



enchiriadis

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Missa Gaudeamus

Salve Regina

MUSICA FICTA
Raúl Mallavibarrena



TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548 - 1611)

1	Regina caeli	3:23
2		
3	Cum beatus Ignatius	4:23
	Salve Regina a 6	9:31
4	Missa Gaudeamus	
5	<i>Canto llano / Plainchant: Gaudeamus omnes</i>	1:39
6	Kyrie	3:25
7	Gloria	7:07
8	Credo	10:07
9	Sanctus-Benedictus	5:28
	Agnus Dei	4:03
10	Jubilate Deo (Cristóbal de Morales)	5:44

Duración total / total time: 54 :42

MUSICA FICTA

Ruth Rosique (soprano), Elisa Franzetti (soprano), Jordi Abelló (contratenor)
Mercé Trujillo (contralto), Miguel Bernal (tenor), Pau Bordas (bajo)
Ignasi Jordà (órgano)

Raúl Mallavibarrena (director)

Grabado en Santa Eufemia de Cozollos (Olmos de Ojeda - Palencia) en Agosto de 2000
Toma de sonido y edición digital: Antonio Palomares

Victoria: un modelo a seguir

JORDI ABELLÓ

La obra de Tomás Luis de Victoria es, en la actualidad, un paradigma internacional de la herencia renacentista española; el abulense se erige como abanderado de una gran gama de compositores peninsulares que llevaron el arte de la polifonía hasta su más elevado sentido litúrgico y musical.

La escasa cantidad de composiciones, si nos atenemos a comparaciones habituales con las influyentes estrellas italianas (Palestrina) y flamencas (Lassus), no hace sino sumar enteros gracias a tales comparaciones: su música, aun siendo muy inferior en número, es de una alta calidad artística en todos los sentidos y aunque su relevancia histórica se ha postrado frente a la de Palestrina, como compositor no está por debajo del romano o del flamenco.

Si a nivel europeo Victoria se muestra altamente competitivo, en España su música también admite parangón: tanto Cristóbal de Morales como Francisco Guerrero, ambos mayores que él, nos ofrecen testimonio del creciente genio español en la música sacra del siglo XVI. Todos ellos son nombres conocidos pero no son los únicos. Son un verdadero ejército los compositores de quienes conocemos hoy actividad a lo largo del siglo XVI pero, sin duda, Victoria capitanea por derecho propio este ejército de músicos. Una muestra de este liderazgo es esta grabación, en la que se incluyen algunos de los más bellos ejemplos de escritura contrapuntística, reconocidos homenajes a viejos maestros y los variados matices de que era capaz Victoria: desde la más encendida plegaria hasta el grito más desgarrador o la devoción mariana, muy extendida en España.

La trayectoria vital de Victoria es bastante conocida y podemos afirmar que estuvo protegido por reyes y Papas. Nacido en Ávila, probablemente en 1548, permaneció allí como niño de coro hasta 1565 cuando fue trasladado al jesuíta Colegio Germánico de Roma bajo la tutela de la Iglesia y del mismísimo Felipe II. Esta institución, dedicada a la enseñanza de futuros sacerdotes misioneros alemanes, acogía muy a menudo alumnos no germanos, especialmente ingleses, españoles e italianos. Victoria aprendió en Roma todo lo que luego plasmó en música. Allí trabajó para varias iglesias y tuvo diversos puestos como cantor y organista para algunos nobles, hasta que retomó su actividad en el Colegio Germánico, esta vez como organista docente. Después de pasar veinte años en Roma, Victoria regresó nuevamente a su patria con una gran fama a sus espaldas y montones de invitaciones de la mitad de los cabildos españoles para que ensalzase sus catedrales con su ilustre nombre. El abulense, sin embargo, aceptó el encargo de la Emperatriz María de Austria, hija de Carlos V y viuda de Maximiliano II, de ser su capellán personal y maestro de coro de los sacerdotes del convento de las Descalzas Reales en Madrid. A la muerte de la emperatriz (1603) Victoria estuvo en Madrid los últimos 24 años de su vida, con una esporádica escapada a Roma para supervisar la publicación de su colección de Misas de 1592. Es destacable, quizá debido a que Victoria creía ya haber dedicado suficientes años a la composición y buscaba la tranquilidad en España, que el período español del abulense reflejara una progresiva disminución creativa. En todos esos años en España Victoria publicó tres obras: un libro de Misas en 1592,

otro con diversas obras en 1600 (y con más de la mitad de la música ya publicada anteriormente) y finalmente el grandioso *Officium defunctorum* de 1605. No deja de ser curioso que solamente cinco años después, en 1610, Claudio Monteverdi publicara sus *Visperas* en un estilo tan radicalmente distinto. Dos obras, el *Oficio de Difuntos* de Victoria y las *Visperas* de Monteverdi, que constituyen los ejes principales del cambio ocurrido a principios del siglo XVII en la música religiosa. ¡Y todo ello únicamente con cinco años de diferencia!

Tomás Luis de Victoria murió el 21 de agosto de 1611 en Madrid, dejando atrás 11 ediciones de sus obras, con un total de 185 obras, aproximadamente.

De entre todo el corpus de Victoria, exclusivamente constituido por música religiosa, en seguida advertimos al echar una rápida mirada, que del total de 21 misas autenticadas, solamente 4 están compuestas parodiando obras de otros compositores. Una de estas es la *Misa Gaudeamus*, que toma su nombre del Introito para la festividad de Todos los Santos (1 de noviembre), canto llano que también se incluye en el presente disco.

