



photo: Piotr Kysakowski

María Cristina Kiehr *soprano* [MCK]

Jonatan Alvarado *tenor* [JA]

Ariel Abramovich *vihuela* [AA]

Bass vihuela de mano in D, built in 2009 by Marcus Wesche (Brussels) [1, 2, 3, 10 & 12]

Alto vihuela de mano in g, built in 2011 by Martin Haycock (Chichester) [7, 8, 9 & 11]

Alto vihuela de mano in a, built in 2021 by Francisco Hervás (Granada) [4, 5 & 6]



Recorded in Tui Cathedral (Pontevedra, Spain) in May 2021

Produced by Bart Vandewege | Engineered by Jesús Trujillo (Diggi Daggi Studio)

Mastered by Adrian Hunter

Executive producer: Carlos Céster

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

Design: Mónica Parra

© 2021 note 1 music gmbh

THE JOSQUIN SONGBOOK

Music for two voices and vibuela

- | | | | | | |
|----|---|------|----|--|------|
| 01 | JOSQUIN DESPREZ (c.1450-1521)
Nymphes, nappés / Circumdederunt me (a 6) [MCK, JA, AA] | 4:27 | 08 | JOSQUIN DESPREZ
Pater noster (a 6) [MCK, AA] | 5:09 |
| 02 | JOSQUIN DESPREZ
Praeter rerum seriem (a 6) [MCK, JA, AA] | 8:16 | 09 | JOSQUIN DESPREZ
Ave Maria*** (a 6) [JA, AA] | 4:20 |
| 03 | JOSQUIN DESPREZ
Kyrie, <i>Missa Fortuna desperata</i> (a 4) [MCK, JA, AA] | 3:54 | 10 | JOSQUIN DESPREZ
Stabat Mater dolorosa (a 5) [MCK, JA, AA] | 9:54 |
| 04 | JOSQUIN DESPREZ
Mille Regretz (Canción del Emperador)* (a 4) [AA] | 3:19 | 11 | JOSQUIN DESPREZ
Vultum tuum deprecabuntur: O intemerata Virgo (a 4) [MCK, JA, AA] | 6:44 |
| 05 | CRISTÓBAL DE MORALES (1500-1553)
Benedictus, <i>Missa Mille Regretz**</i> (a 3) [MCK, AA] | 1:57 | 12 | JOSQUIN DESPREZ
Nymphes des bois / Requiem (a 5) [MCK, JA, AA] | 5:45 |
| 06 | JOSQUIN DESPREZ
Confíteor, <i>Missa L'Homme armé</i> : Credo (a 4) [JA, AA] | 2:15 | | All adaptations by Ariel Abramovich, except:
* Luys de Narváez, <i>Los seys libros del Delfín de música</i> (Valladolid, 1538)
** Miguel de Fuenllana, <i>Orphénica Lyra</i> (Sevilla, 1554)
*** Enriquez de Valderrábano, <i>Silva de Sirenas</i> (Valladolid, 1547) | |
| 07 | FRANCISCO DE PEÑALOSA (c.1470-1528)
Kyrie, <i>Missa Adieu mes amours</i> (a 4) [MCK, JA, AA] | 2:55 | | | |

John Griffiths

Josquin and eternal life

The road leading to eternal life is a meandering pathway that wends through peaceful towns, verdant dales, and bucolic pastures under a translucent sky and motionless air. It is an imaginary landscape, more sublime than Arcadia itself, in which each and every devoted pilgrim or wanderer seeks peace, salvation, forgiveness and absolution. In the faith-laden sixteenth century, nothing was more important. Nothing was more important than achieving salvation and eternal life. When one thinks of the power of the Church, there it is: on the one hand the fear of death, and on the other the lure of eternity.

There is no wonder that the liturgy and its music developed as it did. Its bond with eternity is undaunted. The style of polyphonic church music as it developed in the Renaissance, from the middle of the fifteenth century, at least, sounds like a warm-up for the inevitable reality. Few things in our fragile mortal life could ever

possibly sound as eternal as the glorious sound of interwoven voices declaiming texts of promise, hope and reconciliation. It floats and lingers, suspended in an ambivalent modal language that bestows upon it a particular condition that is intuitively perceived as the closest earthly approximation of eternal life.

Perhaps it is mere coincidence that the new music of the late fifteenth and early sixteenth centuries occurred at exactly the same time as the Humanist revival when Plato's explanations of the perfect balance of the universe were enthusiastically received through Ficino's translations of newly rediscovered texts, notably, the *Timaeus*. This strengthened the Humanist view of the value of music as the ideal language for understanding the cosmos, the music of the spheres and the order of the universe. Applied directly to the nature of the self, it was interpreted as the desire to achieve a perfect and proportioned equilibrium between the body and the soul. Even if coincidental, there can be no doubt that intellectuals were well aware of the symbiosis between Humanist beliefs and Christian faith, and the powerful role of music as the medium through which this was understood and felt.

The search for salvation and eternity required introspection and solitude. Music was largely a communal activity but the perception of music was intensely personal. Composers born around the middle of the fifteenth century, especially from the Low Countries, were to create a new musical style that would dominate the sound of church music for over a century, and that would spill over into most other genres of sophisticated art music, whether for voices or instruments. It was to be Josquin Desprez who became recognised as the epitome of this style, the emblem of a form of polyphonic music founded on principles of imitative counterpoint that sounded like eternal life itself, and that would be a beacon to all who followed.



Josquin's fame is known through written testimonies of contemporaries and successors, but can be seen more patently in the rapid dissemination of his music throughout Europe. When music printing began at the dawn of the sixteenth century, it was the music of Josquin that took pride of place in the presses of Ottaviano Petrucci and all who followed him. Josquin

became known in Spain during the same period, not initially in print, but through foreign manuscripts of his music that were brought by travellers from the north. Seven of his works are to be found in the *Cancionero de Segovia*, in all probability the earliest collection of Franco-Flemish polyphony known to have entered Spain this way, during the sojourn of Philip the Fair in 1502-03 following his marriage to the Spanish princess *Juana la Loca*, Joanna "the mad". This connection with the Low Countries and musicians from the Burgundian Netherlands was to grow exponentially after Philip's son Charles V ascended the Spanish throne in 1516, arriving from his home in the Netherlands together with his own Flemish chapel. Charles, himself, had a particular penchant for the music of Josquin. Josquin's fame spread through Spain and large numbers of his works are found in the manuscripts copied in Spanish cathedrals during the following decades. Such was his renown that the theorist Juan Bermudo when giving advice to vihuela players in his *Declaración de instrumentos musicales* (1555) felt no need to give lengthy explanations, but simply referred to him as "the great musician Josquin with whom music began", as if the founder of

modern music (*el gran músico Josquin que comenzo la música*).

