Zur Edition der Werke von Tomás Luis de Victoria Geschichte und Perspektiven

Tomás Luis de Victoria (ca. 1548–1611) genoss bereits zu Lebzeiten internationalen Ruhm. Aus Ávila stammend war er lange Zeit in Rom – dort zudem mit einem deutlichen Bezug zu Deutschland¹ – und schließlich wieder in Spanien tätig, so dass Drucke, Abschriften und Editionen seiner Werke gerade in den genannten Ländern nicht überraschen. Bisher liegen zwei im engeren Sinne musikwissenschaftliche (Gesamt-) Ausgaben seiner Werke vor: *Opera omnia* in acht Bänden, herausgegeben von Felipe Pedrell (Leipzig 1902–1913) und *Opera omnia* in vier Bänden, herausgegeben von Higinio Anglés (Barcelona 1965–1968).² Unabhängig davon, dass die Ausgabe von Anglés ein Torso blieb, entsprechen beide Ausgaben weder nach Maßstäben der Vollständigkeit noch der Edition heutigen wissenschaftlichen Standards. Sie basieren nahezu ausschließlich auf den zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Drucken seiner Werke.³

- *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur* (Venedig 1572)

¹ Auch wenn es keinerlei Belege für einen Aufenthalt Victorias in Deutschland gibt, so steht seine besondere Beziehung zu Deutschland außer Frage. Neben seinen vielfältigen Verbindungen zum Collegium Germanicum in Rom, an dem er zunächst Schüler, später Musiklehrer war, widmete Victoria zwei seiner Drucke politischen und kirchlichen deutschen Persönlichkeiten. Basierend auf der Widmung seiner *Motecta* (Venedig 1572) an den Bischof von Augsburg und Kardinal Otto Truchsess von Waldburg (1514–1573) entwarf Raffaele Casimiri die Hypothese, Victoria habe von 1568 bis 1571 als Nachfolger Jacobus de Kerles die private Kapelle des Kardinals geleitet (Raffaele Casimiri, *Il Vittoria. Nuovi Documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovico de Victoria*, in: *Note d'Archivio per la Storia Musicale* 11 [1934], S. 127). Dies wurde widerlegt von Noel O'Regan, *Histories of Renaissance Music for a New Century*, in: *Music & Letters* 82 (2001), S. 279, der zeigen konnte, dass die Kapelle bereits 1563 aufgelöst worden war.

² Tomás Luis de Victoria, *Opera Omnia*, hg. von Higinio Anglés, 4 Bde., Barcelona 1965–1968 (Monumentos de la Música Española 25, 26, 30 und 31). In diesem Zusammenhang muss auch Samuel Rubios vierbändige Ausgabe sämtlicher damals bekannten Motetten Victorias genannt werden: Tomás Luis de Victoria, *Motetes*, hg. von Samuel Rubio, 4 Bde., Madrid 1964.

³ Bei den Titelangaben der nachfolgenden Übersicht wurden unterschiedliche Schreibweisen und die Interpunktion weitgehend angeglichen.

- *Liber primus, qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes, aliaquae complectitur* (Venedig 1576)
- *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus. Una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitibus, qui octo vocibus modulantur* (Rom 1581)
- *Cantica Beatae Virginis vulgo Magnificat quattuor vocibus. Una cum quatuor antiphonis Beatae Virginis per annum: quae quidem, partim quinis, partim octonis vocibus concinuntur* (Rom 1581)
- *Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis, concinuntur vocibus* (Rom 1583)
- *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur: quae quidem nunc vero melius excussa, et alia quam plurima adiuncta noviter sunt impressa* (Rom 1583)
- *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rom 1585)
- *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum. Quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur* (Rom 1585)
- *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, quae quidem nunc vero melius excussa, et alia quam plurima adiuncta, noviter sunt impressa* (Mailand 1589)
- *Cantiones sacrae Thomae Ludovici a Victoria abulensis, musici suavissimi, quattuor, quinque, sex, octo, et duodecim vocum, nunquam antehac in Germania excussae* (Dillingen 1589)
- *Missae, quattuor, quinque, sex, et octo vocibus concinendae, una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber secundus* (Rom 1592)
- *Missae, Magnificat, motecta, psalmi, et alia quam plurima. Quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur* (Madrid 1600)
- *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae* (Venedig 1600)
- *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus, in omnibus solemnitatibus per totum annum concinuntur, noviter recognita et impressa* (Venedig 1603)
- *Officium defunctorum, sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis* (Madrid 1605)

Bei vier dieser insgesamt fünfzehn zeitgenössischen Drucke, erschienen zwischen 1572 und 1605, handelt es sich wahrscheinlich um nicht-autorisierte Nachdrucke: *Motecta* (Mailand 1589), *Cantiones sacrae* (Dillingen 1589), *Hymni totius anni* (Venedig 1600) und *Motecta* (Venedig 1603). Für diese finden sich jedenfalls keine Hinweise auf eine Beteiligung Victorias, während er an den anderen Drucken seiner Werke allem Anschein nach mitgewirkt hat. Neuere Studien geben Aufschluss über seine konkrete Mitarbeit, die sich von den Planungen des Formats über die Reihenfolge des Inhalts bis hin zu musikalischen Details (die in verschiedenen Nachdrucken verändert werden konnten) erstreckte.⁴ Belegt ist, dass er 1592, als er bereits dauerhaft wieder nach Spanien zurückgekehrt war, sogar nach Rom reiste, um die Veröffentlichung seines *Missae* [...] *Liber secundus* zu beaufsichtigen.⁵

Diese unmittelbare Beteiligung des Komponisten am Druck seiner Werke spricht nicht zuletzt für ihre Authentizität sowie für eine gewisse ‚Werktreue‘ – soweit davon im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert gesprochen werden kann –,⁶ während die Nachdrucke, an denen er nicht beteiligt war, die Verbreitung und Rezeption seiner Werke bereits zu Lebzeiten bezeugen.⁷ In diesem Zusammenhang sind auch einige zeitgenössische Anthologien zu nennen, die einzelne Kompositionen Victorias beinhalten und damit für die frühe Editions-geschichte relevant sind:

- Adrian Denss: *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accomodatarum, longe iucundissimum. In quo praeter fantasias lepidissimas, continentur diversorum authorum cantiones selectissimae* (Köln: Gerardus Greuenbruch, 1594) [RISM 1594¹⁹]

⁴ Juan Ruiz Jiménez, *Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la corona de Castilla*, in: *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, hg. von Alfonso de Vicente Delgado und Pilar Tomás, Madrid 2012, S. 301–352; Martin Ham, *Victoria as Self-Editor: Changing Musical Texts and their Implications*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 277–306; Daniele V. Filippi, *Carlo Borromeo and Tomás Luis de Victoria: a gift, two letters and a recruiting campaign*, in: *Early Music* 43 (2015), S. 37–51.

⁵ Victoria zeichnete die Widmung an Kardinal Albrecht VII. von Österreich (1559–1621) im November 1592 in Rom. Vgl. Daniele V. Filippi, *Tomás Luis de Victoria*, Palermo 2008, S. 46.

⁶ Vgl. hierzu u. a. Reinhard Strohm, *Opus: an Aspect of the Early History of the Musical Work-Concept*, in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius, Hildesheim u. a. 2010 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 8), S. 205–217.

⁷ Vgl. zur Verbreitung seiner Werke, die Victoria auch aktiv selbst vorantrieb: Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley u. a. 1961, S. 448–450; Juan Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada 2007, S. 143–144; Ruiz Jiménez, *Recepción y pervivencia* (wie Anm. 4), S. 304–317.

- Giovanni Battista Bovicelli: *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati* (Venedig: Giacomo Vincenti, 1594)
- *Thesaurus litaniarum. Quae a praecipuis hoc aevo musicis, tam in laudem sanctiss. nominis Iesu, quàm in honorem Deiparae coelitumque omnium, quatuor, quinque, sex, plurimum vocum compositae: ad commune verò Ecclesiae usum collectae, opera & studio Georgii Victorini in aede D. Michaëlis* (München: A. Berg, 1596) [RISM 1596²]
- *Florilegium sacrarum cantionum quinque vocum pro diebus dominicis & festis totius anni, e celeberrimis nostri temporis musicis* (Antwerpen: Pierre Phalèse, 1609) [RISM 1609¹]
- *Quodlibetum novum latinum 5 voc. cum Basso Generali, ex variis cantionum, maximam partem sacrarum, clausulis* (Leipzig: Fridericus Lanckisch, 1620)
- Johannes Donfried (Hg.), *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos II. III. et IV. vocum cum basso continuo & generali, organo applicato [...]. Pars prima* (Straßburg: P. Ledertz, 1622) [RISM 1622²]

So finden sich beispielsweise die beiden Motetten „O quam gloriosum“ und „Domine non sum dignus/Miserere mei“ in Adrian Denss' *Florilegium* von 1594. Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung von Werken verschiedener Autoren (und Gattungen: ‚cantiones‘), Übertragungen wie Originalkompositionen, für Laute. Vertreten sind sowohl Komponisten, die im süddeutschen Raum tätig waren, wie Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler und Leonhard Lechner als auch Italiener. Neben Andrea Gabrieli, Alfonso Ferrabosco und Orazio Vecchi tritt vor allem Gasparo Costa hervor, von dem 23 Stücke enthalten sind. Victoria wird hier – ebenso wie in anderen Anthologien – offenbar als ‚Italiener‘ (tätig in Rom) rezipiert, ein Verständnis, das auch bei der ‚Wiederentdeckung‘ Alter Musik im 19. Jahrhundert eine Rolle spielen wird. Diese Lautenmusik-Sammlung von Denss dokumentiert nicht nur eine Verbreitung der Werke Victorias als private Gebrauchsmusik über den liturgischen Kontext hinaus, sondern ist im Zusammenhang mit editorischen Fragestellungen vor allem im Hinblick auf Fragen der Alteration von Tönen (*Musica ficta*) von Bedeutung.

