

**Circunderunt
me**

composizioni
di Josquin Lebloitte
dit Desprez
(ca. 1455 - 1521)

De labyrintho

Nadia Caristi
Ulrike Wurdak
soprani

Bronislawa Falinska
Paolo Costa
Antonio Giovannini
alti

Luciano Bonci
Gianluca Ferrarini
Fabio Furnari
Renato Grotto
tenori

Enrico Bava
Marco Scavazza
Walter Testolin
bassi

Walter Testolin
direzione musicale



Josquin Lebloitte dit Desprez

Gilles Lebloitte dit Desprez nominò suo successore “Jossequin Desprez, nipote del suddetto Gilles e figlio del fu Gossard Lebloitte dit Desprez” in un testamento datato 1466. Il recente ritrovamento di questo documento di successione a Condé-sur-l'Escaut, induce a datare la nascita di Josquin tra il 1450 e il 1455, nascita che è pensabile essere avvenuta a Condé, presso l'attuale confine franco - belga o nei pressi di St. Quentin, nel Vermandois in Piccardia. Nel coro della cattedrale di questa città si svolse con ogni probabilità l' apprendistato del piccolo Josquin, se si dà credito a una fonte secentesca, basata su registri purtroppo ora perduti, che lo dà presente come “fanciullo dotatissimo nell'arte di cantare, nello stesso luogo più tardi responsabile della musica”. Nel 1475 ottenne il primo impiego di prestigio, venendo assunto come cantore nella Cappella di Renato d'Angiò a Aix-en-Provence ed è presumibile che alla morte del duca nel 1480 sia passato al servizio di re Luigi XI. Risalgono al 1484 i primi rapporti con l'Italia: dal giugno di quell'anno Josquin risulta essere al servizio del cardinale milanese Ascanio Sforza. Il fondamentale rapporto col quasi coetaneo cardinale caratterizzerà gli anni della permanenza in Italia del maestro. Josquin entrò a far parte della cappella papale nel giugno 1489, ma è probabile che durante il suo servizio presso la corte vaticana (durato almeno fino al 1494, i registri degli anni successivi sono purtroppo andati perduti) egli abbia continuato a lavorare anche per Ascanio, in quegli anni uno tra i più influenti prelati a Roma. Forse era a Milano col cardinale nel 1499, quando la città lombarda fu conquistata dalle truppe francesi di Luigi XII. Alcune testimonianze

danno in seguito Josquin presente presso la corte francese a Blois nel 1501 e 1502. Al termine di quell'anno il maestro, dopo lunghe e laboriose trattative, fu assunto presso la corte estense a Ferrara. Rimasto al servizio di Ercole d'Este dall'aprile 1503 allo stesso mese dell'anno successivo, Josquin fece definitivo ritorno in patria, presso l'amato fiume Escaut a Condé, nella cui abbazia fu prevosto fino al giorno della sua morte, il 27 agosto del 1521.

Le Musiche

Quando nel giugno 1514 Ottaviano Petrucci diede alle stampe il suo *Missarum Josquin Liber Tertius*, con ogni probabilità il maestro piccardo non aveva ancora scritto la messa sull'inno al SS. Sacramento, oppure la sua composizione era recente al punto da renderne impossibile la pubblicazione da parte dell'editore marchigiano, che tanta parte nella diffusione delle opere di Josquin aveva avuto. In effetti la messa verrà pubblicata soltanto nel 1539 da Johannes Ott a Norimberga, nell'ambito di quella sorta di revival josquiniano fiorito nei paesi di lingua tedesca a seguito della predilezione di Martin Lutero nei confronti della musica del Maestro; è quindi molto probabile che la **Missa Pange lingua** sia l'ultima elaborazione dell'Ordinarium di Josquin.

Il materiale melodico su cui è formata la messa proviene dal tuttora famosissimo inno *Pange lingua gloriosi*, con testo di S. Tommaso d'Aquino, scritto in seguito all'onda devozionale suscitata nel 1263 dal "miracolo di Bolsena" che portò all'istituzione da parte del papa Urbano IV della festa del Corpus Domini. A sua volta l'aquinata aveva tratto inizio e schema metrico dall'inno *Pange lingua gloriosi praelium certaminis*,

scritto dal poeta veneto Venanzio Fortunato intorno al 569, inno che celebrava la croce di Cristo.

In questa sua stesura a quattro voci Josquin portò a compimento quell'evoluzione del suo stile già anticipata, anche se con effetti meno brillanti, dalle precedenti messe *De beata Virgine* e *Sine nomine*. Affidando l'intera struttura dell'opera ad una imitazione melodica di grande cantabilità e floridezza, basata sulla continua sovrapposizione di doppi bicinia che desse pari importanza alle quattro voci, il compositore ottenne il risultato di dar vita ad una struttura architettonica di particolare leggerezza la cui conseguente continua successione di "pieni" e "vuoti" consentiva di dar spazio a idee musicali in grado di caratterizzare via via le varie parti del testo. Ecco allora le fioriture dei due *Kyrie*, dove più evidenti sono le citazioni della melodia gregoriana, intorno ad un *Christe* particolarmente meditativo scritto a valori più lunghi; ecco l'estrema cantabilità sillabica, quasi una cantillazione melodica del *Gloria* (interrotta solo dalle invocazioni corali *Miserere nobis* e *Suscipe deprecationem nostram*) e del *Credo*, nel quale si trovano anche momenti di grande liricità (un *Et Incarnatus* di particolare ispirazione ed efficacia in una messa per il SS. Sacramento) e di esaltazione ritmica come l' *Et iterum venturus est*, e la straordinaria alternanza e sovrapposizione di ritmi binari e ternari nel finale. Ecco poi lo spazio visionario dei due bicinia *Pleni sunt caeli*, lungamente e incantevolmente vocalizzato e *Benedictus*, caratterizzato dalle cinque enunciazioni del motivo iniziale, a ricordare, seguendo la numerologia medievale, le cinque ferite di Cristo sulla croce. Ecco infine l'invenzione melodica divenire protagonista nei tre *Agnus Dei*, nel terzo dei quali spicca l'invocazione *Dona nobis pacem*, realizzata tramite un

