

LPG 8738

VICTORIA OFFICIUM DEFUNCTORUM EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

PAR L'AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA



DUCRETET - THOMSON

ENREGISTREMENT EFFECTUÉ A L'ABBAYE DE ROYAUMONT

BOISECQ

TOMAS LUIZ DE VICTORIA

OFFICIUM DEFUNCTORUM

Cette impressionnante composition est généralement considérée comme le chef-d'œuvre du grand mystique espagnol. Ici, beaucoup plus intensément qu'ailleurs, nous pouvons ressentir la profondeur et la richesse de l'inspiration de Victoria, et combien l'appréciation classique des historiens et commentateurs de l'art polyphonique de la Renaissance, qui le subordonnent ou le comparent à Palestrina, se révèle injuste. Comment, en effet, établir un parallèle entre le Romain chez qui la haute science contrapuntique — dont les effets sont parfois surprenants — dissimule mal un recueillement très officiel, sinon de pure forme, avec l'exaltation de l'âme dévorée d'amour divin de l'Espagnol?

La biographie de Victoria ne nous apporte guère de lumières sur son œuvre. Moins mal connue que d'aucuns auraient tendance à l'écrire, elle ne peut cependant être reconstituée qu'à l'état schématique. Né vers 1535 ou 1540, peut-être même quelques années plus tard, à Avila, en Vieille Castille, il vint, encore jeune, se fixer à Rome. On sait que vers 1565 il s'inscrivit, dans cette ville, au « Collegium Germanicum », institution fondée par Loyola, où lui fut dispensé un enseignement ecclésiastique. Ses maîtres pour la musique furent d'abord ses deux compatriotes Escobedo et Morales, chantres de la chapelle pontificale, puis peut-être Palestrina et Jacques de Kerle, musicien flamand de tradition bavaroise. Il devint plus tard lui-même maître de chapelle du « Collegium Germanicum », puis, après différents postes, ayant été ordonné prêtre, il fut nommé chapelain de la sœur de l'empereur, Dona Maria, qu'il suivit à Madrid, probablement à l'époque où elle épousa son cousin Philippe III, roi d'Espagne. Il obtint alors le poste d'organiste des Descalzas Reales, à Madrid, et mourut vers 1610 (1608 ou 1611, suivant les auteurs).

De cette dernière période de la vie de Victoria date l'ouvrage ici enregistré. Il fut précisément composé en mémoire, ou peut-être, suivant certains auteurs, à l'occasion des obsèques de la reine d'Espagne (Dona Maria, connue des historiens sous le nom de Marie d'Autriche), en 1605.

Bien qu'élevé, ou du moins instruit à Rome, et ayant très longtemps vécu en Italie, Victoria n'en était pas moins resté foncièrement espagnol. Son tempérament et son inspiration typiques suffisent à le distinguer de ses contemporains, et de Palestrina en particulier, dont pourtant sa technique d'écriture ne diffère en rien. À dire vrai, son style personnel échappe à l'analyse raisonnée. La force grave de sa musique, ses élans mystiques ne doivent rien à des « procédés » ou des « recettes ».

Certes, on notera facilement quelques détails de forme qui lui sont

personnels, et surtout le symbolisme constant de son langage. À cet égard, il est évident que l'ascète n'a pas dédaigné les leçons des madrigalistes. Il sait à l'occasion se servir des tessitures aiguës pour évoquer les chœurs des bienheureux ou suggérer à l'aide d'un chromatisme descendant ou d'une instabilité modale insistante les inquiétudes de l'âme prête à comparaître par devant le souverain juge. On remarquera le contraste presque constant entre le style aisé du contrepoint de certains passages, opposés à de rigoureuses constructions verticales, l'emploi fréquent d'intervalles « tendus », tels la quinte diminuée et la quarte augmentée, ses modulations expressives et autres habiletés de facture. Mais ces moyens — dont il emprunte souvent à d'autres le principe — ne sont en aucune façon une fin en eux-mêmes. Il leur demande, par de continuelles allusions au texte latin, un surcroît de chaleur expressive et une plus grande richesse de couleurs pour traduire avec éloquence les transports de son âme extasiée. Chaque mot, chaque syllabe du texte sacré sont mis en valeur, non avec le souci du pittoresque d'un enlumineur naïf, mais avec la foi militante d'un disciple de Loyola.

Dans cette messe des morts, comme dans toutes ses compositions du même genre, Victoria se refuse non seulement à utiliser des thèmes profanes, mais même des idées mélodiques originales. Chacun des morceaux de l'œuvre est annoncé par le thème grégorien traditionnel chanté à une voix seule, à quoi répond la polyphonie du chœur. C'est le dialogue symbolique du diacre et de la foule des fidèles. De cette manière, le chœur chante presque toujours un texte dont les premières paroles latines ne sont pas celles que l'on entend usuellement au cours de l'office romain. Il débute à la seconde phrase, au **repons**. Au cours du **Kyrie**, le dialogue se poursuit entre le chœur (à six voix comme dans l'ensemble de cette messe) et un groupe réduit, à qui est confié le **Christe**, dépourvu des deux parties les plus graves. L'opposition des masses produit un effet saisissant d'une grande force dramatique.

Les morceaux successifs composant l'ouvrage sont : l'**Introït** (Requiem et Kyrie), le **Graduel** (Requiem...), l'**Offertoire** (Domine Jesu Christe, Rex gloriae...), le **Sanctus**, le **Benedictus**, l'**Agnus**, la **Communion** (Lux aeterna...) et un « **Libera me, Domine, de morte aeterna** », texte habituellement chanté en l'absence du corps, dans la liturgie romaine. Ce dernier détail semble bien indiquer que cette messe ne fut pas chantée aux obsèques mêmes de la reine, mais plus probablement pour un service anniversaire, à moins que l'ultime morceau n'ait été composé ultérieurement. La grandiose conception de cet ouvrage et la perfection de sa facture excluent, au demeurant, l'idée qu'il ait été le fruit d'une improvisation de circonstance.

Roger COTTE.

DUCRETET - THOMSON