

Riscritture policorali e creatività sonora in Palestrina e Victoria

INTRODUZIONE

Lo studio dei fenomeni di riscrittura, di reinvenzione d'autore a partire da un proprio testo già esistente e definito, appare sempre più essenziale per la comprensione del processo compositivo. Fino a poco tempo fa, tuttavia, un'epoca come il Cinquecento non sembrava prestarsi a questo tipo di indagini, per la relativa scarsità di esempi noti e la difficoltà a individuarne altri, la frequente incertezza riguardo alla paternità degli interventi, le lacune documentarie che spesso rendono problematico stabilire il rapporto cronologico fra versioni, e così via.

Da quando, però, Jessie Ann Owens ha smosso le acque con il suo *Composers at Work*,<sup>1</sup> dimostrando che è possibile investigare il processo compositivo anche in questo periodo e che a saperle vedere non mancano testimonianze assai significative, qualcosa è cambiato. Lo stimolo offerto da studi come quello della Owens, unito allo svilupparsi di nuove sensibilità verso le dinamiche intertestuali e in generale di nuovi approcci alla musica del Rinascimento, ha propiziato l'apertura di un campo di indagine assai promettente, seppur non molto frequentato. Se è vero che lo studio del processo compositivo strettamente inteso non disporrà mai per quest'epoca di un'abbondanza di materiali paragonabile a quella di secoli successivi, compiendo dei sondaggi in tale direzione si è utilmente indotti ad affrontare altri grandi temi: il legame fra il processo compositivo stesso e la committenza, ad esempio; la reattività degli autori nei confronti delle «variabili d'ambiente»; il rapporto fra un compositore e la propria opera; lo statuto estetico attribuito all'opera e alle sue differenti versioni dalla mentalità contemporanea; e in senso ancora più ampio la ricomprensione e ridefinizione degli elementi caratterizzanti di uno stile in divenire nel tempo.

Come sa chiunque si sia cimentato in ricerche del genere, il lavoro in questo campo è oneroso, tutt'altro che semplice, e irto di trappole metodologiche.<sup>2</sup> Ma vale la pena portarlo avanti, e non solamente per i risultati immediati, le cui ricadute su vari versanti sono sempre abbondanti e sorprendenti: quando infatti

<sup>1</sup> JESSIE ANN OWENS, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

<sup>2</sup> Per quanto riguarda il coté propriamente filologico, si veda MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 144-156.

disporremo di una più nutrita serie di *case studies*, sarà finalmente possibile deporre molte cautele, alzare lo sguardo e gettare basi veramente nuove per una storia materiale (e spirituale) del comporre nel Cinquecento.

Gli esempi analizzati in questa prospettiva nelle pagine che seguono appartengono all'opera di due autori cui la vulgata musicologica attribuisce una patente stilistica assai definita. Due musicisti il cui stile tende ad assumere, sempre in termini di vulgata, connotati 'monolitici', e il cui backstage compositivo, messo a nudo, può quindi stupire ancor di più proprio per la levigatissima facciata che lo nasconde: Giovanni Pierluigi da Palestrina (circa 1525-1594) e Tomás Luis de Victoria (circa 1548-1611).

Nella produzione del secondo, è nota da tempo la ricchezza di fenomeni di riscrittura, revisione e ritocco,<sup>3</sup> che tuttavia, pur essendo riconosciuti come un tratto caratterizzante della sua personalità compositiva, attendono ancora di essere compiutamente studiati e confrontati con analoghi comportamenti di altri autori.

In sintesi, i casi più interessanti nell'opera di Victoria riguardano:

- A. *Le Lamentazioni* della Settimana Santa, attestate in una versione manoscritta in I-Rvat Cappella Sistina 186 e in una versione a stampa, inclusa nell'*Officium Hebdomadae Sanctae* del 1585. Nonostante l'incertezza di datazione, la versione di CS 186 è unanimemente riconosciuta come anteriore a quella a stampa, in base a considerazioni di ordine stilistico.<sup>4</sup> Victoria, oltre a ritoccare dettagli di declamazione e ornamentazione melodica, interviene sopprimendo o ristrutturando interi segmenti, modificando alcune scelte di lettura espressiva del testo, riscrivendo cadenze e razionalizzando le concatenazioni armoniche, proponendo nuove sezioni alternative, alterando alcuni equilibri complessivi della serie di brani: la mole degli interventi è, dunque, cospicua, sebbene essi siano distribuiti irregolarmente. Anche se non tutte le modifiche vi sono sistematicamente inscrivibili, si riconosce una direzionalità nella revisione,

<sup>3</sup> Si vedano in particolare SAMUEL RUBIO, *Historia de las reediciones de los motetes de T.L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas*, «La ciudad de Dios», CLXII, 1950, pp. 313-351; THOMAS RIVE, *Victoria's Lamentationes Geremiae: a Comparison of Cappella Sistina MS 186 with the Corresponding Portions of Officium Hebdomadae Sanctae (Rome, 1585)*, «Anuario Musical», XX, 1965, pp. 179-208; IDEM, *An Examination of Victoria's Technique of Adaptation and Reworking in his Parody Masses, with Particular Attention to Harmonic and Cadential Procedure*, «Anuario Musical», XXIV, 1969, pp. 133-152; ROBERT STEVENSON, *La música en las catedrales espa-olas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, *passim*; EUGENE CASJEN CRAMER, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot, Ashgate, 2001, *passim*; LUCY HRUZA, *The Marian Repertory by Tomás Luis de Victoria in Toledo*, *Biblioteca Capitulare, Mus. B.30: A Case Study in Renaissance «Imitatio»*, Ph.D. diss., University of Calgary, 1997; EADEM, *A Manuscript Source for Magnificats by Victoria*, «Early Music», XXV/1, 1997, pp. 83-98; EADEM, *Multiple Settings of the «Salve Regina» Antiphon: Tomás Luis de Victoria's Contribution to the Renaissance Veneration of the Virgin Mary*, in *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, edited by David Crawford and G. Grayson Wagstaff, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2002, pp. 409-433; e ora DANIELE V. FILIPPI, *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, L'Epos, 2008 (Constellatio musica, 16), pp. 76-85.

<sup>4</sup> Si veda FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 76-82 e la letteratura citata.

che, in assenza di dati più precisi riguardanti la destinazione esecutiva e altre circostanze, andrà ricondotta a motivazioni di natura prettamente *stilistica*.

- B. Le composizioni attestate nel manoscritto B.30 della Biblioteca capitolare della Cattedrale di Toledo: tre messe (*Ave maris stella*, *De beata Maria e Gaudeamus*), tre *Magnificat*, il salmo *Nisi Dominus* e il *Salve Regina* a otto voci. Esse sono presenti anche nel *Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes aliaque complectitur* del 1576, e le due versioni di ciascuna opera, in varia misura, differiscono. Secondo gli studi di Lucy Hruza, le versioni di B.30 enfatizzano il «textural contrast» e la varietà sonora,<sup>5</sup> rispetto a soluzioni più integrate e omogenee, con una condotta delle parti più bilanciata, nelle versioni a stampa; in B.30, inoltre, vi è più ornamentazione ‘espressiva’, e meno in funzione strutturale cadenzale, così come vi sono più cadenze autentiche<sup>6</sup> e non sincopate (mentre nel *Liber primus* vi sono più cadenze perfette<sup>7</sup> e sincopate): la Hruza ha pertanto riconosciuto in questi e altri tratti peculiari delle versioni manoscritte l’influenza di un gusto tipicamente spagnolo. Se la datazione del manoscritto al 1576-1577 è corretta<sup>8</sup> – e le diverse stesure sono pertanto molto vicine nel tempo – e se, pur provvisoriamente e con alcuni distinguo,<sup>9</sup> si può dare qualche credito alle ipotesi della Hruza, le differenze fra le versioni sarebbero qui riconducibili non tanto al percorso stilistico del compositore, quanto alle diverse esigenze dei destinatari: l’istituzione ecclesiastica spagnola per cui forse lo stesso Victoria commissionò il manoscritto<sup>10</sup> e il pubblico romano-internazionale che avrebbe avuto tra mani l’edizione a stampa. È difficile stabilire quale versione preceda l’altra (in un articolo del 1997, ad esempio, la studiosa canadese giunge in modo piuttosto convincente alla conclusione che i *Magnificat* di Toledo B.30 siano revisioni di quelli a stampa, mentre in un intervento del 2002 propone che la versione manoscritta del *Salve Regina* sia considerata anteriore a quella del *Liber primus...*),<sup>11</sup> e si può pensare che almeno in alcuni casi esse siano state concepite

<sup>5</sup> Vi sono, ad esempio, contrasti più netti fra contrappunto imitativo florido e scrittura accordale secca. A un livello superiore, Victoria sostituisce, nella *Missa Gaudeamus*, il breve Hosanna I con una nuova intonazione a 6 voci in tempo ternario, contrastante con le sezioni circostanti: cfr. HRUZA, *The Marian Repertory*, cit., pp. 126-128.

<sup>6</sup> Cioè con salto di quarta ascendente o quinta discendente (*clausula basizans*) alla voce grave.

<sup>7</sup> Cioè con movimento per grado discendente (*clausula tenorizans*) alla voce grave.

<sup>8</sup> HRUZA, *The Marian Repertory*, cit., p. 1; il manoscritto è attribuito con certezza al copista papale Johannes Parvus.

<sup>9</sup> Motivati dalla vaghezza di certe affermazioni e dalla difficoltà dell’autrice a interpretare in modo univoco i suoi stessi risultati, che dà adito a parziali contraddizioni. La questione necessita ulteriori approfondimenti.

<sup>10</sup> Come è noto, Victoria fu sempre molto attivo nella promozione delle proprie opere, in particolare tramite l’invio di copie manoscritte o a stampa alle cappelle di importanti istituzioni ecclesiastiche spagnole, a potenziali mecenati, etc.

<sup>11</sup> Si vedano rispettivamente HRUZA, *A Manuscript Source for Magnificats by Victoria*, cit., e *Multiple Settings of the «Salve Regina» Antiphon*, cit.

e realizzate in parallelo.<sup>12</sup> Vediamo, così, entrare in gioco un fattore diverso: il passaggio da un ambiente geografico e culturale a un altro, caratterizzati da gusti differenti. A prescindere dalla necessità di ulteriori approfondimenti, Toledo B.30 sembra insomma suggerire che le domande suscitate dalla fenomenologia delle riscritture e revisioni cinquecentesche non sempre sono destinate a trovare risposta in mere questioni di cronologia e di stile personale.

- C. I mottetti che Victoria ripubblica in successive raccolte. Fatti salvi alcuni casi (fra cui *Doctor bonus*, *Cum beatus Ignatius*, *Super flumina Babylonis*), si tratta perlopiù di interventi lievi di ritocco, legati al *labor limae* caratteristico di un autore dalla produzione circoscritta, estremamente sorvegliata dal punto di vista stilistico e curata in prima persona con molta attenzione dal punto di vista editoriale. La vicenda dei mottetti victoriani consente poi di menzionare un altro problema delicato in cui ci si imbatte in questo tipo di indagini: il riconoscimento dell'eventuale apporto di mani diverse da quelle dell'autore (qui in particolare per quanto riguarda l'uso degli accidenti nelle edizioni di Milano, Dillingen, Venezia, realizzate presumibilmente senza il diretto intervento di Victoria).<sup>13</sup>
- D. Le riscritture policorali dei *Magnificat primi* e *sexti toni*, che affronterò in dettaglio nella terza parte dell'articolo.

Allo stato attuale, non disponiamo per Palestrina di una casistica altrettanto assortita. Il riconoscimento nel *Liber primus musarum* (Venezia, Rampazzetto, 1563) di una differente versione del mottetto *Nativitas tua* incluso nello stesso anno da Palestrina nei suoi fortunatissimi *Motecta festorum* apre però nuovi orizzonti.<sup>14</sup> È lecito sospettare che anche nella produzione del *Princeps*, molto più ampia di quella di Victoria e ben altrimenti diffusa in antologie e manoscritti, si possano trovare altri esempi significativi di revisione o riscrittura, oltre ai pochi già incontrati ma non ancora sistematicamente indagati dagli studiosi. Nella parte centrale di questo articolo analizzerò per l'appunto due esempi di riscrittura palestriniana, accostati come già anticipato a due casi tratti dall'opera di Victoria. Accomuna queste riscritture la tipologia a cui appartengono, quella, frequente nel periodo e nell'ambiente romano, legata alla nascita e allo sviluppo della tecnica policorale: rielaborazioni caratterizzate dal *passaggio dalla mono - alla policoralità* (di cui costituisce una variante, che non riguarda le composizioni qui studiate, *l'alterazione* – più frequentemente *l'espansione* – dell'*organico*

<sup>12</sup> Per altre considerazioni al riguardo, cfr. anche FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 82-84.

<sup>13</sup> Riguardo alle revisioni dei mottetti, si veda FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 84-85 e la letteratura citata.

<sup>14</sup> Ho esposto il caso nei *paper* «Palestrina's Nativitas tua Dei Genitrix Virgo. New Perspectives about the Compositional Process in the Renaissance» (South-Central Renaissance Conference «Exploring the Renaissance» 2004, Austin, Texas, aprile 2004) e «Transition as re-invention in works by Palestrina and other Roman composers» (18th International Congress of the International Musicological Society, Universität Zürich, luglio 2007); un articolo al riguardo è in preparazione.

*policorale*).

Lo studio delle riscritture costringe a un confronto serrato con il tessuto compositivo e a una continua esegesi delle intenzioni d'autore: proprio per questo conduce quasi invariabilmente al cuore di altri problemi cruciali. Accade anche in questo caso, che del resto riguarda una parte finora molto trascurata del repertorio. In ogni passo della trattazione, dunque, riflessioni specifiche sul tema delle riscritture e rielaborazioni saranno affiancate da osservazioni d'ordine stilistico, in particolare riguardo alla creatività sonora e al rapporto fra scrittura polifonica e scrittura policorale nell'opera di Palestrina e Victoria.

#### PALESTRINA

Il manoscritto I-Rvat Cappella Giulia XIII 24,<sup>15</sup> che risale probabilmente alla prima metà degli anni Ottanta del Cinquecento,<sup>16</sup> è un testimone fondamentale del repertorio policorale romano: in particolare, Noel O'Regan l'ha giustamente definito «the single most important source» per quel che riguarda la produzione a più cori di Palestrina.<sup>17</sup>

La datazione del manoscritto corrisponde a un periodo in cui la policoralità romana è ormai giunta a una prima maturità piena:<sup>18</sup> se la fase nascente – dopo l'incubazione nelle opere di Costanzo Festa, Dominique Phinot, Orlando di Lasso – risale agli inizi degli anni Settanta con il *Secondo libro delle laudi* di Giovanni Animuccia (1570), proprio Palestrina e Victoria hanno sviluppato

<sup>15</sup> Numero 34 del catalogo JOSÉ M. LLORENS, *Le opere musicali della Cappella Giulia. 1: Manoscritti e edizioni fino al '700*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971 (Studi e testi, 265), pp. 89-92.

<sup>16</sup> Cfr. ad esempio NOEL O'REGAN, *Roman Polychoral Music: Origins and Distinctiveness*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger (Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Clesiana, 4-5 ottobre 1996)*, a cura di Francesco Luisi, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento. Servizio beni librari e archivistici, 1997, pp. 43-64: 45.

<sup>17</sup> NOEL O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works: A Forgotten Repertory*, in *Palestrina e l'Europa. Atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati e Elena Zomparelli, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 341-363: 350.

<sup>18</sup> Sulla policoralità a Roma si vedano specialmente: KLAUS FISCHER, *Le composizioni policorali di Palestrina*, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre - 2 ottobre 1975)*, a cura di Francesco Luisi, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977, 339-363; NOEL O'REGAN, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso. New Light from Roman Sources*, «Acta musicologica», LVI/2, 1984, pp. 234-251; ANTHONY F. CARVER, *Cori spezzati. 1: The development of sacred polychoral music to the time of Schutz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 107-125; O'REGAN, *Roman Polychoral Music*, cit.; PETER ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Paderborn, Schöningh, 2002, pp. 177-200; O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, cit.; FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 86-100.

appieno la tecnica, con i primi esperimenti del 1572<sup>19</sup> e poi le opere incluse nelle raccolte del 1575-1576.<sup>20</sup>

Fra i trentasei brani policorali palestriniani contenuti in CG XIII 24,<sup>21</sup> due sono versioni rielaborate di mottetti originalmente pubblicati a sei voci: O Domine Jesu Christe e O bone Jesu.<sup>22</sup> Esaminerò ora in dettaglio ciascuno di questi due mottetti, considerando dapprima la versione moncorale, quindi il processo di trasformazione attuato da Palestrina, infine la versione policorale in sé (si vedano gli esempi 1a e 1b, 2a e 2b in Appendice).

#### A. O Domine Jesu Christe

Il *Liber primus ... motetorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur* che esce a Roma nel 1569 per i tipi degli «eredi di Valerio e Aloysio Dorico»,<sup>23</sup> dedicato al cardinale Ippolito d'Este, contiene mottetti per vario organico e con scrittura differentemente caratterizzata. Fra i brani a cinque voci, un'ampia maggioranza ha impianto imitativo e tessitura piuttosto densa, pur con i frequenti cambi di orchestrazione vocale e la cangiante organizzazione delle strutture contrappuntistiche tipica di Palestrina; un piccolo gruppo di composizioni, fra cui l'*O admirabile commercium* posto in apertura di raccolta, è invece impostato su una base prevalente di omoritmia animata, con cesure formali più leggibili e in generale una tessitura più trasparente: quelli che negli altri mottetti – dove non mancano casi ibridi fra le due tipologie che stiamo qui artificialmente isolando –<sup>24</sup> sono effetti particolari, utilizzati con valore espressivo in rispondenza al testo (la contrapposizione di blocchi di voci, la declamazione sincrona del testo, etc.) diventano qui moneta corrente. Per i mottetti a sei voci Palestrina sembra preferire questo secondo tipo di scrittura: sfrutta così al meglio, in mottetti come *O magnum mysterium* o *Viri galilaei*, la varietà di soluzioni costruttive che l'organico CCATTB gli offre (sottogruppi vocali di differente colore e consistenza, da proporre in alternanza al *tutti*), evitando un eccessivo addensarsi del tessuto polifonico. Fanno eccezione per ovvi motivi i due mottetti canonici, *Solve, jubente Deo* e *Pulchra es o Maria*: è notevole tuttavia come nel secondo, pur contraddistinto addirittura da un doppio canone,

<sup>19</sup> Rispettivamente nel *Motetorum liber secundus* del primo e nei *Motecta* del secondo.

<sup>20</sup> Palestrina, *Motetorum liber tertius*, 1575; Victoria, *Liber primus*, 1576.

<sup>21</sup> Se ne veda un elenco in O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, cit., pp. 360-361.

<sup>22</sup> Cfr. ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte*, cit., pp. 188-196.

<sup>23</sup> RISM P700. Si contano almeno altre quattro edizioni, tutte veneziane: Angelo Gardano, 1579 e 1590, erede di Girolamo Scotto, 1586 e 1600. Edizione moderna in GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903 (ed. anast. Gregg, Farnborough, 1968), vol. I, e nelle *Opere complete*, a cura di Raffaele Casimiri etc., Roma, F.lli Scalera, 1939-1987, vol. V.

<sup>24</sup> Si veda ad esempio il mottetto *Ego sum panis vivus*, il cui andamento fondamentalmente imitativo si raggruma spesso e volentieri in blocchi omoritmici.

orchestrazione e tessitura siano comunque piuttosto trasparenti e innervate da aggregati verticali. I due soli brani a sette voci, *Virgo prudentissima* (anch'esso con doppio canone) e *Tu es Petrus*, hanno impianto imitativo.