Im Falle von Giovanni Battista Bovicellis *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati* (Venedig 1594) kann zwar weder von einer Anthologie geschweige denn von einer Edition gesprochen werden, allerdings bietet diese Quelle interessante Hinweise auf die zeitgenössische Aufführungspraxis.⁸ Bovicelli verdeutlicht anhand

⁸ Giovanni Battista Bovicelli, *Regole Passaggi di musica 1594*, Faksimile-Nachdruck hg. von Nanie Bridgman, Kassel u. a. 1957.

Abbildung 1: Intabulierung von Victorias Motette „O quam gloriosum“ (Denss, *Florilegium* [...], Köln 1594, fol. 1r und 2r)

Abbildung 2: Bovicelli, *Regole* [...], Venedig 1594, S. 53

verschiedener Beispiele aus seinem zeitgenössischen musikalischen Umfeld (Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cipriano de Rore, Victoria, Antonio da Correggio, Giulio Cesare Gabucci, Ruggiero Giovanelli, Bovicelli) die Möglichkeiten, Diminutionen in der Vokalmusik anzubringen.⁹ Von Victoria nimmt er als konkretes Beispiel die Oberstimme (cantus) der Motette „Vadam et circuibo“, die im jeweils oberen System im ‚Original‘ zitiert wird,¹⁰ im unteren System stellt er eine diminuierte Version gegenüber (Abb. 2). In den Sammeldrucken nach Victorias Tod ist der unmittelbare Bezug zur zeitgenössischen Aufführungspraxis fraglich. Sie bezeugen lediglich die weitere Rezeption und Verbreitung der Werke Victorias, Publikationen wie das *Quodlibetum novum latinum* von 1620 oder Johannes Donfrieds *Promptuarii musici* [...] *pars prima* von 1622 sogar eine Anpassung an musikalische Neuerungen wie den Generalbass.

Aus dem späteren 17. und 18. Jahrhundert sind keine weiteren Drucke mit Kompositionen Victorias bekannt.¹¹ Das bedeutet jedoch nicht zwangsläufig eine Zäsur in der Überlieferung. Zumindest für Spanien kann anhand von Abschriften und Drucken mit aufführungspraktischen Hinweisen belegt werden, dass Werke von Victoria weiterhin in Gebrauch waren.¹² Dies ist nicht nur rezeptionsgeschichtlich von Bedeutung, sondern könnte im Rahmen einer digitalen Edition, beispielsweise mit dem an der Universität Paderborn entwickelten Programm *Edirom*, auch für die Aufführungspraxis gewinnbringend sein.¹³

Eine Wende in der Rezeptionsgeschichte, die gleichzeitig den Ausgangspunkt für die erste Gesamtausgabe der Werke Victorias bildete, war die ‚Wiederentdeckung‘ alter Musik im 19. Jahrhundert. In Bezug auf Victoria verbindet sich damit vor allem der Name Carl Proske (1794–1861), der europaweiten Einfluss ausübte, in Spanien beispielsweise auf Felipe Pedrell.

Die Wiederentdeckung Victorias hatte jedoch bereits lange vor Proske eingesetzt. Dabei sind französische und italienische Herausgeber eher von nachrangiger Bedeutung. Joseph Napoléon Ney, Prince de la Moskova (1803–1857), nahm zwar mehrere Werke

⁹ Vgl. u. a. Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, London 1976.

¹⁰ Die Motette ist in mehreren zeitgenössischen Drucken enthalten: *Motecta* (Venedig 1572), *Motecta* (Rom 1583), *Motecta* (Mailand 1589), *Cantiones sacrae* (Dillingen 1589) und *Motecta* (Venedig 1603).

¹¹ Vgl. in diesem Zusammenhang: François Lesure (Hg.), *Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles. Liste chronologique*, München 1960 (Répertoire International des Sources Musicales B/I); François Lesure (Hg.), *Recueils imprimés XVIII^e siècle*, München 1964 (Répertoire International des Sources Musicales B/II); Eugene Casjen Cramer, *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*, New York u. a. 1998, S. 251–359.

¹² Ruiz Jiménez, *Recepción y pervivencia* (wie Anm. 4), S. 323–327; Alfonso de Vicente, *Tomás Luis de Victoria en el siglo XVIII. Dos estudios de historia de la fortuna póstuma*, Ávila 2012.

¹³ Vgl. hierzu insbesondere Peter Stadler und Joachim Veit (Hg.), *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung*, Tübingen 2009 (Beihefte zu editio 31).

Victorias in seine elfbändige Reihe *Recueil des morceaux de musique ancienne* (Paris 1843–1845) auf, war damit aber ebenso wenig der erste wie der italienische Musikwissenschaftler und Komponist Pietro Alfieri (1801–1863). Alfieri war die zentrale Gestalt im Kontext der frühen Palestrina-Edition, von Victorias Werken publizierte er jedoch vergleichsweise wenig.¹⁴ Einen unmittelbaren Einfluss auf Proske dürfte eher das deutsche, aber auch das englische Umfeld ausgeübt haben.

Tatsächlich scheint das Phänomen der Wiederentdeckung alter Musik nicht zuletzt von aristokratischen Kreisen in England ausgegangen zu sein.¹⁵ Der Aspekt antiquarischen Sammelns verband sich dabei mit dem praktischen Interesse an aufführbarer Musik. Treibende Kräfte hierfür waren verschiedene Gesellschaften, deren Gründung bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht, wie zum Beispiel die Academy of Ancient Music (gegründet 1726), The Madrigal Society (gegründet 1741) oder der Concert of Ancient Music (gegründet 1776). Hinzu kamen die Arbeiten von Musikhistorikern, deren bekanntester wohl Charles Burney war.

Die in diesem Sinne erste ‚moderne‘ Edition mit einem Werk Victorias scheint auf die Initiative der Madrigal Society zurückzugehen und wurde von dem Architekten Joseph Gwilt (1784–1863) herausgegeben: *A Collection of Madrigals and Motets chiefly for four equal voices by the most eminent composers of the Sixteenth and Seventeenth centuries* (London 1815). In dieser Sammlung überwiegend englischer Madrigale ist Victoria (neben zwei Kompositionen Palestrinas) als einziger mit einer lateinischen Motette – „O vos omnes“ – vertreten. Unter dem Titel *The Fitzwilliam Music* erschienen zwischen 1825 und 1827 fünf Bände mit ausgewählter Musik aus der Handschriftensammlung von Richard Fitzwilliam (1746–1816).¹⁶ Der irische Aristokrat gehörte zu den Direktoren des Concert of Ancient Music. Viele der Abschriften erwarb er in England, aber auch auf seinen zahlreichen Reisen durch Frankreich und Italien.¹⁷ Nach seinem Tod wurde die Sammlung der Universität Cambridge gestiftet, die den Komponisten und Organisten Vincent Novello (1781–1861) mit einer Teiledition beauftragte.¹⁸ In der Sammlung befinden sich insgesamt sechs Manuskripte mit Werken Victorias, wovon

¹⁴ Pietro Alfieri (Hg.), *Excerpta ex celebrioribus de musica viris*, Rom 1840, darin von Victoria: „Pueri hebreorum“, „Passio secundum Matthaeum“, „Passio secundum Ioannem“; Pietro Alfieri (Hg.), *Raccolta di mottetti*, Rom 1841, darin: „Vere languores“, „O quam gloriosum“, „Benedicam dominum“, „O vos omnes“.

¹⁵ William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford 1992.

¹⁶ Vgl. zu einer Übersicht des kompletten Inventars der Sammlung: John Alexander Fuller-Maitland und Arthur Henry Mann, *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge u. a. 1893, S. 16 f.

