

Vivaldi en de anderen

Mijn reis door de Italiaanse muziek

Met luistertips en componistenportretten

Kees Vlaardingebroek



Uitgeverij IJzer

Utrecht

Inhoudsopgave

Mijn levenslange liefde voor de Italiaanse muziek	7
Wat maakt Italiaanse muziek Italiaans?	9

Giovanni Pierluigi da Palestrina	19
Claudio Monteverdi	28
Tarquinio Merula	37
Agostino Steffani	42
Alessandro en Domenico Scarlatti	48
Arcangelo Corelli	57
Antonia Padoani Bembo	64
Tomaso Albinoni	70
Antonio Vivaldi	73
Francesco Bartolomeo Conti	90
Giovanni Battista Pergolesi	98
Giovanni Battista Viotti	105
Gioachino Rossini	109
Vincenzo Bellini	118
Giuseppe Verdi	123
Giacomo Puccini	129
Pietro Mascagni	135
Don Roffredo Caetani	141
Luigi Dallapiccola	147
Luciano Berio	151
Tot besluit	156

Mijn levenslange liefde voor de Italiaanse muziek

Ik moet vijf of zes jaar oud zijn geweest, toen ik de platencollectie van mijn ouders ontdekte. Een geheimzinnige en diep fascinerende wereld ging voor mij open. Niet altijd tot vreugde van mijn ouders overigens, want ik ging niet bepaald zachtzinnig met al die dure lp's en singles om. Maar de verleiding was simpelweg te groot, geen waarschuwing of verbod hield mij op afstand: die prachtige lp-hoezen, met vaak schitterende reproducties van historische schilderijen of foto's van Italiaanse stadsgezichten op de voorkant, die grote en kleine zwarte schijven met die fraai glanzende oppervlakte en die magische groeven! En al die namen die zo tot de verbeelding spraken en die ik niet of nauwelijks kon lezen, laat staan correct uitspreken! Heerlijk was het die subtiele schijven op de platenspeler te leggen, de naald erop te zetten, die hypnotiserende draaiende beweging te ervaren en dan – al die geheimzinnige en verleidelijke klanken te horen. Vaak vond ik zo'n lp veel te lang duren en de muziek veel te moeilijk, maar toch had ik het gevoel dat ik een sprookjeswereld had ontdekt, een wereld die eigenlijk de echte wereld was en die ik moest verkennen. Een klein plaatje met een fluitconcert van een zekere Antonio Vivaldi – de naam alleen al was muziek in mijn oren! – was mijn favoriet. Ik hoorde een fluitist vogeltjes nabootsen en vond het nog mooier dan de echte vogelzang in onze tuin. I Musici heette het orkest. Mijn vader zei, dat dat Italiaans was voor 'de muzikanten', maar in mijn oren klonk dat Italiaans toch echt veel beter. En wat een klank bracht dat clubje van twaalf musici voort! Maar ook de opnamen van oude Italiaanse muziek met Herman Krebbers en het Amsterdams Kamerorkest onder leiding van André Rieu sr. vond ik onweerstaanbaar. Langzaam maar zeker groeide in mij de overtuiging dat Italië de hemel op aarde moest zijn.

Nu, meer dan een halve eeuw later, is het eigenlijk nog steeds zo. Hoewel de Italiaanse componisten toen ik ouder werd de grote Duitse componisten naast zich (en soms boven zich) hebben moeten dulden, maken onbekende Italiaanse namen mij nog steeds direct

extra nieuwsgierig. Wanneer ik in Italië ben, heb ik nog altijd het gevoel intenser te leven dan in een ander land: het eten smaakt beter, de steden zijn mooier, de mensen levendiger. Een generalisatie? Absoluut, maar een gevoel hoeft niet bewijsbaar of redelijk te zijn.

