

SE&M

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE MUSICOLOGÍA

El patrimonio musical  
hispano — 40

VICTORIA

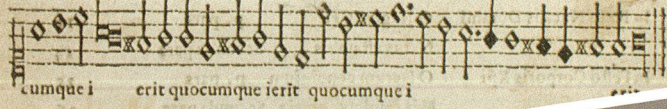
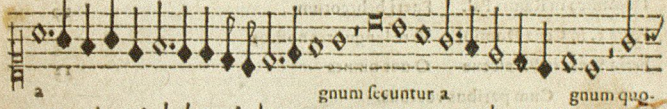
MOTECTA

Musica Reservata de Barcelona

Pedro Teixeira

In Festo omnium Sanctorum. 4. Voc.

CANTUS



Cantus de O quam gloriosum, obra que abre la colección.

Fuente: Valladolid: Archivo musical de la catedral. Impreso 26 [40]. Publicado con permiso.

## LOS MOTECTA DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA: HACIA UN SECRETO INSTINTO POR LA MÚSICA

Si diez veces las oyes, tanto más te gustarán.  
¡Príncipe! no desprecies al hombre al que la Roma piadosa ensalza  
como gloria inmortal de sus jóvenes maestros.  
Cuando llegue a la madurez, ¿qué se dirá de él?

«Epigrama» de Juvenal de Ancina al Duque de Saboya  
*Motecta festorum totius anni* (Roma, 1585)

Estos breves versos describen un entorno y transmiten la idea de una atmósfera apropiada para adentrarse en el registro sonoro de los *Motecta que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur* (Venecia, 1572), la edición «princeps» de Tomás Luis de Victoria (ca. 1548–1611). Y es que el autor ha seguido manteniendo un reconocimiento que ya le adjudicaron sus contemporáneos, hasta el extremo de que hoy se le distingue como uno de los grandes creadores musicales europeos. De hecho, varios de sus primitivos motetes que en esta grabación se contienen han conformado el reducido conjunto de creaciones que nunca han dejado de sonar a lo largo de la historia de la música occidental. Ciertamente fueron expresión sonora de la espiritualidad católica en el cierre del siglo XVI y el inicio del XVII, pero siguen albergando una fuerza intrínseca idónea para alcanzar hoy a las más diversas sensibilidades, tanto las cobijadas bajo la fe —cualquiera que esta sea— como las ajenas a ella.

Comenzaremos este relato *in media res*, cuando a inicios del año 1565 un joven abulense de 16 años, a quien gustaba llamarse Thomé Luis de Victoria, se encontraba en una Roma deslumbrante, una urbe inmersa en la gran efervescencia religiosa impulsada tras el Concilio de Trento finalizado dos años antes. Había llegado para formarse como sacerdote en el prestigioso *Collegium Germanicum*, precisamente una de las principales instituciones

educativas del periodo tridentino. Aun cuando probablemente el azar también tuviera algo que ver con su traslado a la Ciudad Eterna, sus dotes, habilidades y espiritualidad fueron sin lugar a duda esenciales para que se le sufragase tan valiosa oportunidad.

Su llegada a Roma probablemente esté vinculada a la figura del Cardenal Otto Truchsess von Waldburg [1514–1573] y a la visita que el año anterior este había cursado a España. El primado, a quien Victoria denominaba «Patrono Venerabilísimo», además de imprescindible hombre de la contrarreforma, fue un gran melómano que es reconocido por la historiografía musical como el responsable de las *Preces speciales* polifónicas que, a cargo de su capilla personal, fueron interpretadas durante el Concilio de Trento. Von Waldburg, príncipe-obispo de Augsburgo, era por entonces también el principal patrono del Colegio Germánico, en el que será acogido el joven abulense. A él irán dirigidas las treinta y tres obras recogidas en esta impresión de sus *Motecta* que integran este registro en su totalidad. Victoria informa al Cardenal a través de la dedicatoria del impreso que le ofrece el «primer fruto de sus trabajos» debido a que «ha tomado a vuestro cargo el patrocinio de mi persona» y he «puesto mi confianza desde hace ya tanto tiempo en su mecenazgo. [...] ¿A quién era más justo entregar esta primicia de mi espíritu que a Vucencia quien habéis proporcionado los medios y cuya generosidad ha hecho posible la adquisición de los mayores o menores conocimientos comprendidos en estas composiciones?».

