



Photo: Guido Vergnano

Cantica Symphonia

Giuseppe Maletto *direction*

Laura Fabris [LF], Giulia Beatini [GB] *soprano*

Elena Carzaniga [EC] *alto*

Giuseppe Maletto [GM], Gianluca Ferrarini [GF],

Massimo Altieri [MA], Livio Cavallo [LC] *tenor*

Marco Scavazza [MS], Matteo Bellotto [MB] *bass*

Guido Magnano [gm] *organ* Marta Graziolino [mg] *harp*

Efix Puleo [ep], Laura Bertolino [lb] *fiddle*

Mauro Morini [mm] *slide trumpet & sackbut* David Yacus [dy] *sackbut*



Recording venues and dates:

Cumiana, Confraternita dei Santi Rocco e Sebastiano (Turin): 7-9 August 2018 [tracks 1, 3, 7, 9, 18]

Malo, Santuario di Santa Maria Liberatrice (Vicenza): 10-11 February 2020 [tracks 5, 11-17]

Roletto, Chiesa della B.V. Maria del Monte Carmelo al Colletto (Turin): 2 June 2020 [tracks 2, 4, 6, 8, 10]

Engineered, edited and produced by Giuseppe Maletto

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Design: Rosa Tendero

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), note 1 music (DEU)

© 2020 note 1 music gmbh

Josquin Desprez (c1450-1521)

Stabat Mater

Marian motets and instrumental songs



1	Stabat Mater	7:29
	5-voice motet [LF, GB, gm – EC, GM, ep – mm – MA, LC, lb – MS, MB, dy]	
2	Bergerette savoyenne	3:13
	4-voice chanson (instrumental) [gm – ep – lb – mg]	
3	Ave Maria	5:45
	4-voice motet [LF, GB – EC, GM – MA, LC – MS, MB]	
4	La Bernardina	2:30
	3-voice chanson (instrumental) [gm – ep – lb, mg]	
5	Ecce tu pulchra es	4:25
	4-voice motet [LF – GM – GF – MS]	
6	De tous biens plaine	1:59
	4-voice chanson (instrumental) [mg – ep – lb]	

7	Salve Regina	7:16
	5-voice motet [LF – GM – mm/dy – MA – MS]	
8	Entre je suis	1:59
	4-voice chanson (instrumental) [gm – ep – lb – mg]	
9	Benedicta es celorum regina	7:15
	6-voice motet [LF – EC – GM – MA – MS – MB]	
10	Fortuna desperata	3:08
	3-voice chanson (instrumental) [gm, ep – lb – mg]	
	Vultum tuum deprecabuntur	(21:07)
	4-voice motets cycle [LF – GM – GF – MS]	
11	Vultum tuum (prima pars)	2:30
12	Sancta Dei genitrix (secunda pars)	2:05
13	Intemerata virgo (tertia pars)	3:30
14	O Maria, nullam tam gravem (quarta pars)	2:53
15	Mente tota tibi supplicamus (quinta pars)	3:40
16	Ora pro nobis virgo (sexta pars)	3:23
17	Christe, fili Dei (septima pars)	3:06
18	Nimphes, nappés – Circumdederunt me	2:34
	6-voice chanson/motet [gm, ep – LF, EC – lb – MA, MS – mm – dy]	

Josquin Desprez

‘The Leonardo of music’

by Marco Bizzarini

The many grey areas which are still enveloping the life story of Josquin Desprez contrast singularly with the enormous prestige in which his name has been cloaked since the beginning of the sixteenth century. Indeed, even today we remain unenlightened as to what the composer's features were, if one sets aside a woodcut dating from somewhat later – the beginning of the seventeenth century, albeit assuredly based on a much older portrait.

At the outset of the sixteenth century, Josquin, by then well into his fifties, was a singer and composer with much experience behind him; after having been a member of the *chapelle musicale* of René d'Anjou in Aix-en-Provence (1477–78), then that of Louis XI around 1479, he ended up in Rome where he subsequently became a member of the Papal Chapel (1489–94). A number of documentary indications (still the subject of disputed interpretations) suggest that Josquin may have additionally come into contact with the Sforza family in Milan, in particular with Cardinal

Ascanio; what is certain is the presence of Josquin in Ferrara, at the court of Ercole I d'Este in 1503–04. In time, the composer returned to his native land of Condé-sur-l'Escaut in the north of France, where he resided until his death, in 1521. Consequently, reconstructing his career in detail – above all in the long period predating his stay in Rome – proves uncommonly difficult.

It is pleasantly intriguing to observe that the period in which Josquin lived (c.1450–1521) coincides almost exactly with that of Leonardo da Vinci (1452–1519). In the opinion of their contemporaries, each of them occupied a pre-eminent position in their respective artistic areas; posterity has since accorded them the exceptional status of “genius”. And there is more: the common contacts of these two artistic figures with the Milan of the Sforza – documented in the case of Leonardo, more uncertain concerning Josquin – have led some scholars, beginning with Suzanne Clercx-Lejeune in 1972 to formulate a provocative theory according to which the enigmatic *Ritratto di musico* in the Pinacoteca Ambrosiana in Milan, attributed to Leonardo, might represent Josquin: this is definitely an appealing idea, but unprovable for now, and indeed, as such, serves to engender scepticism.

Beyond the inevitable proliferation of theories and suppositions such as this, there is an endur-

ing exceptional body of polyphonic works, of which the present recording offers an attractive selection. One of the musical genres in which Josquin acquired an incontestable renown is very much that of the motet. This is a view which was endorsed by Baldassarre Castiglione in a passage from his celebrated *Il Cortegiano*, “When sung in the presence of the duchess, this motet pleased no one nor was valued in any worthwhile manner, until it was made known that this was a work by Josquin de Pris”. The importance of a “signature sound” thus proved decisive, including at a time when the principles of marketing were yet to be theorized; but aside from the appeal exercised by the prestigious name, there were also assuredly justifiable technical and poetic reasons for such a view.

Certain of these rationales are clearly described by the theoretician Heinrich Glarean in his 1547 treatise *Dodecachordon*: “No composer has been better qualified than Josquin in expressing the passions of the soul through their music, no one has developed their ideas more felicitously than he, no one has proved to be equal in grace and ease, just as that none of the Latin writers were superior to Vergil in the writing of epic poetry.”

Even of greater interest is the judgement accredited to Martin Luther: “Josquin is the master of the notes: they must do as he wishes, whilst with other composers, they must obey

what the notes demand.” A very subtle observation which, in the compositional act, presupposes an active as well as a demanding role in the constant confrontation/clash with the raw material (here, the musical notes). Almost four centuries later, Gustav Mahler was conscious of the same problem, when he revealed to his friend Natalie Bauer-Lechner: “it has been becoming increasingly clearer to me that one does not compose, one is composed”.

That which today is termed “expressiveness” started receiving a theoretical construct just a few years after the death of Josquin, under the name of “musica poetica”. Whereas the fundamental distinction between “musica speculativa” and “musica pratica” had been identified during the Middle Ages, it was in 1533 that a theoretician in Nikolaus Listenius was to point to the third branch of the “musica poetica”, to be perceived as a new way of understanding a polyphonic composition based upon rhetorical principles. This points to the way in which the sophisticated art of Josquin can be understood: balancing a perfect command of counterpoint acquired from great Franco-Flemish predecessors such as Johannes Ockeghem, with a variety of musical realizations adapted to the different ways of dividing up the sung text, whilst taking into account strategic climaxes.

More than half of the existing motets by Josquin are intended for Marian usage and by a

singular twist of fate, such repertory typically linked to the tradition of the Church of Rome cheerfully lent itself to demonstrate Luther's hypothesis with respect to the absolute domination of the notes, and concerning equally the expressive function, on the part of Josquin.

As has been observed by Patrick Macey, devotion to the Virgin Mary, in the second half of the fifteenth century, was particularly active amongst the members of the Milanese dynasty of the Visconti-Sforza, to the point that the majority of them, men and women alike, bore Maria as a second name. And notably, Duke Galeazzo Maria Sforza (1444-76): this patron possessed one of the richest and most important *cappelle musicali* of the period, consisting of some 30 "Oltremontani" singers (the majority of them being French or Flemings); to these he gave the order to sing the verse, "Maria mater gratiae, mater misericordiae" in the daily mass – probably with the intention of securing personal protection for a ruler constantly feeling himself in danger of his life (and who not uncoincidentally, ended up being assassinated).

