

ÍNDICE

PRÓLOGO	
Miguel Ángel Recio Crespo	11
INTRODUCCIÓN. UNA REFLEXIÓN HISTORIOGRÁFICA/ INTRODUCTION. A HISTORIOGRAPHICAL REFLECTION	13
Javier Suárez-Pajares	
I. FUENTES Y OBRAS / SOURCES AND WORKS	
1. From Print to Public: The Milanese and Dillingen Editions of Victoria's Motets	27
Iain FENLON	
2. The Cathedral, the Copyist, the Composer and the Canon: Revising Toledo Cathedral's Victoria Choirbook and the <i>Liber primus</i> (1576)	37
Michael NOONE & Graeme SKINNER	
3. Rethinking Victoria's Lamentations in Post-Tridentine Rome	55
Manuel del SOL	
4. <i>Why Should We Sing the Lord's Song in a Strange Land?</i> Victoria's Psalm Settings Composed for Rome	77
Noel O'REGAN	
5. <i>Homine Hispano</i> or <i>Uomo Universale</i> ? Victoria's Marian Masses and the Case of Artistic Identity in the Late-Sixteenth Century	93
Christiane WIESENFELDT	
6. Victoria's <i>Officium defunctorum</i> (1605) in Context	103
Owen REES	
7. Who Wrote the Second <i>Ave maris stella</i> of Tomás Luis de Victoria?	115
Adriano GIARDINA	
8. Singing Praises to Mary in a New World: A <i>Salve regina</i> Attributed to Tomás Luis de Victoria in Puebla, Mexico	127
Grayson WAGSTAFF	

II. ANÁLISIS / ANALYSIS

9. Tonal Structures in the Magnificats, Psalms and Motets by Tomás Luis de Victoria
Miguel A. ROIG-FRANCOLÍ 145
10. Formal Design and Sonic Architecture in the Roman Motet around 1570.
Palestrina and Victoria
Daniele V. FILIPPI 163
11. Aspects of Dissonance Treatment in Victoria's Five-Voice Motets and Antiphons
Stephen RICE 199
12. La *decoratio* en los responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae*
de Tomás Luis de Victoria
José Ignacio SUÁREZ GARCÍA 209
13. Architecture and Rhetoric in Music of the Age of Victoria
John GRIFFITHS 231

III. ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN / PERFORMANCE PRACTICE STUDIES

14. Liturgia y canto llano en la obra de Tomás Luis de Victoria
Juan Carlos ASENSIO PALACIOS 249
15. Victoria as Self-Editor: Changing Musical Texts and Their Implications
Martin HAM 277
16. Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis
Andrés CEA GALÁN 307

IV. CONTEXTOS BIOGRÁFICOS Y MUSICALES / BIOGRAPHICAL AND MUSICAL CONTEXTS

17. Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas
de la corona de Castilla, 1550-1625
Juan RUIZ JIMÉNEZ 361
18. Libros de música en la catedral de Ávila hasta 1630
Ana SÁBE ANDREU 395
19. *Entre contrapunto y canto de órgano*. La formación musical de
Tomás Luis de Victoria en Ávila, con mención especial a la obra
de Bartolomé de Escobedo
Soterraña AGUIRRE RINCÓN 417

20. La vida en las Descalzas Reales a través de los epistolarios de Juan de Borja (1584-1604) Ferran ESCRIVÀ LLORCA	437
V. ESTUDIOS HISTORIOGRÁFICOS / HISTORIOGRAPHICAL STUDIES	
21. Victoria and the English Choral Tradition Tess KNIGHTON	455
22. <i>Victoria in Germania</i> . Tomás Luis de Victoria y la historiografía alemana hasta principios del siglo XX Cristina URCHUEGUÍA	477
23. Tomás Luis de Victoria en la obra musicológica de Felipe Pedrell: la creación de un mito nacional Manuel SANCHO GARCÍA	489
24. Victoria, anteayer mismo. La contribución de Samuel Rubio Alfonso de VICENTE	501
VI. VICTORIA EN LOS SIGLOS XX Y XXI / VICTORIA IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES	
25. Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: homenajes, recreaciones y versiones expresivas Elena TORRES	523
26. Otro aniversario de Tomás Luis de Victoria: 1940 o el resurgimiento del espíritu nacional Mercedes CASTILLO FERREIRA	547
27. Tomás Luis de Victoria, Pablo Sorozábal y la séptima de Shostakóvich Javier SUÁREZ-PAJARES	555
28. Victoria, <i>notre contemporain?</i> Tomás Luis de Victoria en la creación musical española actual Germán GAN QUESADA	581
RESÚMENES / ABSTRACTS	591
ÍNDICE ONOMÁSTICO / INDEX	611

I. FUENTES Y OBRAS / SOURCES AND WORKS

1

Iain FENLON: "From Print to Public: The Milanese and Dillingen Editions of Victoria's Motets"

The importance of the two editions of Victoria's motets published in 1598, one in Dillingen the other in Milan, is to be explained not merely by the status of the composer in the Catholic world and the popularity of his music, but also by the intervention of two powerful Cardinals with different if related priorities and strong musical interests. For Carlo Borromeo, the most influential churchman advocating reform in the aftermath of the Council of Trent, Victoria's sacred music was just one way of achieving his objective of making Milan into the ideal Catholic city. In Dillingen, the appearance of Mayer's edition was a direct result of the influence of Otto von Truchsess, the dedicatee of the original Venetian publication of the motets in 1572. As such, the Mayer edition represents just one aspect of the Cardinal's thoroughgoing policy to consolidate Catholic resources in the face of the Protestant challenge, a policy undertaken with the considerable assistance of the Jesuits. Neither of these editions are of philological importance, and there is no reason to suppose that he had any role in the preparation of either of them, though he may well have authorized their derivation from Alessandro Gardano's edition of 1583.

La importancia de las dos ediciones de los motetes de Victoria publicadas en 1598, una en Dillingen y la otra en Milán, debe explicarse no solo por el estatus alcanzado por el compositor dentro del mundo católico y la popularidad de su música, sino también por la intervención de dos poderosos cardenales con prioridades diferentes, aunque relacionadas, y fuertes intereses musicales. Para Carlo Borromeo, el hombre de iglesia más influyente en la defensa de la reforma después del Concilio de Trento, la música sacra de Victoria era sencillamente una vía para conseguir su objetivo de convertir Milán en la ciudad católica ideal. En Dillingen, la aparición de la edición de Mayer fue consecuencia directa de la influencia de Otto von Truchsess, a quien está dedicada la publicación veneciana original de los motetes en 1572. Como tal, la edición de Mayer representa solo un aspecto de la política llevada a cabo sistemáticamente por el cardenal, con ayuda considerable de los Jesuitas, para consolidar las fuerzas católicas frente a la amenaza protestante. Ninguna de estas ediciones tiene importancia desde el punto de vista filológico y no hay razón para suponer que el compositor tuviera alguna implicación en su preparación, aunque bien pudiera haber autorizado su derivación de la edición realizada por Alessandro Gardano en 1583.

2

Michael NOONE & Graeme SKINNER: “The Cathedral, the Copyist, the Composer and the Canon: Revising Toledo Cathedral’s Victoria Choirbook and the *Liber primus* (1576)”

The Toledo cathedral choirbook *E-Tc* 30, copied in Rome before September 1575 by the papal chapel scribe Johannes Parvus, is probably the most important, and certainly the most expertly copied, of all manuscript sources of the works of Tomás Luis de Victoria. Preserving eleven Latin liturgical works, the choirbook was either commissioned or otherwise acquired by Juan Navarra, a canon of Toledo cathedral, during time he spent in Rome as a counsellor to imprisoned archbishop of Toledo, then undergoing a protracted papal inquisitorial process. The versions of the works preserved in the manuscript differ significantly from those of the same works as published by Victoria in 1576, 1581, and 1600. This chapter reexamines the codicological, archival, and stylistic evidence, and reconsiders the versions of Victoria’s works transmitted in this Roman manuscript in the light of a complex interplay of potentially determining factors, including the evolution of the composer’s musical style and his career ambitions, the circumstances of its copying by Parvus, acquisition by Navarra, and the extent and limitations of its likely utility in ritual performances at Toledo.

