

Argüello, Silvina

Palestrina: ¿Un músico religioso o un compositor de música religiosa?

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIII, N° 23, 2009

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Argüello, Silvina. “Palestrina : ¿Un músico religioso o un compositor de música religiosa?”. [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 23, 23 (2009).

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/palestrina-musico-religioso-compositor.pdf> [Fecha de consulta:.....]

PALESTRINA: ¿UN MÚSICO RELIGIOSO O UN COMPOSITOR DE MÚSICA RELIGIOSA?

SILVINA ARGÜELLO

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio del IV libro de *Motetes a cinco voces*, compuesto por Palestrina en 1584 con textos tomados del célebre poema bíblico *El Cantar de los Cantares*.

La sensualidad de los versos se corresponde con un estilo compositivo más cercano al del madrigal que al del motete; por lo que a través del análisis de los textos y de la música, y de consideraciones biográficas de su autor se pretende explicar la aparente contradicción entre el género, los textos y el estilo musical elegidos por Palestrina.

Abstract

The present article boards the study of the *IV Motet Book* for five voices composed by Palestrina in 1584. This print is based on the well known biblic poem *Canticum Canticorum*.

The musical style of the collection is closer to the madrigal than the motet. So, we try to explain this apparent contradiction between the genre and the style appealing to the analysis of the text, music and the biographical circumstances.

* * *

En 1584, diez años antes de su muerte, Giovanni Pierluigi da Palestrina publicó su *IV Libro de Motetes a cinco voces*, cuyos textos fueron tomados del célebre poema bíblico *El Cantar de los Cantares*.

En la dedicatoria que redactó para el Papa Gregorio XIII (Sumo Pontífice entre 1572 -1585), el compositor expresa estar avergonzado y arrepentido por haber pertenecido al círculo de compositores que musicalizaban poemas amorosos pecaminosos que provocaban escándalo. Dicho esto, el palestrino explica que ha seleccionado poemas del *Libro de Salomón* que expresan el amor divino de Cristo y su Prometida espiritual. Esta es la interpretación que la Iglesia ha hecho y hace de este libro de *La*

Biblia. Así mismo advierte que, dado el carácter de los textos, ha elegido un tono más jubiloso que el usado en otras composiciones sacras.

Ciertamente, la gran sensualidad con la que el Cantar trata el tema del amor conyugal entre el varón y la mujer era apta para el tratamiento que el madrigal hacía de los textos; sin embargo su religiosidad era evidente por el sólo hecho de estar incluidos en el *Antiguo Testamento*.

Si revisamos las publicaciones de *Libros de madrigales* del compositor (*Libro I a 4 voces* 1555; *Libro I a cinco voces* 1581; *Libro II a cuatro*, 1584 y *Libro II a cinco* en 1594) podemos observar que estuvo 26 años sin dar a conocer obras profanas y que de 1584 datan tanto un libro de madrigales como los 29 motetes con textos del *Cantar de los Cantares*.

A partir de estos datos históricos surgen los siguientes interrogantes:

- ¿Cómo musicalizó tales textos este compositor, el más alto representante de la Contrarreforma religiosa de la Iglesia católica?
- Si quiso componer motetes, ¿por qué no eligió algún otro discurso religioso que apelara menos a la estimulación de los sentidos y de las pasiones, como lo hace el *Libro de Salomón*? O viceversa, si su intención era musicalizar textos profanos, ¿por qué no compuso madrigales con otros poemas, obviamente?
- O tal vez, ¿sería posible pensar que siendo un hombre de unos 60 años de edad, evitara roces con las autoridades eclesiásticas componiendo motetes sobre textos bíblicos de carácter profano y música en un estilo religioso aunque menos grave?

Para intentar dar respuesta a tales cuestiones me avoqué por un lado, al análisis de los textos y de la música de este grupo de motetes; y por otro, a relacionar la obra compositiva de Palestrina con datos biográficos que de él se conocen.