Toen ik in de zomer van 2022 in mijn oude universiteitsstad Bologna verbleef, kreeg ik opeens het idee voor dit boek. Door te schrijven over mijn favoriete Italiaanse componisten, door de grootste Italiaanse meesterwerken te plaatsen in hun historische context en de mooiste mij bekende uitvoeringen te noemen, hoop ik het beste van mijzelf als muziekwetenschapper en concertorganisator aan een geïnteresseerd publiek door te geven. Bovendien wil ik in dit boek iets van mijn levenslange liefde en fascinatie voor de Italiaanse muziek overbrengen. Niet alle periodes interesseren mij evenveel, de selectie is persoonlijk en dus in andermans ogen wellicht willekeurig. Bovendien begin ik onze reis rond 1550, niet omdat er vóór dat jaar geen schitterende muziek werd gecomponeerd in Italië, maar simpelweg omdat ik daar te weinig van afweet. Bondig en aansprekend moest dit boek worden, en voor geen geïnteresseerde lezer te moeilijk. Daarom heb ik ervoor gekozen veel aansprekende anekdotes op te nemen. Mocht het resultaat een enthousiasmerende wegwijzer zijn voor de beginnende luisteraar en vermakelijke lectuur voor de kenner, dan ben ik in mijn opzet geslaagd.

Ik maak van de gelegenheid gebruik de collega's, familieleden en vrienden te bedanken van wie ik waardevolle tips en hulp mocht ontvangen: Willem Bruls, Christian Carlstedt, Hilaire De Slagmeulder, Roland Fagel, Alvino-Mario Fantini, Mauricio Fernández, René Hesselink, Eric Jas, Ellen Kryger Fantini, Veronica Lademman, Gerard van der Leeuw, Sebastian Morello, György Vashegyi, Carlo Vitali, Pieter Vlaardingerbroek, Tako Vlaardingerbroek en dr. J. Vlaardingerbroek.

Ik sluit deze inleiding graag af met een regel uit het sympathieke woord vooraf, dat Domenico Scarlatti aan zijn in 1738 in Londen uitgegeven *Essercizi per gravicembalo* meegaf: "Lezer, laat u meer van uw menselijke dan van uw kritische kant zien, en vergroot daarvoor enkel uw eigen genoegen."

Wat maakt Italiaanse muziek Italiaans?

In dit boek kan en wil ik niet om de vraag heen, wat *italianità* in de Italiaanse muziek nou eigenlijk is. Om een antwoord op die vraag te vinden laat ik vooral de Italiaanse componisten zelf aan het woord. Maar het is ook een vraag waarop een eensluidend antwoord volgens mij onmogelijk is.

Italiaanse muziek is licht en eenvoudig, Duitse muziek is zwaar en ingewikkeld. Het is een oud, al eeuwen veelgehoord cliché. Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784), de belangrijkste Italiaanse muziektheoreticus uit de achttiende eeuw en zelf een vermaard componist, merkte kritisch over zijn landgenoten op: "...de Italianen luisteren liever naar een lieflijke en delicate muziek, dan naar een ernstige en krachtige." Deze Italiaanse voorkeur voor lyriek en melodie zou uiteindelijk hebben geleid tot een provinciale geslotenheid van het Italiaanse publiek ten opzichte van 'geleerde' muziek, en zelfs ten opzichte van vrijwel alle muziek uit het buitenland. De Duitse componist Otto Nicolai (1810-1849), die in de jaren 1833-1837 in Italië verbleef, verwoordde zijn persoonlijke ervaringen als volgt: "...het hele land [Italië] gelooft, dat alleen zij operamuziek kunnen maken... Zij willen niet eens proberen Duitse zangmuziek uit te voeren of aan te horen." Inderdaad maakten Nicolai's Italiaanse tijdgenoten er vaak geen geheim van, dat zij de Duitse muziek erg lawaaiig en explosief vonden. Zij wilden – in feite om diezelfde reden – best erkennen dat de Duitsers de Italianen overtroffen in het componeren van instrumentale muziek, maar van gelijkwaardigheid wilden zij desondanks niet horen. In de ogen van negentiende-eeuwse Italianen draaide het muziekleven namelijk uiteindelijk slechts om één genre, en dat was de opera. Het in het negentiende-eeuwse Duitsland levende romantische idee dat een instrumentale symfonie een groter muzikaal gewicht zou kunnen hebben dan een serieuze opera kwam op het Italiaanse publiek belachelijk over. Soms had de weerzin tegen Duitse muziek bovendien ook een duidelijk politieke dimensie. Hadden met

11

M. 1904.283

224676

Zweyter Theil
der
Clavier Übung
bestehend in

einem Concerto nach Italienischen Gusto,
und

einer Overture nach Französischer Art.

vor ein

Clavicymbel mit zweyen
Manualen.

Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt.

von

Johann Sebastian Bach.

Kochfürst: Sächß. Weissenfels. Capellmeistern

und

Directore Chori Musici Lipsiensis.

in Verlegung

Christoph Weigel Junioris.

