

PALESTRINA GIOVANNI

PIERLUIGI da,

noto anche con il nome latinizzato di **Petraloysius Praenestinus**
(Prenestino)

compositore italiano (Palestrina, Roma, 1525 ca. - Roma 2 II 1594)



Le prime suggestioni musicali di Giovanni Pierluigi da Palestrina risalgono all'epoca in cui fu introdotto nel mondo musicale come "puer cantor" nella cattedrale cittadina di Santa Agapita. Grazie all'interessamento del vescovo di Palestrina, cardinale Andrea Della Valle, il fanciullo entrò nel 1534 nel coro di voci bianche di Santa Maria Maggiore in Roma, dove studiò teoria e pratica musicale.

Fino al 1539 il maestro di cappella della basilica fu R. Mallapert, cui succedette per poco Robert de Fevin, ed infine Firmin Lebel, che fu con ogni probabilità il principale insegnante di Palestrina. Dopo un breve soggiorno nella città natale, nel 1539, il giovane Palestrina tornò a Roma per completarvi la propria formazione musicale, fino al 1544.

In quell'anno tornò a Palestrina iniziando l'attività di organista e di maestro di canto dei "pueri cantores" del duomo. Quest'incarico gli offrì la possibilità di sposare, nel 1547, Lucrezia Gori, che gli diede tre figli: Rodolfo, Angelo ed Iginio.

Quando il cardinale Giovanni Maria del Monte, vescovo di Palestrina fin dal 1543, venne eletto al soglio pontificio nel 1550 col nome di Papa Giulio III, un anno e mezzo dopo la sua elezione scelse il suo antico organista e maestro di musica per l'incarico di maestro della Cappella Giulia in San Pietro; e Palestrina entrò in carica il 1° IX 1551 nella cappella, che contava allora dieci cantori e due pueri.

Nell'autunno del 1554 fece stampare, con dedica al pontefice, il suo *primo libro di messe*, nello stile della musica fiamminga praticata dalla Cappella Giulia. Nel 1555 il Papa lo nominò cantore pontificio, senza l'esame prescritto e senza chiedere il parere dei cantori: con questo particolare attestato di favore papale venne assunto come 33° membro della celebre cappella: abbandonò così il posto in San Pietro, dove vi succedette G. Animuccia.

In breve tempo Palestrina aveva in tal modo toccato la massima dignità concessa in Roma ad un musicista. Altrettanti favori avrebbe potuto attendersi dal successore di Giulio III, Marcello II, anch'egli amante delle arti, ma il nuovo pontefice morì solo dopo tre settimane dalla sua elezione. Gli succedette Paolo IV, che, intendendo applicare rigorosamente i regolamenti della cappella papale, mediante un motu proprio ne licenziò i membri sposati: l'ascesa splendente di Palestrina s'interruppe così bruscamente.

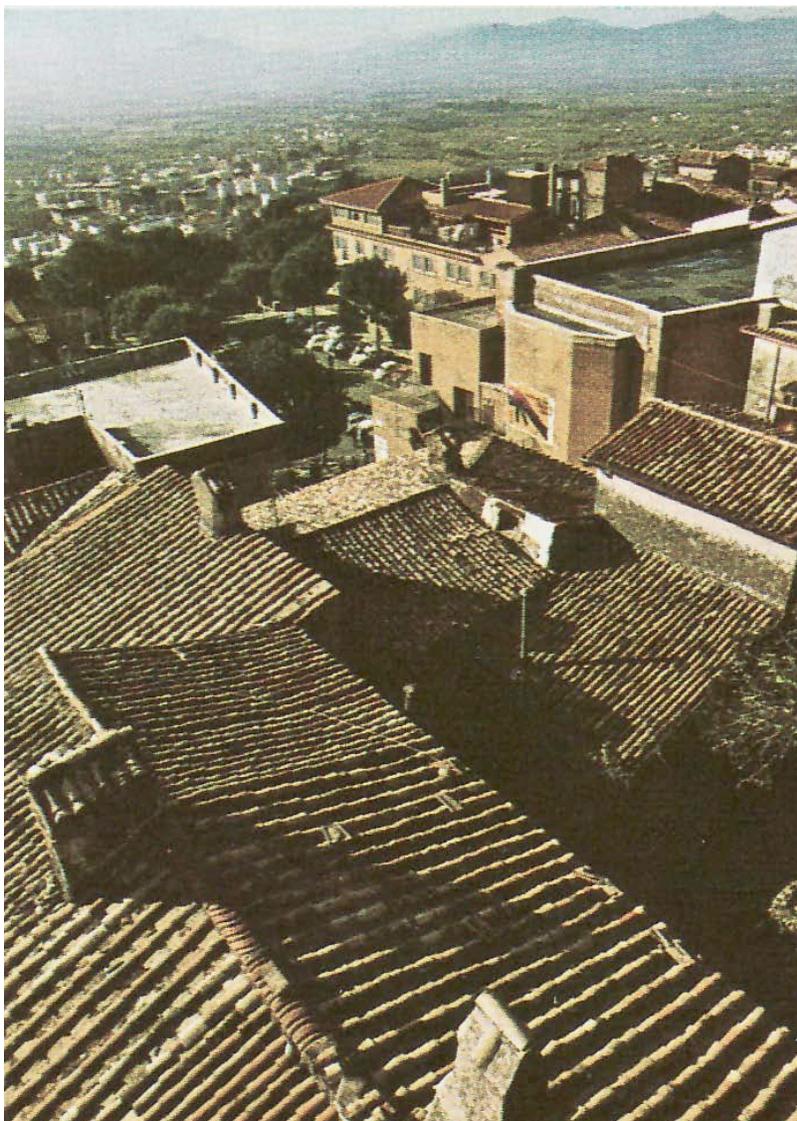
Il musicista trovò un nuovo incarico in San Giovanni in Laterano, dove avevano operato R. Mallapert (1548-1549), P. Animuccia (1550-1552),

Orlando di Lasso (1553-1554), e B. Lupacchino (1555). La difficile situazione economica, acuita dalla guerra contro la Spagna, procurò serie preoccupazioni a Palestrina.

Il 3 VIII 1560 egli lasciò improvvisamente il suo posto, per essere assunto da A. Zoilo: il 1° III 1561 assunse la direzione della cappella di Santa Maria maggiore, carica che conservò fino all'aprile del 1566, per poi trasferirsi come maestro di musica al Collegio Romano.

A Santa Maria Maggiore conobbe un'importante stagione creativa, di cui testimoniano le nuove tendenze all'equilibrio stilistico ed alla chiarezza della declamazione nelle opere di quegli anni.

SCORCIO DI PALESTRINA



Queste tendenze furono certo determinate dall'avvenimento capitale del mondo cristiano d'allora, il concilio di Trento, apertosi nel 1545, che, nella sua fase conclusiva del 1562-1563, sotto Papa Paolo IV s'occupò anche di questioni attinenti alla musica sacra.

