DER MUSIKALISCHE SPRACHE DES KOMPONISTEN PIERRE VILLETTE IN DEN A CAPPELLA MOTETTEN *HYMNE A LA VIERGE (OP. 24)* UND *PANIS ANGELICUS (OP. 80)*

MIKLÓS FEKETE¹

SUMMARY. This paper presents first of all the importance of the 20th century French composer Pierre Villette, who's instrumental, vocal-instrumental and choral works are relatively unknown even between musicians. Secondly, this writing focuses on the choral music of the composer, presenting the result of the analysis of the two chosen *a cappella* motets mentioned in the title (written by Villette in two different periods of his creation). The musical analysis proposes to identify and exemplify a few procedures, compositional techniques of Villette, which – on the one hand – do define the structure, the melodic and harmonic aspects of the musical discourse, and – on the other hand – aim to express the religious belief of the composer.

Keywords: Pierre Villette, 20th century, French choral music, motet, analysis, style, componistic procedures, romantic, post-impressionistic.

Die Persönlichkeit und das Werk des französischen Komponisten Pierre Marie Charles Villette ist derzeit sogar in der Welt der Musiker beinahe unbekannt. Damit man sich der kompositorischen Sprache und der stilistischen Orientierung von Villette herannähern kann, ist daher zuerst eine kurze historisch-biografische Einführung nötig.

Geboren 1926, entstammt Villette einer musikalisch sehr aktiven Familie: die Mutter spielte Klavier, der Vater Geige, Viola, Klavier und Orgel und war der Dirigent eines Orchesters mit beinahe 200 Mitgliedern, nebenbei experimentierte er sogar mit dem Komponieren. Daher fühlte sich sein Sohn schon im frühen Alter immer mehr von der Welt der Musik angezogen. Mit 6 Jahren wird er Chorist der Kathedrale Saint Evode in Rouen, und kommt hier in Kontakt mit der Schönheit und dem Wert des

¹ Babeş-Bolyai University, Faculty of Reformed Theology, Department of Reformed Theology and Musical Pedagogy, RO. 400535 Cluj-Napoca, Horea Str. 7., E-mail: fktmiklos@gmail.com

gregorianischen Chorals, der Motetten, der *a cappella* Messen der Meister der Renaissance (besonders Palestrina und Victoria), der vokal-instrumentalen und der vokal-symphonischen Musik der Klassiker und Romantiker (besonders mit der vokalen und instrumentalen Musik von César Franck²). Parallel dazu beginnt Villette auch das Orgelspiel. Seine Hingabe und seine Begabung führen zu einem schneller Fortschritt: mit 13 ist er schon Organist in zwei kleinen Kirchen aus Rouen, und mit 14 beginnt er sein Studium der Orgel und der Harmonielehre bei Maurice Duruflé, und 1941 wird er an das Konservatorium von Paris zugelassen, wo er sein Studium der Komposition in der Klasse von Professor Jean Gallon (der auch der Meister von Olivier Messiaen, Maurice Duruflé, und Henri Dutilleux war). Der II. Weltkrieg und der spätere Tod seines Vaters, bzw. schwerwiegende gesundheitliche Probleme bewegen ihn dazu sein Studium mehrfach zu unterbrechen. Seine gesundheitliche Lage wird so kritisch, dass er mit 23, nach sieben Operationen nicht mehr verhindern kann, dass einer seiner Lungen entfernt wird. Nach der Rückkehr ins Konservatorium setzt er sein Studium in der Klasse von Professor Henri Büsser³ fort. Die Ausdauer und die Begabung des jungen Villette zeigen sich auch in den Preisen die er während seines Studiums in den Bereichen Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge, Musikgeschichte und Orchesterleitung erhalten hat⁴. Er erhält zusammen mit seinem Kollegen Boulez den geteilten I. Preis beim Harmoniewettbewerb 1945. Hier muss auch gleich hinzugefügt werden, dass die beiden schon von ihrer Jugend an unterschiedliche Wege einschlagen haben: Boulez führt den Weg des französischen Modernismus weiter vom Atonalität und Dodekafonie bis hin zum integralen Serialismus, der aleatorischen Musik und der experimentellen elektronischen Musik, Villette meidet all diese Richtungen.