Siendo estas las creaciones más tempranas del compositor, es remarcable que conformarán el más exitoso y reimpresso grupo de sus obras: todas ellas fueron publicadas al menos 5, 6 o 7 veces por el propio autor, en lugares como Venecia, Roma, Dilinga o Milán. Él mismo dejó constancia de que se vio «estimulado a reeditar [sus] trabajos porque el conjunto de [sus] obras había sido acogido de tal modo que ya no quedaba casi ninguna para que las pudieran usar los que comenzaban a dedicarse a la música» (*Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi*, Madrid, 1600). Algunas también fueron publicadas por otros impresores, como Pierre Phalèse en Amberes en 1609, o intabuladas para laúd en *Florilegium omnis fere generis cantionum* (Colonia, 1594). Además de en España, se conservan ejemplares de las ediciones victorianas en Austria, Alemania, Bélgica, Gran Bretaña, Hungría, Italia, Polonia, Portugal, diversos países de Hispanoamérica, etc.

El éxito de Victoria, que como vemos conoció y sintió en vida, en gran medida se fundamentó en estas composiciones. Lo reconoce en varias de las dedicatorias de sus reimpressiones en

las que, a pesar de la requerida falsa modestia retórica, esgrime reflexiones como la más explícita dirigida a Felipe II y plasmada en su *Missarum Libri Duo* (Roma, 1583): «Quiero que quede a juicio de los demás en qué medida ha sobresalido en esta materia [musical]. Según la opinión y el testimonio de los expertos y de los entendidos me parece que lo he conseguido hasta el punto de que no tengo por qué arrepentirme en ningún caso de la labor de mi trabajo». Se muestra a su mecenasa —el Rey— y a sus lectores como un hombre seguro de sí mismo, rasgo que parece haberle acompañado desde esos tempranos años, pues ciertamente puede calificarse de osadía que, con una reducida experiencia en la profesión musical no superior a cuatro años, hubiera decidido sacar a la luz esas sus primeras creaciones a la edad de veintitrés años.

A colación de ello subsiste la duda de si estos motetes fueron compuestos por el maestro ex profeso para su edición, puesto que conforman un corpus bastante completo de obras que recorren el calendario litúrgico. O bien, como alternativa, es posible que la colección se fuera conformando poco a poco con las piezas que iba componiendo como respuesta a necesidades o demandas variadas realizadas por las instituciones, cofradías o particulares a los que servía en estos sus primeros y casi únicos años como músico profesional en Roma. Probablemente la respuesta sea una combinación de ambas propuestas, conclusión que encuentra apoyo, por ejemplo, en el hecho de que algunas de las festividades estén doblemente representadas, incluso con motetes con igual texto como *O sacrum convivium* (a 4 a 6vv), mientras que otras que solían ser acompañados con polifonía no aparezcan, como los motetes de Cuaresma. Quizás en parte por ello se sienta que esta colección es representativa del Victoria más celebrativo, pues ciertamente muchos de sus motetes comparten tal afección.

En un intercambio epistolar entre los padres jesuitas del Germánico se relata cómo «por la pasión que [Tomás] sentía por la música había abandonado el colegio con gran pesar de los padres [...] antes de haber completado sus estudios eclesiásticos<sup>1</sup>». No debió de ser fácil tomar la resolución de abandonar los estudios eclesiásticos ni el Colegio, si es que como parece esta decisión recayó de su cuenta, pues implicaba dejar una vida «regalada» para comenzar una intensa actividad no siempre bien remunerada. En 1569 inició su labor en la iglesia aragonesa de Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli, en la que se ocupó de cubrir

<sup>1</sup>CASIMIRI, Raffaele. "Il "Vittoria": nuovi documenti per una biografia sincera". Note d'archivio per la storia musicale XI [1934]: 111–197, p. 126

las demandas musicales que le eran propias, tanto las interpretativas –dirigirá una pequeña capilla y tocará el órgano– como, seguramente, la de creación de obras musicales de las que carecieran. Desde 1571 compaginará estas labores con la enseñanza musical en el Germánico, a donde retorna ahora en calidad de «músico». No sería extraño tampoco que su patrón, el Cardenal von Waldburg le encargara alguna que otra composición para su propio deleite o promoción. Porque, recordemos, lo que Victoria compone son, según sus palabras, «algunas canciones pías», «llamadas vulgarmente motetes» y «elaboradas musicalmente según la moda». Se trata de composiciones en latín, no litúrgicas, aun cuando pudieran ejecutarse dentro de la misa o los oficios (por ejemplo, mientras el sacerdote subía o bajaba al púlpito para realizar su sermón, durante el momento de la comunión, en entradas o salidas de los rezos, etc.).

