

Un ejemplo de análisis de una obra renacentista: el motete *Absalon fili mi*, atribuido a Josquin des Prez

Enrique Lacárcel Bautista

1-. Descripción de la partitura

La obra objeto de nuestro estudio es el motete *Absalon Fili mi* [1], tradicionalmente atribuido a Josquin des Prez (1445-1521), miembro de la tercera generación de compositores del Renacimiento, aunque actualmente esta atribución se pone en duda especialmente por musicólogos de la talla de Allan Atlas [2]. Éste la adjudica a Pierre de la Rue (1452-1518), basándose en algunos hechos como que en la fuente principal de *Absalon*, encontramos obras de Pierre de la Rue en una proporción mayor que dos a uno o la asociación de este motete con la muerte de Felipe el Hermoso, en cuya capilla había cantado durante más de una década. Incluso la cuestión de las tesituras y las claves (que desglosaré más adelante), así como el ritmo pausado y el uso de signos de proporción juegan claramente en contra de Josquin. Sobre su fecha de escritura también hay ciertas dudas, aunque podemos datar la copia del manuscrito en el taller del flamenco Pierre Alamirre entre 1516-1522 como regalo para Enrique VIII y su esposa Catalina de Aragón, siendo probablemente compuesto unos años antes.

Se trata de una composición a cuatro voces, aunque a la hora de abordar las tesituras encontramos dificultades: comúnmente se atribuyen a contralto, tenor, barítono y bajo, pero a esta clasificación se llega por convención, ya que los manuscritos originales presentan algunos problemas. Para empezar destaca lo grave de la tesitura (llegando a cantar el bajo un Si \flat), así como el número de bemoles, tal vez para crear un ambiente de duelo ante la pérdida de un ser querido [3]. Pero si transportásemos la partitura una novena ascendente (tal y como aparece en dos versiones alemanas de mediados del siglo XVI), la voz grave subiría hasta un do cómodo para él, pero subiría a la aguda hasta un Si \flat bastante difícil de cantar. Ambas versiones escapan del registro medio de los compositores

de la generación de Josquin, por lo que parece difícil de aceptar que cada coro cantase en su momento la obra en la tesitura que le fuera más cómoda, independientemente de lo que estuviera escrito (¿para qué iban a copiarla en manuscritos, con el gasto que eso supondría, si no prestaban atención a la altura escrita?). Por lo tanto parece muy difícil aclarar cómo se cantaba realmente este motete.

El motete está compuesto por un verdadero mosaico de fragmentos de otros textos, tratándose de una poesía libre inspirada en el lamento del Rey David que llora la muerte de su hijo Absalón. Es pues un texto religioso (no litúrgico) de carácter poético. En el siglo XVI ésta es una forma continua donde fluye la música de principio a fin, configurada con una sucesión de puntos de imitación, transcurriendo las distintas secciones en torno a estas. A menudo toman un *cantus firmus* [4], que emplean en las distintas voces, aunque no es el caso de nuestro ejemplo al ser un texto “de nueva creación”, sin tradición gregoriana previa.

2-. Texto

Está compuesto por un poema de tan sólo cinco versos de métrica y rima irregulares.

Absalon, fili mi,
Quis det ut moriar pro te,
Fili mi Absalon.
Non vivam ultra,
Sed descendam in infernam plorans.

Cuya posible traducción al castellano es:

Absalón [5], hijo mío,
Será que yo muera por ti,
Hijo mío Absalón.
Que no viva más,
Sino descienda al infierno sollozando.

Están tomados de *Samuel II* 19,4 (“El rey, tapado el rostro, decía con grandes gemidos: ¡Hijo mío, Absalón!”); *Job* 7,16 (“No he de vivir para siempre: déjame, que mis días son un soplo”) y *Génesis* 37,35 (“Bajaré a la tumba haciendo duelo por mi hijo”), donde los padres (David, Job y Jacob) lloran la muerte de sus hijos. Todos pertenecen al Antiguo Testamento, que desde la generación de Josquin se convirtió en una rica “mina” para motetes.