Bevor hier nun einige chorale *a cappella* Werke von Villette näher behandelt werden, muss deutlich gemacht werden, dass der Stil des Komponisten – im Kontext der Musik des 5-6. Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts – klassisierend oder sogar konservativ erscheint: der melodisch-harmonische Aspekt seiner Musik wurzelt in der postromantischen und impressionistischen Musik. Die exotische Textur der Melodien und der Harmonien führt uns mit den Gedanken zu der harmonischen Welt von Debussy, Fauré, Poulenc, und wahrscheinlich auch zu dem Anfang des komponistischen Schaffens von Messiaen. Diese Inspirationsquellen verflochten sich mit der Klarheit und der Einfachheit des

² Burton, Sean Michael, *The Unaccompanied Choral Music of Pierre Villette: A Conductor's Analysis*, PhD-Thesis, University of Nebraska, 2008, S. 4.

³ Montagne, Denis Havard de la, *Pierre Villette, Musica et Memoria* – <http://www.musimem.com/villette.htm> (abgerufen am 28. Mai 2014).

⁴ Burton, Sean Michael, *op. cit.*, S. 5.

gregorianischen Chorals, daher meint der Dirigent Stephen Layton, der mit seinem Chor Holst Singer seine Reihe von Motetten von Villette aufgenommen hat „Die musikalische Sprache Villettes ist einzigartig – sowohl spirituell als auch sinnlich“⁵. Die Bewunderung des Komponisten bezüglich der Musik von Strawinsky und Messiaen zeigt sich in erster Linie in seiner instrumentalen und Kammermusik, teilweise aber auch in der choralen Musik – durch einige stilistischen Besonderheiten des Expressionismus: die überhäuften melodisch-harmonischen Texturen, die Überlagerung klanglicher Ebenen mit unterschiedlichem gravitationalem Zentrum, oder sogar atonale harmonische Strukturen oder Blöcke.

Villette hat sich in erster Linie mit der Leitung zweier Musikinstitutionen beschäftigt: das Konservatorium in Besançon (zwischen 1957-1967), und dann das Konservatorium in Aix-en-Provence (zwischen 1967-1987). Daher ist seine komponistische Karriere, wie seine Frau das formuliert, fast immer „part-time“.⁶

Das Werk Villettes umfasst 81 Opus, bei denen der Akzent einerseits auf den Kammerwerken und instrumentalen Stücken liegt, andererseits auf den religiösen choralen Kompositionen. Die vorliegende Arbeit hat einige der 16 religiösen choralen Motetten im Visier (von denen 15 Stücke *a cappella* Motetten sind). Diese können in 3 Schöpfungsperioden eingeteilt⁷ werden:

- die erste Periode (1944-1960): *Ave verum*, op. 3 (1944), *Salve Regina*, op. 5 (1944), *O Salutaris hostia*, op. 21 (1954), *Hymne à la Vierge*, op. 24 (1954), *O Sacrum convivium*, op. 27 (1959), *Strophes Polyphoniques pour le Veni Creator*, op. 28 (1959), *Tu es Petrus*, op. 29 (1959, die einzige chorale Motette, die mit Orgel begleitet wird), *Adoro te*, op. 31 (1960);
- die zweite Periode (1983-1991 – nach einem Intermezzo von beinahe zwanzig Jahren): *Attende Domine* op. 45 (1983), *O magnum mysterium* op. 53 (1983), *Inviolata* op. 91 (1966);
- die dritte Periode (1992-1995): *O quam amabilis es*, op. 71 (1992), *Notre Père d'Aix*, op. 75 (1992), *O quam suavis est*, op. 76 (1993), *Jesu, dulcis Memoria*, op. 78 (1994), *Panis angelicus*, op. 80 (1995).

Die vorliegende Arbeit analysiert einige stilistische komponistische Aspekte zweier Motetten: eine aus der ersten und eine aus der letzten

⁵ Clampin, Fiona, *Notes to "Pierre Villette: Motets,"* The Holst Singers. London: Hyperion, 2006, S. 2. – <http://www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67539> (abgerufen am 18. Mai 2014).

⁶ Burton, Sean Michael, *op. cit.*, S. 1.

⁷ *Idem*, S. 8.

