

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Band: 30 (2010)

Artikel: In principio erat liber : l'organisation du premier livre de motets de Tomás Luis de Victoria (Venise, 1572)

Autor: Giardina, Adriano

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835164>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

In principio erat liber: l'organisation du premier livre de motets de Tomás Luis de Victoria (Venise, 1572)

ADRIANO GIARDINA (Lausanne)

Des études existent sur l'organisation de publications monographiques sacrées au XVI^e siècle, en particulier autour de livres de motets. Elles se focalisent sur des musiciens tels que Willaert¹, Palestrina², Lassus³ et Marenzio⁴, mais aucune ne traite de Victoria. Le sujet a également été abordé en lien avec la controverse autour des modes⁵.

La question semble d'autant plus pertinente à propos du compositeur espagnol qu'il a mis en place une politique de publication visant à couvrir

* Cet article est une mise à jour augmentée du chapitre de ma thèse de doctorat sur le sujet: *Tomás Luis de Victoria: le premier livre de motets*. Vol. 1: *Organisation et style*. Vol. 2: *Edition*, Université de Genève, 2009. Le travail est consultable en ligne sur: archive-ouverte.unige.ch/unige:5368

- 1 Anne Smith, «Willaert motets and mode», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 16, 1992, pp. 117-165; Katelijne Schiltz, «Motets in their place: some «crucial» findings on Willaert's book of five-part motets (Venice, 1539)», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 54/2, 2004, pp. 99-118.
- 2 Jessie Ann Owens, «Palestrina as reader: motets from the *Song of songs*», in *Hearing the motet: essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed. Dolores Pesce, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 307-328.
- 3 Peter Bergquist, «Modal ordering within Orlando di Lasso's publications», in *Orlando di Lasso Studies*, ed. Peter Bergquist, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 203-226.
- 4 Noel O'Regan, «The organisation of Marenzio's *Motectorum pro festis totius anni cum communi sanctorum* of 1585», in *Miscellanea marenziana*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Antonio Delfino, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 49-70.
- 5 Voir en particulier Harold S. Powers, «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony», *Journal of the American Musicological Association*, 34/3, 1981, pp. 428-470; id., «Modal representation in polyphonic offertories», *Early Music History*, 2, 1982, pp. 43-86; id., «Is mode real? Pietro Aron, the Octenary system, and polyphony», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 16, 1992, pp. 9-52; id., «Anomalous modalities», in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, hrsg. von Bernhold Schmid, München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996, pp. 221-242; Bernhard Meier, *The modes of classical polyphony described according to the sources with revisions by the author*, New York, Broude Brothers, 1988 (1^{ère} éd. allemande: 1974); Frans Wiering, *The language of the modes: studies in the history of polyphonic modality*, New York – London, Routledge, 2001; Marco Mangani – Daniele Sabaino, «Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations», *Acta Musicologica*, 80/2, 2008, pp. 231-250.

les genres sacrés les plus importants (messe, motet, psaume, hymne, magnificat). En particulier, il est bien connu que Victoria, après avoir édité ses motets une première fois en 1572, les a republiés en 1583 et 1585, en remodelant le contenu des recueils⁶. Nous savons par ailleurs qu'il apportait un soin remarquable à la diffusion des éditions comportant sa musique⁷. Et bien sûr, la place qu'il occupe dans l'histoire de la musique est essentiellement due au retentissement de ses œuvres publiées, et non pas à un poste prestigieux et exposé, qu'il n'a jamais voulu, dans une des grandes chapelles européennes.

Sur les quinze éditions publiées du vivant du compositeur, onze ont été réalisées à son initiative⁸. Parmi elles, toutes ne présentent pas, au vu de leur nature et/ou de leur contenu, une organisation complexe méritant une investigation particulière. En effet, les livres de messes⁹ (1583 et 1592) et l'*Officium defunctorum* (1605) comportent trop peu d'œuvres et les recueils d'hymnes (1581) et de magnificat (1581) sont organisés de façon attendue et transparente. Les hymnes adoptent les modes des mélodies de plain-chant sur lesquels ils sont bâtis et suivent le calendrier liturgique, aussi aucun regroupement modal n'apparaît. Les magnificat, eux, respectent une succession ascendante des huit modes ecclésiastiques¹⁰ et deux pièces figurent pour chacun des modes : dans la première, les versets impairs sont mis en

6 L'étude détaillée de l'organisation des livres de 1583 et 1585 reste à faire.

7 Voir par exemple Noel O'Regan, « Tomás Luis de Victoria's roman churches revisited », *Early Music*, 28/3, 2000, pp. 403-418, 417 : « [Victoria] was a highly successful marketer of his own publications with a persistence in following up financial return which indicates a keen business sense ». La récente publication des cartes de correspondance du compositeur confirment ce point, voir Tomás Luis de Victoria, *Cartas (1582-1606)*, a cargo de Alfonso de Vicente, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.

8 La publication des motets à Milan en 1589, à Dillingen la même année et à Venise en 1603, ainsi que celle des hymnes à Venise en 1600, ne résulte très probablement pas de l'impulsion du compositeur. En effet, Victoria a pour habitude d'éditer ses recueils dans le pays dans lequel il réside. Or dès 1586 au plus tard, il vit à Madrid. Le livre de messe romain de 1592 constitue une exception, mais pour préparer sa publication, le musicien se rend lui-même sur place. Par ailleurs, aucune de ces quatre éditions ne comporte de dédicace originale et les motets de Dillingen ainsi que les hymnes contiennent des dédicaces des imprimeurs. Et au niveau du contenu, les trois éditions des motets sont identiques à celle de 1583, sauf la suppression du *Salve Regina* à 5 [PH107] en 1603. Il en va de même de l'édition des hymnes de 1600, qui reproduit celle de 1581, en laissant toutefois de côté *Petrus beatus* et les quatre psaumes qui concluaient le recueil.

9 Robert Stevenson, « Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) : unique Spanish genius », *Inter-American Music Review*, 12/1, 1991, pp. 1-100 : 30, relève toutefois que les messes de 1592 suivent l'année liturgique et qu'il s'agit là d'une nouveauté consciente.

10 La publication est répertoriée sous le numéro 459 dans la liste des cycles modaux de Wiering, *The language of the modes*, p. 295.

polyphonie, dans la seconde les versets pairs. Restent donc les recueils mélangés (1576 et 1600), l'*Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) et les trois livres de motets cités. Dans les recueils mélangés, les pièces sont regroupées par genres et/ou nombres de voix (ordre ascendant essentiellement), et à nouveau les modes des pièces n'entrent pas en jeu dans l'agencement.

L'organisation de l'*Officium Hebdomadae Sanctae* a été examinée par Alexandre Traube dans un travail resté inédit¹¹. Il en ressort que Victoria organise son édition comme un véritable cycle en jouant sur des similitudes et des différences entre les deux types de pièces qui constituent le cœur du livre et de l'Office des Ténèbres : les lamentations de Jérémie et les répons de Ténèbres. Chacune des trois journées (Jeudi Saint, Vendredi Saint et Samedi Saint) est organisée de la même manière : le compositeur met en polyphonie les trois lamentations de Jérémie, qui sont les leçons du premier nocturne, et laisse en plain-chant les trois répons ; en revanche, dans les deux nocturnes suivants, il met en polyphonie les six répons et ne touche pas aux leçons grégoriennes. Une structure en chiasme apparaît ainsi grâce au renoncement à la polyphonie pour les répons du premier nocturne. De plus, chacun des groupes constitués par les lamentations et les répons est agencé de façon singulière et antinomique l'un par rapport à l'autre, bien que les pièces ne soient pas rassemblées dans la publication et ni, bien entendu, durant la liturgie. Les lamentations utilisent des modes plagaux variés et le nombre de voix s'accroît à trois niveaux au fil des neuf pièces. Au sein de chaque lamentation, le compositeur ajoute une ou deux voix pour le «Jerusalem» qui la conclut. La troisième lamentation de chaque journée possède un nombre de voix plus élevé que les deux premières. Finalement, la dernière lamentation du groupe, la troisième du Samedi Saint, requiert un nombre de voix plus élevé, 6 et 8, que les dernières des deux premières journées, 5 et 6. De surcroît, cette dernière lamentation est la seule pièce polychorale du recueil. Les dix-huit répons, eux, sont tous écrits en mode dorien authentique transposé sur *sol* et dans chacun des nocturnes le premier et le troisième répons adoptent une disposition vocale *a voce piena*, tandis que le deuxième une disposition *ad aequales* pour voix aiguës. L'unité modale et la symétrie des effectifs vocaux des répons s'opposent ainsi à la diversité modale et la progression du nombre de voix des lamentations.

Des trois livres de motets, le plus homogène sur le plan stylistique est sans aucun doute le premier. C'est aussi celui qui est le plus rigoureusement agencé. Nous allons voir qu'il possède une organisation tout aussi travaillée et complexe que celle de l'*Officium Hebdomadae Sanctae*, mais très diffé-

11 Alexandre Traube, *L'Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria : caractéristiques et structure à grande échelle*, mémoire d'histoire de la musique, Conservatoire de Neuchâtel, 2000.

rente. Il apparaîtra qu'elle fait bien appel à des critères modaux, mais que ces derniers sont à mettre en lien avec le choix et la manipulation de textes provenant de sources liturgiques et géographiques diverses, ainsi qu'avec le nombre de voix, l'écriture et la forme des pièces. En fin de parcours, nous examinerons les raisons esthétiques qui ont poussé le compositeur à produire un tel agencement, a priori nullement indispensable pour des pièces destinées à être interprétées indépendamment les unes des autres.

