



**HAL**  
open science

# Echos lointains d'Italie dans la musique à Liège : les Motteti overo Madrigali de Gilles Hayne

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Echos lointains d'Italie dans la musique à Liège : les Motteti overo Madrigali de Gilles Hayne. Italia Belgica, Institut Historique Belge de Rome, pp.189-212, 2005, Etudes d'histoire de l'art ; 9. halshs-00269157

**HAL Id: halshs-00269157**

**<https://shs.hal.science/halshs-00269157v1>**

Submitted on 21 Apr 2014

**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.

# Échos lointains d'Italie dans la musique à Liège

LES *MOTTETI OVERO MADRIGALI A CINQUE VOCI* (1643) DE GILLES HAYNE

Philippe VENDRIX (CNRS – CESR, Tours — ULg)

avec la collaboration d'Aurore LOUIS (ULg)

EN 1643, à Anvers, des presses de Pierre Phalèse « le jeune » sort un étrange volume intitulé *Motteti overo [sic] madrigali a cinque voci* signé Gilles Hayne (1590-1650)<sup>1</sup>. Le compositeur n'est pas inconnu. Formé à la cathédrale Saint-Lambert de Liège où il fut *duodenus* de 1604 à 1607<sup>2</sup>, il entame des études auprès du collège des jésuites. Grâce à une bourse Jacques de Tolède, il part pour Rome où il se trouve en 1613. À son retour à Liège<sup>3</sup>, sa trace disparaît avant de réapparaître lorsqu'il devient « maistre des musiciens » (1621) du prince-évêque Ferdinand de Bavière. Le 3 janvier 1627, il est nommé chanoine, puis, le 15 mars 1631, grand chantre de l'église Saint-Jean l'Évangéliste. La même année, il rencontre le beau-frère de Ferdinand, Wolfgang Wilhelm, duc de Neuburg et comte palatin du Rhin<sup>4</sup>. Sept ans plus tard, le duc nomme Hayne superintendant de sa musique : le musicien liégeois devra fournir des compositions et recruter d'habiles chanteurs pour le duc, amateur éclairé qui entretenait plusieurs musiciens d'origine italienne dont Biagio Marini<sup>5</sup>. Malgré ses

---

<sup>1</sup> Aurore LOUIS, « Un recueil de motets de Gilles Hayne », Mémoire de licence, Université de Liège, 2003.

<sup>2</sup> Sous la direction de Henri Jamar, maître de chapelle à la cathédrale pendant près de quarante ans, mais dont on ne connaît aucune oeuvre.

<sup>3</sup> Hayne écourte son séjour romain. Sa bourse est allouée à Henri Pétri.

<sup>4</sup> José QUITIN, « La musique dans les églises urbaines », « Musiciens wallons en pays germaniques » et « La musique à la cour épiscopale de Liège », *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, éd. Robert WANGERMEE et Philippe MERCIER, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, vol.1, pp.33-49, pp.177-181, pp.213-217, pp. 219-228.

<sup>5</sup> La correspondance entre le duc et Hayne est en cours d'édition par Aurelio BIANCO et moi-même.

fonctions à la cour du prince-évêque et du duc de Neuburg, Hayne n'a laissé aucune composition profane<sup>6</sup>. Un grand nombre de motets, imprimés et manuscrits, et une *Missa pro defunctis*. Cette *Missa pro defunctis* est la seule occasion de retrouver Hayne à la cathédrale où il n'occupe aucune fonction depuis qu'il y a été *duodenus*. Elle y est exécutée avec faste à la cathédrale Saint-Lambert en 1643 à l'occasion de la réception du corps de Marie de Médicis par les émissaires du royaume de France<sup>7</sup>. Si les autorités liégeoises désignent Hayne pour produire la musique de la cérémonie en l'honneur de la Reine-Mère, ils le font précisément parce que le compositeur est averti des questions combien épineuses de liturgie — il semble avoir été proche de la Compagnie de Jésus —, et possède une vaste culture musicale.

Le parcours professionnel de Gilles Hayne s'effectue sans heurts : le musicien gravit progressivement les échelons d'une carrière qui a su associer habilement activités traditionnelles au sein d'une maîtrise — celle à la lignée prestigieuse de Saint Jean l'Évangéliste — et participation active au mécénat princier forgé sur le modèle des cours italiennes comme en témoignent les goûts et les soutiens du duc de Neuburg. Dans ces deux fonctions, Hayne semble être resté fidèle à ses convictions religieuses. Étudiant dans la Rome post-tridentine, sensible aux tentations de la « *secunda prattica* » et connaisseur averti des techniques contrapuntiques héritées du 16<sup>e</sup> siècle, Hayne illustre idéalement le type du compositeur partagé entre deux univers d'écriture musicale qu'il ne croit pas irréconciliables et qu'il met constamment au service de sa foi catholique<sup>8</sup>.

\* \* \*

Le volume de 1643 est incontestablement le plus étrange qu'ait produit Hayne. Ce recueil compte dix-huit madrigaux/motets à cinq voix et basse continue auxquels deux pièces du même genre, mais à

---

<sup>6</sup> Trois volumes de motets sont imprimés par Phalèse, en 1640 (opus 1), 1643 (opus 2) et 1646 (opus 4). L'opus 3 est apparemment perdu. Sept motets sont également conservés dans le *Grand Livre de Choeur de la Cathédrale Saint-Lambert* (voir l'édition de Vincent Besson, Eugene Schreurs & Philippe Vendrix, Turnhout, Brepols, 2005, coll. « Épitome musical »).

<sup>7</sup> Philippe VENDRIX, « De invloed van de Contrareformatie op de Luikse kerkmuziek », *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001, pp.274-279. Voir également, Émilie CORSWAREN, « La *Missa pro defunctis* de Gilles Hayne », Mémoire de licence, Université de Liège, 2003.

