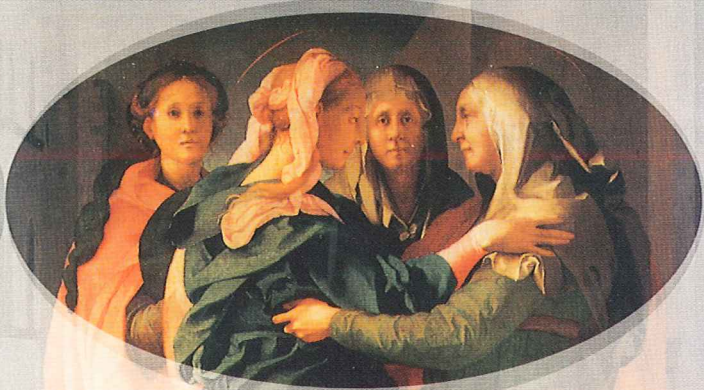


ARTS



Giovanni Pierluigi
da Palestrina
Motets
Missa sine nomine

Soli
Coro della Radio Svizzera, Lugano
Theatrum Instrumentorum
Diego Fasolis



authentic

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594)

(soli)

- | | | | |
|---|----------------------------------------------------------------|------|------|
| 1 | Laudate Dominum (8 voices) | 2'41 | |
| 2 | Sicut Cervus (4 voices) | 4'30 | |
| 3 | Nos autem gloriari (4 voices) (<i>SP, AC, MB, MS</i>) | | 2'50 |
| 4 | Stabat Mater (8 voices) (<i>SP, TN, MB, FZ</i>) | | 6'15 |

Missa sine nomine (*SP, AC, MB, DC*)

- | | | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------|--|------|
| 5 | Kyrie | | 1'59 |
| 6 | Gloria | | 3'04 |
| 7 | Credo | | 4'32 |
| 8 | Sanctus/Benedictus | | 3'31 |
| 9 | Agnus Dei | | 1'50 |
| 10 | Ad te levavi oculos meos (4 voices) (<i>SP, AC, MB, FZ</i>) | | 5'03 |
| 11 | Fundamenta eius (4 voices) | | 5'00 |
| 12 | Magnificat primi toni (4 voices) (<i>MB, BS, AC, DL, DC</i>) | | 7'23 |
| 13 | Tribulatione civitatum 4'25 | | |
| 14 | Peccantem me quotidie 3'00 | | |
| 15 | Tu es Petrus (6 voices) (<i>SP, EG, FS, MB, PF, DC</i>) | | 5'50 |

Coro della Radio Svizzera, Lugano

soli

Sopranos

Emanuela Galli (EG), Teresa Nesci (TN), Silvia Piccollo (SP)

Altos

Annemieke Cantor (AC), Fabian Schofrin (FS)

Tenors

Marco Beasley (MB), Davide Livermoore (DL)

Basses

Daniele Carnovich (DC), Manrico Signorini (MS), Furio Zanasi (FZ)

Organ

Paolo Crivellaro (Nos. 3-4, 10, 13-14), Lorenzo Ghielmi (Nos. 1-2, 11)

Violone and Viola da gamba

Alberto Rasi (Nos. 1-4, 10, 13-14)

Theatrum Instrumentorum

(Nos. 3-4, 13, 15)

Trombone and Leader

Massimo Cialfi

**Giovanni Pierluigi da Palestrina -
Motets and Missa sine nomine 4**

It may seem superfluous, in these brief notes, to recall the role Palestrina played in the sacred music and liturgical culture of the sixteenth century. Yet given the repertoire and the bold performance of Diego Fasolis it seems to be of the greatest interest and is indeed a prerequisite if we are to analyse the way in which Palestrina's work was considered in later centuries and obtain some standard by which we might evaluate the manner of performance which accompanies the phenomenon. Palestrina and his music moved swiftly into history: apart from the critical intuitions already expressed by Banchieri and Zacconi, Agostino Agazzari's brief treatise on the basso continuo (*Del sonare sopra 'l basso... , Siena, 1607, - written only thirteen years after the maestro's death*) offered the first appraisal of his art, stating that polyphonic sacred music had been saved by Palestrina with his *Missa Papae Marcelli*. Historiography soon adopted this opinion, echoes of which have come down to our own time. No earlier musician had become a part of history so rapidly. Indeed the fact that so much attention was paid to a composer who was no longer active in a period which was not interested in problems of historical analysis (neither Bach nor Vivaldi were to receive the same treatment in their time) makes the phenomenon seem suspect: perhaps it was simply