*O Domine Jesu Christe* costituisce un caso particolare, all'interno del gruppo di mottetti a sei voci, non per il tipo di scrittura in sé, ma per la pregnanza delle soluzioni adottate entro uno sviluppo decisamente conciso (45 misure moderne, corrispondenti a metà o a due terzi di una singola *pars* degli altri mottetti a sei voci della raccolta). La speciale intensità espressiva del brano scaturisce naturalmente dal testo, tratto dalle cosiddette *Septem preces Sancti Gregorii de Passione Domini*: preghiere associate tanto alla devozione per il Crocifisso e in generale alla Passione quanto al culto eucaristico, e utilizzate spesso come testi mottettistici.<sup>25</sup>

*O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum.  
Te deprecor ut tua vulnera sint remedium animae meae, morsque tua sit vita  
mea.*

Come detto, la cifra tecnica del brano è l'omioritmia animata à la Palestrina, con frequenti alleggerimenti e contrasti di orchestrazione vocale; al di là degli occasionali sfasamenti e degli accenni di pseudoimitazione declamatoria, solo nel finale vi è vera e propria imitazione (libera). Dal punto di vista formale, osserviamo almeno: l'enfasi dimensionale sull'*exordium* e il finale (elemento di matrice retorica, del resto comune nella produzione mottettistica palestriniana);<sup>26</sup> la doppia esposizione dei primi tre segmenti (sempre variati, con climax ascendente o discendente); la presenza di una *Generalpause* poco prima della metà del brano (b. 25), che evidenzia lo snodo cruciale del mottetto; il successivo passaggio alla supplica («te deprecor...»), preparato dalla pausa e contraddistinto dall'unico impiego nel brano del *tutti* perfettamente omoritmico. Il percorso armonico-cadenzale è segnato da un uso espressivo e vario (per *finalis* e tipologia) delle cadenze, in rispondenza al testo.

Vediamo ora, passo per passo, come Palestrina dilata questa versione a sei voci (in sé perfettamente compiuta, riuscita e apprezzata),<sup>27</sup> trasformandola in un

<sup>25</sup> Secondo la pia leggenda, papa Gregorio stava celebrando messa: durante la consacrazione gli apparve Cristo, circondato dagli strumenti della Passione, a conferma della propria presenza reale nelle specie eucaristiche. La scena è frequentemente raffigurata nei Libri d'ore, in corrispondenza delle *Preces*, ma anche in affreschi e pale d'altare: a Roma, Jacopo Zucchi ne realizzò ad esempio una versione per la chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini, nell'anno santo 1575.

<sup>26</sup> Cfr. DANIELE V. FILIPPI, *Il primo libro dei mottetti a quattro voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Edizione critica e studio storico-analitico*, tesi di laurea, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università degli Studi di Pavia, a.a. 1998-1999, pp. 381-424 *passim*.

<sup>27</sup> Giuseppe Baini menziona *O Domine Jesu Christe* fra i mottetti di questo libro che Palestrina avrebbe composto per la cappella pontificia e che sarebbero stati già in uso prima della

mottetto a otto voci in due cori.<sup>28</sup>

SEGMENTO 1: *O Domine Jesu Christe*

**versione a 6, 1569**

- a) prima esposizione, a quattro (CATT); omoritmia perfetta, poi leggermente animata
- b) seconda esposizione, a sei, con ingressi progressivi (B+CA, CTT); molto variato rispetto ad a); gamma ampliata sia al grave che all'acuto; climax ascendente

**versione policorale, CG XIII 24**

- a) coro 1; riprende molto fedelmente 1569
  - b) Palestrina sviluppa i blocchi a ingresso sfasato di 1569 in due strati corali: al coro 2 si sovrappone il coro 1; su *Christe* la scrittura è di fatto a otto
- le dimensioni complessive di questo e dei successivi tre segmenti restano in pratica identiche

SEGMENTO 2: *adoro te*

**versione a 6, 1569**

- a) prima esposizione, a quattro (CATT); omoritmia animata
- b) seconda esposizione, a quattro (CATB), con variazione e trasposizione al grave

**versione policorale, CG XIII 24**

- a) coro 2; cambia la cerniera col segmento precedente, ma il materiale è sostanzialmente immutato
- b) coro 1; il materiale è sostanzialmente immutato

SEGMENTO 3: *in cruce vulneratum*

**versione a 6, 1569**

- a) prima esposizione, a tre (CCT); omoritmia inizialmente perfetta, poi animata
- b) seconda esposizione, a tre (ATB), con variazione e trasposizione al grave

**versione policorale, CG XIII 24**

- a) CAT del coro 2; il materiale è sostanzialmente immutato
- b) ATB del coro 1; il materiale è sostanzialmente immutato

pubblicazione a stampa (GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, 1828 [ed. anast. Hildesheim, Georg Olms, 1966], vol. I, p. 352).

<sup>28</sup> Edizione moderna in PALESTRINA, *Werke*, cit., vol. VI.

SEGMENTO 4: *felle / et aceto potatum*

**versione a 6, 1569**

a cinque (CCATB);  
ingresso anticipato del secondo soprano,  
poi omoritmia a valori mediamente  
lunghi, con ampia cadenza, cui segue  
una *Generalpause*

**versione poliorale, CG XIII 24**

anche qui si può dire che Palestrina  
sviluppi in fasce corali sovrapposte gli  
ingressi sfasati di 1569: entra per primo  
il soprano del coro 2, trascinandosi  
dietro il resto del gruppo, cui però subito  
si sovrappongono gli ingressi del coro 1;  
la seconda parte del segmento ha di fatto  
una scrittura a otto, più mossa rispetto a  
1569;  
viene mantenuta la *Generalpause*

SEGMENTO 5: *te deprecor*

**versione a 6, 1569**

breve segmento a sei, in omoritmia  
perfetta, che enfatizza il passaggio alla  
supplica, già preparato dalla pausa  
precedente

**versione poliorale, CG XIII 24**

omoritmia a otto, leggermente più  
animata;  
il testo è ripetuto due volte, aumentando  
l'enfasi armonica sul Sol (che è anche la  
sonorità finale dell'intero brano);

le dimensioni sono raddoppiate rispetto  
a 1569 (4 bb. anziché 2), e questa  
tendenza all'ampliamento permane in  
tutti i segmenti successivi

SEGMENTO 6: *ut tua vulnera*

**versione a 6, 1569**

a quattro (ATTB);  
pseudoimitazione

**versione poliorale, CG XIII 24**

a) coro 2, riprende 1569, con  
aggiustamenti e inversione delle parti  
per il diverso organico vocale;

b) coro 1, variazione armonica

c) coro 2, = a)

il segmento di 1569 viene triplicato  
(con sensibile dilatazione dimensionale  
complessiva)

SEGMENTO 7: *sint remedium animae meae*

**versione a 6, 1569**

a quattro (CCAT);  
 omoritmia dapprima perfetta;  
 contrasto sonoro rispetto al segmento  
 precedente e accelerazione ritmica

**versione policorale, CG XIII 24**

il segmento viene duplicato, e rispetto  
 a 1569 c'è molto meno contrasto con  
 quanto precede;

- a) il coro 2 prosegue direttamente, in  
 continuità con il segmento precedente;
- b) coro 1, variante che segue un percorso  
 armonico analogo, senza trasposizione

SEGMENTO 8: *morsque tua / sit vita mea*

**versione a 6, 1569**

in realtà si tratta di due segmenti distinti

*morsque tua*: a sei, omoritmia animata

*sit vita mea*: scrittura libera variamente  
 imitativa, a quattro in diversi blocchi  
 (CCAT, CTTB), infine a sei per la  
 cadenza conclusiva

**versione policorale, CG XIII 24**

Palestrina divide diversamente il  
 segmento, sicché nelle prime due  
 ripetizioni è un tutt'uno, mentre nelle  
 successive cade la prima parte (*morsque  
 tua*) e i cori ripetono solo *sit vita mea*

a) coro 2; il segmento di 1569 è  
 compresso a quattro e in omoritmia  
 perfetta; il medesimo coro prosegue  
 con *sit vita mea*, anch'esso semplificato  
 rispetto a 1569

b) coro 1; ripete quasi esattamente  
*morsque tua*, cambiando poi la cerniera  
 con il seguito e duplicando *sit vita mea*

c) il coro 2 varia *sit vita mea*; il coro 1  
 risponde con una nuova variazione, cui  
 subito si sovrappone il coro 2, finché i  
 due strati corali si fondono nella chiusa  
 a otto; la sostanza armonica di 1569 è  
 comunque sostanzialmente mantenuta; le  
 diverse idee motiviche di 1569 su *sit vita  
 mea* vengono riprese e sviluppate;

sensibile l'ampliamento dimensionale  
 (da 12 a 18 bb.)

La versione policorale è dunque notevolmente fedele alla versione a sei del 1569, sia dal punto di vista motivico sia da quello armonico (pur con qualche deviazione in occasione dei principali ampliamenti). Essa si presenta come

uno sviluppo che si è tentati di definire «naturale» di alcune idee della versione precedente: pseudoimitazioni e gruppi vocali contrapposti di 1569 diventano ora blocchi policorali, ripetizioni a organico variato evolvono in vere e proprie riprese da un coro all'altro, e così via. Dal punto di vista dimensionale, mentre nei primi quattro segmenti la differenza è quasi impercettibile (da 25 a 27 misure), nei successivi si ha una dilatazione evidente (da 20 a 35; in totale si passa da 45 a 62 misure): è proprio in questa seconda parte, del resto, che ha luogo una reinvenzione più specificamente idiomatica, con scelte più autonome dalla scrittura di 1569 e caratteristiche del *medium* policorale (si veda ad esempio il segmento 6, con l'antifonia di blocchi in variazione armonica).

Per quanto riguarda la forma, l'impalcatura della resa musicale del testo rimane sostanzialmente la medesima. La cesura principale del mottetto cade sempre fra i segmenti 4 e 5, sottolineata dalla pausa generale e dall'omioritmia sulle parole «te deprecor» – si ha qui anzi un caso emblematico del potenziamento espressivo-sonoro di un'idea preesistente ottenuto mediante il passaggio all'organico policorale a otto. Si assiste però a sottili redistribuzioni dell'enfasi formale (i *tutti* della versione a sei voci e quelli della versione a otto non sono perfettamente sovrapponibili; la dilatazione della seconda parte fa sì che nella nuova versione la cesura principale appena nominata risulti anticipata nell'economia formale complessiva, ecc.), e non c'è alcun automatismo nel passaggio da una versione all'altra, come si nota, ad esempio, constatando che il segmento 3, che pur si sarebbe prestato a una reduplicazione policorale simile a quelle che toccano segmenti successivi, rimane immutato. Forse, del resto, è proprio la presenza, già nella versione del 1569, di segmenti ripetuti da diversi raggruppamenti vocali nella prima parte del mottetto a far sì che gli interventi di ristrutturazione più appariscenti si collochino nella seconda.<sup>29</sup> Importante, comunque, è l'alterazione formale del finale: si ha dapprima più enfasi sulle parole «ut tua vulnera», mentre non c'è più stacco fra questo segmento e il successivo «sint remedium animae meae» (in 1569 erano intonati da raggruppamenti vocali diversi); il sintagma «morsque tua», cantato solennemente a pieno organico in 1569, perde rilievo e viene maggiormente integrato nel tessuto circostante, favorendo così una forse persino più logica 'meditazione' del segmento conclusivo (non più: «morsque tua / sit vita mea», ma «morsque tua sit vita mea / sit vita mea»).

Le due versioni sono insomma molto strettamente imparentate, e tuttavia si riconosce il lavoro di una mano sapiente, capace di trovare continuità col materiale precedente, ma anche di reinventare, dove occorre, sposando l'efficacia tecnica alla logica nella lettura espressiva del testo.

<sup>29</sup> E tuttavia, nonostante l'indubitabile parentela fra questi fenomeni (scambi fra raggruppamenti contrastanti entro un'unica compagine vocale e scambi fra veri e propri blocchi antifonali di cori distinti), non si può dimenticare la differenza che fra loro sussiste, non foss'altro in termini squisitamente di spazializzazione sonora.

Abbandonando per un attimo la prospettiva della comparazione fra le due versioni, e concentrando l'attenzione sul solo mottetto a due cori, riassumiamone le caratteristiche rilevanti dal punto di vista della tecnica policorale: il principio basilare della scrittura è un'omioritmia perlopiù animata, che solo occasionalmente, per precisi scopi espressivi, diviene rigorosa o al contrario lascia spazio a brevi spunti imitativi; su questa base si dispiega una costruzione in cui l'idioma policorale (con i giochi di alternanza, sovrapposizione e fusione dei cori, l'attenta gestione delle masse sonore, la rilevanza dei blocchi armonici) è ben sviluppato, pur in assenza di effetti eclatanti; fatto salvo ovviamente l'*exordium*, è generalmente il coro 2 a iniziare il nuovo segmento; in una sola occasione (il cruciale «te deprecor») si ha un vero *tutti* omioritmico a otto, mentre altrove l'organico pieno viene raggiunto per sovrapposizione di strati.<sup>30</sup> In sostanza, si ha un *exordium* aperto dal primo coro che arriva poi al *tutti*, due segmenti in antifonia, un segmento in scrittura stratificata a otto, la *Generalpause*, il *tutti*, due altri segmenti antifonali (il primo con geometria tripartita 2-1-2), il finale in cui si passa da un'antifonia di respiro abbastanza ampio a scambi più brevi (con lo sganciamento del sottosegno «sit vita mea»), e quindi al *tutti* in explicit.

#### B. O bone Jesu

Il *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*, pubblicato a Venezia «apud Haeredem Hieronymi Scoti» nel 1575,<sup>31</sup> è dedicato ad Alfonso II d'Este, fratello del cardinale Ippolito II d'Este – mecenate di Palestrina «foelicis recordationis»<sup>32</sup> defunto tre anni prima. Il nucleo principale della raccolta è costituito dai mottetti a cinque voci (il cui numero supera quello dei mottetti a sei e otto voci messi insieme), fra i quali spiccano per intensità espressiva brani come *Cantantibus organis* e *Quid habes Hester*. Diversi mottetti sono in forma responsoriale, e quasi tutti hanno impianto prevalentemente imitativo: affiora in alcuni, ad esempio nell'*Ave Maria*, la tendenza delle voci a coagulare in blocchi omioritmici, ma senza una vera chiarezza, continuità e pregnanza strutturale; fa eccezione lo *Jubilate Deo*, in cui l'omioritmia è decisamente più diffusa, nonostante l'*exordium* imitativo e la continua, mutevole animazione dei blocchi omioritmici stessi.

Quattro dei nove mottetti a sei voci sono canonici, e pertanto hanno

<sup>30</sup> Sempre, naturalmente, entro un'accorta strategia formale; si arriva così alla scrittura a otto: 1) a conclusione del segmento esordiale; 2) subito prima della pausa generale, in preparazione al *te deprecor*; 3) alla fine del mottetto.

<sup>31</sup> RISM P711. Si conoscono ristampe realizzate *ibidem* nel 1581 e 1589, a Milano presso Francesco & eredi di Simon Tini nel 1587, e ancora a Venezia, ma presso Angelo Gardano, nel 1594. Edizione moderna in PALESTRINA, *Werke*, cit., vol. III, e nelle *Opere complete*, cit., vol. VIII.

<sup>32</sup> Dalla dedica, che si può leggere in LINO BIANCHI, *Palestrina nella vita nelle opere nel suo tempo*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1995, p. 155.

ovviamente anch'essi andamento imitativo (l'*Accepit Jesus calicem* contiene addirittura un canone «tres in unum»<sup>33</sup>). Negli altri mottetti a sei voci, tuttavia, pur nell'alternanza e varietà delle soluzioni costruttive si nota una maggiore propensione a una segmentazione breve, alla creazione di blocchi omoritmici, alla contrapposizione di raggruppamenti vocali acuti e gravi, e così via: *Susanna ab improbis*, il primo della sezione a sei, segna subito uno scarto in tal senso rispetto ai precedenti mottetti a cinque voci, e interessante è anche il breve *Haec dies* (il cui incipit omoritmico si scioglie ben presto in contrappunto imitativo e libero; seguono una sezione ternaria omoritmica – «exultemus et laetemur in ea» – e un «alleluia» finale imitativo e melismatico).

Dei mottetti a otto voci di questa raccolta, pietre miliari della policoralità palestriniana e romana, parleremo più avanti: soffermiamoci ora sull'*O bone Jesu*.

Il testo deriva dall'antica e diffusissima preghiera *Anima Christi* (XIV sec.), della cui forma *standard* riproduce (con omissioni, modifiche e aggiunte) la seconda parte:

*O bone Jesu, exaudi me, et ne permittas me separari a te; ab hoste maligno defende me; in hora mortis meae voca me, et pone me juxta te, ut cum angelis et sanctis laudem te, Dominum salvatorem meum, in saecula saeculorum. Amen.*

Vengono a mancare, in questa versione, tutti i più espliciti riferimenti all'eucaristia e alla Passione («Anima Christi, sanctifica me; corpus Christi, salva me; sanguis Christi, inebria me; aqua lateris Christi, lava me; Passio Christi, conforta me ... intra tua vulnera absconde me»), che abitualmente caratterizzano la preghiera. Ne risulta così accentuato l'aspetto di *praeparatio mortis* e di supplica in vista dell'ora estrema, unito alla pregustazione del Paradiso. Rimane, in ogni caso, il carattere di accorata e affettuosa pietà proprio di questo testo, che è in perfetta sintonia con la spiritualità dell'epoca. È chiara, altresì, la parentela tipologica con l'*O Domine Jesu Christe*: anche qui la sequenza di brevi e intensi segmenti testuali (talvolta di sole due o tre parole) si presta ad un'intonazione in cui omoritmia, concisione, contrasti pregnanti e vive tinte armoniche veicolano al meglio l'orientamento devozionale.

Si tratta, dunque, di un mottetto con un impianto fondamentale di omoritmia animata, nel cui contesto l'imitazione assurge al ruolo di *effetto*. Notevole è il contrasto fra segmenti (per andamento, orchestrazione vocale, tessitura, etc.) e fra esposizioni interne al segmento (che spesso sono due). Una sorvegliata varietà armonica colora un decorso formale molto sezionalizzato e segnato da alcuni elementi forti: l'uso di una *Generalpause*, l'introduzione di una sezione finale in

<sup>33</sup> Nel ritratto oggi conservato presso la Cappella pontificia, Palestrina ha fra le mani proprio la musica di questo mottetto (cfr. BIANCHI, *Palestrina*, cit., p. 156).

tempo ternario, il ricorrere di tasselli motivici e accordali.

*O bone Jesu* è eccezionale nella raccolta del 1575 per brevità (60 bb.), segmentazione, predominio del contrappunto omoritmico; tuttavia – oltre a richiamare mottetti precedenti, come proprio l'*O Domine Jesu Christe* – rappresenta in fondo l'approdo ultimo di una tendenza che in Palestrina appare insita nel medium a sei voci e che abbiamo visto attestata con chiarezza nei mottetti per questo organico della medesima raccolta, in contrasto con l'assetto tipico dei mottetti a cinque.

Esaminiamo anche qui in dettaglio come Palestrina rivisita l'*O bone Jesu* del 1575 (che Giuseppe Bains, severo nel criticare questa raccolta, annoverava fra i soli tre mottetti dotati di «alcun grado nella scala del bello»)<sup>34</sup> per ricavarne un mottetto policorale.<sup>35</sup>

SEGMENTO 1: *O bone Jesu*

**versione a 6, 1575**

a) prima esposizione, a quattro (CATB)

b) seconda esposizione, a sei, con scambio di parti e aggiunte

**versione policorale, CG XIII 24**

a) coro 1;  
riprende fedelmente 1575  
b) coro 2;  
ripetizione antifonale esatta di a)  
c) rielaborazione espansa, in cui i due strati corali si sovrappongono il segmento, ripartito in due *cola* in 1575, è ora ripartito in tre; in conseguenza le dimensioni si dilatano

SEGMENTO 2: *exaudi me*

**versione a 6, 1575**

a) prima esposizione, a quattro (CATT)

b) seconda esposizione, a sei

**versione policorale, CG XIII 24**

a) coro 1; il segmento di 1575 viene riproposto mantenendo l'andamento armonico, con adattamenti  
b) coro 2; come sopra  
nel passaggio da a) a b) rimane, rispetto a 1575, l'intensificazione data dalla gamma più acuta della voce superiore, ma non c'è ampliamento dell'organico vocale;  
le dimensioni rimangono identiche

<sup>34</sup> BAINI, *Memorie storico-critiche*, cit., vol. II, p. 15. Si sottraggono alla stroncatura anche i mottetti policorali della silloge, fra i quali Bains elogia soprattutto il *Surge, illuminare* (del resto unanimemente considerato uno dei massimi capolavori di Palestrina).

