2006, pp. 707-42.

Bianchi, Lino, *Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1995.

Bongiovanni, Carmela e Giancarlo Rostirolla (a cura di), *Ruggero Giovannelli «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»: Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1998.

Bosi, Carlo, *Modalità e Polifonia: una discussione critica sui più recenti approcci di ricerca*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX, 2004, pp. 173-98.

Boyd, George R., *The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century*, «Indiana Theory Review», IX, 1988, pp. 23-62.

Brauner, Mitchell P., *Music from the Cappella Sistina at the Cappella Giulia*, «The Journal of Musicology», III, 1984, pp. 287-311.

Brennecke, Wilfried, *Jacobus de Kerle* in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Brown, Howard Meyer, *Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society», XXXV, 1982, pp. 1-48.

Burn, David J., Pieter Bergé e Antonio Chemotti (a cura di), *The Book of Requiems. From the Earliest Ages to the Present Period*, Leuven, Leuven University Press; vol. I: *1450-1550*, a cura di David J. Burn, 2022; vol. II: *1550-1650*, a cura di David J. Burn e Antonio Chemotti, 2023.

Caraci Vela, Maria, *Note sull'impiego del cantus firmus nelle messe di Palestrina* in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1977, pp. 327-38.

Cavicchi, Adriano, *Una sconosciuta messa funebre di probabile attribuzione palestriniana* in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, Palestrina, Fondazione 'Giovanni Pierluigi da Palestrina', 1977, pp. 411-14.

Chase, Robert, *Dies Iræ: A Guide to Requiem Music*, Lanham, Scarecrow Press, 2003.

Chemotti, Antonio, *Motets and the Liturgy for the Dead in Italy: text typologies and contexts of performance*, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, London, Routledge, 2019, pp. 57-84.

— *Polyphonic Music pro mortuis in Italy (1550-1650): An Introduction*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020.

Dahlhaus, Carl, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton, Princeton University Press, 1990 [edizione originale: *Untersuchungen* über *die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, Bärenreiter, 1967; traduzione inglese a cura di Robert O. Gjerdingen].

Dean, Jeffrey J., *The Repertory of the Cappella Giulia in the 1560's*, «Journal of the American Musicological Society», XLI, 1988, p. 465-90.

Della Sciucca, Marco, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Palermo, L'Epos, 2009.

Duchamp, Jean, *Une manuscrit musical pour la liturgie des morts et ses Requiem inconnus de Palestrina et 'Jachet'*, «Revue de Musicologie», XCVI, 2010, pp. 271-319.

Eby, Jack, *A Requiem Mass for Louis XV*, «Early Music», XXIX, 2001, pp. 218-32.

Everist, Mark (a cura di), *Models of Musical Analysis: Music before 1600*, Oxford, Alden, 1992.

Filocamo, Gioia, *Democratizing the Requiem: Mercantile Mentality and the Fear of Death in Italy*, «Journal of the Alamire Foundation», I, 2009, pp. 27-49.

Fox, Charles Warren, *The Polyphonic Requiem before about 1615*, «Bulletin of the American Musicological Society», VII, 1943, pp. 6-7.

Franke, Veronica M., *Palestrina's Imitation Masses*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 2000.

Gargiulo, Piero, *«Quello che sia modo». Teoria modale e prassi polifonica nella trattatistica di primo Cinquecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», I, 2004, pp. 5-17.

Gerbert, Martin, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum ex varijs Italiæ, Galliæ & Germaniæ codicibus manuscriptis collecti*, 3 voll., St. Blaise, Typis San-Blasianis; vol. 3, 1784.

Godt, Irving, *Renaissance Paraphrase Technique: A Descriptive Tool*, «Music Theory Spectrum», II, 1980, pp. 110-18.

Guletsky, Irina, *Proportions in Palestrina's Masses*, in *Palestrina e l'Europa: Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 2006, pp. 329-40.

— *Manus Mysterialis: The Symbolism of Form in the Renaissance Mass*, «Music in Art», XXXIII, 2008, pp. 69-96.

Haberl, Ferdinand, *Jacobus de Kerle e le sue Preci speciali per il Concilio di Trento,* «Quadrivium», VII, 1966, pp. 31-37.