3-. Forma

El motete del XVI, frente a las tradicionales *formes fixes* medievales, no tiene una estructura predeterminada, sino que se articula en torno a puntos de imitación. Pese a ello, podemos encontrar dos secciones más o menos claras (en las que varía el carácter de la música) que se ajustan a la división textual. La primera de ellas corresponde a los tres primeros versos (compases 1-50), y la segunda a los dos últimos (compases 50-85). Sin embargo, musicalmente y a grandes rasgos, corresponde al siguiente esquema: AbCC, donde A abarcaría de los compases 1-36, b los compases 37-50 y C (que se repite al final) del 51 al 85. Aún así, esta división puede quedar más rigurosamente matizada del siguiente modo:

Primera sección (A)

Se toma un fragmento del texto (*Absalon fili mi*), dándole un tema melódico (*vid.* Ejemplo 1), que constituye el **primer punto de imitación**, sobre el que se construye todo el contrapunto (al principio más riguroso y más adelante algo más libre, hasta llegar a la cadencia una vez éste se agota -c.10) de las distintas voces, entrando éstas en momentos diferentes



Ej.1 Josquin des Prez, *Absalon Fili mi*, cc.1-4.

La exposición se hace progresivamente, entrando la contralto, el tenor (a la quinta), el barítono (a la octava) y el bajo (a la duodécima), hasta llegar a la cadencia (no todas las voces terminan a la vez, algo muy típico de este tipo de motetes) en el compás 10, donde el tenor comienza a exponer el **segundo punto de imitación**, de carácter anacrúsico y tomado por salto de tercera (sobre el texto *Fili mi Absalon*). La contralto y el barítono le imitan en canon riguroso y el bajo a la octava, que una vez expuesto el motivo, evoca la cabeza del primer motivo hasta llegar al compás 21, momento a partir del cual los dos motivos empiezan a combinarse entre sí en un alarde de contrapunto flexible. Se da entonces una imitación entre bajo (que había comenzado unos compases antes) y contralto (a la quinta), mezclado con partes más libres como el “fili mi” del barítono (*vid.* Ejemplo 2).

Ej.2. Josquin... *Absalon*... cc.21-23

Mientras, el tenor dibuja melodías que completan el contrapunto (cc.24-28). En el compás 30 encontramos una interesante progresión en el bajo que aumenta

la tensión de la frase con la reiteración de “Absalon, Absalon, fili mi” (*vid.* Ejemplo 3).



Ej.3. Josquin... *Absalon*... cc.30-34

El contrapunto se agota en el compás 36, donde se llega a una cadencia (no todos terminan su texto en este compás, pues el tenor y el barítono la posponen hasta unos compases más tarde).

Segunda sección (B)

Es algo más breve (cc. 37-50), desproporcionada con respecto a la primera. Se trata de una melodía con menos movimiento, sencilla pero contrastante con la anterior. Permite escuchar algunos giros interesantes en los tenores (cc.42-45). El motivo se retoma por las voces en canon a la octava (tenor y bajo). Sin embargo la voz del barítono va en la línea aunque su final no atiende al contrapunto riguroso, sino que es más libre. Esta sección acaba retomando “fili mi Absalon” a modo de cadencia. Curiosamente ésta se da en la parte central del motete con un cierto aire de pregunta retórica, en vocativo, con motivos similares y a modo de síntesis de esta primera parte (si atendemos a la división textual), de modo muy libre y expresivo.

Tercera y cuarta secciones (C)

Se repiten dos veces para equilibrar la brevedad de la sección *b*. Esta repetición rompe con la unidad de forma continua (de principio a fin la música debía ser toda distinta), quedando casi como a modo de *ritornello* y se hace también aprovechando la riqueza del texto (“Non vivam ultra, sed descendam in infernam plorans”). En esta sección el contrapunto es muy flexible, resultando la música tan líricabonita como el texto. Pese a esto se siguen manteniendo las imitaciones de canon (concretamente a la octava, como en el compás 52 en el bajo, retomado por el tenor en el 56). Especialmente reseñable es la imitación que se produce a partir del compás 60, con una emotiva cascada de terceras descendentes solapadas, que representan el dolor, la aflicción, la bajada al

infierno sollozando de la que habla el poema. A partir del compás 69 hasta el final, esta sección se repite literalmente con una pequeña variación melódica en los últimos compases para dotarla de mayor sentido conclusivo.

