



RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL



JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

CHRISTEL BOIRON, MARIE-CLAUDE VALLIN *superius / Superius*
LUCIEN KANDEL, XAVIER OLAGNE *contratenor / Contratenor*
THIERRY PETEAU, JÉRÉMIE COULEAU *tenor / Tenor*
MARC BUSNEL, GUILLAUME OLRÉ *bassus / Bass*
JOSEPH RASSAM *orgue / Orgel / organ*

01	03:41	SE CONGIE PRENS	17	02:05	PLAINE DE DEUIL
02	01:44	ADIE MEZAMOURS (Orgue, c. 1520) *	18	02:26	INCESSAMMENT LIVRE
03	02:14	CUEUR LANGOREULX	19	02:53	PLUS MILLE REGRES (Orgue, 1547) ***
04	01:20	VOUS NE LAUREZ PAS	20	02:57	BAISEZ MOY
05	02:51	FAULTE D'ARGENT	21	02:29	EN NON SAICHANT
06	02:37	CANZON SOPRA FALTD'ARGEN (Orgue) **	22	01:44	POUR SOUHAITTER
07	02:38	DOULEUR ME BAT	23	02:04	ADIEU MES AMOURS (Orgue) *****
08	01:43	PETITE CAMUSETTE Johannes Ockeghem (1410 – 1497)	24	01:17	ALLEGEZ MOY
09	01:59	PETITE CAMUSETTE À 6	25	02:12	JE ME COMPLAIN
10	02:42	TRIBULACIO ET ANGUSTIA (Orgue, 1545) ***	26	03:06	NIMPHESS NAPPES / CIRCUMDEDERUNT ME
11	04:54	NIMPHESS DES BOIS / REQUIEM AETERNAM (Déploration sur la mort d'Ockeghem)	27	02:38	O MORS INEVITABILIS Hieronymus Vinders (fl. 1525 – 1526) (Déploration sur Josquin)
12	01:17	NESSE PAS VNG GRAND DEPLAISIR	28	04:57	RECERCAR TERZO (Orgue) **
13	01:42	SI VOUS NAVEZ Jo. Le Brung (?)	29	05:57	MUSAE JOVIS / CIRCUMDEDERUNT ME Nicolas Gombert (c. 1495 – c. 1556) (Déploration sur Josquin)
14	02:46	PARFONS REGRETZ			
15	02:36	PLUS NE REGRES (Orgue) ****			
16	02:29	PLUSIEURS REGRETZ			Total: 76:02

* Tablature de Leonhard Kleber (1495 – 1556), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung, Signatur Mus. ms. 40026

** Girolamo Cavazzoni (c. 1520 – c. 1577), Intavolatura cioe recercari canzonihimni magnificati. Composti per hieronimo de marcantonio da bologna, detto d'urbino. Libro primo

*** Tablature de Jean de Lublin (1537 – 1548), Cracovie, Académie des sciences, MS 1716

**** Marco Antonio Cavazzoni (c. 1490 – c. 1560), Recerchari Motetti Canzoni composti per Marcoantonio di Bologna Libro Primo (Venezia, Bernardino Vercellense, 1523)

***** Elias Nicolaus Ammerbach (c. 1530 – 1597), Orgel oder Instrument Tabulaturbuch, Nürnberg, 1583

Entre les grands crus bourguignons, transposition millénaire de terroirs qui expriment le seuil au-delà duquel la complexité du silence devient mystère d'un vin indéfinissable, et la restitution sonore de l'âme grave et aérienne de Josquin Desprez, l'ensemble Musica Nova m'est apparu comme le médiateur le plus intègre pour donner une dimension commune à ces chuchotements de l'essentiel qui résonnent et s'amplifient depuis des siècles. La centralité ultime de chaque art peut alors s'unir pour féconder la temporalité ...

Eric Rouyer

SE CONGIE PRENS ...

La présente réalisation est le fruit d'une rencontre avec l'univers mythique des grands domaines bourguignons. Orchestrée par notre ténor du palais, Eric Rouyer, personnage animé par une passion musicale sans égale, la rencontre eut lieu à Beaune, lors de l'inauguration du couvent des Jacobins, fraîchement restauré, où Dame Musique vint poser l'ultime pierre de l'édifice.

Construite à la fin du XV^e siècle, la chapelle du couvent offre une qualité acoustique exceptionnelle, repérable au moindre éclat de voix projeté sous les voûtes en bois si typiques de la région. Notre univers musical n'est pas étranger à cette terre bourguignonne. Elle a su donner de grands noms

à la musique grâce à l'extrême raffinement des ducs, ardents protecteurs des arts. À l'instar des grands crus, des musiciens comme Dufay, Binchois, Ockeghem sortirent de cette terre et engendrèrent d'autres générations de compositeurs.

Le plus illustre d'entre eux, Josquin Desprez, honoré et chanté en son temps dans tout l'occident s'inscrit dans cette lignée. Comme son « bon père » de musique Johannes Ockeghem, il tisse des polyphonies prodigieuses, où la forme et le fond s'unissent à la perfection.

L'idée de chanter Josquin à Beaune a mûri quelque temps... L'enthousiasme de Pascale et Pierre Henry Gagey nous a permis de travailler régulièrement dans ce lieu mythique et de graver ces quelques pages.

Nous remercions chaleureusement Jocelyne et Frédéric Mugnier (Domaine J. F. Mugnier), Pamela et Aubert de Villaine (Domaine de La Romanée-Conti), Constance et Louis-Michel Liger-Belair (Domaine Comte Liger-Belair) qui ont apporté tout leur soutien à ce projet.

LES CHANSONS À CINQ & SIX PARTIES DE JOSQUIN DESPREZ

*imprimées par
Tylman Susato à Anvers en 1545
(Septiesme livre de chansons)*

LES DÉPLORATIONS L'ombre du grand maître Ockeghem plane sur ce corpus où figurent deux chansons parodiées par Josquin, *Petite Camusette* et *Ma bouche rit*. On retiendra surtout la fameuse déploration *Nymphes des bois / Requiem aeternam* qui constitue le plus vibrant hommage à Ockeghem. Les notes de musique noircies pour l'occasion symbolisent le deuil, une thématique chère à toute la production profane du moment. La partition se présente sans clef aucune, référence directe à la *Missa Cuiusvis Toni*. Un canon indique que le cantus firmus *Requiem aeternam* (en mode de *fa*) doit être chanté un demi-ton plus bas (en mode de *mi*).

Le tissu polyphonique s'inspire directement du contrepont d'Ockeghem jusqu'au passage « *Accoutrez vous d'habits de deuil* », où l'être disparu représenté par la voix de *tenor*, se tait. L'injonction faite à Josquin, Brumel, Pierre de La Rue et Compère de porter le deuil et de pleurer la mort du maître, se traduit par un style d'écriture plus « contemporain » (réminiscence du chœur

antique) où les quatre voix déclament dans une quasi-homorythmie.

À la fin de son édition, Susato fait imprimer en écho à *Nymphe des bois* trois déplorations successives en hommage à Josquin Desprez. Notre choix s'est porté sur celle de Hieronymus Vinders, *O mors inevitabilis*, composée à sept parties, et le fameux *Musae Jovis* de Nicolas Gombert à six voix, deux œuvres étonnantes par leur construction.

Comme *Nymphes des bois*, la première puise son inspiration dans l'introït de la messe des morts « *Requiem aeternam* » (ton usuel de *fa* plagal), et s'enrichit d'un second cantus firmus avec les mêmes paroles mais dans une récitation du mode de *fa* authentique, c'est-à-dire dans une récitation psalmodique plus élevée.

Cette superposition des deux cantus firmus confère à cette œuvre une sonorité lumineuse, renforcée par la présence de deux voix de *superius* et de *bassus*, rarement utilisées à cette époque.

Le motet de Nicolas Gombert se construit sur le thème grégorien « *Circumdederunt me gemitus mortis* » (en mode de *mi*) associé également à la messe des morts. Tout au long de la pièce, le cantus firmus se répète quatre fois sur des hauteurs et avec des proportions différentes. À l'inverse de Vinders, Gombert nous plonge dans les sombres sonorités qui lui sont chères, où la basse tutoie les abîmes infernaux (« *dolores inferni* ») tandis que le *superius* s'envole sur la montée (« *triumphat inter coelites* »). Dans la partie finale majestueuse, écrite

en tempus perfectum, Josquin rejoint les divinités célestes (« *et maximo gratus Jovi* »).

L'art de la déploration et de l'hommage impose aux compositeurs une véritable compétition musicale : de ***Mort tu as navré*** d'Ockeghem célébrant Gilles Binchois à ***O mors inevitabilis***, le nombre de voix augmente à chaque génération, passant de quatre chez Ockeghem, à cinq chez Josquin, six chez Gombert, puis sept chez Vinders.

LES CHANSONS La paternité de certaines chansons à six voix de Josquin prête à discussion. Elles proviennent souvent de sources uniques publiées plus de vingt ans après la disparition de notre compositeur. Mais la qualité des œuvres présentées ici nous montre la parfaite maîtrise du contrepont et la savante construction d'un discours « josquinien ».

La quasi-totalité de ces chansons contient deux voix écrites en canon (unisson, quarte, quinte et octave), avec les motifs mélodiques imités par les autres parties.

Seule la chanson ***Baisez moy*** à six voix s'enorgueillit d'un triple canon : l'attribution à Josquin semble certaine puisque qu'elle se trouve déjà dans l'édition de Petrucci (Canti B 1502), avec les deux versions proposées ici, à quatre puis à six voix.

On reconnaîtra dans les mélodies l'emploi du thème de la célèbre chanson ***Mille regrets*** au début de ***En non saichant***. La paraphrase

contenue dans ***Faulte d'argent***, sur le texte « *C'est douleur non pareille* », revient de façon quasi obsessionnelle dans plusieurs chansons comme ***Plusieurs regrets*** (*la-sib-la-sol-fa-mi-re*).

Le ***Ricercar en mi*** de G. Cavazzoni, fait entendre ce motif mélodique repris dans tous les hexacordes (demi-ton situé entre *mi* et *fa*, *la* et *sib*, *si* et *do*).

Le motif ascendant (*la-si-do-re-mi-re-re-do dièse-re*) sur les mots *Réjouis toi* (***Cœur langoreulx***) se retrouve également dans son célèbre motet marial ***Inviolata***, bel exemple de réutilisation d'un thème profane dans une pièce sacrée.

Deux chansons-motets ***Nymphes des bois / Requiem aeternam*** et ***Nymphes nappés / Circumdederunt me*** confirment cette osmose où teneur grégorienne latine et texte français cohabitent parfaitement. Plusieurs de ces chansons (*Se congie prens*, *Faulte d'argent*, *Petite Camusette*, *Plusieurs regretz*...) se voient attribuer, selon l'usage fréquent de la contrafacture, un texte latin sacré, dans des sources ultérieures.

Contrairement aux chansons d'Ockeghem soumises aux formes fixes du passé, les textes plus concis chez Josquin deviennent prétexte à une composition musicale très construite et permettent le réemploi des thèmes mélodiques. On retrouvera une grande partie de ses musiques parodiées ou reprises avec un nombre de voix supplémentaires, jusqu'à la fin du XVI^e siècle (*Faulte d'argent* à huit voix de Pierre de Manchicourt).



Les tablatures d'orgue italiennes, allemandes et polonaises témoignent de l'admiration universelle portée à Josquin durant toute la période Renaissance. Sa renommée incita même des compositeurs peu connus à se faire publier sous son nom.