El libro de coro *E-Tc*: 30 de la catedral de Toledo, copiado en Roma antes del mes de septiembre de 1575 por Johannes Parvus, copista de la capilla papal, es probablemente la fuente manuscrita más importante de las obras de Tomás Luis de Victoria y, ciertamente, la que se copió de una manera más experta. Contiene once composiciones litúrgicas en latín y fue comisionado o, en cualquier caso, adquirido por el canónigo de la catedral de Toledo Juan Navarra durante el tiempo en que estuvo en Roma como consejero del arzobispo de Toledo que se encontraba allí encarcelado y luego sometido a un largo proceso inquisitorial por parte del Papa. Las versiones de las obras conservadas en el manuscrito difieren significativamente de las publicadas por Victoria en 1576, 1581 y 1600. En este trabajo se reexaminan las evidencias codicológicas, archivísticas y estilísticas, y se reconsideran las versiones de las obras de Victoria transmitidas en este manuscrito romano a la luz de un complejo entramado de factores potencialmente determinantes que incluyen la evolución del estilo musical del compositor y sus ambiciones profesionales así como las circunstancias de su copia por Parvus, la adquisición por Navarra y el alcance y limitaciones de su probable utilidad en los ritos desarrollados en Toledo.

3

Manuel del SOL: “Rethinking Victoria’s Lamentations in Post-Tridentine Rome”

Tomás Luis de Victoria’s polyphonic settings of the Lamentations of Jeremiah –a manuscript version copied in codex *I-Rvat* CS 186 preserved at the Sistine Chapel and a printed edition published in the *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rome, 1585)– have been subject to close attention from some of the most important scholars of the life and work of this composer. Yet, despite current knowledge of these *Tenebrae* lessons, a large and varied number of questions have been generated that have yet to be answered definitively.

The aim of this research is to present a critical and up-to-date study of Victoria’s Lamentations in the musical and liturgical context of post-Tridentine Rome and to encourage further work on the Lamentation genre in the Catholic world after the Council of Trent. It should be emphasized that almost all the composers active in Italy from 1568 until 1600 did not strictly follow the liturgical ordering of the texts in Pope Pius V’s Roman breviary when composing polyphonic Lamentations. The majority of these Italian post-Tridentine settings reflect the use of a common textual practice –the tradition of the Roman Catholic Church– which differed from the standardization established in Pius V’s *Breviarium romanum*. There is no doubt that the liturgical impact of the 1568 Roman breviary on Catholicism has to be reconsidered, at least in regard to Lamentations.

Las colecciones polifónicas de las lamentaciones de Jeremías de Tomás Luis de Victoria –una versión manuscrita copiada en el códice *I-Rvat* CS 186 de la Capilla Sistina y una edición impresa publicada en el *Officium Hebdomadae*

Sanctae (Roma, 1585)– han recibido una detallada atención por parte de los más importantes estudiosos de la vida y obra de este compositor. Sin embargo, a pesar del conocimiento que se tiene de estas lecciones de tinieblas, son muchos y variados los interrogantes que todavía permanecen sin una respuesta definitiva.

El objetivo de esta investigación se centra en presentar un estudio crítico y actualizado de las lamentaciones de Victoria dentro del contexto litúrgico y musical de la Roma postridentina, y promover un trabajo más extenso sobre el género lamentación después del Concilio de Trento. Se debe poner en valor que casi la totalidad de los compositores activos en Italia desde 1568 hasta 1600 no siguieron estrictamente la ordenación litúrgica de los textos normalizados en el breviario romano de Pío V para componer sus lamentaciones polifónicas. La mayor parte de estas colecciones postridentinas italianas transmiten el uso de una práctica textual común –la tradición de la iglesia de Roma– que se diferenció de la normalización establecida en el *Breviarium romanum* de Pío V. No hay duda de que el impacto litúrgico del breviario romano de 1568 en el catolicismo debe ser reconsiderado, al menos en lo que respecta a las lamentaciones.

4

Noel O'REGAN: "Why Should We Sing the Lord's Song in a Strange Land? Victoria's Psalm Settings Composed for Rome"

Victoria published six polychoral psalm settings between 1576 and 1583, while living in Rome. A further ten four-voice settings survive in a Roman manuscript and seem to have been intended for publication. All but one are Vespers psalms with doxologies and are clearly intended for liturgical performance. This study examines Victoria's approach to structuring such multi-verse texts across these sixteen settings. Influences from Giovanni Animuccia and Giovanni P. da Palestrina are traced in Victoria's varied use of textures and voice combinations for successive verses. The different ways in which the reciting tones underpin all of these settings is examined and modal assignments given. There is a significant amount of music in common between the single- and double-choir versions of two of these psalms; this helps identify a common purpose in Victoria's approach to setting psalm texts, one which was to have a lasting influence on his successors.

Durante su residencia en Roma, Victoria publicó seis salmos policorales entre 1576 y 1583. Otros diez salmos para cuatro voces se conservan en un manuscrito romano cuya finalidad parece que era la publicación. Todos menos uno son salmos de Vísperas con doxologías y es claro que su objeto era la práctica litúrgica. Este estudio examina el enfoque de Victoria de la estructuración de tales textos de múltiples versos en estas dieciséis composiciones. Se señalan así influencias de Giovanni Animuccia y Giovanni Pierluigi da Palestrina en los usos variados de texturas y combinaciones de voces que emplea Victoria para versos sucesivos. Se examinan asimismo las diversas formas en que los tonos de recitación fundamentan todas estas composiciones a las que se asignan sus modos correspondientes. Hay una cantidad significativa de música en común entre las versiones para un coro y doble coro de dos de estos salmos, lo cual ayuda a identificar en el enfoque de Victoria con respecto a la composición de estos textos salmódicos un propósito común que tendrá una duradera influencia sobre sus sucesores.

5

Christiane WIESENFELDT: "Homine Hispano or Uomo Universale? Victoria's Marian Masses and the Case of Artistic Identity in the Late-Sixteenth Century"

Despite numerous debates and disputes, one of the continuing points of agreement in Renaissance research since Jacob Burckhardt's 1868 historic study concerns the increase of humanistic emancipation. In the arts in particular, Burckhardt and his followers argue that the fifteenth- and sixteenth-century artist develops his identity by cutting across all secular boundaries. The question of what constitutes the Renaissance composer's artistic identity, and his strategies to create that identity, remains largely unanswered, not least because of the paucity of personal documents that we have from that period. Thus, we must rely on the music itself to provide clues. The Spanish composer Tomás Luis de Victoria is, in many ways, an interesting candidate for considering this question. First, he was a "global player", working both in Spain and Rome (where he taught German students): thus, more than

other composers of his time, he had to situate himself on the musical landscape. Second, he had to reconcile the conflict of working in both sacred and secular institutions. And third, his four important printed Mass books from between 1576 and 1600, and the last *Officium defunctorum* (1605), show an interesting development from a traditional, Spanish-related composer to a more European-thinking artist, and finally, in his last works, to someone creating his own new way. Examining these questions based on the group of Marian Masses, it is possible to discern some aspects of Victoria's artistic identification process.

A pesar de numeros debates y disputas, uno de los puntos de acuerdo persistentes en las investigaciones sobre el Renacimiento, desde el estudio histórico publicado por Jacob Burckhardt en 1868, tiene que ver con el incremento de la emancipación humanística. En particular, con respecto a las artes, Burckhardt y sus seguidores argumentaron que el artista de los siglos XV y XVI desarrollaba su identidad atravesando todas las barreras seculares. La pregunta acerca de lo que constituye la identidad artística del compositor del Renacimiento, y sus estrategias para crear esa identidad, permenece en gran medida sin respuesta, entre otras cosas por la escasez de documentación personal que tenemos de ese periodo. Por ello es preciso basarse en la propia música para conseguir alguna pista. El compositor español Tomás Luis de Victoria es, por múltiples razones, un caso interesante para considerar esta cuestión. En primer lugar, fue un "actor global" activo tanto en España como en Roma (donde enseñaba a estudiantes alemanes): por ello, más que otros compositores de su tiempo, tenía la necesidad de situarse en el paisaje musical. En segundo lugar, tenía que reconciliar el conflicto que suponía trabajar tanto en instituciones sacras como en seculares. Y en último término, sus cuatro importantes impresos de misas publicados entre 1576 y 1600, y su último *Officium defunctorum* (1605), evidencian un interesante desarrollo desde un compositor vinculado a la tradición española, pasando por un artista con un pensamiento más europeo, hasta llegar en sus últimas obras a crear un camino nuevo y personal. Examinando estas cuestiones a través del conjunto de misas marianas, es posible discernir algunos aspectos del proceso de identificación artística de Victoria.