[ca. 1735]

Titelpagina van de eerste uitgave van het *Italienisches Konzert* ['Concerto nach italiänischen Gusto'] BWV 971 van Johann Sebastian Bach, in 1735 uitgegeven door de Neurenbergse drukker Christoph Weigel junior.

name de Habsburgse keizers niet de eeuwen door geprobeerd Italië aan zich te onderwerpen? En moesten de Italianen dan nu ook in de schone kunsten ‘het harde juk van deze barbaren’ ondervinden? Marie Louise van Bourbon, de in Italië opgegroeide echtgenote van keizer Leopold II, stond bepaald niet alleen, toen zij Mozarts opera *La clemenza di Tito* tijdens de première in Praag in 1791 ‘een Duitse zwijnerij’ (*‘una porcheria tedesca’*) noemde.

Maar die Italiaanse zelfverzekerdheid kwam in de loop van de achttiende eeuw steeds sterker onder druk te staan. Al in de eerste helft van de achttiende eeuw groeit in Duitsland de overtuiging, dat de beste Duitse componisten een ideale nieuwe stijl hadden gecreëerd door de beste elementen uit de Franse en de Italiaanse muziekstijlen met elkaar te verbinden. Niet voor niets schrijft de Duitse componist en muziektheoreticus Johann Mattheson in 1740 over zijn tijdgenoot Georg Philipp Telemann (1681-1767): “Een Lulli [Jean-Baptiste Lully] wordt geroemd, Corelli laat zich prijzen. Alleen Telemann is boven alle lof verheven.” Johann Adolf Scheibe, een andere Duitse theoreticus, zegt drie jaar eerder iets soortgelijks. Ook hij looft de ‘gemischte Geschmack’ (‘gemengde smaak’) van Duitse componisten, maar voegt eraan toe, dat zij hun Franse en Italiaanse tijdgenoten bovendien overtreffen in diepgang en ijver. Bachs *Italienisches Konzert* wordt door Scheibe aangeprezen als een voorbeeld dat alle grote Duitse componisten zouden moeten navolgen, maar dat voor buitenlandse componisten op volstrekt onbereikbare hoogte staat. Die laatsten kunnen zich dus de moeite besparen te proberen een klavecimbelstuk van dezelfde waarde te componeren. Wat de instrumentale muziek betreft, erkennen de Italianen in de tweede helft van de achttiende eeuw dat Italië inderdaad achterop begon te lopen. De Poolse denker en schrijver Stanisław Staszic (1755-1826), die in de jaren 1789-1805 uitgebreide reizen door Europa maakt, krijgt in Florence op zijn vraag naar de lokale muzieksmaak van een beroepsmusicus met de naam Pacaello te horen: “In de instrumentale muziek is het verval dusdanig, dat er geen Italiaanse muziek geschreven voor het clavichord [vermoedelijk breed op te vatten als clavichord, klave-

cimbel en fortepiano] meer bestaat. Die importeren zij [de Italianen] uit Duitsland.” Natuurlijk, bij sommige Italiaanse componisten die zich voornamelijk op het schrijven van instrumentale muziek richtten, leidde dit soms tot diepe frustratie. De violist en componist Felice Giardini (1716-1796), die vanaf 1750 in Engeland werkzaam was, liet de hem bezoekende Joseph Haydn de deur wijzen door hoorbaar tegen de dienstbode te zeggen: “Ik wil die Duitse hond niet leren kennen.” Giardini schijnt ook de componist te zijn van twee in 1792 anoniem gepubliceerde strijktrio's, waarvan de eerste ‘in stile tedesco’ (‘in Duitse stijl’) en de tweede ‘in stile italiano’ (‘in Italiaanse stijl’) is gecomponeerd. De gezochte en overladen stijl van het eerste trio contrasteert levensgroot met de zangerige natuurlijkheid van het tweede trio. Maar deze overduidelijk satirisch bedoelde publicatie is uitzonderlijk. Wij hebben al gezien, dat de meeste Italianen veel minder gestoken reageerden, aangezien zij in de loop van de achttiende eeuw de instrumentale muziek steeds minder van belang achtten, in tegenstelling tot de Duitsers, die juist de zuiver instrumentale symfonie als het hoogste muziekgenre gingen beschouwen. In de negentiende eeuw zal de Duitse muzikwetenschap de mythe van de Duitse superioriteit voortdurend beklemtonen en verder uitwerken. Bach wordt de belichaming van de Duitse muziek en daarmee van de muziek ‘tout court’.