4.- Melodía

Vocalmente el aspecto más interesante a señalar es el de las tesituras. Lo extremo de éstas requiere una amplitud vocal mayor de lo que acostumbraba a ser normal en la época, quedándose todo bastante grave. La extensión de las voces es bastante considerable (una undécima en todas ellas), lo que exige mucho de los cantantes. La melodía, en general, puede decirse que es heredada de los *cantus firmus* (a menudo por grados conjuntos, notas largas y ritmo regular...), con perfiles melódicos ascendentes y descendentes por igual, aunque en ocasiones encontramos momentos que podríamos llamar más “vocales”, con giros más amplios y variados rítmicamente (*vid.* Ejemplo 4).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Latin and are distributed across the four staves. The lyrics are: 'pro te... pro te... fi - li - mi', 'ar pro te... pro... te, fi', 'ut... mo - ri - ar pro... te, fi - li - mi', and 'ri ar... pro te, fi li mi'. The music is written in a style typical of the Renaissance, with a focus on the vocal line and a simple accompaniment.

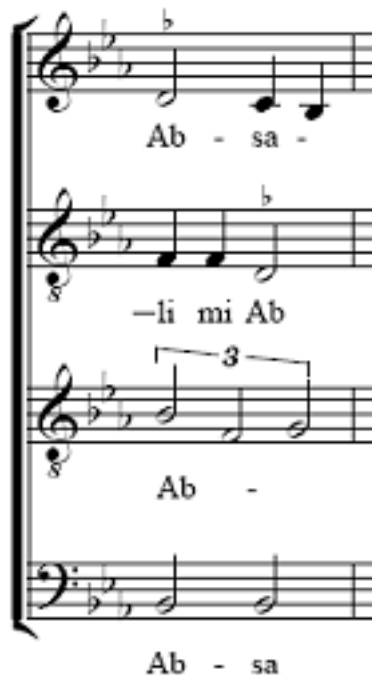
Ej. 4. Josquin... *Absalon*... cc.42-47

5.- Ritmo

Pese al ritmo pausado, de larga duración, encontramos fragmentos sincopados (contrapunto de 4ª especie), que resulta más libre y no tan homofónico. El ejemplo más bello (por la simbología que lo acompaña), es el

descenso de terceras anteriormente citado (cc. 60-65) que, tal y como Allan Atlas explica, es un medio retórico para obtener “la imagen visual del descenso (...), para seguirlo peldaño a peldaño en su espiral descendente [6].”

Algo bastante raro es el tresillo de blancas que aparece escrito en el compás 48 en la voz del barítono (vid. Ejemplo 5).



Ej.5. Josquin... *Absalon*... c. 48

Podría pensarse, a priori, que es un error de la edición moderna, pero los dos corchetes que aparecen en la partitura (además de la consulta de otras fuentes), desvelan que es producto de un ennegrecimiento voluntario por parte del compositor buscando indicar que se trata de un ritmo irregular, que pasa de binario a ternario (tres figuras en un tactus), produciéndose casi un *rubateo* de estas notas sobre la misma sílaba. La pregunta que queda en el aire es por qué el autor no escribió tres semibreves sueltas. Algunas tendencias actuales sugieren que estos pasajes pudieran ser improvisados, glosando notas intermedias entre las notas reales, enriqueciendo la polifonía y dotándola de mayor expresividad (en esta línea tendría mucho sentido la intención del Concilio de Trento -1542-1562- de limpiar la polifonía buscando mayor inteligibilidad del texto).