Ham, Martin, *Morales: The Canon*, in *Cristóbal de Morales: Sources, Influence, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, pp. 263-96.

Harrán, Don, *Charles d'Argentille*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Hermelink, Siegfried, *Dispositiones modorum: die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, Schneider, 1960.

Hudson, Barton, *Antoine Brumel*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Jander, Owen e Giancarlo Rostirolla, *Andrea Adami da Bolsena*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Janitzek, Martina, *Studien zur Editionsgeschicte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900*, Tutzing, Schneider, 2001.

Jeppesen, Knud, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Oxford, Oxford Universtiy Press, 1946.

— *The Recently Discovered Mantova Masses of Palestrina. A Provisional Communication*, «Acta Musicologica», XXII, 1950, pp. 36-47.

— *Palestrina*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel – Basel, Bärenreiter-Verlag, 1962, Personteil X, coll. 658-706.

Jeppesen, Knud (a cura di), *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Voll. XVIII e XIX: Le Messe di Mantova, edizione e studio*, Roma, Scalera, 1954.

Judd, Cristle Collins, *Some Problems of pre-Baroque Analysis: An Examination of Josquin's 'Ave Maria...Virgo Serena'*, «Music Analysis», IV, 1985, pp. 201-39.

— *Josquin des Prez: 'Salve regina' (à 5)*, in *Models of Musical Analysis: Music before 1600*, Oxford, Alden, 1992, pp. 114-53.

— *Modal Types and "Ut, Re, Mi" Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500*, «Journal of the American Musicological Society», XLV, 1992, pp. 428-67.

— *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Judd, Cristle Collins (a cura di), *Tonal Structures in Early Music*, New York – London, Garland Publishing Inc., 1998.

Klassen, Johannes, *Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XXXVII, 1953, pp. 53-63.

Kühl, Carl Erik, *Formal Structures in Palestrina's Vocal Music*, «International Journal of Musicology», VI, 1997, pp. 51-101.

Leitmeir, Christian Thomas, *Jacobus de Kerle (1531/32-1591): Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Tunhout, Brepols, 2009.

Lesure, François, *Pierre Certon*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel – Basel, Bärenreiter-Verlag, 2001, Personteil IV, coll. 577-85.

Llorens, José M., *Capellæ Sixtinæ Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive prælo excussi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960.

— *Le opere musicali della Cappella Giulia vol.1: manoscritti e edizioni sino al Settecento*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971.

Lockwood, Lewis, *The Counter-reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Universal Edition, 1970.

Lockwood, Lewis, Noel O'Regan e Jessie Ann Owens, *Giovanni Pierluigi da Palestrina* in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Luce, Harold T., *The Requiem Mass from its Plainsong Beginning to 1600*, Ph. D. diss., Florida State University, 1958.

Luisi, Francesco, *L'uso delle alterazioni nella prassi esecutiva della musica del Cinquecento*, «Il Flauto dolce», VII, 1976, pp. 1-8.

— *Le alterazioni nella musica di Palestrina* in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1977, pp. 49-98.

Luisi, Francesco (a cura di), *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1977.

Mangani, Marco, *Le «strutture tonali» della polifonia: appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», I, 2004, pp. 19-40.

Mangani, Marco e Daniele Sabaino, *'Modo Novo' or 'Modo Antichissimo'? Some Remarks About La-Modes in Zarlino's Theoretical Thought*, in *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology*, Kraków, Institute of Musicology – Jagellonian University, 2003, pp. 36-49.

— *Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations*, «Acta Musicologica», LIII, 2008, pp. 231-50.

— *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'Orfeo di Claudio Monteverdi: modelli e strutture*, «Philomusica On-Line», VIII, 2011, pp. 1-49.

Marshall, Robert L., *The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns*, «Journal of the American Musicological Society», XVI, 1963, pp. 347-72.

Martini, Giovanni Battista, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo: volume primo*, Bologna, Forni, 1969 [edizione anastatica; edizione originale: Bologna, Nicola Zanichelli, 1888].

Meier, Bernhard, *Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jahrunderts,* «Archiv für Musikwissenschaft», IX, 1952, pp. 27-44.

— *Alte Tonarten: Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrunderts*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1992.

— *I Modi della polifonia vocale classica descritti secondo le fonti*, a cura di Alberto Magnolfi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015 [edizione originale: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974].