Een reactie kon natuurlijk niet uitblijven. De Italiaanse musicoloog Fausto Torrefranca (1883-1955) was van mening dat de Duitse musicologie uitsluitend oog had voor de technische en formele aspecten van een compositie. Enerzijds wees hij erop, dat veel van de verworvenheden van de Duitse muziek in feite hun basis vonden in Italiaanse voorbeelden, anderzijds verwierp hij het Duitse idee dat muzikale grootheid vooral afhankelijk is van de grondigheid waarmee een componist zijn thema's en motieven verwerkt. Naar Torrefranca's mening was ritmische verscheidenheid en de fantasievolle aaneenschakeling van telkens nieuwe melodische gedachten belangrijker dan bijvoorbeeld het slaafs toepassen van de in Duitsland zo vereerde sonatevorm, die hij vergeleek met het ‘bed

De Duitse componist en violist Johann Melchior Molter (1696-1765), een “ketter en beroemd kapelmeester” volgens de schilder Pier Leone Ghezzi, die zijn Duitse gast op 5 april 1738 in Rome tekende. Net als Pisendel had Molter contact met Antonio Vivaldi.

van Procrustes', naar de herbergier uit de Oudheid die zijn gasten net zo lang bij sneed of oprekte totdat zij in zijn bedden pasten. En juist op het gebied van ritmische verscheidenheid en melodische rijkdom achtte Torrefranca Italiaanse componisten in veel gevallen verre superieur aan hun Duitse collega's. Het hoeft nauwelijks betoog, dat Torrefranca zich net zo schuldig maakte aan muzikaal nationalisme als de Duitse musicologen die hij te vuur en te zwaard bestreed, maar het feit dat hij tegenwicht bood aan de grenzeloze zelfingenomenheid van de negentiende-eeuwse Duitse muziekwetenschap kon en kan op mijn sympathie rekenen.

nis te reduceren tot een telkens weer opblaaiend gevecht om de hegemonie tussen Italië en Duitsland. Ten eerste omdat daarmee de prestaties van andere landen op muzikaal gebied schromelijk tekort wordt gedaan. Ten tweede omdat er door de eeuwen heen vaak juist ook sprake is geweest van een uiterst vruchtbare wisselwerking tussen de Italiaanse en Duitse cultuurgebieden. Tal van noordelijke componisten werden in Italië warm onthaald. In Rome, het centrum van de rooms-katholieke wereld, kreeg de jonge Duitse lutheraan Georg Friedrich Händel alle kansen om te schitteren. De eveneens lutherse sterviolist Johann Georg Pisendel vond in 1716 in de rooms-katholieke priester-componist Antonio Vivaldi niet alleen een leraar, maar ook een toegewijde bewonderaar en vriend. Op zijn beurt instigeerde Pisendel na zijn terugkeer in Dresden – de hoofdstad van het toenmalige Keurvorstendom Saksen, die in de achttiende eeuw over een van de beste orkesten ter wereld beschikte – een ware Vivaldi-cultus. Italiaanse vocalisten en instrumentalisten vonden in Dresden en andere Duitse hofsteden een goedbetaalde betrekking. Zeker, de komst van die hoogbetaalde Italiaanse virtuozen en componisten kon tot gevoelens van heftige jaloezie bij de vaak veel slechter betaalde autochtone musici leiden. Zelfs de wereldberoemde Duitse componist Heinrich Schütz (1585-1672), die van 1609 tot 1613 bij Giovanni Gabrieli in Venetië had gestudeerd, ervoer in zijn latere jaren als kapelmeester van het Saksische hof, hoe de Italianen hem en de andere Duitse kapelleden langzaam maar zeker steeds verder naar de achtergrond verdrongen. Bovendien leed Schütz eronder, dat de komst van al die rooms-katholieke Italiaanse musici hem persoonlijk door sommige protestantse geestelijken en burgers werd aangerekend. In augustus 1653 wendde hij zich zelfs tot keurvorst Johann Georg II met het verzoek op te treden tegen deze volgens Schütz volkomen misplaatste kritiek, die zijn positie bij zijn Duitse collega's natuurlijk geen goed zal hebben gedaan.

