

Eduardo Rescigno

Director

19

La escuela romana del siglo XVI



IN OCTAVO
2024

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

La escuela romana del siglo XVI

Historia de la música
19



IN OCTAVO
2024

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

♦ La escuela romana del siglo XVI

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

*La Roma del Cinquecento, fastuosa
residencia papal y centro de intensa
actividad artística, ve florecer
una escuela que cultiva sobre todo
la música sacra con un espíritu
de solemne devoción.*

La escuela romana del siglo XVI

REFORMA Y CONTRARREFORMA – GIOVANNI
PIERLUIGI DA PALESTRINA – CORONACIÓN
DE LA POLIFONÍA – LA SÍNTESIS PALESTRINIANA
UN MAESTRO A IMITAR – LA ESCUELA ROMANA
EPÍGONOS DEL SIGLO XVII

Reforma y Contrarreforma

SI SE QUIERE COMPRENDER el clima que caracteriza al *Cinquecento* romano, es necesario, ante todo, esclarecer el significado de dos conceptos fundamentales: “Reforma” y “Contrarreforma”, dos movimientos que dan un especial e inconfundible carácter a todas las manifestaciones de la vida y del pensamiento de esta época.

La Reforma —a la que Martín Lutero da una precisa orientación al fijar en la puerta de la catedral de Wittenberg (en Sajonia) sus 95 tesis— es un movimiento que, en noviembre de 1517, proclama, frente al papado romano, la voluntad de los pueblos de lengua alemana de desvincularse de la directa dependencia del pontífice de Roma. Se acusa a la Iglesia de Roma de haber asumido actitudes y costumbres mundanas, incompatibles con la doctrina de Cristo, y se anuncia al mundo que la Reforma luterana devolverá al cristianismo la simplicidad y austeridad de costumbres, y aquella pureza de fe y

♦ La escuela romana del siglo XVI de pensamiento que Roma ha perdido casi completamente.

La Iglesia Católica reacciona, con la Contrarreforma, defendiéndose de las acusaciones, iniciando una fuerte lucha contra los separatistas luteranos, y emprendiendo una acción dirigida a purificar la estructura de la Iglesia y las costumbres del clero.

Es un momento de crisis, en el cual los pontífices romanos se encuentran más comprometidos que nunca por una inmensa responsabilidad espiritual y política.

Los ecos de este difícil período que atraviesa la Iglesia repercuten en toda Italia, y especialmente en Roma. La urbe se mueve alrededor de los palacios vaticanos, y todos los pontífices, con su autoridad y su prestigio, dan una impronta determinante a la vida de la ciudad.

Entre tanto, a pesar de la renovación de ideas que el movimiento reformista ha suscitado, y de los nuevos anhelos espirituales que la propia exigencia de los tiempos hizo aparecer, la vida cultural y mundana sigue conservando todas las características de un humanismo culto y refinado.

León X (1513-1521) es el típico ejemplo de papa renacentista, amante de las cosas del mundo, protector de los poetas y de los artistas; y lo mismo ocurre con Clemente VII (1523-1534), mecenas del arte y de la literatura; Paulo III (1534-1549), que protege a Miguel Ángel y embellece Roma con la capilla Six-

♦ La escuela romana del siglo XVI
tina; Julio III (1550-1555), que en su villa Porta del
Popolo reúne a literatos y artistas.

Los pontífices de esta época eran elegidos, según la costumbre, entre los componentes de las familias patricias, en las que eran tradición los estudios clásicos; es natural, pues, que su personalidad presentase, a veces, características muy especiales, como cuando en la figura del Papa tendía a confundirse el estudioso de los problemas espirituales y teológicos con el humanista y el literato; el pastor previsor y generoso con el mecenas amante de lo bello, con el protector de las artes; el sumo regidor de la “ciudad de Pedro” con el monarca de los palacios vaticanos, rodeado de una rica corte, en la que los mismos cardenales acababan siendo, antes que eclesiásticos, hombres de Estado, dignatarios y gentilhombres.

Esta convivencia de lo sagrado y de lo profano, ya profundamente arraigada en los espíritus como fruto de la cultura humanística, es uno de los aspectos más característicos del período de la Contrarreforma. No hay que olvidar que, interiormente, los espíritus más selectos estaban decididos a lograr el retorno o, mejor, la reconquista de los valores originales del cristianismo.