6

Owen REES: "Victoria's *Officium defunctorum* (1605) in Context"

Rich documentary evidence concerning the death of the Empress Maria of Austria and the various exequies held for her sheds light on the contexts for the genesis and initial performances of the music published in Victoria's *Officium defunctorum* of 1605, which in modern times has become the most famous of his printed collections. In addition to the two sets of exequies for Maria held at the Descalzas Reales Convent in Madrid (the exequies of her court and of the city respectively), the exequies of the royal court took place in Valladolid, and the Jesuit College in Madrid organised its own ceremonies. Victoria's *Officium defunctorum* was published two years later as a commemoration of the events of 1603, and this slim volume is an unusual artefact in the context of musical editions of the period, among which we observe the common practice of including a *Missa pro defunctis* as the last item in a substantial Mass collection. Indeed, we currently have limited evidence of the dissemination and influence of the 1605 volume, although one manuscript copy was made for the Abbey of Saints Ulrich and Afra in Augsburg. Further work is needed properly to contextualise Victoria's setting within the repertoires of Iberian Requiem polyphony.

Abundantes pruebas documentales relacionadas con la muerte de la emperatriz María de Austria y las diferentes exequias celebradas en su honor arrojan luz sobre los contextos de la génesis y las primeras interpretaciones de la música publicada en el *Officium defunctorum* (1605) de Victoria que, en los últimos tiempos, se ha convertido en la más célebre de sus colecciones impresas. Además de los dos conjuntos de exequias para la emperatriz que tuvieron lugar en el convento de las Descalzas Reales de Madrid (las exequias de su corte y las de la ciudad, respectivamente), las exequias de la corte real tuvieron lugar en Valladolid y los jesuitas del Colegio Imperial organizaron en Madrid sus propias ceremonias. El *Officium defunctorum* de Victoria se publicó dos años más tarde en conmemoración de los eventos acaecidos en 1603 y este fino volumen es un objeto inusual en el contexto de las ediciones musicales de su tiempo, entre las cuales se observa como práctica común la inclusión de una *Missa pro defunctis* como cierre de cualquier colección sustancial de misas. Ciertamente, en la actualidad tenemos pruebas muy limitadas de la difusión e influencia de este volumen de 1605, aunque una copia manuscrita se realizó para la abadía de los santos Ulrich y Afra en Augsburg. Es preciso seguir trabajando para contextualizar esta obra de Victoria dentro de los repertoires de réquiem de la polifonía española.

7

Adriano GIARDINA: "Who Wrote the Second *Ave maris stella* of Tomás Luis de Victoria?"

Contrary to Felipe Pedrell's indications, the second *Ave maris stella* included in his edition of Victoria's collected works (vol. V, 1908, pp. 100-103, no. 33) does not appear in the collection the composer published in 1600 in Madrid, nor in any other of his books. In the 1600 edition, Victoria reuses the first two verses (plainchant followed by polyphony) of the *Ave maris stella* published in 1576 and subsequently in 1581.

The earliest source of the problematic *Ave maris stella* is Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musik-Abteilung, 2 Mus. pr. 23 handschriftlicher Beiband, dating from the third quarter of the seventeenth century. This source is a manuscript that serves as an appendix to the 1581 edition of Victoria's hymns. No attributions are given. The first attributions of the piece to Victoria appeared in the nineteenth century, in manuscripts copied by Johann Michael Hauber, Johann Caspar Aiblinger, August Baumgartner and Carl Proske, preserved in Munich and Regensburg. Proske published the piece in his *Musica divina* in 1859 (*Annus primus*, vol. III, pp. 419-24). The most probable hypothesis is that Pedrell became familiar with the second *Ave maris stella*, under the Spanish composer's name, in Proske's *Musica divina*.

In all likelihood the piece is not by Victoria, not least because the composer never set the odd verses of hymns to polyphony. In his *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria* (2001), Eugene Casjen Cramer relies on the supposed authenticity of the work to ascribe others pieces preserved in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musik-Abteilung, 2 Mus. pr. 23 handschriftlicher Beiband to the composer. These attributions should therefore be refuted.

Contrariamente a lo que indica Felipe Pedrell, el segundo *Ave maris stella* que figura en su edición de las obras completas de Victoria (vol. V, 1908, pp. 100-103, n° 33) no aparece en la colección publicada por el compositor en Madrid en 1600, ni en ninguno de sus libros. En su edición de 1600, Victoria reutiliza los primeros dos versos (canto llano seguido por polifonía) del *Ave maris stella* publicado en 1576 y otra vez en 1581.

La fuente más temprana de la problemática *Ave maris stella* es Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musik-Abteilung, 2 Mus. pr. 23 handschriftlicher Beiband, datada en el tercer cuarto del siglo XVII. Esta fuente es un manuscrito que sirve de apéndice a la edición de 1581 de los himnos de Victoria y no atribuye ninguna de las piezas que recoge a ningún autor. Las primeras atribuciones de la obra a Victoria aparecen en el siglo XIX en manuscritos copiados por Johann Michael Hauber, Johann Caspar Aiblinger, August Baumgartner y Carl Proske que se conservan en Múnich y Ratisbona. Proske publicó la pieza en su *Musica divina* de 1859 (*Annus primus*, vol. III, pp. 419-24). La hipótesis más probable es que Pedrell conociera el segundo *Ave maris stella* bajo la atribución de Victoria a través de la *Musica divina* de Proske.

Con toda seguridad la pieza no es de Victoria, entre otras cosas porque el músico nunca compuso polifonía para los versos impares de los himnos. En sus *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria* (2001), Eugene Casjen Cramer fundamenta en la supuesta autenticidad de esta obra otras atribuciones a Victoria de piezas que se encuentran en Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musik-Abteilung, 2 Mus. pr. 23 handschriftlicher Beiband. Estas atribuciones también deben ser refutadas.

8

Grayson WAGSTAFF: "Singing Praises to Mary in a New World: A *Salve regina* Attributed to Tomás Luis de Victoria in Puebla, Mexico"

The archives of the cathedral of Puebla, Mexico, preserve a number of concordances of works by Tomás Luis de Victoria including copies of well known works issued in prints. However, there is also preserved there an otherwise unknown setting of *Salve regina*. Though this attribution was labeled dubious by Robert Stevenson, several scholars mention it in discussions of Victoria's oeuvre. Whether or not it is the work of Victoria, this *Salve* is significant: the piece does not follow either of the two typical approaches in terms of which portions of the text were set in polyphony. Instead it has a modified approach perhaps used to incorporate the more expressive

treatment in Morales' five-voice *Salve* while also leaving some portions to be sung in chant. The contents of this manuscript, Puebla Cathedral 1 - *MEX-Pc 1*, imply that the Spanish tradition of an independent *Salve* Service –as opposed to singing the *Salve* at Compline– continued in this colonial city well after 1600. Such dedication to Spanish tradition was important for the local identity of Puebla's residents, who considered themselves guardians of Spanish traditions in New Spain. This *Salve* may have been used in veneration of various Marian icons, demonstrating this dedication to Spanish tradition with polyphonic music.

Los archivos de la catedral de Puebla (México) conservan una serie de obras de Tomás Luis de Victoria concordantes con piezas impresas bien conocidas. Sin embargo, se conserva también una *Salve regina* atribuida a él que no tiene concordancia. Aunque Stevenson se refirió a esta atribución como dudosa, algunos estudiosos la mencionan en sus trabajos sobre la obra de Victoria. Sea o no composición de Victoria, esta *Salve* es significativa porque no se ajusta a ninguno de los dos procedimientos típicos en cuanto a qué partes del texto se componían polifónicamente. Por el contrario, presenta un enfoque distinto con el fin quizá de incorporar el tratamiento más expresivo de la *Salve* a cinco voces de Morales manteniendo a la vez algunas partes del texto en canto llano. Los contenidos de este manuscrito (Puebla Cathedral 1 - *MEX-Pc 1*) implican que la tradición española de dedicar un servicio votivo independiente a la BVM en el que se cantaba la *Salve* –distinto al canto de la *Salve* en Completas– pervivió en esta ciudad colonial hasta bien entrado el siglo XVII. Tal cultivo de la tradición española era importante para afirmar la identidad local de los residentes de Puebla que se consideraban guardianes de las tradiciones españolas en Nueva España. Esta *Salve* pudo haberse usado en la veneración de varios iconos marianos exhibiendo así esta práctica propia de la tradición española con música polifónica.