<sup>35</sup> Edizione moderna in PALESTRINA, *Werke*, cit., vol. VI.

SEGMENTO 3: *et ne permittas me*

**versione a 6, 1575**

a quattro (CCAT)

**versione policorale, CG XIII 24**

a) coro 1; più omoritmico rispetto a 1575

b) il coro 2 risponde trasponendo e variando il segmento unitario di 1575 è ora ripartito in due *cola*; in conseguenza le dimensioni si dilatano, e muta la destinazione armonica

SEGMENTO 4: *separari a te*

**versione a 6, 1575**

a quattro (CATB)

**versione policorale, CG XIII 24**

il coro 2 prosegue senza soluzione di continuità dal segmento precedente, riprendendo 1575 in modo fedele

SEGMENTO 5: *ab hoste maligno*

**versione a 6, 1575**

a sei

**versione policorale, CG XIII 24**

al coro 1, che riprende da vicino 1575 (compattando l'omoritmia), si sovrappone ben presto il coro 2 (forse sviluppando l'idea pseudodimitativa di 1575), in una scrittura a otto stratificata (quattro + quattro)

SEGMENTO 6: *defende me*

**versione a 6, 1575**

a sei, ma con contrapposizione di blocchi di tre-quattro voci, fino alla cadenza a organico pieno

**versione policorale, CG XIII 24**

serrato scambio antifonale: coro 1 / coro 2 / tutti;  
l'idea di 1575 viene così sviluppata secondo uno stilema proprio della sintassi policorale;  
sono fondamentalmente mantenute motivica e armonia; resta anche la *Generalpause* che divide questo segmento dal successivo

SEGMENTO 7: *in hora mortis meae / voca me*

**versione a 6, 1575**

a quattro (CCAT), in un unico segmento

**versione policorale, CG XIII 24**

a) il coro 1, che intona solo *in hora mortis meae*, è una sorta di trasposizione variata di 1575

b) il coro 2 risponde con lo stesso schema armonico di 1575, aggiungendo anche le parole *voca me* la duplicazione della prima metà del segmento determina ovviamente una dilatazione dimensionale

SEGMENTO 8: *et pone me juxta te*

**versione a 6, 1575**

a) a quattro (CTTB)

b) a sei (tre + tre)

**versione policorale, CG XIII 24**

a) il coro 1 riprende sostanzialmente 1575

b) il coro 2 non segue 1575, ma ripropone il blocco del coro 1 invertendo le parti;

come nel segmento 2, nel passaggio da a) a b) rimane, rispetto a 1575, l'intensificazione data dalla gamma più acuta della voce superiore, ma non c'è ampliamento dell'organico vocale; muta la destinazione armonica

SEGMENTO 9: *ut cum angelis et sanctis tuis*

**versione a 6, 1575**

a quattro (CCAT)

**versione policorale, CG XIII 24**

a) dopo un passaggio cromatico dalla triade di Sol a quella di Mi, il coro 1 ripropone in trasposizione variata l'andamento di 1575

b) il coro 2 risponde con lo stesso schema armonico di 1575, invertendo le parti anche qui alla reduplicazione del segmento corrisponde una dilatazione dimensionale

SEGMENTO 10: *laudem te, Dominum*

**versione a 6, 1575**

tre-quattro voci (pseudoimitazione con ingressi sfasati)

**versione policorale, CG XIII 24**

a) il coro 1 rielabora l'idea degli ingressi sfasati e mantiene l'armonia di 1575  
b) il coro 2 si rifà al prosiegua di 1575, variando e ricompattando l'omioritmia  
il segmento di 1575 viene ripreso suddividendolo fra i due cori, ma le dimensioni sono analoghe

SEGMENTO 11: *salvatorem meum*

**versione a 6, 1575**

segmento strettamente legato al precedente;  
scrittura imitativa, sostanzialmente a quattro (prima CCAT, poi CATB);

**versione policorale, CG XIII 24**

a) coro 1  
b) coro 2  
rispetto a 1575 c'è più stacco dal segmento precedente, dato il cambio di coro; l'idea imitativa di 1575 viene mantenuta, e sviluppata ordinatamente (con ingressi dalla voce più alta alla più bassa) in ciascuno dei due blocchi; nonostante le differenze interne, l'approdo cadenzale è il medesimo; la dilatazione dimensionale è poco rilevante

SEGMENTO 12: *in saecula saeculorum. Amen.*

**versione a 6, 1575**

in tempo ternario;  
scrittura a quattro / cinque / sei voci

**versione policorale, CG XIII 24**

in tempo ternario; a) coro 1  
b) coro 2  
c) coro 1 + coro 2, in due strati corali sovrapposti  
d) a otto; a), b) e c) di fatto seguono 1575, con lo stesso percorso armonico e ancor più ordinata omioritmia; la cadenza di c) è più fiorita che in 1575; d) è una sorta di variazione di c), con allineamento omioritmico delle otto voci, inversione di parti, nuovi ornamenti cadenzali: assume così la funzione di una sontuosa coda aggiuntiva, che determina un incremento delle dimensioni del finale

Come nel caso di *O Domine Jesu Christe*, si può dunque concludere che la versione policorale è uno sviluppo fedele della versione a sei voci, di cui tende a mantenere tutte le idee fondamentali e anche il percorso armonico-cadenzale (pur con qualche divagazione e modifiche di vario genere: più cadenze di tipo perfetto anziché autentico, più triadi d'arrivo maggiori, e la notevole introduzione del cromatismo sol-sol# con passaggio diretto dalla triade maggiore di Sol a quella di Mi nel segmento 9). L'arrangiamento policorale appare tuttavia più 'sistematico': l'omioritmia è meno animata e più uniforme, l'imitazione è utilizzata con parsimonia (e in strutture opportunamente riordinate), i due cori si susseguono e alternano in blocchi piuttosto regolari. Le dimensioni aumentano (da 60 a 77 bb.), come risultato specialmente dell'aggiunta della 'coda' e della geminazione policorale di segmenti originalmente privi di ripetizione.

Nonostante permanga anche qui l'impalcatura fondamentale di interpretazione del testo (consideriamo ad esempio l'*exordium* omioritmico, la *Generalpause*, l'idea imitativa su «salvatore», il finale in tempo ternario, e così via), si assiste a una più rilevante riorganizzazione formale, che tende a sfruttare in modo ordinato e metodico le possibilità idiomatiche del medium policorale, incanalando entro una marcata regolarità la tipica *varietas* mottettistica che informa la versione a sei voci (con i continui abili contrasti di orchestrazione vocale etc.). I *tutti* delle due versioni non sono perfettamente sovrapponibili, indice di leggere differenze di baricentro; a un segmento con accrescimento da quattro a sei voci nella versione del 1575 può corrispondere nella versione policorale un'equilibrata antifonia fra i due cori; e laddove due segmenti consecutivi contrastavano per organico in 1575, quest'elemento di distinzione va almeno in parte perduto nel momento in cui essi vengono reduplicati antifonalmente dai due cori nella nuova versione. È interessante notare come Palestrina recuperi varietà e interesse proprio con alcuni degli interventi già descritti su altri fattori (insaporendo e variando l'andamento armonico, alterando i rapporti dimensionali, etc.).

Come per *O Domine Jesu Christe*, accantoniamo anche qui per un momento l'ottica della comparazione fra le due versioni, e riassumiamo i tratti rilevanti del nuovo mottetto dal punto di vista specifico dell'idioma policorale. Prevalgono blocchi omioritmici piuttosto brevi, la cui semplice alternanza antifonale (con il coro 2 che risponde al coro 1, variando e trasponendo) costituisce il mattone fondamentale della costruzione formale – pur ovviamente in presenza di altre soluzioni; non vi sono casi di antifonia particolarmente serrata (ad eccezione del segmento 6, «defende me»), né contrasti sonori macroscopici. L'organico pieno, si tratti di una vera scrittura a otto o della sovrapposizione di due strati di quattro + quattro, contrassegna aree formalmente molto significative: la chiusa dell'*exordium*, l'episodio che precede la *Generalpause*, il finale. Rilevante sul piano formale è il gioco di tensione-distensione dato dal variare delle distanze di sovrapposizione fra i cori e del rapporto dimensionale orizzontale fra segmenti

(nella cui economia *exordium* e finale hanno il peso principale); esso traduce idee scaturite dal testo e, come sappiamo, dalla stesura precedente entro una dialettica formale squisitamente connaturata all'idioma policorale.<sup>36</sup> Lo schema complessivo del mottetto prevede dunque un *exordium* aperto dal primo coro che arriva poi per sovrapposizione al *tutti*; una serie di segmenti in antifonia, la cui sovrapposizione si fa a un certo punto più stretta, fino al *tutti* che precede la *Generalpause*; una nuova serie di regolari alternanze antifonali; e quindi il finale in misura ternaria che compendia le tre modalità di interazione policorale (scambio, sovrapposizione, scrittura a otto).

### C. Osservazioni finali: policoralità

I sei mottetti policorali inclusi da Palestrina nel libro del 1575 costituiscono una tappa fondamentale della policoralità romana.<sup>37</sup> Nonostante una riconoscibile uniformità stilistica di base, c'è in essi una notevole varietà, che – come giustamente hanno osservato Anthony Carver e Noel O'Regan –<sup>38</sup> deriva anche dalla diversa natura dei testi intonati. *Ave Regina coelorum* appartiene infatti alla tipologia specifica delle antifone mariane, mentre *Veni, sancte Spiritus* e *Lauda Sion* intonano parzialmente le sequenze omonime: all'epoca, pur essendo riconducibili in senso lato alla categoria dei mottetti, le intonazioni di questi testi risentivano sempre di tradizioni peculiari (nel ricorso alle melodie *prius factae*, nel rispetto delle strutture testuali, etc.), ed è pertanto opportuno riconoscerne l'appartenenza a veri e propri sottogeneri. Il natalizio *Hodie Christus natus est* è a sua volta un caso particolare, per la presenza del ritornello «noe, noe». *Jubilate Deo* appartiene alla categoria dei «festal psalm-motets»,<sup>39</sup> mentre *Surge, illuminare*, il cui testo desunto da *Isaia* 60, 1-2 è l'incipit della *lectio secunda* del primo notturno del mattutino dell'Epifania, può essere considerato un 'normale' mottetto.

Le caratteristiche di questi brani variano pertanto anche sensibilmente. L'*Ave Regina coelorum*, ad esempio, si apre con prolungati episodi monocorali, d'impianto imitativo e alternati senza sovrapposizione, per passare solo in un

<sup>36</sup> Si veda quello che accade nei segmenti 2-6. I segmenti 2 e 3 istituiscono un'alternanza antifonale piuttosto regolare, mentre il segmento 4 (intonato dal solo coro 2 di fatto come un'immediata prosecuzione del precedente) spezza questo ritmo preparando la 'crisi' successiva: nel segmento 5 («ab hoste maligno») la risposta fra i due cori è stretta e ampiamente sovrapposta, e nel segmento 6 («defende me») si passa dallo scambio serrato al *tutti* omoritmico, alla cui cadenza segue la pausa generale, primaria cesura formale del mottetto.

<sup>37</sup> E non solo, dato che, come ricorda Noel O'Regan, cinque di questi sei pezzi (fa eccezione *Hodie Christus natus est*) «were the first *cori spezzati* pieces (i.e. with harmonically independent choirs) to be published by any composer» (si veda O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, cit., p. 341 e la nota relativa).

<sup>38</sup> Si veda CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 109-110 e, fra le varie pubblicazioni di O'Regan, almeno *Palestrina's Polychoral Works*, cit., p. 343.

<sup>39</sup> O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, cit., p. 346.

secondo momento a veri e propri scambi antifonali fra blocchi omoritmici, e poi *al tutti*; *Hodie Christus natus est* sfrutta invece in maniera molto più plastica le possibilità dell'idioma policorale, con la ricchezza dei contrasti (fra scrittura melismatica e sillabica, fra omoritmia stretta e spunti imitativi, fra differenti temperature ritmiche, e così via), la ricorrenza del citato ritornello testuale «noe, noe», il finale in misura ternaria. In brani come *Surge, illuminare e Jubilate Deo* la tecnica policorale configura equilibri ancora diversi – *l'incipit* è, ad esempio, monocorale e imitativo nel primo mottetto, omoritmico (ma melismatico) e antifonale nel secondo –, e tuttavia il repertorio delle possibilità è in fondo comune: alternanza di scambi di lungo respiro e inneschi più serrati, attenta gestione strategico-formale dell'orchestrazione (un solo coro, antifonia, due strati, *tutti*), contrasti metrici e ritmici, tutto il ventaglio di soluzioni che va dall'omoritmia stretta al contrappunto libero e dalla declamazione più quadrata e perentoria allo *jubilus* melismatico. La regia compositiva di Palestrina gestisce l'assemblaggio di questi ingredienti con sapienza straordinaria, creando mottetti di magnifica fattura.

Il manoscritto CG XIII 24 è leggermente più tardo del *Motetorum ... liber tertius*, e nel primo sviluppo della policoralità gli anni, anche pochi, contano: mi pare logico, nondimeno, confrontare le due rielaborazioni policorali che abbiamo analizzato con il piccolo e variegato corpus del 1575. E dalla comparazione risulta con sufficiente chiarezza che i procedimenti adottati sono gli stessi – si riconosce cioè a grandi linee il medesimo stile policorale. Le dimensioni sono piuttosto contenute, in *O bone Jesu* l'omoritmia è forse mediamente più osservata, e senz'altro vi è in entrambi i mottetti una più abbondante e continua parcellizzazione del testo (più segmenti, e segmenti più brevi): ma nel complesso i due brani, il cui assetto policorale non è per altro identico, rientrano appieno nella gamma di possibilità descritta dalle composizioni del 1575.

I tratti distintivi dei due mottetti rielaborati derivano del resto, *mutatis mutandis*, dai loro antecedenti monocorali, entrambi riconducibili al sottogenere dei mottetti devozionali: concisi, d'impianto omoritmico-declamatorio, basati su intensi testi cristocentrici fortemente segmentati e caratterizzati, che la sovrana maestria palestriniana interpreta musicalmente con varietà, sfruttando le possibilità dell'organico a sei voci CCATTB. Se alcune di queste caratteristiche dei mottetti originali si prestavano in modo perfettamente naturale alla trasformazione, altre finiscono per conferire una certa irriducibile peculiarità alle versioni policorali di *O bone Jesu* e *O Domine Jesu Christe* (ma come abbiamo visto, le tipologie policorali palestriniane sono varie!): non c'è insomma nulla di ovvio o meccanico nella rielaborazione. Altri mottetti a sei voci della raccolta del 1575, ad esempio, sarebbero stati altrettanto adatti di *O bone Jesu* a una rielaborazione policorale; e la stessa presenza della versione a sei in quella raccolta, accanto a mottetti policorali già perfettamente sviluppati, indica chiaramente che non

si tratta di un ‘abbozzo’ o di un ‘policorale mancato’, ma della realizzazione estrema di alcuni tratti della scrittura palestriniana a sei voci attestata anche in altri mottetti (propensione all’omioritmia, contrapposizioni di gruppi di voci, sezionalizzazione, ruolo emergente degli aggregati verticali, etc.). Queste tendenze della scrittura di Palestrina *preparano* gli sviluppi policorali:<sup>40</sup> da una parte, nelle nostre rielaborazioni vediamo proprio dimostrata la continuità fra questi prodromi e la scrittura policorale vera e propria; dall’altra, la coesistenza dei brani compiutamente policorali e dell’*O bone Jesu* a sei nella raccolta del 1575 mostra anche la sussistenza di un confine definito, mettendoci in guardia da qualsiasi lettura troppo organicistica.<sup>41</sup> La policoralità non nasce automaticamente da simili tendenze: queste ultime pongono basi tecnico-musicali importanti, ma quando il fenomeno policorale, per cause varie e disparate, ‘coagula’ e matura una serie di sviluppi suoi propri (gli idiomatismi, l’indipendenza armonica dei due cori con tutte le relative conseguenze descritte con efficacia da O’Regan,<sup>42</sup> etc.), ecco che Palestrina dispone liberamente, e imprevedibilmente, delle varie possibilità di scrittura – anche a seconda delle circostanze, del contesto esecutivo, e così via.

#### D. Osservazioni finali: riscritture

Secondo la logica complessiva di questo studio, il discorso sui «due + due» mottetti palestriniani deve chiudersi con un breve bilancio riguardante non più la tecnica policorale, bensì le riscritture in sé e per sé e le indicazioni metodologiche che emergono da questa esperienza di analisi.

Un’osservazione, innanzitutto, sul delicato problema dell’autenticità. In questi due casi abbiamo un sostegno documentario abbastanza forte: come scrive O’Regan, l’inclusione delle due rielaborazioni in CG XIII 24, manoscritto autorevole e fondamentale nella tradizione dei brani policorali di Palestrina, «would seem to indicate that the expansion to eight voices was carried out by Palestrina himself, or under his supervision», e pertanto lo stesso O’Regan, eccellente conoscitore della produzione palestriniana e principale esperto di policoralità romana, le considera «authentic works».<sup>43</sup> I risultati dell’analisi comparata

<sup>40</sup> Cfr. O’REGAN, *Palestrina’s Polychoral Works*, cit., p. 342: «The double-choir pieces published in 1575 were the culmination of a trend found in Palestrina’s music from the 1560s onwards, particularly in works for six voices, towards a more homophonic texture with contrasting blocks of voices».

<sup>41</sup> Tutte queste valutazioni sono, in effetti, sottoposte a diverse cautele: come spesso accade per questi repertori, infatti, problemi perlopiù insolubili relativi alla cronologia precisa, alle circostanze della composizione, all’identificazione della destinazione originale di ogni singolo brano tendono a innescare una rete di congetture interdipendenti la cui fondatezza rischia di farsi via via meno accertabile.

<sup>42</sup> O’REGAN, *Palestrina’s Polychoral Works*, cit., p. 344.

<sup>43</sup> O’REGAN, *Palestrina’s Polychoral Works*, cit., p. 352.

confermano, secondo quanto ho cercato di dimostrare, questa convinzione, ma al di là del singolo caso non si può fare a meno di sottolineare che la poliedricità stilistica (si pensi ancora ai mottetti policorali del 1575: pochi, e abbastanza diversi fra loro!) paradossalmente abbinata alla relativa impersonalità del linguaggio, i circoli viziosi delle attribuzioni, il domino dei problemi di datazione rischiano sempre di tendere tranelli insidiosi.

Tornando allo specifico, che statuto hanno le due versioni di ciascun mottetto? Date da una parte la pubblicazione delle versioni a sei nelle raccolte mottettistiche personali di Palestrina e l'attestazione delle versioni a otto in un manoscritto come CG XIII 24, dall'altra la compiutezza stilistica di ciascuna versione secondo gli *standard* del proprio *medium* compositivo, mi pare che si debba senz'altro riconoscerne l'indipendenza. Nonostante l'economia degli interventi d'autore e l'inequivocabile parentela, il passaggio di categoria tecnica (l'adozione del regime particolare della scrittura policorale) fa sì che si tratti di opere differenti e a pieno titolo autonome.

