

LES VILLANELLES DE
LEONARD DE HODEMONT

Liège v. 1575 - 1636

Avec son contemporain Gilles Hayne (1590-1650), Léonard de Hodemont est le principal compositeur liégeois de la première moitié du 17^e siècle. Enfant de chœur à la cathédrale Saint-Lambert à Liège (1589-1595), sa biographie - établie par José Quitin in *La Vie wallonne*, t. présente une lacune de quinze années - 1595-1610 - qui correspondent précisément à une période décisive de l'orientation esthétique d'un jeune compositeur. Il semble qu'il ait été succentor à la collégiale Saint-Pierre avant d'être appelé à la cathédrale comme chantre et chanoine de Saint-Gilles. Plus tard, il deviendra chanoine de Saint-Materne. Le 26 octobre 1619, il succède à son ancien maître; Henri Jamaer (v. 1555 - 1619) comme maître de chant. D'emblée, Hodemont oriente la musique des offices de la cathédrale selon les tendances nouvelles d'inspiration italienne, comme le suggèrent l'engagement d'instrumentistes et la publication, en 1630, de ses Sacri concertus pour 1, 2 ou 3 voix, 1 ou 2 violons et basse continue, d'une facture très moderne.

Malheureusement, Hodemont semble avoir eu un caractère très vif. D'autre part, les troubles qui sévissent dans la cité de Liège vers 1630-1648 n'incitent probablement pas les musiciens au zèle et à la discipline souhaités par le Chapitre. A la suite de divers incidents et manifestations de désobéissance, Hodemont est démis de ses fonctions de maître de chant le 16 mars 1633. Trois ans plus tard - le 2 septembre 1636 - , les Conclusions capitulaires de la cathédrale nous apprennent qu'un prébende de chanoine de Saint-Materne est libre par suite du décès de Léonard de Hodemont.

Outre les Sacri concertus cités plus haut, Hodemont a laissé quelques motets à 8 voix réelles et basse continue (recopiés en 1645 dans le Grand Livre de Chœur de Saint-Lambert) et un recueil de musique profane, objet de notre étude : Armonica recreatione villanelli a tre voci con il basso continuo di Leonardo Hodimontio, canonico di S. Materni e maestro della chiesa cathedrale di Liegi. In Anversa; appresso Petró Phalesio, al Re David. 1625. Signe certain de son succès, il a été réédité en 1640.

* * *

La villanelle, genre poético-musical très prisé au 16^e siècle, se distingue du madrigal en conservant une certaine allure populaire. Néanmoins, nous verrons qu'elle en subit l'influence au cours de son évolution. Vers 1625, elle a adopté l'emploi de la basse continue et conserve parfois les trois voix caractéristiques de ses origines : deux voix hautes : tenore o vero canto (c'est-à-dire deux voix de ténors ou de sopranos) et une voix de basse.

Le mot Armonica, qui figure dans le titre des villanelles de Hodemont, apparaît fréquemment au début du 17^e siècle sans qu'on puisse lui accorder une signification précise. Quant à

recreatione, il indique qu'il s'agit d'une musique profane de type récréatif.

Les quatre livres de villanelles de Hodemont sur lesquels nous avons travaillé - les trois voix et la basse continue, - imprimés en parties séparées - sont conservés à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris.

Sur une partie de ténor, nous relevons deux indications manuscrites intéressantes. La première, Ex libris Stae Genevieve / paris 1753 précise la date d'entrée du recueil dans cette bibliothèque, sans qu'il soit possible de remonter au-delà de cette date. La deuxième, ad usum H. a monte peut laisser croire que cet exemplaire aurait appartenu à Henri Du Mont (Villers-l'Evêque 1610 - Paris 1684), maître de chapelle de Louis XIV. Du Mont, choral, puis chantre et organiste à N.-D. de Maastricht, avait été l'élève de Hodemont à Liège vers 1630. Toutefois, la preuve reste à apporter quant à l'origine de cet exemplaire des Villanelli et aussi quant à l'identification de l'auteur de la partie supplémentaire manuscrite ajoutée à la 10e villanelle (à l'exception de la basse continue Est-elle de Du Mont ou de Hodemont lui-même ?

