

Capítulo XVIII

Las innovaciones en el estilo y la transmisión

En su *Nymphes des bois*, un lamento a la muerte de Ockeghem, el poeta Jehan Molinet recitaba de un tirón los nombres de cuatro compositores que debían vestirse de luto y llorar la muerte de su especie de *bon père* imaginario: Josquin Desprez (ca. 1440-1521), Pierre de la Rue (ca. 1450/1455-1518), Antoine Brumel (ca. 1460-ca. 1515) y Loyset Compère (ca. 1445-1518). La lista comenzaba con Josquin (Ej. 18-1):

EJEMPLO 18-1. Josquin, *Nymphes des bois*, cc. 111-133.

The image displays two systems of musical notation for Josquin's *Nymphes des bois*. Each system consists of four staves: a vocal line (soprano), a lute line (treble clef), a bass line (bass clef), and a basso continuo line (bass clef). The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature.

System 1 (Measures 111-113):
The vocal line begins with the lyrics: "A - cous - tres vous d'ha - bis de doeul Jos -". The lute line provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The bass line and basso continuo line follow the vocal melody.

System 2 (Measures 119-121):
The vocal line continues with the lyrics: "quin, Piers - son, Bru - mel, Com - pe - re,". The lute line continues with its rhythmic accompaniment. The bass line and basso continuo line follow the vocal melody.

127

Et plou-res gros-ses lar-mes docil
 Et plou-res gros-ses lar-mes docil
 Et plou-res gros-ses lar-mes docil
 Et plou-res gros-ses lar-mes docil

Otra *déploration* sobre la muerte de Ockeghem —esta vez de Guillaume Crétin— aumenta la lista de compositores afligidos por la pérdida: Alexander Agricola (1446 [?]–1506), Johannes Ghiselin (*alias* Verbonnet, cuyas fechas de nacimiento y muerte se desconocen), Johannes Prioris (ca. 1460–ca. 1514) y Gaspar van Weerbeke (ca. 1445–después de 1517). Finalmente, aunque ninguno de los poetas los menciona, la muerte de Ockeghem ciertamente debió de afectar a personajes como Jacob Obrecht (1457/1458–1505), Heinrich Isaac (ca. 1450–1517) y Jean Mouton (antes de 1459–1522), gigantes todos ellos de la época.

Esta breve lista de compositores nacidos entre 1440 y 1460 y cuya carrera se desarrolló entre 1470–1480 y 1520–1530, aunque sea incompleta, deja clara una cosa. Nunca antes había producido una sola generación una constelación de compositores tan numerosa y brillante: no sólo eran magos de la técnica, sino que podían conmovier, llegar al corazón de los oyentes, tanto en su época como en la nuestra.

Del mismo modo que los compositores de esta generación trabajaron en el centro justo del período de doscientos años que es objeto de nuestro estudio, su música tiene también un papel central. Por una parte, absorbieron completamente el estilo de las generaciones de Dufay y Busnoys-Ockeghem. Por otra, modificaron ese estilo para crear un lenguaje tan espectacularmente rico en posibilidades técnicas y expresivas que iba a servir de fuente de géneros estilísticamente tan dispares como la *chanson parisina*, de gran vitalidad rítmica, el madrigal de la *seconda prattica* (a partir de mediados del siglo xvi), de una emotividad exacerbada, y la música religiosa, casi alejada de este mundo, de la Roma de la Contrarreforma.

En conjunto, la generación de La Rue, Obrecht, Isaac y Josquin ocupa un puesto hacia el 1500 análogo al que ocupó Beethoven alrededor de 1800: respetaron el pasado, marcaron el futuro y construyeron su propia identidad.

LA IMITACIÓN CONTINUA

Aunque Josquin y sus contemporáneos no fueron los primeros en utilizar la imitación, sí fueron los primeros que la convirtieron en el elemento constructivo fundamental de su estilo. Así como en los capítulos anteriores tomábamos nota de las obras en las que se utilizaba la imitación de un modo sistemático, ahora tomaremos nota

de aquellas piezas en las que no lo es. Por otra parte, mientras que antes la imitación se utilizaba en secciones a dúo o en dúos entre el *superius* y el tenor de una textura a tres voces, ahora la imitación permea las cuatro (o más) voces, y a diferencia del comportamiento bastante predecible de la imitación anterior, ahora aparece en una serie innumerable de permutaciones.