ostinato costruito sulle ultime sei note dell'inno, che sembra quasi diventare l'incessante preghiera dell'umanità d'ogni tempo. In quest'ultima sezione, Josquin ripropone, alla linea del cantus, il vecchio tenor a valori lunghi di scuola fiamminga. È un ricordo, un saluto e comunque un tributo che l'autore sembra voler porre, come a sigillo di una lunga storia personale e musicale, proprio a conclusione di quella che sarà la sua ultima grande composizione.

Il "tenor" *Circumdederunt me gemitus mortis* innerva e sostiene il doppio canone che forma **Sic Deus dilexit mundum**. Non si hanno notizie certe sulla composizione del mottetto, edito da Montanus & Neuber a Norimberga nel 1564. Non è certa l'attribuzione del brano al maestro, anzi, alcune caratteristiche stilistiche, quali una certa densità di scrittura, fanno pensare si possa trattare di un brano scritto in stile josquiniano da qualche autore d'area tedesca e attribuito per convenienza al compositore piccardo.

Appartiene invece alla piena maturità del maestro **Qui velatus facie fuisti**. Si tratta di un ciclo di sei mottetti (qui ne vengono presentati, per motivi per così dire di drammaturgia, solo i primi tre) i cui testi sono tratti

dalle *Horæ de Passione Domini*, attribuite a S. Bonaventura. Si tratta di un testo piuttosto diffuso in area franco-borgognona già in epoca tardo medievale, forse anche a causa dell'attribuzione della committenza al re-santo Luigi IX. La versione musicale di Josquin risale con ogni probabilità all'ultimo decennio del quindicesimo secolo e fu pubblicata da Petrucci nel 1503 nella sua monumentale raccolta *Motetti de Passione, de Cruce*,

de Sacramento, de Beata Virgine & huiusmodi. Se le parole di S. Bonaventura molto non si discostano dalla semplice orazione, in mano a Josquin divengono quasi una cronaca della passione di Cristo intorno alle quali il compositore imbastisce una scrittura di carica emotiva e tensione drammatica straordinarie, che sfocia nell'accorata esclamazione *In flagellis potum fellis bibisti amarissimum* e nell'invocazione *Honor et benedictio*, che pare essere, con la sua scrittura accordale, quasi un compianto finale, un addio.

Huc me sydereo descendere jussit Olympo è il vero e proprio centro della registrazione. Posto in mezzo come all'incrocio delle braccia della croce, della croce parla, anzi, "dalla" croce. Il testo dell'umanista romano Maffeo Veggio descrive le drammatiche parole di Cristo che dalla croce esprime tutto il suo umanissimo stupore e dolore per l'irricoscenza dell'uomo. Vero protagonista del bellissimo testo è l'amore, che viene indicato come l'unico motivo della morte in croce (fino al dolce e terribile *Ille pedes clavis fixit, et ille manus*), ma altresì come l'unico motivo di vita: *sat mihi solus amor*. Scritto con ogni probabilità ad uso di devozione privata dell'ambiente romano durante gli anni di permanenza di Josquin presso la cappella papale, il mottetto segna una svolta nella maniera compositiva dell'epoca, denso com'è di elementi che mezzo secolo più tardi verranno definiti "madrigalismi". Saltano agli occhi la descrizione musicale dei chiodi, della corona di spine e dei colpi del flagello così come è difficile non venire colpiti dalla straordinaria densità della scrittura e dalla confusione creata dai particolari accavallamenti del testo, esaltati inoltre dalla presenza del tenor *Plangent eum quasi unigenitum*. Tutto

è scritto in modo da rendere partecipi, in modo davvero mirabile, tanto l'esecutore quanto l'ascoltatore di un clima di sbandamento e di disorientamento causato dal dolore e dalla paura.

Dai "Motetti de Passione, de Cruce..." del 1503 proviene anche **Ave verum corpus**, mottetto a due e tre voci di grande semplicità, profondissima religiosità e non comune fascino. La tessitura acuta sembra scelta per intensificare l'idea di un misticismo astratto che pervade l'opera. Suscita commozione vedere cosa riesca a ottenere con così pochi mezzi il genio del grande maestro. A commento di quest'opera la musicologa Nanie Bridgman parlò di "miracolo Josquin".