Ya en 1537, el consejo de cardenales designado por el Papa para la reforma de la Iglesia, había enviado a Paulo III una detallada relación de los males que afligían a la religión oficial. El escrito era casi una orden: «Hemos tranquilizado nuestra conciencia, con la esperanza de ver bajo Vuestro Ponti-

♦ La escuela romana del siglo XVI

ficado la restauración de la Iglesia de Dios... Habéis tomado el nombre de Paulo. Nuestro deseo es que imitéis su caridad. Él fue elegido como instrumento para llevar el nombre de Cristo a los gentiles. Vos, así lo esperamos, habéis sido elegido para reavivar en nuestros corazones y en nuestros hechos aquel nombre, ha largo tiempo olvidado por los gentiles y por nosotros, el clero; para curar nuestro mal, para reunir las ovejas de Cristo en un único rebaño, y para alejar de nuestra cabeza la cólera y la venganza ya inminente de Dios».

Bien podría ser el preámbulo para el concilio de Trento (1545-1563). La Contrarreforma, que habla por boca del concilio, toma medidas radicales: se restaura el poder de la Inquisición; se decide la supresión de las herejías; se crean las primeras relaciones de libros prohibidos; se establecen, de una vez para siempre, los dogmas de la religión. Se revigorizan las instituciones monásticas, vuelven los órdenes, se crea la de los jesuitas. Se establece, con el arma de la censura, una situación que llega a ser insostenible. También se introducen reformas menores para mejorar la disciplina y la moral del clero, para frenar los poderes de la curia y la venta de indulgencias, y asimismo se establecen reglas para el arte y para la música.

El alma de la Reforma católica fue el papa Paulo IV (1555-1559), que haría de la renovación moral de la Iglesia una santa misión, la única finalidad de su vida.

♦ La escuela romana del siglo XVI

Enraizada en el tiempo, la Iglesia vive en este momento las realidades cotidianas, los dramas y las crisis, asumiendo el rostro mudable que es propio de la historia humana. Permaneciendo fiel a un credo que se nutre de eternidad, recoge y busca en sí misma los primitivos y más puros orígenes de su misión.

Toda la Roma del *Cinquecento* refleja el drama, la majestad y el vigor de esta coyuntura. La magnificencia de los palacios patricios tiene una nobleza serena y grave, desconocida por la refinada Florencia o la dorada Venecia; la belleza exuberante de los jardines, de verdes aguas y frondas, invita, simultáneamente, al gozo y a la meditación. La misma riqueza de las formas arquitectónicas renacentistas, que aún hoy podemos apreciar en las solemnes columnas y en las imponentes fachadas de las catedrales y palacios, tiene una íntima compostura que se ofrece a la callada contemplación.

Todas las expresiones artísticas que se desarrollan en el ámbito de esta cultura reflejan de igual modo el carácter del siglo. Aquella cultura cristiana que encontramos en la fisonomía severa del canto gregoriano, en los acentos conmovedores de la *lauda* y del drama litúrgico, en el complejo lenguaje de la polifonía sacra, en el canto de Léontin y Pérotin, de Josquin des Prés, de Ockeghem, tiene ahora, en la suntuosa Roma pontificia, una nueva e imponente expresión: Giovanni Pierluigi da Palestrina, un artista que sabe encontrar, en su tiempo y en su lenguaje, el secreto de una inspiración altísima, nacida de una fe inmutable, límpida y segura.

Giovanni Pierluigi da Palestrina

FORMADO EN EL ÁMBITO de esa escuela romana que resume un momento especialmente fecundo de la vida musical italiana, Giovanni Pierluigi da Palestrina vivió de modo intenso el clima de profundas renovaciones de la Contrarreforma. Oponiéndose al sensualismo de un mundo demasiado amante de sus propias bellezas, su música expresa el alma del hombre, purificada del orgullo de la razón y del poder, y de nuevo humilde ante la infinita divinidad que lo abarca todo.

Pierluigi da Palestrina pasó su infancia entre los *pueri cantores* de las basílicas romanas, y después fue organista, maestro de capilla y cantor pontificio. Su vida, privada del ardor y de las convulsiones que caracterizaron al artista del Renacimiento italiano, se desarrolló en la penumbra.

Cuando queremos evocar un personaje del *Cinquecento*, pensamos en el sutil arte político de Ma-

♦ La escuela romana del siglo XVI

quiavelo, en la atormentada grandeza de Miguel Ángel, en la gracia serena de Rafael o en la multi-forme personalidad de Benvenuto Cellini; los imaginamos, sobre el fondo refinado de las cortes principescas o en el fasto de los palacios vaticanos, como grandes hombres, de vidas agitadas por intensas pasiones.

También músicos contemporáneos de Palestrina, como el flamenco Orlando de Lasso (1532-c.1594), o el napolitano Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa (1560-1614), responden al ideal del artista-héroe, tan lleno de sugestión romántica. Uno, gentilhombr de corte, penetrado de espíritu religioso y, sin embargo, movido por la moderna curiosidad de viajar a través de Europa; el otro, tan impetuoso en la música como en la vida, marcada por funestas pasiones y sombrías aventuras; los dos, personajes acordes con una época llena de contenido humano.