Morell, Martin, *Georg Knoff: bibliophile and devotee of Italian music in late sixteenth-century Danzig*, in *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 103-26.

O'Regan, Noel, *Music in the liturgy of San Pietro in Vaticano during the reign of Paul v (1605-1621): a preliminary survey of the liturgical diary (part 1) of Andrea Amici*, «Recercare», IX, 2019, pp. 119-51.

Ollikala, Debra Margaret, *G. P. da Palestrina: A study of his paraphrase Masses based on antiphons*, Ph. D. diss., University of Illinois, 1993.

Ordini da osservarsi dai cantori et cappellani della Cappella Giulia della Sacrosanta Basilica del Prencipe de' gli Apostoli di Roma, Roma, Appresso gli Stampatori Camerali, 1600 [trascrizione in Rostirolla Giancarlo, *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro: cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, 2 voll., Città del Vaticano, Edizioni Capitolo Vaticano, 2014, appendice IV: *Costituzioni e regolamenti riguardanti la Cappella Giulia, in particolare il maestro di cappella e i cantori* http://dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-Publikationen/AM51-Rostirolla-Anhaenge/AM51_Rostirolla-Appendice-04.pdf].

Ottosen, Knud, *The responsories and versicles of the Latin Office of the Dead*, Norderstedt, Books on Demand, 2007.

Palisca, Claude V., *Mode Ethos in the Renaissance*, in *Essays in Musicology: a tribute to Alvin Johnson*, Philadelphia, American Musicological Society, 1990, pp. 126-39.

Pietschmann, Klaus, *D'Argentilly*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel – Basel, Bärenreiter-Verlag, 2001, Personteil V, coll. 435-37.

Pintus, Riccardo, *The three Requiem Masses by Palestrina: New Light on some Doubtful Attributions*, «Journal of the Alamire Foundation», XIII, 2021, pp. 223-47.

Powers, Harold S., *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 428-70.

— *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, «Early Music History», II, 1982, pp. 43-86.

— *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», XVI, 1992 pp. 9-52.

Powers, Harold S. e Frans Wiering, *Mode*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Pozzi, Egidio, *Il Problema della grande forma nelle messe del Palestrina*, in *Palestrina e l'Europa: Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 2006, pp. 499-517.

Rees, Owen, *Motets pro defunctis in the Iberian world: texts and performance contexts*, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, London, Routledge, 2019, pp. 85-101.

— *The Requiem of Tomás Luis de Victoria (1603)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Reese, Gustav, *Music in the Renaissance*, New York, Norton & Co, 1959.

Reynolds, Christopher A., *The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses*, «Journal of American Musicological Society», XLV, 1992, pp. 228-60.

Roche, Jerome, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

— *'The Praise of It Endureth for Ever': The Posthumous Publication of Palestrina's Music*, «Early Music», XXII, 1994, pp. 631-39.

Rodríguez-García, Esperanza e Daniele V. Filippi (a cura di), *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, London, Routledge, 2019.

Rostirolla, Giancarlo, *La Cappella Giulia in S. Pietro negli anni del magistero di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre – 2 ottobre 1975)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1977, pp. 99-283.

— *Gli 'Ordini' della cappella musicale di S. Pietro in Vaticano (Cappella Giulia)*, «Note d'archivio per la storia musicale», N.S., IV, 1986, pp. 227-54.

Rostirolla, Giancarlo (a cura di), *Edizione anastatica delle fonti palestriniane; Prima serie, Volume I: Missarum liber primus (Roma, 1554)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1975.

— *Edizione anastatica delle fonti palestriniane; Seconda serie, Volume I: Il 'Codice 59' autografo di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1997.

— *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro: cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, 2 voll., Città del Vaticano, Edizioni Capitolo Vaticano, 2014.

Rostirolla, Giancarlo, Stefania Soldati e Elena Zomparelli (a cura di), *Palestrina e l'Europa: Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 2006.

Rothenberg, David J., *The Flower of Paradise: Marian devotion and secular song in Medieval and Renaissance music*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

Schlötterer, Reinhold, *Palestrina compositore*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 2001 [traduzione italiana a cura di Alessandra Castriota].

