

El *Kyrie* y el *Gloria* de la *Misa del Papa Marcello*: una visión desde la Dirección Coral

Kyrie and *Gloria* of *Papa Marcello Mass*:
An Overview from Choral Conducting

Guillermo Gabriel Otsu Ramírez-Gastón



Universidad Nacional de Música



Lima, Perú

gabriel.otsu@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-3805-160X>

Introducción

La *Misa del Papa Marcello* es una de las obras más emblemáticas del repertorio coral (Godt, 1983, pp. 22-23). Compuesta en el siglo XVI por Giovanni Perluigi da Palestrina, siguió los lineamientos del Concilio de Trento en el proceso de Contrarreforma. Existe abundante literatura relacionada a la estructura y recursos de composición, como se puede ver, por ejemplo, en las investigaciones de Rickards (1997), Grimshaw (2012) y Frampton (2019); sin embargo, existe muy poca información respecto a cómo debe interpretarse.

Este trabajo explora qué recursos de la dirección coral son necesarios al interpretar el *Kyrie* y el *Gloria* de esta misa, para que directores corales y educadores la ejecuten. Para ello, se ha identificado el carácter y textura de ambas partes de la misa, llegando a la conclusión de que son contrastantes. De cada una de ellas se han escogido fragmentos que son analizados, revisando la teoría del contrapunto imitativo de estilo estricto y de la conducción melódica, a fin de brindar alcances para su interpretación.

1. Un acercamiento desde la Dirección Coral

La esencia de la Dirección Coral en sí misma es la de una actividad no verbal e incluye expresiones faciales del director, contacto visual, posición y postura del cuerpo y, finalmente, el gesto. En la práctica, la comunicación del director con su coro es cien por ciento no verbal, y este lenguaje es universal (Vieth, 2003, p. 62). El intérprete es visualmente consciente de la notación, los movimientos musicales de sus compañeros y los gestos físicos del director. Estas actividades simultáneas pueden ser un desafío, especialmente para los estudiantes de música y coreutas aficionados (Byo & Lethco, 2001, p. 22). El contacto visual es una habilidad de interacción humana que se gana con los años y es la principal forma de comunicación del director con su instrumento, el coro.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Un repertorio bien seleccionado es fundamental para alcanzar una mejor calidad vocal y adquirir habilidades musicales. También es la clave para motivar a los cantantes y elevar su nivel de atención en el trabajo con su director. Esto es directamente proporcional al tiempo que se tarda en percibir los logros del coro (Williams, 2012, p. 2). Es decir, cuanto más rápido suene bien el coro, los cantantes estarán más interesados en llevar a cabo la práctica coral. Si la selección del repertorio permite un éxito inmediato, seguido de cerca por el interés musical y el desafío de las obras, lo más probable es que los cantantes presten atención y luchan contra la fatiga que conlleva el calendario de ensayos. En otras palabras, los cantantes estarán motivados por la interacción con música de calidad.

Una destreza que se desarrolla en la práctica coral es la técnica vocal. En una misma agrupación coral puede haber integrantes sin un entrenamiento vocal previo, así como personas experimentadas. Con frecuencia, el director es el único maestro de canto para los coreutas y, por ello, una de las principales cualidades del director coral debe ser cantar bien. Es decir, poseer calidad de tono, entonación apropiada, interpretación musical, flexibilidad, excelente respiración y apoyo y confianza (Vieth, 2003, p. 63). El conocimiento del estilo de canto correspondiente a cada época también es de suma importancia.

Después de adquirir las habilidades y los conocimientos necesarios, el director debe utilizarlos para proporcionar un liderazgo efectivo a su agrupación coral. Así, debe hacerse cargo de desarrollar un entorno psicológico adecuado para impulsar habilidades musicales en los coreutas y ser capaz de promover la satisfacción compartida (Apfelstadt, 1997, p. 23).

El estudio de un repertorio debe incluir también el conocimiento del estilo correspondiente. En este caso, la *Misa del Papa Marcello* de Giovanni Perluigi da Palestrina pertenece al Renacimiento. El compositor medieval y renacentista no colocaba indicaciones de dinámica, *tempo* o expresión en la música, ni escribía siempre las alteraciones. Muy a menudo, él era el ejecutante y se sometía a una tradición interpretativa (Greenberg, 1961, pp. 62-63). El director debe apoyarse en su propia musicalidad para ejecutar el repertorio, pero no debe fiarse de su propia visión de la obra.