¹⁷ Alec Hyatt King, *Some British Collectors of Music, c. 1600–1960*, Cambridge 1963, S. 36.

¹⁸ Vincent Novello (Hg.), *The Fitzwilliam Music*, 5 Bde., London 1825–1827, hier Bd. 5, 1827.

Novello nur das „Regina coeli“ auswählte¹⁹ und – wie alle anderen Kompositionen – mit einer Orgelbegleitung versah. Der praktische Aspekt der Edition, nämlich Alte Musik für die zeitgenössische Interpretation und Aufführung zu liefern, stand also auch hier im Vordergrund, was insbesondere an der Sorgfalt bei der Textunterlegung – die bis heute ein Problem jeder Victoria-Edition darstellt²⁰ – ersichtlich wird.²¹

Die Wiederentdeckung alter Musik in England weist Parallelen zu derjenigen in Deutschland auf.²² Auch hier ist ein im 18. Jahrhundert verwurzelter historizistischer Rückbezug zu beobachten, der ausgehend von Kunst und Literatur nun auch die Musik mit philologischen Kriterien zu beschreiben versuchte. Der für Deutschland charakteristische verstärkte Rückgriff auf Victoria verdankte sich dem Zusammenspiel mehrerer (landesspezifischer) Gegebenheiten.²³ Dazu gehörten erstens ein regelrechter ‚Rom-Kult‘, der sich nicht zuletzt mit der Italienreise Johann Wolfgang von Goethes bzw. seinen Schriften hierzu verband,²⁴ und zweitens Bestrebungen zur Erneuerung der Kirchenmusik. Victoria wurde in diesem Kontext vor allem als ‚römischer‘ Komponist rezipiert, der gewöhnlich in einem Atemzug mit Palestrina genannt wurde. Deutschland bot damit den idealen geistesgeschichtlichen Nährboden für die Kanonisierung der Musik Victorias neben derjenigen Palestrinas.²⁵ Bemerkenswerterweise spielte hierbei ebenso wie bei Palestrina und der venezianischen Kirchenmusik²⁶ die Konfession – und damit auch die liturgische Verwendbarkeit – keine oder höchstens

¹⁹ Vgl. hierzu Cramer, *Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 11), S. 54. Das „Regina coeli“ befindet sich in der Handschrift Ms. 24F 3 (entstanden ca. 1730), die auch die achtstimmige Motette „Alma redemptoris/Tu quae genuisti“ und die *Missa Gaudeamus* beinhaltet. Interessanterweise lagen dafür wohl verschiedene Quellen zugrunde, da diese Werke Victorias in keinem (zeitgenössischen) Druck zusammen publiziert wurden.

²⁰ Vgl. dazu auch Higinio Anglés, *Problemas que presenta la nueva edición de las obras de Morales y de Victoria*, in: *Renaissance-musick 1400–1600: donum natalicium* René Bernard Lenaerts, hg. von Jozef Robijns, Leuven 1969 (*Musicologica Lovaniensia* 1), S. 21–32.

²¹ Vgl. Philip Olleson und Fiona M. Palmer, *Publishing Music from the Fitzwilliam Museum, Cambridge: The Work of Vincent Novello and Samuel Wesley in the 1820s*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 130 (2005), S. 38–53.

²² Vgl. hierzu Cristina Urchueguía, *Victoria in Germania. Tomás Luis de Victoria y la historiografía alemana hasta principios del siglo XX*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 477–488, hier S. 477–479.

²³ Vgl. hierzu beispielsweise James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, Cambridge 2002, S. 9–35.

²⁴ Der Erstdruck von Johann Wolfgang von Goethes *Italienischer Reise* erschien unter dem Titel *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Stuttgart und Tübingen 1816–1817. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München u. a. 1992 (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe 15).

²⁵ Garratt, *Palestrina* (wie Anm. 23), S. 38.

²⁶ Vgl. etwa die Arbeiten des preußischen Protestanten Carl von Winterfeld, *Johannes Pierluigi von Palestrina*, Breslau 1832, sowie dessen grundlegende Arbeit *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 Bde., Berlin 1834. Von Winterfeld hat sich später mit Fragen des evangelischen Kirchengesangs beschäftigt.

eine untergeordnete Rolle. Unter den frühen deutschen Herausgebern von Werken Victorias finden sich ebenso Protestanten wie Katholiken.

Als paradigmatisches Beispiel für einen deutschen Victoria-Herausgeber und gleichzeitig als der erste dürfte Gottlieb Freiherr von Tucher (1798–1877) gelten. Nicht zuletzt durch den persönlichen Kontakt mit seinem Heidelberger Jura-Professor Anton Friedrich Justus Thibaut (*Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1824) wurde Tuchers Interesse an alter Kirchenmusik gefördert. Das Ergebnis seines Rom-Aufenthaltes 1824, den er vor allem für Quellenarbeiten in der Sammlung des Abbate Fortunato Santini (heute in der Diözesanbibliothek Münster) nutzte, ist sein zweibändiges Werk *Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister* (Wien 1827–1828), das den Repräsentanten der Römischen Schule, des sogenannten Palestrina-Stils, gewidmet ist.²⁷ Neben Palestrina, Felice Anerio und Giovanni Maria Nanino ist Victoria hier mit „O vos omnes“ und dem inzwischen als unecht geltenden Hymnus „Jesu dulcis memoria“ vertreten. Diesen Hymnus nahm auch der vor allem als Musikkritiker bekannt gewordene Friedrich Rochlitz (1769–1842) zusammen mit Victorias „O quam gloriosum“ in seine zweibändige *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke* (Mainz 1835) auf, während im zweiten Band von Franz Commers (1813–1887) mehrbändiger Reihe *Musica sacra – Sammlung der besten Meisterwerke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für 2, 3 und 4 Männerstimmen* (Berlin 1841) – Victorias Improperium „Popule meus“ enthalten ist.

Dieser deutschen Tradition ist auch Proske verbunden. Die Motivation für sein editorisches Werk war die Verfügbarmachung alter Musik im Dienste der Erneuerung der Kirchenmusik.²⁸ Dabei ist die Fokussierung auf die klassische Vokalpolyphonie und die römische Schule ebenso charakteristisch wie seine mehrfachen Italienreisen, die ihn auch nach Rom führten. Die Rezeption Victorias als italienischer bzw. römischer Komponist ist hier bereits verstetigt; entsprechend erscheint sein Name in den Ausgaben Proskes nur in der italienischen Schreibweise „Vittoria“. Vermutlich brachte Proske die Kanonisierung Victorias aber vor allem durch den Plan einer ersten Victoria-Gesamtausgabe einen entscheidenden Schritt weiter. In einem an den Verlag Schott oder Breitkopf & Härtel adressierten Brief von 1841 nennt Proske verschiedene Ideen für Editionen. Neben ausgewählten Werken von Anerio, einer „Miserere“-Anthologie und einem Band mit vierstimmigen Messen Lassos schlägt er

²⁷ Barbara Eichner, Gottlieb Freiherr von Tuchers „Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister“ (1827/28) und die Wiederentdeckung der Alten Musik, in: *Musicologica Austriaca* 23 (2004), S. 58–80.

²⁸ Vgl. u. a. Rainer Kleinertz, *Carl Proske – Arzt, Priester und Reformator der Kirchenmusik (1794–1861)*, in: *Berühmte Regensburger. Lebensbilder aus zwei Jahrtausenden*, hg. von Karlheinz Dietz und Gerhard H. Waldherr, Regensburg 1997, S. 232–241.

als einziges Gesamtausgabenprojekt das Œuvre Victorias vor. Realisiert wurde jedoch nur eines dieser Projekte – die *Missa Papae Marcelli: Triplici concentu distincta* (Mainz 1850) –, während die anderen teilweise in Proskes mehrbändigen Anthologien *Musica Divina* (1853–1863) und *Selectus Novus Missarum* (1856–1861) aufgegangen sind.²⁹ Beide Publikationen enthalten auch Kompositionen Victorias, dessen Bedeutung Proske im Vorwort des ersten Bandes der *Musica Divina* unterstreicht.³⁰

Proske selbst war es noch möglich, die vorgesehenen vier Bände der ersten Serie der *Musica Divina* vorzubereiten. (Die zweite Serie wurde von verschiedenen Herausgebern weitergeführt, darunter dem Proske-Schüler Franz Xaver Haberl). Die erste Serie enthält vierstimmige Werke, die vier Bände sind dann jeweils verschiedenen Gattungen gewidmet. Von dem ursprünglich auf drei Bände angelegten *Selectus Novus Missarum* erschienen nur zwei mit jeweils acht Messen verschiedener Komponisten. Neben Palestrina, Lasso, Anerio, Soriano, Hassler, Gabrieli, Paciotti und Vecchi ist Victoria mit der *Missa Simile est regnum*, der *Missa Vidi speciosam* und der *Missa Trahe me post te* vertreten.

