

**DANIELE V. FILIPPI** (Milano 1975) ha conseguito il dottorato in Filologia musicale presso l'Università di Pavia (Cremona). Il mottetto e la musica spirituale sono i suoi principali campi di indagine. Ha pubblicato l'edizione critica dei *Motecta festorum totius anni* di Palestrina (2003) e della *Selva armonica* di G.F. Anerio (2006); è in uscita la monografia *La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*.

**TOMÁS LUIS DE VICTORIA** (1548 ca. - 1611) ebbe due patrie: la Spagna e Roma. Interamente dedito alla musica sacra e grande maestro di voce, attinse all'esperienza di Morales e Palestrina e seppe temperare vigore spirituale, intensità di sentimento e disciplina stilistica, in una sintesi di irripetibile perfezione.

Da decenni non si pubblica in Europa una monografia dedicata a Victoria e questo libro riapre il dibattito sulla vita e l'opera di uno dei massimi stilisti della musica rinascimentale.

Daniele V. Filippi  
Tomás Luis de Victoria

Daniele V. Filippi  
**Tomás Luis  
de Victoria**

ISBN 978-88-8302-362-0



9 788883 023620

Euro **28,30**

L'OPUS





Daniele V. Filippi

# Tomás Luis de Victoria

 L'ÉPOS  
Per non factum, sed gentium,  
omnia facta, sed non gentia.

Proprietà letteraria riservata.

La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione  
o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia,  
in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet)  
sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

© 2008 L'EPOS Società Editrice s.a.s.  
di Biagio C. Cortimiglia & C.

Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo  
telefono 091 6113191  
fax 091 6116011

www.portidiulisse.it • info@lepos.it

*Progetto grafico*

Maurizio Accardi

*Cura redazionale*

Jessica Lo Jacono

*Impaginazione*

Grazia Lo Scrudato

*Revisione finale*

Laura Cosentino

CARATTERISTICHE

*Questo libro è composto in Adobe Garamond  
e Helvetica Neue; è stampato su Selena da  
100 g/mq delle Cartiere Burgo  
e R400 Matt Satin da 150 g/mq delle  
Cartiere Burgo; le signature sono piegate a  
sedicesimo (formato rifilato 13,5 x 21 cm) con  
legatura in brossura e cucitura a filo refe; la  
copertina è stampata su R400 Matt Satin da  
250 g/mq delle Cartiere Burgo e plastificata  
con finitura opaca.*

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi  
al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione  
di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

Filippi, Daniele V. <1975->

Tomás Luis de Victoria / Daniele V. Filippi. - Palermo : L'Epos, 2008.

(Constellatio musica ; 16)

ISBN 978-88-8302-362-0.

1. Victoria, Tomás Luis de.

780.92 CDD-21

SBN Paloz10784

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

*A Caterina Angelica  
(in attesa del tuo canto)*

Ringrazio Noel O'Regan, Giancarlo Rostirolla, Vincenzo Borghetti, Elisabetta Crema, Esperanza Rodríguez-Garcia e Nancho Alvarez per la pazienza con cui hanno risposto ai miei quesiti, e Lisa Navach, i cui suggerimenti hanno propiziato l'avvio di questo progetto.

Sono, inoltre, particolarmente grato a Maddalena Buri, Tiziana Sucato e Rodobaldo Tibaldi, che hanno letto la versione preliminare del libro, offrendomi preziosissimi commenti.

Ringrazio, infine, padre Alberto Venturoli per avermi permesso di vedere e fotografare la copia della lettera di Victoria conservata presso l'Archivio della Congregazione dell'Oratorio alla Chiesa Nuova.

INDICE

13 **PROLOGO**

19 **VITA**

ÁVILA [21]

ROMA [23]

MADRID [43]

53 **OPERE**

55 **IL CORPUS DELLE OPERE DI VICTORIA**

61 **INVENTIO**

86 **LA SCRITTURA POLICORALE**

101 **MOTTETTI**

119 **MESSE**

139 **OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE**

157 **ALTRE COMPOSIZIONI**

177 **NOTA SULLA FORTUNA**

185 **EPILOGO**

191 **CATALOGO**

207 **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

215 **DISCOGRAFIA**

219 **INDICE DEI NOMI**

PROLOGO



Dov'è la memoria dei giorni  
che furono tuoi su questa terra, e intrecciarono  
gioia e dolore e furono per te l'universo?

[...]

di te sappiamo solo, oscuro amico,  
che udisti l'usignuolo, una sera.

J.L. BORGES

Tomás Luis de Victoria è spagnolo e romano. Si pone nella scia di Morales, ma fra lui e quest'ultimo c'è Palestrina. Compone a Roma lavorando per la comunità spagnola e talvolta riscrive e adatta pensando alle cattedrali della sua patria. Dalla Spagna, piú tardi, torna nuovamente all'Urbe per pubblicare. A Roma, nel fulgore del rinnovamento cattolico postridentino, erompono il vigore spirituale e l'intensità del sentimento che lo accomunano ai grandi spagnoli del suo tempo. Da Roma riporta in Spagna un'assoluta e modernissima disciplina stilistica ma anche il fasto sonoro della policoralità, che in quella terra non fatica ad attecchire.

Imprenditore avveduto, indipendente dalla committenza piú di tanti artisti del suo tempo, sacerdote di ardente spiritualità: di lui abbiamo qualche lettera (una sola, forse, davvero personale) e nessun ritratto.

Dà alle stampe poche opere, ma lo fa con cura estrema, affidando i propri lavori a edizioni elegantissime. Non li disperde in antologie, torna piú volte a rifinirli, li ripubblica insieme alle nuove composizioni anche quando il suo stile sembra aver mutato parzialmente di segno. Il suo linguaggio scaturisce dal canto piano e si affina nel dialogo con i modelli: Josquin, Morales, Palestrina, Guerrero. Si cita spesso e gioca volentieri con le formule, tessendo una trama sorprendente di riferimenti intertestuali. Con la padronanza retorica appresa dai maestri gesuiti, contempera fuoco e geometria, sontuosità e ricercata modestia, sapienza simbolica e sperimentazione sonora. L'intenso chiaro-scuro emozionale della polifonia non distrae, ma introduce al mistero. La forma è meditazione. Il suo canto, esultante o afflitto, è sempre preghiera.

Audace brachilogia, danza regolatissima e vitale della voce in equilibrio miracoloso sulla parola, espressività governata dalla perfezione: questo il sigillo del suo stile.

\*\*\*

Questo libro non nasce da una prolungata ricerca preliminare. Alcune tracce, emerse in indagini precedenti sulla musica romana del Cinquecento, mi avevano guidato verso la figura sfuggente di Tomás Luis de Victoria, stranamente trascurata dagli studiosi. Ho imparato a conoscerla meglio soprattutto negli ultimi due anni, e contemporaneamente il libro ha preso forma.

Ricostruire la biografia di Victoria ha significato in primo luogo rassegnarsi all'esiguità dei dati, specie di quelli veramente personali, e dipanare con pazienza l'intreccio di luoghi comuni stratificati, notizie contraddittorie, supposizioni divenute ormai, a forza di ripeterle, certezze. Nell'impossibilità di condurre una campagna archivistica a vasto raggio, ho cercato di riportare ordine negli elementi in nostro possesso, aggiungendo forse un unico tassello documentario veramente nuovo: la conferma esplicita del rapporto diretto del compositore con san Filippo Neri, fondatore dell'Oratorio, negli anni Ottanta – un dato suggestivo nel quadro di quei precisi e determinanti legami fra musica e spiritualità postridentina che si iniziano appena a comprendere e apprezzare.

Lo studio delle opere si è rivelato appassionante oltre le aspettative, perché esplorare la musica di Victoria significa non solo contemplare e analizzare un corpus di straordinaria raffinatezza stilistica, ma confrontarsi con alcuni dei problemi più interessanti del Cinquecento musicale. Basti pensare ai temi dell'intertestualità o del processo compositivo: i casi di riscritture e revisioni nell'opera di Victoria, ad esempio, sono fra i più significativi del periodo, eppure attendono ancora di essere esaminati sulla scorta delle acquisizioni metodologiche recenti. Attribuendo uno spazio privilegiato a questi aspetti ho inteso non tanto offrire risultati definitivi, quanto riaprire il dibattito e richiamare l'attenzione su un ambito che merita nuove indagini. Un discorso analogo vale per la scrittura policorale: un filone della creatività victoriana forse scomodo per chi coltiva un'immagine stilizzata di Victoria co-

me eroe dell'asceti contrappuntistica, ma in realtà cruciale nella sua ricerca espressiva. Proprio nelle composizioni policorali Victoria adotta soluzioni formali e sonore di sconcertante modernità: rendersene conto aiuta fra l'altro a capire meglio il suo ruolo di mediatore fra la cultura musicale italiana e quella spagnola sullo scorcio del XVI secolo.

Fra gli argomenti chiave cui mi è parso giusto dare particolare rilievo c'è poi il mottetto: genere fondamentale la cui evoluzione nel secondo Cinquecento costituisce tuttora per la storiografia musicale un *hic sunt leones*, al di là dei rari campionamenti analitici o delle considerazioni generiche d'ordinanza. Un autore come Victoria destina proprio ai mottetti le sue migliori energie in fatto di elaborazione formale, sperimentazione intorno al connubio testo-musica, formulazione di una credibile retorica del discorso musicale – e lo stesso si potrebbe dire dell'inevitabile coprotagonista di questo libro, Palestrina: colui che paradossalmente resta, bibliografia analitica recente alla mano, il grande sconosciuto.

\*\*\*

Le partiture di tutte le opere di Victoria sono disponibili gratuitamente on line sul sito [www.upv.es/coro/victoria](http://www.upv.es/coro/victoria), a cura di Nancho Alvarez. Questa preziosissima edizione elettronica – più unica che rara nell'ambito della musica antica –, pur presentando allo stato attuale qualche serio problema dal punto di vista filologico, è senza dubbio adeguata come strumento di prima consultazione. Il lettore potrà facilmente accedere a questa risorsa, a integrazione degli esempi musicali proposti nel corso della trattazione.

I principali testi di riferimento sulla vita e l'opera di Victoria, ovvero gli studi di Felipe Pedrell, Raffaele Casimiri, Robert Stevenson ed Eugene Casjen Cramer elencati in bibliografia, sono citati espressamente in nota solo dove ve ne sia una particolare necessità.

L'indicazione di una data fra parentesi accanto al titolo di una composizione si riferisce all'anno della sua prima pubblicazione.

Le altezze assolute sono indicate secondo il sistema in cui Do<sub>3</sub> corrisponde al Do centrale. I nomi delle note hanno sempre l'iniziale maiuscola, mentre le triadi maggiori e minori sono distinte dall'uso dell'iniziale rispettivamente maiuscola (ad esempio Sol) e minuscola (sol).

\*\*\*

Chiunque canti in un coro polifonico prima o poi si imbatte nella musica di Victoria: può darsi che qualcuno, nel novero arduo dei cantori e direttori, abbia il piacere di approfondire la conoscenza del compositore spagnolo, che è fra i più eseguiti a tutti i livelli qualitativi. Se per molti sarà una delusione scoprire che l'amatissima *Ave Maria* «del Da Vittoria» (come si legge di norma sulle venerande partiture, fotocopie di fotocopie, che passano di mano in mano fra i coristi) probabilmente non è affatto sua, si troveranno forse qui nuove idee per arricchire il repertorio e qualche spunto per eseguirlo con diversa consapevolezza. A tutti i cantori, la cui arte, modesta o eccelsa che sia, coniuga canto e spiritualità, questo libro è dedicato con gratitudine.

VITA

#### ÁVILA

Tomás Luis de Victoria nasce ad Ávila, in Castiglia, probabilmente nel 1548, da Francisco Luis de Victoria e Francisca Suárez de la Concha. Settimo di undici figli, vede la luce in una famiglia di ceto medio-alto. I suoi congiunti, che il paziente lavoro dei biografi victoriani ha sottratto all'oscurità del passato, sono singolarmente rappresentativi della Spagna dell'epoca: sacerdoti, avvocati, banchieri, emigranti... che indirettamente danno la misura dell'ambiente umano, dell'atmosfera culturale in cui Victoria crebbe e ricevette la prima formazione.

Lo zio paterno in onore del quale fu battezzato col nome di Tomás – e che in passato è stato confuso con il compositore, com'è avvenuto del resto a un altro omonimo, un nipote – fu avvocato della Cancelleria Reale a Valladolid, e nel 1565 ottenne una pensione di 45.000 maravedi annui da Filippo II; rimasto vedovo vestì l'abito ecclesiastico ed ebbe un canonicato presso la cattedrale di Ávila. Un altro zio, Juan Luis de Victoria, fu sacerdote nella diocesi di Ávila e alla morte del padre del compositore, occorsa nell'agosto del 1557, assunse la tutela dei nipoti rimasti orfani: anche in seguito rimase in contatto con il musicista, e anzi tenne per lui i rapporti con il capitolo della cattedrale abulense negli anni del suo soggiorno romano.

Dei suoi fratelli, uno, Francisco Luis de Victoria, emigrò nelle Indie, mentre Antonio Suárez de Victoria e Juan Luis de Victoria furono banchieri a Medina del Campo. Un altro fratello, Agustín Suárez de Victoria, addottoratosi a Salamanca, si fece anch'egli sacerdote e divenne in seguito, a Madrid, cappellano di Maria

d'Absburgo: durante il servizio del compositore presso l'imperatrice, al Convento de las Descalzas Reales, i due fratelli vissero in stretto contatto. Noel O'Regan ha ipotizzato che un «Dr Xuarez de Vitoria», registrato nel 1585 fra i membri della confraternita ispano-romana della Resurrezione, possa essere proprio il fratello del compositore, che, come vedremo, era coinvolto all'epoca nelle attività della medesima confraternita: di questa eventuale permanenza romana del parente non si hanno però altre notizie.<sup>1</sup>

Anche la famiglia della madre di Victoria è emblematica della *Hispanidad* cinquecentesca: tra i cugini nativi di Segovia si contano un Cristóbal capitano di Marina, un Hernando missionario gesuita in Messico e un Baltasar, mercante, che emigrò a Firenze, dove fu elevato al rango nobiliare e sposò nientemeno che una cognata di Cosimo I de' Medici.

Sulla base di un documento del capitolo della cattedrale abulense risalente al gennaio 1577, sappiamo che Victoria fu fanciullo cantore presso quella istituzione, forse a partire dal 1558. È stato altresì ipotizzato che Victoria abbia potuto coltivare gli studi umanistici nel prestigioso collegio gesuitico di San Gil, di recente fondato in città: da lí, grazie ai buoni uffici dei suoi docenti, potrebbe aver avuto l'occasione di trasferirsi a Roma, presso il Collegio Germanico... ma, al di là delle ormai stratificate – e del resto verosimili – congetture biografiche, a tutt'oggi non è emersa alcuna prova concreta al riguardo.

Punto sempre critico nei tentativi, in media assai frustranti, di ricostruire il periodo giovanile dei compositori rinascimentali è l'identificazione dei maestri. Presso la cattedrale di Ávila fu attivo in quegli anni Gerónimo de Espinar, in carica come maestro di cappella a partire dal 1550: ma Espinar morì nel 1558, ed è quindi incerto se questo musicista – dalla statura artistica tutto sommato modesta – abbia potuto esercitare una qualche influenza su Victoria. Nel giugno del 1559 prese servizio Bernardino de Ribera (1520-1571/72), che rimase ad Ávila fino al 1563, quando si trasferì alla cattedrale di Toledo. Nel febbraio 1564 gli successe Juan Navarro (1530-1580), di gran lunga il piú carismatico fra i tre possibili maestri di Victoria nella sua città natale – sebbene la sua fa-

1] O'Regan 1994, 294-295, nota 17.

ma, anche internazionale, si debba in gran parte alla raccolta vespérale *Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni*, apparsa postuma a Roma nel 1590 per le cure dell'oratoriano Francisco Soto. Accettando la data piú probabile per l'ingresso di Victoria al Collegio Germanico, cioè il 1565,<sup>2</sup> la finestra temporale in cui il discepolato presso Navarro potrebbe aver avuto luogo si fa piuttosto stretta: ma certamente, per restare sempre nell'ambito delle congetture, anche un solo anno di lezioni, cogliendo Victoria in un'età ormai piú matura e recettiva, potrebbe averlo influenzato in modo speciale.

Verosimilmente la formazione ricevuta da Victoria comprese, oltre al latino, al canto piano e ai primi rudimenti di tecnica compositiva, anche lo studio dell'organo. Stevenson ricorda in proposito che Antonio de Cabezón fu presente ad Ávila in diverse occasioni negli anni Cinquanta: ma un elemento del genere, piú che contribuire in concreto a questa antica ma alquanto velleitaria ricerca dei pedagoghi di Victoria, testimonia l'elevata qualità complessiva dell'ambiente musicale in cui il futuro compositore crebbe. La scaturigine, le prime prove, la costruzione del suo talento sono però destinate a rimanere per noi inafferrabili.

#### ROMA

Nell'epoca di Carlo V e Filippo II Roma e l'Italia ebbero per l'impero spagnolo un ruolo cruciale, a prescindere dal diffuso sentimento antispagnolo e segnatamente anti-imperiale che nella città del Papa era ancora ben radicato vari decenni dopo il terribile shock del Sacco del 1527.<sup>3</sup>

La vittoria della coalizione imperiale di Filippo II contro l'alleanza franco-pontificia ispirata da Paolo IV Carafa condusse alla

2] Casimiri 1934, 113-114, sulla base di un catalogo dei convittori del Germanico incluso negli *Annali del Seminario Romano*, opera manoscritta del gesuita Girolamo Nappi risalente agli anni Quaranta del Seicento; Rubio 1988<sup>2</sup>, 197 inespugnabilmente riporta come data d'ingresso il 1567.

3] Si veda specialmente Thomas J. Dandeleat, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, Crítica, 2002 (ed. orig. *Spanish Rome 1500-1700*, New Haven - London, Yale University Press, 2001).



pace di Cateau-Cambresis (1559), che sancì l'inizio dell'epoca della preponderanza spagnola in Italia, e in particolare diede avvio a un periodo di influenza spagnola a Roma senza precedenti, destinato a durare sino al pontificato di Urbano VIII. I re di Spagna divennero di fatto i protettori militari dello Stato pontificio e i principali partner finanziari di Roma (ad esempio per il sovvenzionamento delle guerre antiottomane, della fabbrica di San Pietro e così via). Naturalmente, ricondurre un rapporto pur sempre complesso «alla visione di Filippo II braccio armato della Controriforma o a quella di un papato “controllato” dal potere spagnolo» è operazione semplicistica e inaccettabile,<sup>4</sup> anche alla luce delle divergenze e dei conflitti che sorsero di volta in volta tra Roma e Madrid: sul teatro romano, in effetti, era in corso un continuo confronto di prestigio e autorità tra Papato e *Monarquía*, articolato su vari fronti (non ultimo quello cerimoniale) e dalle vaste implicazioni politiche internazionali.

La successione dei diversi papi segnò fasi alterne nell'andamento di questo rapporto: se Pio IV fu filospagnolo, Pio V fu più “indipendente”, ma nondimeno fu propizio alla Spagna e diede ampio appoggio politico a Filippo II, favorendo fra l'altro la lotta contro i protestanti e gli ottomani. La costituzione della Sacra Lega del 1571, che unì Spagna, Santa Sede, Venezia e stati italiani minori, rinsaldò ulteriormente le relazioni. Il senso di un comune destino è testimoniato dalle fervide preghiere in preparazione alla battaglia di Lepanto e dai sontuosi festeggiamenti dopo la vittoria (7 ottobre 1571): la notizia giunse a Roma due settimane più tardi e fu immediatamente celebrata, ma le cerimonie più solenni ebbero luogo in dicembre – con qualche imbarazzo, tra Spagna e Papato, per i tentativi di far proprio il merito di una vittoria destinata a scolpirsi nella memoria e nell'immaginario dell'intera Europa, grazie anche alle pitture commemorative di artisti come Vasari e Veronese. Il pontificato di Gregorio XIII, che fin dal conclave era stato tra i candidati graditi alla Spagna, segnò un nuovo consolidamento dei rapporti; e se invece Sisto V, pur conservando buone relazioni (le importazioni di grano dalla Spagna diventavano

<sup>4</sup>) Come ha ben rilevato M.A. Visceglia, *La cerimonialità spagnola a Roma nell'età di Filippo II*, «Annali di storia moderna e contemporanea» VI (2000), 9-37: 10.

sempre più ingenti...), alla lunga accettava la situazione *oborto collo*, Gregorio XIV fu smaccatamente filospagnolo.

In parallelo a un rapporto politico-religioso che pur fra alti e bassi si manteneva saldo, durante il regno di Filippo II la comunità spagnola in Roma crebbe e divenne una presenza assai significativa, e addirittura il gruppo nazionale numericamente dominante fra gli stranieri dell'Urbe. Ai più alti livelli la “nazione” spagnola era rappresentata da cardinali autorevoli e altri esponenti di spicco: al Collegio Romano furono molti i docenti spagnoli di prestigio, tra i quali fin dal 1560 Francisco Toledo, filosofo, teologo, predicatore della cappella papale, nominato poi cardinale, e negli anni Ottanta Francisco Suárez, filosofo e teologo. Vi erano poi diplomatici, clero di ogni rango (nella curia e nella casa pontificia, membri di ordini o diocesi spagnole, presenti su incarico del re o della propria istituzione di appartenenza, affiliati degli istituti romani o delle case cardinalizie, clero inferiore giunto magari per ottenere benefici ecc.), avvocati, commercianti, notai, lavoratori e artigiani di varia professione. Il memorialista coevo Teodoro Ameyden rende omaggio agli ispanoromani, certamente compiacendone l'innata ferezza: «Il popolo di Roma è sempre diviso in fazione spagnola e francese. Della francese sono li bottegari e gente bassa; della spagnola i gentiluomini e cittadini più onorati». <sup>5</sup> E certo molte famiglie romane, più o meno importanti, si compiacquero di lasciarsi guadagnare alla causa spagnola, anche mediante l'irresistibile allettamento di *mercedes*, *encomiendas* e pensioni.<sup>6</sup>

Il confronto tra fazioni aveva chiari riflessi anche in ambito musicale, ad esempio nella cappella papale, dove gli spagnoli costituivano una delle tre nazioni principali, con italiani e franco-fiamminghi. La cospicua presenza di cantori iberici aveva in effetti cominciato a prender corpo fin dal papato dello spagnolo Alessandro VI Borgia (che regnò dal 1492 al 1503), per poi aumentare sotto Giulio II e Leone X, seguendo inevitabilmente le sorti dell'altalena politica.<sup>7</sup> Ma dei musicisti spagnoli presenti a Roma, e in par-

<sup>5</sup>) Cit. in G. Bindi, *Roma “gran teatro del mondo”. La guerra festeggiata*, in M. Fagiolo (a c. di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma, Allemandi, 1997, 100-109: 102.

<sup>6</sup>) M.A. Visceglia, *op. cit.*, 14.

<sup>7</sup>) Cfr. R. Sherr, *The ‘Spanish Nation’ in the Papal Chapel, 1492-1521*, «Early Music» XX (1992), n. 4, 601-609.

ticolare del piú grande e celebre, Cristóbal de Morales, diremo qualcosa piú avanti, nella sezione dedicata alle opere.

Nel rapporto fra la Spagna e Roma, un ruolo importantissimo, su diversi piani, fu svolto com'è noto dai gesuiti:<sup>8</sup> quando insomma Tomás Luis de Victoria si affaccia sulla Città Eterna attraverso la soglia del Collegio Germanico retto dalla Compagnia di Gesù, usufruisce di una opportunità eccellente di formarsi, stabilire legami, inserirsi negli ambienti che contano, mettendo radici a Roma pur senza perdere i contatti con la Spagna.

Il Collegium Germanicum era, in effetti, una delle principali istituzioni educative della Roma tridentina: la Compagnia, che nel 1551 aveva fondato il Collegio Romano come università destinata ai propri novizi, ma aperta anche agli esterni, aveva poi istituito il Germanico l'anno successivo come casa di formazione per futuri sacerdoti missionari, specialmente assegnati alle terre di lingua tedesca esposte al vento protestante. L'ordinamento di questa vera e propria istituzione d'avanguardia funse poi da modello per il Seminario Romano, avviato il 1° febbraio 1565 – sempre nel quadro dei grandi sforzi di rinnovamento della Chiesa di quegli anni – e affidato dal Papa alla gestione dei gesuiti: esso pure costituirà, come vedremo, una tappa del percorso romano di Victoria.

Anche per far fronte alle difficoltà economiche, il Germanico accoglieva non solo chierici aspiranti sacerdoti, provenienti da diocesi germanofone, ma pure, in percentuale notevole, *convittori*: ovvero studenti esterni paganti di altra nazionalità, in maggioranza ovviamente italiani, ma anche inglesi e spagnoli. In totale, così, il Collegio raggiunse in quegli anni la ragguardevole cifra di circa 200 studenti. Proprio fra i convittori troviamo, a partire probabilmente, come abbiamo già ricordato, dal 1565, Tomás Luis de Victoria. Ma con quale obiettivo formativo vi giunse, e quale tipo di curriculum di studi vi coltivò, nell'ambito della *Ratio studiorum* gesuitica?

Raffaele Casimiri ha fatto notare come nella dedica dei *Missarum libri duo* (1583) a Filippo II Victoria rievoca a posteriori la sua venuta a Roma e faccia riferimento a «praeclara studia» non musicali «in quibus aliquandiu versatus sum», suggerendo pertanto

8] Cfr. ad esempio ancora M.A. Visceglia, *op. cit.*, 14.

che Victoria fosse entrato al Germanico primariamente per gli studi ecclesiastici.<sup>9</sup> Se è vero, tuttavia, che egli prese gli ordini solo dieci anni piú tardi, nel 1575, il problema resta aperto: può un'anima in tutta evidenza così ardente aver procrastinato le tappe della formazione ecclesiastica per la scoperta delle proprie eccezionali doti musicali, «per la passione della musica»?<sup>10</sup> In effetti, come lo stesso Casimiri sottolinea,<sup>11</sup> diverse espressioni delle dediche di Victoria – tra i pochi appigli disponibili per questa ricostruzione! – sembrano far riferimento al “prevalere” naturale, quasi prepotentemente istintivo del suo dono musicale. *Hymni totius anni*, 1581: «ad quae [*scil.* le musiche sacre ed ecclesiastiche] naturali quodam feror instinctu». *Missarum libri duo*, 1583: «in eo studio, ad quod ipsa me natura tacito quodam instinctu impulsuque ducebat». Del resto fra le righe di uno scambio epistolare tra i padri gesuiti del Germanico, al momento del successivo ritorno di Victoria al Collegio in qualità di docente di musica, sembra affiorare qualche perplessità...<sup>12</sup>

Quale che fosse l'intendimento originario, fin da questa prima fase del suo soggiorno a Roma Victoria dovette distinguersi in modo particolare nell'ambito musicale: già a partire dal 1569 lo troviamo infatti investito di un incarico professionale esterno, presso la chiesa di Santa Maria in Monserrato. Trattandosi di un incarico non residenziale, questo non implica che Victoria avesse lasciato il Germanico, e tuttavia è verosimile che non vi dimorasse piú (il lasso di tempo trascorso è conforme agli standard del collegio, come mostrano ad esempio le date di uscita di altri convittori spagnoli ammessi nel 1565-1566, riportate da Casimiri).<sup>13</sup> Depone in tal senso una lettera, cui accennavamo poc'anzi, del padre Jerónimo Nadal al generale della Compagnia Francisco de Borja, risalente all'autunno 1571: il Germanico “riaccoglie” Victoria, qualificato come «musico», incaricandolo dell'insegnamento musica-

9] Casimiri 1934, 115.

10] *Ivi*, 126.

11] *Ivi*, 123.

12] Sull'opportunità di «accogliere come insegnante un *ex-convittore* che per la passione della musica era forse uscito di Collegio con rammarico dei padri... prima di aver compiuto gli studi ecclesiastici»: *ivi*, 126.

13] *Ivi*, 169.

le agli studenti piú dotati e ai convittori. Di lui si dice che «de antes estava en el collegio».14

Un'idea della vita musicale al Germanico, ancorché tratta dalla descrizione di un evento assolutamente eccezionale, si può desumere dai documenti relativi alla vicenda della separazione dei chierici dai convittori e della permuta di sedi tra il Collegio Germanico e il Seminario Romano.

La Compagnia di Gesù decide infatti all'inizio degli anni Settanta di chiudere il Germanico ai convittori italiani, dirottandoli verso il Seminario Romano; contemporaneamente le due istituzioni dovranno per motivi pratici scambiarsi le sedi. Da quel momento il Germanico si orienterà sulla formazione sacerdotale e missionaria, mentre il Seminario diverrà una sorta di "convitto nobile" con una piccola comunità di chierici.

Il 17 ottobre 1573, «vigilia di san Luca», il Seminario Romano al completo lascia Palazzo Della Valle e viene accolto alla sede del Germanico, in piazza Santi Apostoli. Le due "famiglie" insieme assistono alla messa, celebrata dal neoeletto generale dei gesuiti Everardo Mercuriano, cui segue un grande banchetto. Verso sera i seminaristi del Germanico salutano i convittori italiani, che secondo il nuovo ordinamento dovranno rimanere con gli alunni del Seminario Romano. Il resoconto pervenutoci riferisce di commoventi scene d'addio a sfondo musicale:15

E perché in tutto quest'anno erano preceduti manifesti segni di gran dolore per una tal separatione, però fu giudicato per farla piú soavemente che fusse possibile, et accioché apportasse men dolore fu giudicato di mescolare la musica ordinandosi al maestro di capella del Seminario qual era Tomaso Ludovico da Vittoria ottimo compositore che non solo componesse belle musiche ad effetto di fare tal separatione et unione con solennità et allegrezza, ma di piú ch'invasse tutti li musici della Cappella Papale quali anco si trovavano nel pranzo e messa della matina apportando a tutti grandissima ricreazione il doppio pranzo, ma molto piú la sera.

14] *Ivi*, 171-172.

15] Kennedy 1990, 656-657 e Casimiri 1934, 139-140 riportano questi passi tratti dai già citati *Annali* di Girolamo Nappi.

E ancora:

Sonata l'Ave Maria si fecero gli abbracciamenti con licentiarsi tutti gl'alunni da' convittori nella sala nella quale si cantava, tuttavia mescolandosi il canto con il pianto.

I seminaristi, infine, si avviano in processione verso Palazzo Della Valle, accompagnati solennemente dal rettore padre Michele Lauretano; giunti alla nuova sede, intonano un *Super flumina* che dev'essere con tutta probabilità riconosciuto come l'omonima composizione di Victoria poi pubblicata in varie sue raccolte a partire dal *Liber primus* del 1576. E «dopo cena seguì una ricreazione allegrissima con suoni e musiche nella sala per divertirli il pensiero del collegio lasciato». La musica, dunque, segna, grazie anche a partecipazioni esterne di livello elevatissimo, tutti i momenti di questa giornata così carica di novità ed emozioni per i giovani allievi: e non è certo azzardato dedurne la costante presenza e l'importanza primaria della pratica e della fruizione musicale nella vita di queste istituzioni.

Sulla vivace attività musicale all'interno del Seminario Romano, fin dalla fondazione, siamo del resto abbastanza ben informati: la musica era ingrediente indispensabile, anche al di fuori della prassi liturgica, in occasione di ricorrenze accademiche, devozioni, momenti ricreativi. C'erano un maestro (incarico ricoperto non da un gesuita, ma da un esterno stipendiato) e quattro cantori;16 gli allievi imparavano il canto figurato, ad esempio durante la ricreazione *post prandium*, e in altri momenti il canto fermo; alcuni studiavano anche organo e altri strumenti; si ritrovavano ogni giorno per cantare mottetti; naturalmente cantavano a messa e a vespro e nelle processioni, svolgendo sempre le necessarie prove preliminari.

16] Regole e dettagli della vita musicale al Seminario Romano si trovano in Casimiri 1935-1943, citati poi in Bianchi 1995, 104-105, e riassunti da Kennedy 1990. Secondo quest'ultimo (634), almeno dal 1573 vi furono non uno, ma due maestri: a quello esterno, stipendiato e impegnato specialmente con i seminaristi, se ne aggiunge un altro, un ecclesiastico del seminario, preposto a insegnare ai convittori e in generale con funzioni di maestro assistente e supplente. Sul Seminario Romano in generale vedi L. Mezzadri (a c. di), *Il Seminario Romano. Storia di un'istituzione di cultura e di pietà*, pres. di C. Ruini, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2001.

I risultati musicali conseguiti dagli allievi furono giudicati eccellenti fin dai primi anni tanto che essi prestavano servizio, all'occorrenza, in alcune chiese della città.

La vulgata biografica victoriana, da Casimiri a Stevenson, – riferendosi principalmente agli stessi annali degli anni Quaranta del Seicento da cui è tratta la descrizione della “separazione” del 1573 – indica Victoria come maestro di cappella del Seminario Romano a partire dal 1571 o dal 1573. Ma a quanto pare Victoria ricoprì quella carica solo nel corso del 1573. Giovanni Pierluigi da Palestrina, infatti, che nel 1566 aveva iscritto al Seminario i due figli Rodolfo e Angelo e aveva preso servizio come maestro probabilmente in quello stesso anno, o almeno dal 1567,<sup>17</sup> aveva lasciato l'incarico nel 1571, quando andò a dirigere la Cappella Giulia; ma a Palestrina successe il fratello Silla, morto poi il 1° gennaio 1573.<sup>18</sup> Victoria dovette, dunque, entrare in carica nei mesi successivi di quello stesso anno, ma presumibilmente proprio in coincidenza con la riorganizzazione dell'ottobre 1573 si staccò dal Seminario per dedicarsi esclusivamente al Germanico (mentre in quel torno di tempo aveva ricoperto entrambi gli incarichi).<sup>19</sup>

La carriera di Victoria al Germanico proseguì, favorita in modo speciale dal vivo interesse del rettore Michele Lauretano per la formazione musicale dei chierici:<sup>20</sup> alle sue mansioni di insegnante (dapprima probabilmente solo di canto piano) e poi, al costituirsi di una vera e propria cappella, non prevista dagli statuti originali, di *musicae moderator* si aggiunsero altri incarichi e promozioni, con relativi aumenti di stipendio. In particolare, quando nell'aprile 1575 papa Gregorio XIII mise a disposizione del Collegio una nuova sede, Victoria divenne maestro di cappella anche dell'annessa chiesa di Sant'Apollinare.

Sul frontespizio del *Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes aliaque complectitur*<sup>21</sup> e nell'epistola dedicatoria il compositore si fregia del titolo di «Col-

17] Casimiri 1935-1943, XII, 18-19; Bianchi 1995, 101-102.

18] Bianchi 1995, 135, 143-144.

19] Kennedy 1990, 643; Th.D. Culley, *Jesuits and Music: a Study of the Musicians Connected with the German College in Rome During the 17th Century and of Their Activities in Northern Europe*, Roma - St. Louis, Jesuit Historical Institute, 1970, 44.

20] Cfr. Casimiri 1934, 141 e documenti ivi riportati.

21] Venezia, Angelo Gardano, 1576.

legii Germanici in Urbe Roma Musicae Moderator». Nella dedica a Ernesto di Baviera, figlio di Alberto V e Anna d'Austria, mecenate del Collegio, spiega:

an vero qui Musicae moderator degit in eo collegio, quod a Gregorio XIII [...] ad adolescentes Germanos optimis disciplinis, piisque moribus informandos, sanctissime institutum est, is ingenii sui fructus aequius & libentius alii cuipiam consecret, quam ei, qui novus quasi splendor videatur ad Germaniam totam illustrandam divinitus illuxisse?<sup>22</sup>

Non molto dopo la pubblicazione di quest'opera, in una data a cavallo tra 1576 e 1577, Victoria lascia definitivamente il Collegio Germanico. Nel frattempo, però, sono accadute cose importanti nella sua vita professionale. Torniamo, dunque, indietro, al 1572.

In quell'anno Victoria aveva esordito sul mercato editoriale con i *Motecta*, editi a Venezia dai figli di Antonio Gardano, dedicandoli al cardinale Otto Truchsess von Waldburg (1514-1573), arcivescovo di Augsburg e personaggio di spicco della Chiesa tridentina. Truchsess era uno dei cardinali protettori del Germanico e fra i più attivi e importanti benefattori dell'istituto; nella vulgata biografica victoriana torna più volte l'ipotesi che fra il 1568 e il 1571 Victoria possa essere stato maestro della cappella privata del cardinale,<sup>23</sup> ma Noel O'Regan ha ribadito di recente l'implausibilità di tale supposizione – non suffragata da alcuna prova materiale –, in particolare perché tale cappella fu sciolta nel 1565 e probabilmente non fu mai più ricostituita.<sup>24</sup> Dalla dedica appare comunque chiaro che Victoria, oltre a considerarsi debitore del cardinale per la propria formazione e crescita professionale, si sente parte della sua cerchia, si considera sotto la sua protezione e, a qual-

22] «Chi è stato *Musicae moderator* nel collegio istituito santamente da Gregorio XIII per educare i giovani tedeschi con insegnamenti d'eccellenza e pii costumi, avrebbe forse potuto dedicare i frutti del proprio ingegno più giustamente e volentieri ad altri che non a colui che sembra quasi brillare per volere del Cielo, come un nuovo splendore, per illuminare la Germania intera?».

23] Cfr., ad esempio, Stevenson 1993, 415, che rimanda a sua volta agli scritti di Felipe Pedrell e Raffaele Casimiri.

24] N. O'Regan, *Histories of Renaissance Music for a New Century*; «Music and Letters» LXXXII (2001), 268-281: 279.

che titolo, al suo servizio. Fin dall'inizio dell'epistola, intestata a Truchsess come «patrono colendissimo», Victoria attesta come già da tempo («iamdiu») coltivi l'arte musicale potendo contare sul suo patrocinio, e poco oltre elenca le varie ragioni che l'hanno indotto a dedicare a lui queste «Cantiones musico artificio elaboratas (Motecta vulgo appellant)», «primizie del suo ingegno»:

primum quod mei suscepto patrocinio nihil omnino eorum omittis, quae ad me augendum atque honestandum pertinere videantur [...] cui vero meorum laborum primum hunc fructum magis quam tibi persolvere aequum erat, a quo ut id possem praestare acceperam, et quicquid est in me huiusce cognitionis, si quid tamen est, aut etiam quodcunque est, profectum esse intelligo?<sup>25</sup>

E chiude così:

quoniam iam hoc tribuisti humanitati tuae, ut me in tuam clientelam suscipies, tribue idem constantiae, ut susceptum tuearis ac ornes,<sup>26</sup>

firmandosi

Humil[is]imus Servus Thomas Ludovicus de Victoria.

Sviluppando le sue considerazioni su questa dedica, Raffaele Casimiri congetture che il cardinale Truchsess possa aver contribuito in modo specifico alla formazione musicale di Victoria, in particolare procurandogli un maestro di altissimo livello;<sup>27</sup> di qui l'ipotesi che tale maestro sia stato nientemeno che Palestrina (scenario reso non improbabile da diverse circostanze, specialmente dalla già ricordata

25] «Innanzitutto perché, da quando mi hai preso sotto il tuo patrocinio, non trascuri nulla di ciò che possa farmi progredire e conferirmi onore [...]; a chi dunque sarebbe stato giusto tributare questo primo frutto delle mie fatiche, se non a te? Grazie a te infatti sono stato in grado di realizzarlo, e mi rendo conto che quel po' di conoscenza che ho, ammesso che davvero ne abbia, da te mi è venuta».

26] «Poiché già, a riprova della tua benevolenza [*humanitas*], mi hai accolto sotto la tua protezione [*clientela*], mostra del pari la tua costanza, continuando a offrirmi protezione e favore».

27] Casimiri 1934, 129 ss.

presenza dei due figli Angelo e Rodolfo al Seminario Romano e così via). Stevenson tratta l'argomento con estrema prudenza,<sup>28</sup> mentre un altro grande esperto di Victoria come Samuel Rubio, che in generale tende a minimizzare se non addirittura a negare un'influenza diretta di Palestrina sul più giovane collega spagnolo, esclude questa possibilità.<sup>29</sup> I risultati, che presenteremo nella sezione analitica, delle nostre ricerche su diversi casi di *imitatio* palestriniana da parte di Victoria (in relazione proprio a mottetti apparsi nel 1572) contribuiscono a mantenere aperto il problema. L'assenza di elementi documentari positivi induce insomma a una doverosa cautela critica nei confronti di catene congetturali come quella che ricava una triangolazione dai rapporti comprovati fra Truchsess e Victoria da una parte, e fra Truchsess e Palestrina<sup>30</sup> dall'altra; tuttavia alcune evidenze stilistiche e tecnico-musicali non permettono di liquidare pregiudizialmente la questione e ribadiscono, semmai, l'urgenza di nuove investigazioni archivistiche e analitiche. Un discepolo diretto di Victoria presso Palestrina non è certo escluso dal campo del possibile, anzi. Ma al momento abbiamo solo indizi, e non prove.

Sebbene sul frontespizio dei *Motecta* del 1572 Victoria non esibisca accanto al proprio nome alcun titolo ufficiale, egli, come si era già accennato, ricopriva fin dal giugno 1569 l'incarico di maestro di cappella e organista presso la chiesa di Santa Maria in Monserrato. In effetti, la carica presso la chiesa nazionale degli aragonesi e dei catalani (che solo nel XIX secolo sarebbe divenuta la chiesa di tutti gli spagnoli) era part-time e non residenziale: il titolare veniva indicato nei documenti semplicemente come «cantor», «organista», «cantor y sonador del organo». Si conserva nel caso di Victoria la documentazione relativa ai pagamenti mensili nominali del periodo giugno 1569 - febbraio 1570 e gennaio-agosto 1575, e ad altri pagamenti per occasioni particolari.<sup>31</sup>

28] Stevenson 1993, ad esempio 413 ss.

29] Rubio 1988<sup>2</sup>, 211.

30] Cfr. O. Mischiati, «*Ut verba intelligerentur*»: circostanze e connessioni a proposito della «*Missa Papae Marcelli*», in F. Luisi (a c. di), *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre - 2 ottobre 1975)*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977, 415-426: 423-424, ripreso in Bianchi 1995, 81-82; si veda anche il paragrafo dedicato alle Antifone nella sezione «opere».

31] Cfr. O'Regan 2000.



Le chiese spagnole di Roma sono un'altra tappa importante di questa fase della vita artistica e sociale di Victoria. Oltre a Santa Maria in Monserrato, il compositore è attivo a piú riprese presso la chiesa dei castigliani, San Giacomo, in piazza Navona, che non avendo un proprio maestro di cappella arruola sempre musicisti esterni, e l'annessa Confraternita della Resurrezione: abbiamo traccia di pagamenti per prestazioni occasionali, in particolare musiche per la fastosa processione del Corpus Domini, dal 1573 al 1577 e nel biennio 1579-1580.<sup>32</sup> Negli anni Ottanta, come vedremo piú avanti, Victoria intratterrà rapporti con la confraternita, ma rimarrà in contatto anche con la chiesa in sé, in particolare nel periodo 1581-1584.<sup>33</sup>

Nel novembre del 1582, ad esempio, il compositore ricevette un pagamento di nove scudi per aver partecipato alle celebrazioni svoltesi in San Giacomo per festeggiare la vittoria spagnola nella battaglia navale dell'Isola Terceira, nelle Azorre: nell'estate precedente, a fine luglio, la flotta comandata da Álvaro de Bazán marchese di Santa Cruz, lo stratega di Lepanto, aveva sconfitto una flotta francese guidata da Filippo Strozzi, tutelando così le aspirazioni di Filippo II al controllo della corona portoghese. Una vittoria meno universalmente significativa e celebre di quella di Lepanto, eppure assai sentita dagli spagnoli, se Lope de Vega, che aveva militato agli ordini di Álvaro de Bazán, volle ricordarla nell'epitaffio dedicato al grande condottiero (1588): "El fiero Turco en Lepanto, / En la Tercera el Francés, / Y en todo mar el Inglés / Tuvieron de verme espanto. / Rey servido y patria honrada / Dirán mejor quién he sido, / Por la cruz de mi apellido / Y con la cruz de mi espada". L'arte di Victoria si allaccerà altre volte a vicende militari: certamente in occasione dei festeggiamenti romani per la vittoria delle armi cristiane a Sisak nel 1593, come vedremo piú avanti, e altresí al momento di comporre la *Missa Pro victoria* (1600) – sebbene non sia per noi possibile ricollegare tale opera a una specifica campagna bellica.

32] Cfr. O'Regan 1994.

33] È ormai acquisita, negli studi sulle istituzioni ecclesiastiche cinquecentesche, la necessità di distinguere amministrativamente e organizzativamente una chiesa e la confraternita che alla stessa faccia riferimento: proprio la mancanza di questa distinzione ha originato in passato numerosi equivoci.

Negli anni Settanta, dunque, Victoria inizia a veder pubblicate le proprie composizioni e presta servizio in diverse istituzioni ecclesiastiche della città (al 1573 risale anche un pagamento della confraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini, per la partecipazione alle celebrazioni della solennità liturgica eponima).

Nel 1575 riprende il cammino di preparazione alla vita ecclesiastica e ne percorre, a marcia piuttosto accelerata, le tappe conclusive:<sup>34</sup> il «clericus abulensis», che aveva ricevuto la prima tonsura probabilmente al momento dell'ammissione al Germanico, prende gli ordini minori domenica 6 marzo (il lettorato) e domenica 13 marzo (l'esorcistato); dopo soli cinque mesi accede al suddiaconato (avendo ottenuto il necessario *beneficium* «S. ti Andrea oppidi de Val de Scappa», nella diocesi di León) domenica 14 agosto; il 25 dello stesso mese, nella festa di San Bartolomeo, è diacono, e finalmente domenica 28 è ordinato presbitero. Le cerimonie si svolgono a San Tommaso degli Inglesi, dunque nella chiesa del suo stesso santo patrono, per le mani del vescovo Thomas Goldwell.

Del periodo 1577-1581, cioè dopo la pubblicazione del 1576 e la fine della collaborazione col Germanico, sappiamo poco o niente. Tradizionalmente si attribuiva a Victoria la titolarità di una cappellania a San Girolamo fin dal 1578, ma ancora una volta Noel O'Regan, sulla base di un'attenta e competente lettura dei dati documentari, ha potuto far giustizia di informazioni imprecise e congetture divenute surrettiziamente certezze:<sup>35</sup> è probabilmente solo nel 1581 che Victoria si avvicina alla *confraternita* di San Girolamo, vicina agli ambienti spagnoli di Roma, mentre dal 1582 ai primi di maggio del 1585 è cappellano presso la *chiesa* di San Girolamo, incarico ecclesiastico non legato all'attività musicale.

San Girolamo fu, fino al 1583, luogo di residenza e in parte di apostolato di san Filippo Neri (1515-1595), figura carismatica della Chiesa romana di quegli anni, fondatore dell'Oratorio e polo d'irresistibile attrazione spirituale per uomini di ogni ceto e provenienza. In effetti il piú importante storico moderno dell'Oratorio filippino dice di Victoria che in quegli anni dimorò a San Girolamo «in devota

34] Cfr. Casimiri 1934, 143 ss. e i relativi documenti in appendice; Stevenson 1993, 417.

35] O'Regan 2000.

familiarità con padre Filippo». <sup>36</sup> Sul rapporto di Victoria con l'ambiente oratoriano, e in particolare con il fondatore, c'è in letteratura un'alternanza di speculazioni congetturali e cautele eccessive, che ricorda analoghi atteggiamenti già visti riguardo al problema del rapporto con Palestrina. Del resto, la suggestione delle figure e degli incontri è *mutatis mutandis* analoga: se Palestrina era già il compositore più prestigioso del panorama romano, Filippo Neri era una delle massime autorità spirituali, personalità di straordinario fascino, capace di vastissima e duratura influenza. Ma cosa sappiamo di certo?

In sé, la comune permanenza a San Girolamo, mancando a tutt'oggi dati più precisi, non è sufficiente a far trarre conclusioni, e tuttavolta altri elementi chiariscono in modo definitivo la questione.

Un primo dato sicuro sul rapporto di Victoria con l'ambiente filippino è la sua amicizia con l'oratoriano Giovanni Giovenale Ancina, futuro beato. Questi, intellettuale solido e poliedrico, fu un instancabile promotore della cultura cristiana su diversi fronti, e in particolare fu attivo come autore di contrafacta spirituali e laude, nonché come fiero avversatore dell'imperante lascivia poetico-musicale. <sup>37</sup> Da piemontese, Ancina suggerì con accortezza a Victoria la dedica dei *Motecta festorum totius anni* del 1585 a Carlo Emanuele duca di Savoia (1562-1630), <sup>38</sup> che sposò nel marzo di quell'anno l'Infanta Caterina Micaela (1567-1597), figlia di Filippo II. Proprio nella dedicatoria dei *Motecta festorum* Victoria parla dell'oratoriano, nominandolo con parole di grande amicizia: «Juvenalis Ancinae Fossanensis presbyteri haud sane vulgaris amicitiae vinculo iampridem coniuncti» – per altro vien da chiedersi se il latino magniloquente di questa dedicatoria, che indulge anche a un calembour sul nome "Victoria" e ha un tono ben diverso da quello delle altre sue epistole, non sia da ricondurre almeno in parte alla mano dello stesso Ancina, le cui do-

<sup>36</sup> A. Cistellini, *San Filippo Neri, l'Oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, 3 voll., Brescia, Morcelliana, 1989, vol. I, 154. Il beato Filippo abitò a San Girolamo fino al 1583, quando si trasferì finalmente alla Vallicella, da allora in poi cuore dell'apostolato oratoriano.

<sup>37</sup> Su Ancina vedi soprattutto E. Crema, *Il Tempio armonico di Giovenale Ancina. Edizione e commento*. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2005; C. Bianco (a c. di), *Il Tempio armonico: Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, Atti del Convegno, Saluzzo 8-10 ottobre 2004, Lucca, LIM, 2006.

<sup>38</sup> Cfr. ad esempio Stevenson 1993, 419 e A. Cistellini, *op. cit.*, vol. I, 464.

ti di facondo poligrafo sono ben note. Il futuro beato firma un carne protrettico al duca, in cui elogia Victoria senza economia:

Ecce tibi sacros resonat Victoria cantus

[...]

Si nescis, pius hic ille est VICTORIA servus  
Christi ardens, Abulae gloria magna suae,  
carmina qui modulis nectens, iam vertitur annus,  
misit: et haec eadem grande volumen habet,  
iuncta simul numeris sacrarum carmina rerum  
tum Regi, ac Domino iure dicata suo.

[...]

Quare age, DUX Italis notum iam, nuper et Indis  
ne contemne virum, quem pia Roma colit  
praecentorum Urbis decus immortale recentum:  
matura ut veniant tempora, qualis erit?

Proprio seguendo gli sviluppi di questa vicenda arriviamo al documento che dissipa ogni dubbio sui rapporti intercorsi fra Victoria, l'Oratorio e specialmente Filippo Neri. Nell'autunno del 1586, il compositore, rientrato frattanto a Madrid (come vedremo più avanti), risponde a una lettera di Ancina: <sup>39</sup>

[Lettera del Signor Vittoria, da Madrid. 17 Ottobre 1586]

Ho ricevuto la lettera di Vostra Signoria con molto contento per saper della sua buona salute, e del stato delle cose di cotesta santa casa, che nostro Signore conservi molti anni. Io ancora la tengo per gratia del Signore e trovo manco la dolce conversatione delli padri, e non sto molto lontano di ritornare a cotesta santa Città, e morir in essa, mentre ch'il P. Filippo alla mia partenza mi promesse il luogo.

<sup>39</sup> Una copia si conserva nell'Archivio della Congregazione: I-Rf, ms. A.I.34. L'epistola è riportata, da una mano che Antonio Cistellini ha riconosciuto come quella di Giovanni Matteo Ancina, fratello di Giovenale, proprio in calce a una copia di altra mano della lettera dedicatoria dei *Motecta festorum*. Cistellini pubblicò parzialmente questa preziosissima lettera di Victoria nella sua vasta monografia dedicata alla storia dell'Oratorio filippino (A. Cistellini, *op. cit.*, vol. I, 464): sinora, però, essa non sembra essere stata recepita dai musicologi. La trascriviamo qui integralmente per la prima volta. Se ne veda la riproduzione nelle tavole [FIGURA 8].

In questa Corte, et in Spagna hanno contentato i miei libri, et il Re ha gustato molto con essi, e particolarmente con il suo, e con quello del Duca di Savoia e sua figlia l'Infante; lesse l'epistola quale a tutti ha molto contentato. Et il Signor Duca certo che sta molto obligato a far gran bene a Vostra Signoria et a me.

Dalla lettera appare dunque finalmente chiaro che Victoria era stato in contatto non solo con Ancina (del cui persistente interesse verso le composizioni dell'amico abbiamo testimonianza),<sup>40</sup> ma anche con gli altri Padri e con il Fondatore, che forse aveva tentato di trattenerlo presso di sé al momento della partenza per la Spagna.<sup>41</sup> Difficile dire se la nostalgia manifestata e il desiderio di tornare «a cotesta santa Città» per morirvi vadano interpretati come mere effusioni di sentimento oppure come espressione di intenzioni reali.