* * *

Quelques points de repère biographiques devraient suffire à situer le recueil dans la carrière du compositeur. Victoria est né à Avila vers 1548 et il s'établit à Rome en 1565 pour étudier au Collegium germanicum jésuite. En 1571, il est engagé dans cette même école pour y enseigner la musique, alors qu'il assume par ailleurs depuis deux ans une charge de chanteur et d'organiste «à temps partiel» à Santa Maria di Monserrato, l'église castillano-aragonaise de Rome. Les motets de 1572 sont publiés à Venise chez les Fils d'Antonio Gardano et le livre est dédié au Cardinal Evêque d'Augsbourg Otto Truchsess von Waldburg, personnage tridentin et post-tridentin influent, bienfaiteur du Collegium germanicum et mécène musical éclairé. L'homme d'église est désigné par Victoria comme son protecteur et mécène dans la dédicace.

L'édition comporte trente-trois motets, chiffre biblique évidemment¹², tous sacrés: quatorze à 4 voix, neuf à 5, également neuf à 6 et un à 8 voix¹³. Victoria a-t-il pris pour modèle Francisco Guerrero sur ce point précis, qui a publié un livre de motets pour des effectifs identiques chez le même éditeur au même format portrait en 1570? Cela n'est pas impossible.

Quelques aspects statistiques du livre de Victoria permettront de s'en faire une idée générale. La longueur des pièces est très variable: la plus courte, *Gaude maria virgo* à 5 (motet XXIII), fait 53 brèves, la plus longue, *Salve regina* à 6 (XXXII), 181. Cette dernière pièce est par ailleurs la seule à s'articuler en quatre parties, toutes les autres se constituant d'une ou de deux parties. Parmi les pièces en deux parties, huit sont des motets-répons¹⁴:

12 Ou si l'on préfère, c'est aussi le chiffre indiqué dans le titre du recueil de motets publiés par Petrucci à Venise en 1502: *Motetti A numero trentatre*.

13 On peut consulter la musique dans le deuxième volume de ma thèse, de même que dans les éditions courantes de Pedrell, Rubio et Anglés.

14 C'est nous qui traduisons le terme de «respond-motet», emprunté à Oliver Strunk, «Some motet-types of the sixteenth-century», in *Papers read at the International congress of musicology (New York, 1939)*, ed. Arthur Mendel et al., New York, American Musicological Society, 1944, pp. 155-160: 159. Il correspond aux appellations allemandes de «Reprise-motette» ou «Refrain-Motette», voir Franz Körndle, «Die Motette

O regem celi à 4 (XIII), *Ascendens christus in altum* à 5 (XV), *Dum complerentur* à 5 (XVI), *Ecce dominus veniet* à 5 (XX), *Descendit angelus domini* à 5 (XXII), *Quem vidistis pastores* à 6 (XXIV), *Tu es petrus* à 6 (XXVI) et *Vidi spetiosam* à 6 (XXVII). La grande majorité des pièces adopte l'écriture la plus courante au XVI^e siècle : elles sont pour un seul chœur, *a voce piena* et sans artifice contrapuntique. Cinq motets font exception. *O regem celi* à 4 (XIII) et *O sacrum convivium* à 4 (XIV) utilisent une disposition *ad aequales* pour voix aiguës. *Gaude maria virgo* à 5 (XXIII) intègre un canon à l'unisson aux deux voix de *cantus*. *Salve regina* à 6 (XXXII) est un *Tenormotette*¹⁵ comportant deux *cantus firmi*. Enfin, l'*Ave maria* à 8 (XXXIII) requiert un double-chœur. Mentionnons encore que deux des motets, l'un à quatre et l'autre à six voix, reposent sur le même texte : *O sacrum convivium* (XIV et XXIX).

1. Aspects modaux

Les pièces du recueil sont réparties en quatre groupes qui se suivent en fonction du nombre de voix : les quatorze motets à 4 voix (I-XIV), les neuf motets à 5 (XV-XXIII), les neuf motets à 6 (XXIV-XXXII), et finalement celui à 8 voix (XXXIII). Notons le nombre plus élevé de motets à 4, l'égalité du nombre de motets à 5 et à 6 et l'isolement du motet à 8.

A l'intérieur des groupes, les différences modales entre les pièces interviennent dans l'organisation. La mise en relation des paramètres habituels pour la détermination modale décrits par Bernhard Meier¹⁶ avec les pièces de Victoria ne pose pas de problème particulier. Nous n'avons pas eu besoin de recourir aux cadences et aux formations mélodiques. Le cadre de l'*octoechos* paraît en outre le plus approprié, sur la base des pièces elles-mêmes et des *Magnificat* de 1581. La possible ambiguïté autour de *Senex puerum portabat* (VII) et *Sancta maria* (VIII) est levée par Victoria lui-même, dans la mesure où il intitule *Missa quarti toni* sa messe qui parodie partiellement le premier des deux motets. Il apparaît ainsi que le compositeur déve-

vom 15. bis zum 17. Jahrhundert», in *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber, Laaber-Verlag, 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), pp. 91-153 : 128.

15 L'anglais utilise le terme de «cantus firmus motet».

16 Voir Meier, *The modes of classical polyphony*, pp. 34-234. Pour la détermination des modes des motets XIII et XIV, à voix aiguës, voir id., «Zur Modalität der *ad aequales* disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie», in *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess, Neuhausen – Stuttgart, Hänssler, 1978, pp. 230-239.

loppe a priori dans ce recueil une pratique modale tout à fait «classique». Mais, nous n'aborderons pas ici de front la question de savoir si Victoria possède une «vue interne» ou une «vue externe» des modes, s'ils sont «précompositionnels» ou si au contraire ils n'existent simplement pas pour lui lorsqu'il écrit ses motets¹⁷. Relevons toutefois que les cadences des pièces en mode 7 sont empruntées à celle du mode 8¹⁸, particularité qui existe également chez Palestrina¹⁹.

Nous laissons donc de côté les critiques, partiellement justifiées, adressées par Harold S. Powers à Bernhard Meier, ainsi que la contre-théorie des types tonaux («tonal types») qui en découle²⁰. Par ailleurs, l'approche de Powers est elle aussi sujette à discussion²¹.

Le tableau 1 propose une vision d'ensemble des modes. La première constatation d'importance que nous pouvons faire à la lecture de ce tableau est le groupement par paires des motets en fonction de critères modaux²². Les exceptions que constituent *Gaude maria virgo* (XXIII), *Salve regina* (XXXII) et l'*Ave maria* (XXXIII) seront expliquées plus bas. De surcroît, dans les groupes de motets à 5 et à 6, les appariements sont soulignés par un effectif vocal toujours identique où les voix dédoublées sont les mêmes. Mais qu'en est-il au-delà de ces paires? Examinons les groupes de motets les uns après les autres, en débutant par les motets à 4.

Il faut, dans un premier temps, retrancher de l'analyse les deux derniers motets du groupe (XIII et XIV), qui emploient la disposition *ad aequales*. Nous discuterons plus bas de leur raison d'être et position. Deux paramètres permettent d'expliquer l'organisation des douze premiers motets: ils utilisent tous la variante plagale des modes et sont répartis en fonction des systèmes de clés. Un premier sous-groupe de huit pièces dans le système de clés graves se dégage. Huit pièces, car Victoria écrit deux pièces par mode employé dans la pratique dans ce système de clés.

17 Mangani – Sabaino, «Tonal types and modal attributions», pp. 231-233, exposent brièvement cette problématique.

18 Cadences principales sur *sol*, *do* et *ré* d'après Pontio et Dressler, voir Meier, *The modes of classical polyphony*, pp. 108-114. Victoria privilégie les cadences sur *sol* et *do* aussi bien dans ses pièces en mode 7 qu'en mode 8.

19 Ibid., p. 135, et Mangani – Sabaino, «Tonal types and modal attributions», pp. 234-235, 237.

20 Voir les quatre contributions de l'auteur citées en note 5.

21 Sur ce dernier point, voir Mangani – Sabaino, «Tonal types and modal attributions».

22 O'Regan, «The organisation of Marenzio», a déjà relevé ce point à la p. 67, de même qu'il a donné quelques informations sur l'organisation des livres de motets de 1583 et 1585.

Tableau 1 : Modes des motets*.

