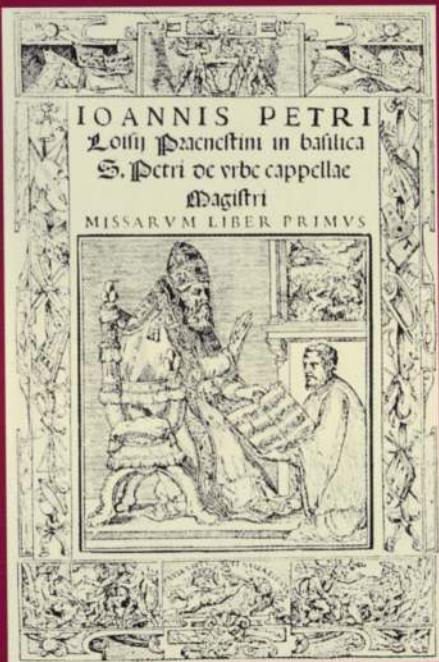




SUPER AUDIO CD
Hybrid Disc



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione



Giovanni Pierluigi da PALESTRINA

MISSARUM LIBER PRIMUS

"Ecce sacerdos magnus"

"O Regem coeli"

"Virtute magna"

"Gabriel Archangelus"

"Ad coenam Agni providi"

*Esecuzione basata sull'edizione critica
a cura di Francesco Luisi*

CORO POLIFONICO
DELL' ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA
ROBERTO GABBIANI, DIRETTORE

CORO POLIFONICO
DELL' ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA

ROBERTO GABBIANI
DIRETTORE

Giovanni Pierluigi da PALESTRINA
MISSARUM LIBER PRIMUS

Esecuzione basata sull'edizione nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina pubblicata dal Poligrafico dello Stato sotto l'egida del Ministero dei Beni Culturali e per iniziativa della Fondazione Palestrina.

Responsabile scientifico: Prof. Francesco Luisi.

SOPRANI: *M. Chiara Chizzoni, Roberta De Nicola (altus), Patrizia Guelfi, Orietta Manente, Patrizia Pupillo (altus), Emanuela Scilocchi, Bruna Tredicine.*

ALTI: *Flavia Caniglia, Antonella Capurso, Katia Castelli, Anna Mattei.*

TENORI: *Antonio Cerbara, Alessandro Galluccio, Massimo Iannone, Marco Santarelli, Paolo Traica, Francesco Toma.*

BASSI: *Sergio Leone, Massimo Simeoli, Renato Vielmi, Fabrizio Di Bernardo, Antonio Mameli, Davide Malvestio.*

Ispettore del Coro: Guglielmo Statelli

Giovanni Pierluigi da PALESTRINA

(Palestrina, ca 1525 - Roma, 1594)

MISSARUM LIBER PRIMUS

(Roma, 1554)

DISC 1

Missa 1: "Ecce sacerdos magnus"

Kyrie - 4'25", Gloria - 6'26", Credo - 10'33", Sanctus - 8'23", Agnus Dei I - 2'18",
Agnus Dei II - 2'30", Agnus Dei III - 2'04"

Missa 2: "O Regem coeli"

Kyrie - 3'46", Gloria - 5'28", Credo - 9'50", Sanctus - 5'30", Agnus Dei I - 2'29", Agnus Dei II - 2'49"

DISC 2

Missa 3: "Virtute magna"

Kyrie - 4'29", Gloria - 5'36", Credo - 9'54", Sanctus - 7'43", Agnus Dei I - 2'24", Agnus Dei II - 3'04"

Missa 4: "Gabriel Archangelus"

Kyrie - 3'39", Gloria - 5'52", Credo - 8'09", Sanctus - 8'15", Agnus Dei I - 2'22", Agnus Dei II - 2'29"

DISC 3

Missa 5: "Ad coenam Agni providi"

Kyrie - 3'01", Gloria - 5'11", Credo - 9'50", Sanctus - 7'02", Agnus Dei I - 2'22", Agnus Dei II - 2'57"

Direttore Artistico per la registrazione: Francesco Luisi

Il Progetto Palestrina

Il Progetto Palestrina dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nasceva nel 2002 per volontà del Maestro Berio, allora Presidente Sovrintendente dell'Istituzione. L'idea trovava un valido supporto nella nascente Edizione Nazionale delle Opere di Palestrina, promossa dal Ministero per i Beni e le Attività culturali. Sembrò opportuna una connessione con l'iniziativa, che mirasse alla esecuzione integrale dell'opera in concerto e alla sua registrazione in Cd. L'opportunità teneva conto sia della consapevolezza della grandezza assoluta dell'arte palestriniana, sia della conoscenza storica che poneva Palestrina tra i fondatori dell'Accademia cecilianica. Si configurava così per il presidente Berio e per tutti gli accademici la possibilità di rendere omaggio al "Princeps musicae", al più grande polifonista di tutti i tempi, al padre indiscusso della musica sacra occidentale, al grande compositore che ebbe il merito di salvare il concetto di musica d'arte dal revisionismo della Controriforma.

A tal fine veniva formato un Coro Polifonico composto da 24 elementi selezionati tra i componenti del Coro dell'Accademia, diretti dal maestro Roberto Gabbiani. Il progetto assumeva anche la consulenza musicologica del professor Francesco Luisi, responsabile scientifico della nuova edizione. E appunto sulla nuova edizione veniva fondato il progetto, nella convinzione di poter pervenire a esiti interpretativi in grado di restituire l'opera nella sua integrità storica.

Difatti si configurava la possibilità di riscoprire Palestrina attraverso la restituzione della sua scrittura, si poneva in atto una diversa possibilità di lettura basata sul significato originale del segno musicale antico, si aveva l'opportunità di affrontare lo studio di una partitura confrontata con le fonti storiche, emendata su basi filologiche e critiche. La nuova edizione utilizzava criteri innovativi che imponevano un ritorno alla lettura del testo musicale nella forma e nella sostanza voluti da Palestrina. Al maestro Berio ciò sembrava fondamentale: bastava per dare vita all'operazione. Un'operazione evidentemente lunga che prevede la pubblicazione di almeno 40 volumi in un arco di tempo che forse supererà i 20 anni.

Intanto questo è il primo prodotto, realizzato in collaborazione con la casa discografica fonè: tre Cd registrati dal Coro Polifonico di Santa Cecilia diretto da Roberto Gabbiani, contenenti le cinque opere del *Missarum Liber Primis* di Palestrina, la sua prima pubblicazione e anche primo volume in due tomi della serie inaugurata dal Poligrafico dello Stato per l'Edizione Nazionale, curata da Francesco Luisi.