Una volta chiarito questo passaggio cruciale del percorso biografico e spirituale di Victoria – l'ambiente oratoriano era tale da non lasciare indifferenti piccoli e grandi personaggi che all'epoca vi si imbattevano, cardinali, intellettuali, artisti o uomini della strada che fossero –, forse non sarà esagerato vedere in alcuni passaggi delle sue dediche coeve tracce dell'influsso filippino e particolarmente anciniiano. Pensiamo alla dedica dei *Cantica Beatae Virginis*, vulgo *Magnificat* del 1581 (che formano con gli *Hymni* dello stesso anno una sorta di *liber vespertalis*), imperniata sul pur frequentato tema del biasimo verso l'abuso "terreno" della musica e della necessità di ricondurla al suo più vero e santo scopo: com'è

40] A. Cistellini, *op. cit.*, vol. I, 587, 628-629 riporta, ad esempio, lettere di Ancina dell'estate 1588, del gennaio 1589 e del dicembre dello stesso anno in cui l'oratoriano chiede al fratello Giovanni Matteo di procurare libri di musica di Victoria, insieme ad opere di Lasso e Palestrina. A parte questo, la fortuna delle musiche di Victoria nell'ambiente oratoriano è testimoniata anche dalla presenza di sue raccolte nei fondi della Chiesa Nuova: certamente provengono da lì gli esemplari degli *Hymni* del 1581 e dell'*Officium Defunctorum* attualmente conservati a I-Rsc (entrambi con piccoli segni d'uso; lo stesso vale, probabilmente, anche per l'esemplare dei *Magnificat* del 1581).

41] La frase della lettera coincide fra l'altro a perfezione con la pur vaga notizia (messa a volte in dubbio perché relativamente tardiva) riportata dallo storico e biografo oratoriano Paolo Aringhi, il quale ricorda che Filippo Neri aveva avuto «intenzione di ricevere un altro musico e compositore insigne chiamato il Vittoria perché potesse servire con il comporre a gl'esercitii quotidiani dell'Oratorio, il quale essendosene ritornato alla patria per dar sesto alle cose sue, non ritornò più»: cfr. Casimiri 1934, 148.

noto, gli oratoriani, Ancina in testa, erano in quegli anni i principali fautori della rinascita della lauda e in generale della diffusione della musica spirituale, anche attraverso un continuo appello rivolto direttamente a musicisti e cantori. Pure la breve dedica dei *Motecta* del 1583, che li dice composti «pietatis ergo» «ad [...] populi devotionem hymnis et canticis spiritualibus dulcius excitandam», riecheggia parole chiave care ad Ancina; e il fatto stesso che l'opera sia dedicata «Sanctissimae Dei Genitrici Mariae semper Virginis, clementive Parenti, Sanctis omnibus» sembra particolarmente consentaneo allo spirito filippino.<sup>42</sup> Una convergenza ancora più chiara con la linea anciniiana emerge nella dedica dei *Missarum libri duo* del 1583:

Quo gravius errare censendi sunt, et idcirco acerbis castigandi, qui arte alioqui honestissimam ad levandas curas, et recreandum prope necessaria oblectatione animum excogitatum, ad turpes amores, aliasque res indignas decantandas convertunt.<sup>43</sup>

Di un'altra amicizia oratoriana di Victoria abbiamo testimonianza documentaria: quella con il collega musicista e connazionale Francisco Soto (1534-1619), che fu suo corrispondente da Roma anche dopo il rientro in Spagna. Messosi in luce come cantore in patria durante la giovinezza, Soto era giunto nell'Urbe ed era entrato come soprano nella cappella pontificia nel 1562, per rimanervi fino al 1611, ricoprendo per ben cinque volte la carica di maestro.<sup>44</sup> Sin dal

42] Scelte del genere non erano tuttavia inconsuete: anche Francisco Guerrero, ad esempio, nel 1582 dedica il proprio *Missarum liber secundus* alla Vergine – ma, del resto, una sua intonazione su testo di Lope de Vega non figura forse nel *Secondo libro delle laude* filippine del 1583? Vedi G. Rostirolla, D. Zardin e O. Mischiati, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della ControRiforma. Volume offerto a Giancarlo Rostirolla nel suo sessantesimo compleanno*, a c. di G. Filippi, L. Luciani, M. Toscano, D. Zardin ed E. Zomparelli, Roma, IBIMUS, 2001, 46.

43] «Perciò si devono considerare in grave errore, e quindi meritevoli di severi castighi, coloro che hanno volto a turpi amori ed altre cose indegne un'arte altrimenti onestissima, inventata per alleviare gli affanni e ricreare l'animo con un diletto direi quasi necessario».

44] Nella veste di cantore pontificio incrociò anche lui – seppur, a differenza di Victoria, episodicamente – la via degli Absburgo: allorché nel 1598 seguì il Papa con la cappella a Ferrara, ove cantò alle nozze di Margherita di Stiria con Filippo III di Spagna e dell'Infanta Isabella Clara Eugenia con l'arciduca Alberto.

1566 si era avvicinato all'Oratorio filippino e nel 1571 aveva fatto ingresso in Congregazione, assumendovi in seguito incarichi significativi e divenendo, dalla fine degli anni Settanta, il curatore musicale delle fortunatissime raccolte laudistiche oratoriane.

Entrambi furono ordinati preti nell'Anno Santo 1575 (il primo celebrato dopo il Concilio di Trento) e negli anni successivi parteciparono alle attività della Confraternita della Resurrezione.<sup>45</sup>

La Confraternita, fondata e approvata dal papa Gregorio XIII proprio in quegli anni (1579), era stata eretta presso la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli allo scopo di santificare i suoi membri non solo attraverso la pratica religiosa – con la devota partecipazione ai riti della Settimana Santa; alla messa solenne e alla processione di Pasqua per cui si allestivano apparati sontuosi e macchine pirotecniche; alle celebrazioni del Corpus Domini, di Santiago, sant'Ildefonso e delle ricorrenze connesse alla monarchia spagnola; e, due volte l'anno, alle Quarantore –, ma anche mediante la fattiva assistenza a indigenti, malati e carcerati, soprattutto di provenienza iberica. I due musicisti parteciparono a diverse sedute annuali della Confraternita (Victoria nel 1583 e 1584) e furono coinvolti sia sul versante artistico che su quello caritativo: nel 1583 Victoria fu investito dell'incarico annuale di visitatore dei malati spagnoli ricoverati negli ospedali romani. Dagli archivi della Confraternita, studiati da O'Regan, ci proviene un corpus di 26 ricevute di pagamento relative a interventi realizzati da Victoria per conto dell'istituzione tra il 19 aprile 1583 e il 3 aprile 1584: esse sono provviste di sottoscrizione autografa e della firma «Thome [Luys] de Victoria», e riguardano in 24 casi interventi a favore di malati e poveri, nei restanti 2, invece, pagamenti ai cantori per le Quarantore (31 ottobre 1583 e 8 marzo 1584).<sup>46</sup>

La scelta di un più esplicito coinvolgimento nelle attività della comunità spagnola, e in particolare della confraternita, è stata letta come una tappa del percorso che nel volgere di pochi anni avrebbe riportato Victoria in Spagna:<sup>47</sup> proprio nel 1583, infatti, il compositore indirizzò a Filippo II una dedicatoria che parlava espres-

45] Su cui vedi in particolare O'Regan 1994.

46] Vedi elenco, riproduzione parziale e trascrizione, in *ibidem*.

47] *Ivi*, 280.

samente di un possibile rientro in patria e di una svolta nella propria condotta di vita. Robert Stevenson, ad esempio, riassume e interpreta così il testo della lettera: «In the dedication of *Missarum libri duo* (1583) to Philip II, Victoria expressed his desire to return to Spain and to lead a quiet life as a priest».<sup>48</sup>

Victoria, nella dedica, indica il libro come «postremum [...] ingenii partum» aggiunto alla sua precedente produzione musicale prima di dedicarsi all'«honesto [...] otio» contemplativo, confacente alla vocazione sacerdotale: «in hoc meos labores placuit terminare». Tuttavia, c'è da chiedersi se la frase

Nam post diuturnam peregrinationem, natale solum revisurus, et regiam officii gratia aditurus praesentiam, vacuus venire non debui; sed aliquod munus afferre, quod et professioni meae ordinique esset aptissimum, et tuae Maiestati gratissimum<sup>49</sup>

debba far pensare a un generico “desiderio” di rientro permanente (il cui esaudimento parrebbe però venir dato troppo sfrontatamente per scontato) o non piuttosto al progetto più circostanziato, immediato e sicuro (e non necessariamente definitivo) di un viaggio in Spagna. E a cosa allude la locuzione «officii gratia»? Quale *officium* avrebbe condotto Victoria alla presenza del re?

Non è semplice trarre conclusioni tentando di discernere intenzioni e dati concreti dietro al latino paludato e densamente retorico di un'unica dedicatoria. Ma scartando l'ipotesi che Victoria avesse in programma un semplice viaggio o comunque una permanenza provvisoria alla corte di Spagna, occorre fare i conti – più di quanto non abbiano ammesso finora i biografi – con alcune difficoltà. Se il compositore ritiene, nel 1583, di avere già in mano un incarico stabile, di taglio più ecclesiastico che musicale, collegato alla corte di Madrid, per quali circostanze la cosa di fatto non va in porto se non quattro anni più tardi, con la cappellania a las Descalzas? Abbiamo visto Victoria accettare nell'aprile 1583 un in-

48] Stevenson 2001.

49] «Infatti non era bene che mi presentassi a mani vuote, al momento di rivedere il suolo natale, dopo una lunga peregrinazione, ed entrare alla presenza del re *officii gratia*. Ma piuttosto [dovevo] portare un dono in tutto e per tutto degno dell'ordine professionale cui appartengo e gradito alla tua Maestà».



carico annuale presso la Confraternita della Resurrezione: la sua dedica è dunque “lungimirante”, in vista di un trasferimento in Spagna sicuro, ma non immediato? E come mai i suoi piani lavorativi mutano in modo deciso, dato che i *Missarum libri duo* non chiudono la sua produzione musicale, ed anzi nel 1585 Victoria pubblica due opere importantissime ed estremamente curate come i *Motecta festorum* e l'*Officium Hebdomadae Sanctae*?<sup>50</sup> La situazione non è poi così chiara, tanto più se si considerano le incertezze legate al rapporto con l'Oratorio filippino, anche alla luce della lettera ad Ancina che abbiamo riportato sopra. Fatto sta che la decisione di rientrare in Spagna, forse già presa nel 1583 ma ritardata nell'attuazione da circostanze a noi ignote, troverà compimento solo qualche anno più tardi.

In chiusura della nostra panoramica sul periodo romano, val la pena tracciarne un breve bilancio squisitamente “professionale”.<sup>51</sup> Victoria, giunto a Roma come convittore del Collegio Germanico, dopo essersi distinto in campo musicale durante gli studi, avvia la propria carriera; e tuttavia l'unico incarico a tempo pieno che ricopre nel quindicennio seguente sembra essere quello presso la medesima istituzione negli anni 1575-1577. Oltre alle prestazioni musicali occasionali, agli incarichi a tempo parziale e alla cappellania di San Girolamo, sappiamo però che tra il 1579 e il 1585 Victoria gode, per il proprio sostentamento, di proventi particolarmente cospicui derivanti dai benefici ecclesiastici ottenuti presso varie diocesi spagnole: il 1° maggio 1579, infatti, un breve di Gregorio XIII ai benefici già accumulati (San Francisco e San Salvador a Béjar, diocesi di Plasencia, Sant'Andrés a Valdescaja e un altro ancora nella diocesi di Osma) ne aggiunge uno nuovo a San Miguel a Villalbarba.

Sicché, ben diversamente dalla maggior parte degli altri musicisti di spicco che, come è ad esempio il caso di Palestrina, per-

50] Nelle dedica absburgico-sabauda dei *Motecta festorum*, per altro, non si allude affatto alla questione del trasferimento di Victoria. Il privilegio decennale ottenuto dal compositore sulle proprie pubblicazioni il 13 febbraio 1585 – in corrispondenza della stampa dei medesimi mottetti, cui viene accluso – potrebbe invece essere visto come indice di un avveduto desiderio di tutelare le proprie opere in Roma e nei territori della Chiesa alla vigilia della partenza per la Spagna.

51] Cfr. in particolare le considerazioni esposte da O'Regan 1994, 279-280, da cui traiamo le citazioni di questo paragrafo.

correvano il *cursus honorum* delle varie cappelle e basiliche romane, il compositore spagnolo «spent his time carrying out his priestly duties and charitable work, refining his compositions and carrying on a successful marketing operation». Victoria pubblicava per lo più a proprie spese, concedendosi a volte il lusso di dedicatarli *celesti*, e distribuiva poi le copie, in vista di una ricompensa, alle chiese romane, spagnole – il 14 gennaio 1582, ad esempio, invia le sue pubblicazioni dell'anno precedente al Capitolo della Cattedrale di Siviglia, cui già aveva mandato il *Liber primus* del 1576 –<sup>52</sup> e persino delle Indie occidentali: la notizia, che fa capolino nel citato carne di Ancina del 1585, trova conferma in data posteriore, quando nel marzo 1598 Victoria riceve un compenso per i libri di musica inviati in Perù.<sup>53</sup>

Victoria dà insomma, grazie a scelte dettate da una singolare miscela di pietà e accortezza commerciale, un'interpretazione particolare dello status di musicista nella Roma di quegli anni, che anticipa per certi aspetti una figura di «freelance composer» (nelle parole di O'Regan) tutt'altro che diffusa all'epoca.

#### MADRID

Che Victoria l'abbia concepita o meno con chiarezza progettuale fin dal 1583, quando attuò in concreto la decisione di rientrare in Spagna?

La consueta carenza di documentazione ha lasciato campo a diverse ipotesi: secondo Samuel Rubio il ritorno avvenne nel 1585 o 1586,<sup>54</sup> mentre per Stevenson «el año más probable» è il 1587;<sup>55</sup> O'Regan, pur non entrando nello specifico della questione, compendia queste posizioni indicando l'arco di tempo 1585-1587.<sup>56</sup> L'importante lettera del 17 ottobre 1586 trascritta e discussa sopra, che Victoria indirizzò a Giovenale Ancina da Madrid, pone, tuttavia, l'autunno del 1586 come un nuovo *terminus ante quem* conforme al-

52] Si veda l'interessante lettera d'accompagnamento riportata in Stevenson 1993, 419.

53] *Ivi*, 420.

54] Ad esempio Rubio 1988<sup>2</sup>, 199.

55] Stevenson 1993, 420.

56] O'Regan 1994, 280.



l'opinione di Rubio. Il testo della lettera, per altro, è significativo anche sul rapporto di Victoria con la famiglia reale, sul benvenuto riservatogli a corte, sulla soddisfazione del compositore per l'accoglienza trovata, anche al di fuori della corte, nel proprio paese natale («In questa Corte, et in Spagna hanno contentato i miei libri»).

La menzione successiva della presenza di Victoria a Madrid si riferisce alla fine di febbraio 1587, quando il nunzio apostolico Cesare Speciano notifica per lettera a Roma che il compositore ha esaminato due soprannisti spagnoli candidati all'ingresso nella cappella papale.<sup>57</sup> Ma di incarichi stabili di Victoria nei primi tempi della sua permanenza in patria non abbiamo notizia, fino all'autunno del 1587 (con un periodo buio, dunque, di oltre dodici mesi).

Nel settembre di quell'anno Victoria divenne cappellano nel convento femminile francescano «de las Descalzas de Santa Clara», dette anche «las Descalzas Reales», prezioso scrigno di spiritualità e arte situato nel centro di Madrid e strettamente legato, fin dalla sua fondazione, alla casa reale.

L'imperatrice madre Maria (1528-1603) – che Victoria commemorò in seguito come «imperatorum ... filia, neptis, nurus, coniux, soror et mater, Regum potentissimorum soror et socrus»<sup>58</sup> (fu infatti figlia di Carlo V, nipote e al contempo nuora di Ferdinando I,<sup>59</sup> moglie e cugina di Massimiliano II, madre di Rodolfo II e Mattia, oltrechè sorella e insieme suocera del re di Spagna Filippo II,<sup>60</sup> come pure suocera di Carlo IX di Francia) –, rimasta vedova nel 1576 era in seguito rientrata in Spagna da Praga nel 1581, e si era ritirata nel *cuarto real* del convento che sua sorella Doña Juana (1537-1573) aveva fondato nel 1572. Anche l'Infanta Margherita (1567-1633), sua figlia, aveva varcato la soglia de las Descalzas, dove la sua cella è tuttora visibile, emettendo i voti nel 1584. A differenza della figlia, Maria non si fece monaca, ma prese dimora presso il convento, secondo una tradizione delle vedove di casa Absburgo, condividendo in gran parte la vita della comunità religiosa. Poteva disporre, nondimeno, di un *mayordomo* e un segretario, di servitori e di una vera e

57] Cfr. *Diccionario de la Música* 1954.

58] Dalla dedica dell'*Officium Defunctorum* del 1605.

59] Ferdinando I era fratello del padre di Maria, Carlo V, e padre di Massimiliano II.

60] Filippo II aveva infatti sposato in quarte nozze la propria nipote Anna d'Austria, figlia di Maria e Massimiliano II.

propria corte, ornata anche di poeti e intellettuali. Poteva ricevere visite e ricambiarle. In particolare, la sua posizione relativamente ritirata e la sua dedizione alla vita spirituale non le impedivano di avere un ruolo politico-dinastico decisivo, paragonabile per influenza a quello della regina,<sup>61</sup> anche grazie all'assiduità dei reali alla messa quotidiana nella cappella del convento. Significativamente, il pittore Juan Pantoja de la Cruz la ritrae in piedi, in un abito vedovile affine in tutto a quello delle monache, con il rosario in mano e a fianco, posata su un ripiano, la corona absburgica, il cui sfarzo di pietre e ori segna con l'austera figura femminile su sfondo scuro un contrasto di eloquente, terribile potenza.

La comunità, che per statuto viveva di elemosine, era formata da 33 monache, cui si aggiungevano 7 fanciulle che si preparavano alla professione religiosa, provenienti per lo più da famiglie nobili o comunque *limpias de sangre*. Per la liturgia il convento si avvaleva, secondo un provvedimento del 1577, di un organista e 12 cappellani (nel 1601 furono poi ridotti a 9, ma venne aumentato il numero dei fanciulli cantori, e furono aggiunti due chierici-cantori salariati e un suonatore di *bajón*). I cappellani dovevano essere provati cantori per garantire l'esecuzione musicale in canto piano e, in tutte le principali solennità, canto figurato. Per le maggiori feste venivano chiamati anche musicisti esterni.<sup>62</sup>

Il posto di cappellano, anche in considerazione del delicato ruolo politico svolto non solo dall'imperatrice Maria, ma dalla stessa Margherita, era un incarico ambito e riservato a candidati che godessero di elevata stima presso la famiglia reale: tra i colleghi di Victoria figura a partire dal 1602 un personaggio come Diego Guzmán de Haros (1566-1631), che sarebbe poi divenuto elemosiniere reale di Filippo III, tutore delle *Infantas* Anna Maria e Margherita, nonché arcivescovo di Siviglia.

Nel 1587, dunque, Victoria assunse la cappellania a las Descalzas, andando a risiedere non, naturalmente, all'interno del con-

61] Riferendosi a un periodo successivo, intorno al cambio di secolo, scrive M.S. Sánchez, *The Empress, the Queen, and the Nun. Women and Power at the Court of Philip 3. of Spain*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 46: «Empress María was at least as important as the queen in terms of negotiating with Philip III and Lerma during the first years of the reign».

62] Cfr. Subirá 1957 e Stevenson 1993, 421.

vento, ma presso la casa dei cappellani, nella vicina calle del Arrenal – fra i cappellani, ricordiamo, vi era anche suo fratello Agustín. Nello stesso anno il musicista respinse altre lusinghiere proposte di lavoro, giuntegli dalle cattedrali di Siviglia e Saragozza:<sup>63</sup> incontrava evidentemente a las Descalzas condizioni di vita (artistiche, economiche, spirituali) conformi ai suoi desideri.

Victoria si trova per certi aspetti in paradossale, volontario isolamento nel cuore stesso della Spagna, in un luogo che in modo singolare raccoglie in sé le caratteristiche del centro e della periferia. I suoi viaggi a Roma negli anni Novanta e i molteplici contatti epistolari con corti e istituzioni ecclesiastiche mostrano però non solo la libertà di movimento di cui gode, che sarebbe stata incompatibile con incarichi disciplinati diversamente, ma anche – a correzione di eventuali travisamenti romantici – la continuità della sua condotta nella professione artistica. Come vedremo, solo per gli ultimi anni (dal 1606 alla morte) l'avarico silenzio dei documenti lascia pensare a una fase di più accentuato "ritiro" del Victoria sessantenne.

Il 4 marzo 1591 il compositore fa da padrino al battesimo della nipote Isabel de Victoria Figueroa y Loaysa, figlia del fratello Juan Luis: la cerimonia si tiene nella chiesa di San Ginés a Madrid – dove anche quest'altro fratello ora risiedeva. Negli anni successivi si reca a Roma almeno una volta: il 13 novembre 1592 firma da lí la dedica delle *Missae ... liber secundus* ad Alberto d'Absburgo, arcivescovo di Toledo, figlio dell'imperatrice Maria. Il 20 luglio del 1593 invia da Madrid una copia della medesima opera al Capitolo della Cattedrale di Jaén, allegandovi una missiva su cui torneremo in seguito; è in contatto anche con il Capitolo della Cattedrale di León, che nel dicembre dello stesso anno gli richiede per lettera un parere sulla scelta del nuovo maestro di cappella.<sup>64</sup>

Tornando all'estate del 1593, ci imbattiamo in una nuova contraddizione storiografica, finora sorprendentemente non rilevata e del resto non facile a risolversi: «On 18 July 1593 – scrive Robert Stevenson nella voce del *Grove 2001* – his motet *Surge Debora et loquere canticum* was performed in his presence by the Collegio

63] Cfr. Stevenson 1993, 422.

64] Cfr. *ivi*, 423.

Germanico during Mass and Vespers at S. Apollinare to celebrate the defeat of the Turks at Sisak». Ma se il 20 luglio Victoria è a Madrid, come può trovarsi due giorni prima a Roma?

La notizia, riportata da Casimiri,<sup>65</sup> deriva da un resoconto diaristico coevo che in realtà nulla dice della "presenza" di Victoria. È Casimiri stesso a concludere che l'autore dovesse essere presente, perché il mottetto era «nuovo» e composto appositamente per l'occasione – il mottetto non ci è pervenuto, ma il testo, derivante dal libro dei Giudici 5,12, doveva probabilmente insistere sull'assonanza fra il toponimo del teatro dei combattimenti, Sisak, e il biblico *Sisara* citato in quel passo.<sup>66</sup> La battaglia, decisiva per il contenimento dell'espansione ottomana sul suolo europeo, si era svolta nell'attuale Croazia, una cinquantina di chilometri a sud-est di Zagabria, il 22 giugno, ma la notizia era giunta a Roma solo il 7 luglio: ora, «non è agevole pensare che per il mottetto [...] da scrivere per la circostanza, tra il 7 e il 18 luglio, possa essere stato spedito un messo, sia pure a corsa velocissima, al Vittoria residente in Madrid, e che il Vittoria ricevuta in brev'ora la missiva, si fosse posto all'opera e avesse spedita con un altro corriere fulmineo la nuova sua composizione»; ergo il compositore doveva trovarsi a Roma, argomenta Casimiri.<sup>67</sup> Allo stato attuale delle conoscenze, il problema appare insanabile (l'ipotesi che la notizia potesse essere giunta prima a Madrid e che Victoria avesse subito composto e inviato il mottetto a Roma appare, anche solo a considerare le distanze, temeraria).

Pure la notizia, ormai passata in consolidato nella vulgata biografica, che Victoria si trovasse a Roma nelle prime settimane del 1594, è tutt'altro che sicura:<sup>68</sup> si basa infatti su un documento dall'interpretazione non univoca e sulle congetture ad esso correlate. Il 21 gennaio 1594 viene inviato dalla corte madrilense all'ambasciatore di Spagna a Roma un mandato di pagamento per un beneficio

65] Casimiri 1934, 157.

66] L'osservazione si deve a Stevenson 1993, 423.

67] Casimiri 1934, 157. Va osservato che Stevenson 1993 riporta le due notizie nella stessa apertura di pagina (422-423), riassumendo in modo corretto anche le congetture di Casimiri (che la sintesi della voce enciclopedica del 2001 trasforma invece in dato di fatto), ma senza rilevare minimamente la contraddizione.

68] Come ha correttamente notato Llorens Cisteró 2002.

conferito a Victoria nella diocesi di Córdoba: «Che ragione c'era di dar notizia da Madrid in data 21 gennaio 1594 (se la data del documento è esatta) all'Ambasciatore in Roma, di un beneficio pel Vittoria, se questi fosse stato già di stanza in Madrid e non a Roma?». <sup>69</sup> A questa osservazione, che ha del verosimile, Raffaele Casimiri aggiunge in nota un proprio collegamento mentale:

Un ricordo! Mentre la "Carta" del Re di Spagna viaggiava verso Roma per comunicare al Duca di Sessa il beneficio conferito al Vittoria, moriva il 2 febbraio 1594 il "principe della musica" Giovanni Pierluigi da Palestrina. Il *Diario sistino* ricorda: "A ventiquattro hore [...] fu portato il di lui cadavere in S. Pietro, accompagnato non solo da tutti li musici di Roma, ma anco da una moltitudine de populo". Chi ci dice che tra quei musici non fosse anche l'antico convittore del Collegio Germanico?

Dopo vari passaggi, l'informazione – il cui valore suggestivo è elevatissimo – viene riportata così nel *Grove 2001*: «On 2 February 1594 he joined the cortège at Palestrina's funeral».

Non ci sono elementi per espungere tout court questi ulteriori episodi romani dalla biografia di Victoria, ma è necessario ricollocarli dal settore dei dati acquisiti a quello delle ipotesi, in attesa di nuovi apporti documentari.

Siamo così agli ultimi anni.

Nel 1600 Victoria, a quasi un quindicennio dall'arrivo a Madrid, dà alle stampe la sua prima pubblicazione in terra di Spagna, dedicandola al nuovo monarca Filippo III, succeduto al padre nel 1598: si tratta di una grande raccolta poliorale intitolata *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima*, stampata dalla «Typographia regia». Tra le diverse opere che la compongono figura la messa *Pro victoria*, sulle cui connessioni storiche si possono formulare solo vaghe ipotesi: questa messa, che, contrariamente alle abitudini parodiche dell'autore, si rifà non a un modello sacro ma alla chanson di Clément Janequin *La bataille*, a quale combatti-

<sup>69</sup>] Casimiri 1934, 156; Casimiri, come Stevenson 1993, 423, rimanda al documento pubblicato da Pedrell 1918, 166, doc. 2.

mento si riferisce? «Is the battle to be thought of as a spiritual one: good versus evil, St Michael versus the devil, Spaniards against Moors, Catholics against heretics?». <sup>70</sup> Nel 1598 la Spagna aveva siglato una pace con l'avversario francese – il Trattato di Vervins, che per altro arrestò le ostilità solo in apparenza –, e intorno al 1600 il fronte più caldo, segnato da alterne fortune, restava quello dei Paesi Bassi. Ma va detto che gli accordi intercorsi fra autore e stampatore per la pubblicazione dell'opera risalgono all'autunno 1598, <sup>71</sup> data in cui l'intero contenuto doveva essere pronto: difficile, dunque, individuare, sulla complessa scacchiera dei conflitti coevi, quale vittoria fosse oggetto di tali auspici. In ogni caso, secondo le testimonianze dirette dell'autore, pur sospettabili di una certa parzialità promozionale, la messa diede «gran gusto» a Filippo III: lo si evince da una lettera di Victoria all'arciduca Ferdinando d'Absburgo a Graz (16 aprile 1602) e da un'altra analoga al duca d'Urbino Francesco Maria II della Rovere (10 giugno 1603). <sup>72</sup> Pedrell – e con lui poi Stevenson – ha inferito che possa trattarsi di una esplicita commissione del giovane monarca, o che comunque Victoria intendesse espressamente compiacere il suo gusto alquanto "frivolo". <sup>73</sup> La *Pro victoria* è stata in effetti guardata con una certa sufficienza insieme all'intera raccolta del 1600 da diversi studiosi moderni, probabilmente per la netta differenza stilistica che la separa dal filone centrale, e meglio noto, della produzione victoriana: pregiudizio che non pare condivisibile, dato che con queste composizioni Victoria mostra di perseguire, in piena consapevolezza, <sup>74</sup> un notevolissimo rinnovamento stilistico. Ma su questo torneremo in sede analitica.

<sup>70</sup>] N. O'Regan, *Battles and Burials in Renaissance Spain*, «Early Music» XXVIII (2000), n. 4, 668-671: 668.

<sup>71</sup>] Stevenson 1993, 471-472.

<sup>72</sup>] La lettera al duca d'Urbino fu edita da Giuseppe Radiciotti (*Una lettera inedita dell'insigne maestro spagnolo Tommaso de Victoria a Francesco Maria II della Rovere*, «Le Marche» II (1902); vedi poi Radiciotti 1913) e ripresa da Pedrell 1910 (su questo rapporto con Francesco Maria II non abbiamo purtroppo altri documenti). Riguardo alle due epistole cfr. Stevenson 1993, 427-428.

<sup>73</sup>] Stevenson 1993, 472.

<sup>74</sup>] Cfr. l'interessante lettera autografa del 10 aprile 1601, riportata da Stevenson 1993, 429-430, in cui Victoria reclamizza al Capitolo della Cattedrale di Jaén il carattere innovativo dell'opera (in particolare per la presenza delle parti di organo), rispetto a quanto fino ad allora comparso sia in Italia che in Spagna.

Nei primi anni del nuovo secolo Victoria continua, da Madrid, a coltivare le sue relazioni internazionali e a distribuire le proprie opere, incassando ricompense da istituzioni ecclesiastiche e personaggi di alto rango: mantiene, ad esempio, contatti epistolari con il rettore del Germanico,<sup>75</sup> e invia la nuova raccolta del 1600, come accennato, al Capitolo della Cattedrale di Jaén, all'arciduca Ferdinando e al duca della Rovere. Particolarmente interessante è il caso del rapporto con l'arciduca: nella lettera del 1602 Victoria ricorda all'Absburgo di avergli spedito la sua opera del 1600 e sollecita un compenso indicando come possibile tramite per il pagamento l'amico Francisco Soto a Roma: Pietro Antonio Bianco, *Hofkapellmeister* di Ferdinando, interviene e raccomanda un compenso generoso, che poi viene effettivamente erogato in agosto.<sup>76</sup>

Nel 1603, il 26 febbraio, muore l'imperatrice Maria. La morte della sua patrona – cui curiosamente in vita non aveva dedicato alcuna opera – dà a Victoria l'occasione per un supremo sforzo creativo: ne viene l'*Officium Defunctorum*, pubblicato nel 1605, che sarà, contro le sue stesse intenzioni, l'ultimo lascito della sua carriera (in chiusura alla dedica indirizzata a Margherita, il compositore promette altre opere – «his incoeptis fave, maiora, si Deus mihi dies longiores dederit, olim expectans» –,<sup>77</sup> che però per motivi a noi sconosciuti non arriverà a completare e pubblicare nei sei anni che gli restano da vivere).

Probabilmente l'*Officium* fu composto ed eseguito non per il funerale della sovrana defunta, né per la successiva commemorazione tenuta in marzo, bensì per le solenni cerimonie svoltesi il 21 e 22 aprile presso la chiesa gesuita dei Santi Pietro e Paolo,<sup>78</sup> di cui abbiamo testimonianza attraverso il *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria fundadora del dicho Colegio*.<sup>79</sup>

Morta, dunque, Maria, dal 1604 Victoria passa a ricoprire l'in-

75] Cfr. la lettera del 1° febbraio 1606 citata da Fischer 1975 e riprodotta in Th.D. Culley, *op. cit.*

76] La vicenda è documentata da H. Federhofer, cit. in Stevenson 1993, 427.

77] «Guarda benignamente a quest'opera, attendendone di migliori a suo tempo, se Dio prolungherà i miei giorni».

78] Cfr. Stevenson 1993, 430.

79] Madrid, Luis Sánchez, 1603. In esso, tuttavia, non è nominato espressamente Victoria, né alcun altro musicista. Il *Libro de las honras* è ora consultabile on line sul sito <http://rosalia.dc.fi.udc.es/cicyt/>.

carico di organista del convento, pur continuando a godere dei proventi della cappellania vitalizia destinatagli dall'imperatrice. Se il 13 novembre 1603 aveva ceduto alla sorella maggiore María de la Cruz Suárez de Victoria, residente a Valladolid, alcune rendite nella diocesi di León, nel 1605 necessita di una forte somma di denaro contante, verosimilmente, come ha ipotizzato Robert Stevenson,<sup>80</sup> per finanziare la pubblicazione dell'*Officium Defunctorum*: vende pertanto la sua rendita vitalizia, ipotecando al contempo alcuni benefici e il salario di organista (che Filippo III gli avrebbe aumentato nel 1606). Non è possibile chiarire del tutto la situazione economica di Victoria in quel periodo, ma essa pare comunque solida, dato che nel 1605-1606 il musicista dispone di ulteriori cospicue rendite derivanti da benefici nelle diocesi di Córdoba, Segovia, Sigüenza, Toledo e Zamora.<sup>81</sup>

Trascorrono gli anni. Le composizioni promesse nella dedica dell'*Officium* non vedono la luce: chissà se per il venir meno dello slancio creativo o per altre contingenze. Le testimonianze documentarie si rarefanno, e la vita di Victoria, già spesso per noi avvolta in una nebbia che offusca i dettagli anche degli anni più fulgenti, si chiude nel nascondimento.

Muore sabato 27 agosto 1611,<sup>82</sup> dopo aver ricevuto i sacramenti. Viene sepolto a las Descalzas.

80] Stevenson 1993, 425.

81] *Ivi*, 424.

82] L'atto di morte è riportato da Casimiri 1934, 196-197.

OPERE



L'opera di Tomás Luis de Victoria presenta, nel suo complesso, alcuni aspetti particolari che influiscono sul modo in cui essa può venire recepita, studiata e compresa. Innanzitutto è un'opera *interamente di ispirazione sacra* («*omnem ingenii mei conatum et industriam ad res sacras et ecclesiasticas contuli*», ricorda nella dedica a Filippo II dei *Missarum libri duo*, 1583): se ciò non elimina le distinzioni date dalla cronologia compositiva, dai generi e dagli organici, dai registri stilistici e così via, nondimeno costituisce un fondamentale fattore unificante. In secondo luogo, si tratta di un'opera tutto sommato "circoscritta": ad esempio il catalogo del compositore spagnolo comprende una sessantina di mottetti e antifone di contro ai cinquecento e più mottetti di Lasso – certo un caso estremo! –, e venti messe rispetto alle oltre cento di Palestrina. Un'ulteriore caratteristica che distingue la produzione di Victoria è che essa è tramandata, con poche eccezioni, esclusivamente in raccolte monografiche, a stampa, pubblicate vivente l'autore e sotto il suo diretto controllo. Questo è il frutto, come abbiamo visto nel resoconto biografico, di precise scelte artistiche, di una strategia editoriale e promozionale accorta, del peculiare percorso professionale del compositore: siamo di fronte a un musicista dalla vena creativa quantitativamente misurata, ma estremamente conscio dal punto di vista autoriale, basti pensare alle continue revisioni cui sottopose, come vedremo nel dettaglio, tante sue composizioni.

Non manca, per altro, nell'area marginale dell'opera tradita in manoscritti, una zona grigia di attribuzioni incerte:<sup>1</sup> se molti casi sono già stati risolti in maniera definitiva, ora con l'esclusione dal

1] Vedi soprattutto Cramer 2001, 279-280.

canone victoriano (come per la *Missa Domenicalis*), ora con l'accoglimento (per diversi mottetti e intonazioni salmodiche), val la pena menzionare qui, sulla soglia della nostra trattazione, quello che forse è il caso al contempo più eclatante e più emblematico sulla strana sorte musicologica di Victoria: l'*Ave Maria* a quattro voci. Attribuita dalla vulgata musicografica a Victoria sulla parola di Karl Proske,<sup>2</sup> essa costituisce nel mondo dei cori amatoriali (e non solo, considerato che viene spesso inclusa in incisioni anche di alto livello) uno dei brani più amati ed eseguiti, e addirittura il brano victoriano *par excellence* – certo, la fama di questo mottetto si deve anche alla sua bellezza che contribuisce a rendere emotivamente spinoso il problema dell'attribuzione. Fra gli studiosi prevalgono nettamente i pareri contrari alla paternità di Victoria, ed è stato suggerito addirittura che possa trattarsi di un'opera dello stesso Proske. Anche di recente, sulle autorevoli pagine di «Early Music», si è vista ribadita questa ipotesi: «The four-part *Ave Maria* was attributed to Victoria by Karl Proske (1794-1861), but is more probably the latter's own work, and has no known connection with its supposed composer».<sup>3</sup> Ma come ha segnalato da tempo Cramer,<sup>4</sup> la composizione non si trova esclusivamente nelle trascrizioni di Proske (il che avrebbe potuto alimentare il sospetto...), bensì anche nel manoscritto Mus. ms. 89 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco: manoscritto che è datato 1597 e porta l'attribuzione a un altrimenti sconosciuto Valentinus Judex. L'attribuzione a Proske è pertanto ancor più leggendaria di quella a Victoria... e questo dà l'idea della peculiare confusione alligante su alcuni particolari della vita e dell'opera del compositore spagnolo. Essa si deve in genere alla negligenza di molti studiosi nei confronti della bibliografia in lingua italiana e spagnola (nonostante, ad esempio, il "ponte" costituito dal lavoro di Robert Stevenson), alla mancanza di monografie aggiornate che raccolgano i risultati di singole indagini specifiche, e forse anche alla posizione piuttosto defilata rispetto al *mainstream* musicologico di specialisti victoriani come Cramer.

2] *Ivi*, 192-193.

3] S. Rice, *Counter-Reformation Piety*, «Early Music» XXXIII (2005), n. 2, 350-351: 351.

4] Cramer 2001, 192. Paradossalmente, tuttavia, Cramer non sembra schierarsi apertamente contro l'attribuzione a Victoria (cfr. Cramer, 217).

Tornando, comunque, al corpo centrale delle opere di Victoria, può essere utile, prima di addentrarci nella disamina critica e analitica, scorrerne con ordine la serie editoriale [TABELLA 1].<sup>5</sup>

Dal punto di vista delle sedi di pubblicazione è un percorso piuttosto lineare: Victoria stampa a Venezia presso i Gardano le prime due pubblicazioni negli anni Settanta, a Roma le opere centrali negli anni Ottanta e Novanta (facendo riferimento soprattutto a Francesco Zannetti e ad Alessandro Gardano), a Madrid le ultime due raccolte nel nuovo secolo. I suoi dedicatari sono dapprima figure connesse particolarmente con il Collegio Germanico, poi altissime cariche ecclesiastiche romane, quindi, a partire dal 1583, personaggi appartenenti o comunque legati alla casata abburgica: in generale, dunque, anche a non voler contare i cittadini del Cielo, tutti mecenati di elevatissimo rango e prestigio.

Il compositore esordisce nel 1572 con una raccolta di mottetti. Molti di questi, eventualmente sottoposti a un ulteriore *labor limae* per successive edizioni, resteranno tra i suoi più famosi, e in assoluto tra le sue composizioni più apprezzate. La miscellanea del 1576, sua seconda pubblicazione, è invece incentrata su un importante gruppo di messe e di magnificat. Senza dimenticare il complesso sistema di opportunità e vincoli dato da funzioni, mecenati, esigenze liturgiche, organici disponibili ecc., possiamo dire che i suoi esordi editoriali degli anni Settanta segnano già una prima maturità: il compositore, tra i 25 e i 30 anni ricopre incarichi prestigiosi a Roma e interviene con contributi incisivi nei generi-chiave della polifonia sacra coeva: mottetto, messa, magnificat.

Nel 1581 Victoria apre una seconda fase, allestendo una sorta di *liber vespertalis* in due volumi, uno dedicato agli inni e salmi, l'altro ai magnificat e alle quattro grandi antifone mariane (di cui propone un doppio set completo a cinque e otto voci). Due anni dopo, oltre ai *Motecta* che raccolgono per lo più opere già edite, appronta una sorta di "summa" delle messe di nuova e antica composizione, come farà poi anche per i mottetti con i *Motecta festorum totius anni* del 1585. Sempre nello stesso anno il compositore

5] Elenchiamo qui le edizioni realizzate sotto la diretta supervisione di Victoria: per le riedizioni delle raccolte mottettistiche vedi la Nota sulla fortuna.

titolo	formato	città	editore	anno	dedica
<i>Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur</i>	libri parte	Venezia	figli di Antonio Gardano	1572	card. Otto Truchsess von Waldburg
<i>Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes aliaque complectitur</i>	libro corale	Venezia	Angelo Gardano	1576	Ernesto di Baviera
<i>Hymni totius anni, secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus. Una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitibus, qui octo vocibus modulantur</i>	libro corale	Roma	Ex typographia D. Basae / Apud Franciscum Zanettum	1581	papa Gregorio XIII
<i>Cantica beatae Virginis, vulgo Magnificat quatuor vocibus. Una cum quatuor antiphonis beatae Virginis per annum: quae quidem partim quinis, partim octonis vocibus concinuntur</i>	libro corale	Roma	Ex typographia D. Basae / Apud Franciscum Zanettum	1581	card. Michele Bonelli (Cardinale Alessandrino)
<i>Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, quae quidem vero melio excussa et alia quae plurima adiuncta noviter sunt impressa</i>	libri parte	Roma	Alessandro Gardano	1583	"Sanctissimae Dei Genitrici Mariae semper Virgini, clementive Parenti, Sanctis omnibus"
<i>Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus</i>	libro corale	Roma	Ex typographia D. Basae / Apud Alexandrum Gardanum	1583	Filippo II di Spagna
<i>Officium Hebdomadae Sanctae</i>	libro corale	Roma	Ex typographia D. Basae / Apud Alexandrum Gardanum	1585	— *
<i>Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur**</i>	libro corale	Roma	Ex typographia D. Basae / Apud Alexandrum Gardanum	1585	Carlo Emanuele di Savoia
<i>Missae quattuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber secundus</i>	libro corale	Roma	Ex typographia Ascanii Donangeli / Apud Franciscum Coattinum	1592	Alberto d'Absburgo
<i>Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur [haec omnia sunt in hoc libro ad pulsandum in organis]</i>	libri parte	Madrid	Ex typographia regia / Apud Ioannem Flandrum	1600	Filippo III di Spagna
<i>Officium Defunctorum sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis</i>	libro corale	Madrid	Ex typographia regia / Apud Ioannem Flandrum	1605	Margherita d'Absburgo

\*Si è soliti indicare l'*Officium Hebdomadae Sanctae* come dedicato alla Santissima Trinità; tuttavia, come giustamente ha fatto rilevare Cramer 1982, 40, ciò che è stato interpretato come dedica è in realtà la strofa "Te summa Deus Trinitas..." (tratta dall'Inno *Vexilla regis*), riproposta in esergo all'inizio e alla fine della pubblicazione, che sembra assolvere più che altro la funzione di inquadramento teologico e di chiave di lettura privilegiata del mistero della Passione.

\*\*La dedica è datata 9 aprile ("Vid. aprilis"): in ogni caso, come chiarisce il Breve papale sul controfrontespizio, i *Motecta festorum* escono dopo l'*Officium Hebdomadae Sanctae*.

TABELLA 1 Le opere pubblicate da Victoria.

pubblica un'altra raccolta importantissima, originale anche dal punto di vista tipologico: il grande *Officium Hebdomadae Sanctae*.

Come si evince dal Breve papale annesso sul controfrontespizio dei *Motecta festorum*, Victoria pubblica a proprie spese gli eleganti *in folio* degli *Hymni* e dei *Cantica Beatae Virginis* (le due opere pubblicate nel 1581 condividono anche l'impostazione tipografica, compresa ad esempio la bella serie di capilettera con frutti), dei *Missarum libri duo* (1583), dell'*Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) e dei medesimi *Motecta festorum* (i *Motecta* del 1583, la sola pubblicazione del periodo 1581-1585 non menzionata dal Breve, che del resto contenevano poche composizioni nuove, sono l'unica edizione non "lussuosa" di quegli anni). Il citato Breve concedeva a Victoria il privilegio di stampa per un decennio, a partire dalla stampa dei *Motecta festorum*, su tutti i summenzionati libri.

In seguito al ritorno in Spagna, le pubblicazioni si diradano: Victoria dà alle stampe, ancora a Roma (1592), una nuova collezione di messe, stilisticamente rilevante,<sup>6</sup> e solo otto anni dopo fa stampare a Madrid quella che di fatto è la sua prima pubblicazione spagnola, la grande miscellanea policorale del 1600, *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima*. Nel 1605, infine, vede la luce il suo ultimo capolavoro, l'*Officium Defunctorum*, tra musica d'occasione ed estremo lascito stilistico, prima del silenzio

[6] In un passaggio della lettera dedicatoria delle *Missae* del 1592, Victoria sembra dire che in quella raccolta ripubblica diverse opere preesistenti, dato che le sue precedenti collezioni erano andate esaurite: «Excitabar denique ut id opus aggredere, propterea quod omnia mea opera ita omnibus accepta fuerunt, ut nullum pene extet, quo hi, qui nunc denuo musicis se dedunt, uti possint. Quapropter hoc nunc typis mandare visum est, in quo omnia ea collegi atque congressi, quae reliquis omnibus comprehendebantur, ut ea omnia, quae consumptis illis libris interiisse videbantur, hoc uno edito restituantur ad Dei Opt. Max. Virginisque Beatissimae gloriam et laudem» [Mi spronava a intraprendere quest'opera il fatto che tutti i miei lavori erano stati accolti con tale favore che coloro che da poco si dedicano alla musica non ne trovavano più nemmeno una copia. Perciò mi è parso opportuno dare alle stampe questa raccolta, in cui ho radunato le composizioni di tutte le precedenti, affinché, stampato quest'unico libro, tutte le composizioni che sembravano irripetibili (dato che le rispettive edizioni erano ormai esaurite) fossero nuovamente disponibili, a gloria e lode di Dio Ottimo Massimo e della Beatissima Vergine]. Tuttavia, fra le composizioni incluse nelle *Missae*, la sola *Pro defunctis* a quattro voci risulta già pubblicata in precedenza: si cela, dunque, in questa dedica l'indizio di un libro "gemello" perduto? O dobbiamo pensare che la dedica stessa si riferisca a un progetto editoriale diverso da quello poi effettivamente realizzato?

editoriale degli ultimi anni (che tuttavia, ricordiamo, non doveva essere tale negli auspici del musicista, come testimoniano le parole della dedicatoria del 1605).

Le caratteristiche di questo percorso, insieme ai tratti particolari dell'opera di Victoria cui abbiamo fatto riferimento in apertura, suggeriscono di procedere sistematicamente, per generi, nella trattazione analitica. Certo, vi è il rischio di entrare in un circolo vizioso, quello di chi, non cogliendo appieno lo sviluppo stilistico nel tempo, decide di trattare sistematicamente la materia, rendendo a sua volta piú difficile l'eventuale percezione di quello sviluppo. Tuttavia, oltre alla plausibilità complessiva di un tale approccio per l'epoca – considerati l'ethos e ruolo del compositore, la difficoltà di accertare la reale cronologia creativa, l'apporto spesso secondario dell'espressività individuale, le convenzioni di genere, i vincoli esecutivi, testuali, funzionali –, inducono a questa scelta nel caso specifico di Victoria proprio elementi come il carattere unitario dell'opera nel suo complesso e la tendenza dell'autore a ripubblicare lavori precedenti compattando, per così dire, il suo stesso canone compositivo. Alla rassegna per generi (cui derogheremo in parte solo per l'*Officium Hebdomadae Sanctae* e l'*Officium Defunctorum*, data la peculiare coesione di queste due raccolte) premettiamo, comunque, la trattazione di alcuni aspetti trasversali del comporre victoriano: un'indagine sui materiali preliminari dell'elaborazione – o rielaborazione – creativa, e cioè sulla fase che possiamo definire *inventio*, e un approfondimento su un filone cruciale della sua ricerca stilistica, la scrittura policorale, che lo vede su posizioni assai avanzate nel panorama musicale coevo.

## INVENTIO

Passeremo qui in esame alcuni elementi basilari (*stricto sensu*) del lavoro compositivo di Victoria: il rapporto con i testi; il rapporto con modelli e materiali musicali preesistenti (il canto piano da una parte, i modelli polifonici dall'altra); l'intertestualità interna; le revisioni cui sottopose diverse sue opere.

### RAPPORTO CON I TESTI

Il testo come elemento fondamentale per la polifonia vocale del Rinascimento, sede primigenia dell'ispirazione compositiva: si è tanto insistito su questo assunto da farne un luogo comune. In genere, però, tra il riconoscimento di questo principio universale e la possibilità di un approfondimento informato dei modi in cui un singolo autore si confronta con i testi che intona, si frappone il problema della biografia intellettuale dell'autore stesso: le notizie, spesso minime o del tutto inconsistenti, sulla formazione specifica dei compositori rinascimentali, sulla loro personalità e vita interiore hanno dato campo ora ad azzardate catene di congetture, ora alla forzata rinuncia ad una ricostruzione attendibile.

Se poi per i compositori di madrigali o altre opere profane la scelta dei testi poetici, intrecciata ai meccanismi della committenza, e i legami diretti o indiretti con poeti e letterati costituiscono significativi punti d'appoggio per questo tipo di ricostruzione, sul versante sacro e spirituale della produzione musicale gli imbarazzi dello studioso aumentano. Le tendenze intellettuali dominanti hanno infatti condannato a un lungo, paradossale oblio tanti aspetti della civiltà cristiana del Cinquecento, sgombrando

il campo dall'idea stessa che le opere d'arte dell'epoca affondino le loro radici nel tessuto della cultura e nella viva esperienza *lato sensu* ecclesiale, liturgica, spirituale.

Del resto, le caratteristiche stesse di un linguaggio compositivo per molti aspetti impersonale, e condizionato a piú livelli da convenzioni (che trattando di musiche d'ancien régime non possiamo fare a meno di invocare, *cum grano salis*, a ogni piè sospinto), rendono talora piú difficile riconoscere, riflesses nella produzione artistica, spiritualità, sensibilità, tradizioni intellettuali d'appartenenza.

Eppure, gli ampi orizzonti culturali propri di molti fra i principali autori dell'epoca non si possono sottovalutare, quasi che il musicista fosse nulla piú che un artigiano addestrato all'arte del suono e provvisto appena di poche cognizioni accessorie in fatto di lettere o liturgia. Limitiamoci a osservare intorno a Victoria. Il *magister* Morales, «la luz de España en la música»,<sup>7</sup> ebbe una formazione che «clearly went beyond the practical musical training of a chorister. He claimed to have studied the liberal arts from early on».<sup>8</sup> Francisco Guerrero fu autore di un fortunato resoconto di viaggio, il *Viaje de Jerusalén*,<sup>9</sup> narrazione del suo pellegrinaggio in Terra Santa, che testimonia la sua ardente devozione ma anche le sue doti letterarie. Francisco Soto, impegnato come sappiamo nell'Oratorio di san Filippo Neri, tradusse dallo spagnolo in italiano i *Trattati del santissimo sacramento dell'Eucharistia* di Juan de Avila (Roma, 1608) e una vita dell'agostiniano Tomás de Villanueva (1486-1555), che uscì nel 1619.

Nel caso di Victoria, purtroppo, la carenza di notizie documentarie è tale da impedire una ricostruzione dettagliata e precisa del

7] Così ebbe a definirlo Juan Bermudo nella sua *Declaración de instrumentos*, cit. in R. Stevenson, *Cristóbal de Morales (ca. 1500-53): A Fourth-Centenary Biography*, «Journal of the American Musicological Society» VI (1953), 3-42: 3.

8] R. Stevenson, A.E. Planchart, "Cristóbal de Morales", in S. Sadie (a c. di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed., 29 voll., London, Macmillan, 2001.

9] Siviglia, Juan de León, 1592 poi piú volte ristampato. Sull'opera, la cui presunta prima edizione stampata a Valencia nel 1590 è oggi considerata un fantasma bibliografico, vedi J.A. Asenjo, *En torno al Viaje de Jerusalén de Francisco Guerrero*, in R. Beltrán (a c. di), *Maravillas, peregrinaciones y utopías. Literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universidad de Valencia - Departamento de Filología Española, 2002, pp. 113-150, ora on line all'URL <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Viaje/Viaje/Alonso.htm>.

suo profilo intellettuale: al di là della formazione al Germanico e della sua carriera ecclesiastica, poco di assodato sappiamo sulle sue frequentazioni e i suoi interessi, praticamente nulla sulle sue letture e così via. Ciò non può impedirci, comunque, di riconoscere ad esempio la ricchezza del suo approccio alla messa in musica dei testi, la sottigliezza delle risorse impiegate, la padronanza di un patrimonio che non è solo tecnico-musicale, ma simbolico, sapienziale, culturale, entro lo stretto rapporto fra arti e spiritualità cristiana che è il sigillo caratteristico dell'epoca posttridentina.

