

**Josquin des Prés**  
(ca 1440-1527)

**Déploration sur la mort d'Ockeghem**  
**"Nymphes des bois"**

**F. Lambert**  
Liège

### Le XV<sup>e</sup> siècle

Le XV<sup>e</sup> siècle a suscité une multitude de vocations et de talents dans le domaine de la musique; c'est le siècle de l'art polyphonique religieux. "Si Dufay n'est encore considéré que comme le trait d'union entre l'*Ars Nova* et le style franco-flamand, Ockeghem, et surtout Josquin, assurent à cet art un merveilleux équilibre entre la science et la sensibilité." Cet art, empreint de caractère nordique et de grâce méridionale, étendra son influence au-delà du siècle suivant avec Roland de Lassus, Palestrina, Victoria, Monteverdi, sur l'école d'orgue germanique du XVII<sup>e</sup> siècle, pour aboutir à Jean Sébastien Bach.

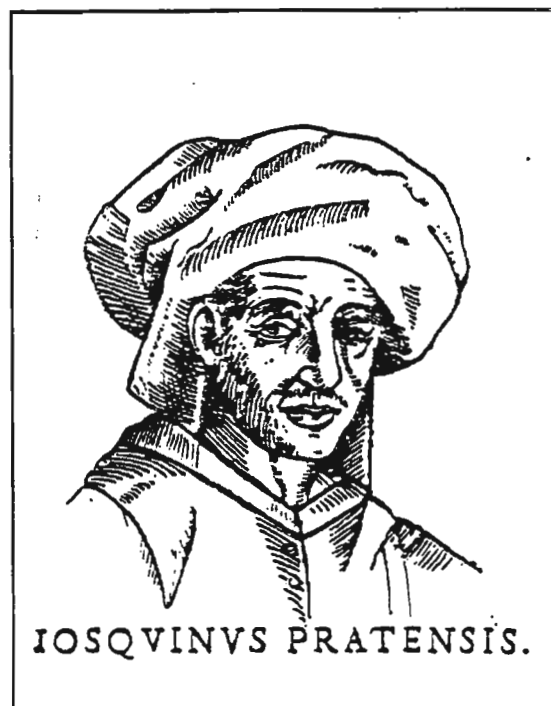
La musique du XV<sup>e</sup> siècle prend une dimension universelle, internationale. Les voyages incessants des artistes favorisent les échanges de pensées, provoquent le contact entre les écoles anglaise, française et italienne. En s'échappant des architectures savantes du siècle précédent, la musique va se colorer d'émotion et de lyrisme.

Plus tard, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, grâce aux premières imprimeries musicales (Petrucci, en Italie, en 1501, imprime une première collection d'oeuvres polyphoniques; en France, Pierre Attaignant en 1510 et en Belgique, à Anvers, Susato en 1531) une grande partie de la production musicale du XV<sup>e</sup> siècle va pouvoir être préservée et dès lors encore disponible de nos jours.

### La génération Josquin

A l'orée de l'Age d'Or de la polyphonie, la Renaissance, la transformation stylistique va se faire sans heurts. Josquin découvre l'Italie, comme bon nombre de musiciens franco-flamands, *l'art de faire bien chanter la musique*, mais également l'équilibre entre l'harmonie et le contrepoint, l'humanisme et la volonté de s'attacher à l'aspect émotionnel du texte. Pour mémoire citons quelques contemporains de Josquin: Alexandre Agricola, Heinrich Isaac, Loyset Compère, Antoine Brumel, Pierre de la Rue, Jean Mouton.

### Josquin des Prés



Josquin est né en Picardie, à Saint-Quentin en Vermandois selon toute vraisemblance, vers 1440. Il sera l'élève d'Ockeghem. En 1459, il est *biscantor*, 7<sup>e</sup> chantre adulte, à la chapelle du Dôme de Milan. En 1474, il sert le Duc Galeazzo Maria Sforza, et compte parmi les 21-22 *cantori de cappell-*

la, en compagnie notamment de Compère et de Martini. Après l'assassinat du Duc, vers 1477, il rejoint le frère de celui-ci, le Cardinal Ascanio Sforza. En 1486, il est introduit à la Chapelle pontificale où il restera jusqu'en 1499 (choeur de 20 chantres). Il voyage en Italie, en France et en Flandre; il a des contacts avec notamment la cour de Louis XII.

En 1503, il entre au service du Duc Hercule 1<sup>er</sup> de Ferrare (Este) où il est chanteur et *maestro della cappella*, la chapelle la plus riche d'Europe à l'époque (31 chantres et 2 organistes, plus d'autres musiciens).