Just a few decades back, it was thought that Josquin had belonged to the *cappella* of the duke Galeazzo Maria, but it has since been proved that the "Jodocus de Frantia" (Josquin, as the diminutive form of Jodocus) who was mentioned in documents from Milan could not, for unassailable reasons, be precisely

matched up with our Desprez. It remains the fact that some of Josquin's more significant Marian compositions – such as the celebrated *Ave Maria* for four voices or, an even better example, the motet-cycle *Vultum tuum* (as will be seen) – seem to tie in well with a Milanese commissioning. However, bearing in mind the absence of documents, the terrain here remains treacherous and it would be unwise to draw conclusions in a hasty and ill-considered manner; thus, an aura of mystery continues to surround the genesis and chronology of many of the Marian compositions by Josquin.

The four-part motet *Ave Maria... virgo serena* is probably the most famous sacred composition by Josquin. Two printed books and no less than 23 manuscripts bear witness to the widespread awareness of this work in the composer's lifetime. The printer Ottaviano Petrucci recognised the artistic excellence of the composition by placing it at the beginning of the collection *Motetti A* (1502). Other pieces, including one by Ludwig Senfl, are based upon this *Ave Maria*.

The text is composed of five rhymed strophes devoted to five prayerful and meditative "Joys of Mary" celebrating Marian Feasts (in the manner of Mysteries of the Rosary): the Immaculate Conception, the Nativity of Mary, the Annunciation, the Purification and the Assumption. As verses these are substantiated

in French and German *Horae* (Books of Hours). Each is preceded by the phrase, "Ave Maria, gratia plena, dominus tecum, virgo serena" and are concluded by the short invocation, "O mater Dei...". Each one of the seven sections is treated as an independent unit with imitations, paired duets, free counterpoint and homorhythmic passages, such as in the moving and "personal" ending, "O mater Dei, memento mei. Amen".

According to Thomas Noblitt, the Munich Ms. 3154 (the "Leopold Codex"), which contains a copy of the *Ave Maria*, would have been drawn up by 1476. For certain scholars, this piece of information would appear to be somewhat incompatible with the composer's date of birth for which a general consensus exists as being around 1450; on the other hand, in a recent publication, Joshua Rifkin considers that such a sophisticated work as this could, despite all, have been written by a budding (or a little more than that!) composer and Rifkin does not totally exclude the hypothesis of a Milanese origin for the composition. The predominating harmonies with major thirds, anticipate not only certain sonorities which several decades later would form part of the style of Palestrina, but also seem to be perfectly adapted to that extraordinary and "Leonardian" portrait in music of the "Virgo serena", although such a correspondence between the text and the polyphony has only ever been essentially prac-

tised and theorized from the middle of the sixteenth century.

Benedicta es for six voices has served as the model for many masses and for a Magnificat by Orlando Lassus as well. On this composition was also based a seven-part *Benedicta es* by the Spaniard Diego Ortiz as were works by Juan de Castro and Claude Le Jeune. The text originates in a Marian sequence of substantial dimensions: for that reason, Josquin avoids repeating certain words in each vocal line, whilst still, at the same time, offering the greatest variety of textures. In the first section, the concluding six-part "Ave plena gratia" is preceded by a powerful build-up. The second section, which begins with the words "Per illud ave prolatum", is entirely built round an imitative duet – but not in canon – between the two high voices of Superius and Altus, creating a singular effect of lightening coming through its ethereal melismas. The third and final section ("Nunc Mater exora natum"), in ternary rhythm, is only occasionally homorhythmic until the concluding Amen when sustained notes are interlaced with this aerial vocalizing.

Ecce tu pulchra es for four voices is based on passages from the *Song of Songs* (1:12-16, 2:1-2, 4:5) in which the man and the woman are dialoguing. The motet, preserved in three printed editions and eight manuscripts, enjoyed wide currency in Italy, in Spain and in the German

area. It consists of freely-composed music with some accentuated passages such as at the final words, “quia amore langueo”.

Nimphes, nappés is a chanson with a French text (which here is performed instrumentally), but constructed in combination with the plainchant *cantus firmus* in Latin, “Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me” (Laments of death have surrounded me; the sufferings of death enwreath me): this comes from verses 5 and 6 of Psalm 17 (18) as used in the *Officium defunctorum*. A thematic coherence exists between the two textual levels, for in the French verse, the narrator, following a widespread convention, makes an appeal to the water and wood nymphs to bewail his plight. In the complex six-part texture, the two inner parts – to which are entrusted the Latin text – form a canon at the upper fifth. It is worth adding that this work has had a substantial currency in Lutheran parts of German lands, in the shape of *contrafactum spirituale*.

Salve Regina is the oldest of the four principal Marian antiphons. The text, variously attributed, among others to Hermann von Reichenau and to Saint Bernard of Clairvaux has its origins in the eleventh or twelfth centuries. Josquin made two versions of the antiphon: one for four voices and the other, recorded here, for five voices. This latter composition has been found in no less than thirteen sources, three of

them printed versions. In Flanders, at the time of Josquin, this antiphon would be sung during the Liturgy of the Hours following Compline. In the five-part tri-sectional work, as has been pointed out by William Elders, the plainchant head motif (with the four solmization notes of A-G-A-D) is repeated 24 times in a tenor (Quinta vox) *ostinato* with the addition of four supplementary notes: in this way a total of one hundred notes is arrived at. A Gospel verse (Matthew X:22), “Qui autem permanserit usque in finem hic salvus erit” (But he that shall persevere to the end, he shall be saved), appears to illustrate the symbolic significance of the *ostinato*: he who sings these hundred notes, he will gain eternal life. The *Salve Regina* a 5 is also one of the rare compositions by Josquin to be possessed of a credible dating: it is known that his patron, Sigismondo Cantelmo, the Duke of Sora, sent this piece to Duke Ercole d’Este with a letter dated February 24, 1502.

The truly admirable five-part *Stabat Mater* is constructed on the Tenor part of the *rondeau* a 3, *Comme femme descomfortée* attributed to Gilles Binchois. The French text of this *rondeau* is thus overlaid with the Latin of the famous sequence attributed to Jacopone de Todi (it should be pointed out that on this recording this Tenor part is, with its particularly long notes, following a well-established practice, rendered instrumentally). The way the two

texts relate to each other is natural and spontaneous: the Virgin Mary is weeping at the death of her son at the foot of the Cross, in a way similar to the woman mentioned in the *rondeau* who is lamenting the loss of her beloved. This composition has been located in more than 30 manuscript and printed sources.

It seems also that in this case, the notes written by Josquin for the Tenor amount to a hundred (this calculation proves, in reality, somewhat problematic, given the numerous well-attested variants in the sources), thereby creating a new symbolic reference to the concept of eternity. The absence of a *cantus prius factus* (a pre-existing melody) derived from the Gregorian chant repertory is very rare in the motets of Josquin: it is therefore assumed that the composer may not have known the liturgical sequence’s original melody and that he decided to use the *cantus prius factus* of the above-mentioned chanson to take its place.

The harmonic structure of the *Stabat Mater*, with its predominance of major thirds accompanying the sorrowful words, seems to correspond more to a sublimated devotional attitude rather than to a *stilo patetico* (in advance of the arrival of that concept!); but in the second part, where the text turns into a personal prayer, Josquin does not renounce the use of various rhetorical nuances, such as the extended silence in the Superius voice at the words, “et plagas recolere / fac me placis vulnerari”. An attentive

listening to this *Stabat Mater* – a piece so different from the work of composers from succeeding eras – is enough to confirm Glarean’s assertion that Josquin was a supreme master in the translation into music of the passions of the human soul.

Vultum tuum is a cycle of seven four-part motets, published by Ottaviano Petrucci in the *Motetti libro quarto* (Venice, 1505). Following a widespread practice, the cycle appears to be linked to the form of the *motecta missales*; these were compositions used to replace passages of the Ordinary of the Mass in certain liturgical rites, such as that of the Ambrosian Church in the fifteenth century. Indeed, there are to be found stylistic analogies between *Vultum tuum* and the motets of composers such as Loyset Compère and Gaspar van Weerbeke, of whom it is known that they were both members of the musical chapel of Galeazzo Maria Sforza, even though they had a less sophisticated language than Josquin’s.