La dédicace des villanelles à Arnols de Wachtendonck (1516-1633), chanoine et Grand chantre de la cathédrale Saint-Lambert à Liège, apparaît comme un hommage de Hodemont à un protecteur Chancelier du prince-évêque Ernest de Bavière, diplomate d'importance internationale, Wachtendonck joua un rôle politique actif à Liège dans le conflit qui oppose les "Chiroux" aux "Grignoux" (aristocrates et gens des métiers). Il est intéressant de noter que la date de son décès correspond à celle de la disgrâce de Hodemont.

* * *

Un rapide coup d'oeil sur les caractéristiques et l'évolution du genre villanelle au 16e siècle nous permettra de mieux situer l'oeuvre de Léonard de Hodemont.

Forme péético-musicale apparue au 15e siècle en Italie, la villanelle se développe au 16e sous des noms variables : villanella alla napolitana - villanesca alla napolitana - canzona (alla) villanesca - villota alla napolitana - (aria) napolitana. Tous suggèrent à la fois l'origine régionale du genre : Naples, et son type social : villanella = petite paysanne.

Toutefois, les travaux des musicologues Monti, Novati, Menghini, Calcaterra, B.M. Galanti montrent que le caractère populaire napolitain s'atténue assez tôt. Vers 1550, la villanella est devenue une composition artistique qui continue néanmoins à s'inspirer, dans une certaine mesure, de la métrique de la poésie dialectale originale et des procédés musicaux de la musique populaire napolitaine.

Le choix des sujets repose sur une poésie lyrique amoureuse où l'amant exprime son désir, sa joie, sa douleur, son dépit, son désespoir même. Deux thèmes reviennent fréquemment celui de la jeune fille qui, s'en allant à l'eau, rencontre un seigneur, casse sa cruche et craint la colère de sa mère. L'autre, de caractère burlesque, exprime le souhait de l'amoureux de se transformer en mule, en plante, en mouche, voire en puçe pour pouvoir se rapprocher de sa bien-aimée. On trouve aussi des poésies consacrées à l'amour maternel et familial,

à la lyrique de cour, à des satires -entre autres celles qui se moquent des vieilles femmes à la recherche d'aventures sentimentales - et à des considérations diverses sur la vie : les mal mariés, la fuite du temps, la brève durée de la beauté féminine, les saisons.

Le recueil de Canzone villanesche alla napolitana publié à Naples par G. da Colonia en 1537 constitue en quelque sorte l'acte de naissance de la villanelle. La poésie, teintée de dialecte napolitain, suit généralement le schéma de la forme populaire du strambotto : quatre couplets de deux vers de onze syllabes, avec un refrain (où la rime adopte le schéma : ab ab ab cc). Le rythme musical est caractérisé par une grande variété et une grande vivacité. Les trois voix - malheureusement la basse de recueil ne nous est pas parvenue - se meuvent de façon homorythmique et présentent de fréquents mouvements de tierces et de quintes parallèles qui sont une des caractéristiques musicales principales, spécifiquement populaire, de la villanella à ses débuts.

D'autres Arie napolitane, également anonymes, sont publiés à la même époque. Puis, en 1541 (2e édition en 1545), le Napolitain Giovanni da Nola publie à Venise des Canzoni villanesche d'une écriture plus châtiée. Il conserve cependant la spontanéité animée et la liberté rythmique de la mélodie et ne refuse pas l'emploi des quintes parallèles destinées à suggérer l'aspect rustique de ces compositions. Cet aspect est d'ailleurs souligné par la saveur de la poésie qu'on ne retrouve malheureusement pas dans les villanelles à 3 et 4 voix que da Nola publiera en 1567.

Signalons encore les Canzone villanesche de Fontana (Venise, 1545), celles de Giovan Tomaso di Maio (1546), contemporaines des Canzon villanesche alla napolitana d'Adrien Willaert (Venise, 1544). Ces dernières marquent le point de départ de la diffusion de la villanelle en Italie, en même temps que celui d'une nouvelle manière d'écrire. La langue employée est le vénitien ou l'italien. Ces villanelles sont écrites à quatre voix et, malgré la présence de quintes parallèles, le ton est moins rustique que dans les recueils précédents. Le rythme est plus stable et moins vivant, bien que l'on y trouve des changements associés au texte qui parodient le madrigal. En outre, l'homorythmie est de rigueur. En définitive, avec Willaert, la villanella perd ses caractères populaires spécifiques sous l'influence de la musique savante, en particulier sous l'influence du madrigal. C'est la voie que suivent Parisonne, Donato, Nasco, Cimello et Roland de Lassus, dont les villanelles sont publiées en 1554. Grâce à Lassus et à Scandello, le genre est diffusé en France, en Allemagne et aux Pays-Bas, même si Lassus emploie des textes en dialecte napolitain.