Canticum Canticorum

Este volumen de motetes a cinco voces consta de 29 piezas cuyos textos fueron tomados del *Libro de Salomón*. La gran extensión de éste y la relativa independencia de los poemas, explica que no haya sido empleado completo. Pero además de esto, los fragmentos seleccionados fueron ensamblados de manera tal de que respondieran a cierto plan semántico.

La sucesión hecha es la que sigue, según la numeración y separación que se hace en la Biblia de Jerusalén: **1/** 1-17 (completo); **2/** 1; **4/** 7-10; **2/** 2-17, excepto 2-15; **3/** 1-2; **5/** 8-12; **6/** 2-5, menos dos últimos versos; **6/** 10-11; **7/** 2-13.

Otra cuestión interesante de puntualizar es el hecho de que en varias ocasiones

un motete comienza con uno o más versos cuyo sentido depende del motete anterior o del que sigue. Esto hace pensar que fue concebido como un ciclo. Ejemplos:

- Entre el último verso del motete N° 3 “*posuerunt me custodiam in vineis*” (me pusieron a guardar las viñas) y el primer verso del N° 4 “*Vineam mean non custodi-vi*” (¡y mi viña no supe guardar!);
- El último verso del N° 14 “*En dilectus meus loquitur mihi*” (Habla mi amado y me dice:) y primero del N° 15 “*Surge propera amica mea*” (Levántate, amor mío);
- O la enumeración que se inicia al final del motete N° 27 “*Et odor oris tui, sic ut odor malorum*” (tu aliento, aroma de manzanas,) que se continúa al iniciar el motete siguiente N° 28 “*Guttur tuum sic ut vinum optimum*,” (tu paladar, vino generoso...)

Teniendo en cuenta el ‘contenido de los versos’, los 29 motetes pueden ser agrupados de la siguiente manera:

MOTETE	TEXTO BÍBLICO	TEMAS
1 a 8	1 (completo) y 2/ 1	Deseo mutuo de encontrarse. <i>La novia: ¡Que me bese con besos de su boca!</i> ... <i>Llévame en pos de ti: ¡Corramos!</i> Descripción y alabanza de la novia. <i>-¡Qué bella eres, amor mío,</i> <i>qué bella eres!</i> <i>¡Palomas son tus ojos!</i> Diálogo en el que cada uno expresa lo que el otro significa. <i>-Bolsita de mirra es mi amado para mí,</i> <i>Que reposa entre mis senos.</i> (función predominantemente lírica)

MOTETE	TEXTO BÍBLICO	TEMAS
9 y 10	4/ 7-8 y 4/ 9-10	Exaltación y llamado a la amada. Embriaguez por ella. <i>–¡Toda hermosa eres, amor mío, No hay defecto en ti! Ven del Líbano, novia mía, ... Me has robado el corazón, Hermana y novia mía,...</i> (clímax de lirismo)
11 al 18	2/ 2 al 3/ 2	La naturaleza acompaña el encuentro de los amantes. <i>–Su izquierda está bajo mi cabeza, Me abraza con la derecha ... Mira, ha pasado el invierno, las lluvias cesaron, se han ido. La tierra se cubre de flores, llega la estación de las canciones,...</i> Desaparición del amado. <i>En mi lecho, por la noche busqué al amor de mi alma, lo busqué y no lo encontré.</i> (lirismo y diálogo apelativo)
19 al 21	5/ 8 al 5/ 12 6/ 1-2	Descripción y búsqueda del amado (dramatismo). <i>–Mi amado es moreno claro, distinguido entre diez mil. El coro: ¿A dónde se fue tu amado, ... para que lo busquemos contigo?</i>