Für die Editions-geschichte Victorias von besonderem Interesse sind dabei diejenigen Werke, bei denen Proske auf handschriftliche Quellen zurückgriff. So waren beispielsweise „Benedicam Dominum in omni tempore“³¹ und „Domine ad adjuvandum“³² in den Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts nicht enthalten, gelten heute aber als authentisch.

Insgesamt leitete Proske mit seinen Ausgaben eine neue Etappe in der Editions-geschichte der Werke Victorias ein. Im Kontext der Zeit³³ handelt es sich nämlich

²⁹ Bernhard Janz, *Das editorische Werk Carl Proskes und die Anfänge der kirchenmusikalischen Reformbewegung*, in: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert: zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, hg. von Winfried Kirsch, Michael Jacob, Martina Janitzek und Peter Lüttig, Regensburg 1989 (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert 1), S. 3. Siehe auch August Scharnagl, *Dr. Karl Proske als Lasso-Forscher*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 41 (1957), S. 147–149, hier S. 148.

³⁰ Carl Proske, *Musica Divina*, Bd. 1, Regensburg 1853, S. XVI: „dreier der grössten Zeitgenossen Palestrina’s und unsers Orlandus de Lassus, nämlich des Spaniers Tomaso Ludovico da Vittoria, des Venetianers Constanzo Porta und des Deutschen Jacobus Gallus oder Handl.“

³¹ Proske kopierte diese Motette in Rom aus einem Manuskript des 18. Jahrhunderts (Biblioteca dell’Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana; I-Rli Miscellanea N.2. Musica M14).

³² Laut Proske stammt die Motette aus einer alten Handschrift der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München (heute D-Mbs). Dabei könnte es sich um eine der beiden heute noch dort erhaltenen Quellen des 16. Jahrhunderts D-Mbs 2 Mus. pr. 23, hand. Beiband, oder D-Mbs Mus. Ms. 72 handeln. Die Motette ist dort allerdings ohne Zuschreibung überliefert, die einzige heute bekannte Zuschreibung als Werk Victorias stammt aus Proskes Abschrift (D-Rp Mappe Victoria I, N.27a).

³³ Die von der Bach-Gesellschaft herausgegebene Ausgabe der *Werke* von Johann Sebastian Bach erschien ab 1851 in Leipzig; die von Friedrich Wilhelm Chrysander herausgegebene Ausgabe der *Werke* Georg Friedrich Händels ab 1858 in Leipzig und Bergedorf bei Hamburg.

erstmal um eine wissenschaftliche Edition mit kritischer Quellenuntersuchung und Berücksichtigung philologischer Kriterien. Proskes Editionsrichtlinien waren zugleich darauf ausgerichtet, dass sich die edierten Werke auch für die zeitgemäße liturgische Praxis eignen sollten. Dies schlägt sich beispielsweise in der Übernahme der originalen Schlüsselung nieder. Proske nahm grundsätzlich keine Transpositionen vor. Der Ambitus und die entsprechende Zuordnung zu einem Modus sollten erhalten bleiben, um ein korrektes Alternieren mit dem Gregorianischen Gesang zu ermöglichen.

Die Vielzahl der von Proske herausgegebenen Werke Victorias zog – nicht zuletzt im Kontext des Caecilianismus – vor allem in Deutschland eine wachsende Zahl weiterer Editionen nach sich.³⁴ Viele davon waren rein für den praktischen Gebrauch bestimmt.³⁵ Aus musikwissenschaftlicher Sicht von Belang ist Proskes Einfluss auf seinen Schüler Haberl (1840–1910). Der Musikwissenschaftler, Priester und Kirchenmusiker edierte zwar vergleichsweise wenige Werke Victorias,³⁶ war aber für die ersten Gesamtausgaben der schon von Proske neben Victoria als zentral erachteten Komponisten des 16. Jahrhunderts – Palestrina und Lasso – verantwortlich.³⁷ Haberl sah die Notwendigkeit einer Ausgabe der Opera omnia Victorias, die er nach Be-

³⁴ Proske erreichte erstmals auch ein vergleichsweise großes Publikum. So hatte beispielsweise allein seine Reihe *Musica Divina* ca. 350 Subskriptionen aus dem kirchlichen Umfeld sowie ca. 130 von Privatpersonen.

³⁵ August Neithardt (Hg.), *Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuester Zeit zum bestimmten Gebrauch für den Königlichen Berliner Domchor*, Berlin ca. 1860 (*Musica sacra* 12), darin: „Duo seraphim/Tres sunt“; Stephan Lueck, *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche*, 2 Bde., Trier 1859, in Bd. 2: „Jesu dulcis memoria“, „Popule meus“, „O quam gloriosum“; Michael Hermesdorff, *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche*, 5 Bde., Leipzig 1884–1885, in Bd. 2: *Missa O quam gloriosum*; in Bd. 3: „Popule meus“, „O quam gloriosum“, „Regina coeli“ à 5; in Bd. 5: „Ne timeas Maria“, „Veni sponsa Christi“; Franz Wüllner, *Chorübungen der Münchener Musikschule*, München 1876, in Dritter Stufe: „Jesu dulcis memoria“, „Pange lingua“, „Ave Maria“ à 4, „O vos omnes“, *Missa Quarti toni* (Credo und Agnus Dei). Mit deutschen Texten im protestantischen Umfeld: Johann Heinrich Lützel, *Chorgesangbuch für Kirchen und Schulchöre. Geistliche Gesänge aus dem 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert für Gemischten Chor*, Kaiserslautern ²1880, darin: „Popule meus“ („Gott der Heilige und Gnädige“). Erwähnenswerte Editionen außerhalb Deutschlands sind vor allem: Hilarión Eslava, *Lira sacro-hispana, Siglo XVI*, Madrid 1869, in Serie 1, Bd. 2: *Missa Ave maris stella*, „Vere languores“, „O Domine Jesu Christe“, „O quam gloriosum“, *Missa pro defunctis*; Pierre-Jean van Damme (Hg.), „Jesu dulcis“, in: *Musica sacra. Revue de chant d'église et de musique religieuse. Bulletin de la Société de Saint Grégoire* 6/1 (August 1886), S. 3–4 und S. 12; Pierre-Jean van Damme (Hg.), „Ave Maria“, in: *Musica sacra* 15/5 (Dezember 1895), S. 17–20.

³⁶ Franz Xaver Haberl (Hg.), *Missa Quarti toni*, Regensburg 1883; Franz Xaver Haberl (Hg.), „O vos omnes“, Wiesbaden u. a. o. J.; Franz Xaver Haberl (Hg.), *Officium hebdomadae sanctae*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 11 (1896), S. 1–28; 12 (1897), S. 29–72; 13 (1898), S. 73–160.

³⁷ Franz Xaver Haberl (Hg.), *Pierluigi da Palestrina's Werke*, 33 Bde., Leipzig 1863–1894; Franz Xaver Haberl (Hg.), *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke*, 21 Bde., Leipzig 1894–1927. Vgl. Bernhold Schmid, „... immer noch wenige Werke von Lassus“: Zur Editions-geschichte der Werke des Münchner Hofkapellmeisters Orlando di Lasso, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin u. a. 2015, S. 48–68.

endung der Lasso-Edition in Angriff nehmen wollte.³⁸ Zu beidem kam er jedoch nicht mehr. Dafür verstand der spanische Komponist und Musikwissenschaftler Felipe Pedrell (1841–1922), der sich bereits zuvor mit Victoria beschäftigt hatte,³⁹ die Ankündigung der Victoria-Gesamtausgabe Haberls als einen Weckruf.⁴⁰ Pedrell, der als Begründer der spanischen Musikwissenschaft gilt, nahm die erste Gesamtausgabe Victorias in Angriff, die bis heute die umfangreichste ist (8 Bde., 1902–1913; Nachdruck: Ridgewood 1966). Im Sinne seiner ‚Vorgänger‘ (deren Arbeiten Pedrell vertraut waren)⁴¹ war auch er geleitet sowohl von historizistischen Idealen⁴² als auch vom Bestreben einer kirchenmusikalischen Reform.⁴³ Die gleichen Beweggründe hatten bereits die Publikation seines *Salterio sacro-hispano* (ab 1882) veranlasst.⁴⁴ Hinzu tritt aber nun die Absicht, Werke des eigenen spanischen musikalischen Erbes zugänglich zu machen. Zur ‚Rehabilitierung‘ der nationalen Kultur⁴⁵ wollte Pedrell ursprünglich neben Victoria noch zwei weiteren Komponisten des 16. Jahrhunderts ein Denkmal in Form einer Gesamtausgabe setzen, nämlich Cristóbal de Morales und

³⁸ Franz Xaver Haberl, *Tomas Luis de Victoria: eine bio-bibliographische Studie*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 11 (1896), S. 72–84, hier S. 83.