Il lavoro svolto da Palestrina in una rielaborazione di questo tipo è, come abbiamo visto, estremamente interessante per il modo di procedere tutt'altro che meccanico, sensibile alla struttura della versione preesistente ma deciso nello sfruttare le possibilità del nuovo *medium*, e complessivamente fedele al progetto espressivo già delineato, pur con la ridefinizione di alcuni dettagli. È evidente l'importanza dei modelli di partenza: e tuttavia il confronto fra i due processi di rielaborazione mette in luce proprio quella imprevedibile libertà d'autore cui accennavo nel paragrafo precedente. Per certi aspetti, infatti, *O Domine Jesu Christe* è nella versione a sei voci un mottetto già piuttosto 'ordinato', con ripetizioni segmentali binarie e blocchi omoritmici più definiti, mentre *O bone Jesu*, formalmente meno schematico, sembra forse meno predisposto a una rielaborazione policorale: la differenza può apparire sottile, ma in entrambi i casi Palestrina realizza la rielaborazione meno ovvia, conferendo proprio all'*O bone Jesu* una maggiore schematicità formale e un più rigido assetto in blocchi omoritmici.

Uno degli elementi più affascinanti dello studio delle rielaborazioni è l'equilibrio variabile fra conservazione e mutamento. Cosa mantiene Palestrina nel passare da una versione all'altra? Quasi tutto, in effetti: non ci sono clamorose modifiche strutturali, bensì aggiustamenti nell'articolazione fra segmenti, riorganizzazioni dettate dal cambio di *medium* esecutivo, ecc. Gli spunti formali ed espressivi fondamentali sono mantenuti. Nonostante questo, lo *status* indipendente delle nuove versioni appare innegabile: su quali parametri, dunque, interviene l'autore? Certo sulla natura del contrappunto, di solito accentuandone il carattere omoritmico; a ciò si accompagna ovviamente una serie di cambiamenti minori dal punto di vista melodico, ritmico, etc. Si hanno poi sporadici ma importanti interventi sul piano armonico (aspetto specifico tuttora largamente ignorato,

purtroppo, nello studio di Palestrina); e se, come dicevamo, le idee fondamentali che generano la forma a partire dal testo sono mantenute, non così i principi dello sviluppo formale: sicché ad esempio la contrapposizione dei blocchi antifonali tende ad alterare le dimensioni complessive (che risultano sempre ampliate) e le proporzioni, mentre muta in conseguenza anche la geometria delle articolazioni interne; senza contare la più marcata sezionalizzazione e la maggiore plasticità dei contrasti.

#### VICTORIA

Nella raccolta *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, pubblicata a Madrid «Ex typographia regia, apud Ioannem Flandrum» nell'anno 1600 e dedicata al monarca di Spagna Filippo III, Victoria raduna le proprie più mature opere policorali a otto, nove e dodici voci.<sup>44</sup> Si tratta forse della parte della sua produzione che maggiormente è stata trascurata dagli studiosi e dagli esecutori moderni: perché lontana stilisticamente dalle più celebri composizioni del suo periodo romano, caratterizzata da atmosfere sonore ben diverse da quelle austere e raccolte, ad esempio, dell'*Officium Hebdomadae Sanctae* – che sono diventate il 'prodotto simbolo' di Victoria –, e insomma troppo difforme da una certa immagine idealizzata e arbitrariamente semplificata del musicista spagnolo. A dispetto di questa scarsa considerazione, che continua ad alterare non poco il giudizio storico-critico sul compositore, opere come la *Missa Pro victoria* a nove voci si rivelano, all'ascolto e allo studio, ricchissime di interesse.<sup>45</sup>

Due composizioni della raccolta presentano una distinta e originale sintesi stilistica che dipende dalla loro particolare origine: il *Magnificat primi toni* a otto voci e il *Magnificat sexti toni* a dodici voci sono infatti riscritture policorali di *Magnificat* pubblicati dapprima a quattro voci, rispettivamente nel 1576 e nel 1581.<sup>46</sup> Studierò nel prosieguo la natura di questa duplice reinvenzione, cercando anche in questo caso di mettere in luce tanto le procedure di rielaborazione che le

<sup>44</sup> Nonostante la dicitura del titolo, la raccolta (RISM V1435) comprende in realtà anche composizioni a quattro voci (si veda il catalogo in FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 202-203). Per altro, diversi brani a quattro e otto voci qui pubblicati erano già apparsi in raccolte precedenti degli anni 1572-1592: è nota l'abitudine di Victoria di riproporre più volte le proprie composizioni, anche senza alcun ritocco, in successive edizioni. Le composizioni policorali del 1600 sono corredate pure da una parte di organo, che segue generalmente il primo coro, con occasionali riduzioni o aggiunte.

<sup>45</sup> Sulla *Pro victoria* si veda FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 129-138.

<sup>46</sup> Nella stessa raccolta del 1581 viene riproposto anche il *Primi toni*. L'edizione moderna sia delle versioni monocorali sia di quelle policorali si trova in THOMAE LUDOVICI VICTORIA ABULENSIS, *Opera omnia*, ornata a Philippo Pedrell, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902-1913 (ediz. anastatica Ridgeway, NJ, Gregg Press, 1965), vol. III.

particolarità del loro esito stilistico.<sup>47</sup>

#### A. Magnificat primi toni

Nelle raccolte del 1576 e del 1581, Victoria propone l'intonazione sia dei versetti dispari del cantico della Beata Vergine (a partire cioè da «Anima mea»), sia dei pari (da «Et exultavit»), in due serie indipendenti: questa disposizione, aperta alla prassi dell'*alternatim* come all'esecuzione interamente polifonica, assecondava le abitudini ed esigenze delle differenti cappelle nelle varie occasioni liturgiche. Salvo dove diversamente indicato, nelle analisi che seguono considererò il *Magnificat primi toni* in quanto opera unitaria e completa, somma delle due serie di versetti dispari e pari.

Come si vede nella Tabella 1, l'organico di base a quattro voci muta più volte di colore nei versetti dispari (dal CATB di base a CCAT e ATTB), mentre nei pari si accresce a cinque nel «Sicut locutus...» e a sei, per effetto di un doppio canone, nel «Sicut erat...» della dossologia: l'interazione dei due procedimenti conferisce alla sequenza unificata un' apprezzabile varietà. La scrittura oscilla abbastanza fluidamente fra il contrappunto imitativo e l'omioritmia declamatoria, anche se è ravvisabile una propensione leggermente maggiore verso il secondo estremo nei versetti dispari e una tendenza opposta nei pari. Non ci sono tuttavia episodi di vera sincronizzazione omioritmica di tutte le voci, e pertanto prevale un contrappunto imitativo non rigoroso, perlopiù sillabico, ora più denso, ora più arioso, occasionalmente innervato da coppie o trii omioritmici; vario ma privo di contrasti netti, esso è articolato in episodi brevi, entro la complessiva brachilogia tipica di Victoria. Alla varietà nell'unità contribuiscono, fra i diversi fattori, quello metrico (con il passaggio alla misura ternaria in corrispondenza del «Gloria...») e quello motivico, con il riferimento al «primo tono» di recitazione del *Magnificat* spesso in forte evidenza (si vedano ad esempio il «Quia respexit...»), con l'insistenza del cantus sulla corda di re, o il «Sicut locutus...», con le note dell'intonazione a valori lunghi).

Il processo di reinvenzione che Victoria attua nel trasformare questo *Magnificat* in una composizione policorale prevede ora il mantenimento integrale di un versetto, ora la riscrittura completa: fra questi due estremi non ci sono casi di vera e propria rielaborazione di materiali, sebbene si riconoscano nella nuova versione occasionali reminiscenze motiviche; queste ultime dipendono del resto anche dal primo tono, che funziona come matrice motivica generativa in entrambe le versioni. Si veda la Tabella 1, che riassume in modo schematico l'operato del compositore.

La prima cosa da notare, naturalmente, è che ora la composizione è a tutti gli effetti unitaria, mentre l'esecuzione in *alternatim* è con ogni probabilità esclusa:

<sup>47</sup> L'interesse di queste composizioni è già stato segnalato da CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 121.

oltre a considerazioni strutturali e stilistiche, lo conferma la dossologia scritta in un'unica campata.

I due cori della nuova versione differiscono tra loro: il primo ha organico acuto CCAT, mentre il secondo ha il normale assetto CATB. Questa scelta, adottata presumibilmente per ottenere maggiore brillantezza nei versetti policorali e in generale ulteriori possibilità di contrasto, finisce per influire, in alcuni casi, sul tasso di riscrittura. Mentre ad esempio il versetto 1 si conserva immutato dalla versione preesistente, il versetto 2, che in 1576 aveva organico CATB ma ora è affidato al coro 1 CCAT, viene sostanzialmente riscritto. Il nuovo versetto non differisce granché né per dimensioni né per altri aspetti tipologico-strutturali: alla luce di quanto si vedrà continuando i raffronti, credo si possa dedurre che qui proprio il cambiamento di ambiti e rapporti fra le voci – e non altre esigenze di ordine formale o espressivo – abbia spinto Victoria a reinventare di sana pianta il versetto. Le reminiscenze motiviche della versione precedente sono tutto sommato deboli.

Nel terzo versetto, dove per la prima volta Victoria si avvale di entrambi i cori, emerge un atteggiamento diverso. Qui la riscrittura mira allo sfruttamento delle risorse idiomatiche della policoralità: la nuova versione si differenzia insomma radicalmente dalla precedente dal punto di vista strutturale, per l'utilizzo dei cori dapprima alternati e poi sovrapposti in una scrittura stratificata (quattro + quattro), l'omioritmia prevalente, la forte sintesi (18 battute, anziché 31). Eppure si riconoscono nessi con la versione del 1576, ancora una volta mediati dal riferimento al tono (si confrontino ad esempio l'ingresso sfasato e la linea del canto di 1600, bb. 1-6, con le corrispondenti bb. 3-8 di 1576: si vedano gli esempi 3a e 3b in *Appendice*).

Il quarto e il quinto versetto vengono mantenuti dalla versione del 1576 senza modifiche, grazie anche al fatto che l'«Et misericordia...», intonato ora dal primo coro, aveva già organico CCAT. Victoria predispone comunque una nuova alternativa più breve per questo versetto, a tre voci CCA, con canone all'unisono fra i due canti.

Nel sesto versetto, «Fecit potentiam...», torna l'organico pieno a due cori, e anche qui Victoria riscrive completamente, per sfruttare le possibilità del medium policorale, cui fa ricorso senza risparmio (omioritmia in tempo ternario, blocchi antifonali ritmicamente molto vivaci, sovrapposizione di strati, etc.). L'intervento sul versetto successivo è, pur con il mantenimento dell'organico a quattro (ma con passaggio da ATTB a CATB), ancora più appariscente: Victoria abbandona completamente la scrittura imitativa e in generale le atmosfere sonore del 1576,

e realizza *ex novo* un versetto brevissimo (si passa da 24 a sole 9 misure), quasi perfettamente omoritmico, in tempo ternario, bipartito da una pausa generale (si vedano gli esempi 4a e 4b in *Appendice*). La reminiscenza melodica del soggetto iniziale dipende probabilmente anche qui dal tono.

Il versetto che segue, «Esurientes...», è policorale e integralmente riscritto, con notevole contrazione dimensionale (da 25 a 11 battute), mentre il «Suscepit...» viene mantenuto intonso. Il «Sicut locutus...» a cinque voci di 1576, in cui il tono era inizialmente in forte e solenne evidenza al canto, a valori lunghi, viene riscritto con riduzione d'organico (a quattro CCAT) e di dimensioni (da 28 a 16 battute), dapprima in misura ternaria, e insomma senza alcun rapporto con la versione precedente.

Come accennato, la conclusione dossologica è ora composta in modo unitario: il passaggio dalla misura ternaria a quella binaria funge da principale fattore di articolazione fra le due metà. Il «Gloria...» era già ternario in 1576, ma qui è omoritmico e del tutto reinventato, nell'alternanza sempre più incalzante dei gruppi vocali. Anche il «Sicut erat...», che nella prima versione era a sei voci CAATTB, è completamente riscritto: tuttavia è interessante notare come una frase a valori lunghi di 1576, che, anticipata dal canto, compare nel secondo contralto e nel secondo tenore (in trasposizione) per un totale di quattro volte, si ritrovi al tenore del secondo coro nella sontuosa chiusa a otto di 1600, a valori regolari di breve (si vedano gli esempi 5a e 5b in *Appendice*). Anche questa volta è chiara la dipendenza comune dal primo tono: le note della frase corrispondono infatti a una delle sue tipiche formule conclusive. Non credo, però, sia un caso che l'idea, elegante ed estremamente appropriata, di evidenziarle a conclusione del *Magnificat* si presenti in entrambe le versioni: ciò indica, piuttosto, che – pur, come detto, in assenza di estese rielaborazioni dei materiali precedenti – nel corso di questa reinvenzione Victoria guardava in qualche misura all'ordito compositivo di 1576 anche quando riscriveva completamente. Si tratta, insomma, di un'ulteriore testimonianza dei processi di sviluppo e riorganizzazione creativa di idee precedenti la cui casistica, nell'opera di Victoria, è quantomai variegata.<sup>48</sup>

A conclusione del confronto, notiamo che la nuova versione è significativamente più concisa (225 battute<sup>49</sup> contro le 303 del 1576, con un calo superiore al 25%) e che in essa il tessuto mantenuto pari pari dalla precedente, ovvero i versetti 1, 4,

<sup>48</sup> Occorre aggiungere che, a complicare le cose, la dossologia del 1600 è pressoché identica a quella del *Dixit Dominus (primi toni)* a otto voci del 1581 (CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 120). L'intreccio è dunque ancora più complesso, ma ciò non desta stupore, data l'abbondanza di relazioni di intertestualità interna nella produzione di Victoria (pioniere nello studio di questi fenomeni è stato Eugene C. Cramer: si veda CRAMER, *Studies in the Music of T.L. de Victoria*, cit., in particolare i capitoli 3 e 5; per un recente bilancio critico del problema, si veda FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 72-75).

<sup>49</sup> O addirittura 211, se si considera la versione alternativa a tre voci del versetto 5.

5 e 9, incide per oltre il 40 % (94 battute).

Partito dunque da un *Magnificat* a quattro voci d'impianto imitativo, stilisticamente congruente con tanti altri esempi della sua scrittura degli anni Settanta-Ottanta, a che tipo di composizione, a quale nuova forma arriva Victoria attraverso questa reinvenzione? Come possiamo, in altre parole, descrivere specificamente la versione 1600 del *Magnificat primi toni*?

L'insieme di questo brano policorale è vario e complesso (si veda la Tabella 2). Che si guardi all'impalcatura tecnica o all'esito sonoro, accadono molte cose, e si susseguono episodi differenti: sezioni mantenute intatte dalla versione precedente, la cui scrittura legge il testo del cantico con tutte le collaudate risorse della *ruminatio* polifonica; passaggi impregnati dell'idioma policorale, ora con ritmi sincopati, ora con scambi antifonali accompagnati da progressioni armoniche; asciuttissimi segmenti omoritmici; e così via, in un campionario di scritture che contempla anche l'uso dell'organico pieno, a otto, in chiave meno precipuamente idiomatopolicorale, o l'impiego del canone in uno scarno *tricinium*. È una meditazione musicale assai articolata, caratterizzata da forti e insistiti contrasti: a livello strutturale e dimensionale (contrapponiamo ad esempio il versetto 5, di 37 battute imitative, al 7, di sole 9 misure omoritmiche), metrico e ritmico (con il frequente alternarsi delle misure, e la calibrata differenziazione dei valori), e naturalmente d'orchestrazione vocale. Sotto quest'ultimo aspetto, e con ovvia ripercussione sulla forma complessiva, si riconosce un andamento quasi regolarmente ternario, basato sul modulo coro2-coro1-tutti. La successione di tali sezioni contrastanti colloca questa composizione in una logica formale inedita, e affatto diversa sia da quella dei *Magnificat* in *alternatim*, sia da quella dei *Magnificat* con organico fisso e scrittura in sostanza ligia al tono e 'polifonicamente costante'. (Va ribadito peraltro che il primo tono trova comunque spazio: lo si vede non solo in alcuni passaggi già segnalati sopra, ma anche ad esempio nell'«Et exultavit...», versetto completamente riscritto, in cui il tono è però messo ancor più in evidenza che nella versione del 1576).

La scrittura policorale adottata da Victoria non dispiega in modo particolarmente estremo le proprie possibilità idiomatiche, come si può constatare nel finale: dopo il «Gloria...» ternario, omoritmico e antifonale, il «Sicut erat...» recupera una scrittura più animata contrappuntisticamente, e l'architettura complessiva della chiusa ha così, un po' a sorpresa, l'impronta più della densità polifonica che delle volumetrie policorali. E tuttavia lo sfruttamento dei contrasti fra sezioni con diverso organico è sapiente e il passaggio al *tutti* policorale si riveste deliberatamente di un precipuo valore espressivo: si vedano episodi come «omnes generationes», «[esurientes] implevit bonis», o l'avvio della dossologia.

L'amore per i contrasti e la vivace creatività sonora, che emergono come caratteristiche del Victoria maturo (a partire almeno dal *Laetatus sum* a dodici

voci in tre cori del 1583),<sup>50</sup> realizzano qui un'alchimia del tutto particolare proprio grazie alla sintesi fra polifonia e policoralità propiziata dalla rielaborazione. Non ci sarebbe tanta scrittura imitativa frammista all'idioma policorale, se essa non derivasse dal recupero di un testo preesistente. Potremmo anche dire: Victoria «non scriverebbe così un *Magnificat*», a quest'altezza cronologica, se lo cominciasse di sana pianta. Ma un altro suo tratto distintivo – l'abitudine a rielaborare le proprie composizioni, a tornare su opere anche in sé perfettamente compiute – lo instrada verso questo fertilissimo connubio di scritture, sonorità, stili vocali contrastanti.

#### B. *Magnificat sexti toni*

Anche per il *Sexti toni* Victoria compone e pubblica nel 1581 la doppia serie dei versetti pari e dispari. Gli organici di base sono differenti – CATB per i dispari, ATTB per i pari –, ma analogo è il principio secondo cui si riducono per il versetto centrale del cantico (a tre voci, rispettivamente ATB e TTB) e si ampliano nella dossologia (a cinque, con voce canonica aggiunta, CATTB e AATTB; si veda la Tabella 3). Pur differenziate dall'organico, le due serie sono simili fra loro e unitarie al proprio interno: in questo gioca un ruolo chiave il sesto tono, che compare ora in una voce ora nell'altra, talvolta anche a valori lunghi, e genera buona parte dei soggetti (che pertanto si richiamano l'un l'altro più o meno fedelmente). All'unità motivica determinata dalla centralità del tono si somma la *unitas in varietate* delle procedure contrappuntistiche e delle strutture formali: la scrittura è costantemente improntata dall'imitazione, con propensioni omoritmiche piuttosto modeste che in genere non coinvolgono più di due voci. L'espressività nella lettura del testo è contenuta, e prevale l'astratta sontuosità del tessuto polifonico, la cui temperatura emotiva è innalzata da alcuni procedimenti – salti vocali, figurazioni, inflessioni armoniche –, in un modo caratteristicamente victoriano. Vi sono differenze, ad esempio dimensionali (soprattutto fra i dispari, dove si va dalle 9 bb. del primo versetto alle 32 del successivo, mentre fra i pari c'è più omogeneità), o di organico, come già ricordato, tuttavia è evidente che il progetto compositivo nel suo complesso privilegia l'uniformità rispetto ai contrasti.

La reinvenzione policorale che Victoria attua per la raccolta del 1600 è ancora più spettacolare di quella relativa al *Magnificat primi toni*, data l'espansione dell'organico a dodici voci in tre cori, di cui il secondo con due canti (CATB-CCAT-CATB; si veda ancora la Tabella 3). Rispetto al *Primi toni*, fra il mantenimento integrale di un versetto e la riscrittura completa si riscontra un'interessante gamma di atteggiamenti intermedi: qui sì che, come vedremo, si può parlare di rielaborazione dei materiali preesistenti, ben al di là delle contiguità motiviche derivanti dal sesto tono (si veda la Tabella 3).