The Palestrina Project

The Palestrina Project of the "Accademia Nazionale di Santa Cecilia" was conceived in 2002 by Luciano Berio, at that time President Superintendent of the musical institution. The idea found a valid support in the "Edizione Nazionale delle Opere di Palestrina" (National Edition of Palestrina's Works) that was then being created with the promotion of the Italian Ministry of Culture. It appeared appropriate to contribute to this initiative with the complete performance of Palestrina's works and their CD recording. This opportunity found motivation in both the awareness of the absolute greatness of Palestrina's art and the historical knowledge that placed him among the founders of the Santa Cecilia Academy. The possibility of paying a tribute to the "Princeps musicae", the greatest polyphonist of all times, the indisputable father of western sacred music, the great composer who had the merit to save the concept of art music from the revisionism of the Counter-Reformation, took therefore shape for President Berio and all the academicians.

This objective brought to the creation of a Polyphonic Choir made up of 24 elements selected among the components of the Academy Choir, conducted by Roberto Gabbiani. The project took on the musicological consultancy of Prof. Francesco Luisi, scientific advisor for the new edition. And the project was precisely founded on the new edition, with the conviction to attain to interpretative results able to render the musical works in their historical integrity.

There materialised in fact the possibility of rediscovering Palestrina through the restitution of his writing; a different way of reading was being implemented on the basis of the original meaning of the ancient musical sign; there was the opportunity of tackling the study of a score in confrontation with the historical sources, edited on philological and critical grounds. The new edition used innovative criteria, which imposed a return to the reading of the musical text in the form and the substance wanted by Palestrina. Luciano Berio considered this a fundamental aspect, alone sufficient to give life to the operation. An operation that is undoubtedly long, since it foresees the publication of some 40 volumes over a period of at least 20 years.

In the meantime, here is the first product, realized in collaboration with the record company Fonè: three CDs recorded by the Polyphonic Choir of Santa Cecilia conducted by Roberto Gabbiani, containing the five works of the *Missarum Liber Primis* by Palestrina, his first publication and also the first volume in two tomes of the series inaugurated by the "Poligrafico dello Stato" for the National Edition, edited by Francesco Luisi.

La storia

Quando il *Missarum liber primus* vide la luce a Roma per i tipi dei fratelli Dorico nel 1554, Palestrina (nato verosimilmente tra la fine del 1525 e l'inizio del 1526) aveva all'incirca ventinove anni. Sorprende molto la giovane età del compositore se rapportata alla maturità artistica dell'opera; ancor più meraviglia se si considera che qualcuna delle cinque messe contenute nella raccolta doveva già essere stata composta in anni precedenti. A quel tempo il musicista era tuttavia già un compositore affermato e ricopriva l'importante carica di maestro della Cappella Giulia in San Pietro. Di lì a poco avrebbe consolidato la sua posizione anche come musicista dell'Urbe, chiamato a rappresentare il professionismo musicale a Roma con una presenza significativa nelle raccolte miscellanee di musica profana che uscivano con il titolo "Le Muse" (dal 1555 al 1575) e che preludiavano all'affermazione di quella "Compagnia dei musici di Roma" che più tardi avrebbe assunto l'invocazione di Santa Cecilia e si sarebbe trasformata nell'attuale Accademia. Così appare naturale che oggi l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, che già fu la sua Accademia e lo vide Principe, gli rivolga attenzione e programmi l'esecuzione integrale della sua opera.

In verità, in quei primi anni di attività, Palestrina doveva la sua fama alla protezione del papa Giulio III (suo estimatore fin da quando, nei panni del cardinale Dal Monte, era stato vescovo di Palestrina), il quale, eletto al soglio pontificio nel 1550, già nel settembre del 1551 lo aveva chiamato a Roma per assegnargli l'incarico prestigioso alla Cappella Giulia. Ed è infatti Giulio III il dedicatario del primo libro delle messe, raffigurato nel frontespizio assiso in trono nell'atto di ricevere dalle mani del compositore il volume. Per la verità si tratta di un frontespizio silografico riciclato, ma non mendace: se è vero che l'editore lo aveva già utilizzato per un libro di messe di Cristobal de Morales uscito alcuni anni prima (1544) e dedicato al papa Paolo III, è pur vero che ora lo destinava diversamente operando una sorta di *damnatio memoriae* consistente nella sostituzione, operata sulla matrice silografica, della testa del pontefice, di quella del compositore e di vari altri attributi di riferimento dinastico. L'omaggio del musicista al suo protettore è dunque palese ed è vieppiù sottolineato dalla presenza, nella raccolta, della *Missa Ecce sacerdos magnus* chiaramente dedicata a Giulio III che compare raffigurato in vari capitellati ornati. Non possiamo invece stabilire con esattezza se si trattò di un omaggio tardivo per l'ottenuto magistero in San Pietro, o se l'offerta

intendesse veicolare nuove richieste indirizzate al pontefice. Fatto sta che di lì a pochi mesi, nel gennaio del 1555, Palestrina ottenne la nomina di cantore pontificio per diretto intervento del papa, superando le consuete procedure che prevedevano il consenso da parte dei cantori sistini. Purtroppo Giulio III morì tre mesi dopo e il suo successore, papa Marcello II, durò in carica solo tre settimane. Quest'ultimo aveva dimostrato grande sensibilità per la musica sacra e forse avrebbe apprezzato l'arte di Palestrina che comunque gli dedicherà emblematicamente la famosa *Missa Papae Marcelli*. La forzatura operata da Giulio III aveva creato disappunto fra i cantori pontifici, come si evince dalla nota un po' polemica che il diarista sistino registra a proposito della nomina di Palestrina "per ordine di N. S. il Pontefice, senza esame e senza il consenso dei cantori"; le circostanze furono evidentemente sfavorevoli al musicista e il nuovo successore al soglio di Pietro, Paolo IV, lo rimosse dall'incarico richiamando una antica disposizione che imponeva ai cantori pontifici di essere celibi e di appartenere almeno a ordini minori se non sacerdotali.

L'opera

Il *Missarum liber primus* contiene cinque messe, di cui quattro a quattro voci e una a cinque. La data di pubblicazione dell'opera cade nel periodo della lunga pausa di riflessione del Concilio di Trento (1545-1563, con interruzione dei lavori dal 1552 al 1562) e perciò induce a considerare il contenuto come conseguenza di una plausibile attenzione alle direttive in materia di musica sacra che la Controriforma già faceva conoscere e che avrebbe definitivamente emanato a chiusura dei lavori tridentini. Del resto la messa che la storiografia volle considerare in tal senso modello per antonomasia, cioè la *Missa Papae Marcelli*, composta per quel papa eletto e presto sostituito, vide la luce a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione delle cinque messe che costituiscono l'opera prima.