La obra sobre la que Victoria construye su propia misa está basada, sin embargo, en el motete *Jubilate Deo* de Cristóbal de Morales (c.1500-1553). Esta monumental “cantata” (como así la califica Robert Stevenson) fue compuesta en 1538 para conmemorar el tratado de paz firmado por Carlos V y Francisco I en Niza. La interpretación de dicha obra, en la que participó el propio Morales, causó gran impresión por el despliegue sonoro que el sevillano ofreció a sus destinatarios. La obra está escrita a seis voces y consta de dos partes: el tenor canta el inicio del canto llano a lo largo de toda la obra mientras las demás voces cantan las excelencias de Pablo III, Carlos V y Francisco I. Se publicó por primera vez en 1542 y su fama traspasó

fronteras y fue objeto de diversas transcripciones para vihuela (Valderrábano y Fuenllana), homenajes a su autor pero también, sin duda, al Emperador.

La *Misa Gaudeamus* fue publicada por vez primera en Roma en su *Liber primus* de 1576 y reeditada posteriormente en su edición de 1583. Si el motete de Morales es una exhibición de medios, Victoria no se quedó atrás en su personal reconocimiento al genio del sevillano. Ambas obras exigen seis voces para su ejecución pero si bien Morales utiliza SSAATB, Victoria adopta la formación SSAATB y confiere a su creación una mayor brillantez y más claridad vocal.

Es destacable la sutil variación a que somete el canto llano el compositor más joven frente al más viejo: si Morales utiliza una única voz para mantener y destacar expresamente las primeras notas del Introito *Gaudeamus*, Victoria se las ingenia para destinar a varias voces el canto ostinato sin olvidar el protagonismo explícito de aquella a que va destinada (Alto I). Desde el inicio, una única parte toma las riendas de este canto aunque en ocasiones el Alto II y el Tenor toman el relevo para variar la textura sonora. Incluso el Canto I y el Tenor realizan un elaborado canon en el último *Agnus Dei* de la obra, aumentando el protagonismo del ostinato al registrarse en la tessitura más aguda, en una progresiva escalada técnica acorde con el momento final de la liturgia.

Un elemento diferenciador y dinámico en la construcción del edificio vocal en la *Misa de Victoria* son las distintas partes para menos voces. Si habitualmente los compositores renacentistas optan por reducir el número de voces en algunos momentos del Ordinario (como el *Christe eleison* o el *Benedictus*), el *abulense* recoge cinco ocasiones diferentes con registros distintos según el momento elegido. Así, el *Benedictus* y el *Crucifixus* están escritos para voces

agudas (SSAA) y el Pleni (AATB) y Domine Deus (ATB) para voces más graves. Nuevamente, Victoria consigue momentos de gran delicadeza variando continuamente los temas de Morales con ingenio. Incomparable resulta el *Benedictus*. En palabras de Stevenson: “Quizá nunca en la música del siglo XVI haya sido elevada a tal altura una obra escrita para una sola ocasión, como ocurrió con el motete de Morales en esta misa. De no existir otra razón debería ser conocida la misa por unir los dos nombres más célebres de la música del Renacimiento español. Aún más, su valor intrínseco eleva a los dos maestros a la más alta consideración”.

De los más de 70 motetes y antifonas de Victoria se han elegido tres ejemplos distintos que ilustran el saber del compositor. Todos ellos fueron publicados en su primera publicación de Motecta, de 1572. Victoria compuso cuatro *Salve Regina*, dos a 5 voces, otra a 8 y ésta que aquí se incluye, a 6 voces. Todas ellas son muy distintas entre sí. La versión a 6 voces está dividida en cuatro partes, y las dos primeras incluyen nuevos motivos ostinato como ya sucedía en la misa. En el primer caso, el *Superius secundus* entona seis veces el motivo inicial de la *Salve* mientras el *Altus secundus* inicia un nuevo motivo con las palabras *Mater misericordiae*. La parte más virtuosa es una sección a 4 voces agudas con continuas imitaciones emparejadas que nos recuerda a la técnica utilizada por Victoria en el *Benedictus*. La última sección, brillante y conclusiva, no ofrece duda sobre la maestría de Victoria.

La antifona para completas del tiempo pascual, *Regina caeli*, es un animadísimo motete en dos partes con sendos *alleluia* finales y numerosos grupos de corcheas a lo largo de la obra, que hacen de ella una pieza casi *madrigalística*. El canto llano a que se refiere la obra está parafraseado en todas las voces en un momento u

otro, sin constar efectivamente como ostinato en ninguna de ellas aunque se reconoce en todo instante.

El motete para la festividad de San Ignacio de Antioquía (1 de febrero) *Cum beatus Ignatius*, describe el martirio del Santo con pavorosa precisión. El texto, dividido en dos partes, pertenece en su segunda parte a la lección VI del segundo Nocturno de 1 de febrero. Es interesante que Victoria pusiera música a este texto porque pocos compositores lo utilizaron como modelo. El tema del motete responde a los escritos de seis cartas a los fieles de San Ignacio, martirizado en el anfiteatro de Flaviano hacia el año 110, en los que se detalla el viaje hacia el martirio como un *Via Crucis*. Victoria escribe un contrapunto muy silábico en el que se identifica cada palabra nota por nota y algunos trazos *madrigalísticos* (como en “*et ardore* o en *totius corporis*”) con acentos cambiados entre las voces para dar una sensación de ahogo más destacada. Tras una pausa general al finalizar la primera parte, con bloques de acordes, comienza la segunda parte con notas largas en las palabras *ignis, crux, bestiae*, alternando los mencionados bloques de acordes, bien en parejas o en *tutti*, con pequeñas imitaciones en *stretto* que describen perfectamente el sufrimiento del Santo.