<sup>50</sup> Cfr. FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 97-98.

Anche in questo caso è fuori discussione l'unitarietà della composizione, la cui calibrata architettura formale, con i cambi di orchestrazione che non seguono il modulo binario dell'alternanza dei versetti pari e dispari, non ammette l'esecuzione in *alternatim*.

Il versetto 1 viene sostanzialmente mantenuto dalla versione del 1581: Victoria apporta minime modifiche alla declamazione del testo (sulla parola «Dominum», al *tenor* e al *cantus*) e taglia una misura, semplificando così e abbreviando la cadenza finale. Il versetto successivo presenta dapprima piccoli ritocchi di varia natura, ma poi soprattutto una rielaborazione strutturale dovuta al cambio di organico da ATTB a CCAT: Victoria opera trasposizioni di incisi o intere frasi all'ottava superiore per sfruttare gli ambiti della nuova compagine vocale, e nel secondo emistichio effettua anche uno scambio di parti fra voce superiore e tenore,<sup>51</sup> con gli opportuni aggiustamenti; anche qui la cadenza finale viene abbreviata di una misura, contraendone lo sviluppo ornamentale.

Il versetto 3 è il primo in cui Victoria introduce la policoralità, coinvolgendo tutti e tre i cori (si vedano gli esempi 6a e 6b in *Appendice*). Apre il coro 3, che riprende il segmento imitativo iniziale di 1581 compattandolo («Quia respexit»): l'ingresso del *cantus* è anticipato rispetto alla versione precedente, e la sua frase è contratta ritmicamente, sicché si arriva a cadenzare già alla quarta battuta. A questo punto il discorso passa al secondo e poi al primo coro, i cui blocchi omoritmici spezzettano il testo («humilitatem / ancillae suae»); quindi nel volgere di poche misure i tre cori si sovrappongono in strati («ecce enim ex hoc»). Segue, su «beatam me dicent», un nuovo episodio di scambio ravvicinato fra i tre gruppi, con interessante struttura AAB (con A *ouvert* e B, melodicamente simmetrico, *clos*); su «omnes generationes» si ha un'imponente sovrapposizione che conduce al finale, in cui gli strati si fondono in una scrittura a dodici. Solo nel primo segmento Victoria mantiene un rapporto riconoscibile con la versione precedente – ma il fenomeno è della massima importanza. Nel resto del versetto, il compositore pensa in modo prettamente policorale, servendosi delle possibilità idiomatiche di questa scrittura: i blocchi brevi e omoritmici, la rapidità degli scambi contrapposta alla poderosa sovrapposizione dei cori. Dominano l'elemento armonico, la spazializzazione sonora, i contrasti di masse, a spese della pregnanza motivica: in questo stemperamento dei motivi, si perde perlopiù anche il riferimento al sesto tono, così evidente nella versione del 1581. Di contro alla dilatazione dell'organico e delle masse sonore, il versetto risulta abbreviato esattamente del 25 % (si passa da 32 a 24 bb.).

<sup>51</sup> Termini intesi qui per chiarezza in senso strutturale: mantenendo invece i veri e propri nomi delle parti, diciamo che la linea del *tenor* 2 di 1581 passa al *cantus* 1 di 1600, e quella dell'*altus* all'*altus* 2.

Nel complesso, del resto, la versione del 1600 è significativamente più concisa della precedente: (186 battute contro le 275 del 1581, con una riduzione di circa un terzo); i versetti conservati intatti dalla versione 1581 incidono per il 30 % (57 battute).<sup>52</sup>

Nel versetto 4 («Quia fecit...») Victoria passa per la prima volta alla misura ternaria: questo accadrà poi in altri tre passaggi, nel segno di un evidente interesse per la diversificazione e i contrasti. E il contrasto qui si avverte su vari piani, oltre a quello metrico: per il ritorno all'organico monocorale, per la scrittura inizialmente imitativa, l'estrema brevità (10 bb., ripartite in 6+4 dalla pausa generale), l'asciuttezza espressiva – anzi, si direbbe *inespressiva* –, il carattere quasi da 'polifonia liturgica di consumo' (si veda l'esempio 7 in *Appendice*). Anche qui resta una traccia della versione precedente: si può riconoscere il soggetto imitativo di 1581 trasposto all'ottava superiore e suddiviso fra i due canti di 1600 («Quia fecit mihi ma[gna]»): le prime quattro note al canto secondo, le successive tre al primo). Ma per il resto la reinvenzione è completa, e ciò dà la misura di quanto deliberata sia la scelta compositiva di introdurre un contrasto così forte: Victoria potrebbe mantenere il versetto di 1581, come farà più avanti per i versetti 7 e 9, compiendo gli adattamenti del caso e accontentandosi della differenza sonora data dal passaggio da dodici a quattro voci e dall'omioritmia animata e stratificata al contrappunto imitativo; invece riscrive, col risultato di giustapporre al versetto precedente, epitome della magnificenza policorale, un versetto molto più dimesso di quello di 1581. 'Aggiunge' al versetto 3, e 'toglie' al versetto 4, insomma.

Victoria riscrive quasi completamente il successivo «Et misericordia...», in modo molto più sintetico rispetto a 1581, passando da 34 a 15 battute, con una riduzione del 55 %: ciò costituisce l'unica rilevante differenza strutturale dalla versione precedente, considerato che l'organico è il medesimo (tre voci ATB, che in 1600 appartengono al coro 3) e la scrittura in contrappunto imitativo-libero è analoga. Perdipiù, il soggetto e la struttura imitativa iniziali sono simili,<sup>53</sup> e significativamente permane, pur migrando dal *tenor* al *bassus*, l'idea di riprendere il sesto tono a valori lunghi su «timentibus eum». Nel processo di rielaborazione interviene qui, dunque, un altro atteggiamento: quello di una riscrittura che mantiene alcuni parametri fondamentali (l'organico, il tipo di andamento contrappuntistico) e riprende due importanti idee strutturali che segnano l'inizio

<sup>52</sup> Includo fra questi ultimi, oltre al 7 e al 9, pure il versetto 1: alla luce anche di quanto detto riguardo alla rielaborazione del versetto 2, comunque, la casistica è più sfumata rispetto a quella del *Primi toni*.

<sup>53</sup> L'ordine d'ingresso TAB è mantenuto, e le distanze sono affini: in 1600 tuttavia il *bassus* entra già con il nuovo segmento «a progenie».

e la fine del versetto, ma cambia per il resto la sostanza musicale e altera in modo netto le proporzioni complessive.

Sul «Fecit potentiam...» (si veda l'esempio 8 in *Appendice*) si passa dalle tre voci TTB di 1581 alle otto di 1600 (cori 1 e 2), e nuovamente all'ampliamento dell'organico corrisponde una forte abbreviazione dimensionale (da 21 a 12 bb.). Non si riconoscono rapporti fra le due versioni, e il versetto di 1600, che inizia in misura ternaria, è impostato idiomáticamente su blocchi omoritmici, declamazione ed effetti sonori.

Il versetto 7 viene invece ripreso senza modifiche da 1581 e affidato al coro 3: è chiaro che ora il solenne esordio imitativo a valori lunghi su «Deposuit...», avviato dalle voci gravi, assume tutt'altro significato, per il contrasto con quanto precede, e guadagna decisamente in efficacia espressiva (si veda ancora l'esempio 8). Rivedendo i versetti precedenti, Victoria ha preparato il terreno a questo, e gli ha conferito un risalto nuovo, reimpiegando così al meglio quanto aveva composto vent'anni prima. Qui, fra l'altro, il sesto tono è parafrasato a valori lunghi dal *cantus*: la sua evidenza sonora, proprio perché unica nella versione del 1600, contribuisce a caratterizzare ancor più questo versetto.

L'ottavo versetto è aperto dal coro 1, che sulla parola «Esurientes» rielabora lo spunto imitativo di 1581, trasponendo, compattando e aggiungendo un controsoggetto alle voci inferiori: ma questo calmo avvio non è che la magistrale preparazione per l'ingresso degli altri due cori su «implevit bonis», seconda comparsa nel brano del pieno organico a dodici voci (si vedano gli esempi 9a e 9b in *Appendice*). In queste poche misure si ammira tutta la freschezza e la sapienza della rielaborazione di Victoria: abilità nella reinterpretazione della propria scrittura, padronanza dell'idioma policorale, creatività sonora convergono in un esito espressivo di chiara, suprema efficacia. Il versetto prosegue poi in modo del tutto autonomo dalla versione precedente, sviluppando l'interazione policorale in un gioco di contrapposizione orizzontale e verticale fra declamazione concitata («et divites dimisit...») e stasi ritmica («... inanes»). Anche questa volta all'esplosione pluridimensionale della materia sonora corrisponde una drastica sintesi, che riduce a metà la lunghezza del versetto (da 26 a 13 bb.).

Certo non a caso, nella regolatissima logica di contrasti che governa questo brano, il versetto dove la reinvenzione produce gli effetti più impressionanti si trova incastonato fra le uniche due sezioni conservate identiche dalla versione precedente. Come il settimo versetto, infatti, anche il nono, «Suscepit Israel...», permane intatto.

Victoria riscrive, invece, completamente il successivo «Sicut locutus...»: la debole parentela fra le due versioni è senz'altro mediata dal sesto tono, che in 1581 è al *tenor 2* a valori lunghi mentre in 1600 viene parafrasato al *cantus 1*. Il nuovo versetto è più sintetico (12 anziché 18 battute), in misura ternaria e prevalentemente omoritmico. Confrontando l'attacco con quelli del «Fecit potentiam...» e del «Gloria...», si ravvisa quasi un'idea di 'ritornello ternario', che attesta una volta di più la complessità delle strategie di unificazione e diversificazione adottate da Victoria in questa vasta architettura sonora. La dossologia finale di 1600, composta in un'unica campata, non ha rapporti riconoscibili con quella a cinque voci della versione precedente: in realtà, come ha notato Anthony Carver, essa è ripresa da un'altra composizione a tre cori, il già citato *Laetatus sum* del 1583.<sup>54</sup> Victoria cambia principalmente l'*incipit*, sostituendo con le attuali bb. 1-3 le sei misure iniziali del 1583, forse proprio per attuare l'idea del ritornello unificante. Se dunque in quest'ultima sezione del *Magnificat* non c'è un rapporto diretto fra la versione del 1581 e quella policorale, vi si riconosce comunque un altro caso di intertestualità interna nell'opera di Victoria:<sup>55</sup> ennesimo segno di un'attitudine al riutilizzo dei materiali compositivi anche a distanza di molti anni, che risulta sconcertante soprattutto quando affiora nell'ambito di opere di straordinaria qualità e novità. Veramente Victoria ci appare qui come colui «che estrae dal suo tesoro cose nuove e cose antiche».

Questa sintesi di antico e nuovo, che prende forma proprio grazie alla rielaborazione, è, come per il *Magnificat primi toni*, notevolissima. Rimosso il contrasto fondamentale fra monodia e polifonia regolato dall'*alternatim*, si schiudono dinanzi al compositore nuove e più varie possibilità formali. Come si vede nella Tabella 4, il risultato complessivo è estremamente interessante: l'alternanza di episodi monocorali (a quattro o a tre voci, e differenziati per andamento, organico, etc.) ed episodi policorali (a otto oppure a dodici) obbedisce a esigenze tanto retorico-strutturali che espressive. Come già nel *Primi toni*, sembra prevalere un'imperfetta 'ternarietà' (due versetti monocorali seguiti da uno policorale), in cui gli apici sonori a otto-dodici sono debitamente preparati, distanziati, contrastati.

<sup>54</sup> CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 120. Lo stesso Carver riconosce inoltre una sorta di schema fisso per le dossologie policorali di Victoria: il «Gloria...» viene intonato in misura ternaria, con scambi antifonali che non necessariamente sfociano in un *tutti*, mentre il «Sicut erat...» è in misura binaria e i suoi scambi antifonali conducono al *tutti* conclusivo.

<sup>55</sup> Aggiungo che anche fra il segmento «quaesivi bona tibi» del *Laetatus sum* e il «beatam me dicent» del *Magnificat sexti toni* c'è una chiara parentela.

Victoria persegue qui una vera e propria estetica del contrasto: si veda ad esempio il passaggio dal versetto 3, che chiude sul primo grande apice sonoro della composizione («omnes generationes»), al versetto 4, intonato dal coro 2 (voci acute CCAT), imitativo, ternario, molto conciso (è l'unico versetto completamente privo di ripetizioni!); oppure ancora dal versetto 5, a sole tre voci, in contrappunto imitativo e libero, al 6, aperto dall'omioritmia in misura ternaria del coro 1 (primo e, a parte il «Gloria...»), unico attacco di versetto omioritmico) e quindi tipicamente policorale, con scambi antifonali e un imponente *tutti* a due cori, e poi ancora al 7, versetto di tutt'altro segno costruttivo e sonoro. Come già detto, Victoria conserva integralmente quest'ultimo versetto dalla versione monocorale, ma, giustapponendo ora questa imitazione *more antiquo* al rutilante segmento policorale che la precede, insegue ed ottiene un effetto ancora più potente. Nel differente contesto in cui si trovano iscritte, le sezioni mantenute immutate dalla versione del 1581 acquisiscono, dunque, un significato nuovo; si veda anche il versetto 9 – ora il più ampio dell'intero brano –, cui le insistite imitazioni e la distesa 'coda' sulla parola «miser cordiae» conferiscono il carattere di una pausa meditativa propedeutica allo scintillante finale a tre cori. I versetti immutati (1, 7, 9) sono tutti dispari. Ciò dipende anche dal fatto che i pari di 1581 avevano organico ATTB: in 1600 il coro 2 ha invece organico CCAT. Victoria, evidentemente, nella nuova logica formale ed espressiva del brano vuole un coro dalla sonorità più chiara che contrasti sia a livello di versetto, sia negli scambi policorali; è probabile insomma che alcuni aspetti locali della riscrittura siano subordinati a una scelta strategica d'ampio respiro.

Il diverso atteggiamento espressivo maturato da Victoria negli anni che separano le due versioni, orientato a una inedita ricerca di effetti pur entro uno studiatissimo equilibrio, si manifesta in modo emblematico nel versetto «Fecit potentiam...», completamente riscritto. In 1581, i delicati accenni espressivi non condizionavano strutturalmente lo scorrere del contrappunto, e l'elemento più rilevante era l'insistenza sul sesto tono, nella seconda parte. Nella versione del 1600, invece, Victoria sfrutta le possibilità dell'organico policorale per ottenere una serie di incalzanti e ben profilate immagini sonore (si veda ancora l'esempio 8 in *Appendice*): fa intonare il «Fecit potentiam» al coro 1 in misura ternaria, quindi caratterizza «in brachio suo» con un'inflessione armonica (col Mib che propizia la cadenza su Sib), per innescare poi uno scambio antifonale sulla marziale declamazione di «dispersit superbos» (tàn-tàn-ta-ta-tàa-tàa) e infine arrivare al *tutti* nella grande cadenza di «mente cordis sui».

Nel *Magnificat sexti toni* del 1600 si accompagna a questi nuovi atteggiamenti compositivi una netta svalutazione del tono, che generalmente era invece bene in evidenza nella versione del 1581: non mancano episodi di nuova scrittura in cui il tono viene brevemente richiamato, ma difficilmente esso può trovare adeguato spazio nel nuovo contesto. Ciò segna anche una differenza con il corrispondente

*Magnificat primi toni*, in cui, come detto, la fedeltà al tono viene maggiormente osservata: anche da questo punto di vista il *Sexti toni* del 1600 si spinge oltre sul campo della creatività sonora.

L'efficacia della reinvenzione del *Magnificat sexti toni* operata da Victoria è a mio parere eccezionale, tanto dal punto di vista costruttivo-formale che da quello espressivo: la forza e la vivacità dei contrasti, governata con mirabile sicurezza, e l'indiscutibile originalità dell'interazione fra polifonia e policoralità conferiscono all'opera un altissimo valore estetico. Alla qualità musicale si sposa, in un modo tipicamente vittoriano, una grande ricchezza di suggestioni spirituali: l'esperienza dell'ascolto è affine alla contemplazione di certi grandi affreschi del periodo – il gioco continuo di richiami fra il particolare e l'insieme, la bellezza più che mai *unitas in varietate* e *varietas in unitate* ci guidano in un percorso intessuto di meraviglia, diletto e vive mozioni interiori.

### C. Osservazioni finali

Guardando ai due *Magnificat* dal punto di vista dello studio delle riscritture, emergono con chiarezza alcune indicazioni sia specifiche sia metodologiche. Fra le prime si annovera un'ulteriore conferma della nota propensione di Victoria alla concisione: quando riscrive, Victoria tende ad abbreviare. Qui lo si constata non solo e non tanto negli episodi rielaborati policoralmente (per cui si può considerare idiomatica una condensazione omoritmica, una contrazione orizzontale corrispondente alla dilatazione verticale), ma specialmente nel nuovo «*Et misericordia*» del *Magnificat sexti toni*, che pure non muta organico né tipologia strutturale.<sup>56</sup>

La paternità degli interventi è certa e la limpidezza dei dati cronologici, insieme al macroscopico cambiamento di organico e forma, elimina all'origine qualsiasi dubbio circa la direzionalità delle modifiche e lo statuto autonomo delle distinte versioni: a differenza di altri casi, dunque, è possibile valutare le singole scelte dell'autore in ordine a un progetto compositivo in sé chiaro.

Tipologicamente, abbiamo riconosciuto nei *Magnificat* aree di completa riscrittura, aree mantenute immutate da una versione all'altra e, soprattutto nel *Sexti toni*, episodi in vario grado rielaborati. Fra questi ultimi suscitano particolare interesse quei passaggi, come l'«*Esurientes implevit bonis*» del *Magnificat sexti toni*, in cui Victoria parte dall'idea della versione precedente sviluppandola poi in modo del tutto nuovo, secondo le possibilità del *medium* policorale. Queste rielaborazioni ci consentono, insomma, di apprezzare una volta di più la continuità del lavoro di *inventio* in Victoria, in tutte le sue sfumature. Sarebbe interessante

<sup>56</sup> Nel valutare questi dati 'quantitativi' occorre d'altra parte considerare le specificità di un'esecuzione unitaria e interamente polivocale, non più in *alternatim*, e le esigenze dettate dal contesto liturgico. È notevole, comunque, la differenza con le riscritture policorali dei due mottetti di Palestrina, in cui la tendenza era inequivocabilmente all'ampliamento.

analizzare e confrontare rielaborazioni analoghe di autori diversi: ma solo nuovi e più approfonditi studi sul repertorio policorale potranno far emergere altri casi accanto ai pochi già noti.

Cosa ci insegnano, invece, queste composizioni sull'approccio di Victoria alla policoralità e sulla sua creatività sonora? Lo studio delle due opere evidenzia la piena padronanza con cui il compositore spagnolo si muoveva fra concezione prettamente polifonica e concezione policorale. Colpisce la singolare sintesi stilistica realizzata deliberatamente da Victoria accostando materiali eterogenei in un progetto sonoro nuovo: un inestricabile intreccio di conservazione e innovazione, difficile da inquadrare nella storia poco nota del 'genere-Magnificat', e ancor più nelle categorie e tassonomie dell'evoluzionismo storiografico. È una sintesi che poteva concepire solo un compositore formatosi ai più alti livelli del magistero contrappuntistico nella Roma degli anni Sessanta-Settanta, che aveva contribuito in prima persona alla definizione stessa dell'idioma policorale, per primo aveva pubblicato musica a tre cori, e amava tornare più volte sulle sue composizioni, rielaborare, reinventare, istituendo un sorprendente reticolo intertestuale nella propria pur circoscritta produzione: solo Tomás Luis de Victoria, appunto.

#### CONCLUSIONI

Il nesso che lega processi di riscrittura e questioni stilistiche è strettissimo: proprio per questo analisi come quelle che abbiamo condotto su Palestrina e Victoria fanno emergere un gran numero di suggestioni, su diversi fronti.