an attempt to liquidate or take a distance from the obligation to respect the style of the Rome school (which seems to have enjoyed the favour of the ecclesiastical authorities) in a period when musical language was undergoing a radical transformation. The problem was rooted in extraordinary events: while Palestrina was providing a superb conclusion to the epoch of contrapuntal, polyphonic music, other credible young musicians were trying out marvellous modes of monodic and harmonic expression. The position adopted by the princes musicae in the climate of the Counter-Reformation and the role it had at the conclusion of the Council of Trent may have been overstated by some apologists in the ambit of musicology but nonetheless do represent an important point of reference for our understanding of the phenomenon of sacred music, that is to say, art music accepted in the liturgy of the Roman Church. The choice clearly favoured the role of communication to rather than active participation of the faithful, the latter task (in a purely utopian view) being delegated to Gregorian chant. It is significant to note that Palestrina himself should have been chosen to prepare a new edition of the Gregorian chants, a commission which he renounced after devoting some time to it and finding the operation rather complicated. These circumstances had an immediate effect and were perceived

by contemporaries who cannot have failed to be aware of the role entrusted to the musician by the top levels of the Catholic hierarchy through a number of cardinals (including Vitellozzo Vitelli, a supporter of Palestrina's) who had been nominated by Pius IV in 1564 in his *Motu Proprio Alias nonnullas constitutiones*. The commission, founded to operate "super executione et observantia Sacri Concilii Tridentini"; met to decide on priorities immediately after the conclusion of the Council of Trent (17th September 1562) and to evaluate the music of Lasso (supported by Cardinal Otto Truchsess von Waldburg) and of Ruffo (sustained by Cardinal Carlo Borromeo), but there is no doubt about the preference accorded to the forty-year-old composer from Preneste, who was already accredited with the higher echelons of the Rome curia, who was to continue to work for another thirty years at the Cappella Giulia and who was also to be the sole provider of music for the Sistine Chapel.

The intention was thus to indicate a model of composition which, if it was not the *Missa Papae Marcelli* itself, was at least the music of the official composer of the Papal cappella - perfect in its contrapuntal structure, in line with Gregorian models, balanced in its light distribution of themes and as respectful as possible of the comprehensibility of texts. This favoured especially the creation of the

didactic discipline of counterpoint which from then on was to refer almost exclusively to his art (we need only think of Fux) and was to mark out the so-called "stile osservato" of the second Rome school. But the performance of Palestrina's music, and the perpetuation of a universal (or merely Roman) tradition of performance which looked to his authority did not go hand in hand with speculative studies: indeed, it suffered a dangerous interruption through two main factors: the first ascribable to a total lack of philological awareness, the second linked to the outdatedness of a product which, born with artistic features intended to satisfy the requirements of communication, was constantly obliged to measure up to renewed artistic and communicative needs.

Palestrina thus became a myth and his music enjoyed a position in the liturgy which was as exclusive as it was rare: composers of sacred music and maestri di cappella from the seventeenth to the eighteenth century (and on) performed their music or the music of their time looking to the new requirements of communication and adapting to the new external aesthetic tendencies and the new means of musical expression: basso continuo, harmony, concertato style, instrumental music, vocal virtuosity and so on.