JOSQUIN: AVE MARIA... VIRGO SERENA

El nuevo tratamiento de la imitación aparece en el motete de Josquin, *Ave Maria... virgo serena* (*Antología*, n.º 37), probablemente la pieza citada con mayor frecuencia para ilustrar las innovaciones estilísticas de Josquin y de su generación, grabada en disco en una fecha tan temprana como 1937 y apodada por un musicólogo como la *Mona Lisa* de la música del Renacimiento¹. Examinaremos esta breve obra maestra antes incluso de estudiar con más detalle a su autor. El texto está tomado de tres fuentes distintas: la primera estrofa («Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, virgo serena») está tomada de la secuencia gregoriana correspondiente, perteneciente a la festividad de la Anunciación; la oración independiente de cinco estrofas que sigue era muy conocida en el siglo xv y aparece en varios libros de horas (pequeñas colecciones privadas de oraciones piadosas); la invocación final «O Mater Dei...» sigue una fórmula muy común de la época. De los veintisiete versos o medios versos que tienen motivos propios claros, no menos de dieciséis empiezan con imitación. El efecto, sin embargo, no tiene nada de tedioso, al estar la imitación sometida a una variación caleidoscópica:

(1) En los compases 1–31, los cuatro medios versos que abren la obra están compuestos con una imitación sencilla que recorre las cuatro voces, al unísono y a la octava; sin embargo, la imitación no es nunca mecánica, pudiendo cesar las voces poco después de haber imitado tan sólo el motivo inicial (*altus* y *bassus*, cc. 18–25) o continuarla más allá de éste, para luego seguir por caminos independientes (*superius* y tenor, cc. 17–24). Josquin varía también el orden de entrada de las voces y el intervalo de tiempo entre las distintas entradas; así pues, la parte sobre «virgo serena» (cc. 23–28) se encuentra dominada por primera vez por el *altus*, y da la impresión de que el tenor se adelanta un compás en su entrada.

(2) Los compases 31–39 introducen una imitación en pares de voces en la que cada par no imita al otro: aquí nos encontramos con un efecto añadido, al volver el *altus*, que acababa de estar emparejado con el *superius*, con el tenor y el *bassus*, de manera que dos voces son contestadas por tres.

(3) Los compases 54–65 presentan una imitación por pares de voces en la que las dos voces de cada par son, en sí imitativas. Una vez más nos encontramos con una sorpresa: mientras que en las imitaciones anteriores todas las voces entraban con el

¹ Jessie Ann Owens, «How Josquin Became Josquin», comunicación leída en el congreso «Making New Classics: Canon Foundation in the Renaissance», en la Universidad de Harvard, el 4 de abril de 1992.

mismo texto, ahora el «Ave cuius nativitas» del *superius* y del *altus* es respondido por el «Nostra fuit solemnitas» del tenor más el *bassus*.

(4) Los compases 127-133 y 133-141 muestran una imitación por pares de voces en la que sólo una de las voces de cada par realiza la imitación con exactitud.

A veces, Josquin aligera la textura predominantemente imitativa con una escritura acordal u homofónica a cuatro voces, como puede apreciarse especialmente en los compases 94-109 y 143-155, que se corresponden con el cuarto cuarteto y el pareado final con su «Amén» añadido, respectivamente. No obstante, aunque ambas secciones proporcionan un contraste de textura, tienen finalidades distintas. La sección acordal final (cc. 143 y ss.) resuelve verdaderamente la tensión de todo el motete, en especial después de que el *superius* y el tenor de la sección precedente hayan zarrandeado bien el barco rítmico con su tres contra dos (cc. 135-140). La homofonía de «Ave vera virginitas» (c. 94), por otra parte, es ambivalente: mientras que la sencilla repetición y simetría proporcionan un compás de reposo, el cambio de una métrica binaria a otra ternaria (con una proporción de 3:1 de efecto acelerador) y el canon «velado» entre el *superius* y el tenor, en el que las dos voces están en métricas opuestas, activan la música con una sacudida súbita. El descanso no va a llegar hasta el siguiente punto de imitación; Josquin vuelve, pues, las tornas respecto a la función de las dos texturas.

La impresión general de *Ave Maria... virgo serena* es que «respira», rezuma flexibilidad: hay imitaciones de todo tipo, escritura contrapuntística libre, homofonía estricta, contrastes entre dúos agudos y graves y entre dúos y una escritura a cuatro partes, métrica cambiante, motivos concisos que se adaptan al texto como un guante, melismas serpenteantes (cierto es que restringidos), cadencias claras y frases solapadas sin costuras. Todo parece ocurrir sin ningún esfuerzo, sin un solo rastro de intelecto. En cierto modo, lo que podría llamarse el naturalismo de Josquin ha suplantado a la complejidad y el artificio de Ockeghem. Los años en torno a 1500 estaban siendo testigos del amanecer de un nuevo mundo, y el motete de Josquin, compuesto probablemente en Milán —¿cuna del nuevo estilo?— en una fecha tan temprana como 1470, puede ser el representante de su ambiente musical.