Si profila dunque anche per questo primo prodotto dell'arte palestriniana la necessità di considerare l'adeguamento della scrittura contrappuntistico-imitativa (già propria dell'arte franco-fiamminga) alle osservazioni che proprio papa Marcello II volle impartire direttamente ai cantori pontifici sfruttando quei soli ventidue giorni di papato che gli furono concessi. Il pontefice, eletto da appena tre giorni, aveva preso parte alle solenni funzioni del venerdì santo del 12 aprile 1555 ed era rimasto sfavorevolmente colpito dall'esecuzione di musiche dalla struttura complessa, imitativa e artificiosa che non lasciavano intendere, anzi

soffocavano il testo liturgico; così convocò i cantori, esprime il proprio disappunto e li invitò a cantare con chiarezza "ut quae proferebantur, audiri atque percipi possent". Palestrina era fra quei cantori redarguiti e certamente dimostrò di essere il più sensibile al giusto richiamo, consapevole però che la chiarezza delle parole nella polifonia non poteva dipendere dal modo di cantare, ma dalla modificazione dello stile compositivo. L'invito del pontefice ebbe su Palestrina valore di sprone a fornire migliori esiti al proprio modo di pensare la polifonia, in realtà già assunto e già definito nelle sue linee essenziali. Lo dimostrano proprio le cinque messe della prima raccolta palestriniana stampata l'anno precedente all'accaduto: benché ancora indulgenti ad atteggiamenti propri della tecnica contrappuntistica franco-fiamminga, specialmente espressa nelle scelte ritmiche e proporzionali, ovvero nella sovrapposizione di metri contrastanti, o ancora nell'uso di soggetti con imitazione canonica, tutte comunque esaltano il nuovo principio del contrappunto "arioso", attraverso il quale si intende subordinare la struttura e la tecnica compositiva alle esigenze espressive, all'interpretazione della parola, all'esaltazione emotiva.

Rimanendo legato alle consuetudini che caratterizzano la musica sacra, Palestrina adotta per le sue messe principi innovativi che incidono specialmente sulle scelte tematiche, sull'uso di ampie soluzioni "ariose", sul principio della caratterizzazione "melodica" della frase contrappuntistica, sulla indissolubilità della simbiosi tra testo e intonazione, sulla circolarità tematica capace di imprimere a ciascuna messa quasi il carattere narrativo ed epico del poema, stante la profonda capacità di interpretare il testo liturgico ora come profonda evocazione dello spirito, ora come anelito di speranza, ora come invocazione del bene, ora come dramma dell'umanità.

Dunque, tutto ciò che risultava evidente nella richiesta della Controriforma, compendiata nell'invito alla semplificazione del contrappunto "ut verba intelligerentur", non trova e non troverà mai nell'arte di Palestrina il modello esemplare, ma semmai conoscerà soluzioni di qualche valore molto più tardi, nelle scelte di natura più armonica che contrappuntistica della seconda Scuola romana. Il musicista prenestino, a cui si era negato un posto nella cappella pontificia ma al quale verrà riconosciuto il ruolo di "compositore della Cappella di N. S. in Roma", rappresenterà invece la prima Scuola romana e leggerà il proprio apporto non già ad una semplificazione del contrappunto, bensì alla sua modificazione in termini di "ariosità", di espressione, di interpretazione del testo in una sintesi superba e irripetibile di arte e di poesia: essa rappresenta l'idea che Palestrina ha della musica sacra e che è una

propria interpretazione della Controriforma, evidentemente appoggiata dalla curia romana che la pretendeva come modello della cantoria pontificia. Quella propagandata da alcuni zelanti cardinali all'indomani della chiusura del Concilio di Trento porterà invece a risultati modesti ancorché mossi da principi plausibili (vedi la produzione di Vincenzo Ruffo, maestro di cappella nel duomo di Milano sotto l'influenza del cardinale Borromeo). Non è casuale infatti la sopravvivenza dello stile palestriniano come punto di riferimento imprescindibile nella formazione del cosiddetto "stile osservato" che verrà posto alla base di tutta la produzione musicale sacra della cultura cattolica occidentale.

Tratti stilistici

Le cinque messe del primo libro ubbidiscono a principi compositivi e stilistici appartenenti alla migliore disciplina dell'arte contrappuntistica. Sembra opportuno, al fine di favorire l'ascolto, offrire una succinta scheda analitica per ognuna di esse.

Missa Ecce sacerdos magnus a quattro voci. Utilizza in tutte le sezioni che la compongono un tema derivato dall'antifona gregoriana del *Commune Confessoris Pontificis* di cui conserva anche il testo liturgico. Si tratta di un caso eccezionale che si pone in contrasto con le disposizioni del Concilio di Trento che aveva bandito l'uso della politestualità evidentemente pregiudicante della migliore intelligibilità del testo. Difatti la simultaneità del testo dell'antifona con i testi del *Kyrie*, del *Gloria* del *Credo*, del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei* potrebbe creare qualche confusione, ma in realtà nella realizzazione di Palestrina il pericolo è ridotto ai minimi termini: si assiste infatti all'impiego della melodia gregoriana in guisa di *cantus firmus*, vale a dire che l'intonazione liturgica originale viene offerta con valori mensurali ampi che cadenzano a lunga distanza le sillabe del testo senza minimamente coprire quello della messa. Il canto fermo produce così l'effetto di un continuo pedale, ora affidato alle parti intermedie ora a quella acuta, con un risultato straordinario che riesce a compendiare il duplice significato e della celebrazione della messa e della destinazione pontificale. Che si trattasse di una soluzione non osteggiata lo dimostra il persistere del testo dell'antifona anche in tutte le successive ristampe (anche in quella postuma del 1596) ed è confermata dalla imitazione che tale modello di composizione suscitò presso compositori delle generazioni successive. L'*Agnus Dei III* concede il destro al cimento contrappuntistico di matrice fiamminga: prendendo spunto dal tema gregoriano

suddetto lo trasforma in *tenor*, ovvero lo modifica ritmicamente, lo priva del testo originale, gli assegna un controsoggetto, elabora il tutto in una costruzione fortemente imitativa e vi aggiunge un'inquietudine ritmica ottenuta con la sovrapposizione di ritmi diversi fra loro proporzionali. L'effetto è sorprendente, quasi disorienta, ma pur sempre è coerente con l'aspirazione espressiva che informa tutta la messa. L'originale destinazione di questa composizione, come si è detto, è dichiarata iconograficamente attraverso la riproduzione del profilo di Giulio III iscritto nella grande lettera iniziale del Kyrie.

Missa O Regem coeli a quattro voci. La tecnica usata è quella della "messa parodia". Palestrina utilizza infatti il materiale musicale di un mottetto di Andreas de Silva pubblicato in una miscellanea del 1532, a sua volta basato su una melodia di derivazione gregoriana. Questo atteggiamento compositivo ha una discendenza tipicamente fiamminga, intende dimostrare la capacità di elaborazione dei materiali, ma è anche dettato dalla volontà di omaggio dell'artista a un grande maestro della generazione precedente. L'apporto di Palestrina è tutto concentrato nella dilatazione espressiva del tema principale dal quale discende una straordinaria ricchezza di situazioni emotive collegate alla interpretazione del testo; l'espansione tematica raggiunge livelli di puro pathos melodico incentrato sulla tensione derivante dalla quarta ascendente (quasi una appoggiatura di effetto "romantico") che caratterizza l'esposizione del tema. La destinazione della messa è ancora una volta dichiarata dalla scena della Natività raffigurata nella lettera iniziale del Kyrie.