Nada de esto hay en Giovanni Pierluigi: su frágil figura, revestida de la túnica roja del cantor pontificio, es casi un anacronismo; alejado del clamor de su tiempo, vive apartado de una sociedad desenfundamente mundana y, salvo algunos breves retornos a su Palestrina natal, no se aleja de Roma.

Buen católico, aunque no alcance los éxtasis dramáticos de un Jacopone da Todi o el cándido fervor de su contemporáneo y amigo San Felipe Neri, crea una música de profunda inspiración religiosa, trabajando en ella incansablemente, con la precisión de un matemático y el refinamiento de un orfebre. Sus

♦ La escuela romana del siglo XVI

temas, simples, casi como una fórmula, varían y se repiten infinitas veces, con una sabia habilidad técnica realzada por una gran originalidad.

Las preocupaciones económicas que lo acucian no le impiden dedicarse completamente a su arte, por el que está incluso dispuesto a humillarse, llegando casi, en las súplicas a príncipes y prelados, a una sumisión servil.

Cuando, por ejemplo, piensa en dejar Roma y trasladarse a Mantua, a la corte del duque Guillermo Gonzaga, como director musical en el puesto de Francesco Soriano, no duda en ofrecer sus servicios antes de que se los hubieran pedido.

Naturalmente, al duque le habría gustado la idea, si Palestrina no hubiera pedido como compensación 200 ducados al año, alimento y alojamiento gratuito para su familia, integrada por siete personas, y los gastos del viaje de Roma a Mantua. El duque no aceptó la petición así presentada, y Palestrina se quedó en Roma. Temiendo que este episodio pudiera afectar de alguna manera sus relaciones amistosas con el duque, le envió inmediatamente una copia de su última obra, seguida, al poco tiempo, de una segunda copia de los últimos motetes compuestos por él, junto con una carta. Esta carta decía así: «No quiero pensar que mi trabajo pueda llegar a otras manos antes de que haya tenido el privilegio de vuestro prudentísimo juicio, cual ningún otro posee en este particular arte de la música; y si hubiera estado más cerca de Vos, me habría sido

♦ La escuela romana del siglo XVI grato sometéroslo para cualquier sugerencia o mejora, antes de enviarlo a la imprenta.»

Es fácil suponer que Palestrina solicita, con este envío, encargos del duque, que desde bastante tiempo atrás no se los hacía.

Aquí se ve delinearse la figura de un hombre no sólo inmerso en su mundo de artista, sino abrumado por problemas familiares, que se esfuerza por resolver con un gran espíritu práctico y la ayuda de un natural buen sentido. Incluso cuando la epidemia que asoló Roma inmediatamente después de la guerra se llevó, uno tras otro, a dos de sus hijos, ya mayores, a su mujer y a un hermano, prevalecerá sobre su angustia una tranquila resignación. Y aunque, en aquel momento de dolor, pensó en tomar las órdenes religiosas, fue, sin embargo, un nuevo lazo sentimental, el matrimonio con una viuda romana, el que devolvió la serenidad a su vida.

Después de este matrimonio, Palestrina reveló insospechadas dotes comerciales: a la escritura y a la publicación de sus obras, se añadió su colaboración en la floreciente hacienda de su mujer, en la venta de pieles, de casas y de terrenos. Hay, indudablemente, en él, junto al don instintivo de la música, un profundo lazo con la vida real, que le viene del sano equilibrio de sus padres, gente de campo, sólidamente ligada a la tierra.

Este hombre simple y práctico es, sin embargo, en el campo musical, la figura más significativa de la Contrarreforma. Él renueva una música litúrgica

♦ La escuela romana del siglo XVI

que, contaminada de excesivos virtuosismos técnicos, corría el peligro de quedar reducida a un estéril juego melódico, perdiendo su carácter sacro.

En un tiempo en que las artes centraban especialmente en el hombre su inspiración, considerando la religión como uno más entre los muchos aspectos de la espiritualidad humana, sobresalió su música límpida y majestuosa, compuesta *ad maiorem Dei Gloriam*.

