

## Recepción del *Officium Hebdomadae Sanctae* de T.L. de Victoria y edición de F. Pedrell

JOSÉ V. GONZÁLEZ VALLE

### 1. Presupuestos

El *Officium Hebdomadae Sanctae* de T.L. de Victoria no perteneció, parece ser, al repertorio musical que las capillas de música de las catedrales españolas conservaron vivo desde el siglo XVI hasta la época del historicismo y consecuentes redescubrimientos musicales del siglo XIX. Existen, sin embargo, noticias de diversa índole que hablan de una parte de su obra polifónica, como, por ejemplo, algunas misas que estuvieron siempre presentes en el repertorio polifónico de la Capilla Sixtina y de numerosas catedrales españolas. Prueba de ello es la existencia de copias manuscritas en cantorales de polifonía o libros de atril de bibliotecas, como la Vaticana y otros muchos archivos y bibliotecas de catedrales españolas, confeccionadas durante los siglos XVII y XVIII. Respecto a las composiciones que integran el *Officium Hebdomadae Sanctae*, en cambio, se observa en los archivos españoles un raro, aunque elocuente, silencio. Algún tipo de explicación a este fenómeno podría deducirse de noticias como la siguiente: Joao IV de Portugal<sup>1</sup> (1604-1656), uno de los músico-bibliófilos mejor informados de su época, dice que Victoria era «por naturaleza uno de los compositores más felices, de modo que jamás estuvo en situación de poder expresar el dolor, el miedo o la pasión». Para Joao IV «no fue Victoria, sino el compositor flamenco Géry de Ghersem, quién en 1600 escribió composiciones musicales de Semana Santa, que conmovieron hondamente a los oyentes y llenaron de lágrimas a los devotos». Este testimonio podría ser una de las respuestas al porqué de ese raro silencio. Los archivos catedralicios de nuestro país han conservado, por otra parte, un número considerable de composiciones, pertenecientes al *Officium Hebdomadae*

<sup>1</sup> *Defensa de la música*. Lisboa, 1649, p. 25 ss.

*dae Sanctae*, como, por ejemplo, ciclos completos de lamentaciones, responsorios o pasiones de diversos autores, que ocuparon el cargo de maestro de capilla desde el siglo XVI al XIX.

A partir del siglo XIX empieza a cambiar de un modo palpable el panorama descrito. La música de Victoria y, especialmente, su *Officium Hebdomadae Sanctae*, comienza a causar auténtica pasión en ambientes musicales y musicológicos. Algunas composiciones, como «O vos omnes», «Vere languores nostros» o «Popule meus» causaron gran impacto, como lo confirma la cantidad de ediciones de estas composiciones, que pulularon, no sólo en ambientes católicos, sino incluso protestantes. Al iniciarse el siglo XX se observa un cambio aún más radical del panorama. A partir de ahí, el repertorio de Semana Santa de Victoria se abre paso con una fuerza y poder paradigmáticos, capaces de amenazar tradiciones o suplantar repertorios usuales en catedrales, monasterios e iglesias españolas.

Este giro radical, que experimenta la práctica musical catedralicia desde principios del siglo XX obedece no sólo a estéticas condicionadas por el cecilianismo o la reforma de la música sacra, impulsada eficazmente por el *Motu proprio* de Pio X, sino que también incide, de un modo decisivo, el historicismo musical. Especialmente por lo que atañe a este aspecto, influyó de un modo singular la promulgación del citado escrito papal, al poner en tela de juicio estilos y prácticas musicales, que, por seguir determinados criterios compositivos o estilísticos de época, empezaron a ser considerados, desde esa óptica, inadecuados a aquel espíritu de gravedad y santidad que debía caracterizar la música litúrgica. Por otra parte, la reforma del canto gregoriano, recogida en la *Editio Vaticana* y propugnada por Roma como versión oficial para toda la cristiandad, terminó por liquidar las últimas reliquias de antiguas tradiciones, perfectamente definidas y diferenciadas, que aún conservaban fielmente numerosas capillas de música. De ahí que ciertas composiciones polifónicas, elaboradas para ser interpretadas en forma alternativa, en concordancia con modelos distintos a los propuestos por Roma, como es el caso de muchas pasiones o himnos polifónicos hispanos, se vieran amenazados, por no encajar sus *cantus firmus* o sus melodías y tonalidades con los modelos editados por la reforma vaticana. Muchas de aquellas melodías típicas hispanas habían podido, sin embargo, salvarse hasta entonces de anteriores reformas. Incluso cuando se aplicó la reforma más radical, es decir, la tridentina, fueron respetadas y conservadas ciertas variantes o diferencias existentes en los tradicionales repertorios litúrgicos catedralicios, monásticos o conventuales. La expresión *more hispano*, por ejemplo, que encontramos con frecuencia en algunas composiciones monódicas o polifónicas de nuestro país, dan fe de este hecho.

Cuando la reforma vaticana empezó a ser aplicada con todo rigor a principios de este siglo, hasta el punto de convertir la polifonía vocal renacentista

en «nuevo paradigma» de la música litúrgica, el *Officium H.S.* de Victoria se había difundido ya en amplios sectores de la práctica musical española y en zonas católicas germanas, por un lado y, por otro, Pedrell preparaba su publicación, dentro de la serie «Obras Completas de T.L. de Victoria», por encargo de la prestigiosa editorial Breitkopf und Härtel de Leipzig, que había llegado a constituirse en la más acreditada plataforma de publicaciones con método y rigor científico.

Partiendo de estos presupuestos, el presente trabajo tiende hacia un doble objetivo: indagar la historia de la recepción del *Officium Hebdomadae Sanctae* de T.L. de Victoria, como prehistoria de la edición de Pedrell y su implantación en la liturgia de Semana Santa en España, por un lado y, por otro, realizar un estudio sobre el planteamiento metodológico y criterios de edición de Pedrell, respecto al citado *Officium*.

## 2. Recepción del *Officium Hebdomadae Sanctae* de T.L. de Victoria

Se conocen dos líneas de recepción, perfectamente definidas o diferenciadas, de la polifonía vocal de T.L. de Victoria: una de transmisión viva o de práctica musical ininterrumpida, enraizada en las capillas de música de las catedrales españolas, y otra de matiz teórico, diseñada por los tratadistas de música y los círculos de entendidos.

### a) Línea de recepción por medio de la práctica musical

Esta línea de recepción de T.L. de Victoria se diferencia realmente e incluso podría apostrofarse como más directa, viva y entrañable, que la dibujada por los teóricos y los círculos de entendidos o consecuente historiografía musical. Se trata, en este caso, de una práctica musical renacentista que las capillas de música de las catedrales españolas, en tradición oral ininterrumpida, conservaron viva desde el siglo XVI hasta nuestros días. Los que hemos ocupado últimamente el cargo de maestro de capilla en catedrales españolas, todavía hemos podido experimentarla directamente. Una riquísima documentación, conservada en casi todos los archivos capitulares de música, en copias manuscritas, realizadas a lo largo de los siglos, habla de este, para la historiografía musical, insólito hecho y de la admirable fidelidad, observada, tanto respecto a la imagen gráfica o visual de los modelos musicales, como al tipo de material, formato y encuadernación de los cantoriales, hasta el punto de que, en ciertas ocasiones, pudiera resultar difícil aceptar que se trate de ejemplares fabricados muy tardíamente e incluso en nuestro propio tiempo. Dentro

de esta recepción se sitúa Pedrell al escribir: «Cuando en días determinados de festividades solemnes [el maestro de capilla] sacaba del archivo obras antiguas [...] en aquellas ocasiones me dispensaba de ejecutar colectivamente la obra y me recomendaba que la oyese desde tal o cual capilla [...] un día se ejecutó una misa de Victoria. Al escuchar el Credo de la composición recuerdo que lloré [...] Bueno es que sepas desde hoy en adelante —le dijo el maestro— que Victoria es de los autores que hacen llorar». Esta es la línea directa que siguió la música de Victoria hasta Pedrell.