<sup>8</sup> Philippe VENDRIX, « De invloed van de Contrareformatie op de Luikse kerkmuziek », *op.cit.*

six voix ont été ajoutées<sup>9</sup>. Une préface éclaire le lecteur sur les intentions du compositeur. Hayne prétend qu'il avait composé, en 1615 alors qu'il revenait de Rome, une série de madrigaux qu'il s'empressa d'oublier. Si ces œuvres resurgissent trente ans après leur composition, c'est, précise-t-il, pour témoigner des profonds changements qui l'ont affecté, lui, homme de foi. Ainsi regarde-t-il avec une suspicion non feinte ces pièces comme des erreurs de jeunesse. Seule une transformation radicale du texte pourrait les sauver et les rendre utiles à la jeunesse liégeoise.

Ce type de comportement à l'égard d'œuvres antérieures n'a rien d'exceptionnel. Dans la préface de son *Canticum canticorum* adressée au pape Grégoire XIII, Palestrina lui-même exprime de vifs remords pour avoir été tenté par des textes profanes aux vers lascifs :

« Sanctissimo D.N. Gregorio XIII. Pont. Max. Extant nimis multa poetarum carmina, nullo alio, nisi amorum a Christiana professione, et nomine alienorum argumento: ea vero ipsa carmina hominum vere furore correptorum, ac juventutis corruptorum magna musicorum pars, artificij, industriaeque suae materiam esse voluerunt, qui quantum ingenij laude floruerunt, tantum materiae vitio apud bonos, et graves viros offenderunt. Ex eo numero aliquando fuisse me, et erubesco, et doleo. Sed quando praeterita mutari non possunt, nec reddi infecta, quae facta jam sunt, consilium mutavi. Itaque et antea elaboravi in iis, quae de laudibus Domini nostri JESU CHRISTI, Sanctissimaeque ejus matris, et Virginis MARLÆ carminibus scripta erant, et hoc tempore ea deledi, quæ divinum Christi, sponsæque ejus animæ amorem continerent, Solomonis nimirum cantica. »

« À Sa Sainteté le pape Grégoire XIII. Aujourd'hui trop de poèmes célèbrent les seules amours humaines. Ils sont l'œuvre de poètes indignes, étrangers à la foi et au nom de Dieu, qui dans leur folie ont corrompu un grand nombre de jeunes musiciens, au point que ceux-ci en ont fait l'essence même de leur art. Et le dommage est d'autant plus grand que la plupart d'entre eux sont d'essellents compositeurs. Moi-même, j'avoue y avoir cédé dans le passé, j'en rougis et j'en souffre. Mais puisque l'on ne peut rien changer à ce qui a été, il reste à orienter sa vie différemment. C'est ce que je me suis efforcé de faire en travaillant sur les textes qui s'appliquaient à la louange de Notre Seigneur Jésus-Christ et de sa très Sainte Mère la Vierge Marie. Ainsi ai-je choisi le Cantique de Salomon où s'exprime si passionnément le divin amour du Christ pour son épouse élue, l'Église. »<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Les *Motteti overo madrigali a cinque voci* de Gilles Hayne se présentent sous forme de six parties séparées : cinq parties pour les voix (*cantus*, *quintus*, *altus*, *tenor*, *bassus*) et une partie de basse continue. La sixième voix des deux dernières pièces (*sextus*) est notée dans la partie de *quintus*. Les six parties séparées sont conservés à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris sous la cote V<sup>M</sup>131.

<sup>10</sup> PALESTRINA, *Motetorum liber quartus ex Canticis Canticorum*, Rome, 1583-4. Pour une traduction française de cette préface, voir Lino BIANCHI, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Paris, Fayard, 1994, pp. 152-153.

Si ce que prétend Gilles Hayne dans sa préface est exact, ses motets sont donc des *contrafacta* ; le changement de texte ayant été confié, ainsi que le précise la page de titre à un dévot père de la Compagnie de Jésus ». Le ton utilisé par Hayne, ses arguments et ses objectifs aussi offrent d'indéniables similitudes avec la préface qu'avait adressée Palestrina au pape Grégoire :

« Ces harmonies musicales sont nées de ma plume, il y a plus de 28 ans, et sont pourtant toutes juvéniles et profanes. Appartenant à ma jeunesse, je les avais abandonnées dans les ténèbres d'un silence éternel, quand mes amis, avec une violence amicale et une importunité courtoise ont finalement suscité en moi le scrupule de perdre ainsi les efforts de mes premières années, et ont voulu que je les publie dans une édition qui ne fût plus profane, mais correspondît à mon état ecclésiastique présent. »<sup>11</sup>

Hayne ne semble pas assurer de la manière d'intituler les pièces de ce recueil. La page de titre souligne la double nature des pièces : *Motetti overo madrigali* ; la partie de basse continue n'évoque que les seuls *Madrigali* tandis que dans la partie de « quintus » apparaît une dénomination d'usage relativement fréquent depuis le dernier tiers du 16<sup>e</sup> siècle : *Madrigali spirituali*. En favorisant une texture à cinq voix, Hayne affiche sa proximité de l'écriture madrigalesque des confins des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Cette texture incite Hayne à recourir à une large palette de techniques imitatives et à un riche éventail de jeux de densité. L'effet est frappant dès le premier motet/madrigal, *O misera Dorinda* : la pièce débute par un trio vocal où alternent passages légers (sans l'altus et le bassus) et passages graves (sans le cantus et le quintus), avant d'entamer un tutti en homophonie d'un effet puissant.

EXEMPLE 1 : *O misera Dorinda*, mes. 1-23.

Hayne montre, dans ce recueil, un goût prononcé pour les effets d'accélération rythmique, façon habile de structurer ses pièces qui sont, pour la plupart<sup>12</sup>, librement composées. Un exemple assez spectaculaire de cette façon de procéder se trouve dans *Hor ch'io sperava undi dolce é soavi*, aux mesures 49-51.

---

<sup>11</sup> Une traduction complète de cette préface figure en annexe.

<sup>12</sup> *Crux fidelis* est de structure ABACA tandis que *Cantantobus organis* est de forme ABCB.

