VENERANDA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO
1387

DECCA
ITALY

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

TOMÁS LUIS DE VICTORIA
MISSA PRO DEFUNCTIS

Schola Cantorum Venerandae Fabricae
Mons. Massimo Palombella



CD ▪ 2 LP DELUXE ▪ DIGITALE ▪ DOLBY ATMOS®
DATA DI PUBBLICAZIONE: 27 NOVEMBRE 2026

L'album di debutto della Schola Cantorum Venerandae Fabricae:
una delle rarissime registrazioni complete della *Missa pro defunctis* a quattro voci
di Tomás Luis de Victoria (Roma, 1583).

L'ensemble è diretto da **Mons. Massimo Palombella** (ECHO Klassik Award 2016).

Registrato nel tornacoro del Duomo di Milano,
l'album propone un itinerario per voci maschili dalla morte alla speranza pasquale.

Disponibile in **CD digipak** e nell'edizione esclusiva **Deluxe Gatefold 2 LP Kirigami Limited Edition**,
con un **pop-up 3D del Duomo** alto 25 cm.
L'edizione digitale è disponibile anche in **Dolby Atmos®**.



Milano, 27 novembre 2026 – **La Schola Cantorum Venerandae Fabricae** pubblica il suo album di debutto dedicato a Tomás Luis de Victoria (1548–1611). L'ensemble, fondato nel 2025 dalla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, è diretto da **Mons. Massimo Palombella**, già Maestro della Cappella Sistina e vincitore nel 2016 dell'**ECHO Klassik Award** per *Cantate Domino* (Deutsche Grammophon).

Registrato tra marzo e maggio 2026 nel **tornacoro del Duomo di Milano**, il disco nasce dall'incontro tra ricerca sulle fonti, prassi rinascimentale e acustica della cattedrale. L'**organico vocale maschile** (anche nelle parti acute) dà al suono un'identità precisa, in cui la parola latina resta al centro. Nel mottetto *O Domine Iesu Christe* cantano anche i **Pueri Cantores della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano**.

Il cuore del progetto è la ***Missa pro defunctis*** a quattro voci pubblicata a Roma nel **1583**, distinta dal più noto *Officium defunctorum* a sei voci del 1605. Per la Messa con i tre responsori funebri, la ricognizione discografica ha individuato un solo precedente commerciale completo, quello dell'Ensemble Plus Ultra diretto da Michael Noone[1]. Ai responsori del 1583 e del 1592 (*Libera me Domine*, *Peccantem me quotidie*, *Credo quod Redemptor*) si affiancano altre pagine di Victoria, costruendo un percorso dal dolore alla **speranza pasquale**.

Edizione in vinile Deluxe Gatefold 2 LP Kirigami Limited Edition (esclusiva Decca Italy): doppio LP audiophile da 180 g, copertina laminata argento e pop-up interattivo 3D del Duomo di Milano alto 25 cm. Il **CD digipak a tre ante** include un libretto di 20 pagine con note di Mons. Palombella. L'edizione digitale è disponibile anche in **Dolby Atmos**.

La **Schola Cantorum Venerandae Fabricae sarà in concerto** il **26 novembre nel Duomo di Milano**, ore 19.30, e il **28 novembre nella Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio a Roma** (Piazza Sant'Ignazio, Roma), ore 21.00.

«La Cattedrale è, fin dalle sue origini, un luogo nel quale la fede si fa cultura e la cultura diviene occasione di interrogazione sul senso dell'esistenza. Nella tradizione biblica, la sapienza nasce anzitutto dall'ascolto: dall'incontro con una Parola che precede l'uomo e apre il suo sguardo oltre l'orizzonte immediato dell'esperienza. Anche la musica sacra costituisce una forma privilegiata di interpretazione del testo: non si limita a rivestire di bellezza la parola liturgica, ma ne dischiude il significato, rendendo percepibile ciò che il linguaggio, da solo, non riesce pienamente a esprimere. La Missa pro defunctis *di Tomás Luis de Victoria ci introduce precisamente in questa dimensione: la morte, limite ultimo dell'esistenza umana, viene riletta alla luce della promessa pasquale e il canto diviene un itinerario che attraversa il dolore nella speranza della risurrezione. La Schola Cantorum Venerandae Fabricae si inserisce in questo orizzonte, dando continuità, attraverso lo studio e l'interpretazione musicale, alla vocazione educativa e culturale che da secoli accompagna la vita del Duomo. Questo progetto discografico è così espressione di quella "scuola della cattedrale" che continua a fare del Duomo un luogo vivo di conoscenza, bellezza e dialogo con il nostro tempo».*

Mons. Gianantonio Borgonovo
Arciprete del Duomo di Milano
Direttore dell'Area Cultura della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

[1] Ricognizione discografica aggiornata al 20 ottobre 2026. Precedente documentato: Victoria T. L. de, *Sacred Works*, Ensemble Plus Ultra, direttore Michael Noone (Archiv Produktion, 477 9747, 2011), CD 1, tracce 8–17; registrazione: gennaio 2008.

«Il primo impulso a questo progetto è stato il desiderio di esplorare, attraverso la musica di Victoria, il significato teologico e umano della morte cristiana. Al centro si trova la Missa pro defunctis a quattro voci del 1583: non un reperto storico, ma il punto di partenza di un percorso che procede dal dolore alla luce della speranza pasquale. Non si ricostruisce una cerimonia del passato, né si compila un'antologia: si propone una lettura interpretativa unitaria, capace di far emergere le dinamiche interiori della fede di fronte alla morte. Nel contesto della Roma post-tridentina, Victoria unisce rigore liturgico, chiarezza testuale e intensità espressiva.»

