

JOSQUIN DESPREZ : festejando su 500 Aniversario

Josquin Desprez (1450/55?-1521) fue uno de los más brillantes compositores del período renacentista. Nacido y formado inicialmente en el noreste de Francia en la región del Flandes¹, entre St Quentin y Cambrai. Hacia 1475 estuvo al servicio de la corte del Roi René en Aix en Provence, y cerca de 1480 se instaló en Italia bajo el patronazgo del cardenal Ascanio Sforza. Cantor en Milan y luego en la Capilla Sixtina hasta 1495, tuvo lazos con la corte real francesa desde fines del siglo XV. Maestro de capilla de la corte ducal de Hercules I de Ferrara en 1503, finalmente se retiró desde 1504 con el cargo de prior en el convento Notre Dame de Condé sur l'Escaut en el noreste francés. Allí falleció en agosto de 1521².

Se ha podido determinar con certeza que llegaron a nuestros días 18 Misas³, aproximadamente 60 Motetes y 80 obras profanas de Josquin. Sus obras le dieron gran fama, lo que es testimoniado por copias de ellas en manuscritos de los archivos de iglesias, catedrales como de cortes ducales, principescas y reales, entre ellas la de Margarita de Austria (tía del emperador Carlos V). La naciente imprenta musical de Ottaviano Petrucci desde 1501 en Venecia permitió que sus obras se editaran y así adquirieran una difusión inédita para la época⁴. Petrucci imprimió 3 colecciones de Misas de Josquin (1502/5/14) además de sus obras tanto profanas como religiosas en las colecciones iniciales *Canti A, B y C*, las de *Motetes y Frottole*. Fue el único compositor de quien se editaron tardíamente (más de 20 años luego de su muerte) varias colecciones retrospectivas dedicadas exclusivamente a sus obras, tanto en Francia como en Flandes en las imprentas de T. Susato (1545) y P. Attaingant (1549).

Josquin tuvo una sólida formación durante sus años iniciales (se sostuvo que fue alumno de Johannes Ockeghem, aunque no hay fuentes que puedan confirmarlo), desde joven trabajó en Italia en varias cortes, incluso en la papal en Roma. Su biografía puede encontrarse fácilmente en internet. Para comprender la admiración que sus contemporáneos tuvieron por sus obras, baste decir que se lo llamó Príncipe de los músicos. Sus obras religiosas (especialmente misas) fueron editadas desde 1502 por Petrucci, así como también muchos de sus motetes. En cambio, sus *chansons* francesas llegaron a nosotros a través de manuscritos provenientes de diversos orígenes (entre ellos de la corte de Margarita de Austria, tía de Carlos V). El problema que en muchos casos se plantea es que la atribución a Josquin de varias de esas obras es discutible, ya

¹ Antiguo Ducado de Borgoña

² *Josquin Desprez*, Jacques Barbier, bleu nuit ed, Barcelona, 2010

³ Muchas obras fueron falsamente atribuidas a Josquin en el período, evidentemente porque garantizaban la venta de las ediciones donde estaban incluidas. En casos de atribuciones erróneas en manuscritos se debe en muchos casos al hecho de confundir el nombre del célebre autor flamenco por la semejanza con los de músicos menos conocidos de la época

⁴ Las ediciones de Petrucci tuvieron una tirada de entre 500 a 1500 ejemplares

que no siempre se indicaba en manuscritos e incluso ediciones de época el nombre del autor, y, por otro lado, se le adjudicaron en diversas ediciones obras escritas por otros autores. Especialistas desde comienzos del siglo XX sostienen que escribió unas 70 obras con texto en francés.

Para comprender la admiración que se tuvo por su obra en su época marco un dato excepcional : más de 20 años después de su muerte se editaron 2 colecciones retrospectivas de *chansons* de Josquin, tanto en Amberes por Tylman Susato (1545) como en Paris en la imprenta de Pierre Attaignant (1549). El problema es que de algunas de las obras allí incluidas no llegaron otras fuentes manuscritas anteriores, lo que suscita la duda sobre la real autoría de ellas por el célebre autor de *Mille regretz*. Quizás sí existieron esas copias manuscritas, pero, como muchísimo otro material muy valioso del período, se perdieron en el curso de la historia.

Presentaré en este espacio varias *chansons* incluidas en esas colecciones, indicando algunas de atribución dudosa. Aun así, se trata de obras excepcionales y que bien vale la pena interpretarlas.