Motet	Système	Clés	Finale	Tessitures	Mode
<i>O quam gloriosum</i> (I)	bécarre	c1c3c4f4	<i>sol</i>	C : d ¹ -d ² / A : g-g' / T : d-d' / B : G-g	8
<i>Doctor bonus</i> (II)	bécarre	c1c3c4f4	<i>sol</i>	C : d ¹ -d ² / A : g-g' / T : d-d' / B : G-g	8
<i>Quam pulchri sunt</i> (III)	bémol	c1c3c4f4	<i>fa</i>	C : c ¹ -c ² / A : f-f' / T : c-c' / B : F-f	6
<i>O decus apostolicum</i> (IV)	bémol	c1c3c4f4	<i>fa</i>	C : c ¹ -c ² / A : f-f' / T : c-c' / B : F-f	6
<i>O magnum misterium</i> (V)	bémol	c1c3c4f4	<i>sol</i>	C : d ¹ -d ² / A : g-g' / T : d-d' / B : G-g	2 tr.
<i>Magi viderunt stellam</i> (VI)	bémol	c1c3c4f4	<i>sol</i>	C : d ¹ -d ² / A : g-g' / T : d-d' / B : G-g	2 tr.
<i>Senex puerum portabat</i> (VII)	bécarre	c1c3c4f4	<i>mi</i>	C : e ¹ -e ² / A : a-a' / T : e-e' / B : A-a	4
<i>Sancta maria</i> (VIII)	bécarre	c1c3c4f4	<i>mi</i>	C : e ¹ -e ² / A : a-a' / T : e-e' / B : A-a	4
<i>Ne timeas maria</i> (IX)	bécarre	g2c2c3c4	<i>do</i>	C : g ¹ -g ² / A : c ¹ -c ² / T : g-g' / B : c-c'	6 tr.
<i>Pueri hebreorum</i> (X)	bécarre	g2c2c3c4	<i>do</i>	C : g ¹ -g ² / A : c ¹ -c ² / T : g-g' / B : c-c'	6 tr.
<i>Vere languores nostros</i> (XI)	bécarre	g2c2c3c4	<i>re</i>	C : a ¹ -a ² / A : d ¹ -d ² / T : a-a' / B : d-d'	2 tr.
<i>O vos omnes</i> (XII)	bécarre	g2c2c3c4	<i>re</i>	C : a ¹ -a ² / A : d ¹ -d ² / T : a-a' / B : d-d'	2 tr.
<i>O regem celi</i> (XIII)	bémol	g2g2c2c3	<i>fa</i>	CI : f ¹ -f ² / CII : f ¹ -f ² / CIII : c ¹ -c ² / A : f - f'	5
<i>O sacrum convivium</i> (XIV)	bémol	c1c1c1c3	<i>fa</i>	CI : c ¹ -c ² / CII : c ¹ -c ² / CIII : c ¹ -c ² / A : f - f'	6
<i>Ascendens christus in altum</i> (XV)	bémol	g2g2c2c3c4	<i>sol</i>	CI : g ¹ -g ² / CII : g ¹ -g ² / A : d ¹ -d ² / T : g-g' / B : d-d'	1 tr.
<i>Dum complerentur</i> (XVI)	bémol	g2g2c2c3c4	<i>sol</i>	CI : g ¹ -g ² / CII : g ¹ -g ² / A : d ¹ -d ² / T : g-g' / B : d-d'	1 tr.
<i>Ave regina celorum</i> (XVII)	bémol	c1c3c3c4f4	<i>fa</i>	C : c ¹ -c ² / AI : f-f' / AII : f-f' / T : c-c' / B : F-f	6
<i>Regina celi</i> (XVIII)	bémol	c1c3c3c4f4	<i>fa</i>	C : c ¹ -c ² / AI : f-f' / AII : f-f' / T : c-c' / B : F-f	6
<i>Alma redemptoris</i> (XIX)	bémol	g2c2c3c4f3	<i>fa</i>	C : f ¹ -f ² / A : c ¹ -c ² / TI : f-f' / TII : f-f' / B : c-c'	5

* Les conventions de présentation sont reprises du chapitre 3 de la première partie de Meier, *The modes of classical polyphony*, pp. 47-88 et adaptées.

Motet	Système	Clés	Finale	Tessitures	Mode
<i>Ecce dominus veniet</i> (XX)	bémol	g2c2c3c4f3	<i>fa</i>	C : f-f" / A : c'-c" / TI : f-f' / TII : f-f' / B : c-c'	5
<i>Cum beatus ignatius</i> (XXI)	bécarre	g2g2c2c3c4	<i>ré</i>	CI : a'-a" / CII : a'-a" / A : d'-d" / T : a-a' / B : d-d'	2 tr.
<i>Descendit angelus domini</i> (XXII)	bécarre	g2g2c2c3c4	<i>ré</i>	CI : a'-a" / CII : a'-a" / A : d'-d" / T : a-a' / B : d-d'	2 tr.
<i>Gaude maria virgo</i> (XXIII)	bécarre	c1c1c3c4f4	<i>sol</i>	CI : d'-d" / CII : d'-d" / A : g-g' / T : d-d' / B : G-g	8
<i>Quem vidistis pastores</i> (XXIV)	bémol	c1c1c3c4c4f4	<i>sol</i>	CI : d'-d" / CII : d'-d" / A : g-g' / TI : d-d' / TII : d-d' / B : G-g	2 tr.
<i>Vadam et circuibō civitatem</i> (XXV)	bémol	c1c1c3c4c4f4	<i>sol</i>	CI : d'-d" / CII : d'-d" / A : g-g' / TI : d-d' / TII : d-d' / B : G-g	2 tr.
<i>Tu es petrus</i> (XXVI)	bécarre	g2g2c2c3c3c4	<i>sol</i>	CI : g'-g" / CII : g'-g" / A : d'-d" / TI : g-g' / TII : g-g' / B : d-d'	7
<i>Vidi spetiosam</i> (XXVII)	bécarre	g2g2c2c3c3c4	<i>sol</i>	CI : g'-g" / CII : g'-g" / A : d'-d" / TI : g-g' / TII : g-g' / B : d-d'	7
<i>Benedicta sit sancta trinitas</i> (XXVIII)	bémol	c1c3c3c4c4f4	<i>fa</i>	C : c'-c" / AI : f-f' / AII : f-f' / TI : c-c' / TII : c-c' / B : F-f	6
<i>O sacrum convivium</i> (XXIX)	bémol	c1c3c3c4c4f4	<i>fa</i>	C : c'-c" / AI : f-f' / AII : f-f' / TI : c-c' / TII : c-c' / B : F-f	6
<i>Surexit pastor bonus</i> (XXX)	bémol	c1c1c3c4c4f4	<i>fa</i>	CI : c'-c" / CII : c'-c" / A : f-f' / TI : c-c' / TII : c-c' / B : F-f	6
<i>Congratulamini mihi</i> (XXXI)	bémol	c1c1c3c4c4f4	<i>fa</i>	CI : c'-c" / CII : c'-c" / A : f-f' / TI : c-c' / TII : c-c' / B : F-f	6
<i>Salve regina</i> (XXXII)	bémol	g2g2c2c2c3f3 Tertia pars : g2g2c2c2	<i>sol</i>	CI : g'-g" / CII : g'-g" / AI : d'-d" / AII : d'-d" / T : g-g' / B : d-d'	1 tr.
<i>Ave maria</i> (XXXIII)	bémol	c1c3c4f4 c1c3c4f4	<i>sol</i>	CI : d'-d" / AI : g-g' / TI : d-d' / BI : G-g CII : d'-d" / AII : g-g' / TII : d-d' / BII : G-g	2 tr.

Par ailleurs, les « quatre » modes y sont représentés : on trouve deux motets mixolydiens (I et II), deux lydiens (III et IV : dans le système par bécarre avec *sol* comme finale), deux doriens (V et VI : dans le système par bémol avec *sol* également comme finale) et deux phrygiens (VII et VIII). Les modes ne sont ainsi pas disposés dans l'ordre ascendant de leur finale. Un second sous-groupe, dans le système de clés aiguës, émerge. Mais il ne comporte que quatre pièces parce qu'il n'existe que deux modes plagaux utilisant ce système de clés : les motets IX et X en lydien dans le système par bécarre avec finale *do*²³ et les motets XI et XII en dorien transposé à l'octave (finale *ré*). Relevons que les deux motets à finale *do* sont les seuls du recueil. De fait, tous les modes plagaux couramment utilisés, en tenant compte des variantes transposées, sont représentés. Le choix des modes (et des finales) n'apparaît ainsi que comme une conséquence et non comme le critère de base pour la succession des pièces. Le raisonnement permet également d'expliquer le choix du nombre de pièces.

L'examen du deuxième groupe de motets, les motets à 5, s'avère à la fois plus simple et moins révélateur. Ecartons pour le moment le dernier motet du groupe, *Gaude maria virgo* (XXIII). Ici également, la succession des modes en tant que tel n'est pas significative. On trouve quatre pièces en dorien : les motets XV et XVI, dans la version transposée sur *sol*, et les motets XXI et XXII, dans celle transposée à l'octave. Les premiers sont authentiques, les suivants plagaux. Les quatre autres pièces sont en lydien non transposé. Les deux premières (XVII et XVIII) sont plagales, les deux suivantes (XIX et XX) authentiques. On ne trouve pas de mode phrygien, ni de mixolydien. Sommes-nous en présence de paramètres organisateurs déterminants ? Certes, on peut considérer que deux sous-groupes se dégagent (un dorien et un lydien), subdivisés chacun en deux (deux motets authentiques et deux motets plagaux), mais la succession des pièces infirme cette hypothèse, dans la mesure où les quatre motets doriens ne sont pas groupés. Existe-t-il d'autres critères ? Six motets sur huit utilisent le système par bémol, et les deux seuls modes habituels possibles dans ce cadre sont le dorien transposé sur *sol* et le lydien. Très bien, mais que faire alors des motets XXI et XXII, qui utilisent le système par bécarre ? La répartition entre système de clés graves ou aiguës n'apporte également rien. Sur les cinq modes courants qui utilisent le système de clés aiguës²⁴, seuls trois sont représentés : le mode 1 transposé sur *sol* (XV et XVI), le mode 5 (XIX et XX) et le mode 2 transposé à l'octave (XXI et XXII). Pour ce deuxième groupe, les paramètres du système modal

23 Dans le cadre de l'*octoechos* le mode de *do* est considéré comme une transposition du mode de *fa*.

24 Mode 1 transposé sur *sol*, mode 5, mode 7, mode 2 transposé à l'octave et mode 6 transposé sur *do*.

ne permettent ainsi pas de rendre compte d'une organisation concertée à moyenne échelle. Notons que l'organisation par paires des pièces est maintenue pour les quatre motets successifs en lydien (XVII-XX) grâce à la distinction authentique/plagale.

Il en est de même du groupe des motets à 6. A nouveau, nous laissons de côté le dernier des neuf motets : *Salve regina* (XXXII). Les motets XXVIII à XXXI constituent le seul cas du recueil où quatre motets du même mode, lydien plagal, se suivent, ce qui crée de facto un sous-groupe. L'appariement des pièces est toutefois maintenu grâce aux effectifs vocaux : les motets XXVIII et XXIX requièrent deux voix d'*altus* et deux voix de *tenor*, alors que les motets XXX et XXXI nécessitent deux *cantus* et deux *tenor*. La cohésion de ce sous-groupe est renforcée par un paramètre étranger au système modal : le fait que les pièces qui le constituent sont en une partie. Nous reviendrons plus loin sur cette question. Du point de vue modal, il est difficile d'articuler ce sous-groupe avec les quatre premiers motets, qui ont certes tous *sol* comme finale, mais dont deux sont en dorien plagal transposé sur *sol* (XXIV et XXV) et deux en mixolydien authentique (XXVI et XXVII). Nous ne trouvons par ailleurs aucun motet phrygien. L'examen des systèmes d'altérations, des systèmes de clés et des appartenances authentiques ou plagales n'apporte rien de plus.