Dans ses livres de chansons, Susato publie également des réponses : **Les Miens aussi** pour le célèbre **Mille Regrets**. Dans le septième livre, **Nest ce pas un grand déplaisir** (cinq voix) est suivi de la réponse de Jean Lebrung **Si vous n'avez autre désir** (six voix).

En utilisant de manière quasi obsessionnelle le mot « *regret* », ces miniatures sonores expriment

le caractère mélancolique prédominant en ce début du XVI^e siècle. Cette mélancolie chère à la noblesse raffinée et lettrée, reflète l'atmosphère régnant au sein des cours de Bourgogne ou de Bretagne, en perte d'autonomie et de plus en plus soumises à l'autorité royale.

Le présent album intitulé *Se congie prens* peint l'amour malheureux du poète, la douleur face au départ du musicien tant admiré, mais aussi les profonds regrets d'une société qui voit décliner ses valeurs courtoises et chevaleresques.

Lucien Kandel

Le septiesme liure, contenant vingt & QUATRE CHANSONS A CINQ ET A SIX

parties, Composees par feu de bonne memoire & tresexcellẽt

EN MYSTIQUE IOSQUIN DES PREZ, AVECQ TROIX

Epitaphes dudiẽt Iosquin, Composees par diuers auteurs, Nouuellement

Imprime en Anuers par Tylman Susato, Imprimeur de Musique,

Demourant aupres de la nouvelle Bourse en la Rue des

Douze Mois Lan. M. D. xLv.

TENOR.

LA TABLE DV CONTENV EN CE PRESENT LIVRE.

A lleges moy	a six	folio	ix	Nesle pas vng grãt desplai.	Folio	v
Baise moy	a six		xii	Nymphes nappes	a six	xiii
Cueur langoureux			ii	Nymphes des bois		xiii
Douleur me bat			xi	O mors ineuitabilis	a sept	xiiii
Du mien amant			xiii	Parsons regrets		ii
En non faũchant			vi	Plaine de ducil		iii
Faulte d'argent			x	Plusieurs regrets		v
Incessamment			iiii	Pour souhaitter	a six	vii
Je me complains		Folio	vii	Petite camufette	a six	xi
Ma bouche rit	a six		xii	Regrets sans fin	a six	xiii
Residuum ma bouche			xii	Si vous n'avez	a six	vi
Muse iouis	a iii		xv	Se congie prent	a six	viii
Secunda pars			xv	Tenez moy en voz	a six	ix
Muse iouis	a six		xvi	Vous ne larez	a six	iii
				Vous larez fil vous	a six	x

Le présent enregistrement reprend la quasi totalité d'une publication du XVI^e siècle intitulée « Le septième liure, contenant vingt & quatre chansons a cinq et a six parties ». Publiée environ vingt ans après la mort du compositeur, elle témoigne à la fois de son rayonnement européen et de son passage à la postérité.

Né vers 1440, Josquin Desprez appartient à une génération de compositeurs qui opère une véritable révolution dans la technique contrapuntique : le passage de la composition successive à la composition simultanée, ce dont témoigne Pietro Aaron : « ... Les compositeurs modernes eurent une meilleure idée, comme il est manifeste par leurs compositions faites à quatre, à cinq, à six, et plus de voix : dans lesquelles chacune occupe une place commode, facile & agréable : parce qu'ils prennent en considération toutes les parties ensemble ... »¹

La chanson polyphonique se développe au XIV^e siècle. À cette époque, les compositeurs utilisent les trois formes fixes : ballade, rondeau et virelai, et la musique est de forme binaire à reprises. L'ordre de succession des couplets et du refrain est différent pour chaque forme poétique. Le contrepoint est constitué de deux voix principales, le *superius* et le *tenor*. Mais alors pourquoi parler de composition successive ? Parce que celles-ci, bien que se suffisant à elles-mêmes, peuvent très bien se voir ajouter une troisième, voire une quatrième voix, que ce soit un *contratenor* (plus ou moins dans la même tessiture que le *tenor*) ou un

triplum (dans la tessiture du *superius*) ou même un *contratenor-bassus* au-dessous du *tenor* (ancêtre du *bassus* de la chanson polyphonique de la Renaissance). Cette technique est encore pratiquée au XV^e siècle par Guillaume Dufay, Gilles Binchois et jusqu'à Johannes Ockeghem dont les chansons sont, pour la plupart, à trois voix.

Par contre, si vous examinez n'importe quelle chanson de Josquin Desprez, vous constaterez qu'il est impossible d'en isoler, comme auparavant, deux voix principales susceptibles d'être chantées seules sans que des fautes de contrepoint en résultent à un moment ou un autre. Quel que soit le nombre de voix, chacune joue un rôle d'égale importance et emploie le même matériau musical, ce qui implique l'usage d'un contrepoint en imitations serrées ou même canonique d'une manière toute nouvelle. Bien que les parties internes, *tenor*, *contratenor*, *quinta* et *sexta pars*, occupent encore un ambitus proche ou identique, ce dont témoignent les clefs employées, la répartition des parties dans la polyphonie tend à se diversifier. Au tournant des XV^e et XVI^e siècles, l'écriture de la chanson polyphonique se distingue de moins en moins de

¹ Pietro Aaron, *Toscanello in Musica*, Venezia, Bernardino & Matheo de Vitali, 1529. *Fac-simile* : Bologna, Forni Editore, 1969. Libro secondo; *Come il compositore possi dare principio al svo canto*. CAP. XVI. C'est nous qui traduisons.

celle de la musique religieuse contemporaine, entre autres du fait de l'emploi du contrepoint en imitation et du canon, techniques pratiquement inconnues dans la chanson médiévale.

L'art poétique de cette époque distingue trois catégories de vers : les alexandrins (dodécasyllabes), les communs (décasyllabes), de loin les plus courants, et les lyriques (de métriques diverses). L'hémistiche des alexandrins divise, comme son nom l'indique (du grec ancien ἡμι- [ēmi- qui signifie demi] et -στίχος [-stikhos qui signifie vers]), le vers en deux parties égales (6 + 6). Par un abus de langage, on qualifie également d'hémistiche la césure entre la quatrième et la cinquième syllabe des communs ou décasyllabes (4 + 6). Cet hémistiche est généralement placé en exergue dans la musique : *Se congie prens...* ; *Cueur langoreulx...* ; *Faulte d'argent...* ; etc. Les lyriques, plus courts, n'ont pas d'hémistiche. Il faut aussi distinguer les rimes masculines des féminines. Ces dernières ajoutent une syllabe au vers sans que sa structure d'origine n'en soit modifiée. Le décasyllabe *Plaine de dueil / et de mélancoly / e* se décompose donc ainsi : 4 + 6 + 1. Bien évidemment, cette syllabe surnuméraire doit impérativement être mise en musique.

Dans les chansons du présent enregistrement, la strophe la plus employée est le quintil qui se compose de cinq vers isorythmiques à rimes plates (AABBA) : *Cueur langoreulx, Douleur me bat, N'esse pas ung grant desplaisir, Si vous n'avez*

aultre desir, Parfons regretz, Plusieurs regretz, Plaine de dueil et Incessament.

Après le quintil, vient ensuite le quatrain généralement isométrique. *Vous ne l'aurez pas*, à 6 et *Pour souhaitter*, à 6 se composent d'un unique quatrain en octosyllabes (ou vers lyriques) en rimes masculines embrassées (ABBA). Alors que *Nymphes nappés*, à 6, *Faulte d'argent*, à 5 et *Petite camusette*, à 4 et à 6 se composent d'un quatrain isométrique respectivement en décasyllabes avec rimes féminines (indiquées en italiques) et masculines embrassées (ABBA), en décasyllabes avec rimes masculines et féminines embrassées (ABBA) et en alexandrins avec rimes masculines alternées (ABAB). *Allégez moy*, à 6 est le seul exemple de quatrain hétérométrique à rimes redoublées (AABA). Une des rares chansons à compter plusieurs strophes, *Se congie prens*, à 6, se compose de deux quatrains isométriques en décasyllabes en rimes masculines alternées (ABAB-BCBC).

Certainement la chanson la plus connue de Josquin, la *Déploration de Johannes Okeghem*, à 5, dont le texte est de Jean Molinet (1435-1507), se compose, d'une part, de la mélodie grégorienne du *Requiem*, notée en notation noire en signe de deuil – la notation noire médiévale a été progressivement abandonnée au cours du XV^e siècle au profit de la notation blanche qui règne pratiquement sans partage dans les imprimés musicaux à partir du XVI^e siècle – et chantée

ung demi-ton plus bas par le *tenor* et, d'autre part, d'un premier quatrain isométrique en décasyllabes en rimes féminines et masculines alternées (ABAB), suivi d'un quintil isométrique (également en décasyllabes) dont le premier vers rime avec le dernier du quatrain précédent, les autres rimes étant toutes féminines (BCDCD). Ces deux strophes constituent la première partie de la chanson, partie divisée en deux sections d'inégale longueur. La deuxième partie, correspondant au dernier quatrain isométrique (des octosyllabes avec des rimes masculines et féminines alternées : EFEF), est une adresse aux compositeurs Josquin, Brumel, Pirchon, Compère les exhortant à revêtir leurs habits de deuil. L'emploi de l'octosyllabe, au lieu du décasyllabe précédemment, rend cette exhortation encore plus pressante du fait de cette métrique resserrée. Autre différence notable avec la première partie : les deux premiers et les deux derniers vers sont chantés sur la même musique. Enfin, le *tenor* se tait jusqu'à la péroration où il se joint aux quatre autres voix pour entonner, note contre note, *Requiescat in pace* avant de terminer sur un magnifique *Amen* en contrepoint en imitations.

Les plus anciennes tablatures d'orgue qui nous soient parvenues illustrent déjà la pratique de la transcription d'œuvres vocales. Que ce soit le *Robertsbridge Codex* (vers 1320. London, British Library, Aff. Ms. 28850) dont, par chance, les deux uniques folios conservés contiennent

deux tablatures complètes de motets de Philippe de Vitry, ou bien le *Buxheimer Orgelbuch* (XV^e siècle. Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Mus. 3725) qui, à côté de pièces originales pour le clavier, recueille de nombreuses chansons anonymes en allemand ainsi que des chansons françaises de Binchois, Dufay, Dunstable et Morton. Malgré l'immense notoriété de Josquin Desprez, très peu de ses œuvres, et encore moins de ses chansons, nous sont parvenues sous forme de tablature. Au XVI^e siècle, deux techniques sont essentiellement employées par les instrumentistes, qu'ils soient organistes ou luthistes : la transcription, qui implique une réduction à trois ou quatre voix des contrepoints à cinq voix et plus, ou la fantaisie, une composition libre reprenant le matériel thématique de la chanson ou du motet à la manière d'une improvisation.

Gérard Geay, mars 2013

LA LANGUE FRANÇAISE CHEZ JOSQUIN DESPREZ

S'il est une évidence dans les chansons de Josquin Desprez, outre la beauté inégalée de la musique, c'est le rôle essentiel accordé au poème, notamment dans ce septième livre, où l'utilisation quasi systématique du canon en magnifie le sens. Afin de redonner à cette langue française toute la richesse de ses couleurs, nous avons voulu lui restituer sa prononciation originelle.