*b) Recepción teórica de los círculos de entendidos y musicología*

«Si la historiografía de la música se ocupara un día en reconstruir, además de la historia de la composición musical, también la historia del efecto y de la recepción de la música, podrá preguntarse si el músico sacro más importante del siglo XVII italiano no es por ventura Giovanni Pierluigi da Palestrina, muerto en 1594»<sup>2</sup>. Fue el siglo XVII, el creador de mitos, como Palestrina *princeps musicae* o «restaurador y benefactor de la música» o de convertir el estilo *alla Palestrina* en un auténtico paradigma. Toda clase de tópicos y leyendas, transmitidos hasta hoy sobre Palestrina y su estilo se idearon en el siglo XVII (Agazzari, *Manual de bajo continuo*, 1607; P. Cerone, *El melopeo*, Nápoles, 1613). La Capilla Sixtina se constituye desde entonces portavoz de la obra y estilo palestriniano, cuyo ejemplo debe imitarse en todo el orbe católico. Pues bien, la Capilla Sixtina, al fomentar y proyectar la obra de Palestrina, propagó a la vez la de otros compositores de su escuela, como Aminuccia, Victoria o Soriano. Por otra parte, los teóricos de música de los siglos XVII y XVIII presentan la obra de Palestrina como el modelo más perfecto de trabajo contrapuntístico.

No sólo la recepción de Victoria, sino también las de Morales y Guerrero —por citar otros autores de nuestro país, que tanto afectaron a la musicografía del siglo XIX— están íntimamente unidas a la de Palestrina, pues, cuando se propone su estilo como modelo de contrapunto clásico, se alude también a otros compositores relacionados con la denominada escuela romana. Por esta vía se abrió paso en el siglo XIX una recepción continua, a lo largo de los siglos, de ciertas composiciones de T.L. de Victoria. P. Cerone, viviendo aún Victoria, al citar a Palestrina nombra también a Victoria «entre los compositores prácticos, [que] podremos imitar seguramente, y sin peligro». Refiriéndose directamente a los compositores españoles, dice lo siguiente: «Por

<sup>2</sup> BIANCONI, L., *Historia de la música*, 5, *El siglo XVIII*. Madrid, 1986, p. 101.

quanto [...] Francisco Guerr[er]o, y Thomas de Victoria tienen compuesta una Música llana, grave y muy devota: y lo que mucho importa, es que es muy chorista»<sup>3</sup>.

El siguiente testimonio lo aporta el Padre G.B. Martini, que alaba a Victoria «no solo por su virtuosismo, sino también por su buena invención y delicadeza en las frases melódicas»<sup>4</sup>.

Otros testimonios proceden de la musicografía, como el siguiente de Thibaut:

Selbst Reisen nach Italien helfen ohne gelehrtes Studium nicht viel, weil dort die auserlesensten Sachen (manche Aufführungen der Sixtinischen Capelle abgerechnet) im Leben auch so gut wie untergegangen sind; daher man von Mailand bis Neapel reisen kann, ohne Vittoria oder Lotti auch nur ein Wort zu hören<sup>5</sup> y, más adelante<sup>6</sup>: «Sehr bald auf Palestrina folgen auch wieder zwei mächtige Kirchenkomponisten [...] und der Spanier Tomasso Ludovico Vittoria (geb. 1560), welcher letzte das Spanische Feuer mit geistlicher Demuth auf die herrlichste Art verbunden hat.

Los testimonios de P. Cerone, G.B. Martini o Thibaut confirman con toda evidencia la línea de recepción de la música de T.L. de Victoria, que podría definirse como de los «círculos de entendidos». Los de P. Cerone y G.B. Martini representan la recepción a través de los tratados de contrapunto y composición, y el de Thibaut podría definirse como la llama intelectual, que enciende en centroeuropa el fervor por la polifonía clásica del siglo XVI y, concretamente, por Palestrina, Lasso o Victoria. Thibaut pone en marcha el interés de la incipiente historiografía musical por la polifonía clásica del siglo XVI. Al comprar Palestrina con Homero, Thibaut pretende despertar la memoria dormida de los músicos de entonces, rota desde la Revolución Francesa, con vistas a regenerar o salvar de la decadencia el arte musical de su época, causada principalmente por la ausencia total de modelos. Los músicos, si de verdad querían

<sup>3</sup> CERONE, P., *El melopeo*, I, cap. 33. Nápoles, 1613, p. 89.

<sup>4</sup> MARTINI, G.B., *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*. Bolonia, 1774, i, p. 25.

<sup>5</sup> THIBAUT, A.F.J., *Über die Reinheit der Tonkunst*. Leipzig, 1893 (7ª edición), p. 3: «Incluso viajar a Italia sirve muy poco sin un sabio estudio, porque allí las cosas más selectas (descontando algunas interpretaciones de la Capilla Sixtina) es como si hubieran muerto; por esto se puede viajar de Milán a Nápoles sin llegar a oír una sola palabra de Victoria o de Lotti».

<sup>6</sup> *Op. cit.* p. 25: «Siguen inmediatamente a Palestrina dos importantes compositores eclesiásticos [...] y el español Tomasso Ludovico Vittoria (nacido, 1560), éste último ha unido de un modo brillante el fuego español con la humildad espiritual».

producir obras inmortales, debían buscar, estudiar e imitar modelos imperecederos del pasado, siguiendo el ejemplo del resto de las artes. Con Thibaut comienzan los redescubrimientos de la musicología del siglo XIX.

Los dos musicólogos alemanes, C. Proske y F.X. Haberl, que tanto influirían en F. Pedrell, respecto a la edición de las *Obras Completas* de T.L. de Victoria, proceden de los círculos de entendidos, que siguen especialmente a Thibaut.

C. Proske accedió al conocimiento de la polifonía de Victoria por dos caminos. Motivado sin duda por Thibaut, Proske se sitúa, en primer lugar, en la línea de su pensamiento, expuesta en *Über die Reinheit der Tonkunst*, según él mismo confirma:

[...] und berufe mich nur auf die vollwichtigen Urtheile der gründlichsten Forscher unserer Zeit in diesem Gebiete. Hier begegnen wir hochbegeisterten Männer, welche mit flammender Rede *Die Reinheit der Tonkunst* verfochten und nicht gestatteten, dass man die kostbarste Perle der Lyrik noch ferner dem Staube und moderner Missachtung preisgebe<sup>7</sup>.

En segundo lugar, por propias experiencias e investigaciones. En la obra, antes citada, habla expresamente de T.L. de Victoria, del que conoce todas sus ediciones:

Ich erinnere mich nur an die Leistungen dreier der grössten Zeitgenossen Palestrina's und unsers Orlandus de Lassus, nämlich des Spaniers Tommasso Ludovico da Vittoria<sup>8</sup>.

Más adelante nos informa de que por los años 1834 y 1835 visitó en Roma los tesoros de la Biblioteca Vaticana y del Collegium Germanicum

um... die sämmtlichen schon sehr schadhafte Original-Manuscripte durch vollständige, correcte Umschrift in Partitur zu retten<sup>9</sup>.

También cita con gran admiración a Baini:

<sup>7</sup> *Musica Divina, Annus Primus*. Tomus I. Ratisbona, 1853, p. VIII: «Y me apoyo en los más importantes criterios de los investigadores más sólidos en este campo de nuestra época. Aquí nos encontramos hombres fascinantes, que con palabras ardientes defendieron la pureza de la música y no permitieron que la perla más preciosa de la lírica se entregara al polvo y al moderno menosprecio».

<sup>8</sup> *Op. cit.* p.v: «Un recuerdo solo de la aportación de tres contemporáneos de Palestrina y nuestro O. di Lasso, es decir, el español T.L. da Vittoria».

<sup>9</sup> *Op. cit.* p. xxii: «Para salvar, por medio de correctas copias en partitura, todos los manuscritos originales, que estaban muy deteriorados».

Ueber ein Jahr war ich Zeuge aller öffentlichen Functionen der päpstlichen Kapelle und zwar unter Baini's Leitung<sup>10</sup>.