MOTETE	TEXTO BÍBLICO	TEMAS
22 al 29	6/ 3-4 y 6/ 9-10	Exaltación de las virtudes de la amada. <i>–¿Quién es esta que asoma como el alba, hermosa como la luna, refulgente como el sol, imponente como ejército en formación?</i> ... <i>Me has robado el corazón, Hermana y novia mía,...</i>
	7/ 1-5 ; 7/ 7-9 ;	Nueva declaración de amor. <i>Yo soy para mi amado, objeto de su deseo.</i>
	7/ 11-12	Reencuentro de los amantes. <i>¡Oh, ven, amado mío, salgamos al campo, pasemos la noche en las aldeas. De mañana iremos a las viñas,</i> ... <i>Allí te entregaré el don de mis amores.</i> (lirismo)

Esta estructura en tres bloques de ocho motetes cada uno,- separado el primer grupo del segundo por dos motetes y el segundo del tercero, por otras tres obras-, resulta del distinto carácter de los poemas y de tres momentos diferentes de un delgado hilo argumental: ‘deseo de encuentro, unión amorosa y separación, reencuentro de los amantes’.

Por su parte, ‘la música’ refrenda esta división básicamente con dos elementos del lenguaje sonoro: los modos en los que han sido concebidas las melodías y las claves empleadas en cada pieza. Veamos en detalle el resultado de esta elección:

MOTETES	MODO	CLAVE
1 a 8	Re transpuesto a Sol	Clave alta (<i>chiavette</i>)
9 y 10	Re transpuesto a Sol	Clave alta (<i>chiavette</i>)
11 al 18	Sol	Clave alta (<i>chiavette</i>)
19	La	Clave baja (<i>chiavi naturali</i>)
20 y 21	Mi	Clave baja (<i>chiavi naturali</i>)
22 al 24	Mi	Clave baja (<i>chiavi naturali</i>)
25 al 29	Fa con Si b	Clave alta (<i>chiavette</i>)

Como podemos advertir, la diferencia con las secciones establecidas desde el punto de vista de los textos radica, en que el tercer bloque de ocho motetes se subdivide en dos momentos, algo que está inducido por las palabras: tres motetes (22, 23 y 24) para una nueva declaración de amor y el momento en que el amado divisa a la novia; y 5 motetes finales en los cuales el coro la llama, el amado la alaba y va hacia ella para que se produzca el reencuentro propiamente dicho. Esta mayor condensación de hechos y emociones ha sido tenida en cuenta por Palestrina.

El dato de que cada momento esté en modos distintos no significaría demasiado si no se tiene en cuenta que durante siglos se le atribuía a cada modo una capacidad diferente para provocar variadas reacciones en los oyentes. Algo semejante ocurría con los dos grupos de claves en los que se escribía el 90 % de la música polifónica entre 1540 y cerca de 1700): clave alta (*chiavette*) y clave baja (*chiavi naturali*) que resultaban el equivalente polifónico del contraste que en la monodia producían los modos auténticos y plagales respectivamente.

En los ejemplos que trato, los motetes cuya notación se abre con la disposición propia de *chiavette*, se relaciona con letras que transmiten exaltación, goce, pasión; en tanto los números cuyas melodías han sido anotadas en *chiavi naturali* se corresponden con momentos graves, en los que el dramatismo es lo que prevalece.

Volviendo sobre los afectos que le adjudican dos teóricos a cada uno de los 8 modos en el Renacimiento, transcribo a continuación lo que dicen –hago mención sólo de los modos en los que están los motetes analizados:

– El dórico: “Induce alegría...capaz de producir todos los afectos” (Nicolaus Burtius en un tratado de 1487); mientras que para Hermann Finck (1556) este modo tiene las “melodías más vivas de todas, despierta al soñoliento...es como el Sol”

- El frigio: “provoca ira” (Burtius); “atribuido a Marte...promueve la cólera...” (según Fincks), pero dado que aparece en *chiavi naturali* debemos considerar el el hipofrigio: “incita al placer y modera la rabia” (Burtius); en tanto para el otro teórico “representa el paraíso”.
- El lidio, según Burtius, “encantador, modesto, y animado” y para Finck “distinto de la sangre (el temperamento)...se corresponde con la alegría, la cordialidad (amigabilidad)”
- El mixolidio: “en cierto modo....bullicioso y agradable...en parte... incitante,” (Burtius); y para Fincks “tiene más en común con Saturno...se muestra a sí mismo con una voz estentórea y fuertes gritos”.