Quoique Troiano (en 1563) et Primavera écrivent leurs villanelles à trois voix, usent de quintes parallèles et d'une déclamation syllabique homorythmique, ils renoncent à la structure poétique du strambotto et les reminiscences populaires sont dominées par les éléments littéraires savants. Cette tendance à se dégager du modèle populaire original s'accroît dans les recueils publiés par Nola en 1567 et dans ceux de Zapposorgo, Gorzani, Fiorino,

Venturi (ce dernier dédie son oeuvre à des dames de l'aristocratie) publiées par Vincent Scottò. Seuls les vers de onze pieds se rattachent au modèle primitif. Conversi (1571), Agostini (1574), de Antiquis (1574), Romano (1572, 1579), Moro (1581) annoncent l'oeuvre de Luca Marenzio dont les cinq livres de villanelles - en tout 115 compositions - eurent un énorme succès et connurent de nombreuses rééditions, tant en Italie qu'à l'étranger, à partir de 1585.

Chez Marenzio, les éléments populaires ont disparu pour faire place à des moyens empruntés au madrigal - notamment les mélismes chromatiques - qui n'excluent cependant pas la liberté rythmique, la grâce spontanée, ni la déclamation syllabique. Notons encore la répétition de fragments du texte et les motifs se répondant d'une voix à l'autre. Les sujets traités accordent la prépondérance aux idylles pastorales. La poésie tend à devenir purement strophique; le nombre de vers (comportant de onze à sept pieds) varie de trois à six.

Signalons, à la même époque, les Canzonette villanelle de Jacques de Wert (1589) qui accusent une certaine influence de la chanson française.

Au 17^e siècle, quoique l'éclat du genre villanelle soit moins vif, sa vogue reste grande en Italie, comme le montrent les adaptations de paroles éducatives ou moralisatrices que le clergé et les professeurs des collèges substituent aux anciens textes. A l'étranger, la villanelle reste fidèle à elle-même; elle est illustrée par de grands maîtres tels Passerat en France, Regnart en Allemagne et, à Liège, par Léonard de Hodemont.

* * *

La plupart des vingt-et-une villanelles de Léonard de Hodemont (plus la 22^e manuscrite) empruntent leur sujet à la lyrique amoureuse; quelques unes cependant célèbrent la beauté de la nature. Elles sont parfois groupées de façon à former un ensemble :

- 1^{er} à 4 : dialogue amoureux entre Tirsi et Filli (une bergère)
- 5 à 7 : éloge du printemps.
- 8 à 10 : mettent en scène une bergère à qui l'on fait la cour
- 18-19 évoquent une femme en deuil.

Quoique le compositeur ne l'indique pas explicitement, on pourrait également réunir :

- 12-13 : qui racontent les douleurs d'un amoureux et de sa dame
- 16 et 17 : à la louange du soleil.
- 20 et 21 : un amoureux demande un baiser (20); déçu de ne pas l'obtenir, il exprime ses reproches (21).

Les trois villanelles restantes sont isolées :

- 11 : exprime le bonheur de l'amant comblé.
- 14 : dit le désir d'être touché par les flèches de l'amour.
- 15 : incite l'amant à la discrétion.

La 22^e villanelle manuscrite ajoutée à cet ensemble - après les numéros 10/11 - est apparemment l'oeuvre du même poète. Quant à la musique, elle est tout à fait semblable à celle des autres pièces. Notons que le copiste "télescope" les syllabes des deux derniers vers qu'il faut lire (encore que notre solution reste partiellement hypothétique) : - E tû crûdel que miri / che son gia presso / lassa l'ùlti (pour l'ultima ?) l'hora / non ti ribcaldi ancora /

Dans tous les cas, l'expression des sentiments amoureux reste en quelque sorte idéale. Jamais le poète n'évoque un détail précis, jamais il ne tend vers la grivoiserie.