F.X. Haberl, deudor y continuador de Proske en los trabajos sobre la polifonía romana del siglo XVI, especialmente de Palestrina y Victoria, publicó, además del *Officium Hebdomadae Sanctae*, la primera biografía completa de T.L. de Victoria<sup>11</sup>. La información de Haberl sobre Victoria procede de sus propias investigaciones, y también de Baini, Proske, Eslava, Lafage, Soriano Fuertes y Pedrell. Haberl se lamenta de que los escritores españoles de música no hayan concedido a Victoria, respecto a investigaciones bibliográficas o a publicaciones, la atención que tanto merece. Termina Haberl la biografía con una invitación y un ruego a la nación española, para que se preocupe de publicar las obras completas de Victoria:

Sollte sich jedoch dieselbe in einem oder dem anderen ihrer Angehörigen zu einem solchen patriotischen Werke nicht entschliessen können, so erklärt der Unterzeichnete schon heute, dass er nach Vollendung des 33. Palestrinabandes und Herausgabe des Magnum Opus Musicum von Orlando de Lasso, also voraussichtlich, wenn Ihm Gott Gesundheit und Leben schenkt, bis zum Jahre 1900, eine Gesamtausgabe der Werke Victorias, soweit im Drucke vorliegen, in Angriff nehmen und in fünf Bänden vollenden wird<sup>12</sup>. (Cf. más información sobre Victoria: Eitner 2, 3 y 9 Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte; Julius Maier/Katalog. Der Bayerischen Staatsbibl.; *Allgemeine musikalische Zeitung*, 29 Jahrgang, Leipzig, 1827, p. 379).

En Pedrell hay que constatar que, además de su experiencia directa de recepción, aludida anteriormente, conoció aquella otra línea, procedente de los círculos de entendidos y de la musicografía, que le ayudó a ampliar aún más su información sobre Victoria. Pedrell conocía tanto la musicografía española de Soriano Fuertes o Hilarión Eslava, como los trabajos llevados a cabo en el extranjero por Choron, el príncipe de la Moscowa, la escuela Niedermeyer, Ch. Bordes en Francia o por Commer, Proske o Haberl en Alemania y, especialmente, aquella obra historiográfico-musical universal, que, precisa-

<sup>10</sup> *Op. cit.* p. XXIII: «Durante un año fui testigo de todas las funciones públicas de la capilla papal, bajo la dirección de Baini».

<sup>11</sup> *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 11, 1896, p. 72-84.

<sup>12</sup> Haberl, *op. cit.*, p. 83 ss: «Si nadie se decidiera a realizar tan patriótica labor, el firmante declara, que después de terminar el volumen 33 de las O.C. de Palestrina y del *Opus Magnum Musicum* de O. di Lasso, si la salud y la vida se lo permiten y Dios se las conserva hasta el año 1900, llevar a cabo una edición completa de las obras de Victoria en cinco volúmenes, partiendo de los impresos».

mente entonces, acababa de publicarse en París, es decir, la *Biographie Universelle des Musiciens* de F.J. Fetis.

Soriano Fuertes, al referirse a Victoria, cita, como fuentes de información a H. Eslava y a A. de Lafage (1801-1862). Fetis recibió información sobre Victoria por diversos conductos: en primer lugar, de H. Eslava, que representaba la «tradición directa, no rediviva» y, en segundo lugar, de Lafage, que personificaba la recepción procedente de los «círculos de entendidos». Lafage había estudiado con Baini (1775-1844), primer biógrafo de Palestrina, en Roma, por los años 1828, fecha en que este autor acababa de publicar la *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (2 vols., Roma 1828). Por ahí, sin duda, recibiría Lafage información sobre Victoria. Posteriormente, en 1833, se dedicaría a viajar por Italia, España e Inglaterra en busca de otras fuentes musicales.

Las estancias de Pedrell en Roma y en París le facilitaron conocer trabajos, como los de Proske y Haberl, los de F. Rochlitz (1769-1842), director del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que también publicó *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten... Meister* (Mainz, 1835) o los del Príncipe de la Moskowa (1803-1857), que en 1843 había fundado en París la Société de Musique Vocale Religieuse et Classique para interpretar polifonía de los siglos XVI y XVII. Éste incluye otras obras de Victoria en su *Recueil des morceaux de musique ancienne* (11 volúmenes, París 1843-45).

### c) Ediciones del *Officium Hebdomadae Sanctae* en el siglo XIX

Se conocen diversas ediciones del *Officium Hebdomadae Sanctae* anteriores a la de Pedrell. Dos incompletas, publicadas por Carolus Proske: 1ª) *Musica Divina, Annus Primus*. Tomus IV. Ratisbona, 1863, p. 161-205; y 2ª) Reedición en 1884 de la anterior, realizada por F.X. Haberl, y otra completa, publicada en tres partes por F.X. Haberl en *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 11, 1896; 12, 1897, y 13, 1898. Las ediciones de Proske: *Selectissimae Modulationes/Auctore/Thoma Ludovico de Victoria*, ofrecen sólo los responsorios del II y III nocturno de maitines de los tres días de Semana Santa: «Feria V. in Coena Domini», «Feria VI. in Parasceve» y «Sabbato Sancto». Estas ediciones son uno de los resultados del largo trabajo de búsqueda y recopilación, llevado a cabo en diversos archivos y bibliotecas de Italia, especialmente de Roma. Proske (1794-1861) sigue la línea de otros muchos e importantes coleccionistas del siglo XIX, como J.K. Aiblinger (1779-1867), F. Santini (1778-1862), F. Commer (1813-1887), T. Witt (1823-1850), J. Schrems (1815-1872), A.M. Schlessinger (1769-1838) o F.X. Haberl (1840-1910), que visitaron Italia en busca de fuentes polifónicas del siglo XVI. La mayoría de estas colecciones, conservadas en diversas bibliotecas

alemanas, como la Proske Bibliothek de Ratisbona, la Bayerische Staatsbibliothek de Munich o la Santini-Sammlung de la Universidad de Münster, contienen composiciones de Victoria. Entre estos recopiladores, debido a las ediciones parciales o totales del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria, por un lado, y a la influencia que ejercieron en Pedrell, según indica él mismo, por otro, se han de tener presentes de un modo especial los trabajos de Proske y F.X. Haberl.

### 3. La edición del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Pedrell

La edición de las *Obras Completas* de T.L. de Victoria, preparada por Pedrell por encargo de la prestigiosa editorial Breitkopf & Härtel (8 volúmenes, Leipzig 1902-13), que incluye el *Officium Hebdomadae Sanctae* completo (volumen V, Leipzig, 1908, p. 11-200), está basada esencialmente en impresos originales, es decir, en ediciones de la época de Victoria, a excepción de un reducido número de composiciones, en su mayoría pertenecientes a versiones manuscritas antiguas del *Officium Hebdomadae Sanctae*, que figuran en el volumen VIII (Leipzig, 1913). De algunas composiciones, incluidas en el citado volumen, atribuidas por Pedrell a Victoria, existen dudas serias sobre su autenticidad<sup>13</sup>.

El impreso original sobre el que se basa Pedrell para la edición del *Officium*, sin indicar la biblioteca donde se conserva, está encabezado por el título siguiente:

«Thomae Ludovici/de Victoria Abulensis/Officium Hebdomadae Sanctae/Permis. Sup./Romae. Ex typographia Dominici Bassae, 1585».

In fol. máximo en partitura de 51x34 cm y 79 hojas. Está dedicado a la Santísima Trinidad:

Te summa Deus Trinitas  
Collaudet omnis spiritus  
Quos per crucis mysterium  
Salvat rege per saecula  
Amen.

<sup>13</sup> Cf. STEVENSON, R., «Artículo, Victoria, Grove», 19, 1980, p. 706 y T. Rive, «Victoria's Lamentationes Geremiae: a comparison of Capella Sistina MS 186 with the corresponding portions of *Officium Hebdomadae Sanctae*», Romae 1585, AM, XX, 1967, p. 179-208).