Nella commissione cardinalizia del 1564 questi problemi furono approfonditi, e si progettò ed iniziò concretamente una riforma della musica sacra. Nel 1567 Palestrina entrò al servizio del cardinale Ippolito d'Este, dopo che già nel 1564, pur continuando la sua attività in Santa Maria Maggiore, aveva lavorato alla corte del figlio del duca di Ferrara, amante delle arti, e di Lucrezia Borgia. Dopo la morte di Ippolito d'Este, il musicista si rivolse nel 1571 al duca Alfonso II di Ferrara, fratello del cardinale, forse nella speranza di trovare una nuova sistemazione.

Fu invece la curia romana a chiamarlo al suo servizio, e Pio IV gli conferì il titolo di "modulator pontificius", in virtù delle numerose sue composizioni di chiesa. La conclusione del concilio di Trento aveva dato alla musica sacra nuovi indirizzi, in cui si poneva il problema dell'attuazione pratica. Il motu proprio *alias nonnullas constitutiones* del 1564 diede nuove basi alla riforma della musica sacra, ed una commissione cardinalizia fu impegnata nella ricerca di una chiara valutazione, esaminando in tal senso opere di recente composizione sotto il profilo della percettibilità e della comprensibilità del testo.

Palestrina prese parte a questi lavori ed entrò così in nuovi rapporti con la cappella papale: la sua attività artistica, intesa all'attuazione della riforma ecclesiastica ed assistenza alle esperienze di comprensibilità testuale, fece sì che fosse chiamato a far parte del Collegio Romano, fondato, per decreto del concilio tridentino, allo scopo di concedere largo spazio alla musica ed in particolare al canto gregoriano nella formazione dei sacerdoti.

La fama di Palestrina era vastissima, ma egli non trascurava d'intrattenere buone relazioni con i grandi dell'epoca, anche nelle corti estere.

Quando il maestro di cappella viennese Jacobus Vaet morì, nel 1567, l'imperatore Massimiliano si preoccupò di assumere Palestrina per la sua cappella di corte; ma le trattative, condotte per via d'ambasciata, non giunsero a buon termine, ed il posto vacante venne assunto da Philippe de Monte. Forse Palestrina aveva tergiversato nelle trattative a causa dell'indirizzo artistico prevalentemente fiammingo dominante a Vienna; oppure perché sperava di raccogliere da un momento all'altro la

successione di G. Animuccia in San Pietro.

Altrettanto inconcludenti furono le trattative con la casa dei Gonzaga, benché Palestrina intrattenesse fin dal 1568 rapporti d'arte con la loro corte. Tuttavia, quando il duca di Mantova volle consacrare la nuova chiesa di corte, Santa Barbara, commissionò una messa a Palestrina, il quale compose così, nel 1578-1579, le sue *9 messe alternatim* a 5 voci.

Frattanto, l'interesse di Palestrina alle melodie liturgiche era stato accresciuto dall'incarico affidatogli da Papa Gregorio XIII, di rielaborare i libri di canto liturgici secondo i principi testuali umanistici e le corrispondenti moderne concezioni musicali.

Oltre alle idee musicali dell'epoca, anche le modifiche dei testi liturgici nella versione riveduta del breviario postconciliare del 1568 e del *Missale romanum* del 1570 esigevano quest'opera di riforma. Ma il lavoro di Palestrina non giunse alla stampa, tanto più che il soglio pontificio si era dissociato dall'incarico affidato a Palestrina e ad A. Zoilo appena un anno dopo il decreto.

Nel 1571 assunse la direzione della Cappella Giulia di San Pietro, attività che lo assorbì a tal punto da fargli abbandonare gli incarichi presso il cardinale d'Este ed il seminario romano.

Non era solo la direzione della cappella ad oberarlo nel suo nuovo posto, bensì soprattutto l'impegno di comporre sempre nuove musiche.

Ed in quegli anni Palestrina non produsse soltanto opere sacre: in occasione della vittoria di Giovanni d'Austria ed Antonio Colonna sulla flotta turca in Lepanto compose il madrigale *Le selv'avea*, destinato alle solennità celebrative.

Ma il grande successo artistico che gli era tributato non valse a mitigare il suo dolore per la morte di due figli e del fratello Silla: le composizioni della settimana santa, dedicate a Papa Gregorio XIII, lasciano intravedere questo lutto, ed i suoi *Improperia* in doppio coro sono tra le opere più profonde dell'arte sua.

Furono forse i duri colpi del destino ad interrompere la pubblicazione di sue composizioni, sospesa dal volume di mottetti dal 1575 fino al 1581; ma forse l'interruzione si deve pure all'incarico papale di rielaborare le melodie gregoriane secondo i principi di declamazione, messi felicemente in pratica nelle sue opere polifoniche.

Palestrina restò per ventitre anni, fino alla morte, in San Pietro. Un miglioramento del trattamento economico gli permise di declinare un'offerta assai attraente della basilica di Santa Maria Maggiore, e

l'occasione che gli si presentò, nel 1583, di recarsi alla corte del duca Guglielmo Gonzaga di Mantova, non ebbe seguito.

Ma il suo desiderio di ritornare nella città natale non andò esaudito, perché la morte lo colse all'improvviso il 2 II 1594. Fu sepolto in San Pietro, dove riposavano il fratello Silla, i figli Rodolfo ed Angelo, e la prima moglie Lucrezia. Il figlio Iginio si occupò della pubblicazione delle numerose opere ancora inedite del padre, e, dopo il fallimento del tentativo di Papa Clemente VIII di acquistare tutto il lascito, trovò negli editori Tiberio ed Andrea Argenti i compagni d'affari ideali.

STATUA DEL COMPOSITORE



L'opera

Palestrina sviluppa nella sua opera l'arte contrappuntistica dei Fiamminghi, soprattutto in direzione di una maggior percettibilità della parola e di una sonorità armonicamente ordinaria, secondo tendenze musicali che coincidevano con le esigenze formulate dal Concilio tridentino del 1564. Nella produzione palestriniana si realizza l'equilibrio di polifonia ed omofonia e l'evoluzione verso la scrittura a 4 voci. Delle 105 messe di Palestrina, 40 sono a 4 voci (soprattutto tra le opere giovanili), 38 sono a 5, 22 a 6, e 5 a 8 voci.

La maniera artistica dei Fiamminghi, ossia l'elaborazione del cantus firmus e del canone, s'incontra prevalentemente nelle opere del primo periodo di Palestrina. La *Missa Ecce sacerdos* del primo Libro di messe (1554) fornisce un esempio di questo stadio iniziale dell'arte palestriniana, con le sue 11 ripetizioni dell'intera melodia gregoriana dell'antifona con il suo testo originario attraverso tutte le sezioni della messa, indipendentemente dalle tre altre voci contrappuntistiche.

Lo stesso principio si osserva nella *Missa Ave Maria* a 6 voci, apparsa nella seconda edizione del sesto Libro di messe, nel 1596. Altre messe su cantus firmus del periodo giovanile, come la *Missa L'homme armé*, adattano alla melodia del cantus firmus il testo della messa.