Among the large amount of vocal polyphony intabulated for the vihuela – nearly sixty percent of all surviving vihuela music – Josquin stands out above all other authors, followed by the Spaniard Cristóbal de Morales who had absorbed many of Josquin’s qualities, with regard to both musical style and other more intangible dimensions. In the vihuela books there are some sixty works by Josquin, including eight complete masses, closer to a hundred works if each movement were counted as an individual composition. It is close to ten percent of the surviving repertoire. It is particularly the mid-century vihuelists who most strongly championed Josquin, interestingly, some forty years after the master’s death. Music by Josquin is found in the books of Narváez (1538), Mudarra, (1546), Valderrábano (1547), Pisador (1552) and Fuenllana (1554). In the case of some of these musicians, their exposure to Josquin can be deduced by their personal circumstances. Narváez, for example, moved in the orbit of the Imperial court where Josquin was a familiar figure whereas, in Salamanca, Diego Pisador probably gained access to the

eight masses by Josquin that are in his *Libro de música* through his close family and social connections with the cathedral of Salamanca that enabled him to base his arrangements on copies in its magnificent library. In his “Prólogo”, Pisador explained his reasoning:

I also have included two books that contain eight masses by Josquin because those who until now have written [for the vihuela] did not include any works by him, or very few, choosing according to their own criteria. I wished to include eight masses so that players may choose according to their own taste because this musician was so good that there is nothing that might be discarded, and as well as this I also wish the reader to know that all that is in this book I have done with great diligence and labour so that it might be correct and of great clarity without diminutions, so that players may recognise the voices easily as they are on the vihuela, and so that they might be able to sing them... (fol. Aii)

If we try to explain the qualities that made Josquin’s music stand out from his contemporaries, it is difficult to find definitive answers. It might be ventured, however, that first among the criteria was Josquin’s ability to create music

that was expressive yet carefully restrained. This is more immediately obvious at the melancholy end of the emotional spectrum where his works are indescribably haunting. At the more extroverted joyous extreme, his music might appear less conspicuous to a contemporary listener although often ecstatic in its own terms. From a different viewpoint, we might focus on Josquin’s ability to balance architecture and rhetoric within his music. The essential challenge for a composer of this period was to create works that were in tune with the sensibilities of the time such as they were in the sixteenth century. On the one hand, Josquin’s works are invariably constructed with proportional balance equivalent to the most perfect architectural monument and with internal symmetries that identify with the best of any artist of the period. When it comes to rhetoric and Josquin’s ability to argue persuasively through music, we can see his superb skill in creating melodies and textures that closely accord with the meaning of his texts, and his ability to move beyond the individual moment of any work to create an argumentative discourse within his proportionally shaped architectural structures. This is the dimension

of his music that really won him the esteem of his peers and immediate successors.



Normally, in liturgical or courtly settings, Josquin’s music would have been sung, usually, by one, two or perhaps three singers for each voice. This is where they would have been heard in accord with the way they were conceived. Such performances were not always possible, however, so we need to turn to contemporary sources to find clues to the alternative modes that existed. In Spain, the vihuela books guide us towards other performance options. As a first alternative, intabulations permitted the original music to be performed solo, understood on a purely musical basis or perhaps evoking texts already known to their listeners. This is no doubt the case pertaining to the solo vihuela version of *Mille Regretz*, Josquin’s presumed homage to Charles V’s aunt and guardian, Marguerite of Austria. A second option is to convert the original polyphony into an accompanied song. Many works in the vihuela books are presented with one voice singled out to be sung and the text placed beneath the tab-

lature. The implication of this manner of notation is that the singer and the vihuelist would be the same person rather than the modern practice of using two specialist performers. Two mass movements are performed here in this way, the “Benedictus” from the *Missa Mille Regretz* and the “Confiteor” from the *Missa L’Homme armé*, while two motets are performed in the same way: the setting of the Lord’s prayer, *Pater noster*, and the Marian hymn, *Ave Maria*, originally in six voices. A third performance configuration using two singers and vihuela is proposed by Fuenllana in the fourth book of *Orphénica Lyra* where he presents a number of works in five and six voices with most of the parts set in tablature, with one voice printed in red ciphers to be sung and another printed separately in mensural notation. This is the performance option for seven of the works on this recording, inspired by the master’s advice although applying the same principles to works that are not included in his anthology.

Regarding the extent that these performance alternatives were practised centuries ago, we mainly rely on documentary evidence. Singing to the vihuela was a widespread practice, especially when singers accompanied

themselves. There is an insufficiency both in the number and detail of eye-witness accounts to draw further conclusions. The lack of evidence, however, should not prevent us from exploring options of the kind that master vihuelists such as Fuenllana present to us. Even if only imaginary, there can be no doubt that it brings us closer to hearing the music that graced the private chambers of the Spanish nobility, the parlours of wealthy urban burgers, the social music making within intellectual academies, or the recreational music-making practices of the clergy in both male and female communities. As a soundscape, real or imaginary, it draws us to the essence of Josquin and his music. To any listeners hearing a group of voices in a chapel or cathedral, or an intimate group of instruments and voices in some other place, the immortal sound of Josquin served as a perfect foretaste of the eternal bliss of their own destiny.

—

John Griffiths

Josquin y la vida eterna

El camino hacia la vida eterna es un sendero sinuoso que deambula por pueblos pacíficos, valles verdes y prados bucólicos bajo un cielo translúcido de aire sosegado. Es un paisaje imaginario, más sublime que la propia Arcadia, en el que todos y cada uno de los devotos peregrinos o caminantes buscan la paz, la salvación, el perdón y la absolución. En el siglo XVI, cargado de fe, nada era más importante. Nada era más importante que alcanzar la salvación y la vida eterna. Cuando se piensa en el poder de la Iglesia, ahí está: por un lado el miedo a la muerte, y por otro el encanto de la eternidad.

No es de extrañar que la liturgia y su música se hayan desarrollado como lo han hecho. Su vínculo con la eternidad es imperturbable. El estilo de la música polifónica eclesiástica, tal y como se desarrolló en el Renacimiento, por lo menos desde mediados del siglo XV, suena como un ensayo para la realidad inevitable. Pocas cosas

en nuestra frágil vida mortal podrían sonar tan eternas como el glorioso sonido de voces entrelazadas declamando textos de promesa, esperanza y reconciliación. Un sonido que flota y perdura, suspendido en un lenguaje modal ambivalente que le confiere una condición particular que se percibe intuitivamente como la aproximación terrenal más cercana a la vida eterna.

Tal vez sea una mera coincidencia que la nueva música de finales del siglo XV y principios del XVI se produjera exactamente al mismo tiempo que el renacimiento humanista, cuando las explicaciones de Platón sobre el perfecto equilibrio del universo fueron recibidas con entusiasmo a través de las traducciones de Ficino de textos recién redescubiertos, en particular, el *Timeo*. Esto reforzó la visión humanista del valor de la música como el lenguaje ideal para entender el cosmos, la música de las esferas y el orden del universo. Aplicado directamente a la naturaleza del ser humano, fue interpretado como la necesidad de perfeccionarse a través de un equilibrio perfecto y proporcionado entre el cuerpo y el alma. Aunque sea una coincidencia, no cabe duda de que los intelectuales eran muy conscientes de la simbiosis entre las creencias humanistas y la fe cristiana,

y del poderoso papel de la música como medio para entenderla y sentirla.

La búsqueda de la salvación y la eternidad exigía introspección y soledad. En gran medida, la música era una actividad comunitaria pero la percepción de la música era intensamente personal. Los compositores nacidos a mediados del siglo XV, especialmente los de los Países Bajos, iban a crear un nuevo estilo musical que dominaría el sonido de la música eclesiástica durante más de un siglo, y que se extendería a la mayoría de los demás géneros de la sofisticada música culta, ya sea vocal o instrumental. Josquin Desprez se convirtió en el epítome de este estilo, el emblema de una forma de música polifónica basada en principios de contrapunto imitativo que sonaba como la vida eterna misma, y que sería un modelo iluminado para todos los que siguieron.