En definitiva, los motetes de Victoria son pequeñas joyas, briznas de su gran genio creativo, que sitúan a España al más alto nivel en el Renacimiento europeo. La extensa lista de compositores españoles desde tiempos de los Reyes Católicos, y que competía en igualdad con la escuela flamenca, inglesa o italiana, ejercía ahora de anfitriona con Victoria a la cabeza, siendo él mismo el último ejemplo de este memorable ejército.

© Jordi Abelló

Victoria: an example to follow

JORDI ABELLÓ

The works of Tomás Luis de Victoria are today an international paradigm of the Spanish Renaissance heritage. This master, born in Avila, rises like a standard-bearer from the huge spectrum of Spanish composers who carried the art of polyphony to its highest musical and liturgical significance.

The scant number of his compositions, if we adopt the usual comparisons with the influential stars from Italy (Palestrina) and Flanders (Lassus), only gain points from such comparisons: his music, even though less in quantity, is of the highest artistic worth in every sense and, although its historical relevance has prostrated itself before that of Palestrina, Victoria, as a composer, is in no way inferior to either the Roman or the Fleming.

If on a European level Victoria proves to be highly competitive, in Spain also his music bears comparison: both the elder Cristóbal de Morales and Francisco Guerrero attest to the flourishing genius of sixteenth century Spanish religious music. They are all well-known names but they are not the only ones. Nowadays we are familiar with a veritable legion of composers who worked throughout the sixteenth century, but Victoria, on his own merits, unquestionably commands this army of musicians. The present recording gives us a taste of his leadership and includes some of the most beautiful examples of contrapuntal writing, acknowledged homages to older masters and the varied nuances of which Victoria was capable, from the most passionate prayer to the most heartrending cry or the most devout worship of the Virgin Mary, widespread in Spain.

Victoria's life and career are well-known and we can affirm that he enjoyed the protection of kings

and Popes. Born in Avila, probably in 1548, he remained there as a boy chorister until 1565 when he was sent to the Collegium Germanicum in Rome under the tutelage of the Church and of Philip II himself. This institution, devoted to the teaching of future German missionary priests, often accepted non-German students, especially English, Spanish and Italian. Victoria learnt in Rome everything that he later expressed in music. There he worked for various churches and held several posts as chorister and organist for particular nobles, until he took up his activity in the Collegium Germanicum once again, this time as organ teacher. After twenty-two years in Rome, Victoria returned to his fatherland draped in a mantle of fame. Once back in Spain, he received no end of invitations from church councils to glorify their cathedrals with his illustrious name. The composer from Avila, however, accepted the appointment offered by the Dowager Empress Maria of Austria, daughter of Charles V and widow of Maximilian II, to be her personal chaplain and choirmaster of the priests of the Royal Convent of the Barefoot Nuns of St. Clare in Madrid. By the time the Empress died in 1603, Victoria had spent the last 24 years of his life in Madrid, except for the occasional visit to Rome to supervise the 1592 publication of his collection of Masses. It is worth noting, perhaps because Victoria thought he had devoted enough years to composition and was looking for peace and quiet in Spain, that his Spanish period reflects a progressive decline in his creative output. In all those years in Spain, Victoria published only three works: a book of Masses in 1592, a further collection of works in 1600 (more than half of which had previously been published) and finally the grandiose *Officium Defunctorum* of 1605. It

is curious that only five years later, in 1610, Claudio Monteverdi published his *Vespers* in a radically different style. These two works, Victoria's *Office of the Dead* and Monteverdi's *Vespers*, constitute the principal axes of the change which took place in religious music at the beginning of the seventeenth century. And with just five years' difference between them!

Tomás Luis de Victoria died on 21st August, 1611 in Madrid, leaving behind 11 editions of his works, approximately 185 in total. A quick glance at the whole corpus of Victoria's works, consisting exclusively of religious music, shows that of his 21 authenticated masses, only 4 parody the works of other composers. One of these is the *Missa Gaudeamus* which takes its name from the plainsong Introit for the Feast of All Saints (1st November), also included on the present recording.

The work on which Victoria builds his own mass is based, however, on the motet *Jubilare Deo* by Cristóbal de Morales (c.1500-1553). This monumental "cantata" (as Robert Stevenson describes it) was composed in 1538 to commemorate the peace treaty signed by Charles V and Francis I in Nice. This event, in which Morales personally took part, caused a great impact because of the pageant of sound with which the Sevillian regaled the dedicatees. This two-part work is scored for six voices: the tenor sings the beginning of the plainchant throughout the whole work while the other voices extol the virtues of Paul III, Charles V and Francis I. It was first published in 1542 and due to its widespread fame was the object of several transcriptions for "vihuela" (Valderrábano and Fuenllana), a homage to its author but also, undoubtedly, to the Emperor.

The *Missa Gaudeamus* was first published in Rome in his *Liber primus* of 1576 and later re-edited in the 1583 edition. The motet by Morales is indeed a

demonstration of means, and Victoria's personal recognition of the genius of the Sevillian is every bit its match. Both works require six voices for their performance but while Morales scores for SAATTB, Victoria opts for an SSAATB line up, giving his composition greater brilliance and vocal clarity.