Patrick Macey has maintained that the *Vultum tuum* cycle was composed for the Duke of Milan. In a late Milanese source (the third “librone” of the Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo) of the motet, *O Maria, nullam*, is to be found at the end of the text the invocation, “Maria mater gratiae, mater misericordiae”, so dear to Galeazzo Maria Sforza, whilst in Petrucci’s edition, only “mater miseri-

cordiac” appears, twice repeated: this was therefore a corrupt reading. According to Macey additionally, the order of the seven motets in the Petrucci collection might not correspond to the original version: whatever the case, it can be asked whether the theory of the Milanese origin of *Vultum tumm*, plausible from the stylistic point of view, might not run against the biographical data established during recent years.

This selection is completed by instrumental compositions performed on two fiddles, harp and organ. *Bergerette savoytienne*, a four-part *chanson*, comes originally with a fifteenth-century text consisting of a declaration of love to a shepherdess. *De tous bien plaine* is a four-part instrumental version stemming from a well-known *rondeau* by Hayne van Ghizeghem: from this piece Josquin borrows the Superius and the Tenor, while the Bassus is added in a strict canon in unison, at a minim’s separation, with the Tenor), and responds to the saying “Pietro e Giovanni currunt in puncto” (which can be construed as “Pietro and Giovanni pursue each other separated by a minim”). *Entré je suis en grant pensée* is a further French *chanson*, likewise performed in an instrumental manner; its text, by an unknown author, concerns a young woman pondering on changing her partner. *Fortuna desperata* is the title of an Italian secular *canzone* whose melody would come to serve as the *cantus prius factus* for a range of masses by

Franco-Flemish composers: to Josquin is attributed this three-part instrumental version. *La Bernardina* is another three-part instrumental work, composed in all likelihood by Josquin in Italy in the final years of the fifteenth century; it might be a homage to a noble dedicatee – this would become a custom by the end of the sixteenth century – as yet unidentified.

As in the case of Leonardo da Vinci the questions posed here about Josquin Desprez are innumerable and many of them, perhaps, are destined to remain unanswered. Yet the treasure represented by his music, admirably represented by a choice of Marian motets – among which are numbered all-time summits of the polyphonic art, *Ave Maria... virgo serena*, *Salve Regina* and *Stabat Mater*, for example – continue to speak to us and surprise us with his ancient and timeless art.

—

Josquin Desprez ‘Le Leonardo de la musique’

par Marco Bizzarini

Les nombreuses zones d’ombre qui recouvrent encore la biographie de Josquin Desprez contrastent singulièrement avec l’immense prestige dont jouissait son nom dès le début du xvi^e siècle. De fait, aujourd’hui encore, nous ignorons les traits du compositeur si l’on excepte une xylographie réalisée tardivement, au début du xvii^e siècle, sans doute basée sur un portrait bien plus ancien.

Au début du xvi^e siècle, Josquin, qui avait dépassé le cap de la cinquantaine, était un chanteur et compositeur expérimenté ; après avoir fait partie de la Chapelle de René d’Anjou à Aix-en-Provence (1477-78), puis de celle de Louis XI vers 1479, Josquin aboutit à Rome où il devint membre de la Chapelle papale (1489-94). Selon plusieurs indices faisant encore l’objet d’interprétations controversées, Josquin aurait été également en contact avec la famille Sforza de Milan, en particulier avec le cardinal Ascanio ; par contre, la présence de Josquin à Ferrare, à la cour d’Hercule Ier d’Este en 1503-

04, est documentée. Le compositeur retrouva ensuite sa terre natale de Condé-sur-l’Escaut, dans le nord de la France et y demeura jusqu’à sa mort, en 1521. Il est difficile de reconstituer sa carrière en détail, surtout durant les longues périodes antérieures au séjour romain.

Il est intéressant de signaler que l’époque à laquelle vécut Josquin (vers 1450-1521) se superpose presque parfaitement à celle de Léonard de Vinci (1452-1519). Tous deux occupaient, selon l’opinion de leurs contemporains, une position de primauté dans leurs arts respectifs et la postérité leur reconnaît le statut exceptionnel de ‘génie’. Et plus encore : les contacts communs des deux artistes avec le Milan des Sforza – documentés dans le cas de Leonardo, bien plus incertains en ce qui concerne Josquin – ont induit quelques musicologues, à partir de Suzanne Clercx-Lejeune en 1972, à formuler une hypothèse audacieuse selon laquelle l’énigmatique *Portrait de musicien* de la Pinacothèque Ambrosienne de Milan, attribué à Vinci, pourrait représenter Josquin : cette idée certainement suggestive, mais pour le moment indémontrable, invite en fait au scepticisme.

Surplombant l’inévitable prolifération de théories et de suppositions ingénieuses, l’exceptionnel corpus des œuvres polyphoniques témoigne du génie du compositeur, dont le présent enregistrement offre une anthologie précieuse. L’un des genres musicaux dans lesquels Josquin

acquiescement une renommée incontestable est en effet celui du motet. Ce que confirme Baldassarre Castiglione dans un passage de son célèbre *Livre du Courtisan* : « Chanté en présence de madame la duchesse, ce motet ne plut ni ne fut apprécié à sa juste valeur, jusqu'à ce que l'on sût qu'il s'agissait d'une composition de Josquin de Prus. » L'importance d'une 'griffe' se révélait donc décisive y compris à une époque qui n'avait pas encore théorisé les principes du marketing ; mais au-delà de l'attrait exercé par le nom prestigieux, il y existait sans doute des raisons fondées, d'ordre technique et poétique.

Certains de ces motifs sont clairement exposés par le théoricien Glarean dans le traité *Dodecachordon* de 1547 : « Aucun compositeur n'a su, mieux que Josquin, exprimer dans le chant les sentiments de l'âme, personne n'a développé ses idées plus heureusement, personne ne l'a égalé en grâce et en aisance, de même qu'aucun des Latins n'était supérieur à Virgile dans la composition des vers épiques. »

Cette opinion attribuée à Luther est encore plus intéressante : « Josquin est le maître des notes : elles font ce qu'il veut, tandis que les autres compositeurs obéissent à ce que veulent les notes. » Observation très subtile qui suppose, dans l'acte compositionnel, un rôle actif, difficile, quant à la comparaison-confrontation constante avec la matière (à savoir, dans notre cas, avec les notes musicales). Presque quatre siècles plus tard, Gustav Mahler sera conscient

du même problème, qu'il confia à son amie Natalie Bauer-Lechner : « Je m'aperçois de plus en plus que nous ne composons pas, mais que nous sommes composés. » (« *Man komponiert nicht, man wird komponiert.* »)

Ce que nous appelons aujourd'hui expressivité commençait à être théorisé, quelques années après la mort de Josquin, sous le terme de « musique poétique ». Alors que le Moyen Âge avait connu la distinction fondamentale entre musique spéculative et musique pratique, un théoricien comme Nicholaus Listenius mentionnait en 1533 la troisième branche de la « musique poétique », devant être perçue comme une nouvelle façon d'entendre une composition polyphonique rigoureusement fondée sur des principes rhétoriques. C'est en cela que consistait l'art raffiné de Josquin : conjuguer une maîtrise parfaite du contrepoint héritée des grands maîtres franco-flamands comme Ockeghem, avec une variété de réalisations musicales adaptées aux différentes parties du texte chanté, tout en tenant compte des points stratégiques culminants.

Plus de la moitié des motets restants de Josquin sont dédiés au culte marial et, par une singulière ironie du sort, ce répertoire typiquement lié à la tradition de l'Église de Rome se prête à démontrer l'hypothèse de Luther quant à la domination absolue de Josquin sur les notes, et concernant également la fonction expressive.

Comme l'a relevé Patrick Macey, le culte de la Vierge, dans la seconde moitié du x^v^e siècle, était particulièrement vivant parmi les membres de la dynastie milanaise des Visconti-Sforza, au point que la plupart d'entre eux, femmes et hommes, portaient en deuxième nom celui de Marie. Et en particulier, le duc Galeazzo Maria Sforza (1444-76) : ce mécène possédait l'une des chapelles musicales les plus riches et importantes de l'époque, comprenant une trentaine de chanteurs 'ultramontains' [donc français ou flamands pour la plupart] auxquels il ordonnait de chanter dans la messe quotidienne le verset « *Maria mater gratiae, mater misericordiae* », probablement destiné à la protection personnelle d'un souverain se sentant constamment en danger de mort (et qui, non par hasard, finirait assassiné).