II. ANÁLISIS / ANALYSIS

9

Miguel A. ROIG-FRANCOLÍ: "Tonal Structures in the Magnificats, Psalms and Motets by Tomás Luis de Victoria"

This article presents a study of modal organization and structure in the Magnificats, psalms, and motets by Victoria. Studies of late-Medieval and Renaissance polyphony have usually focused on either internal or external elements. Far from being mutually exclusive, and contrary to common analytical practice, this article's premise is that the internal and external visions can be combined to provide us with a thorough understanding of a composition's tonal structure. At times, the internal and external visions coincide fully in Victoria's compositions, and their modal structure is then clear, both internally and externally. The motets are very often grouped in the printed collections in pairs sharing the same tonal type and the same mode. Many of Victoria's motets in the modal pairs 1-2 and 5-6, however, display some kind of conflict between tonal type and cadential structure. These motets confirm the difficulty of assigning an authentic or plagal mode within these two pairs only on the basis of internal evidence, given the frequent existence of undifferentiated cadential structures between members of these modal pairs. In these cases, I give priority to the tonal type which, as Harold Powers has pointed out, provides a more objective criterion to differentiate between authentic and plagal modes. The combination of tonal type with internal evidence minimally provided by the cadential scheme thus gives us a balanced and convincing vision of tonal structure in a motet.

Este artículo presenta un estudio de la organización y estructura modales en los Magnificats, salmos y motetes de Victoria. En general, los estudios de la polifonía de finales del medievo y del Renacimiento se han centrado bien en los elementos internos o en los externos. Lejos de ser mutuamente excluyentes, y contrariamente a la práctica analítica común, la premisa de este artículo es que los puntos de vista interno y externo pueden combinarse para obtener una comprensión completa de la estructura tonal de una composición. En ocasiones, las visiones interna y externa coinciden completamente en las composiciones de Victoria, en cuyo caso su estructura es clara tanto interna como externamente. Muy a menudo, los motetes se agrupan en las colecciones impresas en pares que

comparten el mismo tipo tonal y el mismo modo. Sin embargo, muchos de los motetes de Victoria adscritos a los pares 1-2 y 5-6 muestran alguna clase de conflicto entre tipo tonal y estructura cadencial. Estos motetes confirman la dificultad de asignar un modo auténtico o plagal dentro de esos pares solo sobre la base de pruebas internas, dada la existencia frecuente de estructuras cadenciales indiferenciadas entre los miembros de esos pares modales. En esos casos, concedemos prioridad al tipo tonal, que, como ha apuntado Harold Powers, nos ofrece unos criterios más objetivos para discernir entre modos auténticos y plagales. La combinación del tipo tonal con la evidencia interna proporcionada mínimamente por los esquemas cadenciales nos da así una visión equilibrada y convincente de la estructura tonal de un motete.

10

Daniele V. FILIPPI: "Formal Design and Sonic Architecture in the Roman Motet around 1570. Palestrina and Victoria"

Tomás Luis de Victoria's and Giovanni Pierluigi da Palestrina's motets are surprisingly understudied. On the other hand, recent analytical comparisons have clearly (and intriguingly) demonstrated that Victoria knew Palestrina's music, reworked it, modelled his own works on it in different ways and in different phases of his career, but most notably in his first published collection of 1572. Thus, the aim of the article is twofold: to study Palestrina's motets published before 1572 and Victoria's motets of the same year focusing on formal design and sonic architecture; and to shed new light on the compositional relationship between the two masters. Palestrina's *Motecta festorum totius anni* (1563), *Liber primus motetorum* (1569), *Motetorum... liber secundus* (1572), and Victoria's *Motecta* (1572) are taken into consideration. Issues of *imitatio* and originality, the problem of form in the motet, and questions regarding the definition of sonic styles in late sixteenth-century polyphony are discussed. The results of this analytical survey confirm Palestrina's role as a 'great inspirer', and at the same time show that Victoria, while setting up an enduring compositional dialogue with his senior colleague, used and developed his own, highly individual voice.

Los motetes de Tomás Luis de Victoria y Giovanni Pierluigi da Palestrina han sido sorprendentemente poco estudiados. Por una parte, recientes comparaciones analíticas han demostrado clara (e intrigantemente) que Victoria conocía la música de Palestrina, trabajó sobre ella y modeló sus propias obras sobre la misma de formas diversas y en diferentes fases de su carrera, pero de la manera más notable en su primera colección publicada en 1572. Así, el objeto de este artículo es doble: por una parte, estudiar los motetes de Palestrina publicados antes de 1572 y los de Victoria de ese mismo año desde el punto de vista del diseño formal y la arquitectura sonora; por otra, arrojar nueva luz sobre la relación compositiva entre los dos maestros. Para ello se considerarán los *Motecta festorum totius anni* (1563), *Liber primus motetorum* (1569) y *Motetorum... liber secundus* (1572) de Palestrina y los *Motecta* (1572) de Victoria. Se tratarán asimismo cuestiones como la *imitatio* y la originalidad, el problema de la forma en el motete y la definición de estilos sonoros en la polifonía de finales del siglo XVI. Los resultados de este análisis confirman el papel de Palestrina como "gran inspirador", y al mismo tiempo muestran que Victoria, a la vez que establecía un duradero diálogo compositivo con su colega, mayor que él, practicaba y desarrollaba su altamente individual estilo.

11

Stephen RICE: "Aspects of Dissonance Treatment in Victoria's Five-Voice Motets and Antiphons"

This study compares dissonances in all of Victoria's five-voice motets and antiphons with a control group of dissonances in the five-voice motets of Nicolas Gombert (ca. 1495-ca. 1558), previously gathered as part of the author's doctoral research. Aggregate data demonstrates that, surprisingly, there are more dissonances per breve of music in Victoria's works than those of Gombert, though the nature of these is such that the perceived level of dissonance in the music is likely to be lower: specifically, Victoria writes fewer suspended dissonances. It is argued that in certain of the selected pieces by Victoria, dissonance treatment can function as a formal marker, with wide variations in the occurrence of dissonance between different text sections within the same piece. Sections may

be demarcated by changes either in quantity of dissonance, or in the types of dissonance used. These differences are not generated directly by the text, since frequently occurring words such as 'Alleluia' may be set very dissonantly or with hardly any dissonance. Such formal markings are observed in the motets *Ascendens Christus in altum* and *Dum compleverunt*; in *Cum beatus Ignatius*, by contrast, dissonance is used as a means of varying the tactus, with dissonances double the usual length (minim passing notes) introducing a section of direct speech in the motet text.

Este estudio compara las disonancias en todos los motetes y antífonas a cinco voces de Victoria con un grupo de control de disonancias en motetes a cinco voces de Nicolas Gombert (ca. 1495-ca. 1558) compilado previamente como parte de la investigación desarrollada por el autor en su tesis doctoral. La documentación así agregada demuestra de manera sorprendente que hay más disonancias por breve en las obras de Victoria que en las de Gombert, aunque la naturaleza de esas disonancias es tal que el nivel de disonancia que se percibe en la música es probable que sea menor ya que Victoria usa menos disonancias por suspensión. Se sostiene que, en algunas de las piezas de Victoria seleccionadas, el tratamiento de la disonancia puede funcionar como un marcador formal, con amplias variaciones en la incidencia de la disonancia entre diferentes secciones textuales una misma pieza. Las secciones se pueden demarcar por cambios ya sea en la cantidad de disonancia o en los tipos de disonancia empleados. Estas diferencias no vienen generadas directamente por el texto, ya que palabras que aparecen con frecuencia, como "Alleluia" por ejemplo, pueden aparecer indistintamente con tratamientos muy disonantes o con apenas disonancia. Tales marcas formales se observan en los motetes *Ascendens Christus in altum* y *Dum compleverunt*; en cambio, en *Cum beatus Ignatius* la disonancia se usa como medio de variar el tactus con disonancias del doble de su duración habitual (notas de paso con valor de mínimas) para introducir una sección de discurso directo en el texto del motete.

12

José Ignacio SUÁREZ GARCÍA: "La *decoratio* en los responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria"

La influencia de la literatura humanista en los compositores del siglo XVI ha sido puesta de relieve en el madrigal italiano, pero hasta la fecha han sido relativamente escasos los estudios sobre su repercusión en el motete en latín. El presente trabajo trata de subrayar cómo Tomás Luis de Victoria conocía y practicaba extensamente la *decoratio*, es decir, la tercera de las operaciones contempladas en la producción retórica, cuyo objeto era el embellecimiento del discurso con ayuda de las figuras retóricas. Los datos manejados hasta ahora parecen sugerir que el compositor abulense aprendió los principios de la disciplina en su etapa como residente interno en el *Collegium Germanicum* de Roma (1565-1568), donde, por otra parte, es posible que llegaran tempranamente los primeros tratados alemanes que, de forma explícita, aplicaban principios de la Retórica al motete. Sea como fuere, nuestro análisis pone de manifiesto que los dieciocho responsorios de su *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) están completamente impregnados de procedimientos empleados para conseguir una bella *elocutio*, hasta el punto de que Victoria utiliza veinticinco de las veintiséis figuras descritas en un tratado prácticamente coetáneo, *Musica poetica* de Joachim Burmeister (1606).