Le dernier motet du recueil, *Ave maria* (XXXIII), occupe une place à part due à son nombre de voix. Son mode, *sol* dorien plagal, n'est en rien particulier par rapport aux autres motets.

Reste la question de l'*ethos* des modes²⁵. Comme la succession modale des pièces n'est pas linéaire et que les textes ne sont pas prédéfinis, une possibilité théorique de lien avec l'affect général des pièces existe. Mais ce n'est globalement pas le cas. On en veut pour preuve le mode dorien transposé à l'octave des deux motets pour la Passion, *Vere languores nostros* (XI) et *O vos omnes* (XII), et de *Cum beatus ignatius* (XXI), relatant le martyre Saint Ignace. Le mode transposé vers l'aigu choisi pour les trois motets, censé exprimer la joie, n'est pas « approprié » au caractère dramatique des textes. De même, les textes des deux motets phrygiens du recueil, *Senex puerum portabat* (VII) et *Sancta maria* (VIII), sont mariaux et n'ont rien de pathétique. Cependant, deux modes authentiques peuvent avoir été choisis pour leur *ethos*. *Ascendens chritus in altum* (XV) est en mode 1 transposé sur *sol*. Sa phrase liminaire, précisément « *Ascendens christus in altum* », s'appuie sur un sujet ascendant qui couvre une octave entière, typique du mode. Si l'on veut, le mode 7 de *Tu es petrus* (XXVI) rend compte de l'idée d'édification que son texte comporte.

25 Voir le chapitre 6 de la deuxième partie de Meier, *The modes of classical polyphony*, pp. 385-405.

2. Écriture et forme

L'individualisation des derniers motets des groupes grâce à divers procédés est une des caractéristiques essentielles de l'organisation du livre de Victoria. Ces pièces fonctionnent comme points finaux de chaque groupe et comme maillons dans l'ensemble du recueil. Dans le groupe des motets à 4, une paire joue ce rôle : *O regem celi* (XIII) et *O sacrum convivium* (XIV). Les groupes de motets à 5 et à 6 se concluent, eux, chacun par un motet : *Gaude maria virgo* (XXIII) et *Salve regina* (XXXII) respectivement. L'*Ave maria* (XXXIII) à 8 voix constitue le couronnement de tout le recueil, non seulement en raison de sa position, mais aussi de son effectif. Et il peut être assimilé aux motets individualisés que nous venons de mentionner.

Un des moyens d'individualisation de ces motets se rattache à l'organisation modale du recueil. En effet, les derniers motets des groupes de motets à 5 et à 6 ne sont pas intégrés à une paire modale. *Gaude maria virgo* (XXIII) est le seul motet mixolydien du groupe et il est précédé de deux motets doriens. *Salve regina* (XXXII) en *sol* dorien est précédé par quatre motets en lydien. Les deux derniers motets à 4 constituent bien une paire modale lydienne, mais elle se différencie des autres paires du groupe grâce à une opposition interne authentique / plagale : *O regem celi* (XIII) est en mode 5, *O sacrum convivium* (XIV) en mode 6.

Cependant, c'est le jeu sur l'écriture et sur le nombre de parties qui se révèle déterminant. Pour conclure le groupe des motets à 4, Victoria introduit les deux motets à voix égales du recueil. A la fin du groupe des motets à 5, on trouve *Gaude maria virgo* (XXIII), le motet canonique du recueil. Le groupe des motets à 6 s'achève par le *Tenormotette* du livre, le *Salve regina* (XXXII). Le motet à 8, l'*Ave maria* (XXXIII), est la pièce du recueil nécessitant un double chœur. On constate non seulement que le compositeur prend la peine de particulariser la fin de chaque groupe, mais encore qu'il utilise à chaque fois une technique d'écriture différente, créant une sorte de double individualisation. Ainsi, le recours à des techniques d'écriture marginales du motet de même que leur nombre s'expliquent peut-être en premier lieu par les besoins de l'organisation du recueil.

Nous l'avons vu, la plupart des pièces se composent d'une seule ou de deux parties. Victoria joue également sur ce paramètre. Les motets à 4 sont majoritairement en une partie et les motets à 5 en deux parties. Pour l'équilibre, les quatre premiers motets à 6 (XXIV-XXVII) sont en deux parties, les quatre suivants (XXVIII-XXXI) en une. Également intéressantes sont les exceptions : les deux derniers motets à 4 sont les seuls de leur groupe à s'articuler en deux parties. *Gaude maria virgo* (XXIII) est le seul de son groupe en une partie. Se dessine ainsi une structure en forme de chiasme entre les

deux premiers groupes : la forme en une partie constitue tout d'abord la norme et la forme bipartite l'exception, puis la relation s'inverse. Avec sa forme quadripartite, *Salve regina* (XXXII) est le seul motet à comporter un nombre de parties aussi élevé. Il se distingue ainsi à l'échelle du groupe des motets à 6 et à celle du livre.

En outre, dans ce jeu de regroupement et de différenciation Victoria a pris soin de souligner quelques appariements grâce à l'écriture des pièces elles-mêmes, notamment au niveau des *exordia*. C'est ainsi que les exordes des motets XIII-XIV, qui commencent l'un et l'autre sur l'interjection «O», sont tous deux homophoniques et constitués intégralement de *tuttis*. De plus, leurs premières mesures développent des textures similaires. Dans les motets de la paire XXIV-XXV, les exordes débutent par un trio aigu imitatif, se poursuivent par sa répétition dans le grave et par un *tutti* homophonique. Cette alternance de trios aigus et graves se retrouve au début des exordes des motets XXVI-XXVII. Par ailleurs, les *secundae partes* des motets XXIV, XXV, XXVI et XXVII débutent toutes par quatre ensembles à nombre de voix réduit et une répétition de l'alternance grave-aigu.

Il nous reste à examiner un point important : dans quelle mesure les textes que Victoria a choisis participent-ils à cet agencement complexe ?

3. Textes, liturgie et organisation du livre

Pour identifier les textes utilisés par le compositeur, nous avons consulté treize sources conservées dans des bibliothèques romaines : neuf bréviaires et antiphonaires romains prétridentins, le bréviaire romain tridentin, un bréviaire avilais, un propre des saints espagnol conservé à Rome et le missel romain tridentin pour un des motets. Toutes ces sources ont été publiées entre 1547 et 1572. Ce choix s'est imposé dans la mesure où Victoria ne vit que depuis quelques années à Rome et que sa publication intervient dans la période charnière qui suit la fin du Concile de Trente²⁶.

Le tableau 2 synthétise nos résultats. Les deux premières colonnes reportent les informations fournies par le compositeur lui-même dans son recueil. C'est toutefois nous qui numérotions les pièces. Lorsque deux destinations liturgiques sont mentionnées, la première reproduit l'information fournie par la table des matières de l'édition, la seconde par les parties elles-mêmes.

26 Un descriptif détaillé de la méthode que j'ai utilisée pour cette identification, ainsi que ses résultats complets sont consultables dans ma thèse, pp. 75-82 du premier volume, ainsi que pp. 22-52 des annexes.

Tableau 2 : Textes des motets et sources.

Motet	Fête	Catégorie et date	Genre liturgique et destination précise	Rite romain pré-tridentin	Rite romain tridentin	Rite avilais	Manipulation	Variantes	Alléluia
<i>O quam gloriosum</i> (I)	In festo omnium sanctorum	PS 1 ^{er} novembre	Antienne de magnificat des secondes Vêpres	x	x	x	-	-	-
<i>Doctor bonus</i> (II)	In festo sancti andreae	PS 30 novembre	Répons de la troisième/cinquième leçon des Matines	x	x	x	-	x	-
<i>Quam pulchri sunt</i> (III)	In conceptione beatae mariae	PS 8 décembre	Antienne de magnificat des premières/secondes Vêpres	x	-	-	-	-	Alléluia final présent dans les sources
<i>O decus apostolicum</i> (IV)	In festo sancti thomae apostoli	PS 21 décembre	Antienne de magnificat des secondes Vêpres	-	-	x	-	x	Alléluia final ajouté
<i>O magnum misterium</i> (V)	In circumcissione domini	PT 1 ^{er} janvier	Noël, répons de la quatrième leçon des Matines	x	x	x	-	x	Alléluia final ajouté
<i>Magi viderunt stellam</i> (VI)	In epiphania domini	PT 6 janvier	Antienne de magnificat des premières Vêpres	x	x	x	-	x	Alléluia final présent dans les sources
<i>Senex puerum portabat</i> (VII)	In purificatione beatae mariae	PS 2 février	Antienne, destinations diverses	x	x	x	-	-	-
<i>Sancta maria</i> (VIII)	In sancte mariae ad nives	PS 5 août	Antienne de magnificat des premières Vêpres	x	x	-	-	x	-
<i>Ne timeas maria</i> (IX)	In annuntiatione beatae mariae	PS 25 mars	Antienne / répons, destinations diverses	x	x	x	Montage ?	x	-