LAS NUEVAS RELACIONES ENTRE LAS VOCES

Con su insistencia en una imitación continua, los compositores de la generación de Josquin alteraron las relaciones predominantes entre las distintas voces. Hagamos un breve repaso: el elemento estructural principal de la *chanson* a tres voces tardía de Dufay consistía en un dúo muy unido entre el *superius* y el tenor al que se le «añadía» (palabra peligrosa) una tercera voz que no tenía una importancia fundamental en lo que es la sustancia contrapuntística y armónica de la pieza. Del mismo modo, las misas a cuatro voces del Dufay ya maduro tenían la misma textura del dúo entre el *superius* y el tenor (siendo ahora el tenor un *cantus firmus* preexistente), un bajo que era guiado (y guiaba) las implicaciones armónicas del dúo, y un contralto cuyo pa-

pel era principalmente el de servir de relleno. En suma, cada voz tenía una función definida en una jerarquía determinada.

Con la imitación continua, estas relaciones cambiaron. Claramente, la imitación significa igualdad entre las voces: cada parte es igual de esencial que cualquier otra. Si se quita una voz, la obra se cae en pedazos. El cambio es también evidente en los dos pasajes de acordes de *Ave Maria... virgo serena*. El *superius* y el *bassus* determinan el movimiento en esas secciones, lo cual quiere decir que Josquin percibía una serie de sonoridades verticales —acordes, para nosotros— y la tensión-resolución que producen.

Estos cambios se han explicado con frecuencia como paso de un sistema de composición «sucesiva» a otro de composición «simultánea» (o «armónica»); es decir, que los compositores dejaron de componer las voces de una en una (¿de principio a fin?) y empezaron a concebir el tejido polifónico entero como un todo. La base de esta opinión viene de los teóricos. Por ejemplo, Pietro Aaron, en *Toscanello in musica* (1523), escribía que «muchos compositores eran de la opinión de que la voz soprano tenía que ser compuesta primero, luego el tenor, y después del tenor el bajo... Los compositores modernos tenían una idea mejor... porque consideraban todas las partes a la vez»².

No obstante, la cuestión de la composición sucesiva por oposición a la composición simultánea está con toda seguridad entre los temas fuera de toda discusión de la historia de la música. ¿Tenemos que creer que Dufay (o Busnoys, u Ockeghem), a pesar de utilizar un *cantus firmus* preexistente como trampolín o de elaborar un núcleo estructural con el *superius* y el tenor, no tenían presente, vibrando en su imaginación, la textura polifónica completa? Los compositores de la generación de Josquin continuaron escribiendo composiciones sobre *cantus firmus*; ¿de verdad no «consideraron todas las partes a la vez» en esas obras? ¿A quién estaban destinadas las prescripciones de los teóricos? Ciertamente, no estaban dando lecciones a los maestros. En definitiva, comparar el estilo anterior, en el que las distintas voces encajan en una jerarquía de funciones y el movimiento está determinado más por la tensión del contrapunto que por «progresiones de acordes», con la idea de una composición sucesiva a la manera de un rompecabezas o puzzle es, en el mejor de los casos, cuestionable.

JOSQUIN DESPREZ

Es justo decir que Josquin Desprez (II. 18-1) ha sido el compositor más estudiado de los doscientos años que abarca nuestro estudio. Sin embargo, hay vacíos en su biografía, la cronología de su obra es incierta, y hay serias dudas sobre qué compuso y qué no. Una cuestión también desconcertante es la de varios cantantes que eran parcialmente homónimos: Pasquier Desprez, Josse (Josquin) van Steelant, Johannes de Pratis (= des Prez), Josquin Doro. Un Josquin que trabajó en Milán entre 1459 y 1476 ha sido identificado generalmente con el famoso compositor, pero esa identificación ha sido puesta en duda recientemente.

² Citado en Blackburn, «On Compositional Process in the Fifteenth Century», p. 215.



ILUSTRACIÓN 18-1. Petrus Opmeer, *Josquinus Pratensis*, xilografía del *Opus chronographicum orbis universi* (1611).