6-. Armonía y modalidad

La modalidad de la pieza fluctúa entre un Mi \flat y un La \flat . A la hora de elegir el modo en el que está compuesta la obra, hemos de tener en cuenta que éste debe ser uno plagal por la tesitura grave. Resulta interesante citar que la cadencia final es un V-I, por lo que hay momentos en los que se relaciona más con Mi \flat que con La \flat hay otros, sin embargo, hay otros, sin embargo, en los que la relación es totalmente plagal o que toma el I La \flat como dominante del Mi \flat ; en otros es un modo VII auténtico, con cadencias típicas de dominante fundamental (V-I), como por ejemplo al final del motete. Podríamos decir que es un modo mixto entre un VII y un VIII y Mi \flat y La \flat como centros tonales.

Otros aspectos reseñables son las modulaciones que realiza, inusuales para la época y que vienen a señalar más el efecto retórico que busca la composición. El mayor ejemplo de esto es la modulación a Sol \flat , pasando por el círculo de quintas (gracias a las terceras encadenadas de los compases 60-65), llegando hasta los límites del “gamut” y la música ficta del siglo XV. Incluso alcanzando un punto muy peligroso como es el Do \flat (c.66), a los dominios de las relaciones enharmónicas (incluso se repite en el compás 68 en el barítono, evitando la cadencia, y que parece resumir la angustia emocional de toda la pieza -*vid.* Ejemplo 6-). Esto entra en la controversia que, tal y como cita Allan Atlas, mantuvieron durante una década del siglo XV Giovanni Spataro, Pietro Aaron y Giovanni del Lago acerca de si el Dodo y el Fafa podían ser bemoles (¿podría aplicarse un bemol -Fa- a notas que ya eran Fa?) [7]. Además la música ficta no es nada “optativa”, pues se hace



Ej.6. Josquin... *Absalon*... cc. 67 y 68

necesaria para evitar disonancias. El uso del cromatismo es muy exagerado, lo que conduce a la paulatina dinamitación de la tonalidad.

7.- Conclusiones

La obra es un motete del Renacimiento medio, sorprendentemente avanzado, con recursos (como la fluctuación entre dos centros), propios de la armonía Barroca. No es tan estructurado como los compuestos por Palestrina (1525-1594) y más sombrío que sus contemporáneos. Además, hay una clara fluctuación entre las cadencias plagal y perfecta (Re \flat - La \flat ; Mi \flat - La \flat ; Si \flat - Mi \flat). Éstas a veces son huecas (como la final), pero la mayoría de las veces son triádicas, incluso evitadas. Algo muy interesante es la modulación y la exploración del círculo de quintas, que se adelanta casi un siglo. Además el carácter simbólico, retórico, con numerosas figuras, la presencia en el centro del motete de la pregunta retórica y la gran expresividad de éste, se adelantan nuevamente a la *figurenlebre*, presente en las obras de los teóricos alemanes del XVII (Joachim Burmeister y Johannes Nucius), aunque el descubrimiento en 1416 de la obra de Quintiliano, había facilitado la entrada de la retórica en el corpus humanístico. Estructuralmente la obra tiene cierta organicidad, al consentir la repetición de una sección (AbCC), en un claro predominio de la palabra frente la música (nuevamente se adelanta a la concepción barroca) caminando, inevitablemente, hacia la tonalidad que habría de triunfar tan solo unas décadas más adelante.

Notas

[1] La edición que emplearé para el análisis es la publicada por Bruno Turner transcrita por John Milsom, basándose en la fuente más temprana del motete: Londres, British Library, Ms. Royal 8. G. vii, ff. 56v-58, y publicado por Mapamundi en 1978.

[2] Allan Atlas. *La música en el Renacimiento*, (Trad. Juan González-Castelao), Madrid, Ediciones Akal, 1998.

[3] *Ibidem*.

[4] Del latín "canto fijo", es una melodía previa que sirve de base de una composición polifónica, y que en ocasiones se escribe aparte para ser tocada en notas de larga duración.

[5] Para conocer todas las referencias que en la Biblia se hacen sobre Absalón, recomiendo [H.J. Heuser "Abhshalom" en *Enciclopedia Católica*](#).

[6] Allan Atlas, *La música...*

[7] *Ibidem*