Es lógico considerar que varios de los motetes de esta colección se hubieran interpretado y creado para Monserrato, una iglesia de medianas dimensiones en la que la ejecución con un reducido número de voces sería la más habitual, aun cuando en días de festividad especial se contrataban músicos extras. En este sentido se revelan apropiados los motetes a 4 voces para Semana Santa y el más grandioso *Surrexit Pastor bonus* a 6 voces, así como algunas de las creaciones dedicadas a la Virgen recogidas en esta impresión de Motecta –un elevado porcentaje de ellas: trece de treinta y tres–. Es el caso, por ejemplo, de las obras destinadas al día de la Purificación de la Virgen –*Senex puerum portabat* a 4 o *Ave Regina / Gaude* a 5– y para el de su Natividad –*Congratulamini mihi* a 6 o bien su *Salve Regina* a 6–, grandes festividades en la iglesia aragonesa.

Los motetes sonaban en otros muchos momentos y espacios, no siempre vinculados al interior de los templos, a grandes ceremoniales o a festividades concretas de manera exclusiva, aun cuando la corriente «de moda» aconsejara publicarlos indicando su día o temporada festiva más propicia. Veamos un ejemplo. Es conocido que los alumnos “convittori” del Germánico se agrupaban en 5 congregaciones marianas, en las que se cantaba todas las noches la *Salve Regina* con «excelente música de voces e instrumentos». ¿Por qué no pensar que fuera la *Salve* de Victoria a 6 voces contenida en este libro? La orden Jesuita, en su *Ratio studiorum*, se interesaba por el cultivo de la música con una finalidad tanto educativa como canalizadora de sensibilidades. Integrabá los ejercicios espirituales, las representaciones dramáticas y otros momentos de convivencia en el Germánico. Y recordemos: Victoria era el

responsable de su canto. Incluso se puede considerar que alguna composición fuera creada para otras instituciones castellanas, como sugieren los textos de *O decum apostolicum*, localizado solo en un breviario procedente de Ávila (Salamanca, 1551) y en un antifonario en Braga (P-BRs Arquivo da Sé, Ms. 28, f. 230v).

En estas primeras obras Victoria muestra ya un estilo propio, una identidad personal en su forma de hacer música. Naturalmente se sirve de los recursos compositivos que por entonces se conocían, prioritariamente el contrapunto imitativo con sonoridades envolventes y bien articuladas gracias a la variada intensidad en la fuerza conclusiva de las cadencias o puntos de articulación empleados. Como correspondía a su ideal vital, se adscribe a la corriente postridentina que usaba el texto como primigenio recurso compositivo para, a partir de él, crear un discurso musical retórico que afectara al oyente. De esta manera buscaba comunicar el contenido semántico de los textos elegidos y, en mayor medida, captar al receptor con el inefable poder de la música, invocando más a su espiritualidad que a su pasión. La norma era evitar los excesos expresivos si bien, sin embargo, Tomás parece a veces sobrepasarlos en sus textos más dramáticos tales como *Vere languores* u *O vos omnes*.

Estos motetes manifiestan asimismo el diálogo que Victoria mantenía con sus modelos musicales, Josquin des Prez, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero o Palestrina, así como con otros maestros menos conocidos tales como Bartolomé de Escobedo o Bernardino de la Ribera, a quien se asemeja en esa búsqueda de sonoridades más expresivas. Y además de un estilo propio, los *Motecta* ofrecen también buena muestra de las diversas formas de hacer música que el joven Victoria ya poseía, razones todas ellas que hacen tan atractivo disponer de la posibilidad de una audición completa del contenido de esta impresión, que ahora comentaremos de manera desglosada.

Inicia su libro con los motetes a cuatro voces, como era costumbre, para continuar con los de a 5, a 6 y a 8 voces. De este último tipo solo se contiene una obra, su famosa antifona *Ave Maria*, que es la que brillantemente cierra este excepcional libro. Constituye un magnífico ejemplo del tránsito entre la textura tejida por la polifonía imitativa y la estructurada en bloques sonoros que juegan entre sí creando policoralidad. Aporta así un temprano ejemplo de esta práctica en Roma, que enseguida será empleada de manera profusa en la triunfante Ciudad Eterna.

