



**HAL**  
open science

# L'apport de la Déploration dudit Cretin sur le trespas de feu Okergan, tressorier de Saint Martin de Tours à l'interprétation du Requiem d'Ockeghem

Suzanne Kassian

## ► To cite this version:

Suzanne Kassian. L'apport de la Déploration dudit Cretin sur le trespas de feu Okergan, tressorier de Saint Martin de Tours à l'interprétation du Requiem d'Ockeghem. Christophe d'Alessandro and Achille Davy-Rigaux and Christophe Pirenne and Solène Bellanger and Sylvie Pébrier and Julie Rosenkranz and Florence Roy and Mickaël Robert-Gonçalves (dir.). Recherches en musique Actes des Rencontres nationales sur les recherches en musique, Collegium Musicae de l'Alliance Sorbonne Université, pp.545-548, 2023, Collection MusiqueS & Interdisciplinarité, 10.25836/rnrm.2020.71 . hal-04226065

**HAL Id: hal-04226065**

**<https://hal.science/hal-04226065>**

Submitted on 4 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

74.

L'apport de la *Déploration  
dudit Cretin sur le trespas  
de feu Okergan, tresorier  
de Saint Martin de Tours*  
à l'interprétation  
du *Requiem* d'Ockeghem

**Suzanne Kassian**

Membre associée Institut de recherche en musicologie (IReMus)

DOI → <https://doi.org/10.25836/rnrm.2020.71>

La musique du xve siècle, notamment celle de Jean Ockeghem (v. 1420-1497), fait l'objet de nombreuses recherches. Néanmoins, son *Requiem* est l'une des œuvres les plus problématiques et discutées de son héritage. Copié de manière incomplète dans le précieux *Codex Chigi* (C.VII 234, f. 125v-136r), de la Bibliothèque apostolique du Vatican, il présente à ce jour la première composition polyphonique notée d'une messe pour les défunts dans l'histoire de la musique européenne. Au cours de mes recherches sur l'œuvre d'Ockeghem et, notamment sur ce *Requiem*, mon attention a été attirée par les textes littéraires de l'époque, et notamment ceux de Guillaume Crétin (v. 1460-1525), poète et rhétoricien français, chroniqueur du règne de François Ier.

La figure de Crétin est doublement intéressante pour ces Rencontres nationales sur les recherches en musique. Premièrement, à la fois poète et musicien, il incarne la figure de l'artiste et son œuvre illustre sa créativité. Deuxièmement, en tant que chroniqueur, il témoigne de la manière dont la musique a été composée et interprétée par ses contemporains. La *Déploration dudit Crétin sur le trespas de feu Okergan, tresorier de Sainct Martin de Tours*, écrite en 1496 (Chesney, 1932, p. xix) est développée en 420 vers décasyllabiques français. Mine de renseignements sur la vie de son maître Ockeghem, ses contemporains et ses œuvres, elle est en outre une riche source d'informations pour la compréhension des pratiques artistiques de création et d'interprétation de la musique du xve siècle.

En questionnant les impacts et l'application des modalités de l'exécution du *Requiem* décrites par Crétin, la présente contribution cherche à éclaircir certaines questions concernant la composition et l'interprétation du *Requiem* d'Ockeghem, et plus généralement de la musique de la Renaissance.

Crétin mentionne le *Requiem* deux fois dans sa *Déploration*. D'abord, dans la strophe des vers 217 à 223, où il énumère les meilleures œuvres d'Ockeghem, et le cite ainsi avec les messes *My My*, *Au travail suis*, *Cujus vis toni* et le motet *Ut heremitasolus*. Les vers 219 et 220 décrivent plus spécifiquement le *Requiem* comme une œuvre recherchée, remarquable et parfaite : « La messe aussi exquise et tresparfaite, De *Requiem* par ledict deffunct faicte » (Chesney, 1932, p. 67). L'analyse du contexte dans lequel le *Requiem* est mentionné et les adjectifs utilisés permettent de conclure que le *Requiem* d'Ockeghem était une composition complète, parfaite, excellente et novatrice qui a agréablement marqué l'esprit des contemporains. En particulier, l'un des sens du mot « exquise » signifie « modèle », ce qui tend à indiquer que le *Requiem* polyphonique d'Ockeghem est devenu un modèle de composition pour ses contemporains. Ainsi, ces vers de Crétin, restés jusqu'à présent peu pris en compte par les chercheurs, contiennent une réponse à la question fortement discutée parmi des musicologues au sujet de la nature incomplète de la partition subsistante du *Requiem*. Le témoignage

de Crétin laisse à penser qu'elle est sûrement liée au problème de la confection du manuscrit et non pas au projet initial de sa composition par Ockeghem.