Josquin nació probablemente hacia 1440, seguramente en el área de Vermandois, en la Picardía actual. Aunque no existe ninguna información sobre sus primeros años, hay un testimonio del siglo XVII (extremadamente tardío, pues) de que fue niño de coro de la colegiata de San Quintín. Por lo que respecta a afirmaciones contemporáneas de que estudió con Ockeghem, no hay la menor prueba que apunte ni a ésa ni a otra relación profesor-alumno.

1459-1476: MILÁN

La primera referencia segura a Josquin es un documento milanés de agosto de 1459 que lo menciona en una lista como *biscantor*—adulto cantante de polifonía— en la catedral de aquella ciudad y que muestra que debió de llegar el mes anterior. Permaneció en la catedral hasta diciembre de 1472 (inclusive), con un salario relativamente bajo, de poco más de un ducado al mes. A continuación, Josquin cruzó la ciudad para sumarse a los *cantori di cappella* del duque Galeazzo Maria Sforza, en la que queda registrado por primera vez el 18 de enero de 1473. Allí recibió un beneficio que elevó el total de sus ingresos anuales a 160 ducados, convirtiéndolo en el cantante mejor pagado de la corte. Sin duda permaneció en la capilla hasta que ésta se disolvió parcialmente tras el asesinato del duque el 26 de diciembre de 1476.

La larga estancia de Josquin en Milán debió de ser una buena experiencia formativa: entre sus compañeros en la capilla ducal estaban Compère, Agricola, Weerbecke y Martini, y lo que debió de ser un espíritu competitivo agudizó sin duda sus habilidades compositivas³.

³ La opinión tradicional es que el Josquin milanés es el compositor. Para ver argumentos a favor y en contra, véanse los estudios de Fallows, Macey y Merkley citados en la nota bibliográfica.

1477-1489: ¿DE VIAJE?

En la década posterior a la muerte de Galeazzo Maria se agudizan las dificultades para saber el paradero de Josquin. Sólo contamos con tres «observaciones» documentadas del compositor: como cantante en la corte de René de Anjou en Aix-en-Provence (abril de 1477), una última vez en Milán (abril de 1479), y en la colegiata de Notre-Dame en Condé-sur-Escaut, en la provincia de Hainault (1483). ¿Dónde estuvo el resto del tiempo? Hay pruebas indirectas de que, desde mayo de 1479 hasta que entró en la capilla papal en 1489, Josquin formó parte del séquito de Ascanio Sforza, derrochador hermano menor del asesinado Galeazzo Maria y cardenal desde 1484. En ese caso, sería a través de Ascanio como Josquin estableció sus primeros contactos con la corte de Ferrara, en la que Ascanio estaba exiliado a comienzos de la década 1480-1490.

1489-1502: ROMA Y ¿OTRA VEZ DE VIAJE?

Josquin entró en la capilla papal durante el pontificado de Inocencio VIII, en junio de 1489, y permaneció en ella, con prolongadas ausencias, hasta entrado el pontificado de Alejandro VI (1492-1503). Su partida tuvo lugar entre febrero de 1495 y 1500, período en el que faltan las nóminas de salarios y jornales de la capilla. Como cabría esperar de un cantante papal avisado, Josquin obtuvo sus beneficios, todos ellos en su Norte natal.

Josquin vuelve a aparecer en 1501-1502, esta vez en Francia, aparentemente gracias a unas buenas relaciones en la corte de Luis XII. En esta época también parece haber viajado a Flandes a fin de reclutar cantantes para la corte de Ferrara. Dos anécdotas de este período de Luis XII, relatadas en el *Dodecachordon* de Glareanus (1547), nos dan una idea del ingenio de Josquin. Cuando Luis XII se olvidó de un beneficio prometido a Josquin, éste compuso e hizo interpretar ante el rey el motete *Memor esto verbi tui servo tuo* («Recuerda la palabra dada a tu servidor, de la que has hecho mi esperanza», Salmo 119). Y en otra ocasión, cuando Luis XII, que tenía una voz bastante mala, le pidió que compusiera una *chanson* en la que él pudiese tomar parte, Josquin le correspondió con *Guillaume se va chauffer*, cuyo tenor, destinado al monarca, intervenía con una sola nota.