Mons. Massimo Palombella
Sovrintendente del patrimonio musicale della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

Fondata dalla **Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano** per promuovere giovani professionisti a livello internazionale, la **Schola Cantorum Venerandae Fabricae** è dedicata all'attività concertistica e allo studio del repertorio vocale antico, con particolare attenzione alla polifonia rinascimentale. La ricerca sulle fonti, l'attenzione alla pronuncia e alla retorica del testo e la scelta di un organico maschile orientano una prassi che unisce precisione e intensità espressiva.



Photo credit: Nicola Brignoli

Mons. Massimo Palombella, nato a Torino nel 1967 e ordinato sacerdote salesiano nel 1996, è direttore e studioso di musica sacra di fama internazionale. Fondatore del Coro Interuniversitario di Roma, ha insegnato liturgia e musica sacra in diverse università pontificie e italiane. Dal 2010 al 2019 è stato Maestro Direttore della Cappella Musicale Pontificia "Sistina", nominato da Benedetto XVI e confermato da Francesco. Sotto la sua direzione la Cappella Sistina ha iniziato a incidere in esclusiva per Deutsche Grammophon, vincendo nel 2016 l'Echo Klassik per *Cantate Domino*. Dal 2021 al giugno 2025 è stato Maestro della Cappella Musicale del Duomo di Milano; dal giugno 2025 è **Sovrintendente del Patrimonio Musicale** della Veneranda Fabbrica e dirige la Schola Cantorum Venerandae Fabricae.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA
MISSA PRO DEFUNCTIS
Schola Cantorum Venerandae Fabricae
Mons. Massimo Palombella
CD 0600574109361 | 2 LP DELUXE 0600574109330 | DIGITAL · DOLBY ATMOS

TRACK LIST CD / DIGITALE

1. Introitus
2. Kyrie
3. Graduale
4. Offertorium
5. Sanctus
6. Agnus Dei
7. Communio
8. Libera me Domine (Responsorium)
9. Peccantem me quotidie (Responsorium)
10. Credo quod redemptor (Responsorium)
11. O Domine Iesu Christe
12. Domine, non sum dignus
13. Ad coenam Agni providi (Hymnus paschalis)
14. Salve Regina

VINILE

LP 1 A
1. Introitus
2. Kyrie
3. Graduale
4. Offertorium

LP 1 B
5. Sanctus
6. Agnus Dei
7. Communio
8. Libera me Domine (Responsorium)

LP 2 C
9. Peccantem me quotidie (Responsorium)
10. Credo quod redemptor (Responsorium)
11. O Domine Iesu Christe
12. Domine, non sum dignus

LP 2 D
13. Ad coenam Agni providi (Hymnus paschalis)
14. Salve Regina

CONTATTI

Universal Music Italia s.r.l.
Giovanni Mazzucchelli, Classics & Jazz Label Director
giovanni.mazzucchelli@umusic.com · zoom: +39 02 0070 5293 · mobile: +39 3351244468
Raffaella Leva, Promotion Manager
raffaella.leva@umusic.com · zoom: +39 02 0070 5277 · mobile: +39 3355842416
https://www.universalmusic.it/musica-classica/

Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano
Ufficio Stampa e Comunicazione Istituzionale
press@duomomilano.it - +39 02 36169 221 – 222 - 224
https://www.duomomilano.it/

VENERANDA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO
1387

DECCA
ITALY

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

DALLA MORTE ALLA VITA

Tomás Luis de Victoria: *Missa pro defunctis* e itinerario teologico-musicale

Questo progetto discografico nasce dal desiderio di interrogare, attraverso la musica di Tomás Luis de Victoria, il significato teologico e umano della morte cristiana. Al centro del percorso si colloca la *Missa pro defunctis* a quattro voci pubblicata a Roma nel 1583 (Cramer PH103), interpretata non come semplice testimonianza di un repertorio liturgico del passato, ma come **nucleo generativo di un itinerario sonoro** che conduce progressivamente dall'esperienza del lutto alla luce della speranza pasquale.

La registrazione non intende offrire una ricostruzione archeologica di un rito storicamente determinato, né presentare una sequenza di brani assemblati secondo un criterio antologico. Al contrario, essa propone una lettura interpretativa unitaria, nella quale la Messa per i defunti viene posta in dialogo con testi e composizioni provenienti da altri contesti liturgici e devozionali, così da integrarla in una macro-forma teologico-musicale coerente, capace di rendere percepibile la dinamica interna della fede cristiana di fronte alla morte.

Nel contesto della Roma post-tridentina, la musica di Victoria mostra una straordinaria capacità di coniugare rigore liturgico, chiarezza della parola e intensità espressiva. La sua scrittura non si limita a rivestire il testo sacro di bellezza sonora, ma ne interpreta il contenuto, articolando in forma sensibile una meditazione sul giudizio, sulla redenzione e sulla vita eterna. È a partire da questa percezione che il presente programma costruisce il proprio percorso, facendo emergere la polifonia come luogo privilegiato di incontro tra parola, teologia e prassi esecutiva.

1. Un progetto interpretativo: forma e metodo

Il presente progetto discografico si configura come una **proposta interpretativa** che, lungi dal limitarsi alla restituzione di un *corpus* musicale, intende interrogare criticamente le condizioni storiche, teoriche e liturgiche della produzione di Tomás Luis de Victoria (1548–1611), assumendo come fulcro la *Missa pro defunctis* a quattro voci (*Missarum libri duo*, Roma, 1583) e costruendo attorno ad essa un percorso che integra elementi propri dell'***Officium Defunctorum*** e ulteriori composizioni tratte da raccolte coeve, secondo una logica non meramente compilativa, bensì orientata alla definizione di una **macro-forma teologico-musicale coerente e funzionale**[2].

Sul piano metodologico, il presente lavoro assume come riferimento alcune acquisizioni della riflessione semiologica sulla notazione mensurale rinascimentale, in particolare quelle elaborate da Francesco Luisi nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le scelte esecutive qui proposte non intendono tuttavia presentarsi come applicazione normativa di una prassi storicamente ricostruita, bensì come verifica interpretativa delle potenzialità implicite nella scrittura polifonica, attraverso un confronto critico tra fonti musicali, trattatistica e prassi esecutiva. In tale prospettiva, il progetto si configura come una traduzione in atto sonoro di alcune implicazioni interpretative della riflessione teorica di Luisi.