La seconde fois, Crétin évoque directement le *Requiem* dans la dernière strophe de la *Déploration* (Chesney, 1932, p. 73). Voici ce texte, dans la version de Crétin et en français moderne :

Enfants de cuer ne faictes plus leçons  
De feuretiz, mais note contre note  
Puis accordez voz chantz et piteux sons,  
Sur *Requiem* en doulcettes façons;  
Mieulx que pis.

Enfants du chœur, ne faites plus une leçon  
Du contrepont fleuri, mais de la note contre note  
Puis accordez-vous dans vos chants et sons pleins  
de pitié  
Sur le *Requiem* en douce manière;

Sans ce que aucun riens y adjouste ne oste,  
Et priez Dieu qu'il reçoive a son hoste  
Le Trésorier dit Okergan, affin  
Qu'en Paradis chante à jamais sans fin.  
Mieulx que pis.

Sans que personne y ajoute ou y ôte rien,  
Et priez Dieu qu'il donne l'hospitalité  
Au Trésorier dit Ockeghem, afin  
Qu'il chante à jamais et sans fin dans le Paradis.

Crétin énumère ici deux styles répandus de la composition et de l'interprétation de la musique franco-flamande, la polyphonie note-contre-note et la polyphonie fleurie, puisque la partition du *Requiem* contient les deux, représentés respectivement notamment par son introït (brillant exemple de la polyphonie note-contre-note) et son offertoire (polyphonie fleurie). Ces styles de composition doivent être distingués de deux styles d'exécution de l'époque : *super libra*, c'est-à-dire, chant sur le livre et *resfacta*, c'est-à-dire, chant d'après la composition écrite.

Cette strophe, à la différence de la première, a déjà attiré l'attention des musicologues, notamment, d'Eckert, Fitch et de Wexler, et constitue la base de l'interprétation de cette œuvre. L'analyse qui en est proposée ici diffère de celle de ces auteurs. Ainsi, Wexler (Wexler, 2001) dans une tentative d'explication de la différence stylistique, au sein de la même messe, entre l'introït et l'offertoire, examine seulement les quatre premiers vers de la strophe. S'ensuit sa conclusion que la polyphonie note-contre-note de l'introït est le reflet de son exécution par des chanteurs rompus qui étaient capables de le réaliser sur le moment, *ex tempore* : les chanteurs la chapelle du roi de France pratiquaient ce contrepont improvisé selon le principe du *super libra*.

Le sens du cinquième vers « Sans que personne y ajoute ou y ôte rien », non pris en compte dans l'analyse de Wexler, est resté jusqu'à présent hors des champs analytiques des chercheurs et les interprètes de ce *Requiem*. Dans ce vers adressé aux chantes de son temps, Crétin suggère de chanter le *Requiem* sans aucun changement et de reproduire fidèlement la partition. Toute partition notée, malgré son style de composition, doit être exécutée conformément à la volonté créatrice du compositeur, intacte et précise. Crétin décrit donc ici un style de création et d'interprétation du *Requiem* non improvisé. Ce testament de Crétin

est particulièrement important pour l'interprétation de la musique du xve siècle parce qu'il fait clairement la distinction entre deux modes de composition qui entraînent des interprétations différentes : *super librum*, pour l'improvisation en contrepoint sur le *cantus firmus* donné ; et *resfacta*, pour l'exécution exacte de la partition composée et notée.

Il est aussi hautement symbolique que Crétin termine sa *Déploration* en faisant référence au *Requiem* d'Ockeghem. Il rend ainsi un double hommage à Ockeghem, de la part de la société, représentée par la figure du poète, et de la part de son art, la Musique, représentée par la composition des pièces du propre de la messe des défunts. Le *Requiem*, qui a été composé par Ockeghem pour un autre défunt illustre, avait probablement vocation à sonner dans l'éternité pour son maître aussi.

Ainsi, cette recherche explore l'importance du premier témoignage écrit concernant la composition du *Requiem* et la spécificité de son interprétation. Elle permet de reconstituer les modalités de la partition composée par Ockeghem tout comme son exécution par des chantres du xve siècle et fort probable par Crétin lui-même. Cette articulation entre la recherche scientifique et la pratique artistique de la Renaissance apporte une nouvelle lecture du *Requiem* d'Ockeghem ce qui approfondira aussi ses champs interprétatifs.

## RÉFÉRENCES

Chesney, Kathleen (éd.), *Œuvres poétiques de Guillaume Crétin*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1932, p. 60-73.

Wexler, Richar, « In Search of the Missing Movements of Ockeghem's Requiem », *In Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Barbara Haggh (ed.), Paris, Minerve, p. 59-88.