Edito da Petrucci nei "Mottetti de la corona" nel 1519, ma risalente quasi certamente alla metà degli anni novanta del XV secolo, lo **Stabat mater dolorosa** rappresenta uno dei più intensi capolavori della musica rinascimentale. Il caratteristico disegno di terze discendenti, che in Josquin quasi sempre indica una situazione di dolore, sembra essere ripreso dallo *Stabat* del compositore di laude vicentino Innocentius Dammonis, o fa pensare a una comune fonte melodica ora perduta; simile disegno fu utilizzato da Josquin, a valori raddoppiati, per il lamento di Davide sulla morte di Saul e Gionata *Planxit autem David* e sarà ripreso pressoché identico da Orlando di Lasso nella sua versione dello *Stabat mater* alcuni decenni dopo. La redazione josquiniana, avviluppata intorno al tenor *Comme femme desconfortée* di Gilles Binchois, si caratterizza per la grande intensità emotiva, frutto di una straordinaria adesione alle atmosfere testuali, che si sviluppa in un crescendo drammatico, quasi

una progressiva messa a fuoco di una lontana scena di straziante dolore, che sfocia, ma meglio sarebbe dire, implode, nel verso *Inflammatum et accensus, per te Virgo sim defensum*, prima di sciogliersi nella finale visione del paradiso e nel definitivo semplicissimo e sereno *Amen*.

Un documento del 1520 attesta un pagamento fatto a Josquin per conto di Carlo V e Margherita d'Austria reggente dei Paesi Bassi «pour aucunes chansons nouvelles»: tra queste composizioni, tra le ultime del maestro, forse figurava anche **Nymphes, nappés**, struggente chanson-motet cortese innervata dal “cantus firmus” *Circumdederunt me gemitus mortis*, nella quale la coesistenza tra il sentire umano e quello divino si fa tangibile, in una atmosfera di rassegnato abbandono.

Cantare la notte di S. Lorenzo in un eremo nel cuore dell'Italia e cantarci il dolore e la paura della morte. Incrociare per la strada la folla di chi domani sarà carne esposta e bruciata al sole, come quarti appesi ai ganci in un mercato di Gerusalemme o del Cairo. Salire il monte Catria e scoprirvi quasi intatta la purezza del silenzio, giungendo ad un eremo accogliente, ma che un tempo deve essere stato aspro e selvaggio. Lì un cane si aggira docile, anche se raccontano sia figlio di lupo, ad un tempo domestico e selvatico, quasi la realizzazione animale del luogo e di tutti i suoi tempi. Uscire a cantare in una chiesa illuminata a candele e scoprirla improvvisamente colma di gente che come noi si è inerpicata lungo l'impervia strada e una volta giunta si è trovata assorbita da quel silenzio. E poi il suono: quasi amplificate dal silenzio da cui si è circondati, le voci sembrano sostenute e accarezzate da una mano benevola, mano che vien da pensare abbia accompagnato per questo scopo anche il lavoro degli anonimi architetti che disegnarono questo luogo. Infine la musica, bellissima musica, dolcissima musica, perfino terribile musica. Mottetti che tracciano un percorso come cardini di passione; una messa che li lega l'un l'altro come un filo rosso: il rosso del sangue versato. Un Dio così umano da lasciare la lingua sacra per esprimere, alla fine, il proprio gemito e il proprio abbandono in lingua volgare... Particolarmente caro al Cielo, colui che scrisse queste note. Lutero ebbe a dirne: "Dio ha predicato il Vangelo in musica per tramite di Desprez".

Poi, alla fine di tutto, approfittare del buio e fermarsi in alto, in cima al passo, lasciare le auto e guardare il cielo, le sue stelle, la sua infinita profondità.

Jossequin Lebloitte called Desprez

In a will dated 1466, Gilles Lebloitte dit Desprez named as his heir “Jossequin Desprez, nephew of the same Gilles and son of the late Gossard Lebloitte dit Desprez” The recent discovery of this document in Condé-sur-l’Escaut would seem to date Josquin’s birth between 1450 and 1455, probably in Condé itself (now near the Franco- Belgian border) or near St. Quentin, Vermandois in Picardy. As a boy, Josquin probably sang in the Cathedral of this town, if we are to believe a 16th century source (based on registers unfortunately no longer extant) which describes him as a child greatly gifted in the art of singing, to be responsible years later for the music in the very same place. In 1475, he received his first important appointment, as a cantor in the chapel of René, Duc d’Anjou, in Aix-en-Provence and probably passed into the service of King Louis XI when the Duke died in 1480. His first contact with Italy was in 1484. In June of the year, Josquin entered the service of Cardinal Ascanio Sforza in Milan. His relationship with the Cardinal, who was almost of the same age as Josquin, was to be emblematic of his years in Italy. He became a member of the Papal Chapel in 1489, but during his service in the Vatican court (which lasted until 1494 –unhappily, the registers for subsequent years have been lost) he probably also continued to work for Ascanio, who at the time was one of the most influential prelates in Rome. He may also have been in Milan with the Cardinal when the city was taken by Louis XII’s troops. He is also mentioned as being present in the French court at Blois in 1501 and 1502. At the end of 1502, after long, drawn out negotiations, Josquin was appointed to the

Este court in Ferrara. He stayed at Ercole's service from April 1503 to April 1504 and then he returned to France, to Condé, on the banks of his beloved Escaut river, where he was prevost of the abbey until he died on August 27th 1521.