Schöpfungsphase. Das Stück *Hymne à la Vierge* (1945), das den Text von Roland Bouhéret als Grundlage hat – ist eigentlich das bekannteste Choralwerk des Komponisten. Folgende stilistisch-komponistischen Charakteristika können hervorgehoben werden:

- Bei der Hymne an die Heilige Maria handelt es sich um eine überwiegend homophone Komposition. Die Präsenz der imitativen Strukturen schränkt sich auf einige Takte ein, in denen der polyphone Dialog nur auf zwei oder drei Klangebenen realisiert wird: zwischen S–A–TB (Takte. 4-7), zwischen SAT–B (Takte 11-14), zwischen A–ATB (Takte 15-17).
- Die Form des Werks ist sehr einfach und klassisch – eine bistrophische Form vom Typ AB mit Coda. Die Einfachheit und Transparenz der Struktur zeigt sich auch in den 4-taktigen Motiven.
- Das Werk beginnt und endet in einem harmonisch klar tonalen Kontext, in *F-Dur*:

Beispiel Nr. 1

Andante $\text{♩} = 63/66$

Soprano (S):
 1. O tou-te bel-le, Vier-ge Ma-ri - e, Votre â-me trouve en Dieu Le par-fait a-mour
 2. Vous ê-tes né-e a-vant les col-li-nes O sa-ges-se de Dieu Por-te du Sa-lut
 3. A-vant les as-tres Vous é-tiez pré-sen-te Mè-re du Cre-a-tor Au pro-fond du ciel

Alto (A):
 1. O tou-te bel-le, Vier-ge Ma-ri - e, Votre â-me trouve en Dieu Le par-fait a-mour Il
 2. Vous ê-tes né-e a-vant les col-li-nes O sa-ges-se de Dieu Por-te du Sa-lut Heu-
 3. A-vant les as-tres Vous é-tiez pré-sen-te Mè-re du Cre-a-tor Au pro-fond du ciel Quand

Tenor (T):
 1. O tou-te bel-le, Vier-ge Ma-ri - e, Votre â-me trouve en Dieu Le par-fait a-mour
 2. Vous ê-tes né-e a-vant les col-li-nes O sa-ges-se de Dieu Por-te du Sa-lut
 3. A-vant les as-tres Vous é-tiez pré-sen-te Mè-re du Cre-a-tor Au pro-fond du ciel

Bass (B):
 1. O tou-te bel-le, Vier-ge Ma-ri - e, Votre â-me trouve en Dieu Le par-fait a-mour
 2. Vous ê-tes né-e a-vant les col-li-nes O sa-ges-se de Dieu Por-te du Sa-lut
 3. A-vant les as-tres Vous é-tiez pré-sen-te Mè-re du Cre-a-tor Au pro-fond du ciel

Hymne à la Vierge – Takt 1-4

- Die Transparenz der Harmonien wird permanent verfeinert durch die Wechseltöne und Vorhalte, die zu einer akkordischen Amplifikation führen mit figurativen melodischen Noten, die typisch sind für den Romantismus. Diese komponistische Prozedur und Technik ist charakteristisch für beinahe alle choralen Werken Villettes.
- Oft werden diese melodischen Vorhalte nicht auf dem erwarteten Ton aufgelöst, sondern sie werden autonom, und bilden Akkorde mit *ajoutée* Elementen.

- Villette übernimmt die bekannte Semantik des übermäßigen Akkords (z. B. Takt 5), für die Markierung einer Inflexion oder an anderen Stellen für die Hervorrufung einer tonalen Instabilität.
- Der Komponist benutzt in den Takten 7-8 die Technik der fallende Chromatisierung durch Mixturen von Dur-Sextakkorden über einer harmonischen Pedale, vervollständigt im Diskant mit einer melodischen Sequenz. Diese 3 Schichten wären also: a) die melodische Sequenz im S, die fallende chromatische Mixtur, gebildet aus 7 Dur-Sextakkorden bei den Stimmen AT¹T² mit melodischen Figurationen beim Alto – bzw. c) die harmonische Pedale beim B:

Beispiel Nr. 2

The image shows a musical score for 'Hymne à la Vierge' (Takt 7-9). It consists of four staves, labeled I, II, III, and IV. The lyrics are written below the staves. The score includes dynamic markings (mf and p) and a first ending bracket (1.2.) at the end of the first staff. The lyrics are:

I
 Comme u - ne fi - an - cée Pa - rée de ses joy - aux
 Qui ap - prê - te son coeur A la voix de vos con - seils
 Vous par - ta - giez son coeur E tant à l'oeuvre a - vec