EXEMPLE 2 : *Hor ch'io sperava undi dolce é soavi*, mes. 49-51.

Ce type de comportement rythmique est abondamment exploité par les compositeurs italiens depuis la fin du 16<sup>e</sup> siècle et confère une dynamique spécifique à une écriture contrapuntique tendant à valoriser la virtuosité vocale et en empruntant aux genres plus « légers » que le madrigal<sup>13</sup>.

Hayne n'est pas avare de madrigalises dans ces motets soi-disant contrefaits de madrigaux. Répétitions ou inflexions d'un motif, accumulation de dissonances, respirations lumineuses, passages mélismatiques, changements de densité rythmique ou réorientation du type d'écriture comptent parmi les manifestations les plus visibles de ce goût pour le madrigalisme. Les premières mesures de *O misera Dorinda* — exemple 1 — frappent déjà par leur jeu de texture<sup>14</sup>. Hayne y ajoute un geste rhétorique certes courant à l'époque, mais toujours porteur d'effet. Aux mesures 3 à 5, la combinaison entre le lent motif descendant et la dissonance entre le *sib* des basses et le *la* du cantus traduisent idéalement l'idée d'âme pécheresse (« *peccatrix* »). Le mouvement descendant se poursuit de façon inéluctable pour ne changer d'orientation qu'à la mesure 5 sous « *spes* ». Ces mêmes sonorités dissonnantes apparaissent dès le début de *Ahi che nel rimembar gl'ultimi accenti*, où la douleur des mesures 5-6 est marquée d'un dur frottement entre le *la* du cantus et le *sib* de l'altus.

EXEMPLE 3 : *Ahi che nel rimembar gl'ultimi accenti*, mes 5-6.

Rien ici de bien exceptionnel, indubitablement, mais toujours un sens de la tournure qui ne manque pas d'une certaine élégance ou d'un contrôle réel des paramètres d'écriture. Dans le très beau *Hor ch'il*

---

<sup>13</sup> Ces jeux rythmiques confirment l'appartenance des pièces de Hayne aux genres hybrides caractéristiques des compositeurs romains de la fin du 16<sup>e</sup> siècle. À ce propos, voir deux articles de Ruth DE FORD : « The evolution of rhythmic style in Italian secular music of the late sixteenth century », *Studi Musicali*, X (1981), pp.43-73 ; « Musical relationship between the Italian madrigal and light genres in the sixteenth century », *Musica Disciplina*, XXXIX (1985), pp.107-168.

<sup>14</sup> Ou encore l'entrée habile de la voix d'altus qui emprunte sa tournure rythmique au duo cantus-quintus, tandis que son dessin motivique est emprunté bassus.

*sperava undi dolci é soavi*, le jeu rythmique et la mise entre parenthèse musicale du « *suspiro* » crée une impression physique presque oppressante<sup>15</sup>.

EXEMPLE 4 : *Hor ch'il sperava undi dolci é soavi*, mes. 61-65.

La maîtrise rythmique éclate littéralement dans *Pietosa bocca che solevi in vita*. Sous le mot « *stringe* » (« étreins », commun au latin et à l'italien), Hayne abandonne l'écriture homophonique persistante tout au long de cette pièce pour s'abandonner abruptement à une débauche ornementale.

EXEMPLE 5 : *Pietosa bocca che solevi in vita*, mes. 48-62.

Des exemples de ce genre et d'autres encore ne feraient que confirmer une évidence : ces motets sont composés comme des madrigaux. Enfin, presque tous ces motets le sont, car d'autres présentent une tournure moins idiomatique du madrigal italien du début du 17<sup>e</sup> siècle. C'est à cet égard que le recueil de Hayne n'est pas sans poser quelques difficultés.

\* \* \*

Le terme *contrafacta* désigne la substitution d'un texte par un autre sans changement substantiel de la musique. Il s'agit souvent de remplacer un texte profane par un texte sacré. Il est indubitable que Hayne connaissait cette technique, une pratique déjà ancienne et très répandue dans toute l'Europe. Tant les protestants que les partisans de la Contre-Réforme y ont eu recours<sup>16</sup>. Un cas très célèbre qui n'as vraisemblablement pas échappé à Hayne est celui, assez réussi, des « spiritualisations » de madrigaux de Monteverdi publiées par Agostino Tradat dans trois recueils (1607, 1608 et 1609). Le travail de réécriture et de repositionnement du texte sous la musique avait été confié à Aquilino Coppini. La collection de 1607 livre, entre

---

<sup>15</sup> Une figure similaire apparaît dans *Qual hor'in questi fiori* (mes. 19) ou sous le « *languesco* » des mesures 65-69 de *Ferma il piè*.

<sup>16</sup> Richard FREEDMAN, *The Chansons of Orlando di Lasso. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, New York, University of Rochester Press, 2001.

autres, la relecture d'un des madrigaux les plus célèbres de Monteverdi, *Cruda Amarilli*. Dans la version de Coppini, celui-ci devient *Felle amaro*. Dans la mesure du possible, Coppini a conservé la structure du poème de Guarini. Excellent latiniste, il est parvenu à placer les mots expressifs de son texte là où les mots expressifs similaires apparaissent dans le texte italien. Il tente également d'utiliser le plus de mots de l'original. Coppini était un ami personnel de Monteverdi, et il n'y a aucun doute qu'il ait reçu son approbation pour accomplir ces métamorphoses<sup>17</sup>.

Si les relations entre Monteverdi et Coppini sont claires et visibles, dans le cas de Hayne, la relation entre les motets et d'hypothétiques madrigaux composés près de trente ans auparavant reste à démontrer. Le musicien liégeois tente de nous prouver sa bonne foi : chaque motet latin (dont le titre est l'incipit) porte un titre en italien.