Schmid, Manfred Hermann, *Zum Offertorium in Palestrinas Missa pro defunctis*, in *Compositionswissenschaft: Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag*, Augsburg, Wissner-Verlag, 1999, pp. 85-93.

Schnürl, Karl, *Die Variationstechnik in den Choral-Cantus firmus-Werken Palestrinas*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXIII, 1956, pp. 11-66.

Sherr, Richard, *Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina*, «Early Music», XXII, 1994, pp. 606-29.

— *Paraphrase*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Snow, Robert J., *An Unknown Missa pro defunctis by Palestrina*, in *De musica hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J., en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 387-428.

Sparks, Edgar H., *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420-1520*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1963.

Stefani, Gino, *Miti Barocchi: Palestrina «Princeps Musicæ»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, 1974, pp. 347-55.

Stevenson, Robert, *Francisco Guerrero*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

— *Tomás Luis de Victoria*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Stevenson, Robert e Alejandro Enrique Planchart, *Cristóbal de Morales*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Tibaldi, Rodobaldo, *Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei defunti polifonico*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XI, 1990, pp. 158-213.

— *Appunti per una storia del responsorio polifonico tra XV e XVI secolo: diffusione e trasformazione di un genere*, in *Atti del Congresso internazionale di musica sacra, in occasione del centenario di fondazione del PIMS*, 3 voll., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013; vol. 1, pp. 543-63.

TIBALDI, RODOBALDO (a cura di), *Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Introduzione al vol. VI: Offertoria totius anni* [...] *quinque vocibus concinenda* [...] *Pars prima – Pars secunda*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2018.

TORRIGIO, FRANCESCO MARIA, *Le Sacre Grotte Vaticane. Seconda impressione. Con l'aggiunta di correttione, e d'indice copiosissimo*, Roma, Vitale Mascardi, 1639.

TOWNE, GARY, *A Systematic Formulation of Sixteenth-Century Text Underlay Rules: part I*, «Musica Disciplina», XLIV, 1990, pp. 255-87; *part II*, «Musica Disciplina», XLV, 1991, pp. 143-68.

URSPRUNG, OTTO, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931.

WAGSTAFF, GRAYSON, *Music for the dead: Polyphonic settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American composers before 1630*, Ph. D. diss., University of Texas at Austin, 1995.

— *Music for the dead and the control of ritual behavior in Spain, 1450-1550*, «The Musical Quarterly», LXXXII, 1998, pp. 551-63.

— *The Two Requiems by Cristóbal de Morales and Spanish Composers' Use of Chant Material from the Office of the Dead*, in *The Di Martinelli Music Collection (K. U. Leuven, University Archives): Musical Life in Collegiate Churches in the Low Countries and Europe. Chant and Polyphony*, Leuven, PEER, 2000, pp. 447-64.

— *Morales's 'Officium', chant traditions, and performing 16th-century music*, «Early Music», XXXII, 2004, pp. 225-43.

WEAVER, ANDREW H., *Aspects of Musical Borrowing in the Polyphonic Missa de feria of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *Early musical borrowing*, New York – London, Routledge, 2004, pp. 96-115.

WEXLER, RICHARD, *In Search of the Missing Movements of Ockeghem's Requiem*, *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Paris, Minerve, 2001, pp. 59-88.

WIERING, FRANS, *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structures in Early Music*, New York – London, Garland Publishing Inc., 1998, pp. 87-107 [edizione italiana: *La concezione interna ed esterna dei modi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», I, 2004, pp. 96-116; traduzione italiana a cura di Daniela Capogreco e Massimo Privitera].

— *The Waning of the Modal Ages: Polyphonic Modality in Italy 1542-1619, in Ruggero Giovannelli «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»: Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992)*, Palestrina, Fondazione "Giovanni Pierluigi da Palestrina", 1998, pp. 223-39 [traduzione italiana a cura di Erika Young].

— *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York – London, Routledge, 2001.

Edizioni Fondazione Levi, Venezia
Nuove collane

A partire dalla primavera del 2020, la Fondazione Levi ha dato il via ad un processo di riordino e ripensamento della sua produzione editoriale individuando una serie di collane che potessero occuparsi dei numerosi campi di ricerca che la Fondazione promuove.