Motet	Fête	Catégorie et date	Genre liturgique et destination précise	Rite romain pré-tridentin	Rite romain tridentin	Rite avilais	Manipulation	Variantes	Alléluia
<i>Pueri hebreorum</i> (X)	Dominica in ramis palmurum	PT	Antienne, destinations diverses	x	x	x	-	-	-
<i>Vere languores nostros</i> (XI)	Feria quinta in cena domini	PT	Antienne / répons, fêtes et destinations diverses	x	x	x	Montage	x	-
<i>O vos omnes</i> (XII)	Feria sexta in parasceve	PT	Répons de la neuvième leçon des Matines	x	x	-	Montage	-	-
<i>O regem celi</i> (XIII)	In festo natalis domini	PT 25 décembre	Dimanche de l'octave de Noël, répons de la huitième leçon des Matines	x	-	-	-	x	Alléluias finaux ajoutés
<i>O sacrum convivium</i> (XIV)	In festo corporis christi	PT	Antienne de magnificat des secondes Vêpres	x	x	x	-	-	Alléluia final présent dans les sources
<i>Ascendens christus in altum</i> (XV)	In ascensione domini	PT	Répons / répons bref de la sixième leçon des Matines	x	x	-	-	x	Alléluias présents dans les sources ; alléluia ajouté entre la fin du verset et la reprise de la fin du répons
<i>Dum complerentur</i> (XVI)	In festo pentecostes	PT	Répons de la première leçon des Matines	x	x	x	-	x	Alléluias présents dans les sources ; alléluia ajouté entre la fin du verset et la reprise de la fin du répons

<i>Ave regina celorum</i> (XVII)	Sabato in septuagesima	Chant ordinaire de l'office	[Antienne mariale, <i>Corpus</i> n°1542]							-
<i>Regina celi</i> (XVIII)	Sabato in Resurrectione domini	Chant ordinaire de l'office	[Antienne mariale, <i>Corpus</i> n°4597]							[Alléluias selon la matrice formelle « unité textuelle 1 – alléluia – unité textuelle 2 – alléluia »]
<i>Alma redemptoris</i> (XIX)	Sabato in Adventu Domini	Chant ordinaire de l'office	[Antienne mariale, <i>Corpus</i> n°1356]							-
<i>Ecce dominus veniet</i> (XX)	Dominica in adventu domini ou in adventu domini	PT	Premier, deuxième, ou troisième dimanche de l'Avent, antienne / répons, destinations diverses	x	x	x	Montage	x		Alléluias présents dans les sources ; alléluia ajouté entre la fin du verset et la reprise de la fin du répons
<i>Cum beatus ignatius</i> (XXI)	In festo sancti ignatius	PS 1 ^{er} février	Sixième leçon des Matines	x	x	-	Montage	-	-	
<i>Descendit angelus domini</i> (XXII)	In festo sancti iohannis baptistae	PS 24 juin	Répons de la deuxième/quatrième leçon des Matines	(x)	(x)	x	-	x	-	
<i>Gaude maria virgo</i> (XXIII)	De beata virgine	CS	[Antienne, <i>Corpus</i> n°2924]							[Alléluia final]
<i>Quem vidistis pastores</i> (XXIV)	In festo natalis domini	PT 25 décembre	Répons de la troisième leçon des Matines	x	x	x	-	x		Alléluias finaux ajoutés
<i>Vadam et circuibo civitatem</i> (XXV)	In planctu beatissimae virginis mariae	[Fête non identifiée]	[Texte non identifié]							-

Motet	Fête	Catégorie et date	Genre liturgique et destination précise	Rite romain pré-tridentin	Rite romain tridentin	Rite avilais	Manipulation	Variantes	Alléluia
<i>Tu es petrus</i> (XXVI)	In festo sancti petri	Fête des apôtres Pierre et Paul PS 29 juin	Répons de la deuxième/troisième leçon des Matines	x	x	(x)	-	-	-
<i>Vidi spetiosam</i> (XXVII)	In festo assumptionis beatissimae mariae	PS 15 août	Répons de la première leçon des Matines	x	x	(x)	-	-	-
<i>Benedicta sit sancta trinitas</i> (XXVIII)	In festo sanctissimae trinitas	PT	Introit (messe)		[x]		-	x	Alléluia final ajouté
<i>O sacrum convivium</i> (XXIX)	In festo corporis Christi	PT	Antienne de magnificat des secondes Vêpres	x	x	x	-	-	Alléluia final présent dans les sources
<i>Surrexit pastor bonus</i> (XXX)	In festo resurrectionis domini	PT	Deuxième, cinquième ou sixième jour de la semaine de Pâques, répons de la première/deuxième leçon des Matines	x	x	x	-	x	Alléluia final présent dans les sources
<i>Congratulamini mihi</i> (XXXI)	In festo nativitatis beatae mariae	PS 8 septembre	[Texte non identifié]						[Alléluia final]
<i>Salve regina</i> (XXXII)	Sabato in pentecoste	Chant ordinaire de l'office	[Antienne mariale, <i>Liber usualis</i> , p. 241]					-	
<i>Ave maria</i> (XXXIII)	In annuntiatione beatae mariae ou de beata virgine	PS 25 mars ou CS	[Antienne, <i>Corpus</i> n°1539]					-	

Les colonnes suivantes comportent l'identification proprement dite. Dans la troisième colonne, PS abrège «Propre des saints», PT «Propre du temps» et CS «Commun des saints». Les croix dans les cinquième, sixième et septième colonnes indiquent la présence du texte dans les ou des sources appartenant au groupe générique indiqué. Une croix entre parenthèses signale une présence partielle. La croix entre crochets qui apparaît pour *Benedicta sit sancta trinitas* (XXVIII) indique que nous avons identifié le texte par défaut dans le *Missel romain* tridentin. Si nous présentons le texte par ailleurs courant de *Congratulamini mihi* (XXXI) comme non identifié, c'est qu'il ne figure pas dans nos sources sous la destination liturgique proposée par le compositeur. La fête liturgique préconisée par Victoria pour *Vadam et circuibo civitatem* (XXV), «In planctu beatissimae virginis mariae», reste non identifiée, par conséquent son texte également. Nous n'avons en outre pas effectué de recherche approfondie pour les textes très largement répandus ou destinés au Commun des saints que sont les antiennes mariales, *Gaude maria virgo* (XXIII) et l'*Ave maria* (XXXIII). Nous en proposons toutefois ici l'identification courante²⁷. Par ailleurs, les destinations liturgiques annoncées par Victoria ne correspondent pas exactement pour quatre motets²⁸.

Il apparaît que les textes choisis par Victoria n'appartiennent ni à une source ni à un rite uniques. Les textes et leurs variantes sont soit empruntés à deux rites sur trois ou aux trois, soit au rite romain prétridentin ou au rite avilais à l'exclusion des autres.

Si le compositeur utilise certains textes tels quels, la majorité d'entre eux comportent des variantes ou résultent de montages. Les ajouts les plus intéressants concernent la formule de jubilation «alléluia». Cela se produit d'abord à la fin de cinq motets. Et dans trois motets-répons à 5 dont les textes comportent d'ores-et-déjà des alléluias dans les sources selon la matrice formelle «unité textuelle 1 – alléluia – unité textuelle 2 – alléluia», Victoria ajoute une occurrence entre la fin du verset et la reprise de la fin du répons proprement dit. Les alléluias ajoutés répondent d'abord à des nécessités liturgiques. Ils entrent également en jeu dans la forme des pièces et

27 La mention «*Corpus*» dans la quatrième colonne du tableau renvoie au *Corpus Antiphonarium Officii*, editum a Renato-Joanne Hesbert, 6 vol., Roma, Herder, 1963-1979.

28 Le compositeur réserve *O magnum misterium* (V) à la Circoncision alors que toutes les sources prévoient le texte pour Noël. S'agit-il d'une erreur, bien qu'il n'y ait là aucune aberration liturgique? Victoria destine *O regem celi* (XIII) à la fête de Noël, la source soit au dimanche de l'octave de Noël, soit pour la semaine de l'octave de Noël. Le compositeur prévoit *Ecce dominus veniet* (XX) pour un des dimanches de l'Avent, sans précision supplémentaire, alors que ses éléments sont empruntés à des textes appartenant spécifiquement au premier, deuxième et/ou troisième dimanche. Victoria destine *Surexit pastor bonus* (XXX) à la fête de Pâques, tandis que les sources réservent ce texte pour divers moments de son octave.

l'organisation du livre dans son ensemble : ils permettent au compositeur d'accentuer l'individualisation du sous-groupe de pièces XXVIII-XXXI, de renforcer les paires de motets III-IV et V-VI, et d'unifier autour d'une forme unique dans le livre tous les motets-répons à 5 qui comportent des alléluias.

L'examen des sources des textes se révèle important pour comprendre d'autres éléments de l'organisation du recueil. Le principe du livre est d'offrir une collection de pièces destinées à quelques-unes des fêtes de l'année liturgique, dont les plus importantes. La répartition de Victoria est homogène : elle offre quatorze pièces pour le Propre du temps et douze pour le Propre des saints²⁹. Le recueil contient également une mise en musique des quatre antiennes mariales, qui couvrent l'année liturgique.

La succession des pièces à l'intérieur des groupes respecte le plus souvent le calendrier liturgique, mais il n'est pas le critère premier d'organisation. En effet, des exceptions apparaissent. Par exemple, *Sancta maria* (VIII), prévu pour Notre-Dame des Neiges (5 août), est inséré entre *Senex puerum portabat* et *Ne timeas maria*, réservés respectivement à la Purification de la Vierge (2 février) et à l'Annonciation (25 mars). Ou encore *Surexit pastor bonus* (XXX), destiné à Pâques, est placé après *Benedicta sit sancta trinitas* et le second *O sacrum convivium*, qui se suivent et sont respectivement prévus pour la Trinité et la Fête du Saint Sacrement.

Nous avons vu plus haut que les motets finaux de chaque groupe étaient individualisés par divers procédés. Ils se distinguent d'une manière ou d'une autre également au niveau liturgique. Les deux derniers motets du groupe des motets à 4, *O regem celi* (XIII) et *O sacrum convivium* (XIV), sont prévus pour deux des plus importantes fêtes de l'année : Noël et la fête du Saint Sacrement. Le groupe des motets à 5 se termine par l'un des deux seuls motets du recueil, *Gaude maria virgo* (XXIII), destiné au Commun des saints. L'autre, *Ave maria* (XXXIII), conclut la publication elle-même. La dernière pièce des motets à 6, *Salve regina* (XXXII), se singularise parce qu'elle est la seule antienne mariale de son groupe.