Deux difficultés principales sont apparues. La première tient aux sources même des traités de prononciation, guère pléthoriques en cette fin du XV^e et début du XVI^e siècle. En effet, ce n'est qu'autour des années 1550 que certains grammairiens, comme Louis Meigret, Jacques Peletier du Mans, Pierre de la Ramée, Robert Estienne, se penchent sur la morphologie du français et publient des traités visant à réformer son orthographe afin qu'il corresponde au mieux à sa prononciation, créant ainsi leurs propres phonétiques. La seconde tient au « territoire » de la langue car, à cette époque, il n'existe pas un français unique mais une myriade de langues françaises, influencées par les patois régionaux.

Pour résoudre ces difficultés, nous nous sommes référés tout d'abord au traité de Geoffroy Tory de 1529 « *Champ fleury ou l'art et science de la proportion des lettres* », comme étant le

seul traité, à notre connaissance, le plus proche de l'époque de Josquin Desprez. Puis, par l'étude comparée des rimes de la poésie de cette fin du XV^e et début du XVI^e siècle, notamment celle de Charles d'Orléans, François Villon, Jean Molinet et Arnould Greban, nous avons pu établir les principales règles de prononciation de ce moyen français.

En voici quelques-unes :

- Le « *r* » doit toujours être roulé comme en italien, espagnol ou portugais
- Les diphtongues « *au* » et « *eu* » sont de vraies diphtongues, c'est-à-dire qu'elles doivent comporter deux sons distincts (*ao*) et (*eü*)
- La diphtongue « *oi* » ou « *oy* » doit se prononcer (*oué*) et non (*oua*)
- Certains « *i* » ne se prononcent pas comme dans les mots « *chief* », « *brief* », « *griefves* », « *naïge* », « *congié* », « *saichant* » ...

Toutefois, les poèmes de ce septième livre de chansons de Josquin Desprez étant écrits dans les trois styles rhétoriques (le **style simple** pour *Baisez moy*, *Allegez moy*, *Petite camusette* ; le **style modéré** pour les autres chansons en Français ; le **style élevé** ou **grand style** pour les motets en Latin), leur prononciation ne suit pas tout à fait les mêmes règles. En effet, les deux premiers styles (le **simple** et le **modéré**) acceptant les licences poétiques, la prononciation des consonnes finales de la rime n'est pas aussi rigoureuse que dans le **style élevé**. Ainsi, dans la chanson *Petite*

camusette de **style simple**, le mot *joly* rime avec *mis* et *endormis*. Cette rime serait impossible dans un poème en **style élevé** par l'obligation de prononcer toutes les consonnes finales, en l'occurrence ici le s.

De plus, certaines chansons jouent sur les rimes internes, ce qui implique de respecter la prononciation de leurs consonnes finales lorsque cela est possible. Ces rimes se trouvent dans les chansons suivantes : *Pour souhaiter* (*joieulx* rime avec *mieulx* et *cieulx*), *Se congie prens* (*amoureux* rime avec *ceulx*, *laymer* rime avec *mer*, *amer*, *blasmer*), *Incessament livré* (*incessament* rime avec *dolent*), *Douleur me bat* (*nuyt* rime avec *suit*, *puis*) et *Nymphe des Bois* (*bois* rime avec *voix*, *tranchanz* rime avec *Ockeghem*, *Attropos* rime avec *tropos*).

Enfin, deux corrections du texte original ont été nécessaires. Dans la chanson *Se congie prens*, le mot *amours* et le mot *douleurs* ne riment pas dans leur prononciation. En remplaçant *douleurs* par *doulours*, l'assonance de la rime est rétablie. Cette rime, très répandue dans la poésie du XV^e siècle avec d'autres mots comme *rigour* pour *rigueur*, *chalour* pour *chaleur* ..., tient évidemment de son étymon latin (*dolor*), de même que pour (*rigor*) et (*calor*). Dans la chanson *Nimphes nappes*, le premier vers de l'édition d'*Anvers* est le suivant : « *Nimphes nappes neridriades driades* ». Or, outre le fait que l'on ne trouve aucune trace de ces *Neridriades* dans la mythologie grecque, ce

vers ferait douze syllabes dans un quatrain écrit en décasyllabes. Il y a donc une syllabe de trop dans ce vers féminin qui devrait comporter seulement onze syllabes (je rappelle ici qu'un vers féminin compte toujours une syllabe de plus qu'un vers masculin). Mais s'il n'y a pas de *Neridriades* dans la mythologie, il y a bien des *Néréides*, filles de *Nérée* et nymphes de la mer. En remplaçant *Neridriades* par *Néréides*, on rétablit ainsi la bonne métrique de ce premier vers, tout en respectant le rythme musical écrit par Josquin Desprez.

En s'approchant au plus près de la prononciation du français de cette fin du XV^e et début du XVI^e siècle, nous avons voulu rendre à notre langue toute sa beauté originelle afin que cette poésie soit l'égale de la sublime musique de ce septième livre de chansons.

Thierry Peteau



Zwischen den großen Burgunderweinlagen, der uralten Transposition von »terroirs«, jenseits derer die Komplexität der Stille zum Geheimnis eines undefinierbaren Weines wird, und der Wiedergabe der ernsten und zugleich ätherisch-zarten Seele von Josquin Desprez, erscheint mir das Ensemble Musica Nova als der ehrlichste Mittler, diesen seit Jahrhunderten erklingenden und lauter werdenden Einflüsterungen des Wesentlichen eine gemeinsame Dimension zu verleihen. Das letztlich vereinte Konzentrat beider Künste wirkt dann befruchtend im Gefüge der Zeit.

Eric Rouyer

(Übersetzung: Hilla Maria Heintz)

SE CONGIE PRENS ...

Vorliegende Produktion ist aus der Begegnung mit den großen legendären Burgunder-Domänen hervorgegangen. Eric Rouyer, dessen Musikleidenschaft ihresgleichen sucht, hatte dieses Zusammentreffen im burgundischen Beaune organisiert, anlässlich der Einweihung des frisch restaurierten *Couvent des Jacobins* (Jakobinerklosters), bei der »Frau Musica« dann den Schlussstein setzen konnte.

Die gegen Ende des 15. Jahrhunderts erbaute Kapelle des Klosters bietet eine ganz außergewöhn-

liche Akustik, die unter dem für Burgund so typischen Holzgewölbe auch noch feinste Klänge hörbar macht. Unser musikalisches Universum steht Burgund sehr nahe. Dieser Landstrich hat dank der überaus großen Kunstsinnigkeit der burgundischen Herzöge, die eifrige Förderer der schönen Künste waren, der Musik große Namen beschert. Genau wie die großen Weine dieser Landschaft sind auch Komponisten wie Dufay, Binchois und Ockeghem aus dieser fruchtbaren Gegend hervorgegangen, weitere Komponistengenerationen kamen später noch hinzu.

Josquin Desprez, der berühmteste von ihnen, welcher zu Lebzeiten schon im ganzen Abendland besungen und verehrt wurde, gehört ebenfalls in diese Reihe. Wie sein »lieber (musikalischer) Vater« Johannes Ockeghem schuf er fabelhafte mehrstimmige Kompositionen, bei denen sich Struktur und Gehalt perfekt ergänzen.

Das Konzert-Vorhaben mit Werken Josquins in Beaune ist einige Zeit in uns gereift ... Dank der großartigen Unterstützung von Pascale und Pierre Henry Gagey konnten wir in regelmäßigen Abständen an diesem legendären Ort proben und diese Einspielung hier vornehmen.

Unser herzlicher Dank gilt Jocelyne und Frédéric Mugnier (Domaine J. F. Mugnier), Pamela und Aubert de Villaine (Domaine de La Romanée-Conti), Constance und Louis-Michel Liger-Belair (Domaine Comte Liger-Belair), die dieses Projekt ebenfalls tatkräftig unterstützt haben.

DIE CHANSONS FÜR FÜNF & SECHS STIMMEN VON JOSQUIN DESPREZ

gedruckt von
Tylman Susato zu Antwerpen 1545
(Buch VII der Chansons)

DIE »DÉPLORATIONS« (Klagegesänge)

Der Schatten des großen Meisters Ockeghem schwebt über diesem Band, in dem zwei Chansonparodien von Josquin, *Petite Camusette* sowie *Ma bouche rit*, enthalten sind. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier vor allem die berühmte Totenklage *Nymphes des bois / Requiem aeternam*, die die ergreifendste Huldigung an Ockeghem darstellt. Die passend dazu eingeschwärzten Musikknoten symbolisieren den Zustand der Trauer; diese wurde zu der damaligen Zeit in weltlichen Musikkompositionen sehr häufig thematisiert. Die Partitur weist keinerlei Notenschlüssel auf, was als direkter Bezug zu der *Missa Cuiusvis Toni* gewertet werden kann. Ein Kanon ist Hinweis dafür, dass der Cantus firmus *Requiem aeternam* (im fa-Modus) einen Halbton tiefer gesungen werden muss (im mi-Modus).

Die polyphone Struktur bezieht ihre Anregung direkt vom Ockeghem'schen Kontrapunkt bis zu der Stelle »Accoutrez vous d'habits de deuil«, bei der die für den verschiedenen Komponisten stehende

Tenorstimme verstummt. Die Aufforderung an Josquin, Brumel, Pierre de La Rue sowie Compère, Trauerkleidung anzulegen und den Tod des Meisters zu beweinen, wird durch eine »zeitgenössischere« Satzweise dargestellt, als Reminiszenz an den antiken Chor; die vier Stimmen deklamieren hier gewissermaßen homorhythmisch.

Bezugnehmend auf *Nymphes des bois* druckt Susato am Ende seines Bandes drei weitere Klagegesänge als Hommage an Josquin Desprez ab. Wir haben daraus Hieronymus Vinders' siebenstimmiges *O mors inevitabilis* ausgewählt sowie das berühmte sechsstimmige *Musae Jovis* von Nicolas Gombert; zwei aufgrund ihrer besonderen Struktur aus dem Rahmen fallende Vertonungen.

Die erstere bezieht genau wie *Nymphes des bois* ihre Inspiration vom Introitus der Totenmesse »Requiem aeternam« (im gewöhnlichen plagalen fa-Ton) und wird um einen zweiten cantus firmus erweitert, der den gleichen Text enthält, aber mit einem Rezitationston im authentischen fa-Modus, das heißt in einem höheren Psalmton.

Diese Überlagerung der beiden Cantus firmi verleiht diesem Werk ein klangliches Leuchten, das durch die ansonsten zu jener Zeit nur selten vorkommenden je zwei *Superius*- sowie *Bassus*-Stimmen noch verstärkt wird.

Die Motette von Nicolas Gombert baut auf dem gregorianischen, ebenfalls der Totenmesse zugeordneten Thema »Circumdederunt me gemitus mortis« (im mi-Modus) auf. Der Cantus firmus

zieht sich in viermaliger Wiederholung mit unterschiedlichen Tonhöhen und jeweils geändertem Umfang durch das ganze Stück. Im Gegensatz zu Vinders entführt Gombert den Hörer in die für ihn so typischen dunklen Klangebenen, bei denen sich der Bass den Abgründen des Totenreiches nähert (»dolores inferni«), der Superius hingegen in höchste Höhen aufsteigt (»triumphat inter coelites«). Bei dem majestätischen, im *Tempus perfectum* verfassten Finale vereint sich Josquin mit den himmlischen Gottheiten (»et maximo gratus Jovi«).