Il y a encore quelques décennies, on croyait que Josquin avait fait partie de la chapelle du duc Galeazzo Maria, mais il a été depuis prouvé que le « Jodocus de Frantia » (Josquin, diminutif de Jodocus) mentionné dans les documents milanais ne pouvait coïncider, pour des raisons évidentes, avec notre Desprez. Il n'en demeure pas moins que certaines compositions mariales parmi les plus significatives de Josquin, comme le célèbre *Ave Maria* à quatre voix ou, mieux encore, le cycle de motets *Vultum tuum* – nous le verrons – semblent bien correspondre à une commande milanaise. Mais étant donnée l'absence de docu-

ments, le terrain reste glissant et il serait imprudent de conclure d'une façon trop nette et expéditive ; il subsiste donc encore un halo de mystère entourant la genèse et la chronologie de nombreuses compositions mariales de Josquin.

Le motet à quatre voix *Ave Maria... virgo serena* est probablement la composition sacrée la plus célèbre de Josquin. Deux livres imprimés et non moins de vingt-trois manuscrits témoignent de la grande diffusion de cette œuvre du vivant du compositeur. L'imprimeur Ottaviano Petrucci reconnut l'excellence artistique de la composition en la plaçant au début du recueil *Motetti A* (1502). D'autres chansons, dont celle de Ludwig Senfl, sont basées sur cet *Ave Maria*.

Le texte se compose de cinq strophes dédiées aux Cinq Mystères joyeux de la Vierge : Conception, Nativité, Annonciation, Purification et Assomption. Ces strophes sont attestées dans les Livres des Heures de la tradition française et de l'allemande. Elles sont précédées par la phrase « *Ave Maria, gratia plena, dominus tecum, virgo serena* » et se terminent par une brève invocation « *O mater Dei...* » Chacune des sept sections est traitée comme une unité indépendante avec des imitations, notamment en paire, des contrepoints libres et des passages homorythmiques, comme dans le *finale* émouvant et 'subjectif' : « *O mater Dei, memento mei. Amen.* »

Selon Thomas Noblitt, le manuscrit 3154 de Munich, comprenant une copie de l'*Ave Maria*, aurait été rédigé en 1476. Pour certains spécialistes, cette donnée serait peu compatible avec la date de naissance du musicien – vers 1450 – qui recueille désormais un large consensus ; par contre, Joshua Rifkin, dans une récente publication, considère qu'une œuvre si raffinée pourrait malgré tout avoir été créée par un musicien en herbe (ou un peu plus !) et n'exclut pas totalement l'hypothèse d'une origine milanaise de la composition. Les harmonies prédominantes avec des tierces majeures, anticipent non seulement certaines sonorités qui plusieurs décennies plus tard seront propres au style de Palestrina, mais encore semblent parfaitement s'adapter à cet extraordinaire et « léonardien » portrait en musique de la « *Virgo serena* » bien qu'une telle correspondance entre le texte et la polyphonie n'ait été essentiellement pratiquée et théorisée qu'à partir du milieu du xvi^e siècle.

Benedicta es à six voix a servi de modèle à de nombreuses messes et aussi à un *Magnificat* d'Orlando di Lasso. *Benedicta es* à sept voix de l'Espagnol Diego Ortiz se base sur la même composition, de même que certaines pages de Jean de Castro et de Claude Le Jeune. Le texte provient d'une séquence mariale de grandes proportions : c'est pourquoi Josquin évite de répéter certains mots dans l'intonation de

chaque voix mais offre, en même temps, la plus grande variété des textures. La préparation du point culminant à six voix « *Ave plena gratia* » est remarquable. La seconde partie, qui débute par « *Per illud ave prolatum* », est entièrement basée sur un duo imitatif – mais non en canon – entre les deux voix aiguës du superius et de l'altus, créant un effet singulier d'allègement dans ses mélismes aériens. La troisième et dernière partie (« *Nunc Mater exora natum* ») en rythme ternaire, n'est homorythmique qu'occasionnellement, jusqu'à l'*Amen* conclusif où des notes maintenues sont superposées à des vocalises éthérées.

Ecce tu pulchra es à quatre voix se base sur les passages du *Cantique des Cantiques* (1:12-16, 2:1-2; 4:5) où dialoguent l'époux et l'épouse. Le motet, conservé en trois éditions imprimées et huit manuscrits, connut une large diffusion en Italie, en Espagne et dans l'aire germanique. Nous avons là une musique composée librement avec quelques passages soulignés, comme dans les derniers mots « *quia amore langueo* ».

Nimphes, nappés est une chanson sur un texte français (ici interprétée instrumentalement), mais en combinaison avec un cantus firmus grégorien sur un texte latin, « *Circumderunt me gemitus mortis; dolores inferni circumderunt me* » (Ils m'entourent les soupirs de la mort, les souffrances de l'enfer m'entourent) : il s'agit des versets 5 et 6 du Psaume 17 (18) employé dans l'*Officium defunctorum*. Il existe

une cohérence thématique entre les deux niveaux textuels, car dans les vers français, le narrateur, selon un concept répandu, s'adresse aux nymphes des eaux et des forêts pour se plaindre de sa situation désespérée. Dans la texture complexe à six voix, les deux parties internes auxquelles est confié le texte latin forment un canon à la quinte supérieure. Signalons que cette œuvre a eu, sous forme de *contrafactum* spirituel, une très large diffusion dans l'Allemagne luthérienne.

Salve Regina est la plus ancienne des quatre grandes antiennes mariales. Le texte, diversement attribué, entre autres, à Herman von Reichenau ou à saint Bernard de Clairvaux, remonte aux xi^e ou xii^e siècles. Josquin a élaboré deux versions de l'antienne : l'une à quatre voix et l'autre, enregistrée ici, à cinq voix. Cette dernière composition est attestée par treize sources, dont trois imprimées. En Flandre, à l'époque de Josquin, l'antienne se chantait durant la liturgie des Heures après les Complies. Comme l'a relevé Willem Elders, dans la composition à cinq voix, articulée en trois parties, le premier motif de tête du chant grégorien (avec les quatre notes de solmisation la-sol-la-ré) est répété vingt-quatre fois dans un ostinato du ténor (*Quinta vox*) avec l'ajout de quatre notes supplémentaires : on arrive ainsi à un total de cent notes. Un verset de l'Évangile selon saint Matthieu, X: 22, « *Qui perseveravit*

usque in finem, hic salvus erit » (Celui qui persévérera jusqu'à la fin, celui-ci sera sauvé) semble illustrer la signification symbolique de l'*ostinato* : celui qui chantera ces cent notes, aura la vie éternelle. Le *Salve Regina* à cinq voix est aussi l'une des rares compositions de Josquin ayant une datation plausible : nous savons que son commanditaire, Sigismondo Cantelmo duc de Sora, envoya cette chanson au duc Hercule d'Este avec une lettre datée du 24 février 1502.

Quant à l'admirable *Stabat Mater* à cinq voix, il est construit sur la partie du ténor du rondeau à trois voix *Comme femme descomfortée* attribué à Gilles Binchois. Le texte français de ce rondeau se superpose donc au latin de la célèbre séquence attribuée à Jacopone da Todi (mais il convient de préciser que, dans le présent enregistrement, la partie du ténor, avec ses notes particulièrement longues, est, selon une pratique bien établie, exécutée instrumentalement). La relation entre les deux textes est intuitive : la Vierge Marie pleure la mort de son fils au pied de la croix, de même que la femme citée dans le rondeau se désole de la perte de l'aimé. Nous disposons pour cette composition de plus de trente sources, manuscrites et imprimées.

Il semble aussi que, dans ce cas, les notes écrites par Josquin pour le ténor soient au nombre de cent (ce calcul, en réalité, s'avère problématique étant données les nombreuses variantes dépendant des sources, toutes attestées), en créant ainsi une nouvelle référence

symbolique au concept d'éternité. L'absence d'un *cantus prius factus* dérivé du répertoire du chant liturgique est très rare dans les motets de Josquin : on a donc supposé que le compositeur pouvait ne pas connaître la mélodie originelle de la séquence et qu'il décida de la remplacer par le *cantus prius factus* de la chanson citée plus haut.