II
 Comme u - ne fi - an - cée Pa - rée de ses joy - aux
 Qui ap - prê - te son coeur A la voix de vos con - seils
 Vous par - ta - giez son coeur E tant à l'oeuvre a - vec

III
 Comme u - ne fi - an - cée Pa - rée de ses joy - aux
 Qui ap - prê - te son coeur A la voix de vos con - seils
 Vous par - ta - giez son coeur E tant à l'oeuvre a - vec

IV
 Comme u - ne fi - an - cée Al - le - lu -
 Qui ap - prê - te son coeur
 Vous par - ta - giez son coeur

Hymne à la Vierge – Takt 7-9

- Der modale Kolorit in den Takten 11-14 wird durch mehrere plagale Relationen hervorgehoben, wie z. B.: akkordische Relationen vom Typ Stufe VI → mit Auflösung auf Stufe I, fallende Moll-Akkordrelationen, vom Typ Stufe II → mit Auflösung auf Stufe I in einem dorischen Kontext usw.
- Der Höhepunkt der musikalischen Strophe B wird durch die Unterteilung des Chores in 6 Stimmen markiert, wodurch eine

Übereinanderstellung des melodisch-harmonischen Inhaltes erreicht wird. Der Komponist reliefiert eine diatonische Melodie im Diskant (mit dem typischen Sprung der fallenden Quarte). Im Hintergrund ist eine melodisch-harmonische Textur, die von chromatisch-fallenden Mixturen gekennzeichnet ist. Diesmal werden die benutzten Dur-Akkorde mit großen Septimen, Nonen bzw. *ajoutée* Sexten vervollständigt, und die akkordischen Blöcke sind mit melodischen figurativen Noten ergänzt. Dadurch entstehen folgende Ebenen: a) die diatonale Melodie bei S^1 , b) die akkordische Mischung bei BT^1T^2 , und c) die melodischen Figurationen bei den Stimmen S^2A und B . So werden sekundäre rhythmisch-melodische Motive konturiert, die sequenziert und unter die diatonale Melodie des Diskantes gesetzt werden:

Beispiel Nr. 3

15 *f* **Melodie** *mf* 3 3

Car tu as pris soin de moi, Car tu m'as en-ve-lop-pée du voi-le de l'in-no-cen-ce.
Car tu m'as faite, a-vant le jour, Car tu m'as fait pré-cé-der le jail-lis-se-ment des sour-ces.

f *mf*

Car tu as pris soin de moi, tu m'as en-ve-lop-pée du voi-le de l'in-no-cen-ce.
Car tu m'as fai - te a - vant le jour, Car tu m'as fait pré-cé-der le jail - lis - se - ment des sour - ces.

f *mf*

Car tu as pris soin de moi, tu m'as en-ve-lop-pée du voi - le de l'in-no-cen-ce.
Car tu m'as fai - te a - vant le jour, Car tu m'as fait. pré-cé-der le jail - lis - se - ment des sour - ces.

f *mf*

Car tu as pris soin de moi, Car tu m'as en-ve-lop-pée du voi - le de l'in - no - cen - ce.
Car tu m'as fai - te a - vant le jour, Car tu m'as fait pré-cé- der le jail - li - se - ment des sour - ces.

chromatische Mixturen von Dur-Quartsextakkorden

Hymne à la Vierge – Takt 15-18

- Das Ende des Stückes, die Exklamation der Coda (*O toute belle Vierge Marie – O, schöne Maria!*) wird im Chor auf 8 Stimmen aufgeteilt – schematisch gesprochen ist es eine Aneinanderreihung von 4 Akkorden: der erste und der letzte stellen die Basistonalität dar, und die Folge der ersten konturiert eine Relation von in Ganztönen fallenden Durakkorden. Das harmonische Skelett wird immer erweiterter: der erste *F-Dur* Akkord enthält eine einzige *ajoutée* Sexte, der 2. und 3. Akkord hingegen bilden einen Terzenturm, der aus 7 aufeinander gestellten Tönen besteht. Die harmonische Auflösung geschieht wieder auf dem Dur-Akkord der

Stufe I, der mit einer *ajoutée* Sexte, einer großen Septime und einer kleinen None ergänzt wird:

Beispiel Nr. 4

The musical score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "O tou - te bel - le Vier - ge Ma - ri - e." The score is divided into two measures. The first measure shows dynamics from piano (*p*) to forte (*f*). The second measure shows dynamics from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*f*) and then pianissimo (*pp*). Red boxes highlight specific harmonic structures in the vocal parts.