La fama de Josquin se conoce a través de los testimonios escritos de sus contemporáneos y sucesores, pero se aprecia más claramente en la rápida difusión de su música por toda Europa. Cuando se inició la imprenta musical en los

albores del siglo XVI, fue la música de Josquin la que ocupó un lugar privilegiado en las prensas de Ottaviano Petrucci y otros impresores posteriores. Josquin se dio a conocer en España durante el mismo periodo, inicialmente no por los libros impresos, sino a través de manuscritos extranjeros que trajeron viajeros desde el norte. Siete de sus obras se encuentran en el *Cancionero de Segovia*, probablemente la primera colección de polifonía franco-flamenca de la que se tiene constancia en España, entrando de esta manera con la llegada de Felipe el Hermoso en 1502-03 tras su matrimonio con la princesa Juana la Loca. Esta conexión con los Países Bajos y los músicos neerlandeses borgoñones crecería exponencialmente después de que el hijo de Felipe, Carlos V, ascendiera al trono español en 1516, llegando desde los Países Bajos junto con su propia capilla flamenca. El propio Carlos tenía una especial predilección por la música de Josquin. La fama de Josquin se extendió por España y un gran número de sus obras se encuentran en los manuscritos copiados en las catedrales españolas durante las décadas siguientes. Tal fue su fama que el teórico Juan Bermudo, al dar consejos a los vihuelistas en su *Declaración de instrumentos musicales* (1555), no sin-

tió la necesidad de dar largas explicaciones, sino que se limitó a referirse a él como «el gran músico Josquin con el que comenzó la música», como si fuera el fundador de la música moderna.

Entre la gran cantidad de polifonía vocal arreglada para la vihuela—casi el sesenta por ciento de toda la música para vihuela que se conserva—figura Josquin por encima de cualquier otro autor. Solamente se le acerca el español Cristóbal de Morales, compositor que había absorbido muchas de las cualidades de Josquin, tanto en lo que respecta al estilo musical como a otras dimensiones más intangibles. En los libros de vihuela hay unas sesenta obras de Josquin, cifra que llegaría a más de un centenar si contáramos cada movimiento de las ocho misas completas como una pieza en sí. Se trata de poco menos del diez por ciento de todo el repertorio conservado. Estas obras abundan en los libros editados a mediados de siglo, curiosamente, unos cuarenta años después de la muerte del maestro, en los libros de Narváez (1538), Mudarra, (1546), Valderrábano (1547), Pisador (1552) y Fuenllana (1554). En el caso de algunos de estos músicos, es posible deducir que su contacto con la música de Josquin se debe a circunstancias personales. Narváez, por ejemplo, se movía en la órbita de la

corte imperial donde la música de Josquin ya era conocida, mientras que en Salamanca, Diego Pisador seguramente logró acceder a las ocho misas que figuran en su *Libro de música* a través de las estrechas relaciones familiares y sociales que mantenía con la catedral de su ciudad natal, y los libros de su magnífica biblioteca. Pisador se explica en el prólogo de su libro:

Puse también dos libros en los cuales se contiene ocho misas de Josquin porque los que hasta aquí han escrito no pusieron de este autor, sino muy pocas cosas escogiendo ellos lo que les parecía. Yo quise poner ocho misas para el que quisiese, escogiese conforme a su voluntad porque el músico fue tan bueno que no tiene cosa que desechar, y juntamente con esto quiero que sepa el lector que en esto y en todo lo que se contiene en el libro puse muy gran diligencia y trabajo para que fuese verdadero y con gran claridad sin confusión de glosas para que el que tañe: pueda conocer más fácilmente las voces como van en la vihuela y las pueda cantar... (fol. Aii)

Si intentáramos explicar las cualidades que hicieron que la música de Josquin se distinguiera de la de sus contemporáneos, sería difícil encontrar respuestas definitivas. Sin embargo,

se puede aventurar que el primer criterio sería la capacidad de Josquin de crear música notablemente expresiva aunque cuidadosamente contenida. Esto es más evidente en obras que tienden al extremo melancólico del espectro emocional, donde sus obras son sublimemente evocadoras. En el extremo más extrovertido y alegre, su música puede parecer menos llamativa para un oyente moderno, aunque a menudo sea extática en sus propios términos. Desde un punto de vista diferente, podríamos centrarnos en la capacidad de Josquin para equilibrar las dimensiones arquitectónicas y retóricas de su música. El reto esencial para un compositor de esa época era crear obras que estuvieran en sintonía con las sensibilidades de la época tal y como eran en el siglo XVI. Por un lado, las obras de Josquin están invariablemente construidas con un equilibrio y proporción equivalente al más perfecto monumento arquitectónico y con simetrías internas que se identifican con lo mejor de cualquier artista de la época. En cuanto a la retórica y la capacidad de Josquin de argumentar persuasivamente a través de la música, su capacidad de crear melodías y texturas que concuerdan estrechamente con el significado de sus textos es plenamente evidente, junto con su habilidad para ir

más allá del momento individual en cualquier obra hacia la confección del discurso argumentativo dentro de estructuras arquitectónicas proporcionales. Esta es la dimensión de su música que realmente le ganó la estima de sus contemporáneos y sucesores.



Normalmente, en entornos litúrgicos o cortesanos, la música de Josquin se habría cantado con uno, dos o quizás tres cantantes por cada voz. Son los ambientes donde normalmente se habrían escuchado sus obras de acuerdo con la forma en que fueron concebidas. Sin embargo, no siempre fue posible escuchar de esta manera y debemos recurrir a fuentes contemporáneas para encontrar evidencia de los modos alternativos de interpretación que existían. En España, los libros de vihuela nos orientan hacia estas otras opciones. La primera entre ellas, poner la música en cifra permitía que la polifonía original sea interpretada como música solista, puramente instrumental o quizás evocando los textos para los que los conocían. Es seguramente la situación que refleja la versión solista de *Mille Regretz*, presunto homenaje de Josquin

a la tía y tutora de Carlos V, Margarita de Austria. Una segunda posibilidad era convertir la polifonía en canción acompañada. Muchas obras en los libros de vihuela se imprimen con una de las voces señaladas para cantar y con la letra debajo de la tablatura. Lo que implica la notación es que el cantante debe ser el mismo vihuelista en lugar de la práctica moderna de utilizar dos intérpretes especializados. Dos movimientos de misa se interpretan aquí de esta manera, el «Benedictus» de la *Missa Mille Regretz* y el «Confiteor» de la *Missa L'Homme armé*, mientras que dos motetes se interpretan de la misma manera: el *Pater noster*, y el himno mariano *Ave Maria*, originalmente a seis voces. Una tercera configuración interpretativa es la que emplea dos cantantes, la que propone Fuenllana en el cuarto libro de *Orphénica Lyra*, donde presenta una serie de obras a cinco y seis voces con la mayoría de las partes en tablatura, con una voz impresa dentro de la tablatura en cifras rojas, y otra impresa aparte en notación mensural. Esta es la opción de interpretación de siete de las obras de esta grabación, inspirados por los consejos del maestro pero aplicando sus recomendaciones a otras obras que no figuran en su antología.