Performing Palestrina's music in a historical spirit is a task assumed by

modern times, a sort of captivating dream from which it may not be possible to remove all the shadows but to which every cultured musician may make his own contribution. Among these contributions there is also use of the ideal line-up which pervaded the baroque period and was certainly of some importance in what is known as "a cappella" polyphony, which calls for the purely vocal type of performance that was the preserve of the Sistine Chapel. Elsewhere performances accepted at least the support of the organ, but there is no shortage of instances of purist performance practice which resisted the inevitable intervention of instruments that strove to adapt the music's language to new forms of liturgical communication.

Francesco Luisi

English translation: Timothy Alan Shaw

Giovanni Pierluigi da Palestrina (Motetten und Missa sine nomine für 4 Stimmen)

Für diese kurzen Bemerkungen könnte es überflüssig erscheinen, an die Rolle zu erinnern, die Palestrina im Rahmen der Sakralmusik und der liturgischen Kultur des 16. Jhdts. zugefallen war. Angesichts des hier aufgenommenen Repertoires und der tapferen Leistung von Diego Fasolis scheint dies hingegen von großem Interesse und bildet eine unerlässliche

Voraussetzung für die Analyse der Rezeption Palestrinas in den darauffolgenden Jahrhunderten. Außerdem sollen Ansätze zur Beurteilung der dieses Phänomen begleitenden Aufführungspraxis gefunden werden.

Palestrina und seine Musik wurden sehr rasch Geschichte. Abgesehen von den frühen kritischen Eingebungen eines Banchieri und Zacconi sprach Agostino Agazzari in seiner kleinen Abhandlung über den Generalbaß (*Del sonare sopra 'l basso... Siena, 1607*) nur dreizehn Jahre nach dem Tod des großen Meisters das erste Werturteil über seine Kunst aus, als er erklärte, die polyphone Sakralmusik sei von Palestrina mit seiner *Missa Papae Marcelli* gerettet worden. Die Geschichtsschreibung bemächtigte sich sehr bald dieses Urteils, dessen Echo bis in unsere Tage hineinreicht. Kein Komponist vor ihm hatte einen so raschen Historisierungsprozeß erlebt. So viel Aufmerksamkeit für einen nicht mehr tätigen Komponisten in einer an Problemen der Geschichtsanalyse (wie sie später ja auch nicht einmal für Bach oder Vivaldi erfolgte) nicht interessierten Epoche läßt das Phänomen sogar verdächtig erscheinen. Vielleicht sollten in einer Zeit radikaler Veränderung der musikalischen Sprache die Pflichten zur Einhaltung des Stils der römischen Schule (der von den kirchlichen Behörden bevorzugt wurde) einfach beseitigt oder zumindest auf Distanz gehalten

werden. Das Problem beruhte auf unwalzenden Ereignissen, denn während Palestrina die Epoche der polyphonen kontrapunktischen Sprache glanzvoll beendete, versuchten andere junge, glaubwürdige Komponisten wunderbare Wege des monodischen und harmonischen Ausdrucks. Die vom princeps musicae im Klima der Gegenreformation angenommene Stellung und seine sich daraus bei Abschluß des Konzils von Trient ergebende Rolle wurden von einer gewissen apologetischen Musikwissenschaft vielleicht überbewertet, stellen aber dennoch einen wichtigen Bezugspunkt für das Verständnis des Phänomens der Sakralmusik, das heißt, der in die Liturgie der römischen Kirche aufgenommenen Kunstmusik, dar. Es handelte sich offensichtlich um eine der Rolle der Kommunikation vor der der aktiven Teilnahme der Gläubigen den Vorzug gebende Entscheidung. Letztere hätte allenfalls durch den gregorianischen Gesang eine Lösung gefunden (was aber reine Utopie war). Es war sicher kein Zufall, daß Palestrina selbst mit der Vorbereitung einer neuen Ausgabe der gregorianischen Kantilenen beauftragt wurde, von welcher Aufgabe er nach einiger Zeit abließ, weil er sie als sehr komplex betrachtete. Diese Umstände hatten denn auch sofortige Wirkung und wurden von den Zeitgenossen, denen die dem