The Music

*When, in June 1514, Ottaviano Petrucci sent his Missarum Josquin Liber Tertius to the press, Josquin had probably not yet written his Mass on the Hymn to the Holy Sacrament, or else there had not been time for the editor (who had taken such a large part in making Josquin's work known) to include it in the publication. Indeed, the Mass was published only in 1539 by Johannes Ott in Nuremberg during that sort of Josquin "revival" which took place in German-speaking countries following Luther's high praise of Josquin's work. It is therefore more than probable that **Pange Lingua Mass** was Josquin's last elaboration of the Ordinary of the Mass, based on the (still well-known today) hymn *Pange lingua gloriosi* written by St. Thomas Aquinas during that surge of religious devotion which followed the "Miracle of Bolsena" and led Pope Urban IV to institute the feast of Corpus Christi. The saint, in his turn, had taken the opening phrase and the metrical pattern from the Venetian poet Venanzio Fortunatus' hymn *Pange lingua gloriosi praelium certaminis* (written around the year 569), celebrating the Cross of Christ.*

*In this four-part work Josquin completed the development of that style which was already present in nuce in his earlier Masses *De beata virgine* and *Sine nomine*. Basing the whole structure of the work on a*

melodic imitation of extraordinary richness and cantabilità, continuously superimposing double bicinia, giving equal importance to all four voices, Josquin created an extremely supple architectural construction, where the continuous alternation between the idea of “full” and “empty” is the vehicle for musical expression of the text. And so we have the fioritura of the two Kyrie (clearly referring to the chant line) around a deeply meditative Christe, written in longer values; we have the melodic syllabic flow of the Gloria (interrupted solely by the choral invocations Miserere nobis and Suscipe deprecationem nostram) and of the Credo, with its powerfully lyrical moments (a particularly inspired Et incarnatus est for a Mass to the Holy Sacrament), the rhythmic intensity of Et iterum and the extraordinary alternation and superimposition of duple and triple time in the finale. Then the two visionary bicinia, Pleni sunt cæli and Benedictus, where the five repetitions of the opening phrase recall, according to medieval numerology, the Five Wounds of the Crucified Christ. And finally, melodic invention takes over in the three Agnus Dei, in the third of which we have the invocation Dona nobis pacem, built up on an ostinato consisting of the last six notes of the hymn, as though an eternal prayer for humanity of all time. In this last section, Josquin reintroduces in the Cantus line the long values of the Tenor line of the Flemish School. It is an evocation, a salute and a tribute which the author seems to be making as though it were the seal to his own long personal and musical life, as an ending to what was to be his last great composition.

*The Tenor line Circumdederunt me gemitus mortis innervates and sustains the double canon on which the motet **Sic Deus dilexit mundum***

is constructed. Nothing definite is known about the composition, which was edited by Montanus & Neuber (Nuremberg 1564). Its authorship is unsure but some of its characteristics, such as its density of style, seem to indicate that it could have been written in Josquin's style by some German author and then attributed, for convenience's sake, to Josquin himself. **Qui velatus facie fuisti**, on the other hand, belongs to Josquin's full maturity. It is a cycle of six motets (only three are recorded here), the texts of which are taken from Horæ de Passione Domini attributed to St. Bonaventure. From late-medieval times, this was a fairly well-known work in the French Burgundy area. Josquin's musical version, probably written around the end of the 15th century, was published by Petrucci in his monumental Motetti de Passione, de Cruce, de Sacramento, de Beata Virgine et huiusmodi. While St. Bonaventure's texts are little more than prayers, in Josquin's hands they become almost a chronicle of Christ's Passion, of dramatic tension which culminates in the heartfelt exclamation *In flagellis potum fellis* and in the perpendicular chords of *Honor et benedictio*, an invocation which almost seems a final farewell.

The centrepiece of the recording is **Huc me sydereo descendere jus-sit Olympo** – as though the centre of the arms of the Cross (it speaks of the Cross, indeed, “from” the Cross). The text (by the humanist Maffeo Veggio) expresses his truly human surprise and pain at the ingratitude of mankind. Love is the central theme of this evocative text, given as the only reason for the Death on the Cross (the terrible tenderness of *Ille pedes clavis fixit, et ille manus*) but also as the only reason for life: *Sat mihi solus amor*. Probably written for private devotional use in the Papal

Chapel, this motet marks a profound change in the method of composition of the time, full as it is of elements which 50 years later were to be called “madrigalisms”. The description in music of the nails, the crown of thorns and the lashes of the whip are as striking as the extraordinary density of the composition and sense of urgency created by superimposition at times of the text, heightened by the presence of the Tenor line Plangent eum quasi unigeniti. The writing is masterly. Both singer and audience live the atmosphere of disorientation and loss caused by suffering and fear.

