

ción de Palestrina para la conservación de la polifonía en la iglesia, el mito se mantiene y en ello se demuestra su valor como mito. Igual que el «Adagio» de Albinoni —que es de Giazzotto—, el «Ave María» de Victoria —de bastante dudosa atribución—, el «Requiem» de Mozart —a medias con Süssmayer— o tantas obras que son lo menos representativo de sus autores, igual que tantas frases que nunca pronunciaron los hombres a los que se les atribuyen, igual que los grandes gestos y las grandes gestas que nunca hicieron los héroes, que lo son gracias, precisamente, a aquéllos y a éstas, Palestrina ha pasado a la historia por algo que quizá no hizo.

Víctor Hugo en un poema titulado «Que la musique date du XVIe. siècle» llama a Palestrina «vieux maître, vieux génie, père le l'harmonie». Richar Wagner preparó una edición del «Satab Mater», que ya había sido reeditado varias veces en el siglo XIX. Verdi proponía estudiar a Palestrina «in primis et ante omnia». En 1868 Witt fundó en Ratisbona la primera «Asociación Santa Cecilia para el perfeccionamiento de la música eclesiástica», que tendría en Palestrina su principal modelo. La culminación de toda esta mitificadora marea no podía ser otra que una ópera. Y, en efecto, Hans Pfitzner —un ilustre profesor alemán (1869-1949), combatiente contra toda novedad, se llamase Schönberg o Mahler— escribió el libreto y la música de una ópera titulada *Palestrina* (1915), de escaso interés dramático y excesivos eflu-

vios tardo-románticos. Palestrina se convertía, así, en bandera y símbolo de las tendencias más conservadoras de la música europea e incluso de la música eclesiástica. Por ello no es casual que un autor suizo publicase un estudio titulado *Palestrina o la poesía de la exactitud* (J. Samson. Ginebra, 1940). Tampoco lo es que una de las pocas voces que han disonado en este coro de imitaciones al unísono haya sido, precisamente, la de Arnold Schönberg, el restaurador y defensor del contrapunto en nuestro siglo: «Basar la enseñanza del contrapunto en Palestrina es tan necio como basar la enseñanza de la medicina en Esculapio. Nada podría estar más alejado de las ideas de hoy, desde el punto de vista estructural e ideológico, que el estilo de este compositor. Aparte de que su técnica contrapuntística no es superior en nada a la de los compositores flamencos». Las razones de Schönberg manifiestan, sin embargo, un gran elogio: «Me parece que su perfección no puede traducirse en un estilo imitable por el estudiante, porque esta perfección es una perfección ideal fruto de una concepción básica y no de la elaboración sucesiva; es sólo consecuencia natural de la profundidad de la idea, que no puede ser imitada y mucho menos enseñada». Es casi tanto como decir que la música de Palestrina tiene su fuente en la inspiración divina...

Desde principios de siglo se han levantado algunas otras voces críticas señalando, por ejemplo, el resentimiento de muchos compositores poste-

riores que se vieron obligados a escribir al modo palestriniano o el menosprecio que Palestrina sintió hacia sus contemporáneos, hasta tachar poco menos que de aprendiz a todo un Luca Marenzio. Quizá todo ello no sea sino otro síntoma de su genialidad.

**Estilo:** Durante siglos el sustantivo «contrapunto» fue acompañado de un adjetivo: «palestriniano» («praenestinus», «antiquus» o «gravis»), aunque no porque lo inventase él. Cuando Palestrina nació, Europa llevaba cinco siglos practicando conscientemente el arte polifónico y Josquin Desprez lo había elevado a la categoría de clásico. Gombert, Morales, Arcadelt, Lasso, de Monte... cualquiera de los polifonistas de aquel siglo sabía utilizarlo con maestría, pero Palestrina lo hizo perfecto. A partir de él, quien quisiera escribir música, o bien repetía la técnica de Palestrina o —como hizo Monteverdi— inventaba una «seconda prattica», un «stilo moderno», aunque para algunos menesteres el mismísimo don Claudio siguió utilizando la «prima prattica» y con él varias generaciones de músicos eclesiásticos.

Intentar describir el estilo de Palestrina en breves líneas es tanto como explicar su postura como compositor, el orden y la jerarquía de sus ideas en el acto de componer. Tarea imposible, pero intentaré un resumen.

El compositor nunca se enfrenta a una página en blanco. Por lo menos tiene un texto al que poner música. El texto es a la vez un condicionante y un acicate. En una