Komponisten von der Spitze der katholischen Hierarchie durch einige von Pius IV. 1564 per *Motuproprio Alias nonnullas constitutiones* ernannte Kardinäle (darunter der Palestrina geneigte Vitellozzo Vitelli) anvertraute Rolle sicherlich nicht entging, erfaßt. Die "super executione et observantia Sacri Concilii Tridentini" wirkende Kommission trat gleich nach dem Abschluß der die Sakralmusik betreffenden Sitzung (17. September 1562) zusammen, um vorrangige Entscheidungen zu treffen, wobei auch Kompositionen Lassos (der von Kardinal Otto Truchseß von Waldburg unterstützt wurde) und Ruffos (mit Unterstützung des Kardinals Carlo Borromeo) beurteilt wurden. Es bestand aber kein Zweifel an der für den vierzigjährigen pränestinischen Komponisten, der bei den Spitzen der römischen Kurie bereits akkreditiert war, weitere dreißig Jahre in der Cappella Giulia tätig sein und gleichzeitig "Exklusivlieferant" der Musik für die Sixtinische Kapelle sein sollte, gezeigten Präferenz. Es sollte daher ein Kompositionsmodell vorgelegt werden, das, auch wenn es sich nicht um die Missa Papae Marcelli handelte, jedenfalls die Musik des offiziellen Komponisten der päpstlichen Kapelle war, vollkommen in ihrem kontrapunktischen Aufbau, der gregorianischen Form angepaßt, ausgewogen in der ariosen Verteilung der Themen, mit der größtmöglichen

Textverständlichkeit. Dies begünstigte speziell die Bildung der didaktischen Kontrapunktdisziplin, die von nun an fast ausschließlich auf seine Kunst Bezug nehmen (man braucht bloß an Fux zu denken) und den sogenannten "stile osservato" (=beachteter Stil) der zweiten römischen Schule umreißen sollte. Die Wiedergabe von Palestrinas Musik, die Weiterführung einer traditionellen (oder auch nur römischen) Aufführungsstradition, die auf seine Meisterschaft hinauslaufen konnten, verlief aber nicht im Gleichschritt mit den theoretischen Studien, sondern erfuhr im Gegenteil eine auf zwei Hauptfaktoren zurückzuführende, gefährliche Unterbrechung. Der erste war das völlige Fehlen eines philologischen Bewußtseins, der zweite mit der Unaktualität eines Produkts verbunden, das mit künstlerischem Profil zur Befriedigung von Kommunikationsbedürfnissen entstanden war und sich ständig mit erneuerten künstlerischen und Kommunikationsansprüchen messen mußte. Daher wurde Palestrina emblematisch zu einem Mythos, und seine Musik hatte in der Liturgie einen ebenso exklusiven wie seltenen Platz. Die Komponisten geistlicher Musik und Kapellmeister des 17. bis 19. Jhdts. (und auch darüber hinaus) führten ihre eigene oder die Musik ihrer Zeit auf, die jedesmal so geschrieben wurde, daß sie den neuen Ansprüchen der Kommunikation

Rechnung trug und sich den äußeren ästhetischen Trends und den neuen Mitteln der musikalischen Ausdrucksweise anpaßte: Generalbaß, Harmonie, konzertierter Stil, Instrumentalmusik, Stimmvirtuosität und so weiter. Die Wiedergabe von Palestrinas Musik im Geist der Philologie war der Moderne vorbehalten, eine Art mitreißenden Traums, dem vielleicht nicht alle Schatten genommen werden können, zu dem aber jeder gebildete Musiker seinen Beitrag leisten kann. Zu den Möglichkeiten gehört auch die Hinwendung zum die Barockzeit erfüllenden Aufführungsideal, das sein Gewicht sicherlich auch bei der sogenannten "A capella"-Polyphonie spüren ließ, die eine rein vokale, ausschließlich der Sixtinischen Kapelle vorbehaltene Wiedergabe vorsah. Anderswo bedienten sich die Aufführungen zumindest der Unterstützung durch die Orgel, aber die Fälle einer Hingabe an die reinste Aufführungspraxis sind nicht wenige. Dies sollte die unvermeidliche Verwendung der Instrumente hintanhalten, die im Sinne der Anpassung der Ausdrucksweise an die neuen liturgischen Kommunikationsformen tätig waren.