The influence of humanistic literature on the composers of the sixteenth century has been highlighted in the Italian madrigal, but until now there have been relatively few studies of its repercussion on the motet in Latin. The present article describes how Tomás Luis de Victoria became familiar with and made extensive use of *decoratio*, that is to say, the third of the rhetorical operations, whose objective was to embellish the discourse with the assistance of rhetorical figures. The information available until now seems to suggest that the composer from Ávila learnt the principles of the discipline during his stay as a resident at the Collegium Germanicum in Rome (1565-1568), where, on the other hand, it is possible that the first German treatises that explicitly applied rhetoric principles to the motet were used soon after their publication. Be that as it may, this analysis shows that the 18 responses in his *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) are fully impregnated with procedures used to obtain a beautiful *elocutio*, to the extent that Victoria used 25 of the 26 figures described in a practically contemporary treatise, *Musica poetica* by Joachim Burmeister (1606).

13

John GRIFFITHS: "Architecture and Rhetoric in Music of the Age of Victoria"

Despite the abundant explanations of the nature of music, its origins in Antiquity, and the various practical elements of music from notation to counterpoint, theoretical treatises of the fifteenth and sixteenth centuries systematically avoid to comment on or to specify details concerning fundamental elements such as the design and structure of musical works. Focusing on the work of Victoria, this chapter presents a theory that attempts to explain the design and functioning of Renaissance music in terms of the conjunction between architecture and rhetoric. Based on a series of analogies, the methodology adapts to the temporal dimension the principles of balance and geometric proportion that govern Renaissance architectural thinking, modifying them to the narrative and rhetorical conditions of musical discourse. A high proportion of the works of Victoria reveal balanced proportional structures and an expressive dimension consistent with rhetorical discourse.

A pesar de las abundantes explicaciones de la naturaleza de la música, sus orígenes en la Antigüedad, y de los diferentes elementos prácticos de la música desde la notación hasta el contrapunto, los tratados teóricos de los siglos XV y XVI sistemáticamente evitan comentar o especificar detalles relativos a elementos tan fundamentales como son el diseño y la estructura de obras musicales. Centrándose en la obra de Victoria, este capítulo presenta una teoría que intenta explicar el diseño y el funcionamiento de la música renacentista en términos de la conjunción entre arquitectura y retórica. A base de una serie de analogías, la metodología adapta a la dimensión temporal los principios de equilibrio y proporción geométrica que rigen en el espacio arquitectónico renacentista, modificándolos de acuerdo con las exigencias narrativas y retóricas del discurso musical. Una alta proporción de las obras de Victoria muestran estructuras de equilibradas proporciones y una dimensión expresiva conforme con el desarrollo de un discurso retórico.

III. ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN / PERFORMANCE PRACTICE STUDIES

14

Juan Carlos ASENSIO: "Liturgia y canto llano en la obra de Tomás Luis de Victoria"

Como ningún otro compositor, Tomás Luis de Victoria representa la quintaesencia de un programa de composición litúrgica. Toda su obra está dedicada a los espacios y a las celebraciones rituales. Habiendo vivido además en un momento de cambios –en dos países con tradiciones no exactamente iguales– hubo de acomodarse a todas estas circunstancias, amén de controlar los envíos que él mismo realizaba a distintas imprentas con el fin de que su obra se difundiera mejor. Su ciclo himnódico constituye un *totum* de innegable valor, programado como otros de sus contemporáneos, pero incluyendo todas las estrofas *alternatim* de canto llano. Sus magnificats presentan al más genuino Victoria, capaz de ajustarse a los distintos modos, pero a la vez dotando a sus estructuras de una interesante versatilidad. Su obra cumbre, el *Officium Hebdomadae Sanctae* es un imponente legado, planificado y ajustado a la liturgia como pocos lo habían hecho antes, fruto de su innegable amor a las celebraciones centrales del catolicismo.

Tomás Luis de Victoria represents the quintessence of a program of liturgical composition, which was unrivalled among his peers. All of his works were intended for ritual precincts and celebrations. Moreover, having lived through a period of changes –in two countries whose traditions were not exactly the same– he had to adapt to all of these circumstances, in addition to controlling the works he himself sent to different printers in order to improve their dissemination. His hymnodic cycle forms a *totum* of undeniable value, programmed like others by his contemporaries, but including all the *alternatim* plainchant strophes. His magnificats reflect Victoria at his most genuine, capable of adjusting to the different modes, but at the same time endowing them with an interesting versatility. His masterpiece, the *Officium Hebdomadae Sanctae* is an imposing legacy, planned and adapted to the liturgy like few others had done previously, the result of his undeniable love of the most important celebrations of Catholicism.

15

Martin HAM: “Victoria as Self-Editor: Changing Musical Texts and Their Implications”

The article discusses the editorial approach to Victoria's motets in previous editions and compares the readings of a number of the earlier publications to try to distinguish between the contributions of printers and the composer to the published text in matters of importance to performers: text underlay, accidentals and *musica ficta*. In particular, it draws attention to the ambivalent status of the 1576 *Liber primus*, which proves to be an unreliable guide to Victoria's intentions, but which nevertheless contains some undoubtedly genuine alterations to works from the 1572 collection. It also notes the particular care with which the 1583 motet edition was prepared, and it argues that a reading of the sources discloses a process of refinement of detail by the composer, one that goes beyond the examples of rewriting that have been examined by others. It concludes that the prints demonstrate a desire on the part of Victoria to be prescriptive in specifying the precise musical text. It also discusses changes to mensuration signs and proportions in the light of that broad conclusion, referring to recent research on the topic and placing Victoria's use of both in the context of some of his contemporaries, and offering a guide to possible performance practice in these respects.

En este artículo se aborda el enfoque editorial de los motetes de Victoria en ediciones previas y compara las lecturas de una serie de sus publicaciones más tempranas para tratar de discernir entre las contribuciones de los impresores y las del compositor en la realización del texto publicado en lo referente a asuntos de importancia para los intérpretes: inserción del texto, alteraciones accidentales y *musica ficta*. En particular, se llama la atención sobre el ambivalente estatus del *Liber primus* de 1576 que prueba ser una guía poco fiable de las intenciones de Victoria, pero que, no obstante, contiene algunas alteraciones indudablemente genuinas de obras de la colección de 1572. También se señala el particular cuidado con el que se preparó la edición de motetes de 1583 y se sostiene que una lectura de las fuentes desvela un proceso de refinamiento en los detalles que va más allá de los ejemplos de reescritura ya examinados por otros. Se concluye que los impresos demuestran el deseo por parte de Victoria de ser prescriptivo en la especificación del texto musical preciso. A la luz de esta amplia conclusión, se analizan también los cambios en los signos de mensuración y proporciones haciendo referencia a recientes investigaciones sobre el tema, situando el uso que hace Victoria de ambos elementos en el contexto de algunos de sus contemporáneos y ofreciendo al respecto una guía para posibles prácticas interpretativas.

16

Andrés CEA: “Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis”

Diversas fuentes documentales y musicales ratifican el uso del órgano como acompañante de la capilla de música, de cantores solistas o de ministriles en el marco litúrgico hispano al menos desde mediados del siglo XVI. Estas evidencias, junto a la existencia de numerosas fuentes germánicas en tablatura con obras de Victoria, sitúan su obra en una nueva perspectiva tanto para el análisis como para la praxis. Así, la puesta en relación de la música de Victoria con los diversos formatos notacionales para el acompañamiento, con los instrumentos a su disposición y con las fuentes sobre registración al órgano que conocemos nos llevan a la necesidad de reconsiderar algunos aspectos de la interpretación de este repertorio en el contexto musical europeo entre los siglos XVI y XVII.

Various documentary and musical sources ratify the use of the organ to accompany the music chapel, solo singers and minstrels in liturgical settings in Spain from at least the mid-sixteenth century onwards. This evidence, together with the existence of numerous Germanic sources in tablature containing works by Victoria, provides a new perspective on his work, both in terms of analysis and praxis. Thus, relating Victoria's music to the various notational formats used for the accompaniment, the instruments at his disposition and the sources regarding the organ's registers we are familiar with today, certain aspects relating to the performance of this repertory in the European musical context musical between the sixteenth and seventeenth centuries clearly need to be reconsidered.