Au terme de déplacements continuels, il quitte Ferrare en 1504 et rejoint le nord de la France où il devient chanoine et prévôt de la collégiale Notre-Dame de Condé. Il finit sa vie à Condé où il meurt âgé de 81 ans, en 1521/24?

Josquin n'a cessé de côtoyer l'univers ecclésiastique et le monde des cours, en France et surtout en Italie. Essentiellement de culture française, il nous laisse une oeuvre parmi les plus importantes du début de la Renaissance: 20 messes, 7 fragments de messe, 98 motets, 62 chansons.

\* \* \*

### La Déploration sur la mort d'Ockeghem: "Nymphes des bois".

La pièce qui fait l'objet de cette communication a été écrite en 1495 et se retrouve dans deux manuscrits:

1. *Le Codex Medici*. Ce manuscrit fut offert à Laurent de Médicis, duc d'Urbino (neveu de Laurent le Magnifique) en 1518. Dans cette version, le texte est à toutes les voix.
2. Le manuscrit Giulia (XVI<sup>e</sup> s.) où le texte ne figure qu'au *cantus firmus*.

La date de la mort du compositeur a pu être déterminée grâce à l'"Epitaphe de venerable Seigneur de bonne memoire, Obregam, tresorier de Tours, composé par maistre Jehan Moulinet," 1495 (dans *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet*, éd. Noël Dupire, Société des anciens textes français, Paris, 1936-39).

Le Codex Medici est la seule source contemporaine de Josquin où l'on retrouve la célèbre lamentation avec le texte français du poète Jean Molinet.

### Forme générale

#### 1. Le texte

La pièce appartient à la catégorie des chansons-motets. Elle est écrite à 5 voix et comporte deux grandes parties, la seconde se divisant elle-même en deux.

Elle se présente dans la forme traditionnelle des déplorations funèbres. (voir Andrieu, *Déploration sur la mort de Machaut*, 1377 et Ockeghem, *Déploration sur la mort de Binchois*). Le poète invite nymphes et déesses à se lamenter sur la mort du grand compositeur Ockeghem et y associe les musiciens contemporains qui furent ses élèves.

Description de la forme:

La *Déploration* de Josquin constitue un spécimen parmi d'autres de l'Ars Combinatoria, métissage culturel des deux univers courtois et ecclésiastique. Le motet est écrit à quatre voix: superius, altus, ténor et bas-sus; son texte est le poème de Jean de Molinet:

*Nymphes des bois, déesses des fontaines  
chantres experts de toutes nations  
changes vos voix tant cleres et haultaines*

*en cris trenchans et lamentations  
car Atropos très terrible satrappe  
a vostre Ockeghem attrapé en sa trappe  
vray trésorier de musique et chief doeuve  
doct élégant de corps et non point trappé  
grant dommaige est que la terre le coeuve*

*Acoustres vous dhabis de doeuil  
Josquin, Pierson, Brumel, Compère  
et ploures grosses larmes doeil  
perdu aves vostre bon père.  
Requiescat in pace. Amen*

Le poème comporte neuf vers décasyllabes et quatre octosyllabes. Dans les quatre premiers vers, il est fait appel aux muses et aux chanteurs de toutes nations pour pleurer la mort du compositeur. Ensuite le poète cite Atropos: l'une des trois Parques, divinités de l'Enfer, qui était chargée de couper le fil de la vie (Clotho veillait à la naissance, Lachesis tournait le fuseau). Les deux vers qui citent Atropos présentent la caractéristique de faire abonder les consonnes dentales explosives *t* et *p*, les deux consonnes principalement entendues dans *Atropos*; il est également curieux de souligner la place du nom Ockeghem au milieu de cette série de consonnes, préfigurant le piège dont on ne peut s'évader.

Ockeghem<sup>1</sup> avait été le trésorier de l'Abbaye de Saint-Martin de Tours, en 1452, sous Charles VII. Molinet rappelle le fait, mais lui donne en même temps une connotation symbolique en évoquant un autre trésor qu'est l'oeuvre musicale du grand maître.

Les quatre vers suivants invitent le monde et plus particulièrement les disciples du maître à se vêtir de deuil et à pleurer sa mort.