Francesco Luisi
(Deutsche Übersetzung: Eva Pleus)

Giovanni Pierluigi da Palestrina
(Motets et Missa Sine nomine
à 4 voix)

Rappeler dans ces brèves notes le rôle joué par Palestrina dans le domaine de la musique sacrée et de la culture liturgique du XVI^e siècle pourrait sembler superflu. Mais étant donné le répertoire pris ici en considération et la courageuse performance offerte par Diego Fasolis, cela apparaît au contraire d'un grand intérêt et constitue le préambule indispensable pour affronter l'analyse de l'accueil fait à Palestrina au cours des siècles successifs et pour obtenir des éléments permettant de se prononcer sur la pratique exécutive ayant accompagné ce phénomène.

Palestrina et sa musique firent très rapidement partie de l'histoire: à part les premières intuitions critiques de Banchieri et Zacconi, ce fut Agostino Agazzari dans son petit traité sur la basse continue (*Del sonare sopra'l basso...* Sienne, 1607) qui rendit - treize ans seulement après la mort du grand Maestro - le premier jugement sur le mérite de son art, déclarant que c'était Palestrina avec sa *Missa Papae Marcelli* qui avait sauvé la musique sacrée polyphonique.

L'historiographie s'accapara aussitôt de ce jugement, et en fit rebondir l'écho jusqu'à nos jours. Aucun autre musicien n'était auparavant passé aussi rapidement à l'histoire, et une telle attention pour un compositeur qui n'était plus en activité, à une époque où on se désintéressait des

problèmes d'analyse historique (par la suite, ni Bach ni Vivaldi ne connurent le même sort), finit même par faire apparaître ce phénomène un peu suspect : peut-être voulait-on simplement, dans une période de transformation radicale du langage musical, abandonner ou prendre les distances de tout devoir d'obéissance envers le style de l'école romaine (que l'autorité ecclésiastique semblait privilégier). Le problème était fondé sur les bouleversements en cours: alors que Palestrina concluait superbement l'époque du langage polyphonique contrapuntique, d'autres musiciens jeunes et crédibles expérimentaient les merveilleuses voies de l'expression monodique et harmonique.

La position prise par le princeps musicae dans le climat de la contre-réforme et par conséquent le rôle qu'il a joué à la fin du Concile de Trente ont peut-être été un peu surestimés par une certaine musicologie apologétique, mais représentent toutefois un point de repère important pour la compréhension du phénomène de la musique sacrée, c'est-à-dire de la musique d'art adoptée dans la liturgie de l'église romaine. Il s'est agi bien évidemment d'un choix qui privilégiait le rôle de la communication plutôt que celui de la participation active des fidèles qui aurait pu tout au plus s'effectuer (mais c'était pure utopie) à travers le chant grégorien. Ce n'est certes pas un hasard si Palestrina lui-même a été

chargé de préparer une nouvelle édition des cantilènes grégoriennes, charge à laquelle il renonça après s'y être appliqué pendant quelque temps, jugeant cette opération très complexe. En fait, ces circonstances eurent un effet immédiat et furent assimilées par les contemporains auxquels n'échappa certainement pas le rôle confié au musicien par les hauts sommets de la hiérarchie catholique par le biais de quelques-uns de ses cardinaux (parmi lesquels Vitellozzo Vitelli, favorable à Palestrina) nommés *motu proprio* par Pie IV en 1564 *Alias nonnullas constitutiones*. La commission, instituée pour opérer "super executione et observantia Sacri Concilii Tridentini", se réunissait pour effectuer des choix prioritaires au lendemain de la clôture de la session trentine relative à la musique sacrée (17 septembre 1562) et elle examinait aussi les musiques de Lassus (soutenu par le cardinal Otto Truchsess von Waldburg) et de Ruffo (appuyé par le cardinal Carlo Borromeo), mais il est hors de doute que la préférence allait au quadragénaire Palestrina, déjà accrédité auprès des autorités de la curie romaine, et qui devait continuer à œuvrer pendant trente ans encore à la Cappella Giulia tout en étant le fournisseur exclusif de la musique pour la Chapelle Sixtine. L'intention était donc celle d'indiquer un modèle de composition qui, si ce n'était la *Missa Papae Marcelli* elle-même, était de toute façon la musique du compositeur officiel de la chapelle