Josquin fue un gran Maestro de la escritura canónica. Al margen de sus *chansons* donde el canon lo ubica en las 2 voces superiores (*Je me complains, Plaine de dueil*), en muchas otras las voces canónicas son voces más graves, lo que a mi modo de ver, fue un intento sumamente exitoso de ocultar ese recurso compositivo. En el estilo de Josquin, sostengo que el uso del canon no es un fin en si mismo, sino el medio inicial de construcción de su obra polifónica. Dado que la escritura contrapuntística de Desprez fue poco a poco tendiendo a la imitación entre todas las voces alternando con escritura homofónica, el recurso de ubicar el canon en voces graves ayuda a “esconderlo”, y, dada la multiplicidad de las entradas imitativas sobre el mismo motivo canónico en las otras voces, la resultante final da la clara sensación de ser una obra esencialmente imitativa (A-B en *Parfons regretz*, S2-T en *Plusieurs regretz* amabas a 5 voces, S2-T2 en *Regretz sans fin* a 6, S-T1 en *Cueur langoreux*, A-T2 en *Nymphes Nappes* a 6, T2-T3 en *Incessament*).

Otro buen ejemplo que ratifica mi visión sobre el deseo *josquiniano* de “ocultar” el canon y así acercarse a la escritura imitativa sistémica lo constituye el doble canon *Baises moy* (editado por London Pro Musica Edition en los años 70; se pueden encontrar hoy versiones en imslp / cpdl). En esa *chanson* (probablemente derivada de una melodía popular) al inicio Josquin realiza un doble canon (S-A y T-B) con melodías diferentes para cada canon, los que, superpone, entrando las 4 voces de manera casi simultánea. Lo extraordinario y novedoso de esta obra es que, luego de esa frase inicial, Josquin pasa a utilizar el mismo material melódico entre las 4 voces (manteniendo rigurosamente los cánones S-A y T-B) y separando las entradas de cada voz, logrando así la imagen sonora de una escritura integralmente imitativa a 4.

En la colección de Susato de 1545 hay una versión de *Baises moy* a 6, canon triple, una verdadera proeza compositiva.

En mi opinión, sostengo que Josquin poco a poco fue abandonando el recurso canónico, y, en sus obras tardías escribe en clara imitación sistémica entre todas las voces, alternándola con pasajes de tendencia homofónica.

La celebrísima *Mille regretz* es el más claro ejemplo.

Aquí presento 2 obras (*Plus nulz regretz* a 4 y *Je ne me puis tenir d'aimer* a 5) que tienen ese perfil. Si bien algunos colegas musicólogos ponen en duda que la última sea obra de Josquin, su alta calidad de escritura imitativa y hermosas líneas melódicas las hacen merecedoras de haber sido obra del genial Desprez.

Y si no lo fue (lo que probablemente nunca se pueda dilucidar), como se dice en italiano “*Se non é vero é ben trovato*”.

Los estilos de las chansons de JOSQUIN DESPREZ

Josquin ha dejado un variado legado de composiciones en diversos géneros musicales del período, tanto litúrgicos como profanos. En cuanto a sus *chansons* francesas, han llegado a nuestros días cerca de 70, algunas de las cuales solamente tienen la referencia del verso inicial, ya que tanto en manuscritos como ediciones de época no aparecen sus textos completos. Además pueden agregarse a la lista una decena de obras instrumentales, de las que algunas también tienen título en francés.

En el excelente libro que escribió mi amigo y colega el Dr. Jacques Barbier (*Josquin Desprez, bleu nuit éditeur, 2010, www.bne.fr*) están detalladas las obras de 3 a 6 voces con texto (o título) francés así como sus obras profanas sobre textos latinos e italianos. En el campo de las obras religiosas, y ante la problemática de tener que escribir *misas* sobre un texto “mil” veces ya oído y cantado con anterioridad, los autores del XIV y XV recurrieron a basarse en melodías preexistentes (esencialmente del gregoriano); así, con ese nuevo material musical que utilizaron como *cantus firmus* o de manera *canónica* surgieron nuevos impulsos e ideas musicales para componer una nueva *misa*. Utilizaron las diferentes técnicas de reelaboración de un material dado como la *transposición*, *augmentación*, *espejo*, *cangrejo*. Y, el *canon* fue, sin duda, otro valiosísimo recurso. Esta práctica generalizada fue también empleada en las obras profanas.