Da questo trattamento rigido del cantus firmus nella messa e nel mottetto è sorta, mediante frammentazione della melodia e di imitazione continuata dei singoli frammenti (*Durchimitation*), la scrittura mottettistica libera; essa approfitta peraltro anche del contemporaneo diminuito rigore della tecnica canonica.

Palestrina applica questo tipo di scrittura con la massima evidenza nella sua *Missa ad fugam*, oltre che in numerose singole sezioni canoniche. Nella sua opera tendono a scomparire le varie specie di configurazioni canoniche variabili care ai Fiamminghi.

Le figurazioni canoniche si svolgono anche nelle voci superiori od in quelle inferiori: così nel *Kyrie* i temi canonici sono sviluppati contemporaneamente nelle due voci superiori nella successione A, B, B, C, e nelle voci inferiori nella sequenza A, B, D, E.

Questo raggruppamento delle voci nel canone rigoroso e nella scrittura mottettistica risale a Josquin Desprez. Figurazioni canoniche appaiono in numerose messe e mottetti palestriniani, soprattutto negli *Agnus II*, accresciuti di una voce. Anche le opere più tarde utilizzano il canone, ma

lo inseriscono nel contesto della scrittura polifonica.

Un gruppo a sé nella produzione del Palestrina è rappresentato dalle composizioni-parodia, che adottano il tema ed il contesto polifonico di composizioni del Palestrina stesso o di altri autori.

Sia il tema sia il contesto polifonico vengono trattati per lo più variabilmente, e ne risultano quindi composizioni affatto nuove.

LETTERA AUTOGRAFA

1508
M^{te}: et Excel^{lencia} signor: Cascadissimo.

397

Son certo che il mio poco saper, nò arriva al molto uolè
che tengo di seruire l'Excel^{lencia} vna: tutta uolta mi è parso
piu tosto ch'ogni di mostrargli la mia insufficienza, che
per accorderla, rimauer mal creato, essendomi comandato
da si Eccellente signor, et di meo di virtuoso con raro, con
no Giulio di fuo questa mano, più inclam, la quale ho
fatta così com' mi ha instrutto in Aniballe Cappello, se in
questa prima uolta, nò hauiò soddisfatta la mente di vna Excel^{lencia}
se li piacerà comandarmi, com' la uoglio, o breue, o longa, o che
si sentano le parole, io mi giurò seruir la secundo il mio poter
il quale tutto penderò sempre in seruitio dell' Eccellenza vna,
alla quale humil^{mente} ha scio le M^{te} et Excel^{lencia} manij di Roma
li di febraro 1508

Di vna Eccellenza.

Del modello si assumono temi legati, liberi e gregoriani. Tra i modelli di altri autori sono opere di Jachet de Mantua (4), L. Hellinck (3), C. de Morales (2), A. de Silva (2), M. Lasson, Ph. Verdelot, A. Ferrabosco, J. Maillard, G. L. Primavera, P. Cadeac, J. Lheritier, J. Richafort, G. Fogliani, P. Moulu, Josquin Desprez, C. de Rore, E. Genet (1 ciascuno). Solo cinque di questi modelli sono profani, e solo 3 dei 23 modelli palestriniani sono profani; delle 105 messe solo 11 hanno temi profani, mentre 34 hanno temi gregoriani.

Le messe-parodia su modelli propri appartengono prevalentemente al periodo creativo più tardo. Nella *Missa Lauda Sion* a 4 voci del quarto Libro delle messe (1582) Palestrina ha adottato l'omonimo mottetto dal primo Libro di mottetti (1563), assumendone contemporaneamente il tema gregoriano.

Tali composizioni parodistiche non si attengono rigidamente al modello né nell'estensione né nel processo contrappuntistico: lo elaborano in ogni senso. Le composizioni parodistiche su modelli di altri autori sono solitamente di data più antica. Esse seguono il modello in adesione più o meno forte alla sua conformazione.

Le messe su modelli profani ne tracciano il titolo, almeno a partire dal Concilio tridentino, e si celano sotto il titolo *Missa sine profanum* che il Concilio rivolgeva all'attuazione di temi e modelli non sacri nella composizione di musiche sacre. Palestrina s'occupò intensamente delle melodie gregoriane in rapporto con la riforma della musica sacra e soprattutto con l'incarico conferitogli da Papa Gregorio XIII di mondare le melodie dai barbarismi, ossia di adattarle alla declamazione umanistica del testo e di elaborare secondo i nuovi principi della tonalità e della melodia, in collaborazione con A. Zoilo.

Seppur quest'incarico non era ancora compiuto all'epoca della morte di Palestrina (ed il manoscritto è andato perduto), si sa che Palestrina si occupò a fondo delle melodie liturgiche medievali a partire dal 1577, data dell'incarico pontificio.

Se ne occupò altra volta molto da vicino quando dovette assolvere all'incarico del duca di Mantova di fornirgli canti liturgici per la sua chiesa di corte; le messe composte per Mantova comportano l'alternanza di sezioni gregoriane e polifoniche, laddove le sezioni polifoniche proseguono sulla melodia gregoriana. La chiara declamazione umanistica e la tendenza all'unificazione tonale in una profilata articolazione di sezioni concluse, come si osservano in questa versione mantovana delle

melodie gregoriane, costituiscono i fondamenti della riforma romana di Palestrina.

Nel loro impiego polifonico i temi gregoriani si conformano alle esigenze tonali dell'elaborazione contrappuntistica, alle quali s'adeguа altresì l'articolazione della melodia, che diverge pertanto dalla melodia medievale originale.

STRALCIO DI UNO SPARTITO



La melodia gregoriana, che percorre tutto l'ordito polifonico della composizione su cantus firmus, viene suddivisa in singoli temi ed imitata attraverso tutte le voci. Questa è la struttura mottettistica che predomina in tutta l'opera sacra e profana di Palestrina. Dal trattamento strutturale della scrittura polifonica viene sviluppandosi un tono espressivo determinato, che si manifesta pienamente per la prima volta nella composizione dei madrigali, per quanto d'altronde Palestrina sia lontano dalle sperimentazioni praticate correntemente nel madrigale italiano dell'epoca. Ma la configurazione prevalentemente espressiva della musica palestriniana appare anche nel primo Libro dei mottetti a 4 (1563) e dei mottetti a 5 e più voci (1569), cui succedono il secondo (1572), terzo (1575), quarto e quinto Libro (1584); nel periodo tardo si nota inoltre una crescente sensibilità sonora.

Di tutti i 181 mottetti pubblicati in vita dal compositore 57 sono a 4 voci, 88 a 5, 24 a 6, 2 a 7, 10 a 8 voci. Il secondo Libro di mottetti a 4 apparve non prima del 1581. In queste opere sono presenti tutte le tendenze della produzione palestriniana, dal mottetto concepito strutturalmente (costruito su un cantus firmus o su un canone) al mottetto di carattere espressivo, esemplarmente rappresentato da una composizione come *Super flumina Babylonis*.