En résumé, le thème littéraire de *Nymphes des Bois* est empreint d'allégorie


courtoise de l'univers humaniste (l'évocation de la mythologie) et de réalisme (évocation des vêtements de deuil). Le motet accorde de l'importance à la personnalité d'Ockeghem, placé en père spirituel des disciples cités. Il met en évidence cette relation maître-élève dans une dimension de hiérarchie respectueuse mais également dans une situation privilégiée plus intime (*bon père*). La cinquième voix psalmodie l'*Introitus* de la *Missa pro Defunctis* du IX<sup>e</sup> siècle: *Requiem aeternam*.

## 2. La partition

### Aspect visuel

Dans l'entièreté du Codex Medici, les motets sont écrits en valeurs de notes blanches, seule la *Déploration* est écrite en notation noire. Il est exclu que cela soit dû à la fantaisie ou au caprice du transcritteur, il s'agit bien de la volonté et de la conception du compositeur. Pour atteindre ce but, Josquin a dû prévoir une structure rythmique différente où:

longa		=	
brevis		=	
semibrevis		=	
minima		=	

Il n'y avait dès lors aucune équivalence de notation pour la semiminima () et Josquin a dû imprimer à l'oeuvre un mouvement lent dans lequel il n'aurait pas à utiliser ces valeurs plus courtes.

Une autre caractéristique de la notation est l'absence de clés. Les cinq voix n'ont qu'une armure, pas de clé. Il faut se rappeler que Ockeghem avait composé des oeuvres sans clés: *Missa Cujusvis toni* par

exemple. C'est la position des bémols qui indique la clé à utiliser.

Une troisième constatation est que la pièce ne comporte aucune indication de tempo, sans doute pour accroître le mystère de l'ensemble et pour signifier d'une manière symbolique que le compositeur défunt avait quitté le monde réel, la notion du temps et rejoint l'éternité.

La notation revêt donc une double signification, le symbole de deuil et l'hommage visuel au maître.

### Analyse

Il est surprenant de constater que la musique ressortant de la notation "ockeghemienne", loin des lignes longues, exigeant beaucoup de souffle, loin du tissu dense du contrepoint polyrythmique et polymétrique, la complainte de Josquin se déroule en phrases courtes, très éloquentes, avec une musique rigoureusement collée au texte, suivant les évolutions de ses émotions, dans une texture polyphonique de lucidité transparente. Contrairement aux ensembles de lignes équivalentes d'Ockeghem, Josquin confie au *Superius* une mélodie conductrice ne permettant pas aux autres voix (exception faite pour le *cantus firmus*) plus d'indépendance mélodique et de cohérence qu'il n'est compatible avec ce soprano conducteur.

### Cantus firmus

Comme mentionné précédemment, le *cantus firmus* est l'*Introït* de la *Missa pro Defunctis*. Cet introït est écrit en mode de *fa*, hypolydien (cfr. Ockeghem). Josquin l'écrit dans le mode de *fa* transposé sur *si b*.

Le motet est écrit en mode de *mi* (phrygien), transposé une quarte plus haut (*la*), donnant à la pièce une couleur de *la*

mineur. Pour permettre la combinaison des deux éléments, Josquin apporte une note de bas de page: "*Pour éviter noyse et debas Prenez ung demy ton plus bas.*"

L'annotation de Josquin oblige en fait de changer de mode et de chanter en mode de *mi*. Il en résulte pour le chanteur qu'il doit modifier toute la structure des intervalles; il doit donc imaginer une clé fictive qui pourra faire l'affaire: ici la clé de *fa* 4<sup>e</sup> avec un *b* et octaviation vers le haut.

La partition se divise donc en deux parties: une première partie de 110 mesures (a), une deuxième partie qui se subdivise en deux: 42 mesures (b) et 15 mesures (c)

(a) Cette première partie est une polyphonie à cinq voix réparties comme suit:

superius  
altus  
ténor 1  
bassus

Ces quatre voix chantent les neuf décasyllabes du poème. La cinquième voix est le ténor 2 qui tient le *cantus firmus*, le *Requiem*.

\*\*\*

### Josquin et le passé

Cette oeuvre écrite vers le milieu de sa vie d'artiste semble faire le point sur la situation musicale de l'époque. En effet, certains procédés d'écriture montrent que Josquin est tantôt attaché à des points forts de l'*Ars nova*, tantôt qu'il se veut avantgardiste en ce qu'il pressent déjà l'arrivée de l'harmonie tonale.