Específicamente, sus *chansons* francesas tienen por lo general textos de los poetas retóricos franceses del siglo XV, siendo la mayoría de ellos *rondeaux truncos*. Su clima general es el del amor cortesano, frecuentemente no correspondido. La forma poético-musical *rondeau* consistió en una obra vocal basada en un largo poema estrófico, cuya forma incluía durante su transcurso la repetición completa de la estrofa inicial con su

texto inicial. La moda de los compositores franceses de mediados del XV (Josquin, Brumel, Pierre de la Rue, Compère) consistió en mantener solamente la estrofa inicial de esos poemas arcaicistas descartando las siguientes; a ello se lo llama *rondeau trunco*.

Las *chansons josquinianas* pueden agruparse en 4 muy diferentes estilos :

. *chanson* rústica : frecuentemente basada en una melodía popular de la época sobre textos de escaso valor literario (o proveniente de una obra de otro autor). La mayoría de ellas son a 3 o 4 voces. El célebre autor de *Mille regrets* utilizó en ellas el recurso del *canon*, claramente identificable en las voces superiores o bien en las más graves (*Baises moy, Ditez moy bergere* y *En l'ombre d'ung buissonet* en todas doble *canon* S-A y T-B, *Adieu mes amours canon* T-B, *Belle pour l'amour, canon* T-B en su parte inicial, *Comment peult avoir joye canon* S-T, *Une musque de Biscaye canon* S-A)

. *chanson* sobre *cantus firmus* : se trata de una técnica de composición muy frecuente en *misas* del período basadas en un *cantus firmus* proveniente del gregoriano (o en melodías para-litúrgicas), o bien con texto en francés extraída de una obra polifónica preexistente. En estas *chansons*, una voz (generalmente T) tiene a su cargo la melodía preexistente en valores rítmicos largos, mientras las demás dialogan en imitación alternando con pasajes verticales, y obviamente generando *poli-textualidad*. (A la mort y *Ce povre mendiant* a 3 voces, *Cueurs desolez**, *L'ami a tous*, *Ma bouche rit* y *Nymphes des bois* a 5, *Nymphes, nappés*, *Fors seulement* a 6)

. *chanson* melancólica : (sobre textos de *lamentaciones*, muy en boga desde fines del XV, especialmente apreciados por Margarita de Austria, tía de Carlos V), a 5 o 6 voces y en las que es muy frecuente el uso del *canon* (a 5 voces S-A en *Ie me complains** y en *Plaine de dueil*)

Pero, en la mayoría de ellas, sostengo que Josquin buscó deliberadamente “ocultar” el *canon*, ubicándolo entre voces internas del entramado polifónico (a 5 voces : T1-T3 en *Du mien amant* y *Douleur me bat*, T2-B en *Parfons regretz**, A-T2 en *Plusieurs regretz*, T1-B1 en *Incessament*, T1-T2 en *N'est pas un grand desplaisir*, S-T1 en *Cueur langoureux**; a 6 voces : A-T2 en *Regretz sans fin**, A-T2 en *Nymphes Nappés* a 6, T1-T3 en *Vous ne l'aurez pas*, T1-T2 en *Petite camusette*, T1-B1 en *Pour souhaitter*, T1-T3 en *Si congie prens*).

. *chanson in extenso* : en estas obras Josquin abandonó la técnica *canónica* en función de lograr la equidad de las voces del entramado polifónico. Alternando la escritura imitativa con la vertical todas las voces intervienen de manera pareja. No se trata en estos casos de la presencia de voces *canónicas* (lo que las diferencia de las demás), o bien de una obra basada en una melodía popular o del gregoriano : se tiende a una nueva búsqueda que no es otra que evitar la jerarquización o distinción entre ellas

(*Mille regretz* a 4 sobre poema de Jean Lemaire, *Plus nulz regretz** a 4⁶ -la obra se inicia con un doble canon que pronto deviene en imitación sistémica-, *Je ne me puis tenir d'aimer** a 5, *En non saichant** a 5, *Tenez moy en vos bras* a 6)

Llegados a este punto, y referente al empleo del *canon*, surgen aquí varias preguntas :

- . el compositor lo escribía inicialmente ?
- . luego agregaba las otras voces ?
- . fue el elemento esencial de la obra ?
- . o simplemente su puntada inicial ?