2. Victoria nel contesto post-tridentino: norma e intenzionalità espressiva

La scelta della redazione del 1583 – anteriore al più noto *Officium Defunctorum* (1605) – consente di osservare una fase in cui Victoria, operante nel contesto romano post-tridentino, si colloca pienamente all'interno del sistema normativo delineato dalla riforma cattolica, recependo le istanze relative all'intelligibilità del testo e alla disciplina contrappuntistica, ma orientandole verso una scrittura di accentuata **intenzionalità retorico-affettiva**. Tale orientamento si riflette anche nella progressiva semplificazione dei dispositivi notazionali ereditati dalla tradizione mensurale tardomedievale: la crescente centralità della parola liturgica tende, infatti, a favorire forme di organizzazione musicale nelle quali la leggibilità del discorso

---

[2] TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus* (Romae, ex typographia Dominici Basae, apud Alexandrum Gardanum, 1583), RISM A/I V 1431; Cramer PH103. Per un primo inquadramento storico-editoriale della stampa romana del 1583 cf. CRAMER E. C., *Tomás Luis de Victoria: A Guide to Research* (New York, Garland, 1998); STEVENSON R., *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961).

sonoro assume un ruolo sempre più determinante. In tal senso, la sua pratica compositiva si pone in un contesto teorico che, a partire dalla riflessione di Gioseffo Zarlino sul rapporto tra **ordine armonico e declamazione testuale**, attribuisce alla musica una funzione eminentemente **etica ed espressiva**[3]. Tale orientamento, sistematizzato in area iberica da Pietro Cerone[4], trova nella musica di Victoria una realizzazione coerente sul piano compositivo, pur senza presupporre un'adesione diretta a modelli teorici di tipo normativo.

3. La *Missa pro defunctis* come struttura retorico-liturgica

L'articolazione interna della *Missa pro defunctis* – dall'***Introitus*** (*Requiem aeternam*) alla ***Communio*** (*Lux aeterna*) – si rivela come una **struttura liturgico-musicale coerente**, nella quale la disposizione dei materiali musicali è finalizzata a interpretare la **gerarchia semantica del testo sacro**. L'organizzazione del discorso polifonico appare così costantemente orientata all'**esegesi e alla valorizzazione del contenuto verbale**, secondo i principi affermati dalla trattatistica post-tridentina[5].

4. Scrittura contrappuntistica e topografia degli affetti

Le procedure imitativo-contrappuntistiche risultano finalizzate a una **logica di articolazione retorica del testo**: nei passaggi di maggiore densità teologica si osserva una tendenza alla **riduzione della complessità imitativa** a favore di assetti omoritmici o para-omoritmici, funzionali a una più immediata intelligibilità della parola. Parallelamente, il trattamento della dissonanza, pur inscrivendosi nei limiti della **"buona pratica"**[6] **del contrappunto osservato**, non assume un valore esclusivamente prescrittivo, ma viene integrato in una **strategia retorico-affettiva consapevole**. Ne deriva una trama espressiva in virtù della quale configurazioni intervallari e tensioni contrappuntistiche concorrono a definire una vera e propria **topografia degli affetti**, in stretta relazione con la gerarchia semantica del testo sacro.

5. Musica come *oratio*: funzione espressiva della polifonia

In tal senso, la scrittura di Victoria si colloca pienamente all'interno di quella concezione della musica sacra come *oratio*, nella quale il discorso sonoro non è concepito come autonoma costruzione speculativa, ma come **forma di partecipazione spirituale al testo liturgico**. La polifonia assume così una funzione eminentemente espressiva: attraverso l'equilibrio tra articolazione del fraseggio, disposizione imitativa e controllo della densità sonora, essa orienta l'ascolto verso una dimensione contemplativa nella quale la parola sacra non viene semplicemente pronunciata, ma interiorizzata e meditata, **rendendone percepibile, in forma sensibile, la struttura teologica e retorica.** In questa prospettiva, la musica non si limita ad accompagnare il rito, bensì contribuisce a renderne percepibile la dimensione affettiva e spirituale, secondo una sensibilità pienamente coerente con l'orizzonte spirituale e liturgico del secondo Cinquecento.

6. Messa e Ufficio dei defunti: distinzione e continuità

Nel caso specifico della produzione esequiale di Victoria, tale impostazione deve inoltre essere letta tenendo conto della distinzione tra la *Missa pro defunctis* del 1583 (Cramer PH103) e il più ampio ciclo dell'***Officium Defunctorum*** del 1605 (Cramer PH178/179/180/181), che presenta un diverso assetto strutturale e funzionale[7].

---

[3] GIOSEFFO ZARLINO, *Le istitutioni harmoniche* (Venezia, Francesco de' Franceschi, 1558), Parte I, Libro I, cap. II ("È adunque la Musica, secondo che dicono i Filosofi, di tanta efficacia; che ella può muovere gli affetti dell'animo humano; & disporlo a diversi costumi", c. 4r).

[4] PIETRO CERONE, *El melopeo y maestro* (Napoli, Giovanni Battista Gargano e Lucrezio Nucci, 1613), Libro I, Tratado I, cap. I–II, cc. 1r–4v ("La Música es una de las cosas más excelentes, que ay en el mundo; porque no solamente deleita, pero también aprovecha, y tiene fuerça para mouer los ánimos", cap. I, c. 2r).

[5] GIOSEFFO ZARLINO, *Le istitutioni harmoniche* (Venezia, Francesco de' Franceschi, 1558); LUDOVICO ZACCONI, *Prattica di musica* (Venezia, Girolamo Polo, 1592); PIETRO CERONE, *El melopeo y maestro* (Napoli, Giovanni Battista Gargano e Lucrezio Nucci, 1613).