Estilos musicales de los motetes

El texto de cada uno de los motetes ha sido dividido en unidades de sentido que se corresponden con puntos de imitación sintáctica, con lo cual la textura predominante es la polifonía contrapuntística. Los momentos estrictamente homofónicos son los menos, sin embargo la imbricada trama que forman las distintas líneas melódicas por momentos se constituye en una homofonía animada polifónicamente.

El compositor aprovecha la polifonía a cinco partes para lograr variedad en las combinaciones de voces que se imitan. A modo de ejemplo: un bicinio constituido por las voces superiores es imitado por el par inferior. Por su parte la quinta voz ingresa imitando al *cantus*, luego de que los bicinios presentan la imitación (motete N° 1). Este procedimiento es variado de diversas maneras: el segundo motete comienza con el bicinio *cantus-altus* que será imitado por *bassus-tenor*, comenzando la imitación en espejo, pero antes ingresa el *quintus* anticipando las primeras notas del *bassus*. En el motete siguiente el *quintus* no participa del punto de imitación inicial y ni siquiera comienza con el mismo texto que las demás voces.

De esta manera las funciones de las voces son intercambiables y se agrupan de diversas maneras por lo que en cualquier par de voces pueden encontrarse las cláusulas de *superius* y de *tenor* para cadenciar.

El estilo melódico y armónico de Palestrina ha sido minuciosamente analizado por Knud Jeppesen por lo que sólo mencionaré aquellas características que me parecen más representativas.

Desde el punto de vista melódico, las frases musicales se corresponden con las del texto cuidando su correcta declamación. La búsqueda de equilibrio, de balance, entre los movimientos por salto (que rara vez superan la sexta, con excepción de los de octava) y por grado conjunto en dirección contraria y diatónica es constante. Los

puntos de imitación (a distancia de 5ta o 4ta), generalmente al comienzo de cada motete, se inician con valores largos reservando el movimiento más ágil para los pasajes subsiguientes, salvo el caso en que ubique un pasaje en corcheas al inicio de la frase para traducir el sentido del texto. Las articulaciones entre las frases son bastante claras y cuando las superposiciones de frases aparecen, suelen justificarse por la continuidad del sentido del texto.

En cuanto a la armonía, el tratamiento de la disonancia es sumamente cuidado:

“[...] La nota disonante nunca será mayor que la mínima (el valor temporal básico), ni precederá a una nota de valor menor que ella misma.”

“Las disonancias surgen de figuras ornamentales melódicas.”

“Palestrina prepara los retardos con sumo cuidado, mediante la introducción, en una pulsación no acentuada y como consonancia, de la nota que, sin dejar de ser estacionaria, se convertirá en disonante con la siguiente pulsación acentuada, a la que, a su vez, sucederá una resolución en una consonancia, plasmada gracias a un descenso conjunto.”¹

Lo dicho hasta aquí respecto del estilo puede aplicarse a casi la totalidad de las obras religiosas del compositor. Pero lo que aparece como una pauta distintiva es el tratamiento musical del texto ya que, con mayor frecuencia que en otros obras del género, Palestrina utiliza recursos melódicos, rítmicos, texturales y armónicos para traducir en términos sonoros el contenido de las palabras. Estos madrigalismos aparecen sobre vocablos o ideas puntuales y acotadas sin aislarlos del resto de la frase. Se trata de elementos estandarizados, sin rebuscamientos ni extravagancias o asociaciones difíciles de captar. A continuación ofrezco como ejemplo algunos de ellos:

Un diseño en ritmo de corcheas (prácticamente la menor de las duraciones usadas, según la transcripción que considero) sobre alguna de las sílabas de la palabra “*curremos*” (corramos) hace alusión a la rapidez del movimiento que el verbo con valor imperativo sugiere.