³⁹ Pedrell hatte das Victoria zugeschriebene „Domine ad adjuvandum“ in seiner *Hispaniae schola musica sacra* (1894–1898) publiziert.

⁴⁰ Vgl. hierzu: Felipe Pedrell, *Estudio Biográfico-Bibliográfico sobre el Maestro abulense Tomás Luis de Victoria y la presente edición completa de sus obras*, in: *Victoria, Opera omnia*, hg. von Felipe Pedrell, Bd. 8, Leipzig 1913, S. I–XCVIII, hier S. II.

⁴¹ So war er u. a. von Proske und Haberl beeinflusst. Er konnte ihre Arbeiten und die anderer Herausgeber aus erster Hand in Paris und Rom kennenlernen. Vgl. José V. González-Valle, *Recepción del Officium Hebdomadae Sanctae de T. L. de Victoria y edición de F. Pedrell*, in: *Recerca Musicològica* 11–12 (1991–1992), S. 133–155, hier S. 140.

⁴² Victoria, *Opera omnia*, hg. von F. Pedrell, Bd. 1, Leipzig 1902, S. V–VI: „Las tres colecciones de obras musicales clásico-religiosas, que forman la modesta contribución aportada por España al espíritu de restauración y de reconstitución artístico actual, no podían llenar las aspiraciones [...], dadas las imperiosas solicitudes de tal despertamiento vivificador de estudios, porque España, la nación que hizo fructífera la semilla sembrada en Roma por los predecesores, contemporáneos y continuadores inmediatos de Palestrina: la nación que pudo resistir la influencia neerlandesa conservando su independencia de escuela; la nación que se envanece de contar entre las conquistas del genio de sus hijos el *expresivismo* (compenetración y fusión poética del texto con la música), merecía más y á más venía obligado el que se empeñase en esa verdadera obra de rehabilitación de cultura nacional.“

⁴³ Vgl. José López-Calo, *Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa*, in: *Recerca Musicològica* 11–12 (1991–1992), S. 157–209.

⁴⁴ Auch hier nimmt Pedrell explizit Bezug auf Proske. Vgl. Felipe Pedrell, *Jornadas de arte (1841–1891)*, Paris 1911, S. 175–177.

⁴⁵ Vgl. hierzu auch Rainer Kleinertz, *La música española en el entorno del 98: tradición y modernidad*, in: *Discursos del 98. Albores españoles de una modernidad europea*, hg. von Jochen Mecke, Frankfurt am Main u. a. 2012, S. 363–372.

Francisco Guerrero.⁴⁶ Die Dreizahl sollte wohl eine eigene spanische Vokal-Klassik unterstreichen.

Zur Realisierung des Opera omnia-Projektes war Pedrell jedoch auf Verlagshäuser außerhalb Spaniens angewiesen.⁴⁷ In einem Brief vom 22. November 1898 unterbreitet er den Vorschlag Breitkopf & Härtel:

Messieurs.

J'ai l'honneur d'exposer à votre consideration que tachant de publier une edition complète des œuvres du maître espagnol Tomás Luis de Victoria, contemporain et continueur progressif de Palestrina, je desirerais savoir s'il pourrait convenir à vos intérêts l'idée d'accepter en principe (en vue du plan et les conditions generales que je pourrais détailler si vous avez la bonté de me l'ordonner) une telle publication qui serait pour les œuvres de Victoria ce qui sont pour les compositions de Palestrina et l'*Opus magnum* de Orlando Lassus vos monumentales editions.

Veillez, Messieurs, agréer l'assurance de ma haute consideration et de mes sentiments affectueusement dévoués.

Felipe Pedrell⁴⁸

Der Verlag, der auch schon die „O vos omnes“-Ausgabe von Haberl übernommen hatte, erklärte sich zur Publikation einer Victoria-Gesamtausgabe bereit. Wie aus dem anschließenden Briefwechsel (vor allem der vier Jahre bis zum Erscheinen des ersten Bandes) hervorgeht, musste sich Pedrell mit dem Verlag zunächst sowohl über die Konzeption der Gesamtausgabe als auch über die Editionsrichtlinien und -kriterien einigen.⁴⁹ Während Pedrell beispielsweise eine Unterteilung der verschiedenen Bände

⁴⁶ Victoria, *Opera omnia*, Bd. 1: *Motecta*, S. VI: „[...] verdadera obra de rehabilitación de cultura nacional: dar a luz una colección de obras completas dedicada a cada una de esas tres figuras de primera magnitud que en la historia del arte musical español llenan todo el siglo XVI.“ Vgl. hierzu auch Josep Maria Gregori, *Felip Pedrell i el renaixement musical hispànic*, in: *Recerca Musicològica* 11–12 (1991–1992), S. 47–61.

⁴⁷ Felipe Pedrell, *Intimidades sobre la edición completa de las obras de Victoria* (1902), in: *Orientaciones*, hg. von Felipe Pedrell, Paris 1911, S. 203–233, hier S. 215.

⁴⁸ Die Korrespondenz zwischen Pedrell und dem Verlag Breitkopf & Härtel ist aufbewahrt im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig, 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig (im Folgenden: *StA-L*, 21081), Nr. 2772, 2773 und 2743. Dort befinden sich die originalen Briefe von Pedrell und Kopien der Briefe des Verlagshauses. Die Originale der letztgenannten sind erhalten in der Biblioteca de Catalunya, *E-Bc* M964. Der hier zitierte Brief trägt die Signatur *StA-L*, 21081, Nr. 2772/1.

⁴⁹ Weitere Informationen zum Projekt finden sich auch in verschiedenen Schriften Pedrells: Pedrell, *Estudio Biográfico-Bibliográfico* (wie Anm. 40), S. I–XCVIII; Pedrell, *Intimidades* (wie Anm. 47).

nach der Chronologie der Werke vornehmen wollte, setzte sich Breitkopf & Härtel mit einer Anordnung nach Gattungen durch (vgl. die folgende Übersicht):⁵⁰

Band	Titel	Erscheinungsjahr
1	Motecta	1902
2	Missarum Liber Primus	1903
3	Cantica B. M. V. vulgo Magnificat et Canticum Si- meonis	1904
4	Missarum Liber Secundus	1905
5	Hymni totius anni et Officium Hebdomadae Sanctae	1908
6	Missarum Liber Tertius	1909
7	Psalmi – Antiphonae Marianae – Antiphonae	1911
8	Documenta Biographica et bibliographica. – Ap- pendicis. – Cantiones sacrae ex Collectionibus non impressus et aliè. – Index	1913

Auch in Bezug auf das Notenbild musste sich Pedrell den Wünschen des Verlags fügen,⁵¹ der eine Angleichung an die unmittelbar zuvor erschienenen Gesamtausgaben Palestrinas und Lassos anstrebte. Dem Verlagshaus war sehr wohl bewusst, dass Pedrell bereits einen Großteil der Transkriptionen nach modernisierten Kriterien erstellt hatte und eine Angleichung somit eine erhebliche Mehrarbeit für ihn bedeutete. Dies lässt sich an dem ausgesucht höflichen Tonfall des Briefes ablesen, in dem das Verlagshaus diese Bitte an Pedrell richtet:

Monsieur,

Déjà occupés de la gravure de l'édition des œuvres de Victoria, il s'était offert l'autre jour l'occasion d'en parler en détail avec un musicien distingué qui sera pour la propagation de cette édition en Allemagne d'une influence inappréciable. Ce monsieur est très au courant de la

⁵⁰ Pedrell, *Estudio Biográfico-Bibliográfico* (wie Anm. 40), S. XII; Pedrell, *Intimidades* (wie Anm. 47), S. 216.