También alcanza niveles excelsos la obra que Victoria eligió para abrir su colección, *O quam gloriosum est regnum*, de la que debió sentirse tan satisfecho que años después la utilizará como material precompositivo sobre el que crear su *Missa* de homónimo nombre. Seleccionó el modo 8º para escribir el motete, el cual, según el teórico Juan Bermudo, es un modo que «sosegaba los ánimos», por ser «suave, calmado y amoroso» [*Declaración de Instrumentos musicales*, 1555]. Es, pues, un apropiado arranque para transmitir la sensación de bienestar del reino de los cielos, que es a lo que alude su texto. El inicio simultáneo de las voces en homofonía no es raro en Victoria, aportando aquí una tendencia gloriosa por su ascenso hacia el agudo modal. Escuchen cómo, a partir de esta entrada, somos conducidos a un contrapunto transparente que al cantar la palabra «gaudent» (gozan, disfrutan) las voces dibujan mediante un contrapunto imitativo de melodías ascendentes y ágiles, recurso al que los contemporáneos llamaban madrigalismo. Enseguida nos traslada al texto «amicti stolis albis» (vestidos de blanco), musicalizado también en homofonía que evoca las sencillas entonaciones de los salmos a 3 y a 4 voces, diáfonas y sin adornos. De manera sencilla aporta un valor esencial a esta parte del texto, un claro simbolismo del albor de los santos: blancura sin mancha ni aderezos. Victoria muestra aquí un prodigioso dominio de la retórica, utilizada para motivar, aludir, revivir, imprecicar y, en definitiva, afectar a quienes escuchan.

*O magnum mysterium* a 4 permite conocer algunos otros de los recursos que caracterizan una particular manera de componer, como es el gusto por iniciar las composiciones con dos voces agudas que se imitan para, a continuación, hacer entrar las dos graves sin que las precedentes dejen de sonar. Sucede en este motete y en *Ne timeas Maria* y a este procedimiento se le une siempre una melodiosidad particular. Comienza el canto de «O magnum mysterium» con un salto al grave que después asciende, mientras que en «Ne timeas» —no temas—, por el contrario, ascenderá hacia el agudo en búsqueda de seguridad. Para cerrar estas exposiciones enseguida las voces se coordinan en homorritmia y llegan a la cadencia del *exordium*, que ya ha centrado la atención del oyente. Esta forma rápida de concordar las voces del contrapunto para crear cadencias claras es muy definitoria del estilo victoriano, máxime si lo comparamos con otros maestros que le sirvieron de referencia como Guerrero, Morales y Bartolomé de Escobedo, o con algunos de sus contemporáneos con los que competía en Roma, todos ellos partidarios de resoluciones más fluidas. Tomás también usa a menudo la adjudicación de una sílaba a cada sonido de la melodía, esto es, le place contar de manera efectiva muchos de sus textos, aun cuando ello no excluye la

sutileza y menos aún la *varietas* anhelada por la retórica, como sucede en esta obra. Buena muestra de su dominio del juego entre las texturas homofónica y contrapuntística la encontraremos, asimismo, en el «Alleluia» final de este motete.

Al escuchar *Vere languores* y *O vos omnes* se percibe otro Victoria, el que busca adentrar a sus oyentes en la pasión de Cristo. El primero de estos motetes expresa la paradoja de que la salvación resida en la muerte y el dolor de Cristo, ideas antitéticas presentes en toda la obra y de las que nuestro autor hará uso de manera delicada pero consistente. Un texto además singular, pues no reproduce ningún rezo, sino que se construyó como un centón con fragmentos procedentes de un responso de uso generalizado junto con otros extraídos de antifonas pertenecientes tan solo al *Proprium Sanctorum Hispaniorum*. Tomás elegirá para musicarlo el re plagal, el modo más grave del *Oktoechos*, situándolo sin embargo una octava más agudo de lo habitual, lo que probablemente produciría una reacción emotiva (sensorial) en el auditorio de la época cuanto menos de extrañeza. Sus primeros sonidos, estáticos y casi sin ritmo, aportan suspensión, mientras el texto reza «Él soporta nuestras enfermedades, sostiene nuestros dolores». Es en este tipo de obras menos exultantes, donde las disonancias y la experimentación sonora aparecen con más frecuencia. Se puede escuchar un ejemplo de ello en «dulcia ferens pondera» —dulces pesos—, cuyas disonancias medidas buscan una sutil reacción en la audiencia. El cierre del motete se construye con melodías descendentes constantes que cantan la muerte del Señor, que eran las empleadas para el canto de los lamentos.