Victoria, dunque, come compositore-esegeta: per il musicista spagnolo, infatti, "rapporto con il testo" significa eminentemente rapporto con la Sacra Scrittura, fonte diretta o indiretta, insieme e attraverso alla parola liturgica, di tutto ciò che Victoria intona. Anche qui l'indagine è ancora agli albori: si attendono nuove ricerche interdisciplinari che, accostando le letture musicali proposte da Victoria – e un discorso simile potrebbe, e anzi dovrebbe essere fatto per Palestrina – ai dati dell'esegesi coeva, della prassi liturgica, della letteratura spirituale, permettano di cogliere consonanze e interrelazioni, e schiudano inediti percorsi interpretativi. Senza dimenticare un dato capitale: forse piú ancora che per altri autori, il rapporto con la parola biblica e liturgica è in Victoria "mediato", poliedricamente, dal canto ecclesiastico.

Portiamo qui di seguito solo qualche esempio utile ad illustrare il valore decisivo del testo come scaturigine dell'ispirazione e della progettazione compositiva victoriana, rimandando anche a quanto emergerà, a questo proposito, nel corso delle successive analisi. Tali esempi vanno ovviamente inquadrati tanto in un'amplessissima tradizione musicale, quanto nel particolare ramo ispano-romano della medesima tradizione: certo non mancano riscontri simili nella produzione di altri autori, ma colpisce, in Victoria, al di là del singolo caso, la costanza dell'atteggiamento, nella multiforme realizzazione estetica.

Nel mottetto mariano *Trahe me post te* (1583; modello, fra l'altro, di una messa *ad imitationem* pubblicata nel 1592, nel cui Agnus il mottetto torna pressoché per intero), Victoria introduce un canone doppio: altus e tenor sono infatti reduplicati all'unisono, alla distanza di 3 *breves*. L'adozione di questo artificio, di uso abbastanza infrequente nei mottetti – il canone doppio è addirittura un



unicum nella produzione mottettistica victoriana –, è chiaramente ordinata alla volontà di illustrare con l'inseguimento delle voci il concetto espresso dal testo: «Trahe me post te et curremus in odorem unguentorum quorum» (cfr. *Cantico dei cantici* 1,3). Questa scelta impegnativa assume una forte rilevanza strutturale, all'insegna del dialogo creativo fra simbologia e tecnica: essa induce, fra l'altro, riprese motiviche anomale nello sviluppo melodico delle voci non canoniche; e in generale la doppia coppia *dux-comes*, interferendo col variabile rapporto contrappuntistico fra altus e tenor, determina il ripetersi di moduli motivico-armonici in un particolare gioco di incastri vocali. Come si diceva, una sensibilità del genere contraddistingue Victoria, ma è comunque parte di una tradizione: nell'Agnus della messa *Simile est regnum coelorum* (1582) di Francisco Guerrero, ad esempio, una figura di 6 semibrevis presentata dal tenor torna poi nella forma *cancrizans*, con la rubrica «Vado et venio ad vos» (cfr. *Giovanni* 14,28),<sup>10</sup> costituendo così un'allusione alla liturgia di Pentecoste e, per noi, un'ulteriore bella e raffinata fusione dell'espedito tecnico con l'elemento simbolico.

In un altro mottetto del 1583, il celebre *Duo Seraphim* «in festo SS. Trinitatis» a voci pari, il testo è sorgente di un particolare progetto compositivo incentrato sulla numerologia trinitaria:

prima pars:

*Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria eius.* [Cfr. *Isaia* 6,3]

secunda pars:

*Tres sunt qui testimonium dant in coelo: Pater, et Verbum, et Spiritus Sanctus: et hi tres unum sunt.* [Cfr. *Prima lettera di Giovanni* 5,7] *Sanctus...*

Victoria musica questo responsorio, che così significativamente associa Vecchio e Nuovo Testamento nel canto del mistero della Trinità, adottando accorgimenti ora prettamente simbolici, ora rappresentativi. Una coppia di voci in contrappunto dapprima libero poi imitativo apre il mottetto, trasponendo sul piano sonoro l'immagine dei due serafini proclamanti l'uno all'altro la lode divina –

10] Vedi Stevenson 1993, 213.

cantus I	frase ascendente A		
cantus II	frase ascendente A		frase ascendente A
altus I		‡ frase discendente B	‡ frase ascendente A'
altus II	‡ frase discendente B	‡ frase ascendente A'	‡ frase discendente B

TABELLA 2 *Duo Seraphim*: schema del segmento «Sanctus, sanctus, sanctus».

la scelta dell'organico a due canti e due alti, raro nei mottetti victoriani, contribuisce del resto già di per sé alla connotazione angelica e celeste dell'intero brano. Il trisagio («Sanctus, sanctus, sanctus») viene intonato con un segmento tripartito [TABELLA 2].

Anche più avanti, ad esempio nel segmento «gloria eius», si avrà un gioco di contrapposizione tra coppie e terzetti vocali. All'inizio della seconda parte, poi, tre voci cantano le parole «Tres sunt», mentre i successivi nomi divini «Pater, et Verbum, et Spiritus Sanctus» (misure 41-48) sono intonati rispettivamente da una, due, tre voci, in climax di tessitura (alto, alto e canto, alto e due canti). L'apice teologico del testo, «et hi tres unum sunt», è sottolineato dal passaggio alla misura ternaria (con il segno «3») e dall'assoluta omoritmia: in una prodigiosa eppure semplice concentrazione di mezzi, dunque, tre voci in perfetta unità ritmica cantano in tempo ternario la misteriosa unione trinitaria delle persone divine [ESEMPIO 1].

Anche in questo mottetto, i procedimenti simbolico-rappresentativi suggeriti direttamente dal testo toccano il processo compositivo così in profondità da acquisire una rilevanza propriamente «strutturale». La loro influenza si estende, infatti, ben al di là del livello «locale» e fa sì che *Duo Seraphim* abbia una fisionomia distinta fra i mottetti di Victoria: affidare il primo segmento a due sole voci è, ad esempio, assai inusuale; i rapporti dimensionali fra le varie sezioni sono alquanto anomali; la ricercatissima unità motivica ha pochi eguali. Con questo, tuttavia, non si vuol dire che qui Victoria si lasci estraniare dalle proprie abitudini stilistiche: anche altrove il compositore apprezza, per esempio, l'uso di brevi moduli ripetitivi (con due-tre reiterazioni), pur in assenza di opportunità, o coercizione, simbolica: in *Duo Seraphim*, però, lo sfruttamento ottimale, l'impiego virtuosistico di elementi del proprio idioma, propiziato da un chiaro intento simbolico-rappresentativo legato al testo, porta Victoria a un risultato che è giusto definire «straordinario».<sup>11</sup>

11] Su *Duo Seraphim* vedi anche l'analisi di Cramer 2001, 250-253.



quelli in alternatim tramandati dal manoscritto I-Rn 130, sia a quelli a stampa, interamente policorali, nel cui tessuto i toni affiorano con variabile chiarezza e rilevanza).

In che misura, insomma, si può dire che il canto piano è alla base dello stile di Victoria? Ovvie, basilari considerazioni di grammatica ed estetica melodica possono rimanere sottintese, anche perché comuni, nelle grandi linee, a intere generazioni di musicisti; sempre proficua e consigliabile, del resto, è l'analisi comparativa, che va condotta ove possibile ad almeno tre livelli: il *cantus prius factus* in sé, il canto medesimo incluso nella composizione polifonica in forma parafrasata, talvolta ancora quasi come un *cantus firmus*, infine la melodia assorbita nel contrappunto e "liquidata" nel reticolo dell'imitazione. Laddove, poi, si ha l'occasione di confrontare diverse composizioni di Victoria riferibili alla stessa melodia preesistente, si verifica l'inesauribile ricchezza della sua recezione creativa: è il caso ad esempio dei vari *Salve Regina*, in cui pur adottando di volta in volta organici, tipi di scrittura e orientamenti tecnici differenti, il compositore mostra una straordinaria fedeltà ad alcuni snodi motivici fondamentali del *cantus prius factus*, e proprio in tale fedeltà radica la propria fertilità creativa.<sup>13</sup>

Ma mentre ci si addentra nell'opera di Victoria emerge un altro ordine di idee. Il compositore, ad esempio, che pur non rifugge certo da un'espressività anche accesa (anzi, è celebre per questo), fa suo a volte uno stile di messa in musica della parola liturgica che deriva direttamente dal mondo sonoro della cantillazione: attua insomma, potremmo dire, una "sonorizzazione" della parola che è sì "polifonica", ma evita sovraccarichi emozionali o marcate elaborazioni compositive. In brani di questo tipo si ha una scrittura orientata primariamente alla declamazione, con spiccata propensione alla formularità e sottolineature propriamente espressive marginalissime, come avviene ad esempio nel *Passio secundum Johannem* o nell'"improperium" *Popule meus* dell'*Officium Hebdomadae Sanctae*. Si confrontino questi brani, in cui Victoria si ispira all'anemozionalità funzionale della cantillazione, con il pezzo che nell'*Officium* sta esattamente tra la passione e gli impropria: il mottetto *Vere languores nostros*, uno dei vertici dell'espressività victoriana!

13] Vedi ad esempio l'analisi proposta da Hruza 1997a, 197-198.

L'*inventio* victoriana è dunque permeata dal canto piano a un livello più profondo: si ha una dimensione di "costante riferimento", presupposto di un'integrazione sonora davvero felice e armoniosa. Va da sé che tale riferimento possa svilupparsi anche sotto forma di contrasto, ad esempio nella prassi dell'alternatim. Essa contrappone continuamente la melodia preesistente e la rispettiva elaborazione polifonica, come nel caso delle strofe dispari e pari di un inno, e perciò ha in sé un gioco di possibilità: si va dalla massima continuità (laddove nelle strofe polifoniche la melodia è ben percepibile, poco più che "armonizzata" con docili movenze), al massimo contrasto (qualora la melodia sia in qualche modo nascosta alla percezione). Non manca un ampio ventaglio di vie intermedie: la melodia può essere ben udibile ma coinvolta vivacemente nel gioco contrappuntistico, oppure lasciata a valori lunghi e circondata dalle altre voci come il bianco pane eucaristico dai raggi di un ostensorio: è quel che accade nelle strofe dell'inno *Vexilla regis* dell'*Officium Hebdomadae Sanctae*, dove l'inedefessa scorrevolezza delle voci circostanti il *cantus prius factus* crea un movimento nettamente contrastante con le strofe monodiche.

Aggiungiamo un ultimo tassello a questa riflessione sull'importanza per Victoria del patrimonio del canto piano, considerando un caso in cui il riuso del *cantus prius factus* assume una valenza particolare.

Nel mottetto *Iste sanctus pro lege* (1585),<sup>14</sup> Victoria introduce la melodia in canto piano in funzione di *cantus firmus* al *tenor* in corrispondenza del quarto segmento (senza che vi siano rapporti apprezzabili tra il soggetto dei primi tre e la melodia *prius facta*). Posto in relazione alle parole del testo, che deriva dall'omonima antifona *in festo unius Martyris*, questo accorgimento si rivela una straordinaria intuizione compositiva:

*Iste sanctus pro lege Dei sui  
certavit usque ad mortem  
et a verbis impiorum non timuit:  
fundatus enim erat supra firmam petram.*

14] Cfr. Filippi 2007.

Siamo di fronte a una vera e propria ostensione sonora di un concetto («fundatus enim erat supra firmam petram»), da leggersi su tre piani complementari: l'utilizzo di valori ritmici dilatati in una voce è già di per sé immagine delle "solide fundamenta"; il fatto che la voce in questione sia il *tenor* rimanda scopertamente alla «firmam petram» di un plurisecolare magistero contrappuntistico; l'adozione, infine, della melodia preesistente costituisce un ancor più ampio richiamo alle "fondamenta" della tradizione liturgica e quindi – potremmo dire – della Chiesa stessa. Tanto più che la relativa porzione testuale dell'antifona deriva chiaramente da Lc 6,48: «Similis est homini aedificanti domum, qui fodit in altum et posuit fundamenta supra petram; inundatione autem facta, illisum est flumen domui illi et non potuit eam movere; fundata enim erat supra petram», e può facilmente suggerire un rimando intertestuale a Mt 16,18: «Et ego dico tibi quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam»: due celeberrimi passi evangelici, il secondo dei quali più che mai fondamentale nella Roma posttridentina. Il forte rilievo voluto da Victoria per questo segmento ha anche un chiaro riflesso nelle proporzioni del mottetto: mentre i primi tre segmenti si estendono complessivamente per 26 *breves*, esso ne misura da solo 22, quasi la metà dell'intera composizione. L'adozione del *cantus prius factus* investe quindi in questo mottetto tanto il piano simbolico e semantico che quello costruttivo-formale.

#### Modelli polifonici

Come vedremo più avanti, tre quarti delle messe di Victoria si basano su modelli polifonici. Con la sola eccezione della *Pro victoria*, che si rifà, in modo per altro piuttosto particolare, alla celebre chanson di Clément Janequin *La bataille*, il modello è sempre costituito da mottetti, antifone o, nel caso della *Laetatus sum*, salmi. Ben undici dei quattordici modelli sacri sono sue stesse composizioni: sebbene il fatto in sé non sia inconsueto fra i compositori coevi, la percentuale di "autoparodia" è in Victoria decisamente elevata, se confrontata con i dati riguardanti autori come Palestrina (circa il 40% delle oltre cinquanta parodie) e specialmente Morales (nessun caso). Proprio Palestrina e Morales sono, insieme a Guerrero, i compositori che Victoria prende a modello, rispettivamente nel-

le messe *Surge propera* (1583), *Gaudeamus* (1576) e *Simile est regnum coelorum* (1576). Se dei dettagli tecnici ci occuperemo in seguito, basti qui qualche accenno biografico per sottolineare il significato di tali scelte, che descrivono una precisa genealogia compositiva legata alle due patrie di Victoria: la Spagna e Roma.

Cristóbal de Morales (1500ca.-1553), di mezzo secolo più anziano di Victoria – anche se le opere prime a stampa dei due sono separate da un trentennio solamente –, fu il compositore spagnolo del XVI secolo più celebrato in vita. Sivigliano, soggiornò a Roma nel decennio 1534-1545, dall'autunno 1535 come cantore della cappella papale, esercitando un altissimo magistero compositivo. Lo stesso Palestrina parodiò il suo mottetto *O sacrum convivium* in una messa e compose voci aggiuntive per i versetti di alcuni suoi magnificat.<sup>15</sup> Morales può insomma essere visto come il padre nobile dei musicisti spagnoli di Roma.

Francisco Guerrero (1528-1599) appartiene alla generazione intermedia fra Morales e Victoria. Robert Stevenson lo ha definito il compositore «más auténticamente español» in quel «triumvirato», come pure il più «polifacético»:<sup>16</sup> Guerrero fu in effetti l'unico dei tre a operare sostanzialmente solo in patria. Fra il 1581 e il 1582 fu tuttavia a Roma, dove diede alle stampe diverse raccolte.<sup>17</sup> Con ogni probabilità ebbe relazioni personali di amicizia con Victoria, come testimonia una lettera di questi al Capitolo di Siviglia del 14 gennaio 1582; Victoria, del resto, oltre a comporre la citata messa sul suo *Simile est regnum coelorum*, incluse due mottetti di Guerrero nei propri *Motecta festorum* del 1585.<sup>18</sup> Una ventina di anni prima, nel 1566, Guerrero aveva pubblicato nel *Liber primus missarum* una messa parodia basata sul mottetto *Sancta et immaculata* di Morales; inoltre, le due differenti versioni manoscritte della messa

15] Conservate nel ms. 29 della Cappella Giulia (ora in I-Rvat). Cfr. Stevenson 1993, 21, 101.

16] *Ivi*, 161.

17] Bianchi 1995, 185, ipotizza che la presenza nel *Missarum libri duo* delle parodie su modelli di Guerrero e Palestrina sia testimonianza di un incontro personale fra quest'ultimo e i due musicisti spagnoli: la scena dei tre compositori riuniti è suggestiva e non inverosimile, ma appartiene ancora una volta al novero delle congetture "romantiche" che, riprese magari in citazioni ellittiche, rischiano di creare cortocircuiti storiografici.

18] Stevenson 1993, 162-163.



*L'Homme armé* di Guerrero si rifanno all'omonima messa di quest'ultimo.<sup>19</sup> Molteplici nessi, dunque, legano tra loro e con Roma i tre maggiori compositori spagnoli del Cinquecento.

Sembra persino superfluo motivare o spiegare la presenza di Palestrina fra i modelli di Victoria. A prescindere dalle congetture sul possibile rapporto diretto fra i due, certo la posizione preminente di Palestrina sulla scena musicale romana a partire dagli anni Sessanta e il formidabile rigore e vigore del suo dettato stilistico bastano senz'altro a giustificare la scelta. Victoria parodia per altro un mottetto tratto dai *Motecta festorum totius anni*, la prima, fortuntissima raccolta mottettistica di Palestrina:<sup>20</sup> uscita nel 1563, aveva avuto non meno di altre quattro edizioni fra il 1564 e il 1579 (altre otto sarebbero uscite negli anni 1585-1622), ed era per vari motivi la naturale pietra di paragone per la produzione mottettistica immediatamente successiva. Come sappiamo, poi, due anni dopo aver pubblicato la *Missa Surge propera*, Victoria diede alle stampe una raccolta di mottetti che ricalcava esattamente il titolo di quella palestriniana e ne riprendeva l'ordinamento basato sull'anno liturgico (in quello stesso anno 1585 anche Luca Marenzio fece lo stesso).<sup>21</sup>

Ma i legami sono ancora più profondi: diversi mottetti di Victoria sono modellati su mottetti palestriniani, due dei quali tratti ancora dai *Motecta festorum*. L'*imitatio* mottetto-mottetto è un fenomeno tuttora poco studiato, ma non meno affascinante e significativo delle altre forme di prestito e riutilizzo creativo: vi torneremo più avanti, in chiave analitica.

#### INTERTESTUALITÀ INTERNA

Al discorso su modelli e materiali preesistenti è opportuno accostare anche una riflessione sull'ampio, pervasivo ricorso di Victoria al-

19] Cfr. O. Rees, *Guerrero's «L'homme armé» Masses and Their Models*, «Early Music History» XII (1993), 19-54.

20] Sulla raccolta e la sua fortuna vedi G.P. da Palestrina, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus*, ed. crit. a c. di D.V. Filippi, Pisa, Edizioni ETS, 2003, e Filippi 2007.

21] L. Marenzio, *Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum*, Roma, Alessandro Gardano, 1585.

l'intertestualità interna: motivi, progressioni armonico-contrappuntistiche, interi segmenti polifonici tornano a più riprese in composizioni diverse. È stato in particolare Eugene Casjen Cramer a mettere in luce nei suoi studi questo aspetto caratteristico dell'opera di Victoria.<sup>22</sup> Cramer segnala e analizza ricorrenze intertestuali più o meno estese specialmente all'interno dell'*Officium Hebdomadae Sanctae*, ma anche in relazione ad antifone, mottetti, messe, inni, magnificat. Studiando, poi, specificamente le due passioni dell'*Officium*, Cramer evidenzia il fenomeno affine che chiama «centonizzazione polifonica»: Victoria costruisce le diverse sezioni a partire da un ristretto repertorio di moduli armonico-contrappuntistici, realizzando in queste composizioni una sorta di «microcosm of his penchant for creatively reusing polyphonic passages».<sup>23</sup>

Alcuni casi di intertestualità tra i più appariscenti sono noti da tempo: ad esempio il ricorrere di un identico blocco polifonico in due fra le più celebri composizioni di Victoria, i mottetti *Vere languores nostros* e *O magnum mysterium* (entrambi del 1572, il primo ripreso anche nell'*Officium Hebdomadae Sanctae*) [ESEMPIO 2a-b].

Il fatto che la stessa musica – a parte la trasposizione modale – sia sottoposta in *Vere languores nostros* alla frase «[Quae sola fuisti digna] sustinere Regem», riferita alla Croce di Cristo, in *O magnum mysterium* all'invocazione mariana «O beata Virgo [cuius viscera meruerunt portare Dominum Jesum Christum]», è stato letto come allusione alla connessione simbolica fra la Circoncisione e la Crocifissione di Cristo: la prima è tradizionalmente interpretata come presagio della seconda; e Maria porta Cristo nel proprio grembo, e al Tempio per la circoncisione, così come, nell'iconografia, sostiene il Figlio deposto dalla Croce.<sup>24</sup> Cramer ha messo in discussione questa lettura, in particolare mostrando la difficoltà di estendere tale interpretazione ad altre occorrenze, ma soprattutto svelando che il fenomeno dell'intertestualità interna è molto più vasto di quanto si potesse pensare: se in diversi casi, come avviene all'interno dell'*Officium Hebdomadae Sanctae*, c'è sicuramente un intento

22] Vedi soprattutto il capitolo 3 di Cramer 2001.

23] Cramer 2001, cap. 5, 146-163; 163.

24] Cfr. Stevenson 1993, 498 e Cramer 2001, 82-84.



52  
Cantus  
gna sus - ti - ne - re Re - gem  
Altus  
gna sus - ti - ne - re Re - gem cae-  
Tenor  
gna sus - ti - ne - re Re - gem cae-  
Bassus  
sus - ti - ne - re Re - gem cae-

ESEMPIO 2a *Vere languores nostros*, miss. 52-56.

40  
Cantus  
O be - a - ta Vir - go, cu - ius  
Altus  
O be - a - ta Vir - go, cu - ius  
Tenor  
O be - a - ta Vir - go, cu - ius  
Bassus  
O be - a - ta Vir - go, cu - ius

ESEMPIO 2b *O magnum mysterium*, miss. 40-44.

di unificazione, nel complesso le corrispondenze sono sorprendentemente numerose ed è di fatto impossibile trovare una giustificazione simbolica o espressiva per ognuna di esse. Cramer arriva così a parlare di un approccio “costruttivista” alla composizione da parte di Victoria.<sup>25</sup>

A questo discorso è doveroso apporre qualche clausola prudenziale. Analizzando una musica dalla scrittura così regolata, che in diversi ambiti si concede un numero di possibilità piuttosto ristretto, occorre molta cautela: una soglia di riconoscimento troppo bassa dal punto di vista sia qualitativo che quantitativo può indurre a moltiplicare oltremisura i casi; è forte il rischio – come accade in altri tipi di analisi comparative, con “riduzioni” melo-

25] Cramer 2001, 117-118.

diche o armoniche che opportunamente pilotate tornano buone per dimostrare qualsiasi tesi – di cadere nella situazione descritta da un celebre aforisma: «If your only tool is a hammer, all your problems look like nails».<sup>26</sup> Ma una critica del genere si può rivolgere solo a una minoranza dei casi descritti dal solido lavoro di Cramer. E d'altra parte: l'incidenza di questo fenomeno in Victoria è in effetti impressionante; ma si tratta di un caso isolato? Oppure qualcosa del genere accade anche in altri autori coevi, la cui produzione è magari più ampia ed è stata finora meno sistematicamente setacciata in tale direzione? Ancora: cosa potremmo apprendere, ad esempio, dallo studio di fenomeni affini in altri campi, come l'uso dei pittori di predisporre album di figure in serie, repertori di volti, gesti, posture cui attingere ripetutamente per la composizione di tele e affreschi?<sup>27</sup> In fondo, se nell'ambito dell'intertestualità fra autori diversi dell'epoca c'è ancora molto da scoprire, riguardo all'intertestualità interna siamo addirittura ai primi passi.

Occorre del resto inquadrare questi dati in una più ampia prospettiva estetica: nella scrittura dei polifonisti coevi – non solo di Victoria, come ha dimostrato Reinhold Schlötterer studiando Palestrina<sup>28</sup> – si rintracciano facilmente formule, «archetipi» melodico-contrappuntistici. Si tratta di un linguaggio compositivo che gioca volentieri con diversi tipi di materiale preesistente, *loci communes* e convenzioni su vari livelli. Elaborazione dei soggetti, modalità, armonia, sintassi contrappuntistica, sviluppo formale sono toccati da processi di questo tipo, e vengono così a costituirsi costellazioni di possibilità compositive che viaggiano spesso insieme, in parte anche trasversali al sistema dei generi. Il punto saliente sta tuttavia, piuttosto che nell'utilizzo in sé di un determinato “oggetto sonoro” o di una formula, nell'ingegnosità delle combinazioni e dell'integrazione di un elemento nel complesso polifonico, nella sua risemantizzazione e adattamento stilistico.

26] “Se il tuo unico strumento è un martello, non vedi in giro altro che chiodi”.

27] R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006, 89, accenna in particolare al caso, estremamente suggestivo seppur tardo rispetto al nostro periodo, di G.B. Tiepolo, con i suoi album-repertorio di «*Sole Figure Vestite*» e «*Sole Figure per Soffitti*».

28] Schlötterer 2001, ad es. 40-52.

## REVISIONI

Dall'intertestualità veniamo al tema collegato delle revisioni – che trattiamo qui sebbene, piú che all'*inventio*, pertenga a fasi successive del processo creativo. Victoria realizzò spesso versioni emendate o rimodellate delle proprie opere, a volte limitandosi a pochi rimaneggiamenti, altre volte con interventi piú pesanti.

Il caso piú importante – tra i piú notevoli del Cinquecento – è quello della riscrittura delle lamentazioni della Settimana Santa. Le nove lamentazioni comprese nell'*Officium Hebdomadae Sanctae* del 1585 sono tradite in una versione sensibilmente diversa nel manoscritto 186 della Cappella Sistina.<sup>29</sup> Sebbene le prove materiali scarseggino, gli esperti che hanno affrontato il problema del rapporto cronologico fra le due versioni (Pedrell, Stevenson, Rive, Cramer) sono sostanzialmente concordi sull'antiorità della redazione manoscritta:<sup>30</sup> anzi, prevale la tendenza ad assegnare questa prima stesura delle lamentazioni a una fase piuttosto precoce della carriera di Victoria (la fine degli anni Sessanta?).<sup>31</sup> Di recente, Stefano Torelli ha richiamato l'attenzione su un grave errore nel testo della seconda lamentazione del Giovedì Santo (l'errato abbinamento fra lettera ebraica e versetto) presente in CS 186 e poi emendato, con un drastico taglio, nell'*Officium* del 1585. Tale errore, improbabile per un sacerdote di ottima cultura e intensa pietà quale fu Victoria, può indurre di riflesso a collocare la versione manoscritta quantomeno *ante* l'ordinazione sacerdotale del compositore (1575).<sup>32</sup>

Evitiamo di addentrarci ulteriormente nella selva di congetture cresciuta sul magro terreno dei pochi dati materiali. La parola definitiva sulla datazione delle lamentazioni di CS 186 non è certo detta, e diversi elementi (*in primis* la destinazione esecutiva della

29] Descrizioni del manoscritto si trovano in Cramer 1982, 44-51 e Torelli 1999, 5-8.

30] Fa eccezione Samuel Rubio, che però si espresse in senso contrario prima di poter esaminare accuratamente il manoscritto: vedi la retrospettiva sulla questione in Torelli 1999, cap. 2.

31] Tuttavia l'ipotesi – sostenuta ad esempio da Cramer 1982, 51-53 – che essa risalga addirittura all'adolescenza dell'autore, prima del suo arrivo a Roma, mi pare sia da valutare, in assenza di dati inequivocabili, con estrema prudenza.

32] Vedi ancora Torelli 1999, cap. 2.

versione manoscritta) restano oscuri, ma la successione cronologica delle due versioni appare pressoché sicura a chiunque conduca un'analisi comparativa: nelle considerazioni relative al confronto tra le due stesure, che ora esporremo, tale successione sarà data dunque per scontata.<sup>33</sup>

Occorrerà pazienza al lettore per seguire passo passo questi appunti descrittivi, che ci introducono nel vivo dell'officina creativa victoriana: ma se non si percorre una casistica concreta, qualsiasi riassunto del processo di revisione risulta troppo vago e necessariamente reticente.<sup>34</sup> Cercheremo comunque di soffermarci soprattutto sugli interventi che abbiano una rilevanza strutturale, trascurando le varianti di minor peso. Come sappiamo, infatti, non tutte le modifiche introdotte da un compositore nel rivedere un'opera sono riconducibili a strategie precise, a tendenze unidirezionali, a un'evoluzione stilistica: come in ogni altro ambito artistico, vi sono scelte estemporanee, automatismi, vezzi, ricerche di equilibri impalpabili e una segreta dialettica interiore all'atto creativo che spesso non è dato ricostruire.

1. *Incipit Lamentatio*.<sup>35</sup> Gli interventi apportati nella revisione sono abbastanza lievi: leggere contrazioni tendenti a una maggior sintesi, piccoli riaggiustamenti che introducono magari uno scambio di parti tra le diverse voci. Nella lettera ebraica "Aleph" si ha la significativa conversione di due cadenze ravvicinate dalla tipologia "perfetta", con clausola *tenorizans* al basso, alla tipologia "autentica", armonicamente piú forte.<sup>36</sup> Alle miss. 52-ss. Victoria sembra cercare una declama-

33] La rinuncia alla tipica *fectio* in due fasi (esposizione "neutra" dei dati e successiva "spontanea" convergenza di lettore e autore sull'ipotesi fino ad allora sottaciuta) ci consente qui di guadagnare in sintesi e chiarezza, nell'ambito di un confronto che è per sua natura macchinoso da raccontare nelle pagine di un libro. Chi, del resto, volesse condurre una comparazione realmente e proficuamente autonoma, ha a disposizione negli *Opera omnia*, vol. VIII, l'edizione moderna della stesura di CS 186.

34] Accade così, a mio avviso, alla pur valida sintesi di Stevenson 1993, 512 ss.

35] Sulle caratteristiche principali delle lamentazioni (testi, forma, scrittura ecc.), vedi il paragrafo dedicato all'*Officium Hebdomadae Sanctae*.

36] Per la denominazione delle diverse tipologie cadenzali (autentica, perfetta, plagale, frigia) ci ispiriamo in particolare a S. La Via, «*Natura delle cadenze*» e «*natura contraria delli modi*». *Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco*, «Il Saggiatore Musicale» IV (1997), 5-51, ribadendo la parentela prettamente descrittivo-formale tra queste e le corrispettive cadenze dell'armonia tonale.

zione più efficace, a coppie, per “*princeps provinciarum*” e una resa più compatta e profilata per la frase “*facta est sub tributo*” che chiude il versetto (la cadenza vera e propria, perfetta, è inalterata). Il primo duetto acuto sulla lettera “Beth” è tagliato (forse per contrastare meglio e variare strutturalmente rispetto alla lettera precedente, aperta da cantus I e altus?). Nella sezione “Jerusalem” Victoria infittisce alquanto la ripetizione declamatoria delle voci inferiori; compatta quindi la preparazione della cadenza che precede il finale (miss. 105-106), diminuendone il peso sintattico.

2. *Vau. Et egressus*. Gli interventi sono più pesanti: Victoria sopprime le misure che in CS 186 musicavano la lettera “Vau”, sostituendole con quelle dello “Zain” che stava in coda e che viene ora soppresso, insieme al relativo versetto (come abbiamo accennato, tale scelta deriva probabilmente dall’errato abbinamento lettera-versetto). Al di là di altre modifiche minori, introduce un nuovo “Jerusalem” a 4 voci, mentre nello “Jerusalem” alternativo a 5 riscrive la cadenza mediana, mantenendo il profilo armonico leggermente condensato, quindi orna la linea del cantus che era a valori lunghi in CS 186 e contrae il finale eliminando fra l’altro la coda postcadenzale.

3. *Jod. Manum suam*. Nella lettera iniziale Victoria sopprime 3 misure prima della cadenza finale (che mantiene), sfruttando alla perfezione la possibilità di un salto “*du même au même*”; alle miss. 16-ss. trasforma un duetto in trio; esegue quindi numerosi aggiustamenti non rilevanti strutturalmente. Espande appena la cadenza prima della lettera “Caph”; a miss. 67-ss. condensa un duetto, elimina una dissonanza del tipo 7-6 preferendo armonie consonanti (mis. 71) e rafforza il piccolo movimento cadenzale a Do di mis. 72. Dopo vari altri aggiustamenti e condensazioni, rende più asciutta l’ornamentazione della cadenza di fine versetto (mis. 83). Il bilancio in materia di ornamentazione non è però univoco, perché Vittoria ora toglie (ad esempio semplificando la clausola cadenzale ornata 4-3-2-3 in 4-3-3), ora aggiunge. Importante è il taglio del primo trio acuto della sezione “Jerusalem” (intervento analogo a quello sul “Beth” di *1. Incipit Lamentatio*). Alle miss. 95-98 anticipa al cantus I il successivo elemento testuale “*ad Dominum*”, facendo sovrapporre la voce acuta al trio inferiore, come per non far cadere la tensione della linea del canto; in due punti ravvicinati (miss. 96 e 99) introduce il do#, anticipando e corroborando questa inflessione armonica; ristruttura melodia, de-

clamazione e ornamentazione della cadenza finale, specie nelle voci superiori.

4. *Heth. Cogitavit Dominus*. Le modifiche sono molto significative. Victoria condensa la lettera “Heth” sfruttando anche qui l’opportunità di un salto “*du même au même*” e inserendo un nuovo melisma connettivo all’altus. Ristruttura melodia e armonia dell’inizio del versetto: in CS 186 esso principiava con la medesima sonorità su cui aveva chiuso la lettera precedente, mentre ora il Sol finale della lettera si concatena a un Do. Alle miss. 11-ss. rimodella completamente l’episodio segmentato “*dissipare murum / filiae Sion: / tetendit*”, mantenendo solo alcuni elementi della stesura precedente: da un duetto, aprendosi con tre cellule geminate,<sup>37</sup> seguito da un blocco omoritmico a quattro, si passa a un duetto delle voci centrali, condensato, su cui entrano poi anche le voci estreme, quindi su “*tetendit*” intervengono prima la coppia grave (che riprende in parte il disegno discendente di “*dissipatus*”), poi quella acuta (che, sovrapponendosi alla “coda” della coppia grave, riassume in sé il segmentino omoritmico di CS 186). Su “*perditio*” Victoria sposta il terzetto al grave e aggiunge la quarta voce (cantus). Ma la cosa più interessante avviene nel finale del versetto: in CS 186 Victoria riprendeva chiaramente su “[*pariter*] *dissipatus est*” il motivo, l’uso della coppia centrale e la durata esatta del segmento “*dissipare*”, andando in modo analogo, seppur più perentoriamente e a quattro voci, a cadenzare su Do; nell’*Officium* invece il riferimento *dissipare-dissipatus* è assolutamente e deliberatamente sfumato, e c’è un nuovo finale, quasi il doppio più ampio, che va a cadenzare su Sol. Questo ampliamento sembra in controtendenza rispetto alla ricerca di maggior sintesi che traspare da molte modifiche, ma occorre considerare che anche qui Victoria taglia completamente la lettera e il versetto successivi. Nella sezione “Jerusalem” e nel finale si hanno vari interventi, tra cui l’eliminazione della coda postcadenzale di tre battute.

5. *Lamed. Matribus suis*. L’organico muta da CCAT a CATB. La lettera “Lamed” corrisponde a una rielaborazione della successiva lettera “Mem” di CS 186, con il taglio delle ultime tre battute. Su “*Matribus*”

37] Come se ne vedono spesso in Victoria, quando per effetto di imitazioni all’unisono, scambi di parti ecc. l’intersezione contrappuntistica delle voci ha come risultato un susseguirsi di brevi cellule melodiche e armoniche identiche.

Victoria ricompatta le tre voci in trio omoritmico, tagliando le prime due battute. Al di là di altri piccoli interventi di aggiustamento, taglia, dopo “civitatis”, il prosieguo del versetto. La lettera “Mem” è di nuova composizione (nella versione di CS 186 cadenzava su Fa: ora chiude invece su Do e “spinge” armonicamente sul Fa del versetto successivo). Anche qui ricompatta poi un trio omoritmico (miss. 33-ss.), e più omoritmico è anche il segmento “filia Jerusalem”; oltre a interventi di vario segno (raddoppi dell’ornamentazione; alle miss. 52-53, trasformazione di una cadenza perfetta con dissonanza 7-6 in autentica con movimento 4-3; inserzione ex novo di due *Generalpausen*), Victoria aggiunge un nuovo “Jerusalem” a quattro.

6. *Aleph. Ego vir.* Nella lettera iniziale Victoria taglia il primo trio acuto; compie poi una piccola modifica armonica e dilata leggermente la preparazione della cadenza di fine segmento. In generale qui e altrove si nota l’inserzione di più alterazioni. La seconda lettera, ancora “Aleph”, è sostanzialmente nuova, pur mantenendo alcune idee strutturali della versione precedente; nuova è anche la direzione armonica: CS 186 cadenzava su Re, ora invece la lettera chiude su La, preparando così armonicamente il re del versetto successivo. Victoria interviene poi pesantemente sul doppio segmento “Et adduxit tenebras / et non in lucem”, accentuando in modo netto, e con notevole efficacia espressiva, la struttura musicale  $A_1BA_2C$  dell’“et non in lucem” (miss. 45-ss.). Taglia poi lettera e versetto successivi. Ciò che accade nella sezione “Jerusalem”, è interessantissimo: nell’*Officium* Victoria ristruttura lo “Jerusalem” di CS 186, mantenendo alcune idee motiviche e strutturali (gli asciutti soggetti a valori lunghi, l’impiego di coppie di voci...), ma rendendole più incisive, per poi lasciare pressoché immutato il “convertere...”: il compositore riproporrà questo “Jerusalem” tale e quale nell’ultima delle lamentazioni (9. *Incipit oratio*), sopprimendo il corrispettivo di CS 186, e aggiungerà poi un altro “Jerusalem” a 8 voci, che porta a ulteriore sviluppo alcune di queste idee. Si ha così una interessante filiazione compositiva in tre tappe (dalla versione di CS 186, a quella a cinque dell’*Officium*, a quella ulteriore a otto), che meriterebbe un’analisi a sé per la luce che getta sul migrare delle idee da un medium esecutivo a un altro.

7. *Heth. Misericordiae Domini.* È di gran lunga la lamentazione meno modificata, sia nei dettagli che nei parametri più rilevanti (fatto salvo, tuttavia, il taglio di una lettera e relativo versetto). Alla mis. 36, contro

la tendenza prevalente, Victoria inserisce un’ornamentazione cadenzale 4-3-2-3, forse per dare continuità ad analoghi movimenti precedenti; ristruttura un po’ la chiusura prima dello “Jerusalem” (che sembra quasi divenire troppo brusca), sopprimendo fra l’altro 2 misure.

8. *Aleph. Quomodo obscuratur.* La lettera iniziale è accorciata in *Officium*, rispetto a CS 186, con la soppressione di 3 battute. Victoria ricompatta il segmento “mutatus est color optimum”: le due coppie sfalsate di CS 186 (6 miss.) sono ora addensate in sole 4 misure, forse per lasciare che le coppie isolate del successivo “dispersi sunt” siano più incisivamente espressive. La lettera “Beth” è quasi dimezzata (da 13 a 7 miss.), mediante l’eliminazione del duetto acuto iniziale e della relativa risposta al grave e ripresa; Victoria opera inoltre uno scambio di voci e inserisce il raddoppio dell’ornamentazione cadenzale (che invece sopprime alla mis. 51). La coppia imitativa del segmento “Filii Sion...” viene ricompattata in un trio omoritmico. Il finale del versetto è molto condensato (da 22 a 12 miss.), e viene meno la coda plagale: sicché ora termina con una cadenza frigia, che fa pendant con la chiusa del nuovo “Jerusalem” a quattro che segue. È da notare che il vecchio “Jerusalem” a cinque va incontro a sostanziali modifiche: se Victoria ci lavora ancora, dunque, esso non andrà considerato come un’alternativa “semidismessa”. Il primo segmento viene ristrutturato e condensato (curiosamente, però, qui la coda plagale viene mantenuta, ed è invece soppressa la precedente cadenza autentica), mentre il “convertere” subisce il taglio del trio acuto iniziale, con drastica riduzione dimensionale (da 25 a 16 miss.).

9. *Incipit oratio:* Victoria condensa l’inizio, intervenendo in vario modo, anche sul piano armonico. Pure l’attacco del “Recordare...” viene ristrutturato, ma poi si hanno sostanzialmente solo piccoli ritocchi melodici e armonici (ad esempio con l’inserzione di più accidenti) e quasi nessuna modifica strutturale. Lo “Jerusalem” di CS 186 viene soppresso e, come accennato, Victoria ripropone invece quello di 6. *Aleph. Ego vir* (forse per la parentela motivico-strutturale con l’inizio del presente brano?): quindi il compositore dà la possibilità – a meno di usare lo “Jerusalem” a 8 – di concludere l’ultima lamentazione del Sabato Santo come l’ultima del Venerdì. Come si vedrà a suo luogo, considerazioni macrostrutturali di tal genere non sono estranee all’impianto dell’*Officium Hebdomadae Sanctae* (a *latere* si può notare anche un legame motivico con lo “Jerusalem” dell’ultima lamentazione del Gio-



vedí Santo – si vedano specialmente le cellule la-do-si-la / re-fa-mi-re a valori lunghi –, che seppur in modo non direttamente percepibile istituisce un ulteriore nesso fra le tre “giornate”).

Riassumiamo, dunque, i punti salienti della revisione operata da Victoria.

Gli interventi sono distribuiti in modo irregolare tra i diversi brani. Per buona parte si tratta di tagli, che sopprimono interi episodi (lettere o versetti) o eliminano passaggi (ad esempio duetti o terzetti in apertura di segmento, considerati ridondanti forse perché destinati nell'originale ad essere comunque ripetuti o ripresi da altre voci); più volte Victoria approfitta della possibilità di tagli intermedi del tipo che abbiamo definito «du même au même», o esegue tagli della coda plagale; altri segmenti sono condensati con mano più leggera. Talora riscrive o ristrutturata completamente interi segmenti, modificando anche la propria condotta espressiva (è il caso, in particolare, di 4. *Heth. Cogitavit Dominus*). Riscrive diverse cadenze. Più volte rivede il piano armonico, ad esempio concatenando in un rapporto di quinta la sonorità finale di una sezione e quella iniziale della successiva. Interviene sull'ornamentazione melodica o sulla declamazione. Varie volte, in corrispondenza di alleggerimenti a 2-3 voci, compatta la scrittura in un andamento più omoritmico. Introduce nuovi «Jerusalem» alternativi a 4 voci e, proponendo in ripetizione quello di 6. *Aleph. Ego vir* anche per 9. *Incipit oratio*, istituisce un nesso fra le ultime lamentazioni del Venerdì e del Sabato Santo.

Ricomprendere e interpretare questi dati non solo all'interno della vicenda stilistica victoriana, ma anche nel quadro di più ampi trend (ad esempio riguardo alla sensibilità armonica) è senz'altro un compito per il futuro.

Un altro complesso di revisioni d'autore, assai interessanti seppur più controverse dal punto di vista della direzionalità e della cronologia, emerge dal confronto fra il manoscritto B. 30 della Biblioteca capitolare della Cattedrale di Toledo e il *Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes aliaque complectitur* (1576). Il manoscritto, preparato a Roma probabilmente intorno al 1576-1577 dal celebre copista Johannes Parvus, è

dedicato a una serie di opere di Victoria tutte presenti anche nella raccolta a stampa del 1576: le tre messe *Ave maris stella*, *De beata Maria* e *Gaudeamus*, i tre magnificat *I, IV, VIII toni*, il salmo *Nisi Dominus* e l'antifona *Salve Regina*. In misura maggiore o minore, tutte le opere di Toledo B. 30 differiscono dalle corrispettive versioni a stampa. Lucy Hruza, cui si deve lo studio di questo manoscritto e il confronto fra le diverse versioni,<sup>38</sup> riscontra ad esempio che in B. 30 si ha spesso un contrappunto più florido, le linee sono più melismatiche e l'ornamentazione più abbondante, di contro a tessiture più trasparenti nel *Liber primus*; tuttavia il manoscritto presenta a volte contrasti più netti fra passaggi riccamente melismatici e aree di stretta omoritmia, è in generale più conciso e utilizza più cadenze autentiche e meno cadenze perfette. Quale, dunque, l'ordine cronologico delle versioni?

Il fatto che l'uscita del *Liber primus* e la redazione del manoscritto siano sostanzialmente coeve lascia pensare che si tratti non di revisioni dettate da un'evoluzione stilistica dell'autore, ma piuttosto della realizzazione di differenti stesure per differenti destinatari. Potrebbe essere stato, infatti, Victoria stesso – data la sua nota intraprendenza nella diffusione delle proprie opere – a commissionare il manoscritto al copista papale, fornendo versioni riviste (o addirittura realizzate in parallelo) di alcune composizioni appena date alle stampe, concepite specificamente per un'istituzione “spagnola”. Certi stilemi armonici o melodici potevano essere giudicati inopportuni o “esotici” sulla piazza romana e consentanei invece alla tradizione e al gusto iberico? Difficile giungere a conclusioni univoche, considerato il complessivo equilibrio della scrittura, il caso a sé di ogni singola composizione<sup>39</sup> e l'intrico delle circostanze (un autore spagnolo che matura a Roma e scrive o riscrive pensando, da Roma, alla Spagna...). E ammettendo l'idea di un omaggio al gusto della madre patria: è artificiosa *captatio benevolentiae*, oppure momentanea liberazione dal susseguo romano, oppure ancora polilinguismo stilistico? Domande

38] Cfr. Hruza 1997a; Hruza 1997b; Hruza 2002.

39] Hruza 1997b, ad esempio, giunge in modo piuttosto convincente alla conclusione che i magnificat di B. 30 sono revisioni di quelli a stampa, mentre Hruza 2002 propone che la versione manoscritta del *Salve Regina* sia anteriore a quella del *Liber primus*...



cui forse solo una riconsiderazione minuziosa e globale delle riscritture victoriane potrebbe rispondere adeguatamente.

Numerosi fra i mottetti di Victoria andarono incontro a revisioni, in occasione della ripubblicazione in raccolte successive alla prima del 1572. Il compositore interviene sui mottetti reinclusi nella raccolta del 1583, le cui varianti sono poi mantenute nei *Motecta festorum* del 1585. Tuttavia, soprattutto per quanto riguarda le edizioni extraromane successive (Milano 1589; Dillingen 1589; Venezia 1603), la questione è complicata dalla difficoltà di discernere – ad esempio in materia di accidenti – ciò che può effettivamente risalire alla diretta volontà d'autore, e ciò che invece dipende da altri agenti del processo editoriale.<sup>40</sup>

Samuel Rubio ha classificato le varianti relative ai mottetti in quattro categorie: di ordine melodico, di ordine contrappuntistico, inerenti alla disposizione del testo cantato, inerenti ai segni di mensura.<sup>41</sup> L'entità degli interventi è comunque modesta, rispetto ai casi finora esaminati: si tratta in prevalenza di piccoli colpi di cesello, che modificano la configurazione ritmica o l'ornamentazione e così via. I due casi più notevoli sono quelli di *Doctor bonus*, in cui Victoria ristrutturava il finale, eliminando la tipica coda plagale e rendendo più repentina la conclusione, e della seconda parte di *Cum beatus Ignatius*, in cui il segmento «et tota tormenta diaboli in me veniant» viene reso più breve e pregnante, assecondando forse il medesimo amore per la sintesi che abbiamo notato nella revisione delle lamentazioni. Suggestivo è anche il caso del *Super flumina Babylonis* a otto voci in due cori,<sup>42</sup> che nasce co-

40] Rubio 1950, ad esempio, reputa che Victoria sia intervenuto direttamente sull'edizione milanese, mentre Higinì Anglès, nell'introduzione al vol. II degli *Opera omnia victoriana*, ritiene probabile che Victoria si sia limitato ad autorizzare l'edizione, senza intervenire in modo diretto; riguardo a Dillingen, entrambi gli esperti concordano sull'assenza di un intervento d'autore, mentre sull'edizione veneziana del 1603, che ripristina talune lezioni del 1572, le opinioni divergono come nel primo caso. La posizione di Anglès sembra nel complesso più condivisibile. L'articolo di Rubio, del resto, ha segnato una tappa importante negli studi victoriani, ma oggi, occorre dire, non mantiene le promesse del suo titolo (*Historia de las reediciones de los motetes de T.L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas*), in particolare per la prospettiva volta, talora con qualche ingenuità, a contrastare la visione palestrinocentrica di Casimiri e i suoi preconcetti nei confronti di Victoria. Stevenson 1993 riassume efficacemente il saggio di Rubio alle pagine 501 ss.

41] Rubio 1950, 334.

42] Cfr. Stevenson 1993, 520; Cramer 2001, 218-221.

me salmo-mottetto d'occasione per la separazione dei chierici dai convittori del Collegio Germanico nell'autunno del 1573, e viene poi incluso, come brano conclusivo, nel *Liber primus* (1576) e ristampato nei *Motecta* (1583). Nella versione dei *Motecta festorum* (1585) Victoria interviene sul terzo versetto del salmo, «Quia illic interrogaverunt nos»: fa ora sovrapporre, seppur minimamente, i due cori al cambio di segmento (mis. 39), quindi suddivide fra i due raggruppamenti il «de canticis Sion», originalmente cantato dal solo coro II, e ne modifica la cadenza finale da Fa a Do. Il versetto successivo inizia su Fa: similmente, dunque, a quanto visto nelle lamentazioni, Victoria preferisce ora una concatenazione armonica più dinamica fra segmenti successivi.

\*\*\*

L'esame delle revisioni victoriane, pur solo abbozzato, suggerisce riflessioni di vasta portata. Allignano tuttora nella recezione moderna degli autori rinascimentali visioni semplicistiche del processo compositivo: nell'esaminare un mottetto, ad esempio, confrontandolo magari con un'intonazione d'altra mano, siamo costantemente tentati di concludere che il nostro autore, dato il suo particolare dialetto stilistico, «non poteva che comporlo così». Quasi che la composizione andasse intesa, per l'epoca, come una sorta di «applicazione semiautomatica di una determinata grammatica stilistica a un certo testo». Ma il significativo numero di riscritture, revisioni, versioni alternative d'autore che va emergendo anche per questo repertorio impone una riconsiderazione meno ingenua del lavoro creativo dei compositori del Rinascimento: da Victoria a Palestrina,<sup>43</sup> l'importanza del *labor limae*, anche in fasi avanzate del processo compositivo ed entro una complessa interazione di impulsi, occasioni e obiettivi, non può più essere sottovalutata.

43] Cfr. D.V. Filippi, «Palestrina's *Nativitas tua Dei Genitrix Virgo*. New Perspectives about the Compositional Process in the Renaissance», paper inedito letto alla South-Central Renaissance Conference *Exploring the Renaissance 2004*, Austin, Texas, aprile 2004.

## LA SCRITTURA POLICORALE

Come hanno mostrato le indagini soprattutto di Klaus Fischer e Noel O'Regan,<sup>44</sup> se la prima pubblicazione importante di opere compiutamente policorali di un autore attivo a Roma è il *Motettorum 5, 6, 8 vv ... liber tertius* di Palestrina (1575), gli antecedenti principali della policoralità romana vanno cercati nell'opera di Costanzo Festa (*Inviolata, Miserere, Te Deum*), Dominique Phinot (*Incipit oratio e Tanto tempore*, dal *Liber secundus mutetarum*, Lione, 1548, presenti anche in manoscritti romani ben più tardi)<sup>45</sup> e Orlando di Lasso (*Deus misereatur nostri, In convertendo, Levavi oculos*). Ma soprattutto, nei primi anni Settanta del Cinquecento, nelle 19 composizioni italiane e latine a otto voci del *Secondo libro delle laudi, dove si contengono mottetti, salmi et altre diverse cose spirituali vulgari et latine* di Giovanni Animuccia (Roma, per gli eredi di Antonio Blado, 1570). Anche in Animuccia, tuttavia, la policoralità non è ancora compiuta e fissata: i raggruppamenti corali non sono definiti stabilmente, tanto che in un segmento una voce del primo coro può cantare insieme a tre del secondo e così via.

44] K. Fischer, *Le composizioni policorali di Palestrina*, in F. Luisi (a c. di), *Atti del Convegno di Studi Palestriniani...*, cit., 339-363; N. O'Regan, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso. New Light from Roman Sources*, «Acta musicologica» LVI (1984), n. 2, 234-251 e O'Regan 1997, da cui traiamo le linee portanti di questo inquadramento. Vedi, inoltre, P. Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Paderborn, Schöningh, 2002, 177-200, cui faremo riferimento tra breve riaffrontando questa genealogia in chiave tecnica. Bianchi 1995, 696-744 fornisce una sommaria descrizione dei mottetti policorali di Palestrina. Non è stato possibile tenere conto, nella nostra trattazione, dei risultati del seminario *La tradizione policorale in Italia, nella penisola Iberica e nel Nuovo Mondo* organizzato dalla Fondazione Levi a Venezia nell'ottobre del 2005.

45] In I-Rsc G. Mss. 792-795 e I-Rn Mss. mus. 117-121, di provenienza oratoria: na: cfr. P. Ackermann, *op. cit.*, 180, nota 272.

Fra i primi a recepire gli esperimenti di Animuccia sono Palestrina e Victoria. Nel 1572, l'anno dopo aver sostituito Animuccia alla Cappella Giulia, Palestrina pubblica 4 salmi-mottetto a otto voci, con cori ancora "instabili", all'interno del *Motettorum liber secundus* (*Confitebor-Notas facite, Laudate pueri-Quia sicut Dominus, Domine in virtute tua-Magna est gloria eius e Laudate Dominum*); nello stesso anno Victoria include l'*Ave Maria* a otto voci, anch'essa con cori non perfettamente stabili, nella sua raccolta d'esordio.