Il est en outre possible de donner une explication précise de la position des trois autres antiennes mariales. Il existe un lien entre *Ecce dominus veniet* (XX), prévu pour les dimanches de l'Avent et l'antienne mariale *Alma redemptoris* qui le précède immédiatement : elle est l'antienne utilisée pendant cette période liturgique. En outre, les deux pièces partagent le même mode, *fa* lydien authentique. Il s'agit donc d'un couple liturgique et modal. Pour constituer un sous-groupe homogène au niveau liturgique, les deux antiennes mariales restantes, *Ave regina celorum* (XVII) et *Regina celi* (XVIII) sont simplement placées avant *Alma redemptoris*. Ceci crée un sous-groupe

29 Sont absents du calcul les motets qui n'ont pas fait l'objet de l'identification plus approfondie.

modal de quatre motets en *fa* lydien³⁰. Dans ce cas précis, les données liturgiques amènent une organisation particulière.

Dernier détail : les deux motets initiaux du recueil sont prévus pour deux fêtes du propre des saints de novembre, alors que l'année liturgique débute le premier dimanche de l'Avent. L'explication à ce léger écart est probablement à chercher dans l'exorde particulier du premier, *O quam gloriosum*. Il s'agit d'un exorde homophonique en valeurs longues particulièrement imposant, qui remplit parfaitement son rôle introductif et place tout le livre sous le signe de l'Adoration.

Les types de textes que Victoria emprunte sont d'abord des antiennes. Quinze motets sont concernés : *O quam gloriosum* (I), *Quam pulchri sunt* (III), *O decus apostolicum* (IV), *Magi viderunt stellam* (VI), *Senex puerum portabat* (VII), *Sancta maria* (VIII), *Pueri hebreorum* (X) et *O sacrum convivium* (XIV/XXIX), puis les quatre antiennes mariales *Ave regina celorum* (XVII), *Regina celi* (XVIII), *Alma redemptoris* (XIX) et *Salve regina* (XXXII), enfin *Gaude maria virgo* (XXIII) et *Ave maria* (XXXIII). En deuxième place figurent des répons. Le compositeur respecte la forme liturgique et reprend l'intégralité des textes dans sept motets : *O regem celi* (XIII), *Ascendens christus in altum* (XV), *Dum complerentur* (XVI), *Descendit angelus domini* (XXII), *Quem vidistis pastores* (XXIV), *Tu es petrus* (XXVI) et *Vidi spetiosam* (XXVII). Dans trois motets, *Doctor bonus* (II), *O magnum misterium* (V) et *Surexit pastor bonus* (XXX), il ne s'approprie que les textes des répons proprement dits, sans les versets.

Les textes de quatre pièces apparaissent comme des compilations d'extraits d'antiennes et/ou de répons. Le texte d'*Ecce dominus veniet* (XX) résulte du montage de deux textes distincts. Le premier, qui constitue la *prima pars* du motet, apparaît comme antienne dans trois sources et comme début de répons dans deux autres. Le second, qui est utilisé au début de la *secunda pars*, est le début d'un répons. Victoria effectue son montage de sorte que la pièce prenne la forme d'un motet-répons. Il est difficile de dire si le texte de *Ne timeas Maria* (IX) provient d'une antienne ou d'un répons ou s'il résulte d'un montage. Il apparaît soit comme antienne soit comme fin de répons dans nos sources, mais dans tous les cas de façon incomplète. Les textes de la paire de motets *Vere languores* (XI) et *O vos omnes* (XII) partagent des similitudes. Ils apparaissent comme des montages qui proviennent en partie de répons. Plus précisément, ils débutent par un verset et se poursuivent par la fin du répons correspondant (donc comme dans la succession liturgique habituelle, mais sans le répons au début). Le texte de *Vere languores nostros* se prolonge par des emprunts à des antiennes, celui de *O vos omnes*

30 Il est traditionnel d'écrire les trois antiennes mariales dont nous parlons ici en *fa* lydien au XVI^e siècle.

par une unité non identifiée³¹ et par la reprise de l'unité «si est dolor similis sicut dolor meus» sur la même musique. De sorte que ce motet fonctionne de façon unique dans le recueil comme une espèce de motet-répons ou comme un répons de Ténèbres en miniature (pour rappel il est constitué d'une seule partie de 68 brèves).

Le texte du *Cum beatus ignatius* (XXI) sort du lot dans la mesure où il est tiré d'un extrait de leçon. Il est quelque peu réaménagé. Celui de *Benedicta sit sancta trinitas* (XXVIII) est exceptionnellement tiré d'un introït, donc du propre de la messe. Victoria n'utilise que l'introït proprement dit, à l'exclusion du psaume. Nous l'avons dit, les textes de *Vadam et circuibo civitatem* (XXV) et *Congratulamini mihi* (XXXI) restent non identifiés.

L'antienne se caractérise par un texte linéaire, sans répétition et produit naturellement en polyphonie une forme du même type. Le répons, plus complexe, est constitué de trois parties : à la suite du répons proprement dit (AB), un verset est chanté (C), suivi par la reprise de la fin du répons (B). En polyphonie la forme produite est précisément celle appelée motet-répons (AB – CB). Comme le répons est habituellement plus long que l'antienne, il est logique que la forme polyphonique qui en résulte soit la plupart du temps en deux parties, alors que celle dérivée de l'antienne est d'un seul tenant³².

Nous avons vu plus haut qu'un des éléments essentiels dans l'organisation du recueil est la segmentation ou non des motets en parties. Un schéma se dégage en combinant cet élément avec la forme des pièces et le type de texte original : les motets à 4 sont en une partie, suivent une forme linéaire et se fondent sur une antienne. Les motets à 5 sont en deux parties, adoptent une forme AB – CB et ont pour base un répons. Les quatre premiers motets à 6 partagent les caractéristiques des motets à 5, les quatre suivants celles des motets à 4. Le tableau 3 permet d'examiner tout cela de façon plus synthétique.

Nous constatons que Victoria n'hésite pas à jouer avec certains textes pour qu'ils puissent se conformer aux modèles et trouver ainsi leur place dans le recueil. Les motets de forme linéaire provenant d'un répons sont les suivants : *Doctor bonus* (II), *O magnum misterium* (V) et *Surexit pastor bonus* (XXX) ; il s'agit précisément de ceux où le compositeur ne met en musique que le répons lui-même, dont le texte reste ainsi linéaire (ni le verset, ni la reprise de la fin du répons ne sont utilisés). Le procédé est identique pour *Benedicta sit sancta trinitas* (XVIII), basé sur un introït.

31 «Attendite universi populi et videte dolorem meum.»

32 Voir Strunk, «Some motet-types», p. 158.

Tableau 3 : Textes et formes des motets.

Motet	Type du texte d'origine	Forme	Parties
<i>O quam gloriosum</i> (I)	antienne	linéaire	1
<i>Doctor bonus</i> (II)	répons	linéaire	1
<i>Quam pulchri sunt</i> (III)	antienne	linéaire	1
<i>O decus apostolicum</i> (IV)	antienne	linéaire	1
<i>O magnum misterium</i> (V)	répons	linéaire	1
<i>Magi viderunt stellam</i> (VI)	antienne	linéaire	1
<i>Senex puerum portabat</i> (VII)	antienne	linéaire	1
<i>Sancta Maria</i> (VIII)	antienne	linéaire	1
<i>Ne timeas maria</i> (IX)	montage antienne/répons	linéaire	1
<i>Pueri hebreorum</i> (X)	antienne	linéaire	1
<i>Vere languores nostros</i> (XI)	montage antienne/répons	linéaire	1
<i>O vos omnes</i> (XII)	montage répons	ABCB	1
<i>O regem celi</i> (XIII)	répons	AB – CB	2
<i>O sacrum convivium</i> (XIV)	antienne	linéaire	2
<i>Ascendens christus in altum</i> (XV)	répons	AB – CB	2
<i>Dum complerentur</i> (XVI)	répons	AB – CB	2
<i>Ave regina celorum</i> (XVII)	antienne mariale	linéaire	2
<i>Regina celi</i> (XVIII)	antienne mariale	linéaire	2
<i>Alma redemptoris mater</i> (XIX)	antienne mariale	linéaire	2
<i>Ecce dominus veniet</i> (XX)	montage antienne/répons	AB – CB	2
<i>Cum beatus ignatius</i> (XXI)	montage leçon	linéaire	2
<i>Descendit angelus domini</i> (XXII)	répons	AB – CB	2
<i>Gaude maria virgo</i> (XXIII)	antienne	linéaire	1
<i>Quem vidistis pastores</i> (XXIV)	répons	AB – CB	2
<i>Vadam et circuibo civitatem</i> (XXV)	[non identifié]	linéaire	2
<i>Tu es petrus</i> (XXVI)	répons	AB – CB	2
<i>Vidi spetiosam</i> (XXVII)	répons	AB – CB	2
<i>Benedicta sit sancta trinitas</i> (XXVIII)	introït	linéaire	1
<i>O sacrum convivium</i> (XXIX)	antienne	linéaire	1
<i>Surexit pastor bonus</i> (XXX)	répons	linéaire	1
<i>Congratulamini mihi</i> (XXXI)	[non identifié]	linéaire	1
<i>Salve regina</i> (XXXII)	antienne mariale	linéaire	4
<i>Ave maria</i> (XXXIII)	antienne	linéaire	1

Les montages permettent également au compositeur de façonner des textes qui répondent à ses besoins. Ainsi, *Ne timeas Maria* (IX) et *Vere languores nostros* (XI) sont de forme linéaire, tandis que *Ecce dominus veniet* (XX) est un motet-répons.