IV. CONTEXTOS BIOGRÁFICOS Y MUSICALES / BIOGRAPHICAL AND MUSICAL CONTEXTS

17

Juan RUIZ JIMÉNEZ: "Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la corona de Castilla, 1550-1625"

En este artículo se exploran los factores, intereses y situaciones que contribuyeron al proceso de canonización de un corpus polifónico "clásico" en un marco geográfico y cronológico muy concreto: la corona de Castilla en la segunda mitad del siglo XVI. En el proceso de decantación que elevó este elenco a la categoría de canon, se contempla la doble vertiente de selección para su pervivencia en el repertorio vivo de una determinada institución eclesíástica y el de su valor y consideración desde el punto de vista didáctico y como modelo a imitar. Este canon se dota en cada uno de esos recintos sacros de una impronta autóctona, que se adiciona a los elementos importados, regionales e internacionales, en un volumen y proporción diferente según los casos. Se ha profundizado especialmente en el punto de partida en el que este proceso asienta sus raíces, situado a mediados de la centuria, según la hipótesis de trabajo propuesta. Este repertorio jugará un papel determinante en la formación musical de Tomás Luis de Victoria y se constituirá en uno de los principales condicionantes a la recepción de su obra.

This article explores the factors, interests and situations that contributed to the process of consecration of a "classical" polyphonic corpus in a very specific geographical and chronological framework: the Crown of Castile during the second half of the sixteenth century. The process of decantation that elevated this catalogue to the category of canon considers both the selection of a certain ecclesiastical institution for its survival in the repertory in use and its importance and consideration from a didactic point of view and a model to be imitated. In each of these sacred precincts this canon is endowed with an autochthonous hallmark, in addition to imported, regional and international elements, in a different volume and proportion in each case. Particular attention has been paid to the proposed working hypothesis that this process established its roots in the middle of the century. This repertory would play a decisive role in the musical training of Tomás Luis de Victoria and be one of the main determining factors in the reception of his works.

18

Ana SÁBE ANDREU: "Libros de música en la catedral de Ávila hasta 1630"

La biblioteca de libros de música de la catedral de Ávila se fue formando a partir de compras y donaciones desde el primer tercio del siglo XVI. El seguimiento de inventarios, actas capitulares y libros de cuentas ha permitido rastrear estos libros hasta llegar a establecer un catálogo lo más aproximado posible de los mismos. Este catálogo conforma la parte más importante de este estudio, y en él se ha especificado lo referente a cada uno de los libros. Los libros de autores contemporáneos a Victoria que fueron llegando hasta 1630 también son catalogados.

Gracias a esto podemos conocer parte del repertorio que se interpretaba en la catedral abulense y qué autores y obras pudo utilizar Tomás Luis de Victoria en su etapa de formación como seise en la capilla catedralicia. Se indican también los libros que Victoria fue enviando a la catedral, pidiendo a cambio una remuneración, y los motivos por los que unos fueron aceptados y otros rechazados. Se incluye como apéndice la transcripción del más antiguo inventario de libros de música conservado en la documentación de la catedral y unas tablas que contienen el catálogo de libros llegados a Ávila hasta 1630, así como las obras propias enviadas por Victoria, aceptadas o no por el cabildo.

The music library at Ávila cathedral was gradually formed from the early sixteenth century onwards as a result of purchases and donations. The consultation of inventories, chapter minutes and account books has allowed these books to be traced to the point of establishing a catalogue of them, as accurately as possible. This catalogue represents the most significant part of this study, and specifies details referring to each of the books. All of the books by Victoria's contemporaries that reached the cathedral prior to 1630 are also catalogued.

Consequently, this reveals part of the repertory that was performed at Ávila cathedral and which composers and works Tomás Luis de Victoria might have used during his early training as a choirboy at the cathedral chapel.

The books Victoria sent the cathedral, for which he sought remuneration in return, and the reasons why some were accepted and others rejected, are also discussed. A transcription of the earliest inventory of music books preserved among the cathedral's documentation is included in the appendix, as are several tables containing the catalogue of books that reached Ávila prior to 1630, as well as the original works sent by Victoria, which the chapter ultimately accepted or rejected.

19

Soterraña AGUIRRE RINCÓN: "Entre contrapunto y canto de órgano: La formación musical de Tomás Luis de Victoria en Ávila, con mención espacial a la obra de Bartolomé de Escobedo"

Este trabajo se ocupa de estudiar la formación musical de Tomás Luis de Victoria en Ávila, un periodo de importancia significativa para comprender el temprano, personal y exitoso estilo musical del compositor. A partir de documentos de época, se traza un panorama de la enseñanza práctica de la música en la catedral abulense. Así mismo se revisa la cronología de los periodos de instrucción que mantuvo el joven Victoria con cada uno de sus maestros, y reconstruye la "biblioteca" polifónica con la que podría haber sido educado. Se realiza también una mención especial al estilo compositivo de Bartolomé de Escobedo por ser un autor "principal" muy poco conocido, preguntándose si podría haber servido como referencia creativa al discente Victoria.

This study examines Tomás Luis de Victoria's musical training in Ávila, a period of significant importance in the understanding of the composer's early, personal and successful musical style. Period documents are used to provide an overview of practical music teaching at Ávila Cathedral, revising the chronology of the periods of instruction the young Victoria spent with each of his teachers, and reconstructing the polyphonic "library" that might have been used to educate him. Special mention is also made of the compositional style of Bartolomé de Escobedo as he was a "renowned" composer about whom very little is known, exploring the possibility that he may have served as a creative reference for Victoria in his student days.

20

Ferran ESCRIVÀ LLORCA: "La vida en las Descalzas Reales a través de los epistolarios de Juan de Borja (1584-1604)"

Don Juan de Borja y Castro (1533-1606) fue el mayordomo mayor de la Emperatriz María de Austria durante su última estancia en Madrid (1582-1603). Hijo de Francisco de Borja y Aragón (1510-1572), duque de Gandia, general de la Compañía de Jesús y santo de la Contrarreforma, fue un reconocido mecenas musical en las diversas cortes donde desarrolló sus actividades. Quien fuera embajador en Lisboa y Praga, es objeto de diversos estudios que ponen en valor la importancia que tuvo en los círculos musicales y humanísticos de las cortes de Felipe II y Felipe III.

A través de los epistolarios conservados en diversas fuentes se puede entrever parte de la vida cotidiana en el monasterio de las Descalzas Reales donde servía Tomás Luis de Victoria, y las relaciones de la corte madrileña con la monarquía y la nobleza, los embajadores extranjeros y la Compañía de Jesús. Gracias a la correspondencia del mayordomo mayor, se puede entrever uno de los momentos clave en la vida del monasterio, de la corte y del propio Borja: la muerte, sepelio y exequias de la Emperatriz María. La comparación con las fuentes tradicionales casi hagiográficas, contrasta con los textos epistolares borgianos.

Juan de Borja y Castro (1533-1606) was *mayordomo mayor* (High Steward) to the Empress Maria of Austria upon her return to Madrid (1582-1603). The son of Francisco de Borja y Aragón (1510-1572), Duke of Gandia, a member of the Society of Jesus and Counter-Reformation saint, he was a recognized music patron at the various courts in which he served. An ambassador in Lisbon and Prague, he has been the subject of various studies that consider his importance in musical and humanistic circles at the courts of Philip II and Philip III.

Letters preserved in various sources reveal aspects of daily life at the Monastery of Las Descalzas Reales where Tomás Luis de Victoria served, as well as the relationship between the Madrid court and the monarchy and nobility, foreign ambassadors and the Company of Jesus. The High Steward's correspondence also reveals one of the key moments in the life of the Monastery, the court and Borja himself: the death, burial and exequies of the Empress Maria. Borja's epistolary texts come in stark contrast to the traditional, almost hagiographic sources.