Klagegesänge und Huldigungen als Kunstform zwingen die Komponisten zu einem regelrechten musikalischen Wettbewerb: Von Ockeghems *Mort tu as navré* als Hommage an Gilles Binchois bis zu *O mors inevitabilis* steigt die Zahl der Stimmen in jeder Komponistengeneration, von vier bei Ockeghem über fünf bei Josquin, sechs bei Gombert bis auf letztendlich sieben bei Vinders.

DIE CHANSONS Die Autorenschaft Josquins bei einigen sechsstimmigen Chansons ist in der Fachwelt umstritten. Diese Chansons stammen oft aus Einzelquellen, die mehr als zwanzig Jahre nach dem Tod des Komponisten erschienen sind. Aber die Qualität der hier eingespielten Stücke beweist die perfekte Beherrschung des Kontrapunktes sowie die äußerst kenntnisreiche Konstruktion einer Josquin'schen Klangrede.

Praktisch alle Chansons hier enthalten zwei als Kanon (unisono, in der Quarte, Quinte und Oktave)

angelegte Stimmen, mit Imitation der Melodiemotive durch die anderen Stimmen.

Nur die sechsstimmige Chanson *Baisez moy* kann sich eines Dreifachkanons rühmen: Die Zuschreibung an Josquin scheint gesichert, da diese schon in dem Petrucci-Druck erscheint (Canti B 1502), mit den beiden hier eingespielten Fassungen, zunächst vier-, dann sechsstimmig.

In den Melodien ist das Thema des berühmten *Mille regrets* am Anfang von *En non saichant* erkennbar. Die auf den Text »C'est douleur non pareille« in *Faulte d'argent* enthaltene Paraphrase taucht geradezu zwanghaft in mehreren Chansons wie *Plusieurs regrets* wieder auf (a-b-a-g-f-e-d).

Im *Ricercare* in *e* von Girolamo Cavazzoni erscheint dieses Melodiemotiv in allen Hexachorden (zwischen e und f, a und b, h und c liegender Halbtonschritt). Das aufsteigende Motiv (a-h-c-d-e-d-d-cis-d) auf die Worte *Réjouis toi* (*Cœur langoureux*) findet sich ebenfalls in seiner berühmten Marienmotette *Inviolata*, einem guten Beispiel für die Wiederverwendung eines weltlichen Themas in geistlicher Musik.

Die beiden Chanson-Motetten *Nymphes des bois* / *Requiem aeternam* sowie *Nymphes nappés* / *Circumdederunt me* unterstreichen diese perfekte Verflechtung zwischen lateinisch-gregorianischem Tenor und französischem Text. Dem geläufigen Usus der Kontrafaktur entsprechend findet sich für mehrere dieser Chansons (*Se congie prens*, *Faulte d'argent*, *Petite Camusette*,

Plusieurs regretz ...) in späteren Quellen eine textliche Neubearbeitung mit einem geistlichen lateinischen Text.

Im Gegensatz zu den Ockeghem'schen Chansons, die in einer festen, vergangenheitsbezogenen Form verharren, liefern die knapper gehaltenen Texte in Josquins Vertonungen den Vorwand für eine musikalisch klar konstruierte Komposition, die Melodiethemen können so beliebig wiederverwendet werden. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts tauchen immer wieder etliche seiner Kompositionen als Parodien oder in Neubearbeitungen mit zusätzlichen Stimmen auf (so etwa das achstimmige *Faulte d'argent* von Pierre de Manchicourt).

Die italienischen, deutschen und polnischen Orgeltabulaturen zeugen von der umfassenden Bewunderung für Josquins Werk durch die gesamte Renaissancezeit hindurch. Sein Ruhm bewog sogar wenig bekannte Komponisten dazu, ihre Werke unter seinem Namen zu veröffentlichen.

In seinen Chansonbänden druckte Susato ebenfalls sog. »Réponses«, Antwortkompositionen: **Les Miens aussi** als Reaktion auf das berühmte **Mille Regrets**. In Buch VII folgt auf das fünfstimmige **Nest ce pas un grand déplaisir** Jean Lebrungs sechsstimmige Réponse **Si vous n'avez autre désir**.

Das Wort »regret« (Bedauern, Klage, Ausdruck des Schmerzes) kehrt fast zwanghaft in diesen Klangminiaturen wieder als Ausdruck der zu Beginn des 15. Jahrhunderts vorherrschenden schwermütigen Stimmung. Diese für die gebildete kunstsinnige

Adelsschicht so bedeutsame Melancholie spiegelt auch die an den burgundischen oder bretonischen Fürstenhöfen damals herrschende Atmosphäre wieder, da diese dabei waren, ihre politische Eigenständigkeit nach und nach an den französischen König zu verlieren.

Das vorliegende Album *Se congie prens* schildert die unglückliche Liebe des Dichters sowie den Schmerz über den Verlust des so überaus bewunderten Komponisten, aber auch das tiefe gesellschaftliche Bedauern über den allmählichen Abschied von den vertrauten höfischen und ritterlichen Werten.

Lucien Kandel

(Übersetzung: Hilla Maria Heintz)

Die vorliegende Einspielung enthält fast alle Vertonungen eines aus dem 16. Jahrhundert stammenden Notenbandes mit dem Titel »Le feptieme liure, contenant vingt & qvatre chansons a cinq et a six parties« (Siebtes Buch, vierundzwanzig fünf- und sechsstimmige Chansons enthaltend). Dieser Band wurde etwa 20 Jahre nach dem Tod des Komponisten veröffentlicht und belegt zugleich seine europaweite Verbreitung sowie die Überlieferung an die Nachwelt.

Der um 1440 geborene Josquin Desprez gehört einer Generation von Komponisten an, die eine regelrechte »Revolution« bei der Kontrapunktkomposition bewirkt hat, und zwar den Übergang von der sukzessiven zur simultanen Kompositionsweise. Pietro Aaron erläutert dies so: »... Die modernen Komponisten hatten eine bessere Idee, die sich in ihren Vertonungen für vier, fünf, sechs und mehr Stimmen zeigt, in denen jede Stimme einen bequemen, leichten & angenehmen Platz einnimmt, weil sie alle Stimmen zusammen einbeziehen.«¹

Die mehrstimmige Chanson entwickelt sich im 14. Jahrhundert. Zu dieser Zeit verwenden die Komponisten drei festgelegte Formen: Die Ballade, das Rondeau und das Virelai, deren musikalische Struktur binär geprägt ist mit Reprisen. Bei jeder dieser poetischen Formen ist die Abfolge der Couplets und des Refrains unterschiedlich. Der Kontrapunkt besteht aus zwei Hauptstimmen, dem *Superius* sowie dem *Tenor*. Warum spricht man dann also von sukzessiver Komposition? Weil diesen beiden

Stimmen, obgleich sie sich eigentlich selbst genügen, auch sehr gut eine dritte oder sogar eine vierte Stimme hinzugefügt werden kann, entweder als *Contratenor* (mehr oder weniger in der gleichen Stimmlage wie der *Tenor*) oder als *Triplum* (in der Stimmlage des *Superius*) oder sogar ein *Contratenor-Bassus* unter dem *Tenor* (dem Vorgänger des *Bassus* in der mehrstimmigen Chanson der Renaissance). Diese Technik wird noch im 15. Jahrhundert von Guillaume Dufay, Gilles Binchois und bis hin zu Johannes Ockeghem angewandt, dessen Chansons zumeist alle dreistimmig geschrieben sind.

Bei genauer Betrachtung der Chansons von Josquin Desprez fällt auf, dass eine Isolierung zweier Hauptstimmen, wie zuvor, hier unmöglich ist, da diese nicht einzeln gesungen werden können, ohne dass hier oder da Fehler im Kontrapunkt auftreten. Aber unabhängig von der Stimmenanzahl fällt jeder Stimme dieselbe Gewichtung zu unter Verwendung des gleichen musikalischen Stoffes, was die völlig neuartige Verwendung eines Kontrapunktes mit enggeführten Imitationen oder gar eines kanonischen Kontrapunktes impliziert. Auch wenn die

¹ Pietro Aaron, *Toscanello in Musica*, Venezia, Bernardino & Matheo de Vitali, 1529. Fac-simile: Bologna, Forni Editore, 1969. Libro secondo; *Come il compositore possi dare principio al svo canto*. CAP. XVI.

Deutsche Übersetzung nach der durch den Autor des Artikels erstellten französischen Fassung. Anm. d. Ü.

Binnenstimmen *Tenor*, *Contratenor*, *Quinta* und *Sexta Pars* noch einen nahen oder identischen Ambitus besetzen, was durch die verwendeten Schlüssel belegt ist, strebt die Stimmenverteilung in der Mehrstimmigkeit nach immer größerer Diversifizierung. Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert hin unterscheidet sich die Kompositionsweise der mehrstimmigen Chanson immer weniger von der der zeitgenössischen geistlichen Musik, unter anderem aufgrund der Verwendung des Kontrapunktes mit Imitation und des Kanons, die als Kompositionstechniken bei der mittelalterlichen Chanson praktisch unbekannt waren.

Die Dichtkunst dieser Zeit unterscheidet drei verschiedene Versmaße: den zwölfsilbigen Alexandriner (besteht aus sechshebigen Jamben mit fester Zäsur nach der dritten Hebung. Anm. d. Ü.), den zehnsilbigen »Vers commun« (gemeiner/allgemeiner Vers, ein jambischer Fünfheber, mit männlicher und weiblicher Kadenz sowie einer festen Zäsur nach der zweiten Hebung. Anm. d. Ü.), bei weitem das gebräuchlichste Versmaß in der französischen Literatur, sowie den »Vers lyrique« in unterschiedlicher Metrik. Das Hemistichion (aus dem Altgriechischen ἡμι- [*hēmi*-, halb-, Hälfte] und -στίχος [-*stíchion*, kleiner Vers]) bei einem Alexandriner unterteilt, wie die Bezeichnung dies ja auch besagt, den Vers in zwei gleich lange Halbverse (6+6). Fälschlicherweise bezeichnet man ebenso die Zäsur zwischen der vierten und der fünften Silbe eines »Vers commun« oder Zehnsilbers (4+6)

als Hemistichion. Dieses Hemistichion wird im Allgemeinen als Überschrift bei den Musikstücken verwendet, so z. B. hier: *Se congie prens ...*; *Cœur langoreulx ...*; *Faulte d'argent ...* usw. Die kürzeren »Vers lyriques« beinhalten kein Hemistichion. Zudem muss zwischen männlichen und weiblichen Reimen unterschieden werden. Bei letzteren kommt eine Silbe zu dem Vers hinzu, ohne dass dadurch eine Veränderung der Ursprungsstruktur erfolgt. Beim Zehnsilber *Plaine de dueil / et de mélancoly / e* gestaltet sich die Gliederung daher so: 4+6+1. Selbstverständlich muss diese überzählige Silbe unbedingt vertont werden.

Bei den Chansons der vorliegenden Einspielung findet sich als häufigste Strophenform der aus fünf isorhythmischen Versen mit einfachen Paarreimen in Serie (aabba) bestehende *Quintil*: *Cœur langoreulx*, *Douleur me bat*, *N'esse pas ung grant desplaisir*, *Si vous n'avez aultre desir*, *Parfons regretz*, *Plusieurs regretz*, *Plaine de dueil* sowie *Incessament*.