[6] Cf. GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1600), Ragionamento primo.

[7] Sul carattere specifico dell'*Officium Defunctorum* a sei voci del 1605 (Cramer PH178/179/180/181), composto per le esequie dell'imperatrice Maria, cf. RUBIO S., *Tomás Luis de Victoria* (Madrid, Editorial Alpuerto, 1983); TURNER B. (ed), *Tomás Luis de Victoria: Officium Defunctorum, 1605* (London, Mapa Mundi, 1988). Per la *Missa pro defunctis* a quattro voci del 1583 (Cramer PH103), cf. supra, n. 2.

7. Dall'*ordinarium* all'*Officium*: estensione del quadro rituale

L'integrazione dei **responsori** (*Libera me*, *Peccantem me quotidie*, *Credo quod Redemptor*) – propri dell'*Officium Defunctorum* e quindi strutturalmente riconducibili al medesimo orizzonte rituale della *Missa pro defunctis* – consente di estendere la prospettiva dal solo ambito della celebrazione eucaristica alla più ampia articolazione dell'**ufficio dei defunti**, nel quale la dimensione comunitaria del rito si intreccia con una più marcata **interiorizzazione del testo**.

8. Costruzione del programma: un itinerario verso il compimento

L'inserimento di ulteriori composizioni tratte da raccolte differenti – *O Domine Iesu Christe* a sei voci dall'*Officium Hebdomadae Sanctae* (1585)[8], *Domine non sum dignus* a quattro voci dalle *Cantiones sacrae* (1589)[9], l'inno *Ad coenam Agni providi* a quattro voci dagli *Hymni totius anni* (1581)[10] e l'antifona *Salve Regina* a cinque voci dal *Liber primus. Qui Missas, Psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes, aliaque complectitur* (1576)[11] – introduce un ulteriore livello di elaborazione programmatica, consentendo di oltrepassare la dimensione strettamente esequiale e di articolare il percorso secondo un disegno unitario, **orientato verso il compimento escatologico**.

9. La Passione e la speranza: *O Domine Iesu Christe*

In tale prospettiva, *O Domine Iesu Christe*, collocato da Victoria nell'orizzonte liturgico della Settimana Santa, assume nel presente itinerario una funzione eminentemente **cristologica**: esso riconduce la meditazione sulla morte al **sacrificio redentivo di Cristo**, ponendo la Passione non come episodio devozionale autonomo, ma come fondamento teologico della **speranza escatologica** evocata nella liturgia dei defunti. La morte del fedele viene così letta alla luce della morte salvifica del Figlio di Dio, secondo una dinamica nella quale il lutto cristiano non si esaurisce nella supplica per il defunto, ma si inscrive nell'economia della redenzione.

10. La parola e la distanza: *Domine non sum dignus*

A questa dimensione si affianca *Domine non sum dignus*, il cui testo, di origine evangelica e assunto nella tradizione liturgica in rapporto alla comunione eucaristica, introduce una prospettiva **sacramentale ed ecclesiale**[12]. La confessione di indegnità non interrompe la traiettoria escatologica del programma, ma la approfondisce: l'uomo che si riconosce peccatore dinanzi al giudizio è lo stesso che accede, per grazia, al "**farmaco di immortalità**"[13], alla medicina sacramentale della presenza di Cristo. In tal senso, il mottetto costituisce un punto di raccordo tra la coscienza penitenziale dell'*Officium Defunctorum* e la partecipazione sacramentale al mistero pasquale[14].

---

[8] *Officium Hebdomadae Sanctae* (Romae, ex typographia Dominici Basae, apud Alexandrum Gardanum, 1585), RISM A/I V 1432. *O Domine Iesu Christe* (Cramer PH050).

[9] *Cantiones sacrae Thomae Ludovici a Victoria Abulensis* (Dilingae, excudebat Ioannes Mayer, 1589), RISM A/I V 1424. *Domine non sum dignus* (Cramer PH105).

[10] *Hymni totius anni, secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus, una cum quattuor psalmis pro praecipuis festivitatibus, qui octo vocibus modulantur* (Romae, ex typographia Dominici Basae, apud Franciscum Zanettum, 1581), RISM A/I V 1428. *Ad coenam Agni providi* (Cramer PH061).

[11] *Liber primus. Qui Missas, Psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes, aliaque complectitur* (Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1576), RISM A/I V 1427. La *Salve Regina* registrata è la versione a cinque voci del 1576 (Cramer PH046). Le altre due intonazioni presenti nella medesima stampa sono quella a sei voci, PH047, e quella a otto voci, PH032; una diversa *Salve Regina* a cinque voci, pubblicata nel 1583, è catalogata PH107.

[12] Mt 8,8; Lc 7,6–7.

[13] "ἕνα ἄρτον κλῶντες, ὅς ἐστιν φάρμακον ἀθανασίας, ἀντίδοτος τοῦ μὴ ἀποθανεῖν, ἀλλὰ ζῆν ἐν Ἰησοῦ Χριστῷ διὰ παντός" (Spezzando un solo pane, che è farmaco di immortalità, antidoto per non morire ma vivere in Gesù Cristo per sempre) (IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Lettera agli Efesini* 20, 2).

[14] Cf. Concilio di Trento, Sessione XIII (11 ottobre 1551), *Decretum de sanctissimo Eucharistiae sacramento*, cap. II, *De ratione institutionis sanctissimi* huius sacramenti, sull'Eucaristia quale memoriale della morte di Cristo, alimento spirituale e pegno della gloria futura (DH 1638); Sessione XXII (17 settembre 1562), *Doctrina de sanctissimo Missae sacrificio*, capp. I–II, sulla Messa quale memoriale sacramentale del passaggio di Cristo al Padre e sacrificio propiziatorio al quale ci si accosta "contriti e penitenti" e che viene offerto anche per i defunti "in Christo nondum ad plenum purgatis" (DH 1741, 1743).