Lo importante, a mi modo de ver, es que el gran Josquin Desprez, verdadero Maestro de la escritura canónica (recurso que utilizó constantemente en sus obras religiosas) desde un cierto momento de su trayectoria decidió “esconder” el *canon* en sus obras profanas, haciéndolo participar activamente del juego imitativo de todas las voces.

De esta forma Josquin logró dar la *sensación auditiva* de tratarse de una obra puramente imitativa.

Entonces, y llegando a la esencia de este trabajo, vuelvo a preguntarme :

No fue éste el *inicio* del camino del abandono del extraordinario recurso de la práctica canónica en la *chanson* francesa ? llevando a un cambio de estilo compositivo que puede verse claramente en la siguiente generación de compositores franco-flamencos en el que **todas las voces están equiparadas, sin distinción alguna, y alternando la escritura en imitación con la vertical ?**

* Estas *chansons* están transcritas en www.nestorzadoff.com.ar / Transcripciones, la mayoría de las restantes obras citadas se las encuentra en las web cpdl o imslp

Néstor Zadoff

Profesor Nacional de Música Conservatorio Nacional

Licenciado en Artes Musicales Damus-UNA

Doctor en Letras y Ciencias Humanas (Musicología) Université F. Rabelais, Tours, Francia

Profesor Adj. de Dirección Coral Damus-UNA

Bibliografía básica

Josquin Desprez, Jacques Barbier, bleu nuit editeur, Barcelona, 2010

Septieme livre, Tylman Susato ed, Anvers, 1545

36 livre, Pierre Attaingnant ed, Paris, 1549

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000014497>

<https://www.britannica.com/biography/Josquin-des-Prez>

Josquin's chanson : ignored and lost sources, Bonnie Blackburn, Univ of California Press, 2014

Susato's le 7eme livre and the persistence of exact canon, P Urquhart, ed Pendragon, 2005

⁶ *Chanson* escrita en 1507 sobre un poema de Lemaire para celebrar la paz entre Inglaterra y el Imperio austro-húngaro, firmada en Calais, Francia



Trente sixiesme liure cōtenāt xxx. chālōs

TresM uſicales, A Quatre Cinq & Six parties, En cinq liures, Dont le cinquiesme
liure contient les cinquiesmes & ſixiesmes parties, Le tout de la cōpo-
ſition de feu loſquin des prez, Tres corectement Imprimees
Par Pierre attingnant Libraire & imprimeur du Roy
en muſique En la Rue de la Harpe Pres
l'eglise S. Coſme 14 Martil. 1549.

Allegz moy	tt	bb	fo.	ix	Neſe pas vng grand deſplaſir	tt	fo.	v
Bayſes moy	tt	bb		xij	Nymphes nappes	tt	cc	xij
Cueurs deſolez	ff			xij	Parſons regretz	tt		ij
Cueur langoureux	cc			i	Plaine de dueil	tt		ij
Cent milles regretz	tt			xij	Plusieurs regretz	cc		iiij
Douleur me bat	cc			xi	Pour ſouhaiter	tt	cc	vi
Dun mien amant	cc			xij	Petite camuſette	ff	bb	x
En non ſachant		cc		vi	Plus nulz regretz			xvi
Faulx d'argent	tt			ix	Plus neſtes ma maiſtreſſe			xv
Inceſſamment liure ſuis a martire	tt		tt	iiij	Regretz ſans fin	tt	cc	ij
le me complains		cc		vij	Si vous n'avez aultre deſir	tt	bb	v
Inceſſamment mon poure cuer lamente	tt			xij	Si conge prens	tt	cc	vij
le ne me puis tenir d'aymer	tt			xij	Tenez moy en voz bras	tt	bb	vij
La nyx a tous	tt			ij	Vous ne laurez pas	tt	bb	ii
Ma bouche rit	bb	cc		xi	Vous laurez	tt	cc	x

Superius.