Hymne à la Vierge – Takt 1-4

In Kontrast zu den Werken der ersten und letzten Schöpfungsphase enthält die 2. komponistische Etappe (1983-1991) aus Sicht der Motetten, die längsten Stücke, die gleichzeitig harmonisch und melodisch gesehen am „dichtesten“ sind, und von der Vokalität her die anspruchsvollsten sind (z. B. die Motetten *Attende Domine* op. 45, *Inviolata* op. 91). Villette experimentiert hier auch mit der Atonalität, die kleineren oder größeren Klangsegmenten bleiben aber im Rahmen des tonal-gravitationalen Systems. Die komponistischen Charakteristika der Motetten werden in einer eigenständigen Analyse dargelegt.

Der komponistische Stil der dritten Schöpfungsphase wird hier mithilfe der Motette *Panis angelicus*, op. 80 untersucht, ein Stück, das im Winter des Jahres 1995 entstanden ist, und seinem Freund und früherem Studenten Daniel Bargier⁸ gewidmet ist. Das Werk stammt aus dem vorletzten Opus Villettes und ist gleichzeitig das letzte Werk in diesem Genre. Der Komponist verzichtet größtenteils auf die dichten und überbelasteten Harmonien, die in seinen Werken der 1980-er noch vorhanden sind, und kehrt anscheinend zu dem Stil seiner frühen Motetten zurück – das Klanggewebe wird viel transparente rund tonaler. Im folgenden

⁸ Villette, Pierre, *Panis angelicus*, Facsimile Manuskript, 1995.

- Charakteristisch für die Motette ist die Präsenz der transparenten und tonal-gravitationalen harmonischen Struktur, besonders am Anfang und am Ende des Werkes, bzw. in den Rahmenstrophen A und A^V
- Der frequente Gebrauch von akkordfremden Tönen, suspendierten Tönen, *ajoutée* Tönen bzw. die Struktur der Harmonien, die mit melodisch figurativen Tönen ergänzt wird (Wechseltöne, Vorhalte) wird im akustischen Rahmen der Septakkorde (besonders die Dur-Akkorde mit großer Septime, die auf eine akzentuierte Zeiteinheit im Takt kommen) der Nonen oder sogar der Undezimen vollkommen, die im ganzen Werk vorkommen:

Beispiel Nr. 6

7

mf

Dat pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris

mf

Dat pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris ter -

mf

Dat pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris

mf

pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris ter - mi -

12

ter - mi - num: ter - mi - num:

- mi - num: fi - gu - ris ter - mi - num:

ter - mi - num: fi - gu - ris ter - mi - num:

num: fi - gu - ris ter - mi - num: O

Panis angelicus – Takt 7-16

- Der Gebrauch der akkordischen Mixturen bzw. der melodisch-harmonischen Sequenzen stellt das prägnanteste Kolorit der Strophe B dar.

- Der dreiteilige Algorithmus: Vorbereitung → Spannung → tonale Auflösung wird mindestens bei den Hauptpfeilern des Stückes realisiert. Die harmonische Stabilität des Stückes wird versichert von dem tonalen oder quasi-tonalen Anfängen und Schlüssen der einzelnen morpho-syntaktischen Einheiten. Daher werden die sensiblen Punkte der Kompositionen – die inneren Kadenzen und besonders die Abschlusskadenzen – meistens stabilisiert mit tonalen Akkorden (mit *ajoutée* Elementen), die Pfeiler des funktional-gravitationalen Systems darstellen. Im Werk *Panis angelicus* ist noch der Moment der inneren Kadenz vor der Reprise der A Strophe hervorzuheben. In diesem Höhepunkt – wo der Chor auf 8 Stimmen aufgeteilt wird, und der Text: *Sic nos tu visita – Wenn du uns siehst/überprüfst* lautet, kann ein Übereinanderstellen zweier harmonischen Ebenen bemerkt werden, die aber nicht ein atonales Gewebe ergeben: die Harmonie, die von den Frauenstimmen präsentiert wird, bzw. der harmonische Kontext der Männerstimmen sind eigentlich auf einer quasi-polytonalen Weise übereinandergestellte akkordische Mixturen, die am Ende dieser Kadenz auf der Dominante der Basistonalität aufgelöst werden.

