



SUPER AUDIO CD

Hybrid Disc



Giovanni da Palestrina

Missarum liber primus

Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Roberto Gabbiani, *direttore*

GIOVANNI DA PALESTRINA
MISSARUM LIBER PRIMUS

Coro dell' Accademia di Santa Cecilia
Roberto Gabbiani, *direttore*

Ideato e prodotto da, *Conceived and produced by*: Giulio Cesare Ricci
Assistente alla registrazione, *Recording assistant*: Paola Maria Ricci
Registrato da, *Recorded by*: Stereo, Multi-channel: Giulio Cesare Ricci (fonè)
Tecnico di registrazione Pyramix, -----: Antonio Verdelli
Registrato a, *Recorded at*:

Data di registrazione, *Recording date*:

Attrezzatura, *Equipment*:

Stereo:

microfoni a valvole, *valve microphones*: Neumann U 48 e U 47 M

preamplificatori microfonicici, *mike pre-amplifiers*: Signoricci

cavi di linea, microfonicici, alimentazione, *line, microphone, supply cables*: Signoricci

Multi-channel:

canali sinistro/destro anteriori, *left/right front channels*: Neumann U 47 e M 49

canale centrale, *central channel*: Neumann U 47 e M 49

canali sinistro/destro posteriori, *left/right back channels*: Neumann U 48 e U 47 M

preamplificatori microfonicici, *mike pre-amplifiers*: Signoricci

cavi di linea, digitali, microfonicici, alimentazione, *line, digital, microphone, supply cables*: Signoricci

registrato in 5 canali e stereo Direct Stream Digital (DSD™) su registratore Pyramix

usando convertitori dCS A/D e D/A

recorded in 5-channel and stereo Direct Stream Digital (DSD™) on the Pyramix Recorder using dCS A/D and D/A converters

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

GIOVANNI DA PALESTRINA

MISSARUM LIBER PRIMUS

DISC 1 - missa 1: "Ecce sacerdos magnus"

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

missa 2: "O Regem Coeli"

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

DISC 2 - Missa 3: "Virtute magna"

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

missa 4: "Gabriel Archangelus"

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

DISC 3 - Missa 5: "Ad coenam Agni providi"

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

Presentazione S. Cecilia

La storia

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

In verità, in quei primi anni di attività, Palestrina doveva la sua fama alla protezione del papa Giulio III (suo estimatore fin da quando, nei panni del cardinale Dal Monte, era stato vescovo di Palestrina), il quale, eletto al soglio pontificio nel 1550, già nel settembre del 1551 lo aveva chiamato a Roma per assegnargli l'incarico prestigioso alla Cappella Giulia. Ed è infatti Giulio III il dedicatario del primo libro delle messe, raffigurato nel

frontespizio assiso in trono nell'atto di ricevere dalle mani del compositore il volume. Per la verità si tratta di un frontespizio silografico riciclato, ma non mendace: se è vero che l'editore lo aveva già utilizzato per un libro di messe di Cristobal de Morales uscito alcuni anni prima (1544) e dedicato al papa Paolo III, è pur vero che ora lo destinava diversamente operando una sorta di *damnatio memoriae* consistente nella sostituzione, operata sulla matrice silografica, della testa del pontefice, di quella del compositore e di vari altri attributi di riferimento dinastico. L'omaggio del musicista al suo protettore è dunque palese ed è vieppiù sottolineato dalla presenza, nella raccolta, della *Missa Ecce sacerdos magnus* chiaramente dedicata a Giulio III che compare raffigurato in vari capilettera ornati. Non possiamo invece stabilire con esattezza se si trattò di un omaggio tardivo per l'ottenuto magistero in San Pietro, o se l'offerta intendesse veicolare nuove richieste indirizzate al pontefice. Fatto sta che di lì a pochi mesi, nel gennaio del 1555, Palestrina ottenne la nomina di cantore pontificio per diretto intervento del papa, superando le consuete procedure che prevedevano il consenso da parte dei cantori sistini. Purtroppo Giulio III morì tre mesi dopo e il suo successore, papa Marcello II, durò in carica solo tre settimane. Quest'ultimo aveva dimostrato grande sensibilità per la musica sacra e forse avrebbe apprezzato l'arte di Palestrina che comunque gli dedicherà emblematicamente la famosa *Missa Papae Marcelli*. La forzatura operata da Giulio III aveva creato disappunto fra i cantori pontifici, come si evince dalla nota un po' polemica che il diarista sistino registra a proposito della nomina di Palestrina "per ordine di N. S. il Pontefice, senza esame e senza il consenso dei cantori"; le circostanze furono evidentemente sfavorevoli al musicista e il nuovo successore al soglio di Pietro, Paolo IV, lo rimosse

dall'incarico richiamando una antica disposizione che imponeva ai cantori pontifici di essere celibi e di appartenere almeno a ordini minori se non sacerdotali.

L'opera

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

Si profila dunque anche per questo primo prodotto dell'arte palestriniana la necessità di considerare l'adeguamento della scrittura contrappuntistico-imitativa (già propria dell'arte franco-fiamminga)

alle osservazioni che proprio papa Marcello II volle impartire direttamente ai cantori pontifici sfruttando quei soli ventidue giorni di papato che gli furono concessi. Il pontefice, eletto da appena tre giorni, aveva preso parte alle solenni funzioni del venerdì santo del 12 aprile 1555 ed era rimasto sfavorevolmente colpito dall'esecuzione di musiche dalla struttura complessa, imitativa e artificiosa che non lasciavano intendere, anzi

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

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

dello spirito, ora come anelito di speranza, ora come invocazione del bene, ora come dramma dell'umanità.