⁵¹ Pedrell nimmt dazu Stellung, indem er seinen ursprünglichen Plan rechtfertigt und die Verantwortung für die letztlich übernommenen Richtlinien allein dem Verlag zuweist (Pedrell, *Intimidades* (wie Anm. 47), S. 209–220).

publication d'œuvres anciennes et connaît bien les principes, observés par les éditeurs des Monuments de l'Art musical en Allemagne⁵² et des autres Collections complètes, publiées par notre maison. Il nous a exprimé quelques désirs d'une manière très aimable et nous ne voudrions pas lui refuser ses conseils, d'autant moins que vous nous avez dit vous *même* d'une manière aussi aimable que vous voudriez publier l'édition des œuvres de Victoria d'après les mêmes principes que ceux, d'après lesquels les Monuments de l'Art musical en Allemagne sont publiés.⁵³

In einem auf wenige Tage später datierten Antwortschreiben bemüht sich Pedrell, jede einzelne seiner Entscheidungen und Kriterien zu verteidigen,⁵⁴ muss aber letztlich nachgeben. Die originale Schlüsselung und die Notenwerte wurden somit beibehalten und nicht, wie von Pedrell gefordert, an den modernen Gebrauch angepasst.⁵⁵ Damit trug der spanische Musikwissenschaftler gegen seinen Willen zur Internationalisierung und Kanonisierung des ‚Urtextes‘ bei.⁵⁶

Die Festlegung der Editionsriterien lief jedoch nicht ohne Spannungen ab. Einige Monate später teilten Breitkopf & Härtel Pedrell mit, dass die originalen Schlüssel – wie in den letzten Bänden der Palestrina-Gesamtausgabe und entgegen dem ursprünglich geforderten Urtext-Prinzip – teilweise transponiert werden sollten. In seinem umgehenden Antwortschreiben lehnt Pedrell nicht nur eine erneute Revision ab und droht damit, das ganze Projekt aufzugeben, sondern macht auch seinem Ärger über Haberl, den Herausgeber der Palestrina-Gesamtausgabe, Luft:

Messieurs

Pous[s]ée à bout ma patience et ma circonspection, je ne me sens disposé nullement à entreprendre une quatrième révision du matériel de l'édition des œuvres de Victoria, car d'après les innombrables contradictions des plans proposés pour [sic] vous (je les conserve tous) ce n'est pas *un* système plus ou moins logique que vous me proposez nouvellement, mais *le* système de Monseigneur Haberl, personnage nefaste pour tout ce qui regarde aux questions d'art, de droiture artistique et d'éducation sociale. Je connais bien ses exploit[s] et le côté d'où vient

⁵² Gemeint sind die *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, die seit 1892 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Der zweite Band enthielt die *Cantiones sacrae* von Hans Leo Hassler (Leipzig 1894). Die Kriterien der Edition sind im *Vorwort* des Herausgebers Hermann Gehrman genannt (S. 5–10).

⁵³ Brief vom 9. November 1900. E-Bc M964, Breitkopf und Härtel.

⁵⁴ StA-L, 21081, Nr. 2772/75.

⁵⁵ Brief vom 14. November 1900. Vgl. auch Pedrell, *Intimidades* (wie Anm. 47), S. 208 f.

⁵⁶ Vgl. dazu González-Valle, *Recepción* (wie Anm. 41), S. 142–148.

le peril. Vous comprenez [sic] parfaitement que le savoir musical du monde entier n'est pas de l'exclusive competence de Monseigneur Haberl ou des Caecilienverein de sa façon. *Je ne retire aucune des paroles que je viens d'écrire* et vous pouvez lui en faire communication au dit Monseigneur s'il vous plait. Il en entendra de pires si je reviens sur ce sujet (il faut l'espérer) en racontant à l'Europe artistique cette autre histoire de ses procédures. [...]. *Ou vous acceptez le plan primitif de transcription imaginé par moi* et qui a mérite vous [sic] hauts éloges [...] *ou je renonce à l'édition des œuvres de Victoria que j'eus l'honneur de vous proposer.*⁵⁷

Letztlich kam es zu einem Kompromiss: Breitkopf & Härtel verzichteten auf eine erneute Überarbeitung, ohne jedoch Pedrells Kriterien ganz zu übernehmen.

Abgesehen von den wenigen nur handschriftlich überlieferten Werken im achten Band (1913), legte Pedrell seiner Ausgabe stets die Editio princeps der Drucke zu Grunde. Das heißt, und dies ist ein wichtiger Aspekt für die nachfolgenden Editionen, dass weder Varianten aus unterschiedlichen Drucken (wie von Pedrell angekündigt),⁵⁸ geschweige denn aus Abschriften Berücksichtigung fanden. Dieser Punkt bildet die zentrale Kritik an der Ausgabe Pedrells durch einen der bekanntesten Victoria-Spezialisten und -Herausgeber: Samuel Rubio (1912–1986)⁵⁹ darf als erster und lange Zeit als einziger spanischer Musikwissenschaftler gelten, der sich sowohl als Herausgeber der Werke Victorias betätigte als auch den sich daraus ergebenden wissenschaftlichen Fragestellungen widmete.⁶⁰

Bereits zwischen 1947 und 1950 veröffentlichte Rubio zahlreiche Werke Victorias in den Nummern 16, 18, 19 und 25 seines *Suplemento polifónico de Tesoro sacro-musical*, weitere in den beiden Bänden seiner *Antología polifónica sacra* (Madrid 1954–1956).

⁵⁷ Brief vom 14. Juli 1901, *StA-L*, 21081, Nr. 2772/94.

⁵⁸ Pedrell versicherte dies im Vorwort des ersten Bandes (Pedrell, *Estudio Biográfico-Bibliográfico* (wie Anm. 40), S. XII).

⁵⁹ Neben seiner Tätigkeit als Organist und Maestro de capilla in San Lorenzo de El Escorial ab 1940 studierte Rubio 1950 Musikwissenschaft bei Ferdinand Haberl in Regensburg und 1952 am Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom. Zu weiteren grundlegenden biographischen Informationen vgl. José López-Calo, Art. *Rubio (Calzón), Samuel*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 21, S. 851.

⁶⁰ Vgl. Alfonso de Vicente, *Victoria, anteayer mismo. La contribución de Samuel Rubio*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 501–519; José Sierra Pérez (Hg.), *Samuel Rubio (1912–2012). In memoriam. Estudios sobre Tomás Luis de Victoria*, Madrid 2012 (eine Anthologie der wichtigsten Publikationen Rubios zu Victoria). Alle von Rubio publizierten Werkausgaben sind aufgelistet bei Cramer, *Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 11), S. 286–290.

In beiden Fällen handelt es sich, schon durch die Vorgabe des Verlags Cocola, um praktische Ausgaben. Rubio plante darüber hinaus auch eine Gesamtausgabe der Werke Victorias,⁶¹ was nicht zuletzt aufgrund fehlenden institutionellen Rückhalts und schließlich des gleichartigen Projekts seines Doktorvaters Anglés aufgegeben wurde.⁶² 1965 gab Rubio immerhin sämtliche bis dahin bekannten 52 Motetten Victorias in einer vierbändigen Ausgabe heraus.⁶³ Verwendet sind moderne Schlüssel, die zahlreichen Varianten sind auf Bitten des Verlags Unión Musical Española nicht in einem Kritischen Apparat, sondern in Fußnoten verzeichnet. Dabei berücksichtigt Rubio die handschriftliche Überlieferung nicht nur – wie bereits Pedrell in Band 8 seiner Ausgabe – bei den in den Drucken nicht enthaltenen Werken, sondern grundsätzlich für alle Motetten. Neben seiner Ausgabe veröffentlichte Rubio zahlreiche Artikel zu den Varianten, weiteren gedruckten Quellen und Zuschreibungen, deren Ergebnisse in seine Ausgabe eingeflossen sind.⁶⁴ Zwölf Jahre später erschien Rubios bemerkenswerteste Edition: die des *Officium Hebdomadae Sanctae* von 1585.⁶⁵ Hier sind sämtliche Varianten derjenigen Stücke verzeichnet, die bereits in früheren Drucken enthalten waren. Während der Haupttext auf dem Druck von 1585 beruht, wird im Anhang zudem noch die vollständige handschriftliche Fassung der *Lamentationes* in der Vaticana (*I-Rvat* CS 186) wiedergegeben, die möglicherweise auf eine Fassung vor der gedruckten zurückgeht.⁶⁶ Insgesamt hat Rubio mit 97 Werken fast die Hälfte des Gesamtchaffens Victorias herausgegeben.

Die Tatsache, dass Rubio sein Projekt einer Victoria-Gesamtausgabe nicht zuletzt aufgrund der Betreuung seiner 1967 eingereichten Dissertation über Cristóbal de Morales durch Anglés⁶⁷ aufgab und damit den Weg für dessen Ausgabe freimachte, hatte zur Folge, dass sich der Name Anglés heute stärker mit Victoria verbindet als der Rubios. Higinio Anglés (1888–1969) war von 1913 bis 1917 Schüler von Pedrell in Barcelona und studierte später (1923–24) in Freiburg und Göttingen bei Willibald

⁶¹ Er kündigt dies 1950 in einem seiner bekanntesten Aufsätze an. In diesem Zusammenhang übt er starke Kritik an Pedrell, der das Problem der Varianten komplett vernachlässigt habe. Vgl. Samuel Rubio, *Historia de las reediciones de los motetes de T. L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas*, in: *La Ciudad de Dios* 162 (1950), S. 113–151; ferner Samuel Rubio, *Felipe Pedrell, editor de „Opera omnia“ de Tomás Luis de Victoria*, in: *Anuario Musical* 27 (1973), S. 39–44. Beide Aufsätze sind auch enthalten in Sierra Pérez, *Samuel Rubio* (wie Anm. 60).

⁶² Anglés bedankte sich ausdrücklich für den Rückzug in: Victoria, *Opera Omnia* (wie Anm. 2), Bd. 4, S. 9–10. Vgl. dazu auch De Vicente, *Victoria, anteayer mismo* (wie Anm. 60), S. 505.