Anschließend an den »Quintil« folgt der im Allgemeinen isometrische »Quatrain« (Vierzeiler). Die beiden sechsstimmigen Stücke *Vous ne l'aurez pas* und *Pour souhaitter* bestehen aus einem einzigen achtsilbigen Vierzeiler mit männlichen umarmenden Reimen nach dem Reimschema *abba*. Das sechsstimmige *Nymphes nappés* sowie das fünfstimmige *Faulte d'argent* und die *Petite camusette* (4- und 6-stimmig) bestehen aus einem isometrischen Vierzeiler mit je einem Zehnsilber mit weib-

lichen Reimen (hier kursiv gedruckt) und umarmenden männlichen Reimen (*abba*), einem Zehnsilber mit männlichen Reimen und umarmenden weiblichen Reimen (*abba*) und Alexandrinern mit wechselnden männlichen Reimen (*abab*). Das sechsstimmige *Allégez moy* stellt das einzige Beispiel für einen heterometrischen (mit Versen ungleicher Silbenzahl. Anm. d. Ü.) Vierzeiler mit Haufenreimen dar. Eine der wenigen Chansons mit mehreren Strophen, das sechsstimmige *Se congie prens*, besteht aus zwei isometrischen zehnsilbigen Vierzeilern mit alternierenden männlichen Reimen (*abab-bcbc*).

Die wohl bekannteste Chanson aus der Feder Josquins, die fünfstimmige *Déploration de Johannes Okeghem* auf einen Text von Jean Molinet (1435–1507), besteht einerseits aus der gregorianischen Chormelodie des *Requiem*, mit zum Zeichen der Trauer geschwärzten Noten. (Die im Mittelalter geläufige schwarze Notierung wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts nach und nach aufgegeben und durch die weiße Notenschrift ersetzt, welche seitdem unumschränkt in den Musikdrucken seit dem 16. Jahrhundert verwendet wird.) Die Chormelodie wird vom *Tenor* einen Halbton tiefer gesungen. Andererseits findet man hier zunächst einen isometrischen Vierzeiler (»Quatrain«) mit Zehnsilbern und alternierenden weiblichen und männlichen Reimen (*abab*), und anschließend einen isometrischen »Quintil«, ebenfalls mit Zehnsilbern, dessen erster Vers sich mit dem letzten des vorangehenden Vierzeilers reimt; die anderen Reime

sind alle weiblich (*bcdcd*). Diese beiden Strophen bilden den ersten Teil der Chanson; dieser ist wiederum in zwei Abschnitte ungleicher Länge gegliedert. Der zweite Teil, der dem letzten isometrisch strukturierten Vierteiler (achtsilbig mit alternierenden männlichen und weiblichen Reimen *efef*) entspricht, richtet sich an die Komponisten Josquin, Brumel, Pirchon, Compère mit der Aufforderung, ihre Trauergewandung anzulegen. Die Verwendung des Achtsilbers anstelle des Dekasyllabus zuvor verstärkt aufgrund der verdichteten Metrik umso mehr die Dringlichkeit dieser Aufforderung. Als weiteren bemerkenswerten Unterschied zum ersten Teil ist festzustellen, dass die beiden ersten sowie die beiden letzten Verse musikalisch identisch sind. Der *Tenor* schweigt bis zur Schlusskadenz, bei der er sich zu den übrigen vier Stimmen gesellt und das *Requiescat in pace* Note gegen Note anstimmt, bevor er das großartige *Amen* in imitatorischem Kontrapunkt beendet.

Die frühesten überlieferten Orgeltabulaturen belegen schon die Transkription von Vokalwerken. So zum Beispiel der *Robertsbridge Codex* (um 1320. London, British Library, Aff. ms. 28850), dessen beide einzig erhaltene Folioblätter glücklicherweise zwei vollständige Tabulaturen mit Motetten von Philippe de Vitry enthalten, oder auch das *Buxheimer Orgelbuch* (15. Jahrhundert. Handschr. mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek, München), welches neben Originalkompositionen für Tasteninstrumente zahlreiche anonyme Lieder auf

Deutsch wie auch französische Chansons von Binchois, Dufay, Dunstable sowie Morton enthält. Trotz seiner enormen Bekanntheit sind nur sehr wenige Werke, und am allerwenigsten seine Chansons, von Josquin Desprez als Tabulaturen überliefert. Im 16. Jahrhundert werden von den Instrumentalisten, seien es nun Organisten oder Lautenisten, in der Hauptsache zwei Techniken verwendet: Die Transkription, bei der der fünf- oder mehrstimmige Kontrapunkt auf drei oder vier Stimmen reduziert wird, oder die Fantasie, eine freie Komposition, die das Themenmaterial der Chanson oder der Motette in der Art einer Improvisation wieder aufnimmt.

Gérard Geay, März 2013

(Übersetzung: Hilla Maria Heintz)

ANMERKUNGEN ZUR FRANZÖSISCHEN SPRACHE

in den Vertonungen von Josquin Desprez

Einmal abgesehen von der unvergleichlich schönen Musik in den Chansons von Josquin Desprez fällt hier ganz besonders die wesentliche Rolle der Sprache auf, vor allem im siebten Chanson-Buch; dort unterstreicht die fast durchgehende Verwendung des Kanons die Bedeutung des Textes auf herausragende Weise. Um dem Mittelfranz sischen, der französischen Sprache dieser Zeit, sei-

nen gesamten Farbenreichtum zu verleihen, war uns sehr daran gelegen, die Originalaussprache zu verwenden.

Dabei traten zwei Hauptschwierigkeiten auf. Zum einen betrifft dies die Quellen, denn es gibt nur sehr wenige Abhandlungen zur Aussprache des Französischen an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Tatsächlich begannen einige französische Sprachforscher und Grammatiker wie Louis Meigret, Jacques Peletier du Mans, Pierre de la Ramée, Robert Estienne und andere erst um 1550, sich mit der Morphologie des Französischen zu beschäftigen. Sie veröffentlichten Abhandlungen zur Reform und Normierung der Rechtschreibung, um die Graphie so gut wie möglich an die Aussprache anzupassen; auf diese Weise schufen sie ihre eigene Phonetik der französischen Sprache. Zum anderen muss man sich bewusst machen, dass es im frankophonem Sprachgebiet der damaligen Zeit noch keine Vereinheitlichung der französischen Sprache gab, sondern eine Vielzahl von »Sprachen« bzw. Dialekten (*Langues d'oc* und *langues d'o l*).

Zur Bewältigung dieser Probleme haben wir uns zuerst mit einer Abhandlung des französischen Buchdruckers und Gelehrten Geoffroy Tory aus dem Jahre 1529 beschäftigt, dem Typographie- und Orthographietraktat »*Champ Fleury ou l'Art et science de la proportion des lettres*« (Blumengarten oder Kunst und Wissenschaft von der Proportion der Lettern). Unserer Kenntnis nach ist dies das einzige Werk dieser Art, das zeitlich der Epoche

von Josquin Desprez am nächsten kommt. Zudem haben wir die Reimschemata der französischen Dichtkunst um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert hin einem Vergleich unterzogen, vor allem in den Gedichten von Charles d'Orléans, François Villon, Jean Molinet sowie Arnould Greban, und auf diese Weise die wichtigsten Regeln für die Aussprache des Mittelfranzösischen erstellen können.

Zu diesen Regeln gehören unter anderen:

- Das »r« ist stets ein gerolltes Zungenspitzen-r, wie im Italienischen, Spanischen oder Portugiesischen.
- Die Diphthonge »au« und »eu« sind hier echte Diphthonge, das heißt, dass sie als Doppellaut aus zwei verschiedenen Phonemen bestehen müssen, hier /ao/ und /eü/.
- Der Diphthong »oi« oder »oy« muss [we] ausgesprochen werden und nicht [wa] wie im heutigen Französisch.
- Der Vokal »i« wird bei einigen Worten in der Aussprache elidiert, so z. B. bei den Worten *chief*, *brief*, *griefves*, *naige*, *congié*, *saichant*.

Da jedoch die Gedichte dieses siebten Chanson-Buches von Josquin Desprez in den drei, auf Theophrast zurückgehenden rhetorischen Stilarten verfasst sind (im **schlichten Stil** bei *Baisez moy*, *Allegez moy*, *Petite camusette*; im **mittleren Stil** bei den anderen Chansons auf französische Texte; im **erhabenen** oder **hohen Stil** bei den lateinischen Motetten), folgt die Aussprache jeweils etwas ande-

ren Regeln. Die Aussprache der Endkonsonanten bei einem Reim wird in den beiden ersten Stilarten (beim **schlichten** wie auch beim **mittleren Stil**) in der Tat nicht so streng gehandhabt wie beim **erhabenen Stil**. So reimt sich bei der im **schlichten Stil** gehaltenen Chanson *Petite camusette* das Adjektiv *joly* auf *mis* und *endormis*. Bei einem im **erhabenen Stil** verfassten Gedicht wäre ein solcher Reim undenkbar, da hier alle Endkonsonanten ausgesprochen werden müssen, im vorliegenden Falle das s.

Zudem besitzen einige Chansons Binnenreime, bei denen die Endkonsonanten ebenfalls ausgesprochen werden müssen, wenn es möglich ist. Solche Reime finden sich in folgenden Chansons: *Pour souhaiter* (*joieulx* reimt sich auf *mieulx* sowie *cieulx*), *Se congie prens* (*amoureux* reimt sich auf *ceulx*, *laymer* reimt sich auf *mer*, *amer*, *blasmer*), *Incessament livré* (*incessament* reimt sich auf *dolent*), *Douleur me bat* (*nuyt* reimt sich auf *suit*, *puis*) und *Nymphe des Bois* (*bois* reimt sich auf *voix*, *tranchanz* reimt sich auf *Ockeghem*, *Attropos* reimt sich auf *tropos*).

Außerdem waren zwei Korrekturen bei Originaltexten nötig. Bei der Chanson *Se congie prens* reimen sich *amours* sowie *douleurs* aussprachemäßig nicht. *Douleurs* wurde durch *doulours* ersetzt und damit die Assonanz des Reimes wiederhergestellt. Dieser in der Dichtkunst des 15. Jahrhunderts sehr verbreitete unreine Reim, wie z. B. auch bei *rigour* statt *rigueur*, *chalour* statt *chaleur*, bezieht sich selbstverständlich auf sein lateinisches Etymon

(= Wurzel) (**dolor*), ebenso wie auf (**rigor*) und (**calor*) bei den beiden anderen Beispielen. Bei der Chanson *Nimphes nappes* lautet der erste Vers in der Antwerpener Ausgabe folgendermaßen: »*Nimphes nappes neridriades driades*«. Abgesehen davon, dass in der griechischen Mythologie keine Spur von diesen *Neridryaden* zu finden ist, weist dieser Vers zwölf Silben bei einem als Dekasyllabus verfassten Vierzeiler auf. Daher gibt es eine Silbe zu viel bei diesem weiblichen Vers, der eigentlich nur elf Silben umfassen dürfte (zur Erinnerung: In Anwendungen des romanischen silbenzählenden Prinzips besitzt ein weiblicher Vers immer eine Silbe mehr als ein männlicher). Aber auch wenn es in der griechischen Mythologie keine *Neridryaden* gibt, so doch *Nereïden*, die Töchter des *Nereus* und Nymphen des Meeres. Durch den Ersatz von *Neridryaden* durch *Nereïden* wird das richtige Metrum des ersten Verses wieder hergestellt, wobei der musikalische Rhythmus in der Vertonung von Josquin Desprez unangetastet bleibt.