Poiché tutte le pubblicazioni di Palestrina contengono opere di datazione diversa non è possibile ricavare dalle date d'edizione una chiara cronologia delle sue opere. Ma le musiche sacre di Palestrina mostrano chiaramente come, all'epoca del Concilio tridentino, fosse subentrata una nuova evoluzione di declamazione, espressione e sonorità.

Evidente è il nuovo atteggiamento della *Missa Papae Marcelli* del secondo Libro delle messe (1567), che, tramite l'approfondimento dell'espressione, giunge ad un'equilibrio ideale di scrittura contrappuntistica ed armonica, polifonica ed omofonica.

Sia vera o finta la leggenda secondo cui questa messa avrebbe salvato la musica sacra polifonica dal rifiuto che le opponevano il pontefice e numerosi padri conciliari (come raccontano A. Agazzari ed A. Banchieri nel 1609), le opere postconciliari di Palestrina rivelano effettivamente nuovi atteggiamenti espressivi e procedimenti declamatori e sonori.

Il tema gregoriano partecipa a questa evoluzione non meno della concentrazione sonora armonica. L'adozione nella *Missa Papae Marcelli* di una sezione nella *Missa Benedicta* (annotata nel 1562 nel cod. 22 della cappella papale) ne fa supporre una datazione intorno al 1562-1563. La *Missa Papae Marcelli* assomma in sé tutti quegli aspetti attinenti all'intelligibilità del testo che si manifesteranno ampiamente nell'evoluzione ulteriore della musica palestriniana, dove l'effetto sonoro delle voci raggruppate omofonicamente e delle risorse della pseudopolicoralità sono altrettanto importanti quanto la declamazione chiaramente articolata ed intelligibile.

Nella *Missa brevis* queste caratteristiche sono adattate alla scrittura a 4 voci. Il moto contrappuntistico ed il raggruppamento sonoro delle voci trovano nuova configurazione espressiva nel mottetto e nella messa, sempre più evidente nelle opere posteriori al 1565; nelle opere più tarde, anzi, essa giunge a combinare in maniera nuova le figurazioni rigorosamente canoniche (ampiamente ridotte nel periodo medio della produzione palestriniana) con una scrittura determinata prevalentemente

dall'effetto sonoro.

Insieme alla sonorità assume importanza di primo piano nelle opere tarde la configurazione espressiva. Palestrina non è partecipe né della tradizione poliorale veneziana, né della tensione espressiva armonica che il madrigale dell'epoca porta all'esterno.

FRONTESPIZIO

MANTVAE	
Per Franciscum Sfortiam	
script.	
cLs cl LXXXVII.	
	
Abula 	
Abula in Duplicibus .	Joannis Prenestini . fol. 2 .
Abula in Duplicibus .	Joannis Prenestini . fol. 24 .
Abula Beate Marie Aurg.	Joannis Prenestini . fol. 45 .
Abula Beate Marie Burg.	Joannis Prenestini . fol. 67 .
Abula Beate Marie turg.	Joannis Prenestini . fol. 85 .
Invitatorum mortuorum .	
Regem cui omnia ununt .	fol. 104 .
Deus deus israel . Secundi toni .	fol. 105 .
Abula Defunctorum .	fol. 103 .
Abula significat anima mea dñs . Octavi toni .	fol. 121 .
Fer. iij. orationis hebdomade .	
Passio domini nri Jesu christi secundum Mattheum .	fol. 124 .
Fer. iij. orationis hebdomade .	
Passio domini nostri Jesu christi secundum Lucas .	fol. 135 .

Nei salmi a doppio coro egli sfrutta sì la pienezza sonora della policoralità, e così negli inni nelle litanie ed in molte altre composizioni predomina la declamazione omofonica, ma la struttura mottettistica imitativa e la tendenza all'equilibrio di verticalità ed orizzontalità della scrittura polifonica persiste nella sua preminenza ed appare con la massima evidenza nelle composizioni a 5 e a 6 voci, in collegamento ai particolari effetti sonori ed ai raggruppamenti di voci. Quant'importanza assuma via via l'effetto sonoro nell'opera di Palestrina lo rivela il secondo Libro di mottetti a 4 voci (1581), nel quale s'incontrano non soltanto mottetti dalla spiccata espressività come *Super flumina Babylonis* o le antifone mariane, bensì anche, accanto a brani per voci miste, quali compaiono altrimenti solo in composizioni per numero elevato di parti vocali.

Le lamentazioni (1588), gli inni (1589), le litanie (1593) sono a 4 voci; pure a 4 sono due Libri di madrigali (1555 e 1586), oltre i due Libri di mottetti a 4 voci (1563 e 1581).

Ma la crescente preminenza dell'effetto sonoro tende a far prevalere la scrittura a 5 voci.

I cinque Libri di mottetti del 1569, 1572, 1575 e 1584 comportano composizioni a 5-8 voci, mentre il volume degli offertori del 1593 (un culmine dell'arte mottettistica imitativa in funzione espressiva) predilige la scrittura a 5 voci. Tutti e sette i Libri di messe pubblicati in vita da Palestrina contengono messe a 4 e più voci, come pure i Libri dall'ottavo al dodicesimo (4-6 voci), mentre il tredicesimo Libro comporta messe a 8 voci.

Anche se le singole pubblicazioni di Palestrina contengono opere di diversa data, e non consentono dunque una chiara visione cronologica dell'opera sua, appare tuttavia evidente la tendenza all'effetto sonoro ed all'intelligibilità del testo nelle opere tarde.