En cuanto al uso de estas alternativas interpretativas en siglos pasados, nos basamos principalmente en los testimonios documentales de testigos. Cantar a la vihuela era una práctica muy extendida, especialmente de cantantes que se acompañaban a sí mismos en la vihuela. Faltan testimonios suficientemente numerosos o detallados para sacar más conclusiones. Esta falta, sin embargo, no es motivo para dejar de explorar opciones como las que nos presentan maestros vihuelistas como Fuenllana. Aunque sea sólo imaginaria, no cabe duda de que nos acerca a escuchar la música que engalanaba los aposentos privados de la nobleza española, los salones de la burguesía acomodada, las costumbres musicales dentro de las academias intelectuales o las prácticas recreativas musicales del clero en comunidades tanto masculinas como femeninas. Como paisaje sonoro, imaginario o real, nos acerca a la esencia de Josquin y su música. Para cualquier oyente, escuchando a un conjunto vocal en una capilla o catedral, o a un grupo íntimo de instrumentos y voces en cualquier otro lugar, el sonido inmortal de Josquin servía como el anticipo perfecto a la dicha eterna de su propio porvenir.

John Griffiths

Josquin et la vie éternelle

Le chemin menant à la vie éternelle est un sentier sinueux qui traverse des villes paisibles, des vallons verdoyants et des pâturages bucoliques sous un ciel diaphane et un air immobile : paysage imaginaire, encore plus sublime que l'Arcadie, où tous les pèlerins ou pieux promeneurs recherchent la paix, le salut, le pardon et l'absolution. Au XVI^e siècle, sur lequel pesait le poids de la foi, rien n'était plus important : en effet, rien n'était plus important que l'obtention du salut et de la vie éternelle. Quant au pouvoir de l'Église, nous pouvons le résumer ainsi : d'un côté la peur de la mort, de l'autre, l'appât de l'éternité.

L'évolution de la liturgie et de sa musique ne devrait pas nous surprendre car un lien impérissable s'est créé entre cette musique et l'éternité. La polyphonie religieuse – le développement de son style durant la Renaissance, au moins à partir du milieu du XV^e siècle –

serait une sorte de « répétition » en vue de l'inévitable réalité. Peu de choses dans notre fragile vie mortelle pourraient avoir une expression sonore aussi éternelle que celle, glorieuse, des voix entrelacées chantant la promesse, l'espoir et la réconciliation. Cette sonorité flotte et demeure en suspens dans un langage modal ambivalent qui lui confère une condition particulière, intuitivement perçue comme la plus proche approximation terrestre de la vie éternelle.

Simple coïncidence ou non, la nouvelle musique de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e s'est produite exactement au même moment que la résurgence humaniste, lorsque les explications de Platon sur l'équilibre parfait de l'univers ont été accueillies avec enthousiasme grâce aux traductions réalisées par Marsile Ficin de textes récemment redécouverts, notamment le *Timée*. Cette situation a renforcé la vision humaniste qui donne à la musique la valeur d'un langage idéal permettant de comprendre le cosmos, la musique des sphères et l'ordre de l'univers. Appliquée directement à la nature de l'être, cette nouvelle musique s'interprétait comme le désir d'obtenir un équilibre parfait et harmonieux entre le

corps et l'âme. Même dans le cas d'une coïncidence, il ne fait aucun doute que les intellectuels étaient bien conscients de la symbiose entre les croyances humanistes et la foi chrétienne, ainsi que du rôle puissant de la musique comme moyen permettant de la comprendre et de la ressentir.

La recherche du salut et de l'éternité impliquait l'introspection et la solitude : en effet, la perception de la musique – malgré son activité en grande partie communautaire – était intensément personnelle. Des compositeurs impliqués vers le milieu du XV^e siècle, en particulier aux Pays-Bas, ont créé un nouveau style qui allait dominer le caractère sonore de la musique religieuse pendant plus d'un siècle, et qui allait rejaillir sur la plupart des autres genres de musique érudite et raffinée, vocale aussi bien qu'instrumentale. Et Josquin Desprez allait incarner ce style et devenir l'emblème d'une polyphonie fondée sur des principes de contrepoint en imitation dont le son exprimait la vie éternelle et qui deviendrait un phare pour tous les compositeurs ultérieurs.



Les témoignages contemporains, et plus tardifs, font état de la renommée de Josquin qui se manifestait aussi, d'une manière plus évidente, par la diffusion rapide de sa musique dans toute l'Europe. Dès le début de l'imprimerie musicale, à l'aube du XVI^e siècle, les œuvres de Josquin occupent une place de choix dans l'atelier d'Ottaviano Petrucci et des éditeurs ultérieurs. Et c'est à cette époque que les partitions du compositeur circulèrent en Espagne, dans un premier temps non sous forme imprimée, mais grâce à des manuscrits apportés par des voyageurs venus du Nord. Sept de ses œuvres sont conservées dans le *Cancionero de Segovia*, qui est probablement le premier recueil de polyphonie franco-flamande ayant été introduit en Espagne de cette façon, à l'arrivée de Philippe le Beau en 1502-03 après son mariage avec la princesse espagnole Jeanne de Castille, dite Jeanne la Folle. Ce lien avec les Pays-Bas et les musiciens des Pays-Bas bourguignons allait se développer de manière exponentielle après l'accession au trône d'Espagne du fils de Philippe, Charles Quint, en 1516, qui arriva de son pays natal, les Pays-Bas, avec sa propre chapelle flamande. Le monarque nourrissait une prédilection particulière pour la musique de Josquin et la renommée

du compositeur se répandit en Espagne où l'on retrouve un grand nombre de ses œuvres, sous forme de copies manuscrites, dans les cathédrales espagnoles au cours des décennies suivantes. La notoriété de Josquin était telle que le théoricien Juan Bermudo, donnant des conseils aux joueurs de vihuela dans sa *Declaración de instrumentos musicales* (1555), n'éprouvait pas le besoin de fournir de longues explications : il lui suffisait d'écrire « le grand musicien Josquin avec lequel la musique a commencé », considérant le compositeur comme le fondateur de la musique moderne.

Parmi la grande quantité de polyphonie vocale transcrite pour la vihuela, Josquin est – avec près de soixante pour cent de toute la musique de vihuela ayant survécu – le plus prolifique de tous les compositeurs, suivi du Sévillan Cristóbal de Morales qui avait intégré de nombreuses qualités de son prédécesseur franco-flamand, tant au niveau du style musical que d'autres dimensions plus intangibles. Les livres de vihuela contiennent une soixantaine d'œuvres de Josquin, dont huit messes complètes, mais le nombre approcherait de la centaine en comptant chaque mouvement comme une composition indépendante. Il s'agit envi-

ron de dix pour cent du répertoire ayant été conservé. Ce sont surtout les vihuelistes du milieu du XVI^e siècle qui ont été les plus ardents défenseurs de sa musique – et, fait intéressant – quelque quarante ans après sa mort. La musique de Josquin est présente dans les livres de Narváez (1538), de Mudarra (1546), de Valderrábano (1547), de Pisador (1552) et de Fuenllana (1554). Dans le cas de certains de ces compositeurs, le contact avec la musique de Josquin se doit vraisemblablement à des situations personnelles. Narváez, par exemple, évoluait dans l'orbite de la cour impériale où la musique de Josquin était bien connue, tandis qu'à Salamanque, Diego Pisador a probablement eu accès aux huit messes de Josquin qui figurent dans son *Libro de música*, grâce aux liens familiaux et sociaux étroits qu'il maintenait avec la cathédrale de sa ville natale dont la magnifique bibliothèque contenait des copies lui ayant servi de base pour ses transcriptions. Dans son *Prologue*, Pisador s'explique :