Mit der größtmöglichen Annäherung an die Aussprache des Französischen vom Ende des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts wollen wir unserer Sprache ihre ursprüngliche Schönheit zurückgeben und auf diese Weise den den Vertonungen zugrunde liegenden Dichtungen die gleiche Bedeutung verschaffen wie der großartigen Musik aus diesem »Septième livre de chansons«.

Thierry Peteau

(Übersetzung: Hilla Maria Heintz)



Between the great vineyards of Burgundy, the age-old transposition of terroirs that express the threshold beyond which the complexity of silence becomes mystery of an indefinable wine, and the restitution in sound of Josquin Desprez's serious, ethereal soul, the Musica Nova ensemble seemed to me the most honest mediator to give a common dimension to these whisperings of the essential, which have resounded and developed over the centuries. The ultimate centrality of each Art can then join together to enrich temporality ...

Eric Rouyer

(Translation: John Tyler Tuttle)

SE CONGIE PRENS ...

The present realization is the fruit of an encounter with the mythic universe of the great Burgundy domains. Orchestrated by our Tenor of the Palate, Eric Rouyer, a person driven by an unequalled musical passion, the encounter occurred in Beaune, during the inauguration of the newly restored Jacobin Convent, where Dame Music came to lay the final stone of the edifice.

Built at the end of the 15th century, the Convent's chapel offers exceptional acoustical quality, easy to hear at the slightest outburst of voices projected under the wooden vaults, so typical of the region. Our musical universe is not foreign to

this Burgundian land, which has given great names to music thanks to the extreme refinement of the Dukes, ardent protectors of the arts. Like the *grands crus*, musicians such as Dufay, Binchois and Ockeghem came out of this land and engendered other generations of composers. The most famous of them, Josquin Desprez, honoured and extolled in his time throughout the Occident, was part of this lineage. Like his 'good father' in music, Johannes Ockeghem, he weaved prodigious polyphonies, in which form and substance combine to perfection.

The idea of singing Josquin in Beaune matured for awhile ... The enthusiasm of Pascale and Pierre Henry Gagey enabled us to work regularly in this mythic place and record these few pieces. We warmly thank Jocelyne and Frédéric Mugnier (Domaine J. F. Mugnier), Pamela and Aubert de Villaine (Domaine de La Romanée-Conti), and Constance and Louis-Michel Liger-Belair (Domaine Comte Liger-Belair) who contributed their full support to this project.

LES CHANSONS À CINQ & SIX PARTIES DE JOSQUIN DESPREZ

*imprimées par
Tylman Susato à Anvers en 1545
(Septiesme livre de chansons)¹*

THE LAMENTATIONS The shade of the great master Ockeghem hovers over this corpus that includes two songs parodied by Josquin, *Petite Camusette* and *Ma bouche rit*. Above all, we will remember the famous lamentation *Nymphes des bois / Requiem aeternam*, which constitutes the most poignant homage to Ockeghem. The notes, blackened for the occasion, symbolize mourning, a theme dear to all secular production of the time. The score is presented without any clef whatsoever, a direct reference to the *Missa Cuiusvis Toni*. A canon indicates that the cantus firmus *Requiem aeternam* (Lydian mode) must be sung a semitone lower (Phrygian mode).

The polyphonic fabric is directly inspired by Ockeghem's counterpoint up to the passage '*Accoutrez vous d'habits de deuil*', where the departed, represented by the *tenor*, falls silent. The injunction made to Josquin, Brumel, Pierre de La Rue and Compère to don mourning and lament the master's death, is translated by a more 'contemporary' style of writing (reminiscence of the ancient chorus) where the four voices declaim in a quasi-homorhythm.

At the end of his edition, Susato printed three successive lamentations in homage to Josquin Desprez in echo to *Nymphes des bois*. Our choice settled on the one by Hieronymus Vinders, *O mors inevitabilis*, composed in seven parts, and the famous *Musae Jovis* by Nicolas Gombert, for six voices, two works surprising for their construction.

Like *Nymphes des bois*, the former draws its inspiration from the Introitus of the Mass for the Dead, '*Requiem aeternam*' (in the usual Hypolydian mode) and is enriched by a second cantus firmus with the same words but in a recitation in the Lydian mode, i. e., in a higher psalmodic recitation. This superimposition of the two *canti firmi* gives this work a luminous sonority, reinforced by the presence of two *superius* and *bassus* voices, a combination rarely used in that period.

Nicolas Gombert's motet is constructed on the Gregorian theme '*Circumdederunt me gemitus mortis*' (Phrygian mode), also associated with the Mass for the Dead. Throughout the piece, the cantus firmus is repeated four times at different pitches and with different proportions. Unlike Vinders, Gombert immerses us in the sombre sonorities of which he was fond, where the bass is on familiar terms with the depths of hell ('*dolores inferni*'), whilst the superius soars on the rise ('*triumphat inter coelites*'). In the majestic final part, written in *tempus perfectum*, Josquin joins the heavenly divinities ('*et maximo gratus Jovi*').

The art of the lamentation and homage imposed a veritable musical competition on composers: from Ockeghem's *Mort tu as navré*, celebrating Gilles Binchois, to *O mors inevitabilis*, the number of voices increased with each generation, going from four with Ockeghem, to five with Josquin, six with Gombert, then seven with Vinders.

THE SONGS The attribution of some of Josquin's six-part songs is open to discussion, often coming from single sources published more than twenty years after our composer's death. But the quality of the works presented here shows us the perfect mastery of counterpoint and the skilful construction of a 'Josquinian' discourse.

Nearly all these songs contain two voices written in canon (unison, fourth, fifth and octave), with the melodic motifs imitated by the other parts. Only the song *Baisez moy*, for six voices, boasts a triple canon: the attribution to Josquin seems certain since it is already found in the Petrucci edition (*Canti B* 1502), with the two versions proposed here, in four then six voices.

One will recognize in the songs the use of the theme of the famous song *Mille regretz* at the beginning of *En non saichant*. The paraphrase contained in *Faulte d'argent*, on the text '*C'est douleur non pareille*', comes back almost obsessively in several songs such as *Plusieurs regretz* (A-B-flat-A-G-F-E-D). The *Ricercare in E* by G. Cavazzoni lets us hear this melodic motif repeated

in all the hexachords (a semitone between E and F, A and B-flat, B and C).

The rising motif (A-B-C-D-E-D-D-C-sharp-D) on the words 'Réjouis toi' (*Cœur langoreulx*), is also found in his famous Marian motet *Inviolata*, a fine example of the reuse of a secular theme in a sacred work.

Two song-motets, *Nymphes des bois / Requiem aeternam* and *Nymphes nappés / Circum-dederunt me*, confirm, for me, this osmosis where the Latin Gregorian content and French text coexist perfectly. In keeping with the frequent custom of contrafactum, several of these songs (*Se congie prens*, *Faulte d'argent*, *Petite Camusette*, *Plusieurs regretz*...) have a sacred Latin text attributed to them in later sources.

Unlike Ockeghem's songs, subject to the set forms from the past, the more concise texts in Josquin become the pretext for a very constructed musical composition and allow for reusing melodic themes. We will find a large amount of his music parodied or reworked with a number of additional voices, up through the late 16th century (Pierre de Manchicourt's *Faulte d'argent* for eight voices).

The Italian, German and Polish organ tablatures bear witness to the universal admiration paid to

¹ The songs in five and six parts by Josquin Desprez, printed by Tielman Susato in Antwerp in 1545 (Seventh Book of Songs).



Josquin throughout the whole Renaissance era. His fame even incited little-known composers to have themselves published under his name.

In his songbooks, Susato also published responses: ***Les Miens aussi*** for the famous ***Mille Regretz***. In the Seventh Book, ***Nest ce pas un grand déplaisir*** (five voices) is followed by Jean Lebrung's response ***Si vous n'avez autre désir*** (six voices).

By using the word '*regret*' almost obsessively, these sound miniatures express the melancholic nature predominant at the beginning of the 16th century. This melancholy, of which the refined, lettered nobility was fond, reflects the pervading atmosphere at the courts of Burgundy and Brittany, which were losing autonomy and increasingly subject to royal authority.

The present album, entitled *Se congie prens*, depicts the poet's unhappy love affair, the pain in face of the departure of the highly admired musician, and the profound regrets of a society witnessing the decline in its courtly, chivalrous values.

Lucien Kandel

(Translation: John Tyler Tuttle)

The present recording takes up the quasi-totality of a 16th-century publication entitled *Le septiesme liure, contenant vingt & qvatre chansons a cinq et a six parties* ('Seventh book, containing 24 songs in five and six parts'). Published some twenty years after the composer's death, it attests to both his European influence and his passage to posterity.

Born c.1440, Josquin Desprez belonged to a generation of composers who carried out a veritable revolution in contrapuntal technique, the transition from successive composition to simultaneous composition, to which Pietro Aaron bears witness: '... modern composers had a better idea, as is manifest by their compositions made for four, five, six or more voices, in which each occupies a convenient, easy & pleasant place: because they take into consideration all the parts together...'¹

The polyphonic song developed in the 14th century. At that time, composers used three set forms – *ballade*, *rondeau* and *virelai* –, and the music is in binary form with repeats. The order of couplets and refrain is different for each poetic form. The counterpoint consists of two main voices, the *superius* and *tenor*. But then why speak of successive composition? Because, even though sufficient in themselves, they can very well have a third, or even a fourth voice added, whether it be a *contratenor* (more or less in the same tessitura as the *tenor*) or a *triplum* (in the tessitura of the *superius*) or even a *contratenor-bassus* below the *tenor* (ancestor of the *bassus* in the polyphonic Renaissance song).

This technique was still practiced in the 15th century by Guillaume Dufay, Gilles Binchois and up to Johannes Ockeghem, whose songs are, for the most part, for three voices.

On the other hand, examining any song by Josquin Desprez, one will observe that it is impossible to isolate, as was the case in the past, two main voices in it that can be sung alone without resulting faults of counterpoint at one moment or another. Regardless of the number of voices, each one plays a role of equal importance and uses the same musical material, which involves the use of counterpoint in tight imitations or even canon in a brand-new way. Even though the inner parts (*tenor*, *contratenor*, *quinta* and *sexta pars*) still occupy a close or identical range, to which the employed clefs attest, the dividing-up of the parts in the polyphony tends to diversify. At the turn of the 15th and 16th centuries, polyphonic song-writing distinguished itself less and less from that of contemporary religious music owing to, amongst other things, the use of counterpoint in imitation and of canon, techniques practically unknown in mediaeval song.

¹ Pietro Aaron, *Toscanello in Musica*, Venezia, Bernardino & Matheo de Vitali, 1529. Facsimile: Bologna, Forni Editore, 1969. Libro secondo; *Come il compositore possi dare principio al svo canto*. CAP. XVI. Translated from the French.

The poetic art of this era distinguished three categories of verse: alexandrines (dodecasyllables), common (decasyllables), by far the most common, and lyric (in diverse meters). The hemistich of the alexandrines divides, as its name indicates (from the ancient Greek ἡμι- [*êmi*- meaning 'half'] and -στίχος [*-stikhos*, meaning 'verse']], the verse into two equal parts (6 + 6). By a misuse of language, hemistich is also used to describe the caesura between the fourth and fifth syllables of the commons or decasyllables (4 + 6). This hemistich is generally emphasized in the music: *Se congie prens, Cœur langoreulx, Faulte d'argent*; etc. The shorter lyric verses have no hemistich. It is also necessary to distinguish between masculine and feminine rhymes. The latter add a syllable at the verse without its original structure being modified. The decasyllable *Plaine de dueil / et de mélancoly / e* is therefore broken down as follows: 4 + 6 + 1. Quite obviously, this supernumerary syllable must imperatively be set to music.