11. La morte in una nuova luce: *Ad coenam Agni providi*

In particolare, l'inserimento dell'inno pasquale *Ad coenam Agni providi* introduce un decisivo **scarto ermeneutico**: la morte, inizialmente tematizzata nella sua dimensione penitenziale e giudiziale all'interno della Messa e dell'Ufficio dei defunti, viene riletta alla luce della **Risurrezione** e della **vittoria dell'Agnello**.

12. Invocazione e affidamento: *Salve Regina*

La conclusione con l'antifona mariana *Salve Regina* a cinque voci del 1576 (Cramer PH046) introduce infine la dimensione **intercessoria ed ecclesiologica**, riconducendo l'esperienza individuale della morte alla comunione dei santi e alla mediazione della Vergine. Il percorso assume così una **struttura teologica progressiva**: la supplica per i defunti, la contemplazione della Passione, la partecipazione eucaristica, la luce pasquale e l'intercessione mariana.

13. Prassi esecutiva: ornamentazione e struttura

In questo quadro, la riflessione sulla prassi esecutiva assume un ruolo determinante, configurandosi come luogo di mediazione tra struttura compositiva e realizzazione sonora. L'adozione di una tecnica diminutiva sobria e selettiva si colloca in continuità con quanto attestato nella trattatistica rinascimentale dedicata all'arte del *passaggiare*, da Silvestro Ganassi[15] a Diego Ortiz[16] fino alle sistematizzazioni di Girolamo Dalla Casa[17] e Giovanni Bassano[18].

In tutti i brani, il tessuto polifonico è pertanto oggetto di un intervento ornamentale selettivo, fondato sull'impiego dei ***colores minores***, delle "**note mutate**" e di brevi **formule diminutive** in corrispondenza delle cadenze e di situazioni particolari: elementi che non si configurano come aggiunte estrinseche, ma come possibili esplicitazioni di **potenzialità inscritte nella scrittura**, la cui attivazione resta subordinata a una valutazione contestuale[19].

Tale intervento non può tuttavia essere compreso indipendentemente dal sistema mensurale che governa la scrittura rinascimentale. Ornamentazione, articolazione del fraseggio e conduzione del movimento appartengono infatti a un medesimo orizzonte interpretativo, nel quale la notazione non si limita a determinare la durata dei valori, ma orienta le modalità stesse della loro realizzazione sonora. La questione dell'ornamentazione rinvia pertanto al più ampio problema dell'organizzazione mensurale del tempo e della funzione del *tactus* quale principio ordinatore dell'esecuzione, poiché fenomeni di colorazione, strutture epitritiche e indicazioni proporzionali intervengono non soltanto sul piano quantitativo dei valori, ma incidono sulla stessa percezione del *tactus*. Come emerge dalla riflessione di Francesco Luisi, il *tactus* non coincide con un moderno riferimento metronomico, bensì con l'**unità strutturale attraverso la quale la scrittura organizza il movimento musicale e ne orienta la realizzazione sonora**. In tale prospettiva il *tactus* non va inteso soltanto come principio di misurazione del tempo, ma come centro di stabilità percettiva del discorso musicale, rispetto al quale le figure di valore inferiore, le diminuzioni e le inflessioni ornamentali acquistano funzione espressiva e trovano il proprio equilibrio formale. In tale contesto, il passaggio tra ***tactus* alla *semibrevis*** **e** ***tactus* alla *brevis***, frequentemente implicato dai *tempora diminuta* e dai procedimenti proporzionali, non determina soltanto una diversa scansione del tempo, ma introduce differenti livelli di ***gravitas*****, articolazione e tensione espressiva**. Nella prassi mensurale rinascimentale il discorso polifonico non presuppone necessariamente l'immutabilità del *tactus*: l'introduzione di segni proporzionali, di

---

[15] SILVESTRO GANASSI, *Opera intitulata Fontegara* (Venetia, per Francesco Bindoni & Maffeo Pasini, 1535).

[16] DIEGO ORTIZ, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puestos en luz* (En Roma, 1553).

[17] GIROLAMO DALLA CASA, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corde, & di voce humana* (In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1584).

[18] GIOVANNI BASSANO, *Ricercate, passaggi et cadentie* (In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1585); GIOVANNI BASSANO, *Motetti, madrigali et canzoni francesi diminuiti* (In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1591).

[19] Cf. LUISI F., *Introduzione, in Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1, 1 (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002), XVII–XIX, ove la notazione mensurale è interpretata come sistema semiologico orientativo della prassi, e non come semplice prescrizione durativa. Per una convergente lettura del valore non riducibile dei fenomeni di colorazione, mutazione e alterazione del valore, cf. BENT M., *The Early Use of the Sign Ø,* in *Early Music* 24/2 (1996), 199–225; WEGMAN R. C., *Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music,* in *Journal of the American Musicological Society 53/3* (2000), 461–505.

sezioni in *tempus diminutum* o di particolari configurazioni ritmiche può ridefinire il valore di riferimento, producendo una diversa percezione del movimento senza compromettere l'unità formale dell'opera. **La realizzazione esecutiva del *tactus* non dipende tuttavia esclusivamente da fattori notazionali**. L'articolazione retorica del testo, la struttura imitativa del contrappunto e la diversa densità della compagine vocale possono inoltre concorrere alla determinazione della conduzione del movimento. In particolare, la successione ravvicinata delle entrate imitanti può suggerire all'interprete una conduzione più agile del *tactus*, favorendo la percezione unitaria del disegno contrappuntistico e delle relazioni tra le diverse esposizioni del materiale imitativo; analogamente, una temporanea rarefazione della compagine vocale o un alleggerimento della trama contrappuntistica possono concorrere alla determinazione di differenti livelli di *gravitas* e mobilità del discorso musicale. A tali fattori strutturali si affianca inoltre la dimensione semantica e affettiva del testo, che, secondo una prassi esplicitamente attestata dalla trattatistica del XVI secolo, può concorrere a orientare la conduzione del movimento senza compromettere la funzione ordinatrice del *tactus*[20]. **Il mutamento di *tactus* va pertanto compreso come un fenomeno di ordine semiologico**: non una semplice riduzione aritmetica dei valori, ma una modalità attraverso la quale la scrittura articola differenti livelli del discorso musicale e orienta la prassi esecutiva, delimitando lo spazio interpretativo affidato alla competenza del cantore. In tale prospettiva, **la continuità dell'opera non deriva dall'uniformità del movimento**, bensì dalla coerenza delle relazioni mensurali che governano il passaggio da un regime di *tactus* all'altro[21].