El ciclo de motetes a 4 voces se cierra con los dos únicos seccionados en dos partes, *O regem coeli/Natus es nobis* y *O sacrum convivium/Mens impletur gratia*, creados para voces *paribus*: dos cantus, un altus y un tenor. Su sencillo estilo sugiere un baile de voces regulado. Podrían haber sido ejecutados por músicos, quizás muchachos por las tesituras, en movimiento o escenificando, como era propio en la Navidad o en Corpus Christi, festividades a las que pertenecen los textos de estas obras. Es reseñable, además, que el primero de ellos recoja un texto pretridentino y que se localice tan solo, por lo que se sabe, en un *brevariario romanum* de cámara, fechado en 1550.

El dominio de la retórica, adquirido de los maestros jesuitas, no deja de sentirse en los restantes motetes del impreso. Un ejemplo es *Ascendens Christus/ Ascendit Deus* a 5 voces,

cuyo texto posee un contenido simbólico destacable. Expresa que Cristo, al ascender a los cielos, «captivam duxit captivitatem» –llevó cautiva la cautividad–. Victoria consigue crear para este poema una ondulante y envolvente sensación de ascensión mediante un inicio en escalonado contrapunto imitativo de sus 5 voces, que cantan una melodía con dos impulsos ascendentes correspondientes a «ascendens» e «in altum», mientras en medio, sobre «Christus», se produce un salto descendente.

En las obras a 6 se puede entrever además un más claro impulso dirigido hacia la policoralidad que después el maestro desarrollara de manera más rotunda. *Vadam et ciruibio/Qualis est dilectus* es un ejemplo, en el que sus seis voces se inician divididas en dos coros de 3 más 3 para interpretar «Iré y recorreré la ciudad». Primero cantan las agudas, después las graves, repitiendo el texto todas a la vez. Algo semejante sucederá en «quaeram quem diligit anima mea» –buscaré al que ama mi alma–, si bien aquí con unas sonoridades más arriesgadas sobre «ama mi alma». La elevada expresividad de este motete, que se vislumbra ya en su texto, indujo a Victoria al empleo de variados recursos como la enunciación reiterada en «adiuro vos» –os conjuro–, o las onduladas, imitativas y expresivas melodías de «quia amore languero» –de amor languidezco–.

La música de Victoria, hacia la que según sus propias palabras se veía impulsado «con un secreto instinto», es un canto exultante y a la vez afligido. A veces es audaz y a veces sencillo, con una expresividad contenida, manifestándose y haciéndose sentir de manera efectiva y afectiva. Esta, su primera colección de motetes que así mismo por primera vez se podrá disfrutar en su integridad en un único registro, nos brindará una ocasión perfecta para dejarnos llevar de su mano y explorar en esa dirección. Les deseo una escucha enriquecedora.

Soterraña Aguirre Rincón  
Profesora Titular de Musicología  
Universidad de Valladolid

## TOMÁS LUIS DE VICTORIA'S MOTECTA: TOWARDS A SECRET INSTINCT FOR MUSIC

Si diez veces las oyeres, tanto más te gustarán.  
¡Príncipe! no desprecies al hombre al que la Roma piadosa ensalza  
como gloria inmortal de sus jóvenes maestros.  
Cuando llegue a la madurez, ¿qué se dirá de él?

Juvenal de Ancina's "Epigrama" dedicated to the Duke of Savoy  
*Motecta festorum totius anni* (Rome, 1585)

These few lines succinctly evoke an especially appropriate atmosphere for listeners preparing to enter the soundworld into which we are invited by the maiden publication of Tomás Luis de Victoria (ca. 1548–1611), the *Motecta que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur* (Venice, 1572). Victoria amply rewarded the recognition extended to him by his contemporaries to the extent that he is habitually ranked as one of the greatest of European composers. In fact, several of the motets included in this recording form part of a small group of works that have sounded continuously through the long arc of Western music history. These works are the musical expression of Catholic spirituality in the late sixteenth and early seventeenth centuries. Their intrinsic qualities continue to speak to a wide spectrum of listeners, whether believers or non-believers.

Our account begins *in media res* when, at the beginning of 1565, a sixteen-year-old youth from Ávila, who signed himself Thomé Luis de Victoria, lived in Rome. It was an immense and extraordinary city bathed in the religious effervescence fostered by the Council of Trent, which had concluded its proceedings only two years before. Victoria travelled to Rome to train as a priest at the prestigious *Collegium Germanicum*, one of the most active post-Tridentine educational institutions. While being in the right place at the right time might have

played its role in Victoria's move to the Eternal City, there can be no doubt that his talents and spirituality would also have played their part in his being granted such a rare opportunity.