Al fin aparece el colofón siguiente:

Romae/apud Alexandrum Gardanum/MDLXXXV.

Un ejemplar de este impreso, que pudiera ser el que Pedrell usó para la edición, se conserva en el Archivo Capitular de Tarazona<sup>14</sup>.

#### 4. Pedrell frente a los criterios metodológicos de edición de su época

En el método aplicado por Pedrell en sus ediciones de música antigua, se observa no tanto un planteamiento sistemático, como un proceso personal de adaptación, que, como iremos viendo, sin desconocer los trabajos al respecto de otros musicólogos, lo inicia guiándose por criterios propios y particulares, con vistas a conseguir unos objetivos concretos y precisos, que después se expondrán, para encaminarse posteriormente, yo diría «a la fuerza», hacia la aplicación de las normas establecidas internacionalmente y verificables en casi todas las ediciones de este tipo en su época.

En el prólogo a la edición de las obras de C. Morales<sup>15</sup>, F. Pedrell explica sus objetivos de un modo evidente:

Convenía traducir, a la vez, esta letra y su espíritu; y para que hablase *de nuevo y bien*, con palabras que pudiesen ser entendidas por todos, convenía, además, evitar los inconvenientes que ofrecen las antologías de Palestrina (ediciones de Baini, Alfieri, Breitkopf und Härtel), las de los maestros flamencos (Ediciones de Commer, Van Maldeghem), las de autores españoles (Eslava, Guzmán —léase también Barbieri—), las del canónigo Proske, príncipe de la Moskowa, etc., ediciones notabilísimas bajo todos los conceptos, pero que tienen el inconveniente de no ser prácticas y, porque no lo son, no han podido popularizarse [...] [los músicos] no saben como guiarse para interpretar una clase de música que no presenta las ordinarias indicaciones de movimiento, acentuación y matices, y que además, está compuesta en *tessiture* anormales para la voz [...] Para obviar todas estas dificultades he adoptado las claves de Do, insubstituíbles, técnicamente hablando. [...] he adoptado las tres combinaciones radicales binarias, ternarias y cuaternarias expresadas por los signos corrientes: C, 3/2 y C, etc. [...] fijar los movimientos generales,

<sup>14</sup> Cf. SEVILLANO, J., *Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona* AM XVI, 1961, p. 169.

<sup>15</sup> PEDRELL, F., *Hispaniae Schola Musica Sacra*, volumen I, capítulo II. «Idea y plan de la edición, Barcelona 1894, p. Xlii ss.

aceptando sólo tres radicales: *Presto* (equivalente al antiguo *alla breve*), *Moderato*, y *Lento*. Modifican estos movimientos las indicaciones expresivas... *celeriter* (*accelerando*) y el *tenete* (*ritardando*) de la antigua música gregoriana... He transportado todas las composiciones escritas con las acostumbradas **claves altas** de la antigua notación, acomodándolas al *ambitus* normal de las voces modernas... Por último he respetado los textos y los he dejado tal como los escribieron sus autores.

Estas explicaciones dicen, con toda claridad, que a Pedrell le interesa, ante todo, divulgar la polifonía clásica, lógicamente para demostrar al país que en la península existió una «escuela nacional de polifonía», independiente de las escuelas francoflamencas o romanas, y por ahí fundamentar las raíces para un nacionalismo musical español.

Respecto a la información bibliográfica, en la publicación de Morales se limita a citar de un modo escueto los impresos originales (Venecia, París, Roma, Wittenberg), sin indicar dónde pueden localizarse, ni de dónde proceden las composiciones por él seleccionadas para la publicación.

Por estas razones, todo el aparato metodológico aplicado por Pedrell en la publicación de *Hispaniae Schola Musica Sacra*, así como la escasa información bibliográfica, fueron severamente criticados por F.X. Haberl<sup>16</sup> en una amplia recensión de la obra. Ahí, sin atender las razones dadas por Pedrell, además de rechazar sus procedimientos metodológicos de transcripción, Haberl censura:

[...] aber mit keiner Silbe ist erwähnt, ob diese Arbeiten des Morales aus Manuskripten oder Drucken u.s.w., oder woher sie entnommen sind<sup>17</sup>,

y más adelante:

Was Eslava, P. Martini, Paolucci, Poske u. a. von Morales publiziert haben, gibt entschieden eine bessere Vorstellung vom Werte dieses spanischen Meisters und Lehrers des Franc. Guerrero, als die 55 Seiten Pedrells<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Publicada en el *Kirchemusicalisches Jahrbuch* (1895) (10), p. 122 ss.

<sup>17</sup> «[...] que no se diga ni una sola palabra sobre si las obras publicadas proceden de versiones impresas o manuscritas, es decir, de donde han sido sacadas».

<sup>18</sup> «Lo que Eslava, P. Martini, Paolucci, Proske, entre otros, han publicado de Morales, da decididamente una mejor idea de la obra de este compositor español y maestro de Guerrero, que las cincuenta y cinco páginas de Pedrell».

Por lo que respecta al soporte bibliográfico, Haberl afirma:

[...] eine Bibliographie der Werke von Morales in 18 Zeilen [...] Schon der Katalog von Bologna hätte ihm Stoff für 18 Zeilen gegeben, ohne dass hiermit das gedruckte Material erschöpft worden wäre<sup>19</sup>.

En cambio Haberl, especialista en Victoria, no dice nada sobre la inclusión en esa edición de Pedrell, es decir, de la atribución a Morales del responsorio de Victoria «O vos omnes».

Cuando publicaba esta reseña (1895), Haberl daba por concluida su edición las O.C. de Palestrina y presentaba el primer volumen de las *Obras Completas de O. di Lasso* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1894), apoyándose en las anteriores ediciones de C. Proske (desde 1844) y de F. Commer (*Musica sacra*, cinco volúmenes desde 1860).

Los criterios metodológicos, establecidos por Haberl en la edición de las O.C. de Lasso, son idénticos a los que había declarado anteriormente en la edición de Palestrina, publicados en el prólogo del volumen X<sup>20</sup>, es decir, cuando Haberl se hizo cargo de la continuación de la edición de Palestrina. Por lo tanto, catorce años antes de que Pedrell comenzara a publicar *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Estos criterios habían sido anteriormente establecidos por C. Proske y posteriormente por Ph. Spitta.

Los criterios, expuestos por Haberl<sup>21</sup>, son los siguientes:

Das Hauptprincip war: "so genau als möglich die Originalien wiederzugeben". Daher wurden:

- a) Die Schlüssel, auch C2 y F3 beibehalten, denn wer den C-Schlüssel auf der 1. 2. und 4. und den F-Schlüssel auf der 4. Linie lesen kann, wird beim ersten Willen und einiger Uebung auch den C-Schlüssel auf der 2. und den F-Schlüssel auf der 3. Linie Bewältigen können. Die Wahl der Schlüssel war um 17. Jahrhundert nicht der Willkür und Laune überlassen, sondern richtete sich nach festen Regeln, und die Komponisten bezeichneten durch die Zusammenstellung derselben meistens auch die Tonart. Wenn z. B. beim VII. oder transponirten I. Ton die Tonhöhe nach abwärts, oder beim VIII. und IV. Ton nach aufwärts verlegt werden muss, so guppiren sich die in Folge dieser Transposition nothwendigen neuen Schlüssel viel besser und übersichtlicher, wenn in der Partitur der Mezzosopran- und Bariton-

<sup>19</sup> «[...] una bibliografía de las composiciones de Morales en dieciocho líneas [escrita por Pedrell] [...] Sólo el catálogo de la Biblioteca de Bolonia le hubiera ofrecido materia para escribir dieciocho páginas, sin que con esto se hubiera agotado el material impreso conocido de Morales».

<sup>20</sup> *Palestrina, Obras Completas*, volumen X. Leipzig. Breitkopf & Härtel, 1880, p. vii.

schlüssel stehen, als wenn dieselben durch Sopran- und Bassschlüssel ersetzt worden sind.

