



GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525 – 1594)

SANCTUS DE LA MISA AETERNA CHRISTI MUNERA

1. GENERO

Nos situamos ante una obra vocal dramática, de carácter religioso ya que pertenece a una parte de la misa, de ahí su funcionalidad, ya que es el momento de alabanza al Señor.

2. TIMBRE.

Respecto a la formación tímbrica decir que estamos ante un coro con una clara influencia del gregoriana, ya que lo forman cuatro voces la primera es el cantus firmus gregoriano, el altus que canta una 4ª por debajo de cantus, el tenor que dobla a la octava al altus, y el bajo que canta igual que el cantus.

Por como están escritas las voces de las que forman el coro: cantus, altus, tenor, Basuus, podemos ver que aún siguen los registros tan marcados en el gregoriano, esto podemos destacar que es a causa de la contrarreforma, por la cual marcan las pautas de la religión católica, para diferenciarse tanto de la protestante como de la luterana, tan en auge en ese momento.

En general decir que los contrastes rítmicos son escasos debido a que en esta pieza es de carácter religioso católico, posee por encima de cualquier detalle musical más importancia el texto, lo que pretenden en este momento es afianzar la fe en los fieles, sin ornamentos melódicos que los pueda despistar, aún así podemos destacar un mínimo juego de alternancia que se da entre las entradas de las voces.

En cuanto a la orquestración de esta pieza, destacar la influencia del gregoriano, las voces individualmente no sobrepasan la octava.

3. FORMA

- estructura formal

El **Sanctus** (en español, **Santo**), llamado antiguamente **Trisagio** (por ser un himno en honor de la Santísima Trinidad, en la que se repite tres veces 'santo'), es una parte del Ordinario de la Misa católica, en concreto, es la aclamación litúrgica con la que se cierra el Prefacio. Es usado también en casi todos los ritos de la liturgia católica, ortodoxa y en muchas protestantes.

El **Sanctus** sigue el carácter general del Prefacio, al que va pospuesto: es una alabanza de latría, y corresponde a las palabras que los ángeles tributaban a Dios en Is 6, 3. La parte inicial se refiere también a Ap 4,8.

El texto de la segunda parte, el **Benedictus**, está tomado de Mt 21, 9, en el contexto de la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén el Domingo de Ramos.



Al formar parte del Ordinario, hay muchas versiones musicales de esta pieza. Su texto latino más utilizado es el siguiente:

<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus,</i>	Santo, Santo, Santo,
<i>Dominus Deus, Sabaoth.</i>	Señor Dios de los Ejércitos.
<i>Pleni sunt coeli et terra gloria tua.</i>	El cielo y la tierra están llenos de tu gloria.
<i>Hossanna in excelsis.</i>	¡Hossanna! en las Alturas.
<i>Benedictus qui venit in nomine Domini</i>	Bendito el que viene en nombre del Señor.
<i>Hossanna in excelsis.</i>	¡Hossanna! en las Alturas.

En este caso el texto utilizado por Palestrina abreviado, es el siguiente:

<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus,</i>	Santo, Santo, Santo,
<i>Dominus Deus, Sabaoth.</i>	Señor Dios de los Ejércitos.
<i>Pleni sunt coeli et terra gloria tua.</i>	El cielo y la tierra están llenos de tu gloria.
<i>Hossanna in excelsis.</i>	¡Hossanna! en las Alturas. (en el cielo)
<i>Hossanna in excelsis.</i>	¡Hossanna! en las Alturas.

La oración incluida en el Ordinario de la Misa en español es el siguiente:

Santo, Santo, Santo es el Señor,  
Dios del Universo.  
Llenos están, el cielo y la tierra,  
De tu gloria.  
¡Hossanna! en el cielo,  
Bendito el que viene en nombre del Señor,  
¡Hossanna! en el cielo.

- Tratamiento formal:

La estructura de la pieza la podemos delimitada en dos partes buscando la separación en el juego que busca Palestrina en las entadas de las voces, así nos queda la primera parte del compás 1 – 21, alargándose la voz del altus hasta el compás 23, y la segunda parte mucho más clara auditivamente en cuestión de entradas sería desde el compás 22 hasta el final.

En la 1ª parte encontramos las entradas de las voces muy juntas buscando crear la sensación del estrecho, además decir que se crea un juego entre las tres voces superiores con el bajo, creando el efecto de que cuando la voz del bajo entra en las primeras entradas, esta misma entrada es la que da paso a la segunda entrada de las voces superiores, dibujando en la partitura una V semeando ambas manos levantadas hacia el cielo en sentido de suplica.