Al citato *Motettorum liber tertius* di Palestrina del 1575 (che contiene i seguenti mottetti policorali, alcuni dei quali celebri capolavori: *Surge, illuminare, Jerusalem, Lauda Sion Salvatorem, Veni Sancte Spiritus, Ave Regina coelorum, Hodie Christus natus est, Jubilate Deo omnis terra*) segue subito, nella tradizione a stampa, la miscelanea victoriana del 1576. Victoria continua a contribuire al repertorio policorale nelle successive pubblicazioni – sul suo apporto torneremo diffusamente fra breve –, mentre in fondo Palestrina pubblica in vita poche altre composizioni policorali: qualche brano in antologie e la messa *Confitebor tibi* nel 1585, già inclusa nel manoscritto Cappella Sistina 109 (1577-1578), probabilmente la prima composizione policorale copiata a beneficio della cappella papale.

Negli anni Ottanta e Novanta a Roma si ha poi una fioritura sempre più abbondante di pubblicazioni policorali, ad opera di Annibale Stabile, Jean de Macque, Annibale Zoilo, Bartolomeo Roy, quindi di Felice Anerio, Ruggero Giovannelli, Asprilio Pacelli e numerosi altri. Se in un primo momento le istituzioni pioniere nel promuovere questo tipo di composizioni erano state la Cappella Giulia e il Germanico, si aggiungono man mano la cappella pontificia, quindi le confraternite più in vista, finché negli anni Novanta si può dire che tutte le chiese e le istituzioni di Roma gareggiano nell'adornare con musiche policorali le liturgie delle principali feste e ricorrenze. Ma a quell'epoca Victoria è già rientrato in Spagna, trovandovi un terreno non meno fertile per simili lussureggianti architetture sonore.<sup>46</sup>

46] Hruza 1997a, 22, sottolinea la novità per l'ambiente spagnolo del repertorio policorale victoriano, specialmente per quanto riguarda i due brani inclusi nel manoscritto Toledo Mus. B. 30 (1576-1577), che Victoria inviò da Roma, come già ricordato, alla Cattedrale di quella città.

Consideriamo la mole e la distribuzione cronologica della produzione poliorale di Victoria [TABELLA 3].

Compone 5 messe poliorali, un quarto del totale. Solo la *Salve Regina* è pubblicata prima del 1600; tuttavia l'Agnus della *Missa Simile est regnum coelorum* (1576) costituisce per certi aspetti una primizia poliorale nel genere della messa: infatti il canone quadruplo che lo caratterizza si risolve in un regolare scambio di segmenti da coro a coro.

Solo 2 fra i suoi mottetti sono poliorali: l'*Ave Maria* (1572), che abbiamo citato poco fa tra gli esempi di pre-polioralità, e *O Ildephonse* (1600). La posizione cronologica estrema delle due opere non fa che rendere più stimolante il confronto analitico cui le sottoporremo fra breve.

Delle antifone,<sup>47</sup> 4 su 13 sono poliorali, cioè un rilevante 30%, pubblicate tra il 1576 e il 1581.

Fra i salmi, tutti quelli a stampa, apparsi fra il 1576 e il 1600, con la parziale eccezione del *Miserere*, in cui i due cori si alternano da un versetto all'altro senza mai interagire.

Tutte e tre le sequenze sono poliorali (1585-1600). Inoltre i due magnificat completi di versi dispari e pari del 1600 e le litanie del 1583.

Mai poliorali, dunque, inni, responsori, passioni e lamentazioni (sola eccezione lo «Jerusalem» a 8 voci nell'ultima lamentazione del Sabato santo, unico lampo poliorale nell'*Officium Hebdomadae Sanctae*).

Klaus Fischer ha osservato come in Palestrina la polioralità sia talvolta legata in modo funzionale alla struttura del testo (ad esempio per le litanie o i salmi), e talvolta invece "libera" (ad esempio nei mottetti) e perciò più espressiva e più propensa a effetti di contrasto nel registro vocale, a scambi antifonali rapidi ecc.<sup>48</sup> È chia-

47] Seguendo Stevenson, fra gli altri, manteniamo sempre distinti, nella nostra trattazione, mottetti e antifone. Pur riconoscendo i limiti e la discutibilità di questa distinzione (fin dall'ambigua nomenclatura delle sedi originali di pubblicazione), la adottiamo pragmaticamente non solo per un criterio liturgico-testuale, ma anche perché essa ha alcuni riscontri tecnico-compositivi (il costante riferimento alle melodie in canto piano, ad esempio, che si spinge fino all'uso dell'*alternatim*, sconosciuto al repertorio mottettistico, nel *Salve Regina* a cinque del 1576 e nelle antifone *Asperges me* e *Vidi aquam* del 1592).

48] K. Fischer, *Le composizioni poliorali di Palestrina*, cit.

genere	titolo	prima pubblicazione
MESSE	<i>Alma Redemptoris Mater</i>	1600
	<i>Ave Regina coelorum</i>	1600
	<i>Laetatus sum</i> (a tre cori)	1600
	<i>Pro victoria</i>	1600
	<i>Salve Regina</i>	1592
MOTTETTI	<i>Ave Maria</i>	1572
	<i>O Ildephonse</i>	1600
ANTIFONE	<i>Alma Redemptoris Mater</i>	1581
	<i>Ave Regina coelorum</i>	1581
	<i>Regina coeli</i>	1576
	<i>Salve Regina</i>	1576
SALMI	<i>Dixit Dominus</i>	1581
	<i>Ecce nunc benedicite</i>	1600
	<i>Laetatus sum</i> (a tre cori)	1583
	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	1581
	<i>Laudate pueri Dominum</i>	1581
	<i>Nisi Dominus</i>	1576
SEQUENZE	<i>Super flumina Babylonis</i>	1576
	<i>Lauda Sion</i>	1585
	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	1600
	<i>Victimae paschali laudes</i>	1600
	<i>Primi toni</i>	1600
MAGNIFICAT	<i>Sexti toni</i> (a tre cori)	1600
	<i>Litanie de beata Virgine</i>	1583

TABELLA 3 Le composizioni poliorali di Victoria.

ro che questo discorso va tenuto presente, anche se non esaurisce il repertorio dei fattori in gioco: in Victoria i comportamenti stilistici non paiono sempre differenziati in modo così netto. Certo è notevole che anche Palestrina intoni polioralmente fra l'altro proprio salmi-mottetto, litanie e le stesse tre sequenze; rispetto a Victoria egli è però molto più attivo (e con soluzioni tecniche ed espressive assai avanzate) nell'ambito dei mottetti.

Victoria, in effetti, prima della raccolta madrilense del 1600 pubblica solo 1 messa, 1 mottetto, 4 antifone, 6 salmi, 1 sequenza, 1 serie di litanie poliorali. Eppure il suo ruolo pionieristico nell'ambiente romano è attestato non solo dalle opere degli anni Settanta, ma anche dal fatto che egli è il primo a dare alle stampe una composizione per dodici voci in tre cori: il salmo *Laetatus sum* (1583). Le fonti d'archivio romane testimoniano molte esecuzioni a tre cori, soprattutto a partire dai tardi anni Ottanta, e anche a quattro-cinque gruppi corali; ma la musica pervenutaci è prevalentemente a due soli cori, con poche eccezioni

manoscritte.<sup>49</sup> Al *Laetatus sum* Victoria aggiungerà nel 1600 la relativa messa parodia e il *Magnificat sexti toni*.

Come abbiamo già ricordato nel breve inquadramento storico condotto poc' anzi, Animuccia con la sua raccolta del 1570 è visto come il capostipite della tradizione policorale romana, modello per i musicisti successivi. Nelle composizioni a otto voci del *Secondo libro delle laudi* Animuccia realizza, infatti, avanzate sperimentazioni che si dispiegano in un'ampia gamma di possibilità:<sup>50</sup> polifonia a otto parti effettive, ampi episodi polifonici affidati alternativamente ai raggruppamenti di quattro voci senza sovrapposizioni, varie forme di antifonalità, fino ad una serrata interazione di blocchi tendenzialmente omoritmici. Come accennato, però, non è ancora compiutamente definita la stabile ripartizione fra i due gruppi vocali e l'autonomia armonica. Questo stesso ventaglio di possibilità è sfruttato anche da Palestrina per i salmimottetto del 1572, e si restringe poi, ad esempio nei suoi mottetti del 1575, tipizzandosi nella vera e propria policoralità. Ciò avviene, come ha mostrato O'Regan studiando le diverse versioni di alcuni brani attestate da manoscritti romani ed edizioni,<sup>51</sup> anche in corrispondenza di mutamenti nella prassi esecutiva: la spazializzazione reale delle compagini vocali rendeva preferibile l'autonomia armonica dei gruppi e una riduzione o semplificazione delle sovrapposizioni di singole voci di un coro sui blocchi dell'altro.

Per un certo verso la policoralità a Roma sembra nascere, insomma, come "riallargamento verso il basso" delle possibilità di orchestrazione vocale a partire dalla scrittura a otto, ovvero come nuovo strumento di organizzazione delle masse sonore progressivamente accresciute fino a otto voci; essa è un elemento fra altri al servizio del principio formale della continua *varietas* strutturale dei segmenti susseguentisi.<sup>52</sup> Se lo sviluppo della tecnica policorale pare legato alla dialettica fra scrittura a otto e scrittura in bloc-

49] Vedi gli arrangiamenti ampliati a quattro e cinque cori di brani di Annibale Zoilo in I-Rn 77-78, risalenti ai primi anni Ottanta, in parte discussi da P. Ackermann, *op. cit.*, 197 ss.

50] *Ivi*, 181-184.

51] Vedi N. O'Regan, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso...*, cit., 244.

52] Cfr. P. Ackermann, *op. cit.*, 184.

chi di "quattro + quattro", c'è tuttavia anche il percorso inverso: si può leggere la genesi della policoralità come "allargamento verso l'alto" delle possibilità orchestrate a partire dalla scrittura a quattro (contrasto tra quattro, quattro + quattro e otto). Anche questo approccio è anticipato da Animuccia: le prime due parti del suo *Regina coeli* sono intonate rispettivamente dal primo e dal secondo coro a quattro, e solo la terza parte è in polifonia a otto voci; analogo è ciò che accade nell'*alternatim* del *Salve Regina*.<sup>53</sup> Vediamo riaffiorare tale atteggiamento ancora nel *Salve Regina* di Victoria del 1576, in cui il compositore spagnolo alterna ampi episodi a quattro dei due cori (uno più acuto, l'altro nella tipica disposizione CATB),<sup>54</sup> e fa vera e varia policoralità solo nella parte centrale, «Eia ergo [...] converte», misure 78-115, e in quella conclusiva, dall'invocazione «O clemens» alla fine, misure 150-191.

A partire dalle premesse poste specialmente da Animuccia, Victoria sperimenta in varie direzioni, tracciando una strada originale rispetto a Palestrina, grazie anche a un particolare gusto – nelle parole di Klaus Fischer – per un'accentuata ed eclatante *Klangliche Differenzierung*.<sup>55</sup> In alcuni salmi policorali del 1576, ad esempio, Victoria cambia l'organico vocale per certuni versetti, facendoli intonare a sole tre oppure quattro voci, scelta niente affatto comune fra gli altri autori romani suoi contemporanei, che determina un vivo contrasto sonoro. Ricordiamo ancora il suo pionieristico *Laetatus sum* a 3 cori: esso non solo denota un interesse per masse corali crescenti, ma è pure caratterizzato da estrema varietà di organico fra gli episodi; come vedremo, poi, nel Kyrie della messa omonima Victoria accentua ulteriormente i contrasti introducendo addirittura un *Christe* a tre soprani subito dopo il *Kyrie I* a tre cori; e nel *Magnificat Sexti toni* del 1600 espedienti di analoga potenza sonora si rivestiranno di un acceso valore espressivo.

53] *Ivi*, 181-182. Purtroppo fra queste composizioni di Animuccia sono disponibili in edizione moderna solo i due mottetti *Pater noster* e *Ascendens Iesus Hierosolymam* trascritti da Ackermann in appendice.

54] Come già in Animuccia, anche in Palestrina ci sono casi di cori differenti tra loro (ad esempio nell'*Hodie Christus natus est* del 1575: CCAB-ATTB); poi tuttavia, come osserva O'Regan 1997, prevale l'uguaglianza dei raggruppamenti vocali, anche in ordine all'autosufficienza armonica legata ad esigenze esecutive.

55] Fischer 1979, 324-332.

I R  
D  
III



Victoria fu del resto pioniere, in campo sonoro (o meglio ancora, in questo caso, nel deposito a testo di una prassi sonora), anche per la pubblicazione, nella raccolta del 1600, di parti di organo a rinforzo della compagine vocale. L'organo segue tendenzialmente il solo primo coro, talora semplificandone l'andamento e occasionalmente aggiungendo note più gravi desunte dal secondo coro.<sup>56</sup> Pratiche del genere presumibilmente erano invalse a Roma fin dalle prime sperimentazioni policorali, ma non lasciavano traccia in opere a stampa.<sup>57</sup> In una lettera del 10 aprile 1601 al Capitolo della Cattedrale di Jaén,<sup>58</sup> il compositore sottolinea la novità di questa scelta editoriale, proponendo fra l'altro anche la possibilità di eseguire una sola parte vocale del coro I con l'accompagnamento dell'organo. Nella stessa lettera, inoltre, definisce le composizioni a 3 cori «para voces, organo y ministriles», dunque suggerendo l'intervento di un gruppo di strumenti a raddoppiare o sostituire uno dei cori: del resto sulla base dei materiali d'archivio della Confraternita della Resurrezione studiati da Noel O'Regan<sup>59</sup> sembra che pure l'utilizzo di strumenti nell'esecuzione dei brani policorali fosse moneta corrente per lo meno negli ambienti ispano-romani (quindi probabilmente anche per le musiche dello stesso Victoria). Si può forse ipotizzare che Victoria sia stato il primo ad attestare a stampa questa possibilità esecutiva in quanto allora pubblicava in Spagna: e ciò che a Roma era questione di prassi esecutiva regolata da abitudini consolidate, lí doveva essere presentato a testo, onde favorire l'incontro fra la ricca tradizione strumentale delle cattedrali spagnole e il nuovo idioma policorale. Anche da questi dettagli – che nuovi approfondimenti potrebbero utilmente situare in un contesto più preciso – si coglie la decisiva importanza del ruolo di Victoria come tramite fra Roma e la Spagna nella cultura musicale della fine del XVI secolo.

Un modo efficace per studiare l'evoluzione della scrittura policorale in Victoria è quello di confrontare gli unici due mottetti da

56] Come avviene ad esempio nel *Super flumina Babylonis* (dove diverse fioriture del bassus sono omesse) e nel *Salve Regina*.

57] Ne siamo a conoscenza per via indiretta (pagamenti e altre fonti documentarie): vedi O'Regan 1997.

58] Cfr. Stevenson 1993, 429-430.

59] O'Regan 1994.

lui composti secondo tale tecnica,<sup>60</sup> raffronto molto polarizzato, dato che i due brani si collocano agli estremi del percorso artistico victoriano.

Studiamo dapprima l'*Ave Maria* (1572), composizione splendida e giustamente celebre che meriterebbe un'analisi ben altrimenti ramificata e approfondita: qui ci atterremo ai dati formali connessi al nostro tema, segmento per segmento.

1. «Ave Maria» e 2. «gratia plena»: in entrambi i segmenti il blocco polifonico del primo coro passa identico al secondo; la sovrapposizione fra i due cori è minima;
3. «Dominus tecum»: i blocchi sono sovrapposti e quindi, pur permanendo riconoscibili i due strati (quattro + quattro), si ha sostanzialmente una scrittura a otto;
4. «benedicta tu»: come 1. e 2., blocchi antifonici, identici se non per pochi aggiustamenti di raccordo;
5. «in mulieribus»: segmento strutturalmente tripartito; primo caso di «contaminazione» fra i due gruppi: CAT del primo coro cantano con C del secondo coro, poi B del primo con CAT del secondo, poi ancora CAT del primo con B del secondo; la scrittura è pertanto sempre a quattro;
6. «et benedictus»: scrittura a otto;
7. «fructus ventris tui»: gruppo trasversale di quattro (CB di I – CA di II) cui risponde antifonicamente, ma senza una precisa «imitazione di blocco», un altro gruppo di quattro (AT di I – TB di II); quindi vera e propria scrittura a otto che porta, col segmentino 7bis. «Iesus» in funzione di cappello conclusivo, alla cesura mediana del mottetto (mis. 41);
8. «Sancta Maria»: torna, stavolta a partire dal coro II, lo schema iniziale dei blocchi antifonici identici;
9. «Regina coeli»: segmento tripartito; dapprima ancora blocchi antifonici identici; dopo lo scambio coro II – coro I, si ha un raggruppamento trasversale con C di I + CAT di II che intona un blocco molto simile, con scambio di ruoli fra le voci (*Stimmtausch*: C di I = tenor dei blocchi precedenti, T di II = bassus);

60] Non consideriamo qui l'assai incerto *Vidi speciosam* a 8 di I-Rc 2295. Annotiamo per altro che in diversi mottetti a sei voci, come *Surrexit Pastor bonus* o *Vadam et circuibit civitatem*, emerge a tratti una sorta di «policoralità latente», che costituisce quasi l'anello di giunzione fra i contrasti di orchestrazione vocale della classica scrittura polifonica e il sorgere della vera e propria policoralità.



10. «dulcis et pia» e 11. «o mater Dei»: in entrambi i segmenti blocchi antifonici identici, trasversali ai due cori: AT di I con CB di II, cui rispondono CB di I con AT di II;

12. «ora pro nobis peccatoribus»: segmento ternario (per altro anche mensuralmente!); blocchi antifonici come nei segmenti precedenti, quindi scrittura omoritmica a otto;

13. «ut cum electis» e 14. «te videamus»: ancora blocchi antifonici identici, trasversali (CTB di I con A di II, cui risponde specularmente A di I con CTB di II); in seguito però, per la strategia retorico-formale connessa al finale, i due segmenti vengono ripresi:

«ut cum electis»: non piú blocchi antifonici ma scrittura a otto senza ripetizioni; tenui rapporti con la prima esposizione (dimensione leggermente dilatata);

«te videamus»: a quattro (A di I con CTB di II), ma senza ripresa antifonica; evidenti rapporti con la prima esposizione, dimensioni altrettanto concise (quasi un «ritorno» che frena per un attimo l'empito verso il finale grandioso);

«ut cum electis»: a otto, ripresa variata della precedente esposizione, *Simmtausch* dei due bassi; rallenta il ritmo armonico;

«te videamus»: a otto, in sostanziale omoritmia, ritmo armonico lento e solenne; liquidazione declamatoria del soggetto: solo nella ripetizione che funge da coda riaffiora il motivo dei precedenti «te videamus».

*O Ildephonse* (1600) è molto piú breve dell'*Ave Maria* (51 misure rispetto alle 85 del mottetto mariano), ma non meno suggestivo; è dedicato a sant'Ildefonso, patrono di Toledo, vissuto nel VII secolo, uomo di Dio legato in modo speciale al culto della Vergine e raffigurato nei primi anni del Seicento fra gli altri anche da El Greco [FIGURA 1].

Il testo intonato da Victoria, *O Ildephonse, per te Domina mea vivit, quae coeli culmina tenet; et ab ipsa vestem coelestem de thesauris Filii eius angelicis manibus praeparatam suscepisti, quam defendendo eius virginitatem virgo meruisti. Alleluia* suona oscuro se non si conoscono alcuni dettagli della vita del santo: vi si allude, infatti, al *Libellus de virginitate sanctae Mariae*, scritto da Ildefonso per controbattere le tesi degli eretici che avevano negato la verginità

della Madonna,<sup>61</sup> e all'apparizione del 15 agosto dell'anno 660, quando la Vergine gli si mostrò nel presbiterio della cattedrale, lodandolo e ricompensandolo con una preziosa veste tessuta nelle officine angeliche.

Il mottetto è composto per due cori asimmetrici ma armonicamente autonomi (CCAB-CATB). Analizziamo anche qui il susseguirsi dei segmenti:

1. «O Ildephonse»: primo segmento antifonico, caratterizzato da ritardi e clausole melodiche ornate; la risposta del coro II, tuttavia, pur essendo parallela non reduplica esattamente il segmento del coro I: la melodia del cantus, ad esempio, si pone chiaramente in climax, con un gesto melodico ascendente (mis. 8) che sospinge verso il segmento successivo;
2. «per te»: dal respiro disteso dell'inizio si passa con studiato contrasto all'antifonia stretta, con il rapido scambio «per te» che imprime una scossa all'andamento del brano;
3. «Domina mea vivit»: al coro I che apre si sovrappone il coro II, dapprima in uno strato separato, poi in una scrittura a otto;
4. «quae coeli culmina tenet», 5. «et ab ipsa vestem coelestem» e 6. «de thesauris Filii eius»: segmenti brevi, omoritmici, intonati ciascuno da un solo coro: II-I-II;
7. «angelicis manibus»: segmento breve, omoritmico, in cui prende avvio una progressione armonica, descritta dalle 4 serrate ripetizioni I-II-I-II – notiamo che tale progressione (coi gradi cadenzali, nella trasposizione richiesta dalle *chiavette*, re-Sol-Do-Fa-Re) continua nel segmento successivo (miss. 20-28) e torna poi identica nell'«alleluia» finale (miss. 43-51), conferendo al mottetto una «forma armonica» ABCB;
8. «praeparatam suscepisti»: analogo strutturalmente al segmento 3;

61] In particolare riguardo alla frase «Per te Domina mea vivit», vedi F. Fita, *Traslación é invención del cuerpo de San Ildefonso. Reseña histórica por Gil de Zamora*, «Boletín de la Real Academia de la Historia» I (1885), n. 6 (ora disponibile on line sul sito <http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/brah/>): la vergine Leocadia appare a sant'Ildefonso davanti a una gran folla e proclama: «Per vitam Aldefonsi Domina mea vivit». Quod ideo commenta Gil de Zamora «arbitror fore dictum, quia, cum fides et veritas virginitatis Beate Marie infidelium errore per totam fere Hispaniam esset emortua et destructa, librum de ipsius virginitate scripsit, per quem fides illa quasi emortua revixit et errorem hujusmodi diruit penitus et destruxit».

9. «quam defendendo» e 10. «eius verginitatem»: riprende la serrata antifonia, con un interessante incastro siffatto: 9.(II)-9.(I), 10.(II), 9. e 10.(I); 11. «virgo meruisti»: alternanza antifonica II-I-II con struttura AAB, unico caso qui in cui il coro I riprende con *Stimmtausch* delle voci centrali il blocco del coro II, poi variato nell'ulteriore ripetizione del coro II stesso; questo segmento è affine al primo per l'andamento a valori piú lunghi e l'omioritmia mossa da ritardi: spezza insomma sia il ritmo della declamazione che quello dell'antifonia tra i due gruppi vocali, preparando l'«alleluia» finale;

12. «alleluia»: dapprima in misura ternaria, nuovamente in serrata antifonia, poi al ritorno dell'andamento binario la struttura è simile a quella dei segmenti 3. e 8.; al tutto è sottesa la medesima progressione armonica dei segmenti 7. e 8.

Anche in *O Ildephonse* si hanno modeste sovrapposizioni fra un segmento e l'altro (per valori ritmici compresi tra una *minima* e una *brevis*); in tre casi invece il sovrapporsi stratificato dei due cori all'interno dello stesso segmento approda a una scrittura a otto: ciò avviene con una certa regolarità formale (alle misure 10-14, 24-28 e, in corrispondenza del finale, 47-51). Vi sono in questo mottetto sia segmenti che rimbalzano, anche piú volte, da un coro all'altro, sia segmenti intonati da un solo coro (ma sempre in antifonia piuttosto serrata); fermo restando l'impianto fondamentale omioritmico, si nota un attento gioco di contrasti fra segmenti piú animati contrappuntisticamente e segmenti orientati primariamente alla *Klanglichkeit*.

Quale dunque il bilancio del confronto fra le due composizioni? Fatto salvo il forte divario dimensionale e le differenze su altri parametri, notiamo: a) in *O Ildephonse* i due gruppi vocali, sovrapposti o alternati che siano, sono sempre stabili e mai contaminati trasversalmente fra loro, diversamente da quanto avviene nell'*Ave Maria*; b) nel mottetto piú recente l'autonomia armonica dei due gruppi vocali è sempre osservata (cfr. invece *Ave Maria*, misura 5);<sup>62</sup> c) in *O Ildephonse* si arriva alla scrittura a otto solo in tre casi e sempre a partire dalla sovrapposizione dei due cori in strati ini-

<sup>62</sup>] Probabilmente per questo, pur volendo un primo coro piú acuto del secondo, Victoria lo provvede comunque di un bassus.

zialmente indipendenti; d) si ha nei due mottetti quasi un ribaltamento del rapporto fra scrittura strettamente omioritmica e scrittura piú animata contrappuntisticamente: nell'*Ave Maria* l'omioritmia è un espediente utilizzato a partire dal «Sancta Maria», in brevi segmenti e rapidi scambi tra i cori, per imprimere una svolta al brano e sottolineare l'appello alla Vergine, in *O Ildephonse*, invece, quel tipo di segmenti (omioritmici, brevi, in rapido scambio) costituisce la regola, rispetto a cui spiccano per contrasto i segmenti «piú contrappuntistici» I. e II.; e) nell'*Ave Maria* è già presente il gusto per scambi antifonici piuttosto serrati, seppur spesso in esatta reduplicazione: nel mottetto del 1600 invece Victoria usa in un solo caso blocchi antifonici identici con *Stimmtausch*, preferendo di norma variarli, specie a livello armonico; f) nell'*Ave Maria* non si dà il caso di segmenti intonati da un solo coro.

Oltre dunque alla formalizzazione della divisione fra i cori e alla messa a punto di alcuni parametri della scrittura (corrispondente alle tendenze generali indicate da Ackermann come progressiva *Homophonisierung* e semplificazione di varie sottili nuance della scrittura mottettistica a favore della declamazione e della *Klangarchitektonik*), si riscontra un uso piú dinamico dell'interazione fra i gruppi vocali: antifonia rapida, non ripetitiva, che descrive incalzanti progressioni armoniche. L'associazione tra antifonalità breve e progressioni armoniche circolari si riscontra, del resto, piú volte nelle composizioni policorali mature di Victoria, ad esempio nella sequenza *Victimae paschali laudes* (1600).

A margine del confronto fra i due mottetti occorre però ricordare che Victoria ripubblica l'*Ave Maria*, aggiungendo la parte di organo, nella medesima raccolta del 1600 in cui appare *O Ildephonse*. Anche questa chiara contrapposizione andrà dunque ricompresa entro la particolare *unità* dell'opera di Victoria cui abbiamo piú volte accennato!

Se il raffronto tra l'*Ave Maria* e *O Ildephonse* è stato occasione per un percorso introduttivo nella policoralità victoriana, possiamo soffermarci brevemente, prima di lasciare questo argomento e iniziare la disamina per generi, sul massimo sviluppo della tecnica policorale in Victoria: le composizioni a tre cori.

Il salmo *Laetatus sum* è un'opera ampia per i sintetici standard del nostro autore (oltre 150 misure). L'idea dell'intonazione a do-

dici voci in triplo coro può essergli stata suggerita, almeno in parte, dalle dodici tribù d'Israele evocate nel versetto 4 («Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini...»); perdipiù, oltre all'inequivocabile enfasi sul numero 12, l'avvicinarsi dei cori si presta particolarmente bene a illustrare l'idea delle diverse tribù che – secondo la narrazione di questo salmo “graduale” – ascendono a Gerusalemme cantando le lodi di Dio.

Le possibilità sonore di un organico vocale così ricco (CCABAR-CATB-CATB) sono sfruttate appieno: i primi tre versetti sono cantati ciascuno da un solo coro, senza sovrapposizioni, mentre a partire dal quarto i gruppi interagiscono in varia geometria antifonale. L'episodio «Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem» è intonato dal solo trio acuto del primo coro (formato da due canti e un alto), manifestazione di quel peculiare amore per i vividi contrasti sonori di cui si diceva. Negli episodi moncorali la scrittura, altrove in prevalenza omoritmico-declamatoria, è più mossa contrappuntisticamente; una particolare energia e varietà ritmica, per altro, caratterizza questo salmo, che si apre con un episodio ternario, e ha diversi ulteriori cambi di misura.

Anche nel *Laetatus sum* progressioni armoniche possenti sono sottese agli scambi antifonali del grandioso finale. Nel “tutti” che precede le principali cadenze è inoltre facile riscontrare altri tipici accorgimenti, come la presenza di melismi scalari ascendenti o discendenti che muovono, ora in una voce ora in un'altra, la trama omoritmica.<sup>63</sup>

Nella *Missa Laetatus sum* (unica tra le messe parodia a derivare da un salmo), alcuni tratti del modello vengono sviluppati in modo significativo. Il «Rogate» cantato nel salmo dal trio acuto del primo coro diventa, ad esempio, un *Christe* per i 3 soprani (uno per ogni coro),<sup>64</sup> che contrasta marcatamente con i due *Kyrie* che lo circondano, entrambi a organico pieno. Anche nel Gloria – in cui l'avvicinarsi dei 3 cori nel declamare in rapido scambio i singoli segmenti testuali giova ovviamente alla concisione – Victoria

63] Espediente utilizzato anche da Palestrina, come nota K. Fischer, *Le composizioni policorali di Palestrina*, cit., riguardo alle *Litaniae Domini*.

64] Il che può far pensare a un'esecuzione non spazializzata, o comunque a una collocazione dei gruppi vocali a distanza non eccessiva.

sperimenta analoghi effetti di chiaroscuro sonoro: l'episodio «Domine Deus, Rex coelestis» è intonato dal trio acuto del primo coro, «Domine Deus, Agnus Dei» dal trio grave del secondo che riprende in trasposizione un disegno simile (veicolando un simbolismo cosmico-trinitario: voci acute - Padre nei cieli, voci gravi - Cristo in terra «della stessa sostanza del Padre»), mentre poi nel «Qui tollis» gradualmente si ricostituisce la compagine a 3 cori. Tali sapienti impasti di simbolo e materia sonora tornano ad esempio nel cuore dottrinale del Credo: al coro III che canta «Et incarnatus est de Spiritu Sancto» con lenta e reverente declamazione (certo non per caso il motivo tratto dal modello è quello di «in domum Domini»), risponde, dopo una pausa che in modo insolito separa i due segmenti, il coro I, più acuto, con «ex Maria Virgine»; ancora una pausa, quindi il coro II intona «et homo factus est» (l'inattesa inflessione armonica Fa-Mi bemolle-Fa sembra evidenziare il prodigioso compiersi dell'Incarnazione), che viene poi ripreso con declamazione ritmicamente più decisa, a otto e a dodici. Potremmo moltiplicare gli esempi, dato che Victoria prosegue il suo trattato di teologia per immagini sonore, riprendendo il motivo ternario di «Laetatus sum» per l'«et resurrexit», e via dicendo: ma tanto basta per cogliere la natura di questa messa.

Il *Magnificat Sexti toni*, che completa il quadro delle composizioni a tre cori di Victoria, non è meno interessante delle precedenti, anche perché si ricollega al tema, sempre stimolante, delle revisioni: si tratta infatti di una versione ampliata del *magnificat* composto originalmente a 4-5 voci e pubblicato nella raccolta del 1581. Anche in quest'opera c'è uno spiccato interesse strutturale per i grandi contrasti sonori: episodi a sole 3 o 4 voci ed episodi a 2 o 3 cori si susseguono sia a livello locale, all'interno del singolo segmento, sia a un livello formale superiore, nella concatenazione di sezioni-versetti. Talora il contrasto ha un fine espressivo: come avviene nel repentino, plastico passaggio dall'«esurientes», cantato dal solo coro II, all'«implevit bonis» a pieno organico (misure 102-106). Ma qui il fatto più importante è un altro: il materiale “monocorale” da cui Victoria parte gli consente di recuperare, in modo ancora più efficace e raffinato che altrove, un connubio armonioso fra polifonia reale e policoralità – un equilibrio che, come abbiamo visto confrontando i mottetti, era andato quasi perduto, dato lo sbi-

lanciamento a favore di campiture sonore omoritmiche. Non mancherà, forse, chi vi possa leggere un atteggiamento regressivo, se non addirittura “maniacale” nell’ennesimo riuso di propri materiali – segno di quel presunto decadimento creativo cui accennammo nelle conclusioni? Invece questa inedita sintesi tra modelli stilistici diversi costituisce di fatto un esperimento notevole, da confrontare in particolare, nonostante l’appartenenza piena alla fase spagnola di Victoria, con i prodromi e gli sviluppi successivi del «concertato alla romana». Anzi, certamente più che un esperimento tecnico: un felice risultato artistico.

## MOTTETTI

Nell’ambito della musica sacra il mottetto è, per i compositori del pieno Cinquecento, il luogo privilegiato della sperimentazione, della ricerca espressiva. Senza lasciarsi sviare da categorie ormai vetuste, si può senz’altro affermare che esso ha fra i tratti caratteristici un’attenzione fondamentale alla “parola” comparabile a quella del madrigale coevo, seppur calata entro canoni stilistici, convenzioni, atteggiamenti di lettura differenti e connessi alla spiritualità e alla tradizione del canto sacro. La visione, tuttora invalsa, del musicista cinquecentesco che introduce nel mottetto come di contrabbando “madrigalismi” – quasi che la direzione dei rapporti fosse una e una sola, e fossero esclusivamente i traguardi raggiunti in campo profano a rifecondare le composizioni sacre – deriva, nello specifico, da una sorprendente carenza di analisi del repertorio, e in generale dal tradizionale deprezzamento del Cinquecento sacro e degli aspetti creativi e innovativi della cultura religiosa dell’epoca. Occorre, invece, riconoscere al mottetto il carattere di primario laboratorio espressivo, terreno di affinamento stilistico e di *aemulatio* fra autori: non a caso esso diviene sempre più (accanto alle composizioni profane) il vivaio creativo da cui per mezzo della tecnica cosiddetta parodica si trapiantano idee nella messa.

In questa prospettiva, pare indispensabile avviare la rassegna per generi dell’opera victoriana proprio dai mottetti: scelta del resto più che naturale, dato che ad essi è dedicata la prima pubblicazione di Victoria e che, nonostante il numero relativamente ridotto, hanno sempre goduto di particolare fortuna.

Consideriamo qualche dato generale. Riferendoci ai soli mottetti stampati e lasciando da parte quelli manoscritti di più o meno sicura attribuzione, ne contiamo 45, 22 a quattro voci (di cui 4

a voci pari), 8 a cinque voci, 13 a sei voci, 2 a otto voci. 13 mottetti – ovvero poco meno del 30% – sono suddivisi in due *partes*: di questi, ben 9 hanno forma responsoriale ABCB, che rispecchia la struttura del testo-responsorio;<sup>65</sup> solo uno dei mottetti in una sola *pars*, *O vos omnes*, ha testo e forma responsoriale [TABELLA 4].

Dal punto di vista delle dimensioni, si va dalle 42 misure di *O quam metuendus est* alle 177 di *Vadam et circuibo*, ma tra i mottetti in una sola *pars* il più lungo è *Quam pulchri sunt*, con 87 misure moderne. Fra quelli bipartiti, 10 su 13 contano più di 100 misure,<sup>66</sup> e sono di fatto i soli mottetti a superare tale soglia dimensionale.

Si può dire che 25 su 45 mottetti sono compresi tra le 50 e le 80 battute; ma più in particolare occorre notare che fra i 19 pubblicati dopo il 1572 nessuno supera le 81 misure, compresi quelli in due *partes*: il dato è dunque perfettamente in linea con la generale, progressiva tendenza alla sintesi che caratterizza il percorso di Victoria (per quanto, ovviamente, una valutazione più precisa dovrebbe tener conto della quantità di testo intonato e di altri fattori).<sup>67</sup>

Dal punto di vista tecnico, come già accennato, tre mottetti parafrasano un *cantus prius factus*: *Veni sponsa Christi*, *Ecce sacerdos magnus*, *Estote fortes in bello*. Quattro mottetti impiegano canoni:

65] In un decimo mottetto, *Domine non sum dignus*, Victoria istituisce un nesso musicale fra i segmenti «et sanabitur anima mea» ed «et sanabor» che chiudono rispettivamente la prima e la seconda parte, adombrando così una forma responsoriale sui generis.

66] I tre mottetti bipartiti “brevi” sono *Domine, non sum dignus* (58 misure), *O sacrum convivium* a quattro voci (72), *Duo Seraphim* (81).

67] È evidente, ad esempio, che il testo di *Vadam et circuibo*, che sviluppa 177 misure, è eccezionale per lunghezza con le sue 78 parole, mentre quello di *Veni sponsa Christi*, che sviluppa 45 misure, ne conta solo 11. Tuttavia, come ho segnalato a suo tempo riguardo ai *Motecta festorum* palestriniani (D.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, 425-427), questi autori tendevano a compensare la brevità o lunghezza di un testo mottettistico dato rispettivamente aumentando o moderando le ripetizioni in cantilena, e giocando sulla suddivisione in segmenti: sicché i testi brevi hanno di norma pochi segmenti relativamente estesi e ripetuti più volte, i testi lunghi numerosi segmenti di dimensioni ridotte con poche ripetizioni. Al di là della meccanicità delle analisi quantitative, una certa regolarità di comportamenti lascia pensare che variando in questo modo la propria condotta nel trattamento del testo, il compositore perseguisse un modello dimensionale preferenziale, che per Victoria è appunto quello compreso fra le 50 e le 80 misure.

titolo	prima pubblicazione	organico	battute
<i>Ardens est cor meum</i>	1576	6	75
<i>Ascendens Christus in altum – Ascendit Deus</i>	1572	5	138 (71+67)
<i>Ave Maria</i>	1572	8	85
<i>Benedicta sit sancta Trinitas</i>	1572	6 CAATB	77
<i>Congratulamini mihi</i>	1572	6	79
<i>Cum beatus Ignatius – Ignis, crux, bestiae</i>	1572	5	102
<i>Descendit angelus Domini – Ne timeas</i>	1572	5	114 (60+54)
<i>Doctor bonus</i>	1572	4	79
<i>Domine non sum dignus – Miserere mei</i>	1583	4 CAAT	58 (31+27)
<i>Dum complerentur dies pentecostes</i>	1572	5	162 (86+76)
<i>– Dum ergo essent</i>			
<i>Duo Seraphim – Tres sunt</i>	1583	4 CCAA	81 (36+45)
<i>Ecce Dominus veniet – Ecce apparebit Dominus</i>	1572	5	118 (51+67)
<i>Ecce sacerdos magnus</i>	1585	4	46
<i>Estote fortes in bello</i>	1585	4	50
<i>Gaude Maria virgo</i>	1572	5	53
<i>Gaudet in coelis</i>	1585	4	57
<i>Hic vir despiciens mundum</i>	1585	4	49
<i>Iste sanctus pro lege</i>	1585	4	47
<i>Magi viderunt stellam</i>	1572	4	78
<i>Ne timeas Maria</i>	1572	4	70
<i>Nigra sum sed formosa</i>	1576	6	69
<i>O decus apostolicum</i>	1572	4	68
<i>O Domine Jesu Christe</i>	1576	6	56
<i>O Ildephonse</i>	1600	8 CCAB CATB + org	51
<i>O lux et decus Hispaniae</i>	1583	5	62
<i>O magnum mysterium</i>	1572	4	74
<i>O quam gloriosum est regnum</i>	1572	4	59
<i>O quam metuendus est</i>	1585	4	42
<i>O Regem coeli – Natus est nobis</i>	1572	4 CCCA	125 (62+63)
<i>O sacrum convivium – Mens impletur gratia</i>	1572	4 CCCA	72 (34+38)
<i>O sacrum convivium</i>	1572	6 CAATB	82
<i>O vos omnes</i>	1572	4	68
<i>Quam pulchri sunt gressus tui</i>	1572	4	87
<i>Quem vidistis pastores – Dicite, quidnam vidistis</i>	1572	6	149 (71+78)
<i>Resplenduit facies eius</i>	1585	5	46
<i>Sancta Maria succurre miseris</i>	1572	4	76
<i>Senex puerum portabat</i>	1572	4	63
<i>Surrexit Pastor bonus</i>	1572	6	77
<i>Trahe me post te</i>	1583	6 CAATB	58
<i>Tu es Petrus – Quodcumque ligaveris</i>	1572	6	130 (65+65)
<i>Vadam, et circuibo civitatem – Qualis est dilectus</i>	1572	6	177 (91+86)
<i>Veni sponsa Christi</i>	1585	4	45
<i>Vere languores nostros</i>	1572	4	68
<i>Versa est in luctum</i>	1605	6	59
<i>Vidi speciosam – Quae est ista</i>	1572	6	159 (85+74)

NOTA: L'organico s'intende a 4 = CATB, a 5 = CCATB, a 6 = CCATTB, a 8 = CATB CATB ove non diversamente specificato.

TABELLA 4 I mottetti di Victoria pubblicati a stampa.



*Gaude Maria Virgo, O lux et decus Hispaniae e Resplenduit facies eius* con canone all'unisono fra i due canti, *Trabe me post te* con il particolare canone doppio del cui valore simbolico-espressivo abbiamo già parlato.

Entrambi i mottetti a otto voci sono, come si è già visto, poliorali.

Nei mottetti prevale generalmente il contrappunto imitativo, con tendenze più o meno spiccate all'omoritmia: *Vere languores nostros* e *O quam gloriosum* sono, ad esempio, nella parte iniziale, fra i mottetti più omoritmici, e notoriamente la propensione a un andamento omoritmico affiora spesso nella scrittura di alcuni dei più celebri mottetti victoriani, come l'*O magnum mysterium* che analizzeremo fra breve. Tuttavia, il fatto che nessun mottetto sia completamente improntato a questo tipo di scrittura appare significativo, soprattutto riguardo alla caratterizzazione dei generi, dato che in altri settori della produzione di Victoria non mancano composizioni interamente omoritmiche.

La mensura d'impianto è sempre il semicircolo tagliato: gli episodi in misura ternaria sono mediamente brevi e introdotti con una certa parsimonia, tutto sommato in linea con le abitudini coerenti di un Palestrina.

#### IMITATIO PALESTRINIANA COME GENESI DELLO STILE

Come si è già accennato, i *Motecta festorum totius anni* di Giovanni Pierluigi da Palestrina costituirono per le raccolte mottettistiche romane successive un punto di riferimento e un termine di paragone ineludibile. Il confronto fra diversi mottetti victoriani del 1572 e i *Motecta festorum* mostra, ad apertura di pagina, chiare contiguità stilistiche. Ma c'è dell'altro, al di là delle rassomiglianze: casi di vera e propria *imitatio* mottettistica.<sup>68</sup>

Victoria, come Palestrina, intona un mottetto per sant'Andrea apostolo, sul testo di un responsorio del mattutino:

68] Per una discussione più circostanziata, rispetto a quanto andrò esponendo qui di seguito, vedi il mio articolo Filippi 2007, che getta luce su una rete di corrispondenze nella letteratura mottettistica ancora pressoché inesplorata.

*Doctor bonus [et]<sup>69</sup> amicus Dei Andreas ducitur ad crucem. Aspiciens a longe vidit crucem et dixit: «Salve crux, suscipe discipulum eius qui pendit in te, magister meus Christus».*

L'impostazione modale è analoga: ottavo modo<sup>70</sup> in Sol con *tonal type* bequadro - c1c3c4f4-G. Gli ambiti vocali, quasi perfettamente corrispondenti all'ottava modale plagale nel cantus e nel tenor, a quella autentica nell'altus e nel bassus, e il piano cadenzale dei due mottetti – imperniato su una polarità fra la *finalis* Sol e il grado secondario della *repercussa* Do – sono assai simili. Nel primo segmento (che rifacendosi alla terminologia retorica si usa indicare come *exordium*)<sup>71</sup> Victoria ripropone, variandole, alcune caratteristiche dell'inizio palestriniano: lo spunto motivico delle parole «doctor bonus», la struttura bipartita del soggetto, il costruito imitativo, specie per quanto riguarda la prima coppia (in Victoria l'ordine d'ingresso delle due voci è invertito) [ESEMPIO 3a-b].

Proseguendo, si trovano nel secondo segmento, «ducitur ad crucem», analogie a livello di strutture ed elementi motivici, sebbene si noti la maggior concisione dello spagnolo. Victoria, a differenza di Palestrina, scinde poi in due segmenti la frase «aspiciens a longe vidit crucem et dixit»: ciò nonostante si ha una chiara coincidenza motivica, e ben in rilievo date anche le ripetizioni nel reticolo imitativo, su «aspiciens a longe». Entrambi cadenzano con forza sulla triade di Sol su «dixit», prima di introdurre il discorso diretto: siamo intorno alla metà del mottetto (misura 52 di 98 in Palestrina, misura 40 di 79 in Victoria). Per l'importante segmento successivo «Salve crux», Victoria sembra trarre da Palestrina l'idea strutturale di una contrapposizione fra valori ritmici lunghi e brevi: laddove però Palestrina realizzava un'imitazione «a coppia doppia» (la voce inferiore con un disegno ascendente in *semiminimae*, la superiore con motivo discen-

69] La congiunzione «et» manca in Victoria.

70] Del sistema a otto modi (cui come è noto Palestrina si attiene esplicitamente nelle sue raccolte ordinate modalmente).

71] Una valida sintesi sul problema dei rapporti fra strutture retoriche e forma del mottetto cinquecentesco si trova in J. Banks, *The Motet as a Formal Type in Northern Holy ca. 1500*, 2 voll., New York - London, Garland Publishing, 1993, 56-59. Ho studiato in tal senso i mottetti di Palestrina in D.V. Filippi, *Il primo libro dei mottetti a quattro voci...*, cit., 381-423.



84  
Cantus ma - gis - ter me - us Chns -  
Altus ma - gis - ter me - us Chns -  
Tenor in te ma - gis - ter me - us Chns -  
Bassus te ma - gis - ter me - us Chns - tus, ma -

ESEMPIO 4a Palestrina, *Doctor bonus*, miss. 84-88.

62  
Cantus te, ma - gis - ter me - us, Chns -  
Altus te, ma - gis - ter me - us, ma - gis - ter me - us  
Tenor te, ma - gis - ter me - us, Chns - tus, Chns -  
Bassus te, ma - gis - ter

66  
Cantus tus, ma - gis - ter me - us Chns - tus,  
Altus Chns - tus, ma - gis - ter me - us, ma - gis - ter  
Tenor tus, ma - gis - ter me - us Chns -  
Bassus gis - ter me - us Chns - tus, ma - gis - ter

ESEMPIO 4b Victoria, *Doctor bonus*, miss. 62-69.

Se l'incontro reale fra i due musicisti resta ancora per noi nel campo delle ipotesi (seppur delle più affascinanti), sul versante tecnico-compositivo il caso di *Doctor bonus* non è un punto di contatto isolato.

Nei *Motecta festorum* Palestrina intona l'antifona al magnificat per i secondi vesperi «in festo plurimorum martyrum», *Gaudent in coelis*, servendosi ampiamente del materiale melodico *prius factus*: parafrasata generalmente al cantus, la melodia, pur interagendo con il tessuto imitativo, mantiene sempre una distinta riconoscibilità. Il mottetto di Victoria sullo stesso testo:

*Gaudent in coelis anime sanctorum, qui Christi vestigia sunt secuti; et quia pro eius amore sanguinem suum fuderunt, ideo cum Christo exultant sine fine*

presenta alcune caratteristiche generali sensibilmente diverse: dimensioni ben più ridotte (57 misure contro le 96 di Palestrina), una più notevole propensione all'omoritmia (favorita anche dalla scarsa melismaticità delle linee vocali), e una segmentazione maggiormente segnata da cesure nette. Ma la differenza più macroscopica risiede nell'assenza di un rapporto parafrastico con il *cantus prius factus* e quindi nella sostanziale equiparazione funzionale del cantus alle altre voci.

Tuttavia, al di là di queste dissomiglianze non trascurabili, più di un particolare del mottetto di Victoria fa intravedere nuovamente un rapporto di *imitatio*. Anche qui si ha coincidenza di scelte modali (sesto modo in Fa, con *tonal type* bemolle - c1c3c4f4-F); e se l'analisi delle cadenze rivela una diversità d'approccio (in particolare un più ampio utilizzo di gradi secondari in Victoria), si ha però una favorevole prova e *contrario* osservando la corrispondenza tipologica e topografica di più d'una tra le cadenze in forte rilievo (cadenza autentica a Fa su «sanctorum»; autentica a Sib su «secuti»; ancora autentica a Fa su «fuderunt»). Le differenze di segmentazione sembrano da ricondurre alla diversa prospettiva adottata: nell'ottica del mottetto-parafrasi scelta da Palestrina, è probabilmente più forte la necessità di presentare e glossare contrappuntisticamente ogni porzione significativa del *cantus prius factus*, mentre Victoria, svincolato da tale schema, può organizzare la partizione segmentale in modo più orientato a esigenze di tipo narrativo.

Dell'*exordium* palestriniano Victoria riprende lo spunto motivico iniziale e, parzialmente, il costruito imitativo. Piccoli ma decisivi particolari dell'elaborazione melodica indicano che il soggetto di Victoria non dipende dalla melodia dell'antifona in canto piano, se non indirettamente, attraverso la mediazione del modello palestriniano.

Una chiara derivazione da Palestrina si ha poi in corrispondenza delle parole «qui Christi vestigia [sunt secuti]», dove Victoria riprende quasi alla lettera l'idea palestriniana della coppia di voci centrali in andamento parallelo – come a illustrare il concetto di sequela – a cui si sovrappone la voce superiore imparentata con il *cantus prius factus* [ESEMPIO 5a-b].

Da ultimo, se nei due mottetti la struttura complessiva del finale è molto diversa, tuttavia Victoria realizza un brevissimo passaggio ternario (2 misure), che letto autonomamente può apparire di scarsa consistenza, ma ben si spiega in quanto riferimento a Palestrina, il cui finale è interamente in *proportio tripla*. In corrispondenza e nei dintorni di tale inciso, per di più, il cantus ha legami motivici con il soggetto palestriniano.

Con modi, dunque, forse meno evidenti rispetto al caso di *Doctor bonus*, anche in questo mottetto si riconosce il riferimento a Palestrina.

Ma la recezione e rielaborazione dell'opera palestriniana da parte di Victoria va oltre: già noti in letteratura sono i casi di altri due mottetti del 1572, il *Quem vidistis pastores* a sei voci, che riprende l'omonimo mottetto palestriniano dal *Liber primus ... mottetorum* del 1569,<sup>73</sup> e il *Cum beatus Ignatius* a cinque voci, che – in singolare trasversalità rispetto ai generi – riutilizza materiali e strutture desunte dal celeberrimo madrigale *Vestiva i colli*.<sup>74</sup> L'origine

73] Cfr. Fromson 1992. Da Fromson 1988, 139-141, lo studio che ha gettato le basi per questo tipo di ricerche, apprendiamo inoltre di una possibile *imitatio* di Victoria nei confronti del *Surrexit pastor* di Orlando di Lasso (*Sacrae cantiones quinque vocum*, 1562), pur in presenza di somiglianze meno nette e specifiche rispetto alle imitazioni palestriniane.

74] Cfr. A. Delfino, *Due appunti in margine a "Vestiva i colli"*, in C. Bongiovanni, G. Rostirolla (a c. di), *Ruggero Giovannelli «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*, Atti del convegno internazionale di studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, 477-486: si tratterebbe della prima composizione vocale nota, capostipite di una lunga serie, a rielaborare il fortunatissimo madrigale palestriniano.

ESEMPIO 5a Palestrina, *Gaudent in coelis*, miss. 32-37.

ESEMPIO 5b Victoria, *Gaudent in coelis*, miss. 18-21.

stessa dello stile mottettistico di Victoria è insomma inestricabilmente legata al confronto con Palestrina: ma fin da subito egli reinterpreta la lezione palestriniana in modo autonomo e con distinta personalità artistica, come vedremo ancor meglio nel prosieguo.

#### O MAGNUM MYSTERIUM

Un'analisi esemplificativa ci aiuterà ad approfondire ulteriormente come il mottetto prenda forma nelle mani di Victoria. Scegliamo di proposito uno tra i più famosi: l'*O magnum mysterium* a quattro voci, pubblicato per la prima volta nel 1572, ripreso nel 1583 e utilizzato, fra l'altro, come base per una messa parodia del 1592.

Il testo di questo mottetto «in die Circumcisionis Domini» deriva da un responsorio per la medesima festa, privato del versus:

*O magnum mysterium, et admirabile sacramentum: ut animalia viderent Dominum natum iacentem in praesepio. O beata Virgo, cuius viscera meruerunt portare Dominum Jesum Christum. Alleluia.*

Il modo di riferimento è il secondo, con *tonal type* bemolle -  $\text{c1c3c4f4}$ -G: ben si vede dagli ambiti melodici (in particolare il regolarissimo  $\text{re}_2\text{-re}_3$  del cantus), dal piano cadenzale (che insiste sulla triade della *finalis* sol/Sol e sui gradi secondari re/Re e Si bemolle), dalle caratteristiche del soggetto esordiale che evidenzia le specie di quarta e quinta caratteristiche del modo (quinta del tipo *re-la* e quarta del tipo *re-sol*).

Dal punto di vista macrostrutturale, notiamo l'enfasi, anch'essa di derivazione palestriniana, sull'*exordium* e sul finale alleluatico, che rispettivamente contano 19 e 21 misure sul totale di 74. La partizione principale rispecchia l'articolazione del testo, e cade tra le misure 39 e 40: una pausa generale dà rilievo a questa cesura, quasi a suggerire una vera e propria suddivisione in due *partes*; e del resto la natura maggiore della triade cadenzale della misura 39 (Sol) richiama univocamente la cadenza finale dell'intero mottetto, istituendo una significativa simmetria.