Así se expresa, a este respecto, un agudo intérprete de Palestrina: «La música religiosa de Palestrina se debe aceptar con el mismo espíritu con que se admira el trabajo de los arquitectos medievales que construyeron las grandes catedrales, y con los artífices que forjaron los bellos ornamentos, pudiéndosele considerar, en este sentido, simplemente como el receptáculo del texto sagrado, sobre el que todo el arte del artífice musical ha sido vertido a manos llenas para adornarlo. Todo persigue el fin de facilitar la adoración colectiva: así, la música fue compuesta como parte de los servicios y no para ellos. Este realce del elemento humano es una cualidad impersonal que da a la música de Palestrina su atmósfera mística, ese sentido de distanciamiento, de algo que no conoce ni tiempo ni edad, cualidades ideales desde el punto de vista litúrgico. Los temas solemnes del gregoriano fueron elaborados por él, en un canto que interpreta el texto sin deformarlo. En una época como el Renacimiento, rica en sutilezas y matices, recoger antiguos temas y actualizarlos, in-

♦ La escuela romana del siglo XVI
terpretándolos sin envilecerlos, no era empresa de poca importancia. Hombre de su tiempo, por su profunda cultura y la habilidad de su juego de inventor y de reelaborador, se revela, al mismo tiempo, hombre de innata ingenuidad, por la frescura de una inspiración que no acusa cansancio nunca y que conserva siempre una prodigiosa fertilidad.»

Coronación de la polifonía

PALESTRINA ES UNO DE ESOS raros artistas que cierran admirablemente una época, recogiendo una herencia artística destinada a disolverse en la fría imitación, vivificándola con el aliento genial de una poderosa personalidad, y elevándola, en poco tiempo, a las más altas cimas, bajo el empuje de un magisterio formal y expresivo que tiene pocos ejemplos en la historia musical.

En los años de su nacimiento, la edad de oro de la polifonía flamenca, que se extiende aproximadamente desde 1420 (comienzo de la actividad de Dufay) hasta 1520 (muerte de Des Prés), llega al final de su luminosa parábola. Los músicos de Flandes han transformado el lenguaje polifónico, ya convertido en una auténtica técnica de composición, en una ciencia refinadísima, en la que no se sabe qué admirar más, si la densidad sonora de las diversas voces o la estudiada habilidad con que se entrelazan. Es un lenguaje musical muy rico en posibilida-

♦ La escuela romana del siglo XVI

des expresivas, que van desde la tierna gracia de un Dufay a la severa introspección de un Ockeghem, de la brillante levedad de un Obrecht a la casi dramática plasticidad de un Josquin.

A partir de la muerte de Josquin, el espíritu flamenco encuentra un fértil terreno en Venecia, donde, en contacto con la tradición local, se transforma en algo completamente nuevo: la escuela veneciana (ver *Historia de la Música*, 18). El contrapunto se convierte, para los músicos venecianos, en un medio, una base común sobre la que levantar fantasmagóricos castillos sonoros. Al hablar de Gabrieli, hemos visto cómo el centro motor de las composiciones no era ya el juego de las distintas voces, sino el tema y el timbre. En los venecianos está ya presente el germen de aquello que será, sin más, la negación de la música flamenca, es decir, el monodismo, que, a través de Monteverdi, desembocará en el melodrama.

Algo distinto y casi imprevisible ocurre en Roma. También allí había habido contactos fecundos con los maestros trasalpinos, pero, sin duda alguna, en medida inferior a los de las cortes de la Italia septentrional. Sin embargo, es, efectivamente, en Roma donde la polifonía creada por los flamencos encuentra su más espléndida coronación en la obra magistral de Palestrina y en la de los otros maestros del *Cinquecento* romano.

Centros de la vida musical romana son las capillas musicales anejas a las basílicas y las iglesias mayores: las de San Pedro en el Vaticano y Santa María Mayor, San Juan de Letrán y Santa María de

♦ La escuela romana del siglo XVI

Trastevere, San Luis de los Franceses, San Lorenzo y San Dámaso.

En estas capillas musicales, un *magister puerorum* educa en el canto a un grupo de muchachos, que forman parte del coro encargado de las interpretaciones musicales durante las funciones religiosas. Palestrina —como otros muchos músicos de su tiempo— fue, de niño, cantor en la capilla Liberiana, aneja a Santa María Mayor, cuando era *magister puerorum* Rubino Mallapert, un francés al que se puede considerar maestro de Palestrina. Tarea de los *maestros de capilla* era la de dirigir las interpretaciones, ya se tratase del canto gregoriano o de misas y motetes polifónicos correspondientes al repertorio de la Iglesia, y la de componer expresamente nuevas obras sacras

Toda la vida de Palestrina se desarrolla en el ámbito de las capillas musicales: primero, como hemos visto, entre los *pueri* de Santa María Mayor; después, como organista y profesor de canto en su ciudad natal; desde 1551, definitivamente en Roma, en la capilla Giulia de San Pedro, en la capilla Sixtina como cantor, en San Juan de Letrán, en Santa María Mayor, y, desde 1571 hasta su muerte, nuevamente en la capilla Giulia, en calidad de *maestro de capilla*.