Este efecto se ve más claro en las entradas del *Dominus Deus Sabaoth*.

En la 2ª parte las voces entran de forma escalonada y siempre de forma ascendente como buscando la elevación a Dios.

#### 4. RITMO

- Aspectos métricos



El compás que predomina en toda la obra es de 4/4, además presentando la obra el compás con un signo antiguo, no se da ningún cambio de compás en el transcurso de la obra, por lo que podemos decir que estamos ante una pieza isométrica o bien de métrica regular y constante.

- Tejidos rítmicos

A pesar de que la obra es de fácil comprensión rítmica podemos decir que presenta polirritmia, aún siendo un contrapunto imitativo en la mayoría de los casos, pero al empezar cada voz en compases o tiempos diferentes se mueve la similitud rítmica.

- Motivos rítmicos:

El motivo rítmico característico de la obra son la sucesión de negras, cabe destacar la aparición de corcheas adornando melismáticamente alguna sílaba, también destacar la aparición de dos semicorcheas al final de la obra dentro del melisma que realiza el bajo, como simple adorno de final.

## 5. AGOGICA

No aparece ningún signo de agógica en la partitura, pero por la pieza que es y su parte en la misa, debemos decir que posee un carácter agógico solemne, y de mucho peso católico.

## 6. DINAMICA.

No aparece ningún signo de dinámicas, en el renacimiento se empieza poco a poco a añadir símbolos, pero no es propicio encontrar dinámicas apuntadas en las obras, como por ejemplo los signos de alteración, muchas veces no se escribían y el cantante tenía que improvisarlo de oído.

## 7. MELODIA

Nos encontramos ante un diseño melódico ondulante en toda su obra, posee unos perfiles melódicos ascendentes y descendentes por igual, no encontramos en toda la pieza ningún giro destacado ni grandes variaciones rítmicas.

Respecto al tratamiento timbrico de la melodía se puede decir que va pasando por todas las voces, se inicia con un contrapunto imitativo el cual va variando hasta llegar a B (Compás 13), en donde encontramos una imitación bicinia entre las voces del cantus y el tenor y con diseño melódico diferente el altus y el basus.

Tras esto las voces repiten todas nuevamente y cada una en su entrada la melodía.

Podemos considerar la pieza tética ya que se inicia en el primer tiempo del compás con la voz del cantus. (¿)



Consideramos varios motivos melódicos, pero el característico sería el que se encuentra en los compases 1-3, que es el inicial y repetido en todas las voces, junto al del compás 22-23 que de igual forma también repiten todas las voces.

Otro diseño a destacar sería el que se reproduce entre dúo de voces compás 13-14 (tenor /cantus) y el compás 15-16 (altus/basus).

La melodía en general posee un ritmo del que se puede decirse que es heredera de los cantus firmus (a menudo por grados conjuntos, notas largas y ritmo regular..)

Vocalmente el ámbito más importante a destacar es el de las tesituras. Lo extremo de estas requiere una amplitud vocal lógica a la que se está acostumbrado en esta época, quedando todo bastante grave. La extensión de las voces es bastante cómoda, no sobrepasa la novena, muy del canto gregoriano.

Decir que en la pieza encontramos dos puntos álgidos siendo el segundo el clímax de la obra, el primero está en el compás 14 (tenor) con la palabra *deus*, enfatizando la importancia de Dios con la nota más aguda de esa voz, esto se repite en posteriormente en el compás 14 último tiempo en la voz del cantus y en el 16 en el basus. Pero el clima de la obra nos viene de forma escalonada en los compases 23 (basus) – 24 (tenor) – 25 (altus) – 26 (cantus) al nombrar el inicio de la palabra Coeli, en este caso sí que sucede en todas las voces y al ser de forma escalonada ascendentemente se crea una atmósfera que remarca la fuerza en progresión.

La melodía en general presenta intervalos por grados conjuntos dato que refuerza la inspiración gregoriana, pero además nos muestra algunos pequeños saltos de tercera, cuarta y quinta. El intervalo de tercera con el que se inicia la obra fa – la para en el siguiente compás dar un salto mayor, de cuarta fa – si para terminar bajando otra vez al I grado reposando primero en el II (sol) es un juego precioso en el que vamos de fa – si – fa, utilizando de forma escondida el tritono tan prohibido en la edad media.

Las frases son simétricas, en la primera sección encontramos dos frases de 12 compases y en la segunda sección encontramos dos frases de 8 compases cada una.