Il celebre soggetto esordiale bipartito, come detto modalmente perspicuo, è un esempio emblematico della sapiente pregnanza di quella che un tempo si sarebbe chiamata «polifonia classica»: la prima metà del soggetto è costituita da un intervallo di quinta discendente-ascendente («o magnum») descritto a valori lunghi e bilanciato poi dall'appoggio sul semitono superiore («mysterium») in valori più brevi, con perfetto abbinamento di efficacia evocativa ed equilibrio geometrico; una pausa di semiminima separa la seconda metà («et admirabile sacramentum»), che insiste al cantus su un ambito più acuto e sfuma gradualmente in una liquidazione melismatica che prepara, con la caratteristica figurazione di misura 8, la clausola della misura successiva [ESEMPIO 6].

Guardando alla costruzione complessiva del primo segmento, fondamentale nell'articolazione retorica del mottetto, notiamo che esso è aperto da un ampio duetto imitativo della coppia acuta (*dux* nell'imitazione è il cantus, risponde l'altus alla quinta inferiore e a

ESEMPIO 6 *O magnum mysterium*, miss. 1-19.

distanza di 3 *semibreves*); alla cadenza che chiude questo episodio delle voci superiori (sul grado di re, misura 9) è sottoposto l'ingresso del tenor e del bassus, che ripropongono il duetto all'ottava inferiore. Fin qui Victoria osserva, per così dire, l'«ortodossia» palestriniana: nei *Motecta festorum* è infatti frequente la tipologia esordia-



le con ordine d'ingresso delle voci CA-TB, in cui la distanza fra le due coppie imitative è nettamente superiore alla distanza interna alla coppia. Alle misure 10 ss., tuttavia, la coppia superiore accompagna omoritmicamente l'ingresso del bassus: una scelta insolita, rispetto a Palestrina, e di grande effetto, che se da un lato mostra la propensione di Victoria a un uso "drammatico" dell'omioritmia, dall'altro anticipa sostanza armonica e disegno motivico dell'importante episodio «O beata Virgo», istituendo così un inconfondibile richiamo tra due momenti altamente emozionali del mottetto. La momentanea condensazione omoritmica è ben presto dispersa nel reticolo imitativo; una cadenza sulla finalis modale (misura 16) prepara poi la conclusione dell'*exordium* (misure 16-19): le quattro voci in perfetta omioritmia riprendono un'ultima volta l'«et admirabile sacramentum» e con perentorie armonie giungono alla prima cadenza "autentica" e sincrona, la cui importanza è enfatizzata dalla presenza della *clausula cantizans* al cantus.

Nei segmenti successivi si ha una scrittura fondamentalmente omioritmica che si produce tuttavia in una serie di variazioni nell'orchestrazione vocale: «ut animalia» è intonato dapprima dalla coppia grave, in terze parallele, poi dal trio superiore; «viderent Dominum» dall'organico pieno (cadenza a Re), poi solo dal trio superiore (cadenza a sol ben preparata e ornata, ma molto "fuggita" per gli ingressi imitativi del successivo episodio). Il segmento «jacentem in presepio» ha invece natura imitativa e respiro ampio, rispetto alla stringatissima sintesi dei precedenti, finché la tessitura non si condensa nuovamente nella citata cadenza mediana della misura 39 su Sol.

Dell'«O beata virgo» si è già detto: anticipato nel corso dell'*exordium*, questo segmento, *omphalos* del mottetto, include un "oggetto musicale" (misure 42-44) che ricorre anche altrove e si carica di allusioni intertestuali. Nel successivo e strettamente connesso «cuius viscera meruerunt» va notato in particolare l'approdo cadenzale alla reclusa modale Si bemolle, apax armonico del mottetto, preparato da *roulades* melismatiche e altri "segnali" (il Re<sub>4</sub> del cantus alla misura 47 segna l'apice melodico locale e anticipa l'elemento motivico successivo: è come un sussulto della linea melodica che libera energia, in un climax di esaltazione contemplativa). Questa inflessione introduce l'episodio «portare Dominum Jesum Christum»: il segmento «portare Dominum», cantato

dal trio superiore in omioritmia, si risolve in una cadenza su re, mentre il vero e proprio *nomen sacrum* «Jesum Christum» è un blocco contrappuntistico carico di venerazione, con ritardi, fioriture e un inesorabile basso cadenzante Re-Si bemolle-Mi bemolle-Re-Sol.

L'«alleluia» finale è dapprima, tipicamente, in misura ternaria ben scandita (misure 53-66). Esso è organizzato in tre periodi: il primo, l'unico a tre voci, e il secondo articolati ciascuno in due frasi che si rispondono, il terzo più dilatato, articolato in tre frasi delle voci inferiori cui si sovrappone, muovendo la tessitura, un cantus melismatico metricamente più libero. Con la cadenza autentica su sol (la *clausula cantizans* è all'altus, ma anche qui viene raggiunto l'apice melodico locale del cantus, Re<sub>4</sub>, preparato lungo tutto l'alleluia con moto d'onde) si torna alla misura binaria, e dai caratteristici «alleluia» ritmici e orecchiabili si passa ad altrettanto tipiche cascate di melismi, sotto al cui fastoso apparato avanza poi a valori lunghi, nel bassus, la formula cadenzale Do-Re-Sol – ora la cadenza autentica (misura 71), pur fuggita dalle voci centrali, ha la *clausula cantizans* al cantus. La finalis modale così raggiunta si prolunga nella cosiddetta *extensio*, mentre le voci inferiori esauriscono il lavoro melodico, quietandosi nell'ultima cadenza plagale (misura 74) [ESEMPIO 7].

Contrasto metrico, cadenza sulla finalis con *clausula cantizans* alla voce superiore, coda con *extensio* e cadenza plagale: sono gli elementi di una retorica del finale già adombrata da Josquin,<sup>75</sup> sviluppata nei mottetti di Jacob Arcadelt e Costanzo Festa, e quasi codificata da Palestrina nei *Motecta festorum* del 1563.

Victoria eredita dunque dal Palestrina dei *Motecta festorum* un'idea di mottetto come composizione improntata a precise strategie retoriche (dove ad esempio l'attenta caratterizzazione dell'*exordium* e del finale, che si ripercuote anche sugli equilibri dimensionali), organizzata in segmenti delimitati da cadenze sulla base delle strutture testuali, modalmente perspicua e con una ben definita gerarchia cadenzale, unificata dal punto di vista motivico, con una sensibilissima gestione degli ambiti vocali e un'or-

75] Secondo H. Colin Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1972, vol. 1, 138, Josquin fu probabilmente «the first composer to write such passages».

Cantus  
- tum. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Altus  
- tum. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Tenor  
- tum. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Bassus  
- tum. Al - le - lu - ia, al - le - lu -

61  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

8  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

8  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

8  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

68  
al - le - lu - ia.

8  
le - lu - ia, al - le - lu - ia.

8  
lu - ia, al - le - lu - ia.

8  
lu - ia, al - le - lu - ia.

ESEMPIO 7 *O magnum mysterium*, miss. 53-74.

chestrizzazione vocale mobile e varia. Il compositore spagnolo personalizza la dottrina palestriniana adottando una maggiore sintesi (dalle 85-90 breves di Palestrina a una media inferiore, come abbiamo visto),<sup>76</sup> accentuando la sillabicità della scrittura, e dando più spazio al contrappunto omoritmico. Le cesure fra i segmenti sono più nette e leggibili, quasi ribaltando la norma palestriniana: in Palestrina la cesura netta è, infatti, rispetto all'incastro e allo sfumare di un segmento nell'altro, una ben dosata eccezione. In questa forma più franta emerge anche l'amore di Victoria per gli effetti, le contrapposizioni di colori accesi: mentre in Palestrina, che pure nei suoi mottetti conosce l'espressività e non lesina le immagini intense, c'è quel senso apollineo dell'equilibrio che impone di non sacrificare all'emergere del singolo elemento la perfezione del tutto. Per certi aspetti si può dire che Victoria "semplifica", arrivando a un essenziale *estilo desornamentado*, capace però di straordinaria intensità emozionale ed efficacia comunicativa: ma dietro un velo di "facilità" sta la rete capillare di richiami motivici, corrispondenze strutturali, studiattissime proporzioni e fini strategie retoriche che abbiamo sommariamente tratteggiato.

Un'analisi esemplificativa non può certo esaurire la varietà delle idee di mottetto victoriano: alcuni fra i più celebri mottetti di Victoria sono della stessa stoffa – sontuosa e al contempo ricercatamente modesta, come le vesti dei reali di Spagna nei ritratti dell'epoca –: il drammatico *Vere languores nostros* (1572), ad esempio, o il *Sancta Maria succurre miseris* (1572), in cui tinte armoniche intense si accompagnano a una fraseologia melodica di eccezionale plasticità, o ancora il dittico di pietà eucaristica tridentina formato dall'estatico *O sacrum convivium* a quattro (1572) e dal compunto *Domine non sum dignus* del 1583. Altrove si ha invece un registro più alto, una maniera più contrappuntistica e fluida, con soggetti ad arcate motiviche più distese e melismatiche, come nel *Ne timeas* per l'Annunciazione (1572), a tratti nel *Quam pulchri sunt* (1572), e naturalmente in composizioni a sei voci come il *Surrexit pastor bonus* (1572).

Ma molti mottetti o gruppi di mottetti formano casi a sé. L'*O vos omnes* (1572) intona lo stesso testo dell'omonimo responsorio

<sup>76</sup> Nel caso di *O magnum mysterium*, per altro, con 74 misure non siamo poi molto al di sotto di tale valore.

dell'*Officium Hebdomadae Sanctae*: a ben vedere si riscontrano fra le due opere somiglianze non certo casuali (specialmente a partire da «si est dolor»), ulteriore esempio di autorielaborazione victoriana: unico tra quelli in una sola *pars*, il mottetto ha comunque forma responsoriale, e potrebbe dunque essere nato come responsorio. I testi del *Cantico dei cantici* in *Nigra sum* o nell'amplissimo *Vadam et circuibo* «in planctu beatissimae Virginis Mariae»<sup>77</sup> suggeriscono a Victoria, entro quella stessa maniera grande, un uso abbondante dell'omioritmia, una declamazione dall'incedere spesso incalzante, e immagini accese, ora d'incanto amoroso, ora di lamento. Vi è poi il gruppetto dei citati mottetti canonici, in cui la particolarità tecnico-costruttiva ha decisivi effetti "deformanti" sul periodare melodico e armonico. O ancora, vi sono mottetti brevi, alcuni costruiti su melodie preesistenti, dallo stile sintetico, talora quasi dimesso (*Veni sponsa Christi, O quam metuendus est, Hic vir despiciens mundum* ecc.).

Il grandioso lascito mottettistico victoriano, che qui abbiamo appena cercato di mettere in luce, in realtà attende ancora uno studio complessivo moderno e adeguatamente approfondito.

<sup>77</sup>] Le edizioni successive alla prima appongono invece la didascalia "De Beata Magdalena".

## MESSE

Victoria compose e pubblicò 20 messe: 7 a quattro voci, 4 a cinque voci, 4 a sei voci (tra cui la *Missa Pro defunctis* inclusa nell'*Officium Defunctorum* del 1605, che studieremo a parte), e 5 messe policorali: 3 a otto voci e 1 a nove in due cori, 1 a dodici in tre cori.

In quattro casi si tratta di messe parafrasi (una basata su una singola composizione, l'inno *Ave maris stella*; tre, cioè la *De beata Maria* e le due *Pro defunctis*, su messe cicliche in canto piano);<sup>78</sup> tutte le restanti sono basate sulla tecnica comunemente, ancorché poco precisamente, detta parodia, con la parziale eccezione della *Missa Quarti toni* (1592), a lungo considerata una «free mass», ma che più accurate indagini hanno rivelato dipendere, per buona parte della materia motivica, dal mottetto victoriano *Senex puerum portabat*<sup>79</sup> [TABELLA 5].

Prima di esaminare alcuni aspetti della tecnica parodica di Victoria, consideriamo i dati macroformali concernenti organici vocali, partizioni dei movimenti, dimensioni delle messe, che naturalmente corrispondono in larga misura a convenzioni e tendenze diffuse.

Il Kyrie è sempre intonato secondo le tre distinte sezioni *Kyrie-Christe-Kyrie*; in 13 casi su 20 il *Christe* è a organico ridotto (è ad esempio a quattro in tutte le messe a sei voci; nella *Laetatus sum* a

<sup>78</sup>] Sulle messe parafrasi di Victoria vedi in particolare Stevenson 1993; Cramer 2001; Hruza 1997a.

<sup>79</sup>] Cfr. soprattutto Cramer 2001, 265 ss. e la letteratura ivi citata. Come riguardo al discorso sull'intertestualità, anche in questo caso Cramer sembra a tratti spingere troppo oltre la dissezione dei materiali, abbassando eccessivamente la soglia di riconoscimento delle somiglianze probanti; nonostante ciò, la tesi fondamentale sul legame fra la messa e il mottetto *Senex puerum portabat* appare condivisibile.

titolo	pubblicazioni	organico	tipologia (modello)
<i>Alma Redemptoris mater</i>	1600	CATB-CATB (org.)	parodia (antifona, Victoria, 1576)
<i>Ascendens Christus</i>	1592	CCATB	parodia (mottetto, Victoria, 1572)
<i>Ave maris stella</i>	1576, 1583	CATB	parafrasi (inno)
<i>Ave Regina caelorum</i>	1600	CATB-CATB (org.)	parodia (antifona, Victoria, 1581 + altra vers.)
<i>De beata Maria</i> (o <i>De beata Virgine</i> )	1576, 1583	CATTB	parafrasi (Missa IX + Credo I)
<i>Dum complerentur</i>	1576, 1583	CAATB	parodia (mottetto, Victoria, 1572)
<i>Gaudeamus</i>	1576, 1583	CCAATB	parodia (mottetto, Morales, <i>Iubilare Deo omnis terra</i> , 1538)
<i>Laetatus sum</i>	1600	CATB-CCABar-CATB, org.	parodia (salmo, Victoria, 1583)
<i>O magnum mysterium</i>	1592	CATB	parodia (mottetto, Victoria, 1572)
<i>O quam gloriosum</i>	1583	CATB	parodia (mottetto, Victoria, 1572)
<i>Pro defunctis</i>	1583, 1592	CATB	parafrasi
<i>Pro defunctis</i> ( <i>Officium Defunctorum</i> )	1605	CCATTB	parafrasi
<i>Pro victoria</i>	1600	CCATB-CATB (org.)	parodia (chanson, Janequin, <i>La bataille</i> , 1528)
<i>Quam pulchri sunt</i>	1583	CATB	parodia (mottetto, Victoria, 1572)
<i>Quarti toni</i>	1592	CATB	libera/parodia (mottetto, Victoria, <i>Senex puerum portabat</i> , 1572)
<i>Salve Regina</i>	1592, 1600	CCAB-CATB (org.)	parodia (antifona, Victoria, 1572)
<i>Simile est regnum coelorum</i>	1576, 1583	CATB	parodia (mottetto, Guerrero, 1570)
<i>Surge propera</i>	1583	CATTB	parodia (mottetto, Palestrina, 1563)
<i>Trahe me post te</i>	1592	CAATB	parodia (mottetto, Victoria, 1583)
<i>Vidi speciosam</i>	1592	CCATTB	parodia (mottetto, Victoria, 1572)

TABELLA 5 Le messe di Victoria.

do dici è affidato ai soli tre canti), ma questa riduzione generalmente non ha luogo nelle messe a quattro voci (si verifica infatti solo nella *Quarti toni*).

Nel Gloria, la sezione *Domine Deus* è a organico ridotto, a tre o quattro voci, in 10 casi (su 18, dato che le due *Pro defunctis* man-

cano per motivi liturgici del Gloria e del Credo); anche qui la contrazione dell'organico ha luogo in una sola delle messe a quattro voci, la *Quam pulchri sunt*.

Nel Credo, in 12 casi su 18 è la sezione *Crucifixus* a variare l'organico: essa è sempre intonata a tre o quattro voci indipendentemente dall'organico d'impianto della messa; nella *Ave maris stella* ha invece organico ridotto il solo *Et resurrexit*, nella *De Beata Maria l'Et ascendit*; nelle restanti quattro l'organico non varia mai.

A parte le due *Pro defunctis*, che secondo tradizione prevedono l'esecuzione in alternatim, l'unica messa a non ridurre l'organico nel *Benedictus* è la *Pro victoria*. Nella *Dum complerentur* e nella *Gaudeamus*, entrambe a sei voci, già il *Pleni* e l'*Hosanna I* sono a quattro, ma con scelta di voci diverse dal successivo *Benedictus*. In molti casi l'*Hosanna II* è identico all'*Hosanna I*, a prescindere dal fatto che sia notato per esteso o porti la rubrica di rimando «ut supra».

Soltanto la *Missa Pro defunctis* a quattro voci intona l'Agnus in tre distinte riprese; 8 messe hanno solamente 2 Agnus, 11 addirittura uno. In 9 casi l'organico rimane uguale a quello d'impianto, altrimenti esso aumenta di uno o due voci (a partire dall'*Agnus II* nei casi in cui l'intonazione è doppia), spesso con l'introduzione di canoni.<sup>80</sup> Nella *Quam pulchri sunt* si passa da quattro a cinque voci per l'*Agnus I* e poi a sei per l'*Agnus II*. Nell'*Agnus II* della *Simile est regnum coelorum* si passa addirittura da 4 a 8 voci, con un canone quadruplo che di fatto si risolve, come vedremo, in una scrittura policorale.

Il luogo deputato per l'inserimento di canoni è, dunque, l'Agnus Dei (in 9 messe); nell'*Alma Redemptoris Mater* si ha però un canone nel Credo (*Crucifixus*), nella *De beata Maria* nell'*Hosanna II* del Sanctus. Per lo più si tratta di canoni all'unisono, ma si hanno anche canoni all'ottava inferiore (*Agnus II* delle messe *De beata Maria* e *Gaudeamus* – in quest'ultima combinato all'utilizzo dell'ostinato) e alla quinta inferiore (*Agnus* della *Vidi speciosam*). Si ha poi un canone del tipo «trinitas in unitate» (*Agnus* della messa *Ascendens Christus in altum*); due canoni doppi: all'unisono, tra i due canti e tra i due bassi nell'*Agnus II* della messa *Quam*

<sup>80</sup> Rinforza generalmente l'organico dell'Agnus anche Morales, cfr. Stevenson 1993, 62.

*pulchri sunt*,<sup>81</sup> e tra i due alti e i due tenori nell'Agnus della messa *Trahe me post te*, che riprende pari pari il mottetto parodiato (anche qui con evidente valore simbolico-espressivo) e un canone quadruplo, nel citato *Agnus II* della messa *Simile est regnum coelorum*.

In relazione alle dimensioni complessive delle messe, il dato piú interessante emerge da una lettera che Victoria invia al Capitolo della Cattedrale di Jaén il 20 luglio 1593:<sup>82</sup> il compositore definisce le proprie messe del 1592 «*misas brebes de punto por letra como se cantan en la capilla de su santidad*». In effetti le *Missa* del 1592 sono, rispetto a un campione di messe precedenti, molto piú concise (fino al 50% nei singoli movimenti) e particolarmente nel Gloria e nel Credo molto piú sillabiche (con una declamazione a valori brevi) e omoritmiche. Non è semplice stabilire in che misura ciò rispecchi una tendenza propria della «*capilla de su santidad*» in quegli anni: certo questa interessante testimonianza diretta di Victoria, finora apparentemente non recepita e verificata dagli studiosi in chiave analitica, meriterebbe un'indagine circostanziata.

#### LA TECNICA PARODICA

Considereremo qui le tre messe che Victoria realizza *ad imitationem* di mottetti altrui: le messe *Surge propera* (1583), basata sull'omonimo mottetto di Palestrina, *Gaudeamus* (1576), sullo *Jubilate Deo omnis terra* di Morales, *Simile est regnum coelorum* (1576), impostata sul mottetto omonimo di Francisco Guerrero.<sup>83</sup>

81] Canto e basso *duces* procedono pressoché costantemente in decime parallele; si crea insomma un particolare, insistito susseguirsi di cellule melodico-armoniche che ha riscontro in altre costruzioni victoriane; questo disegno va probabilmente collegato al testo del mottetto: tanto il canone quanto l'avanzare in parallelo di due voci, procedimenti qui combinati, sono utilizzati nel repertorio coevo per trasfondere sul piano sonoro, oltreché grafico, l'immagine dei *passi*: «*Quam pulchri sunt gressus tui*».

82] Vedi Stevenson 1993, 423, che rimanda a Rubio 1981.

83] Non intendiamo qui né sunteggiare le caratteristiche generali della tecnica parodica dell'epoca, su cui esiste una vasta letteratura, né trattare in modo sistematico lo sviluppo di tale tecnica in Victoria, per cui rimandiamo a contributi sostanziosi e densi di dettaglio analitico come quelli di Cramer 2001, cap. 2; Hruza 1997a; Brill 1995.

Contrariamente alle abitudini dello stesso Palestrina, che parodiando i propri *Motecta festorum* ne mantiene sempre l'organico a quattro voci,<sup>84</sup> Victoria compone a partire dal *Surge propera* della fortunata raccolta palestriniana una messa a cinque voci.

Seguiamo per sommi capi come Victoria impiega e sviluppa i materiali del mottetto, il cui testo deriva dal *Cantico dei cantici* (2,10-12):

*Surge, propera, amica mea, et veni: iam enim hiems transit: imber abiit et recessit: flores apparuerunt in terra nostra: tempus putationis advenit.*

Nel Kyrie è agevole riconoscere le derivazioni, data la fedeltà al modello: in particolare il *Kyrie I* si basa sull'exordium e sul segmento «*tempus putationis advenit*» del mottetto; il *Christe*, a quattro voci, sul segmento «*flores*»; il *Kyrie II* sul segmento «*iam enim*». Oltre all'aggiunta della quinta voce, si nota una certa compressione orizzontale, ad esempio dell'imitazione iniziale, e un'attività motivica «brulicante» (rispetto all'atteggiamento palestriniano che fa spesso ritrarre in secondo piano le voci che non portano il soggetto rilevante), che in certo modo glossa e fiorisce il modello.

Anche l'apertura del Gloria si rifà all'exordium palestriniano; nel prosieguo della sezione, però, l'elevata quantità di testo da intonare, l'articolazione del testo medesimo in brevi segmenti e la conseguente adozione di un andamento piú omoritmico-declamatorio impongono minore fedeltà nella ripresa dei materiali. Il gioco motivico si fa piú caleidoscopico, vi sono elementi liberi o liberamente varianti i soggetti del modello, e ovviamente alla rete dei riferimenti al mottetto palestriniano si sovrappone una rete di riferimenti unificanti interni, con figurazioni ricorrenti e a loro volta metamorfosate. Victoria insiste in particolare su alcuni segmenti:

84] Vedi le sue messe *Lauda Sion* (pubblicata nel 1582), *Dies sanctificatus* (1593/1594), *Veni sponsa Christi* (1599), *O Rex glorie* (1601), e inoltre la messa anonima *Nativitas tua* contenuta nel manoscritto Cappella Sistina 70 e attribuita allo stesso Palestrina da Bernhard Janz (cfr. B. Janz, «*Nativitas tua Dei genitrix virgo*» *Palestrinas Motette und die gleichnamige Parodiemesse im Kodex Cappella Sistina 70*, in F.W. Riedel (a. c. di), *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, studio, Sinzig, 1997, 25-42).



«et veni»; «iam enim...»; «flores...», che ad esempio apre sia il *Domine Deus* che il *Qui tollis*; negli ultimi episodi si riconosce il soggetto semitonale di «tempus putationis».

Il Credo pone ovviamente problemi analoghi al Gloria; qui l'exordium del modello torna all'inizio delle diverse sezioni: *Credo*, *Crucifixus*, *Et in Spiritum*. Nell'*Et incarnatus*, apparentemente più "libero", si può forse vedere una combinazione dei vari intervalli precipui del modello: la quarta ascendente dell'exordium nel tenor I, la terza minore ascendente del segmento «flores» al cantus, il semitono di «et veni» e «tempus» al bassus; un'altra combinazione di più motivi, esercizio di abilità naturalmente assai apprezzato nelle messe *ad imitationem*, si ha ad esempio nel segmento «simul adoratur», misure 179-183, in cui (per l'appunto "simultaneamente") cantus e bassus si rifanno a «iam enim hiems transiti», altus e tenor II a «et veni». Elementi extraparadici ricorrenti contribuiscono a unificare la sezione.

Il Sanctus-Benedictus è impostato pressoché interamente sull'exordium e sul segmento «flores apparuerunt» di Palestrina:

- «Sanctus»: exordium
- «Dominus Deus Sabaoth»: «flores apparuerunt» e materiali accessori
- «Pleni sunt caeli et terra» (in misura ternaria): exordium
- «Gloria tua» (in misura ternaria): exordium
- «Hosanna in excelsis» (in misura ternaria): forse derivante da exordium / «flores apparuerunt»
- «Benedictus qui venit» (a tre voci): exordium
- «In nomine Domini»: libero, elementi forse derivanti da «flores apparuerunt» e «tempus putationis»
- «Hosanna in excelsis» (in misura ternaria): «flores apparuerunt».

All'inizio dell'*Agnus I* si segnala un'altra bella combinazione tra i materiali dell'exordium e del segmento «iam enim»: combinazione sia verticale che orizzontale, dato che i due soggetti compaiono consecutivamente nell'altus, misure 1-6. Nell'*Agnus II* si ha invece l'unico utilizzo ordinato di tre segmenti consecutivi del modello:

- «Agnus Dei»: «Surge propera»
- «Qui tollis»: «et veni» (alquanto liberamente)
- «Dona nobis pacem»: «iam enim».

I due Agnus hanno complessivamente una struttura tripartita parallela: in entrambi il primo segmento si rifà all'exordium combinato con altro materiale (extraparadico nell'*Agnus II*), il secondo segmento rielabora piuttosto liberamente l'«et veni», il terzo si basa su una differente porzione del modello.

Oltre all'utilizzo riconoscibile e talora piuttosto fedele dei complessi polifonici e degli elementi motivici di base, Victoria fa riferimento al modello in altri modi. Affiorano qua e là tasselli motivici isolati derivati da un altro segmento del mottetto: ad esempio, l'«ad-venit» scalare che chiude il bassus di Palestrina, misure 87-90, torna a valori lunghi nel bassus del Kyrie, misure 20-22, del Gloria, in prossimità del finale, misure 148-150, del Credo, su «non erit finis», misure 159-162; nel *Christe* impostato sul segmento «flores apparuerunt», il tenor II riprende inopinatamente alle misure 41-42 il motivo di «in terra nostra» e così via. Victoria adotta inoltre alcuni microelementi caratterizzanti del modello, reimpielandoli a profusione anche svincolati dal loro contesto motivico o contrappuntistico originale: così avviene, ad esempio, per l'uso prominente di figurazioni melodiche semitonalie e di motivi scalari ascendenti.

Nella *Missa Gaudeamus* Victoria prende a modello, come ricordato, il mottetto *Jubilate Deo omnis terra* di Cristóbal de Morales.<sup>85</sup>

Lo *Jubilate Deo* è a tutti gli effetti uno *Staatsmottette*, dedicato a papa Paolo III, all'imperatore Carlo V e al re di Francia Francesco I in occasione della Tregua di Nizza (giugno 1538); all'epoca Morales era a servizio del papa, che fu il promotore di quella tregua. Si tratta della più antica composizione datata del musicista spagnolo, un mottetto che godette di una notevole fortuna (si conoscono ad esempio arrangiamenti strumentali di Valderrábano e Fuenllana) e che all'elevato interesse propriamente musicale associa, per la sua origine e il suo testo, una precisa, ineludibile rilevanza sul piano politico: è perciò lecito chiedersi se il suo utilizzo da parte di Victoria, a distanza di quasi quarant'anni, non veicoli altresì un significato politico-diplomatico. Ma, al di là di un comprensibile e generico auspicio *pro pace*, non è facile stabilire a qua-

<sup>85</sup> Un'analisi piuttosto dettagliata del mottetto di Morales e della messa è proposta da Hruza 1997a, 110-141.

le momento delle annose dispute fra gli Absburgo d'Austria e Spagna, la Francia e il Papato possa riferirsi questa ripresa victoriana.

Il mottetto di Morales, in due parti, è caratterizzato dalla presenza di un ostinato al tenor I sulla parola «gaudeamus», che deriva dall'incipit dell'introito *Gaudeamus omnes in Domino*<sup>86</sup> e torna insistentemente mentre le altre voci espongono il seguente testo:

*Jubilate Deo, omnis terra, cantate omnes, jubilate et psallite, quoniam suadente Paulo, Carolus et Franciscus, principes terrae, convenerunt in unum, et pax de caelo descendit. O felix aetas, o felix Paule, o vos felices principes, qui christiano populo pacem tradidistis. Vivat Paulus! Vivat Carolus! Vivat Franciscus! Vivant, vivant simul et pacem nobis donent in aeternum!*

Victoria adotta tale ostinato inserendolo nel tessuto della messa: è più che probabile, del resto, che conoscesse il precedente illustre della *Missa Gaudeamus* di Josquin, dove è impiegata, *mutatis mutandis*, la medesima cellula ricorrente.<sup>87</sup>

L'ostinato compare, con maggiore o minore frequenza, in tutte le sezioni della messa di Victoria, eccetto il *Christe* e il *Domine Deus* a organico ridotto. A differenza di Morales, Victoria lo sottopone a continue modifiche ritmiche per adattarlo al contesto polifonico. Nel *Kyrie I*, all'explicit del Gloria e, con doppia evidenza, nel canone dell'*Agnus II* l'ostinato porta il testo originale «gaudeamus», mentre altrove intona porzioni del testo della messa; ciò è comunque suffi-

86] Tale introito, in molteplici varianti testuali, è utilizzato in diverse feste liturgiche, tra cui in particolare l'Assunzione della Vergine Maria. La provenienza dell'ostinato «gaudeamus» ha indotto Lucy Hruza a considerare tout court *mariana* la stessa messa di Victoria: in effetti essa è inclusa nel citato manoscritto Toledo Mus. B. 30, che contiene una selezione di opere della raccolta victoriana del 1576 interamente dedicate alla Vergine. Pensare però che nella ripresa di Victoria vi sia solo un omaggio tecnico-compositivo a Morales, e secondariamente a Josquin, unito a un lineare richiamo mariano, escludendo qualsiasi legame con il testo e il contesto storico del mottetto, mi pare tuttavia inaccettabile. A prescindere dall'intenzione originale di Victoria o del suo committente, va da sé che la connotazione mariana – sovrapponibile senza nessuna difficoltà al voto di pace – apre alla *Missa Gaudeamus* più ampie possibilità di fruizione e utilizzo liturgico, anche presso un pubblico non necessariamente consapevole delle premesse e compartecipe degli auspici.

87] Lo stesso titolo *Missa Gaudeamus* (attestato dal *Liber primus* del 1576), che di fatto non menziona il mottetto di Morales, sembra un riferimento proprio all'omonima composizione di Josquin.

ciente per definirla una messa politestuale, e inscrivere in una tradizione ben viva in ambito spagnolo: pensiamo a Morales (*Ave Maria* e *De beata Virgine*), a Guerrero, nelle sue raccolte del 1566 e del 1582, e all'*Hosanna I* della messa *Ave maris stella* dello stesso Victoria.<sup>88</sup>

L'organico vocale della messa è leggermente diverso da quello del mottetto: CCAATB anziché CAATTB, segno della predilezione di Victoria per organici «chiari».

Gli aspetti salienti della parodia victoriana sono dettati dalla natura stessa del modello: il lavoro di riconoscimento dei materiali di volta in volta derivati è complicato dalla forte congruenza motivica e dalla unificazione proprie del mottetto di Morales. È cosa ben diversa parodiare un mottetto palestriniano tratto dai *Motecta festorum* (con un tessuto contrappuntistico a quattro voci trasparente, organizzato in ampi segmenti differenziati fra loro ecc.) e parodiare un mottetto come lo *Jubilate Deo* di Morales, la cui densa scrittura a sei voci, profondamente segnata sul piano formale e armonico dalla presenza dell'ostinato, ha un exordium molto profilato ma sviluppa poi numerose idee secondarie, spesso appena accennate. Ovvio, dunque, che Victoria prenda in particolare considerazione le due-tre idee più incisive (i segmenti iniziali delle due *partes*, il motivo di «et pax de caelo» il cui disegno ne ricorda altri ricorrenti nel repertorio victoriano), ricombinandole con il motto-ostinato, che a sua volta funge da generatore motivico-imitativo e migra fra diverse voci.

Se consideriamo, insomma, la presenza condizionante dell'ostinato (specie nel canone dell'*Agnus II*!), la ripresa dei due exordia all'inizio delle sezioni principali e il riutilizzo talora integrale delle due cadenze conclusive (il *Kyrie I* e il *Qui tollis* si chiudono sostanzialmente con le 7 misure finali della *prima pars* del modello; l'*Et in Spiritum* con le 7 misure finali della seconda), è chiaro che entro una così articolata «gabbia» la libertà creativa debba manifestarsi soprattutto ora come estro combinatorio, ora come invenzione non precisamente riconducibile al modello. Sicché, ad esempio, il soggetto dell'incipit viene abbinato sempre a nuovi elementi; oppure – altro fatto interessante che non ha riscontro in parodie su modelli di tipologia differente – capita talvolta che solo a segmento iniziato emerga il riferimento al

88] Vedi Stevenson 1993, 213-214, che ricorda come tale propensione alla politestualità si estenda talora anche ai Magnificat.

mottetto: il punto di contatto viene, cioè, preparato diversamente rispetto all'originale, per motivi declamatori o costruttivi (si veda il *Benedictus*, misure 42 ss. o l'*Agnus I*, misure 24 ss.).

La scrittura del mottetto *Simile est regnum caelorum* a quattro voci di Guerrero non manca di affinità con la temperie stilistica dei mottetti palestrinani, ed è certo più vicino, come tipo di modello, al *Surge propera* di Palestrina che allo *Jubilate Deo* di Morales.

Victoria nella sua messa *ad imitationem* lavora molto sul soggetto e controsoggetto che caratterizzano l'incipit di Guerrero: se, ad esempio, in diversi passi li riprende simultaneamente, nel primo segmento del Sanctus abbina al soggetto ascendente del mottetto un nuovo contrappunto, mentre nel successivo *Hosanna* lo iscrive in una sorta di variazione ternaria, imitativa ma molto profilata ritmicamente, dal sapore quasi strumentale.

Particolarmente ingegnosa, in questa messa, è sia la ridisposizione in sequenza dei vari segmenti del modello (notevole soprattutto considerando la brachilogia complessiva, che impone di passare da un'idea all'altra con giunture sintetiche), che la loro ricombinazione: nel *Benedictus*, ad esempio, alle misure 33 ss. Victoria combina i motivi di «conventionne» e «cum operariis», successivi orizzontalmente nel modello.

Nel Gloria (ove di norma, come nel Credo, è più difficile rintracciare le derivazioni dal mottetto, perché le necessità declamatorie richiedono interventi più pesanti di trasformazione e compattazione del materiale) si vede bene come Victoria sfrutti le affinità tematiche di diversi segmenti del modello per legare tra loro le idee corrispondenti: il gioco combinatorio si complica vieppiù, all'incrocio tra esigenze retoriche, costruttive, espressive. Alle misure 53 ss., ad esempio, i due *Qui tollis* sono per esigenza retorica legati fra loro; il secondo (misure 60-64) riprende più chiaramente il segmento «homini patri familias» del modello (misure 7 ss. di Guerrero), mentre il primo (tenor e bassus, misure 53 ss.) lo accenna e, laddove il cantus sembra proseguire linearmente parodiando il «qui exiit» (misure 56-58 = misure 14-15 di Guerrero), il bassus (misure 57-59) introduce l'idea armonica 'forte' e ricorrente dello «stantes in foro» (misure 80-82 di Guerrero); va notato che il bassus del segmento immediatamente precedente allo «stantes» presenta somiglianze con l'«homini

patri», e ciò probabilmente contribuisce, dal punto di vista costruttivo, a far scattare l'idea di una giunzione tra questi segmenti; sul versante espressivo la scelta è felice, perché il pathos armonico di «stantes in foro» ben si attaglia all'invocazione «miserere».

Mille fattori e finezze intervengono nel gioco della ricomposizione parodica: in un siffatto labirinto di richiami, sviluppi, ricombinazioni non sono casuali nemmeno gli occasionali riecheggiamenti fonici del testo del modello – così il segmento del *Benedictus* «in nomine Domini» corrisponde al segmento «in vineam suam» del mottetto, e, con ancor maggiore chiarezza, da «misit eos» Victoria ricava un «miserere» dell'*Agnus* (bassus, misura 23).

E proprio sull'*Agnus*, movimento di grande bellezza, un'ultima parola. L'*Agnus III* a otto voci è in genere descritto tout court come un «canone quadruplo»: espressione corretta, eppure fuorviante. Dato infatti che le varie frasi sono separate tra loro da pause, il risultato non è affatto quello, tipico dei canoni, di un intreccio polifonico di particolare densità, ma piuttosto si ha un'alternanza di due cori a quattro voci la cui sovrapposizione è piuttosto ridotta (alla sonorità finale dell'uno si sovrappone il riinizio dell'altro), salvo che nel finale, in cui il ripieno extracanonico del primo coro contribuisce a una vera e propria scrittura a otto [ESEMPIO 8].

Il risultato di questo procedimento – per realizzare il quale ovviamente Victoria si limita a richiami parodici piuttosto tenui – è, insomma, in tutto simile ai primi esperimenti policorali (si veda l'inizio dell'*Ave Maria* che abbiamo analizzato in precedenza). Victoria non pubblicherà messe policorali fino al 1592 (*Missa Salve Regina*), ma, come vediamo, già nel 1576 propone un significativo assaggio, introducendo nella messa *Simile est regnum caelorum* la policoralità mediante il «cavallo di Troia», consacrato dalla tradizione, del canone all'*Agnus*.

#### LA MISSA PRO VICTORIA

Per molti aspetti la *Missa Pro victoria* costituisce un caso particolare nell'opera del compositore spagnolo: unica sua messa *ad imitationem* riferibile a un pezzo profano, unica fra le messe policorali a non parodiare un modello dello stesso Victoria, straordinaria per alcuni tratti dello stile.

*Canon ad unisonum*

Cantus I  
Altus I  
Tenor I  
Bassus I  
Cantus II  
Altus II  
Tenor II  
Bassus II

*Resolutio*

8

8

8

A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta De - i, qui tol - lis pec - gnus De - i, qui tol - lis pec - A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

ESEMPIO 8 *Missa Simile est regnum coelorum, Agnus III, miss. 1-13.*

Il modello di riferimento, sfruttato qui in maniera decisamente meno sistematica che altrove, è la chanson di Clément Janequin *La bataille* (o *La guerre*), opera forse composta per celebrare la vittoria di Francesco I nella battaglia di Marignano (1515) e pubblicata per la prima volta nel 1528: una composizione che aveva goduto di larga fortuna per la felice trasposizione vocale-sonora del *soundscape* di un campo di battaglia (fanfare, detonazioni, cozzar d'armature, grida e canti). Lo stesso Janequin aveva poi composto una *Missa super La bataille*, e Victoria non fu del resto il primo compositore spagnolo a scrivere una messa *ad imitationem* di questa chanson, preceduto da Francisco Guerrero con la sua *Missa de la Batalla Escoutez* del 1582.<sup>89</sup>

Il carattere piuttosto tenue del rapporto di dipendenza dal modello (comune anche alla messa di Guerrero) ha un riscontro anche sul piano politico: se, come abbiamo accennato nella parte biografica, non è facile identificare un preciso riferimento storico per questo auspicio di vittoria certamente destinato al re di Spagna, d'altra parte è arduo pensare a un link semantico troppo diretto con l'originale di Janequin, che inizia e finisce inneggiando alla vittoria del «noble roy Francoys» (seppur contro gli svizzeri).

Per altro, la relazione fra le sonorità belliche e l'ambito liturgico non trova una ragion d'essere esclusivamente sul piano politico: per quanto tale accostamento possa risultare sorprendente al pubblico odierno, si ravvisano nella cultura del Medioevo e del Rinascimento chiare premesse di natura squisitamente spirituale. Si pensi al retroterra esplorato dagli studiosi in relazione alle messe *L'homme armé*, con le diverse associazioni allegoriche fra la celebrazione e il combattimento con il demonio, la visione di Cristo come condottiero e così via.<sup>90</sup>

Guillaume Durand (1230ca.-1296), ad esempio, «principe dei liturgisti» e autore di una summa liturgica la cui influenza fu immensa fino al Seicento inoltrato, così si esprime:<sup>91</sup>

89] Vedi *ivi*, 468-473, le interessanti osservazioni interpretative, soprattutto sulla messa di Guerrero, desunte da H.E. Gudmundson, *Parody and Symbolism in Three Battle Masses of the Sixteenth Century*, Ph.D. diss., University of Michigan, 1976.

90] Cfr. C. Fiore, *Josquin des Prez*, Palermo, L'Epos, 2003, 60-62 e la letteratura *ivi* citata.

91] Cfr. C. Barthe, "Introduction" a G. Durand, *Le sens spirituel de la liturgie*, a c. di D. Miller-Gérard, Genève, Ad Solem, 2003, 8-11.



Disponitur autem ista processio velut castrorum acies ordinata, nam maiores et fortiores quasi custodes exercitus preveniunt et secuntur, minores autem quasi debiliores in medio colliguntur. Precedunt enim episcopi et presbyteri, subsecuntur pontifex et dyaconi, colliguntur in medio subdyaconi et acolyti, cantores vero quasi tubicines exercitum precedunt, ut eum ad prelium contra demones excitent et invitent, de quo prelio Apostolus dicit: "Non est nobis colluctatio adversus carnem et sanguinem, sed adversus spiritualia nequitiæ in celestibus; unde: "Buccinate in neomenia tuba in die insignis sollempnitatis vestre".<sup>92</sup>

[...] Sequentes etiam vestigia sanctorum, precepta evangeliorum, et induti vestes sacras: scilicet lorica iustitiæ, cingulum continentie, scutum fidei et galeam salutis eterne.

Deinde sacerdos celebraturus, quasi contra spiritualia nequitiæ in celestibus pugnaturus, sacris vestibus quasi armis induitur.<sup>93</sup>

Sic itaque, munitus ad certamen contra spiritualia nequitiæ in celestibus, et pro sedanda in subditos iudicis ira, ad altare procedit [*scil.* episcopus]; et per confessionem dyaboli renuntiat dominio, et seipsum accusat. Populus vero quasi pro suo pugile oraturus, in profectis diebus terre prosternitur; dum autem ille orationes et alia recitat, quasi totis viribus contra dyabolum pugnat. Dum dyaconus in ieiuniis ante evangelium casulam super humerum replicat, quasi gladium contra hostem vibrat. Dum epistola legitur, voce preconis imperatoris edicta dantur. Cantus sunt tubicine, precentores chorum regentes

92] G. Durand, *Rationale divinarum officiorum*, vol. 1 (libri I-IV), a c. di A. Davril, T.M. Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, p. 140), 276 (IV, VI, 14). «Questa processione si dispone dunque come un esercito schierato: i più alti in grado, i più forti, aprono e chiudono la fila, come a proteggere la truppa, mentre gli altri, i più deboli, si radunano nel mezzo. Vengono prima, infatti, i vescovi e i presbiteri, il pontefice e i diaconi stanno invece in fondo; i suddiaconi e gli accoliti si raccolgono al centro della processione; i cantori, quasi fossero trombettieri, precedono l'esercito per esortarlo alla battaglia contro i demoni, battaglia di cui l'Apostolo dice: "La nostra battaglia infatti non è contro creature fatte di sangue e di carne, ma contro gli spiriti del male che abitano nelle regioni celesti" [cfr. Ef 6,12]; donde l'invito: "Suonate la tromba nel plenilunio, vostro giorno di festa" [Sal 80,4]».

93] *Ivi*, p. 278 (IV, VI, 16). «[...] seguiamo le orme dei santi, i precetti evangelici, rivestiti delle sacre vesti: cioè la corazza della giustizia, il cinturone della continenza, lo scudo della fede e l'elmo della salvezza eterna.

Quindi il sacerdote che deve celebrare, come se dovesse combattere contro gli spiriti del male che abitano nelle regioni celesti, si riveste delle sacre vesti come se si armasse».

sunt duces exercitum ad pugnam instruentes, quibus lassescentibus alii subveniunt. Cantus autem sequentie est plausus, seu laus victoriae. Dum evangelium legitur, hostis quasi gladio vulneratur; aut exercitus post victoriam dispersus adunatur. Episcopus predicans est imperator victores laudans. Oblationes sunt spolia que victoribus dividuntur. Cantus offertorii est triumphus qui debetur imperatori. Pax autem in fine datur, ut populi quies, hoste prostrato, insinuetur.<sup>94</sup>

In un contesto culturale e musicale piuttosto vicino a Victoria troviamo un'altra testimonianza degna di attenzione. Una delle famose *ensaladas* di Matheo Flecha il Vecchio (?1481 - ?1553) pubblicate nel 1581 (sebbene composte circa mezzo secolo prima),<sup>95</sup> *La guerra*, ripropone sonorità, onomatopée ed espedienti sullo stile di Janequin e intona un testo plurilingue che interpreta in chiave devota la metafora bellica: Cristo come gran «capitán», venuto in terra mediante l'Incarnazione proprio per condurre il suo esercito alla vittoria... il dispiegamento di una «artillería de devotos pensamientos»... la chiusa che proclama: «¡Victoria, victoria! Haec est victoria quae vincit mundum: fides nostra» (*Prima lettera di Giovanni* 5,4).

94] *Ivi*, p. 180 (III, Proemio, 6). «Così, dunque, ben munito per il combattimento contro gli spiriti del male che abitano nelle regioni celesti, e per placare l'ira del Giudice contro i sudditi, il vescovo va all'altare; e mediante la confessione dei peccati rinuncia al dominio del diavolo e accusa se stesso. Il popolo, per parte sua, come a sostenere pregando il proprio campione, nei giorni non festivi si prostra a terra; e mentre quello recita orazioni e altre preghiere è come se lottasse con tutte le forze contro il diavolo. Mentre il diacono prima del vangelo piega all'indietro la casula sopra la spalla, sferra un colpo di spada al nemico. La lettura dell'epistola è come un banditore che proclama gli editti dell'Imperatore. I canti sono come il suono dei trombettieri, e i solisti che intonano sono i comandanti che guidano l'esercito in battaglia, prontamente sostituiti quando vengono loro meno le forze. Il canto della sequenza è il plauso, l'esultanza per la vittoria. Mentre si legge il vangelo, è come se il nemico fosse ferito con una spada; o anche come se l'esercito, sparpagliato dopo la vittoria, si radunasse. Il vescovo che predica è il comandante supremo che loda i vincitori. Le offerte sono il bottino da spartire. Il canto all'offertorio è il trionfo tributato all'imperatore. Si dà infine la pace, perché, vinto il nemico, scenda la quiete sul popolo».

95] *Las ensaladas*, curate da Matheo il giovane, suo nipote, e stampate a Praga con dedica all'ambasciatore spagnolo Juan de Borja, RISM 1581<sup>13</sup>; entrambi i Flecha furono, fra l'altro, al servizio di Maria d'Absburgo, patrona di Victoria (lo zio mentre era ancora Infanta, il nipote quando regnava a Praga come imperatrice). Ed. mod. M. Flecha, *Las Ensaladas (Praga, 1581)*, transcripción y estudio por Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1954.





veda l'inizio del Sanctus) e così via. Victoria si avvale poi di modi di declamazione e presentazione del testo che esulano dalle compassate abitudini cui di norma si attiene (ad esempio nei duetti «Et iterum venturus est cum gloria» del Credo), e gioca con la tessitura e le varie possibilità proprie dell'organico scelto, policorale e asimmetrico (CCATB-CATB-org.), ora sfruttando ora trascurando gli espedienti propri della policoralità: scambi antifonali si alternano ad aree di poderosa scrittura a otto d'impianto omoritmico, episodi a quattro o cinque voci più contrappuntistici e meno segnati dalla temperie caratteristica di questa messa, momenti in pieno stile "di battaglia".

Possiamo a titolo di esempio percorrere il Sanctus-Benedictus. Il Sanctus si apre con un breve duetto tra cantus II del primo coro e cantus del secondo, in misura ternaria, giocato su un effetto di controtempo (misure 1-4); tornando al tactus binario, il quartetto acuto del primo coro intona con andamento omoritmico ed energicamente declamatorio il «Dominus Deus Sabaoth» (misure 5-7), e subito dopo, nuovamente in misura ternaria, i due cori riprendono a piene forze il duetto in controtempo; segue uno scambio coro II - coro I («Dominus Deus Sabaoth», su materiale analogo a quello delle misure 5-7). Il «Pleni», dalla misura 16, è caratterizzato da un progressivo addensarsi della scrittura verso una possente omoritmia animata a otto voci: il culmine si raggiunge su «gloria tua», anche per effetto dello scioglimento della monotonia armonica, che da insistiti rimbalzi Fa/Si bemolle si sposta a Sol (misura 29); una gentile frase imitativa discendente (misure 29-33) dissipa la tensione accumulata e fa da ponte verso il successivo, nervoso *Hosanna* ternario, aperto dal coro II, proseguito dal coro I e chiuso naturalmente dal "tutti". Il Benedictus inizia poi con un segmento affidato al solo coro I, con andamento di pseudoimitazione declamatoria, cui tien dietro l'«in nomine Domini», che combina antiphonia policorale e insiste salve di note ribattute in chiaro stile di battaglia; segue la ripetizione dell'*Hosanna* ternario, nettamente contrastante.

Spicca in generale un gusto per le masse e le dimensioni su vasta scala; si veda ad esempio il «dona nobis pacem» dell'Agnus: esso riproduce esattamente il *Kyrie II* (misure 31-44) — per altro incorniciando così la messa dal punto di vista formale —, e proprio questa

fedele replica rende ancor più evidente come l'episodio successivo (misure 44-53) non sia altro che una macroscopica coda plagale.

Victoria unisce qui un topos che da decenni aveva trovato la sua strada nella musica vocale colta, cioè quello delle sonorità militari, con il genere sacro per eccellenza della messa (tenendo conto delle implicazioni "politiche" da, potremmo dire, *Staatsmesse*), grazie anche alle possibilità sonore offerte dall'evoluzione della tecnica policorale.

È singolare come la possibilità dell'inclusione di questi materiali dipenda dal mutare dell'estetica dominante della polifonia liturgica: si va infatti dalla contiguità dell'*ad modum tubae* nel Quattrocento alla sostanziale estraneità nella parte centrale del XVI secolo — quando appunto il *mainstream* postjosquiniano promuove flussi polifonici poco articolati formalmente, è restio a soluzioni ritmiche dal profilo netto, predilige linee di estenuata eleganza e melismaticità... —, e di nuovo all'apertura propiziata dalla policoralità, che colloca in primo piano spazializzazione sonora, energia ritmica, valore decisivo degli aggregati verticali.

Francisco Guerrero, che pubblica la sua *Missa de la Batalla Escoutez* nel 1582, riassume lo stile di battaglia in una scrittura polifonica piuttosto classica, lasciandone affiorare i tratti caratteristici solo in certe declamazioni, in alcuni spunti motivici e armonici. Victoria, che, come dimostrano pochi ma inequivocabili punti di contatto (in particolare l'«et iterum venturus est cum gloria», similissimo nelle due intonazioni: si confrontino le misure 109 ss. del Credo di Guerrero con le misure 129 ss. della *Pro victoria*), conosceva la messa di Guerrero, proprio grazie al medium policorale di cui si avvale può permettersi un approccio compositivo ben diverso.

Certo, il netto contrasto fra lo stile della *Pro victoria* e quello di alcune fra le opere più conosciute del nostro compositore ha destato lo stupore di molti critici moderni (Peter Wagner e Henri Collet dubitarono addirittura dell'autenticità della messa!), suscitando giudizi imbarazzati o alquanto negativi: «alle prese con la nuova maniera, Victoria risulta meno convincente dei compositori veneziani o perfino [sic] di quanto non lo fosse egli stesso nelle sue precedenti composizioni di scuola romana [...] Il misticismo che molti studiosi ritengono tipico di Victoria è sorprendentemente assente da questa messa» ha scritto ad esempio Gustav

Reese.<sup>99</sup> Autori piú recenti, come Rubio e Stevenson, l'hanno invece recepita in tutt'altra prospettiva: se il primo ha parlato di Victoria come del «primer compositor español del barroco»,<sup>100</sup> il secondo ha definito senza mezzi termini la *Missa* un «avant-garde triumph».<sup>101</sup>

In effetti, a meno di non voler recludere Victoria nel cliché parzialissimo di un contrappunto necessariamente austero, quaresimale e funereo, si può ben cogliere quanto sia riuscita e innovativa questa sua inedita sintesi, nel *mood* entusiastico dello stile di battaglia, fra polioralità e altre tecniche di scrittura, abile gestione delle masse sonore e declamazione perentoria, utilizzo e reinvenzione di effetti ritmici e particolari figurazioni melodico-contrappuntistiche: sintesi che non è priva di richiami e sottintesi simbolici, sul lato solare e dinamico della spiritualità del suo tempo.

## OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE

L'*Officium Hebdomadae Sanctae* del 1585 costituisce innanzitutto, a monte di qualsiasi considerazione estetica e stilistica, una rarità bibliografico-musicale. Una collezione a stampa così completa di composizioni per la Settimana Santa rappresenta all'epoca un'eccezione: vi si possono accostare, secondo le indagini di Cramer,<sup>102</sup> solo pochissime pubblicazioni di autori minori, come i *Passiones, Lamentationes, Responsorio, Benedictus, Miserere, multaque alia devotissima cantica ad officium hebdomadae sanctae pertinentia* (Venezia, G. Scotto, 1565) del monaco cassinese Paolo Ferrarese (ff 1565),<sup>103</sup> le raccolte di Paolo Aretino (1508-1584), le sillogi in piú volumi di Giovanni Contino (1513ca.-1574), Placido Falconio (ff 1549-1588) e Giovanni Matteo Asola (1532? - 1609). Victoria è per di piú l'unico a dare alle stampe una raccolta del genere a Roma, di contro a pubblicazioni tutte norditaliane (Venezia e Brescia): ciò ha indotto a ipotizzare che questa scelta sia, almeno in parte, da ricondurre a peculiarità liturgico-musicali di una delle chiese spagnole dell'Urbe.<sup>104</sup>

La raccolta di Victoria soddisfa, in effetti, le necessità di una solenne resa musicale dei riti della Settimana Santa, assicurando l'intonazione di gran parte degli elementi liturgici che all'epoca si era soliti cantare in polifonia:<sup>105</sup> le nove lamentazioni che corrispon-

102] Vedi soprattutto Cramer 2002, che riporta per intero i dati bibliografici cui qui si accennerà brevemente.

103] L'unica in un solo volume, come nel caso di Victoria, seppur in libri parte e non nel formato a libro corale della pubblicazione victoriana.

104] Cfr. Stevenson 1993, 518.

105] Una descrizione dettagliata della pubblicazione, in particolare per l'aspetto bibliografico, si trova in Cramer 1982. Cramer propone, nel cap. 3, un'indagine com-

99] G. Reese, *La musica nel Rinascimento*, trad. di A. Batisti, A. Curotto, Firenze, Le Lettere, 1990, 639.

100] Rubio 1998<sup>2</sup>, 216.

101] A conclusione della sua voce sul *New Grove* (Stevenson 2001).

dono alle letture del primo notturno nel mattutino del Giovedì, Venerdì e Sabato Santo; i responsori del mattutino (Victoria, singolarmente, sceglie di musicare quelli del secondo e terzo notturno); il Benedictus e il salmo 50 per le lodi dei medesimi giorni; le passioni secondo Matteo e Giovanni, cantate rispettivamente la Domenica delle Palme e il Venerdì Santo; infine l'antifona *Pueri hebraeorum* per la Domenica delle Palme, gli improperia per l'adorazione della Croce del Venerdì Santo, i due mottetti *O Domine Jesu Christe* e *Vere languores nostros*, il *Tantum ergo* per la riposizione eucaristica del Giovedì Santo e, uno degli indizi del possibile legame con le chiese spagnole, l'inno *Vexilla regis* «more ispano» (da intonare il Venerdì Santo, dopo l'Adorazione della Croce, mentre il Santissimo Sacramento veniva riportato solennemente dal repositorio all'altare prima dei riti eucaristici).<sup>106</sup>

Indubbiamente l'*Officium* ha una sua unità stilistica – testimoniata anche dai fenomeni di intertestualità interna cui si è già accennato –, e diverse scelte di pianificazione compositiva denunciano un preciso senso della struttura nel suo complesso (ad esempio la simmetria delle variazioni di organico nei terzetti di lamentazioni e responsori). Non si tratta dunque di una congerie allestita per opportunità editoriale e tenuta insieme solo dallo schema liturgico sovrastante. E tuttavia, per analizzare, ascoltare, eseguire, comprendere in giusta prospettiva un'opera del genere occorre tenere ben presenti alcune circostanze: segnatamente il contesto liturgico con cui essa dialoga ed entro cui si distribuisce. Possiamo sí leggere l'*Officium* come macro-opera unitaria, ma senza dimenticare che i suoi elementi costitutivi sono ripartiti nell'esecuzione in quattro giornate (nemmeno tutte consecutive: dalla Domenica delle Palme al Sabato Santo), e all'interno di esse sono intervallati da altri elementi liturgico-musicali, secondo una sequenza stabilita dall'ordine delle celebrazioni. In tal senso l'*Officium* di Victoria non

plissima sui materiali preesistenti reimpiegati nell'*Officium Hebdomadae Sanctae*, che comprende anche tentativi più o meno riusciti e plausibili di ricondurre le formule melodiche ricorrenti a toni liturgici di recitazione.

<sup>106</sup> Alcuni brani sono ripresi da pubblicazioni precedenti: i due mottetti (*O Domine Jesu Christe* era apparso già nel 1576 e 1583, *Vere languores nostros* nel 1572 e 1583), l'antifona *Pueri hebraeorum* (anch'essa edita nelle raccolte del 1572 e 1583), il *Tantum ergo* (uscito nel 1583 e presente anche nei *Motecta festorum* coevi all'*Officium*).

può essere paragonato, dal punto di vista funzionale e strutturale, a una Passione, ad esempio, o un oratorio d'epoca successiva. L'intelligente prassi, ormai abbastanza diffusa, di riproporre in esecuzioni e incisioni un minimo contesto liturgico (con versetti in canto piano, frammenti di cantillazione e così via) è certo d'aiuto: nondimeno, quanto lontani si resta dalla reale incarnazione di queste opere nel vivo corpo della celebrazione!

In sostanza i generi caratteristici della raccolta, altrimenti non presenti altrove nell'opera a stampa di Victoria, sono tre: lamentazioni, responsori e passioni. La rispondenza ai codici di genere è ben percepibile: l'impostazione di fondo, l'estetica di riferimento sono nettamente differenti da quelle del mottetto. La priorità è qui costituita da una solenne sonorizzazione della parola liturgica, che trova nella perspicuità declamatoria, nella formularità, nella nuda chiarezza dell'articolazione formale alcuni preziosi strumenti. Allora, naturalmente, per guadagnare particolare rilievo, la scrittura si riappropria di tutte le risorse "mottettistiche" a fini espressivi. È dalla tensione fra questi poli estetici che una volta di più scaturisce il fascino di un'arte sontuosamente *desornamentada*.

#### LAMENTAZIONI

Le singole lamentazioni sono strutturate a partire da quattro elementi: le frasi introduttive «Incipit lamentatio Jeremiae prophetae» e «Incipit oratio Jeremiae prophetae» (solo, rispettivamente, per la prima e l'ultima), le "lettere" (cioè l'intonazione del nome della lettera ebraica, mantenuto nella *Vulgata*, con cui inizia il corrispondente versetto di questi carmi alfabetici: *Aleph*, *Beth*, *Ghimel* ecc.), i versetti, desunti direttamente dal testo delle *Lamentationes*, e la frase conclusiva «Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum», che non appartiene di per sé alle *Lamentationes* (ma si confrontino l'evangelico «Jerusalem, Jerusalem» di Mt 23,37 e Lc 13,34, e il «convertere Israel ad Dominum Deum tuum» di Os 14,2). Mentre di per sé le lamentazioni nella liturgia del mattutino presentano vari versetti, Victoria ne intona solo uno (lamentazioni n. 2 e 4) o due (nelle restanti): gli altri potevano forse essere eseguiti in canto piano oppure omessi. La lamentazione

n. 9 ha due versetti ma non ha alcuna lettera, poiché attinge alla *Lamentatio quinta* del testo biblico che ne è sprovvista. Come si vede dalla TABELLA 6, nel piano delle nove lamentazioni c'è *varietas* e ci sono regolarità strutturali.

In ogni terzetto l'ultima lamentazione ha organico ampliato rispetto alle precedenti. Le lamentazioni 2, 5, 8 e 9 (ovvero la seconda di ogni terzetto e l'ultima in assoluto) hanno anche versioni alternative della sezione «Jerusalem»: adottando queste ultime si ha come risultato che in tutte le lamentazioni la sezione conclusiva ha organico più ampio di ciò che la precede.

Vi sono, nell'intonazione victoriana, momenti più severi e momenti più espressivi. In particolare, le lettere sembrano assolvere un compito di caratterizzazione dell'atmosfera sonora e di parentesi meditativa fra un versetto e l'altro: il testo, un mono- o bisillabo, privo com'è di un contenuto semantico, viene intonato come un segmento di contrappunto «astratto»; le voci entrano per lo più progressivamente, proponendo lunghi melismi, con figurazioni ascendenti e discendenti spesso per grado congiunto, a valori ritmici «rallentati» rispetto alla norma.<sup>107</sup> La somiglianza strutturale fra diversi di questi segmenti contribuisce all'ulteriore leggibilità formale e alla ricerca complessiva di unificazione e coerenza, attuata su vari fronti, con espedienti come le citate modifiche all'organico vocale, la formularità melodico-contrappuntistica e così via.

Dal punto di vista testuale i versetti sono segnati da un tono elegiaco, ravvivato da bruschi scarti e un inesausto gioco di immagini, fra le più poeticamente efficaci dell'intero corpus biblico. Desolazione, dolore, peccato, carestia, vedovanza, ma anche preghiera implorante, desiderio di consolazione, speranza nella misericordia divina sono i temi ricorrenti nelle porzioni testuali intonate da Victoria.

Esaminiamo la lamentazione n. 6, *Aleph. Ego vir*. La lettera iniziale «Aleph» si stacca dalla maggior parte delle altre sezioni corrispondenti per una maggiore complessità d'impianto: con il climax di tessitura, la varietà ritmica, le dissonanze, essa dà su-

107] Disegni che altrove sono realizzati in *semiminimae*, sono in *minimae* nelle lettere: qualcosa del genere ha riscontro anche nelle lamentazioni di Palestrina, secondo le osservazioni di Schlötterer 2001, 227, che parla di «vita ritmica [...] congelata».

giornata	lamentazione	organico	annotazioni
Giovedì Santo	1. <i>Incipit lamentatio</i>	a 4: CCAB	versetto "Plorans..." a 3; Jerusalem a 5
	2. <i>Vau. Et egressus</i>	a 4: CATB	+ Jerusalem alternativo a 5
	3. <i>Jod. Manum suam</i>	a 5: CCATB	Jerusalem a 6
Venerdì Santo	4. <i>Heth. Cogitavit Dominus</i>	a 4: CATB	Jerusalem a 5
	5. <i>Lamed. Matribus suis</i>	a 4: CATB	+ Jerusalem alternativo a 5
	6. <i>Aleph. Ego vir</i>	a 5: CAATB	Jerusalem a 6
Sabato Santo	7. <i>Heth. Misericordiae Domini</i>	a 4: CATB	Jerusalem a 6
	8. <i>Aleph. Quomodo obscuratur</i>	a 4: CCAT	+ Jerusalem alternativo a 5
	9. <i>Incipit oratio</i>	a 6: CCATB	+ Jerusalem alternativo a 8

TABELLA 6 Le lamentazioni nell'*Officium Hebdomadae Sanctae*.

bito un respiro grandioso e «tragico» alla composizione. Il versetto «Ego vir videns» si apre con un segmento omoritmico (tutti), cui segue uno scambio antifonale fra voci inferiori («paupertatem meam»), superiori (prima esposizione del segmento «in virga indignationis eius»), ancora inferiori (seconda esposizione), che sfocia ancora in un tutti omoritmico e va a cadenzare (misura 28); ciò che caratterizza quest'ultimo segmento è l'insistenza patetica del cantus, nel registro acuto, sull'intervallo semitonale Mi-Fa. La lettera intermedia, ancora «Aleph», misure 29-36, è meno intensa della prima e più allineata, con le sue figurazioni scalari ascendenti, alla fisionomia delle altre. Il versetto successivo torna a proporre un gioco antifonale tra le voci, che prepara la *pointe* della composizione (misure 43 ss.): altus II, tenor e bassus intonano con motivi scalari discendenti il segmento «et adduxit in tenebras», lasciando poi campo alla coppia cantus e altus I che riprende il medesimo disegno; a quel punto il bassus introduce il contrapposto «et non in lucem», con andamento scalare ascendente, presto seguito dalle altre voci. Oltre a funzionare molto bene musicalmente – è da notare la maestria con cui Victoria ricava lo «spazio sonoro» per far entrare il basso col suo ben profilato motivo –, questa costruzione veicola un chiaro ed espressivo simbolismo (le «tenebre» delle linee discendenti, la «luce» del motivo ascendente): esempio evidente di come in questa scrittura l'essenzialità, la semplicità (due motivi scalari, il diradarsi e addensarsi del tessuto vocale) sia felice risultato di distillazione stilistica e non certo indizio di *naïveté*. Chiude la lamentazione lo «Jerusalem» a 6, come altrove articolato in due sezioni (la seconda iniziando con «convertere»);



in tese campate contrappuntistiche esso sembra ricapitolare diversi elementi dell'intera composizione: il connubio di linee ascendenti e discendenti, l'antifonalità fra voci acute e gravi, l'enfasi sul movimento semitonale (per cui si confrontino le misure 17-18 e 72-73).

#### RESPONSORI

I diciotto responsori a quattro voci, sei per ogni giornata, sono organizzati in terzetti: il secondo responsorio di ogni terzetto è intonato dall'organico CCAT anziché CATB.

La struttura ABCB propria del genere tende in linea di principio a dare un rilievo particolare alla sezione B, spesso ben contrastante rispetto ad A, più pregnante e incisiva; il versetto della sezione C, destinato ai soli, è sempre intonato a tre voci (a due nel primo responsorio, *Amicus meus*), con andamento piuttosto sintetico e raramente investito di una spiccata caratterizzazione espressiva.<sup>108</sup> Consideriamo ad esempio il responsorio *Sepulto Domino*, ultimo dell'intera serie:

A: *Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti.*

B: *Ponentes milites qui custodirent illum.*

C: *Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum, petierunt illum.*

La sezione A intona i primi segmenti in un composto andamento omoritmico, dapprima a valori lunghi, per poi accennare brevemente all'immagine del "rotolamento della pietra" (mediante il collaudato espediente delle coppie di voci con andamento parallelo e motivi circolari) e tornare quindi alla declamazione omoritmica a quattro prima della cadenza. La sezione B ha invece impianto imitativo: le tre voci superiori propongono il segmento «Ponentes milites»; il trio muta di segno, col tacere del cantus e l'ingresso del bassus, per il successivo «qui custodirent illum»; al nuovo ingresso del cantus si è già – nell'estrema sintesi di questi responsori – alla cadenza di fine sezione,

<sup>108</sup> L'ultimo responsorio di ogni notturno prevede un'ulteriore ripetizione "da capo", che determina una forma complessiva ABCBAB.

cui segue, sotto la bella fioritura del cantus stesso, la breve, consueta coda "plagale". La sezione C è costituita da un calligrafico duetto imitativo fra tenor e bassus, cui si sovrappone in ultimo, su «petierunt illum», l'altus (da notare la mesta cadenza frigia con cui si chiude il versetto).

Tipico del trattamento victoriano di questo genere è il fatto che qui l'espressività – al di là del tono complessivo di sobria commozione – si ritrae a favore di un'assoluta, rarefatta eleganza nella presentazione sonora delle solenni parole del testo. Rispetto al mottetto e alla sua estetica, siamo in un altro ambito, forse anche in un altro tipo di meditazione. Il *Sepulto Domino*, nella sua stilizzata medietà, cede senza dubbio ad altri responsori la palma dell'eccellenza espressiva e dell'intensità nella temperatura emozionale, ma rappresenta bene la declinazione particolare, nel genere-responsorio, dell'atteggiamento compositivo fondamentale dell'*Officium*.

Il terzo responsorio del Giovedì Santo, *Unus ex discipulis*, altrettanto sintetico del *Sepulto Domino* (36 e 37 misure rispettivamente), è invece fra quelli più densi di espedienti espressivi.

A: *Unus ex discipulis meis tradit me hodie: Vae illi per quem tradar ego!*

B: *Melius illi erat si natus non fuisset.*

C: *Qui intingit mecum manum in paropside, hic me traditurus est in manus peccatorum.*

L'apertura, innanzitutto: contro ogni abitudine nella costruzione esordiale, è il solo tenor a intonare la parola «Unus», mentre le altre voci debuttano su «ex discipulis». Forzando il contesto strutturale, da uno stereotipo melodico-modale Victoria trae un'immagine potente: nella scabra quinta discendente del tenor c'è tutta la triste solitudine di Giuda (un artificio analogo è impiegato nel responsorio *Caligaverunt*, dove al «videte» del solo cantus si contrappone immediatamente l'«omnes» sincrono di tutte le voci). Il successivo segmento «tradit me hodie» è intonato dal trio superiore con linee discendenti che formano catene di ritardi e armonie instabili: così che il gesto omoritmico a quattro «Vae illi» acquisisce una terribile forza. La sezione chiude con il segmento imitativo «per quem tradar ego» (ancora, su «per quem», nel tenor, la quinta di Giuda, che tor-

nerà anche su «qui intingit!»), che approda alla cadenza. La sezione B è costituita da un unico segmento in incisiva, lapidaria omoritmia animata, mentre C è un duetto imitativo che si fa poi trio, con profusione di accidenti notati e tormentate aperture melismatiche.

L'*Animam meam dilectam* del Venerdì Santo, che ha dimensioni più ampie dei responsori finora citati (67 misure), è caratterizzato da un'orchestrazione vocale duttilissima e da un'alternanza di segmenti severamente declamatori e segmenti di veemente espressività.

A: *Animam meam dilectam tradidi in manus iniquorum, et facta est mihi haereditas mea sicut leo in silva. Dedit contra me voces adversarius meus: congregamini et properate ad devorandum illum. Posuerunt me in deserto solitudinis et luxit super me omnis terra.*

B: *Quia non est inventus qui me agnosceret, et faceret bene.*

C: *Insurrexerunt in me viri absque misericordia, et non pepererunt animae meae.*

I primi due segmenti sono in omoritmia animata, mentre con «et facta est mihi» prende avvio il contrappunto imitativo. Alle misure 17-18 Victoria si lascia catturare dall'immagine della selva in cui si aggira il leone, e la rappresenta con un inconsueto miniduetto melismatico fra altus e bassus. Se l'idea di «adversarius» è richiamata geometricamente con un moto contrario di linee, le terribili «voces» di costui trovano efficacissima resa alle misure 19-23: le coppie inferiore e superiore si sovrappongono addensando la tessitura, tutte le parti si spostano nell'ambito acuto della gamma, il bassus propone un pedale di Re<sub>3</sub> su cui si imposta una complessa preparazione cadenzale ricca di dissonanze. A seguire blocchi più o meno strettamente omoritmici a quattro («congregamini», «posuerunt») si alternano a duetti delle voci inferiori, in desolate linee parallele discendenti («ad devorandum illum», «in deserto solitudinis»), fino al segmento «et luxit super me...» che chiude la sezione sottolineando l'affetto lacrimevole del testo con un rallentamento ritmico, catene di dissonanze e l'inflessione armonica a Si bemolle (misura 38), prima della cadenza sulla finalis sol (misura 41). Data l'asimmetria dimensionale del testo, in questo responsorio la sezione A, che abbiamo fin qui descritto,

predomina per estensione e ricchezza di immagini. La sezione B, cantata per buona parte dalle sole tre voci superiori, in omoritmia animata, è caratterizzata dalla catena di ritardi del segmento «qui me agnosceret», sorta di struggente meditazione sullo sguardo del Cristo a Pietro al canto del gallo (Lc 22,61), cui allude qui in filigrana il testo liturgico. La sezione C, intonata dapprima dalla coppia altus-tenor cui poi si aggiunge il bassus, è invece imitativa: i soggetti angolosi e incalzanti evocano con la consueta virtuosa economia estetica la violenza delle immagini testuali corrispondenti. È da notare, in generale, come specialmente nei responsori o nelle sezioni in cui Gesù è locutore in prima persona ci sia uno scatto di espressività; tale atteggiamento può appunto trasfigurare, come avviene qui nell'*Animam meam dilectam*, anche la natura del versetto dei soli: lo si vede ad esempio nell'invocazione al Padre di *Tenebrae factae sunt* o nella raggelante immagine dell'«umbra mortis» che spalanca il suo abisso in *Aestimatus sum*.

Sui responsori incombe un'atmosfera comune di mestizia, che appena si attenua, solo per un momento, nel *Recessit pastor noster* del Sabato Santo, il cui testo porta già una sorta di preannuncio della vittoria pasquale («hodie portas mortis [...] Salvator noster dirupit. Destruxit quidem claustra inferni»). La serie nel suo complesso è tuttavia unificata non solo dall'orientamento emozionale, ma da procedimenti e tratti ricorrenti ben identificabili. Uno fra questi è l'enfasi sui motivi discendenti, topos dei canti di «lamento»: oltre ai casi già citati, si possono ricordare fra i più notevoli il vivido «ad crucifigendum» di *Tamquam ad latronem*, che conclude una sorta di compendioso *improperium* del Redentore, l'«elongatus est a me» di *Caligaverunt*, il «descendentibus in lacum» del citato *Aestimatus sum* e così via. Come si è già accennato, inoltre, gli studi di Cramer hanno messo in luce una rete di rapporti intertestuali sottesa all'*Officium*: essa coinvolge anche i responsori,<sup>109</sup> specie in corrispondenza di passaggi testuali simili o identici – si veda ad esempio l'intenso segmento «si est dolor» che apre la parte B dei due brani *O vos omnes* e *Caligaverunt*.

109] Cramer 2001, cap. 3.

## PASSIONI

Cramer è forse l'unico autore ad aver affrontato le passioni dell'*Officium Hebdomadae Sanctae* con un approccio propriamente analitico: citate assai spesso con tono ammirativo e magari descritte con vaghi accenni impressionistici, le due composizioni di Victoria hanno condiviso la sorte di molte opere del Rinascimento, tanto più frequentemente evocate nella musicografia quanto meno studiate in modo rigoroso.

Le indagini di Cramer hanno avuto un risultato per certi aspetti sorprendente: non solo il «basic style» delle passioni sembra derivare direttamente dalla tecnica del *fabordón/falsobordone*, ma tale è il livello di formularità sia melodica sia armonico-contrappuntistica – anche al di là di un'economia motivica quasi «minimal» che sfrutta spesso l'espedito dello *Stimmtausch* – che il «constructive principle» fondamentale si configura come una «polyphonic centonization».<sup>110</sup>

Il termine *Passio* non deve ingannare chi non avesse familiarità con queste opere: non si tratta di ricostruzioni musicali complete e più o meno artefatte o drammatizzate della Passione di Cristo, bensì della messa in polifonia dei soli interventi diretti pronunciati, nel testo evangelico, da gruppi di persone (i discepoli, il popolo di fronte a Pilato, i soldati, i sommi sacerdoti). Le due «passioni» sono pertanto costituite da una serie di brevi segmenti polifonici (per un totale di sole 170, nella *secundum Matthaeum*, e 97 misure), in larga maggioranza a quattro voci, da inserire nella lettura cantillata integrale del racconto evangelico corrispondente. Il fatto che questi cori siano dunque intervallati nell'esecuzione da lunghi tratti di cantillazione contribuisce fra l'altro a spiegare – come giustamente ha osservato ancora Cramer – le scelte di forte unificazione costruttiva attuate da Victoria. La formularità della polifonia risponde, insomma, alla quintessenziale formularità della cantillazione.

Nella passione *secundum Matthaeum* le parole «hic dixit possum destruere templum Dei et post triduum aedificare illud» (Mt 26,61),

<sup>110</sup>] Vedi il già citato cap. 5 di Cramer. È da notare che tale formularità è addirittura trasversale alle due passioni.

pronunciate dai due delatori al processo, «et tu cum Iesu Galilaeo eras» e «et hic erat cum Iesu Nazareno» (Mt 26,69.71), dette prima da un'ancella poi da un'altra riguardo a Pietro,<sup>111</sup> sono le uniche intonate a due voci; la frase degli astanti alla crocifissione «sine, videamus an veniat Helias liberans eum» (Mt 27,49) è cantata invece a tre voci. Mentre le tre sezioni a organico ridotto hanno tutte andamento imitativo, altrove la scrittura delle passioni è saldamente omoritmica e finalizzata più alla buona declamazione che a esiti espressivi: vedervi, con Anglès,<sup>112</sup> il vertice dell'intero *Officium* appare per molti aspetti una forzatura. La relativa impassibilità (*si licet*) di questa omoritmia formulare si apre nondimeno a qualche effetto «mottettistico» in alcuni degli episodi più ampi, con variazioni dell'orchestrazione vocale, spunti imitativi e accennate *Textausdeutungen*. Una sorta di raffinata ironia compositiva si ha, ad esempio, quando Victoria musica il saluto derisorio rivolto a Gesù dai soldati di Pilato, «Ave Rex judaeorum» (Mt 27,29 e Gv 19,3), a valori lunghi (in omoritmia per Matteo, in imitazione per Giovanni), come si trattasse di una delle *salutationes* autenticamente devote frequenti nei mottetti coevi.

## ALTRE COMPOSIZIONI NELL'OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE

L'antifona *Pueri hebraeorum* veniva cantata durante la distribuzione dell'ulivo benedetto, prima della solenne processione della Domenica delle Palme.<sup>113</sup> Il testo tratteggia l'antefatto positivo ed an-

<sup>111</sup>] Secondo una didascalia, i due passaggi «dell'ancella» sono facoltativi: a rigor di logica, del resto, essi, in quanto parole pronunciate da un solo individuo, sono disomogenei al resto dei cori «collettivi».

<sup>112</sup>] Cfr. Anglès 1968, 401-402, dove si afferma che il «moving drama of the Passion which permeates [Victoria's] *Officium Hebdomadae Sanctae*» raggiunge l'apice («climax») nelle *turbae* delle due passioni (il grande studioso catalano porta, in effetti, a sostegno della sua affermazione i pochi passaggi davvero espressivi della *Passio secundum Johannem*).

<sup>113</sup>] «Postea [*i.e.* dopo l'aspersione dei rami d'olivo con l'acqua benedetta] sacerdos, stans ante altare versus ad populum, distribuit ramos, primo clericis, deinde laicis. Interim a choro cantantur antiphonae: *Pueri hebraeorum...*» (*Officium hebdomadae sanctae completum. Ad Missalis, & Breuiarij reformatorem rationem, Pii v pont. max. iussu restitutum*, Venezia, Giunta, 1584, 6r).

zi trionfale della Passione, con l'ingresso di Cristo in Gerusalemme salutato dai fanciulli osannanti d'Israele. Dopo un exordium imitativo ornato da festose ghirlande di melismi, la scrittura, in cui si rintracciano riferimenti all'antifona in canto piano, tende all'omioritmia, raggiungendola in particolare sull'enfatico «Hosanna» delle misure 33-34. Il carattere eufonico e gioioso di questo brano è eccezionale nel complesso dell'*Officium*, la cui temperie è di tutt'altro segno; in effetti però, al di fuori del corpus centrale costituito da lamentazioni, responsori e passioni, occasionali schiarite dell'atmosfera sonora si hanno anche altrove: ad esempio nell'inno *Vexilla regis*.

Come si è detto, tale inno è previsto, nella liturgia della Settimana Santa, dopo l'Adorazione della Croce del Venerdì, durante la processione che riporta il Santissimo Sacramento all'altare, prima dei riti eucaristici.<sup>114</sup> Victoria prende in considerazione la melodia *more hispano*, che utilizza come *cantus prius factus* nel musicare le strofe pari 2, 4 e 6, cui aggiunge la strofa finale trinitaria «Te summa Deus Trinitas». Nella strofa 2, a quattro voci, il *cantus prius factus* è portato dal tenor: inizialmente il cantus lo imita a distanza, mentre le altre voci propongono controsoggetti ritmicamente assai vivaci; poi la configurazione cambia in vario modo, ferma restando l'alterità funzionale del tenor. La strofa 4, a 3 voci CAT, ha la melodia preesistente al cantus, dunque nella posizione più prominente e udibile; anche qui le altre voci hanno vita ritmica rigogliosa e fluida. La strofa 6, nuovamente a quattro voci, si distingue sia per il solenne saluto alla croce dell'esordio («O Crux ave spes unica») a valori lunghi e tendente all'omioritmia, sia perché frammenti del *cantus prius factus*, qui ancora parafrasato al cantus, vengono anticipati o riproposti a va-

114] «Defertur baldachinum super sacramentum et duo acolythi cum thuribus continue sacramentum incensant, interim cantatur sequens himnus Theodulphi: *Vexilla regis prodeunt*» (*Officium hebdomadae sanctae completum...*, cit.). Nell'*Officium* di Victoria, il *Vexilla regis* è posto in chiusura, al termine delle tre giornate. Tale collocazione privilegiata, più che rispecchiare qualche ignota variante locale dell'ordinamento, potrebbe essere dettata da elementi extraliturghi: in particolare essa potrebbe avere a che fare con la "chiave di lettura" fondamentale dell'opera, che Victoria rivela ponendo in esergo, come abbiamo già ricordato, la strofa «Te summa Deus Trinitas» – Victoria per altro musica tale strofa (dispari) pur attenendosi altrimenti alle sole strofe pari dell'inno (cfr. Cramer 1982, 9).

lori ampi ora dall'una ora dall'altra voce, procedimento che conferisce un'ancora più augusta solennità all'intonazione. Nella strofa conclusiva, a 6 voci CCAATB, è il cantus II a portare la melodia innodica che, dapprima nascosta dalla tessitura omioritmica dell'imponente exordium, emerge via via, in particolare con il sintagma teologicamente precipuo «Crucis mysterium» a valori di *brevis*: ricordiamo che proprio il testo di questa strofa figura in esergo all'intera opera! Siamo di fronte, con quest'inno, a uno fra i più eccelsi risultati di quel diuturno dialogo fra la scrittura victoriana e la tradizione melodica del canto piano la cui centralità nel percorso del compositore spagnolo non si evidenzierà mai abbastanza [ESEMPIO 10].

Anche il canto eucaristico del *Tantum ergo* per il Giovedì Santo appartiene al minoritario lato "luminoso" dell'*Officium*. La strofa innodica è musicata in una maniera grande, seppur tutto sommato sintetica (44 misure), di scrittura polifonica a cinque (CCATB); il *cantus prius factus* (la melodia *more hispano* dell'inno *Pange lingua*, da cui la strofa deriva, già utilizzata negli inni del 1581) è portato dal cantus II, ma spesso ripreso o anticipato nella trama imitativa. È un brano pieno di energia, in un continuo gioco di tensioni e rilassamenti ritmici, e forse in assoluto l'episodio meno omioritmico dell'intero *Officium* – eppure, proprio per contrasto con la mobilissima tessitura contrappuntistica che precede, la convergenza di cantus I e bassus nel segmento finale «sensuum defectui» produce un effetto di placamento quasi preternaturale, che illustra benissimo la mistica resa dei sensi evocata dal testo.

Come le composizioni appena citate, pure il *Benedictus* – cantico di cui Victoria musica i versetti pari, per l'esecuzione nelle lodi mattutine dal Giovedì al Sabato Santo – esorbita dal tono mesto dell'*Officium*. I singoli versetti sono intonati a quattro voci (tranne «Iusiurandum», a tre) con rigorosa sintesi e osservando sempre l'uso di cadenzare a metà versetto; l'impianto è prevalentemente imitativo, sebbene affiori in alcuni momenti un andamento quasi di falsobordone – nel caso forse più appariscente, però, si tratta di una precisa scelta espressiva: la declamazione monocorde di «ad dirigendos pedes nostros [in viam pacis]» è infatti un'immagine sonora ben leggibile della ferma pedagogia divina.

19  
Cantus I  
- ni - tus: quos per Cru - cis mys - te -

Cantus II  
- ni - tus: quos per

Altus I  
quos per Cru - cis mys - te - ri - um,

Altus II  
- ni - tus: quos per Cru - cis mys - te -

Tenor  
19 spi - ri - tus: quos per Cru - cis mys - te - ri - um, mys -

Bassus  
19 spi - ri - tus: quos per Cru - cis mys - te -

24  
ri - um, quos per Cru - cis mys - te - ri - um,

Cru - cis mys - te - ri - um,

quos per Cru - cis mys - te - ri - um, sal -

ri - um, quos per Cru - cis mys - te - ri - um, sal - vas re -

24 te - ri - um, quos per Cru - cis mys - te - ri - um, sal - vas

24 ri - um, quos per Cru - cis mys - te - ri - um, sal - vas

ESEMPIO 10 *Vexilla regis*, strofa conclusiva, miss. 19-29.

Nel salmo *Miserere*, invece, l'influenza del fabordón/falso-bordone è, come ha mostrato Cramer,<sup>115</sup> decisiva: nella reinterpretazione di Victoria si traduce in blocchi di recitazione omoritmica a valori in prevalenza di *minima*, in cui i singoli versetti sono sempre suddivisi tra loro da una breve *Generalpause*; il terzo tono salmodico è inglobato in forma variata al tenor. Lo schema armonico-cadenzale è semplice e tendenzialmente fisso: ogni verso termina con una cadenza frigia su mi, mentre le cadenze intermedie sono su Do. Victoria musica in questo modo i versi dispari del salmo (fra i pari è proposto in forma facoltativa il solo secondo verso, con l'organico CCAT), dilatando la parte centrale e aggiungendo cadenze interne ove la struttura del testo lo richieda.

Il *Popule meus* musica parzialmente i cosiddetti "improperia" del Redentore, da cantarsi durante l'Adorazione della Croce del Venerdì Santo.<sup>116</sup> L'intonazione victoriana comprende solo la frase «Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi» e il trisagio greco-latino «Agius o Theos, Sanctus fortis» (tradizionalmente eseguito a cori alterni), da utilizzare come ritornelli inframmezzati ai versetti in canto piano. Dal punto di vista musicale questi brevi episodi possono essere accostati alle passioni; concisi (35 misure in totale), austeramente omoritmici e declamatori, hanno un sussulto espressivo solo nel segmento finale: una tipica inflessione cadenzale (su «immortalis»), abbinata al raggiungimento dell'apice melodico Fa<sub>4</sub>, segnala e prepara l'intensificazione emotiva corrispondente alla supplica «miserere nobis», in cascate imitative discendenti.

All'estremo opposto della gamma espressiva, i due mottetti che Victoria reinclude nell'*Officium Hebdomadae Sanctae* sono fra le sue composizioni più intense.

*O Domine Jesu Christe*, a sei voci CAATTB, è un mottetto dalle sonorità tese, per l'abbondanza di alterazioni, dissonanze, movi-

<sup>115</sup>] Cfr. Cramer 2001, soprattutto 123-125.

<sup>116</sup>] «Interim, dum fit adoratio, cantantur improperia, et alia quae sequuntur, totaliter vel in parte, prout multitudo adorantium vel paucitas requirit»: *Officium hebdomadae sanctae completum...*, cit., 94v.



35

Cantus  
- vos, dul - ci - a fe - rens pon - de - ra,

Altus  
- vos, dul - ci - a fe - rens pon - de - ra,

Tenor  
- vos, dul - ci - a fe - rens pon - de - ra,

Bassus  
- vos, dul - ci - a fe - rens pon - de - ra, quae

40

quae so - la fu - is - ti di -

quae so - la fu -

quae so - la fu - is - ti di - gna,

so - la fu - is - ti di - gna,

45

gna, quae so - la, quae so - la fu - is - ti

is - ti di - gna, quae so - la, quae so - la fu -

quae so - la fu - is - ti di - gna, quae so -

quae so - la fu - is - ti di - gna,

ESEMPIO 11 *Vere languores nostros*, miss. 35-49.

menti semitonal e cadenze di tipo frigio, l'acutezza dell'ambito vocale, la tavolozza armonica aspra. Entro una scrittura d'impianto omoritmico-declamatorio, l'orchestrazione estremamente varia e cangiante dà spazio a episodi "pseudopolicorali" con vari raggruppamenti vocali contrapposti. Quasi sorprendente, dato il registro stilistico elevato, il finale, che sembra retoricamente meno preparato e costruito del solito e dà una lettura lieve, per così dire intimista, della formula devozionale «ut tua vulnera morsque tua sit vita mea».

Il *Vere languores nostros*, a quattro voci, contempera a perfezione le risorse di una omoritmia composta, ma dai colori armonici accesi, e di scacchiere imitative dallo slanciato dinamismo. Vi si può leggere una forma grosso modo tripartita:

A: *Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit: cuius livore sanati sumus.*

B: *Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera:*

C: *quae sola fuisti digna sustinere regem coelorum et Dominum.*

La prima sezione, punteggiata di cadenze in prevalenza frigie, prende avvio in stretta omoritmia, che però progressivamente si anima, accumulando tensione via via, fino a un primo scioglimento imitativo: i diversi ingressi delle voci col disegno discendente «ipse portavit» (tipico del formulario motivico victoriano) sembrano additare a gara il Redentore, come rappresentando gli sguardi di speranza che dai «dolores» dell'umanità si levano al Crocifisso. Chiude questa sezione, dopo un'assorta pausa, un doppio, lapidario segmento omoritmico: «cuius livore sanati sumus». La sezione centrale introduce le classiche, paradossali lodi della Croce. Mentre i valori ritmici si dilatano, il contenuto melodico è pressoché annichilito: ma è la materia armonica, ardente, a dettare il tono di densa meditazione. Poi, con un colpo di prestigio, Victoria riavvia le celesti meccaniche del motore polifonico, costruendo a partire dal bassus una fluentissima imitazione sulle parole «quae sola fuisti digna» (si noti che la Croce, cui si riferisce il pronome relativo femminile, è evocata nel testo, ma mai nominata!) [ESEMPIO 11].

Il «quae sola» spinge la terza sezione del mottetto, non senza un ulteriore previo addensamento omoritmico («sustinere regem»), verso un grandioso finale innervato di cascate melismatiche.

Nell'arco di una sessantina di misure, insomma – da un incipit di nudi accordi a una chiusa dall'eleganza ornatissima –, Victoria trasfigura il percorso sonoro, con l'inesorabile chiaroveggenza dei suoi momenti piú alti, in un autentico itinerario spirituale.

#### ALTRE COMPOSIZIONI

Affrontiamo, in quest'ultimo capitolo, alcune opere fra le somme di Victoria, come l'*Officium Defunctorum*, e, piú brevemente, zone meno frequentate della sua produzione. Oltre a singole composizioni, forse refrattarie alla nostra sommaria partizione per grandi filoni di genere – come le litanie policorali (1583, poi riprese nel 1600) o il cantico *Nunc dimittis* (1600) in stile di fabordón/falso-bordone –, dovremo concederci il lusso di lasciare in ombra due capitoli importanti dell'opera victoriana: i magnificat e gli inni, cui il compositore dedicò nel 1581 un "dittico" destinato a venire incontro alle crescenti esigenze delle cappelle musicali per la liturgia dei vesperi. I magnificat di Victoria, confluenza di due tradizioni, la spagnola e romana, che a tale genere attribuivano grande importanza, e i suoi inni, autentica *summa* dell'elaborazione polifonica di *cantus prius facti*, meriterebbero certo uno studio accurato e sistematico. Una conoscenza adeguata di questi filoni non può prescindere da una base siffatta, ed è pertanto ancora di là da venire.

#### SEQUENZE

La sequenza *Victimae paschali laudes*, pubblicata nella grande raccolta policorale madrilense del 1600, ha un organico asimmetrico CCAT-CATB. Composizione sintetica (49 misure), in cui Victoria intona in realtà solo la seconda metà del celebre carne pasquale, a partire dalla strofa «Dic nobis Maria», essa è tutta giocata sull'alternanza fra metro ternario (prevalente) e binario, e sulle ambiguità fra metro esplicito ed implicito. Le strofe iniziale e finale, «Dic nobis Maria» e «Scimus Christum», che espongono l'interrogazione a Maria

Maddalena e la professione di fede conclusiva, sono realizzate con seratissimi scambi antifonali tra i due cori; gli episodi centrali, invece, che presentano le risposte della Maddalena, sono affidati al solo coro I (dopo la prima "risposta" è prevista la ripetizione della strofa interrogativa). Negli scambi iniziali, ma anche a ridosso del finale, ci sono blocchi omoritmici simili tra loro, con accenni di *Stimmtausch*, tuttavia specialmente nell'ultima strofa il meccanismo antifonale innescava vigorose progressioni armoniche per quarte e quinte. La scrittura accordale, i colori armonici accesi, la declamazione nervosa e l'energia ritmica sono ingredienti che abbiamo già incontrato nell'opera victoriana... eppure la compresenza di questi elementi evoca qui, assai più che altrove, le atmosfere sonore del più amato genere musicale della polifonia spagnola coeva: il *villancico*. A differenza ad esempio di Guerrero, Victoria, la cui fedeltà di musicista alla lingua latina fu inconcussa, non vi si cimentò mai: qui però dimostra di possederne il fuoco e padroneggiarne la sintassi.

La sequenza *Veni Sancte Spiritus* (anch'essa del 1600), per due cori uguali CATB, ha proporzioni più ampie del *Victimae* (77 misure): è una composizione di carattere ben diverso, linguisticamente meno eccezionale per Victoria. Vengono intonate 7 strofe su 10, entro una macrosimmetria strofica 2+2+1+2. La scrittura dei singoli blocchi è prevalentemente omoritmica solo per le strofe 3-4, che sono in tempo ternario, mentre altrove è in contrappunto imitativo. Di rivoltantissimo interesse è l'impianto formale nel suo complesso (le lettere si riferiscono ai segmenti uguali nella singola coppia strofica):

– strofa 1: «Veni, Sancte Spiritus, / et emitte caelitus / lucis tuae radium»: forma musicale A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>B, coro I solo; strofa 2: «Veni, pater pauperum, / veni, dator munerum, / veni, lumen cordium»: A<sub>1</sub>'A<sub>2</sub>B coro II, B' coro I, B' coro II. Victoria lavora a vari livelli sulla struttura ternaria di ogni strofa, e istituisce una precisa simmetria nella coppia strofica (che in questo caso, come per l'ultima coppia intonata, è realmente tale anche nel testo originale, mentre le successive sono abbinate *ex novo*, saltando le rispettive strofe gemelle);

– strofa 3: «Consolator optime, / dulcis hospes animae, / dulce refrigerium»: A<sub>1</sub> coro I, A<sub>2</sub> coro II, B tutti; strofa 4: «O lux beatissima, / reple cordis intima / tuorum fidelium»: idem, invertendo i cori (anche nel tutti); tempo ternario, sostanziale omoritmia (più animata nel tutti);

– strofa 5: «Lava quod est sordidum, / riga quod est aridum, / sana quod est saucium»: A coro I, A coro II (con *Stimmtausch* cantus-altus), B coro I;

– strofa 6: «Da tuis fidelibus, / in Te confidentibus, / sacrum septenarium»: A<sub>1</sub> coro II, A<sub>2</sub> coro I, B tutti; strofa 7: «Da virtutis meritum, / da salutis exitum, / da perenne gaudium»: idem, invertendo i cori (anche nel tutti); si aggiunge l'*Amen-coda* (con il consueto movimento cadenzale plagale). È notevole nel finale la martellante richiesta del cantus «da perenne gaudium» sul tetracordo ascendente La-Si bequadro-Do-Re: si direbbe che Victoria abbia pensato questo gesto così pregnante più per il testo della strofa 7 che per quello della strofa 6, «sacrum septenarium»... in effetti, però, in questa intonazione volutamente eptapartita non si tratta certo di un' enfasi numerologica poco pertinente!

Oltre a questo schema formale dalle elaborate simmetrie (che portano l'organico pieno a dispiegarsi solo al termine delle strofe 3-4 e 6-7),<sup>117</sup> Victoria mette in opera anche una unità motivica addirittura sconcertante, che allo stato attuale non sembra riconducibile ad alcuna melodia *prius facta*. La cellula esordiale Sol-La-Si bemolle -Sol, ad esempio, ricorre più volte, generalmente raddoppiata alla terza (Si bemolle -Do-Re-Si bemolle), nelle prime due coppie strofiche (1-2, 3-4); nelle strofe 3-4, a questa cellula che anima il segmento A<sub>1</sub> risponde in A<sub>2</sub> al cantus un motivo aperto dal tetracordo ascendente La-Si bequadro-Do-Re, che sarà poi protagonista nel finale (elemento B dell'ultima coppia); come pure: il motivo principale dei segmenti A della strofa 5 è anticipato dall'altus alle misure 18-20, e così via. Se, dunque, da un punto di vista squisitamente tecnico, il *Victimae paschali laudes* è una sorta di studio sul colorismo ritmico e armonico, la sequenza *Veni Sancte Spiritus* è un'indagine sulle geometrie formali e l'organicità motivica.

Guardando all'altra sequenza victoriana, il *Lauda Sion* per CATB-CATB edito la prima volta all'interno dei *Motecta festorum* del 1585 e poi ripreso nel 1600, si è tentati di ritrovare – in questa che dovrebbe essere cronologicamente la prima composizione del trittico – i germi delle soluzioni sperimentate nelle altre due: sia l'uso architettonico-formale della policoralità che caratterizza il *Veni*

<sup>117</sup> Per un'altra lettura formale della sequenza victoriana, cfr. Cramèr 2001, 274-276.

*Sancte Spiritus* (simili anche le dimensioni: qui 74 misure), sia l'uso coloristico-espressivo della medesima (i rapidi scambi antifonali) abbinato a un'esuberante vivacità ritmica e armonica che è la cifra caratteristica del *Victimae*. A grandi linee: la strofa 1 del *Lauda Sion* ha struttura **A** coro I, **B** coro II, **C** coro I / coro II / cI / cII (blocchi che pur rimanendo distinti vanno incontro progressivamente ad ampia sovrapposizione); la strofa 2 riprende i medesimi materiali, a cori invertiti; si ha inizialmente in queste strofe un richiamo alla celeberrima melodia *prius facta* della sequenza. La strofa 3 insiste su serrati scambi antifonali, con ritmi sincopati e incalzanti, e la strofa 4 riprende i medesimi materiali, a cori invertiti per i primi due segmenti. La strofa 5 («Bone pastor») parte in misura ternaria, con un segmento affidato al coro I, senza ripetizioni; poi prosegue («tu nos pasce») sempre in tempo ternario, ora però con ripetuti, stretti scambi antifonali; torna quindi in misura binaria per il verso finale «in terra viventium»,<sup>118</sup> in cui i «botta e risposta» policorali via via si sciogliono in una scrittura tipicamente «da finale» a otto (non c'è «Amen»).

Decisamente trascurate, nella recezione moderna, forse anche perché eccentriche rispetto a una certa visione riduttiva dello stile di Victoria, le tre sequenze meritano, invece, di essere annoverate fra le sue composizioni più interessanti, e ristudiate approfonditamente in relazione allo sviluppo complessivo della sua produzione policorale.

#### SALMI

Nel corso della sua carriera Victoria si accosta in vario modo alla composizione di salmi:<sup>119</sup> include salmi policorali nelle raccolte del 1576, del 1581 (*Hymni totius anni ... una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitibus*), del 1583 (*Motecta*) e del 1600; prepara una collezione completa di salmi polifonici a quattro voci, che però non perviene alle stampe; infine gli sono attribuite in alcuni

<sup>118</sup>] Non è inutile notare che una scelta metrica perfettamente coincidente si trova nel *Lauda Sion* dei *Motecta festorum* di Palestrina.

<sup>119</sup>] Vedi in particolare Cramer 2001, capp. 6 e 7; Fischer 1975; Fischer 1979, 324-332.

manoscritti di area tedesca non meno di tre decine di salmi in *falsobordón*/falsobordone, tipologia per altro attestata nella sua produzione a stampa dal *Miserere* dell'*Officium Hebdomadae Sanctae*.

Mentre il *Super flumina Babylonis*, nato come brano d'occasione e stampato nel *Liber primus* del 1576, intona solo parzialmente il testo del salmo 136 ed è privo di dossologia, il *Nisi Dominus* (salmo 126) della stessa raccolta è il primo salmo completo e provvisto di conclusione dossologica (e quindi adatto all'esecuzione durante i vesperi) pubblicato da un musicista operante a Roma:<sup>120</sup> Victoria è pioniera nella Città Eterna anche in questo campo. I quattro salmi policorali «pro praecipuis festivitibus» del 1581 (oltre al *Nisi Dominus* ripubblicato, i salmi 109, *Dixit Dominus*; 112, *Laudate pueri*; 116, *Laudate Dominum*) sono certamente destinati alla liturgia vespertina e rispecchiano il graduale inserimento di salmi polifonici nella prassi liturgica romana del periodo, in ritardo rispetto all'ambiente norditaliano – all'epoca, infatti, a Roma, di contro ad antifone, inni e magnificat intonati in polifonia, i salmi venivano probabilmente cantati per lo più in *falsobordone*.<sup>121</sup> Il legame con la liturgia è naturalmente testimoniato anche dal riferimento ai toni salmodici, che si accompagna, ad esempio nel *Dixit Dominus*, a un certo allentamento dell'omioritmia piuttosto pervasiva dei salmi del 1576, con sovrapposizioni più profonde fra i cori ma anche con scambi antifonali generalmente più lunghi e porzioni di testo più ampie affidate al singolo gruppo vocale. Nei *Motecta* del 1583 Victoria include il *Laetatus sum* che, come abbiamo già ricordato, spicca per essere la prima composizione a tre cori pubblicata a Roma e per l'impiego di straordinari contrasti sonori. Infine nel 1600 appare, ultimo fra i suoi salmi a stampa, l'*Ecce nunc benedicite*, che risente dell'ulteriore evoluzione dell'idioma policorale victoriano: brevi blocchi omioritmici estremamente compatti si affrontano in rapidi scambi antifonali, con effetti di eco e forte enfasi sulle sonorità verticali.

Il manoscritto Mus. 130 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma è una raccolta di 10 salmi vesperali, prepa-

<sup>120</sup>] Cfr. A. Apruzzese, G. Ferrara, *I salmi vesperali a più voci nelle cappelle romane tra la fine del '500 e l'inizio del '600*, «Studi musicali» XXVII (1998), 53-87: 73.

<sup>121</sup>] Cfr. *ivi*, 73-74, 82-84.

rata in vista di una pubblicazione che a quanto pare, per cause sconosciute, non avvenne mai: Victoria, che aveva affidato la cura dell'operazione editoriale all'amico Soto,<sup>122</sup> apportò correzioni sul manoscritto e inserì annotazioni autografe concernenti i dettagli dell'impaginazione, pregando esplicitamente il connazionale di seguirle con scrupolo. Il manoscritto, proveniente dalla Chiesa Nuova e forse derivante dal lascito personale dei beni di Soto, non offre elementi materiali per la datazione, ma osservazioni stilistiche e congetture di varia natura hanno indotto Klaus Fischer a proporre il 1592 come *terminus post quem*: Victoria avrebbe dunque vergato le sue annotazioni durante uno dei presunti soggiorni romani del 1593-1594; secondo Arnaldo Morelli, invece, si deve pensare a una data più tarda, forse ai primi del Seicento.<sup>123</sup> Il problema aperto della datazione, che si aggancia ad altre annose aporie relative a quel periodo della vita di Victoria,<sup>124</sup> ci lascia nel dubbio anche sul carattere di novità che poteva avere la pubblicazione di questa raccolta completa di salmi vesperali a Roma.

Ad ogni buon conto, si tratta di salmi polifonici a quattro voci, in alternatim, per i vespri domenicali e festivi; alcuni intonano i versi dispari, altri i pari.<sup>125</sup> I vincoli assegnati per convenzione al genere salmodico erano all'epoca piuttosto severi (a differenza di quanto accadeva ad esempio per i magnificat solenni), onde non prolungare troppo l'esecuzione dei versetti nel corso dei vespri: essi imponevano dunque l'uso di spunti imitativi compatti e a due sole voci, e la forte limitazione delle ripetizioni in cantilena, proscrivendo i canoni e i *cantus firmi* a valori lunghi. Victoria si adegua a queste restrizioni forse più di altri autori romani coevi, ma non rinuncia (come invece fanno altri ancora, attenendosi a una scrittura vicina al falsobordone) a un'elaborazione personale ed esteticamente significativa: si hanno così, ad esem-

122] Secondo Fischer 1975, 125, lo stesso Soto fu il copista del manoscritto.

123] Vedi la relativa scheda del *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma*, introd. storica di A. Morelli, Roma, Consorzio IRIS per la valorizzazione dei beni librari, 1989.

124] Secondo Fischer 1975, 126-127, la dedica che Victoria chiede di riportare immutata da un libro di messe sarebbe quella del 1592, su cui in una nota precedente abbiamo sollevato dubbi: l'apparente incongruenza fra la dedicatoria e il contenuto di quella raccolta trova forse una spiegazione in questo e in altri, per ora solo ipotetici, progetti editoriali paralleli, mai giunti in porto?

125] Vedi Fischer 1975, 128.

pio, un accurato planning cadenzale, un utilizzo variegato e inventivo del tono salmodico, molti accordi "coloriti" mediante l'uso di alterazioni aggiuntive. I salmi *Nisi Dominus* e *Credidi*, gli ultimi, si distinguono strutturalmente per la mancanza dell'intonazione salmodica, un uso delle cadenze melodiche meno vincolato al modello del tono, e insomma una scrittura continuamente di stampo mottettistico, pur nell'estrema concisione. L'incipit dei due versi iniziali del *Credidi* – con la viva *Textausdeutung* nel primo e la prosciugata antifonia nel secondo, quasi una policoralità essenziale che si risolve in una sorta di hoquetus – basta a dare l'idea della disinvoltura stilistica e della perfetta padronanza con cui Victoria affronta queste composizioni.