La riflessione di Francesco Luisi consente di interpretare tali fenomeni non come semplici varianti notazionali, ma come veri e propri **dispositivi semiologici**, nei quali la scrittura stessa presuppone e orienta un intervento esecutivo senza determinarlo completamente[22]. Come egli afferma, "l'orizzonte del testo è la sua esecuzione" e, reciprocamente, "l'orizzonte dell'esecuzione è il suo plausibile stile"[23].

Ne deriva una concezione della **notazione mensurale non come sistema chiuso e autosufficiente**, ma come forma di scrittura che conserva al proprio interno margini di **indeterminazione intenzionale**: lungi dal prescrivere in modo univoco il risultato sonoro, essa rinvia a una competenza stilistica dell'esecutore. In tal senso**, la scrittura non esaurisce il proprio significato nella determinazione quantitativa dei valori**, ma conserva una funzione semiologica nella quale la forma grafica suggerisce modalità di articolazione, di accento e di relazione tra le voci, secondo un principio di continuità con la più antica tradizione neumatica[24].

In particolare, accanto ai ***colores minores***, anche le ***epitritae*** concorrono a definire ambiti nei quali **la prassi diminutiva si configura come una possibilità strutturalmente coerente**. Se infatti i *colores minores* operano sul piano propriamente **semiografico** – mediante l'annerimento che segnala una deviazione rispetto al valore "normale" delle figure e dunque una sospensione dell'automatismo mensurale – le *epitritae* rinviano invece a un **principio di organizzazione proporzionale del tempo**, ridefinendo i rapporti interni tra movimento e *tactus***.** A questi due livelli si affianca inoltre il fenomeno della *nota mutata*, nel quale la scrittura implica una variazione qualitativa della funzione della nota all'interno del contesto contrappuntistico, rinviando a una prassi esecutiva capace di risolvere tali ambiguità attraverso l'articolazione e la

---

[20] Sulla possibilità che la conduzione della misura sia modificata in rapporto all'espressione del testo e degli affetti, una formulazione esplicita del principio si trova in NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, Antonio Barre, 1555), libro IV, cap. XLII, f. 94r, dove si afferma che il musicista può "secondo le parole, muovere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia". Tale indicazione non va intesa come una licenza agogica moderna, bensì nel quadro della flessibilità consentita dal sistema mensurale rinascimentale. Per il rapporto fra *tactus, mensura,* proporzioni e prassi esecutiva si vedano inoltre LUDOVICO ZACCONI, *Prattica di musica* (Venezia, Girolamo Polo, 1592), in particolare i libri dedicati a tempi, prolazioni e proporzioni, nonché DEFORD R. I., *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 2015), specialmente i capp. 3, 6 e 7.

[21] Cf. LUISI F., *Introduzione*, in *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1, 1 (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002), XIII–XVI, in particolare per l'interpretazione del *tactus* come elemento strutturale della scrittura mensurale; nonché LUISI F., *Se l'orizzonte del testo è la sua esecuzione, l'orizzonte dell'esecuzione è il suo plausibile stile*, in NARDACCI F. (ed), *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi* (Roma, Istituto Italiano di Storia della Musica, 2010), 336–341, in particolare per la funzione semiologica della notazione mensurale e per il rapporto tra scrittura ed esecuzione.

[22] LUISI F., *Introduzione*, in *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1, 1 (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002), XVII–XVIII (sulla natura semiologica della notazione e sulla sua funzione orientativa rispetto alla prassi).

[23] LUISI F., *Se l'orizzonte del testo è la sua esecuzione, l'orizzonte dell'esecuzione è il suo plausibile stile*, in NARDACCI F. (ed), *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi* (Roma, Istituto Italiano di Storia della Musica, 2010), 333–346.

[24] LUISI F., *Introduzione*, in *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1, 1 (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002), IX–XIV.

diminuzione. Come emerge con chiarezza nella riflessione di Luisi, questi livelli – quello del segno, quello della sua interpretazione proporzionale e quello della sua funzione contestuale – non coincidono, ma interagiscono. Il *color* non esaurisce il proprio significato in una riduzione aritmetica del valore, bensì conserva una funzione di segnale intenzionale aperto, mentre la proporzione epitritica, pur teoricamente definibile, non si traduce in un equivalente univoco nella notazione moderna. Analogamente, la "nota mutata" non rappresenta un'anomalia della scrittura, ma un punto di attivazione della prassi, nel quale la determinazione del risultato sonoro è affidata alla competenza stilistica dell'esecutore[25]. Ne deriva una **zona di indeterminazione controllata**[26], nella quale la scrittura non prescrive integralmente il risultato sonoro, ma **orienta l'intervento dell'esecutore**. È precisamente in questo spazio – generato dall'interferenza tra alterazione grafica, articolazione proporzionale e funzione contestuale della nota – che l'ornamentazione diminutiva trova il proprio possibile fondamento: non come aggiunta esterna, ma come modalità attraverso cui l'esecutore può esplicitare la flessibilità ritmica e articolatoria implicata nella scrittura. Il problema non consiste dunque nel tradurre tali fenomeni in equivalenze univoche, ma nel comprendere perché la scrittura conservi intenzionalmente aperto uno spazio che solo la prassi può determinare.