TABEAU 1 : Contenu des *Motetti overo madrigali*

N°	Titre italien	Traduction	Titre latin	Traduction	Origine du texte
1	<i>O misera Dorinda</i>	Ô pauvre Dorinda	<i>O anima peccatrix</i>	Ô âme pécheresse	Guarini, <i>Il pastor fido</i>
2	<i>Hor ch'io sperava undi dolce é soavi</i>	Alors que j'espérais un jour doux et agréable	<i>O vana vitæ spes</i>	Ô vain espoir de la vie	
3	<i>Occhi della mia vita</i>	Yeux de ma vie	<i>O sacrum Manna cæli</i>	Ô sainte Manne du ciel !	Guarini : <i>Occhi, un tempo mia vita</i>
4	<i>Mio fedel dove ten vai ?</i>	Mon amour, où vas-tu ?	<i>Crux fidelis</i>	Croix fidèle	Hymne du vendredi saint [Missel romain]
5	<i>O treccia di colei</i>	Ô tresse de celle-là	<i>O virgo gratiosa</i>	Ô vierge gracieuse	
6	<i>Qual hor'in questi fiori</i>	Si jamais dans ces fleurs	<i>Cum vernos cerno flores</i>	Lorsque je vois les fleurs printanières	
7	<i>Pietosa bocca che solevi in vita</i>	Bouche compatissante qui de son vivant	<i>O Maris stella</i>	Ô étoile de la Mer	Le Tasse, <i>La Jérusalem délivrée</i> .

<sup>17</sup> M. A. RORKE, « Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan », *Music & Letters*, 65 (1984), pp. 168-175. Voir également K.S. POWERS, « The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style », Ph.D. diss. University of California, Santa Barbara, 1997.



8	<i>Ite rime dolenti al duro sasso</i>	Allez, rimes plaintives	<i>Ite planctus amaris</i>	Allez sanglots amers	Pétrarque, <i>Canzoniere</i>
9	<i>Ahi crudel che mi strugge é che m'ancide</i>	Ah, cruelle qui me ronge et me tue	<i>Domine non secundum peccata nostra</i>	Seigneur ni après nos fautes	Trait [Graduel romain]
10	<i>Questi languidi fiori</i>	Ces languides fleurs	<i>Mille gratiarum rores</i>	Mille rosées de grâce	
11	<i>Fiori stelle d'Aprile</i>	Fleurs, étoiles d'avril	<i>Iesu cordis dulcedo</i>	Jésus, du cœur le plaisir	
12	<i>Ahi Filli amata, é bella</i>	Ah, Phyllis, aimée et belle	<i>O virgo, o raptrix animorum</i>	Ô vierge, ô ravisseuse des âmes	
13	<i>Per colpa ingiusta di fortuna humile</i>	Par la faute injuste d'un bonheur dérisoire	<i>Ad te accedo supplex et acclinis</i>	Je m'approche de toi, suppliant et incliné	
14	<i>Ferma il piè, non fuggir Filli mia cara</i>	Arrête le pas, ne fuis pas, ma chère Phyllis	<i>Sponse mi ubi es ?</i>	Mon fiancé, où es-tu ?	Marino
15	<i>Tornate o cari bacci</i>	Revenez ô chers baisers	<i>O pretiose latex</i>	Ô précieux liquide	Marino, <i>Madrigali da gli amori</i>
16	<i>Donna se voi m'odiate</i>	Dame, si vous me haïssez	<i>Iesu dulcedo mea</i>	Jésus, ma douceur	Rinaldi
17	<i>Dolorosa partir ch'el cor mi strugge</i>	Douloureux départ qui me ronge le cœur	<i>Aperi oculos tuos Domine</i>	Ouvre tes yeux Seigneur	Répons [Bréviaire romain]
18	<i>Ahi che nel rimembrar gl'ultimi accenti</i>	Ah, qu'en me rappelant les dernières paroles	<i>Vale heu fili mi</i>	Adieu mon pauvre fils	
19	<i>Anima mia son'io che parto o voi ?</i>	Mon âme, est-ce moi qui pars, ou est-ce vous ?	<i>Anima mea caelos dum admiraris</i>	Mon âme, tandis que tu admires les cieux	
20			<i>Cantantibus organis</i>	Au chant des orgues	Antienne à sainte Cécile

L'identification des textes italiens n'est pas simple. Quatre poèmes seulement ont pu être fermement identifiés : *O misera Dorinda*, extrait du *Pastor fido* de Guarini ; *Pietosa bocca che solevi in vita*, épisode de la *Jérusalem délivrée* du Tasse ; *Ite, rime dolenti, al duro sasso*, puisé dans le *Canzoniere* de Pétrarque ; et *Tornate o cari bacci*, qui compte parmi les *Madrigale da gli amori* de Marino. Les autres identifications sont hypothétiques ou n'ont pas encore été précisées quant à leur exacte origine. La confrontation du texte italien

et du texte latin permet de comprendre le fonctionnement du *contrafactum*, pour autant qu'on admette qu'il s'agit bien de *contrafacta*. À chaque syllabe correspond une (ou plusieurs) note(s)<sup>18</sup> de musique. Il suffit donc de compter les syllabes dans chaque texte, celui en latin et celui en italien, de considérer que les répétitions de mots latins doivent être aussi imaginés pour le texte italien.

### *O anima peccatrix/O misera Dorinda*

O anima peccatrix  
*O misera Dorinda*

In quo fixisti spes infelices,  
*Ov'hai tu poste le tue speranze ?*

heu ecquid adamasti ?  
*Onde soccorso attendi?*

Vanitates quae non sunt nisi spinae,  
*In belta che non sente ancor favilla*

unde carpsi non flores sed dolores :  
*di quel foco d'amor ch'arde ogn'amante.*

O Creator, O Deus,  
*Amoroso fanciullo,*

tu fax amoris es, et non accendor  
*tu se pur a me foco e tu non ardi ;*

tu meus amor es,  
*tu che spiri amore,*

et te non amo ?  
*amor non senti.*

Te sub humana forma sacratissima Mater peperit mundi Solem, et  
salvatorem,  
*Te sotto humana forma di bellissima madre partori l'alma Dea che Cipro  
honora ;*

tu mundum inflammasti amoris radijs et charitatis,  
*tu hai gli strali e'l foco ben sallo il petto moi ferito ed arso.*

et mortalium corda igne sacro liquasti,  
*Giungi agli homeri l'alli : sarai novo Cupido,*