Nel manoscritto seicentesco aggiunto a un esemplare degli *Hymni* di Victoria (D-Mbs 2 mus. pr. 23, dove compaiono anonimi) e nella copia che ne fece Karl Proske (D-Rp Mapped Victoria I, N. 27a), autore dell'attribuzione poi accettata e anzi corroborata da Cramer, figurano falsobordoni a quattro voci, che intonano i cinque salmi vesperali per le domeniche *per annum* e d'Avvento, e i quattro salmi di Compieta. Si tratta di una serie di intonazioni multiple – basate, con maggiore o minore evidenza, sui toni salmodici –, per un totale di 29 brani.<sup>126</sup> D-Mbs Mus. ms. 89 (datato 1597) tramanda invece altri cinque falsobordoni, a cinque voci, privi di testo ma probabilmente pensati per gli stessi salmi che sono intonati nelle precedenti pagine del manoscritto.<sup>127</sup> In tutti questi brani, attribuiti in modo abbastanza plausibile a Victoria, Cramer ha ravvisato una sua interpretazione personale del falsobordone, contaminata e arricchita – soprattutto in D-Mbs 2 mus. pr. 23 – con elementi derivanti fra l'altro dal *fabordón* spagnolo.

#### ANTIFONE

Dal punto di vista stilistico, le antifone di Victoria vanno accostate ai mottetti, di cui anzi andrebbero forse considerate un sottogenere. Ciò che le distingue come gruppo è, oltre alla tipologia liturgica dei testi intonati, la presenza di un riferimento al corri-

126] Cfr. Cramer 2001, cap. 6, soprattutto 198-211.

127] Cfr. *ivi*, soprattutto 211-217.



spondente *cantus prius factus*: riferimento che torna in tutte le antifone, pur con diversità di modi – dall'alternatim associato alla parafrasi fino a forme meno pervasive.

Fra le 13 composizioni di Victoria, si distinguono 10 antifone mariane con vario organico vocale (intonazioni multiple delle quattro grandi antifone dedicate alla Vergine: *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina coelorum*, *Regina coeli*, *Salve Regina*), 2 antifone a quattro voci per il rito dell'aspersione (*Asperges me*, per tutte le domeniche dell'anno, e *Vidi aquam*, per il tempo pasquale), e l'antifona *Pueri hebraeorum*, anch'essa a quattro, cantata, come già ricordato, durante la distribuzione dell'ulivo benedetto nella *Dominica in Palmis*. Proprio quest'ultima (pubblicata per la prima volta nel 1572 e riproposta poi nei *Motecta* del 1583 e nell'*Officium Hebdomadae Sanctae*) è forse la composizione più assimilabile allo stile mottettistico, dato che i richiami al *cantus prius factus* sono completamente integrati in una scrittura che si muove fra contrappunto imitativo e omoritmia. Le due antifone per l'aspersione, invece, che corredano la raccolta di messe del 1592, sono brani piuttosto semplici e concisi, in alternatim e con cenni di parafrasi al *cantus*; oltre all'antifona, Victoria intona, sempre in alternatim, il relativo versetto e la dossologia, con una scrittura accostabile, soprattutto nel *Vidi aquam*, al falsobordone.

Le antifone mariane presentano una certa varietà di approccio, ma nel complesso sono tutte composizioni di elevato profilo tecnico ed estetico, e toccano in alcuni casi vertici di eccellenza nell'intera produzione victoriana. L'*Alma Redemptoris Mater* a 5 (1572), in due parti, si pone su un registro stilistico "grande", con notevole *varietas* di segmento in segmento; nella tessitura ora densa, ora più alleggerita, affiorano elementi dell'antifona in canto piano. Il segmento «sumens illud ave» cita, tuttavia, con un balzo intertestuale tipicamente victoriano, il passo melodico corrispondente dell'inno *Ave maris stella*: la stessa cosa accade nell'intonazione a otto voci (1581), anch'essa in due parti. Qui la scrittura policorale presenta ampie sovrapposizioni fra i due cori ed episodi propriamente a otto; l'andamento è tutt'altro che rigidamente omoritmico, e si ha antifonia stretta in sostanza solo all'inizio della seconda parte (sul monosillabo «Tu»); elementi dell'antifona *prius facta*, portati ora dall'una ora dall'altra voce, si fanno strada fra motivi diversi, e più prominenti, di nuova invenzione.

Le due *Ave Regina coelorum* (a cinque, 1572; a otto, 1581) presentano varianti testuali rispetto al testo classico e hanno un rapporto abbastanza libero con il *cantus prius factus*. La versione policorale è estremamente varia, dall'antifonia stretta alle sovrapposizioni, talora anche trasversali, fra i due cori e così via; a differenza dell'intonazione a cinque voci, non è suddivisa in due partes, ma il segmento «gaude gloriosa», in misura ternaria, segna comunque una forte cesura intermedia.

Nei due *Regina coeli* (a cinque, 1572; a otto, 1576), entrambi in due parti, i riferimenti al *cantus prius factus* sono piuttosto precisi, soprattutto agli incipit delle varie frasi: in modo più pervasivo, comunque, nell'intonazione a cinque, in cui Victoria adotta anche il brio melismatico dell'antifona preesistente, mentre nella versione policorale a volte – come nell'*Alma Redemptoris Mater* a otto – gli elementi derivati dal *cantus prius factus* hanno minor rilievo dei motivi di nuova composizione fra cui si affacciano. Il *Regina coeli* del 1576 presenta dal punto di vista della tecnica policorale, come le altre composizioni degli anni Settanta, tratti ancora acerbi (tra cui la mancata osservanza di una divisione rigida fra le due compagini vocali), ma anche un utilizzo già disinvolto dell'antifonia stretta, in particolare nell'«alleluia» ternario che, con efficace intuizione formale, chiude entrambe le *partes*.

Il *Salve Regina* a cinque del 1576 si distingue dalle altre antifone mariane per l'uso dell'alternatim; il solo incipit in canto piano torna tuttavia anche nelle versioni a otto del 1576 e a cinque del 1583. Le due intonazioni a cinque, per altro, si differenziano fra loro in modo netto: alla scrittura imitativa e melodicamente melismatica del 1576 si contrappone l'orientamento omoritmico del 1583. Nel *Salve Regina* policorale, come abbiamo già accennato a suo tempo, la presenza di episodi assai ampi affidati a un solo coro fa sí che vi sia vera interazione solamente nella parte centrale e nel settore conclusivo; la scrittura è più imitativa negli episodi monocorali, più omoritmica in quelli antifonici.

Il *Salve Regina* a sei voci (1572), articolato addirittura in quattro partes (la terza, *Et Iesum*, con organico ridotto CCAA), è fra le più esigenti realizzazioni contrappuntistiche di Victoria, per l'adozione di un doppio ostinato al *cantus II* («Salve») e all'*altus II* («Mater misericordiae»). Mentre nel *corpus* mottettistico abbiamo visto esem-

più di derivazione palestriniana, emerge qui l'allusione a un modello ben più lontano nel tempo, di cui Victoria sembra voler emulare ed anzi superare il virtuosismo costruttivo: la sua intonazione va infatti ricollegata al *Salve Regina* a cinque di Josquin, che utilizza come ostinato la medesima cella «Salve» desunta dall'incipit dell'antifona – Re-Do-Re-Sol, alternativamente in trasposizione Sol-Fa-Sol-Do.<sup>128</sup> Se fra le due intonazioni vi sia una tradizione con anelli intermedi non è al momento dato sapere, ma la musica di Josquin era certo ben nota nell'ambiente romano di quegli anni. Nell'autunno del 1562, ad esempio, Palestrina aveva composto una messa a sei voci sul mottetto di Josquin *Benedicta es*, che il cardinal Truchsess (in seguito primo mecenate di Victoria) si premurò di inviare subito alla corte di Baviera;<sup>129</sup> e soprattutto interessante, data la somiglianza con il nostro caso, è il fatto che sempre Palestrina nel *Motetorum liber secundus* del 1572 – lo stesso anno d'uscita del *Salve Regina* victoriano in questione – abbia pubblicato il mottetto *Tribularer si nescirem*, la cui struttura allude limpidamente a quella del famoso *Miserere* di Josquin.<sup>130</sup> Secondo, poi, i risultati di recenti analisi – pur forse bisognosi di più circostanziate verifiche –, oltre al caso già accennato della possibile relazione della *Missa Gaudeamus* di Victoria con l'omonima di Josquin (collaterale al rapporto parodico col mottetto di Morales), anche per la *Missa Ave maris stella* si configura una catena imitativa che lega la composizione di Victoria alle precedenti di Animuccia, Morales e, appunto, Josquin.<sup>131</sup>

#### OFFICIUM DEFUNCTORUM

L'*Officium Defunctorum*, composto nel 1603 ed edito nel 1605 in memoria della defunta imperatrice Maria, comprende, oltre ai

<sup>128</sup>] Cfr. Hruza 2002, 422.

<sup>129</sup>] Cfr., come già segnalato, O. Mischiati, *op. cit.*, 423-424 e Bianchi 1995, 81-82.

<sup>130</sup>] Si vedano ad esempio Schlötterer 2001, 235-237, e Bianchi 1995, 632-633. Secondo Bianchi si tratterebbe di un lavoro giovanile, "contrabbandato" fra composizioni più recenti: osservazione interessante, che resta però allo stato di congettura.

<sup>131</sup>] Cfr. Hruza 1997a, 39 ss.

canti dell'ordinario e del proprio della messa di requiem, un responsorio, un mottetto e una lectio per il mattutino. Merita di essere discusso qui, eccedendo sulla ripartizione per generi, per il suo carattere di unità, ma anche per la particolare suggestione data dalla sua natura di estremo lascito compositivo victoriano. La stessa veste editoriale, ancora una volta elegantissima nella sua *mise en page* ariosa, testimonia la speciale cura profusa nell'allestire questo omaggio: dalla dedica insolitamente ampia, all'inclusione di un manierato *carmen* in lode dell'autore, scritto dal collega cappellano Martinus Pessenius Hasdale,<sup>132</sup> a squisiti particolari come la scelta, per l'introito *Requiem aeternam*, di un capolettera che allude all'«introduxit me rex in cellaria sua» di *Cantico dei cantici* 1,3 [FIGURA 5].

Non è enfatico dire che l'*Officium Defunctorum*, senz'altro fra le opere più famose di Victoria, rappresenta un esito altissimo del suo magistero artistico. Entro un comune *mood* di *gravitas* e meditazione sapienziale, Victoria dispiega una varietà di stili di scrittura che, un po' come avviene nell'*Officium Hebdomadae Sanctae*, asseconda le diverse tendenze di genere: dall'austera omoritmia della lectio al superbo contrappunto dei brani con *cantus prius factus*, all'espressività intensa e commovente dei brani "mottettistici". Senza poter svolgere un'analisi sistematica, che richiederebbe un'intera monografia, percorriamo a passo leggero questa straordinaria serie di architetture sonore.

1. *Taedet animam meam, lectio II ad matutinum* (da Gb 10,1-7): è l'unico brano interamente a quattro voci della raccolta, altrimenti costantemente a sei (fatto salvo il *Christe* a quattro nel Kyrie della messa e i versetti del responsorio *Libera me*); la scrittura è ispirata al fabordón/falsobordone, dunque è sillabica, declamatoria (abbondanti le note ribattute), interamente omoritmica con poche aperture in cadenza; le linee vocali sono prive di qualsivoglia concinnitas melodica: l'interesse è riversato interamente sul piano armonico e cadenzale, con insistite, dolenti dissonanze prepara-

<sup>132</sup>] Lo si può leggere, ad esempio, nella trascrizione di Casimiri 1934, 195-196: a parte l'insistenza sul nomen-omen Victoria e l'inevitabile laudatio dell'imperatrice defunta, esso è interamente contesto di stereotipati elogi di matrice classica («redivivus [...] Orpheus», «Timotheus [...] alter in arte canendi», «summa petens alis phaebeis sydera cygnus» e così via).

torie e cadenze fuggite armonicamente<sup>133</sup> di straordinaria forza. Veste sonora ideale per la vertigine esistenziale delle parole di Giobbe: «Taedet animam meam vitae meae; dimittam adversum me eloquium meum, loquar in amaritudine animae meae. Dicam Deo: Noli me condemnare [...] numquid sicut dies hominis dies tui, et anni tui sicut humana sunt tempora, ut quaeras iniquitatem meam et peccatum meum scruteris, et scias quia nihil impium fecerim, cum sit nemo qui de manu tua possit eruere?».<sup>134</sup> Sebbene il *Taedet* intoni la seconda lectio del primo notturno e sia stilisticamente piuttosto lontano dalla scrittura mottettistica, è possibile che fosse inteso come brano meditativo svincolato dal mattutino e destinato ad altro momento della celebrazione [ESEMPIO 12].

2. *Requiem aeternam, introitus*: in alternatim (sia l'antifona che il versetto sono introdotti in canto piano); per effetto della ripetizione prescritta si ha una struttura antifona-versetto-antifona. La scrittura a 6 voci CCATTB è densa, come sempre sintetica, maestosa, oscillante fra omoritmia animata e imitazione molto libera, con vividi colori armonici (si osservi ad esempio il rischiaramento nel finale del versetto, col ritorno alla triade d'impianto Fa in seguito a un'ampia zona di sonorità contrastanti) e alcune dosate punte espressive. Victoria crea un nesso riconoscibile tra l'inizio dell'antifona e quello del versetto, sia mediante il materiale motivico analogo, sia mediante l'idea strutturale che impiega tre voci superiori con motivo ascendente e tre inferiori con motivo discendente. L'utilizzo del *cantus prius factus*, portato dal cantus II, condiziona

Cantus  
Tae - det a - ni-mam me-am vi-tae me - ae, di-mit-tam ad-ver-sum me e-

Altus  
Tae - det a - ni-mam me-am vi-tae me - ae, di-mit-tam ad-ver-sum me e-

Tenor  
Tae - det a - ni-mam me-am vi - tae me - ae, di-mit-tam ad-ver-sum me e-

Bassus  
Tae - det a - ni-mam me-am vi-tae me - ae, di-mit-tam ad-ver-sum me e-

8  
lo-quium me - um, lo-quar in a - ma-ni-tu-di - ne a-ni-mae me - ae. Di -

lo-quium me - um, lo-quar in a - ma-ni-tu-di - ne a-ni-mae me - ae. Di -

lo-quium me - um, lo-quar in a - ma-ni-tu-di - ne a-ni-mae me - ae. Di -

lo-quium me - um, lo-quar in a - ma-ni-tu-di - ne a-ni-mae me - ae. Di -

ESEMPIO 12 *Officium Defunctorum, Taedet animam meam*, miss. 1-14.

in vario modo il brano: la melodia parafrasata ha infatti carattere recitativo (tanto più, ovviamente, nel versetto) e insiste su poche note, e pertanto la scelta di presentarla a valori mediamente lunghi induce un ulteriore elemento di staticità [ESEMPIO 13].

3. *Kyrie*, in un andamento grave, tra omoritmia e imitazione libera, torna il procedimento delle linee melodiche complementari tra voci superiori e inferiori; il *Christe* è intonato dalle quattro voci superiori, con netto contrasto e un effetto di meravigliosa levità della trama sonora; il *Kyrie II*, nuovamente a organico pieno, da una decisa partenza omoritmica approda a un contrappunto libero con sparsi affioramenti imitativi; evento precipuo è la catena di ritardi al cantus I (misure 34-37), che suggella un'atmosfera di intenso pathos.

4. *Requiem aeternam, graduale*: in alternatim, anche qui con antifona e versetto; la melodia *prius facta* è, conformemente al genere,

<sup>133</sup> Con il termine “cadenza fuggita armonicamente” o “fuggita armonica” intendo una cadenza in cui l'accordo d'arrivo non coincide con la triade (completa o meno) la cui fondamentale è la *finalis* cadenzale; ciò può avvenire «o per il mancato perfezionamento di una o più *clausulae* oppure per l'ingresso *ex novo* di voci non coinvolte nell'impianto cadenzale» (cfr. D.V. Filippi, *Il primo libro dei mottetti a quattro voci...*, cit., 374-378: 375). Come ho tentato di dimostrare riguardo ai *Motecta festorum*, tale procedimento ha una rilevanza particolare nella scrittura palestriniana, ove fra l'altro denota significativamente l'indipendenza dell'aspetto armonico da problemi costruttivi esclusivamente orizzontali.

<sup>134</sup> «Stanco io sono della mia vita! Darò libero sfogo al mio lamento, parlerò nell'amarezza del mio cuore. Dirò a Dio: “Non condannarmi! [...] Sono forse i tuoi giorni come i giorni di un uomo, i tuoi anni come i giorni di un mortale, perché tu debba scrutare la mia colpa e frugare il mio peccato, pur sapendo ch'io non sono colpevole e che nessuno mi può liberare dalla tua mano?”».

Re - qui - em ae - ter - nam.

Cantus I  
Do - na e - is Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Cantus II  
Do - na e - is,

Altus  
Do - na e - is Do - mi - ne, do - na e -

Tenore I  
Do - na e - is, do - na e - is Do - mi - ne,

Tenore II  
Do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is

Bassus  
Do - na e - is, do - na e - is Do - mi - ne,

ESEMPIO 13 *Officium Defunctorum, Requiem aeternam*, miss. 1-8.

più elaborata e melismatica: Victoria la parafrasa al cantus II dapprima a valori lunghi, poi tende a distaccarsene, assimilando il cantus II alle altre voci. Si alternano segmenti più declamatori (con note ribattute, pseudoimitazione ecc.) e segmenti più contrappuntistici, pur permanendo comunque una tendenza omoritmica soggiacente e un passo ritmico grave. Alle misure 31 ss. il finale viene preparato con un segmento («ab auditione mala») quasi policorale: a CCAT rispondono TTB, prima del tutti conclusivo («non timebit»).

5. *Domine Iesu Christe, offertorium*: composizione ampia (77 misure), su un testo lungo; l'altus intona la frase iniziale in canto piano («Domine Iesu Christe Rex gloriae») e porta poi ancora tracce del *cantus prius factus*. La scrittura ha tratti comuni con quella del resto dell'opera (ad esempio i motivi complementari tra voci superiori e inferiori all'inizio), ma carattere complessivamente motettistico. Vi sono immagini forti, ben rilevate: «de profundo lacu», misure 21 ss., «de ore leonis» (con salto d'ottava al tenor I), «tartarus», «ne cadant»; un accurato planning armonico ed elementi fortemente strutturanti (la ripresa parziale dell'incipit sul secondo «Libera», misure 26-28; l'impiego di formularità melodica) danno

43

Cantus I  
- dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer, sed si - gni - fer, sed si - gni - fer

Cantus II  
- dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer, sed si - gni - fer

Altus  
- dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

Tenore I  
in ob - scu - rum: sed si - gni - fer, sed si - gni - fer San -

Tenore II  
- dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer, sed si - gni - fer

Bassus  
- dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer, San -

ESEMPIO 14 *Officium Defunctorum, Domine Iesu Christe*, miss. 43-49.

nerbo alla costruzione complessiva. Magistrale è la gestione della compagine vocale in un alternarsi di tensioni e distensioni, fino al raggiungimento della stasi nell'episodio finale che lumeggia l'imperitura promessa di Dio alla progenie di Abramo («quam olim Abrahae promisisti et semini eius»). Victoria *at his best*, si potrebbe dire. Così, ad esempio, il segmento «sed signifer [Sanctus Michael]» ricorda il «quae sola» del *Vere languores nostros* per la caratteristica abilità del compositore nel far ripartire senza alcuno sforzo la macchina polifonica, dopo un segmento poco mobile, mediante un contrasto ritmico, melodico-direzionale, armonico e di orchestrazione vocale: l'effetto, semplicemente, toglie il fiato [ESEMPIO 14].

6. *Sanctus-Benedictus*: in alternatim; si torna a una scrittura concisa (tre sezioni di 16-15-19 misure), densa, maestosa. L'omoritmia è animata da sfalsamenti declamatori e minime figurazioni ornamentali migranti da una voce all'altra; si hanno vivi contrasti armonici specialmente nel *Benedictus*: qui l'*Hosanna* non può certo, dato il contesto funebre, assumere carattere di esultanza, e tuttavia l'intera sezione, che dal punto di vista rituale saluta la transustanziazione dell'ostia e la presenza eucaristica di Cristo, viene interpretata da Victoria in modo anche teologicamente profondo e appropriato per il requiem: il percorso

armonico è fin da subito “in trasformazione” (misure 1-3 della sezione: re-La4-3-Re, con movimento Fa-Mi-Fa diesis al cantus I) e approda a una cadenza su Fa alla conclusione del versetto «qui venit in nomine Domini»: la repentina comparsa del fa diesis nel motivo dell'*Hosanna* (bassus, cantus II), entro un'altra delle caratteristiche, vitali “ripartenze” di Victoria, preannuncia il movimento che condurrà al Sol finale, rinforzato dalla consueta coda plagale. Fra l'altro Victoria riserva proprio a questa breve coda, l'apice melodico dell'intero Sanctus-Benedictus, enfatizzandone così l'importanza: tutto il brano è polarizzato asimmetricamente (l'*Hosanna* del *Benedictus* non ha infatti rapporti con quello precedente del *Pleni sunt*) verso questa luminosa conclusione. Semplificando e quasi fermandoci sulla soglia di un'analisi necessariamente complessa dell'interazione di vari fattori (gestione dei diversi marker modali, e soprattutto rapporto col *cantus prius factus*), sulla base della stringa delle cadenze di fine sezione possiamo osservare come l'approdo conclusivo del *Benedictus* costituisca un punto di svolta nel percorso armonico dell'intera messa<sup>135</sup> [TABELLA 7], così come la consacrazione è il punto di svolta nel sacrificio eucaristico. Speculando, e pur tenendo presente l'impalcatura strutturale preesistente data dal *cantus prius factus*, si può giungere a riconoscere qui una lettura musicale del mistero centrale della liturgia che lega incarnazione, transustanziazione, presenza eucaristica di Cristo Redentore, speranza di salvezza per i defunti, preannuncio del ritorno vittorioso di Cristo in terra, liberazione dell'anima:

Dum vero dicimus: “Benedictus qui venit” etc., agimus gratias specialiter de beneficio redemptionis. Quia enim necessarium est ad eternam salutem incarnationis misterium confiteri, recte subiungitur: “Benedictus qui venit in nomine Domini”. [...] Quando enim Chri-

<sup>135</sup>] Modo e rispettiva finalis del *cantus prius factus* hanno un'influenza decisiva, anteriore all'autonoma pianificazione dell'intonazione polifonica: Victoria, tuttavia, che rispetta costantemente la collocazione originale del canto preesistente (*Introitus*: Fa, *Kyrie*: Fa, *Graduale*: La, *Offertorium*: Re, *Agnus Dei*: Sol, *Communio*: Sol), trasponne il *Sanctus-Benedictus* (note finali delle sezioni: Si/Si/La) un tono sotto, ottenendo in questo modo un piano complessivo che lascia campo alla nostra ipotesi interpretativa. Tale assetto era già presente, per altro, nel *Requiem* del 1583.

sezione	cadenza finale
<i>Introitus</i>	Fa/Fa
<i>Kyrie</i>	Fa/Fa/Fa
<i>Graduale</i>	La/La (in chiavette)
<i>Offertorium</i>	Re
<i>Sanctus-Benedictus</i>	La/La/Sol
<i>Agnus Dei</i>	Sol/Sol
<i>Communio</i>	Sol/Sol

TABELLA 7 Cadenze di fine sezione nell'*Officium Defunctorum*.

stus venit ad Ierusalem et descendit de monte Oliveti, tunc filii Israel clamaverunt dicentes: “Benedictus qui venit in nomine Domini”, quia adventus Christi in Ierusalem significat futuram resurrectionem, quando ipse veniet iudicare vivos et mortuos.<sup>136</sup>

7. *Agnus Dei*: in alternatim; il secondo dei due *Agnus* ha la variante testuale tipica del requiem («dona eis requiem sempiternam», anziché «dona nobis pacem»); il *cantus prius factus* appare a valori lunghi nel cantus II; la scrittura è sostanzialmente analoga a quella delle altre sezioni dell'ordinarium; a una certa staticità complessiva corrisponde però una notevole mobilità armonica, sostenuta da catene di quarte e quinte al bassus.

8. *Lux aeterna, communio*: in alternatim; ancora il cantus II porta la melodia *prius facta*; la scrittura è prevalentemente mottettistica (brevi, profilati e pervasivi spunti di imitazione; orchestrazione vocale più mobile con diversi alleggerimenti d'organico, copie di voci contrapposte ecc.; contrasto netto tra segmenti imitativi e omoritmici; valori ritmici mediamente più brevi). I punti caratterizzanti sono due: la forma complessiva ABCB e la particolare struttura della sezione B; essa è articolata in un primo segmento imitativo e in un secondo omoritmico («quia pius es»), giustapposto dopo una cadenza e una *Generalpause*, con marcato

<sup>136</sup>] G. Durand, *op. cit.*, p. 412 (IV, XXXIV, 7). «Dicendo: “Benedetto colui che viene” ecc., rendiamo grazie particolarmente per il beneficio della Redenzione. Poiché invero confessare il mistero dell'incarnazione è necessario alla salvezza eterna, è ben giusto soggiungere: “Benedetto colui che viene nel nome del Signore”. [...] Quando infatti Cristo giunse a Gerusalemme e discese dal Monte degli Ulivi, i figli di Israele acclamarono dicendo: “Benedetto colui che viene nel nome del Signore”, poiché la venuta di Cristo a Gerusalemme significa la resurrezione futura, quando egli verrà a giudicare i vivi e i morti».



contrasto armonico (cadenza a Sol / pausa / si riapre su La), e organizzato in tre *cola* di dimensioni progressivamente decrescenti, che sottendono all'accorata, meditativa ripetizione del segmento testuale un ritorno laborioso e intensamente espressivo da La a Sol.

9. *Libera me, responsorium*: 7 brevi sezioni in alternatim. Le sezioni a organico pieno sono perfettamente in linea con la scrittura prevalente altrove (incipit con motivi complementari, impianto omoritmico animato ecc.). Il versus «Tremens factus sum ego» si distacca invece dal resto dell'*Officium* per la scrittura a tre (ATB) con parafrasi del *cantus prius factus* alla voce superiore: caso affine, ad esempio, alle strofe dispari dell'*Ave maris stella* del 1600, di parafrasi concisa, a valori solo moderatamente dilatati, con andamento generale comunque mobile e scorrevole, in regime di imitazione piuttosto libera: ma occorre notare che questo versus deriva direttamente dal Requiem a quattro voci del 1583, unica ripresa letterale, nell'*Officium*, dall'intonazione di vent'anni prima.<sup>137</sup> Il versus «Dies illa» a quattro (CCAT) ha impianto omoritmico: notevole, in chiusura, la cadenza espressiva su «amara valde», preparata, come in certi passi del *Taedet animam meam* che apriva l'*Officium*, con tormentosa dovizia di dissonanze.

10. *Versa est in luctum*, mottetto; contempera entro una scrittura ovviamente conforme al genere – che pertanto si distingue dalla maggior parte dei brani dell'*Officium* – diverse caratteristiche comuni a tutta l'opera: la predilezione per i motivi complementari in apertura, l'elaborato chiaroscuro armonico, l'atmosfera «liricamente grave». Senza forzature, *Versa est in luctum* sembra potersi porre come una sintetica summa, uno sceltissimo distillato dell'arte di Victoria: vi affiorano ad esempio l'uso sapiente, al contempo costruttivo ed espressivo della spazializzazione sonora policorale («cithara mea», misure 14-20), e la raffinatissima capacità di gestire registri vocali e tessiture d'insieme (si veda l'inesorabile «discesa» del motivo «nihil enim sunt dies mei» nei due cantus:

137] Affermazioni alquanto generiche come quelle di Reese, *op. cit.*, p. 639 («Un certo numero di sezioni [...] attingono alle parti corrispondenti di quella precedente»), hanno fatto passare nella vulgata l'idea che buona parte dell'*Officium* sia una riscrittura del *Requiem* del 1583: a parte, invece, la sezione «Tremens [...]», e al di là del riferimento ai medesimi *cantus prius facti*, le somiglianze fra le due intonazioni sono episodiche e marginali.

esso inizia su  $Mi_4$  a mis. 34, su  $Si_3$  a miss. 36 e 38, su  $La_3$  a miss. 40, 43, 45 e 49, su  $Sol_3$  a mis. 52, su  $Mi_3$  a mis. 53... e anche qui architettura formale ed espressività sono in perfetta sintonia). Si riconoscono fra l'altro alcune sottili peculiarità distintive della scrittura di Victoria: i frammenti di *Stimmtaus* tra le voci superiori che generano cellule geminate dalla sonorità quasi minimalista (misure 22-24); l'alleggerimento d'organico subito prima del finale (misure 50-52); la chiusa melodica ascendente alle misure 35 e 41, in contrasto con la perfetta declamazione, segno della sensibilità armonica e *lato sensu* sonora di Victoria, prevalente su certi vincoli di costruzione lineare; infine, elemento non secondario, le accensioni espressive (si veda l'incontro Fa diesis-Si bemolle su «flentium», misura 25), pur entro un contesto sorvegliatissimo.

TAVOLE



1 El Greco, *Sant'Ildefonso*, Illescas, Hospital de la Caridad.



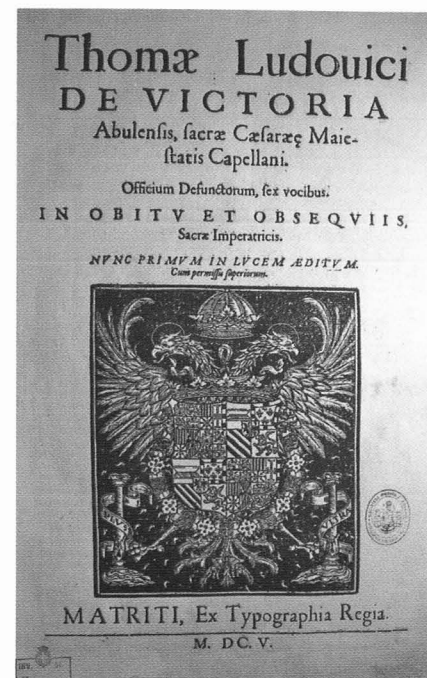
2 Ritratto di Ernesto di Baviera, da: Dominicus Custos, *Atrium heroicum Caesarum, regum, [...] imaginibus [...] illustratum*, Augsburg, M. Manger, J. Praetorius, 1600-1602.



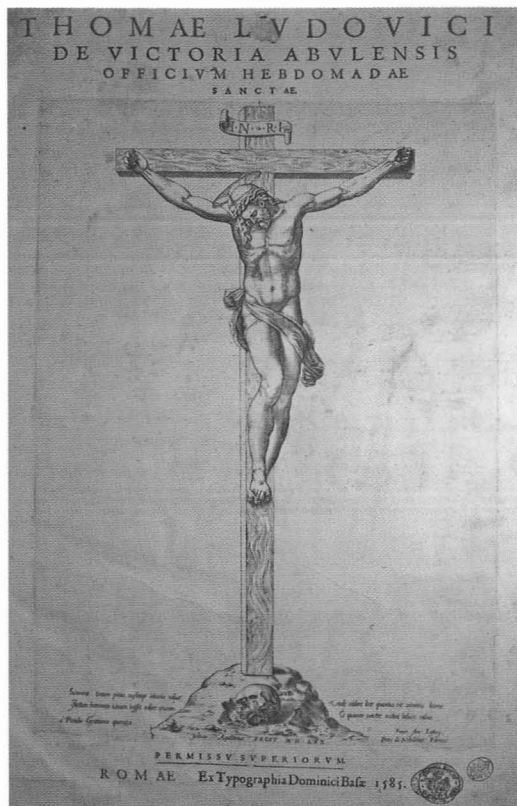
3 Ritratto di Francisco Guerrero, da: Francisco Pacheco, *El Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599.

4 T.L. de Victoria, *Officium Defunctorum sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis*, Madrid, Ex typographia regia / Apud Ioannem Flandrum, 1605, frontespizio.

5 T.L. de Victoria, *Officium Defunctorum sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis*, Madrid, Ex typographia regia / Apud Ioannem Flandrum, 1605: *Requiem aeternam*, particolare di un capolettera.

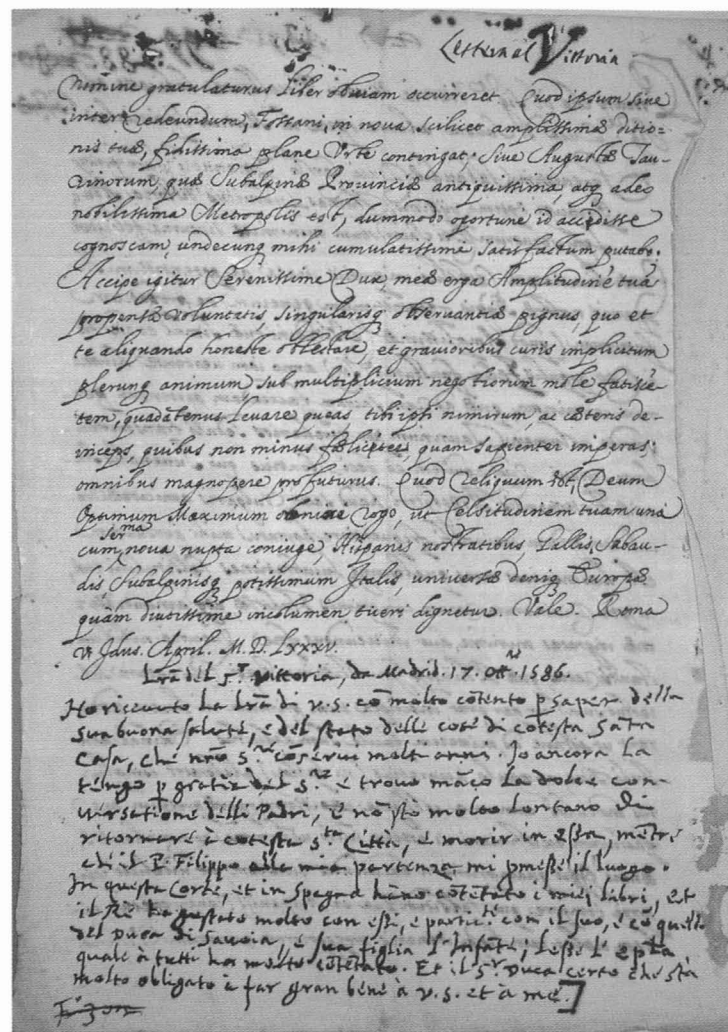






6 T.L. de Victoria, *Officium Hebdomadae Sanctae*, Roma, Ex typographia D. Basae / Apud Alexandrum Gardanum, 1585, frontespizio.

7 T.L. de Victoria, *Motea que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur*, Venezia, figli di Antonio Gardano, 1572: *Salve Regina* a 6 voci, ostinato nella voce del superius secundus.



8 Copia della lettera di Victoria a Giovanale Ancina del 17 ottobre 1586, probabilmente di mano di Giovanni Matteo Ancina; Roma, Archivio dei Padri dell'Oratorio alla Chiesa Nuova, ms. A.I.34.





9 Juan Pantoja de la Cruz, *L'Infanta Caterina Micaela*, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage.



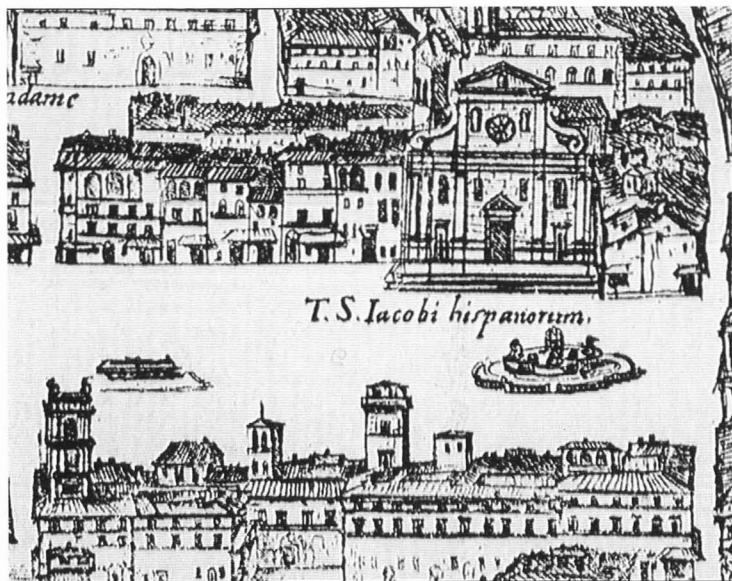
10 Ritratto di Carlo Emanuele di Savoia, da: Dominicus Custos, *Atrium heroicum Caesarum, regum, [...] imaginibus [...] illustr[at]um*, Augsburg, M. Manger, J. Praetorius, 1600-1602.



11 Veronese (Paolo Caliari), *La battaglia di Lepanto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



12 Sánchez Coello, *Filippo II*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Yo Thomas de victoria confesso aver recebido dal  
 Jgnor. tesoriero, di sancto Aloysio, de la cavalcione franga  
 di Roma, sendi sei dinoneto, pero din li bei dinoneto  
 che odato ala chiesa, per sei dinoneto di la musica  
 et in fede afato la presente dinoneto propria mano  
 oggi a di 12 di Marzo di 1584.

Jo. Juan de Victoria  
 presente

Thomas  
 de victoria

13 San Giacomo degli Spagnoli, particolare dalla mappa di Roma di Antonio Tempesta (1606).

14 Ricevuta autografa di Victoria del 12 marzo 1584, da: Raffaele Casimiri, *Il "Vittoria": nuovi documenti per una biografia sincera*, «Note d'archivio per la storia musicale» XI (1934), III-197.

I mottetti di Victoria ebbero, oltre alle edizioni preparate sotto la diretta supervisione dell'autore, almeno quattro ulteriori edizioni fuori Roma: *Motecta quae partim quaternis partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, quae quidem nunc vero melius excussa et alia quam plurima adiuncta, noviter impressa*, usciti a Milano, presso Francesco Tini e gli eredi di Simone Tini, nel 1589; *Cantiones sacrae ... quatuor, quinque, sex, octo, et duodecim vocum, nunquam ante hac in Germania excussae*, stampati a Dillingen da Johann Mayer nello stesso anno («Victoria, quem in principibus huius aetatis canendi magistris numerandum existimant ii, qui rerum musicarum non imperiti sunt aestimatores», recita la dedica dell'editore);<sup>1</sup> *Motecta quae partim quaternis partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus, in omnibus solemnitatibus per totum annum concinuntur, noviter recognita & impressa*, pubblicati a Venezia da Angelo Gardano dapprima nel 1603 e poi di nuovo nel 1604. Oltre ai mottetti, solo gli inni ebbero una ripresa (*Hymni totius anni ... nuper in lucem editi, cum quatuor vocibus*, Venezia, G. Vincenti, 1600 – l'edizione non comprende i salmi presenti nella raccolta originale del 1581).

La diffusione delle opere di Victoria nelle antologie dell'epoca è decisamente modesta, anche per effetto della sua politica editoriale estremamente rigorosa e accentrata. In ordine cronologico troviamo le seguenti attestazioni:

<sup>1</sup>] Della probabile esistenza di una ristampa del 1590 ora perduta, dà notizia Rubio 1950, 331-333. Lo stesso Rubio cita un'altra edizione perduta dei mottetti victoriani: *Cantiones de praecipuis totius anni festis 4-12 vocum*, Frankfurt, Stein, 1602.



1594: l'intavolatura per liuto di Adrian Denss, *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum*, Colonia, G. Greuenbruch (RISM 1594<sup>19</sup>), si apre con i due mottetti *O quam gloriosum* e *Domine non sum dignus* di Victoria; nello stesso anno, Giovanni Battista Bovicelli propone la propria ornamentazione della parte di cantus del mottetto *Vadam et circuibo* in *Regole, passaggi di musica, madrigali, e mottetti passeggiati*, Venezia, G. Vincenti;

1596: il *Thesaurus litaniarum ... G. Victorini*, Monaco, A. Berg (RISM 1596<sup>2</sup>) include le sue litanie a otto voci;

1609: nel *Florilegium sacrarum cantionum quinque vocum* stampato ad Anversa da Pierre Phalèse (RISM 1609<sup>1</sup>) compaiono antifone e mottetti a cinque: *Ave Regina coelorum*, *Regina coeli*, *Ascendens Christus in altum*, *O lux et decus Hispaniae*, *Ecce Dominus veniet*, *Alma Redemptoris Mater*;

1620: la raccolta *Quodlibet novum latinum 5 voc. Cum basso generali* (Lipsia, Fridericus Lanckisch) comprende un mottetto a cinque voci con l'aggiunta di una parte di basso continuo;

1622: nella parte prima del *Promptuarium musicum* di Johannes Donfried (Strasburgo, P. Ledertz, RISM 1622<sup>2</sup>) figura l'*O magnum mysterium* con l'aggiunta di una parte di basso continuo.

Piuttosto limitata è anche la diffusione in manoscritti: a parte i casi eclatanti già incontrati nel corso della trattazione, che portano versioni alternative d'autore od opere non altrimenti note (come I-Rvat Cappella Sistina 186, I-Rn Ms. Mus. 130, Toledo Mus. B.30, D-Mbs 2 mus. pr. 23 e Mus. ms. 89),<sup>2</sup> meritano di essere ricordate le attestazioni in manoscritti che testimoniano la fortuna nelle colonie spagnole: a Città del Messico, ad esempio, dove «the eight-part *Missa Ave regina coelorum* and *Missa Alma Redemptoris Mater* were so popular ... that in 1640 they had to be recopied by hand because the original partbooks were worn out»,<sup>3</sup> o a Bogotá.<sup>4</sup> In un manoscritto di Casale Monferrato del 1594, un ciclo di magnificat negli otto toni è assemblato con intonazioni di Victoria (dalla raccolta del 1581) e

2] Per una rassegna sistematica della tradizione manoscritta vedi Cramer 1998.

3] Stevenson 2001.

4] Hruza 2002, 423, riporta fra l'altro come, in un manoscritto della Cattedrale di quella città, singoli episodi del *Salve Regina* victoriano del 1572 siano stati ricombinati con quelli di un altro autore.

di Wert:<sup>5</sup> il legame di questo manoscritto con l'ambiente mantovano, unitamente alla presenza nel Fondo Santa Barbara di varie pubblicazioni di Victoria (almeno gli *Hymni* e per l'appunto i *Magnificat* del 1581, oltre ai *Motecta festorum* del 1585), sembra testimoniare una significativa recezione delle sue opere nell'ambiente gonzaghesco. Importante è anche l'inclusione di quattro mottetti di Victoria nell'intavolatura di Pelplin: *Nigra sum sed formosa*, *Quem vidistis pastores*, *Ardens est cor meum*, *Ecce Dominus veniet*. *Vere languores nostros*, *O Domine Jesu Christe* e il *Tantum ergo* compaiono invece in un'altra intavolatura organistica, D-Mbs Mus. Ms. 1640.<sup>6</sup> Nel manoscritto Chigiano Q.IV.19 sono copiati in partitura sei inni di Victoria dalla raccolta del 1581, insieme ad altri sette inni di Palestrina: fatto particolarmente interessante perché a vergare il manoscritto fu, intorno al 1624-1625, nientemeno che Girolamo Frescobaldi.<sup>7</sup>

Se Frescobaldi copiava e studiava gli inni di Victoria, altri compositori precedenti ne analizzarono e imitarono i mottetti: Michèle Fromson ha segnalato le derivazioni motiviche e strutturali dal suo *O sacrum convivium* a quattro voci (1572) rintracciabili negli omonimi mottetti di Costanzo Porta, nel *Liber quinquagintaduorum motectorum* (Venezia, Angelo Gardano, 1580), e Luca Marenzio, nei *Motecta festorum totius anni* del 1585.<sup>8</sup>

Marenzio, dal canto suo, imita Victoria almeno in un altro mottetto, l'*Iste sanctus pro lege*.<sup>9</sup> Oltre a una serie di dettagli minori, la principale e più probante analogia fra le due intonazioni si ha proprio nell'ultimo segmento («fundatus enim erat supra firmam petram»), che abbiamo già commentato in precedenza per quanto riguarda Victoria. Marenzio riprende l'idea della voce a valori lunghi, spostandola però dal tenor al bassus. Sebbene la fisionomia melodica sia completamente alterata (forse anche a causa della di-

5] Vedi D. Crawford, *The Francesco Sforza Manuscript at Casale Monferrato*, «Journal of the American Musicological Society» XXIV (1971), 457-462.

6] Vedi Cramer 1982, 36, che dà anche altre notizie sulla presenza di parti dell'*Officium Hebdomadæ Sanctæ* in manoscritti tardi.

7] Probabilmente in correlazione con la preparazione del suo secondo libro di *Toccate* (1627) che comprenderà versetti su inni per uso liturgico: vedi C. Annibaldi, *Palestrina and Frescobaldi: Discovering a Missing Link*, «Music and Letters» LXXIX (1998), 329-345.

8] Fromson 1988, 231-237 e *passim*.

9] Vedi Filippi 2007.



versa funzione armonica svolta dal bassus), precise corrispondenze strutturali e motiviche in altre voci consentono di escludere che si tratti semplicemente di un fenomeno “poligenetico”.<sup>10</sup>

Pedro Cerone nel suo *Melopeo y maestro* annovera Victoria fra i vari «compositores practicos que à mi parescer (salvo el mejor juyzio) se pueden imitar», ovviamente fra «los mas modernos»; in particolare Victoria è citato, insieme a Costanzo Porta, Vincenzo Ruffo, Matteo Asola e Francisco Guerrero, tra quelli che «tienen compuesto una Musica llana, grave y muy devota: y lo que mucho importa, es que es muy corista». <sup>11</sup>

La buona fama di Victoria è attestata anche fuori dal campo strettamente musicografico: l'*arbiter elegantiarum* britannico Henry Peacham (1576-1643) nel suo *Compleat Gentleman* del 1622 gli assegna la piazza d'onore su un podio ideale di altissimo livello: «For composition, I prefer next [*i.e.* dopo Byrd] Ludovico de Victoria, a most judicious and a sweet composer: after him Orlando di Lasso, a very rare and excellent Author, who lived some forty years since in the court of the Duke of Bavier». <sup>12</sup>

Ben diversa l'opinione che di Victoria aveva Severo Bonini, che nei suoi *Discorsi e regole sopra la musica* scritti alla metà del Seicento ebbe a definirlo irriverentemente «la scimia del Palestina [sic!]». <sup>13</sup> Questo pregiudizio sull'eccessiva somiglianza e dipendenza da Palestrina – che certo ha un suo fondamento, come abbiamo verificato parlando di *imitatio*, ma che va ridimensionato guardando all'originalità degli sviluppi – si ritrova anche nell'atteggiamento critico di

10] Per quanto entrambi i mottetti escano nel 1585, ed anzi la dedica della pubblicazione di Victoria sia posteriore di un paio di mesi rispetto a quella di Marenzio, la direzione dell'*imitatio* è chiarita da alcune caratteristiche specifiche delle somiglianze, difficilmente spiegabili se il rapporto procedesse in senso contrario; oltre, poi, all'altro caso noto di *imitatio* di Marenzio nei confronti di Victoria, occorre tener presente la generica “regola” secondo cui l'*imitatio* procede da un compositore più giovane ad uno più anziano. Che Marenzio potesse conoscere il mottetto di Victoria prima della pubblicazione, grazie a una circolazione manoscritta, non è affatto improbabile.

11] P. Cerone, *El melopeo y maestro*, Napoli, G.B. Gargano e L. Nucci, 1613 (ed. anast. Bologna, Forni, 1969), Libro I, cap. 33.

12] H. Peacham, *The Compleat Gentleman*, London, Francis Constable, 1622, cap. XI.

13] S. Bonini, *Discorsi e regole sopra la musica*, manoscritto, Firenze, Bibl. Riccardiana 2218, carta 93, cit. dall'edizione moderna a c. di L. Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, 116.

Giuseppe Baini («talvolta avvicina siffattamente il Pierluigi...»). <sup>14</sup> Paradossalmente, però, si può dire che proprio l'associazione al “nume tutelare” Palestrina abbia salvato Victoria da un altro pregiudizio storiografico: quello che per secoli ha gravato sulla musica spagnola, condizionandone pesantemente la recezione europea – filone collaterale, che dal Seicento scende almeno fino ad Ambros, della più ampia Leggenda Nera antispagnola. <sup>15</sup> Victoria trova ad esempio il suo spazio nell'*Esemplare* di padre Martini, che ne cita tre esempi dai magnificat e dall'*Ave Regina coelorum* a otto voci. <sup>16</sup>

Nei decenni iniziali del Novecento, la realizzazione degli *Opera omnia* da parte di Felipe Pedrell e la comparsa delle prime monografie su Victoria ne consacrano l'immagine di polifonista “mistico”, che suggestionerà potentemente, fra gli altri, Manuel de Falla. Leggendo la biografia victoriana dell'amico Henri Collet, Falla rimane ammirato della personalità artistica e della spiritualità di Victoria: studia e fa eseguire le sue opere, realizzando «versiones expresivas» – mediante l'aggiunta di dinamiche, articolazioni e segni di espressione – dell'*Ave Maria* a quattro voci <sup>17</sup> e di un *Sanctus* nel 1932, del *Gloria e Benedictus* dalla *Missa Vidi speciosam*, di *O magnum mysterium*, *Tenebrae factae sunt*, *Miserere mei Deus*, *Vexilla Regis*, *O lux et decus Hispaniae* nei primi anni Quaranta; utilizza inoltre il *Tantum ergo* nel *Gran teatro del mundo* e nel secondo movimento del Concerto per clavicembalo. <sup>18</sup> Una messa di Victoria fu eseguita alla cerimonia di sepoltura di Falla a Cadice nel gennaio del 1947. <sup>19</sup>

14] G. Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, 1828 (ed. anast. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1966), vol. II, 361.

15] Vedi J. Etzion, *Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» XXIX (1998), 93-120.

16] G.B. Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, 2 voll., Bologna, Lelio dalla Volpe, 1774, vol. I, 24-29 (*Sicut erat* a sei voci dal *Magnificat Tertii [recte Secundi] toni*, 134-140 (*incipit* dell'*Ave Regina coelorum* a otto voci), 190-195 (*Gloria Patri* a sei voci dal *Magnificat Octavi toni*).

17] Che all'epoca era considerata autentica; Falla la traspone un tono sopra (C.A. Hess, *Sacred Passions: the Life and Music of Manuel de Falla*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 201).

18] Cfr. Cramer 1998, 133.

19] Cfr. C.A. Hess, *op. cit.*, 276.

Anche Benjamin Britten, in certo modo partecipe dell'idealizzazione della *golden age* polifonica, subì il fascino di Victoria: lo testimonia un'opera minore, il *Prelude and Fugue on a Theme of Vittoria* (1946), tra le poche sue composizioni per organo solo; il tema deriva dal mottetto *Ecce sacerdos magnus*.

EPILOGO

Al di là dell'impostazione sistematica che abbiamo scelto per il nostro esame dell'opera vittoriana, è possibile darne una valutazione stilistica diacronica?

«La mayoría de los críticos», scrive Robert Stevenson, «están de acuerdo en que su musa le había abandonado parcialmente cuando estaba próximo a cumplir los cincuenta años (igual que hizo la musa de algunos románticos tardíos)». <sup>1</sup> Questa sorta di “crisi dei cinquant'anni”, ravvisabile ad esempio nel «tedioso fa mayor» di tanti movimenti delle messe del 1600, sarebbe «afortunadamente» superata e riscattata dal «canto del cisne» di Victoria, l'*Officium Defunctorum*, «obra cumbre de un gran genio, como Karl Proske la llamó». Secondo questa visione, dunque, la vicenda artistica vittoriana si potrebbe riassumere così: il musicista elabora un proprio stile nelle prime pubblicazioni degli anni Settanta, poi lo applica felicemente ad altri generi, oltre a messa e mottetto, negli anni Ottanta; quindi, all'inaridirsi dell'ispirazione, si getta a capofitto sulla moda policorale – anche «por complacer al príncipe de veintiún años» Filippo III –, <sup>2</sup> per poi “ritrovare” con l'*Officium Defunctorum*, recuperando il suo più autentico linguaggio compositivo in un impressionante *late style*.

Nella recezione moderna, del resto, Victoria è associato eminentemente con il tono assorto, austero e drammaticamente espressivo della musica della Settimana Santa. «On pourrait dire de Victoria ce que M. Barrès écrivait du Greco: “Loin de l'hereuse allégresse italienne et de la bonne santé prosaïque des Flandres, il nous place au

1] Stevenson 1993, 473, da cui derivano anche le successive citazioni.

2] *Ivi*, 472.

milieu d'un peuple triste, contemplateur, d'une mélancolie funèbre» scrive Henri Collet nel 1913, proprio in apertura dell'ampio capitolo dedicato a Victoria nel suo *Mysticisme musical espagnol au 16. siècle*.<sup>3</sup>

Questa prospettiva sull'opera victoriana, tuttavia, non pare più sostenibile, e altrettanto poco convincenti sono le opposte interpretazioni della sua figura tout court conservative – in negativo (Victoria “scimmia” di Palestrina) o in positivo (Victoria paladino dell'aureo contrappunto ispano-romano) – e progressiste (il Victoria già compiutamente barocco di Rubio). D'altra parte, molte valutazioni sulla musica romana, e non solo, a cavallo tra Cinque e Seicento sono destinate a restare in sospeso fintanto che non si avrà una nuova comprensione dell'ineludibile termine di paragone: Palestrina, vero e paradossale oggetto misterioso, tuttora prigioniero di schemi interpretativi non più accettabili, anche perché spesso letto non direttamente, ma attraverso i suoi riflessi seicette-ottocenteschi, e trascurato dagli analisti.