1503-1504: FERRARA

Josquin fue maestro de capilla—puesto que en esta época era ya musical en lugar de eclesiástico-administrativo— en la corte ferraresa de Ercole I de Este desde mediados de abril de 1503 hasta abril de 1504. La idea de contratar a Josquin ya había estado en el aire meses antes. El 14 de agosto de 1502, Girolamo da Sestola, agente de Ercole I, escribía al duque:

Mi Señor, creo que no hay ningún Señor ni Rey que vaya a tener una capilla mejor que la suya si Su Señoría manda a por Josquin. Don Alfonso [hijo y heredero de Ercole I] desea escribir esto a Su Señoría y así lo desea también la capilla entera; con Josquin en nuestra capilla quiero colocar una corona en esta nuestra capilla.

cenio 1470-1480, según una fecha de su manuscrito más temprano; (2) a finales del período 1480-1490, según el estilo; y (3) entre septiembre y octubre de 1497, sobre la base de las buenas relaciones con el cardenal Ascanio y el peregrinaje que éste hizo al santuario de Loreto. Está claro, pues, que los problemas cronológicos están inextricablemente entrelazados con los biográficos, y que probablemente poco conseguiremos por un lado sin avances en el otro.

Las dificultades con respecto a la autenticidad no son menores. El problema central de la investigación actual sobre Josquin consiste en clasificar las numerosas obras que se le atribuyen, las que son auténticas y las que no lo son. El catálogo de obras de Josquin del *New Grove* incluye 315 composiciones, 136 de las cuales aparecen como «de atribución dudosa o equivocada»⁶. Además, más del cuarenta por ciento de las obras atribuidas a Josquin aparecen sólo en manuscritos o grabados que datan de fechas posteriores a su muerte, a veces de incluso dos o tres décadas después; estas atribuciones póstumas son cuando menos sospechosas. Un sarcasmo de 1540 del editor musical alemán Georg Forster es tranquilizante: «Cierta personaje famoso dijo que Josquin produjo más motetes después de su muerte que en toda su vida»⁷.

Con cierta exageración, pues, podemos decir que la investigación actual sobre Josquin considera sagradas muy pocas atribuciones. De hecho, una de las composiciones que se consideró durante mucho tiempo como paradigma de la esencia del expresivo estilo de Josquin, el motete *Absalon, fili mi*, ha sido desviado recientemente a la lista de obras de Pierre de la Rue.

No hace muchos años, esta sección habría concluido con un breve resumen del significado y la importancia de Josquin. Sin embargo, llegados a este punto parece prematuro, incluso temerario, un esfuerzo de ese tipo. Por prudencia, volveremos a nuestro punto de partida y valoraremos los logros más importantes de Josquin y de sus contemporáneos como grupo, haciendo referencia tanto a las características que ya hemos tratado como a las que todavía están por venir:

- (1) desarrollaron la técnica de imitación continua como elemento estructural básico de sus obras, sustituyendo lo que había sido una relación jerárquica entre las distintas voces por un sentido de mayor homogeneidad;
- (2) cultivaron una sonoridad vertical, acordal, con una mayor sensibilidad por centros tonales;
- (3) continuaron el proceso de alejamiento paulatino de las misas basadas en modelos monofónicos hacia obras basadas en piezas polifónicas; aunque continuaron utilizando modelos monofónicos, desarrollaron nuevas maneras de tratarlos;
- (4) abandonaron las viejas *formes fixes* (de ya doscientos años de antigüedad), en favor de esquemas de repetición más libres y variados;
- (5) pusieron freno a los melismas que obraban casi a su antojo, y construyeron sus piezas sobre motivos melódicos concisos, de perfil muy definido y cuyo ritmo era generado a menudo por las mismas palabras del texto;

⁶ Reese y Noble, «Josquin Desprez», pp. 65-83.

⁷ Elders, «Who was Josquin?», en *International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, pp. 10-11.

(6) con frecuencia expresaban los sentimientos de esas palabras de un modo fácil de oír que todavía sigue sonando moderno a nuestros oídos. Todas estas características irán haciéndose cada vez más evidentes en los capítulos siguientes.