Per quanto riguarda Palestrina, abbiamo riconosciuto nelle rielaborazioni di *O bone Jesu* e *O Domine Jesu Christe*, pur con le dovute cautele, una sorta di anello mancante nello sviluppo del suo stile policorale, assistendo quasi 'in diretta' al passaggio dallo stile omoritmico e a blocchi di una sua particolare interpretazione della scrittura a sei voci alla vera e propria orchestrazione in due cori.

Lo studio delle riscritture dei due *Magnificat* di Victoria ci ha permesso di comprendere la portata di un inedito esperimento di sintesi fra polifonia e policoralità, dagli impressionanti risvolti espressivi. Al di là, poi, dell'interesse specifico di questa incursione in un territorio poco esplorato della sua opera, il caso dei *Magnificat* solleva domande che riguardano in retrospettiva non solo la policoralità di Victoria, ma anche quella di Palestrina, e in generale di tutti gli autori romani: che rapporto c'è fra *polifonia* e *policoralità* nelle loro opere? e quale ruolo gioca l'amore per i *contrast*i sonori?

Il confronto su questo terreno fra Palestrina e Victoria è reso complicato da un intreccio di problemi di genere e di datazione: se, infatti, per Victoria abbiamo la difficoltà di datare precisamente le singole composizioni di una raccolta a stampa come quella del 1600 (uscita a parecchi anni di distanza dalle pubblicazioni

precedenti), il repertorio policorale di Palestrina è trasmesso in larga parte in manoscritti o in stampe postume ed è imperniato su un *corpus* centrale risalente agli anni Settanta-Ottanta. C'è pertanto il rischio che il raffronto sia viziato da tale sfasamento cronologico. Proprio per questo credo sia giusto attenersi a una valutazione pragmatica, senza correre ad affrettati giudizi sulla personalità artistica dei due compositori: contrapporre un 'Palestrina conservatore' a un 'Victoria innovatore' sarebbe infatti grossolanamente fuorviante.

Sia in Palestrina sia in Victoria l'adozione della scrittura policorale comporta certamente un più spiccato orientamento alla *Klanglichkeit* e un maggiore tasso di omoritmia, ma solo in alcuni casi – generalmente in composizioni di respiro abbastanza breve – il contrappunto omoritmico ha il sopravvento assoluto su quello libero-imitativo. Altrove la scrittura di quest'ultimo tipo è invece integrata con quella omoritmica, con varietà di equilibri e soluzioni.

Nelle composizioni policorali di Palestrina il radicamento nel contrappunto imitativo è il più delle volte molto ben percepibile (sia per la presenza di interi segmenti imitativi, sia in generale per il 'movimento' della tessitura), e l'integrazione delle scritture crea una stupefacente *varietas* ma non contrasti locali deliberatamente accentuati. Nelle composizioni a dodici voci, ad esempio, non c'è mai una contrapposizione pregnante fra un singolo coro e il *tutti* a tre cori.<sup>57</sup> Anche quando, nelle messe, ci sono sezioni interne monocorali, sembra che Palestrina tenda ad attenuare il contrasto, piuttosto che accentuarlo (come nel *Kyrie* della *Missa Hodie Christus natus est*, in cui il *Christe* a quattro ha incipit omoritmico, mentre il successivo *Kyrie* II a otto ha un inizio imitativo). Carver definisce un mottetto come lo *Spiritus sanctus replevit* a otto «[Palestrina's] closest rapprochement to the Gabrielian manner»:<sup>58</sup> in realtà gli elementi idiomati di uno stile policorale maturo ci sono (dalla declamazione omoritmica a valori brevi ai cambi di metro), ma la concezione resta fortemente segnata dal pensiero polifonico-imitativo, come si vede in luoghi formalmente esposti come l'incipit, con i suoi duetti ben spazati, e il finale alleluiatico; e sebbene l'orchestrazione vocale sia modellata sapientemente al servizio dell'espressività, non c'è un gusto spiccato per la contrapposizione di masse sonore. Sul proprio pressoché infallibile controllo dell'architettura formale, ottenuto con i mezzi propri della scrittura

<sup>57</sup> Merita un cenno a parte il *Salve Regina* tràdito da CG XIII 24 e I-Rn 77-88: a tre distinte sezioni monocorali (una per ogni coro) in contrappunto prevalentemente libero-imitativo, ne segue una a due cori, con blocchi omoritmici antifonali o sovrapposti, mentre la sezione conclusiva è a tre cori, con blocchi dapprima più distesi e animati, poi più brevi e omoritmici, e un imponente *tutti* finale. Si tratta, insomma, di un progetto sonoro-formale insolito, a sé stante nella produzione palestriniana per il suo particolare 'ordinato squilibrio' formale e l'apparente impiego del contrasto d'organico in senso *formbildend*; ma nella progressività della transizione da un estremo all'altro della scrittura si ritrova la consueta avversione di Palestrina per i contrasti locali eccessivi.

<sup>58</sup> CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 114.

polifonica (lavorando cioè su motivica, geometrie del contrappunto, proporzioni, sintassi armonica e cadenzale, proiezione vocale del testo), Palestrina innesta le nuove possibilità dell'idioma policorale, senza avvertire alcun bisogno di contrapposizioni sonore più esasperate.

In Victoria i contrasti sono più estremi. Si tratta di un orientamento estetico che emerge già nel *Laetatus sum* del 1583 (e non si può quindi definire tardo ed estraneo al suo periodo romano), ma che certo trova la sua massima espressione nelle messe e nei *Magnificat* stampati a Madrid nel 1600.<sup>59</sup> I fattori che contribuiscono primariamente all'istituzione di questi contrasti sono le variazioni di organico e la polarizzazione, l'opposizione anche estrema fra contrappunto libero-imitativo e contrappunto omoritmico.

Pur nella stessa raccolta, Victoria pratica comunque strade diverse, anche in base ai modelli cui mette mano: la parodia di brani policorali già improntati all'estetica del contrasto (*Missa Laetatus sum*) oppure no (*Missa Ave Regina coelorum*), o invece di brani non policorali ma fortemente caratterizzati come la chanson *La bataille* (*Missa Pro victoria*), e per altro verso la rielaborazione di precedenti versioni monocorali (nel caso dei due *Magnificat* che abbiamo analizzato) conducono a esiti di segno differente.

Nella *Missa Ave Regina coelorum*, ad esempio, lo stile policorale è 'avanzato' (ad esempio per la declamazione a valori brevi e sincopati che ricorda le sequenze coeve *Victimae paschali laudes* e *Lauda Sion*), ma non c'è una ricerca formale basata propriamente sul contrasto: anziché di contrasto, si direbbe un regime di più blanda *varietas*. Victoria, tuttavia, non rinuncia all'inserzione di interi episodi in scrittura imitativa (ad es. il *Christe* a cinque voci, in parte il *Crucifixus* a quattro, e specialmente il *Sanctus* e il *Benedictus*, separati fra loro dall'*Hosanna* I contrastante).

Nelle messe *Pro victoria* e *Laetatus sum* emerge invece – con altrettanta chiarezza che nel caso dei due *Magnificat* – una creatività sonora che si esprime sia attraverso l'accostamento di episodi in polifonia imitativa ed episodi policorali, sia più in generale attraverso la massima valorizzazione dei contrasti: si veda il *Credo* della *Pro victoria*, ad esempio, (con episodi fortemente caratterizzati dall'idioma policorale sposato agli stilemi 'di battaglia', di contro a segmenti dal contrappunto più mosso affidati a un solo coro, sezioni interne a organico ridotto, etc.), o quei passaggi della *Laetatus sum* in cui episodi a tre canti soli sono accostati a grandi masse policorali.

Qui e nei *Magnificat* si manifesta la stessa sensibilità, la medesima creatività sonora di Victoria. Ma è chiaro che nelle messe gli episodi imitativi restano 'artifici di contrasto' abbastanza isolati: nella *Pro victoria*, ad esempio, non costruiscono

<sup>59</sup> In brani di una cinquantina di battute come la sequenza *Victimae paschali laudes* o il motetto *O Ildephonse* sarebbe in effetti difficile aspettarsi altrettanti contrasti e un'analogha eterogeneità di soluzioni.

in genere una duratura organizzazione polifonica e sono condizionati dal principio omoritmico di fondo, dalla brevità dei segmenti, e così via. Proprio la peculiarità della genesi dei due *Magnificat*, invece, crea un antagonismo polare, quasi un alternatim di nuovo tipo, fra idioma policorale a organico pieno e scrittura contrappuntistica a organico ridotto, e ne fa degli unici, precorritori di sviluppi formali seicenteschi.<sup>60</sup>

\* \* \*

Il doppio caso di rielaborazione policorale analizzato in queste pagine ha presentato problemi differenti e solo in parte raffrontabili, per via della diversa gamma e fenomenologia degli interventi (più ampia in Victoria, più ristretta in Palestrina) e della maggiore autonomia dei nuovi progetti sonori intrapresi da Victoria rispetto alla più lineare espansione policorale attuata da Palestrina. Da questo studio comparato tuttavia sono emerse, come sempre avviene in approfondimenti analitici del genere, preziose informazioni e suggestioni su vari piani. E anche solo sapere che autori come Palestrina e Victoria<sup>61</sup> realizzano rielaborazioni di questo tipo, e sapere *come* lo fanno, costituisce una preziosa acquisizione. Conosciamo meglio i loro metodi di lavoro, le strategie e i parametri di intervento sul già composto, e insomma il loro rapporto con le opere; e in casi di attribuzioni problematiche di altre rielaborazioni, la consapevolezza che queste possibilità appartenevano al loro orizzonte mentale potrebbe rivelarsi decisiva.

Il catalogo delle rielaborazioni d'autore cinquecentesche conosciute appare in costante espansione, e getta nuova luce sul processo compositivo del tardo Rinascimento – che naturalmente comprende altre ben note tipologie di riuso e reinvenzione, come il cosiddetto *borrowing*, l'*imitatio*, la tecnica parodica, etc.

<sup>60</sup> Per inquadrare meglio lo stile policorale della raccolta del 1600, occorrerebbe anche approfondire la conoscenza di una figura molto meno nota: quella del fiammingo Philippe Rogier (c. 1561-1596), attivo alla corte di Madrid fin dal 1572. Quel che ci rimane della sua produzione policorale a otto e dodici voci (cfr. CARVER, *Cori spezzati*, cit., pp. 125-128) sembra estremamente interessante, per la ricerca di contrasti spiccati, e la varietà e vivacità delle soluzioni formali ed espressive. Se, tuttavia la data di morte di Rogier segna di per sé un inconfutabile *terminus ante quem* per la cronologia compositiva, la tradizione manoscritta della sua musica pone gravi problemi (sia per conflitti di attribuzione, sia per la difficoltà di distinguere interventi posteriori), come segnala Alfonso de Vicente in *Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas* (articolo inedito, rielaborazione di un paper presentato al seminario «La tradizione policorale in Italia, nella penisola Iberica e nel Nuovo Mondo», Venezia, Fondazione Levi, ottobre 2005; ringrazio il professor de Vicente non solo per avermi inviato copia dell'articolo, ma anche per aver letto una versione di questo scritto offrendomi preziosi suggerimenti). Le domande circa il rapporto fra le opere di Victoria e quelle dubitativamente attribuite a Rogier restano dunque in sospeso.

<sup>61</sup> Se l'intervento in prima persona è assolutamente sicuro per Victoria, nel caso dei due motetti palestriniani, come abbiamo annotato, l'attribuzione della rielaborazione a Palestrina stesso è, alla luce di vari fattori, perfettamente plausibile.

–, rivelandone una volta di più l'estrema dinamicità. I compositori rivedevano le proprie opere (anche se pienamente compiute e addirittura pubblicate) in modi e occasioni differenti, e stimolati da differenti fattori.

L'incidenza di questi fenomeni è probabilmente molto superiore a quanto siamo abituati a pensare; al di fuori di indagini specifiche o molto approfondite, infatti, riscritture e revisioni possono facilmente essere scambiate per documenti secondari e poco significativi della tradizione di un pezzo già noto: le versioni diverse possono trovarsi in antologie (come il *Nativitas tua* di Palestrina, di cui sopra), in riedizioni (ad esempio la lauda *Poi che 'l cuor mi stringe et serra* di Animuccia),<sup>62</sup> in manoscritti (è il caso dei due mottetti palestriniani qui analizzati, ma anche delle opere di Victoria in Toledo B.30, o delle rielaborazioni policorali di Annibale Zoilo<sup>63</sup> e Luca Marenzio<sup>64</sup>). E anche quando le differenti versioni sono disponibili in edizione moderna, addirittura negli *opera omnia* di autori come Palestrina o Victoria, la particolarità e l'importanza del rapporto che le lega può non destare immediatamente l'attenzione degli studiosi. Ed è molto probabile, inoltre, che un numero ancora più grande di rielaborazioni legate a circostanze specifiche sia andato irrimediabilmente perduto.

I compositori del Rinascimento, anche quelli che ci ostiniamo a voler credere apollineamente privi di *second thoughts*,<sup>65</sup> tornavano spesso sui propri passi. E dove le orme si sovrappongono, più difficile e affascinante è il lavoro di chi li pedina lungo i sentieri della creazione musicale.

<sup>62</sup> Nel primo (1563) e nel secondo libro (1570) delle sue laudi: cfr. LOTHAR SCHMIDT, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert*, Kassel, Bärenreiter, 2003 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 2), pp. 83-85. Un altro esempio molto interessante, sempre d'area romana ancorché primoseicentesco, è dato dai *Motecta* di Giovanni Francesco Anerio pubblicati nel 1609 e poi rielaborati nel 1620. Ne dà notizia GRAHAM P. DIXON, *Progressive Tendencies in the Roman Motet During the Early Seventeenth Century*, «Acta Musicologica», LIII, 1981, pp. 105-119: 115; ma le rielaborazioni vanno molto al di là di quanto suggerito da Dixon, come spero di poter mostrare in un prossimo studio.

<sup>63</sup> Alludo alle due distinte versioni del *Regina coeli*, a 12 e a 20 voci, attestate nel manoscritto I-Rn Mus. 77-88: si vedano LUCIA NAVARRINI, *Un precursore di Ruggero Giovannelli: Annibale Zoilo (1537?-1592)*, in *Ruggero Giovannelli «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*. Atti del convegno internazionale di studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 487-508, e ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte*, cit., pp. 197-200.

<sup>64</sup> Cfr. MARINA TOFFETTI, *Note a margine del processo compositivo marenziano. I salmi «Jubilate Deo» e «Laudate Dominum» nella duplice versione a otto e dodici voci* e FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Marenzio, la Polonia e un'intavolatura per organo: le due versioni del mottetto «Jubilate Deo ... Servite»*, entrambi in *Miscellanea marenziana*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzi e Antonio Delfino, Pisa, Edizioni ETS, 2007 (Diverse voci..., 9), rispettivamente alle pp. 71-148 e 149-192.

<sup>65</sup> Utilissimo JOHN MILSOM, *Tallis's first and second thoughts*, «Journal of the Royal Musical Association», CXIII/2, 1988, pp. 203-222.

Tabella 1 / Table 1: T.L. DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*. Confronto fra le versioni 1576-1581 e 1600  
*Comparison between the versions 1576-1581 and 1600*

Versetto / Verse	Organico / Scoring		Battute / Bars		Appunti sul confronto fra le due versioni	Notes on the comparison between the two versions
	1576-1581	1600	1576-1581	1600		
1. <i>Anima mea Dominum.</i>	a 4 CATB	a 4 CATB (coro 2)	15	15	immutato	unchanged
2. <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	a 4 CATB	a 4 CCAT (coro 1) org	17	18	pressoché completamento riscritto, con deboli reminiscenze (anche per il cambio di rganico)	almost completely rewritten, with weak reminiscences (also because of the change of scoring)
3. <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	a 4 CATB	a 8 CCAT-CATB org	31	18	ampiamente riscritto; reminiscenze ristrutturare	broadly rewritten; restructured reminiscences
4. <i>Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.</i>	a 4 CATB	a 4 CATB	19	19	immutato	unchanged

5. <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i>	a 4 CCAT	a 4 CCAT org [versetto alternativo: a 3 CCA]	37	37 [versetto alternativo: 23]	immutato [versetto alternativo: con canone all'unisono fra i due canti]	unchanged [alternative verse: with canon in unison between the two cantus]
6. <i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.</i>	a 4 CATB	a 8 CCAT-CATB org	21	15 (iniz. in mis. ternaria)	completamente riscritto	completely rewritten
7. <i>Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.</i>	a 4 ATTB	a 4 CATB	24	9 (mis. ternaria)	riscritto, con reminiscenza tematica (che forse, qui come altrove, dipende anche dal tono); forte abbreviazione	rewritten, with thematic reminiscence (which perhaps, here as elsewhere, depends also on the tone); strong abbreviation
8. <i>Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.</i>	a 4 CATB	a 8 CCAT-CATB org	25	11	pressoché completamente riscritto	almost completely rewritten
9. <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i>	a 4 CATB	a 4 CATB	23	23	immutato	unchanged

10. <i>Sicut locutus ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</i>	a 5 CAATB	a 4 CCAT org	28	16 (iniz. in mis. ternaria)	completamente riscritto	completely rewritten
11. <i>Gloria Patri et Filio, et Spiritui sancto.</i>	a 4 CATB		29 (in mis. ternaria)		riscritto in un'unica campata, articolata dal cambio di misura; il <i>Gloria</i> era già ternario, ma qui è omoritmico e del tutto reinventato; il <i>Sicut erat</i> , che era a 6 voci con doppio canone, è del tutto riscritto, ma si nota una chiara reminiscenza nel finale	rewritten in a single span, articulated by the mensural shift; the <i>Gloria</i> was already ternary, but here it is homorhythmic and wholly reinvented; the <i>Sicut erat</i> , which was for six voices with double canon, is wholly rewritten, but a clear reminiscence looms in the finale
[12.] <i>Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i>	a 6 CAATTB	a 8 CCAT-CATB org	34	44 (iniz. in mis. ternaria)		
<b>tot.</b>			impares: 159 pares: 144 tutti: <b>303</b>	<b>225</b> [211]		

Tabella 2 / Table 2: T.L. DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*. Versione a otto voci in due cori, 1600  
Version for eight voices in two choirs, 1600

Versetto Verse	Organico Scoring	Appunti sulla scrittura	Notes on the composition
1. <i>Anima mea Dominum.</i>	a 4 CATB (coro 2)	ingressi imitativi in due coppie ben distanziate; parallelismi in decime fra C e B sulla seconda coppia TB, infine a 4; segmento terso, con coppie omoritmiche che innervano l'impianto imitativo	imitative entries in two well-distanced pairs; parallelism in tenths between C and B on the second pair TB, then finally four voices; terse segment, whose imitative structure is innervated by homorhythmic pairs
2. <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	a 4 CCAT (coro 1) org	presenza del tono trasposto in evidenza al C1; inizio imitativo, poi omoritmia e a seguire pseudoimitazioni declamatorie, scrittura più densa e 'armonica', quasi costantemente a 4	presence of the tone transposed in evidence at C1; imitative opening, then homorhythmic texture and later declamatory pseudo-imitation, more dense and 'harmonic' writing, almost constantly for four voices
3. <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	a 8 CCAT-CATB org	presenza del tono trasposto in evidenza (migra fra le voci superiori); blocchi antifonali omoritmici; prevedibile ma elegante <i>Mortausdeutung</i> ; scrittura organica piena (4+4) su «omnes generationes», introdotta da una cadenza su Sib, con valori dilatati, apice melodico del C1 (sol <sub>1</sub> ) e massima estensione complessiva (sol <sub>1</sub> -sol <sub>2</sub> )	presence of the transposed tone in evidence (it migrates among the upper voices); antiphonal homorhythmic blocks; predictable but elegant <i>Mortausdeutung</i> : writing for full scoring (4 + 4) on «omnes generationes», introduced by a cadence on Bb, with expanded note values, melodic apex of C1 (g <sup>7</sup> ) and overall maximum range (G-g <sup>7</sup> )
4. <i>Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.</i>	a 4 CATB (coro 2)	episodio inizialmente imitativo; presenza del tono (specialmente all'alto); poi andamento più pseudoimitativo/declamatorio con coppie omoritmiche concentriche (anche qui con frequenti decime parallele fra C e B)	initially imitative episode; presence of the tone (especially in the altus; then more pseudoimitative/declamatory texture with concentric homorhythmic pairs (again with frequent parallel tenths between C and B)