1.1. La música sacra en el Renacimiento

El Renacimiento fue una época de la historia que tuvo como principal filosofía el antropocentrismo en contraparte a la visión teocéntrica de la Edad Media. El modelo fue la antigua Grecia, buscando imitar los cánones clásicos de las artes.

En Grecia, se le atribuía un origen divino a la música y se señalaba como sus inventores a dioses y semidioses como Apolo, Anfión y Orfeo. También se decía que poseía poderes mágicos: podía curar enfermedades y purificar el cuerpo y la mente (Grout y Palisca, 2001, p. 19). Aristóteles, en el libro VII de su *Política*, consideraba que la música tenía cualidades pedagógicas, "afinaba el juicio y el entendimiento" (Robledo, 1998, p. 393). En el Antiguo Testamento, un ejemplo de este efecto sanador se encuentra en el pasaje que narra cómo el rey Saúl fue curado por el arpa de David (Grout, Palisca, 2001, p. 19).

En opinión de Lewis Lockwood, citado por Paulino Capdepón, (2021, p. 73), el Renacimiento fue una época de “nuevas creencias y actitudes en los individuos [...] una era de descubrimientos y cambios acelerados”, de enorme repercusión en la música. En este período, los polifonistas tenían como fuente literaria textos sagrados (antifonas, salmos, responsorios, lecturas bíblicas, graduales o evangelios) y como procedimiento o recurso de composición el contrapunto, a pesar de que sacrificaba la inteligibilidad del texto.

El *Diccionario Harvard de la Música* define el contrapunto como “la combinación de dos o más líneas melódicas que suenan simultáneamente” (Randel, 2009). Un concepto un poco más amplio lo da el *Diccionario Oxford de la Música*: “Combinación coherente de distintas líneas melódicas en música [...] con una serie de reglas a tener en cuenta” (Latham, 2008, p. 371). De aquí provendría la preocupación del clero por una música que “distraía” a la feligresía, pues al estimularla con tantas voces cantando, se prestaba poca atención al culto religioso (Miserachs, 2004, p. 261).

1.3. Palestrina y la Misa del Papa Marcello

Grout y Palisca (2001) hacen una breve reseña del compositor:

Palestrina (1526 – 1594), estuvo muy ligado a la iglesia desde su infancia, sirviendo como niño cantor. Su educación musical la recibió en Roma. En 1551 fue nombrado maestro de coro de la Capella Giulia, en San Pedro de Roma; en 1554 publicó su primer libro de misas, dedicado a su protector, el Papa Julio III. En 1555 fue, durante poco tiempo, cantor de la Capilla Sixtina, capilla oficial del Papa. Se hizo cargo del puesto de maestro de coro en San Juan de Letrán (Roma) y seis años más tarde se trasladó a una ocupación similar, aunque de mayor importancia, en Santa María Maggiore. Durante la última parte de su vida, supervisó la revisión de la música de los libros litúrgicos oficiales, para que la misma estuviera de acuerdo con los cambios ya efectuados en los textos por orden del Concilio de Trento y para depurar los cantos llanos (canto gregoriano) de “barbarismos, oscuridades, contrariedades y superficialidades” que se hubiesen deslizado en ellos, según el Papa Gregorio XIII “de resultas de la torpeza o de la negligencia y aún de la perversidad de compositores, copistas e impresores”. (p. 332)

Al componer la *Misa del Papa Marcello*, Palestrina fundió las técnicas del contrapunto modal con las demandas de la Iglesia. Hizo su música inteligible de una manera lo suficientemente funcional para que la iglesia la aceptara y, al mismo tiempo, sublime en su expresión artística (Schaefer, 1994, p. 24). Incluso, al poco tiempo de su muerte, se hizo común hablar del *stile da Palestrina*, el estilo de Palestrina, como patrón de la música religiosa polifónica (Grout, Palisca, 2001, p. 333). Sin embargo, su música no era revolucionaria, sino que siguió el antiguo sistema de composición y lo “purificó” (De Vito, 1969, p. 5).