LA MÚSICA Y LA IMPRENTA

El primer ejemplo de música impresa con tipos móviles es un cantoral del sur de Alemania de comienzos de la década 1470-1480 (Il. 18-2). El editor, desconocido, empleó la técnica de impresiones múltiples, es decir: pentagramas, notas (en un tipo llamado gó-

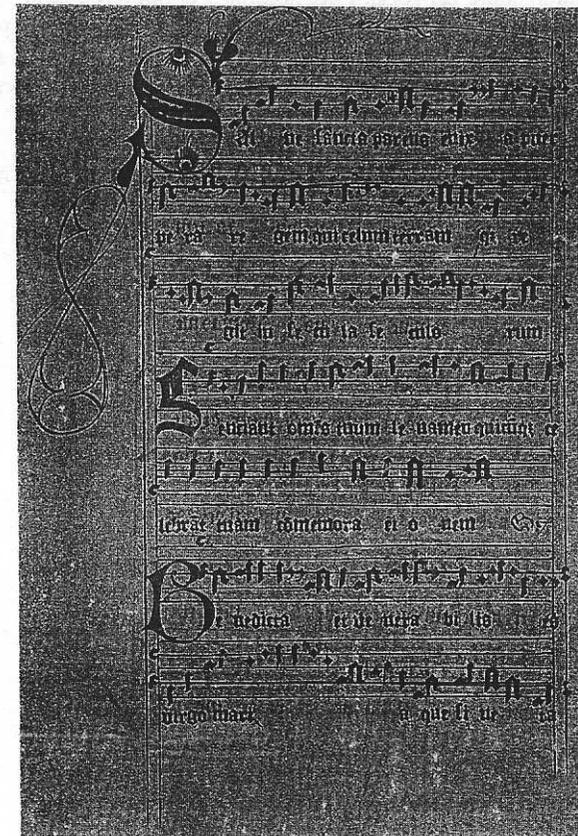


ILUSTRACIÓN 18-2. El *Gradual de Constanza*, ca. 1473 (British Library, Londres).

ELEGIACA.
 Elegiaca harmonia ē qua in elegiacis miserisq; car-
 minib. decantandis utimur: cuius numeri sunt
 tales.



Tempora labuntur tacitisq; senescimus annis

Et fugiunt freno non temerante dies

Prospera lux oritur: linguis animisq; fauete:

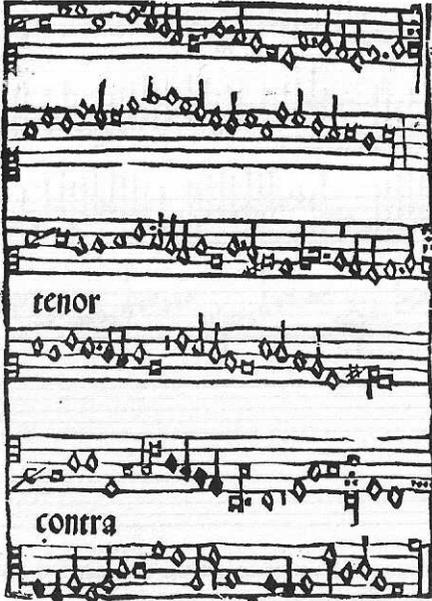
Nunc dicenda bona Sunt bona uerba die

ILUSTRACIÓN 18-3. Franciscus Niger, *Grammatica*, 1480, primera fuente impresa conocida de música mensural.

tico alemán, o «clavo de herradura») y texto se imprimieron en tres operaciones separadas, y las iniciales decorativas en rojo, rúbricas y la línea para la nota *f* se añadieron luego a mano. El último cuarto del siglo xv fue testigo también del desarrollo de tipos de imprenta que podían proveer las distintas formas de las notas de la notación mensural. Un ejemplo temprano aparece en la *Grammatica brevis* de Franciscus Niger, impreso en Venecia en 1480 (Il. 18-3). La gente que compraba este volumen tenía que trazar ella misma las líneas de los pentagramas. Por último, la música se imprimía a veces por medio de bloques de madera tallados, especialmente los ejemplos musicales de los tratados, como el *Musices opusculum* de Burtius, impreso en Bolonia en 1487 (Il. 18-4).

OTTAVIANO DEI PETRUCCI

El 25 de mayo de 1498, Ottaviano dei Petrucci de Fossombrone (1466-1539) obtuvo el «privilegio» de la República de Venecia, el mayor centro de imprenta y edición de todo Italia, que le otorgaba el monopolio de la impresión y venta de «canto figurado» (polifonía) e «intabladure d'organo et de liuto» (tablaturas o cifras de órgano y laúd) por un período de veinte años. Tres años después, Petrucci sacó la primera colección importante de polifonía impresa: el *Harmonice musices odbeaton A*, de 1501, una antología de noventa y seis (aunque la palabra griega promete cien) *chansons*



tenor

contra

Demonstrata mensurati car' fabricatōe: mō dicēdū q̄līr

ILUSTRACIÓN 18-4. Nicolaus Burtius, *Musices opusculum*, 1487, xilografía.

francesas y piezas instrumentales de compositores tanto de la generación de Josquin como de la de Busnoys-Ockeghem (Il. 18-5). Impreso solamente con *incipit* de texto cortos, con lo que sin duda estaba destinado a conjuntos instrumentales, el *Odbeaton* debió de tener un éxito comercial grande, pues Petrucci lo siguió inmediatamente con dos colecciones similares: *Canti B* (1502) y *Canti C* (1503).