In the songs of the present recording, the most frequently used strophe is the cinquain, which is made up of five isorhythmic verses with rhyming couplets (AABBA): *Cœur langoreulx, Douleur me bat, N'esse pas ung grant desplaisir, Si vous n'avez aultre desir, Parfons regretz, Plusieurs regretz, Plaine de dueil* and *Incessament*.

After the cinquain comes the quatrain, generally isometric. *Vous ne l'aurez pas*, à 6, and *Pour souhaitter*, à 6 consist of a single quatrain in octosyl-

lables (or lyric verses) in an ABBA rhyme scheme of masculine rhymes. Whereas *Nymphes nappés*, à 6, *Faulte d'argent*, à 5 and *Petite camusette*, à 4 and à 6 are composed of an isometric quatrain respectively in decasyllables with an ABBA rhyme scheme of feminine (indicated in italics) and masculine rhymes, in decasyllables with masculine and feminine rhymes (ABBA) and in alexandrines with alternating masculine rhymes (ABAB). *Allégez moy*, à 6 is the sole example of heterometric quatrain with doubled rhymes (AABA). One of the rare songs with several stanzas, *Se congie prens*, à 6, is made up of two isometric quatrains in decasyllables of alternating masculine rhymes (ABAB-BCBC).

Surely Josquin's best-known song, the *Déploration de Johannes Okeghem*, à 5, with text by Jean Molinet (1435-1507), is composed, on the one hand, of the Gregorian melody of the Requiem, in black notation as a sign of mourning – the mediæval black notation was progressively abandoned in the course of the 15th century in favour of white notation, which practically ruled supreme in musical print shops beginning in the 16th century – and sung *ung demi-ton plus bas* ('a semitone lower') by the *tenor* and, on the other hand, of a first isometric quatrain in decasyllables in alternating feminine and masculine rhymes (ABAB), followed by an isometric cinquain (also in decasyllables) of which the first verse rhymes with the last of the previous quatrain, the other rhymes all being feminine (BCDCD). These two stanzas constitute the first

part of the song, which is divided into two sections of unequal length. The second part, corresponding to the last isometric quatrain (octosyllables with alternating masculine and feminine rhymes: *EFEF*), is addressed to the composers Josquin, Brumel, Pirchon, and Compère, exhorting them to put on their mourning clothes. The use of the octosyllable, rather than the decasyllable previously, makes this exhortation even more urgent owing to the tightened meter. Another notable difference as regards the first part: the first two and last two verses are sung to the same music. Finally, the *tenor* falls silent up until the peroration in which he joins the four other voices to intone, note against note, '*Requiescat in pace*' before ending with a magnificent Amen in counterpoint in imitation.

The oldest organ tablatures that have come down to us already illustrate the practice of transcription of vocal works. Whether it be the *Robertsbridge Codex* (c.1320. London, British Library, Aff. Ms. 28850) of which, by chance, the only two folios preserved contain two complete tablatures of motets by Philippe de Vitry, or else the *Buxheimer Orgelbuch* (15th century. Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Mus. 3725), in which, alongside original keyboard pieces, numerous anonymous songs in German are collected as well as French songs by Binchois, Dufay, Dunstable and Morton. In spite of Josquin Desprez's far-reaching fame, very few of his works, and even fewer of his songs, have come down to us in tablature form. In the 16th century,

two techniques were essentially used by instrumentalists, whether organists or lutenists: transcription, which involved a reduction to three or four parts of counterpoints for five or more voices, or the fantasia, a free composition taking up the thematic material of the song or motet in the style of an improvisation.

Gérard Geay, March 2013

(Translation: John Tyler Tuttle)

THE FRENCH LANGUAGE WITH JOSQUIN DESPREZ

If one thing is obvious in Josquin Desprez's songs, aside from the unrivalled beauty of the music, it is the essential role given to the poem, especially in this Seventh Book where the quasi-systematic use of the canon magnifies its meaning. In order to restore the full wealth of its colours to this French language, we sought to reproduce its original pronunciation.

Two main difficulties arose: the first stemmed from the very sources of the treatises on pronunciation, hardly plethoric in the late 15th and early 16th centuries. Indeed, it was not until the 1550s that certain grammarians such as Louis Meigret, Jacques Peletier du Mans, Pierre de la Ramée, Robert Estienne et al. studied the morphology of French

and published treatises aimed at reforming its spelling so that it better correspond to its pronunciation, thereby creating their own phonetics. The second stemmed from the 'territory' of the language for, at that time, there was not a single French but a myriad of French languages influenced by regional patois.

To resolve these difficulties, we first of all referred to Geoffroy Tory's treatise of 1529, *Champ fleury ou l'art et science de la proportion des lettres*, as being the one, to our knowledge, closest to the era of Josquin Desprez. Then, by the comparative study of rhymes in late-15th and early-16th century poetry, in particular that of Charles d'Orléans, François Villon, Jean Molinet and Arnould Greban, we were able to establish the principal pronunciation rules of this Old French, of which here are a few:

- The 'r' must always be rolled, as in Italian, Spanish or Portuguese;
- The diphthongs 'au' and 'eu' are true diphthongs, i.e., they must consist of two distinct sounds (ao) and (eü),
- The diphthong 'oi' or 'oy' must be pronounced (oué) and not (oua),
- Certain 'i's are not pronounced, as in the words 'chief', 'brief', 'griefves', 'naige', 'congié', 'saichant'.

However, the poems of this Seventh Book of songs by Josquin Desprez, being written in the three rhe-

torical styles (the **style simple** for *Baisez moy*, *Allegez moy*, *Petite camusette*; the **style modéré** for the other songs in French; and the **style élevé** or **grand style** for the motets in Latin), their pronunciation does not fully follow the same rules. In fact, the first two styles (the **simple** and **moderate**) accepting poetic licence, the pronunciation of the final consonants of the rhyme is not as rigorous as in the **elevated style**. Thus, in the song *Petite camusette* in **style simple**, the word 'joly' rhymes with 'mis' and 'endormis'. This rhyme would be impossible in a poem in **style élevé** from the obligation of pronouncing all the final consonants, to be specific here the 's'.

Furthermore, certain songs play on internal rhymes, which involves respecting the pronunciation of their final consonants, if it is possible. These rhymes are found in the following songs: *Pour souhaiter* ('joieulx' rhymes with 'mieulx' and 'cieulx'), *Se congie prens* (*amoureux* rhymes with 'ceulx', 'laymer' rhymes with 'mer', 'amer', 'blasmer'), *Incessament livré* ('incessament' rhymes with 'dolent'), *Douleur me bat* ('nuyt' rhymes with 'suit', 'puis') and *Nymphes des Bois* ('bois' rhymes with 'voix', 'tranchanz' rhymes with 'Ockeghem', 'Attropos' with 'tropos').

Finally, two corrections of the original text were necessary. In the song *Se congie prens*, the words 'amours' and 'douleurs' do not rhyme in their pronunciation. By replacing 'douleurs' with 'doulours', the assonance of the rhyme is reestablished. This

rhyme, quite widespread in 15th-century poetry with other words such as '*rigour*' for '*rigueur*', '*chalour*' for '*chaleur*'..., obviously stems from its Latin etymon '*dolor*', the same as for '*rigor*' and '*calor*'. In the song *Nymphes nappes*, the first verse in the Antwerp edition is as follows: '*Nymphes nappes neridriades driades*'. Yet, aside from the fact that no trace of these '*Neridriades*' is to be found in Greek mythology, this verse would make 12 syllables in a quatrain written in decasyllables. So there is one syllable too many in this feminine verse that should be composed of only 11 syllables (it should be remembered that a feminine verse always has one syllable more than a masculine verse). But although there are no *Neridriades* in mythology, there are indeed Nereids, daughters of Nereus and sea nymphs. By replacing *Neridriades* with *Néréides*, we reestablish the proper meter of this first verse whilst respecting the musical rhythm written by Josquin Desprez.

By getting as close as possible to the pronunciation of the French of the late 15th/early 16th centuries, we wanted to restore our language's original beauty so that this poetry would be equal to the sublime music of this Seventh Book of songs.

Thierry Peteau

(Translation: John Tyler Tuttle)



1. SE CONGIE PRENS

Se congie prens de mes belles amours
Vrays amoureux ne men vueillez blasmer
Ien ay souffert de plus griefves doulours
Quel ne sont ceulx qui naigent en la mer
Car tant laymer mest tousiours tant amer
Qu'avoir ne puis delle vng tout seul regard
Fors que rigueur pour mon cueur entamer
Si prens congie avant quil soit plus tard.

3. CUEUR LANGOREULX

Cueur langoreulx qui ne fait que penser
Plaindre gemir plourer et souspirer
Resiouys toy car ta belle maistresse
Par sa pitie te veult donner liesse
loye et plaisir pour te reconforter.

4. VOUS NE LAUREZ PAS

Vous ne laurez pas si ie puis
Ce que mavez requis d'avoir
Et eussiez vous astant d'avoir
Qu'il en porroit dedens vng puis.

5. FAULTE D'ARGENT

Faulte d'argent cest douleur non pareille
Se ie le dis, Las ie say bien pour quoy
Sans de quibus¹ il se fault tenir quoy
Femme qui dort pour argent se resveille.

7. DOULEUR ME BAT

Douleur me bat & tristesse mafolle
Amour me nuyt & malheur me consolle
Vouloir me suit mais aider ne me peult
louyr ne puis dung grant bien quon me veult
De vivre' ainsi pour dieu quon me decolle².

8. PETITE CAMUSETTE

(Ockeghem)

Contra/Tenor/Bassus

Petite camusette³ a la mort maves mis
Robin & marion sen vont au bois ioly
Ilz sen vont bras a bras ilz se sont endormis
Petite camusette a la mort maves mis.

Cantus

Petite camusette

Jay propose me mettre en lessay
Deacquerir quelque peu votre grace
Force mest que par la je passe
Cette foyz jen feray lessay.

9. PETITE CAMUSETTE

(Josquin)

Petite camusette⁴ a la mort mavez mis
Robin & marion sen vont au bois ioly
Ilz sen vont bras a bras ilz se sont endormis
Petite camusette a la mort mavez mis.

**11. NYMPHES DES BOIS /
REQUIEM AETERNAM**

(texte de Jean Molinet)

Nymphes des bois deesses des fontaines
Chantres experts de toutes nations
Changez voz voix fort cleres & haultaines
En cris tranchanz et lamentations
Car dattropoz⁵ les molestations
Vostre Okeghem par sa rigueur attrappe
Le vray tresor de musique et chief d'oeuvre
Qui de tropoz⁶ desormais plus neschappe
Dont doumage' est que la terre le coeuvre.

Acoutez vous d'abitz de dueil
losquin brumel pirchon compere
Et plorez grosses larmes de œil
Perdu avez vostre bon pere
Requiescat in pace
Amen.

Tenor

Requiem aeternam
Dona eis Domine
Et lux perpetua
Luceat eis.
Requiescat in pace. Amen.