*The two- and three-part motet **Ave verum corpus**, also from the “Motetti de Passione, de Cruce...” of 1503, is an extremely simple, profoundly religious and uncommonly beautiful work. Josquin seems to have chosen the high “tessitura” to heighten the abstract mysticism that pervades the whole piece. It is deeply moving to see how much Josquin managed to do with so little.*

***Stabat mater dolorosa** was published by Petrucci in the “Motetti de la Corona” of 1519 but almost certainly was composed somewhere around 1495. It represents one of the most intense masterpieces of Renaissance music. The characteristic pattern of descending thirds, which in Josquin is almost always an expression of suffering, seems reminiscent of the Stabat Mater by Innocentius Dammonis, a composer of laude from Vicenza, or else it could be a common melodic source no longer extant (Josquin used the same pattern with doubled values for his Lament of David on the death of Saul and Jonathan, Planxit autem David, and Orlando di Lasso was to use exactly the same pattern in his version of the Stabat years later).*

Josquin's version, which develops around the Tenor line Comme femme desconforté by Gilles Binchois, is striking in its emotional intensity, building up through perfect cohesion with the atmosphere of the text and rising to a dramatic crescendo, almost a series of highlights of distant scenes of overwhelming suffering, to culminate in the verse Inflammatus et accensus, per te virgo sim defensus, before resolving into the final vision of Paradise and the simplicity of serenity in the Amen.

*A document dating from 1520 mentions a payment made to Josquin by Charles V and Margaret of Austria "pour aucunes chansons nouvelles": among these last compositions by Josquin there may also have been **Nymphes, nappées**, a heartrending courtly chanson-motet innervated by the *cantus firmus* Circumdedere me gemitus mortis, where the coexistence of human and divine sentiment shines through an atmosphere of abandonment and resignation.*

Italy and to sing of suffering and fearing death. To meet people on the streets knowing that tomorrow they will be burning and roasting in the sun like quarters of meat hanging from hooks in any market in Jerusalem or Cairo. To go up Mt. Catria and discover the purity of silence, almost undefiled.

To arrive at the monastery - welcoming now, but once rugged and wild. A dog wanders the streets, tame, but said to be the offspring of a wolf, at once docile and savage, as though an animal manifestation of the place and its history.

To go out to sing in a church lit by candles and suddenly find it full of people who, like us, have climbed the uneven road to find themselves part of the silence. Then sound – amplified, as it were, by the surrounding silence: the voices seem supported and caressed by a benevolent hand that may even have helped the work of those nameless architects who designed this place. And then the music – of extraordinary beauty and enchantment, awe-inspiring, even terrible, music. Motets, that like the underpinnings of passion, trace a course and a Mass which links them one to the other with a crimson thread – the red of spilt blood. A God so human as to abandon for a while the sacred word to express His lamentation and abandonment in the vernacular... He who wrote this music was particularly dear to heaven. “God has preached the Testament in music through Desprez”, Luther proclaimed.

Then, when everything is over, to make the most of the impenetrable darkness and to stop high on the pass, alight from the car and gaze up into the infinite depths of the sky with its myriad stars...

In Fonte Avellana, 10th August 2001.

Josquin Lebloitte dit Desprez

Gilles Lebloitte dit Desprez nomma comme successeur “*Jossequin Desprez, nepueult dudit Gilles et fils de feu Gossard Lebloitte dit Desprez*” dans un testament daté de 1466. La découverte récente de ce document de succession à Condé-sur-l’Escaut permet de déterminer la naissance de Josquin entre 1450 et 1455: une naissance dont on peut penser qu’elle ait eu lieu à Condé, près de l’actuelle frontière franco-belge, ou dans les environs de St. Quentin, dans le Vermandois, en Picardie. C’est au sein du chœur de la cathédrale de cette ville que se passa probablement l’apprentissage du jeune Josquin si l’on en croit une source du XVIIe siècle, basée sur des registres malheureusement perdus aujourd’hui, qui signale sa présence comme “*un jeune garçon particulièrement doué dans l’art du chant et responsable plus tard de la musique dans cette même cathédrale*”. En 1475, il obtint son premier poste prestigieux, engagé comme chantre dans la Chapelle de René d’Anjou à Aix-en Provence et il est probable qu’à la mort du Duc, en 1480, il soit passé au service du roi Louis XI. Ses premiers rapports avec l’Italie remontent à 1484: à partir du mois de juin de cette année, il s’avère que Josquin était au service du cardinal milanais Ascanio Sforza. Le rapport fondamental avec ce cardinal, pratiquement du même âge, caractérisera les années du séjour en Italie de ce Maître. Josquin commença à faire partie de la Chapelle papale en juin 1489 mais il est toutefois probable que tout au long de son service auprès de la Cour vaticane (qui dura au moins jusqu’à la fin de 1494, les registres des années successives étant malheureusement perdus), il continua à travailler également pour Ascanio: un des prélats les plus influents à Rome en ces années-là. Il était peut-être à Milan avec le Cardinal en 1499 quand cette ville lombarde fut

conquête par les troupes françaises de Louis XII. Certains témoignages signalent par la suite la présence de Josquin à la Cour française de Blois en 1501 et 1502. C'est au terme de cette année que le Maître, après de longues et nombreuses négociations, fut engagé à la Cour des Este à Ferrare. Après avoir été au service d'Ercole d'Este d'avril 1503 jusqu'au même mois de l'année successive, Josquin effectua son retour définitif dans sa patrie, auprès du bien-aimé Escaut, à Condé où il fut prévôt de l'abbaye jusqu'au jour de sa mort, le 27 août 1521.