Dunque, tutto ciò che risultava evidente nella richiesta della Controriforma, compendiata nell'invito alla semplificazione del contrappunto "ut verba intelligerentur", non trova e non troverà mai nell'arte di Palestrina il modello esemplare, ma semmai conoscerà soluzioni di qualche valore molto più tardi, nelle scelte di natura più armonica che contrappuntistica della seconda Scuola romana. Il musicista prenestino, a cui si era negato un posto nella cappella pontificia ma al quale verrà riconosciuto il ruolo di "compositore della Cappella di N. S. in Roma", rappresenterà invece la prima Scuola romana e leggerà il proprio apporto non già ad una semplificazione del contrappunto, bensì alla sua modificazione in termini di "ariosità", di espressione, di interpretazione del testo in una sintesi superba e irripetibile di arte e di poesia: essa rappresenta l'idea che Palestrina ha della musica sacra e che è una propria interpretazione della Controriforma, evidentemente appoggiata dalla curia romana che la pretendeva come modello della cantoria pontificia. Quella propagandata da alcuni zelanti cardinali all'indomani della chiusura del Concilio di Trento porterà invece a risultati modesti ancorché mossi da principi plausibili (vedi la produzione di Vincenzo Ruffo, maestro di cappella nel duomo di Milano sotto l'influenza del cardinale Borromeo). Non è casuale infatti la sopravvivenza dello stile palestriniano come punto di riferimento imprescindibile nella formazione del cosiddetto "stile osservato" che verrà posto alla base di tutta la produzione musicale sacra della cultura cattolica occidentale.

Tratti stilistici

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

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

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

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

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

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

vista l'esigenza fraseologica che realizza un'ariosità contrappuntistica. Nella lettera del *Kyrie*, sempre con riferimento alla destinazione, è raffigurato San Giovanni Battista.

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

L'esecuzione

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

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

che suggeriscono al cantore soluzioni peculiari.

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

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

Trattandosi di musica, il progetto di restituzione richiede però anche la realizzazione esecutiva del testo: essa soltanto, a mio avviso, può rappresentare l'edizione critica esaustiva. Ne ha assunto l'onere l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sotto la spinta entusiastica del compianto suo presidente Luciano Berio, affidando la realizzazione al Gruppo polifonico dell'Accademia diretto da Roberto Gabbiani.

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

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

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

Francesco Luisi





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

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

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

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

Il Coro Polifonico, diretto da Roberto Gabbiani e composto da 22 elementi, selezionati tra i componenti del Coro dell'Accademia, è stato istituito nel 2002 appositamente per realizzare il progetto discografico che prevede l'incisione dell'opera omnia di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

The Chorus of the National Academy of Santa Cecilia is made up of some 90 singers. Its origins are the same as those of the Academy; they go back to 1566, even though only in the second half of the 19th century the Chorus took on definite shape and started performing pieces from the vast vocal and symphonic repertoire. In 1895 the Chorus inaugurated the new concert hall in Via dei Greci with a concert of music by Palestrina conducted by Raffaele Terziani.

The Chorus's activity spreads across the Academy's winter and summer seasons, performing the great choral symphonic works, both classical and modern, together with the Orchestra.

The Chorus has toured world wide, collaborating with the prestigious Berliner Philharmoniker and Claudio Abbado, with Lorin Maazel and the Schleswig-Holstein Orchestra, with Valery Gergiev and the Kirov Orchestra, with Carlo Maria Giulini and the Turin's Rai Orchestra.

The Chorus has also been very active in the field of recording. Together with the Orchestra of the National Academy of Santa Cecilia, it has made various recordings of sacred music, dedicated to the year of the Jubilee: the golden diapason was given to Fauré's and Duruflé's Requiem and Bacalov's Misa Tango received the nomination for the Grammy Award.

The foundation of the Poliphonic Chorus dates to the year 2002, when a selection was made among the components of the Academy's Chorus, in order to realize the recording of the complete works by Palestrina.

Coro Polifonico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia:

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

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

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

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

Roberto Gabbiani è nato a Prato, si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio di Firenze. Il suo repertorio spazia dall'antico (ha diretto, fra l'altro, prime esecuzioni moderne di musiche di Frescobaldi, Paolo Aretino, Gesualdo da Venosa) al contemporaneo (gli sono state affidate le prime esecuzioni mondiali di autori come Clementi, Gian Leporini, Nono, Petrassi, Corghi, Vacchi). Dal 1991 è stato chiamato da Riccardo Muti alla direzione del Coro del Teatro alla Scala di Milano. In questo periodo, oltre alla realizzazione di tutti i programmi del teatro, ha anche diretto l'Orchestra della Scala e l'Orchestra Verdi di Milano in vari concerti sinfonico-corali. Ha ampliato il repertorio del coro verso fronti rinascimentali, barocchi e contemporanei con una specifica impronta di eclettismo. Come Direttore Principale del Coro Filarmonico della Scala ha compiuto tournée in Italia e all'estero. Dal 1999 è Sovrintendente della Fondazione Guido D'Arezzo e dal 2000 collabora con il Coro di Radio France col quale ha già eseguito importanti produzioni sinfonico-corali. Dal settembre 2002 ricopre l'incarico di Direttore del Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

INGLESE