- b) Die Alten haben bei Kyrie, Sanctus, Hosanna und Agnus Dei den Text bei der Wiederholung selten genau angegeben, sondern die Textunterlage durch ij (secundo) dem Sänger überlassen. Dieser Mangel musste gehoben werden ohne das Original zu verwischen. Draum wurde für diejenigen Stellen, bei denen in den alten Drucken der Text nur angedeutet ist, Cursivschrift gewählt und die Textunterlage vom Unterzeichneten nach den aus den Compositionen der Alten sich ergebenden Regeln besorgt.
- c) Bei vollkommenen Schlüssen, beim Tritonus und in ähnlichen Fällen finden sich in den alten Drucken die # und b bald angegeben, bald sind sie ausgelassen. Dieselben wurden in vorliegender Ausgabe sehr sparsam eingesetzt, zum Unterschiede aber von Accidentien des Originals, welche vor der Note stehen, erhielten die nothwendigsten # und b ihre Stelle über den Noten.

Um den Anforderungen, die man heutzutage an eine Partitur macht, nachzukommen, wurde in folgenden unwesentlichen Punkten

<sup>21</sup> *Op. cit.* p. VII: «El principio fundamental es reproducir lo más exactamente posible los originales, por eso: a) Se han conservado también las claves de Do/2 y Fa/3, pues el que puede leer las claves de Do en 1ª, 3ª y 4ª y la clave de Fa/4, podrá con seria voluntad y propio ejercicio dominar las claves de Do/2 y Fa/3. La elección de las claves en el siglo xvii no era abandonada al arbitrio o capricho, sino que estaba sometida a reglas fijas, y los compositores definían por medio de la combinación de las mismas la mayoría de las veces también la tonalidad[...]. b) Los antiguos han indicado raras veces con exactitud el texto en las repeticiones del *Kyrie*, *Sanctus*, *Hossanna* y *Agnus Dei*, pues, por medio de la indicación ij (*secundo*), han dejado al cantor la aplicación del texto. Esta falta tuvo que ser superada sin crear confusión en el original. Por esto, en aquellas partes de los antiguos impresos, donde el texto sólo está insinuado, he elegido la escritura cursiva, y he aplicado el texto, deduciendo las reglas de las composiciones de los antiguos autores. c) En las cláusulas perfectas, donde aparecen tritonos o casos parecidos, aprecen en las antiguas ediciones a veces los signos de b o #, otras se omiten. Estos se han usado en la presente edición con mucha cautela; para diferenciar estas alteraciones de las que aparecen en el original, que están situadas antes de las notas, situé los b o # imprescindibles sobre las notas. Por atender los requisitos, que hoy se exigen de una partitura, me he apartado de los impresos originales en los insignificantes puntos siguientes: a) Según el compás (tiempo perfecto o imperfecto) he colocado una barra de compás cada dos o tres redondas (en sentido moderno). Los antiguos no la conocían y se fijaban, además de en el ritmo, establecido por el texto, solamente en la división de la ( ) breve en dos o cuatro partes respectivamente, de ahí el nombre *alla breve*, o (en los casos de 3/2) en tres partes; este último le denominamos ahora 3/1. b) Las ligaduras de la antigua notación están señaladas por ligaduras modernas situadas sobre las notas correspondientes. La nota final de la voz, que concluye antes de concluir la composición ha sido alargada hasta el fin de la composición. c) Por lo que respecta a la ortografía e interpunción he seguido la versión oficial de los libros litúrgicos de la iglesia católica romana, para las misas, por lo tanto especialmente, el *Missale Romanum*. Los criterios expuestos para este volumen, se mantendrán y aplicarán exactamente en la redacción de los catorce volúmenes siguientes. F.X. Haberl, Regensburg, 20 de octubre de 1880».

von den Originaldrucken abgewichen: a) Je nach dem Tactmass (Tempus perfectum oder imperfectum) wurde nach 2 oder 3 ganzen Noten (im modernen Sin) der Tactstrich gesetzt. Die Alten kannten ihn nicht und beobachteten neben dem Rhythmus, der ihnen durch den Text geboten war, nur die Theilung der /O/ (Brevis) in zwei resp. vier Theile, daher der Name "Alta breve", oder (bei ihrem 3/2 Tact) in drei Theile; den letzteren bezeichnen wir jetzt mit 3/1. b) Die Ligaturen der alten Tonschrift sind durch Bindebogen angezeigt, welche über den der Auflösung derselben sich ergebenden Noten stehen; die Schlussnote der Stimme, welche vor übrigen ihren Gesang beendet, ist bis zum Ende der Composition wiederholt. c) In Bezug auf Orthographie und Interpunction wurde für sämtliche Messen die Lesart officiellen liturgischen Bücher der römisch Katholischen Kirche, also speciell das Missale Romanum zu Grunde gelegt.

Die für diesen ersten Band der Messen mitgetheilten Principien sollen auch die noch folgenden 14 Bände genau festgehalten und durchgeführt werden. F.X. Haberl, Regensburg, den 20. Oktober 1880».

En 1890, es decir, cuatro años antes de que Pedrell comenzara sus ediciones de música antigua y diez años después del escrito citado de F.X. Haberl, Asenjo Barbieri publicaba en Madrid, Tipografía de los Huérfanos, el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*.

En los Preliminares de esta obra<sup>22</sup>, A. Barbieri, después de facilitar los datos referentes a la identificación del manuscrito, expone sus criterios de transcripción:

Empecé por hacer una especie de traducción de las piezas musicales, porque hallándose en todas cada voz escrita por separado, sin líneas divisorias de compás, y muchas veces con notación alfada o denegrida, no eran de fácil comprensión para la generalidad de los artistas modernos; pero como de reducir las por completo al sistema actual de notación habrían perdido mucho de su carácter, adopté un término medio, conservando las mismas claves, los mismos signos de compás y la misma notación de breves, semibreves, etc., del antiguo, pero reduciendo los grupos de ligaduras, las notas alfadas y las denegridas al valor correspondientes en figuras de aquel tiempo, reuniendo luego las voces en partitura, con líneas divisorias de compás al uso moderno. Cuando me pareció que en el Códice faltaba algún accidental, lo coloqué encima de la nota respectiva, y en fin, por lo tocante a la letra seguí el mismo sistema del original, escribiéndola sólo bajo la parte del tiple. De esta manera me

<sup>22</sup> BARBIERI, A., *op. cit.* p. 16.

parece que he conseguido mi objeto de respetar las composiciones, haciéndolas al par bien comprensibles a la generación actual.

A continuación explica el orden interno de las composiciones según figuran en el manuscrito y el orden elegido por él para la publicación, para después ocuparse de los problemas que el texto plantea:

Respecto a la parte literaria, he estado muy perplejo antes de resolverme sobre el plan que debía adoptar; porque, como ya indiqué al principio, los colectores de este Cancionero, aunque se muestran hábiles en la escritura musical, no lo son tanto en la literaria, y aun en ésta varían de modo de proceder, escribiendo unas veces con estilo más anticuado que otras, y en muchos casos con evidentes errores gramaticales y poéticos. No habiendo, pues, la conveniente unidad y corrección en la parte literaria del Códice, hubiera sido muy aventurado adoptar un sistema uniforme para su reproducción, tanto más, cuanto que la época en que se escribió era de transición en la materia, como lo demuestran, entre otros ejemplos que se podrían citar, las varias ediciones del Cancionero de Encina, publicadas en vida del autor, en las cuales se advierten de unas a otras muchas variantes de ortografía. Por otra parte, en la reproducción de manuscritos inéditos hay quien opina que se deben respetar hasta los errores evidentes; pero yo, que en ciertos casos participo de la misma opinión, no pienso lo mismo en el presente. Si se tratara de un códice de los primeros tiempos de la formación del idioma castellano, sería innegable la conveniencia de reproducirlo con la más escrupulosa exactitud; pero uno de fines del siglo xv a principios del xvi, época de la cual hay tantos ya publicados y comentados hasta la saciedad; uno como el nuestro, entre cuyas poesías se encuentran muchas ya impresas repetidas veces, y del cual lo más importante por su interés y novedad es la música, creo que sería inútil y hasta ridículo hacer una reproducción rigurosamente exacta de su ortografía, máxime cuando en ésta se hallan formas tan varias e irregulares. Sin embargo, como algunas de éstas contribuyen a dar cierto carácter al manuscrito, y aun pueden servir para calcular aproximadamente en qué tiempos o por quién se compusieron las poesías, me ha parecido conveniente no despreciarlas en absoluto. Por consecuencia, el sistema que he seguido (si así puede llamarse) ha sido el de atenerme en todo lo razonable al texto original, siguiéndolo en sus varias formas, pero modernizándolo un tanto, sin perder de vista el valor fonético de las palabras y empleando el apóstrofo cuando me ha parecido conveniente. En resumen: he procurado en lo más importante respetar la escritura original, haciéndola al par bien comprensible a la generalidad de los lectores.