Missa Virtute magna a quattro voci. Ancora un esempio di "messa parodia" condotta sul materiale mottettistico di un altro musicista fiammingo, M. Lasson, pure stampata nella stessa raccolta del 1532. Gli intenti di Palestrina si realizzano sulla stessa lunghezza d'onda: l'espansione tematica offre soluzioni sempre rinnovate che tendono a superare l'effetto "fiammingo" derivante da un tema quasi scolastico che riproduce in apertura un intervallo di quinta ascendente. Al magistero d'oltralpe si concede ad esempio l'impiego di ritmi proporzionali nel secondo *Hosanna* o l'impiego di una voce in imitazione canonica nell'*Agnus Dei II*. Tuttavia Palestrina non rinuncia a soluzioni espressive: in fase di imitazione del soggetto in stretta successione sovrapposta (si ascolti il *Sanctus* o l'*Agnus Dei I*) si configura ad esempio una espansione della doppia quinta sull'intervallo di nona con sorprendente effetto intensivo. Anche in questo caso la destinazione della messa è sottolineata dalla vignetta riprodotta nella grande iniziale del Kyrie che raffigura la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli nella ricorrenza della Pentecoste.

Missa Gabriel Archangelus a quattro voci. Ancora una volta si tratta di una messa parodia costruita su un mottetto di Philippe Verdelot desunto dalla stessa raccolta miscellanea del 1532. La capacità costruttiva di Palestrina decide di un impianto imitativo che non conosce limiti, e pur tuttavia si cimenta nella ricerca di un lirismo espressivo che sembra suggerito dall'effetto prodotto dalla quinta discendente e subito ascendente che caratterizza l'incipit; il motivo si alterna allo sfruttamento di elementi secondari che pure assumono dignità tematica e compongono un modello di riferimento per varietà e ricercatezza espressiva; *l'Agnus Dei II* è a sei voci e propone una struttura imitativa stretta sul tema iniziale senza perdere di vista l'esigenza fraseologica che realizza un'ariosità contrappuntistica. Nella lettera del *Kyrie*, sempre con riferimento alla destinazione, è raffigurato San Giovanni Battista.

Missa Ad coenam Agni providi, a cinque voci. Utilizza un tenor desunto dall'inno *Ad regias Agni dapes* e, come la messa di apertura del libro, costituisce un superbo esempio di scrittura contrappuntistica capace di sfruttare ogni risorsa codificata dalla scuola franco-fiamminga. Anzi modifica quella scrittura rendendola partecipe di progressive esigenze espressive che scaturiscono da un tema che è quasi una melodia procedente per gradi congiunti. La realizzazione è tecnicamente superba e non finisce di stupire sul piano dell'analisi. La struttura a cinque voci è in realtà ricavata con l'impiego costante del canone, sicché l'intera messa presenta quasi ininterrottamente due voci in imitazione rigorosa impegnate su vari registi, intorno alle quali si sviluppano controsoggetti che a loro volta sono condotti in varia imitazione tra loro. In tale ricchezza strutturale e imitativa che non disdegna la rigidità della disciplina canonica, c'è tuttavia pur sempre spazio per quella espressività ariosa che distingue Palestrina e determina la grandezza del capolavoro. La scena della Resurrezione riportata nella lettera iniziale del *Kyrie* sottolinea la ricorrenza liturgica di riferimento per la messa.

L'esecuzione

L'accento alla costante presenza di espressività nella musica di Palestrina merita ora una plausibile spiegazione. La componente espressiva insita nell'ariosità del suo contrappunto è di per sé elemento inconfondibile di emotività e quindi decide senza appello per una impostazione del contrappunto votata all'interpretazione del testo prima che

all'elaborazione tematica. Tuttavia esistono molti altri elementi che emergono dall'osservazione diretta della scrittura originale palestriniana e che vengono offuscati nelle trascrizioni laddove traducono le antiche figure mensurali con le moderne figure di valore. La nuova edizione nazionale delle opere di Palestrina, sostenuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali a cui fa riferimento la presente edizione discografica, ha individuato aspetti semiologici rilevanti che decidono delle componenti espressive e perciò meritano di essere conservati nell'edizione moderna. Non è il caso di percorrere qui la complessa fase di analisi della scrittura che ha ispirato la nuova edizione, ma merita richiamare l'attenzione su alcuni punti essenziali. La musica moderna, dal Seicento a oggi, si avvale di indicazioni specifiche per indicare l'andamento di un brano (*allegro*, *andante*, *presto* ecc.) e non è credibile che tale uso sia apparso all'improvviso senza una storia pregressa. In realtà anche nel Cinquecento, al tempo di Palestrina, la musica era basata su andamenti differenziati che spaziavano tra il *grave*, il *presto*, l'*andante*, l'*allegro* e così via, ma aveva altri mezzi per indicarli. Si è creduto che potesse bastare il carattere del testo ad informare il carattere della musica, ma evidentemente si è rischiato una interpretazione troppo soggettiva; esiste invece un tipo di scrittura nel Cinquecento che assume peculiari modelli semiografici sottoposti a indicazioni di tempo coerenti o incoerenti rispetto ad essi, ma che esprimono finanche la differenza tra *andante* e *andantino*, tra *grave* e *lento* e via di seguito; esistono addirittura più modi di scrittura per indicare la stessa situazione ritmica certamente con intenti di aderenza espressiva e dinamica; ricorrono perfino modi convenzionali di scrittura che suggeriscono al cantore soluzioni peculiari.

La nuova edizione integrale delle opere di Palestrina, di cui mi pregio essere responsabile scientifico, si è molto preoccupata di conservare tutto questo, accogliendo accanto all'edizione moderna già rispettosa della notazione originale, perfino la riproduzione in facsimile dell'originale. Questi principi editoriali suggellano una fiducia senza riserve nel testo, che porta alla convinzione di restituirlo nella sua integrità. Come epigrafe al mio lavoro ho coniato una frase che spiega l'intero programma:

Convinciamoci che il testo detiene la supremazia sulla tradizione esecutiva e perciò restituisce l'arte, non la sua vicenda artistica.

Trattandosi di musica, il progetto di restituzione richiede però anche la realizzazione esecutiva del





testo: essa soltanto, a mio avviso, può rappresentare l'edizione critica esaustiva. Ne ha assunto l'onere l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sotto la spinta entusiastica del compianto suo presidente Luciano Berio, affidando la realizzazione al Coro Polifonico dell'Accademia diretto da Roberto Gabbiani.