¹ REESE, G., 1988: 540, 541.

a)

CANTUS

ALTUS

TENOR

QUINTUS

BASSUS

mus, cur - re mus, cu re -

re mus, cur re mus

cur re

cur

cur re

mus in od o rem un guen

mus in od o rem un guen

mus cue re mus in od o rem un guen

re mus in od o rem un guen

mus cur re mus

El uso de escalas ascendentes o descendentes en cada sílaba de palabras como ‘*ascendam*’ (motete 27) y ‘*descendit*’ (motetes 21 y 24), cuyos infinitivos significan ascender y descender respectivamente.

b)

De scen
De
De scen di in hor tum nu
De scen di in hor tum nu cum, in
De scen di in hor tum nu cum, in

di in hor tum nu cum, ut vi de rem po
scen di in hor tum nu cum, ut vi de
cum, in hor tum nu cum, ut vi de
hor tum, nu cum, ut vi de rem
hor tum nu cum,

Los tres motetes que comienzan con alguna forma del verbo '*surgere*' (surgir, números 15, 16, 18) emplean un melisma ascendente en corcheas que recorre en los dos primeros un intervalo de octava, siendo sólo de 4ta o 5ta en el motete N° 18.

The musical score is for five voices: CANTUS, ALTUS, TENOR, QUINTUS, and BASSUS. The music is written in G-clef and 4/4 time. The lyrics are: 'Sur ge, pro pe ra a mi ca mi ca, a me a mi ca me a, sur ge, pro pe ra, sur'. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures, starting with a measure number '5' above the first staff. The lyrics are written below the staves, with some words appearing in multiple staves. The CANTUS and ALTUS parts have the most lyrics, while the TENOR, QUINTUS, and BASSUS parts have fewer. The QUINTUS and BASSUS parts have a 'sur' written below them in the second system.

Las disonancias, sin apartarse de las reglas que respeta el compositor, se emplean, como es de esperar sobre palabras tales como ‘*pugnauerunt*’ (pelearon o se enfadaron, motete N° 3); ‘*spinas*’ (espinas en el N° 11).

The musical score is for five voices: CANTUS, ALTUS, TENOR, QUINTUS, and BASSUS. The music is written in G-clef and C-clef staves. The lyrics are: 'Sic ut li li um in ter spi nas, Sic - - -'. The score is divided into two systems. The first system shows the CANTUS, ALTUS, TENOR, QUINTUS, and BASSUS parts. The second system shows the continuation of the parts, with the CANTUS part starting on a new line. The lyrics are: 'spi nas, sic Sic - ut li - li - um in - ter in ter spi nas, ut li li um in ter spi nas, ut li li um in ter spi nas,'.

El uso de la homofonía hace inteligibles y da más fuerza a textos apelativos tales como: ‘*indica mihi quem diligit anima mea ubi pascas*’... (indícame, alma mía, dónde apacientas el rebaño...; motete N° 4); ‘*Revertere*’ (Vuelve, motete N° 17); ‘*Averte oculos tuos a me*’ (Aparta tus ojos de mí, motete N° 22). También se emplea esta textura para afirmaciones epigramáticas o sentenciales tales como: ‘*Ego dilecto meo et dilectus meus mihi*’. (Mi amado es mío y yo de mi amado, motete N° 21).

CANTUS
na ta

ALTUS
or di na ta A ver te o cu los tu os a

TENOR
di na ta A ver te o cu los tu os

QUINTUS
na ta A ver te o cu los tu

BASSUS
A ver te o cu los tu os a

5
a ver te o cu los tu os a me,

me, a ver te o cu los tu os a me,

a me, o c los tu os a me,

os a me, o cu los tu os a me, qui

me, a me,

Hay un solo cambio de compás en el motete N° 10, que pasa del habitual 4/4 a 3/4 para declamar el verso '*Quam pulchrae sunt mammae tuae soror mea sponsa!*' (¡Qué hermosos son tus pechos, hermana y novia mía!).