La musique

Lorsqu'en juin 1514, Ottaviano Petrucci publia son *Missarum Josquin Liber Tertius*, le Maître picard n'avait vraisemblablement pas encore écrit la messe sur l'hymne au Saint-Sacrement ou bien sa composition était récente au point d'en rendre impossible la publication par cet éditeur originaire des Marches, qui avait eu une importance considérable dans la diffusion de l'œuvre de Josquin. En effet, cette messe sera publiée seulement en 1539 par Johannes Ott à Nuremberg dans le cadre d'une sorte de «revival» de Josquin qui eut lieu dans les pays de langue allemande suite à la prédilection que Martin Luther eut envers les œuvres du Maître; il est donc probable que la **Missa Pange lingua** ait été l'ultime élaboration de l'*Ordinarium* de Josquin.

Le matériel mélodique sur lequel se base cette messe provient du très fameux hymne *Pange lingua gloriosi*, encore très connu aujourd'hui, sur un texte de St Thomas d'Aquin écrit suite à l'engouement dévotionnel suscité en 1263 par le «miracle de Bolsena» qui mena à l'institution, de la part du pape Urbain IV, de la fête du Corpus Domini. Celui-ci avait reproduit pour sa part le début et le schéma métrique de l'hymne *Pange lingua gloriosi praelium certaminis*, écrit par le poète vénète Venanzio

Fortunato vers 569; il s'agissait d'un hymne qui célébrait la croix du Christ.

Dans sa version à quatre voix, Josquin a porté à terme l'évolution de son style qu'il avait déjà anticipé, même si c'était avec des effets moins brillants, dans les messes antérieures *De beata Virgine* et *Sine nomine*. En confiant l'entière structure de cette œuvre à une imitation mélodique très chantante, à l'aspect florissant et basée sur la superposition continue de doubles bicinia donnant la même importance aux quatre voix, le compositeur obtint un résultat qui donna vie à une structure architecturale particulièrement légère dont l'incessante et continuelle succession de "pleins" et de "vides" consentait de faire place à des idées musicales à même de caractériser au fur et à mesure les différentes parties du texte. Examinons en particulier les fioritures des deux *Kyrie* dans lesquels se trouvent les citations les plus évidentes de la mélodie grégorienne entourant un *Christe* particulièrement méditatif, écrit en valeurs plus longues; prenons également en considération l'aspect syllabique particulièrement chantant, se présentant quasi sous forme d'une cantilène mélodique, du *Gloria* (interrompue seulement par les invocations chorales *Miserere nobis* et *Suscipe deprecationem nostram*) et du Credo dans lequel se trouvent également des passages aux grandes caractéristiques lyriques (un *Et Incarnatus* particulièrement inspiré et efficace dans une messe pour le Saint-Sacrement), l'exaltation rythmique comme dans l'*Et iterum venturus est*, l'alternance extraordinaire et la superposition de rythmes binaires et ternaires dans le final. Laissons-nous charmer ensuite par l'espace visionnaire des deux bicinia *Pleni sunt cæli*, sous forme de longues et de ravissantes vocalises, et *Benedictus*, caractérisé par les cinq énonciations du motif initial rappelant, selon la numérogie médiévale, les cinq blessures du Christ en croix et enfin par l'invention mélodique

devenant protagoniste dans les trois Agnus Dei avec le troisième de ceux-ci dans lequel ressort l'invocation *Dona nobis pacem*, réalisée au moyen d'un ostinato construit sur les six dernières notes de l'hymne qui semble devenir ainsi l'incessante prière de l'humanité de tous les temps. Dans cette dernière section, Josquin propose à nouveau, sur la ligne du cantus, l'ancien tenor en valeurs longues, typique de l'école franco-flamande. Il s'agit d'un rappel, d'un salut et en tout cas d'un tribut que l'auteur semble vouloir poser comme le sceau d'une longue histoire personnelle et musicale marquant une conclusion d'une œuvre qui sera sa dernière grande composition.

Le "tenor" *Circumdederunt me gemitus mortis* innerve et soutient le double canon qui forme **Sic Deus dilexit mundum**. Nous ne possédons pas d'informations certaines concernant la composition de ce motet édité par Montanus & Neuber à Nuremberg en 1564. L'attribution de cette pièce au Maître n'est pas sûre; au contraire certaines caractéristiques stylistiques, comme une certaine densité de l'écriture, font penser qu'il puisse s'agir d'une pièce écrite dans le style de Josquin par un auteur d'origine allemande et attribuée par convenance au compositeur picard.

Qui velatus facie fuisti appartient par contre à la pleine maturité du Maître. Il s'agit d'un cycle de six motets (pour un motif pour ainsi dire de dramaturgie, nous avons présenté ici seulement les trois premiers de ceux-ci) dont les textes sont tirés des *Horæ de Passione Domini*, attribuées à S. Bonaventure. Il s'agit d'un texte diffusé plutôt dans une aire franco-bourguignonne et déjà à une époque médiévale tardive, peut-être à cause de l'attribution de la commande au roi – Saint Louis IX. La version musicale de Josquin remonte en toute probabilité à la dernière décennie du quinzisième siècle et fut publiée par Petrucci en 1503 dans

son recueil monumental *Motetti de Passione, de Cruce, de Sacramento, de Beata Virgine & huiusmodi*. Si les paroles de S. Bonaventure ne s'éloignent guère de la simple oraison, elles deviennent quasi, dans les mains de Josquin, une chronique de la Passion du Christ autour desquelles le compositeur ébauche une écriture d'une intensité émotive et d'une tension dramatique extraordinaire qui débouche dans l'expression d'affliction *In flagellis potum fellis bibisti amarissimum* e nell'invocazione *Honor et benedictio* qui semble être quasi, avec son écriture en accords, une plainte finale, un adieu.