Antiquae Musicae Libri

La collana 'Antiquae Musicae Libri' intende promuovere la riflessione e lo studio sull'universo musicale antico, medievale e rinascimentale, con pubblicazioni legate ad alcuni filoni di ricerca già sondati e da sondare nei seminari, nei convegni, nelle pubblicazioni e nelle molte attività della Fondazione Ugo e Olga Levi, oltreché dedicate a nuovi campi di studio, in un'ottica multidisciplinare. La collana vuole dunque ospitare in particolare saggi e monografie sui repertori trascurati, sulla storia e sul contesto del canto cristiano liturgico (sia per quanto riguarda la liturgia bizantina, sia la liturgia romano-francescana e dei diversi Ordini religiosi, nelle diverse diocesi e Chiese metropolitane del mondo), sulla polifonia semplice e sulla polifonia d'arte sacra e profana.

Comitato editoriale
Marco Gozzi, direttore
Giacomo Baroffio
Giulia Gabrielli
David Hiley
Silvia Tessari

Pubblicazioni

Historiae. Liturgical Chant for Offices of the Saints in the Middle Ages
Proceedings of the conference
Venice, Italy, 26-29 January 2017
edited by David Hiley
with Luisa Zanoncelli, Susan Rankin, Roman Hankeln and Marco Gozzi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 468
Antiquae Musicae Libri, 1
ISBN 978-88-7552-063-2

Bessarion and music. Concepts, theoretical sources and styles
Bessarione e la musica. Concezione, fonti teoriche e stili
Proceedings of the international meeting
Venice, 10-11 november 2018
edited by Silvia Tessari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Antiquae Musicae Libri, 2
ISBN 978-88-7552-074-8

Musico perfetto, Gioseffo Zarlino.
His time, his work, his influence
edited by Jonathan Pradella
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 475
Antiquae Musicae Libri, 3
ISBN 978-887552-067-0

Libraria musicale

La collana è dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli XV-XIX. Indaga i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni culturali, la filiera delle professionalità che coinvolge. Studia lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

Comitato editoriale
Annarita Colturato, direttrice
Bianca Maria Antolini
Stefano Campagnolo
Marco Capra
Florence Gétreau
Stephen Parkin
Angelo Pompilio
Rudolf Rasch
Pietro Zappalà

Pubblicazioni

Il codice cipriota (I-Tn, J.II.9)
Origini, storie, contesto culturale
a cura di Elisabetta Barale, Alberto Rizzuti e Angelica Staltari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 274
Libraria musicale, 1
ISBN 978-88-7552-104-2

Premio Pier Luigi Gaiatto

La Fondazione Levi, d'intesa con la famiglia Gaiatto, vuole incentivare la partecipazione al Premio biennale 'Pier Luigi Gaiatto' per ricerche originali sulla musica sacra e sulla musica nella religione a lui intitolato sin dal 2012 istituendo una collana editoriale complementare al Premio stesso che permetta un'adeguata divulgazione dei lavori risultati eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta gratificazione ai loro autori.

Comitato editoriale
Franco Colussi, direttore
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Pubblicazioni

Divitiae salutis sapientia et scientia
Scritti musicologici Pier Luigi Gaiatto
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Premio Pier Luigi Gaiatto, 1
ISBN 978-88-7552-068-7

Quaderni di musica per film

I “Quaderni di musica per film” della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intendono aprire una riflessione sull’universo sonoro delle immagini in movimento. Raccolgono, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell’allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all’interno della Fondazione e ai loro risultati che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

Comitato editoriale
Roberto Calabretto, direttore
Gillian B. Anderson
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

Pubblicazioni

Archivi sonori del cinema:
Progetto ICSA Italian Cinema Sound Archives
Ilario Meandri, Luca Cossettini,
Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 77
Quaderni di musica per film, 1
ISBN 978-88-7552-066-3

Critica della musica per film.
Un film, un regista, un compositore
a cura di Roberto Calabretto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 429
Quaderni di musica per film, 2
ISBN 978-88-7552-070-0

La musica nei critofilm di Ragghianti
a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 78
Quaderni di musica per film, 3
ISBN 978-88-7552-071-7

La musica nel cinema di animazione sovietico
Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 354
Quaderni di musica per film, 4
ISBN 978-88-7552-084-7

Musica e cinema nei periodici italiani
Ricognizioni storiografiche, 1
a cura di Antonio Ferrara
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 193
Quaderni di musica per film, 5
ISBN 978-88-7552-072-4

Quaderni di etnomusicologia

I “Quaderni di etnomusicologia” della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia promuovono studi etnomusicologici o di musicologia transculturale, privilegiando l’edizione di primi risultati di ricerche innovative, rassegne sistematiche della letteratura specialistica, atti di convegni e traduzione di studi di interesse etnomusicologico editi in lingue non comunemente accessibili.

