

# Acercándonos a PALESTRINA y LASSUS

*Giovanni Pierluigi da Palestrina y Orlando de Lassus han sido, junto a Josquin des Prés y a Claudio Monteverdi, los más brillantes polifonistas del período renacentista. Este año, al cumplirse el 400 aniversario de su muerte, centenares de coros y grupos de cámara en todo el mundo, y también en nuestro país, cantarán sus obras tanto religiosas como profanas.*

Por Néstor Zadoff

**I**ndudablemente, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525) y Orlando de Lassus (1532) han sido dos de los más brillantes polifonistas del período renacentista. Algunos hechos de sus vidas los emparentan y otros los separan netamente; el acercarnos y echar un vistazo sobre ellos nos ayudará a comprender las diferencias estilísticas en las obras de ambos. Es a todas luces indiscutible que los motetes y misas del primero y la obra religiosa y profana del célebre compositor flamenco constituyen uno de los tesoros más valiosos del repertorio coral a capella de toda la historia de la música.

**Palestrina** abandonó su ciudad natal y antes de los 12 años ya era *puer cantante* en la Basílica Santa María Maggiore en Roma; allí estudió con Mallapert y Firmin Le Bel (cantor papal); luego de su muda de voz volvió a Palestrina (nombre de su ciudad natal y que él incorporó como "apellido") como *organista e cantore* en 1544. En 1551 fue llevado a Roma por el papa Julio III, quien le ofrece el cargo de *maestro* de la *Capella Giulia* (coro de niños de la Basílica de San Pedro). Palestrina no abandonó nunca más Roma, donde desempeñó diversos cargos musicales

eclesiásticos en su larga trayectoria.

**Lassus**, niño cantor en su ciudad natal, Mons, fue raptado 3 veces antes de los 12 años. Dueño de una bellísima voz, aceptó seguir a su raptor en 1544 (raptaban a chicos por su linda voz, codiciados por los coros de las capillas musicales; no olvidemos que eran niños los que cantaban las partes de soprano en las obras sacras, ya que las mujeres no participaban activamente de los oficios religiosos), quien lo condujo a Francia donde se integró al coro de *pueri cantantes* de Ferdinando Gonzaga, virrey de Sicilia, y jefe de los ejércitos de Carlos V durante el asedio de la ciudad francesa de Saint-Dizier. Firmada la paz con Francia, Lassus siguió ligado a la capilla de Gonzaga y fue a Sicilia, iniciando allí una estadía en diversas ciudades italianas que duró al menos hasta 1554. Luego retornó a Flandes y en 1556 es contratado como tenor para el coro de la capilla del duque Alberto V de Baviera en Munich.

En pocos años se transforma en la principal figura musical de la corte asumiendo como *maestro* en 1560. A pesar de realizar múltiples viajes, Lassus continuó ligado como *maestro* a la corte bávara de Munich hasta su muerte.

Palestrina y Lassus probablemente se conocieron durante la estadía romana del último en los años 1553-4. Desde niños ambos fueron guiados por maestros franco-flamencos (que conocían a fondo el arte del contrapunto imitativo), estudiando y cantando seguramente las obras de Josquin, Brumel, De la Rue, Clemens, Gombert, Arcadelt, Verdelot y Festa. Pero, si bien **Palestrina** casi no salió fuera de Roma, **Lassus** hizo lo opuesto, ya que vivió durante 9 años en una ecléctica Italia: Sicilia, la colorida Nápoles, y luego Roma; volvió en 1554 a Flandes, después Alemania y más tarde realizó constantes viajes a Venecia, Flandes y Francia. **Palestrina** escribió casi exclusivamente obras sacras (sólo publicó 3 colecciones de obras profanas, de las que 2 son madrigales espirituales, sobre temas litúrgicos). Sus permanentes viajes permitieron a **Lassus** entrar en contacto con las nuevas corrientes innovadoras (el estilo *cromático* impulsado por Vicentino, las *chansons* en versos medrados a la antigua, de los franceses de la década del '70), y gracias a su personalidad ávida de incursionar en nuevas posibilidades de expresión, **alternó desde muy joven** con la alegría y liviandad napolitanas en sus