En palabras de Andrews, citado por Grimshaw (2012, pp. 7-8), aún los musicólogos no han determinado si la *Misa del Papa Marcello* está basada en un *cantus firmus*, el cual denota una melodía preexistente que se toma como base para una nueva composición polifónica y suele estar escrita en valores largos. Tales melodías pueden ser de tres tipos: canto llano, canto secular y temas inventados. El canto llano, por lo general, era mantenido en notas largas en la voz más baja (Latham,

2008, p. 290). La teoría más aceptada es que está basada en una canción secular de su tiempo, *L'homme armé* (Godt, 1983, pp. 25-26).

Como se dijo previamente, Palestrina siguió el antiguo sistema de composición. En sus primeros trabajos, empleó la práctica común de utilizar canciones seculares como *cantus firmus* y luego recurrió a la combinación de éstas con los textos sagrados. Y si bien el *cantus firmus* iba tradicionalmente en la voz del tenor, se observa que en la misa se encuentra también en la voz de soprano. Su manera de componer es el eje del *Tratado de contrapunto* de Fux (De Vito, 1969, p. 5).

2. Análisis musical del Kyrie y el Gloria de la Misa del Papa Marcello

Se propone una serie de recomendaciones para abordar la *Misa del Papa Marcello* a partir de la Dirección Coral. Para ello, el método se basa en el análisis contrapuntístico y melódico de secciones puntuales del *Kyrie* y el *Gloria*. Éstos se han escogido por ser de carácter y texturas contrastantes.

2.1. Kyrie

La primera sección de la misa está elaborada usando el contrapunto imitativo. Este recurso es usual en los comienzos de las obras polifónicas sacras del siglo XVI (Toro, 2012, p.156). Gauldin (1995, p. 179) indica que la distancia entre la entrada de la primera voz y la segunda es usualmente un número par de pulsos (2, 4, 6 u 8); además, que las distancias interválicas más usadas son la octava (*diapason*), la quinta justa (*diapente*) y la cuarta justa (*diatessaron*). Si la segunda voz entra imitando a la primera, a una distancia de quinta y está por debajo de ésta, se utilizará el prefijo sub. De la misma manera incorporamos al análisis el prefijo epi en caso la imitación sea sobre la voz principal.

En la Figura 1, se observa cómo el tema principal, que llamaremos sujeto, es imitado progresivamente por cada una de las voces, creando densidad. Para el director coral es importante hacer esta observación, ya que no podrá estar pendiente exclusivamente de una sola voz. Para este fin, debe ser capaz de dar el gesto preparatorio inicial en todos los pulsos del compás (Busch, 1995, p. 88). Por ello, como regla general, el pulso anterior a la entrada servirá como gesto preparatorio. Éste indica a los coristas la unidad métrica que precede al comienzo, el *tempo*, la intensidad, el carácter y la respiración de la obra (Gallo et al., 1979, p. 36).

Figura 1
Inicio del Kyrie. Contrapunto imitativo

Kyrie eleison Sujeto: in diapason

Soprano
Ky - ri - e e - le - i

Alto
Sujeto: hipo-diapente
Ky - ri - e - e - le - i

Tenor 1
Ky - ri - e e

Tenor 2

Bass 1
Sujeto: hipo-diapente
Ky - ri - e e - le - i

Bass 2

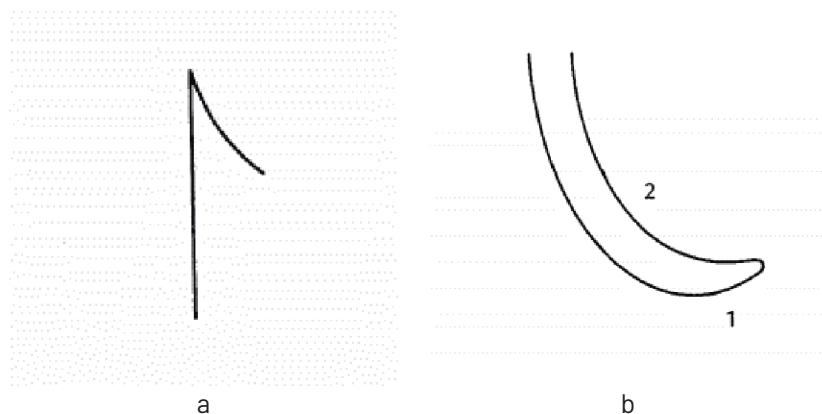
Nota. Adaptado de "Messa Papa Marcello" por G. P. da Palestrina, 2000. Ed: Claudio Macchi.