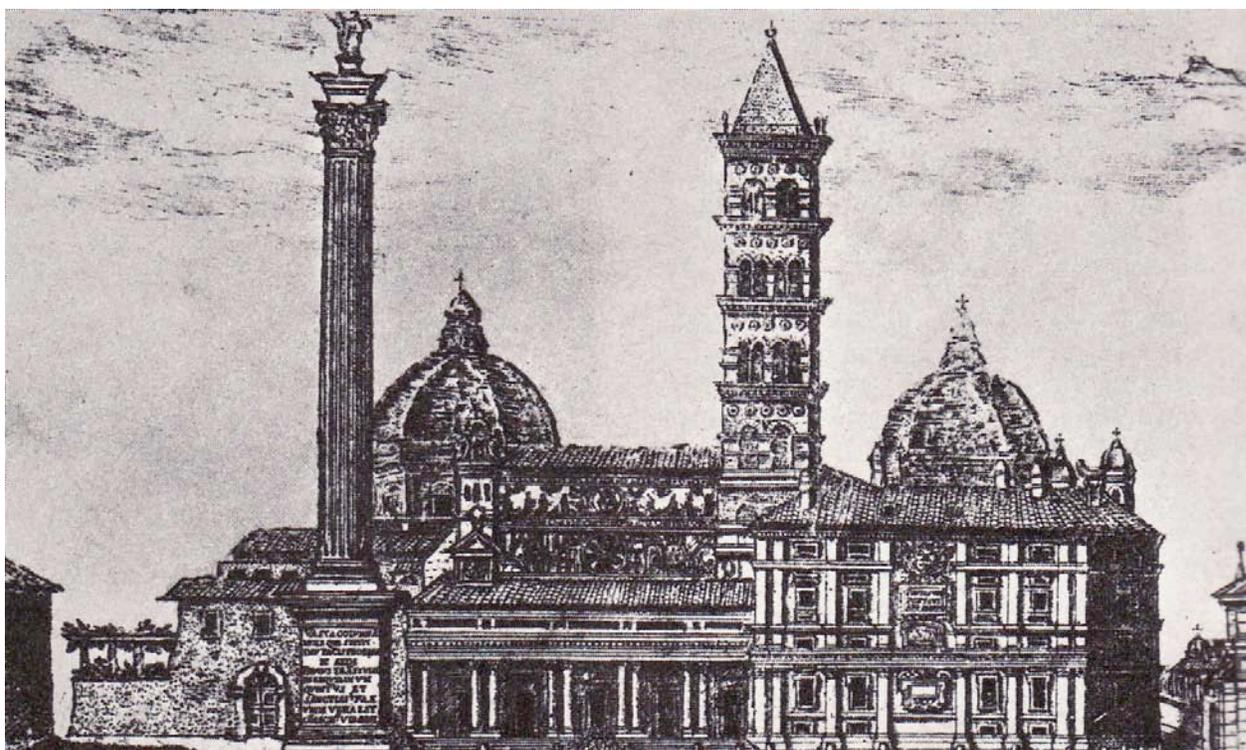
La produzione sacra di Palestrina ricava stimoli decisivi dalle concezioni liturgiche sviluppate dal concilio di Trento, realizzate con crescente ampiezza nella *Missa Papae Marcelli* in poi. Oltre alla musica sacra palestrina ha lasciato una vasta produzione madrigalistica. Nel 1555 apparve *Il primo libro de madrigali* a 4 voci, nel 1586 *Il secondo*, nel 1594 *Il primo libro de madrigali* a 5 voci, nel 1594 *Il secondo*, interamente costituito di madrigali spirituali che si conformano appieno alla scrittura mottettistica.

Palestrina prosegue questa linea della composizione madrigalistica che

era stata inaugurata da J. Arcadelt e C. Festa, e la porta, per così dire, al termine, prima che la nuova generazione di madrigalisti inizi la sperimentazione armonica ed espressiva.

Anche nel suo madrigale Palestrina s'attiene all'ordinamento dei toni ecclesiastici, alla stessa stregua in cui non esclude la struttura contrappuntistica e mottettistica a fianco dei raggruppamenti declamatori ed omofoni di voci.

LA BASILICA DI SANTA MARIA MAGGIORE IN ROMA



L'espressività cui aspirano taluni mottetti è la stessa sempre presente nella configurazione dei madrigali, ed alcuni di questi brani hanno suscitato vasto interesse proprio per via dell'approfondimento espressivo che li distingue. I madrigali *Io son ferito* (1561) e *Vestiva i colli* (1566) godettero all'epoca di una fama eccezionale.

Alcune delle messe-parodia di Palestrina adottano a modello madrigali dello stesso compositore. Nei madrigali spirituali composti su testi della *Cantica* (*Canticum canticorum*) Palestrina getta un ponte tra la configurazione madrigalistica e quella mottettistica.

Otto riedizioni del primo Libro dei madrigali a 4 voci fino al 1605 ne rivelano il successo; il Libro 1° a 5 voci invece fu pubblicato per la terza volta nel 1604.

L'arte di Palestrina

Palestrina conquistò fin dagli inizi della sua attività compositiva il magistero della tecnica contrappuntistica, che mantenne sempre al più alto livello. A questa tecnica di scrittura, assunta dai musicisti fiamminghi, s'aggiunse intorno al 1560 un particolare interesse per la configurazione del rapporto fra testo e musica, sia nell'ordinamento accentuativo-declamatorio sia nella conformazione espressiva della scrittura polifonica.

Mentre Orlando di Lasso predilige, nella sua aspirazione a effetti drammatici esteriori nel senso di un'eloquenza oratoria di singolare efficacia, i mezzi espressivi della figurazione musicale "pittorica" (*Tonmalerei*) e della tensione espressiva, la delineazione verbale palestriniana rivela costantemente l'atteggiamento dell'orante, che sa inserire tali figurazioni musicali nell'inalterabile equilibrio e nella profondità espressiva della scrittura polifonica.

In Orlando di Lasso, come in Luca Marenzio od in Gesualdo di Venosa, la forma musicale è determinata dalla configurazione espressiva soggettiva della parola, e cerca pertanto in sempre nuovi esperimenti l'invenzione di motivi e di effetti armonici inusitati, al fine d'accrescere ed esaltare sempre più l'espressione drammatica; Palestrina, invece, conglomera la configurazione accentuativa-grammaticale del testo ed il suo approfondimento in una scrittura mottettistica di rara omogeneità contrappuntistica.

Melodia e tonalità sono definite nel canto gregoriano, e la struttura procede da una concezione mottettistica che equilibra sonoramente polifonia ed omofonia. La chiarificazione del verbo e l'evidenza dell'articolazione musicale del testo, che appaiono in questa musica, conducono verso l'interiorizzazione della rappresentazione della parola musicale.

G. Zarlino (1589) o L. Zacconi (1594) forniscono le basi ideali per tale rappresentazione musicale della parola fondata sulla struttura polifonica; l'ordinamento tonale dei modi risale però a J. Tinctoris, a P. Aaron (1523), a H. Glereanus (1547), ed al problema della *compositio ex*

diversis partibus diversorum tonorum.

Gli accidenti vengono introdotti non per effetti di rappresentazione musicale del testo, bensì per la configurazione di cadenze sonore nell'ambito delle tonalità ecclesiastiche nel senso di una tonalità che tende al rapporto maggiore-minore.

STRALCIO DI UNO SPARTITO

The image shows a page from a historical musical manuscript. At the top, a decorative banner contains the title "Missi de Beata Virgine." Below this, there is a large, ornate illuminated initial "C" on the left side. To the right of the initial, the music is written on several staves. The lyrics "Frie eleyson" and "Kziste eleyson" are written below the staves. The notation is a form of early mensural notation, likely square neumes on a four-line staff. The page is filled with musical notation and decorative elements, including a large initial and a banner at the top.

Consonanze e dissonanze sono trattate con rigore, nell'aspirazione ad una chiarificazione tonale, sia nell'accordo sia nella condotta lineare delle voci. Gli esperimenti cromatici di Gesualdo di Venosa o di C. de Rore non interessarono Palestrina, come pure non lo interessa una

declamazione tendente al "parlato" della chanson o della monodia.

Sia nelle parti contrappuntistiche sia nei raggruppamenti omofonici di voci la declamazione resta altamente equilibrata e segue l'andamento ritmico del brano, dalla quiete iniziale al movimento della sezione centrale alla quiete della conclusione.

Se Palestrina nel suo periodo tardo consacra rinnovata attenzione agli effetti del cantus firmus e del canone, è solo nella misura in cui queste forme rigorose siano integrate nella globalità della scrittura polifonica. Questo appare particolarmente chiaro nel canone, che s'insinua nell'andamento del brano dopo che l'elaborazione polifonica dei temi già è iniziata: il canone insomma non definisce più da solo tutta la scrittura polifonica.