Au point de vue de la versification, on remarquera le petit nombre de vers (5 à 9), l'usage des vers de 7, 11 et 12 pieds, la prédominance des rimes suivies. Notons encore, dans les villanelles 18 et 19 que les paroles sont les mêmes après la barre de reprise, accentuant ainsi l'unité de ces deux compositions.

La comparaison des incipit des poèmes utilisés par Hodemont avec ceux de ses prédécesseurs (d'après les incipit des recueils publiés par Vogel et Galanti) ne nous ont montré qu'une similitude des sujets traités, entre autres par Romano (1572), Luca Marenzio (1585) et L. Lombardi (1614). Par contre, le recueil de Hodemont offre de nombreuses similitudes avec les Canzonette a tre voci, con il basso continuo, del Sigr. Tomaso Pecci, gentil'huomo Sanese. In Anversa. Appresso Petro Phalesio, al Re David. M.DC.XXIV.

La proximité des dates d'édition (1624 et 1625), le nombre égal de compositions (21), l'emploi de trois voix : deux canto et une basse, la parenté des sujets, voire de certains incipit, tout laisse supposer que Hodemont connaissait les Canzonette du Siennois.

Si l'on en juge par l'heureuse adaptation des motifs musicaux à l'accentuation de la poésie, Léonard de Hodemont parlait l'italien. Citons, en guise d'exemple, au début de la 1^e villanelle : deux notes relativement longues soulignent les deux syllabes du mot Filli, qui sert d'interjection - plus loin, les mots del mio core : l'accent tonique qui se trouve sur la première syllabe de core est mis en valeur par un mélisme; en outre, ce mélisme est précédé de trois notes brèves sur les trois mots qui précèdent (cor del mio), notes qui constituent en quelque sorte une anacrouse de ce mélisme.

La déclamation syllabique est prépondérante; les mélismes étant réservés aux cadences où l'avant-dernière syllabe du texte est pro longée par cette ornementation musicale.

Mais la principale qualité des villanelles de Hodemont est sans doute la recherche d'une illustration musicale du texte poétique, à la façon des madrigalistes. Par exemple :

- descente des motifs aux deux ténors sur ond'io moro (V.2, m.12)
- motifs se succédant sur cerran (V.4, m.15-17)
- foisonnement de valeurs brèves sur piovano (V.3, m.12-13)
- opposition entre bacianti et bacciata, respectivement soulignés par un motif ascendant et descendant (V.4, m.19-20).
- le mot ciel est évidemment illustré par l'ascension des voix (V.4, m.29-34); motifs ascendants également sur le mot vola (V.6, m.10-12) qui atteint une tessiture élevée au 1^{er} ténor; sur le mot godo (V.12, m.8-9) - le motif sera descendant sur pisque, aux m.1, 2, 5-6; descendant ou intervalles descendants sur perde (V.6, m.22-23), per caggion (V.18, m.7-9), mort'il mio marito (V.18, m.13-16)
- dissonances de passage entre les deux ténors (fa dièse ontra mi) sur le mot struggi (V.8, m.4)
- silences correspondant au mot sospir (V.13, m.1-3)
- motif vif repris en imitations sur per che fuggi (V.8, m.8-10).

Chaque villanelle comporte deux parties sujettes à reprise, comme dans les danses. Cette analogie est renforcée par une tendance à l'emploi de la tonalité. Si les modes de la, do, fa et

ensuite sol et ré sont les plus fréquents, ils se rapprochent de la formule de nos modes majeurs modernes de fa et si bémol, des modes mineurs de do, la, sol, ré 1er type. La polarité tonique-dominante, l'emploi de la sensible de préférence à la sous-tonique, les cadences parfaites (éventuellement accentuées par la marche de la basse IV-V-I ou VI-V-I), l'usage des dissonances aux cadences confirment cette tendance vers la tonalité. Les modulations sont assez fréquentes que pour que l'on puisse parler du sens harmonique du compositeur.