Des exceptions existent dans le jeu forme/nombre de parties. Un seul motet possède une partie et une forme ABCB : il s'agit de *O vos omnes* (XII) nous l'avons vu. Son unique partie et sa brièveté lui permettent de s'intégrer harmonieusement aux motets à 4. Inversement, sept motets sont en deux ou quatre parties et de forme linéaire : *O sacrum convivium* (XIV), *Ave regina celorum* (XVII), *Regina celi* (XVIII), *Alma redemptoris* (XIX), *Cum beatus ignatius* (XXI), *Vadam et circuibo civitatem* (XXV) et *Salve regina* (XXXII). La forme linéaire de *Cum beatus ignatius* et *Vadam et circuibo civitatem* s'explique par la longueur imposante de leur texte. Le second est le plus long du recueil : la répétition finale d'un de ses segments aurait produit une pièce d'une longueur excessive, qui n'aurait pas trouvé sa place. Le raisonnement est également valable pour *Cum beatus ignatius*. Les textes des quatre antiennes mariales ne subissent aucune transformation. De ce fait, leur forme reste linéaire. Et si les trois premières sont en deux parties, c'est parce qu'ils appartiennent au groupe des motets à 5. La segmentation en quatre parties de *Salve regina* s'explique à la fois par la longueur du texte et la volonté du compositeur de renforcer l'individualisation de cette pièce, la dernière de son groupe comme on l'a vu. Il nous reste à examiner *O sacrum convivium* (XIV). La forme est linéaire parce que son texte provient d'une antienne. Mais, la segmentation en deux parties résulte de l'individualisation de ce motet par rapport aux autres de son groupe et de son couplage avec *O regem celi* (XIII). Ainsi s'explique la différence de traitement par rapport à l'autre *O sacrum convivium* (XXIX), qui, bien que partageant strictement le même texte, est linéaire et en une partie.

On peut en conclure que la forme des motets de Victoria dépend de leur position dans le recueil. En d'autres termes, s'il y a jeu avec les textes et le nombre de parties, c'est bien pour produire une organisation particulière. Il est ainsi difficile d'imaginer qu'un tel agencement soit dû à quelqu'un d'autre, l'éditeur par exemple, que le compositeur lui-même. Nous ne savons rien de la genèse et de la chronologie de composition des pièces elles-mêmes. Mais il apparaît clairement que si la conception d'ensemble du recueil n'a pas été à l'origine de la composition, ceci aurait nécessairement entraîné un travail ultérieur de révision.

4. Conclusions

Revenons à un élément de l'examen des textes, celui des rites divers dans lesquels Victoria va puiser, pour le mettre en lien avec la problématique plus large du rôle de la Contre-Réforme sur l'esthétique du compositeur. C'est en effet un poncif de l'historiographie traditionnelle et de la littérature de vulgarisation que de considérer le musicien comme un «représentant typique de la Contre-Réforme³³», ainsi que le formule par exemple *L'Encyclopédie de la Musique* parue dans *La Pochotèque*. Cette conception repose sur l'existence de chapelain que Victoria a menée, sur l'absence d'œuvres profanes dans sa production et sur la parenté, elle aussi une simplification, de son style avec celui de Palestrina.

Entre-temps, les perspectives proposées par la littérature sur la relation entre la Contre-Réforme et l'évolution de la polyphonie en général durant la seconde moitié du XVI^e siècle ont considérablement évolué. Si elle colporte au départ le mythe romantique du sauvetage de la polyphonie par Palestrina, elle aboutit à une vaste entreprise de déconstruction, où l'importance des débats du Concile de Trente sur la musique dans l'ensemble des réformes est réévaluée et leur poids sur l'évolution de la réalité musicale considérablement relativisé. Les recherches les plus récentes³⁴ montrent que les

33 «Victoria, Tomás Luis de», in *Encyclopédie de la musique*, sous la dir. de Lucio Lamarque, [Paris], Librairie générale française, 1992 (La Pochotèque. Encyclopédies d'aujourd'hui ; 1^{ère} éd. it. : 1983), p. 821. Ou encore, dans le bref chapitre que Brigitte et Jean Massin consacrent à Victoria dans leur *Histoire de la Musique occidentale*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Fayard, 1985 (Les indispensables de la musique), p. 319, on peut lire que «c'est à Rome [...] au cœur de la Contre-Réforme que la carrière de Victoria se déroule d'abord.» Voir également Wilhelm Lueger, «Die altklassische Polyphonie», in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von E. Karl Gustav Fellerer, Kassel, Bärenreiter, 1971-1976, vol. 2, p. 26 et Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, 1988 (Les indispensables de la musique ; 1^{ère} éd. all. : 1977), vol. 1, p. 249.

34 Voir par exemple Craig A. Monson, «Another look at musical reform the Council of Trent», in *Palestrina e l'Europa*, Atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 Ottobre 1994), a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati ed Elena Zomparelli, Palestrina, Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 13-43 ; id., «The Council of Trent revisited», *Journal of the American Musicological Society*, 55/1, 2002, pp. 1-37 ; Oscar Mischiati, «Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica», in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti et al., Trento, Provincia Autonoma di Trento – Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 19-29 ; Valentino Donella, «Palestrina e la musica al Concilio di Trento», *Rivista internazionale di Musica Sacra*, 15/3-4, 1994, pp. 281-298 ; Iain Fenlon, «Music and reform in sixteenth-century Italy: Florence, Rome and the savonarolian tradition», in *Bellarmino e la Controriforma*, a cura di Romeo de Maio et al., Sora, Centro di studi sorani «Vincenzo Patriarca», 1990, pp. 853-889.

auteurs des décrets officiels s'efforcent d'en dire aussi peu que possible sur la musique, insistant uniquement sur le bannissement des éléments impurs ou séculiers, réclamé par ailleurs depuis longtemps³⁵. Les questions d'interdiction pure et simple de la polyphonie ainsi que d'intelligibilité du texte ont bien été évoquées, mais elles disparaissent des dispositions finales. Une volonté unificatrice et «purificatrice» se manifeste toutefois au travers d'une réforme des textes liturgiques, qui débouche sur les publications par Pie V du nouveau *Bréviaire romain* en 1568 et du nouveau *Missel romain* en 1570. Ce bréviaire est précisément un de ceux que nous avons intégré à notre corpus de référence pour l'examen des textes de Victoria.

Si des expériences polyphoniques particulières existent bel et bien à la suite du Concile, elles ne sont pas représentatives, et la plupart des allégeances qu'on trouve dans les publications semblent plutôt relever de considérations politiques ou commerciales³⁶. De plus, la quantité de messes *ad imitationem* éditées qui utilisent un matériau d'origine profane ne diminue pas, de même que leurs exécutions. Tout ceci amène les spécialistes de la question à postuler un rôle mineur des débats et des dispositions du Concile de Trente sur la polyphonie³⁷.

En outre, les délibérations se sont focalisé essentiellement sur la messe, à la fois en tant que cérémonie liturgique et genre musical. Cela n'a rien

35 Pour les documents bien connus qui émanent du Concile, voir par exemple Edith Weber, *Le Concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-réforme*, Paris, Honoré Champion, 1982, pp. 75-95.

36 Voir entre autres Lewis Lockwood, *The Counter-Reformation and the masses of Vincenzo Ruffo*, [Vienne], Universal Edition, 1970 (Studi di musica veneta, 2), pp. 85-100 et Monson, «The Council of Trent revisited», p. 26.

37 Lockwood, *The Counter-Reformation*, pp. 134-135 : «Not only has the continued mixture of the secular with the sacred in church music been thought to indicate a lack of attention to the reform trend – the generally acknowledged failure of the Counter-Reformation to cause widespread modifications in musical style has prompted the belief that its over-all impact on music was not very great. This view receives a certain support from the fact that not a few composers, particularly at Rome and in northern Italy, paid homage to the Council of Trent or to the demand for intelligibility in their titles and prefaces but did not attempt to remodel their style accordingly. The fact that simple, chordal style in the mass was quite common in northern Italy in works that made no reference to church reform has also encouraged scepticism about the importance of its influence. And for composers who still favored complex contrapuntal techniques, such as Palestrina or Costanzo Porta, evident religiosity and personal contact with reform leaders were not sufficient to alter their artistic inclinations.»

Fenlon, «Music and Reform», p. 861, va dans le même sens : «The inevitable conclusion is that except for a handful of special cases the Council of Trent had as little practical effect on the various styles of liturgical polyphony that continued to be composed and performed throughout Italy as it did on the other arts. [...] Nevertheless, the deliberations of Trent and its alleged influence on the composition of sacred music continue to occupy an exaggerated position in conventional histories of sixteenth-century music.»

d'étonnant, dans la mesure où le Concile, par nécessité théologique et pastorale, réaffirme et accentue le rôle central du culte eucharistique, et par là se préoccupe du genre musical central qui y est entendu. Le motet ne suscite dans ce contexte pas directement de controverse, ne serait-ce que parce qu'il n'utilise plus, au XVI^e siècle, un matériau d'origine profane. On peut donc supposer que la pression sur sa facture est encore bien moins importante.

Pour ce qui est de Victoria, nous n'avons de fait aucun témoignage qui lierait le compositeur à l'une ou l'autre des expériences musicales suscitées par le Concile, de même qu'aucune des préfaces de ses publications ne fait allusion aux exigences conciliaires. Par ailleurs, sa production comporte la *Missa pro victoria* à 9 voix, publiée à Madrid dans le recueil mélangé de 1600 que nous avons mentionné au début de ce texte. Or l'œuvre est une messe *ad imitationem* sur *La guerre* de Clément Janequin, composition profane s'il en est. Et nous l'avons vu, pour les textes de son premier livre de motets, le musicien puise dans les rites prétridentin, tridentin et avilais. Il n'hésite pas par ailleurs à effectuer des montages afin d'accommoder ses textes à l'organisation générale du livre, de même qu'il introduit des variantes. Ainsi, le nouveau bréviaire de 1568 n'est en aucun cas la source de référence : certains textes ou extraits de textes, de même que certaines variantes, ne s'y trouvent pas. S'il faut rester prudent sur les conclusions à tirer eu égard à la marge de manœuvre dont disposent les compositeurs dans le choix de leurs textes de motets, il apparaît tout au moins difficile de comprendre d'abord ce recueil en lien avec les répercussions du Concile de Trente.