Come nell'opera tarda di Bach, anche in Palestrina si nota non un'evoluzione lineare bensì una spiritualizzazione dell'espressione artistica. Va visto in questa direzione anche l'impiego crescente di temi gregoriani, sia in adozione diretta sia in rapporto con un modello per una composizione-parodia. La segmentazione dei temi gregoriani e la loro elaborazione per segmenti corrisponde alla declamazione del testo.

Secondo la sua utilizzazione nella scrittura contrappuntistica il materiale viene trasformato, dopo essere stato citato inizialmente senza modificazioni. Questo vale soprattutto per l'adozione di tutto il contesto polifonico in una composizione-parodia, che spesso, per le esigenze della nuova utilizzazione, si scosta notevolmente dal modello originario; l'unità dell'intera composizione non può tollerare alcun corpo stilisticamente estraneo; e l'atteggiamento generale del brano, basato sulla declamazione, ne definisce la configurazione e la scelta dei materiali.

Se pure solitamente i segmenti del modello sono utilizzati nella loro successione originaria, può anche darsi il caso che, per le esigenze espressive o simboliche (analogie del testo, assonanze, ecc.), essi siano ordinati in successioni differenti.

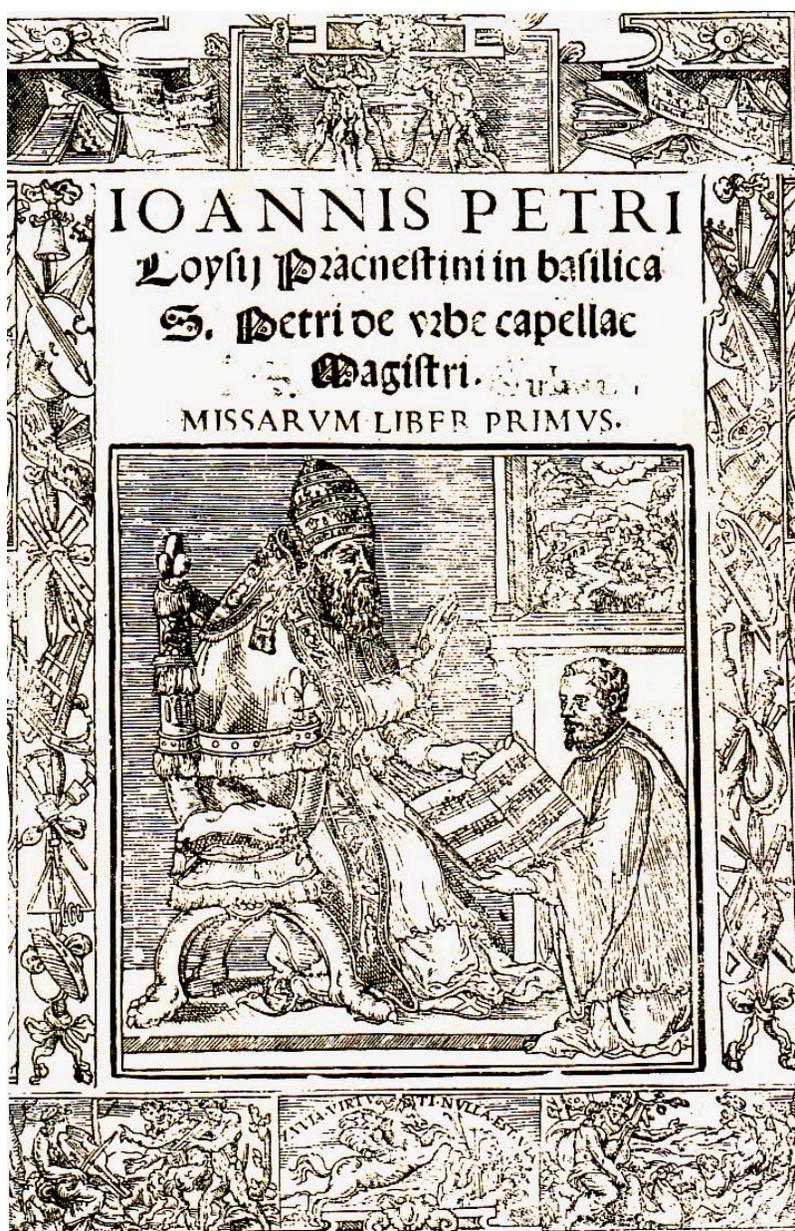
Assai più spesso che non nella musica di Orlando di Lasso, i temi ed i modelli palestriniani subiscono trasformazioni, per poter conferire ad un nuovo contesto polifonico chiuso un'espressività unitaria.

I temi ricavati dal modello vengono utilizzati da tre (*Missa Beatus Laurentius*) a ventun volte (*Missa Benedicta*): ad essi s'aggiungono fino a quarantanove temi liberi (*Missa Inviolata*), che, tuttavia, in numerose messe-parodia mancano del tutto (per es. nella *Missa Salvum me fac* o

Missa Quem dicunt). I modelli non vengono sempre sfruttati esaurientemente.

Il contesto simbolico condiziona determinate scelte tematiche del *cantus prius factus* o nel modello (a loro volta strettamente legati ad un testo): corrispondenze di tal genere sono per es.,..... *Et unam sanctam - aedificabo ecclesiam meam* (*Missa Tu es Petrus*), oppure..... *Et in spiritum sanctum - tamquam spiritus vehementis* (*Missa Dum complerentur*).

FRONTESPIZIO



Simili relazioni tematiche sono spesso condizionate da coincidenze letterali del testo, così *Angelus autem - angelus suis*, o *Beatus Laurentius - levita Laurentius*; l'assonanza stessa e l'analogia ritmica del testo può portare a rapporti tematici, come in *Domine Deus - ecce Deus* (*Missa Confitebor*), o *Domine Deus - Dominus Jesus* (*Missa Fratres*).

L'equilibrio orizzontale-verticale della scrittura polifonica nel legame armonico del contrappunto presuppone la mobilità dei temi, che dopo una rigorosa imitazione iniziale conducono ad una continuazione variamente libera, che adotta, variandolo, materiale tematico del tema iniziale, ma all'occasione può anche esserne totalmente indipendente.

Nucleo tematico iniziale

Questo trattamento dei temi consente di realizzare il legame armonico delle voci nella polifonia, e di attuare il trapasso dalla polifonia all'omofonia. La vita ritmica del brano dipende dall'accentuazione non simultanea delle varie voci, che s'attiene all'accento verbale.

Questa ritmica declamatoria costituisce una dimensione autonoma della scrittura contrappuntistica e del suo carattere espressivo. L'andamento polifonico è caratterizzato da un moto quieto di ampie superfici armoniche, all'opposto della successione movimentata delle armonie nelle musiche dei Fiamminghi. L'ordinamento ritmico alleggerisce però l'effetto di moto, anche negli episodi concepiti omofonicamente.