Ne consegue che l'ornamentazione – lungi dall'essere un'aggiunta decorativa – si inscrive nella stessa **logica del discorso polifonico**, contribuendo a rendere percepibile quella dimensione dinamico-espressiva che la notazione suggerisce senza esplicitarla pienamente. In questo senso la differente densità della figurazione non rappresenta soltanto una variazione quantitativa della scrittura, ma può concorrere alla costruzione di differenti livelli di *gravitas* e mobilità del discorso musicale, secondo una logica che coinvolge simultaneamente struttura, testo e prassi esecutiva. In tale orizzonte si comprende anche la funzione delle ***ligaturae***: se nella trascrizione moderna esse vengono necessariamente ricondotte a valori mensurali determinati, nel sistema originario partecipano invece di una **dimensione semiologica** più ampia, **derivata dalla tradizione neumatica**, che implicava indicazioni esecutive non riducibili alla sola durata. Come sottolinea Luisi, il processo editoriale moderno tende inevitabilmente a sostituire il segno con una sua determinazione interpretativa, con la conseguente attenuazione – se non perdita – di quelle componenti grafiche che orientavano direttamente la prassi esecutiva[27].

In tale prospettiva, l'intervento esecutivo non colma una lacuna della scrittura, ma si colloca nel punto in cui essa esercita la propria funzione: non come codice esaustivo, ma come dispositivo che orienta e attiva la prassi.

14. L'organico vocale: prassi storica e questioni interpretative

Altrettanto significativa è la questione dell'organico vocale. La documentazione relativa alle cappelle musicali italiane tra XVI e XVII secolo attesta la compresenza di ***cantores*** **adulti e pueri** ***cantores***, ma raramente esplicita le modalità tecniche di emissione delle parti acute. Proprio per questo risulta particolarmente rilevante l'attestazione, nei registri milanesi relativi alla riforma della cappella del 1534, di un cantore qualificato come *contralto seu falseto*: una specificazione che, ricorrente nei pagamenti per più anni, indica una consapevolezza esplicita della tecnica vocale impiegata e del suo rilievo funzionale all'interno dell'organico[28].

---

[25] LUISI F., *Introduzione*, in *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1, 1 (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002), XIX–XXII (in particolare sulla funzione del *color*, delle proporzioni [dupla, tripla, sesquialtera] e sulla loro non piena riducibilità nella trascrizione moderna).

[26] L'idea di una "indeterminazione controllata" del risultato sonoro, nella quale la scrittura notazionale orienta l'esecuzione senza prescriverla integralmente, costituisce un tratto strutturale della notazione mensurale rinascimentale. Tale principio è formulato in modo esplicito da Francesco Luisi (*Introduzione,* in *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1, 1 [Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002], XVIII–XXII) ed è pienamente compatibile con le acquisizioni della musicologia anglofona recente, che riconosce nella notazione un sistema intenzionalmente aperto, dipendente dalla competenza esecutiva dell'interprete: cf. BENT M., *The Early Use of the Sign Ø,* in *Early Music* 24/2 (1996), 199–225; BUSSE BERGER A. M., *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution* (Oxford, Clarendon Press, 1993).

[27] Sul valore semiologico delle *ligaturae*, non riducibile alla sola determinazione mensurale del valore, cf. LUISI F., Introduzione, in *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1, 1 (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002), XX–XXI, che ne sottolinea la derivazione dalla tradizione neumatica e la conseguente funzione orientativa della prassi.

[28] Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (AVFDMi), serie *Mandati*, documentazione relativa alla riforma della Cappella musicale (1534–1536), con attestazione del cantore Battista da Bussero qualificato come *contralto seu falseto*.

La successiva rarefazione di tali indicazioni nei documenti non implica necessariamente la scomparsa della pratica, ma segnala piuttosto una diversa modalità di registrazione amministrativa. In tal senso, l'uso del falsetto da parte di cantori adulti, pur raramente dichiarato, resta plausibilmente parte integrante della prassi esecutiva, in coerenza con quanto attestato anche in altri contesti ecclesiali, inclusa la Cappella Musicale Pontificia[29].

A partire dalla seconda metà del XVII secolo, la documentazione registra invece con maggiore chiarezza la presenza di cantori castrati, in particolare nella funzione di soprani, ormai stabilmente inseriti nell'organico e nella struttura retributiva delle cappelle musicali[30]. Tale evoluzione non comporta tuttavia una sostituzione immediata delle pratiche precedenti, ma si configura piuttosto come un processo graduale, nel quale differenti soluzioni vocali coesistono e si ridefiniscono nel tempo.

Per quanto concerne lo specifico contesto milanese, emerge l'immagine di un sistema vocale non rigidamente definito, nel quale anche l'impiego del falsetto da parte di cantori adulti, pur raramente esplicitato, risulta storicamente attestabile e coerente con quanto documentato in altri contesti musicali italiani.

15. Differenziazione timbrica come dispositivo retorico

La scelta di differenziare timbricamente l'organico – mantenendo i falsettisti per la maggior parte del repertorio e affidando la linea del *cantus* nel mottetto *O Domine Iesu Christe* alle voci bianche – si configura come un **dispositivo retorico**: la specificità timbrica dei *pueri cantores* introduce una **discontinuità percettiva** che sospende la *gravitas* del contesto funebre e orienta l'ascolto verso una dimensione contemplativa, interpretabile come anticipazione sonora della **trasformazione pasquale**[31].

16. Canto Gregoriano: tra tradizione e liturgia vivente

Infine, la scelta di utilizzare, per le parti in Canto Gregoriano, il repertorio in uso nella liturgia attuale in luogo delle versioni trasmesse nelle stampe di Victoria risponde a una precisa opzione metodologica: restituire la polifonia alla sua funzione originaria di **pratica viva**. Il Canto Gregoriano in uso oggi consente infatti di reinserire questo repertorio in un contesto liturgico effettivamente praticabile, riattivando così la **relazione strutturale tra monodia e polifonia**.