The fact that Victoria found himself studying in Rome was most likely linked to Cardinal Otto Truchsess von Waldburg (1514–1573) who had visited Spain the year before. Von Waldburg, whom Victoria called “most venerable patron”, was a music lover who has been recognised in musical historiography as responsible for the polyphonic *Preces speciales* performed by the musicians of his personal chapel during the Council of Trent. Von Waldburg, prince-bishop of Augsburg, was the principal patron of the *Collegium Germanicum* during the period in which the young Victoria was resident there. And it was to Von Waldburg that Victoria dedicated the thirty-three works that comprise the *Motecta* and that are recorded here. In his dedication text, Victoria offers the Cardinal the “first fruits of my labour” in recognition of the Cardinal's longstanding patronage. Victoria continued, “to whom would it be more fitting to offer the labour of my spirit than to Your Grace who has provided the means and whose generosity has made possible the acquisition of the knowledge, great or small, that is found in these compositions?”

Given that these are Victoria's earliest known compositions, it is remarkable that they remain his most successful and most often reprinted group of works. All of them were published at least five, six or even seven times by the composer himself, in such cities as Venice, Rome, Dillingen and Milan. Victoria himself wrote, in the prologue to his *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi* (Madrid, 1600), that he had been encouraged to reprint these works because they had been so well received and because no copies were available to those seeking to dedicate themselves to music. Some works were also published by such other printers as Pierre Phalèse in Antwerp in 1609, and others were printed in lute tablature in the *Florilegium omnis fere generis cantionum* (Cologne, 1594). Beyond Spain, copies of Victoria's editions are preserved in Austria, Germany, Belgium, Great Britain, Hungary, Italy, Poland, Portugal, and a number of Latin American countries.

The success which Victoria undoubtedly enjoyed during his lifetime, was largely based on these works. He himself recognised this in some of the dedication texts of his reprints. Here, in spite of the false modesty imposed by rhetorical conventions, he expressed such ideas as those addressed to Philip II in his *Missarum Libri Duo* (Rome, 1583): “I want others to

judge the extent to which I have excelled in music. According to the testimony of experts and connoisseurs, it seems that I have succeeded to the point that I have no reason to regret any of my work”. Victoria presents himself to his patron the King and to his readers as self-confident. This trait seems to have characterised him from his early years, and the printing of his first volume, when he was only twenty-three years old with no more than four years' experience as a professional musician, can certainly be described as audacious.

Since the motets in this collection form a quite complete group of works for the liturgical year, the question of their origin as a collection arises. While it seems possible that they were specifically composed for this collection, it is equally plausible that the collection represents a selection of motets composed by Victoria in response to the demands of institutions, confraternities, or the patrons whom he served in his early years in Rome. The answer is probably found in a combination of both propositions, as is suggested by the fact that some feasts are represented twice. The composer offers, for instance, two settings of the text *O sacrum convivium*: one for four voices and another for six voices. Other texts, however, such as those set to music in some Lenten motets, are not included. Perhaps here we find the reason why this collection is perceived as representative of the composer in his most celebrative mode.

In an exchange of letters between the Jesuits of the *Collegium Germanicum*, we read that Victoria, because of his great passion for music, abandoned the *Collegium* before completing his studies, much to the regret of the Jesuits<sup>1</sup>. The decision to abandon ecclesiastical studies and the *Collegium*, cannot have been easy and if, as it seems, it was Victoria's own decision, then he was leaving a regulated life to begin a period of intense activity that was not always well remunerated. In 1569, Victoria began work at the Aragonese church of Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli. Here he directed a small choir, played the organs, and surely continued composing. From 1571 he combined these activities with teaching music at the *Collegium*, where he returned as a “musician”. It would not be surprising if his patron, Cardinal von Waldburg, commissioned from him the composition of works for his own enjoyment. We recall Victoria's own words remarking that he composed “some pious songs”, which “were popularly called motets” and that “were musically created depending on the fashion of the day”. While these are non-liturgical works in Latin, they could easily have

<sup>1</sup>CASIMIRI, Raffaele. “Il “Vittoria”: nuovi documenti per una biografia sincera”. Note d'archivio per la storia musicale XI (1934): 111–197, p. 126: “por la pasión que [Tomás] sentía por la música había abandonado el colegio con gran pesar de los padres [...] antes de haber completado sus estudios eclesiásticos”.

been performed in the context of the Mass or the Divine Office at such moments, for instance, as the priest approaching or leaving the pulpit for his sermon, during the communion, or at the beginning or end of the prayers, among other occasions.