Son attachement au passé se manifeste surtout par l'application de règles de la *musica ficta*, telles que la conservation de

l'hexacorde et des clausules cadentielles. A de nombreux endroits, il subsiste des écritures, déjà rejetées par Philippe de Vitry et les maîtres de l'*Ars nova*, comme les octaves et quintes parallèles ainsi que l'intervalle de fausse quarte (triton). Il convient de citer, à cet effet, les mesures 51 à 55 qui comportent une cascade de quintes parallèles, tellement nombreuses qu'elles ne peuvent être le fruit du hasard. Le texte évoque Atropos, avec cette profusion de *p* et de *t*; cette écriture représente sans doute symboliquement la mauvaise Atropos.

Les règles de *musica ficta* étaient plus destinées aux interprètes qu'aux compositeurs, mais Josquin ne cherche pas encore à limiter les problèmes posés par les altérations accidentelles.

En règle générale, partout où il utilise un accord parfait en fin de phrase, il va, dans la mesure suivante, faire disparaître la tierce de l'accord prolongé.

### Josquin et l'avenir

La modernité de Josquin réside dans une multitude de procédés et de développements.

Au plan mélodique, le soprano reste conducteur et la basse commence à s'affirmer, aux endroits principaux, comme soutien d'une architecture harmonique. De fait, chaque fin de partie voit la basse effectuer une cadence, souvent plagale, plus proche du mode mineur. Dans la première partie, un mouvement V-I (mes. 84-86) est à peine perçu; de même, dans la deuxième partie, dans la polyphonie à quatre voix, il termine mes. 124-126 sur ce même enchaînement.

Fidèle à l'école franco-flamande, il va faire un usage abondant d'imitations qu'il va placer partout où c'est possible. A quel-

ques reprises, il introduira une progression très expressive. Dans la deuxième partie, il double les quinze premières mesures dans un procédé de reprise.

Au plan harmonique, les couleurs tonales apparaissent clairement dans certains passages; si aucune tonalité principale ne peut être dégagée, on se trouve toutefois en présence d'enchaînements d'accords parfaits, généralement en position fondamentale, - à quelques endroits, on trouvera un renversement, un accord de sixte -, qui entrent en relation; le mouvement harmonique s'ébauche par cette relation. Josquin évolue dans des couleurs diverses, qui nous rappellent *la* mineur, *mi b* majeur, *ré* mineur, *do* mineur, *si b* majeur, *fa* majeur, *do* majeur, etc., mais aucune d'entre elles n'est une "tonalité". La pièce reste tout-à-fait modale. Il est toutefois intéressant de s'arrêter à deux passages bien précis:

mesures 72-77.

Nous remarquons un trajet d'aspect tonal, en *mi b* majeur, partant d'une levée sur un V<sup>e</sup> degré (*si b*), un I<sup>er</sup> degré (*mi b*) et un accord de *do* mineur (VI<sup>e</sup> degré) qui joue le rôle d'un axe de rotation. On pourrait tout autant attribuer d'autres degrés et prétendre que ce passage est en *si b* majeur (I-IV-II-IV-I), sans altérer le mouvement voulu, car sans une harmonie fonctionnelle, on ne peut ressentir le dynamisme de la relation tonique-dominante. Ce n'est sans doute pas le fait du hasard qu'à ce moment, le texte parle de musique et de chef d'oeuvre.

mesures 143-fin.

Après plusieurs siècles d'harmonie tonale, notre oreille peut deviner une forme harmonique plus marquée, dans ce passage; en effet, on peut y deviner un enchaînement en *la* min (I-VI-IV-VI-III), un passage dans

la tonalité relative *do* majeur avec le dernier accord précédent comme pivot (I-VI) et retour en *la* mineur (VI-IV-I) pour la cadence plagale finale, où la tierce de l'accord est absente.

La deuxième partie fait en outre ressortir les séquences descendantes. Josquin utilise ce procédé de descente par mouvement de tierce sur l'énoncé des noms de compositeurs. Ce procédé génère deux aspects; soit Josquin veut créer une imitation à motif simple et unique dans une descente par sauts de tierce, soit il veut créer une séquence harmonique. De toute manière, cela indique clairement le changement de style, le nouvel art de Josquin de la transformation harmonique, par l'association de triades, qui sont souvent communes à deux tonalités. Un autre procédé est ici mis en évidence, à savoir le jeu décalé entre le soprano et le ténor 1, à distance de quinte. On peut difficilement parler de syncope, la notion de temps fort et faible n'étant pas applicable ici; on parlera de décalage ou mieux de progression en écho.

La dernière partie, superbe, montre un enchaînement de tierces descendantes, surtout perçues au soprano et à la basse. Le *cantus firmus* a perdu son rôle de fil conducteur, il se réduit à une longue soutenue, de même que la monodie du *Requiem* n'est plus que symbolique, la polyphonie à cinq voix est sortie vainqueur.