La síntesis palestriniana

LA SITUACIÓN MUSICAL en Roma, cuando Palestrina inicia su actividad, se caracteriza por un conflicto que parece insoluble. De un lado, está el canto gregoriano, ese admirable edificio de fe que ha vivificado toda la música de los siglos precedentes, pero cuya originaria pureza se va perdiendo lentamente; del otro, está la música polifónica, nacida del canto gregoriano para su intencionado embellecimiento, pero cuyo espíritu religioso inicial se encuentra completamente transformado y ahogado por los alardes técnicos y formales de los flamencos.

Entre las dos formas no sólo hay una enorme diferencia de estructura y de proporciones, sino también otra mucho mayor: el gregoriano es una plegaria que se manifiesta musicalmente, un modo ferviente, piadoso e intenso de rezar, de recoger el poderoso aliento de una espontánea e íntima musicalidad; la polifonía, como se ha venido formando en las manos de los artistas de la *ars nova* y de Flandes es,

♦ La escuela romana del siglo XVI

por el contrario, una exquisita, refinada y dúctil forma de arte, que abarca temas tanto religiosos como profanos. Un canto gregoriano es un lenguaje, una plegaria dicha de un modo determinado; la polifonía es un monumento, un cuadro sonoro, una catedral de líneas melódicas. En el canto gregoriano, la palabra es pronunciada musicalmente; en la polifonía, la palabra es solamente un apoyo, una base de la composición, y la música encuentra su alimento en sí misma, en el juego de los timbres y de las líneas melódicas, en su misma estructura. La palabra, en la plegaria, lo es todo; en la polifonía está perdida irremisiblemente

Lutero, al reformar la vida religiosa del pueblo alemán, pudo crear un nuevo repertorio de cantos — los *corales*— casi populares en su simplicidad; pero operaba sobre un terreno relativamente pobre en tradiciones y sustancialmente alejado de toda búsqueda de lo monumental. La Iglesia romana, nutrida de un arte espléndido y grandioso, no podía renunciar, de repente, a su fasto; no podía restaurar el canto gregoriano, evidentemente ya muy alejado de la sensibilidad y comprensión de los fieles; al mismo tiempo, la polifonía —compleja y monumental— contradecía la verdadera naturaleza de la religiosidad.

La obra de Palestrina, con el vigor del genio y la capacidad de síntesis del artista excelso, es, en un cierto sentido, la solución del problema. Esto fue tan claro desde el comienzo, que la milagrosa síntesis palestriniana pronto se coronó de un halo mítico y

♦ La escuela romana del siglo XVI cristalizó inmediatamente en una leyenda: la famosa *Misa del Papa Marcelo*.

En 1562, el concilio de Trento afrontó el difícil problema de la música sacra. La incomprensibilidad del texto, el virtuosismo de los cantores (que incluso adornaban a su placer las líneas melódicas, practicando las llamadas *diminuzioni* ¹), la excesiva monumentalidad y complejidad polifónica, el gusto cada vez más extendido por los temas profanos (cuando no por los francamente licenciosos), fueron elementos severamente tratados durante los trabajos del concilio, y no pocos obispos expresaron su indignación, proponiendo la total y definitiva abolición en la Iglesia de la música polifónica.

También el papa Marcelo II apoyó tal resolución. Entonces, Palestrina, ante el temor de una medida tan drástica, compuso la *Misa* dedicada al Pontífice, con la esperanza de demostrar que «los vicios y los errores lamentados eran propios de los compositores y no de la música». Escuchada la misa, tanto gustó a Marcelo II y a los cardenales presentes, que hizo mudar radicalmente su pensamiento, moviéndolos en favor de la música.

El episodio, verdadero o legendario, ilustra admirablemente acerca de lo que Palestrina fue para la historia de la música sacra: no un reformador o

1 En la imitación, las *disminuzioni* consisten en repetir el tema en valores menores que los de su primera aparición, pudiendo hacerse un enriquecimiento fuera de tiempo, de una o más voces, dejado al arbitrio de los cantores, que así podían exhibirse en arriesgados virtuosismos.

♦ La escuela romana del siglo XVI

un audaz precursor de nuevas formas; ni siquiera el iniciador de una nueva escuela (puesto que, en realidad, se puede decir que la polifonía, en Italia, declina rápidamente tras él). Es, por el contrario, el restaurador, si no de la forma, del espíritu del pasado, sirviéndose, cauta y genialmente, de la técnica que su tiempo le ofrecía, sin modificarla en lo sustancial.

Lo que la música de Palestrina tiene de fascinante es, sobre todo, la melodía serena y calma, el natural fluir de los periodos, obtenido por el trenzado de las diversas voces. En los momentos de más intensa plenitud expresiva, Palestrina parece resucitar milagrosamente el espíritu melódico del canto gregoriano; las voces polifónicas —cuatro, cinco, incluso seis o más— dan vida, en su singular individualidad, a algo nuevo: son muchas voces pero, al mismo tiempo, es un único sentido melódico atento al ritmo y a la estructura de la palabra, fiel al significado espiritual de los textos sagrados.