Mediante la ripetizione di taluni temi possono sorgere - così ad es. in numerose messe - combinazioni cicliche: la messa risulta essere in tal modo una serie di mottetti ciclici tematicamente collegati.

Una combinazione ciclica particolare è quella dei ventinove canti del quarto Libro di mottetti, su testi del *Cantico dei Cantici*, dove Palestrina intuisce relazioni tematiche occasionali tra i singoli autonomi mottetti, in modo che, come all'interno di un singolo mottetto, così all'interno di un intero Libro, i rapporti tematici creano un'unità.

Lo sviluppo stilistico di Palestrina non si può sceverare dalla sua concezione sonora. Essa è data dalla struttura polifonica della *musica scripta* e definisce l'andamento armonico, il numero delle voci ed i raggruppamenti di voci, nonché le sezioni omofoniche e polifoniche.

Ma la formazione vocale è, da parte sua, determinata dal contesto del corpo sonoro. Nel Cinquecento era di regola un'esecuzione solistica. La cappella papale, come le grandi cappelle di corte e le collegiate, aveva

una formazione più vasta di quella delle altre chiese.

Sotto Clemente VII, nel 1533, si componeva di sette voci di discanto e di contralto, quattro tenori, sei bassi; nel 1594 erano in tutto ventiquattro cantori.

Il discanto era affidato a "pueri cantores" e a falsetti, che scomparvero però con l'introduzione dei castrati. Il nuovo ideale sonoro esigeva la vocalità più espressiva dei castrati e s'affermò nella cappella papale durante gli ultimi anni dell'attività di Palestrina.

PAPA GIULIO III



Ma la cappella papale, in ossequio alle sue prescrizioni non adottò mai strumenti, secondo l'uso corrente in molte altre cappelle del Cinquecento, soprattutto a nord delle Alpi; mentre Palestrina era ancora in vita, alcune sue opere furono pubblicate con una parte per il "bassus ad organum". Il legame armonico della scrittura contrappuntistica e l'accentuazione dei centri di gravitazione armonica ne appaiono anche più evidenti.

L'alternanza d'esecuzione solistica e corale di singole sezioni era

corrente nel coro palestriniano, come in composizioni di altri autori le alternanze sonore e timbriche avvenivano mediante l'impiego degli strumenti. La "diminuzione" era altresì una pratica ovvia nell'esecuzione delle opere palestriniane. Le regole della diminuzione vocale riassunte da G. C. Maffei (1562) erano determinati nel mondo sonoro palestriniano.

Conosciamo le versioni diminuite di varie opere palestriniane lasciate da G. Dalla Casa (1584), G. L. Conforti (membro della cappella del Palestrina dal 1580), B. Bovicelli (1594) e G. Bassano (1598).

In esse appare chiara l'estensione dell'esecuzione improvvisatoria ed ornamentale, che tratta l'opera notata dal compositore come un modello per una libera manifestazione di vocalità solistica. La scala viene decorata, le regole rigorose del contrappunto valgono solo per l'assoluta polifonia, e dalla diminuzione sorgono consonanze ed attrazioni melodiche affatto nuove. La concezione strutturale della polifonia spiega come questa libera ornamentazione può aver luogo soltanto in singole voci e non simultaneamente in varie voci.

Il discanto ed il basso sono le voci preferite per la diminuzione. L'arte e l'abilità del cantore consisteva nell'improvvisare questa ornamentazione senza distruggere l'ossatura contrappuntistica di base, e a determinare in base alla declamazione ed alla struttura del brano l'articolazione di sezioni diminuite e non. Ma la diminuzione fa comunque parte dell'ideale sonoro di Palestrina e ne condiziona anche la *musica scripta*.

La musica palestriniana, nella sua idealizzazione espressiva e nell'equilibratazza dei mezzi formali, occupa un'opposizione del tutto particolare nella polifonia del XVI sec..

Palestrina fu attivo sotto tredici diversi pontefici; all'epoca della sua maturità, il Concilio tridentino condizionò ed influenzò profondamente il suo nuovo atteggiamento religioso e spirituale con evidenti conseguenze anche nella sua produzione musicale.

Nell'anno di nascita del compositore, Josquin Desprez era morto da appena quattro anni, B. Ducis, L. Senfl ed A. willaert erano quarantacinquenni, A. Gabrieli, J. Arcadelt e C. de Rore erano ragazzi. Suo contemporaneo fu Orlando di Lasso, deceduto nello stesso anno 1594, la cui musica, drammaticamente espressiva, sta al Palestrina come l'arte di Michelangelo sta a quella di Raffaello. All'epoca della pubblicazione delle prime opere palestriniane, intorno al 1555, A. Petit Coclico preconizzava l'arte espressiva della *musica reservata*, C. Coudimel componeva il primo Libro dei salmi di C. Marot in omofonia

declamatoria, A. Willaert e Jachet de Mantua avevano pubblicato composizioni e dialoghi policorali; la fondazione della congregazione dell'Oratorio apriva nuove prospettive al mottetto ed alla cantata spirituale; *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* di Nicola Vicentino opponeva coscientemente moderni problemi ed antiche concezioni musicali, mentre il suo archicembalo tendeva alla ricerca di nuovi effetti sonori nell'ambito tonale.

STRALCIO DI UNO SPARTITO



The image shows a page of a musical score, likely a madrigal, with five systems of staves. Each system begins with a large, ornate initial letter (S, F, S, S, S) and contains vocal or instrumental notation with lyrics. The lyrics include "Sicut erat", "Sicut erat", "Sicut erat", "Sicut erat", and "Sicut erat". The page is numbered "7" in the top right corner.

Il problema espressivo che intorno al 1555 si manifestò in molteplici modi trovò una soluzione tanto semplice quanto profana negli *Improperia* palestriniani (1556, 1561). Ma il campo vero e proprio di quest'arte espressiva era allora il madrigale. Nel 1562, durante la

composizione della *Missa Benedicta* e della *Missa Papae Marcelli*, Palestrina pubblicò *Il Primo Libro de madrigali* a 5 voci; in questo stesso anno C. Maffei scrisse il suo *Discorso della voce* e la XXII sessione del concilio di Trento discusse di musica.

L'anno dopo, S. Razzi creò nelle sue *Laudi spirituali* un'arte espressiva dalla semplice declamazione, mentre nel 1565 Orlando di Lasso portò a compimento i suoi *Salmi penitenziali* di altissima religiosità. Nel 1581, contemporaneamente alle pubblicazioni palestriniane di mottetti e madrigali, V. Gabrieli pubblicò il suo *Dialogo della musica antica et della moderna*, vero programma della monodia discussa e sperimentata dalla Camerata fiorentina.

Un parallelo importante al quarto Libro delle messe fu il *Directorium chori*.... di G. D. Guidetti, dove la declamazione umanistica tende ad abbreviare la melismaticità ed a fissare nuovi centri di attrazione tonale nelle melodie gregoriane, allo stesso modo della riforma palestriniana del canto gregoriano e delle sue versioni dei temi gregoriani.