Deux de mes livres contiennent également huit messes de Josquin, car ceux qui ont écrit jusqu'à présent [pour la vihuela] n'incluent aucune œuvre de cet auteur, ou très peu, les choisissant selon leur propre

critère. J'ai voulu transcrire huit messes afin que chacun puisse choisir selon sa volonté parce que le musicien était si bon qu'il n'y a rien à jeter, et avec cela je voudrais que le lecteur sache que, dans le cas de ces œuvres et de tout ce que contient le livre, j'ai travaillé avec une grande diligence et beaucoup d'effort pour que cela soit vrai, et avec une grande clarté pour éviter toute diminution [glosa] pouvant créer confusion afin que le joueur reconnaisse plus facilement les voix sur la vihuela et puisse les chanter... (fol. Aii).

Nous pouvons tenter d'expliquer les qualités distinguant la musique de Josquin de celle de ses contemporains, sans toutefois proposer facilement des arguments définitifs. Nous pouvons néanmoins mentionner l'une des caractéristiques les plus importantes : sa capacité à créer une musique à la fois expressive et minutieusement contenue. Cela est plus évident dans des œuvres tendant à l'extrême mélancolie, conférant à sa musique une qualité ineffablement envoûtante. À l'autre extrémité du spectre émotionnel, plus extravertie et joyeuse, sa musique peut sembler moins évidente pour un auditeur contemporain, bien qu'elle possède souvent un pouvoir extatique. Sous un angle différent, nous pouvons nous centrer sur la capacité de Josquin

à équilibrer l'architecture et la rhétorique dans sa musique. Le défi essentiel pour un compositeur consistait alors à créer des œuvres en affinité avec la sensibilité de l'époque, dans ce cas, le XVI^e siècle. De plus, Josquin compose ses œuvres en les dotant d'un équilibre idéal, équivalant à l'édifice le plus parfait et possédant des symétries internes qui égalent les plus grandes réalisations de n'importe quel artiste de l'époque. Lorsqu'il s'agit de rhétorique et de la capacité de Josquin à argumenter de façon convaincante à travers de la musique, sa superbe habileté à créer des mélodies et des textures épousant étroitement le sens des textes se manifeste dans toute sa splendeur. Signalons aussi sa capacité à dépasser le moment individuel de toute œuvre afin de créer un discours argumentatif au sein de ses structures architecturales aux proportions idéales. Et ce sont ces aspects qui lui ont valu l'estime de ses pairs et de ses successeurs immédiats.



La musique de Josquin devait normalement – dans un contexte liturgique ou profane – s'interpréter avec un, deux ou peut-être trois voix

par partie. Et c'est dans ces situations et conditions que ses œuvres se sont interprétées en accord avec leur conception. Cependant, de telles interprétations n'étant pas toujours possibles, nous devons consulter des sources de l'époque pour trouver des informations sur les modes alternatifs d'interprétation qui existaient alors. En Espagne, les livres de vihuela nous aiguillent vers ces autres options d'exécution. Comme première alternative, la tablature permettait à un seul musicien d'exécuter la polyphonie originale, transcrite instrumentalement ou évoquant peut-être des textes pour les auditeurs qui les connaissaient déjà. C'est sans aucun doute le cas de la version de *Mille Regretz* pour vihuela seule, hommage présumé que Josquin rendait à Marguerite d'Autriche, tante et tutrice de Charles Quint. Une deuxième option consistait à convertir la polyphonie originale en une chanson avec accompagnement. Les livres de vihuela comportent de nombreuses œuvres signalant l'une des voix devant être chantée avec le texte placé sous la tablature. Cette notation implique que le chanteur et le vihueliste sont la même personne alors que la pratique moderne consiste à recourir à deux interprètes experts en la matière. Deux mouve-

ments de messe sont interprétés ici de cette façon, le *Benedictus* de la *Missa Mille Regretz* et le *Confiteor* de la *Missa L'Homme armé*, ainsi que deux motets : la transcription du *Pater noster* et l'hymne marial *Ave Maria*, originellement à six voix. Fuenllana propose une troisième option interprétative, pour deux chanteurs et vihuela, dans le quatrième livre de son *Orphénica Lyra* qui comporte un certain nombre d'œuvres à cinq et six voix, la plupart en tablature, avec la voix devant être chantée imprimée en chiffres rouges, et une autre, imprimée séparément, en notation mensurale. C'est l'option que nous avons choisie pour cet enregistrement dans le cas de sept œuvres ; nous avons utilisé certaines versions de Fuenllana ou suivi ses conseils, tout en appliquant les mêmes principes à des œuvres qui ne figurent pas dans son anthologie.

En ce qui concerne la portée de ces interprétations alternatives qui existaient il y a plusieurs siècles, nous nous basons principalement sur des preuves documentaires. Chanter avec une vihuela était une pratique très répandue, surtout lorsque les chanteurs s'accompagnaient eux-mêmes. Les témoins directs étant rares et plutôt imprécis, nous ne pouvons tirer d'autres conclusions, mais le manque de preuves ne doit

pas nous empêcher d'explorer certaines que nous proposent les maîtres de la vihuela tels que Fuenllana. Même si elles ne sont qu'imaginaires, ces différentes options nous rapprochent très certainement de l'écoute de la musique qui embellissait les appartements privés de la noblesse espagnole, les salons de la bourgeoisie aisée, les assemblées au sein des académies intellectuelles ou les activités récréatives du clergé dans les communautés masculines et féminines. En tant que paysage sonore, réel ou imaginaire, ces options nous rapprochent de l'essence de Josquin et de sa musique. Pour tous les auditeurs écoutant un ensemble vocal dans une chapelle ou une cathédrale, ou une formation intime d'instruments et de voix dans tout autre lieu, le son immortel de Josquin était un avant-goût parfait de la félicité éternelle de leur propre destin.

John Griffiths

Josquin und das ewige Leben

Der Weg, der zum ewigen Leben führt, ist ein gewundener Pfad, der sich durch friedliche Städte, grüne Täler und bukolische Weiden unter einem durchsichtigen Himmel und unbewegter Luft schlängelt. Es ist eine imaginäre Landschaft, erhabener als Arkadien selbst, in der jeder hingebungsvolle Pilger oder Wanderer Frieden, Erlösung, Vergebung und Absolution sucht. Im 16. Jahrhundert war nichts wichtiger als der Glaube. Nichts war wichtiger als die Erlangung des Heils und des ewigen Lebens. Wenn man an die Macht der Kirche denkt, ist sie da: auf der einen Seite die Angst vor dem Tod, auf der anderen die Verlockung der Ewigkeit.