No es que Palestrina intente hacer entender las palabras del texto, pues las diversas voces raramente proceden acordes, y las entradas sucesivas y el juego de las imitaciones crean un continuo amontonamiento de distintas palabras. Pero lo que en Palestrina siempre se entiende, y a veces en muy alta medida, es el sentido más íntimo y verdadero de la palabra, su más profundo valor de plegaria y de comunicación con Dios.

En relación con sus contemporáneos, Palestrina consigue una mayor claridad, simplificando la línea melódica de las distintas voces, reduciendo al máxi-

♦ La escuela romana del siglo XVI
mo las largas vocalizaciones sobre una sola sílaba, y
practicando, en fin, un contrapunto extremadamen-
te simple y transparente.

Cuando él escribe música, no trata de testimo-
niar su habilidad o de demostrar que es capaz de le-
vantar grandiosos monumentos sonoros, sino que
interpreta un texto sagrado —una misa, un motete,
un himno— que debe servir para un determinado
fin litúrgico, ser bien comprendido de los fieles y, a
la vez, conmover y excitar espiritualmente con el es-
plendor sonoro; al mismo tiempo, religión y arte, fe
y belleza, palabra espiritual y palabra poética, lo sa-
grado y lo profano, el cielo y la tierra.

Un maestro a imitar

LA PRODUCCIÓN DE PALESTRINA es vastísima y, dada su naturaleza, no presenta una notable disparidad de valores; el autor volvía sobre las obras para corregirlas y mejorarlas, sobre todo en lo que se refiere a las publicaciones, que solían aparecer algunos años después de compuestas.

Pueden catalogarse más de cien misas (a cuatro, cinco, seis y ocho voces), casi quinientos motetes (veintinueve de ellos, sobre el *Cantar de los Cantares*), himnos, ofertorios, lamentaciones, letanías, salmos, *Magnificat*, tres *Salve Regina*, canciones y madrigales espirituales, y, asimismo, más de cien composiciones entre madrigales y canciones profanas.

Como se ve, se trata exclusivamente de música polifónica vocal, predominantemente sacra; las pocas composiciones profanas no añaden nada a la fama de su autor. No parece que Palestrina escribiera música instrumental, y, aunque recientemente han

♦ La escuela romana del siglo XVI
sido descubiertas algunas canciones para órgano, su
atribución a Palestrina no es del todo segura

Entre esta vastísima producción musical, se pueden citar algunas obras que, por su grandeza de concepción o por su extraordinaria facilidad expresiva, deben considerarse la más alta cima de la música palestriniana. Sobre todo, la célebre *Misa del Papa Marcelo*, cuya fama no ha sido superada. Es una vasta composición a seis voces, en la que la elevada maestría del músico ha conseguido un felicísimo punto de encuentro entre música y palabra, entre las exigencias de una melodía ancha y profunda, y los motivos rítmicos y espirituales de la palabra.

Todos los recursos de la escritura polifónica han sido sabiamente aplicados; breves fragmentos homofónicos —frecuentemente limitados a sólo cuatro o cinco voces, para variar el empaste sonoro—, pero alternando con partes de imitación donde el contrapunto es rico, además de límpido y transparente. Cada episodio se encadena con el siguiente, todo final de frase es el comienzo de una frase sucesiva, pero sin que el artificio quede al descubierto, sostenido siempre por una oleada de canto incesante, de suave fluir.

La armonía es también muy simple: las disonancias y las modulaciones son escasas, mientras que la polifonía no ignora la verticalidad armónica, fondo sonoro sobre el cual se mueven las diversas voces. En los momentos de más intensa concentración, como en el *glorificamus* del *Gloria*, o en el alegre *Sanctus*, la emoción es intensa, la euritmia del dis-

♦ La escuela romana del siglo XVI

curso musical no hace concesiones a una expresividad excesiva: el equilibrio interior del compositor no admite arrebatos; todo es revisado y reconsiderado desde la superior actitud de un espíritu, verdadera y profundamente religioso. Una religiosidad que se expresa en la monótona repetición de las invocaciones del *Kyrie*, en la dulce melodía gregoriana del *Benedictus*, y en la ardiente sonoridad del *Crucifixus*.

Recordemos otras admirables misas, como *Assumpta est Maria*, de grandes proporciones, y las más breves *Iste Confesor* y la *Missa Brevis*, algunos maravillosos motetes del ciclo dedicado al *Cantar de los Cantares*, y, en fin, el motete *Salve Regina*, a cinco voces, una de las cumbres del arte palestriniano, definido como «una obra de arte, errante en las puras esferas de la transfiguración y del ideal.»