Atento a las necesidades del mercado, Petrucci extendió su aventura editorial a otros repertorios: diez libros de la popular *frottola* de la Italia septentrional, dos series de varios volúmenes dedicadas al motete, colecciones para laúd solo y para laúd y canto, y libros de misas dedicados principalmente a un solo autor, con tres volúmenes de misas de Josquin encabezando la lista. En total, Petrucci publicó sesenta y una colecciones de música (la última en 1520), y con ellas llegó a un nivel de elegancia tipográfica que no se ha conseguido superar.

El éxito de Petrucci engendró rápidamente imitadores. En pocos años le siguieron Erhard Oeglin, Peter Schöffler y Arnt von Aich en Alemania, y el brillante grabador Andrea Antico en Italia, pero la verdadera explosión de la imprenta musical estaba todavía por venir, y una vez comenzada —hacia 1530— no tendría freno (véase el capítulo 29).

La imprenta musical tuvo una repercusión muy importante en la transmisión de la música. No sólo llegaban las copias impresas a un público mucho mayor que cual-

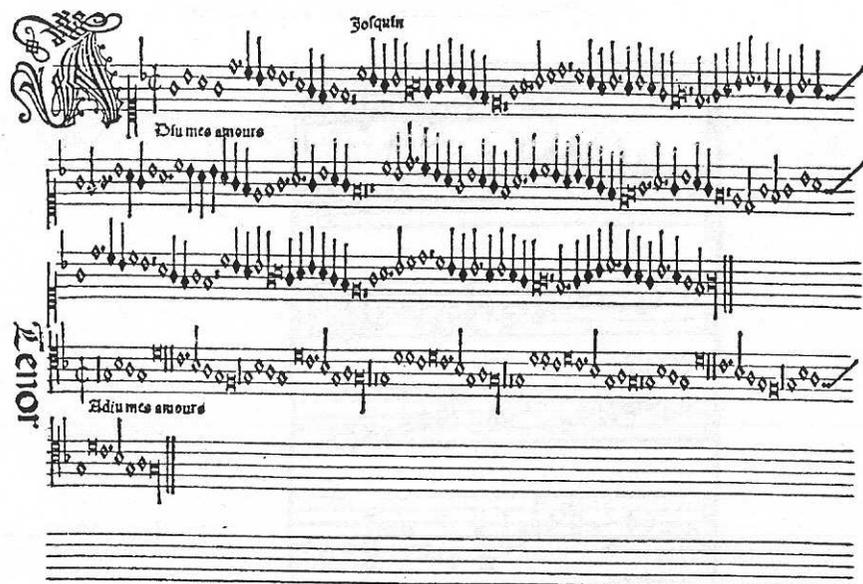


ILUSTRACIÓN 18-5. Ottaviano Petrucci, *Harmonice musices Odbecaton A*, 1501, fol. 16^v, que muestra el *superius* y el tenor de *Adieu mes amours* de Josquin.

quier manuscrito, sino que lo hacían a un coste mucho menor. Por ejemplo, en 1481 la corte de Ferrara pagó diez ducados por un manuscrito en pergamino de 116 folios que mostraba el escudo decorado del duque y setenta y siete iniciales de oro, pero no lo vio nadie más que los veintinueve cantantes de la capilla ducal; en 1513, Fernando Colón, hijo de Cristóbal, fue uno de los cientos de personas que compraron el pequeño *Motetti A* (1502) de Petrucci por poco más de medio ducado. Por otra parte, la imprenta hizo posible el que los distintos repertorios viajaran más y con mayor rapidez que antes, lo cual condujo a una fecundación recíproca, casi de la noche a la mañana, entre estilos y géneros. El buen oficio de Petrucci como editor y su empuje como hombre de negocios hicieron de la música de Josquin, Isaac u Obrecht un utensilio doméstico casi popular, algo a lo que la música polifónica no había llegado hasta entonces.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

La bibliografía sobre Josquin es voluminosa; aquí se citan las obras que proporcionan una visión general amplia o que tratan aspectos de su vida y de su carrera que hemos visto en este capítulo; pueden encontrarse más referencias en las notas bibliográficas de los capítulos 20 a 25.