It is worth pointing out the subtle variation to which the younger composer subjects the plainchant: while the older Morales uses a single voice to carry and highlight the first notes of the Introit *Gaudeamus*, Victoria manages to share out the ostinato plainchant figure among several voices without detracting from the explicit protagonism of the voice which officially carries the plainchant (Alto II). From the outset, one single voice takes charge of this chant, although occasionally Alto I and Tenor take over in order to vary the sound texture. Indeed, Canto I and Tenor interweave an elaborate canon in the work's concluding *Agnus Dei*, increasing the protagonism of the ostinato figure by placing it in the highest registers, rising ever higher in accordance with the final moment of the liturgy.

A differential, dynamic element in the construction of the vocal edifice, an apt description of Victoria's Mass, are the various sections for reduced voices. It was common practice for Renaissance composers to thin out the number of voices in certain parts of the ordinary of the mass (such as the *Christe eleison* or the *Benedictus*), but Victoria does so on no fewer than five different occasions, each with its own appropriate vocal register. So, the *Benedictus* and the *Crucifixus* are scored for upper voices (SSAA), and the *Pleni* (AATB) and *Domine Deus* (ATB) for lower voices. Again, Victoria achieves moments of great delicacy by continuously varying Morales' themes with great ingenuity. The *Benedictus* is incomparable. In the words of Stevenson: "Never in the history of sixteenth century music was a work,

written as an occasion piece, raised to such heights as was Morales' motet in this mass. Even if for no other reason, the mass should be known for bringing together the two most celebrated names in Renaissance Spanish music. Moreover, its intrinsic worth demands our highest consideration towards both masters."

To illustrate his skill as a composer, three different examples have been chosen from among the more than 70 motets and antiphons by Victoria. All of them were published in his first edition of *Motecta* in 1572. Victoria composed four settings of the *Salve Regina*, two for five voices, another for eight voices and the one included here for six voices. Each is very different from the others. This six-voice version is divided into four sections and the first two include new ostinato motifs as occurred in the mass. In the first case the Superius secundus intones six times the initial motif of the *Salve* while the Altus secundus initiates a new motif at the words *Mater misericordiae*. The most virtuoso moment is a section for four upper voices in continuous paired imitations which recalls the technique used by Victoria in his *Benedictus*. The last section, brilliant and conclusive, leaves us in no doubt as to Victoria's mastery.

The advent antiphon for compline, *Regina caeli*, is a lively two-part motet, each section ending with an alleluia. The whole work abounds in groups of quavers which give the piece an almost madrigal-like flavour. The plainchant to which the piece refers is paraphrased in all the voices at one time or another, without being used as an ostinato in any of them, although it is recognisable at each appearance.

The motet for the Feast of St. Ignatius of Antioch (1st February), *Cum beatus Ignatius*, describes the martyrdom of the saint with terrifying detail. The second half of the two-part text belongs to the sixth

lesson of the second nocturne for 1st February. It is interesting that Victoria should set this text to music because few composers used it as a model. The theme of the motet corresponds to the writings contained in the six letters to the faithful written by St. Ignatius, martyred in the amphitheatre of Flavian in about 110 A.D., in which his journey towards martyrdom is set out in detail like a *Via Crucis*. Victoria uses a very syllabic counterpoint, one syllable per note, and the occasional madrigalistic touch (as at the words "et ardore" or "totius corporis") with crossed accentuation between the voices giving an even greater sense of breathlessness. After a long pause at the end of the first part, which finishes with a series of block chords, the second part begins with long notes on the words "ignis", "crux", "bestiae", alternating the above mentioned block chords, either in pairs or tutti, with short stretto imitations which perfectly describe the saint's suffering.

In short, Victoria's motets are tiny jewels, bright glints of his great creative genius, which placed Spain on the highest level in Renaissance Europe. The extensive list of Spanish composers harking back to the times of the Catholic Kings, always on a par with the Flemish, English or Italian schools, now lead the field with Victoria at the head, as the leading light of this illustrious host.

© Jordi Abelló

Translation: Walter Leonard

Victoria: un modèle à suivre

JORDI ABELLÓ

A l'heure actuelle, l'œuvre de Tomás Luis de Victoria est un paradigme international de l'héritage de la renaissance espagnole. Le compositeur d'Avila est érigé en porte-étendard d'un éventail de compositeurs péninsulaires qui ont porté l'art de la polyphonie à son niveau le plus élevé tant au niveau liturgique que musical.

Si l'on s'en tient aux comparaisons habituelles avec les grandes figures italiennes (Palestrina) et flamandes (Lassus), la quantité réduite de ses compositions ne fait que rehausser Victoria au vu de telles comparaisons. En effet sa musique, bien qu'inférieure en nombre, est d'une qualité artistique élevée à tous les niveaux et même si sa pertinence historique se trouve affaiblie face à celle de Palestrina, en tant que compositeur il ne se situe guère en-dessous du roman ou du flamand.

Si au niveau européen, Victoria se montre à la hauteur de la concurrence, en Espagne aussi sa musique peut être comparée à d'autres : aussi bien Cristobal de Morales que Francisco Guerrero, tout deux plus âgés que lui, nous offrent un témoignage du génie espagnol croissant dans la musique sacrée du XVIème siècle. Ces noms là sont célèbres, mais ce ne sont pas les seuls. Il existe une véritable armée de compositeurs dont nous connaissons aujourd'hui l'activité au cours du XVIème siècle, mais Victoria peut être considéré sans aucun doute et de plein droit comme le meneur de cette armée de musiciens. Cet enregistrement est sans aucun doute une preuve de sa supériorité car il inclut parmi les plus beaux exemples de l'écriture en contrepoint, des hommages reconnus à des maîtres anciens et des nuances variées dont Victoria était capable, depuis la prière la plus intense jusqu'au cri le plus déchirant sans oublier la dévotion à la Vierge, très en vogue en Espagne.