No es frecuente hoy escuchar conciertos de música palestriniana, pues requiere complejos corales de extraordinaria capacidad técnica y expresiva, e intérpretes de exquisita sensibilidad.

Por otra parte, la música de Palestrina nace para un determinado fin, el servicio religioso, y es en las iglesias, durante la Misa, o las Vísperas u otras funciones, y en las espaciosas arquitecturas del *Cinquecento*, en el esplendor de los colores y en el rito escultural de los movimientos donde esta música encuentra su más auténtico complemento y se hace totalmente comprensible.

Palestrina murió en 1594: tres años después nace la primera ópera musical, y la música en Italia

♦ La escuela romana del siglo XVI toma, casi de improviso, otra dirección. No pasará un decenio sin que la figura de Palestrina se convierta en una leyenda, que sólo acabará a finales del siglo XIX.

La afirmación del genio palestriniano resulta sorprendente al comprobar la casi absoluta falta de precedentes. Excluyendo a Giovanni Animuccia (1514-1571), que más que precursor es contemporáneo de Palestrina, y que interesa más a la historia del oratorio que a la polifonía de capilla, la única figura relevante es la de Costanzo Festa (c.1480-1545), que se puede definir como un puente, un tránsito entre el contrapunto de los flamencos y el de la escuela romana, de la que comúnmente es considerado fundador.

Sin embargo, comparando la obra de Palestrina con la de los otros músicos que, después de él, se juzgan representantes de la llamada escuela romana, se puede comprobar su grandeza. No se trata de establecer una jerarquía de méritos, calculando los valores de uno en contraste con la más o menos limitada grandeza de los otros, sino solamente de ver cómo la lección palestriniana fue para todos la enseñanza, directa o indirecta, de un gran maestro, y, además, un prestigioso modelo a imitar.

Se encuentra así, a veces, entre los sucesores de Palestrina, un músico que, en el campo de la polifonía sacra, puede ser un fiel imitador del más ilustre representante de la escuela romana, tal vez escolástico, rígido y frío, mientras en otros campos —la música profana o la instrumental o el oratorio— se revela como artista personal y aun genial.

♦ La escuela romana del siglo XVI

En otras palabras, la música y la personalidad de Giovanni Pierluigi se convierten en seguida en un mito; es justo venerarlo y, a veces, es fácil imitarlo; pero resulta extraordinariamente difícil comprenderlo, asimilarlo y superarlo.

La escuela romana

ENTRE LOS PRIMEROS SEGUIDORES de la escuela romana, se encuentran, naturalmente, los discípulos mismos de Palestrina, algunos de los cuales poseen indiscutibles y notables méritos personales, además de ser depositarios directos del “verbo” del maestro. Se puede recordar a Giovanni Andrea Dragoni (1540-1595), autor de muchos madrigales profanos, y a Aníbal Stabile (1540-1593). Una personalidad de mayor relieve, siempre entre los alumnos directos de Palestrina, es la de Giovanni Maria Nanino (1544-1607), su sucesor en la capilla de Santa María Mayor, y, desde 1604, director de la capilla pontificia.

La lección palestriniana es revisada por Nanino con una gran fidelidad y una notable viveza de acentos, en sus numerosas ramas sacras y en los madrigales profanos. También puede afirmarse, con respecto a Nanino, que su música goza de la felicidad expresiva del momento, de ese mágico equilibrio entre contrapunto y expresión melódica, que, en este

♦ La escuela romana del siglo XVI

período, caracteriza hasta a los más oscuros y modestos compositores, y que tiene en Palestrina la más completa y personal realización.

Entre los alumnos de Palestrina, aunque destacado de los demás por su original personalidad, está Francisco Soriano (1549-1621), poco conocido y estudiado, pero que se cuenta, dentro de sus límites, entre los más interesantes. Frecuentemente se le cita por una desafortunadísima e inútil reelaboración, a ocho voces, de la palestriniana *Misa del Papa Marcelo*, siguiendo los dictados de una moda que, si ahora nos parece falsa, entonces era la primera manifestación de una nueva sensibilidad. Y así, tal vez es posible encuadrar este trabajo de transcripción, este “ensanchamiento” del límpido lenguaje palestriniano, en lo que se considera como la más típica originalidad de Soriano: el enriquecimiento expresivo, y a veces poderosamente dramático, de su polifonía sacra, claro anuncio del nuevo siglo barroco.

Comparable a Soriano es también otro alumno de Pierluigi, el que le es más próximo, Ruggiero Giovannelli (c.1560-1625). Más interesante como autor de música profana, Giovannelli, aun sin distinguirse por una particular originalidad expresiva, es capaz de infundir a la típica, serena y límpida escritura del maestro, una eficaz fuerza declamatoria que refleja —si bien en un ambiente muy distinto— los estilos del melodrama naciente.