Enkele eeuwen daarvoor, in de vijftiende en zestiende eeuw, was de situatie omgekeerd. Toen waren in Italië noordelijke, vooral

Zuid-Nederlandse, zangers en componisten dominant. De in het renaissancistische Italië hoogontwikkelde hofcultuur en universitaire instellingen hebben aantoonbaar een sterke aantrekkingskracht op de noorderlingen uitgeoefend. Verfinde muziekkenners met een open oor voor goede muziek, waar die dan ook vandaan kwam, zijn er bovendien in Italië altijd geweest, zeker niet alleen tijdens de Renaissance. Zelfs Giuseppe Verdi, die met lede ogen de invloed van zijn Duitse tegenpool Richard Wagner in Italië zag toenemen, verzette zich tegen het cliché dat de Duitsers niet zouden kunnen zingen. Adolf von Winterfeld tekende in 1883 uit de mond van de maestro op, dat de stemmen van Duitse zangers niet slechter zijn dan die van hun Italiaanse tegenhangers, maar dat zij wel te veel belang hechten aan volume en te weinig aan schoonheid van klank. Jaren eerder had Verdi ook al waarderende woorden over Oostenrijkse zangeressen gesproken, maar eraan toegevoegd dat zij dat fraaie zingen zouden hebben geleerd van de Italianen.

Bovendien wil ik één vooroordeel tegen de Italiaanse muziek hier met kracht bestrijden. Het is simpelweg onzin te beweren, dat veel Italiaanse componisten niet in staat zouden zijn geweest zware of doorwrochte muziek te componeren. Hoogstens zou je kunnen zeggen, dat zij meestal selectiever waren in het tentoonspreiden van hun kennis van de 'stile antico', de geleerde 'oude stijl', dan hun Duitse collega's.

De Italiaanse componist Antonio Sacchini (1730-1786) zei eens, dat Italiaanse componisten best van complexe samenklanken en technieken hielden, maar dat zij die bij voorkeur in hun kerkmuziek toepasten. In de opera gelden volgens Sacchini andere wetten: "... in het theater moet men duidelijk en natuurlijk zijn. Daar moet men meer het hart raken dan de luisteraar verstoeld doen staan. Men moet daar ook door minder geoefende oren begrepen worden." Inderdaad is het zogenaamde gebrek aan technische expertise en geleerdheid bij Italiaanse componisten zoals gezegd een onzinnige mythe. Alle Italiaanse componisten moesten de eeuwen door tijdens hun opleiding de aloude regels van de meerstemmigheid



Federico Gariboldi, Portret van de Oostenrijks-Boheemse sopraan Teresa Stolz. Verdi had groot respect voor Stolz en vroeg haar onder andere voor de eerste uitvoering van zijn *Requiem*.

grondig bestuderen, zelfs wanneer zij daar een groeiende weerzin tegen ontwikkelden. Weinig componisten volgden het voorbeeld van de jonge Gioachino Rossini (1792-1868), die zijn opleiding aan het Muzieklyceum in Bologna afbrak, toen hem in 1810 ter ore kwam dat zijn hoofddocent een twee jaar durende cursus in Gregoriaanse zang en canontechnieken had aangekondigd. Wat moest hij met al die theoretische ballast? Rossini bestudeerde liever de partituren van de door hem zo bewonderde Duitse (!) meesters Haydn en Mozart. Maar ook de 'dropout' Rossini had toen allang het nodige van de oude contrapuntische technieken in zich opgenomen.

Wat Italiaanse muziek precies is, en wat er nou eigenlijk precies Italiaans aan is, dat zijn vragen waar de hierboven geciteerde componisten voor zover ik weet zelf geen eensluidend antwoord op hebben kunnen geven en waarop – ik heb het aan het begin van dit hoofdstuk al gezegd – volgens mij ook geen antwoord mogelijk is. En toch, cliché of niet, warmte, lyriek, melodie en dramatiek zijn bijna altijd direct voelbaar in Italiaanse muziek. De meeste Italiaanse componisten zijn bovendien geobsedeerd door de menselijke stem. Dat hoeft geen verbazing te wekken, want in Italië zongen alle rangen en standen, ook de 'lagere'. De Nederlandse edelman Martinus van Barnevelt schrijft in zijn reisverslag uit 1715: "Ik vond hier ten platten lande op zoo menig posthuys als wij kwamen, dat aanstonts eenige meijssjes zich bij malkanderen voegende begonnen te zingen, om de reijsigers te vermaaken. Dat [heb ik] nooit ergens anders als in dit land [Italië] gezien." Ook hechten Italiaanse componisten over het algemeen veel belang aan heldere, overzichtelijke structuren, die de luisteraar houvast moeten geven. Grote expressiviteit gaat bij de meeste Italiaanse meesters samen met een evenwichtige vormtaal. Niet voor niets waren de Italiaanse componisten Monteverdi en Vivaldi de eerste componisten die de genres van de opera en het soloconcert overtuigend vormgaven en internationaal de marsroute bepaalden.