⁶³ Siehe oben, Anm. 2.

⁶⁴ Ein Teil davon ist auch abgedruckt in Sierra Pérez, *Samuel Rubio* (wie Anm. 60).

⁶⁵ Tomás Luis de Victoria, *Officium Hebdomadae Sanctae*, hg. von Samuel Rubio, Cuenca 1977.

⁶⁶ De Vicente, *Victoria, anteayer mismo* (wie Anm. 60), S. 502.

⁶⁷ Samuel Rubio, *Técnica, estilo y expresión en la polifonía de Cristóbal de Morales* (Rom 1967), publiziert unter dem Titel *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*, El Escorial 1969.

Gurlitt und Friedrich Ludwig. 1917 wurde er zunächst Leiter der Musikabteilung der Biblioteca de Catalunya, ab 1943 war er der erste Direktor des von ihm gegründeten Instituto Español de Musicología in Barcelona. Dort führte er das bereits 1941 begonnene wichtigste musikwissenschaftliche Editionsprojekt in Spanien fort: die *Monumentos de la Música Española* (im Folgenden: MME).⁶⁸ Die Serie, deren Editionsprinzipien Anglés in der Einleitung zum ersten Band erläuterte, umfasst Werke des 16. bis 18. Jahrhunderts.⁶⁹ Neben den Beiträgen zu dieser Denkmälerausgabe hat Anglés wenig zu Victoria publiziert.⁷⁰ Obwohl er bereits 1940 erstmals auf die Notwendigkeit einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Victorias hingewiesen hatte,⁷¹ erschien der erste Band (MME 25) erst 1965. Bis zu seinem Tod 1969 konnte er nur vier der insgesamt zwölf geplanten Bände zum Druck bringen. Das Projekt blieb ein Torso.⁷² Die vier erschienenen Bände umfassen:

- Volumen I (MME 25): Missarum Liber Primus
 - Missa Ave maris stella
 - Missa Simile est regnum
 - Missa de Beata Maria
 - Missa Gaudeamus
- Volumen II (MME 26): Motetes I–XXI
- Volumen III (MME 30): Missarum Liber Secundus
 - Missa Quam pulchri sunt
 - Missa O quam gloriosum est regnum

⁶⁸ Jack Westrup, Art. Anglés, Higinio, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 1, S. 656–657.

⁶⁹ Higinio Anglés (Hg.), *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. Vol 1: *Polifonía religiosa*, Madrid 1941 (*Monumentos de la Música Española* 1), S. 5–6.

⁷⁰ Mit Ausnahme von Higinio Anglés, *Austausch deutscher und spanischer Musiker im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Scripta musicologica*, hg. von José López-Caló, Rom 1975, Bd. 2, S. 687–702, hier S. 697–699.

⁷¹ Higinio Anglés, *A propósito de las ediciones originales de Victoria*, in: *Revista Musical Ilustrada Ritmo* 11 (1940), S. 91–101.

⁷² Die geplanten Bände wurden vorgestellt in: Tomás Luis de Victoria, *Opera omnia*, hg. von Higinio Anglés, Bd. 3: *Missarum liber secundus*, Barcelona 1967 (MME 30), S. 7. Javier Suárez-Pajares, *Introducción. Una reflexión historiográfica*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 13–17, hier S. 15.

- Missa Surge propria
- Missa Dum compleretur [aus Liber Primus von 1576]
- Volumen IV (MME 31): Motetes XXII–XLVI

Im Vorwort („Al lector“) des ersten Bandes erläutert Anglés die Prinzipien und den Plan seiner Edition.⁷³ An der Ausgabe Pedrells bemängelt er, dass dieser keinen Zugang zu den bedeutendsten Bibliotheken und Sammlungen in Europa gehabt und nicht sämtliche Varianten aufgeführt habe. Man könne seine Ausgabe daher nicht als eine wirklich kritische und vollständige ansehen. Seine eigene Ausgabe beginnt Anglés mit den ‚größeren‘ Werken, also den Messen, worin sich wohl die Vorstellung der Überlegenheit zyklischer Werke (wie später der Symphonie) gegenüber einsätzigen Stücken spiegelt. Da sich die Messen häufig auf Motetten beziehen, war es notwendig, jedem Messen-Band jeweils einen Motetten-Band folgen zu lassen.⁷⁴ Um die stilistische und kompositionstechnische Entwicklung Victorias deutlich zu machen, bemühte sich Anglés innerhalb der Gattungen um eine chronologische Anordnung. Im Gegensatz zu dem weitaus umfassenderen Ansatz Rubios berücksichtigt Anglés ausschließlich Drucke – wobei der Editio princeps der Vorrang eingeräumt wird – mit der Begründung, die überlieferten Handschriften seien nur Abschriften von Drucken;⁷⁵ ein Irrtum wie sich gezeigt hat,⁷⁶ auch wenn das Problem der Varianten bei Victoria weniger gravierend ist als im Falle von Morales.

Alle Bände weisen dieselbe Struktur auf: Zunächst einige Faksimiles, dann eine Beschreibung der Drucke, ein Kritischer Bericht der Lesarten und Varianten und schließlich die Edition. Die Reihenfolge innerhalb der Bände richtet sich nach der Stimmenzahl, bei den Motetten mit gleicher Stimmenzahl ordnet Anglés nach dem Kirchenjahr. Dass die Ausgabe nach Anglés’ Tod nicht fortgeführt wurde, hatte zur Folge, dass nur acht der insgesamt zwanzig Messen (fünf von 1576 und drei der vier neuen von 1583) sowie 46 der 52 bekannten Motetten (davon sechs in Handschriften Victoria zugeschrieben) ediert sind.

⁷³ Victoria, *Opera Omnia* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 9–10. Teile des Vorworts sind aufgegriffen in: Anglés, *Problemas* (wie Anm. 20), S. 21–32.

⁷⁴ Daher wurde im Anhang des ersten Bandes auch die vierstimmige Motette „Simile est regnum caelorum“ von Guerrero abgedruckt, auf die die gleichnamige Messe Victorias Bezug nimmt.

⁷⁵ Victoria, *Opera Omnia* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 10, und Bd. 2, S. 30.

⁷⁶ So enthält beispielsweise Ms. 30 der Kathedrale von Toledo Versionen der Messen aus dem *Liber primus* von 1576, die wahrscheinlich älter sind als der Druck. Vgl. Michael Noone und Graeme Skinner, *The Cathedral, the Copyist, the Composer and the Canon: Revising Toledo Cathedral’s Victoria Choirbooks and the Liber primus* (1576), in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 37–54.

Beide, Rubio und Anglés, sind die zentralen Persönlichkeiten in der Editions-geschichte Victorias des 20. Jahrhunderts. Obwohl Anglés eigentlich eine ganze Generation älter war, liegen Rubios Victoria-Ausgaben deutlich früher. Vor diesem Hintergrund ist eine Victoria-Gesamtausgabe eines der wichtigsten Desiderata zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. Das wohl größte Problem dürfte dabei die Vollständigkeit sein. Angesichts der relativ langen Schaffensphase Victorias scheint das bisher überlieferte bzw. das als authentisch akzeptierte Repertoire vergleichsweise wenig umfangreich zu sein. Neben den Werken in den zu seinen Lebzeiten erschienenen monographischen Drucken (siehe oben), die keinen Anlass geben, an seiner Autorschaft zu zweifeln, existieren auch zahlreiche Handschriften. Knapp 300 lassen sich den bekannten Kompositionen zuordnen, weitere mehr als 100 Handschriften des 16. bis 19. Jahrhunderts enthalten jedoch 71 Kompositionen, die Victoria zugeschrieben und in keinem der Drucke vertreten sind.⁷⁷ Es sollte also nicht überraschen, wenn zumindest ein Teil der nur handschriftlich überlieferten Kompositionen authentisch wäre.⁷⁸ In den letzten Jahren und Jahrzehnten ist ein Großteil davon als zumindest wahrscheinlich echt beurteilt worden, auch wenn sich dieser aktualisierte Forschungsstand in einschlägigen Lexika-Artikel nicht widerspiegelt und nicht diskutiert wird. So finden sich in den jeweiligen Werkverzeichnissen unterschiedliche Angaben.⁷⁹

Darüber hinaus werden 14 weitere handschriftlich überlieferte Kompositionen als zweifelhaft eingestuft.⁸⁰ Dazu gehören unter anderen die *Missa Dominicalis* und der Hymnus „Jesu dulcis memoria“, die beide in der Gesamtausgabe von Pedrell enthalten sind.⁸¹ Von den mittlerweile als echt angenommenen Werken edierte Pedrell die Motetten „Domine, ad adjuvandum“ und „Benedicam Dominum“, das vierstimmige „Ave maria gratia plena“ sowie die handschriftliche Fassung der *Lamentationes* (I-Rvat CS 186). Samuel Rubio ergänzte Victorias Œuvre in seiner Motetten-Ausgabe um fünf bis dahin unveröffentlichte Motetten, nämlich „Beati immaculati“, „Ego sum panis vivus“, „O doctor optime“, „Domine, in virtute tua“ und „Beata es, virgo Maria“, die auch Nanino zugeschrieben wurde.