Conclusiones

Los veintinueve motetes que Palestrina compuso con textos extraídos del Cantar de los Cantares del Antiguo Testamento fueron concebidos como un ciclo en el sentido de que el compositor buscó elementos que le dieran unidad y continuidad a la obra.

Desde el punto de vista del texto, seleccionó de manera tal los versos de que tejieran un hilo argumental aunque delgado por tratarse de poemas de gran lirismo: deseo de encuentro, unión amorosa y separación, reencuentro de los amantes.

La música por su parte se adecua a los textos empleados desde una triple perspectiva:

a) En lo que se refiere a la estructura general, los tres núcleos mencionados se corresponden con 3 grupos de 8 motetes separados por dos y tres piezas cuya función es ofrecer el climax de lo que plantea la sección precedente.

b) El uso de los modos gregorianos fue hecho teniendo en cuenta la capacidad que se les adjudicaba para provocar determinados efectos en los oyentes. Las claves, por su parte, se elegían en función de los modos: los auténticos se escribían en clave alta y los plagales, en baja.

“[...] Puesto que el contraste entre claves altas y claves bajas es meramente el equivalente polifónico del contraste tradicional entre auténtico y plagal, la misma disposición de clave para ambos modos 3 y 4 es perfectamente consistente”.

c) Internamente en cada composición, la presencia de madrigalismos va traduciendo al lenguaje sonoro el significado de las palabras.

El género elegido para componer el Ciclo no podía ser otro que el del motete por tratarse de textos bíblicos; pero el lenguaje apasionado y referido al amor conyugal entre un hombre y una mujer, en sentido denotativo, requirió del compositor un estilo más parecido al que él mismo empleó en sus madrigales, que nunca llegaron a tratar expresivamente el texto a la manera de otros compositores tales como Cipriano de Rore u Orlando di Lasso.

En síntesis considero que el género y el estilo musical elegidos por el compositor se adecuan a la ambigüedad que intrínsecamente posee el libro bíblico cuya interpretación alegórica, según la cual se trata del amor que Dios tiene por Israel y el pueblo de Israel por su Dios; o el amor de Cristo por su Iglesia y de ésta con Él, ha sido considerada forzada por no pocos exegetas católicos.

Lo dicho responde la pregunta que titula este trabajo: la figura de este creador parece responder más a la de un músico que debía satisfacer las demandas de su

principal empleador: la Iglesia, que a su vocación religiosa. Sin negarla, su biografía es la de un hombre práctico, esposo y padre, que supo obtener rédito económico tanto de labores artísticas como del comercio.

BIBLIOGRAFÍA

HOPPIN, Richard H.

1991 *La música medieval*. Madrid: Akal.

JANCSOVICS, Antal (editor)

1976 *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Canticum Canticorum (29 motets for five-part mixed choir)*. Budapest: Editio Musica.

JEPPESEN, Knud

1992 *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Prentice-Hall.

PELLETIER, Anne-Marie

2002 *El Cantar de los cantares*. Cuadernos Bíblicos 85. Navarra: Verbo Divino.

REESE, Gustave

1988 *La música en el Renacimiento*. Vol 1. Barcelona: Alianza.

STEIN, Louise K

1999 *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice Hall.

* * *

Silvina Graciela Argüello. Profesora en Educación Musical. Collegium (CEIM). Alumna regular del “Doctorado en Artes” Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Proyecto de Tesis aprobado por la Comisión del Doctorado: “Del vals europeo al vals criollo interpretado en la ciudad de Córdoba durante las décadas de 1960 a 1980”. Integrante del Equipo de Investigación: “La Música en Córdoba en la segunda mitad del siglo XX”. Secyt. Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Director Dr Héctor Rubio. 1996 a la fecha.