A Cinq Superius. Fo XVI

Plus nulz regretz grā iz moiens & menuz de ioye nulz ne ſoynt diſſez ne eſ-
criptz or eſt venu le bon temps ſaturvus ou peu congneuz ſuyr plaintez &
long tēps auons au malheurs inſinis batus pugniz & ſaiz pourtes & meia
gres & ſaiz pourtes & mei gres mais maintenant ij. deſpoir ſoumes garnis
iointiz & vniz nayons plus nulz regretz nayons plus nulz regretz


(ca. 1450/55-1521)

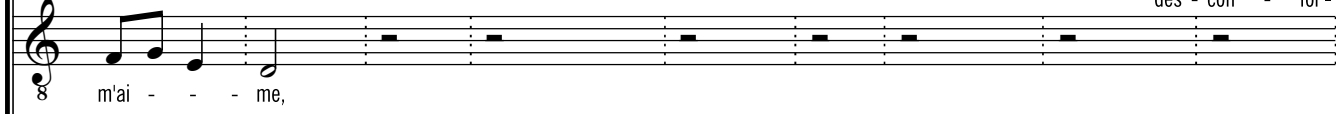
S m'ai - me, cel - le qui point ne m'ai - me, cel - le qui point ne
 A m'ai - me, cel - le qui point ne m'ai - me,
 T1 Je ne me puis te - nir d'ai - mer cel - le qui point ne
 T2 m'ai - me, cel - le qui point ne m'ai - me, cel - le qui
 B nir d'ai - mer cel - le qui point ne m'ai - me, cel - le qui point ne

(1) *Los valores rítmicos fueron reducidos a 1/4 de su valor visual*

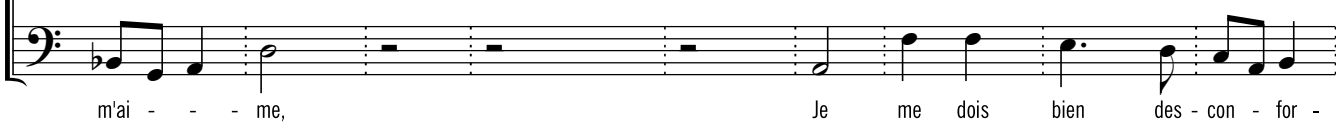
B

S 
 m'ai - me, Je me dois bien des - con - for - ter, Je me dois bien des - con - for -

A 
 Je me dois bien des - con - for - ter, Je me dois bien des - con - for -

T 1 
 8 m'ai - me,

T 2 
 8 point ne m'ai - me, Je me dois bien des - con - for - ter, Je me dois bien des - con - for -

B 
 m'ai - me, Je me dois bien des - con - for -

C

S 
 ter, car j'ay per - du ma pei -

A 
 ter, Je me dois bien des - con - for - ter, car j'ay per - du ma pei -

T 1 
 8 Je me dois bien des - con - for - ter, car j'ay per - du ma pei -

T 2 
 8 ter, Je me dois bien des - con - for - ter, car j'ay per - du ma pei - ne, -

B 
 ter, Je me dois bien des - con - for - ter,

S 
 ne, Ma da - me sou - ve - rai - ne, Ma da - me sou - ve - rai - ne,

A 
 ne, car j'ay per - du ma pei - ne, Ma da - me sou - ve - rai - ne, Ma da - me

T 1 
 8 ne, car j'ay per - du ma pei - ne, Ma da - me sou - ve - rai - ne,

T 2 
 8 car j'ay per - du ma pei - ne, Ma da - me sou - ve - rai - ne, Ma da - me

B 
 car j'ay per - du ma pei - ne, Ma da - me sou - ve - rai - ne, Ma da - me

D

S Ma da - me sou-ve-rai - ne, re - ce - vez vos -

A sou-ve-rai - ne, Ma da-me sou-ve-rai - ne, re-ce - vez vos - tr'a - - - mi

T 1 Ma da - me sou-ve-rai - ne, re - ce - vez vos - - -

T 2 sou-ve-rai - ne, Ma da-me sou-ve-rai - ne, re - ce - vez vos -

B sou-ve-rai - ne, re - ce - vez vos - - - - tr'a - mi

S - - tr'a - mi re - ce - vez vos - - - - tr'a - mi par vos-tre bon-té plei -

A re-ce - vez vos - - - - tr'a-mi re - ce-vez vos - tr'a - mi par vos-tre bon-té plei -

T 1 - - tr'a - mi re-ce - vez vos - tr'a - mi re - ce-vez vos - tr'a - mi

T 2 tr'a - mi par vos-tre bon-té plei - ne, par vos-tre bon-té plei -

B re - ce - vez vos - - - tr'a - mi par vos - tre bon-té plei -

E

S ne, par vos-tre bon-té plei - ne, par vos-tre bon-té plei - ne, ou mort est a de - mi, ou

A ne, par vos-tre bon-té plei - ne, par vos-tre bon-té plei - ne, ou mort est

T 1 par vos-tre bon-té plei - ne, ou mort est a de - mi, ou mort est

T 2 ne, par vos-tre bon-té plei - ne, par vos-tre bon-té plei - - - ne, ou mort est a de-mi, ou mort est

B ne, par vos-tre bon-té plei - ne, ou mort est a de-mi,

S

A

T 1

T 2

B

mort est a de - mi.

mort est a de - mi.

mort est a de - mi.

