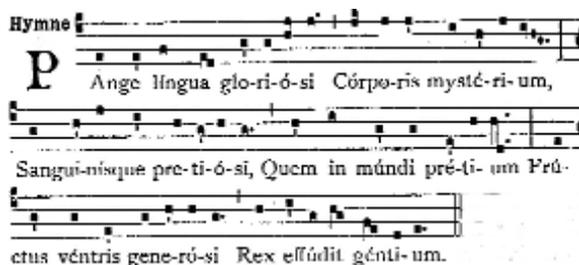


Missae Pange lingua

Utilisant le mode de *mi* comme l'hymne qui lui sert de modèle, la *Missae Pange lingua*, la plus tardive de toutes puisque c'est la dernière composée par Josquin, sera rapidement copiée et diffusée dans l'Europe entière. C'est la seule à ne pas avoir été éditée par Petrucci ; le dernier livre de messes qu'il lui consacre datant de 1514, on peut en situer la composition au cours des années suivantes, le premier témoignage de son existence remontant à 1517 (présence du *Gloria* dans la tablature de luth italienne de Capirola). Seize sources manuscrites précèdent trois sources imprimées tardivement, la première datant de 1539 (*Missae tredecim quatuor vocum...*, Nuremberg : Grapheus), soit presque vingt ans après la mort du compositeur. La destination liturgique de la messe que l'on déduit par le choix du modèle, l'office du Saint Sacrement, est renforcée dans certaines sources par l'indication *Missae De venerabili Sacramento*. C'est le cas dans l'*Occo codex*, la messe de Josquin succédant alors à une dizaine de motets spécifiques à cette dévotion (*O salutaris hostia, Tantum ergo...*).



Premiers versets de l'hymne *Pange lingua*

La plénitude du mode phrygien renforce sans doute l'impression de calme qui se dégage des quatre voix de la polyphonie. Sa fluidité particulière s'exprime par une simplicité compositionnelle liée à une économie de moyens, témoignage de la maîtrise du compositeur. L'hymne *Pange lingua* est utilisée comme un fil conducteur dans toutes les sections de la messe mais nullement à la manière d'un *cantus firmus*. Les six phrases de sa mélodie sont groupées par deux et développées aux différentes voix d'une manière assez libre.

La douceur de cette messe, avec son premier intervalle mélodique d'un demi-ton, est confortée à chaque début de section par une texture polyphonique croissante. Un premier *bicinium* de voix entremêlées laisse la place à un deuxième formé des deux voix restantes, le discours s'installant progressivement à trois puis à quatre voix. Ce jeu systématiquement dialogué est exploité particulièrement dans le *Gloria* et le *Credo*, et renforce l'écriture verticale sur les passages "Suscipe deprecationem nostram" ou, plus sensible, du "Et incarnatus est" qui a valeur de genuflection musicale. À cet endroit du *Credo*, Josquin développe en valeurs longues un contrepoint note contre note faisant planer le mystère de l'incarnation par une impression intemporelle jusqu'à "Et homo factus est". Le choix de la mensuration ternaire pour le passage "Confiteor unum baptisma" contraste et accentue le figuralisme musical. L'emploi du ternaire se retrouve dans le *Osanna*, encadré comme souvent par une écriture à deux voix pour les *Pleni sunt* et *Benedictus*³.

Le timbre de l'hymne, sans cesse paraphrasé, est développé à toutes les voix, renforçant l'impression d'homogénéité de la polyphonie (cf. exemple suivant). L'*Agnus Dei* final est le seul, couronne de l'oeuvre, à proposer le timbre dans son entier. C'est la seule fois également où une voix (ici le Superius) l'exposera en valeurs longues.

A - gnus De - i a - gnus De - i a - gnus De
A - gnus De - i a - gnus De
A - gnus De - i a - gnus De

Missa Pange lingua, début de l'Agnus Dei 1

³ La version manuscrite contenue dans l'*Occo codex* change ce passage au profit de la version à trois voix de la *Missa Es hat ein sin* de Gascongne.