Comitato editoriale
Enrique Cámara de Landa
Serena Facci
Giovanni Giuriati
Ilario Meandri

Pubblicazioni

Reflecting on Hornbostel-Sachs’s *Versuch* a century later
Proceedings of the international meeting
Venice, 3-4 July 2015
edited by Cristina Ghirardini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 341
Quaderni di etnomusicologia, 1
ISBN 978-88-7552-06-25

***Beyta Dimdim*: storia, tradizione e struttura**
di un canto epico curdo
Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 248
Quaderni di etnomusicologia, 2
ISBN 978-88-7552-083-0

Quaderni di storia della musica ebraica

Scopo principale della collana “Quaderni di storia della musica ebraica” è quello di promuovere la ricerca e lo studio delle tradizioni musicali ebraiche, in particolar modo – ma certo non esclusivamente – per quanto riguarda i repertori tradizionali liturgico-sinagogali e quelli di matrice colta che si sono formati a cavallo tra seconda metà del Diciottesimo secolo e la prima metà del Ventesimo secolo a seguito del fenomeno di emancipazione sociale e politica della minoranza ebraica.

Comitato editoriale
Piergabriele Mancuso, direttore
Enrico Fink
Enrico Fubini
Edwin Seroussi

Pubblicazioni

Affrancati dal ghetto
Il repertorio musicale colto dell’ebraismo italiano
dopo l’epoca dei ghetti
Ricerche d’archivio e studi critici
a cura di Piergabriele Mancuso
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 321
Quaderni di storia della musica ebraica, 1
ISBN 978-88-7552-060-1

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli

Personalità proteiforme, erudita, inventiva e maliziosa, Giovanni Morelli ha lasciato un corpus eccezionale di disegni, schizzi, nastri e scritti dedicati al melodramma verdiano o ai maestri della modernità, alle mitologie barocche o agli animali immaginari, all’anatomia artistica o all’estetica del cinema… La collana “Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli” si propone di ripubblicare alcuni suoi saggi ormai introvabili, di studiare il suo archivio conservato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, e di esplorare gli stimolanti e affascinanti percorsi aperti dal suo pensiero.

Comitato editoriale
Laurent Feneyrou, direttore
Maurizio Agamennone
Carmelo Alberti
Fabrizio Borin
Roberto Calabretto
Giovanni De Zorzi
Andrea Liberovici
Paolo Pinamonti
Ellen Rosand
Emilio Sala
Gianfranco Vinay
Giada Viviani
Luca Zoppelli

Pubblicazioni

Trenta giorni ha Settembre
***ovvero* i pellegrini alla Mecca della musica rara**
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2005
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 55
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 1
ISBN 978-88-7552-080-9

La porta sul retro
ovvero* Le Salon des Refusés *ovvero
Tutte le feste al tempio (della musica rara)
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2006
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 163
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 2
ISBN 978-88-7552-081-6

Hello, Mr. Fogg!
Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati
idest Harmonia caelestis
seu Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae
ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2007
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 280
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 3
ISBN 978-88-7552-082-3

Ricerche AlumniLevi

La collana “Ricerche AlumniLevi” ospita gli scritti degli “AlumniLevi”, il gruppo di dottorandi in musicologia che negli anni hanno frequentato i seminari Levi Campus organizzati dalla Fondazione.