En este caso (Figura 2a), el tenor 1 empieza la obra en el pulso 1, por ello, el tiempo 2 servirá como preparación. Inmediatamente, el director pasará a la siguiente voz dándole el alzar previo y así sucesivamente con las demás voces que se vayan sumando. Se debe fijar la mirada en la voz a la que vamos a darle su entrada. Se recomienda utilizar el esquema de dirección de (Figura 2b) compás binario para este compás de 2/2. La blanca será la unidad de tiempo.

De preferencia, la mano derecha deberá usarse para marcar el pulso, mientras que la mano izquierda servirá para indicar el fraseo respectivo. En eso estamos de acuerdo con Vieth (2003, p. 63) cuando sostiene que la "función principal de la mano izquierda es generar una respuesta expresiva de los cantantes [...] y enfatizar las instrucciones dadas por la mano derecha". Además, puede ser usada para dar indicaciones de dinámica, fraseo, *crescendi* y *diminuendi*, acentos, *rallentandi* y *accelerandi*.

Figura 2

Esquema del gesto preparatorio o anacrusa



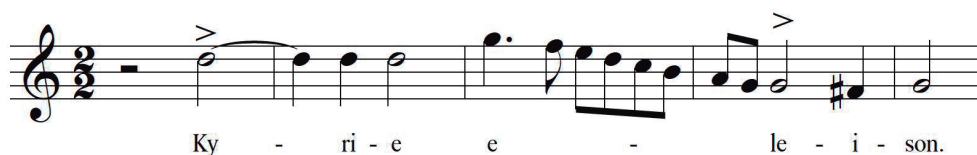
Nota. a) La línea curva hacia arriba o “levare” incluye la respiración, *tempo*, carácter e intensidad de la obra. b) Esquema de dirección del compás binario. Adaptado de Busch, B. (1995). *El director de coro. Gestos y metodología de la Dirección*, (p. 15). G. Agenjo S. A.

Respecto de la conducción melódica, se pondrá énfasis en la prosodia de la palabra y de la frase, teniendo especial cuidado de no incurrir en falsos acentos cuando la melodía ascienda o realice saltos. En latín, la separación silábica es **Ky-ri-e e-le-i-son** con los acentos donde aparecen las negritas (porque las palabras son esdrújulas), pero excepcionalmente los compositores contraían las sílabas “le-i” en una sola: “lei”. Las notas largas o tenidas siempre deberán ser desarrolladas *in crescendo*. Al terminar la frase, se cantarán *decrescendo* para darle paso a la siguiente voz que va a ingresar.

La frase melismática en la palabra **eleison** debe desarrollarse en la primera vocal “e”. Se colocará la vocal “i” recién en la última negra antes de -son (Figura 3).

Figura 3

Soprano, compás 1-5. Interpretación melódica y fraseo

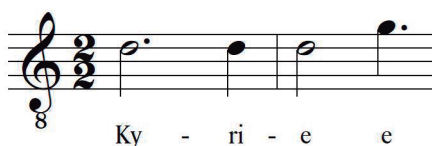


Nota. Fuente: Elaboración propia

Asimismo, desglosando la melodía (Figura 4), tenemos que el intervalo más importante es la 4.^a justa ascendente. Este motivo se irá repartiendo en todas las voces:

Figura 4

Elemento constructivo principal del sujeto



Nota. Fuente: Elaboración propia

Igualmente, el canto será lo más claro, tranquilo y gentil posible. Para Phillips (2014, p. 7-9), en este tipo de repertorio renacentista es necesario eliminar el *vibrato*, ya que éste no permitirá la escucha clara de la línea melódica.