## 8. TEXTURA

Palestrina nos presenta una polifonía contrapuntística, muy bien trabajada que por su apariencia sencilla y simple con pequeños juegos de corcheas me atrevería a decir que hablamos de un inicial contrapunto de la 4ª especie.

Al iniciarse los temas en las voces en tiempos dispares se producen melodías opuestas (¿) como ocurre en el compás 4 entre el tenor y el alto.

La segunda sección de la pieza presenta un contrapunto más homofónico, claramente se ve en los 6 últimos compases.



El ritmo que utiliza contrapuntísticamente es se inicia con un contrapunto imitativo a distancia de 4<sup>o</sup> para pasar en la segunda sección de la 1<sup>o</sup> parte a un contrapunto imitativo entre dos voces cantus / tenor y altus / basus, volvemos a pasar a un contrapunto imitativo entrando a la segunda parte de la obra en todas su voces a distancia de 4<sup>a</sup>, para pasar a un contrapunto más libre y terminar nuevamente con un contrapunto imitativo.

## 9. ARMONIA.

Consideramos la pieza en la tonalidad de Fa Mayor a pesar de que se da un pequeño juego armónico tonal en el compás 30 en la voz del cantus

## 10. ESTILO

El catalogo de las obras de Palestrina (todas ellas polifónicas) es de aproximadamente mil títulos, entre los que se encuentran motetes, madrigales y misas.

Todas sus misas tienen la misma estructura: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus; La parte que analizamos es el Sanctus de la misa Aeterna Christi Munera, a cuatro voces (cantus, altus, tenor basus) tienden a la homofonía, como es habitual en los credos y glorias de Palestrina,, a pesar de lo cual introduce bastantes el estilo contrapuntístico en el cual entremezcla distintas melodías.

Cuando Giovanni Pierluigi da Palestrina murió en 1594, en Roma, Había escrito al menos 104 misas completas, una cifra sin precedentes hasta entonces. Nacido en la localidad de Palestrina hacia el año 1524, es una de los grandes autores musicales en el ámbito católico. Su primera actividad conocida fue la de organista y maestro de capilla de la catedral de su ciudad natal, donde comenzó a trabajar en 1544. El prestigio que alcanzó en el desempeño de este puesto le abrió las puertas de Roma, donde llegó a ser maestro de capilla de la Basílica de San Pedro.

En 1554 el Papa Julio III lo nombró chantre de la capilla Sixtina; fue la primera persona que ocupaba un puesto tan relevante sin ser sacerdote.

A la muerte de Julio III en 1555, fue sucedido por Marcelo II, admirador y protector de Palestrina. Agradecido, años más tarde –hacia 1560- el músico compuso y dedico al ya desaparecido Papa Marcelo la misa que lleva su nombre. Para desgracia de Palestrina, el pontificado de su valedor fue brevísimo: tres semanas.

El nuevo pontífice, Pablo IV, no estaba dispuesto a mantener en el vaticano a un músico casado y padre de varios hijos, de modo que lo destituyó.

La Misa Aeterna Christi Munera, trata de expresar de manera elocuente y de hacer sentir al oyente el sentido de cada palabra de la liturgia.

## 11. APLICACIÓN PEDAGOGICA



- IIº ESO → Lenguaje musical: texturas homofonía – polifonía/ escalas/ compás/ Notas/ registro de las voces...  
Agrupación vocal: desde el gregoriano hasta nuestros días.
- IIIº ESO → Renacimiento, música vocal religiosa.  
Compositor religioso: Palestrina
- IVº ESO → Función-finalidad de la música en el Renacimiento  
Figura del compositor: histórico-social  
Relación música renacimiento- pop...

## 12. CONCLUSIÓN

EL termino "Renacimiento " derivado de la palabra "Re-nacer" surge para denominar las manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI que buscan recuperar los ideales de Belleza y proporción inspirándose en el antigua arte clásico griego y romano.

En la música, sin embargo, no se da esta vuelta al pasado. No hay un renacer (por que no se conoce la música de la antigüedad) ni una ruptura con lo anterior, sino una evolución estilística que parte de la etapa del Ars Nova.

El Humanismo es el movimiento cultural que marca todo el renacimiento. Después de un largo periodo de teocentrismo, el hombre vuelve a mirarse a si mismo, se interesa por las ciencias, la naturaleza, el cultivo de las artes y la expresión de los sentimientos.

En este contexto, la música es una de las artes privilegiadas. La figura del compositor sale del anonimato y adquiere gran relevancia social. Al mismo tiempo, la aparición de la imprenta facilita una amplia difusión de la música.