(2) *The double third between S and T2 is debatable; its use was frequent in that period specially in cadential passages of brief rhythmic values, like in this case*

Plus nulz regretz

ed. 1549

Transcripción y edición: Néstor Zadoff (2018)

Josquin des Pres
(ca. 1450/55-1521)

◇ = ♩ = [75]

Alto

Ten. 1

Ten. 2

Bar.

Plus nulz [re - gretz] grandz mo-iens et me - - -

Plus [nulz re - gretz] grandz mo-iens et me - - -

13

A

T 1

T 2

B

grandz mo-iens et [me - - - nuz,] De ioy - e nulz ne soi - ent dictz

nuz, De ioy - e [nulz] ne soi - ent

grandz mo-iens et me - nuz, De ioy - e nulz

nuz, De ioy - e nulz ne soi - - ent dictz ne es -

24

A [ne es - - - - - criptz,]

T 1 dictz ne es - - - - - criptz,]

T 2 ne soi - - - ent dictz ne es - criptz, Or est ve - nu

B criptz, Or est ve - nu le

33

A Or est ve - nu le bon temps [Sa - - - - tur - nus,]

T 1 Or est ve - nu le bon temps Sa - tur - nus,]

T 2 le bon temps [Sa - - - - - tur - nus,] Ou peu con -

B bon temps [Sa - - - - - tur - nus,] Ou peu con - gneux

44

A Ou peu con-gneux fu - rent plain - ctez et crys, fu -

T 1 Ou peu con - gneux fu - rent plain - ctez et crys, fu - rent [plain - ctez]

T 2 gneux [Ou peu con - gneux] fu - rent plain - ctez et crys,

B fu - rent plain - ctez et crys, fu - rent plain -

55

A rent plain - ctez et _____ crys, Long - temps a - vons

T 1 _____ et crys, Long - temps a - vons en mal - heur

T 2 fu - rent plain - ctez et crys, Long - temps a - vons _____

B ctez et crys, Long - temps a - vons en mal - heur in -

67

A en mal - heur in - fi - nis, Ba - tus pug -

T 1 [in - fi - nis, _____] Ba - tus pug - nis

T 2 en mal - heur in - - fi - nis, Ba - tus pug - nis _____

B fi - nis, Ba - tus pug - nis

80

A nis et faictz po - vres et mai - - - - - gres, et

T 1 et faictz po - vres et _____ [mai - - - - - gres,] Mais _____ main -

T 2 _____ et faictz po - vres et mai - gres,

B et faictz po - vres et [mai - - - - - gres,] et

92

A

faictz po - vres et mai - - - - - gres, [Mais main -

T 1

8 te - nant des - - - - - poir som - mes gar - nis, [som - mes gar - - -

T 2

8 et faictz po - vres et mai - gres,

B

faictz po - vres et [mai - - - - - gres,] Mais main -

102

A

te - nant Mais main - te - nant des - poir som - mes gar - nis, [som - - -

T 1

8 - - nis,] Mais main - te - nant [des - poir som - mes gar - nis,]

T 2

8 Mais main - te - nant des - [poir som -

B

te - nant [des - poir som - mes gar - nis,]

110

A

- - mes gar - nis,] loinctz et u - nis na - yons plus [nulz re -

T 1

8 loinctz et u - nis [na - yons plus nulz re -

T 2

8 mes gar - nis,] loinctz et u - nis [na -

B

loinctz et u - nis [na - yons plus nulz re -

122

A gretz, Plus _____ nulz re - gretz,] na - yons [plus nulz _____ re - gretz, plus _____

T 1 8 gretz, na - yons plus nulz re - gretz, plus nulz _____ re - gretz.]

T 2 8 yons _____ plus nulz _____ re - gretz,] [na - yons _____

B gretz, [na - yons _____ plus nulz _____ re -

132

A _____ nulz re - gretz.]

T 1 8

T 2 8 _____ plus nulz _____ re - gretz.]

B gretz.]