papale, parfaite dans sa structure contrapuntique, en conformité avec la modalité grégorienne, équilibrée dans la distribution harmonieuse de ses thèmes, respectueuse autant que possible de l'intelligibilité des textes. Ceci favorisa particulièrement la formation de la discipline didactique du contrepoint qui se réfèrera, dès lors, presque exclusivement à l'art de Palestrina (qu'il suffise de penser à Fux) et qui définira ce qu'on appelle le "stile osservato" de la deuxième école romaine. Mais l'exécution de la musique de Palestrina, la perpétuation d'une tradition exécutive universelle (ou à la limite seulement romaine) qui se référât à son enseignement n'allait pas de pair avec les études théoriques, et subit même une dangereuse solution de continuité due à deux facteurs principaux : le premier que l'on peut reconduire à la totale absence de conscience philologique, le second lié au manque d'actualité d'une production qui, née avec une connotation artistique pour satisfaire des exigences de communication, devait justement se mesurer continuellement avec des exigences artistiques et communicationnelles en plein renouvellement. Palestrina devint donc emblématiquement un mythe et sa musique n'occupa dans la liturgie qu'une place aussi discrète que rare : les compositeurs de musique sacrée et les maîtres de chapelle du XVII^e au XIX^e siècle (et au-delà) exécutèrent leur propre musique ou la musique de

leur temps, tour à tour composée en tenant compte des nouvelles exigences de la communication et en se conformant aux tendances esthétiques externes et aux nouveaux moyens de l'expression musicale : basse continue, harmonie, style concerté, musique instrumentale, virtuosité vocale et ainsi de suite. L'exécution dans un esprit philologique de la musique de Palestrina est un engagement des temps modernes, une sorte de rêve prenant auquel on ne pourra peut-être pas ôter toutes les ombres, mais auquel les musiciens de culture peuvent apporter leurs contributions. Et parmi celles-ci, on peut également placer le recours au mode d'exécution idéale présent dans toute la période baroque et qui a certainement fait sentir aussi son poids sur la polyphonie dite "a cappella", qui prévoyait un type d'exécution purement vocale exclusivement réservée à la Chapelle Sixtine. Ailleurs, les exécutions se servaient au moins du soutien de l'orgue, mais les cas de rappel à la pratique d'exécution la plus pure ne sont pas rares, justement pour contrôler l'intervention inévitable des instruments qui opéraient dans le sens de l'ajustement du langage aux nouvelles formes de communication liturgique.

Francesco Luisi

Traduction française de Christiane Ghier

Giovanni Pierluigi da Palestrina Mottetti e Missa Sine nomine a 4 voci

Può sembrare superfluo, per queste brevi note, ricordare il ruolo assunto da Palestrina nell'ambito della musica sacra e della cultura liturgica del Cinquecento. Dato il repertorio qui assunto e la coraggiosa *performance* offerta da Diego Fasolis, appare invece di grande interesse e costituisce la premessa indispensabile per affrontare l'analisi della recezione palestriniana nei secoli seguenti e ottenere qualche spunto di valutazione sulla prassi esecutiva che accompagnò il fenomeno. Palestrina e la sua musica passarono alla storia molto rapidamente: a parte le intuizioni critiche già di Banchieri e Zacconi, Agostino Agazzari nel suo trattato sul basso continuo (*Del sonare sopra 'l basso... Siena, 1507*) rese - a distanza di soli tredici anni dall'amorte del grande maestro - il primo giudizio di merito sulla sua arte, dichiarando che la musica sacra polifonica era stata salvata dal Palestrina con la sua *Missa Papae Marcelli*. Del quale giudizio s'impadronì ben presto la storiografia portandone l'eco fino ai nostri giorni. Nessun musicista precedente aveva subito un così rapido processo di storicizzazione, e tanta attenzione per un compositore non più operante in un periodo disinteressato a problemi di analisi storica (non accadde in seguito neppure per Bach o Vivaldi) fa apparire il fenomeno addirittura