Beispiel Nr. 7

52 *ff* *Piu lento* *Tempo 1* *pp* *rit.*

sic nos tu vi - si - ta — si - cut te co - li - mus. —

sic nos tu vi - si - ta — si - cut te co - li - mus. —

sic nos tu vi - si - ta — si - cut te co - li - mus, co - li - mus. —

sic nos tu vi - si - ta — si - cut te co - li - mus. —

***Panis angelicus* – Takt 52-57**

- Die Strophe A^v stellt eigentlich die verkürzte und variierte Reprise der ersten dar. Charakteristisch für diese 11 Takte ist der metrische Wandel (2/4 → 6/8 → 2/4) und die tonale Inflexion mit großem Effekt. Der C-Dur Akkord wird gefolgt von: a) einer harmonischen Formation auf den Ton b – der einen von der Terze elliptischen B-Dur konturiert, mit der Überlagerung der kleinen Septime, None, der großen Undezime [sic!], Tredezime [oder die Überlagerung des elliptischen B-Dur und des C-Dur Akkords]; b) ein As-Dur Akkord mit großer Septime; c) ein g-Moll Akkord mit kleiner Septime und *ajoutée* Unidezime; d)

eine neue harmonische Formation gebildet aus den Tönen des *ges-Moll* mit *sixte ajoutée*, großer Septime und großer Unidezime [sic!]; e) ein *es-Moll* Akkord mit *sixte ajoutée* und None, und f) mit einer Endkadenz auf den *C-Dur* Akkord mit großer Septime und None:

Beispiel Nr. 8

Panis angelicus – Takt 64-68

- Das Coda des Stückes – auf den Text *Amen* – stellt durch ein exotisches harmonisches Spiel eine stufenweise realisierte Erhöhung aller Stimmen dar: auf dem Hintergrund der *C-Pedale* (mit der Tonika-Funktion), der im unisono von den Stimmen Bass und Bariton gebracht wird (Takt 68), wird überlagert von der wiederholten Alternanz der Akkorde *As-Dur* und *h-Moll/ces-Moll*. Die Abschlusskadenz ist die harmonische Aufeinanderfolge von in Ganztönen steigenden Dur-Akkorden: *As-Dur* [erniedrigte VI. Stufe] gefolgt von *B-Dur* mit Septime [erniedrigte VII. Stufe] mit der Endkadenz auf dem *C-Dur* Akkord [Stufe I.] mit großer Septime und kleiner None:

Beispiel Nr. 9

Panis angelicus – Takt 69-73

Im Spiegel der Analyse der beiden Motetten kann zusammenfassend festgestellt werden, dass der tiefst religiöse Komponist zur musikalischen Bekennung seines Glaubens in diesen *a cappella* Werken eine märchenhafte, beinahe exotische Welt darlegt, wobei er eine kompositionelle Sprache benutzt, die größtenteils auf einen melodisch-harmonischen romantisch und postimpressionistischen Kontext axiert ist.

Übersetzt von Csenge Fekete

BIBLIOGRAPHIE

- Burton, Sean Michael – *The Unaccompanied Choral Music of Pierre Villette: A Conductor's Analysis*, DMA-Thesis, University of Nebraska, 2008.
- Clampin, Fiona, *Notes to "Pierre Villette: Motets"*, The Holst Singers (cond. Stephen Layton), Hyperion Recordings, London 2006 – <http://www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67539> (abgerufen am 18. Mai 2014).
- Donovan, Matthew O', *Notes to "Langlais: Messe Solennelle – French Sacred Music for Choir and Organ"*, Eton College Chapel Choir (cond. Ralph Allwood), Signum Classic Records, 2010 – [www.signumrecords.com/ .../SIGCD206booklet.pdf](http://www.signumrecords.com/.../SIGCD206booklet.pdf) (abgerufen am 28. Mai 2014).
- Montagne, Denis Havard de la, *Pierre Villette – Musica et Memoria* (Biographie und Werke Verzeichnis) – <http://www.musimem.com/villette.htm> (abgerufen am 28. Mai 2014).
- Szelényi, István, *A romantikus zene harmóniavilága [Die Harmoniewelt der Romantische Musik]*, Zeneműkiadó, Budapest, 1965.