Insieme abbiamo intrapreso la via con il profondo convincimento di scoprire una nuova realtà palestriniana. Difatti il Palestrina di questa edizione discografica è un Palestrina diverso come è diversa l'edizione che lo ripresenta al mondo. L'interpretazione realizzata da Gabbiani si pone in riferimento a sonorità di più intima percezione, sottende la riproduzione di una musica puramente polifonica pensata per una cappella privata, quella del pontefice, la Cappella Sistina. La grande emotività della massa sonora è sostituita dalla raffinata percezione del testo, dalla resa emotiva ed espressiva della parola attraverso il suono, dalle relazioni dialettiche emergenti dal linguaggio contrappuntistico inteso come componente intellettualistica mossa dagli affetti.

La realizzazione sonora riflette il testo musicale, così come il testo musicale dipinge la parola. La polifonia è un mezzo di espressione, ma anche trasforma in suono un concetto prodotto dallo spirito. La scrittura palestriniana offre una trasparenza ineguagliabile, realizza una polifonia rara e preziosa che assegna ad ogni voce separatamente una partecipazione emotiva: è perciò una polifonia di emozioni, un contesto percettivo nel quale ognuno ha modo di ritrovarsi. Gabbiani recupera il testo, lo interpreta su basi semiologiche, decide la dinamica nel rapporto tempo-scrittura, sceglie l'ordine e muove la misura con funzione significativa, rispetta le altezze originali secondo il diapason del tempo, cura l'intonazione degli intervalli su base modale, guarda alla parola come fondamento della liturgia, esalta la funzione del contrappunto imitativo, delinea l'architettura sonora complessiva ed evidenzia il particolare, misura e calibra le sonorità non per un mero ripristino filologico bensì per una plausibile ricomposizione del clima vocale rapportato alla scrittura. E dà anima alla voce. Dà voce alla scrittura di Palestrina.

Questo Palestrina è davvero nuovo come è nuova l'edizione utilizzata per l'esecuzione. Alcuni mesi or sono, in occasione della presentazione dell'opera editoriale, Lino Bianchi, studioso palestriniano autorevolissimo, dopo aver ascoltato in religioso raccoglimento la performance esemplificativa del coro polifonico diretto da Gabbiani, visibilmente commosso e parafrasando il noto auspicio verdiano di un ritorno all'antico, affermò che il ritorno al testo avrebbe favorito la riscoperta di Palestrina.

Francesco Luisi

The history

When the *Missarum liber primus* saw the light in Rome, printed by the Dorico brothers in 1554, Palestrina (most likely born between the end of 1525 and the beginning of 1526) was about 29 years old. The young age of the composer is greatly surprising if related to the artistic maturity of this work; even more so if one considers that any of the five masses contained in the collection had presumably already been composed in the preceding years. At that time, however, the musician was already an established composer and covered the important position of chapel master at the Julian Chapel in St. Peter's. Soon after he would consolidate his position in the city also as a musician, when he was called to represent Roman musical professionalism with a significant contribution to the miscellaneous collection of profane music published under the title "Le Muse" (from 1555 to 1575), a prelude to the establishment of that "Compagnia dei musici di Roma" which was later to assume the invocation of Santa Cecilia and to transform itself into the current Accademia. It therefore appears only natural that today the "Accademia Nazionale di Santa Cecilia", which was once his own Academy and saw him as its Prince, pays the due attention to him and programmes the complete performance of his works.

As a matter of fact, in those first years of activity, Palestrina owed his international fame to the protection of Pope Julius III (his appraiser since when, as the then Cardinal Dal Monte, he had been Bishop of Palestrina), who, after ascending to the papal throne in 1550, already in September 1551 called him to Rome for the prestigious appointment at the Julian Chapel. Julius III is in fact the dedicatee of Palestrina's first book of masses and is portrayed in the frontispiece, seated on the throne, in the act of receiving the volume from the hands of the composer. In reality this is a recycled, though not untruthful, xylographic frontispiece: if it is true that the editor had already used it for a book of masses by Cristobal de Morales published a few years before (1544) and dedicated to Pope Paul III, it is also true that he made a new and different use of it by operating a kind of *damnatio memoriae* consisting of the substitution in the xylographic matrix of the Pope's head, of that of the composer and of various attributes of dynastic reference. The musician's tribute to his patron is therefore manifest and is all the more underlined by the presence, in the collection, of the *Missa Ecce sacerdos magnus*, clearly dedicated to Julius III who appears portrayed in various ornate initials. We cannot instead establish with precision whether this was a tardy tribute for the obtained appointment in St. Peter's or whether the offer intended to carry new requests addressed to the pontiff. The fact is that a few months later, in January 1555, Palestrina was appointed as papal singer thanks to

the Pope's direct intercession, and regardless of the usual procedures that foresaw the approval and consent of the members of the Sistine choir. Unfortunately Julius III died three months later and his successor, Pope Marcellus II, was in office for only three weeks. The latter had shown great sensitivity to sacred music and would have appreciated the art of Palestrina, who significantly dedicated to him the famous *Missa Papae Marcelli*. But the forceful decision made by Julius III had irritated the papal singers, as one can presume from the polemical tone of the entry in the Sistine diary written after Palestrina's appointment: "per ordine di N.S. il Pontefice, senza esame e senza il consenso dei cantori" (by order of our Holy Pope, without exam and without the singers' consent). Circumstances were obviously unfavourable to Palestrina, and the new successor on Peter's throne, Paul IV, removed him from the position by means of an old provision that imposed papal singers to be celibate and to belong at least to the minor orders.

His works

The *Missarum Liber Primus* contains five masses, of which four for four voices and one for five. The date of publication of the work falls within the long pause of reflection brought about by the Council of Trent (1545-1563, with interruptions of the works between 1552 and 1562) which suggests that the content may be considered as the consequence of the directions on the subject of sacred music that the Counter Reformation was already circulating and that would have definitely enacted at the closing of Tridentine works. After all, the mass that historiography indicated as the supreme example in this sense, that is to say the *Missa Pape Marcelli*, composed for that Pope who was elected and shortly after replaced, saw the light a few months after the publication of the five masses which form Palestrina's *opera prima*. It seems therefore necessary, also in relation to this first outcome of Palestrina's art, to consider the adaptation of contrapuntal-imitative writing (already characteristic of the Franco-Flemish art) to the observations that the same Pope Marcellus II made directly to the papal singers in those very few days of papacy that life gave him. The Pope, only three days after his election, had taken part in the solemn service of Good Friday on the 12 April 1555 and had had an unfavourable impression of the performance of music with a complex, imitative and artificial structure that did not allow the understanding of the liturgical text, on the contrary it suffocated it. He subsequently summoned the singers, expressed his own discontent and invited them to sing with clarity "*ut quae proferebantur, audiri atque percipi possent*". Palestrina was among