La structure harmonique du *Stabat Mater*, avec sa prédominance de tierces majeures accompagnant les paroles douloureuses, semble correspondre plus à une attitude dévotionnelle sublimée qu'à l'expression d'un style pathétique avant la lettre ; mais dans la deuxième partie, là où le texte se convertit en une prière subjective, Josquin ne renonce pas à l'usage de diverses subtilités rhétoriques, comme le silence prolongé dans la partie du *superius* « *et plagas recollere ! fac me placis vulnerari* ». Écoute attentive de ce *Stabat Mater*, bien que si différents des intonations des compositeurs d'époques successives, suffit à confirmer l'affirmation de Glarean qui vit en Josquin un maître suprême dans la traduction en musique des affections de l'âme humaine.

Vultum tuum est un cycle de sept motets à quatre voix, édité par Ottaviano Petrucci dans *Motetti libro quarto* (Venise 1505). Selon une interprétation répandue, le cycle semble adhérer à la forme des *motecta missales*, compositions qui remplaçaient les passages de l'Ordinaire de la

messe dans certaines pratiques liturgiques, dont celle de l'Église ambrosienne au *xv^e* siècle. Nous pouvons en effet apprécier des analogies stylistiques entre *Vultum tuum* et les motets de compositeurs tels que Loyset Compère et Gaspar van Weerbeke, dont on sait qu'ils furent membres de la chapelle musicale de Galeazzo Maria Sforza, toutefois avec un langage moins raffiné de celui de Josquin.

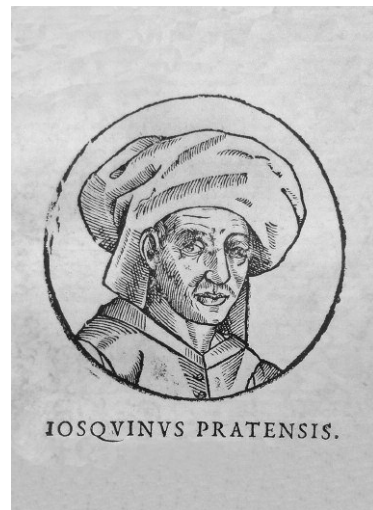
Patrick Macey a soutenu que le cycle *Vultum tuum* a été composé pour le duc de Milan. Dans une source milanaise tardive (troisième 'librone' des Archives de la Veneranda Fabbrica del Duomo) du motet *O Maria, nulum*, nous trouvons à la fin du texte l'invocation « *Maria mater gratiae, mater misericordiae* » si chère à Galeazzo Maria Sforza, tandis que dans la publication de Petrucci, seul le terme « *mater misericordiae* » apparaît, répété deux fois : il s'agirait donc d'une version altérée. Selon Macey, l'ordre des sept motets dans la collection Petrucci ne correspondrait non plus à la version originale : quoi qu'il en soit, nous pouvons nous demander si la théorie de l'origine milanaise de *Vultum tuum*, plausible du point de vue stylistique, ne s'oppose pas aux données biographiques établies au cours des dernières années.

Cette anthologie est complétée par des compositions instrumentales interprétées à deux vieilles, harpe et orgue. *Bergerette savoyienne*,

chanson à quatre voix, à l'origine sur un texte du *xv^e* siècle, est une déclaration d'amour à une bergère. *De tous bien plainte* est une version instrumentale à quatre voix qui provient d'un rondeau, bien connu, de Hayne van Ghizeghem : Josquin emprunte au modèle le *superius* et le ténor, tandis que le bassus, ajouté, forme avec le ténor un canon strict à l'unisson, distant d'une blanche, et répondrait ainsi au dit « *Pietro e Giovanni currunt in puncto* » (interprétable comme « Pierre et Jean se poursuivent avec le déphasage d'une blanche »). *Entré je suis en grant pensée* est une chanson française, elle aussi interprétée de manière instrumentale, sur des vers d'un auteur non identifié, et dans laquelle une jeune femme songe à changer de compagnon. *Fortuna desperata* est le titre d'une chanson profane italienne dont la mélodie servira de *cantus prius factus* à diverses messes d'auteurs franco-flamands : on attribue à Josquin cette élaboration instrumentale à trois voix. *La Bernardina* est aussi une œuvre instrumentale à trois voix, écrite par Josquin très probablement en Italie au cours des dernières années du *xv^e* siècle ; elle pourrait être un hommage à un noble dédicataire – ce qui sera coutume à la fin du *xv^e* siècle – encore non identifié.

Comme dans le cas de Léonard de Vinci, les questions que nous pose Josquin Desprez demeurent donc innombrables, et dont beaucoup, peut-être, resteront sans réponse. Mais le

trésor de sa musique, ici bien représenté par un choix de motets mariaux – parmi lesquels des sommets de l'art polyphonique de tous les temps, *Ave Maria... virgo serena*, *Salve Regina* et *Stabat Mater*, par exemple – continue à nous parler et à nous surprendre par son art ancien et intemporel.



Josquin Desprez 'Der Leonardo der Musik'

von Marco Bizzarini

Die vielen Grauzonen, die die Lebensgeschichte von Josquin Desprez noch immer umhüllen, stehen in einem einzigartigen Kontrast zu dem enormen Prestige, das sein Name seit Beginn des 16. Jahrhunderts hat. Tatsächlich sind wir auch heute noch nicht darüber aufgeklärt, was die Gesichtszüge des Komponisten waren, wenn man einen Holzschnitt beiseite lässt, der etwas später entstand – zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, wenn auch sicherlich auf der Grundlage eines viel älteren Porträts.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war Josquin, in der Zeit schon über fünfzig, ein Sänger und Komponist mit viel Erfahrung; nachdem er zunächst Mitglied der Chapelle musicale von René d'Anjou in Aix-en-Provence (1477–78), dann der von Ludwig XI. um 1479 war, landete er in Rom, wo er später Mitglied der Päpstlichen Kapelle wurde (1489–94). Eine Reihe dokumentarischer Hinweise (die immer noch Gegenstand umstrittener Interpretatio-

nen sind) deuten darauf hin, dass Josquin zusätzlich mit der Familie Sforza in Mailand, insbesondere mit Kardinal Ascanio, in Kontakt gekommen sein könnte; sicher ist die Anwesenheit Josquins in Ferrara, am Hof von Ercole I. d'Este, in den Jahren 1503–04. Mit der Zeit kehrte der Komponist in seine Heimatsgemeinde Condé-sur-l'Escaut in Nordfrankreich zurück, wo er bis zu seinem Tod 1521 lebte. Daher erweist es sich als ungewöhnlich schwierig, seine Karriere im Detail zu rekonstruieren – vor allem in der langen Zeit vor seinem Aufenthalt in Rom.

Es ist faszinierend zu beobachten, dass die Periode, in der Josquin lebte (ca. 1450–1521), fast genau mit der von Leonardo da Vinci (1452–1519) zusammenfällt. Nach Meinung ihrer Zeitgenossen nahm jeder von ihnen eine herausragende Stellung in seinem jeweiligen künstlerischen Bereich ein; die Nachwelt hat ihnen seither den Ausnahmestatus eines »Genies« zuerkannt. Mehr noch: Die gemeinsamen Kontakte dieser beiden Künstlerpersönlichkeiten mit dem Mailand der Sforza – dokumentiert im Falle Leonardos, unsicherer in Bezug auf Josquin – haben einige Gelehrte, beginnend mit Suzanne Clercx-Lejeune 1972, dazu veranlasst, eine provokative Theorie zu formulieren, nach der das rätselhafte *Ritratto di musico* in der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand, das Leonardo zugeschrieben wird, Josquin repräsentieren könnte: Dies ist sicher-

lich eine reizvolle Idee, aber im Moment nicht beweisbar, und in der Tat, als solche dient sie dazu, Skepsis zu erzeugen.