Cette notion d'harmonie est rendue plus sensible encore dans les villanelles de Hodemont par les mouvements cadentiels de la basse. Outre les nombreuses cadences parfaites que nous venons de citer, on trouve encore VII-I, II-I, VI-V.

Dans la formule V-I, les deux ténors chantent, sur V, un mélisme qui s'achève sur un accord de 7e de dominante incomplète la quinte de l'accord pour une voix, la 7e pour l'autre.

Il arrive que le Ve degré soit prolongé à la basse, en forme de pédale (ex.: V.4, m.34-35; V.7, m.11-12). Pendant ce temps, les deux ténors énoncent de longs motifs mélodiques.

La conclusion se fait le plus souvent à l'unisson ou basse et tierce. Il est rare que l'accord parfait soit complet de sa quinte (deux exemples seulement!). Cette sorte de lacune harmonique est également fréquente dans le corps du discours musical.

La plupart des accords employés sont des accords parfaits parfois de 6e et 3e. Les secondes et septièmes de passage sont très nombreuses, ce qui révèle un musicien audacieux, bien au courant de l'évolution de l'écriture musicale italienne contemporaine, celle-là même que Monteverdi qualifie de seconda prattica. Quant à l'usage des quintes parallèles, caractéristiques de la villanelle à ses débuts, nous n'en avons trouvé qu'un seul exemple (V.5, m.13-18) où les quintes se suivent au début de chaque mesure. En revanche, les fausses relations sont abondantes, ainsi que les progressions.

Le discours mélodique des villanelles de Hodemont repose sur l'emploi de brefs motifs musicaux que le compositeur sait agrémenter de courbes mélodiques, d'ornements variés (mélismes, appoggiatures, gruppetti). Les tessitures ne sont pas très étendues; il n'y a pas de traits de virtuosité et peu d'intervalles réputés difficiles à chanter. Très peu de chromatisme aussi.

Le rythme est généralement binaire, avec de brèves alternances de rythme ternaire dans les villanelles 3, 5 et 7. Le mouvement général correspond à un andante (allant), mais il existe des contrastes entre des passages lents et rapides dans les V.2 et 3 (lent - plus vif - vif), V.5 (vif - plus lent), V.7 (vif $\frac{2}{2}$ - lent $\frac{3}{2}$ - vif $\frac{2}{2}$).

Conformément à l'esprit et à la technique du madrigal, les motifs rythmiques sont souvent représentatifs du sens des mots. Ainsi piovano est traduit par des valeurs brèves (V.3, m.11-12), fuggi par un rythme rapide (V.8, m.9-10), tempesta (V.11, m.21) par une accélération du rythme, etc.

La basse ne joue pas de rôle ~~musical~~ indépendant. Elle épouse la ligne mélodique de la voix de basse, mais en évitant le monnayage rythmique. Son rôle est donc celui d'un soutien vocal, tant pour la voix de basse que, par sa réalisation harmonique, pour les deux autres voix.

Destinées à être chantées dans les salons du chanoine de Wachtendonck, les villanelles de Hodemont étaient probablement accompagnées par un instrument à cordes (luth, théorbe, épinette) ou encore un orgue positif ou régale. D'autre part, tout instrument monodique grave convient pour soutenir la basse, la préférence devant être accordée à un instrument à cordes frottées (viole de gambe).

* * *

La question se pose de savoir quelles sont les oeuvres publiées aux Pays-Bas qui auraient pu servir de modèles à Hodemont.

La première date de 1613; c'est une oeuvre religieuse moderne, éditée par Pierre Phalèse, à Anvers : Jacobi Mori Viadanae Concerti Ecclesiastici 1, 2, 3, 4 vocum con basso continuo ad organum, nunc in lucem editi. Vient ensuite une édition du 4e livre de madrigaux de Monteverdi dont la basse continue est confiée au clavicembalo, cittharone od altro simile strumenti. Il est suivi d'oeuvres religieuses de maîtres italiens ou néerlandais et, en 1620, des Canzonetti à tre voci, con il basso continuo de Richard Deering (+ 1657), d'un recueil de canzonette à quatre voix et des Canzonetti a tre voci...del Sigr Tomaso Pecci (1624) cités plus haut.