Como se desprende de este escrito con suma claridad, Barbieri no se rige por

propios criterios, sino que procura adoptar el método sistemático seguido por las publicaciones serias, es decir, realizadas con rigor científico, de su época.

### 5. El método aplicado por Pedrell en la edición del *Officium Hebdomadae Sanctae*

Por lo que respecta a los criterios metodológicos aplicados por Pedrell en su edición de las *Obras Completas de Victoria*<sup>23</sup>, debemos indicar en primer lugar, que no se hace referencia alguna al respecto ni en el prólogo al volumen I (Lipsiae, 1902), ni en el del volumen VIII (Lipsiae, 1913), donde prometía hacer una exposición. Hay que acudir, por lo tanto, a otras publicaciones de Pedrell, como aquella de carácter autobiográfico: *Orientaciones* (París, 1911), en cuyo capítulo XXIX se relatan las «Intimidades sobre la edición completa de las obras de Victoria» y los criterios seguidos en esta edición. Por otra parte, una recensión de los dos primeros volúmenes de las O.C. de Victoria, titulada «Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia... ornata a Philippo Pedrell - Lipsiae, 1902», publicada por B. Auer<sup>24</sup> amplía la información en el sentido expuesto. En el escrito citado, Pedrell relata que, por los años noventa del siglo pasado, tenía preparado un volumen sobre Victoria, para editarlo dentro de la serie «Hispaniae Schola Musica Sacra». Recogiendo, sin embargo, la invitación, anteriormente citada, dirigida por F.X. Haberl desde el *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*<sup>25</sup> a la nación española, decide llevar a cabo esa empresa.

Lo primero que se plantea Pedrell es la búsqueda de los impresos originales de Victoria. En este sentido Pedrell se pregunta:

¿Dónde se hallaban las ediciones *princeps* de todas las obras de Victoria? [...] A fuerza de peticiones, cuanto más rechazadas más reiteradas... logré que entrasen una tras otra en aquel bajo derecha del número 4 de la calle San Quintín, de Madrid, todas las ediciones *princeps* de las obras de Victoria que mi diligencia halló en España, primeramente las dos que existían en el archivo del Corpus Christi de Valencia, otra del archivo de la misma ciudad, otra del de Segorbe, otra del de Teruel, dos o tres del archivo de Tarazona, tres o cuatro del de Valladolid, etc.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> PEDRELL, F., *Thomae Ludovici Victoria Abulensis, Opera Omnia*, volúmenes I-VIII, Lipsiae, 1902-1913.

<sup>24</sup> *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 18, 1903, p. 206 ss.

<sup>25</sup> 1896, p. 83.

<sup>26</sup> PEDRELL, F., *Orientaciones*. París, 1911, p. 206 ss.

Por el prólogo al volumen I<sup>27</sup> de las O.C. de Victoria sabemos, porque los cita de un modo conciso, los impresos que conocía, pero no los que usó, ni donde pueden localizarse. En el volumen VIII<sup>28</sup>, los describe más detalladamente, si bien sigue olvidando, por lo general, indicar expresamente los archivos, en los que se conservan los ejemplares usados. Es cierto que Pedrell indica en cada una de las composiciones el año de edición, en la que se basa, pero esto no es suficiente, ya que dentro de una misma edición pueden existir variantes. Al empezar a aparecer los primeros ejemplares de una edición, si aparecían erratas, con frecuencia, éstas eran corregidas por el autor, y evitadas en los ejemplares siguientes. Las diferencias observadas entre los ejemplares de una misma, o diferentes ediciones, que Pedrell prometió publicar en el último volumen de las Obras Completas, no llegó a cumplirlo, sin indicar las razones.

Por lo tanto, en la metodología aplicada por Pedrell en la edición de Victoria podemos constatar que, en principio, deseó mantenerse fiel a la usada en anteriores publicaciones, salvo algunas excepciones que expongo a continuación:

a) esta vez no se atrevió a transportar las composiciones, como hizo en anteriores ediciones, porque

destruíamos, implacablemente, el aspecto interior de construcción polifónica de las composiciones, y quedaba desfumado el color de las mismas o transformado el timbre vocal propio de cada una de ellas<sup>29</sup>,

b) no respetó, en cambio, las claves originales. Veamos lo que escribe al respecto:

La transcripción de todas las composiciones publicadas en esta colección completa de obras, ha sido hecha en notación completamente moderna, en compases modernos y en valores de relación modernos con los antiguos originales. Los fines prácticos de ejecución que teníamos preferentemente en vista nos lo aconsejaban, y nos lo exigía, además, la vulgarización que pretendíamos obtener de las mismas composiciones. La transcripción especial de las claves ha sido hecha también en el sentido de modernizarlas para la práctica, admitiendo únicamente las dos usuales y corrientes, la clave de sol y la clave de fa, en segunda y cuarta líneas respectivamente. Hemos conservado al lado de los originales, y sólo como simple orientación de origen, las claves transportadas, porque con-

<sup>27</sup> Lipsiae, 1902, p. XIII ss.

<sup>28</sup> Lipsiae, 1913, p. XXVI ss.

<sup>29</sup> PEDRELL, F., *Orientaciones*, p. 210.

servándolas, dábamos idea de las *tessiture* antiguas propias de cada voz y, además, porque, haciéndolo así, eran innecesarios los signos convencionales adoptados por el uso para señalar la tessitura ficticia de la clave de sol, cuando esta clave se aplica al tenor<sup>30</sup>.

Pedrell cambia aquí radicalmente su postura, frente a las claves antiguas<sup>31</sup>, c) por lo que respecta a las «indicaciones de movimiento y de carácter expresivo generales», Pedrell escribe lo siguiente:

En nuestra antología *Hispaniae Schola Musica Sacra* expusimos estas ideas, que parecieron oportunas. Como los resultados obtenidos han sido buenos, insistimos en ellas, presentándolas con más riguroso método y claridad<sup>32</sup>.

Está claro que Pedrell, por no someterse rigurosamente a los criterios metodológicos usuales en ese tipo de ediciones, se los tuviera que imponer la casa editora<sup>33</sup>. En este sentido, podría parecer extraño que Pedrell, admirador de los trabajos de Ph. Spitta, no tuviera en cuenta sus reflexiones respecto a las publicaciones de música antigua, recogidas en el prólogo del primer tomo de las *Obras Completas* de H. Schütz<sup>34</sup>, que habían sido favorablemente acogidas por toda la musicología de la época. Los criterios aconsejados por Spitta son los siguientes:

Die Herausgabe älterer Musik geschieht zu dem Zwecke, dieselbe unserm Geschlechte von neuem zugänglich zu machen. Sie muss daher bis zu einem gewissem Grade in denjenigen Formen der Aufzeichnung erfolgen, welche Gemeingut der heutigen musikalischen Welt geworden sind. Die Herausgabe soll aber auch kein charakteristisches Merkmal der Werke verwischen. Wenn dieselben unserer Zeit noch nahe stehen, so lässt sich dieser doppelten Anforderung leichter gerecht werden. Je weiter zurück liegen, je mehr sie sich in ihrem innern Wesen von der heutigen Musik unterscheiden, desto schwieriger wird die Aufgabe. Denn die Besonderheiten der Aufzeichnung sind nichts willkürliches, sie sind ein Ausdruck innerer Eigentümlichkeiten. Es ist daher unumgänglich, sie bis zu einem gewissen Grade beizubehalten. Wäre nun diese Ausgabe der Schütz'schen Werke nur zum Nutzen der Kunstwissenschaft unternom-

<sup>30</sup> PEDRELL, F., *Orientaciones*, p. 209.