---

<sup>18</sup> Dans le cas précis de ce recueil, à chaque syllabe correspond quasiment une et une seule note. Les passages mélismatiques sont très rares.

quam mihi cor rigescit  
*se non ch'ai ghiaccio il core,*

si Amoris in me flamma non crescit.  
*ne ti manca d'Amore altro che Amore.*

Cette mise en parallèle des deux textes révèle l'identité de structure : le texte latin semble donc inspiré et même calqué sur le poème italien. Il ne s'agit cependant pas d'une traduction même si certains mots sont repris tels quels. La structure des deux textes est identique, avec la même alternance de septénaires et d'hendécasyllabes typique de la poésie italienne. Ainsi, aucune modification n'a été nécessairement apportée à la musique. En revanche, si l'on applique le texte italien à la musique, des problèmes d'accentuation surgissent immanquablement comme en atteste le vers « O Creator, ô Deus, tu fax Amoris/ Amoroso fanciullo ».

EXEMPLE 6 : *O misera Dorinda*, mes. 24-27 (*superius*)

Pour le deuxième motet dont le poème italien a été identifié, *O Maris stella/Pietosa bocca*, les mêmes conclusions s'imposent :

### *O Maris stella/Pietosa bocca*

O Maris stella, clara fax caelorum,  
*Pietosa bocca che solevi in vita*

lucida plusquam Sol, spes peccatorum,  
*consolar il moi duol di tue parole,*

respice nos qui ad te conclamamus,  
*lecito sia ch'anzi la mia partita*

nam omnes in hoc mari fluctuamus,  
*d'alcun tuo caro bacio io mi console;*

si stella es, dirige navigantes,  
*e forse allor, s'era a cercarlo ardita,*

si portus es, excipe naufragantes,  
*quel davi tu ch'ora conven ch'invole.*

mater si es, sinu nos stringe,  
*Lecito sia ch'ora ti stringa*

et stare tua sub umbra fac et consolare. [14 syllabes]  
*e poi versi lo spirto mio fra i labri tuoi.* [13 syllabes]

Il s'agit, comme pour *O anima peccatrix*, d'un *contrafacta*. Quelques petits problèmes surgissent néanmoins au dernier vers. Il est probable que l'un ou l'autre aménagement ait été apporté dans la musique, sûrement d'ordre rythmique. Le seul mot commun entre les deux textes — *stringe* et *stringa* — est un moment particulier dans la pièce puisque c'est le seul passage mélismatique.

EXEMPLE 7 : *O Maris stella* [pp.72-73]

Pour la troisième pièce, le même genre de problème se pose. En effet, dans le texte latin, le troisième vers *caelum respondebit* est trop court par rapport au troisième vers de Pétrarque, malgré la répétition systématique de *respondebit*. On peut, comme dans *Pietosa bocca/O maris stella*, supposer que des modifications ont été apportées à la structure rythmique.

*Ite planctus amaris/Ite, rime dolenti*

Ite planctus amaris testes luctus,  
*Ite, rime dolenti, al duro sasso*

ite testes moeroris salsi fluctus  
*che'l mio caro thesoro in terra asconde,*

caelum respondebit, respondebit, [10 syllabes]  
*ivi chiamate chi dal ciel risponde,* [11 syllabes]

nostra delicta caeli rex delebit,  
*benché'l mortal sia in loco oscuro et basso.*

nam Deus miseretur poenitentis,  
*Ditele ch'i son gia di viver lasso,*

ac supplinis exaudit vota mentis  
*del navigar per queste horribili onde ;*

et mille spargens imbres gratiarum,  
*ma ricogliendo le sue sparte fronde,*

remuneratur imbres lacrimarum.  
*dietro le vo pur cosi passo passo*<sup>19</sup>

La dernière pièce dont le texte italien a été identifié, *Tornate o cari baci/Pretiose latex*, est également un *contrafacta* comme en témoignent à la mesure 32, un *O*, sorte d'interpellation répétée plusieurs fois (*voi* en italien), et la similitude des paroles à la fin de la pièce —*suspiro* dans la version latine et *sospiri* dans la version italienne—. Le texte latin est très fortement inspiré de l'italien dans le sens où il est rimé de la même façon.

### *O pretiose latex/Tornate, o cari baci*

O pretiose latex,  
*Tornate, o cari baci,*

ó chare sanguis Christi,  
*a ritornarmi in vita*

pro me ó fons amoris tu effluxisti, (12 syllabes)  
*baci al mio cor digiun esca gradita!* (11 pieds)

ó salus afflictorum  
*Voi di quel dolce amaro*

medela es languorum,  
*per cui languir m'è caro,*

ó amabilis unda  
*di quel dolce non meno*

plus rosa rubicunda,  
*nettare che veleno*

te languidus et sitiens inquiero,  
*pascete i miei famelici desiri,*

ó vitae fons nil nisi te suspiro.  
*baci in cui dolci provo anco i sospiri !*

Ces comparaisons donnent à penser que les motets présentés par Hayne ont pu être conçus sous la forme de madrigaux. Les textes

---

<sup>19</sup> Hayne n'a utilisé que les deux quatrains du sonnet de Pétrarque. Ceci explique l'absence de plusieurs *partes*.

latins sont littéralement calqués sur des modèles italiens célèbres. Néanmoins, dans trois cas (et le *Cantantibus organis* est évidemment écarté puisqu'il ne comporte pas de titre italien), ce sont les textes latins qui ont été identifiés et qui semblent donc avoir conduit la main du compositeur. Le texte de *Crux fidelis, Domine non secundum et Aperi oculos tuos Domine* relèvent de la liturgie : *Crux fidelis* est un hymne pour le vendredi saint, *Domine non secundum* est un trait et *Aperi oculos tuos*, un répons. Hayne leur a associé un titre italien dont le texte entier n'a, en revanche, pas pu être retrouvé.