La *narrative* che abbiamo esposto poc'anzi “funziona”, da un certo punto di vista: ma non se ne può condividere lo snodo cruciale, cioè la sufficienza nei confronti di opere come la *Missa Pro victoria* (sulla cui genesi non ci sono certezze; e il discorso su Filippo III – che poteva anche non essere il principale destinatario, data la probabile composizione *ante* 1598 – si appoggia sul suo apprezzamento per la *Missa* descritto a posteriori dallo stesso Victoria... ennesimo caso di progressiva reificazione di una congettura storiografica). Tale posizione tradisce in fondo un atteggiamento da “partigiani del contrappunto” a fronte delle novità stilistiche incipienti alla svolta del secolo: la questione non è se sia noioso il «fa mayor» (evidentemente può esserlo anche un'elaborata costruzione contrappuntistica), ma se vi sia riuscita artistica, freschezza ed efficacia del linguaggio, forza creativa. E, come abbiamo cercato di dimostrare nell'analisi, tali qualità sono presenti in sommo grado.

Del resto lo stesso Stevenson, che già in passato si era fatto alfier di una riconsiderazione dell'aspetto gioioso, esultante della musica di Victoria,<sup>4</sup> ha dato nel suo più recente contributo sul com-

3] Collet 1913, 380.

4] Ad esempio riguardo alle messe: «Jamás parodió un motete que non fuera alegre». Stevenson 1993, 459.

positore spagnolo un giudizio ben diverso sulla messa “di battaglia” del 1600: come abbiamo già ricordato, la sua voce nel *Grove 2001* si chiude definendo la *Pro victoria* «an avant-garde triumph». <sup>5</sup> Che poi l'enfasi un po' intransigente sul lato austero-quaresimale-funereo sia prerogativa del pubblico novecentesco di Victoria, è testimoniato anche dalla *Defensa de la música moderna* (1649) di Giovanni IV di Portogallo: il dotto re, pur conoscendo l'*Officium Hebdomadae Sanctae*, dice di Victoria: «come che la sua natura e la sua musica è allegra, già mai restarà molto mesto ciò che compose, e quello che compose di allegro gli riuscì bene». <sup>6</sup> La *christiana laetitia*, fondamentale nella spiritualità filippina incontrata da Victoria a Roma, poteva forse non lasciare il segno anche nella sua arte?

Certo, è motivo di particolare frustrazione sapere, dell'ultimo decennio di Victoria, forse ancor meno che dei precedenti. Da questo silenzio emerge solo l'*Officium Defunctorum*... ma esso per forza di cose doveva contrastare per sostanza armonica, andamento ritmico, organico con le rutilanti messe policorali del 1600; ed era naturale che, per la materia liturgica e spirituale, l'opera si riallacciasse a composizioni precedenti di analoga temperie, come un ponte gettato all'indietro verso l'*Officium Hebdomadae Sanctae*. Ciò è suggestivo, ma non vi si può leggere un gesto “assoluto”, una mera scelta estetica. Le circostanze sconosciute che ci hanno privato delle altre sue opere di quegli ultimi anni, promesse da Victoria proprio nella dedica dell'*Officium Defunctorum*, non ci permettono di verificare quali nuovi orientamenti stilistici stesse maturando fra le mura de las Descalzas. Più ci si riflette, più questa lacuna finale pesa, sino forse a delegittimare qualsiasi teoria dia-cronica dello stile victoriano che pretenda di restituire fluidità evolutiva a un percorso che appare invece al contempo unificato e frammentario.

La scarsità di testimonianze personali realmente significative in fatto di poetica e, ancora una volta, il sistema di convenzioni, opportunità e vincoli entro cui si snodò il suo cammino non eli-

5] Stevenson 2001. Si intuisce dalle sue parole che l'ascolto della prima incisione dell'opera, realizzata da “Le parlement de musique” nel 1998 per l'Accord, ha influito positivamente su questo mutamento d'opinione.

6] Cito dalla traduzione italiana (?Venezia, ?1666), 40.

minano la sfida della comprensione e dell'interpretazione. Ma nell'itinerario in cui abbiamo tratteggiato la vita e l'opera di Victoria – riordinando i dati storiografici e privilegiando gli spunti di maggiore interesse nell'attuale dibattito critico – abbiamo voluto resistere alla tentazione di ricostruire a forza la storia di un'individualità artistica, proiettando modelli e categorie che non le appartengono.

CATALOGO



PRINCIPALI EDIZIONI MODERNE

*Motetes*, 4 voll., a c. di S. Rubio, Madrid, 1964 (comprende, oltre a quelli editi negli *Opera omnia*, anche i 7 mottetti trãditi da manoscritti).

*Opera omnia*, 8 voll., a c. di F. Pedrell, Leipzig, Breitkopf & Hãrtel, 1902-1913 (ed. anast. Ridgeway, NJ, Gregg Press, 1965).

*Opera omnia*, 4 voll., a c. di H. Anglãs, Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965-1968 (Monumentos de la música española, XXV, XXVI, XXX, XXXI).

*Officium Hebdomadae Sanctae*, a c. di S. Rubio, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1977.

*Officium Hebdomadae Sanctae*, 4 voll., a c. di E. Cramer, Henryville ecc., The Institute of Mediaeval Music, 1982.

*Officium Defunctorum a seis voces*, facsimile a colori e ed. moderna a c. di S. Rubio, Ávila, 2000.

*Salmos de vísperas* [I-Rn, Ms. Mus. 130], facsimile a colori e ed. moderna a c. di E. Hernández Castelló, Ávila, Obra social de Caja de Ávila, 2003.

*Motecta que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur*, Venezia, figli di Antonio Gardano, 1572.

*O quam gloriosum*, a quattro.

*Doctor bonus*, a quattro.

*Quam pulchri sunt*, a quattro.

*O decus apostolicum*, a quattro.

AVVERTENZA

Tutte le opere di Victoria sono ora disponibili in formato pdf sul sito [www.upv.es/coro/victoria](http://www.upv.es/coro/victoria), curato da Nancho Alvarez. Si leggano, tuttavia, le avvertenze relative all'edizione on line alla pagina [www.upv.es/coro/victoria/notastecnicas.html](http://www.upv.es/coro/victoria/notastecnicas.html).

*O magnum mysterium*, a quattro.  
*Magi viderunt stellam*, a quattro.  
*Senex puerum protabat*, a quattro.  
*Sancta Maria, succurre miseris*, a quattro.  
*Ne timeas Maria*, a quattro.  
*Pueri hebraeorum*, a quattro.  
*Vere languores nostros*, a quattro.  
*O vos omnes qui transitis per viam*, a quattro.  
*O regem coeli – Natus est nobis*, a quattro.  
*O sacrum convivium – Mens impletur gratia*, a quattro.  
*Ascendens Christus – Ascendit Deus*, a cinque.  
*Dum complerentur dies Pentecostes – Dum ergo essent in unum*, a cinque.  
*Ave Regina coelorum – Gaude gloriosa*, a cinque.  
*Regina coeli – Resurrexit sicut dixit*, a cinque.  
*Alma Redemptoris Mater – Tu quae genuisti*, a cinque.  
*Ecce Dominus veniet – Ecce apparebit Dominus*, a cinque.  
*Cum beatus Ignatius – Ignis, crux, bestiae*, a cinque.  
*Descendit angelus – Ne timeas*, a cinque.  
*Gaude Maria virgo*, a cinque.  
*Quem vidistis pastores – Dicite quidnam vidistis*, a sei.  
*Vadam et circuibo civitatem – Qualis est dilectus tuus*, a sei.  
*Tu es Petrus – Quodcumque ligaveris*, a sei.  
*Vidi speciosam – Quae est ista*, a sei.  
*Benedicta sit sancta Trinitas*, a sei.  
*O sacrum convivium*, a sei.  
*Surrexit Pastor bonus*, a sei.  
*Congratulamini mihi*, a sei.  
*Salve regina – Ad te suspiramus – Et Jesum – O clemens*, a sei.  
*Ave Maria*, a otto.

*Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes aliaque complectitur*, Venezia, Angelo Gardano, 1576.

*Missa Ave maris stella*, a quattro.  
*Missa Simile est regnum coelorum*, a quattro.

*Missa de beata Maria*, a cinque.  
*Missa Gaudeamus*, a sei.  
*Missa Dum complerentur*, a sei.  
*Ave maris stella* (strofe pari), a quattro.  
*Magnificat Primi toni I* (strofe dispari), a quattro.  
*Magnificat Primi toni II* (strofe pari), a quattro.  
*Magnificat Quarti toni I* (strofe dispari), a quattro.  
*Magnificat Quarti toni II* (strofe pari), a quattro.  
*Magnificat Octavi toni I* (strofe dispari), a quattro.  
*Magnificat Octavi toni II* (strofe pari), a quattro.  
*Alma Redemptoris Mater – Tu quae genuisti*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Ave Regina coelorum – Gaude gloriosa*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Regina coeli – Resurrexit sicut dixit*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Salve Regina – Ad te suspiramus – Et Jesum – O pia*, a cinque.  
*Salve Regina – Ad te suspiramus – Et Jesum – O clemens*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Vidi speciosam – Quae est ista*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Ardens est cor meum*, a sei.  
*Nigra sum sed formosa*, a sei.  
*O sacrum convivium*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*O Domine Jesu Christe*, a sei.  
*Nisi Dominus aedificaverit domum*, a otto.  
*Ave Maria*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Salve Regina*, a otto.  
*Regina coeli – Resurrexit sicut dixit*, a otto.  
*Super flumina Babylonis*, a otto.

*Hymni totius anni, secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus. Una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitibus, qui octo vocibus modulantur*, Roma, Ex typographia D. Basae / Apud Franciscum Zanettum, 1581.

*Conditor alme – Qui condolens interitu*, a quattro.  
*Christe redemptor omnium, ex Patre Patris – Tu lumen, tu splendor Patris*, a quattro.  
*Salvete flores martyrum – Vos prima Christi victima*, a quattro.  
*Hostis Herodes impie – Ibant Magi, quam viderant*, a quattro.

*Lucis Creator optime – Qui mane junctum vesperi*, a quattro.  
*Ad preces nostras – Respice clemens*, a quattro.  
*Vexilla regis – Quo vulneratus*, a quattro.  
*Ad cenam agni providi – Cujus corpus sanctissimum*, a quattro.  
*Jesu nostra redemptio – Quae te vicit clementia*, a quattro.  
*Veni Creator Spiritus – Qui paraclitus diceris*, a quattro.  
*O lux beata Trinitas – Te mane laudum carmine*, a quattro.  
*Pange lingua gloriosi, corporis – Nobis datus, nobis natus*, a quattro.  
*Quodcumque vinclis – Gloria Deo*, a quattro.  
*Doctor egregie – Sit Trinitati*, a quattro.  
*Ave maris stella – Sumens illud ave*, a quattro.  
*Ut queant laxis – Nuncios celso*, a quattro.  
*Aurea luce – Janitor caeli*, a quattro.  
*Lauda mater ecclesia – Maria soror Lazari*, a quattro.  
*Petrus beatus – Gloria Deo*, a quattro.  
*Quicumque Christum – Illustre quidam*, a quattro.  
*Tibi Christe splendor Patris – Collaudamus venerantes*, a quattro.  
*Christe redemptor omnium, conserva tuos – Beata quoque agmina*, a quattro.  
*Exultet caelum laudibus – Vos saeculi justis iudices*, a quattro.  
*Tristes erant apostoli – Sermone blando angelus*, a quattro.  
*Deus tuorum militum – Hic nempe mundi gaudia*, a quattro.  
*Sanctorum meritis – Hi sunt quos retinens*, a quattro.  
*Rex gloriose martyrum – Aurem benignam protinus*, a quattro.  
*Iste confessor – Qui pius, prudens*, a quattro.  
*Jesu corona virginum – Qui pascis inter lilia*, a quattro.  
*Hujus obtentu – Gloria Patri genitaeque Proli*, a quattro.  
*Urbs beata Jerusalem – Nova veniens e caelo*, a quattro.  
*Pange lingua gloriosi, corporis – Nobis datus, nobis datus*, «more ispano», a quattro.  
*Dixit Dominus*, a otto.  
*Laudate pueri Dominum*, a otto.  
*Nisi Dominus aedificaverit domum*, a otto (1ª ed. 1576).  
*Laudate Dominum, omnes gentes*, a otto.

*Cantica beatae Virginis, vulgo Magnificat quatuor vocibus. Una cum quatuor antiphonis beatae Virginis per annum: quae quidem partim*

*quinis, partim octonis vocibus concinuntur*, Roma, Ex typographia D. Basae / Apud Franciscum Zanettum, 1581.

*Magnificat Primi toni I* (strofe dispari), a quattro (1ª ed. 1576).  
*Magnificat Primi toni II* (strofe pari), a quattro (1ª ed. 1576).  
*Magnificat Secundi toni I* (strofe dispari), a quattro.  
*Magnificat Secundi toni II* (strofe pari), a quattro.  
*Magnificat Tertii toni I* (strofe dispari), a quattro.  
*Magnificat Tertii toni II* (strofe pari), a quattro.  
*Magnificat Quarti toni I* (strofe dispari), a quattro (1ª ed. 1576).  
*Magnificat Quarti toni II* (strofe pari), a quattro (1ª ed. 1576).  
*Magnificat Quinti toni I* (strofe dispari), a quattro.  
*Magnificat Quinti toni II* (strofe pari), a quattro.  
*Magnificat Sexti toni I* (strofe dispari), a quattro.  
*Magnificat Sexti toni II* (strofe pari), a quattro.  
*Magnificat Septimi toni I* (strofe dispari), a quattro.  
*Magnificat Septimi toni II* (strofe pari), a quattro.  
*Magnificat Octavi toni I* (strofe dispari), a quattro (1ª ed. 1576).  
*Magnificat Octavi toni II* (strofe pari), a quattro (1ª ed. 1576, n. 12).  
*Alma Redemptoris Mater – Tu quae genuisti*, a cinque (1ª ed. 1572).  
*Alma Redemptoris Mater – Tu quae genuisti*, a otto.  
*Ave Regina coelorum – Gaude gloriosa*, a cinque (1ª ed. 1572).  
*Ave Regina coelorum – Gaude gloriosa*, a otto.  
*Regina coeli – Resurrexit sicut dixit*, a cinque (1ª ed. 1572).  
*Regina coeli – Resurrexit sicut dixit*, a otto (1ª ed. 1576).  
*Salve Regina – Ad te suspiramus – Et Jesum – O pia*, a cinque (1ª ed. 1576).  
*Salve Regina*, a otto (1ª ed. 1576).

*Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, quae quidem vero melio excessu et alia quae plurima adiuncta noviter sunt impressa*, Roma, Alessandro Gardano, 1583.

*O quam gloriosum*, a quattro (1ª ed. 1572).  
*Doctor bonus*, a quattro (1ª ed. 1572).  
*Quam pulchri sunt*, a quattro (1ª ed. 1572).

- O decus apostolicum*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*O magnum mysterium*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Magi viderunt stellam*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Senex puerum protabat*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Sancta Maria, succurre miseris*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Ne timeas Maria*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Pueri hebraeorum*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Vere languores nostros*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*O vos omnes qui transitis per viam*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Duo seraphim – Tres sunt*, a quattro.  
*O sacrum convivium – Mens impletur gratia*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Domine non sum dignus – Miserere mei*, a quattro.  
*O regem caeli – Natus est nobis*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Ascendens Christus – Ascendit Deus*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Dum complerentur dies Pentecostes – Dum ergo essent in unum*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*O lux et decus Hispaniae*, a cinque.  
*Gaude Maria virgo*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Ecce Dominus veniet – Ecce apparebit Dominus*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Alma Redemptoris Mater – Tu quae genuisti*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Ave Regina coelorum – Gaude gloriosa*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Regina coeli – Resurrexit sicut dixit*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Salve Regina*, a cinque.  
*Cum beatus Ignatius – Ignis, crux, bestiae*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Descendit angelus – Ne timeas*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Tantum ergo sacramentum*, a cinque.  
*Quem vidistis pastores – Dicite quidnam vidistis*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Nigra sum sed formosa*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Ardens est cor meum*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Resurrexit Pastor bonus*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Congratulamini mihi*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Vidi speciosam – Quae est ista*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*O Domine Jesu Christe*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Trahe me post te*, a sei.  
*Benedicta sit sancta Trinitas*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*O sacrum convivium*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).

- Tu es Petrus – Quodcumque ligaveris*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Vadam et circuibo civitatem – Qualis est dilectus tuus*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Salve Regina – Ad te suspiramus – Et Jesum – O clemens*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Litaniae de beata Virgine*, a otto.  
*Ave Maria*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1572).  
*Alma Redemptoris mater – Tu quae genuisti*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1581).  
*Ave Regina coelorum – Gaude gloriosa*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1581).  
*Regina coeli – Resurrexit sicut dixit*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Salve Regina*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Dixit Dominus Domino meo*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1581).  
*Laudate pueri Dominum*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1581).  
*Nisi Dominus aedificaverit domum*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Laudate Dominum, omnes gentes*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1581).  
*Super flumina Babylonis*, a otto (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi*, a dodici.

*Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus*, Roma, Ex typographia D. Basae / Apud Alexandrum Gardanum, 1583.

- Missa Quam pulchri sunt*, a quattro.  
*Missa O quam gloriosum*, a quattro.  
*Missa Simile est regnum coelorum*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Missa Ave maris stella*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Missa Surge prospera*, a cinque.  
*Missa de beata Virgine*, a cinque (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Missa Dum complerentur*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Missa Gaudeamus*, a sei (1<sup>a</sup> ed. 1576).  
*Missa Pro defunctis*, a quattro.  
*Officium Hebdomadae Sanctae*, Roma, Ex typographia D. Basae / Apud Alexandrum Gardanum, 1585.

DOMINICA IN RAMIS PALMARUM

- Pueri hebraeorum*, a quattro (1<sup>a</sup> ed. 1572).

*Passio secundum Matthaeum*, a quattro.  
*O Domine Jesu Christe*, a sei (1ª ed. 1576).

## FERIA QUINTA IN COENA DOMINI

Lectio prima: *Incipit Lamentatio*, a quattro.  
 Lectio secunda: *Vau. Et egressus*, a quattro.  
 Lectio tertia: *Jod. Manum suam*, a cinque.  
 Quartum responsorium: *Amicus meus*, a quattro.  
 Quintum responsorium: *Judas mercator pessimus*, a quattro.  
 Sextum responsorium: *Unus ex discipulis meis*, a quattro.  
 Septimum responsorium: *Eram quasi agnus*, a quattro.  
 Octavum responsorium: *Una hora*, a quattro.  
 Nonum responsorium: *Seniores populi*, a quattro.  
*Benedictus Dominus Deus Israel*, a quattro.  
*Miserere mei Deus*, a quattro.  
*Tantum ergo sacramentum*, a cinque (1ª ed. *Motecta* 1583).

## FERIA SEXTA IN PASSIONE DOMINI

Lectio prima: *Heth. Cogitavit Dominus*, a quattro.  
 Lectio secunda: *Lamed. Matribus suis*, a quattro.  
 Lectio tertia: *Aleph. Ego vir*, a cinque.  
 Quartum responsorium: *Tamquam ad latronem*.  
 Quintum responsorium: *Tenebrae factae sunt*.  
 Sextum responsorium: *Animam meam dilectam*.  
 Septimum responsorium: *Tradiderunt me*.  
 Octavum responsorium: *Jesum tradidit impius*.  
 Nonum responsorium: *Caligaverunt oculi mei*.  
*Passio secundum Johannem*, a Quattro.  
*Vere languores nostros*, a quattro (1ª ed. 1572).  
*Popule meus* (Improperia), a quattro.

## SABBATO SANCTO

Lectio prima: *Heth. Misericordiae Domini*, a quattro.  
 Lectio secunda: *Aleph. Quomodo obscuratum est*, a quattro.  
 Lectio tertia: *Incipit oratio Jeremiae prophetae*, a sei.  
 Quartum responsorium: *Recessit pastor noster*.  
 Quintum responsorium: *O vos omnes*.  
 Sextum responsorium: *Ecce quomodo moritur*.

Septimum responsorium: *Astiterunt reges terrae*.  
 Octavum responsorium: *Aestimatus sum*.  
 Nonum responsorium: *Sepulto Domino*.

*Vexilla regis*, «more ispano», a quattro.

*Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinnantur*, Roma, Ex typographia D. Basae / Apud Alexandrum Gardanum, 1585.

*Quem vidistis pastores – Dicite quidnam vidistis*, a sei (1ª ed. 1572).  
 FRANCISCO GUERRERO, *Pastores loquebantur ad invicem*, a sei.  
*Nigra sum sed formosa*, a sei (1ª ed. 1576).  
*Ardens est cor meum*, a sei (1ª ed. 1576).  
*Surrexit Pastor bonus*, a sei.  
*Congratulamini mihi*, a sei (1ª ed. 1572).  
*Benedicta sit sancta Trinitas*, a sei (1ª ed. 1572).  
*O sacrum convivium*, a sei (1ª ed. 1572).  
*Tu es Petrus*, a sei.  
*Vidi speciosam – Quae est ista*, a sei (1ª ed. 1572).  
 FRANCISCO GUERRERO, *Beata Dei Genetrix*, a sei.  
*Trabe me post te*, a sei (1ª ed. *Motecta* 1583).  
*O Domine Jesu Christe*, a sei (1ª ed. 1576).  
*Ascendens Christus – Ascendit Deus*, a cinque (1ª ed. 1572).  
*Dum complerentur dies Pentecostes – Dum ergo essent in unum*, a cinque (1ª ed. 1572).  
*Tantum ergo sacramentum*, a cinque (1ª ed. *Motecta* 1583).  
*Descendit angelus – Ne timeas*, a cinque (1ª ed. 1572).  
*O lux et decus Hispaniae*, a cinque (1ª ed. *Motecta* 1583).  
*Gaude Maria virgo*, a cinque (1ª ed. 1572).  
*Resplenduit facies eius*, a cinque.  
*Ecce Dominus veniet – Ecce apparebit Dominus*, a cinque (1ª ed. 1572).  
*O quam gloriosum*, a quattro (1ª ed. 1572).  
*Doctor bonus*, a quattro (1ª ed. 1572).  
*Magi viderunt stellam*, a quattro (1ª ed. 1572).'



*O sacrum convivium – Mens impletur gratia*, a quattro (1ª ed. 1572).  
*Duo seraphim – Tres sunt*, a quattro (1ª ed. Motecta 1583).  
*Estote fortes in bello*, a quattro.  
*Iste sanctus pro lege*, a quattro.  
*Gaudent in coelis*, a quattro.  
*Ecce sacerdos magnus*, a quattro.  
*Hic vir despiciens mundum*, a quattro.  
*Veni sponsa Christi*, a quattro.  
*O quam metuendus est*, a quattro.  
*Ave Maria*, a otto (1ª ed. 1572).  
*Lauda Sion*, a otto.  
 FRANCESCO SORIANO, *In illo tempore*, a otto.  
*Super flumina Babylonis*, a otto (1ª ed. 1576).

*Missae quattuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber secundus*, Roma, Ex typographia Ascanii Donangeli / Apud Franciscum Coatinum, 1592.

*Asperges me*, a quattro.  
*Vidi aquam*, a quattro.  
*Missa O magnum mysterium*, a quattro.  
*Missa Quarti toni*, a quattro.  
*Missa Trahe me post te*, a cinque.  
*Missa Ascendens Christus*, a cinque.  
*Missa Vidi speciosam*, a sei.  
*Missa Salve Regina*, a otto.  
*Missa pro defunctis* (1ª ed. *Missarum libri duo* 1583).  
*Peccantem me quotidie*, a quattro.  
*Credo quod Redemptor meus vivit*, a cinque.  
*Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur* [parte di organo: *haec omnia sunt in hoc libro ad pulsandum in organis*], Madrid, Ex typographia regia / Apud Ioannem Flandrum, 1600.

*Missa Alma Redemptoris Mater*, a otto.  
*Missa Ave Regina coelorum*, a otto.

*Missa Salve Regina*, a otto (1ª ed. 1592).  
*Missa Pro victoria*, a nove.  
*Victimae paschali laudes*, a otto.  
*Veni Sancte Spiritus*, a otto.  
*Lauda Sion*, a otto (1ª ed. *Motecta festorum* 1585).  
*O Ildephonse*, a otto.  
*Magnificat Primi toni*, a otto.  
*Litaniae de beata Virgine*, a otto (1ª ed. *Motecta* 1583).  
*Ave Maria*, a otto [1ª ed. 1572].  
*Alma Redemptoris Mater – Tu quae genuisti*, a otto (1ª ed. *Cantica* 1581).  
*Ave Regina coelorum – Gaude gloriosa*, a otto (1ª ed. *Cantica* 1581).  
*Regina coeli – Resurrexit sicut dixit*, a otto (1ª ed. 1576).  
*Salve Regina*, a otto (1ª ed. 1576).  
*Dixit Dominus*, a otto (1ª ed. *Hymni* 1581).  
*Laudate pueri Dominum*, a otto (1ª ed. *Hymni* 1581).  
*Nisi Dominus aedificaverit domum*, a otto (1ª ed. 1576).  
*Laudate Dominum, omnes gentes*, a otto (1ª ed. *Hymni* 1581).  
*Ecce nunc benedicite*, a otto.  
*Super flumina Babylonis*, a otto (1ª ed. 1576).  
*Missa Laetatus sum*, a dodici.  
*Magnificat Sexti toni*, a dodici.  
*Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi*, a dodici (1ª ed. *Motecta* 1583).  
*Te Deum*, a quattro.  
*Veni Creator Spiritus – Qui paraclitus diceris*, a quattro (1ª ed. *Hymni* 1581).  
*Pange lingua gloriosi, corporis – Nobis datus, nobis natus*, a quattro (1ª ed. *Hymni* 1581).  
*Ave maris stella* (strofe dispari), a quattro.  
*Nunc dimittis*, a quattro.  
*Asperges me*, a quattro (1ª ed. 1592).  
*Vidi aquam*, a quattro (1ª ed. 1592).  
*Et misericordia eius* (pro *Magnificat Primi toni*), a tre.

*Officium Defunctorum sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis*, Madrid, Ex typographia regia / Apud Ioannem Flandrum, 1605.

*Missa Pro defunctis*, a sei.  
*Libera me*, a sei.  
*Versa est in luctum*, a sei.  
*Taedet animam meam*, a quattro.

## MANOSCRITTI

Sono qui elencate opere, sicure o attribuite, o versioni d'autore trädite esclusivamente in manoscritti. Per ulteriori dati si veda in particolare Cramer 1998.

D-Mbs 2 mus. pr. 23  
 29 intonazioni salmodiche in falsobordone, a quattro (attr.).

D-Mbs Mus. ms. 89  
 5 falsobordoni, a cinque (attr.).

D-MÜS, Hs. 1200  
*Beati immaculati*, a quattro (attr.).  
*Benedicam Dominum*, a quattro (attr.).  
*Ego sum panis vivus*, a quattro (attr.).

D-MÜS, Hs. 1525  
*Beata es Virgo Maria*, a sei (attr.) [presente anche in I-Rvat Cappella Sistina 484-489, dove però è attribuito a G.B. Nanino e in GB-Ob St. Michael's College Tenbury Ms. 628 e Mss. 590-597].

D-MÜS, Hs. 3950  
*Domine in virtute tua*, a otto (attr.).

E-Bc, ms. 682  
*O doctor optime*, a quattro (attr.).

E-Tc, Mus. B.30  
 versioni alternative di opere presenti in *Liber primus* 1576: *Missa Ave maris stella*, *Missa de beata Maria*, *Missa Gaudeamus*; *Magnificat Primi toni*, *Magnificat Quarti toni*, *Magnificat Octavi*

*toni*; *Nisi Dominus*; *Salve Regina* (a otto).

I-Fc, E.II7  
*Date ei de fructu*, a quattro (attr.).

I-Rc, ms. 2295  
*Vidi speciosam*, a otto (attr.) [attr. però a Felice Anerio in D-MÜS, Hs. 1209 e apparso a stampa in F. Anerio, *Sacri hymni et cantica... liber secundus*, 1602].

I-Rn, Ms. Mus. 130  
*Dixit Dominus (Primi toni)* (strofe dispari), a quattro.  
*Confitebor (Quarti toni)* (strofe dispari), a quattro.  
*Beatus vir (Octavi toni)* (strofe pari), a quattro.  
*Laudate pueri (Sexti toni)* (strofe pari), a quattro.  
*Laudate Dominum (Tertii toni)* (strofe pari), a quattro.  
*Lauda Jerusalem (Septimi toni)* (strofe dispari), a quattro.  
*Confitebor (Quarti toni)* (strofe pari), a quattro.  
*Beatus vir (Octavi toni)* (strofe dispari), a quattro.  
*Nisi Dominus (Sexti toni)* (strofe dispari), a quattro.  
*Credidi (Sexti toni)* (strofe dispari), a quattro.

I-Rvat, Cappella Sistina 186  
*Lamentazioni*, precedente versione delle *Lamentazioni di Officium Hebdomadae Sanctae* 1585.

I-Rvat, Cappella Sistina 484-489  
*Ave verum corpus*, a cinque (attr.).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

ANGLÈS, HIGINI

1968 *Latin Church Music on the Continent - 3. Spain and Portugal*, in G. Abraham (a c. di), *The Age of Humanism 1540-1630*, Oxford, Oxford University Press (The New Oxford History of Music, vol. IV).

1969 *Problemas que presenta la nueva edición de las obras de Morales y de Victoria*, in *Renaissance-muziek 1400-1600: donum natalicium René Bernard Lenaerts*, a c. di J. Robijns, W. Elders, R. Lagas e G. Persoons, Leuven, Katholieke Universiteit - Seminarie voor Muziekwetenschap, 21-32.

AYARRA JARNE, J.E.

1983 *Carta da Tomás Luis Victoria al Cabildo Sevillano*, «*Revista de Musicología*» VI, 143-148.

BIANCHI, LINO

1995 *Palestrina nella vita nelle opere nel suo tempo*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina.

BRILL, PATRICK

1995 *The Parody Masses of Tomás Luis de Victoria*, Ph.D. diss., University of Kansas.

CASIMIRI, RAFFAELE

1934 *Il "Vittoria": nuovi documenti per una biografia sincera*, «*Note d'archivio per la storia musicale*» XI, III-197.

1935-1943 «*Disciplina musicae*» e «*maestri di cappella*» dopo il Concilio di Trento nei maggiori Istituti Ecclesiastici di Roma. Seminario Romano - Collegio Germanico - Collegio Inglese (sec. XVI-XVII), «*Note d'archivio per la storia musicale*» XII (1935), 1-26 e 73-81; XV (1938), I-14, 49-64, 97-

II2, 145-156 e 225-247; XVI (1939), I-9; XIX (1942), 102-129 e 159-168; XX (1943), I-17.

CHASE, GILBERT

1959 *The Music of Spain*, 2<sup>nd</sup> rev. ed., New York, Dover Publications.

COLLET, HENRI

1913 *Le Mysticisme musical espagnol au 16. siècle*, Paris, Felix Alcan.

1914 *Victoria*, Paris, Felix Alcan.

CRAMER, EUGENE CASJEN

1982 Tomás Luis de Victoria, *Officium Hebdomadae Sanctae*, 4 voll., a c. di E. Cramer; vol I: "Introduction", Henryville ecc., The Institute of Mediaeval Music.

1985 *Tomás Luis de Victoria's Second Thoughts: a Reappraisal*, «Canadian University Music Review» VI, 256-283.

1995 "Two Motets Attributed to Tomás Luis de Victoria in Italian Sources. An Introductory Study", in G.M. Hair, R.E. Smith Basel (a c. di), *Songs of the Dove and the Nightingale. Sacred and Secular Music c.900-c.1600*, Gordon and Breach, 1995, 213-240.

1998 *Tomás Luis de Victoria: a Guide to Research*, New York - London, Garland, 1998.

2001 *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot, Ashgate.

2002 "Music for the Holy Week Liturgy in the Sixteenth Century. A Study of the Single-Composer Prints", in D. Crawford, G. Grayson (a c. di), *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 395-407.

DICCIONARIO DE LA MÚSICA

1954 *Tomás Luis de Victoria*, in *Diccionario de la Música*, Barcelona, Labor, 1954.

FILIPPI, DANIELE V.

2007 "Palestrina, Victoria, Marenzio. Di alcuni mottetti e del loro orizzonte intertestuale", in A. Delfino (a c. di), *Miscellanea marenziana*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

FISCHER, KLAUS

1975 *Unbekannte Kompositionen Victorias in der Bibliotheca Nazionale in Rom*, «Archiv für Musikwissenschaft» XXXII, 124-138.

1979 *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570-1630)*, Regensburg, Gustav Bosse.

FROMSON, MICHÈLE YVONNE

1988 *Imitation and Innovation in the North Italian Motet, 1560-1605*, 2 voll., Ph.D. diss., University of Pennsylvania.

1992 *A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modeling in the Italian Counter-Reformation Motet*, «Journal of the Royal Musical Association» CXVII, 208-246.

HABERL, FRANZ XAVER

1896 *Tomás Luis de Victoria: eine bio-bibliographische Studie*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» XI, 72-84.

HIRSCHL, W.D.

1933 *The Styles of Victoria and Palestrina: a Comparative Study, with Special Reference to Dissonance Treatment*, diss., Berkeley, University of California.

HRUZA, LUCY

1997a *The Marian Repertory by Tomás Luis de Victoria in Toledo, Biblioteca Capitular, Mus. B.30: A Case Study in Renaissance "Imitatio"*, Ph.D. diss., University of Calgary.

1997b *A Manuscript Source for Magnificat by Victoria*, «Early Music» XXV (1997), n. 1, 83-98.

2002 *Multiple Settings of the "Salve Regina" Antiphon: Tomás Luis de Victoria's Contribution to the Renaissance Veneration of the Virgin Mary*, in D. Crawford, G. Grayson Wagstaff (a c. di), *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 409-433.

KENNEDY, THOMAS F.

1990 "The Musical Tradition at the Roman Seminary during the First Sixty Years (1564-1621)", in R. De Maio (a c. di), *Bellarmino e la Controriforma*, Atti del simposio internazionale di studi, Sora 15-18 ottobre 1986, Sora, Centro di studi sorani V. Patriarca, 629-660.

KRIEWALD, J.A.

1968 *The Contrapuntal and Harmonic Style of Tomás Luis de Victoria*, diss., University of Wisconsin.

LLORENS CISTERÓ, JOSÉ MARIA

2002 *Tomás Luis de Victoria*, in *Diccionario de la música español-*



*la e hispanoamericana*, s.l., Sociedad general de autores y editores, vol. X, 2002, 852-859.

NOONE, MICHAEL

1998 *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, Rochester (NY), University of Rochester Press.

O'REGAN, NOEL

1994 *Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome*, «Early Music» XXII, n. 2, 279-295.

1997 *Roman Polychoral Music: Origins and Distinctiveness*, in F. Luisi, D. Curti e M. Gozzi (a c. di), *La scuola polico-rale 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), Trento, Provincia autonoma - Servizio beni librari e archivistici, 43-64.

2000 *Tomás Luis de Victoria's Roman Churches Revisited*, «Early Music» XXVIII, n. 3, 403-418.

PEDRELL, FELIPE

1910 *Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» XI, n. 4, 469-473.

1913 *Documenta biographica et bibliographica, Appendices, Cantiones sacrae ex collectionibus non impressis et alie, index*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913 (T.L. Victoria Abulensis Opera omnia, vol. VIII).

1918 *Tomás Luis de Victoria, Abulense*, Valencia, Manuel Villar.

RADICIOTTI, GIUSEPPE

1913 *Due musicisti spagnoli del sec. XVI in relazione con la corte di Urbino*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» XIV, n. 2, 185-190.

RIVE, T.N.

1963 *An Investigation into Harmonic and Cadential Procedure in the Works of Tomás Luis de Victoria, 1548-1611*, diss., University of Auckland.

1965 *Victoria's Lamentationes Geremiae: a Comparison of Cappella Sistina MS 186 with the Corresponding Portions of*

*Officium Hebdomadae Sanctae (Rome, 1585)*, «Anuario Musical» XX, 179-208.

1969 *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, 133-152.

RUBIO, SAMUEL

1949 *Una obra inédita y desconocida de Tomás Luis de Victoria, el motete "O doctor optime ... beate Augustine", a cuatros voces mixtas*, «La ciudad de Dios» CLXI, 525-559.

1950 *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, 313-351.

1981 *Dos interesantes cartas autógrafas de Tomás Luis de Victoria*, «Revista de Musicología» IV, n. 2, 333-341.

1998<sup>2</sup> *Desde el "Ars Nova" hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial (Historia de la música española, 2); (ed. orig. 1983; rist. della 2ª ed. 1998).

SCHLÖTTERER, REINHOLD

2001 *Palestrina compositore*, trad. it. di A. Castriota, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina.

SOLER, JOSEP

1983 *Victoria*, Barcelona, A. Bosch.

STEVENSON, ROBERT

1993 *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial (ed. riv. e ampliata di *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1961).

2001 *Tomás Luis de Victoria*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed. a c. di S. Sadie, 29 voll., London, Macmillan.

SUBIRÁ, JOSÉ

1957 *La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, «Anuario musical» XII, 147-166.

TORELLI, STEFANO

1999 *Le due versioni d'autore delle Lamentazioni per il venerdì santo di Tomás Luis de Victoria: il manoscritto I-RVat C.S. 186 e la stampa del 1585*, tesi di diploma, Cremona, Scuo-

la di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia.

VILLOSLADA, R.G.

1962 *Algunos documentos sobre la musica en el antiguo Seminario Romano*, «Archivum Historicum Societatis Jesu» XXXI, 107-138.

VON MAY, HANS

1943 *Die Kompositions-Technik T.L. de Victorias*, Bern-Leipzig, P. Haupt (rist. anast. Nendeln, Kraus, 1978).

WAGSTAFF, GEORGE GRAYSON

1995 *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the "Officium" and "Missa pro defunctis" by Spanish and Latin American Composers before 1630*, Ph.D. diss., University of Texas at Austin.

YOUNG, E.

1942 *The Contrapuntal Practices of Victoria*, diss., University of Rochester (NY).

Si segnala inoltre il sito [www.upv.es/coro/victoria](http://www.upv.es/coro/victoria), a c. di Nancho Alvarez.

## DISCOGRAFIA

La discografia propriamente monografica dedicata a Tomás Luis de Victoria è tutto sommato ristretta, ma messe, mottetti e antifone sono spesso inclusi in miscellanee; mentre per l'*Officium Hebdomadae Sanctae* e l'*Officium Defunctorum* disponiamo ormai di ben curate incisioni integrali, le registrazioni di opere come i magnificat o gli inni sono invece assai rare.

Per integrare la presente lista, si consultino in particolare la sezione discografica in Cramer 1998 e le pagine internet [www.upv.es/coro/victoria/discos.html](http://www.upv.es/coro/victoria/discos.html), curata da Nancho Alvarez, e [www.medieval.org/emfaq/cds/index.html](http://www.medieval.org/emfaq/cds/index.html).

*Missae O magnum mysterium, Missae O quam gloriosum*, Oxford Camerata, direttore Jeremy Summerly, Naxos 8550575, 1992.

*Cantica Beatae Virginis*, La Capella Reial de Catalunya-Hespèrion XX, direttore Jordi Savall, Astrée 9975, 1992.

*Missae Trahe me post te, Four Marian Antiphons, Magnificat Primitoni*, Westminster Cathedral Choir, direttore James O'Donnell, Hyperion 66738, 1994.

*Victoria*, Laudantes consort, direttore Guy Janssens, Musicalis-Arsonor 009-2, 1996.

*In Paradisum. Music of Victoria and Palestrina*, The Hilliard Ensemble, ECM New Series 1653, 1997.

*Devotion to Our Lady, Mystery of the Cross*, The Sixteen, direttore Harry Christophers, Regis RRC2027, 1997.

*The Call of the Beloved*, The Sixteen, direttore Harry Christophers, Coro 16007, 1998.

*Missae Pro victoria*, Le Parlement de Musique, direttore Martin Gester, Accord, 4654II-2, 1998 e 2003.

- Missa Gaudeamus, Missa Pro victoria, Motets*, The Cardinal's Music, direttore Andrew Carwood, ASV-Gaudeamus 198, 1999.
- Officium Hebdomadae Sanctae. In Passione Domini*, La Stagione Armonica, direttore Sergio Balestracci, Tactus 552901, 1999.
- The Victory of Santiago*, The Concord Ensemble, Dorian 90274, 1999.
- Missa Ave Regina, Festina Lente*, direttore Michele Gasbarro, Dynamic CDS 261, 2000.
- Missa Gaudeamus*, Musica Ficta, direttore Raúl Mallavibarrena, Enchiriadis 2003, 2000.
- Officium Defunctorum*, Musica Ficta, direttore Raúl Mallavibarrena, Enchiriadis 2006, 2002.
- Officium Defunctorum*, La Stagione Armonica, direttore Sergio Balestracci, Symphonia 01190, 2002.
- Et Jesum*, Carlos Mena (controttenore) e Juan Carlos Rivera (liuto e vihuela), Harmonia Mundi 987042, 2003.
- Motets*, Victoria Voices and Viols, direttore Andrew Hope, Gaudeamus 338, 2003.
- Ave Regina coelorum and Other Marian Music*, Westminster Cathedral Choir, direttore Martin Baker, Hyperion 67479, 2004.
- Officium Hebdomadae Sanctae* [integrale], La Colombina, direttore Josep Cabré, Schola Antiqua, direttore Juan Carlos Asensio, 3 CD, Glossa 922002, 2005.
- Requiem (1605)*, The Sixteen, direttore Harry Christophers, Coro 16033, 2005.
- Requiem*, Capella de Ministrers - Coro de la Generalitat Valenciana, direttore Carles Magraner, Capella de Ministrers 0615, 2006.

## INDICE DEI NOMI

- Ackermann, Peter 91n, 97  
Alberto d'Absburgo 46  
Alberto V di Baviera 31  
Alessandro VI (papa) 25  
Ameijden, Teodoro 25  
Ancina, Giovanni Giovenale (beato) 36  
e n, 37 e n, 38 e n, 39, 42-43  
Ancina, Giovanni Matteo 37n, 38n, 39  
Anerio, Felice 87  
Anglès, Higinio 84n, 133n, 149  
Animuccia, Giovanni 86-87, 90, 91 e n,  
166  
Anna d'Austria 31, 44n  
Anna Maria (infanta di Spagna) 45  
Arcadelt, Jacob 115  
Aretino, Paolo 139  
Aringhi, Paolo 38n  
Asola, Giovanni Matteo 139, 182  
Avila, Juan de 62
- Baini, Giuseppe 183  
Barrès, Maurice 187  
Baravalle, Domenico 134  
Bazán, Álvaro de 34  
Bermudo, Juan 62n  
Bianco, Pietro Antonio 50  
Bonini, Severo 182  
Borja, Francisco de (santo) 27  
Borja, Juan de 133n  
Bovicelli, Giovanni Battista 180  
Britten, Benjamin 184
- Cabezón, Antonio de 23  
Carlo Emanuele di Savoia 36  
Carlo V (imperatore) 23, 44 e n, 125
- Carlo IX (re di Francia) 44  
Casimiri, Raffaele 17, 26-27, 30, 31n, 32,  
47 e n, 48, 84n, 167n  
Caterina Micaela (infanta di Spagna) 36  
Cerone, Pedro 182  
Cistellini, Antonio 37n  
Collet, Henri 137, 183, 188  
Contino, Giovanni 139  
Cramer, Eugene Casjen 17, 56 e n, 73-  
75, 76 e n, 119n, 139 e n, 147-148, 153,  
163
- Davidico, Lorenzo 134  
Denss, Adrian 180  
Donfried, Johannes 180  
Durand, Guillaume 131
- Ernesto di Baviera 31  
Espinari, Gerónimo de 22
- Falconio, Placido 139  
Falla, Manuel de 183 e n  
Ferdinando d'Absburgo (arciduca) 49-50  
Ferdinando I (imperatore) 44 e n  
Ferrarese, Paolo 139  
Festa, Costanzo 86, 115  
Filippo II (re di Spagna) 21, 23, 24-26,  
34, 36, 40, 44 e n, 55  
Filippo III (re di Spagna) 39n, 45, 48-49,  
51, 187-188  
Fischer, Klaus 86, 88, 91, 162  
Flecha, Matheo (il Vecchio) 133 e n, 135  
Flecha, Matheo (il Giovane) 133n  
Flores, Jerónimo de 134  
Francesco I (re di Francia) 125, 131



Francesco Maria II della Rovere (duca d'Urbino) 49 e n  
 Frescobaldi, Girolamo 181  
 Fromson, Michèle 181  
 Fuenllana, Miguel de 125

Giovannelli, Ruggero 87  
 Giovanni IV (re di Portogallo) 189  
 Giulio II (papa) 25  
 Goldwell, Thomas 35  
 Gregorio XIII (papa) 24, 30-31, 40, 42  
 Gregorio XIV (papa) 25  
 Guerrero, Francisco 15, 39n, 62, 64, 70, 71 e n, 72, 122, 127-128, 131 e n, 137, 158, 182  
 Guzmán de Haros, Diego 45

Hasdale, Martinus Pessenius 167  
 Hruza, Lucy 83 e n, 87n, 126n, 180n

Ildefonso (santo) 94, 95n  
 Isabella Clara Eugenia (infanta di Spagna) 39n

Janequin, Clément 48, 70, 131, 133-134  
 Josquin des Prez 15, 115 e n, 126 e n, 166

Lasso, Orlando di 38n, 55, 86, 90n, 110n, 182  
 Lauretano, Michele 29-30  
 Lemos, Jerónimo de 134  
 Leone X (papa) 25

Macque, Jean de 87  
 Marenzio, Luca 72, 181, 182n  
 Margherita (infanta di Spagna) 44-45, 50  
 Margherita di Stiria 39n  
 Maria d'Absburgo 21, 44 e n, 45 e n, 46, 50-51, 133n, 134, 166  
 Martini, Giovanni Battista 183  
 Massimiliano II (imperatore) 44 e n  
 Mattia (imperatore) 44  
 Mercuriano, Everardo 28  
 Morales, Cristóbal de 15, 26, 62, 70-71, 121n, 122, 125 e n, 126 e n, 127-128, 166  
 Morelli, Arnaldo 162

Nadal, Jerónimo 27  
 Nappi, Girolamo 23n, 28n  
 Navarro, Juan 22-23  
 Neri, Filippo, santo 16, 35, 36 e n, 37, 38n, 62

O'Regan, Noel 22, 31, 35, 40, 43, 86, 90, 92

Pacelli, Asprilio 87  
 Pagani, Marco Antonio 134  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 15, 17, 30, 32-33, 36, 38n, 42, 48, 55, 63, 67, 70, 71 e n, 72, 75, 85, 86 e n, 87-90, 91 e n, 98n, 104, 105 e n, 106-107, 109-111, 114-115, 117, 122-125, 128, 142n, 160n, 166, 181-183, 188  
 Palestrina, Rodolfo da 30, 33  
 Palestrina, Silla da 30  
 Pantoja de la Cruz, Juan 45  
 Paolo III (papa) 125  
 Paolo IV (papa) 23  
 Parvus, Johannes 82  
 Peacham, Henry 182  
 Pedrell, Felipe 17, 31n, 49 e n, 76, 183  
 Phinot, Dominique 86  
 Pio IV (papa) 24  
 Pio V (papa) 24  
 Porta, Costanzo 181-182  
 Proske, Karl 56, 163, 187

Radiciotti, Giuseppe 49n  
 Reese, Gustav 138, 175n  
 Ribera, Bernardino de 22  
 Rive, T.N. 76  
 Rodolfo II (imperatore) 44  
 Roy, Bartolomeo 87  
 Rubio, Samuel 33, 43-44, 76n, 84 e n, 138, 179n, 188  
 Ruffo, Vincenzo 182

Schlötterer, Reinhold 75, 142n  
 Scupoli, Lorenzo 134  
 Sessa, duca di 48  
 Sisto V (papa) 24  
 Soto de Langa, Francisco 23, 39, 50, 62, 162 e n

Speciano, Cesare 44  
 Stabile, Annibale 87  
 Stevenson, Robert 17, 23, 30, 33, 41, 43, 46, 47n, 49 e n, 51, 56, 71, 76, 77n, 84n, 88n, 119n, 127n, 138, 187-188  
 Strozzi, Filippo 34  
 Suárez, Francisco 25  
 Suárez de la Concha, Francisca 21

Theotokopulos, Domenikos (El Greco) 94  
 Tiepolo, Giovanni Battista 75n  
 Toledo, Francisco 25  
 Torelli, Stefano 76  
 Truchsess von Waldburg, Otto 31-33

Urbano VIII (papa) 24

Valderrábano, Enríquez de 125  
 Vasari, Giorgio 24

Vega, Lope de 34, 39n  
 Veronese (Paolo Caliari) 24  
 Victoria, Antonio Suárez de 21  
 Victoria, Agustín Suárez de 21  
 Victoria, Francisco Luis de (padre) 21  
 Victoria, Francisco Luis de (fratello) 21  
 Victoria, Juan Luis de (zio) 21  
 Victoria, Juan Luis de (fratello) 21  
 Victoria, Maria de la cruz Suárez de 51  
 Victoria, Tomás Luis de (zio) 21  
 Victoria Figueroa y Loaysa, Isabel de 46  
 Villanueva, Tomás de 62  
 Vitoria, Xuares de 22

Wagner, Peter 137

Zoilo, Annibale 87, 90n

FINITO DI STAMPARE  
NEL MESE DI FEBBRAIO DELL'ANNO MMVIII  
DALLA LUXOGRAPH, PALERMO  
PER CONTO DELL'EDITRICE L'EPOS

## DAL CATALOGO L'EPOS PER ARGOMENTI

### ■ ARCHITETTURA

#### ■ ANDROPOLIS [Collezione fondata da Pasquale Culotta]

- 2 Luciana Gallo **Il Politeama di Palermo e l'Architettura policroma dell'Ottocento**
- 3 Valerio Girgenti **La fine dell'urbanistica moderna: dal paesaggio all'architettura**
- 4 Andrea Sciascia **Architettura contemporanea a Palermo**
- 5 Giovanni Francesco Tuzzolino **Cardella, Pollini architettura e didattica**
- 7 Andrea Sciascia **Tra le modernità dell'architettura. La questione del quartiere ZEN 2 di Palermo**
- 8 Pasquale Culotta, Andrea Sciascia **L'architettura per la città interetnica. Abitazioni per stranieri nel centro storico di Palermo**
- 9 Steven J. Schloeder **L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II**

#### ■ QUADERNI DEL DOTTORATO DI RICERCA IN PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

- 1 Rosa Bellanca (a cura di) **Esercizi didattici di Progettazione Architettonica**
- 2 Rosa Bellanca, Emanuele Palazzotto (a cura di) **Percorsi didattici di Progettazione Architettonica**
- 3 Emanuele Palazzotto (a cura di) **La continuità nell'insegnamento della Progettazione Architettonica**
- 4 Emanuele Palazzotto (a cura di) **Verso un'architettura nel Mediterraneo**
- 5 Emanuele Palazzotto (a cura di) **Abitare la temporaneità. L'architettura della casa e della città**
- 6 Emanuele Palazzotto (a cura di) **Il progetto nel restauro del moderno**

### ■ BIBLIOLOGIA

#### ■ DE CHARTA [Collezione diretta da Francesco Russo]

- 1 Rosalia Claudia Giordano **Il restauro della carta. Teoria e tecnica**
- 2 Vincenzo De Gregorio **La carta e la bussola. Per navigare nell'universo dei documenti**
- 3 Mauro Guerrini (a cura di) **Le biblioteche ecclesiastiche alle soglie del Duemila**
- 4 Mauro Guerrini, Fausto Ruggeri (a cura di) **La biblioteca ecclesiastica del Duemila. La gestione delle raccolte**
- 5 Fausto Ruggeri, Francesco Russo (a cura di) **Patri et amico. Scritti in onore di S. Ecc. Mons. Ciriaco Scanzillo per il suo 80° compleanno**
- 6 Francesco Russo **In biblioteca**
- 7 Carlo Fiore (a cura di) **Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa**
- 8 Sabrina Palomba **Catalogare on line. Viaggio nel mondo delle biblioteche digitali**

### ■ CINEMA

#### ■ LA CARROZZA D'ORO Attori del cinema italiano [Collana diretta da Antonio Costa]

- 1 Cristina Borsatti **Monica Vitti**
- 2 Marina Pellanda **Gian Maria Volonté**
- 3 Cristina Jandelli **Le dive italiane del cinema muto**
- 4 Federico Rocca **Silvana Mangano**

#### ■ PAGINE DI CELLULOIDE Letture cinematografiche di testi letterari [Diretta da Flavio Gregori]

- 1 Giorgio Cremonini **Dracula**
- 2 Fabrizio Borin **Casanova**
- 3 Lina Zecchi **Jules e Jim**
- 4 Guido Bonsaver **Kåos. Pirandello e i fratelli Taviani**

### ■ CLASSICI

#### ■ LITHOI

- 1 Guillaume de Lorris, Jean de Meun **Le Roman de la Rose**

#### ■ PAGINE DI LETTERATURA NEOGRECA [A cura di Vincenzo Rotolo]

- 1 Jannis Vilaràs **La Batracomiomachia**
- 2 Andreas Karkavitsas **Tre racconti**
- 3 Jorgos Viziinòs **Chi fu l'assassino di mio fratello**