**12. NESSE PAS VNG
GRANT DESPLAISIR**

Nesse pas vng grant desplaisir
Quant ie nose pour mon plaisir
Pour mon bien & pour ma sante
Faire du mien ma volente
Et si n'ay point daultre desir.

Responce :

13. SI VOUS NAVEZ

Si vous navez aultre desir
Sans en avoir nul desplaisir
Puis quen avez la volente
Et que cest pour vostre sante
Faire' en povez vostre plaisir .

¹ Mot latin signifiait « avec quoi », argent comptant

² décapiter

³ jeune fille aux formes rondes

⁴ jeune fille aux formes rondes

⁵ l'une des trois Parques dont l'office est de couper
le fil de la vie humaine

⁶ trépas

14. PARFONS REGRETZ

Parfons⁷ regretz & lamentable ioye
Venez a moy quelque part que ie soye
Et vous hastez sans point dissimuler
Pour promptement mon cueur executer
Affin qu'en dueil & larmes il se noye.

16. PLUSIEURS REGRETZ

Plusieurs regretz qui sur la terre sont
Et les douleurs que'hommes & femmes ont
Nest que plaisir envers ceulx que ie porte
Me tourmentant de si piteuse sorte
Que mes esprits ne scavent plus quilz font.

17. PLAINE DE DUEIL

Plaine de dueil & de melancolie
Voyant mon mal qui tousiours multiplie
Et qu'en la fin plus ne le puis porter
Contraincte suis pour moy reconforter
Me rendre' a toy le surplus de ma vie.

18. INCESSAMENT LIVRE

Incessament livre suis a martire
Triste & pensif tousiours mon mal empire
Ainsi dolent me conduit desplaisir
Celle qui peult ne me veult secourir
Mon malheur est de tous aultres le pire.

20. BAISEZ MOY

Baisez moy ma douce amie
Par amour ie vous en prie
Et non feray – Et pourquoy
Se je faisoie la folle
Ma mere en seroit marrie⁸
Vela de quoy.

21. EN NON SAICHANT

En non saichant ce quil luy fault
Douleur en son cueur plain
le languis non en deffault
Et de rien ne me plains
Puis que tout habandonner me fault
De tous regretz demouray plain.

22. POUR SOUHAITER

Pour souhaitter ie ne demande mieulx
Qu'avoir sante & vivre longuement
Tousiours ioieulx & des biens largement
Et en la fin le royaume des cieulx.

24. ALLEGEZ MOY

Allegez moy douce plaisant brunette
Dessoubz la boudinette⁹
Allegez moy de toutes mes douleurs
Vostre beaulte me tient en amourette
Dessoubz la boudinette.

25. JE ME COMPLAINS

Je me complains¹⁰ de mon amy
 Qui me soloit¹¹ venir veoir
 La fresche matinee
 Or est il prime¹² et sest midi
 Et si noy¹³ nouvelle de luy
 Saproche la vespree¹⁴
 La tricoton la tricoton
 La belle tricotee¹⁵.

26. NIMPES NAPPES / CIRCUMDEDERUNT ME

Nimpes nappés¹⁶ nereides¹⁷ driades¹⁸
 Venez plorer ma desolation
 Car ie languis en telle' affliction
 Que mes esprits sont plus mort que malades.

Circumdede runt me gemitus mortis
 Dolores inferni
 Circumdede runt me.

27. O MORS INEVITABILIS / REQUIEM AETERNAM

O mors inevitabilis
 Mors amara mors crudelis
 losquin depres dum necasti
 Illum nobis abstulisti
 Qui suam per armoniam
 Illustravit Ecclesiam
 Propterea tu musice
 Dic, requiescat in pace.
 Amen.

⁷ de *profundus* : profond – enfoui – enraciné

⁸ fâchée – irritée – désolée

⁹ nombril – ventre

¹⁰ de complaindre : se plaindre de quelqu'un

¹¹ de souloir : avoir l'habitude de

¹² première heure canoniale vers six heures du matin

¹³ de ouïr : ici dans le sens avoir des nouvelles

¹⁴ heure canoniale de fin d'après-midi

¹⁵ tricoter : faire danser quelqu'un sous les coups ou encore faire l'amour

¹⁶ nymphes des prairies, collines et des forêts
 (napé : pente d'une montagne couverte d'arbres).

¹⁷ nymphes de la mer (filles de Nérée, dieu marin)

¹⁸ nymphes des bois (liées aux chênes)

*(O mort inévitable
Mort amère, mort cruelle,
Quand Josquin tu as tué
Celui-là tu nous as enlevé
Qui par la plus haute harmonie
A illustré l'Eglise
Pour cette raison toi, musicien, dis :
« Qu'il repose en paix, Amen »)*
Requiem aeternam
Dona eis Domine
Et lux perpetua
Luceat ei
Propterea tu musice
Requiescat in pace.
Amen.

**29. MUSAE JOVIS /
CIRCUMDEDERUNT ME**

(Texte de Gerardius Avidius de Nijmegen)

Musae iovis ter maximi
Proles canora, plangite,
Comas cypressus comprimat
Iosquinus ille occidit
Templorum decus
Et vestrum decus.

Severa mors et improba,
Quae templa dulcibus sonis
Privas, et aulas principum



Malum tibi quod imprecer
Tollenti bonos
Parcenti malis.

Apollo sed necem tibi
Minatur, heus mors pessima,
Instructus Arcu et spiculis,
Musasque ut addant commonet
Et laurum comis
Et Aurum comis.

Iosquinius inquit optimo
Et maximo gratus Iovi
Triumphat inter coelites
Et dulce carmen concinit
Templorum decus
Musarum decus.

*(Muses du trois fois très grand Jupiter
Descendance mélodieuse, pleurez,
Que le cyprès enserre vos chevelures
Josquin est mort
L'honneur des temples
Et votre honneur.*

*Mort rigoureuse et perverse
Tu privés de doux sons
Les temples et les cours des princes
Quel mal te souhaiterais-je ?*

*Toi qui enlèves d'ici les bons
Et qui épargnes les méchants ?*

*Mais Apollon le menace de mort
Mort très mauvaise
Armé de l'arc et des flèches
Il appelle les muses pour qu'elles ajoutent
Et le laurier à sa chevelure
Et l'or à sa chevelure*

*Josquin dit-il très et très grand,
Agréable à Jupiter,
Triomphe parmi les habitants du Ciel
Et chante un doux chant
Honneur des temples
Honneur des muses.*

Tenor
Circumdederunt me gemitus mortis
Dolores inferni
Circumdederunt me.

Die Übersetzungen der Liedtexte finden Sie zum
Download unter / You can download the translations
of the song texts at: www.raumklang.de



LA POLYPHONIE POUR PASSION

L'ensemble *Musica Nova*, composé d'un noyau fidèle de chanteurs réunis autour de Lucien Kandel, se passionne à faire revivre des musiques venues d'un autre temps, temps des premières polyphonies jusqu'au baroque. Époques fascinantes qui ont forgé notre culture et notre langue et qui ont été berceau de notre musique. Un temps où les voix se multiplient, se divisent, se retrouvent ... un son qui se trouve dans le mélange des timbres. Les chanteurs, parfois rejoints par des instrumentistes au gré des programmes, travaillent directement sur des sources manuscrites et font ainsi renaître des œuvres inédites. Connues et reconnues unanimement par la critique, les interprétations de *Musica Nova* sont de plus en plus prisées par un public à la recherche d'expériences artistiques nouvelles. Rien ne peut remplacer la magie qu'elles procurent, ni le calme qu'elles instaurent.

www.musicanova-lyon.fr

DIE MEHRSTIMMIGKEIT ALS LEIDENSCHAFT

Die Sängerinnen und Sänger des Ensembles *Musica Nova* um Lucien Kandel haben es sich zur Aufgabe gemacht, musikalisches Repertoire aus alten Zeiten wiederzubeleben, von den ersten mehrstimmigen Vertonungen bis hin zum Barock. Faszinierende musikgeschichtliche Phasen, die unsere Kultur sowie unsere Sprache mit zu dem gemacht haben, was sie heute sind und die auch den Keim zu dem gelegt haben, was wir heute als unsere Musik ansehen. Zu dieser Zeit haben sich die Stimmen in einem vielfältigen Gewebe entfaltet, ihre Vermischung hat zudem einen ganz neuen Vokalklang hervorgebracht.

Je nach Programm erarbeiten die Sänger sowie die sie gegebenenfalls begleitenden Instrumentalisten das Repertoire direkt aus Handschriften. Auf diese Weise werden längst vergessene, unbekannte Werke wieder ins Rampenlicht geholt. Die Interpretationen des Ensembles *Musica Nova* werden einhellig von der Kritik gelobt und auch das nach neuen künstlerischen Erfahrungen suchende Publikum ist von ihnen begeistert. Nichts kann den Zauber dieser Musik ersetzen noch die innere Ruhe, die sie dem Hörer vermittelt.

POLYPHONY BY PASSION

Musica Nova ensemble is composed of a loyal core of singers gathered around Lucien Kandel. They are all devoted to the revival of ancient music from other ages from the first polyphonies to the Baroque. Fascinating times which forged our culture and our language, the cradle of our music. A time when voices would multiply, separate or join ... A sound rooted in the blending of tones. According to the program, the singers who work from manuscript sources are sometimes joined by instrumentalists and therefore revive unpublished works. Well known by the critics, the interpretations of *Musica Nova* are more and more appreciated by an audience looking for new artistic experience. Nothing can replace the magic they bring nor the calm they establish.



RAUMKLANG



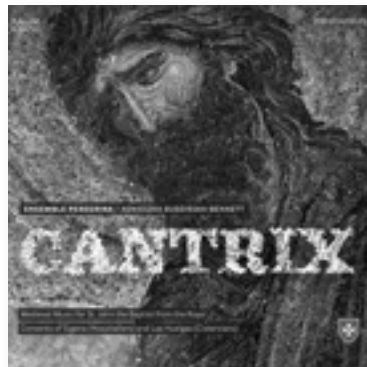
RK 3008



RK 3102



RK 2601



RK 3204



RK 3105



RK 3101

Pour obtenir nos CD, commandez-les dans
un magasin spécialisé ou sur Internet!

www.raumklang.de

Raumklang Musikproduktion und Verlag UG

(haftungsbeschränkt)

Burgstraße 56, Schloss / 06667 Goseck, Germany

Fon: 03443-348008-0 / Fax: 03443-348008-9

Mail: brief@raumklang.de



Remerciements / Danksagung / Acknowledgments

à Eric Rouyer (Le Palais des Dégustateurs), Alexandre de Lur Saluces (Château de Fargues) et Sophie Armenier (Domaine de Marcoux)

Impressum

Dates d'enregistrement: du 13 au 17 février 2012 et du 24 au 25 mars 2012

Lieu d'enregistrement: Couvent des Jacobins, Beaune, France

Coproduction: Sebastian Pank (Raumklang) & Musica Nova

Prise de son et montage: Blaise Favre

Direction artistique: Gérard Geay

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Translation: John Tyler Tuttle

Relecture: Laurence Wuillemin

Conception du livret: Ute Lieschke

Photos: Michel Joly / www.micheljoly.com

Graphique: KOCMOC.NET

RK 3201

© + © Raumklang 2013



RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL



RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL



RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL

RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL



RAUM
KLANG

edition raumklang

JOSQUIN DESPREZ

SE CONGIE PRENS

ENSEMBLE MUSICA NOVA
LUCIEN KANDEL