La trajectoire de la vie de Victoria est suffisamment connue et nous pouvons affirmer qu'il fut protégé par des rois et des Papes. Il est né à Avila, probablement en 1548, et y resta comme enfant de chœur jusqu'en 1565, lorsqu'il fut transféré au Collège jésuite germanique de Rome sous la tutelle de l'Eglise et de Philippe II lui-même. Cette institution, dédiée à l'éducation de futurs missionnaires allemands, accueillait souvent des élèves d'origine autre que germanique, particulièrement Anglais, Espagnols et Italiens. Victoria apprit à Rome tout ce qu'il appliqua plus tard dans sa musique. Il y travailla pour plusieurs églises et occupa divers postes comme chanteur et organiste pour quelques nobles, jusqu'à ce qu'il reprenne son activité au Collège Germanique, cette fois comme professeur d'orgue. Après vingt ans à Rome, Victoria retourna dans sa patrie avec une renommée qui le précédait et munis de nombreuses invitations des cabildos espagnols afin de munir leurs cathédrales de prestige grâce à son illustre renommée.

Toutefois, le musicien accepta l'offre de l'Impératrice Marguerite d'Autriche, fille de Charles Quint et veuve de Maximilien II, d'être son aumônier personnel et maître de chœur des religieuses du couvent des Carmélites Royales à Madrid. Après la mort de l'Impératrice en 1603, Victoria demeura à Madrid les 24 dernières années de sa vie, si ce n'est pour une escapade occasionnelle à Rome afin de superviser la publication de sa collection de Messes en 1592. Il faut remarquer que la période espagnole du compositeur reflète une diminution progressive de sa créativité, peut-être parce que Victoria estimait avoir déjà dédié suffisamment d'années à la composition et recherchait la tranquillité en Espagne. Durant toutes ces années, Victoria ne publia que trois œuvres : un livre de Messes en 1592, un autre d'œuvres diverses en 1600 (avec plus

de la moitié de la musique déjà publiée antérieurement) et finalement le grandiose *Officium defunctorum* de 1605. On ne peut s'empêcher de trouver curieux que seulement cinq années plus tard, en 1610, Claudio Monteverdi publie ses *Vêpres* dans un style aussi radicalement différent. Ces deux œuvres -l'*Office des Défunts* de Victoria et les *Vêpres* de Monteverdi- constituent les axes principaux du changement survenu au début du XVII^e siècle dans la musique religieuse. Et tout cela uniquement en cinq ans de temps !

Tomás Luis de Victoria mourut le 21 août 1611 à Madrid, laissant derrière lui 11 éditions de ses œuvres, avec un total d'environ 185 œuvres.

Si l'on effectue une brève analyse de l'ensemble de l'œuvre de Victoria, exclusivement composée de musique religieuse, nous tenons à signaler que sur 21 messes authentifiées, seules quatre sont composées en parodiant l'œuvre d'autres compositeurs. Parmi ces plagias la *Misa Gaudeamus*, qui emprunte son nom à l'Introïte pour la festivité de Tous les Saints (1er novembre), plaint-chant qui est inclu dans ce disque.

Cependant l'œuvre sur laquelle Victoria a basé sa propre messe n'est autre que le motet *Jubilata Deo* de Cristóbal de Morales (c. 1500-1553). Cette « cantate » - telle que la qualifie Robert Stevenson - monumentale fut composée en 1538 afin de commémorer le traité de paix signé entre Charles Quint et François 1^{er} à Nice. L'interprétation de cette cantate à laquelle Morales participa en personne causa une forte impression vu le déploiement sonore que le Sévillan offrit à ses destinataires. L'œuvre est écrite pour six voix et est faite de deux parties : le long de toute l'œuvre le ténor chante le début de la mélodie du plaint-chant pendant que les autres voix célèbrent les excellences de Paul III, Charles Quint et François 1^{er}. Elle fut publiée pour la première fois en 1542 et sa renommée traversa les frontières et fut

l'objet de diverses transcriptions pour viole (Valderrábano et Fuenllana), en hommage à son auteur mais aussi sans doute à l'Empereur.

La *Messe Gaudeamus* fut publiée pour la première fois à Rome dans son *Liber primus* de 1576 et ré-éditée postérieurement dans son édition de 1583. Si le motet de Morales est un étalage de moyens, Victoria n'est pas resté à la traîne dans sa reconnaissance personnelle au génie du Sévillan. Les deux œuvres exigent six voix pour leur exécution, mais si Morales utilise la forme SSAATB, Victoria adopte la forme SSAATB et confère à sa création plus de brillance et de clarté vocale.

Il convient de souligner la variation subtile à laquelle le plus jeune compositeur soumet le plaint-chant en comparaison avec son aîné. Si Morales utilise une voix unique pour détacher expressément les premières notes de l'Introïte *Gaudeamus*, Victoria s'arrange pour attribuer à plusieurs voix le chant ostinato sans oublier le protagonisme explicite de celle à qui il est destiné (Alto I). Depuis le début, une seule partie prend les rênes de ce chant même si à certains moments l'Alto II et le Ténor prennent la relève afin de varier la texture sonore. Même le Chant I et le Ténor réalisent un canon élaboré lors du dernier *Agnus Dei* de l'œuvre lors d'une escalade technique progressive en accord avec le moment final de la liturgie, augmentant de ce fait la prédominance de l'ostinato en le plaçant dans la tessiture la plus aiguë.