2.2. Gloria

El *Gloria* de la *Misa del Papa Marcello* tiene una textura contrastante. A diferencia del *Kyrie*, que era contrapuntístico, ahora aparece un tejido homorrítmico que hace inteligible el texto cantado. Desde la *Misa de Notre Dame* de Machaut —siglo XIV—, el *Gloria* y el *Credo* se sustentan en la textura homofónica por la extensión del texto, Palestrina se valió de este recurso para cumplir con las conclusiones del Concilio de Trento.

En el inicio del *Gloria*, un cantante solista entonará “Gloria in excelsis Deo”. Este verso se hacía en canto llano, buscando que hubiera concordancia con el modo eclesiástico en que había sido compuesta la polifonía

Para el análisis melódico del *Gloria*, se utilizará el mismo método que para el *Kyrie*. Ahora el texto es más extenso, por lo que la acentuación prosódica de las palabras y fraseo serán diferentes. Se analizan los compases 1 al 6. La acentuación por palabras es:

Et in terra pax hominibus

Sin embargo, *terra* tiene menos peso que *hominibus*; es por eso, que tendrá un acento secundario. Toda la conducción melódica deberá dirigirse hacia la sílaba *-mi*.

Figura 5

Soprano. Compás 1-4. Interpretación melódica y fraseo



Nota. Fuente: Elaboración propia

Podemos subdividir al coro en esta sección en dos partes, a modo de pregunta y respuesta (ver Anexo 1). En la tabla 1, observamos la distribución de las voces de cada uno de estos subcoros y el texto que utilizan:

Tabla 1

Distribución de las voces y texto de los compases 1 al 11

Coro 1	Coro 2
Et in terra pax hominibus (S, A, T2 y B1)	Bonæ voluntatis (S, A, T1 y B2)
Laudamus te (S, A, T1, T2, B1 y B2)	Adoramus te (T1, T2 y B1)

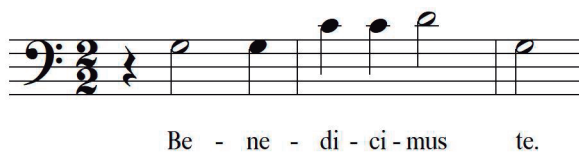
Nota. En esta tabla, S: Soprano, A: Alto, T, Tenor y B: Bajo, se observa que no todas las voces participan necesariamente en las secciones homofónicas.

Será necesario observar las voces que participan en cada uno de estos “subcoros” para darles el gesto preparatorio con la debida anticipación. Utilizar la mirada, girar el tronco, respirar con el coro. Con la mano izquierda, el director puede indicar el fraseo barriendo de manera horizontal de izquierda a derecha. Con la mano derecha se marcará el pulso y el carácter festivo y solemne de la sección. Hay que considerar que, al ingresar varias voces al mismo tiempo, la dinámica y el gesto serán más amplios ya que el texto así lo exige.

Finalmente, se observan varias frases melódicas con ritmo acéfalo; es decir, que empiezan después del tiempo fuerte o en una de las partes débiles del mismo tiempo fuerte, como aquella que encontramos en el compás 8, en la línea del bajo 2. Para resolverla, Nardi (1979) sostiene que será necesario “hacer un gesto hacia abajo muy vigoroso” (p. 40). Este gesto se hará en la fracción de tiempo representada en el silencio de negra, como se puede observar en la Figura 6.

Figura 6

Bajo 2. Compás 8-10. Gesto preparatorio de un ataque acéfalo



Nota. Para realizar el gesto preparatorio de un ataque acéfalo, será necesario batir la mano de forma perpendicular hacia abajo, de manera vigorosa. El impulso deberá contener el silencio de negra y la respiración necesaria para que el coreuta pueda saber en qué momento cantar. Fuente: Elaboración propia

Conclusiones

- El Renacimiento fue una etapa que tuvo como modelo de las artes a la antigua Grecia. El clero católico utilizó la música para promover las conclusiones del Concilio de Trento. Se dio un debate respecto al contrapunto, ya que se temía que el exceso de voces simultáneas distrajera a la feligresía del culto religioso. Palestrina al componer la *Misa del Papa Marcello* con las técnicas del contrapunto modal, contribuyó al cumplimiento de los acuerdos del Concilio.
- El tratamiento de la melodía es similar en ambas secciones de la misa. La acentuación prosódica de las palabras determina la conducción del discurso melódico y el fraseo.
- La gética de dirección es distinta para ambas secciones. En el *Kyrie* se debe poner énfasis en el ingreso de cada voz que canta el sujeto del contrapunto imitativo, a diferencia del *Gloria*, donde se dirigen grandes grupos de voces cantando simultáneamente un mismo texto en forma homorrítmica.