Es ist kein Wunder, dass sich die Liturgie und ihre Musik so entwickelt haben. Ihre Bindung an die Ewigkeit ist ungebrochen. Der Stil der polyphonen Kirchenmusik, wie er sich in der Renaissance, zumindest ab der Mitte des

15. Jahrhunderts, entwickelt hat, klingt wie eine Einstimmung auf die unausweichliche Realität. Wenige Dinge in unserem zerbrechlichen, sterblichen Leben könnten jemals so ewig klingen wie der herrliche Klang von ineinander verwobenen Stimmen, die Texte der Verheißung, der Hoffnung und der Versöhnung deklamieren. Er schwebt und verweilt in einer ambivalenten modalen Sprache, die ihm einen besonderen Zustand verleiht, der intuitiv als die größte irdische Annäherung an das ewige Leben empfunden wird.

Vielleicht ist es reiner Zufall, dass die neue Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts genau zur gleichen Zeit entstand wie die Wiederbelebung des Humanismus, als Platons Erklärungen des perfekten Gleichgewichts des Universums durch Ficinos Übersetzungen neu entdeckter Texte, insbesondere des *Timaios*, enthusiastisch aufgenommen wurden. Dies bestärkte die Humanisten in ihrer Auffassung vom Wert der Musik als der idealen Sprache zum Verständnis des Kosmos, der Musik der Sphären und der Ordnung des Universums. Unmittelbar auf die Natur des Selbst angewandt, wurde sie als Wunsch nach einem perfekten und ausgewogenen Gleichgewicht zwischen Körper und Seele

interpretiert. Auch wenn es sich um einen Zufall handelt, besteht kein Zweifel daran, dass sich die Intellektuellen der Symbiose zwischen den humanistischen Überzeugungen und dem christlichen Glauben und der mächtigen Rolle der Musik als Medium, durch das dies verstanden und empfunden wurde, durchaus bewusst waren.

Die Suche nach Erlösung und Ewigkeit erforderte Einkehr und Einsamkeit. Musik war weitgehend eine gemeinschaftliche Aktivität, aber die Wahrnehmung von Musik war sehr persönlich. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts geborene Komponisten, vor allem aus den Niederlanden, schufen einen neuen Musikstil, der den Klang der Kirchenmusik für mehr als ein Jahrhundert prägen sollte und der auf die meisten anderen Gattungen der anspruchsvollen Kunstmusik übergriff, sei sie für Stimmen oder Instrumente. Josquin Desprez wurde zum Inbegriff dieses Stils, zum Sinnbild einer polyphonen Musik, die auf den Prinzipien des imitatorischen Kontrapunkts beruhte, die wie das ewige Leben selbst klang, und die ein Leuchtfeuer für alle Nachfolgenden sein sollte.



Josquins Ruhm ist durch schriftliche Zeugnisse von Zeitgenossen und Nachfolgern bekannt, aber noch deutlicher wird er durch die rasche Verbreitung seiner Musik in ganz Europa. Als zu Beginn des 16. Jahrhunderts der Notendruck aufkam, war es die Musik Josquins, die in den Pressen von Ottaviano Petrucci und seinen Nachfolgern den ersten Platz einnahm. Im gleichen Zeitraum wurde Josquin in Spanien bekannt, allerdings nicht in gedruckter Form, sondern durch ausländische Manuskripte seiner Musik, die von Reisenden aus dem Norden mitgebracht wurden. Sieben seiner Werke finden sich im *Cancionero de Segovia*, der wahrscheinlich frühesten Sammlung französisch-flämischer Polyphonie, die auf diese Weise nach Spanien gelangte, und zwar während des Aufenthalts Philipps des Schönen in den Jahren 1502-03 nach seiner Heirat mit der spanischen Prinzessin Juana la Loca, Johanna »der Verrückten«. Diese Verbindung mit den Niederlanden und den Musikern aus den burgundischen Niederlanden sollte sich noch verstärken, als Philipps Sohn Karl V. 1516 den spanischen Thron bestieg und mit seiner eigenen flämischen Kapelle aus den Niederlanden anreiste. Karl selbst hatte eine besondere Vorliebe für die

Musik von Josquin. Josquins Ruhm verbreitete sich in ganz Spanien, und eine große Zahl seiner Werke findet sich in den Handschriften, die in den folgenden Jahrzehnten in spanischen Kathedralen kopiert wurden. Sein Ruhm war so groß, dass der Theoretiker Juan Bermudo, als er in seiner *Declaración de instrumentos musicales* (1555) Ratschläge für Vihuela-Spieler gab, es nicht für nötig hielt, lange Erklärungen zu geben, sondern ihn einfach als »den großen Musiker Josquin, mit dem die Musik begann« bezeichnete, als ob er der Begründer der modernen Musik wäre (*el gran músico Josquin que comenzó la música*).

Unter der großen Menge an Vokalpolyphonie, die für die Vihuela intabuliert wurde – fast sechzig Prozent der gesamten überlieferten Vihuela-Musik – ragt Josquin vor allen anderen Autoren heraus, gefolgt von dem Spanier Cristóbal de Morales, der viele Qualitäten Josquins übernommen hatte, sowohl in Bezug auf den musikalischen Stil als auch auf andere, immaterielle Dimensionen. In den Vihuela-Büchern finden sich etwa sechzig Werke von Josquin, darunter acht vollständige Messen; hundert Werke, wenn man jeden Satz als einzelne Komposition zählt. Das sind annä-

hernd zehn Prozent des überlieferten Repertoires. Interessanterweise waren es vor allem die Vihuelisten aus der Mitte des Jahrhunderts, die sich für Josquin einsetzten, und zwar etwa vierzig Jahre nach dem Tod des Meisters. Musik von Josquin findet sich in den Büchern von Narváez (1538), Mudarra (1546), Valderrábano (1547), Pisador (1552) und Fuenllana (1554). Bei einigen dieser Musiker lässt sich der Kontakt zu Josquin aus ihren persönlichen Umständen ableiten. So bewegte sich Narváez im Umkreis des kaiserlichen Hofes, wo Josquin eine bekannte Persönlichkeit war, während Diego Pisador in Salamanca wahrscheinlich durch seine engen familiären und sozialen Beziehungen zur Kathedrale von Salamanca Zugang zu den acht Messen von Josquin hatte, die in seinem *Libro de música* enthalten sind. In seinem »Prólogo« erläuterte Pisador seine Überlegungen:

Ich habe auch zwei Bücher aufgenommen, die acht Messen von Josquin enthalten, weil diejenigen, die bisher [für die Vihuela] geschrieben haben, keine oder nur sehr wenige Werke von ihm aufgenommen haben, indem sie nach ihren eigenen Kriterien ausgewählt haben. Ich wollte acht Messen aufnehmen,

damit die Spieler nach ihrem eigenen Geschmack auswählen können, denn dieser Musiker war so gut, dass es nichts gibt, was man wegwerfen könnte, und außerdem möchte ich, dass der Leser weiß, dass ich alles, was in diesem Buch steht, mit großer Sorgfalt und Arbeit gemacht habe, damit es korrekt und von großer Klarheit ohne Diminutionen ist, damit die Spieler die Stimmen leicht erkennen können, wenn sie auf der Vihuela sind, und damit sie sie singen können... (fol. Aii)