V. ESTUDIOS HISTORIOGRÁFICOS / HISTORIOGRAPHICAL STUDIES

21

Tess KNIGHTON: "Victoria and the English Choral Tradition"

Although Victoria's music has long enjoyed a privileged status among English choirs, its reception, survival and integration within the English choral tradition have been little studied. This essay offers a preliminary survey of the historical and cultural circumstances, the religious and political ideologies and the musical traditions that formed the background to its dissemination and almost continual presence in England, from the last years of Victoria's life through to the early years of the twentieth century. Much research remains to be done, especially on the possible performance of works by Victoria in the embassy chapels and those of the Catholic queens, Henrietta Maria and Catherine of Braganza, in London during the latter part of the seventeenth century, but it seems likely that his music was heard, whether in recusant households or Catholic milieux such as these, and, somewhat later, in English cathedrals and chapels, as well as in amateur performances in homes, taverns and concert halls throughout much of the period under question. The accessibility of the late sixteenth-century Roman editions of Victoria's music, which were used for copying into manuscript, whether as vocal repertory or as lute intabulations, and the later dissemination of his works by nineteenth-century music presses, such as Novello's, dedicated to the production of sheet music both to foster and to meet the demand from choirs and choral societies, hold a key role in the wider dissemination of certain Masses, motets, together with the responsories. Above all, it was through the re-establishment of the Catholic church in England during the nineteenth century, culminating in the foundation of the cathedral of Westminster, and the musical reforming trends of the Cecilian and Ultramontane movements that tended to place Victoria in the Roman 'school' alongside Palestrina, that the Spanish composer's music was integrated into the canonic repertory of the English choral tradition.

Aunque la música de Victoria ha gozado desde hace tiempo de un estatus privilegiado entre los coros ingleses, su recepción, pervivencia e integración en la tradición coral inglesa se ha estudiado poco. Este trabajo ofrece un primer acercamiento a las circunstancias históricas y culturales, las ideologías religiosas y políticas y las tradiciones musicales que formaron el sustrato para la difusión de la música de Victoria y su prácticamente continua presencia en Inglaterra, desde los últimos años de la vida del músico hasta los albores del siglo XX. Queda todavía mucho que investigar, sobre todo sobre la posible interpretación de obras de Victoria en Londres a finales del siglo XVII en las capillas de la embajada y de las reinas católicas Enriqueta María de Francia y Catalina Enriqueta de Braganza, pero parece probable que su música se escuchara tanto en los hogares de disidentes de la Iglesia inglesa o ambientes católicos, como algo más adelante en capillas y catedrales inglesas, así como en interpretaciones realizadas por aficionados en casas particulares, tabernas y salas de concierto, durante la mayor parte del periodo considerado. La accesibilidad de la música de Victoria en las ediciones romanas realizadas a finales del siglo XVI, que sirvieron de fuente para la realización de copias manuscritas, ya fuera como repertorio vocal o en forma de intabulaciones para laúd, y la disseminación de sus obras en imprentas del siglo XIX dedicadas, como las de Novello, a la producción de partituras tanto para fomentar como para satisfacer la demanda de los coros y las sociedades corales, fueron las claves de la difusión más amplia de ciertas misas y motetes, así como responsorios. Pero sobre todo la música de Victoria se integró en el repertorio canónico de la tradición coral inglesa durante el siglo XIX mediante el restablecimiento de la Iglesia católica en Inglaterra, que culminó con la fundación de la catedral de Westminster, y las tendencias reformistas musicales de los movimientos cecilianista y ultramontano que tendían a situar a Victoria dentro de la "escuela romana" al lado de Palestrina.

22

Cristina URCHUEGUÍA: “Victoria in Germania. Tomás Luis de Victoria y la historiografía alemana hasta principios del siglo XX”

Aunque no jugó un papel principal en la musicología alemana, Tomás Luis de Victoria tuvo una constante repercusión como actor secundario. Comenzó su andadura como satélite de Palestrina, compositor al que el movimiento cecilianista alemán convertiría en su modelo. Si bien el cecilianismo fue promovido sobre todo por los sectores católicos, también los protestantes incluyeron a Victoria posiblemente para enriquecer el contexto palestriniano y darle plasticidad a su visión idealizada de Roma. Más tarde será la búsqueda de una “escuela hispana” de composición caracterizada por su esencia “mística” la que dotaría de especificidad a la obra de Victoria. Hacia finales del siglo XIX, no obstante, se pierde el interés por el autor. Es la emergente musicología hispana la que toma el relevo. Esto no es óbice para que autores afines a la ideología nazi instrumentalicen al autor germanizándolo en una suerte de arabesco tan absurdo como revelador.

Although he didn't play a central role in German musicology, Tomás Luis de Victoria had a constant impact as a secondary player, initially as a subservient follower of Palestrina, a composer whom the German Cecilian movement would turn into its model. Although the Cecilian movement was primarily promoted by Catholic sectors, Protestants also included Victoria, possibly to enrich the Palestrinian context and give plasticity to their idealized view of Rome. Subsequently, it would be the search for a “Spanish school” of composition characterized by its “mystic” essence that would give specificity to Victoria's works. Towards the end of the nineteenth century, however, there was a loss of interest in the composer, the emergent Spanish musicology taking over. This did not prevent composers who sympathized with the Nazi ideology from using the composer as a tool, Germanizing him in a kind of absurd and revealing arabesque.

23

Manuel SANCHO GARCÍA: “Tomás Luis de Victoria en la obra musicológica de Felipe Pedrell: la creación de un mito nacional”

En el conjunto de la extensa producción musicológica de Felipe Pedrell (1841-1922), tres son los factores que explican su interés por la figura y la obra de Tomás Luis de Victoria: el anhelo, por una parte, de recuperar los repertorios históricos, singularmente el siglo XVI, como referente para fundamentar la creación musical contemporánea; la significativa contribución del musicólogo catalán en el movimiento reformista de música sagrada de las postrimerías de siglo, que otorgaba especial relevancia a la restauración de la polifonía renacentista; y, en último término, el proyecto pedrelliano de culturizar musicalmente la sociedad española a través de acciones pedagógicas de carácter “vulgarizador” tendentes a reivindicar la memoria histórica del abulense. Sobre la base de estos presupuestos, nuestro estudio plantea un análisis de las diferentes líneas de actuación acometidas por Pedrell con vistas a proclamar la supremacía de Victoria en el escenario musical renacentista, erigido en mito, símbolo cultural y modelo histórico. Dicha labor se concreta en las siguientes actividades: conferencias y discursos, publicación de un abundante número de artículos y trabajos periodísticos abordando la trascendencia histórica de Victoria, estudios biográficos sobre el compositor, edición de obras victorianas y dirección de conciertos, con marcado protagonismo del catálogo del músico castellano.

In the vast musicological output of Felipe Pedrell (1841-1922), three factors explain his interest in the life and work of Tomás Luis de Victoria: the urge, on the one hand, to recuperate historical repertories, especially from the sixteenth century, as a reference on which to base contemporary musical creation; the significant contribution the Catalan musicologist made to the reform of sacred music at the end of the nineteenth century, particularly the restoration of Renaissance polyphony; and, finally, Pedrell's project to musically educate Spanish society through pedagogical actions of a “popular” nature aimed at defending the memory of the composer from Ávila. On the basis of these assumptions, this study proposes an analysis of the different plans of action Pedrell undertook with a view to proclaiming Victoria's supremacy in Renaissance music, setting him up as a legend, cultural symbol and

historical model. These plans materialized in the following activities: papers and lectures, the publication of a large number of academic and journalistic articles about Victoria's historical importance, biographical studies of the composer, the publication of works by Victoria and concerts featuring his works, which Pedrell conducted.

24

Alfonso de VICENTE: "Victoria, anteayer mismo. La contribución de Samuel Rubio"

El musicólogo Samuel Rubio (1912-1986) ha sido el mayor especialista español en la música de Tomás Luis de Victoria, después de Felipe Pedrell. Se estudian sus aportaciones centradas en la edición práctica y crítica de muchas de las composiciones de Victoria, y en el análisis técnico y estilístico de su música. Rubio intentó editar la obra completa de Victoria, para lo que realizó una serie de pasos previos: localización de nuevos impresos, valoración de las atribuciones manuscritas, estudio de las variantes existentes en las mismas obras. El proyecto quedó truncado por la rivalidad con la edición de Higinio Anglés. Pero sirvió para que Rubio analizara la música de Victoria a partir de los parámetros establecidos por Knud Jeppesen y Hans von May. Por último, se proyecta la imagen histórica que Rubio presentó de Victoria: manierista o barroco, español y no romano, y esencialmente religioso; por todo ello, consideró el *Officium Hebdomadae Sanctae* como la obra más significativa del compositor.

The musicologist Samuel Rubio (1912-1986) was the leading Spanish specialist in the music of Tomás Luis de Victoria, after Felipe Pedrell. This article examines his scholarly contributions, which was based on the practical and critical editions of many of Victoria's works, and the technical and stylistic analysis of his music. Rubio tried to edit Victoria's complete works, initially carrying out a series of preliminary steps: the location of new printed editions, evaluation of manuscript attributions, and a study of the variants existing in the works themselves. Although the project never came to fruition due to its rivalry with Higinio Anglés's edition, it did lead Rubio to analyse Victoria's music using the parameters established by Knud Jeppesen and Hans von May. Finally, the paper describes the historical image of Victoria that Rubio presented: a mannerist or baroque, Spanish and not Roman, and essentially sacred composer; for all of these reasons, he considered the *Officium Hebdomadae Sanctae* the composer's most significant work.