Comitato scientifico della collana
Roberto Calabretto
Michel Imberty
Sabine Meine
Massimo Privitera
Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale
Alessandro Avallone
Valeria Conti
Paola Cossu
Francesco Fontanelli
Armando Ianniello
Antonella Manca
Paolo De Matteis
Angelina Zhivova

Pubblicazioni

Le ricerche degli *Alumni* LEVI*campus*:
la giovane musicologia a confronto
a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 325
Ricerche AlumniLevi, 1
ISBN 978-88-7552-073-1

Le ricerche degli *Alumni* LEVI:
la giovane musicologia tra riflessioni, dibattiti e prospettive
a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 227
Ricerche AlumniLevi, 2
ISBN 978-88-7552-100-4

Studi musicali moderni

La sezione “Studi Musicali Moderni” si occupa di un arco cronologico che va dal Seicento al Novecento, secondo assi di ricerca trasversali ai tradizionali filoni di ricerca. La sua attività parte con due assi: il primo, che si intitola *Racconti di vita e di musica*, intende raccogliere, promuovere e studiare memorie e autobiografie di persone la cui vita è strettamente legata alla musica. Il secondo asse, che si intitola *Romanze e canzoni*, intende indagare sulla vastissima produzione di romanze e canzoni che è stata una componente centrale della cultura musicale europea tra metà Settecento e i giorni nostri.

Comitato editoriale
Massimo Privitera, direttore
Carlida Steffan
Paolo Russo

All'indirizzo internet
https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.
Alcuni volumi possono essere scaricati gratuitamente in formato PDF.
I volumi possono essere acquistati presso
Fondazione Ugo e Olga Levi
info@fondazionelevi.it

Giovanni Pierluigi da Palestrina
Missa pro defunctis e responsorio *Libera me, Domine*
Edizione critica e saggio introduttivo a cura di Riccardo Pintus

La *Missa pro defunctis* di Giovanni Pierlugi da Palestrina possiede tratti stilistici e strutturali che la rendono un'opera unica, sia a confronto con il repertorio funebre rinascimentale, che con la produzione dello stesso autore. Oltre a proporne la prima edizione critica in assoluto, questo volume vuole offrire un preciso quadro del contesto storico e culturale in cui la messa prese vita, indispensabile per comprenderne il valore e le particolarità.
In aggiunta alla messa, l'edizione include anche il responsorio *Libera me, Domine* a 5 voci, da tempo al centro di dubbi di attribuzione e sulla cui paternità si è cercato di fare definitiva chiarezza.

PREMIO PIER LUIGI GAIATTO

Nato a San Vito al Tagliamento (Pordenone) il 16 luglio 1978, Pier Luigi Gaiatto ha acquisito una solida formazione musicologica frequentando dapprima l'Università degli Studi di Venezia – dove nel 2002 ha discusso brillantemente sia la tesi di laurea quadriennale *Indizi per lo studio della musica sacra per voci solistiche dal XV secolo all'inizio del XVII secolo* che quella specialistica, *La pratica polifonica sacra per voci soliste e strumenti nel XV secolo: una proposta d'analisi e d'interpretazione delle fonti musicali "con poco testo"*; successivamente nel 2008 è stato proclamato dottore di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova, con una dissertazione su *Il Movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*. Due anni prima, nel 2006, al termine di un corso promosso dalla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, aveva ottenuto anche la qualifica professionale superiore di 'Esperto nella gestione e valorizzazione dei beni musicali'. Il suo promettente percorso scientifico è stato tragicamente interrotto il 1º maggio 2009 sulla catena montuosa della Marmolada che tanto amava da una gigantesca slavina, in località Schiena di Mulo (Belluno), poco sotto Punta Penia.

Il premio biennale a lui intitolato è stato istituito nel 2012 dalla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia in adesione alla volontà di Gabriella, Angelo e Davide Gaiatto, di tenere vivo il ricordo di Pier Luigi, loro figlio e fratello, sostenendo gli studi musicologici. Dal 2022 è riservato a ricercatori e studiosi under 35 che presentino ricerche originali e inedite sulla musica sacra e sulla musica nella religione cristiana.
La qualità dei lavori presentati, spesso degni di pubblicazione, ha spinto la Fondazione a decidere, dalla 5ª edizione (2020), di creare una collana editoriale dedicata al Premio, in modo che sempre più il nome di Pier Luigi Gaiatto rimanga punto di riferimento per quest'ambito di studi e la partecipazione al premio a lui intitolato possa essere occasione per dare evidenza e rapida divulgazione non solo ai lavori premiati, ma anche a quelli segnalati come meritevoli di stampa.

9 788875 521028