those reproached singers and he certainly demonstrated to be, among them, the most receptive to the Pope's fair appeal; at the same time he was aware that clarity of words in polyphonic music could not depend on the way of singing, but on the modification of the compositional style. The Pope's invitation gave Palestrina the incentive to search for better ways of thinking the polyphony, though his own ideas were in fact already defined in their essential lines. This is proved by the very five masses of Palestrina's first collection printed the year before the above happenings: although still indulging in approaches typical of the Franco-Flemish contrapuntal technique, specially expressed in the rhythmical and proportional choices, or in the superimposition of contrasting meters, or still in the use of subjects with canonical imitation, they all nevertheless enhanced the new principle of the "arioso" counterpoint, through which he intended to subordinate the structure and the compositional technique to expressive needs, to the interpretation of the word, to emotional fervour. While remaining bound to the traditions that characterized sacred music, Palestrina adopted for his masses some innovative principles which specially affected thematic choices, the use of wide, "arioso" solutions, the principle of "melodic" characterization of the contrapuntal phrase, the indissolubility of the symbiosis between text and intonation and the thematic circularity, which almost gave each mass the narrative and epic character of the poem, based on the profound ability to interpret the liturgical text now as a profound evocation of the spirit, now as yearning for hope, now as an invocation of the good, now as the tragedy of humanity. Therefore, what became evident in the requests of the Counter Reformation, and was summed up in the invitation to simplify the counterpoint "*ut verba intelligerentur*", never found in the art of Palestrina the ultimate model; on the contrary, it would have known solutions of a certain value much later, in the choices of a more harmonic rather than contrapuntal nature of the second Roman school. The Prenestine musician, to whom a post in the papal chapel had been denied but who would later see his role as "composer of the chapel in N.S. in Rome" recognised, represented instead the first Roman school and bound his own contribution not yet to a simplification of counterpoint, but to its modification in terms of "ariosity", expression, interpretation of the text in a superb and unrepeatable synthesis of art and poetry. This represents the idea that Palestrina had of sacred music and that was his own interpretation of the Counter Reformation, obviously supported by the Roman *Curia* that wanted it as a model for the papal choir. The ideas propagandised by a few fervent cardinals after the closing of the Council of Trent led instead to modest results, even though they were moved by plausible principles (see the production by Vincenzo Ruffo, chapel master of the Milan cathedral under

the influence of Cardinal Borromeo). It is not in fact incidental that the Palestrinian style became an indispensable point of reference in the formation of the so called "*stile osservato*" that would be at the basis of all the sacred music production of western Catholic Culture.

Stylistic features

The five masses of the first book are based on stylistic and compositional principles that belong to the best discipline of contrapuntal art. In order to favour the listening, it seems appropriate to offer here a concise analytical chart for each one of them.

Missa Ecce sacerdos magnus for four voices. It uses in all its sections a theme derived from the Gregorian antiphon of the *Commune Confessoris Pontificis* of which it also maintains the liturgical text. This represents an exceptional case, which puts itself in contrast with the directions of the Council of Trent that had banned the use of polytextuality in that it was evidently detrimental to the best intelligibility of the text. It is true that the simultaneity of the text of the antiphon with the texts of the *Kyrie*, the *Gloria*, the *Credo*, the *Sanctus* and the *Agnus Dei* could create some confusion, but, in fact, Palestrina's realization dramatically reduces this danger: the Gregorian melody is used in the shape of *cantus firmus*, that is the original liturgical intonation is offered with wide mensural values which mark, in the long distance, the rhythm of the syllables of the text without covering at all that of the mass. The *cantus firmus* produces therefore the effect of a continuous pedal, given now to the intermediate now to the acute parts, with an extraordinary result that successfully sums up the twofold aim, i.e. the celebration of the Mass and the papal destination. That this solution was not opposed is demonstrated by the endurance of the text of the antiphon also in all the subsequent reprints (including the posthumous one of 1596) and is all the more confirmed by the imitations of that model of composition among composers of later generations.

The *Agnus Dei III* is a kind of challenge to Flemish counterpoint: using the above said Gregorian theme as a starting point, Palestrina transforms it into *tenor*, that is he modifies it rhythmically, he deprives it of the original text, he gives to it a counter subject, he elaborates the whole thing in a strongly imitative construction and he adds to it a rhythmical restlessness obtained with the superimposition of different rhythms, proportional among themselves. The effect is astonishing, almost disorienting, but it is nevertheless coherent with the expressive aspiration that informs the whole mass. The original destination of this composition, as said above, is iconographically acknowledged through the reproduction of the profile of Julius III

inscribed in the initial of the *Kyrie*.

Missa o Regem coeli for four voices. The technique used here is that of the "parody mass". Palestrina uses in fact the musical material of a motet by Andreas De Silva published in a miscellaneous collection of 1532, based in its turn on a melody of Gregorian derivation. This compositional approach has a typically Flemish legacy and is aimed at demonstrating the ability of elaborating materials, but it is also dictated by the artist's wish to homage a great master of the previous generation. Palestrina's contribution is all concentrated in the expressive dilation of the principal theme from which springs out an extraordinary wealth of emotional situations connected to the interpretation of the text; the thematic expansion reaches level of pure melodic pathos centred on the tension which derives from the ascending fourth (almost an *appoggiatura* of "romantic" effect) which characterizes the exposition of the theme. The destination of the mass is once again stated in the nativity scene depicted in the initial of the *Kyrie*.

Missa Virtute Magna for four voices. Once again an example of "parody mass" led on the motet material by another Flemish musician, M. Lasson, also printed in the same collection of 1532. Palestrina's intentions were realized along the same lines: the thematic expansion offers always renewed solutions which tend to overcome the "Flemish" effect deriving from an almost scholastic theme that reproduces in the opening an interval of ascending fifth. The Northern European tradition is acknowledged with, for example, the employment of proportional rhythms in the second *Hosanna* or the employment of one voice in canonical imitation in the *Agnus Dei II*. Nevertheless, Palestrina does not forsake expressive solutions: in the phase of subject imitation in strict superimposed succession (listen to the *Sancuts* or the *Agnus Dei I*) an expansion of the double fifth on the interval of ninth, for example, takes shape with an astonishing intensive effect. Also in this case the destination of the mass is illustrated in the initial of the *Kyrie*, which depicts the descent of the Holy Ghost on the Apostles on the festivity of Pentecost.