sospetto: forse si voleva semplicemente liquidare o prendere le distanze da obblighi di osservanza dello stile della scuola romana (che sembrava privilegiato dall'autorità ecclesiastica) in un periodo di radicale trasformazione del linguaggio musicale. Il problema era fondato su eventi stravolgenti: mentre Palestrina chiudeva superbamente l'epoca del linguaggio polifonico contrappuntistico, altri giovani e credibili musicisti sperimentavano meravigliose vie dell'espressione monodica e armonica.

La posizione assunta dal *princeps musicae* nel clima della Controriforma e il suo conseguente ruolo svolto a chiusura del Concilio di Trento sono stati forse un po' sopravvalutati da una certa musicologia apologetica, ma rappresentano tuttavia un punto di riferimento importante per la comprensione del fenomeno della musica sacra, ovvero dell'amusica d'arte assunta nella liturgia della chiesa romana. Si trattò evidentemente di una partecipazione attiva dei fedeli che, semmai (ma era pura utopia), sarebbe stata risolta attraverso il canto gregoriano. Non è certo un caso che lo stesso Palestrina venisse incaricato di approntare una nuova edizione delle cantilene gregoriane, impegno a cui rinunciò dopo avervi atteso per qualche tempo, reputando l'operazione assai complessa.

Di fatto tali circostanze ebbero effetto immediato e furono recepite dai

contemporanei ai quali certamente non sfuggì il ruolo affidato al musicista dei vertici della gerarchia cattolica attraverso alcuni cardinali (fra i quali c'era Vitellozzo Vitelli, incline al Palestrina) nominati da Pio IV nel 1564 con Motu proprio *Alias nonnullus constitutiones*. La commissione, istituita per operare "super executione et observantia Sacri Concilii Tridentini", si riuniva per operare scelte prioritarie all'indomani della chiusura della sessione tridentina relativa alla musica sacra (17 settembre 1562) e vagliava anche musiche di Lasso (sostenuto dal cardinale Otto Truchsess von Waldburg) e di Ruffo (appoggiato dal cardinale Carlo Borromeo), ma è fuori di dubbio la preferenza dimostrata per il quarantenne compositore prenestino, già accreditato presso i vertici della curia romana, che avrebbe continuato ad operare per altri trent'anni nella Cappella Giulia e nel contempo sarebbe stato fornitore esclusivo dell'amusica per la Cappella Sistina.

Si intendeva perciò additare un modello comositivo che, se non era la *Missa Papae Marcelli*, era comunque la musica del compositore ufficiale della cappella papale, perfetta nella struttura contrappuntistica, conformata alla modalità gregoriana, equilibrata nella distribuzione ariosa dei temi, rispettosa per quanto possibile dell'intelligibilità dei testi. Ciò favorì specialmente il formarsi della disciplina didattica del

contrappunto che avrebbe fatto, da quel momento in poi, riferimento quasi esclusivo alla sua arte (basti pensare a Fux) e avrebbe delineato il cosiddetto "stile osservato" della seconda scuola romana.