Par la présence des *incipits*, on serait en droit de supposer que ces motets ont été construits à partir de madrigaux. Mais comment peut-on concevoir que Hayne a réussi à faire correspondre un texte préexistant avec une musique préexistante dont le texte italien serait lui-même un *contrafacta* ? C'est une tâche impossible sans des changements radicaux de la musique : on ne pourrait dès lors plus parler de *contrafacta*. Il s'agirait dès lors de motets, conçus comme tels dès le départ. Mais pourquoi Hayne les fait-il malgré tout précéder d'un titre italien ? Pour nous montrer que ces œuvres sont toutes contemporaines ? Autrement dit, pourquoi souhaite-t-il que son recueil apparaisse comme un tout cohérent et homogène ?

Le *Cantantibus organis* occupe une position particulière. Dernière pièce du recueil, dépourvue d'*incipit* italien, elle est néanmoins précédée d'un court préambule qui place tout le volume sous la tutelle de la sainte patronne des musiciens, même si la raison évoquée est d'éviter de laisser des pages blanches dans le recueil !

« Il stampatore a chi legge. Mentre si stampava quest'opera, l'Autore d'essa, ad istanza mia, é gli amatori della sua musica, m'ha mandato quest'ultimo motetto di Santa Cecilia, per impire alcuni ultimi fogli, liquali altramente farebbero restati in bianco. Vivi felice ».

Restent douze pièces dont ni le texte latin, ni l'*incipit* italien n'ont été identifiés. Difficile dès lors de déterminer si le madrigal précède le motet. Le recours à la mise en parallèle des débuts de texte n'apparaît pas porteuse de résultats probants, d'autant que le compositeur semble avoir procédé à de nombreux monnayages rythmiques. Une ultime hypothèse de travail consiste à comparer le contenu sémantique des textes. En effet, les motets construits sur des textes liturgiques se distinguent nettement des motets contrefaits ou

supposés contrefaits de la poésie italienne. Si les premiers ne laissent planer aucune ambiguïté quant à leur destination, les seconds relèvent plutôt de la poésie lyrique proche des textes des madrigaux ; une proximité que confirme la parenté structurelle (identité des rimes). Ces motets contrefaits de madrigaux ne sont pas à proprement parler des poésies amoureuses : ils sont formulés comme des prières.

L'exemple d'*O anima peccatrix* est éloquent. De style légèrement emphatique, le texte s'adresse à Dieu de manière beaucoup plus personnelle que dans les textes liturgiques : « Ô âme pécheresse... Ô Créateur... Tu es mon amour, et je ne t'aime pas ?... ». Il emploie volontiers la première personne du singulier et la forme interrogative. Le texte du second motet *O vana vitae spes* fait plutôt partie du groupe des *contrafacta*. Le style se rapproche en effet plus du style des textes utilisés pour la composition de madrigaux que du style liturgique : « ...Fontaine de vie céleste, j'aspire vers toi, j'expire vers toi... ». Il s'agit d'un texte rimé, certainement comme son modèle italien. De plus, *Hor ch'io sperava undi dolce é soavi* se superpose parfaitement à *O vana vitae spes quid me retentas ?* Pour le troisième motet, les choses sont tout à fait comparables. *Occhi della mia vita* devient *O sacrum manna caeli ! O Virgo gratiosa* provient de *O treccia di colei*, *Cum vernos cerno flores* de *Qual hor'in questi fiori*. *O Maris stella* est un *contrafacta*, comme cela a été montré plus haut. Par ailleurs, cette pièce permet de voir à quel point l'expression de la relation à Dieu, à Jésus ou à la Vierge peut prendre une tournure résolument physique : « ...Si tu es une mère, étreins-nous en ton sein... ». Les mêmes observations valent pour les dixième et onzième motets. Il s'agit de deux textes rimés et stylistiquement très différents des textes liturgiques. *Mille gratiae rores* provient de *Questi languidi fiori* et *Iesu cordis dulcedo* de *Fiori stelle d'Aprile*. La superposition du début du texte italien pose problème pour le douzième motet. En effet, *O Virgo, ó raptrix animorum* ne contient pas du tout le même nombre de syllabes que *Ahi filli amata, é bella*. Or, tout dans le style de ce texte le place dans les *contrafacta* : « ...Où t'es-tu envolée, mon cœur arraché ?... O Vierge, rends-toi à moi... ». On peut imaginer par exemple que *Ahi filli* est répété. Cela donnerait :

Ahi filli/O Virgo,

Ahi filli amata é bella/O raptrix animorum

Ou alors, à nouveau, de légères modifications rythmiques ont été apportées. Les treizième, quatorzième, seizième et dix-huitième motets fonctionnent également très bien. Le style de leur texte est plus proche de la poésie italienne que de la liturgie romaine. Pour le dix-neuvième motet, la longueur de l'*incipit* italien est un peu différente du latin. En revanche, les deux textes commencent par les mêmes termes : *Anima mea* provient de *Anima mia*.

Les seuls véritables motets du volume seraient donc ceux dont le texte latin a été identifié : les quatrième, neuvième, dix-septième et vingtième. Ils sont disséminés dans la masse des madrigaux. Le choix de leur emplacement dans le volume est-il innocent ? Ces motets n'ont pas de position stratégique ou structurelle dans l'organisation du recueil. Les groupes de madrigaux qu'ils séparent n'ont rien en commun, ni sémantiquement ni musicalement : le recueil est relativement homogène sur ce plan-là. L'explication la plus plausible de cet essaimage de motets authentiques doit sans doute être trouvée dans la volonté de Hayne de produire un recueil suffisamment volumineux, en espérant « noyer » les trois motets dans la masse des contrefaçons. Pour que son recueil soit homogène, Hayne imite le style de ses anciens madrigaux<sup>20</sup>, leur confère un *incipit* italien et les place au milieu des autres pièces, sans autre intention stratégique décelable.