Missa Gabriel Archangelus for four voices. Once again an example of "parody mass" built on a motet by Philippe Verdelot from the same miscellaneous collection of 1532. Palestrina's constructive ability determines an imitative structure that has no confines; yet, he undertakes the research of an expressive lyricism which seems suggested by the effect produced by the descending and immediately ascending fifth that characterizes the *incipit*; the motif alternates itself with the exploitation of secondary elements that nonetheless assume thematic dignity and become a model of reference for variety and expressive refinement. The *Agnus Dei II* is for six voices and it offers a strict imitative structure of the initial theme without losing sight of the

phraseological requirement that pursues a contrapuntal ariosity. In the initial of the Kyrie, again with a reference to the destination of the mass, there is a portrayal of St. John's Baptist. *Missa Ad cenam Agni providi* for five voices. It has a tenor taken from the hymn *Ad regias Agni dapes*, and, like the opening mass of the book, it represents a superb example of contrapuntal writing that exploits to the full all the codified resources of the Franco-Flemish school. In fact, it modifies that writing in that it introduces increasing expressive needs that derive from a theme that is almost a melody that proceeds in conjunct motion. The realization is technically superb and it still astonishes from an analytical point of view. The structure in five voices is actually obtained with the constant use of the canon, so that the whole mass presents almost unceasingly two voices in rigorous imitation engaged on various registers, around which are developed counter subjects which, in their turn, are conducted in various imitations among them. In such a structural and imitative wealth, that does not disdain the rigidity of canonical discipline, there is nevertheless always room for that ariose expressiveness that distinguishes Palestrina and raises his work to the status of masterpiece. The scene of the Resurrection depicted in the initial of the Kyrie underlines the liturgical festivity to which the mass refers.

The performance

The mention of the constant presence of expressiveness in Palestrina's music deserves now a plausible explanation. The expressive component inherent in its ariose counterpoint is by itself a distinctive element of emotiveness and it therefore inevitably determines a formulation of the counterpoint voted principally to the interpretation of the text rather than to thematic elaboration. However, there exist many other elements which emerge from the direct observation of Palestrinian original writing and that are somehow concealed in those transcriptions that translate the antique mensural symbols with the modern note-values. The new national edition of Palestrina's works, supported by the Italian Ministry of Culture, which the present recording edition refers to, has identified some relevant semiological aspects that determine the expressive components and that therefore deserve to be maintained in the modern edition. This is not the place to go through the process of complex analysis of the writing that has inspired the new edition, but some essential points deserve to be mentioned. Modern music, as from the 17th century to date, has made use of specific terms to indicate the tempo of a piece (*allegro*, *andante*, *presto* etc.) and it is not believable that such use appeared suddenly without a previous history. As a matter of fact, also at the time of Palestrina in the 16th

century, music was based on different tempos, which went from the *grave* to the *presto*, the *andante*, the *allegro* and so forth, but other means were used to indicate them. It was believed that the character of the text was sufficient to inform the character of the music, but this obviously carried the risk of too subjective an interpretation. There existed instead a type of writing in the 16th century which made use of peculiar semiographic models submitted to indications of tempo that were at times coherent and other times incoherent in relation to them, but that even expressed the difference between "*andante*" and "*andantino*", or between "*grave*" and "*lento*" and so forth. There also existed more ways of writing to indicate the same rhythmical situation, surely with the intent of expressive and dynamic adherence; also, there were even conventional modes of writing that suggested to the singer some peculiar solutions. The new unabridged edition of Palestrina's works, of which I am honoured to be scientific advisor, has taken great pains in order to preserve all this, and it welcomes, besides the modern edition, already faithful to the original notation, even a reproduction in photocopy of the original. These editorial principles are firmly rooted in the faithful dependence upon the text, which leads to the conviction of rendering it in its own integrity. As an epigraph to my work I have coined a phrase that explains the entire programme:

Let us be convinced that the text maintains the supremacy over the performing tradition and it therefore returns the art, not its artistic history.

Consisting of music, the project of restitution must involve also the performing execution of the text: only that, I believe, can stand for an exhaustive critical edition. The *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* has taken over this responsibility, following the enthusiastic encouragement of its own late President Luciano Berio, and handing over its realization to the polyphonic group of the *Accademia* conducted by Roberto Gabbiani. We have together undertaken this task with the profound conviction that we shall discover a new Palestrinian reality. In fact, the Palestrina of this recording edition is a different Palestrina, and different is also the edition that renders him to the world. The interpretation realized by Gabbiani pursues a sonority of a more intimate perception, it implies the reproduction of purely polyphonic music as it was conceived for a private chapel, namely, that of the Pope, the Sistine Chapel. The great emotiveness of the mass of sounds is replaced by the refined perception of the text, by the emotive and expressive rendering of the word through the sound, by the dialectic relations emerging from the contrapuntal language intended as an intellectual component moved by the affects. The sound

realization reflects the musical text, in the same way as the musical text depicts the word. The polyphony is a means of expression, but it also transforms into sound a concept produced by the spirit. Palestrina's writing offers an incomparable transparency, it realizes a rare and precious polyphony that gives each individual voice an emotive participation: it is therefore a polyphony of emotions, a perceptive context in which we can all find ourselves. Gabbiani recuperates the text, he interprets it on a semiological basis, he decides the dynamics in the relation tempo-writing, he chooses the order and moves the measure with expressive purposes, he respects the original pitches according to the diapason of the time, he determines the intonation of the intervals on a modal basis, he looks at the work as a fundament of the liturgy, he enhances the function of imitative counterpoint, he outlines the overall sound architecture and highlights the detail, he measures and calibrates the sonority not for a mere philological recovery but for a plausible re-composition of the vocal climate related to the writing. And he gives soul to the voice. He gives voice to Palestrina's writing.

This Palestrina is truly new and new is the edition used for its performance. A few months ago, on the occasion of the presentation of the editorial work, Lino Bianchi, an authoritative Palestrinian scholar, after listening in religious contemplation to the exemplary performance of the polyphonic choir conducted by Gabbiani, visibly moved and paraphrasing Verdi's well known auspice of a return to the ancient, stated that the return to the text would have favoured the rediscovery of Palestrina.

Francesco Luisi

Translated by Angelica Suanno

Il Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia è composto da circa 90 elementi. Le sue origini altro non sono che quelle dell'Accademia stessa, risalgono quindi al 1566, ma solo nella seconda metà dell'Ottocento il Coro iniziò ad assumere un assetto stabile e a partecipare ad esecuzioni del grande repertorio sinfonico-vocale. Nel 1895 inaugurò la Sala Accademica di Via dei Greci con un concerto di musica palestriniana diretto da Raffaele Terziani.

L'attività del Coro si espleta nella stagione invernale ed in quella estiva dell'Accademia affiancando l'Orchestra per l'esecuzione di grandi opere sinfonico-corali classiche e moderne.

Il Coro vanta inoltre prestigiose collaborazioni esterne fra le quali segnaliamo quella con Claudio Abbado e i Berliner Philharmoniker; con Lorin Maazel e l'Orchestra dello Schleswig Holstein; con Valery Gergiev e l'Orchestra Kirov, con Carlo Maria Giulini e l'Orchestra della Rai di Torino. Il Coro ha effettuato tournée in tutto il mondo.

Vasta anche l'attività in campo discografico. Con l'Orchestra dell'Accademia il Coro ha preso parte recentemente alle numerose incisioni di musica sacra effettuate in occasione del Giubileo: il disco con i Requiem di Fauré e Durufle ha ottenuto il Diapason d'Or, mentre la Misa Tango di Bacalov ha avuto la nomination al Grammy Award.