Hoe het ook precies zit met die veelbezongen *italianità* in de muziek, de Italiaanse muziekgeschiedenis is in ieder geval van een onuitputtelijke rijkdom. Telkens wanneer ik het gevoel krijg, dat

ik nu toch wel een redelijk compleet overzicht heb, stuit ik weer op mij volkomen onbekende componisten die van grote waarde blijken te zijn. Een Nederlandse reiziger karakteriseerde Italië eens als ‘het beloofde land van de muziek’. Dat is geen woord te veel gezegd. Dit boek is dan ook in de eerste plaats een verkenning, een subjectieve en persoonlijke reisgids door ‘Italië – muzieklant’.

Last but not least: de kritische lezer zou kunnen opmerken, dat Italië voorafgaand aan het *Risorgimento* – het eenwordingsproces dat pas met de inname van Rome in 1870 volledig werd voltooid – geen staatsrechtelijke eenheid vormde, maar uit een lappendeken van kleine staatjes bestond. In werkelijkheid vormde Italië cultureel en intellectueel echter ook vóór die tijd wel degelijk een eenheid. Terecht concludeert John Rosselli in zijn boek *Music & Musicians in Nineteenth-Century Italy* (Portland, 1991, p. 17): “Wat er ook kan worden gezegd over plaatselijke scholen, zoals Napels en Venetië, en over de stilistische verschillen tussen die scholen, toch was de taal van de gecultiveerde muziek in Italië van de zeventiende tot de negentiende eeuw in wezen overal hetzelfde.” En niet voor niets verzuchtte graaf Francesco Algarotti al in 1746: “Ach, mijn Italië! Mogen toch je mooie en verstrooide ledematen nog eens tot een geheel worden samengevoegd!”

Giovanni Pierluigi da Palestrina – redder van de rooms-katholieke kerkmuziek?

De waarheid is dat na verloop van tijd de componisten dusdanig tegen de echt godsdienstige geest zondigden, dat het maar weinig had gescheeld, of Paus Marcellus [II] had de kerkmuziek volledig afgeschaft. Gelukkig zag Giovanni Palestrina in, dat de schuld hiervoor bij de componisten lag, en niet bij de kunst van de muziek zelf. Om die reden componeerde hij bij die gelegenheid de Mis met de titel Papae Marcelli... (Adriano Banchieri, Conclusioni nel suono dell'organo, Bologna, 1609, p. 18.)

De zestiende eeuw was een eeuw van eindeloze godsdiensttwisten en -oorlogen. Het is ook de eeuw van de 'Opstand der Nederlanden', die uiteindelijk in 1588 zou resulteren in het ontstaan van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden. Filips II (1527-1598), de devote rooms-katholieke koning van Spanje, bleef zich tegen de Nederlandse onafhankelijkheid verzetten en bestreed tot zijn dood de protestanten met alle mogelijke middelen.

Filips II mag dan bij de Nederlanders een slechte naam hebben, hij was in ieder geval een groot kunst- en muziekliefhebber. De Italiaanse componist Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 of 1526-1594) droeg om die reden in 1567 zijn *Missarum liber secundus* ('Tweede misboek'), een uitgave met zeven missen, aan de Spaanse koning op. Blijkbaar werd de componist hiervoor rijkelijk beloond, want drie jaar later droeg Palestrina ook zijn eveneens uit zeven missen bestaande *Missarum liber tertius* ('Derde misboek') aan Filips II op.

Filips II was een van de steunpilaren van de Contrareformatie, de 'Tegen-Hervorming', de periode van grofweg 1550 tot 1650, waarin de Rooms-Katholieke Kerk trachtte te behouden wat zij nog bezat en terug te winnen wat ze aan de protestanten had verloren. De Kerk was er zich van bewust dat zij alleen zou kunnen slagen als de kerkleer nauwkeuriger werd vastgesteld en de vele misbruiken binnen de Kerk hard werden bestreden. In de Noord-Italiaanse