\* \* \*

Quelques textes de ce recueil appartiennent donc au répertoire à disposition de tout compositeur au début du 17<sup>e</sup> siècle. Les textes liturgiques mis en musique par Hayne l'avaient déjà été à maintes reprises par des compositeurs du 16<sup>e</sup> siècle. Hayne devait savoir quels étaient les textes les plus utilisés. Il a sûrement puisé les textes de ses motets dans d'autres recueils ou compilations de motets. Il a pu, à un

---

<sup>20</sup> L'unité stylistique du recueil invite à penser que Hayne compose des motets comme il compose des madrigaux. Ce n'est évidemment pas le cas comme en témoignent les sept motets conservés dans le Grand Livre de Chœur de la Cathédrale Saint-Lambert. Hayne a vraisemblablement composé les quatre motets de 1643 dans le même esprit que celui des madrigaux de 1615. Mais cette question mérite à elle seule une étude particulière. Voir la troisième section de cet article pour des considérations analytiques générales. Pour une approche systématique de l'écriture du motet, voir Peter ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2002.



moment ou l'autre de sa vie, avoir ces œuvres sous les yeux. C'est là pratique courante. *Crux fidelis* a été mis en musique par Giovanelli, Senfl, Willaert, etc. ; *Domine non secundum* par Buus, Gombert, Josquin, etc. ; *Aperi oculos tuos Domine* par Benedictus, Clemens, etc. ; et *Cantantibus organis* par Lassus, Manchicourt, Naich, etc. Pour les madrigaux, Hayne a choisi, pour six d'entre eux, des textes d'auteurs italiens mis en musique régulièrement dans le répertoire du madrigal : Guarini, le Tasse, Pétrarque, Marino et Rinaldi. Ces auteurs étaient très en vogue dans l'Italie de la fin du 16<sup>e</sup> siècle.

Mais Hayne a également mis en musique des poèmes un peu moins connus tels que *Occhi della mia vita*, *Questi languidi fiori*, *Fiori stelle d'aprile*, *Ahi filli amata*, *Anima mia son'io che parto o voi* ? Si les madrigaux de Hayne datent de 1615, un problème se pose pour ces cinq pièces. En effet, les mêmes textes ont été mis en musique par d'autres compositeurs, mais seulement après 1615 ! Peut-on imaginer que Hayne soit un des premiers à avoir mis en musique *Occhi della mia vita*, par exemple ? Son recueil n'a certainement pas pu être connu de compositeurs italiens tels que Sigismondo D'India, Tropea et d'autres pour que ceux-ci s'en soient inspirés. Il est vrai que Hayne a pu avoir accès à la littérature italienne lors de son séjour à Rome. Mais serait-ce un hasard si des compositeurs célèbres et Hayne ont choisi le même texte, si peu connu soit-il ? Hayne a très bien pu puiser ses textes dans leurs compositions. Dans ce cas, c'est la datation même des madrigaux qui est à revoir ! Le « vingt-huit ans » de la préface relèverait alors de la formulation rhétorique...

L'exemple de *Occhi della mia vita* montre à quel point toute conclusion paraît hâtive. Ce texte a été mis en musique à plusieurs reprises dans les années 1620<sup>21</sup> . Ceci forcerait à ne pas dater le madrigal de Hayne de 1615. D'autres textes ont été mis en musique par Biagio Marini, musicien et compositeur engagé par Wolfgang-Wilhelm, duc de Neubourg, que Hayne a connu. Le premier, *Questi languidi fiori*, est mis en musique en 1618, le second, *Ahi filli amata, é bella*, en 1635. Dans ce cas aussi, l'on pourrait supposer que Hayne a pris connaissance de ces textes non pas lors de son séjour en Italie en 1613, mais lorsqu'il a lu des compositions du célèbre

---

<sup>21</sup> Notamment par Tropea, D'India, Turini, etc.

violoniste engagé auprès de celui qu'il conseillait régulièrement pour des questions musicales.

Si l'on suppose qu'un compositeur utilise les textes mis en musique par d'autres, les quatre motets auraient très bien pu être composés avant les madrigaux puisqu'ils ont été mis en musique régulièrement au 16<sup>e</sup> siècle. Leurs caractéristiques musicales ont cependant peu à voir avec le motet tel qu'il était conçu à l'extrême fin de la Renaissance. Par ailleurs, ces motets dont le texte a précédemment inspiré la plume de maîtres célèbres n'offrent aucune ressemblance, proche ou lointaine, avec les pièces du 16<sup>e</sup> siècle.

Le mystère reste donc entier. Au mieux pourrait-on suggérer que Hayne a effectivement composé quelques madrigaux lors de son retour de Rome. Le contraire paraîtrait pour le moins étrange lorsque l'on sait à quel point ce genre occupait une position cruciale dans le travail des compositeurs romains. Il reste cependant peu probable que Hayne ait composé l'ensemble des madrigaux qu'il contrefait à cette époque. S'il évoque une relecture d'œuvres empreintes d'une langueur peu adéquate à une bonne éducation de la jeunesse, la raison est plutôt à chercher du côté des pratiques musicales jésuites. Et c'est précisément un jésuite qui s'est chargé de fournir les textes latins.

\* \* \*

Soucieux de délivrer un enseignement aussi complet et diversifié que possible, les jésuites ont très tôt sollicité la collaboration de musiciens de talent afin qu'ils livrent régulièrement de la musique, liturgique ou non. Rien n'était évidemment laissé au hasard : de sévères contrôles limitaient les usages et les pratiques de la musique au sein des collèges<sup>22</sup>. Les documents manquent pour se faire une idée précise des œuvres non liturgiques qui étaient exécutées dans ces collèges. Et cette carence n'affecte pas seulement les collèges de province, mais aussi les trois grands séminaires romains<sup>23</sup>. Les témoignages attestent d'une présence musicale lors de cérémonies — outre les représentations théâtrales qui sont mieux documentées — telles que

---

<sup>22</sup> Thomas CULLEY, « The German College in Rome : A Center for Baroque Music », *Baroque Art : The Jesuit Contribution*, éd. Rudolf WITTKOWER & Irma JAFFE, New York, Fordham University Press, 1972, pp.XX-XX.