### Diagrammes

Les diagrammes, repris en annexe, représentent les différentes hauteurs de notes par voix et permettent ainsi de se faire une idée, non seulement des ambitus, mais aussi des croisements de voix, des positions larges et serrées, des sauts et des intervalles, enfin du mouvement général de la musique.

Un coup d'oeil sur le diagramme de la première partie montre un dessin plus ou moins symétrique, autour d'une cellule centrale mes. 51 à 68; cette cellule correspond aux vers relatifs à Atropos (*Très terrible satrappe*, etc.). De part et d'autre de cette cellule centrale, d'autres groupes de mesures: 1-25 correspondant à 88-100, 26-48 correspondant à 69-87. Deux étranglements, 25-28 et 82-89, où les voix se mélangent. La voix d'alto a un ambitus très grand, surtout vers le grave et il est vraisemblable que cette partie soit chantée par un hautecontre. Par contre la basse progresse par sauts de quintes, tandis que le ténor 2 est assez linéaire.

Le diagramme de la deuxième partie met en évidence un mouvement typique de descente de toutes les voix. La troisième partie montre un retour de toutes les voix vers le centre pour la note finale.

### Conclusion

Oeuvre d'architecture modale, *Nymphes des bois* nous apparaît toutefois être l'expression futuriste de quelqu'un qui cherche la voie d'une harmonie structurée. A tout moment, la présence d'accords parfaits donne cette impression tonale. Les enchaînements et les trajets ne sont encore qu'amorcés; il ne peut pas y avoir de lien entre toutes ces "tonalités" de passage, à l'exception des deux moments où le sentiment tonalisant prend le dessus. L'usage grandissant de clauses cadentielles dans laquelle il sensibilise le degré précédant un degré plus attractif indique également cette approche de l'harmonie fonctionnelle. Enfin, de plus en plus de cadences d'accords, parfaites ou plagales, se retrouvent à des moments de repos ou à des fins de phrases.

Situé à la charnière entre deux époques, Josquin confirme son attachement à son maître Ockeghem, mais se tourne résolument vers l'avenir, par la hardiesse de son écriture, la nouveauté de son langage et l'intensité de son pouvoir expressif.

---

#### Bibliographie

J.-P. OUVRARD, *Josquin des Près*, Paris, Actes Sud, 1986.

Norbert DUFOURCQ, *Petite histoire de la musique*, Paris, Larousse, 1988.

ID., *La Musique française*, Paris, Picard, 1970.

Jacques CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, PUF, 1969.

Anne-Marie MATHY, *Syllabus de musicologie*, Liège, s.e., s.d.

Robert BERNARD, *Histoire de la musique*, Paris, Nathan.

Edward LOWINSKY, *The Medici Codex of 1518*, Chicago, University Press.

Robert WANGERMEE, *La musique flamande dans la société des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Arcade.

Marie-Claire BELTRANDO-POTIER, *Histoire de la musique*, Paris, Bordas.

#### Note

1. Ockeghem Johannes, né en Flandre Orientale en 1425 et mort à Tours en 1497. Chantre à la maîtrise de N-D d'Anvers (43-44), chantre auprès du Duc de Bourbon à Moulins (46-48), à la cour de trois rois de France Charles VII, Louis XI et Charles VIII.



120

lequin

imples des bois desces fontaines chanter ex pro de  
 nations chages nos bois tant clerres et haulltaures encrie trenchés et  
 lamentations car atropes treserrable satrappe aüré ochghem a  
 troppe en la trappe unni troforier de musique et chief deunire dot elegit de

**L** auon Pour enure royse et de bal  
 Preues uny demp tou plus bas  
 et lux peye tua

imples des bois desces fontaines chanter ex pro de  
 tentes nations chages nos bois tant clerres encrie trenchés et lamentations  
 ons car atropes treserrable satrappe aüré ochghem atrop  
 p en la trappe vrait troforier de musique dot elegit de corp et

imples des bois desces fontaines chanter ex  
 pres de tentes nations chages nos bois tant clerres et haulltaures encrie trenchés et  
 lamentations car atropes treserrable satrappe aüré ochghem  
 atroppe en la trappe unni troforier de musique et chief deunire dot elegit de

imples des bois desces fontaines chanter ex pro de  
 tentes nations chages nos bois tant clerres et haulltaures encrie trenchés  
 et lamentations car atropes treserrable satrappe aüré ochghem  
 atroppe en la trappe vrait troforier de musique dot ele