Huc me sydereo descendere jussit Olympo représente le véritable cœur de l'enregistrement. Placé au centre de celui-ci comme s'il se trouvait au croisement des bras de la croix, il parle en effet de la croix ou plutôt "à partir" de la croix. Le texte de l'humaniste romain Maffeo Veggio décrit les paroles dramatiques du Christ qui, de la croix, exprime toute sa stupeur et sa douleur, particulièrement humaine, envers l'ingratitude de l'homme. Le véritable protagoniste de ce très beau texte est l'amour qui est indiqué comme l'unique motif de la mort sur la croix (jusqu'au doux et terrible *Ille pedes clavus fixit, et ille manus*) mais aussi comme l'unique motif de vie: *sat mihi solus amor*. Écrit en toute probabilité à l'usage de la dévotion privée des milieux romains durant les années du présence de Josquin dans la Chapelle papale, ce motet représente le signe d'un tournant dans l'art de la composition de l'époque qui est dense d'éléments qui, un demi-siècle plus tard, seront définis sous le terme de "madrigalismes". La description musicale des clous, de la couronne d'épines et des coups de la flagellation sautent aux yeux tout comme il est difficile de ne pas être frappé par l'extraordinaire densité de l'écriture et de la confusion due aux chevauchements particuliers du texte, exaltées en outre par

la présence du tenor *Plangent eum quasi unigenitum*. Le tout est écrit de manière à faire participer, de manière vraiment admirable, tant l'interprète que l'auditeur à un climat de débandade et de désorientation causé par la douleur et par la peur.

Des "*Motetti de Passione, de Cruce...*" de 1503 provient également **Ave verum corpus**: un motet à deux et à trois voix d'une grande simplicité, d'une très profonde religiosité et d'une fascination peu commune. La tessiture aiguë semble avoir été choisie pour intensifier l'idée d'un mysticisme abstrait qui pénètre l'entièreté de cette œuvre. Cela suscite une certaine émotion de voir ce que réussit à obtenir avec si peu de moyens le génie de ce grand Maître. En commentant cet œuvre, Nanie Bridgman parla de "miracle Josquin".

Publié par Petrucci dans les "*Mottetti de la corona*" en 1519 mais remontant presque certainement à la moitié des années quatre-vingt-dix du XVe siècle, le **Stabat mater dolorosa** représente un des plus intenses chefs d'œuvre de la musique de la Renaissance. Le dessin caractéristique de tierce descendante qui, dans l'œuvre de Josquin indique une situation de douleur, semble être inspiré par le *Stabat* du compositeur de laudes originaire de Vicence, Innocentius Dammonis, ou fait penser à une source mélodique commune désormais perdue; un dessin semblable fut utilisé par Josquin, en valeurs redoublées, pour la lamentation de David sur la mort de Saul et de Jonathan *Planxit autem David* et sera repris de manière quasi identique par Roland de Lassus dans sa version du *Stabat mater* quelques décennies plus tard. La version de Josquin, enchevêtrée autour du tenor *Comme femme desconfortée* de Gilles Binchois, est caractérisée par la grande intensité émotive, fruit d'une

extraordinaire adhésion aux atmosphères du texte, qui se développe en un crescendo dramatique, quasi comme une mise au point progressive d'une scène de douleur poignante lointaine qui débouche, mais ce serait mieux de dire qui implose, dans le verset *Inflammatum et accensum, per te Virgo sim defensum* avant de se dissoudre dans la vision finale du paradis et dans l'*Amen* définitif et particulièrement simple.

Un document de 1520 atteste d'un paiement fait à Josquin pour le compte de Charles-Quint et de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, «pour aucunes chancons nouvelles»: parmi ces compositions qui sont les dernières du Maître figuraient peut-être aussi **Nymphes, nappés**, une déchirante chanson-motet courtoise, parcourue par le “cantus firmus” *Circumdede runt me gemitus mortis*, dans laquelle la coexistence entre la sensibilité humaine et divine se fait tangible dans une atmosphère d'abandon résigné.

Chanter la nuit de la S. Laurent dans un ermitage de l'Italie et y chanter la douleur et la peur de la mort. Croiser en route la foule de ceux qui seront demain une chair exposée et brûlée au soleil comme des quartiers pendus aux crochets d'un marché de Jérusalem ou du Caire. Gravier le mont Catria et y découvrir la pureté quasi intacte du silence en arrivant à un ermitage accueillant mais qui a du être autrefois un lieu âpre et sauvage. Là où un chien y erre docilement même s'il raconte comme un fils de loup, à la fois domestiqué et sauvage, la réalisation quasi animale de ce lieu et de toutes ses époques. Sortir pour chanter dans une église illuminée aux chandelles et la découvrir à l'improviste remplie de personnes qui, comme nous, ont grimpé le long d'un sentier périlleux et qui, une fois arrivées, se sont trouvées englobées par ce silence. Et puis le son: quasi amplifié par le silence dont on est entouré, les voix semblent soutenues et caressées par une main bienveillante, une main qui semblerait avoir aussi accompagné dans ce but le travail des architectes anonymes qui dessinèrent ce lieu. Et enfin la musique, la musique sublime, la musique particulièrement douce et même la musique terrible. Des motets qui traquent un parcours en forme de gonds de passions; une messe qui les lient l'un à l'autre comme en un fil rouge: le rouge du sang versé. Un Dieu tellement humain au point de laisser la langue sacrée pour exprimer à la fin son propre gémissant et son propre abandon en langue vulgaire... Particulièrement cher au Cieux celui qui écrivit ces lignes. Luther en dit: "Dieu a prêché l'Évangile en musique à travers Desprez".