Un autre élément qui différencie la Messe de Victoria et dynamise la construction de l'édifice vocal sont les différentes parties pour moins de voix. Si habituellement les compositeurs de la Renaissance optent pour réduire le nombre de voix à certains moments de l'Ordinaire (tels que le *Christe eleison* et le *Benedictus*), le musicien d'Avila à cinq occasions place des registres distincts selon le moment choisi. Dès lors, le *Benedictus* et le *Crucifixus* sont écrits pour des voix aiguës (SSAA) et

le Pleni (AATB) et le Domine Deus (ATB) pour des voix plus graves. A nouveau, Victoria obtient des moments de grande délicatesse en variant continuellement les thèmes de Morales avec ingénuité. Le Benedictus en devient incomparable. Pour citer Stevenson : « Sans doute jamais dans la musique du XVIème siècle une œuvre écrite pour une occasion unique n'a-t-elle été élevée à une telle hauteur, comme ce fut le cas pour le motet de Morales dans cette messe. S'il ne devait y avoir qu'une seule raison, la messe devrait être connue afin d'unir les deux noms les plus célèbres de la Renaissance espagnole. Plus encore, sa valeur intrinsèque inspire pour les deux maîtres la plus haute considération. »

Parmi les 70 motets et antennes de Victoria, trois exemples distincts ont été choisis qui illustrent le savoir du compositeur. Ils furent tous publiés lors de sa première publication de Motecta, en 1572. Victoria composa quatre *Salve Regina*, deux à cinq voix, un autre à 8 voix et celui qui apparaît ici, à six voix. Ils sont très différents les uns des autres. La version à six voix est divisée en quatre parties, et les deux premières incluent des nouveaux motifs ostinato comme c'était déjà le cas dans la messe. Dans le premier cas, le Superius secundus entonne six fois le motif initial de la *Salve* alors que le Altus secundus commence un nouveau motif avec les mots *Mater misericordiae*. La partie la plus virtuose est une section à quatre voix aiguës avec des imitations en couples continues qui nous rappellent la technique utilisée par Victoria dans le Benedictus. La dernière section, brillante et concluante, ne laisse aucun doute quant à la maîtrise de Victoria.

L'antienne pour complètes du temps pascal, *Regina caeli*, est un motet très animé en deux parties avec chacune un alleluia final et de nombreux groupes de croches tout au long de l'œuvre, qui confèrent à cette pièce des allures de madrigal. Le plaint-chant auquel se réfère l'œuvre est paraphrasé dans toutes les voix à un moment ou l'autre,

sans figurer effectivement comme ostinato dans aucune d'elles même si il est reconnaissable à chaque instant.

Le motet pour la fête de Saint Ignace d'Antioche (le 1er février), *Cum beatus Ignatius*, décrit le martyre du Saint avec une précision rigoureuse. Le texte est divisé en deux parties et la seconde appartient à la VIème leçon du second Nocturne du 1er février. Il est intéressant que Victoria que ait mis ce texte en musique car peu de compositeurs l'ont utilisé comme modèle. Le thème du motet correspond aux écrits de six lettres aux fidèles de Saint Ignace, martyrisé dans l'amphithéâtre de Flavianus vers l'an 110, dans lesquelles on décrit le voyage du martyre tel un *Via Crucis*. Victoria écrit un contrepoint très syllabique dans lequel chaque mot est articulé note après note et avec des traits de madrigaux (tel que dans le et *ardore ou le totius corporis*) avec des accents modifiés entre les voix afin de procurer une sensation d'oppression encore plus forte. Après une pause à la fin de la première partie, avec des blocs d'accords, la seconde partie débute avec de longues notes sur les mots *ignis, crux, bestiae*, en alternance avec les blocs d'accords, soit en couples soit en tutti, avec de petites imitations en stretto qui donnent une description parfaite de la souffrance du Saint.

En définitive, les motets de Victoria sont des petits bijoux, des éclats de son grand génie créatif, qui situent l'Espagne au plus haut niveau de la Renaissance européenne. La longue liste des compositeurs espagnols qui depuis l'époque des Rois Catholiques étaient en concurrence avec les écoles flamande, anglaise et italienne, étaient passés à présent au premier plan avec Victoria à leur tête, comme ultime exemple de cette mémorable armée.

© Jordi Abelló

Traduction: Marie Vander Elst



1 Regina caeli

Regina caeli laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia

2 Cum beatus Ignatius

Cum beatus Ignatius damnatus eset ad bestias,
et ardore patiendi rugientes, audirent leones,
ait: Frumentum Christi sum, dentibus bestiarum
molar, ut panis mundus inveniatur.
Ignis, crux, bestiae confractio osium, membrorum
divisio, et totius corporis contritio et tota tormenta
diaboli in me veniant: tantum ut Christo
fruar.

3 Salve Regina

Salve Regina mater misericordiae, vita dulcedo
et spes nostra salve. Ad te clamamus, exsules filii
Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in
hac lacrimarum valle. Eia ergo, Advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et
Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post
hoc exilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis
Virgo Maria.

Missa Gaudemus

4 Introitus: Gaudeamus omnes

Gaudeamus omnes in Domino, diem festum
celebrantes sub honore Sanctorum omnium: de
quorum sollemnitate gaudent Angeli, et collaudant
Filiium Dei

5 Kyrie

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie elison.

Gloria

Regina caeli

Reina del cielo, alégrate, aleluya.
Por el que mereciste llevar en tu seno, aleluya,
ha resucitado como lo había predicho, aleluya.
Ruega por nosotros a Dios, aleluya.