17. Tradizione innodica e ricezione: *Ad coenam Agni providi*

La melodia alla quale si riferiscono le elaborazioni di Tomás Luis de Victoria per *Ad coenam Agni providi* appartiene alla tradizione innodica romana anteriore alla riforma di Urbano VIII[32]. Una delle principali attestazioni storicamente accessibili di tale melodia si trova **nell'*Annuale* di Gian Battista Fasolo**[33], raccolta organistica destinata alla pratica dell'*alternatim* nell'Ufficio divino, nella quale l'inno pasquale è trasmesso secondo una prassi ormai stabilizzata nel primo Seicento. Questa fonte documenta una ricezione successiva di un modello innodico già pienamente operativo nel XVI secolo e presupposto, in modo implicito, dalle composizioni polifoniche di area romana. La melodia in questione non è oggi assunta come

---

[29] KENDRICK R. L., *The Sounds of Milan, 1585–1650* (Oxford, Oxford University Press, 2002), 45–60; SHERR R., *Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century,* in *Early Music 15/4* (1987), 453–462.

[30] Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (AVFDMi), registri contabili della seconda metà del XVII secolo (in particolare Reg. 828), con attestazioni relative alla presenza di soprani castrati nell'organico della Cappella Musicale.

[31] La differenziazione dell'organico adottata nella presente registrazione non intende ricostruire una prassi specificamente attestata per il mottetto *O Domine Iesu Christe*, ma costituisce una scelta interpretativa fondata sulla documentata compresenza, nelle cappelle musicali dell'epoca, di *cantores* adulti e *pueri cantores* (cf. supra, nn. 28–30). Il valore retorico attribuito al mutamento timbrico appartiene pertanto alla presente lettura esecutiva.

[32] Cf. TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Hymni totius anni* (Romae, ex typographia Dominici Basae, 1581), n. 8, *Ad coenam Agni providi*; DEL SORDO F., *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo. La formazione musicale del clero in Italia, dal concilio di Trento al pontificato di Leone XIII* (1545–1895), 2 voll. (Padova, Armelin Musica, 2017), vol. I/2, 309–310, in particolare sulla revisione dell'innodia romana promossa da Urbano VIII e sulla trasformazione di *Ad coenam Agni providi* in *Ad regias Agni dapes*.

[33] GIO. BATTISTA FASOLO, *Annuale che contiene tutto quello, che deve far un organista per risponder al choro tutto l'anno* (In Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1645); cf. BACCIAGALUPPI C., *L'Annuale di G. B. Fasolo tra funzionalità liturgica, didattica organistica ed invenzione musicale*, in *L'Organo* 32 (1998–1999), 41–88.

riferimento nell'innario liturgico vigente, non per la sua scomparsa dalle fonti, ma perché ha cessato di appartenere alla prassi normativa dell'Ufficio, a seguito delle riforme dell'innografia romana tra il XVII e il XX secolo[34].

18. Spazio e acustica: il Tornacoro del Duomo di Milano

Le registrazioni sono state realizzate nel Duomo di Milano, e precisamente nel Tornacoro (retrocoro), spazio architettonico dotato di caratteristiche acustiche peculiari all'interno della vasta volumetria della cattedrale. Tale ambiente, attestato nella configurazione liturgica anteriore agli interventi di riforma promossi da san Carlo Borromeo nella seconda metà del XVI secolo, si inseriva nell'articolazione spaziale del coro, in rapporto alle pratiche liturgiche e musicali dell'epoca.

A differenza della riverberazione ampia e diffusa dell'aula principale, il Tornacoro offre una risposta sonora più raccolta e controllata, nella quale la definizione del dettaglio polifonico e la chiarezza della declamazione testuale risultano significativamente valorizzate. La scelta di questo spazio non risponde dunque a una mera esigenza pratica, ma si configura come **parte integrante dell'impostazione interpretativa**, poiché consente di rendere percepibile quell'equilibrio tra **intelligibilità del testo** e **densità contrappuntistica** che costituisce uno degli assi portanti della scrittura di Tomás Luis de Victoria.

La dimensione acustica non si configura pertanto come un elemento esterno all'interpretazione, ma come parte integrante del processo attraverso cui la scrittura polifonica si realizza nel suono: la percezione delle relazioni contrappuntistiche, dell'articolazione del *tactus* e della stessa intelligibilità della parola risulta infatti inseparabile dalle condizioni concrete dello spazio liturgico.

19. Conclusione: il tempo teologico dell'esecuzione

Alla luce di quanto esposto, il programma si presenta come un **itinerario unitario**, nel quale scrittura, prassi esecutiva e costruzione teologica convergono nella definizione di uno spazio sonoro inteso come luogo di attualizzazione del mistero liturgico. La dimensione esequiale, segnata dalla supplica e dall'attesa del giudizio, è progressivamente riletta alla luce del ***mysterium paschale***, secondo una dinamica che conduce **dalla morte alla risurrezione** e dalla separazione alla comunione ecclesiale.

La successione dei brani disegna così un percorso coerente, nel quale il sacrificio di Cristo, la partecipazione sacramentale e l'intercessione della Chiesa si dispongono in una forma teologicamente integrata. In questo orizzonte, la musica non si limita a rappresentare il testo, ma, interpretandolo, ne rende esperibile il contenuto salvifico: il tempo dell'esecuzione si configura allora come "**tempo teologico**" nel quale la memoria della morte si apre **alla speranza della vita eterna** nella comunione dei santi.

Massimo Palombella

Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 29 giugno 2026

Solennità dei santi Pietro e Paolo

---

[34] BUGNINI A., *La riforma liturgica (1948–1975)* (Roma, CLV – Edizioni Liturgiche, 1983), 864–872.