Et ensuite, à la fin de tout, profiter de l'obscurité et s'arrêter en haut du col, laisser les autos et regarder le ciel, ses étoiles, sa profondeur infinie.

A Fonte Avellana, le 10 août 2001.

Homo quidam fecit cœnam magnam

Et vocabit multos,
et misit servum suum hora cœnæ
dicere invitatis ut venirent
quia omnia parata sunt. Alleluja.

Sic Deus dilexit mundum

ut filium suum unigenitum daret,
ut omnis qui credit in eum non pereat,
sed habeat vitam æternam.
tenor Circumdederunt me gemitus mortis
dolores inferni circumdederunt me.

Kyrie eleison

Christe eleison

Kyrie eleison

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex cælestis, Deus pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus Jesu Christe,
cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Qui velatus facie fuisti,
Et penurias sustinuisti,
Sol justitiæ,
Flexis illusus genibus,
Cæsus quoque verberibus,
Te petimus attentius,
Esto nobis propitius,
Et per tuam clementiam,
Perducas nos ad gloriam.
Hora qui ductus tertia,
Fuisti ad supplicia,
Christe ferendo humeris,
Crucem pro nobis miseris,
fac sic te nos diligere,
Santamque vitam ducere,
Ut valeamus requie
Frui cælestis patriæ.
In flagellis potum fellis
Bibisti amarissimum,
Omni genti recolenti

Tuæ mortis supplicium,
Da virtutem et salutem,
Christe redemptor omnium.
Honor et benedictio
Sit crucifixo Filio,
Qui suo supplicio
Nos redemit ab inferno.
(S. Bonaventura)

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia secula.
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem descendit de cælis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine:
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.
et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos:
cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi sæculi.
Amen.

Huc me sydereo descendere jussit Olympo.
Hic me crudeli vulnere fixit amor
Languet nec quisquam nostro succurri amor
Quem nequeunt duræ frangere jura crucis.
Pungentem Dominum gestare coronam
Fortis amor verbera tanta pati.
Felle sitim magni regis satiavit amaro
Pectus ut auriret lancea fecit amor.
De me solus amor potuit perferre triumphum
Ille pedes clavis fixit et ille manus.
Si cupis ergo animi mihi signa rependere grati
Dilige pro tantis sat mihi solus amor.
(Maffeo Veggio)

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt cæli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Ave verum Corpus natum

ex Maria virgine.

Vere passum,

immolatum in cruce pro Homine.

Cujus latus perforatum,

sacro fluxit sanguine.

Esto nobis prægustatum

mortis in examine.

O dulcis, o pie,

O Jesu fili virginis Mariæ.

Stabat Mater dolorosa,
juxta crucem lachrymosa,
dum pendeat Filium.
Cujus animam gementem
contristatam et dolentem,
pertransiuit gladius.
O quam tristis et afflicta,
fuit illa benedicta, mater Unigeniti.
Quæ mœrebat et dolebat,
et tremebat dum videbat
nati pœnas inclyti.
Quis est homo qui non fleret,
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
piam matrem contemplari
dolentem cum filio?
Pro peccatis suæ gentis,
Jesum 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 erdeat cor meum

in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Virgo virginum præclara,
jam mihi non sis amara:
fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
passionis ejus sortem, et plagas recolere,

Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari ob amorem Filii.

Inflammatum et accensum
per te, Virgo sim defensum in die iudicii;

Fac me crucem custodiri,
morte Christi præmuniri,
confoveri gratia.

Quando corpus morietur
fac, ut animæ donetur paradisi gloria. Amen.
(Jacopone da Todi?)

Nymphes nappées,

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

tenor Circumdederunt me gemitus mortis,
Dolores inferni circumdederunt me.

Fonti Sources

Missæ Pange lingua

in “Missæ Tredecim” - Grapheus, Nürberg 1539

Sic Deus dilexit mundum / Circumdederunt me

in “Thesauri Musici” - Montanus & Neuber, Nürberg 1564

Qui velatus facie fuisti

Ave verum corpus

in “Motetti De passione De Cruce De sacramento De beata virgine & huius modi” Ottaviano Petrucci, Venezia 1503

Stabat Mater, Huc me sydereo

in “Motetti de la corona” - Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1519

Nymphes, nappés / Circumdederunt me

Non contenuto in alcuna edizione antica/*Unfound in any early edition*
da: “Josquin Desprez, Werken”; Kistner & Siegel Liepzieg e Alsbach,
Amsterdam Wereldlijke Werken II 1924

Homo quidam fecit cœnam magnam

dal Codice Nn di Fonta Avellana (sec. XI)

Trascrizione di Walter Testolin/*Transcribed by Walter Testolin*