* * *

Un autre axe d'interprétation semble plus intéressant. Katelijne Schiltz a examiné l'organisation du livre de motets à 5 voix d'Adrian Willaert, publié à Venise chez Girolamo Scotto en 1539³⁸. Il en ressort que cette organisation est tributaire de critères modaux et de procédures compositionnelles. Or, Victoria se profile dans la même lignée savante, avec un livre dont l'organisation est peut-être plus complexe encore. Nous l'avons vu, celle-ci s'appuie sur des groupes en fonction du nombre de voix, sur des appariements entre pièces définis par des aspects modaux, sur des formes (nombres de parties) et sur des écritures musicales différenciées.

De plus, une publication de ce type est un moyen fort pour le jeune Victoria d'entrer sur le marché de l'édition avec ce qui constitue son « opus 1 », dans la mesure où elle compose un objet qui est et dit quelque chose de plus que la somme de ses parties et qui possède un certain poids. Elle est en

38 Adrian Willaert, *Musica quinque vocum (quae vulgo motecta nuncupatur) liber primus*, Venezia, Girolamo Scotto, 1539. Voir Schiltz, « Motets in their place. »

outre une collection au sens propre, dont on peut tirer l'une ou l'autre pièce à tour de rôle pour l'interpréter à l'occasion d'une fête liturgique déterminée. Il est ainsi possible d'appréhender ces motets comme maillons d'une chaîne et/ou comme objets artistiques indépendants, refermés sur eux-mêmes. Il faut toutefois garder à l'esprit que la spécificité de chacun d'entre eux dépend de la conception d'ensemble.

Un dernier élément du livre contribue à former une « constellation esthétique » qui pointe dans la même direction. Dans la dédicace, le compositeur affirme en effet :

[...] Quasi specimen quoddam, aut pignus meæ in te voluntatis pias quasdam Cantiones Musico artificio elaboratas (Motecta vulgo appellant) quas ad bonorum omnium, atque in primis huius scientiæ studiosorum utilitatem ædere placuit, tuo nomini [Otto Truchsess von Waldburg] consecravi³⁹.

Et destiner d'abord un recueil aux érudits de la musique le range dans la mouvance de la *musica reservata*. S'il est vrai que l'interprétation de ce terme, qu'on rencontre dans les sources de l'époque, reste controversée⁴⁰, sa mise en relation avec des recueils tels que ceux de Willaert et Victoria ne peut que contribuer à enrichir la compréhension des contextes dans lequel il apparaît et par là-même les réalités qu'il recouvre.

L'orientation esthétique dont témoigne l'organisation du premier livre de Victoria est bien entendu corroborée par le style des pièces elles-mêmes, entre autres parce qu'elles empruntent au madrigal des éléments d'écriture spécifiques. Mais ceci est une autre histoire.

Abstract

The organisation of Tomás Luis de Victoria's first motet book, published in Venice in 1572 by the Sons of Antonio Gardano (RISM V 1421), is based on a stratification of various but complementary elements. The pieces are organized into four groups: fourteen four-part, nine five-part, nine six-part, and one eight-part. They form modal pairs. The last motets of these groups are based on specific music writing (*ad aequales*, canon in unison, cantus

39 C'est nous qui traduisons et soulignons : « [...] J'ai consacré à ton nom [Otto Truchsess von Waldburg], comme un exemple ou un gage de mon dévouement pour toi, de pieux chants élaborés grâce à l'art musical (on les appelle communément motets), que j'ai jugé bon de publier dans l'intérêt de tous les gens de bien et en premier lieu des *gens attachés à cette science*. »

40 Albert Dunning, « Musica reservata (I) », in *NGroveD*, 2001, vol. 17, pp. 474-477, propose une synthèse de la question.

firmus motet, double-choir motet). In addition, the composer plays with the number of parts, essentially one or two, which occur between the groups and in the interior of them. The texts are taken from various rites (Avilan, pre-Tridentine and post-Tridentine) and sources. When necessary, the composer manipulates them to adapt to the organization of the collection. Ultimately, the book is seen as an object having some weight and that says something more than just the sum of parts. This is precisely what the young composer needs to position himself on the motet market with what is his “opus 1”. In the preface which he signs himself, Victoria situates his edition within the movement of *musica reservata* since he intends it for connoisseurs. Now it is precisely this complex organisation that enables the musician to place his book in a line of scholarly publications, initiated apparently by Adrian Willaert’s motet book for five voices, which dates from 1539.

Bibliographie

- Bergquist Peter, «Modal ordering within Orlando di Lasso’s publications», in *Orlando di Lasso studies*, ed. Peter Bergquist, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 203-226.
- Corpus Antiphonalium Officii*, editum a Renato-Joanne Hesbert, 6 vol., Roma, Herder, 1963-1979.
- Donella Valentino, «Palestrina e la musica al Concilio di Trento», *Rivista internazionale di Musica Sacra*, 15/3-4, 1994, pp. 281-298.
- Dunning Albert, «Musica reservata (I)», in *NGroveD*, 2001, vol. 17, pp. 474-477.
- Encyclopédie de la musique*, sous la dir. de Lucio Lamarque, [Paris], Librairie générale française, 1992 (La Pochothèque. Encyclopédies d’aujourd’hui ; 1^{ère} éd. it. : 1983).
- Fenlon Iain, «Music and reform in sixteenth-century Italy : Florence, Rome and the savonarolian tradition», in *Bellarmino e la Controriforma*, a cura di Romeo de Maio et al., Sora, Centro di studi sorani «Vincenzo Patriarca», 1990, pp. 853-889.
- Giardina Adriano, *Tomás Luis de Victoria: le premier livre de motets*, 2 vol., Université de Genève, 2009; en ligne sur : archive-ouverte.unige.ch/unige:5368
- Histoire de la Musique occidentale*, sous la dir. de Brigitte et Jean Massin, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Fayard, 1985 (Les indispensables de la musique).
- Körndle Franz, «Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert», in *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber, Laaber-Verlag, 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), pp. 91-153.
- Lockwood Lewis, *The Counter-Reformation and the masses of Vincenzo Ruffo*, [Vienne], Universal Edition, 1970 (Studi di musica veneta, 2).
- Lueger Wilhelm, «Die altklassische Polyphonie», in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von E. Karl Gustav Fellerer, Kassel, Bärenreiter, 1971-1976, vol. 2, p. 26.
- Mangani Marco – Sabaino Daniele, «Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations», *Acta Musicologica*, 80/2, 2008, pp. 231-250.
- Meier Bernhard, *The modes of classical polyphony described according to the sources with revisions by the author*, New York, Broude Brothers, 1988 (1^{ère} éd. allemande: 1974).
- Meier Bernhard, «Zur Modalität der *ad aequales* disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie», in *Festschrift Georg von Dadelzen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Kohlhasse und Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1978, pp. 230-239.

- Michels Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, 1988 (Les indispensables de la musique; 1^{ère} éd. all. : 1977).
- Mischiati Oscar, «Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica», in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti et al., Trento, Provincia Autonoma di Trento – Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 19-29.
- Monson Craig A., «Another look at musical reform the Council of Trent», in *Palestrina e l'Europa*, Atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 Ottobre 1994), a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati ed Elena Zomparelli, Palestrina, Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 13-43.
- Monson Craig A., «The Council of Trent revisited», *Journal of the American Musicological Society*, 55/1, 2002, pp. 1-37.
- O'Regan Noel, «The organisation of Marenzio's *Motectorum pro festis totius anni cum communi sanctorum* of 1585», in *Miscellanea marenziana*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Antonio Delfino, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 49-70.
- O'Regan Noel, «Tomás Luis de Victoria's roman churches revisited», *Early Music*, 28/3, 2000, pp. 403-418.
- Owens Jessie Ann, «Palestrina as reader: motets from the *Song of songs*», in *Hearing the motet: essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed. Dolores Pesce, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 307-328.
- Powers Harold S., «Anomalous modalities», in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, hrsg. von Bernhard Schmid, München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996, pp. 221-242.
- Powers Harold S., «Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 16, 1992, pp. 9-52.
- Powers Harold S., «Modal representation in polyphonic offertories», *Early Music History*, 2, 1982, pp. 43-86.
- Powers Harold S., «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony», *Journal of the American Musicological Association*, 34/3, 1981, pp. 428-470.
- Schiltz Katelijne, «Motets in their place: some <crucial> findings on Willaert's book of five-part motets (Venice, 1539)», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 54/2, 2004, pp. 99-118.
- Smith Anne, «Willaert motets and mode», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 16, 1992, pp. 117-165.
- Stevenson Robert, «Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611): unique Spanish genius», *Inter-American Music Review*, 12/1, 1991, pp. 1-100.
- Strunk Oliver, «Some motet-types of the sixteenth-century», in *Papers read at the International congress of musicology (New York, 1939)*, ed. Arthur Mendel et al., New York, American Musicological Society, 1944, pp. 155-160.
- Traube Alexandre, *L'Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria: caractéristiques et structure à grande échelle*, mémoire d'histoire de la musique, Conservatoire de Neuchâtel, 2000.
- Victoria Tomás Luis de, *Cartas (1582-1606)*, a cargo de Alfonso de Vicente, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.
- Weber Edith, *Le Concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-réforme*, Paris, Honoré Champion, 1982, pp. 75-95.
- Wiering Frans, *The language of the modes: studies in the history of polyphonic modality*, New York – London, Routledge, 2001.
- Willaert Adrian, *Musica quinque vocum (quae vulgo motecta nuncupatur) liber primus*, Venezia, Girolamo Scotto, 1539.