Cum beatus Ignatius

Cuando el beato Ignacio fue condenado a las fieras y
hinchado de ardor por el martirio oyó el rugido de
los leones, gritó: Soy trigo de Cristo, deseo de ser
triturado por los colmillos de las fieras y así conver-
tirme en pan puro.
El fuego, la Cruz, los animales feroces, la mutilación de
todo mi cuerpo y todas las torturas del diablo caigan
sobre mí con tal de alcanzar a Cristo.

Salve Regina

Salve Reina madre misericordiosa, vida, dulzura y
esperanza nuestra, Dios te salve. A ti llamamos los
desterrados hijos de Eva, a ti suspiramos gimien-
do y llorando en este valle de lágrimas. Ea, pues,
Señora, abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus
ojos misericordiosos, y después de este destierro,
muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre. ¡Oh
clementísima! ¡Oh piadosa! ¡Oh dulce Virgen María!

Missa Gaudemus

Introitus: Gaudeamus omnes

Cielo y tierra se alegran por la dicha de que gozan los
santos. Regocijémonos todos en el Señor, al celebrar
esta fiesta en honor a todos los Santos, con cuya solem-
nidad se alegran los ángeles y ensalzan al Hijo de Dios.

Kyrie

Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad. Señor, ten
piedad.

Gloria

Regina caeli

Be joyful, Queen of heaven, alleluia.

For the one you were deemed worthy to bear, alleluia.

Is risen, as he said he would, alleluia.

Pray to God for us, alleluia

Cum beatus Ignatius

When the blessed Ignatius was condemned [to be thrown] to the animals and heard the roaring lions, in this burning desire to suffer, he said: "I am the grain of Christ; I shall be grown by the teeth of wild animals so as to prove myself pure bread".

"Fire, cross, the wild beast's breaking of my bones and cleaving of my limbs, the destruction of my whole body and all the torments of the Devil: let them come upon me if only I may have Christ."

Salve Regina

Hail, holy Queen. mother of mercy, our life our sweetness and our hope. To thee we cry, poor banished children of Eve. To thee we send our sighs, mourning and weeping in this vale of tears. Turn then, most gracious advocate, thine eyes of mercy towards us, and after this our exile show unto us the blessed fruit of thy womb Jesus. O clement, o loving, o sweet Virgin Mary.

Missa Gaudemaus

Introitus: Gaudeamus omnes

Let us rejoice in the Lord, and celebrate this holy day

in the honour of all the saints: in whose majesty the angels rejoice and praise the Son of God.

Kyrie

Lord have mercy. Christ have mercy. Lord have

Regina caeli

Réjouis-toi, Reine des cieux, alléluia.

Car celui que tu as été jugée digne de porter, alléluia, Est ressuscité, ainsi qu'il l'avait dit, alléluia.

Adresse tes prières à Dieu pour nous, alléluia.

Cum beatus Ignatius

Lorsque le béat Ignace fut condamné aux fauves et gonflé d'orgueil par l'ardeur du martyr il entendit le rugissement des lions, il s'écria : Je suis le blé du Christ, désireux d'être broyé. Par les crocs des fauves. Et devenir ainsi pain pur.

Le feu, la Croix, les animaux féroces, la mutilation de mon corps entier et toutes les tortures du diable tombent sur moi afin d'atteindre le Christ. Si le moindre doute t'effleure, je te prie de me le dire.

Salve Regina

Salut, ô Reine, mère de miséricorde: notre vie, notre douceur et notre espérance, salut! Enfants d'Ève, exilés, nous crions vers vous; vers vous nous soupignons, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes. O, vous, notre avocate, tournez vers nous vos regards miséricordieux. Et après cet exil, montrez-nous Jésus, le fruit béni de vos entrailles, ô clémente, ô miséricordieuse, ô douce Vierge Marie!

Missa Gaudemaus

Introitus: Gaudeamus omnes

Réjouissons-nous tous dans le Seigneur, célébrant ce jour de fête en l'honneur de tous les saints. Les anges se réjouissent de sa solennité et louent les fils de Dieu.

Kyrie

Seigneur, prends pitié. Christ, prends pitié. Seigneur, prends pitié.

6 Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te. Adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Credo

7 Credo in unum Deum Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in Dominum Iesum Christum Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur. qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Gloria a Dios en el cielo y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad. Te alabamos. Te bendecimos. Te adoramos. Te glorificamos. Te damos gracias por tu inmensa gloria. Señor Dios, Rey celestial, Dios padre todopoderoso. Señor, hijo único de Dios, Jesucristo. Señor Dios, cordero de Dios, Hijo del Padre. Tú que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros. Tú que quitas los pecados del mundo, atiende nuestras súplicas. Tú que estas sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros. Porque sólo Tú eres Santo, sólo Tú Señor, sólo Tú Altísimo Jesucristo. Con el Espíritu Santo, en la gloria de Dios Padre. Amén.

Credo

Creo en un único Dios, Padre todopoderoso, creador de cielo y tierra, de todo lo visible y lo invisible. Creo en un solo Señor Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos. Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza que el Padre, por quien todo fue hecho. Que por nosotros los hombres y por nuestra salvación bajó del cielo. Y se encarnó de la Virgen María por obra del Espíritu Santo, y se hizo hombre. Fue crucificado en tiempos de Poncio Pilatos, padeció y fue sepultado. Y resucitó al tercer día, según las Escrituras. Y subió al cielo donde está sentado a la derecha del Padre. Y ha de volver con toda su gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin. Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo es adorado y glorificado, que habló por boca de los Profetas. Creo en la Iglesia, única, santa, católica y apostólica. Confieso un solo bautismo para el perdón de los pecados. Y espero la resurrección de los muertos y la vida de los siglos venideros. Amén.

mercy.