<sup>31</sup> Cf. PEDRELL, F., *Hispaniae Schola Musica Sacra*, volumen 1. (Morales), Barcelona, 1894, p. XIII.

<sup>32</sup> PEDRELL, F., *Orientaciones*, p. 213.

<sup>33</sup> Cf., *Orientaciones*, p. 218 ss.

<sup>34</sup> Breitkop & Härtel. Leipzig, 1885, p. v ss.

men, so würde sich die Frage, wie weit hierin gegangen werden soll, leicht beantworten. Da aber der Wunsch besteht, dass sie auch in der Kunstpraxis beachtet werden möge, wird man es vermeiden müssen, das Auge des Partiturlasers durch ein Zuviel Ungewohnten zu befremden und ihm das Weiterlesen zu verleiden. Der Herausgeber soll hier zwischen zwei entgegengesetzten Ansprüchen vermitteln. Er darf hoffen, es allen recht gemacht zu haben. Um so nöthiger wird eine Begründung seines Verfahrens sein<sup>35</sup>.

Cuando Pedrell concluyó el trabajo y lo envió a la editorial Breitkopf & Härtel, recibió con desagradable sorpresa una carta de los editores, en la que le comunican lo siguiente: «a pesar de la admiración que les inspiraba la traducción modernizada de las obras, sobre todo la parte gráfica expresiva de interpretación, iban a hacer un mal negocio, enajenándose las adhesiones de las potentes sociedades cecilianas alemanas, acostumbradas ya al plan adoptado por la casa en las ediciones de obras similares, si no publicábamos las de Victoria bajo el sistema establecido, que si no era el más lógico podía estimarse como sancionado por la costumbre etc.<sup>36</sup>. Con esta carta Pedrell recibió un duro golpe:

Como comprenderá el lector, la noticia me produjo verdadera desesperación, trocada rápidamente en aplanamiento moral [...] ¿Qué fuerzas humanas podrían obligarme a volver a empezar de nuevo, aunque esto fuera posible, no teniendo los originales a la vista, a traducir otra vez en tal o cual sistema determinado, por la misma razón del porque sí estúpido? [...] Si todo se podía salvar por aquella bienhadada circunstancia de haber dejado indicadas las claves y clavetas originales al frente de la armadura de cada composición traducida a notación moderna [...] Era

<sup>35</sup> «Las publicaciones de música antigua tienen como objetivo, hacer ésta accesible a nuestros contemporáneos. Deben, por lo tanto, realizarse hasta un punto razonable en aquellas formas de notación que son patrimonio común del mundo musical de hoy. Las ediciones no deben dejar perder, sin embargo, ningún detalle característico de las composiciones. Si éstas son de épocas cercanas a nosotros pueden cumplirse fácilmente estas dos exigencias. Cuanto más distantes están de nosotros, más se diferencian en su estructura de la música actual, por lo tanto más difícil será el trabajo. Pues las peculiaridades de la notación no es algo caprichoso, sino una expresión de sus características internas. Es, por lo tanto, indispensable hasta cierto punto conservarlas. Si la edición de las obras de H. Schütz fuera destinada sólo al provecho de las ciencias artísticas, sería fácil contestar la pregunta de hasta donde habría que llegar en este punto. Pero como existe el deseo de tener en cuenta la práctica musical, habrá que evitar todo lo demasiado extraño por inusual, de modo que la gente llegue a perder las ganas de seguir leyendo. El situarse como intermediario entre dos exigencias enfrentadas. Espera por lo tanto ser justo con ambas posturas. Por lo tanto será mucho más necesario hacer un razonamiento de su modo de proceder».

<sup>36</sup> *Orientaciones*, p. 218.

cuestión de reintegrar a la grafía antigua la notación traducida a la gráfica moderna: era cuestión de paciencia en la que podía secundarme, fácilmente, un copista inteligente. Allá por el mes de mayo de 1902 —continúa Pedrell— apareció el primer volumen de la edición completa [...] Un reparo podía ponerse a un inciso del título, el que se refiere a la parte —ornata— de signos —interpretatoriis— que no existían en el texto, desechada la gráfica primitiva por mí propuesta. No reparamos en ello, ni el compilador, ni los correctores, ni yo<sup>37</sup>.

Una recensión a los dos primeros volúmenes de las O.C. de Victoria, publicada por B. Auer<sup>38</sup>, censura y amplía la información sobre algunos detalles de este proceso metodológico de Pedrell:

Der kurzen Einleitung zum Ganzen entnehmen wir, dass der Herausgeber alle Originaldrucke zu Rate gezogen und die Varianten genau verglichen hat [...] Nicht ohne Bedauern haben wir andererseits die Wahrnehmung gemacht, dass in den beiden Bänden durchweg an Stelle des Mezzosopran- und Baritonschlüssel in Anwendung gebracht, die ursprünglichen dagegen nur vor jedem Tonstücke angedeutet wurden. Wir sind der Ansicht, oder —um es deutlicher zu sagen— der tiefbegründeten Überzeugung, dass monumentale Ausgaben wie die vorliegende schon im historischen Interesse absolut nicht anders als in den Schlüsseln der Originaldrucke hergestellt werden sollen. Um so grösser war unser Erstaunen, als wir in Nr. 11 des "Gregorius=Blattes" von 1903 eine Erklärung des Herrn Rektors Dr. Böker in Aachen lassen, aus welcher hervorgeht, dass Pedrell sowohl als auch die Firma Breitkopf und Härtel die Beibehaltung der alten Schlüssel "bei der grossen Unbeholfenheit der jetzigen Dirigenten und Sänger" als unmöglich bezeichneten und es nur den Bemühungen Dr. Boekers zu verdanken ist, dass wenigstens der c=Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor gerettet wurde. Bezüglich einer Anzahl von Ungenauigkeiten und offenkundigen Fehlern, welche wir namentlich in der Textunterlage fanden, gibt die eben zitierte Erklärung Dr. Boekers ebenfalls näheren Aufschluss. Derselbe schreibt nämlich, Pedrell scheine "von den fixen Regeln der Alten über Textunterlage kaum einen Begriff zu haben; was darüber in deutschen Zeitschriften und Handbüchern steht, hatte er wohl nie gelesen. Auf jeder Seite, ja in jeder Notenzeile war eine solche willkürliche, ganz vom Original abweichende Textunterlage, dass ich fast bei meiner Arbeit (der Korrektur) verzagte. Aber ich hatte meine Mithilfe versprochen und nun musste ich auch daran, radikale Arbeit zu machen"<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> *Orientaciones*, p. 219.

<sup>38</sup> *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1903, p. 157-160.

Por el contenido de esta recensión podemos enterarnos de que la edición de Pedrell fue corregida (¿manipulada?) por el Dr. Boeker. Al final de la recensión, expone también el recensionista una serie de ejemplos, en los que él mismo, a su juicio, puesto que no cita los impresos originales de Victoria en los que basa su suposición, corrige algunos textos «mal aplicados» por Pedrell.