Sin contar a Giovanni Bernardino Nanino (1562-1623), pariente —tal vez hermano— del ya citado

♦ La escuela romana del siglo XVI

Giovanni María, el breve panorama de la escuela romana ofrece ahora dos de sus más interesantes representantes: los hermanos Anerio.

Felice Anerio (1560-1614) se cuenta, tal vez, entre los más típicos representantes de aquel desdoblamiento que señalábamos poco antes; es decir, la fidelidad absoluta al ideal polifónico romano en ciertas composiciones y, en otras, la adecuación a gustos y estilos totalmente distintos, e incluso opuestos. Y no es necesario insistir mucho sobre el primer aspecto, si se tiene en cuenta que muchas de las obras de Felice Anerio fueron, durante mucho tiempo, atribuidas a Palestrina: himnos, responsorios, moteta, misas, *Salve Regina*.

En las obras profanas, Felice Anerio se manifiesta, en ocasiones, intérprete sensible de aquel espíritu homofónico que, desde hacía tiempo, recorría toda Italia, y del cual nos ocuparemos en seguida.

Su hermano menor, Giovanni Francesco (1567-1621?), es uno de los más geniales músicos, a caballo de los dos siglos, y hablaremos de él en una próxima entrega a propósito de la historia del oratorio. En el campo polifónico, repite sustancialmente el dualismo de su hermano, pero es, indudablemente, un compositor de más aguda originalidad, que toca, a veces, momentos de gran vigor dramático en la correcta escritura contrapuntística, como en la notable *Misa pro Defunctis*, de 1630.

Epígonos del siglo XVII

EN ESTE PUNTO, se puede considerar concluida la parábola de la escuela romana propiamente dicha, es decir, la polifónica y contrapuntística. Sin embargo, es oportuno completar el desarrollo citando a otros autores que, por pertenecer al nuevo siglo, el XVII, declarada y sustancialmente ajeno al ideal palestriniano, escriben misas y motetes que, si no en la sustancia al menos en la forma, se parecen a las obras de los siglos precedentes.

Agostino Agazzari (1578-1640) comienza a introducir en la polifonía sacra un bajo instrumental, tendiendo a una escritura sustancialmente homofónica. Por lo demás, Agazzari tiene importancia, sobre todo, por ser el autor del tratado *Del sonare sopra il basso con tutti li strumenti* (Tocar sobre el bajo con todos los instrumentos), que es uno de los primeros sobre la nueva técnica del bajo continuo, elemento base de la homofonía.

♦ La escuela romana del siglo XVI

Ninguna historia de la música citarí­a probablemente a Gregorio Allegri (1582-1652) —dados sus méritos verdaderamente modestos—, si su nombre no estuviera ligado a una proeza de Mozart, cuando éste contaba catorce años. Entre las composiciones de Allegri había adquirido singular fama un *Miserere* a nueve voces, que entró a formar parte del repertorio del coro de la Capilla Sixtina para los oficios de Semana Santa como una de sus mas excepcionales interpretaciones. Aun teniendo *pregii* particulares, el *Miserere* estaba rodeado de una fama legendaria, y la capilla Sixtina custodiaba la partitura como cosa preciosa, impidiendo su divulgación. Mozart, llegado a Roma en 1770, tuvo ocasión de escuchar dos veces la obra de Allegri, y escribió la partitura de memoria, destruyendo, en un instante, con la alegre implacabilidad del genio, un mito inconsistente.

Antonio Cifra (1584-1629) y su alumno Francesco Foggia (1604-1688) son autores de misas y otras músicas polifónicas de estilo palestriniano, pero su auténtica personalidad se afirma en el estilo monódico.

Epígonos de la escuela romana son también dos interesantes autores: Orazio Benevoli (1605-1672) y su alumno Ercole Bernabei (c.1622-1687), representantes del denominado *stile grosso*, típicamente barroco, constituido por una extraordinaria acumulación de voces (hasta 52, en la *Misa de Salzburgo*) que, en el mejor de los casos —y Benevoli es, sin duda, un músico de gran valor—, consigue efectos de

♦ La escuela romana del siglo XVI atrayente opulencia sonora. Bernabei escribió en *stile grosso* algunas misas muy alabadas por sus contemporáneos, pero que no han llegado hasta nosotros. También es autor de óperas: el siglo XVIII, operístico y galante, está a las puertas ya.

Historia de la Música

dirigida por

Eduardo Rescigno

Título original

Storia della Musica

Edición original

© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano

© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965

© In Octavo, 2024

Revisión, adaptación y edición digital

© In Octavo, 2024