Nel 1586 si cantava il *Vexilla regis* di Palestrina per l'erezione dell'obelisco di San Pietro e nello stesso anno S. Veronio pubblicava le prime musiche incise su rame secondo un procedimento che ebbe poi grande fortuna nell'editoria musicale.

L'anno dopo apparvero i *Concerti* a 6-16 voci di A. e G. Gabrieli, dove la grandiosità corale si lega alla declamazione di concezione monodica.

Mentre Palestrina andava pubblicando i suoi ultimi Libri di messe e di madrigali insieme alle lamentazioni, gli inni, i magnificat, gli offertori e le litanie di C. Malvezzi, le musiche teatrali di E. de' Cavalieri (1590-1591): *Il Satiro* e *La disperazione di Fileno*, la commedia madrigalesca *L'Amfiparnaso* di O. Vecchi e la prima opera monodica di Jacopo Peri (*Dafne*, 1594 o 1597), manifestazioni di un'arte affatto nuova.

I trattati della diminuzione vocale, usciti ad un dipresso negli stessi anni (G. L. Conforti, 1593; G. B. Bovicelli 1594; L. Zacconi, *Prattica di musica*, 1592), conferirono nuovo significato alla pratica della musica polifonica in tale contesto. Nell'opera palestriniana, le opere omofoniche dalla concezione prevalentemente armonica e sonora, come le litanie o gli inni, aprirono nuove vie in rapporto alla tradizione polifonica. Ma nonostante la parentela di concezioni espressive della monodia e di questa omofonia, la tradizione della scrittura contrappuntistica resta determinante per Palestrina.

Egli non seguì, né nel profilo espressivo né nella configurazione

musicale, le correnti estreme della musica contemporanea, per quanto nelle sue opere tarde andasse espandendosi un carattere espressivo e formale nuovo. La sua opera fu condizionata dalla musica sacra voluta dalle esigenze liturgiche del Concilio tridentino e della tradizione dell'arte madrigalistica.

STRALCIO DI UNO SPARTITO



Quest'atteggiamento di fondo divenne poi l'ideale di una visione artistica che continuò ad esistere per secoli, come stile "antico" (o "osservato" o "alla Palestrina"), stile scolastico che ha influenzato fino ad oggi l'insegnamento della composizione, e che ha trovato una successione vistosa nel cecilianesimo della musica sacra dell'Ottocento.

Lo stile "antico" era strettamente legato alla cerchia degli scolari di Palestrina, la cui attività artistica s'estese al XVII sec. ed a tradizioni che, con configurazioni melodiche ed armoniche nuove, proseguirono fino a P. Pisari o a G. O. Pitoni: nelle tradizioni teoriche di questo stile si fa costante riferimento allo stile personale di Palestrina, raramente invece all'arte di Orlando di Lasso, di T. L. de Victoria, di A. Gabrieli.

Lo stile "alla Palestrina" ebbe uno sviluppo autonomo accanto allo stile moderno del Sei-Settecento. Lo stile vocale da chiesa in scrittura polifonica a cappella persiste accanto allo stile monodico ed allo stile cantatistico con o senza accompagnamento strumentale.

Anche se si osservano rigorosamente i canoni della scrittura contrappuntistica, la mancanza della ritmica declamatoria e l'accentuazione crescente, fin dalla fine del Cinquecento, della battuta, nonché la simmetria nella costruzione dei temi e delle forme ed il legame armonico delle voci si discostano rapidamente dalla tradizione palestriniana.

La dottrina del contrappunto, quale fu formulata per es. da J. J Fux nel suo *Gradus ad Parnassum*..... del 1725, poteva beninteso cogliere il nucleo dello stile palestriniano vero e proprio, e farne il fondamento della propria teoria; ma al tempo stesso Fux elaborava la differenziazione dei problemi stilistici tra lo stile antico rigoroso e lo stile moderno.

Lo sviluppo di questo stile a cappella accompagnato o no, polifonico e ritmico-armonico, fu determinante per tutto il secolo.

G. Paolucci assunse e perfezionò queste distinzioni di stile nel suo trattato del 1765; un'imitazione stilistica cosciente diventò così un fenomeno stilistico particolare in rapporto alla polifonia classica. A. Berardi, nei suoi *Arcani musicali* del 1690, già dedusse dalla produzione palestriniana i fondamenti dello stile antico, dandone così una rappresentazione analitica.

G. Baini nel 1828 tentò di distinguere in dieci stili l'opera musicale palestriniana.

Appare chiara in questi tentativi la posizione centrale di Palestrina dello stile "severo" di composizione, ma anche evidente la precoce coscienza delle varie tendenze attive nella produzione del musicista.

Nel moto ceciliano del XIX sec., che fece di Palestrina il proprio ideale, stile palestriniano e stile ecclesiastico s'identificano. È questa peraltro la ragione ed il significato della sua persistenza come stile polifonico ideale fin dall'epoca del concilio di Trento e per tutti i secoli successivi. Anche la scrittura contrappuntistica palestriniana restò vitale per secoli, e ripetutamente si combinò a sempre nuove tendenze espressive.

Lo stile antico compare in Bach non meno che in Mozart, Bruckner o M. Reger. Non fu dunque soltanto l'opera palestriniana stessa a restar vitale, diffusa com'era nel Seicento e nel Settecento, e poi divulgata dalle edizioni di P. Alfieri, di C. Proske ed infine dalle *Opera omnia*, bensì

pure la sua costante irradiazione sulla musica dei vari secoli.

Il valore normativo dell'arte di Palestrina appare evidente qualora si noti come l'arte polifonica di diverse tendenze del XVI sec. sia stata genericamente denominata stile "alla Palestrina", senza riguardo all'unicità dello stile palestriniano in senso stretto.

D. P. Cerone, nella sua analisi della *Missa L'homme arme* di Palestrina contenuta nel *Melopeo y maestro* (1613), re Giovanni IV del Portogallo nella sua trattazione della *Missa Panis quem ego dabo* di Palestrina (1654, edizione italiana 1655), A. Kircher in numerose esemplificazioni palestriniane (XVIII sec.), e così pure A. Berardi (1690), G. Paolucci (1675), Ph. J. Caffiaux (XVIII sec.), testimoniano la portata dell'influsso del Palestrina nel Seicento e nel Settecento.

Ebbero pure vasta fortuna le edizioni seicentesche di opere di Palestrina, gli inni col nuovo testo del breviario (1644), l'undicesima edizione del *Cantico dei Cantici* (1650), la settimana delle messe *Iste confessor*, *Sine nomine* e *Papae Marcelli* nella versione a 4 voci di G. F. Anerio (1689). In seguito alla riscoperta ceciliana di Palestrina dell'Ottocento, la sua opera esercitò variamente il suo influsso sulle composizioni di M. Sachs, C. Loewe o H. Pfitzner, dove Palestrina diventa soggetto d'opera e d'oratorio. L'arte di Palestrina e l'interesse costante del suo influsso attraverso i secoli sono restati vivaci ben oltre i limiti della storiografia musicale.