Esta circunstancia puede dificultar hoy llegar a saber hasta qué punto Pedrell fue fiel en su edición a los impresos originales en lo referente a la aplicación del texto. Pienso, por otra parte, que resulta difícil aceptar que Pedrell actuara caprichosamente o fallara en este campo, ya que pertenece a una auténtica «tradición oral» de esta música, es decir, a una recepción viva e ininterrumpida de esa polifonía, por un lado y, por otro, no debe ignorarse que los impresos de Victoria, igual que todos los de su época, son muy rigurosos en este sentido, según indica O. Ursprung refiriéndose a los impresos de Gardano<sup>40</sup>:

Die Textunterlegung ist wieder ausnehmend sorgfältig. Durchweg sind die Text bzw. Textsilben genau unter die zugehörigen Noten gesetzt; und Textwiederholungen sind stets ausgeschrieben, ausgenommen nur acht ganz kurze Stellen.

En estos mismos términos se expresa H. Anglés, refiriéndose a todos los

<sup>39</sup> «Por la corta introducción a toda la obra completa deducimos que el editor ha contado con todos los impresos originales y ha comparado las variantes... No sin pesar hemos comprobado que en los dos volúmenes, en vez de las claves de mezzosoprano y barítono ha usado otras claves, las originales en cambio se indican al principio de cada obra. Somos de la opinión, o para ser más claros, estamos profundamente convencidos, que ediciones monumentales, como las presentes, bajo el punto de vista histórico, absolutamente y no de otra manera, tienen que ser editadas con las claves originales. Mayor fue nuestra sorpresa al leer en el nr. 11 de Gregorius-Blatt (1903) una explicación del Dr. Böker de Aquisgrán, en la que dice que tanto Pedrell como la Firma Breitkopf & Härtel, decían que era imposible dejar las claves originales, debido a la falta de habilidad o torpeza de los directores, y sólo gracias a los esfuerzos del Dr. Böker fue posible salvar al menos las claves de do para soprano, alto y tenor. Respecto a una cantidad de imprecisiones y claras faltas, que encontramos en la aplicación del texto, la citada explicación del Dr. Böker da precisas razones. El mismo escribe que Pedrell parece apenas conocer "las reglas fijas de los antiguos sobre la aplicación del texto"; ni parece que haya leído lo que ha aparecido sobre el tema en las revistas alemanas y en los manuales. En cada página, es más, casi en cada línea, aparece una caprichosa aplicación del texto muy diferente del original, de modo que casi me desesperé corrigiendo el original. Pero ya había prometido mi ayuda y tuve que trabajar radicalmente en ello».

<sup>40</sup> URSPRUNG, O., Jakobus de Kerle, Revisionsbericht, DDT in Bayern, vol. 34, 1974: «La aplicación del texto es también extraordinariamente esmerada. Constantemente han sido aplicados los textos, es decir, las sílabas del texto exactamente debajo de las notas correspondientes; y las repeticiones de textos han sido siempre escritas, a excepción de solamente ocho perícopas muy cortas».

impresos originales de Victoria<sup>41</sup>. Además, frente a la opinión del recensionista, como indica Samuel Rubio<sup>42</sup>, los teóricos de la época no son tan explícitos en este sentido.

La citada recensión contrasta además con lo que expresan H. Anglés<sup>43</sup>:

En el método y el trabajo para editar las obras de Victoria [...] la edición de Victoria preparada por Pedrell nos indica un camino seguro y nos señala todas las fuentes impresas durante el siglo xvi y principios del xvii»; y S. Rubio<sup>44</sup>: «En 1908 publica Pedrell el tomo V de *Opera omnia* de Victoria [...] *Officium Hebdomadae Sanctae*. Esta edición sí fue íntegra [...] fue fidedigna porque respondía exactamente, salvo erratas de imprenta, abundantes por desgracia, a la versión publicada en Roma por Victoria el año 1585.

Resumiendo: No hay duda de que Pedrell, en su edición de las Obras Completas de T.L. de Victoria, se sitúa en línea con la incipiente musicología europea de su época. Por lo que respecta, en cambio, a una valoración de su peculiar sistema metodológico, habría que añadir que encuentra una plausible justificación, que deducimos de la idea motriz de todos sus trabajos musicales y musicológicos basados en la permanente e insistente búsqueda de raíces históricas autóctonas para un nacionalismo musical genuinamente español, por un lado, y, por otro, en el ánimo de encontrar el vehículo de comunicación adecuado, es decir, en función a esa idea. Pedrell lo había indicado claramente en el prólogo de su edición de Morales:

Para la reivindicación de lo que se trataba rehabilitar, y obtener el saludable efecto que, según entiendo, beneficiarán por igual a la enseñanza y la causa de la música religiosa y, no menos, la de la nacionalidad artística, no he vacilado, un momento, en modernizar el aspecto puramente exterior de una productividad que, por causa de todos sabidas, es letra muerta para muchos. Convenía traducir, a la vez, esta letra y su espíritu: y para que hablase de nuevo y bien, con palabras que pudiesen ser entendidas por todos<sup>45</sup>.

Por esto le interesan los datos fidedignos, los monumentos musicales históricos y la fidelidad a los mismos, pero a la vez, para que este material

<sup>41</sup> ANGLÈS, H., *Tomás L. de Victoria, Opera omnia*, volumen I. Roma CSIC, 1965, p. 23.

<sup>42</sup> *Polifonía Sacra*. Madrid, 1960.

<sup>43</sup> *Tomás L. de Victoria, Opera Omnia*, volumen I. Roma, 1965, p. 10.

<sup>44</sup> *Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria*. Cuenca, 1977, p. 22.

<sup>45</sup> PEDRELL, F., *Hispania Scholae Musica Sacra*, volumen I. Barcelona, 1894, p. XIII.

alcance su objetivo, siente la necesidad urgente de crear lenguajes fácilmente accesibles a todos los niveles, para que la música suene y se difunda ampliamente. Pedrell conocía la amplia difusión que había conseguido el *Stabat Mater* de Palestrina, gracias a la versión realizada por R. Wagner. Otros musicólogos, como F.X. Haberl, establecieron diferencias entre ambos tipos de trabajos o ediciones: a) Las destinadas a la práctica litúrgica en las iglesias, donde se aplican criterios auténticamente caprichosos, como el cambio de versiones antiguas del texto por otras modernas, transporte de las composiciones a tesituras más cómodas, sustitución de claves originales por otras modernas, composición nueva de partes no existentes en las versiones originales, etc. (véase la versión del *Officium H.S.* de Victoria, publicado por F.X. Haberl<sup>46</sup>) y b) las destinadas a la imprenta de Breitkopf und Härtel, en las que se procede con más rigor, aplicando los criterios de transcripción generalizados por Ph. Spitta. En este sentido, se puede observar que casi todas las ediciones de música histórica del siglo XIX publicadas en España, se someten a los métodos internacionales de transcripción. Esto puede explicarse por el hecho de que esa polifonía antigua y su grafía musical estuvieron siempre presentes en la práctica de todas las capillas de música de las catedrales. A los cantores que querían conseguir una plaza de cantor, se les exigía —incluso en nuestro siglo XX— saber cantar directamente de los antiguos «libros de atril». Los maestros de capilla tenían obligación de enseñar a leer esas notaciones antiguas a los niños de coro, que debían cantar frecuentemente esa polifonía, directamente de los libros.

Teniendo esto presente, resultan aún más claros los objetivos que Pedrell tenía *in mente*. Diríamos que, al proyectar su edición de Victoria, Pedrell no pensó directamente en las capillas de música catedralicias, sino en los nuevos orfeones románticos, que de ningún modo podían ser alineados, porque no conocían aquella tradición renacentista. Por esta razón, Pedrell terminó sometiéndose a los criterios de edición impuestos, como hemos visto, pero dudando seriamente de su eficacia. Algunos aspectos de esta problemática abierta por Pedrell a principios de siglo, siguen preocupando aún a aquellos musicólogos modernos que, respecto a sus ediciones, desean, por un lado, observar la mayor fidelidad a las fuentes originales, pero, por otro, temen que el resultado sea malentendido o pase a ser materia muerta depositada en bibliotecas o, a los sumo, mero sucedáneo o soporte alternativo para institutos de estudios o investigaciones musicológicas.

<sup>46</sup> *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 11 (1896), 12 (1897) y 13 (1898).