Wenn wir versuchen, die Eigenschaften zu erklären, durch die sich Josquins Musik von der seiner Zeitgenossen abhebt, ist es schwierig, endgültige Antworten zu finden. Man könnte jedoch vermuten, dass Josquins Fähigkeit, eine ausdrucksstarke, aber dennoch zurückhaltende Musik zu schaffen, eines der wichtigsten Kriterien war. Dies wird am melancholischen Ende des emotionalen Spektrums am deutlichsten, wo seine Werke unbeschreiblich eindringlich sind. Am extrovertiert-fröhlichen Extrem mag seine Musik einem zeitgenössischen Hörer weniger auffällig erscheinen, obwohl sie oft ekstatisch ist. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, könnten wir uns auf Josquins Fähigkeit konzentrieren, Architektur und Rhetorik in seiner

Musik in Einklang zu bringen. Die wesentliche Herausforderung für einen Komponisten dieser Zeit bestand darin, Werke zu schaffen, die mit den Empfindungen der Zeit, wie sie im 16. Jahrhundert herrschte, im Einklang standen. Josquins Werke sind stets so ausgewogen, dass sie den perfektesten architektonischen Monumenten entsprechen, und sie weisen innere Symmetrien auf, die sich mit den besten aller Künstler dieser Zeit messen können. Wenn es um Rhetorik und Josquins Fähigkeit geht, durch Musik überzeugend zu argumentieren, können wir seine herausragende Fähigkeit erkennen, Melodien und Texturen zu schaffen, die eng mit der Bedeutung seiner Texte übereinstimmen, und seine Fähigkeit, über das einzelne Moment eines Werks hinaus einen argumentativen Diskurs innerhalb seiner proportional geformten architektonischen Strukturen zu schaffen. Dies ist die Dimension seiner Musik, die ihm die Wertschätzung seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger einbrachte.



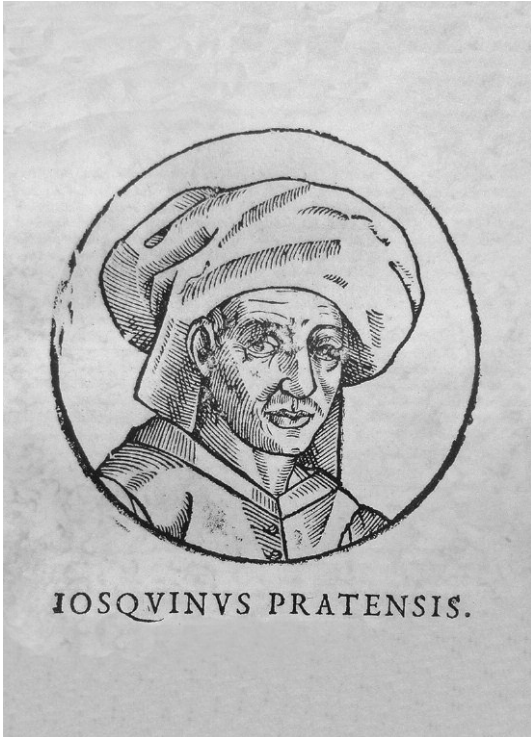
Normalerweise wurde Josquins Musik in liturgischen oder höfischen Zusammenhängen von

einem, zwei oder vielleicht drei Sängern für jede Stimme gesungen. Solche Aufführungen waren jedoch nicht immer möglich, so dass wir uns an zeitgenössische Quellen halten müssen, um Hinweise auf die alternativen Aufführungsarten zu finden. In Spanien weisen uns die Vihuela-Bücher auf andere Aufführungsmöglichkeiten hin. Als erste Alternative erlaubten die Intabulationen, die ursprüngliche Musik solistisch aufzuführen, wobei sie auf rein musikalischer Basis verstanden wurden oder vielleicht Texte heraufbeschworen, die den Zuhörern bereits bekannt waren. Dies ist zweifellos der Fall bei der Vihuela-Soloverision von *Mille Regretz*, Josquins mutmaßlicher Hommage an die Tante und Vormundin Karls V., Margarete von Österreich. Eine zweite Möglichkeit besteht darin, die ursprüngliche Mehrstimmigkeit in ein begleitetes Lied umzuwandeln. Bei vielen Werken in den Vihuela-Büchern wird eine Stimme herausgegriffen und der Text unter die Tabulatur gesetzt. Diese Art der Notation impliziert, dass der Sänger und der Vihuelist ein und dieselbe Person sind und nicht, wie heute üblich, zwei spezialisierte Interpreten. Zwei Messsätze werden hier auf diese Weise aufgeführt, das »Benedictus« aus der *Missa Mille*

Regretz und das »Confiteor« aus der *Missa L'Homme armé*, und ebenso zwei Motetten auf die gleiche Weise aufgeführt werden: die Vertonung des *Pater noster* und der Marienhymnus *Ave Maria*, ursprünglich sechsstimmig. Eine dritte Aufführungsform mit zwei Sängern und Vihuela schlägt Fuenllana im vierten Buch der *Orphénica Lyra* vor, wo er eine Reihe von fünf- und sechsstimmigen Werken vorstellt, bei denen die meisten Stimmen in Tabulatur gesetzt sind, wobei eine Stimme in roten Ziffern zum Singen und eine andere separat in Mensuralnotation gedruckt ist. Dies ist die Aufführungsoption für sieben der Werke auf dieser Aufnahme, inspiriert durch die Ratschläge des Meisters, obwohl die gleichen Prinzipien auch auf Werke angewendet werden, die nicht in seiner Anthologie enthalten sind.

Inwieweit diese Aufführungsalternativen vor Jahrhunderten praktiziert wurden, lässt sich hauptsächlich anhand von Dokumenten nachweisen. Das Singen zur Vihuela war eine weit verbreitete Praxis, insbesondere wenn die Sänger sich selbst begleiteten. Die Zahl der Augenzeugenberichte ist unzureichend, um weitere Schlussfolgerungen zu ziehen. Der Mangel an Beweisen sollte uns jedoch nicht

davon abhalten, Möglichkeiten zu erforschen, wie sie uns von Vihuelameistern wie Fuenllana präsentiert werden. Selbst wenn sie nur imaginär sind, bringen sie uns zweifellos näher an die Musik heran, die in den Privatgemächern des spanischen Adels, in den Salons wohlhabender städtischer Bürger, beim gesellschaftlichen Musizieren in intellektuellen Akademien oder beim Freizeitmusizieren des Klerus in Männer- und Frauengemeinschaften erklang. Als Klanglandschaft, ob real oder imaginär, führt sie uns zum Wesen Josquins und seiner Musik. Für jeden Zuhörer, der eine Gruppe von Stimmen in einer Kapelle oder Kathedrale oder eine intime Gruppe von Instrumenten und Stimmen an einem anderen Ort hörte, diente der unsterbliche Klang Josquins als perfekter Vorgeschmack auf die ewige Glückseligkeit seines eigenen Schicksals.



01 Nymphes, nappés

Nymphes, nappés, néridriades, driades,
Venez plorer ma desolation.
Car je languis en telle affliction,
Que mes esprits sont plus mort que malades.

Tenor:

Circumdede runt me gemitus mortis,
Dolores inferni circumdede runt me.

Nymphs of woodland, sea and stream and tree,
come and weep for my sadness;
for I languish in such affliction
that my spirits are more dead than ill.

Tenor:

Encircling me are the sighs of death;
the sorrows of Hell encircle me.

02 Praeter rerum seriem

Praeter rerum seriem
parit deum hominem
virgo mater.
Nec vir tangit virginem
nec prolis originem
novit pater.