Gloria

Glory to God in the highest. And on earth peace to men of goodwill. We praise you. We bless you. We worship you. We glorify you. We give thanks to you for your great glory. Lord God, Heavenly King, Almighty God the Father. O Lord, the only begotten Son, Jesus Christ, Lord God, Lamb of God, Son of the Father. You take away the sins of the world, have mercy of us. You take away the sins of the world, receive our prayer. You sit at the right hand of the Father, have mercy of us. For you alone are Holy, you alone are the Lord, you alone are the Most High, Jesus Christ. With the Holy Spirit, in the glory of the God Father. Amen.

Credo

I believe in one God, the Father, the Almighty, maker of heaven and earth, of all that is seen and unseen. I believe in one Lord, Jesus Christ, the only begotten Son of God eternally begotten of the Father. God from God, Light from Light, true God from true God, begotten, not made: of one being with the Father, through him all things were made. For us men, and for our salvation, he came down from heaven. By the power of the Holy Spirit he became incarnate of the Virgin Mary and was made man. For our sake he was crucified under Pontius Pilate, he suffered death and was buried. On the third day he rose again in accordance with the Scriptures. He ascended into heaven, and is seated at the right hand of the Father. He shall come again in glory to judge the living and the dead, and his kingdom shall have no end. I believe in the Holy Spirit, the Lord, the giver of life, who proceeds from the Father and the Son. With the Father and the Son he is worshipped and glorified. He has spoken through the prophets. I believe in one holy, catholic and apostolic Church. I acknowledge one baptism for the forgiveness of sins. I look for the resurrection of the

Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. Nous Te louons. Nous Te bénissons. Nous T'adorons. Nous Te glorifions. Nous Te rendons grâce pour ton immense gloire. Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le Père tout-puissant. Seigneur, Fils unique, Jésus Christ. Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père, Toi qui enlèves les péchés du monde, aie pitié de nous. Toi qui enlèves les péchés du monde, reçois notre prière. Toi qui es assis à la droite du Père, aie pitié de nous. Car Toi seul es Saint, Toi seul es Seigneur, Toi seul es le Très Haut, Jésus Christ. Avec le Saint Esprit, dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

Credo

Je crois en un seul Dieu, Père tout-puissant qui a fait le ciel et la terre, le monde visible et l'invisible, et en un seul Seigneur Jésus-Christ, fils unique de Dieu né du Père avant le commencement des siècles. Dieu issu de Dieu, lumière de la lumière, vrai Dieu issu de vrai Dieu, engendré et non créé de même nature que le Père par qui tout a été fait. Pour nous les hommes et pour notre salut Il est descendu des cieux et par l'Esprit Saint il s'encarna en la Vierge Marie et il s'est fait homme. C'est aussi pour nous qu'il fut crucifié sous Ponce Pilate, souffrit et fut enseveli, et ressuscita au troisième jour selon les écritures et il monta au ciel il siège à la droite de Père. Il doit revenir glorieusement pour juger les vivants et les morts et son règne n'aura pas de fin. Je crois en l'Esprit Saint Seigneur Il donne la vie, Il vient du Père et du Fils et avec le Père et le Fils Il est adoré et glorifié, Il a parlé par les prophètes. Je crois en une Église, une sainte catholique et apostolique je reconnais un seul baptême pour le pardon des péchés. J'attends la résurrection des morts et la vie du monde à venir. Amen.

8

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth:

Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

9

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Sanctus

Santo, Santo, Santo es el Señor, Dios del Universo. Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria. Hosanna en el cielo. Bendito el que viene en nombre del Señor. Hosanna en el cielo.

Agnus Dei

Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, danos la paz.



dead, and the life of the world to come. Amen.

Sanctus

Holy, holy, holy. Lord, God of power and might, heaven and earth are full of your glory. Hosanna in the highest. Blessed is he who comes in the name of the Lord. Hosanna in the highest.

Agnus Dei

Lamb of God, who take away the sins of the world, have mercy on us Lamb of God, who take away the sins of the world, have mercy on us. Lamb of God, who take away the sins of the world, grant us peace.

Sanctus

Saint est le Seigneur, Dieu de l'Univers. Le ciel et la terre sont remplis de sa gloire. Hosanna au plus haut des cieux. Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur. Hosanna au plus haut des cieux

Agnus Dei

Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde, aie pitié de nous. Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde, aie pitié de nous. Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde, donne-nous la paix









enchiriadis

También en Enchiriadis:



CRISTÓBAL DE MORALES
Requiem, Lamentabatur
Jacob, Inclina Domine aurem
tuam, Misere nostri Deus
MUSICA FICTA

Raúl Mallavibarrena

EN 2002

Apartado de correos 13.353
28080 MADRID

Conciertos / Concerts:



Tfno.: 34 | 664 63 66 / 67. Fax: 34 | 664 63 68

E-mail: concerts@artemusica.com

artemusica.com



EN 2003

DDD

Grabado en Santa Eufemia de Cozollos
(Olmos de Ojeda - Palencia) en Agosto de 2000
Toma de sonido y edición digital: Antonio Palomares
Portada: Imágenes de Santos. Fachada de la Catedral de Amiens
Fotografía de la portada e interiores: Antonio Palomares y Montes
Diseño gráfico: IDIS Design
Maquetación: Lucía Brenlla
©&© ENCHIRIADIS