<sup>23</sup> Voir en particulier Thomas CULLEY, *Jesuits and Music : A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome During the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rome, Typis Pontificiæ Universitatis Gregorianæ, 1970.

les assemblées académiques, les défenses ou les débats, mais aussi lors des moments de récréation ou des rencontres des congrégations mariales.

Le père Girolamo Nappi a décrit avec force détails des événements qui marquèrent la vie du Collegio Romano et n'a pas manqué de souligner le rôle qu'y prit le « *maestro di cappella* », notamment lors du déroulement des défenses. Une fois tout le monde installé, le candidat prend place derrière un pupitre et prie. Un motet est chanté pendant que les conclusions imprimées sont distribuées aux prélats et, s'ils sont présents, aux cardinaux. À chaque nouvel argument de la défense, les musiciens chantent un bref motet ou un madrigal. À partir de 1579, ces interpolations musicales ne peuvent être autre chose que des motets. Et, en 1603, Antonio Spinelli bannit toute musique des défenses. Nappi était sensible aux dangers que peut entraîner les pratiques musicales lors de cérémonies officielles et insiste sur le soin à apporter dans le choix des pièces, soin qui restreint le répertoire concerné aux seuls motets et madrigaux spirituels<sup>24</sup>. Lorsque les responsables du Collège Germanique compilent, entre 1585 et 1590, des règles destinées au maître de chapelle, ils ne manquent pas d'interdire au maître de posséder des « chants d'amour » ou tout autre chant « impur ». Il lui est fermement recommandé de ne pas faire chanter quelque pièce « légère ou vaine ». L'éducation jésuite laisse aussi la place à des moments de récréation. L'excursion dans les vignes — recommandées par Ignace de Loyola — est l'occasion de chanter des madrigaux, profanes, certes, mais empreints de spiritualité. De nombreux compositeurs ont laissé des recueils de madrigaux destinés à la Société, parmi lesquels le *Primo libro de madrigali spirituali a cinque voci* (Venise, 1581) de Philippe de Monte se détache nettement par ses qualités musicales.

Hayne n'est pas de Monte. Il n'en demeure pas moins que le volume qu'il dédie à la jeunesse liégeoise en 1643 appartient sans nul doute à la même catégorie que le *Primo libro* de son illustre prédécesseur. Plus encore qu'un autre témoignage d'une pratique musicale qui connaissait ses derniers avatars, celle de la spiritualisation de madrigaux ou de la contrefaçon de pièces profanes, le volume de

---

<sup>24</sup> Voir K.S. POWERS, « The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy », *op. cit.*.

Hayne constitue vraisemblablement un des rares témoignages de l'activité musicale du collège des jésuites de Liège.

\* \* \*

#### ANNEXE 1 : Traduction de la page de titre et de la préface<sup>25</sup>

MOTETS / OU MADRIGAUX A CINQ VOIX / DE / GILLES HAYNE, / CHANOINE ET CHANTRE / DE SAINT-JEAN L'ÉVANGELISTE / A LIEGE, ET MAITRE DE CHAPELLE / DU SERENISSIME SEIGNEUR DUC FERDINAND DE / BAVIERE, ELECTEUR DE COLOGNE, / EVEQUE ET PRINCE DE LIEGE. / FAITS SPIRITUELS PAR UN / DEVOT PERE DE LA COMPAGNIE DE JESUS, / ET DEDIEES / A LA JEUNESSE LIEGEOISE AMATRICE DE MUSIQUE. / ŒUVRE SECONDE / IMPRIMEE A ANVERS / PAR LES HERITIERS DE PIERRE PHALESE, AU ROI DAVID, / 1643.

Ces harmonies musicales sont nées de ma plume, il y a plus de 28 ans, et sont pourtant toutes juvéniles et profanes. Appartenant à ma jeunesse, je les avais abandonnées dans les ténèbres d'un silence éternel, quand mes amis, avec une violence amicale et une importunité courtoise ont finalement suscité en moi le scrupule de perdre ainsi les efforts de mes premières années, et on voulu que je les publie dans une édition qui ne fût plus profane, mais correspondît à mon état ecclésiastique présent. Je sais que les confier à l'imprimerie est chose irrévocable et dangereuse, encore que certains, fascinés par leurs propres sentiments s'y laissent prendre facilement, puis, arrivés à un talent mûr, n'éprouvent pour leurs efforts passés qu'un amer regret. C'est pourquoi je n'ai jamais jugé qu'une quelconque de mes compositions fût digne d'être imprimée tandis que j'avais à l'esprit tant d'illustres et sublimes génies dans le Théâtre du Monde, et plus grands que le mien, alors trop tendre et trop jeune. Mais ne pouvant résister à la très humaine force, à la douce insistance de mes amis, j'ai pris plaisir à leur donner le jour. Et bien que l'on ait publié, il y a quelques années, certains de mes autres motets, je puis assurer que c'était sous la même contrainte amicale. Mais puisque ceux-ci sont les fruits de mes années de jeunesse, j'ai estimé conforme à leur condition de les recommander à vous, esprits pèlerins, jeunes âmes, et heureux génies de ma chère Patrie. À vous donc, je les dédie, je les consacre, à vous je les offre : à vous qui serez interprètes de ces notes, « illustreurs » de mon pauvre génie, ces notes, ces fruits semblables à vous mêmes dans toutes vos belles qualités, au nom desquelles, cependant, et en particulier de votre gentillesse, je vous prie d'accepter le tout courtoisement, avec une confiance rassurée, car, faisant cela vous donnerez le courage de vous faire voir dans l'avenir d'autres compositions plus représentatives de mon âge et plus conforme à votre goût. Espérant ici que mon nom vivra heureux dans le cile de votre mémoire pour tout l'éternité, je me déclare vôtre pour l'éternité aussi, vous, noble sang des fameux Éburons et les Patriotes très valeureux.

Gilles Hayne

---

<sup>25</sup> Traduction de Christophe Georis