Il Coro Polifonico, diretto da Roberto Gabbiani e composto da 24 elementi selezionati tra i componenti del Coro dell'Accademia, è stato istituito nel 2002 appositamente per realizzare il progetto discografico che prevede l'incisione dell'opera omnia di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Il Coro si avvale della collaborazione dei Maestri Piero Corradino Giovannini e di Andrea Faidutti.

The Choir of the "Accademia Nazionale di Santa Cecilia" is made up of some 90 singers. Its origins are the same as those of the Academy and go back to 1566, although only in the second half of the 19th century the Choir took on definite shape and started to participate in the performances of the great vocal/symphonic repertoire. In 1895 the Choir inaugurated the concert hall in Via dei Greci with a concert of music by Palestrina conducted by Raffaele Terziani.

The Choir's activity is carried out throughout the Academy's winter and summer seasons, during which it performs the great classical and modern symphonic/choral works together with the Orchestra.

The Chorus has toured worldwide and can boast prestigious collaborations, among which those with the Berlin Philharmonic and Claudio Abbado, Lorin Maazel and the Schleswig-Holstein Orchestra, Valery Gergiev and the Kirov Orchestra, Carlo Maria Giulini and the Turin Rai Orchestra.

The Chorus has also been very active in the recording field. Together with the Orchestra of the "Accademia Nazionale di Santa Cecilia", it took recently part in various recordings of sacred music made on the occasion of the celebrations for the Jubilee year: these include, among others, the recording of Fauré's and Durufle's Requiem which was awarded the "Diapason d'or" and Bacalov's Misa Tango, which received a nomination for the Grammy Awards.

The Polyphonic Choir, conducted by Roberto Gabbiani and composed of 24 members chosen among the components of the Santa Cecilia Choir, was founded in 2002 with the objective of realizing the recording of the complete works by Palestrina. The Choir benefits from the collaboration of Piero Corradino Giovannini and Andrea Faidutti.

Roberto Gabbiani Roberto Gabbiani è nato a Prato, si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio di Firenze. Giovannissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze, dove, in qualità di Maestro del Coro, ha lavorato accanto ai più illustri direttori quali Muti, Schippers, Prêtre, Mehta, Giulini, Maazel, Kleiber ed altri ancora. Il suo repertorio spazia dall'antico (ha diretto, fra l'altro, prime esecuzioni moderne di musiche di Frescobaldi, Paolo Aretino, Gesualdo da Venosa) al contemporaneo (gli sono state affidate le prime esecuzioni mondiali di autori come Clementi, Gianni Leporini, Nono, Petrassi, Corgi, Vacchi).

Dal 1991 è stato chiamato da Riccardo Muti alla direzione del Coro del Teatro alla Scala di Milano. In questo periodo, oltre alla realizzazione di tutti i programmi del teatro, ha anche diretto l'Orchestra della Scala e l'Orchestra Verdi di Milano in vari concerti sinfonico-corali. Ha ampliato il repertorio del coro verso fronti rinascimentali, barocchi e contemporanei con una specifica impronta di eclettismo. Come Direttore Principale del Coro Filarmonico della Scala ha compiuto tournée in Italia e all'estero. Dal 1999 è Sovrintendente della Fondazione Guido D'Arezzo e dal 2000 collabora con il Coro di Radio France col quale ha già eseguito importanti produzioni sinfonico-corali. Dal settembre 2002 ricopre l'incarico di Direttore del Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Roberto Gabbiani was born in Prato and obtained a diploma in Piano and Composition at the Florence Conservatory. When still very young, he was called by the Florence Opera House, where, as Choir Master, he worked next to such illustrious conductors as Muti, Schippers, Prêtre, Mehta, Giulini, Maazel, Kleiber and others. His repertory ranges from the ancient (he conducted, among other things, the first modern performances of compositions by Frescobaldi, Paolo Aretino, Gesualdo da Venosa) to the contemporary (he was entrusted with the world premières of pieces by such authors as Clementi, Gianni Leporini, Nono, Petrassi, Corgi, Vacchi).

In 1991 Riccardo Muti wanted him as Choir Master at "La Scala" Opera House in Milan. In this period, besides the realization of the programmes of the opera house, he also conducted "La Scala" Orchestra and the Verdi Orchestra of Milan in various symphonic/choral concerts. He widened the repertory of the choir towards the Renaissance, Baroque and contemporary fields with a specific imprint of eclecticism. As the Principal Conductor of "La Scala" Philharmonic Choir he toured both in Italy and abroad. Since 1999 he has been Superintendent of the "Guido D'Arezzo" Foundation and since 2000 he has been collaborating with the "Radio France" Choir, with which he has already performed numerous important symphonic/choral productions. In September 2002 he was appointed Choir Master of the "Accademia Nazionale di Santa Cecilia".

Giovanni Pierluigi da PALESTRINA

MISSARUM LIBER PRIMUS

CORO POLIFONICO

DELL' ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA

ROBERTO GABBIANI, DIRETTORE

GASTON FOURNIER - FACIO, COORDINATORE ARTISTICO - ROSARIO CUPOLILLO, DIRETTORE DI PRODUZIONE

Ideato e prodotto da, *Conceived and produced by:* Giulio Cesare Ricci
Registrato da, *Recorded by:* **Stereo, Multi-channel:** Giulio Cesare Ricci (fonè)
Assistente alla registrazione, *Recording assistant:* Paola Maria Ricci
Pyramix recording system: Antonio Verderi
Registrato a, *Recorded at:* Roma - Sala Coro dell' Auditorium, Parco della Musica
Data di registrazione, *Recording date:* 29 Settembre - 11 Ottobre 2003

Attrezzatura, *Equipment:*

Stereo:

microfoni a valvole, *valve microphones:* Neumann U 48 e U 47 M
preamplificatori microfonic, *mike pre-amplifiers:* Signorici
cavi di linea, microfonic, alimentazione, *line, microphone, supply cables:* Signorici

Multi-channel:

canali sinistro/destro anteriori, *left/right front channels:* Neumann U 47 e M 49
canale centrale, *central channel:* Neumann U 47 e M 49
canali sinistro/destro posteriori, *left/right back channels:* Neumann U 48 e U 47 M
preamplificatori microfonic, *mike pre-amplifiers:* Signorici
cavi di linea, digitali, microfonic, alimentazione, *line, digital, microphone, supply cables:* Signorici
registrato in 5 canali e stereo Direct Stream Digital (DSD™) su registratore Pyramix
usando convertitori dCS A/D e D/A
*recorded in 5-channel and stereo Direct Stream Digital (DSD™) on the Pyramix
Recorder using dCS A/D and D/A converters*

Many thanks to Philips International B.V., and in particular to Paul Reynolds and
Hermine Sterringa, for their support