## Ave Mater

Orlando de LASSUS

villanelle, con la solemnidad en sus motetes y misas, con la chispa y picardía en sus *chansons* francesas, y con la expresión intimista en sus *madrigales* italianos. Las primeras colecciones de las obras de ambos fueron editadas en fechas muy cercanas, y ya nos marcan diferencias: en 1554 Palestrina publica en Roma su *Libro I de Misas* (dedicadas al Papa Julio III), mientras que Lassus edita en 1555 en Venecia y Amberes (Flandes) una colección de un eclecticismo sorprendente, pues allí están reunidas 6 villanelle, 6 madrigales, 6 chansons y 6 motetes. Desde ese momento, las obras de ambos compositores fueron publicadas en toda Europa. Como un testimonio de la admiración que despertaban en sus contemporáneos apuntamos que Palestrina fue honrado por varios Papas, y rechazó (entre otras) la oferta de Maximiliano II de ser maestro de la capilla imperial en Viena, quedándose en Roma. Lassus obtuvo títulos de nobleza otorgados por el propio Emperador, y, entre otras, rechazó la oferta de Carlos IX de Francia en 1574 para trasladarse a París, permaneciendo fiel a la corte de Munich.

Las obras de ambos compositores reflejan notables diferencias estilísticas; para referirme a ellas propongo algunos comentarios analíticos sobre pasajes extraídos de 2 de sus motetes: *Dies sanctificatus* de Palestrina y *Ave Mater* de Lassus. Ambas obras son a 4 voces mixtas y fueron escritas probablemente después de 1560. Los 2 motetes están escritos en el 7º tono (mixolidio) y su tónica

es Sol; ambos son festivos, el *Dies* para tiempo de Navidad y el texto del *Ave Mater* es una alabanza a la Virgen. He realizado las transcripciones sin barras de compás (como en la época), con la unidad métrica de medida (*tactus*) a la blanca para los pasajes binarios, y a la blanca con puntillo para los ternarios. La relación métrica entre pasajes binarios y ternarios se resuelve con facilidad, ya que al mantenerse el *tactus* invariable, la blanca binaria corresponde a la blanca con puntillo ternaria (relación 3 a 2). Entonces, *Dies sanctificatus* tiene una duración de 155 *tactus* (134 binarios y 21 ternarios); *Ave Mater* dura la mitad: 72 (22 ternarios y 50 binarios). En ambos casos, el *tempo* de interpretación debe ser aproximadamente blanca = 60.

Palestrina fue el maestro de la escritura imitativa simétrica, en la que en cada sección musical todas las voces imitan un mismo motivo, con fraseo idéntico y acentúan de igual manera las palabras. Veamos la sección inicial de la obra: está compuesta por dos incisos correspondientes al texto *Dies sanctificatus* - *illuxit nobis*. Las 4 voces exponen el inciso inicial comenzando sobre una redonda y los valores rítmicos siguientes son idénticos a lo largo de él en la totalidad de las voces. *Illuxit...* se inicia en tiempo débil (su sílaba inicial lo es) y todas las voces realizan un dibujo ascendente de 4 sonidos que luego da paso a un pasaje melismático. La acentuación natural de las palabras es cuidadosamente respetada en todas las vo-

ces, ya que Palestrina otorga valores rítmicos largos o melismas solamente a las sílabas acentuadas: *Di-es sanc-ti-fi-ca-tus i-lu-xit no-bis*. Su curva melódica también está en estrecha relación con la declamación del texto: luego de los acentos en *sanctificatus* y en *nobis*, la melodía descendiéndose a la última sílaba débil de cada palabra. En cuanto a la armonía, Palestrina realiza cadencias especialmente en su tónica (Sol), y a pesar de desarrollar un pasaje largo de la obra en una tónica auxiliar (la, sobre el texto *et adorate Dominum*) que incluye una cadencia suspendida sobre Mi, el color armónico del motete es más bien conservador, con poco uso de retardos y de alteraciones accidentales.

Lassus también respeta la declamación correcta de las palabras, como lo podemos ver en los ritmos con que la soprano canta la frase inicial *A - ve Ma - ter Je - su Chris - te*, otorgando valores largos y un melisma a las sílabas acentuadas. Pero, Lassus es el maestro de la imitación asimétrica, y así como el inicio del tenor es imitado por la soprano (asociada a C y B), el fraseo (y por ende las acentuaciones) de todas las voces es disímil. El segundo motivo (*...per quam...*) es iniciado en el segundo tiempo (de métrica ternaria) en homofonía por C-T-B; la soprano los imita (especialmente al T), pero entra en el primer tiempo, lo que origina una acentuación diferente. Este problema aparece en toda su dimensión en el *Alleluia* final en el que todas las voces cantan en imitación asimétrica,