Abgesehen von der unvermeidlichen Verbreitung von Theorien und Vermutungen wie dieser gibt es eine anhaltende außergewöhnliche Menge an polyphonen Werken, von denen die vorliegende Einspielung eine attraktive Auswahl bietet. Eine der musikalischen Gattungen, in der Josquin einen unbestreitbaren Ruf erworben hat, ist die Motette. Dieser Ansicht schloss sich Baldassarre Castiglione in einer Passage aus seinem berühmten *Il Cortegiano* an: »Wenn diese Motette in Anwesenheit der Herzogin gesungen wurde, erfreute sie niemanden und wurde in keiner Weise geschätzt, bis bekannt wurde, dass es sich um ein Werk von Josquin de Pris handelte.« Die Bedeutung eines »Klangstempels« erwies sich somit als entscheidend, auch zu einer Zeit, als die Prinzipien des Marketings noch nicht theoretisiert waren; aber abgesehen von der Anziehungskraft, die der prestigeträchtige Name ausübte, gab es sicherlich auch technisch und poetisch gerechtfertigte Gründe für eine solche Ansicht.

Einige dieser Gründe werden vom Theoretiker Heinrich Glarean in seiner Abhandlung *Dodekachordon* aus dem Jahr 1547 klar beschrieben: »Kein Komponist war besser qualifiziert als Josquin, die Leidenschaften der Seele durch seine Musik auszudrücken, niemand hat seine

Ideen glücklicher entwickelt als er, niemand hat sich in Anmut und Leichtigkeit als ebenbürtig erwiesen, so wie keiner der lateinischen Schriftsteller Vergil beim Schreiben epischer Poesie überlegen war.«

Von noch größerem Interesse ist das bei Martin Luther akkreditierte Urteil: »Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen, wie er willt; die andern Sangmeister müssen machen, wie es die Noten haben wollen.« Eine sehr subtile Beobachtung, die im kompositorischen Akt eine ebenso aktive wie anspruchsvolle Rolle in der ständigen Konfrontation mit dem Rohmaterial (hier den Noten) voraussetzt. Fast vier Jahrhunderte später war sich Gustav Mahler desselben Problems bewusst, als er seiner Freundin Natalie Bauer-Lechner verriet: »Mir ist immer klarer geworden, dass man nicht komponiert, man wird komponiert.«

Das, was heute als »Expressivität« bezeichnet wird, erhielt nur wenige Jahre nach dem Tod Josquins unter dem Namen »musica poetica« ein theoretisches Konstrukt. Während die grundlegende Unterscheidung zwischen »musica speculativa« und »musica pratica« bereits im Mittelalter erkannt worden war, sollte 1533 ein Theoretiker in Nikolaus Listenius auf den dritten Zweig der »musica poetica« hinweisen, der als eine neue Art des Verständnisses einer auf rhetorischen Prinzipien beruhenden polyphonen Komposition verstanden werden sollte. Dies weist auf die Art und Weise hin, wie die

hoch entwickelte Kunst Josquins verstanden werden kann: Ausbalancieren einer perfekten Beherrschung des Kontrapunkts, die von großen französisch-flämischen Vorgängern wie Johannes Ockeghem erworben wurde, mit einer Vielzahl von musikalischen Umsetzungen, die an die verschiedenen Arten der Aufteilung des gesungenen Textes angepasst sind, wobei strategische Höhepunkte berücksichtigt werden.

Mehr als die Hälfte der existierenden Motetten von Josquin sind für den marianischen Gebrauch bestimmt, und durch eine einzigartige Wendung des Schicksals bot sich ein solches Repertoire, das typischerweise mit der Tradition der römischen Kirche verbunden ist, fröhlich an, um die Hypothese Luthers bezüglich der absoluten Vorherrschaft der Noten und bezüglich der gleichermaßen expressiven Funktion seitens Josquins zu demonstrieren.

Wie von Patrick Macey beobachtet wurde, war die Verehrung der Jungfrau Maria in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts unter den Mitgliedern der Mailänder Dynastie der Visconti-Sforza besonders aktiv, bis zu dem Punkt, dass die Mehrheit von ihnen, Männer und Frauen gleichermaßen, Maria als zweiten Namen trug. Und insbesondere Herzog Galeazzo Maria Sforza (1444-76): Dieser Mäzen besaß eine der reichsten und bedeutendsten *cappelle musicali* der Epoche, beste-

hend aus etwa 30 »Oltremontani«-Sängern (die meisten von ihnen Franzosen oder Flamen); diesen gab er den Auftrag, in der täglichen Messe die Strophe »Maria mater gratiae, mater misericordiae« zu singen – wahrscheinlich in der Absicht, den persönlichen Schutz eines Herrschers sicherzustellen, der sich ständig in Lebensgefahr fühlte (und der nicht zufällig ermordet wurde).

Noch vor wenigen Jahrzehnten glaubte man, Josquin habe zur Cappella des Herzogs Galeazzo Maria gehört, aber inzwischen ist bewiesen, dass der »Jodocus de Frantia« (Josquin, als Verkleinerungsform des Jodocus), der in Dokumenten aus Mailand erwähnt wurde, aus unumstößlichen Gründen nicht genau mit unserem Desprez gleichgesetzt werden konnte. Es bleibt die Tatsache, dass einige der bedeutenderen marianischen Kompositionen Josquins – wie das berühmte vierstimmige *Ave Maria* oder, ein noch besseres Beispiel, der Motettenzyklus *Vultum tuum* (wie man sehen wird) – sehr gut Mailänder Auftragskompositionen sein könnten. Angesichts des Fehlens von Dokumenten bleibt das Terrain hier jedoch trügerisch, und es wäre unklug, voreilige und unüberlegte Schlussfolgerungen zu ziehen; daher umgibt die Genese und Chronologie vieler marianischer Kompositionen Josquins nach wie vor eine Aura des Geheimnisvollen.

Die vierstimmige Motette *Ave Maria... virgo serena* ist wohl die berühmteste geistliche Komposition von Josquin. Zwei gedruckte Bücher und nicht weniger als 23 Manuskripte zeugen davon, dass dieses Werk schon zu Lebzeiten des Komponisten weit verbreitet war. Der Drucker Ottaviano Petrucci erkannte die künstlerische Vortrefflichkeit der Komposition an, indem er sie an den Anfang der Sammlung *Motetti A* (1502) stellte. Andere Stücke, darunter eines von Ludwig Senfl, basieren auf diesem *Ave Maria*.

Der Text besteht aus fünf gereimten Strophen, die fünf meditativen »Marienfreuden« gewidmet sind, mit denen Marienfeste (in der Art der Rosenkranzmysterien) gefeiert werden: die Unbefleckte Empfängnis, die Geburt Mariens, die Verkündigung, die Reinigung und Mariä Himmelfahrt. Als Verse sind diese in französischen und deutschen Horae (Stundenbüchern) belegt. Sie werden jeweils mit dem Satz »Ave Maria, gratia plena, dominus tecum, virgo serena« eingeleitet und mit der kurzen Anrufung »O mater Dei...« abgeschlossen. Jeder der sieben Abschnitte wird als eigenständige Einheit behandelt mit Imitationen, gepaarten Duetten, freiem Kontrapunkt und homorhythmischen Passagen, wie z.B. im bewegenden und »persönlichen« Schluss »O mater Dei, memento mei. Amen«.

Laut Thomas Noblitt wäre das Münchner Ms. 3154 (der »Leopold-Codex«), das eine Ab-

schrift des *Ave Maria* enthält, bereits 1476 erstellt worden. Für gewisse Gelehrte scheint diese Information etwas unvereinbar mit dem Geburtsdatum des Komponisten zu sein, für das ein allgemeiner Konsens darüber besteht, dass es um 1450 liegt; andererseits ist Joshua Rifkin in einer kürzlich erschienenen Veröffentlichung der Ansicht, dass ein so ausgeklügeltes Werk wie dieses trotz allem von einem angehenden (oder etwas mehr als das!) Komponisten geschrieben worden sein könnte, und Rifkin schließt die Hypothese einer mailändischen Herkunft für die Komposition nicht völlig aus. Die vorherrschenden Harmonien mit großen Terzen nehmen nicht nur bestimmte Klangfarben vorweg, die einige Jahrzehnte später Teil des Stils von Palestrina sein sollten, sondern scheinen auch perfekt an dieses außergewöhnliche und »Leonardische« Portrait in der Musik der »Virgo serena« angepasst zu sein, obwohl eine solche Übereinstimmung zwischen Text und Polyphonie im wesentlichen erst seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts praktiziert und theoretisiert wurde.