En comparant les villanelles de Hodemont à ces oeuvres, nous constatons que l'influence italienne se manifeste dans l'oeuvre du maître liégeois par la continuation d'une forme musicale italienne : la villanella, et par l'emploi - encore tout nouveau en 1625 - de la basse continue dans un recueil de musique profane.

Faut-il considérer Hodemont comme un novateur ou comme un traditionnaliste ?

Plusieurs traits nous incitent à le considérer comme un musicien "baroque", donc novateur : l'usage de la basse continue - l'emploi fréquent de dissonances sur le temps fort, élément essentiel, selon Bukofzer, de la seconda prattica de Monteverdi - l'usage quasi systématique de cadences parfaites et l'emploi fréquent du VIIe degré haussé - le souci d'inventer une musique conforme à l'expression du texte poétique (comme l'a si bien illustré Monteverdi dans ses madrigaux).

Par contre, l'égalité des voix - qui élimine la mise en exergue d'un seul chanteur -, le refus de la virtuosité vocale, du brillant et le peu d'ornementation de la ligne mélodique relient Hodemont au passé. Cette tendance traditionnaliste est encore illustrée par le choix du genre villanella et par la fidélité de Hodemont aux modèles de la fin du 16e siècle, par le souvenir des origines populaires du genre qui se manifeste dans une musique simple, très souvent homorythmique, et l'emploi d'une polyphonie à trois voix, où l'intervention de la basse continue est limitée au rôle de soutien, sans indépendance réelle.

En conclusion, par l'époque de leur création autant que par leur facture, les Villanelles de Léonard de Hodemont sont bien représentatives de l'art de transition qui, en très peu de temps, relie les formes polyphoniques vocales italiennes du 16e siècle - madrigal, villanella, canzonetta - à l'aria et à la cantate du 17e siècle.

France LEFEBVRE

Orientation bibliographique

- 1- Archives de l'Etat, Liège - Cathédrale Saint-Lambert -
Conclusions capitulaires
Archives de l'Evêché, Liège - Cathédrale Saint-Lambert -
Registre du Membre Mobilier (B VII ; 33,34)
- 2- AUDA (A.), La musique et les musiciens de l'ancien Pays de Liège, Liège, 1930.
- 3- BUKOFZER (M.F.), Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach. London, J.M. Dent and Sons LTD.
- 4- CLERCX (S.), Le dix-septième et le dix-huitième siècles in La Musique en Belgique, direction CLOSSON et VAN DEN BORREN. Bruxelles, Renaissance du Livre, 1950.
- 5- DONINGTON (R.), The Interpretation of Early Music. London, Faber and Faber, 1963.
- 6- EINSTEIN (A.), The Italian Madrigal, translated by A.H. Krappe, R.H. Sessions and O. Strunk. Princeton, New-Jersey, Princeton University Press, 1949. Vol. I, pp. 352-383 et vol. II, pp. 576-607.
- 7- GALANTI (B.M.), Le villanelle alla napolitana in Bibliotheca dell'Archivum Romanicum, série 1, 39. Firenze, Les S. Olschki Editore. 1954, pp. I-XLV.
- 8- QUITIN (J.), Léonard de Hodemont, musicien liégeois. v. 1575-1636 in La Vie wallonne, t. XXV, Liège, 1951.
- 9- VAN DEN BORREN (Ch.), Le livre de clavier de V. de la Faille (1625) in Mélanges de Musicologie, Publications de la Société française de Musicologie. Paris, Librairie Droz, 1933

— — —

Nous n'avons pu donner que l'essentiel de la communication abondante et fouillée que Mademoiselle Lefèbvre nous fit le 27 février 1974. De même, la reproduction en annexe du Dialogo, avec réalisation de la basse continue par M.J. Quitin ne sera qu'un reflet de l'exécution très nuancée de trois villanelles de Hodemont - Dialogo a tre. Tirsi à Filli en quatre parties, Vezzosetta pastorella et Pastorella amoro-
rosetta è gentile - que donnèrent à cette séance, sous la direction de M. Raymond PLATEL, Mesdames Edith KUYPERS et Myriam FELIX, sopranos, Messieurs Lloyd BIRD, basse et José QUITIN, au clavecin, Madame Lucie VALENTIN, à la viole de gambe.

— — —