Virtus sancti spiritus
opus illud coelitus
operatur.
Initus et exitus
partus tui penitus
quis scrutatur?

Dei providentia
quae disponit omnia
tam suave.
Tua puerperia
transfer in mysteria.
Mater ave.

This is no normal scheme of things:
God and man is born
of a virgin mother.
She has known no man;
the child's origin is unknown
to the father.

By the Holy Spirit's power
this heavenly work
has been brought about.
The beginning and end
of your giving birth
who can really know?

By God's grace,
which orders all things
so smoothly,
your childbearing
confronts us with a mystery.
Hail, Mother.

03 Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

04 Mille Regretz

[Mille regretz de vous abandonner
Et d'eslonger vostre fache amoureuse,
Jay si grand dueil et paine douloureuse,
Quon me verra brief mes jours definir.]

[A thousand regrets at deserting you
and leaving behind your loving face,
I feel so much sadness and such painful distress,
that it seems to me my days will soon dwindle away.]

05 Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Blessed is he that cometh in the name of the Lord.

06 Confiteor

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
Et vitam venturi sæculi. Amen.

I acknowledge one baptism for the remission of sins,
and I await the resurrection of the dead,
and life in the world to come. Amen.

07 Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

08 Pater noster

Pater noster, qui es in caelis,
sanctificetur nomen tuum;
Adveniat regnum tuum.
Fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,
Et dimitte nobis debita nostra,

Our Father, which art in heaven,
hallowed be thy name;
thy kingdom come; thy will be done,
in earth as it is in heaven.
Give us this day our daily bread.
And forgive us our trespasses,

sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem;
sed libera nos a malo.
(Quia tuum est regnum et potentia et gloria
in sæcula sæculorum.)
Amen.

as we forgive them that trespass against us.
And lead us not into temptation;
but deliver us from evil.
(For thine is the kingdom, the power, and the glory,
for ever and ever.)
Amen.

09 Ave Maria

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum;
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Jesus [Christus].
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Hail Mary, full of grace, the Lord is with thee;
blessed art thou among women,
and blessed is the fruit of thy womb, Jesus [Christ].
Holy Mary, Mother of God,
pray for us sinners,
now and at the hour of our death. Amen.

10 Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
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

The grieving mother stood
Next to the cross, tearful,
While her son hung,
Whose groaning soul,
Saddened and grieving,
The sword pierced.
Oh how sad and afflicted
Was that blessed
Mother of the only-begotten,
Who mourned and grieved
And trembled when she saw
The punishment of her illustrious son.
Who is one who would not weep,
If one saw the Mother of Christ
In such torment?
Who could not be saddened
To gaze upon the holy Mother

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 compleaceam.
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.
Inflamatus 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
Paradisii gloria. Amen.

Grieving with her son?
For the sins of her people,
She saw Jesus in torture,
And subjected to scourges.
She saw her sweet son
Left dying
While he gave up the spirit.
Come, Mother, fountain of love,
Make me perceive the force of grief,
That I may weep with you.
Make my heart bum
In loving Christ the god,
That I may be acceptable to him.
Virgin brightest of virgins,
Do not now be harsh with me,
Make me lament with you.
Make me carry the death of Christ,
The prophecy of his suffering,
And recall his stripes.
Make me wounded by his wounds,
To be drunk with this cross,
For love of the Son.
Flaming and burning,
O Virgin, may I be protected by you
On the day of judgment.
Let me be protected by the cross,
Forearmed by Christ's death,
Embraced by grace.
When the body dies,
Let my soul be given
The glory of Paradise. Amen.

11 O intemerata Virgo

O intemerata Virgo,
quae Redemptorem Israel peperisti,
et post partum
virgo permansisti.
Dei genitrix,
intercede pro nobis
et ne despicias preces nostras
quia ore indigno
nomen sanctum tuum invocavimus.
O gloriosa domina,
pro nobis Christum exora.
O Maria, nullam tam gravem
possumus habere culpam
pro qua apud tuum Filium
non possis impetrare veniam.
Nihilque est impossibile
apud tuum Filium,
quem genuisti
de tuo sacro corpore,
Mater misericordiae.

12 Nymphes des bois

Nymphes des bois, deesses des fontaines
Chantres experts de toutes nations
Changes voz voix fors cleres et haultaines
En cris tranchantz et lamentations
Car dattropos les molestations
Votre okeghem par sa rigueur attrape
Le vray tresor de musiqe et chief doeuve
Qui de tropos desormais plus neschappe
Dont grant domage' est que la terre coeuve.
Acoultrez vous d'abitz de dueil

O spotless Virgin
Who gave birth to the Redeemer of Israel
And after his birth
Remained a virgin;
Mother of God,
Intercede for us
And do not look down on our prayers
Because we call on your holy name
With our unworthy mouths.
O glorious lady,
Pray to Christ for us.
O Mary no such heavy guilt can we hav
That you cannot
beg forgiveness
from your Son for it.
Nothing is impossible
For your Son
Whom you bore
From your holy body,
Mother of mercy.

Nymphs of woodland, goddesses of the fountains,
skilled singers of every nation,
change your voices, so clear and lofty,
into piercing cries and lamentation
for the harsh molestations of Atropos
have inescapably ensnared your Ockeghem,
music's very treasurer and master,
who henceforth no longer escapes death.
It is a great sorrow that the earth must cover him.
Put on the clothes of mourning,

Josquin Brumel Pirchon Compere
Et plorez grosses larmes de oeuil
Perdu avez vostre bon pere.
Requiescant in pace.
Amen.

Tenor:

Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua
luceat eis.

Josquin, Brumel, Pierre de la Rue, Compère,
and weep great tears from your eyes,
for you have lost your good father.
May he rest in peace.
Amen.

Tenor:

Rest eternal give to them, O Lord. And let the
perpetual light shine on them.

Un agradecimiento especial a quienes contribuyeron generosamente permitiéndonos llevar a cabo este proyecto: Martin Verwaal, Pablo Fernández Juárez, Laura Puerto Cantalejo, Eduardo Egeuz, Andrew Hallock, Francisco Roa, Ursula Stieglitz, Pebuén Naranjo, Isabel Atalaia.

A Beatriz Fontán y a Samuel Diz por la producción in situ y por las gestiones ante el Cabildo de la Catedral de Santa María de Tui, que nos permitieron grabar en un espacio y en unas condiciones inmejorables.

De María Cristina Kiebr:

« ... que mes esprits sont plus morts que malades. »

In memoriam Erna R. L de Kiebr (28.07.1933 - 02.05.2021).

De Jonatan Alvarado:

A Nuno Atalaia por su amor incondicional y su juicio siempre esclarecido, incluso en las circunstancias más adversas; a Juan Vizán por mantenerme conectado con mi canto, así como curioso sobre mi instrumento y sus posibilidades; a Flor, Sofía, Sòphia, Emilio, Izak, Gabriel y al resto de mi «familia europea» por la escucha atenta y el discernimiento cuando el mío propio comienza a fallar. A María Cristina y Ariel, no solo por la confianza, sino también por la inspiración constante desde aquellos años en los que trabajar con ellos era aún un sueño lejano.

De Ariel Abramovich:

A María Parralo, por su apoyo y presencia siempre. A mis sobrinos Sofía, Victoria y Nicolás, cuya llegada al mundo trajo –en tiempos sombríos– luz e ilusión por seguir haciendo música.