variando constantemente el motivo rítmico original, y dando como resultado acentuaciones distintas para la misma palabra: Al-le-lu-ia, Al-le-lu-ia, Al-le-lu-ia y Al-le-lu-ia. Aunque el director de coro trabaje individualmente con cada voz pidiéndole que acentúe sobre la sílaba lu en todos los casos, verá que no es fácil lograrlo, aun con un coro acostumbrado a cantar música del XVI. Esta es una traza propia de la escritura imitativa asimétrica. La armonía en las obras de Lassus está siempre en movimiento constante, y a pesar de realizar casi todas las cadencias de la obra en su centro (Sol), hay en diversos pasajes una búsqueda de colores armónicos cambiantes (Mib en tactus 9, Sib en 38) acordes cuyas fundamentales no pertenecen a la escala mixolidia. Contrariamente al motete de Palestrina, *Ave Mater* muestra un abundante empleo de alteraciones accidentales. El movimiento armónico se hace más intenso durante el *Alleluia*, en el que constantemente realiza enlaces de acordes mayores por ciclos de quintas (La-Re-Sol-Do, antecedente de la cadena de dominantes barroca). Son de notar, además, los enlaces Do-La, con sus consecuentes falsas relaciones (Do#-Do).

No quiero concluir este *acercamiento* a las obras de estos brillantes compositores del XVI sin dejar de marcar los trazos esenciales de sus respectivos estilos de escritura, y a la vez proponer -entre paréntesis- algunas sugerencias de interpretación.

## PALESTRINA

- Escritura imitativa simétrica constante, lo que permite fraseo y acentuaciones idénticas entre todas las voces (matices iguales en pasajes imitativos).
- Su armonía es límpida, con un uso restringido de retardos y disonancias (matices más sonoros cuando desarrolla pasajes lejanos a la tónica).
- Sus frases, siempre muy cantables, son de una duración media, iniciándose casi siempre con valores largos que evolucionan a los breves, destinando pasajes melismáticos a la sílaba acentuada de la palabra (comenzar la frase con matiz suave -p, mp- ir creciendo hacia el acento principal -mf- y disminuir sobre la resolución cadencial; la articulación debe ser siempre ligada).
- En sus obras casi siempre hay pasajes acórdicos, que representan el contrapeso y variación a su escritura imitativa permanente (articulación más incisiva y marcada en ellos).
- Excelente declamación del texto, reafirmando así la acentuación natural de las palabras (conducir la frase hacia los acentos de las palabras, creciendo hacia y sobre ellos, ya que tiene valor rítmico largo; disminuir el

## Dies sanctificatus

G. P. da Palestrina

volumen en los finales sobre palabra grave).

## LASSUS

- Excelente balance de escritura acórdica e imitativa; su escritura en imitación está limitada a "entradas imitativas" del inciso inicial de cada frase (no más de 3 ó 4 sonidos); prefiere la escritura en bloque, de tendencia homofónica, en la que rara vez todas las voces articulan el texto de manera conjunta (cada voz debe realizar su propio fraseo, con puntos de culminación -acentos- independientes).
- Sus imitaciones son tanto simétricas como asimétricas, generando permanentemente pasajes sincopados y acentuaciones diferentes entre las voces (a pesar de ello tender siempre a respetar la acentuación natural de las palabras, realizando el fraseo que cada voz requiera).
- Su armonía es enriquecida con alteraciones accidentales; realiza enlaces por ciclos de quintas.
- Sus melodías son a veces sinuosas, ya que su concepción de la obra es más bien vertical

que lineal.

- Cuidadosa lectura del texto poético, solamente repite pasajes que le resultan relevantes, especialmente en sus obras profanas (en las repeticiones musicales sobre un mismo pasaje del texto debemos variar el matiz, en concordancia con la cantidad de voces que intervienen y su tesitura; por lo general Lassus busca el punto de clímax en la última repetición, con todas las voces).
- Tensiones armónicas en directa relación con tensión en el texto; retardos asociados con sentimientos de dolor, pena, tristeza, angustia, como en el caso anterior se nota especialmente en sus *madrigales* y *chansons* (armonía tensa = matices "altos", creciendo siempre hacia y sobre las disonancias).

Para finalizar, es mi deseo que este artículo sirva de impulso a nuestros directores de coro (ya muchos lo hacen) para que durante este año homenajeemos a estos maestros de la polifonía renacentista, cantando sus obras, y a la vez, disfrutando plenamente de ellas.