Several motets of this collection might well have been composed for, and performed in, the church of Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli. This was a medium-size church where the performance with a small number of voices must have been standard, even though extra musicians were hired on special days. In this sense, the four-voice motets for Holy Week might have been appropriate, as well as the more grandiose six-voice motet *Surrexit pastor bonus* and some of the thirteen works included in the *Motecta* dedicated to the Virgin. It is significant that such a large proportion of the thirty-three works were, indeed, settings of Marian texts. Among those motets that would have been appropriate for important festivities in the Aragonese church, we might mention those for the Feast of the Purification (*Senex puerum portabat a 4* or *Ave Regina /Gaude a 5*) and for Christmas (*Congratulamini mihi* for a 6 and *Salve Regina a 6*).

Despite the fact that the motets were published with specific indications of the precise liturgical feasts to which they belonged, their performance was not restricted to churches. In fact, they were heard in a variety of places and on many other occasions. Let us take an example. It is well known that the *convittori* students of the *Collegium Germanicum* were grouped into five Marian sodalities, each of which sang the *Salve Regina* with "excellent music of voices and instruments" every evening. Why not assume that this practice refers to the six-voice *Salve* by Victoria which is included in this book? The Jesuit order, in its *Ratio studiorum*, emphasized the importance of music in cultivating sensibility and in achieving educational goals. At the *Collegium Germanicum*, spiritual exercises were integrated with dramatic representations and other moments of college community life. Let us remember that Victoria was responsible for their singing. Yet such texts set by Victoria as *O decem apostolicum*, which is found only in a breviary from Avila (Salamanca, 1551) and in an antiphony in Braga (P-BRs Arquivo da Sé, Ms. 28, f. 230v), leads us to believe that some of his pieces were created for other Castilian institutions.

Even in these first works, Victoria displays a characteristic style and a personal identity in his way of making music. Naturally, he uses such compositional resources of his time as

imitative counterpoint with attractive, well-articulated sonorities, all regulated by cadences and points of articulation of varying intensity. He subscribed to post-Tridentine ideals that saw the text as the prime compositional resource and as a point of departure that launched a rhetorical musical discourse that would be understood by the listener. In this way, Victoria aimed to communicate the meaning of the texts and, to a larger extent, to captivate the listener through the ineffable power of music, invoking spirituality more than passion. If the norm was the avoidance of expressive excess, Victoria sometimes seems to have made an exception in, for example, his settings of the more dramatic texts of *Vere languores* or *O vos omnes*.

These motets also reveal a dialogue between Victoria and such of his musical models as Josquin des Prez, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Palestrina, and other lesser-known composers like Bartolomé de Escobedo and Bernardino de la Ribera. Victoria's search for more expressive sonorities is similar to that of these composers. In addition to a personal style, the *Motecta* offer us the variety of compositional styles that Victoria had already mastered. All these reasons make the hearing of the full content of this print so attractive. Let us now examine the contents of the book more closely.

The book begins with the four-voice motets, as was the custom, and it continues with those for five, six, and eight voices. The only eight-voice piece is the famous antiphon *Ave Maria* that brings this exceptional book to a dazzling conclusion. It offers a magnificent example of the transition from imitative polyphony to a texture based on sounding blocks that create polychorality. It stands as an early example in Rome of a practice that would soon become widespread throughout the city.

Similarly achieving great heights of compositional prowess is the motet that Victoria chose to open this volume, *O quam gloriosum est regnum*. He must have been pleased with it, for a few years later he would use it as the basis for the creation of his homonymous Mass. He selected the eighth mode for this motet. According to Juan Bermudo [in his *Declaración de instrumentos musicales*, 1555], this mode "calmed the spirit" as it was "soft, peaceful and affectionate". In this way, Victoria conveys the feeling of wellbeing that, as the text describes, was characteristic of the kingdom of heaven. The simultaneous entry of the voices in homophony is not unusual in Victoria's music, and here it provides a glorious approach to the mode's zenith. Listen how, from this entry onwards, we are led via transparent imitative



counterpoint on the word “gaudent”. Here, agile ascending melodies *paint* the word’s meaning (“rejoice”) through a technique known in the period as madrigalism. We are taken immediately to the words “amicti stolis albis” (“clothed in white robes”), set once again homophonically in an evocation of simple psalm intonations in three and four voices. The effect is diaphanous yet unadorned. In a simple symbolic way, Victoria offers an image of saintliness that is pure whiteness without decoration. The composer here displays a prodigious rhetorical mastery whose purpose is to motivate, revive, and ultimately affect those who listen.