Benedicta es für sechs Stimmen diente als Vorbild für viele Messen und auch für ein *Magnificat* von Orlando Lassus. Auf dieser Komposition basierten auch eine siebenstimmige *Benedicta es* des Spaniers Diego Ortiz sowie Werke von Juan de Castro und Claude Le Jeune. Der Text entstammt einer marianischen Sequenz von

substantiellen Dimensionen: Aus diesem Grund vermeidet Josquin die Wiederholung bestimmter Wörter in jeder Vokallinie, bietet aber gleichzeitig die größte Vielfalt an Texturen. Im ersten Abschnitt wird dem abschließenden sechsstimmigen »Ave plena gratia« ein kraftvoller Aufbau vorangestellt. Der zweite Abschnitt, der mit den Worten »Per illud ave prolatum« beginnt, ist ganz um ein imitierendes Duett – aber nicht im Kanon – zwischen den beiden hohen Stimmen des Superius und des Altus herum aufgebaut, wobei durch seine ätherischen Melismen ein einzigartiger Blitzeffekt entsteht. Der dritte und letzte Abschnitt (»Nunc Mater exora natum«), in ternärem Rhythmus, ist nur gelegentlich homorhythmisch bis zum abschließenden »Amen«, wenn getragene Noten mit dieser luftigen Vokalisierung verschränkt werden.

Ecce tu pulchra es für vier Stimmen basiert auf Passagen aus dem Hohelied (1:12–16, 2:1–2, 4:5), in denen der Mann und die Frau miteinander in Dialog stehen. Die Motette, die in drei gedruckten Ausgaben und acht Manuskripten erhalten ist, erfreute sich in Italien, Spanien und im deutschen Raum großer Beliebtheit. Sie besteht aus frei komponierter Musik mit einigen akzentuierten Passagen, wie etwa bei den Schlussworten »quia amore langueo«.

Nymphes, nappés ist ein Chanson mit einem französischen Text (der hier instrumental vorgetragen wird), aber in Kombination mit dem

lateinischen *cantus firmus* »Circumdedederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdedederunt me« (»Die Klage des Todes hat mich umgeben; die Leiden des Todes umhüllen mich«). Dies stammt aus den Versen 5 und 6 von Psalm 17 (18), wie er im *Officium defunctorum* verwendet wird. Zwischen den beiden Textebenen besteht eine thematische Kohärenz, denn im französischen Vers appelliert der Erzähler, einer weit verbreiteten Konvention folgend, an die Wasser- und Waldnymphen, seine Not zu beklagen. In der komplexen sechsteiligen Textur bilden die beiden inneren Teile – denen der lateinische Text anvertraut ist – in der oberen Quinte einen Kanon. Es ist hinzuzufügen, dass dieses Werk in lutherischen Teilen der deutschen Länder in Form eines *contrafactum spirituale* eine erhebliche Verbreitung gefunden hat.

Salve Regina ist die älteste der vier wichtigsten marianischen Antiphonen. Der Text, der u.a. Hermann von Reichenau und dem Heiligen Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wird, hat seinen Ursprung im elften oder zwölften Jahrhundert. Josquin fertigte zwei Versionen der Antiphon an: eine vierstimmige und eine hier aufgenommene fünfstimmige Version. Diese letztere Komposition wurde in nicht weniger als dreizehn Quellen gefunden, drei davon in gedruckten Fassungen. In Flandern, zur Zeit Josquins, wurde diese Antiphon während des Stundengebetes nach der Komplet

gesungen. In dem fünfstimmigen dreiteiligen Werk wird, wie William Elders bemerkt hat, das klangschöne Kopfmotiv (mit den vier Solmisationstönen von A-G-A-D) 24 Mal in einem Tenor (Quinta vox) Ostinato mit vier zusätzlichen Noten wiederholt: Auf diese Weise kommt man auf insgesamt hundert Noten. Ein Evangeliumsvers (Matthäus X:22), »Qui autem permanserit usque in finem hic salvus erit« (»Wer aber bis zum Ende ausharrt, der wird gerettet werden«), scheint die symbolische Bedeutung des Ostinato zu veranschaulichen: Wer diese hundert Noten singt, der wird das ewige Leben erlangen. Das fünfstimmige *Salve Regina* ist auch eine der seltenen Kompositionen Josquins, die eine glaubwürdige Datierung besitzen: Es ist bekannt, dass sein Gönner, Sigismondo Cantelmo, der Herzog von Sora, dieses Stück mit einem Brief vom 24. Februar 1502 an den Herzog Ercole d'Este sandte.

Das wahrhaft bewundernswerte fünfstimmige *Stabat Mater* ist auf dem Tenorteil des dreistimmigen Rondeau *Comme femme descomfortée*, das Gilles Binchois zugeschrieben wird, aufgebaut. Der französische Text dieses Rondeaux wird so mit dem lateinischen Text der berühmten, Jacopone de Todi zugeschriebenen Sequenz überlagert (es sei darauf hingewiesen, dass dieser Tenorteil in dieser Aufnahme mit seinen besonders langen Noten einer bewährten Praxis folgend instrumental wiedergegeben wird). Die Art und Weise, wie sich die beiden

Texte aufeinander beziehen, ist natürlich und spontan: Die Jungfrau Maria weint über den Tod ihres Sohnes zu Füßen des Kreuzes, ähnlich wie die im Rondeau erwähnte Frau, die den Verlust ihres Geliebten beklagt. Diese Komposition wurde in mehr als 30 handschriftlichen und gedruckten Quellen gefunden.

Es scheint auch, dass in diesem Fall die von Josquin für den Tenor geschriebenen Noten tatsächlich hundert betragen (diese Berechnung erweist sich in Wirklichkeit als etwas problematisch angesichts der zahlreichen gut belegten Varianten in den Quellen), wodurch ein neuer symbolischer Bezug zum Konzept der Ewigkeit geschaffen wird. Das Fehlen eines *cantus prius factus* (einer bereits existierenden Melodie), der aus dem Repertoire des gregorianischen Chorals abgeleitet ist, kommt in den Motetten Josquins sehr selten vor: Es wird daher angenommen, dass der Komponist die ursprüngliche Melodie der liturgischen Sequenz möglicherweise nicht kannte und dass er beschloss, den *cantus prius factus* des oben erwähnten Chansons an dessen Stelle zu verwenden.

Die harmonische Struktur des *Stabat Mater* mit seiner Vorherrschaft von großen Terzen, die die traurigen Worte begleiten, scheint eher einer sublimierten Frömmigkeitshaltung zu entsprechen als einem *stilo patetico* (vor der Ankunft dieses Begriffs!); aber im zweiten Teil, wo der Text zu einem persönlichen Gebet wird,

verzichtet Josquin nicht auf den Gebrauch verschiedener rhetorischer Nuancen, wie das ausgedehnte Schweigen der Stimme des Superius bei den Worten »et plagas recolere / fac me placis vulnerari«. Ein aufmerksames Hören dieses *Stabat Mater* – ein Stück, das sich so sehr von den Werken der Komponisten der nachfolgenden Epochen unterscheidet – reicht aus, um Glareans Behauptung zu bestätigen, dass Josquin ein überragender Meister in der Umsetzung der Leidenschaften der menschlichen Seele in Musik war.

Vultum tuum ist ein Zyklus von sieben vierstimmigen Motetten, der von Ottaviano Petrucci in der *Motetti libro quarto* (Venedig, 1505) veröffentlicht wurde. Einer weit verbreiteten Praxis folgend, scheint der Zyklus mit der Form der *motecta missales* verbunden zu sein; es handelte sich dabei um Kompositionen, die in bestimmten liturgischen Riten, wie dem der ambrosianischen Kirche im fünfzehnten Jahrhundert, Passagen des Messordinarius ersetzen sollten. In der Tat lassen sich stilistische Analogien zwischen *Vultum tuum* und den Motetten von Komponisten wie Loyset Compère und Gaspar van Weerbeke finden, von denen bekannt ist, dass sie beide Mitglieder der Musikkapelle von Galeazzo Maria Sforza waren, auch wenn sie eine weniger ausgefeilte Sprache als die von Josquin hatten.