VI. VICTORIA EN LOS SIGLOS XX Y XXI / VICTORIA IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES

25

Elena TORRES CLEMENTE: "Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: homenajes, recreaciones y versiones expresivas"

Este artículo pretende profundizar en la poliédrica relación que existió entre Manuel de Falla y Tomás Luis de Victoria, quien fue concebido por el primero no solo como objeto de contemplación estético-musical, sino también como posible nutriente e inspirador de su obra. En un primer apartado se rastrean los testimonios documentales que permiten saber cómo y cuándo el autor del *Concerto* entró en contacto con el polifonista abulense, para ofrecer así un relato cronológico de los encuentros entre el músico y su fuente. En segundo lugar se trata de valorar la repercusión que tuvo este retorno en la producción falliana. Con este fin se analizan los intentos de asimilación, las adaptaciones libres, las versiones expresivas y los homenajes fallidos que el compositor del siglo XX dedicó al maestro renacentista. Todo ello permitirá demostrar que Victoria fue un interés constante en la vida de Falla, y que su huella estuvo presente de muy diversas maneras en la trayectoria musical de este último, si bien la creación de un lenguaje neo-victoriano pareció resistírsele.

This article focuses on the polyhedral relationship that existed between Manuel de Falla and Tomás Luis de Victoria, who the former not only conceived of as an object of musical-aesthetic contemplation, but as a possible

nutrient and inspiration for his works. The first section traces the documentary evidence that reveals how and when the composer of the *Concerto* came into contact with the polyphonist from Ávila, thus establishing a chronological account of the encounters between the composer and his source. Secondly, the impact of this return to the past in Falla's output is assessed, analysing his attempts at assimilation, free adaptations, expressive versions and the unsuccessful tributes the twentieth-century composer paid to the Renaissance master. All this demonstrates that Victoria was a constant interest in Falla's life, and that his influence was present in the latter's musical career in many different ways, although the creation of a neo-Victorian language seemed to elude him.

26

Mercedes CASTILLO FERREIRA: "Otro aniversario de Tomás Luis de Victoria: 1940 o el resurgimiento del espíritu nacional"

El aniversario que se celebró para conmemorar el supuesto IV centenario del nacimiento de Tomás Luis de Victoria en la España de la posguerra fue una decisión política del régimen franquista ya que 1940 no correspondía con ninguna efeméride documentada del compositor. En este trabajo se analizará la repercusión del centenario en la recepción posterior de la figura de Victoria y la utilización propagandística que del compositor hizo el franquismo a través de los diversos actos conmemorativos que se desarrollaron en la geografía peninsular. El centenario difundió la idea de los valores nacionales españoles, especialmente de la religiosidad y el misticismo, de los que Victoria se configuró como encarnación perfecta. A través de la lectura de los trabajos redactados para el concurso que convocó el Ministerio de Educación, el análisis de la iconografía presente en la moneda conmemorativa realizada por el escultor Enrique Giner y algunos de los conciertos programados, daremos a conocer cómo el régimen no solo complicó la recepción de la música de Victoria, sino también cómo se sirvió de la figura del músico para legitimar los valores de la raza en los que basó parte de su proyecto de gobierno.

The anniversary that was celebrated to commemorate the supposed fourth centenary of the birth of Tomás Luis de Victoria in post-war Spain was a political decision made by the Franco régime, since 1940 didn't correspond to any documented anniversary relating to the composer. This study will analyse the repercussions of the centenary on Victoria's subsequent reception and the propagandistic use the régime made of the composer in various commemorative acts that were held around the country. The centenary spread the idea of Spanish national values, especially religiousness and mysticism, which Victoria was shaped to perfectly incarnate. After reading the works written for the competition convened by the Ministry of Education, the analysis of the iconography included on the commemorative coin made by the sculptor Enrique Giner and some of the concerts programmed, this article will demonstrate how the régime not only complicated the reception of Victoria's music, but how the figure of the composer was used to legitimize the values of race on which it based part of its governmental project.

27

Javier SUÁREZ-PAJARES: "Pablo Sorozábal, Tomás Luis de Victoria y la séptima de Shostakóvich"

En 1952, el músico vasco Pablo Sorozábal (1897-1988), director de la Orquesta Filarmónica de Madrid desde 1945 y célebre por zarzuelas como *La del manojo de rosas* (1934) o *La tabernera del puerto* (1936/40), retomó la composición de música sinfónica a la que se había dedicado en los comienzos de su carrera. Escribió entonces una suite, *Victoriana*, consistente en la selección y orquestación de cinco piezas polifónicas de Tomás Luis de Victoria, incluida el *Ave María* que se le atribuía apócrifamente. En este artículo se estudian los precedentes de la composición de Sorozábal, aspectos de la *Victoriana* en sí y las circunstancias de su estreno frustrado en 1952, por causa de las cuales una copia de la misma llegó hasta el compositor ruso Dmitri Shostakóvich cuya séptima sinfonía, *Leningrado*, se pretendía estrenar en España en el mismo concierto. El marco cronológico del artículo permite un corte transversal de 50 años en la historia de la música española: desde 1937, cuando Sorozábal dirige la Banda Municipal de Madrid, hasta 1987 cuando por fin pudo ver estrenada *Victoriana*.

In 1952, the Basque composer Pablo Sorozábal (1897-1988), conductor of the Orquesta Filarmónica de Madrid since 1945 and famous for zarzuelas such as *La del manojo de rosas* (1934) and *La tabernera del puerto* (1936/40), resumed the composition of orchestral music, which he had pursued at the beginning of his career. That year he composed a suite, *Victoriana*, consisting of the selection and orchestration of five polyphonic pieces by Tomás Luis de Victoria, including the *Ave Maria* falsely attributed to him. This article examines the precedents of Sorozábal's composition, aspects of the *Victoriana* itself and the circumstances surrounding its thwarted premiere in 1952, as a result of which a copy of the work reached the Russian composer Dmitri Shostakovich, whose Symphony No. 7, the "Leningrad" was due to be premiered in Spain during the same concert. The chronological framework of the article establishes a cross-section of 50 years in the history of Spanish music: from 1937, when Sorozábal conducted the Banda Municipal de Madrid, until 1987 when he was finally able to premiere *Victoriana*.

28

Germán GAN QUESADA: "Victoria, *notre contemporain*? Tomás Luis de Victoria en la creación musical española actual"

Entre los recursos de constitución formal de la creación sonora contemporánea, el acercamiento intertextual a músicas, géneros y compositores de la tradición anterior –ya sea en forma de *collage*, cita expresa, homenaje, alusión estilística o gesto citante más o menos expreso– ha irrumpido con fuerza desde hace décadas como estrategia dominante, incorporando a su posible dimensión estructural un tejido de implicaciones semánticas, simbólicas e ideológicas de muy diversa índole.

En este panorama, la figura de Tomás Luis de Victoria, sin resultar una referencia común, ha despertado también el interés entre los compositores españoles: el comentario de un conjunto de obras –de *Éléphants ivres* (1973/1974) de Luis de Pablo, a *Tenebrae* (2012) de Jesús Torres– en que la música del maestro de capilla abulense comparece como intertexto privilegiado o único, contribuye a una reflexión sobre la compleja actitud poética del creador de nuestros días hacia el músico *seicentista* y dibuja su posible repercusión lingüística y estética en el repertorio actual.

For many decades, among the resources employed in contemporary composition relating to form, an intertextual approach to music, genres and composers from earlier traditions, whether in the form of collage, literal quotation, tributes, stylistic allusions or more or less specific explicit gestures, has been one of the dominant strategies, incorporating a combination of semantic, symbolic and ideological implications of a very diverse nature.

In the world of contemporary music, although not a common reference, the figure of Tomás Luis de Victoria has also attracted the interest of Spanish composers. The following comments on a series of works, ranging from Luis de Pablo's *Éléphants ivres* (1973/1974) to Jesús Torres's *Tenebrae* (2012), in which the music of the *maestro de capilla* from Ávila is used as an exceptional or unique intertext, form part of a reflection on the complex poetic attitude of modern-day composers in regard to seventeenth-century music and trace its possible linguistic and aesthetic repercussions on the modern-day repertory.