<p>5. <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i></p>	<p>a 4 CCAT (coro 1) org</p>	<p>La distesa coppia imitativa iniziale inaugura un segmento che contrasta soprattutto per l'ampiezza, il numero di ripetizioni, l'andamento imitativo prevalente; se nel secondo segmento ci sono occasionali incontri omoritmici, il terzo («timentibus...») è più declamatorio; il versetto funziona come una sorta di ampia 'sosta meditativa'</p>	<p>the distended initial imitative pair inaugurates a segment that contrasts above all for the breadth, the number of repetitions, and the prevailing imitative texture; in the second segment there are occasional homorhythmic encounters, while the third («timentibus...») is more declamatory; the verse functions as a kind of long 'meditative rest'</p>
<p>versetto alternativo:</p>	<p>a 3 CCA</p>	<p>il versetto alternativo a tre voci (con canone all'unisono fra i due canti) segna un più marcato contrasto di organico e sonorità ed è più breve: tuttavia anch'esso introduce nel decorso formale un'oasi meditativa di pensiero contrappuntistico (fra l'altro il canone appare adatto a esprimere l'idea del succedersi «a progenie in progenies»)</p>	<p>the alternative verse for three voices (with canon in unison among the two cantus) determines a more marked contrast of scoring and sonority and is shorter: nevertheless, it too functions as a meditative oasis of contrapuntal thought (the canon appears, by the way, suited to expressing the idea of the succession «a progenie in progenies»)</p>
<p>6. <i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.</i></p>	<p>a 8 CCAT- CATB org</p>	<p>si determina un forte contrasto: dapprima per la perentoria declamazione omoritmica in tempo ternario, quindi, dopo la serrata imitazione di «dispersit superbos», per l'omoritmia sincopata che rimbalza a blocchi da un coro all'altro, per poi arrivare a un'ampia conclusione cadenzale con strati vocali 4+4</p>	<p>a strong contrast is effected: at first, through the peremptory homorhythmic declamation in triple time, then, after the close imitation of «dispersit superbos», through the syncopated homorhythm that passes in blocks from one choir to another, arriving later at a broad cadential conclusion with vocal layers 4+4</p>

7. <i>Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.</i>	a 4 CATB (coro 2)	versetto conciso, ternario, omoritmico, bipartito da pausa generale	a concise, ternary and homorhythmic verse, divided in two by the general pause
8. <i>Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.</i>	a 8 CCAT-CATB org	il coro 1 intona la parola «esurientes» in omoritmia animata, quindi i due cori stratificati cantano «implevit bonis», con inflessione armonica verso il lato <i>mollis</i> del sistema, dilatazione ritmica, dissonanze espressive; quindi declamazione a valori brevi, poi sincopati, in due strati 4+4 su «et divites...», e grande cadenza	Choir I sings the word «esurientes» in animated homorhythmic texture, then the two layered choirs sing «implevit bonis», with harmonic inflection towards the <i>mollis</i> side of the system, rhythmic expansion, expressive dissonances; then declamation in short note values (later syncopated), in two layers 4+4 on «et divites...», and grand cadence
9. <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i>	a 4 CATB (coro 2)	episodio imitativo, con tessitura inizialmente molto ariosa (quasi a coppie alternate); più omoritmico il successivo «misericordiae suae», con anche parallelismi in decime fra C e B; melismi del canto su «su(um)» e «su(ac)» contrapposti all'andamento sillabico delle altre voci	imitative episode, with initially airy vocal orchestration (almost in alternate pairs); the following «misericordiae suae» is more homorhythmic, with parallelism in tenths between C and B; melisms of the cantus on «su(um)» and «su(ac)» set against the syllabic progression of the other voices
10. <i>Sicut locutus ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</i>	a 4 CCAT (coro 1) org	misura ternaria; anche qui imitazione iniziale ariosa, sillabica (con apertura melismatica su «nostros») e poi condensazione omoritmica su «Abraham»; il prosiegua è invece in misura binaria, declamatorio, con coppie omoritmiche	ternary measure; also here, initial airy imitation, syllabic (with melismatic expansion on «nostros») and then homorhythmic condensation on «Abraham»; the continuation is instead in binary measure, declamatory, with homorhythmic pairs

<p><i>11. Gloria Patri et Filio, et Spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i></p>	<p>a 8 CCAT- CATB.org</p>	<p>vigorous blocchi omoritmici in misura ternaria, la cui antifonia si fa incalzante, con progressione armonica nel circolo delle quinte e grande cadenza; poi misura binaria; non si tratta di un finale policorale 'brillante': dapprima pseudoimitazione («Sicut erat»), poi omoritmia («in principio»), poi nuovamente pseudoimitazione, sino alla scrittura a 8 della solenne cadenza finale con contrapposizione di valori lunghi e brevi, in una prospettiva più polifonica che propriamente policorale</p>	<p>vigorous homorhythmic blocks in ternary measure, whose antiphony becomes more and more insistent, with harmonic progression in the circle of the fifths and grand cadence; then binary measure; this is not a 'brilliant' polychoral finale: at first pseudo-imitation («Sicut erat»), then homorhythmic texture («in principio»), then again pseudo-imitation, up to the 8 voice writing of the solemn final cadence with opposition of long and short note values, in a perspective more polyphonic than truly polychoral</p>
---	-------------------------------	--	--

Tabella 3 / Table 3: T.L. DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*. Confronto fra le versioni 1581 e 1600  
 Comparison between the versions 1581 and 1600

Versetto Verse	Organico / Scoring		Battute / Bars		Appunti sul confronto fra le due versioni	Notes on the comparison between the two versions
	1581	1600	1581	1600		
1. <i>Anima mea Dominum.</i>	a 4 CATB	coro 1 a 4 CATB org	9	8	minimi ritocchi, taglio di una battuta in cadenza;	minimal retouching, cut of a bar in cadence
2. <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	a 4 ATTB	coro 2 a 4 CCAT	18	17	oltre a ritocchi vari, rielaborazione strutturale dovuta al mutamento di organico (cambi d'ottava, scambio di voci nella seconda metà)	besides various retouchings, structural revision owing to the change of scoring (octave changes, exchange of voices in the second half)
3. <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	a 4 CATB	a 12 org	32	24	riscritto idiomatically; compattazione orizzontale dei diversi segmenti, che diventano blocchi omoritmici di uno o dell'altro coro; fortemente abbreviato rispetto a 1581; il sesto tono, molto in evidenza in 1581, qui di fatto perde importanza	idiomatically rewritten; horizontal compression of various segments, that become homorhythmic blocks of one of the three choirs; strongly abbreviated in respect to 1581; the sixth tone, much in evidence in 1581, here loses importance

<i>4. Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.</i>	a 4 ATTB	coro 2 a 4 CCAT	17	10 (mis. ternaria)	cambio di misura e reinvenzione a partire dal materiale di 1581; cesura molto più netta a metà versetto; per il resto, riscrittura completa e sintesi	change of measure and reinvention based on the material of 1581; much clearer caesura midway through the verse; as to the rest, complete rewriting and synthesis
<i>5. Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i>	a 3 ATB	a 3 ATB	34	15	quasi completamente riscritto, seppur sempre a tre voci e a partire da un'apertura imitativa simile; scambi di voci e reminiscenze motiviche (tono); molto abbreviato rispetto a 1581 nonostante l'organico non cambi	almost completely rewritten, although still for three voices and with a similar imitative opening; exchange of voices and motivic reminiscences (tone); much abbreviated with regard to 1581 notwithstanding the scoring does not change
<i>6. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.</i>	a 3 TTB	a 8 (coro 1 + coro 2) org	21	12 (iniz. in mis. ternaria)	completamente riscritto, molto più breve	completely rewritten, much shorter
<i>7. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.</i>	a 4 CATB	coro 3 a 4 CATB	21	21	immutato	unchanged

<p>8. <i>Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.</i></p>	<p>a 4 ATTB</p>	<p>a 12 org</p>	<p>26</p>	<p>13</p>	<p>il primo spunto (a quattro) viene compattato e rielaborato, poi passaggio all'organico pieno (dal chiaro intento espressivo), con riscrittura e sviluppo più omoritmico e idiomatico; fortemente abbreviato rispetto a 1581, pur con diverso equilibrio fra i segmenti</p>	<p>the first entry (for four voices) is compressed and revised; then passage to the full scoring (with clear expressive intent), with rewriting and more homorhythmic and idiomatic development; strongly abbreviated with respect to 1581, although with different balance between the segments</p>
<p>9. <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i></p>	<p>a 4 CATB</p>	<p>coro 1 a 4 CATB org</p>	<p>28</p>	<p>28</p>	<p>immutato</p>	<p>unchanged</p>
<p>10. <i>Sicut locutus ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</i></p>	<p>a 4 ATTB</p>	<p>coro 2 a 4 CCAT</p>	<p>18</p>	<p>12 (mis. ternaria)</p>	<p>completamente riscritto; si nota quasi un'idea di ritornello ternario all'attacco (cfr. <i>Fecit e Gloria</i>); reminiscenze vaghe di 1581, ricollegabili al tono; ancora notevole sintesi</p>	<p>completely rewritten; one notes almost an idea of ternary ritornello at the beginning (cfr. <i>Fecit and Gloria</i>); vague reminiscences of 1581, connected to the tone; again, notable synthesis</p>



Tabella 4 / Table 4: T.L. DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*. Versione a dodici voci in tre cori, 1600  
Version for twelve voices in three choirs, 1600

Versetto Verse	Organico Scoring	Battute Bars	Appunti sulla scrittura	Notes on the composition
1. <i>Anima mea Dominum.</i>	coro 1 a 4 CATB org	8	segmento imitativo, con ingressi progressivi TBCA; tono spec. al T	imitative segment, with progressive entries TBCA; tone especially in the T
2. <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	coro 2 a 4 CCAT	17	gamma sensibilmente più acuta; ctp. imitativo / libero / accenno omor.; ingressi progressivi ATCC; scrittura più fiorita e mossa ritmicamente; tono spec. al C2;	range noticeably higher; texture: imitative/free counterpoint, with slight homorhythmic tendencies; progressive entries ATCC; more ornate and rhythmically animated writing; tone esp. in C2
3. <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	a 12 org	24	prima il discorso passa fluidamente da un coro all'altro: «Quia respexit [imit.] / humilitatem [omor.] / ancillae suae [omor.]; poi la cad. a Do su «suae» apre un episodio nuovo: blocchi omor. sovrapposti prima, sfasati poi, quindi un primo grande apice sonoro su «omnes...» (strati che in ultimo confluiscono)	first the argument passes fluidly from one choir to another: «Quia respexit [imit.] / humilitatem [homorhythm.] / ancillae suae [homorhythm.];» then the cadence to C on «suae» opens a new episode: homorhythmic blocks first superimposed, then staggered, then a first grand sonic apex on «omnes...» (choral layers merge at last)
4. <i>Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.</i>	coro 2 a 4 CCAT	10 (mis. ternaria)	fortissimo contrasto: versetto intonato dalle voci acute, imitativo, ternario, conciso (è l'unico completamente privo di ripetizioni), diversione armonica (L.a); bipartito da pausa generale; secondo emistichio in omoritmia animata	very strong contrast: verse intoned by the high voices, imitative, ternary, concise (it is the only one completely deprived of repetitions), harmonic diversion (A); divided in two by a general pause; second hemistich in animated homorhythm

<p>5. <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i></p>	<p>coro 3 a 3 ATB</p>	<p>15</p>	<p>nuovo contrasto: tre voci, più gravi, il primo episodio è un bicinium, poi c'è un 'oggetto sonoro' per «a progenie in progenies...» e un segmento più fiorito e cadenzale, note lunghe al B (cfr. tono)</p>	<p>new contrast: three lower voices; the first episode is a bicinium, then there is a 'sonic object' on «a progenie in progenies...» and a more florid cadential segment; long notes in the B (cfr. tone)</p>
<p>6. <i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.</i></p>	<p>a 8 (coro 1 + coro 2) org</p>	<p>12 (iniz. in mis. ternaria)</p>	<p>alto forte contrasto: omoritmia ternaria del coro 1 (primo e, a parte il <i>Gloria</i>, unico attacco di versetto omoritmico), cui risponde diversamente il coro 2 (misura binaria, deviazione armonica); il coro 1 passa allora a una declamazione accordale su «dispersit», innescando una doppia antifonia che poi diventa imponente scrittura a otto su «mente...»</p>	<p>another strong contrast: ternary homorhythm of Choir I (first and, apart from the <i>Gloria</i>, only homorhythmic verse incipit), to which Choir II responds differently (binary measure, harmonic deviation); Choir I passes then to a chordal declamation on «dispersit», triggering a double antiphony that then becomes an imposing writing for eight voices on «mente...»</p>
<p>7. <i>Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.</i></p>	<p>coro 3 a 4 CATB</p>	<p>21</p>	<p>nuovo episodio di tutt'altro segno costruttivo e sonoro: avvio con imitazione a valori molto lunghi (cfr. tono), ben spaziata (TBCA), con valore anche di <i>Wortausdeutung</i>; anche qui diversione armonica; poi più mosso, con imitazione declamatoria (tessitura limpida, coppie omoritmiche, etc.)</p>	<p>new episode of a different structural and sonic layout: beginning with imitation in very long note values (cfr. tone), well spaced (TBCA), with text-expressive purpose; also here harmonic diversion; then more movement, with declamatory imitation (limpid texture, homorhythmic pairs, etc.)</p>

<p>8. <i>Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.</i></p>	<p>a 12 org</p>	<p>13</p>	<p>apre il coro 1 con imitazione bitematica asc./disc.; quindi si sovrappongono in blocchi gli altri cori (<i>Mortalsdeutung</i>) e il ritmo declamatorio accelera; quindi su «et divites...» canta il coro 2 solo, ancora più concitato, e innesca risposte (2-1-3, 2-1-3); possente chiusura con strati sovrapposti</p>	<p>Choir I opens with asc./desc. bi-thematic imitation; then the other choirs are superimposed in blocks (text expression) and the declamatory rhythm accelerates; then on «et divites...» Choir II sings alone, again more <i>conciato</i>, and triggers responses (2-1-3, 2-1-3); powerful closure with superimposed layers</p>
<p>9. <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i></p>	<p>coro 1 a 4 CATB org</p>	<p>28</p>	<p>questo ampio segmento funziona come una pausa meditativa prima del finale; nell'imitazione iniziale la coppia inferiore ha un soggetto di fatto identico a quello di «Deposit...»; l'andamento imitativo è mantenuto più a lungo del solito; una cadenza fuggita apre la coda 'espressiva' su «misericordiae»</p>	<p>this broad segment functions as a meditative pause before the finale; in the initial imitation the lower pair have a subject identical to that of «Deposit...»; the imitative texture is maintained more at length than usual; a <i>cadenza fuggita</i> opens the 'expressive' coda on «misericordiae»</p>
<p>10. <i>Sicut locutus ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</i></p>	<p>coro 2 a 4 CCAT</p>	<p>12 (mis. ternaria)</p>	<p>segmento ternario, fra imitazione e omoritmia, più mosso seppure ancora monacorale</p>	<p>ternary segment, imitative/homorhythmic, more lively although still monochoral</p>
<p>11. <i>Gloria Patri et Filio, et Spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper; et in saecula saeculorum. Amen.</i></p>	<p>a 12 org</p>	<p>26 (iniz. in mis. ternaria)</p>	<p>la dossologia trinitaria (ternaria) è suddivisa inizialmente fra i tre cori, che poi dal <i>Sicut</i> (in misura binaria) si rispondono e sovrappongono da vicino, generando le classiche masse sonore finali, con modulazioni armoniche e contrapposizione di valori sempre più ampi e rapide scalette asc./disc.</p>	<p>the trinitarian Doxology (ternary) is initially subdivided between the three choirs, then from the <i>Sicut</i> (in binary measure) they reply to each other and superimpose at close quarters, generating the classic final sonic masses, with harmonic modulations and oppositions of broader note values and rapid asc./desc. scales</p>

Es. /Ex. 1a:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *O Domine Jesu Christe*, versione a 6 voci (da *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903, vol. I).

**31.**

Musical score for the first system, featuring six vocal parts: Cantus, Quintus (Cantus secundus), Altus, Tenor, Sextus (Tenor secundus), and Bassus. The lyrics are: O Do-mi-ne Je-su Chri-ste o Domi-ne Je-su. The notation includes treble clefs for Cantus and Quintus, and bass clefs for the other four parts. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for the second system, continuing the six vocal parts. The lyrics are: Chri-ste, ad-o-ro te in cru-ce vul-ne-ra-tum, Chri-ste, ad-o-ro te ad-o-ro te in cru-ce vul-ne-ra-tum. The notation continues with the same clefs and key signature as the first system.

fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-  
 fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-  
 ce vul-ne-ra-tum, fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-  
 fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-  
 ce vul-ne-ra-tum, te de-  
 ce vul-ne-ra-tum, fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-  
 -pre-cor, sint re-me-dium a-nimae me-ae, mors-que tu-  
 -pre-cor, sint re-me-dium a-nimae me-ae, mors-que tu-  
 -precor, ut tu-a vul-ne-ra sint re-me-dium a-nimae me-ae, mors-que tu-  
 -precor, ut tu-a vul-ne-ra mors-que tu-a  
 -precor, ut tu-a vul-ne-ra sint re-me-dium a-nimae me-ae, mors-que tu-  
 -precor, ut tu-a vul-ne-ra mors-que tu-  
 a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.  
 a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.  
 sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.  
 -a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.  
 a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a vi-ta me-a.

Es. /Ex. 1b:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *O Domine Jesu Christe*, versione a 8 voci (da *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903, vol. VI).

31.

**Chorus I.**

Cantus. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Do mi - ne Je - su  
 Altus. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Do mi - ne Je - su  
 Tenor. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Do mi - ne Je - su Je -  
 Bassus. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Do mi - ne Je - su Chri - ste

**Chorus II.**

Cantus. O Do - mi - ne Je - su  
 Altus. O Do - mi - ne Je - su Je -  
 Tenor. O Do - mi - ne Je - su Chri -  
 Bassus. O Do - mi - ne Je - su

Chri - ste, ad - o - ro te  
 Chri - ste, ad - o - ro te  
 - su Chri - ste, ad - o - ro te  
 Chri - ste, ad - o - ro te

Chri - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra -  
 - su Chri - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra -  
 - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra -  
 Chri - ste, ad - o - ro te

fel - le et a - ce - to po - ta -  
 in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le et a - ce - to po -  
 in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le et a - ce - to  
 in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le et a - ce - to po - ta -  
 - tum, fel - le fel - le et a - ce - to po -  
 - tum, fel - le et a - ce - to po - ta -  
 - tum, fel - le et a - ce - to po - ta -  
 fel - le et a - ce - to po - ta -

- tum, te de - pre - cor te de - precor  
 - ta - tum, te de - pre - cor te de - precor  
 po - ta - tum, te de - pre - cor te de - precor  
 - tum, te de - pre - cor te de - precor  
 - ta - tum, te de - pre - cor te de - precor ut tu - a vul - ne -  
 - tum, te de - pre - cor te de - precor ut tu - a vul - ne - ra -  
 - tum, te de - pre - cor te de - precor ut tu - a vul - ne -  
 - tum, te de - pre - cor te de - precor ut tu - a vul - ne -

ut tu.a vul. - ne. ra  
 ut tu.a vul. - ne. ra  
 ut tu.a vul. - ne. ra  
 ut tu.a vul. - ne. ra

- ra ut tu.a vul. - ne. ra sint reme. dium a - nimae me -  
 ut tu.a vul. - ne. ra sint reme. dium a - nimae me -  
 - ra ut tu.a vul. - ne. ra sint reme. dium a - nimae me -  
 - ra ut tu.a vul. - ne. ra sint reme. dium a - nimae me -

sint re. me. di. um a - nimae me - - ae,  
 sint re. me. di. um a - nimae me - - ae,  
 sint reme. dium a - nimae me. ae. animae me - ae,  
 sint re. me. di. um a - nimae me - - ae,

- ae, mors - que tu - a sit vi - ta  
 - ae, mors - que tu - a  
 - ae, mors - que tu - a sit  
 - ae, mors - que tu - a sit

The image displays a musical score for a polychoral setting of the text "morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a". The score is arranged in four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are distributed across the staves, with some parts overlapping or staggered between voices. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are: "morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a" repeated across the systems. The final system concludes with the word "sit" on the Soprano staff.