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

La edición estándar de las obras de Josquin es Albert Smijers, *Werken*, Amsterdam, Alsbach Leipzig Kistner & Siegel, 1921-1956), con una revisión parcial y un suplemento de Myroslaw Antonowycz y Willem Elders, *Opera omnia: Editio altera...*, Amsterdam, Vereniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis, 1957-1969). Una edición completamente nueva, la *New Josquin Edition*, bajo la edición de Elders y publicada por la Vereniging, está ahora en curso, para una visión en un líneas de algunos de los problemas que conlleva, véase Elders, «Reports» en *TVNM* 24 (1974), pp. 20-82; 25 (1975), pp. 54-64; 26 (1976), pp. 17-40; 28 (1978), pp. 31-37; 35 (1985), pp. 3-8.

Estudios generales

El mejor punto de partida para una explicación sucinta de su vida y de sus obras es Gustave Reese y Jeremy Nobles, «Josquin Desprez», en *The New Grove High Renaissance Masters*, Stanley Sadie [ed.], Nueva York, Norton, 1984, pp. 1-90, que contiene la lista de obras más autorizada disponible en la actualidad; el volumen de mayor amplitud es *Josquin des Prez: Proceedings of the International Festival-Conference Held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 22-25 June 1971*, Edward E. Lowinsky y Bonnie J. Blackburn [eds.], Londres, Oxford University Press, 1976. Para aquellos que dominen el alemán, existe Helmut Osthoff, *Josquin Desprez*, 2 vols. (Tutzing: Schneider, 1962-1965). Por último, está próximo a publicarse Richard Sherr *Josquin Companion*, Oxford University Press.

Biografía

Lo que sigue aborda distintos aspectos de la carrera de Josquin. **Milán:** Claudio Sartori, «Josquin Des Prés cantore del Duomo di Milano (1459-1572)», *AnnM* 4 (1956), pp. 55-83; Lora Matthews y Paul Merkley, «Josquin Desprez and His Milanese Patrons», *JM* 12 (1994), pp. 434-463. David Fallows, en «Josquin and Milan», *PMM* 5 (1996), pp. 69-90, sostiene que el milanés Josquin no es nuestro compositor; Patrick Macey, en «Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin», *EMH* 15 (1996), pp. 147-212, y Merkley, en «Patronage and Clientage in Galeazzo's Court», *SM* 4 (1996), pp. 121-154, concluyen que sí lo es. **La corte de René de Anjou:** Françoise Robin, «Josquin Des Prés au service de René d'Anjou», *RdM* 71 (1985), pp. 180-181. **Con Ascanio Sforza:** Edward E. Lowinsky, «Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of His Works», *Proceedings*, 31-75. **La capilla papal:** Pamela Starr, «Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity», *JM* 15 (1997): 43-65. **Ferrara:** Lewis Lockwood, «Josquin at Ferrara: New Documents and Letters», en *Proceedings*, pp. 103-137, y *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505*, Cambridge, Harvard University Press, 1984. **Condé y las relaciones francesas y habsburgo-borgoñonas:** Jeremy Noble, «New Light on Josquin's Benefices», en *Proceedings*, pp. 76-102; Herbert Kellman, «Josquin and the Courts of the Netherlands and France: The Evidence of the Sources», en *Proceedings*, pp. 181-216. Sobre la condición casi de mito de Josquin, véase Jessie Ann Owens, «How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception», en Owens y Anthony M. Cummings [eds.] *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, Warren, Mich., Harmonie Park Press, 1997, pp. 271-280, y Macey, «Josquin as a Classic: *Qui habitat, Memor esto*, and Two Imitations Unmasked», *JRMA* 118 (1993), pp. 1-43.

Autenticidad

Para poder evaluar los problemas de autenticidad, conviene empezar por Wilem Elders y Frits De Haen, *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991.

Ave regina... virgo serena

Hay análisis interesantes de la pieza en Cristle Collins Judd, «Some Problems of Pre-Baroque Analysis: An Examination of Josquin's *Ave Maria... virgo serena*», *MusAn* 4 (1985), pp. 201-39; Irving Godt, «Motivic Integration in Josquin's Motets», *JMT* 21 (1977), pp. 264-292.

La imprenta musical y Petrucci

Dos buenas introducciones al mundo de la imprenta musical son Donald W. Krummel y Stanley Sadie [eds.], *Music Printing and Publishing*, Nueva York, Norton, 1990, y Alec Hyatt King, *Four Hundred Years*