The four-voice motet *O magnum mysterium* presents us with another facet of the composer’s creative palette. Here, we witness Victoria opening his motet with two high voices that are soon imitated by two lower voices while the higher voices continue to sing. This procedure appears again in the motet *Ne timeas Maria* and it illustrates a particular approach to melodic invention. *O magnum mysterium*, for example, opens with a melodic gesture that falls and rises while in the motet *Ne timeas Maria* (“be not afraid”) the opening melody rises in search of repose. These expositions close with homorhythmic passages that cadence, bringing to an end the *exordium* whose purpose is to focus the listener’s attention. This procedure, in which the opening voices are rapidly drawn together, is one of the defining characteristics of Victoria’s style and it sets his compositions apart from those of such composers as Guerrero, Morales and Bartolomé de Escobedo, all of whom favoured more fluid resolutions and all of whom competed in Rome with Victoria. Victoria also often adopts a syllabic style, which allows a clearer perception of the text, not excluding the subtleness and the *varietas* that were demanded by rhetoric, as is the case in this work. A good example of his skilful combination of homophonic texture and counterpoint is the final “Alleluia” of this motet.

With the motets *Vere languores* and *O vos omnes* we perceive a very different Victoria, one who strives to lead his audience to the Passion of Christ. The first of these motets expresses a paradox: salvation is found in the death and suffering of Christ. These antithetical concepts appear throughout the work and are employed by the composer in a manner that is delicate yet consistent. This is, moreover, a singular text that, rather than being a prayer, is constructed through the combination of fragments from a generally used responsory together with other excerpts from antiphons from the *Proprium Sanctorum Hispaniorum*. Victoria selects the plagal D, the lowest mode of the *Dktoecos*, using, however, a higher octave. This must have

produced an emotional impact on the audience of his day. Its opening bars, ecstatic and almost without rhythm, arrestingly set the text: “Surely he hath borne our griefs, and carried our sorrows”. It is in these less exultant works where dissonances and sound experimentation are most frequently found. An example is found in the way dissonances strive for a subtle reaction in the audience in Victoria’s setting of the words “dulcia ferens pondera” (“to carry that sweet burden”). The closing of the motet is formed by constant descending melodies which sing of the Lord’s death and which were also employed in the singing of laments.

The cycle of motets for four-voices closes with the only works composed in two sections: *O regem coeli/Natus es nobis* and *O sacrum convivium/Mens impletur gratia*. They were both composed for voces paribus: two sopranos, one alto and one tenor. Their simple style suggests a dance of regulated voices. The voice ranges suggest that they may well have been sung by boys, perhaps in procession or as part of a liturgical drama, as so often occurred on the feasts of Christmas and Corpus Christi, to which these motets belong. Remarkably, the first piece includes a pre-Tridentine text that is only found in a Roman breviary of 1550.

The mastery of rhetoric that Victoria acquired from his Jesuit masters is never absent from the other motets of this book. The five-voice *Ascendens Christus/Ascendit Deus* presents, for example, a remarkable symbolic text that tells of Christ holding “captivity captive” as he ascends into heaven. Victoria succeeds in creating an undulating and enveloping sense of upward movement for this poem through the staggered entries of his five voices, contrapuntally elaborating a melodic figure with two ascending impulses on the words “ascendens” and “in altum” before descending on the word “Christus”.

In the works composed for six voices one can discern a clear impulse directed towards the polychorality that Victoria would later embrace wholeheartedly. *Vadam et circuibo/Qualis est dilectus* is an example in which the composer divides his six voices into two smaller choirs of three voices each in response to the text “I will rise now, and go about the city”. The high voices sing first and the lower voices follow, repeating the text. Something similar occurs on “quaeram quem diligit anima mea” (“I will seek him whom my soul loveth”) in which Victoria reserves his most daring sonorities for the words “whom my soul loveth”. The intense expressivity of this motet led Victoria to use a variety of resources such as the reiterated enunciation on “adiuro vos” (“I charge you”) or the undulating, imitative, and expressive melodies on “quia amore languo” (“that I am lovesick”).

In his own words, Victoria declares that his music was driven by "a secret instinct". His music is at once exulted and afflicted. Sometimes it is brave, other times it is simple, with a self-contained expressiveness, which is felt in both effective and affective ways. His first collection of motets offers us the opportunity to let ourselves be led into his musical world. I wish you a rewarding listening experience.

**Soterraña Aguirre Rincón**  
Profesora Titular de Musicología  
Universidad de Valladolid

**Translated by Ascensión Mazuela–Anguita**  
Profesora Titular de Musicología  
Universidad de Granada

**and Michael Noone**  
Professor of Music  
Boston College