Referencias

- Apfelstadt, H. (1997). Applying Leadership Models in Teaching Choral Conductors. *The Choral Journal*, 37(8), pp. 23-30. <http://www.jstor.org/stable/23551359>
- Byo, J. & Lethco, L. (2001). Student Musicians' Eye Contact with the Conductor: An Exploratory Investigation. *Contributions to Music Education*, 28(2), pp. 21-35. <http://www.jstor.org/stable/24127034>
- Capdepón, P. (2021). Historia de la música y Edad Moderna: estado de la cuestión. *Vinculos de Historia*, 15(10), pp. 71-89. https://www.vinculosdehistoria.com/index.php/vinculos/article/view/vdh_2021.10.04
- De Vito, A. (1969). Giovanni Perluigi da Palestrina. *The Choral Journal*, 9(4), pp. 22-26. <http://www.jstor.org/stable/23543184>
- Frampton, A. (2019). Zelenka, Palestrina and the Art of Arrangement: A New Manuscript Fragment. *Musicology Australia*, 41(2), pp. 174-198. <https://doi.org/10.1080/08145857.2019.1699003>
- Gauldin, R. (1995). *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. Waveland Press Inc.
- Gallo, J., Graetzer, G., Nardi, H. y Russo, A. (1979). *El Director de Coro. Manual para la dirección de coros vocacionales*. Ricordi Americana.
- Godt, I. (1983). A New Look at Palestrina's *Missa Papae Marcelli*. *College Music Symposium*, 23(1), pp. 22-49. <http://www.jstor.org/stable/40374161>
- Grout, D. y Palisca C. (2001). *Historia de la música occidental*, 2. Alianza Música
- Greenberg, N. (1961). El Repertorio Coral Renacentista y el director de Coros. *Revista Musical Chilena*, 15(77), pp. 61-66. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1608>
- Grimshaw, J. (2012). Compositional phenomena in the *Missa Papae Marcelli*. *Recercare*, 24(2), pp. 5-33. <http://www.jstor.org/stable/24430179>
- Hill, J. (2008). *La música barroca*. Ediciones Akal
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Miserachs, v. (2004). La polifonía clásica, punto cardinal de la Reforma del *Motu Proprio* de San Pio x. *Revista de musicología*, 27(1), pp. 257-272. <https://doi.org/10.2307/20797850>
- Phillips, P. (2014). Singing Polyphony. *The Musical Times*, 155(1929), pp. 7-18. <https://www.jstor.org/stable/24615654>
- Randel, M. (Ed.). (2009). *Diccionario Harvard de música*. Alianza Editorial

- Restrepo, M. (2014). Propagando la Contrarreforma: Los madrigales de Francisco Guerrero en *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589). *Revista de Musicología*, 37(1), pp. 141-168.
- Rickards, G. (1997). First Performances: Pfitzner's 'Palestrina'. *Tempo*, 201(70), pp. 35-37.
- Robledo, L. (1998). La música en el pensamiento humanista español. *Revista de Musicología*, 21(2), pp. 385-429. <https://doi.org/10.2307/20797531>
- Schaefer, E. (1994). A Reexamination of Palestrina's Role in the Catholic Reformation. *Choral journal*, (35), pp. 19-25.
- Toro, J. (2012). *Contrapunto sacro-vocal del siglo XXI. El estilo de Palestrina. Un análisis comparativo de los textos más representativos* [Tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. <http://hdl.handle.net/10784/515>
- Vieth, R. (2003). The Effect of the Left Hand Conducting Gesture on Inappropriate Vocal Tension in Individual Singers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 30(157), pp. 62-70. <https://www.jstor.org/stable/40319187>
- Williams, H. (2012). Children's Choir: Starting from Scratch: Ideas for a Successful Conference Choir. *The Choral Journal*, 52(9), pp. 67-69. <https://www.jstor.org/stable/23560706>