System 1 lyrics:   
 S: morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a   
 A: morsque tu a sit vi ta me a vita me a sit vi ta me a   
 T: morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a   
 B: morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a

System 2 lyrics:   
 S: me a sit   
 A: sit vi ta me a sit   
 T: vi ta me a sit   
 B: vi ta me a sit

System 3 lyrics:   
 S: sit vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a   
 A: sit vi ta sit vita me a sit vi ta me a   
 T: sit vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a   
 B: sit vi ta me a sit vi ta me a

System 4 lyrics:   
 S: vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a   
 A: vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a   
 T: vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a   
 B: vi ta me a sit vi ta me a vi ta me a

Es. /Ex. 2a:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *O bone Jesu*, versione a 6 voci (da *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903, vol. III).

26.

Cantus.  
 O bo - ne Je - su o bo - ne Je - - - su

Sextus.  
 (Cantus.) O bo - ne Je - - - su ex - au - di

Altus.  
 O bo - ne Je - su o bo - ne Je - - su ex - au - di

Quintus.  
 O bo - ne Je - su o bo - - ne Je - - - su ex - au - di

Tenor.  
 (Quintus.) O bo - ne Je - - su ex - au - di

Bassus.  
 O bo - ne Je - - su o bo - ne Je - - - su

ex - au - di me et ne per - mit - - - tas me ab ho - ste ma -

me ex - au - di me et ne per - mit - - - tas me se - pa - ra - ri a te ab ho -

me ex - au - di me et ne per - mit - - - tas me se - pa - ra - ri a te ab ho - ste ma -

me ex - au - di me se - pa - ra - ri a te ab ho - ste ma -

me ex - au - di me et ne per - mit - - - tas me ab ho - ste ma -

ex - au - di me se - pa - ra - ri a te ab ho - ste ma -

li - gno, de - fen - de me de - fen - de me in ho - ra mor - - tis

ste ma - li - gno, de - fen - de me de - fen - - de me in ho - ra mor - - tis

li - gno, de - fen - de me de - fen - - de me de - fen - de me in ho - ra mor - - tis

li - - gno, de - fen - de me de - fen - de me

li - - gno, de - fen - de me de - fen - - de me in ho - ra mor - - tis

li - gno, de - fen - de me de - fen - de me

me - - ae, vo - ca me et po.ne me jux - - ta te, ut cum

me - - ae, vo - ca me et po.ne me jux - ta te et po.ne me jux.ta te, ut cum

me - - ae, vo - ca me et po.ne me jux - - ta te, ut

et po.ne me jux - ta te et po.ne me jux - - ta te,

me - - ae, vo - ca me et po.ne me jux - ta te et po.ne me jux - - ta te, ut cum

et po.ne me jux - ta te et po.ne me jux.ta te,

an - gelis et sanctis tu - is lau - dem te Dominum sal - va - to - rem me - -

an - gelis et sanctis tu - is laudem te Do - minum sal - va - to - rem me - -

cum an - ge - lis et sanctis tu - is laudem te Domi - num salva - to - rem me - - - -

laudem te Do - mi - num sal - va - torem me - -

an - gelis et sanctis tu - is lau - dem te Dominum

lau - dem te Domi - num

um sal.va - to - rem me - - - - - um in sae - cula sae - culo - rum, A - - - -

um in sae - cula sae - culo - rum, A - - - - men, in

- - - un sal.va - to - rem me - - - - - um in sae - cula sae - cu - lo - - rum, A - -

um in sae - cula sae - culo - rum, in

sal.va - to - rem me - - - - - um in sae - cula sae - culo - rum, A - - - - men,

sal - va - torem me - - - - - um in

men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - men.

sae - cula sae - culo - rum, A - - - men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - men.

men, in sae - cula sae - culo - rum, A - - - men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - men.

sae - cula sae - culo - rum, A - - - men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - men.

in sae - cula sae - culo - rum. A - - - men.

sae - cula sae - culo - rum, A - - - men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - men.

Es. /Ex. 2b:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *O bone Jesu*, versione a 8 voci (da *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903, vol. VI).

## 30.

**Chorus I.**

Cantus. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Altus. O bo - ne Je - su o bo - ne

Tenor. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Bassus. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

**Chorus II.**

Cantus. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Altus. O bo - ne Je - su o bo - ne o bo - ne

Tenor. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Bassus. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

- su ex - au - di me et ne permittas me

Je - su ex - au - di me et ne permit - tas me

- su ex - au - di me et ne per - mit - tas me

- su ex - au - di me et ne permit - tas me

- su ex - au - di me et

Je - su ex - au - di me et ne per.

- su ex - au - di me et ne per

- su ex - au - di me et ne

ab ho - ste ma - li - gno de - fende me

ab ho - ste ma - li - gno de - fende me

ab ho - - ste ma - li - gno de - fende me

ab ho - ste ma - li - gno de - fende me

ne per - mit - tas me se - pa - ra - ri a te, ab ho - ste ma - li - gno de -

- mit - - tas me se - pa - ra - ri a te, ab ho - - ste ma - li - gno de -

- mit - - - tas me se - pa - ra - ri a te, ab ho - - ste ma - li - gno de -

per - mit - - tas me se - pa - ra - ri a te, ab ho - ste ma - li - gno de -

de - fen - de me, in ho - ra mor - tis me - ae

de - fende me, in ho - ra mor - tis me - ae

de - fen - de me, in ho - ra mor - tis me - ae

de - fen - de me, in ho - ra mor - tis me - ae

fen - de me de - fen - de me, in ho -

- fen - de me de - fende me, in ho -

- fen - de me de - fen - de me, in ho -

- fen - de me de - fen - de me, in ho -

et pone me juxta te. ut cum

et pone me juxta te, ut cum

et pone me juxta te. ut cum

et pone me juxta te. ut cum

- ra mor - tis me - ae vo - ca me, et pone me juxta te.

- ra mor - tis me - ae vo - ca me, et pone me juxta te,

- ra mor - tis me - ae vo - ca me, et pone me juxta te,

- ra mor - tis me - ae vo - ca me, et pone me juxta te,

An.gelis et Sanctis tu - is lau - dem te Do - minum

An.gelis et Sanctis tu - is lau - dem te Do - minum

An.gelis et Sanctis tu - is lau - dem te Do - minum

An.gelis et Sanctis tu - is lau - dem te Do - minum

ut cum An.gelis et Sanctis tu - is laudemte

ut cum An.gelis et Sanctistu - is laudemte

ut cum An.gelis et Sanctistu - is laudemteDo.

ut cum An.gelis et Sanctistu - is laudemte

sal - va - to - rem me - um

sal - va - to - rem me - um

sal - va - to - rem me - um

sal - va - to - rem me - um

Do - minum sal - va - to - rem me - um

Do - minum sal - va - to - rem me - um

Do - minum sal - va - to - rem me - um

Do - minum sal - va - to - rem me - um

in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

- um in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

- um in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

- um in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

- um in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

The image displays a musical score for a polychoral setting of the text "in saecula saeculorum Amen". The score is arranged in three systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are distributed across the staves, with some parts overlapping or staggered between voices. The text includes "in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men." and "A - - - - - men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men." The score features various musical notations such as notes, rests, and bar lines, with some notes tied across measures.

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.  
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum, A - - - - - men  
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men A - - - - - men  
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.  
 - men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.  
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.  
 - men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.  
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.  
 - men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.  
 - men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

Es. /Ex. 3a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 4 voci (1576), «Quia respexit», bb. 1-15 (questo e tutti i successivi esempi sono tratti dagli *Opera omnia*, ornata a Filippo Pedrell, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902-1913, vol. III).

# I. Magnificat Primi toni.

Anima mea.

(Ex editione anni 1576.)

The image displays a musical score for the first system of the Magnificat Primi toni. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo staff. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The music is in a single system, with the lyrics aligned with the notes. The lyrics are: "Qui a re spe xit hu mi li ta tem an cil læ su æ: ec ce e nim ex hoc be a tam me di".

Qui a re spe xit hu mi li ta .  
 Qui a re spe . . . xit hu mi li ta .  
 Qui a re spe . . . xit hu mi li ta .  
 Qui a re spe . . . xit hu mi li ta . . . tem an cil læ

tem an cil læ su . . . æ: ec ce e nim ex hoc  
 tem an cil læ su . . . æ: ec ce e nim ex hoc be a . tam me di .  
 tem an cil læ su . . . æ: ec ce e nim ex hoc  
 su . . . æ: ec ce e nim ex hoc be a . tam me

Es. /Ex. 3b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 8 voci (1600), «Quia respexit», bb. 1-12.

CHORUS I.

Cantus I. ...hu - mi - li - ta - tem an - cil . .

Cantus II. ...hu - mi - li - ta - tem an - cil . .

Altus. ...hu - mi - li - ta - tem an - cil . lae

Tenor I. ...hu - mi - li - ta - tem an - cil . .

CHORUS II.

Cantus I. Qui . . a re - spe - xit

Altus. Qui . . a re - spe - . . xit

Tenor II. Qui . . a re - spe . . xit

Bassus. Qui . . a re - spe . . xit

ORGANO.

lae su . . æ ec - ce e - nim ex hoc

lae su . . æ ec - ce e - nim ex hoc

su . . æ ec - ce e - nim ex hoc

lae su . . æ ec - ce e - nim ex hoc

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .

Es. /Ex. 4a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 4 voci (1576), «Deposituit».

Altus. De . . . po . . . su . it po . ten . . . tes de se .

Tenor I. De . po . . . su . it po . ten . tes, de . po . su . it po . ten . . . . . tes de

Tenor II. De . . . po . . . su . it po . ten . tes

Bassus. De . . . po . . . su . it po . ten . . . . . tes de se .

4

de et ex . al . ta . vit hu . . . . . mi . les,

se . . . de et ex . al . ta . . . vit hu . . . mi . les,

de se . . . de et ex . al . ta . vit hu . . . mi . les, et ex . al . ta .

de et ex . al . ta . vit hu . . . . . mi . les, et ex . al .

et ex . al . ta . . . vit hu . . . . . mi . les.

et ex . al . ta . . . vit hu . . . . . mi . les, et ex . al . ta . vit hu . . . mi . les.

vit hu . . . . . mi . les, et ex . al . ta . vit hu . . . . . mi . les.

ta . . . . . vit hu . . . . . mi . les, et ex . al . ta . vit hu . . . . . mi . les.

Es. /Ex. 4b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 8 voci (1600), «Depositus».

CHORUS II.

De . po . su . it poten . tes de se . . de et ex . al . ta . vit hu . mi . les.

De . po . su . it poten . tes de se . . de et ex . al . ta . vit hu . mi . les.

De . po . su . it poten . tes de se . . de et ex . al . ta . vit hu . mi . les.

De . po . su . it poten . tes de se . . de et ex . al . ta . vit hu . mi . les.

Es. /Ex. 5a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 4 voci (1576), «Sicut erat », finale.

o, in prin . ci . pi . o et nunc, et nunc, et sem . per: et in sæcu .  
 ci . pi . o, in prin . ci . pi . o et nunc, et sem . per: et in  
 rat in prin . ci . pi . o et nunc, et sem . per:  
 ci . pi . o, in prin . ci . pi . o et nunc, et sem . per: et in sæcu .  
 e . rat in prin . ci . pi . o et nunc, et sem . per:  
 ci . pi . o, in prin . ci . pi . o et nunc, et sem . per: et in sæ . cu .

la, et in sæ . cu . la sæ . cu . lo . rum . A . men, sæ .  
 sæ . cu . la sæ . cu . lo . rum, sæ . cu . lo .  
 et in sæ . cu . la sæ . cu . lo . rum . A . men,  
 la, et in sæ . cu . la sæ . cu . lo . rum . A . men, sæ . cu . lo .  
 et in sæ . cu . la sæ . cu . lo . rum . A . men,  
 la, et in sæ . cu . la sæ . cu . lo . rum . A . men, sæ . cu .

cu . lo . rum . A . men, sæ . cu . lo . rum . A . men.  
 rum . A . men, sæ . cu . lo . rum . A . men.  
 sæ . cu . lo . rum . A . men, sæ . cu . lo . rum . A . men.  
 rum . A . men, sæ . cu . lo . rum . A . men.  
 sæ . cu . lo . rum . A . men.  
 lo . rum . A . men, sæ . cu . lo . rum . A . men, sæ . cu . lo . rum . A . men.

Es. /Ex. 5b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 8 voci (1600), «Sicut erat», finale.

The image displays a musical score for the finale of the Magnificat by Tomás Luis de Victoria, arranged for 8 voices and keyboard. The score is organized into two systems, each containing four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard accompaniment. The lyrics are in Latin and are repeated across the vocal parts, with some variations in phrasing and ornamentation. The keyboard part provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal lines. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum A . .  
 per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum A . . men,  
 per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum A . . inen,  
 per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum A . . men,  
 nunc et sem . per sæ . cu . lo . rum  
 et nunc et sem . per sæ . cu . lo . rum A . .  
 et nunc et sem . per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum  
 et nunc et sem . per sæ . cu . lo . rum A . .  
 men, sæ . cu . lo . rum A . . men, A . . men.  
 sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.  
 sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.  
 sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.  
 A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.  
 men, sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.  
 sæ . cu . lo . rum A . . men.  
 men, sæ . cu . lo . rum A . . men, A . . men.

Es. /Ex. 6a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 4 voci (1581), «Quia respexit», bb. 1-16.

## XI. Magnificat Sexti toni.

Anima mea.

(Ex editione anni 1581.A.)

The image displays a musical score for the Magnificat Sexti toni, Anima mea, from the 1581 edition. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin and are written below the corresponding vocal lines. The score is in a single system with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are as follows:

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -  
 Qui - a re - spe - xit, qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - læ  
 Qui - a re - spe - xit, qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem  
 Qui - a re - spe - xit, qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil -  
 ta - tem an - cil - læ su - æ ec - ce e - nim ex hoc, ec - ce e - nim ex hoc  
 su - æ, an - cil - læ su - æ ec - ce e - nim ex hoc, ec - ce e - nim ex hoc be - a -  
 an - cil - læ su - æ ec - ce e - nim ex hoc, ec - ce e - nim ex hoc be -  
 læ su - æ, an - cil - læ su - æ ec - ce e - nim ex hoc, ec - ce e - nim ex hoc

Es. /Ex. 6b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 12 voci (1600), «Quia respexit», bb. 1-8.

The musical score is arranged in three systems, each with a group of four voices and an organ part at the bottom.

**CHORUS I.**

- Cantus I.
- Altus I.
- Tenor I.
- Bassus I.

**CHORUS II.**

- Cantus II.
- Cantus III.
- Altus II.
- Tenor II. (Bariton)

**CHORUS III.**

- Cantus IV.
- Altus III.
- Tenor III.
- Bassus II.

**ORGANO.**

The lyrics for the first system are: an.cillæ su. - .æ: ec.

The lyrics for the second system are: hu.mi.li.ta.tem ec - ce e.

The lyrics for the third system are: Qui - a re.spe - xit ec - ce e - .

The organ part is written in a grand staff (treble and bass clefs).

Es. /Ex. 7:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 12 voci (1600), «Quia respexit», finale, e «Quia fecit mihi magna».

ge - ne - ra - ti - o - nes, omnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

omnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - nera - ti - o - nes.

o - mnes ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes, ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

Qui - a fe - cit mi - hi magna qui po - tens est et sanctum no - men e - jus.

Qui - a fe - cit mi - hi magna qui po - tens est et sanctum no - men e - jus.

Qui - a fe - cit mi - hi magna qui po - tens est et sanctum no - men e - jus.

Qui - a fe - cit mi - hi magna qui po - tens est et sanctum no - men e - jus.

Es. /Ex. 8:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 12 voci (1600), «Fecit potentiam» (completo) e «Deposuit», bb. 1-14.

The image shows a musical score for a 12-voice polychoral setting of the Magnificat. It is divided into three main sections: CHORUS I., CHORUS II., and a keyboard accompaniment. The score is written in a 3/2 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: «Fecit potentiam» (completo) e «Deposuit».

**CHORUS I.** (4 voices):  
 Fe - cit po - ten - ti - am di - spersit super - bos, di -  
 Fe - cit po - ten - ti - am di - spersit super - bos, di -  
 Fe - cit po - ten - ti - am di - spersit super - bos, di -  
 Fe - cit po - ten - ti - am di - spersit super - bos, di -

**CHORUS II.** (4 voices):  
 in bra - chi - o su - o di - spersit su - per -  
 in bra - chi - o su - o di - spersit su - per -  
 in bra - chi - o su - o di - spersit su - per -  
 in bra - chi - o su - o di - spersit su - per -

The keyboard part (piano) provides harmonic support, featuring a mix of chords and melodic lines in both hands.

sper.sit super.bos, di. spersit su.per. bos men - te cor. dis su. . . i.  
 sper.sit super. bos mente cor. dis su. . . i.  
 sper.sit super. bos men. te cor. dis su. . . i, su. . . i.  
 sper.sit super. bos men - te cordis su. . . i, men - te cor. dis su. . . i.  
 bos, di - spersit su.per. bos men - te cor. dis su. . . i.  
 bos, di - spersit su.per. bos men - te cor. dis su. . . i.  
 bos, di - spersit su.per. bos, su - per. bos mente cor - dis su. . . i.  
 bos, di - spersit su.per.bos, di. sper.sit su.per. bos men - te cor. dis su. . . i.

**CHORUS III.**

De. . . po. . . su. it po.  
 De. . . po. . . su.  
 De. . . po. . . su. it po. ten. . . tes, de. po. su. it po.  
 De. . . po. . . su. it po. ten. . . tes, de. po. su. it

ten. tes de se. . de (k) et ex. al. ta. . vit hu. . mi.  
 it po. ten. tes de se. . de et ex. al. ta. vit hu. .  
 ten. tes de se. de, de se. . de et ex. al. ta. vit hu. mi. .  
 po. ten. tes de se. . de et ex. al. ta. vit hu. . . mi. les, hu. . . mi.

Es. /Ex. 9a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 4 voci (1581), «Esurientes»,  
bb. 1-17.

Altus. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis

Tenor I. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis

Tenor II. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis

Bassus. E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes

nis et di - vi - tes, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes

nis et di - vi - tes, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes

bo - nis et di - vi - tes, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes

Es. /Ex. 9b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 12 voci (1600), «Esurientes », bb. 1-7.

E - su - ri - en - tes im - plevit bo - nis, implevit bo - nis et

E - su - ri - en - tes im - plevit bo - nis, implevit bo - nis et

E - su - ri - en - tes im - plevit bo - nis, implevit bo - nis et

E - su - ri - en - tes im - plevit bo - nis, implevit bo - nis et

im - ple - vit bo - nis et divites di - mi - sit i - na -

im - ple - vit bo - nis et divites di - mi - sit i - na -

im - ple - vit bo - nis et divites di - mi - sit i - na -

im - ple - vit bo - nis et divites di - mi - sit i - na -

im - ple - vit bo - nis, implevit bo - nis

im - ple - vit bo - nis, implevit bo - nis

im - ple - vit bo - nis, implevit bo - nis

im - ple - vit bo - nis, implevit bo - nis