Patrick Macey hat behauptet, der *Vultum tuum*-Zyklus sei für den Herzog von Mailand

komponiert worden. In einer späten mailändischen Quelle (der dritten »librone« des Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo) der Motette *O Maria, nullam*, findet sich am Ende des Textes die Anrufung »Maria mater gratiae, mater misericordiae«, die Galeazzo Maria Sforza so sehr am Herzen liegt, während in der Ausgabe von Petrucci nur »mater misericordiae« erscheint, zweimal wiederholt: dies war also eine korrupte Lektüre. Laut Macey könnte zudem die Reihenfolge der sieben Motetten in der Petrucci-Sammlung nicht mit der Originalfassung übereinstimmen: Wie dem auch sei, so kann man sich fragen, ob die aus stilistischer Sicht plausible Theorie der Mailänder Herkunft von *Vultum tuum* nicht gegen die in den letzten Jahren ermittelten biographischen Daten verstoßen könnte.

Ergänzt wird diese Auswahl durch Instrumentalkompositionen, die auf zwei Fiedeln, Harfe und Orgel gespielt werden. *Bergerette savoysienne*, ein vierstimmiges Chanson, kommt ursprünglich mit einem Text aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der aus einer Liebeserklärung an eine Schäferin besteht. *De tous bien plaine* ist eine vierstimmige Instrumentalfassung, die auf ein bekanntes Rondeau von Hayne van Ghizeghem zurückgeht: Von diesem Stück leiht Josquin den Superius und den Tenor aus, während der Bassus in einem strengen Kanon im Unisono, mit einer halben Note Abstand, mit dem Tenor

hinzugefügt wird), und antwortet auf den Ausspruch »Pietro e Giovanni currunt in puncto« (was als »Pietro und Giovanni verfolgen einander durch eine halbe Note getrennt« verstanden werden kann). *Entré je suis en grant pensée* ist ein weiteres französisches Chanson, das ebenfalls instrumental vorgetragen wird; sein Text, von einem unbekannten Autor, betrifft eine junge Frau, die über einen Partnerwechsel nachdenkt. *Fortuna desperata* ist der Titel einer italienischen säkularen Canzone, deren Melodie als *cantus prius factus* für eine Reihe von Messen französisch-flämischer Komponisten dienen sollte: Josquin wird diese dreiteilige Instrumentalfassung zugeschrieben. *La Bernardina* ist ein weiteres dreiteiliges Instrumentalwerk, das aller Wahrscheinlichkeit nach von Josquin in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien komponiert wurde; es könnte eine Hommage an einen edlen Widmungsträger sein – dies würde gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu einem Brauch werden –, der noch nicht identifiziert werden konnte.

Wie im Fall von Leonardo da Vinci sind die Fragen, die hier zu Josquin Desprez gestellt werden, unzählig und viele von ihnen werden vielleicht dazu bestimmt sein, unbeantwortet zu bleiben. Doch der Schatz, den seine Musik darstellt, bewundernswert dargestellt durch eine Auswahl marianischer Motetten – unter

denen sich Gipfel der polyphonen Kunst aller Zeiten befinden, *Ave Maria... virgo serena*, *Salve Regina* und *Stabat Mater*, zum Beispiel – spricht uns weiterhin an und überrascht uns mit seiner alten und zeitlosen Kunst.



I STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa
Iuxta crucem lachrimosa,
Dum pendebat filius.

Cuius animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti.

Quae merebat et dolebat,
Pia Mater dum videbat
Nati penas incliti.

Quis est homo, qui non fleret,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Iesum vidit in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum,
Dum emisit spiritum.

Eia, Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum,
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Virgo virginum preclara,
Iam mihi non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis eius sortem
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amore filii.

Inflammatum et accensus,
Per te, Virgo, sim defensus
In die iudicii.

Fac me Cruce custodiri
Morte Christi premuniri,
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria. Amen.

Cantus firmus (not sung):

Comme femme desconfortee
Sur toutes aultres esgaree,
Qui n'ay jour de ma vie espoir
D'en estre en mon temps consolee,
Mais en mon mal plus agravee
Desire la mort main et soir.

3 AVE MARIA

Ave Maria gratia plena,
Dominus tecum,
Virgo serena.
Ave pia humilitas,
Sine viro fecunditas,
Cuius annunciatio
Nostra fuit redemptio.
Ave preclara omnibus
Angelicis virtutibus,
Cuius fuit assumptio
Nostra glorificatio.
Ave vera virginitas,
Immaculata castitas,
Cuius purificatio
Nostra fuit purgatio.
O Mater Dei,
Memento mei.
Amen.

5 ECCE TU PULCHRA ES

Sponsus: Ecce tu pulchra es,
amica mea! ecce tu pulchra es!
Oculi tui columbarum.

Sponsa: Ecce tu pulcher es,
dilecte mi, et decorus!
Lectulus noster floridus.
Tecta domorum nostrarum cedrina,
laquearia nostra cypressina.
Ego flos campi,
et lilium convallium.

Sponsus: Sicut lilium inter spinas,
sic amica mea inter filias.

Sponsa: Introduxit me in cubiculum suum
ordinavit in me caritatem.
Fulcite me floribus,
stipate me malis:
quia amore langueo.

7 SALVE REGINA

Salve, Regina, misericordiae.
Vita, dulcedo,
et spes nostra, salve.
Ad te clamamus,
exsules filii Hevae.
Ad te suspiramus,
gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
Illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Iesum,
benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsiliium ostende,
o clemens, o pia:
o dulcis Maria.

9 BENEDICTA ES CELORUM REGINA

Benedicta es celorum regina,
Et mundi totius domina
Et egris medicina.

Tu preclara maris stella vocaris
 Quae solem iustitiae paris
 A quo illuminaris.
 Te Deus Pater, ut Dei Mater
 Fieres et ipse frater,
 Cuius eras filia,
 Sanctificavit sanctam servavit
 Et mittens sic salutavit;
 Ave plena gratia.
 Per illud ave prolatum
 Et tuum responsum gratum
 Est ex te Verbum incarnatum
 Quo salvantur omnia.
 Nunc mater exora natum
 Ut nostrum tollat reatum
 Et regnum det nobis paratum
 In celesti patria.
 Amen.

11-17 VULTUM TUUM

11 Prima pars

Vultum tuum deprecabuntur
 omnes divites plebis,
 quia in te sola, virgine Maria
 omnis spes posita est.

12 Secunda pars

Sancta Dei genitrix,
 virgo semper Maria,
 de cuius utero processit
 salvator noster

Et redemptio mundi,
 deprecare filium,
 ut exaudire dignetur
 deprecationem nostram.

13 Tertia pars

Intemerata virgo
 quae redemptorem seculi peperisti,
 et post partum virgo inviolata permansisti,
 Dei genitrix, intercede pro nobis,
 et ne despicias preces nostras,
 quia ore indigno
 nomen sanctum tuum invocavimus,
 o gloriosa domina, et pro nobis
 semper Christum exora.

14 Quarta pars

O Maria, nullam tam gravem
 possumus habere culpam,
 pro qua apud filium tuum non possis
 impetrare veniam,
 nihilque est tibi apud filium tuum,
 quem genuisti de tuo sacro corpore,
 mater misericordiae.

15 Quinta pars

Mente tota tibi supplicamus,
 ut sicut filio tuo
 Domino nostro Iesu Christo
 aliquando displicuimus
 modo viceversa immutatis
 moribus per te usque in finem ei
 complacemus.

Preces nostras, virgo mirabilis,
 Ideo ne despicias,
 quia ore indigno nomen sanctum tuum
 invocare presumimus.
 Sancta Maria, ora pro nobis,
 Sancta Dei genitrix, ora pro nobis,
 Sancta virgo virginum, intercede pro nobis.

16 Sexta pars

Ora pro nobis virgo sine termino
 de qua lumen ortum est in tenebris
 rectis corde, exaudi nos, in tribulatione nostra,
 et veniam impetra pro peccatis nostris
 a pater et filio et spiritu sancto. Amen.

17 Septima pars

Christe, fili Dei, salvator noster,
 mundi qui crimina tollis,
 miserere nobis.
 Christe, fili Dei,
 mundi verissima salus,
 miserere nobis.
 Christe, fili Dei,
 precibus sanctissimae adiuva nos
 et tolle tribulationem nostram.

18 NIMPHEs, NAPPÉS – CIRCUMDEDERUNT ME

Circumdederunt me gemitus mortis.
 Dolores inferni circumdederunt me.



Photo: Guido Vergnano

*Cantica Symphonia at the Confraternita dei
 Santi Rocco e Sebastiano (Cumiana)*