Ma l'esecuzione della musica di Palestrina, il perpetuarsi di una tradizione esecutiva universale (o anche solo romana) che facesse capo al suo magistero non andò di pari passo con gli studi speculativi, anzi subì una pericolosa soluzione di continuità dovuta a due fattori principali: il primo riferibile alla totale mancanza di coscienza filologica, il secondo legato all'inattualità di un prodotto che, nato con connotazione artistica per soddisfare esigenze di comunicazione, proprio con rinnovate esigenze artistiche e di comunicazione doveva continuamente misurarsi. Palestrina divenne perciò emblematicamente un mito e la sua musica ebbe nella liturgia un posto tanto riservato quanto raro: i compositori di musica sacra e maestri di cappella dal Seicento all'Ottocento (e anche oltre) eseguirono la loro musica o la musica del loro tempo, di volta in volta composta tenendo conto di nuove esigenze della comunicazione e conformandosi alle tendenze estetiche esterne e ai nuovi mezzi dell'espressione musicale: basso continuo, armonia stile concertato, musica strumentale, virtuosismo vocale e così via. L'esecuzione con spirito filologico della musica di Palestrina è un

impegno dei tempi moderni, una sorta di coinvolgente sogno al quale non sarà forse possibile togliere tutte le ombre, ma al quale ogni musicista di cultura può offrire il suo contributo. Fra quelli possibili vi è anche il ricorso all'ideale esecutivo che pervade l'epoca barocca e che certamente fece sentire il suo peso anche sulla polifonia cosiddetta "a cappella", che prevedeva un tipo di esecuzione puramente vocale riservata esclusivamente alla Cappella Sistina. Altreve le esecuzioni si avvalevano almeno del sostegno dell'organo, ma non sono pochi i casi di richiamo alla più pura prassi esecutiva, proprio per tenere a bada l'intervento inevitabile degli strumenti che operavano nel senso dell'adeguamento del linguaggio alle nuove forme di comunicazione liturgica.

Francesco Luisi

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
1525 - 1594

Motets
Missa sine nomine

Soli
Coro della Radio Svizzera, Lugano
Theatrum Instrumentorum

Diego Fasolis
Conductor, Leitung, Direction musicale, direttore

Recording: (Nos. 3, 4, 10, 12-15) Auditorium RSI, Lugano (Switzerland) 1/1994, 11/1996;
(Nos. 1-2, 11) San Simpliciano, Milano (Italy) 12/1994;
(Nos. 5-9) Mogno (Switzerland) 6/1996

Production/Production/Directeurs de la production/Direttori della produzione
Carlo Piccardi, Gian Andrea Lodovici

Recording Supervision/Aufnahmeleitung/Directeurs de l'enregistrement/Direttori della registrazione
Giuseppe Clericetti

Sound Engineer/Tonmeister/Ingénieur du son/Tecnico del suono
Jochen Gottschall, Pierre Dumont

Editing: Sonoris S.A., Vernate

Coproduction with Radio della Svizzera Italiana, Rete 2

47521 - 2

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

1527 - 1594

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------|
| 1 | Laudate Dominum (8 voices) | 2.41 |
| 2 | Sicut Cervus (4 voices) | 4.30 |
| 3 | Nos autem gloriari (4 voices) | 2.50 |
| 4 | Stabat Mater (8 voices) | 6.15 |
| 5 | 9 Missa sine nomine | 14.47 |
| 10 | Ad te levavi oculos meos (4 voices) | 5.03 |
| 11 | Fundamenta eius (4 voices) | 5.00 |
| 12 | Magnificat primi toni (4 voices) | 7.23 |
| 13 | Tribulatione civitatum | 4.25 |
| 14 | Peccantem me quotidie | 3.00 |
| 15 | Tu es Petrus (6 voices) | 5.50 |



Soli and Coro della Radio Svizzera, Lugano
 Paolo Crivellaro, Lorenzo Ghielmi, Alberto Rasi
 Theatrum Instrumentorum



Diego Fasolis

Conductor, Leitung, Direction musicale, direttore

47521-2

D D D STEREO

TOTAL TIME

61.59

© 1998 ARTS MUSIC

© 1998 ARTS MUSIC

Design by Maria Cristina Sala . Made in the EEC

LC2513



6 00554 75212 9