⁷⁷ Vgl. das entsprechende Kapitel bei Cramer, *Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 11), S. 91–101 (Works attributed to Victoria in Manuscript Sources).

⁷⁸ In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass möglicherweise ein weiterer, bis heute verschollener Druck Victorias existierte. Vgl. Rubio, *Felipe Pedrell* (wie Anm. 61), S. 40 ff.

⁷⁹ Michael Zywiets, Art. *Victoria, Tomás Luis de*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, 2. Aufl., Personenteil 16, Kassel 2006, Sp. 1543–1554; Robert Stevenson, Art. *Victoria, Tomás Luis de*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 26, S. 531–537; José María Llorens Cisteró, Art. *Victoria, Tomás Luis de*, in: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, hg. von Emilio C. Rodicio, Madrid 2002, Bd. 10, S. 852–859.

⁸⁰ Cramer, *Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 11), S. 103–105.

⁸¹ Rubio sprach sich für die Autorschaft Victorias aus: Samuel Rubio, *¿Son de Victoria la „Missa dominicalis“ y el himno „Jesu dulcis memoria“?*, in: *Tesoro Sacro Musical* 32 (1949), S. 73–76, und 33 (1950), S. 14–17.

Von der Tatsache abgesehen, dass es sich neben diesen bei Cramer verzeichneten Handschriften sicherlich nicht um ein vollständiges Corpus von möglichen Zuschreibungen handelt, müssten für eine neue Gesamtausgabe Echtheitsfragen auch für die bereits bekannten zunächst einmal systematisch untersucht werden. In den letzten 40 Jahren wurden hierzu nur vereinzelt Beiträge publiziert. So legte Kurt von Fischer dar, dass der spanische Kopist Francisco Soto die Psalmen des Manuskripts Mus. 130 der Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II in direkter Zusammenarbeit mit Victoria notierte.⁸² In jüngerer Zeit sprach sich Cramer für die Authentizität weiterer Kompositionen verschiedener Gattungen und Provenienz aus.⁸³ Hervorzuheben ist dabei eine Reihe von Falsobordoni und Psalmen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek (2 Mus. pr. 23 und Mus. ms. 89), die teilweise von Carl Proske in die sogenannte Mappe Victoria I der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg (N. 27a) kopiert wurden. Während die Frage der Autorschaft der *Missa Pange lingua* noch nicht abschließend geklärt werden konnte, ist das fünfstimmige „Congratulamini mihi“ (u. a. München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 1640 und 4480) mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht authentisch.⁸⁴ Die Diskussion der Echtheit steht also insbesondere für folgende Werke noch aus:

- Ave Maria (sechsstimmig): *PL-Wu* Mus. 2083 (unvollständig)
- Ecce nunc tempus (vierstimmig): *D-MÜs* Hs. 3590
- Gloria, laus et honor (vierstimmig): *D-MÜs* Hs. 2762
- O bone Jesu: *GB-Lcm* Ms. 2089
- Si Deus pro nobis: *GB-Cfm* Ms. 30 F22
- Virgini laudes animus (vierstimmig): *D-Mbs* Mus. Ms. 1536

Ein weiteres grundlegendes Problem einer Victoria-Ausgabe ist das der sogenannten *Musica ficta*.⁸⁵ Diese ursprünglich nicht notierten Alterationen müssen gegebenenfalls

⁸² Kurt von Fischer, *Unbekannte Kompositionen Victorias in der Biblioteca Nazionale in Rom*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 124–138; vgl. ferner die kommentierte Faksimile-Ausgabe: Tomás Luis de Victoria, *Salmos de Vísperas. Manuscrito Musical 130 de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma*, hg. von Esteban Hernández Castelló, Ávila 2003.

⁸³ Eugene Casjen Cramer, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot u. a. 2001, S. 164–217.

⁸⁴ Stephanie Klauk, *Problems of Authenticity in the Works of Tomás Luis de Victoria. Some Methodological Considerations*, in: *New Perspectives on Early Music in Spain*, hg. von Tess Knighton und Emilio Ros-Fábregas, Kassel 2015 (Iberian Early Music Studies 1), S. 56–68.

⁸⁵ Anglés, *Problemas* (wie Anm. 20).

vom Herausgeber gemäß dem damaligen Usus ergänzt werden.⁸⁶ Dies ist vor allem für die Quellen des 16. Jahrhunderts problematisch: Standen die Alterationen zuvor noch wesentlich für Solmisationssilben (# für *mi* und *b* für *fa*), die dem Sänger den zentralen Halbton des Hexachords angaben – und damit innerhalb eines rein diatonischen Systems den Hexachord, in dem er sich gerade bewegte –, so führte die zunehmende Chromatisierung der Musik dazu, dass das Denken in Hexachorden zunehmend von der Notation im Fünfliniensystem und der Tastatur (beziehungsweise den Griffen bei Laute und Vihuela) abgelöst wurde. Dieser Bedeutungswandel sorgte bereits unter den Zeitgenossen für Verwirrung.⁸⁷ Möglicherweise war an einigen Stellen sogar eine gewisse Ambivalenz beabsichtigt, sodass die Entscheidung über Alterationen in den Bereich der Interpretation fiel.⁸⁸ Auch wenn Victoria seine Drucke sorgfältig betreute und dabei im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Komponisten häufig Akzidenzien verwendete,⁸⁹ besagt dies also keineswegs, dass sämtliche Alterationen angezeigt wären. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang daher Notationen seiner Musik in Lauten- und Orgeltabulaturen, da dort die entsprechenden Bünde und ‚Tasten‘ klar bezeichnet sind.⁹⁰

⁸⁶ Vgl. zu einer Übersicht über die Bedeutungen des Begriffs *Musica ficta*: Rob C. Wegman, *Musica ficta*, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, hg. von Tess Knighton und David Fallows, New York 1992, S. 265–274. Weitere grundlegende Arbeiten hierzu: Karol Berger, *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987; Brigitte Sydow-Saak, *Musica falsa/musica ficta*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 18. Auslieferung 1990; John Caldwell, *Editing Early Music*, Oxford 1985 (Early Music Series 5), S. 31–32; James Grier, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge 2004, S. 163–164.

⁸⁷ So gibt Juan Bermudo den Ratschlag, Alterationen im Notentext unbedingt kenntlich zu machen: „Los musicos praticos usan en la Musica de dos señales: y (aunque algunos los llaman señales de ignorantes) son buenas, y dan gran lumbre en el canto. Pluguieße a Dios, que los componedores en todas las partes que uviéße de ser tecla negra: las pusießen para los tañedores de todos los instrumentos“ (Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* [1555], hg. von Macario S. Kastner, Kassel u. a. 1957 [Documenta musicologica: Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles 1], fol. 43 v).

⁸⁸ Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Tonsystem und Kontrapunkt um 1500*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1968, Berlin 1969, S. 7–18. Vgl. hierzu auch: Anthony Newcomb, *Unnotated Accidentals in the Music of the Post-Josquin Generation*, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Michigan 1997, S. 215–225, hier S. 225: „And in a still greater number of situations, there were at least two possibilities. Sometimes these dilemmas interlock producing manifold possible permutations, but the ensuing variety of possible behavior seems to have been a source of delight rather than dismay. Some passages remain impossible to realize without some unusual asperity – typically a harsh cross-relation of a kind usually avoided. Perhaps the process of devising a way out of these puzzle-passages was itself considered a source of delight, another intellectual game for the members of academies of the time, and a test of a musician's virtù.“

⁸⁹ Stevenson, *Spanish Cathedral Music* (wie Anm. 7), S. 432.

⁹⁰ Im Unterschied zu Guerrero und Morales sind in den spanischen Vihuela-Tabulaturen keine Werke Victorias enthalten.

Abbildung 3: Denss, *Florilegium* [...], Köln 1594, f. 1 v, Bassus Abbildung 4: Denss, *Florilegium* [...], Köln 1594, f. 2 r, M. 43–52

Dies lässt sich exemplarisch an dem oben erwähnten Druck von Denss, *Florilegium* (Köln 1594) zeigen (vgl. auch Abb. 1). Denss intabuliert in französischer Grifffchrift mit Kleinbuchstaben für die Bünde jeder Saite (G-Stimmung). Gleichzeitig werden zu jedem Stück auch die Diskantus- und die Bassus-Stimme der Vokalvorlage abgedruckt. In Abb. 3 ist ein Ausschnitt der Bassstimme von Victorias Motette „O quam gloriosum“ dargestellt. Dort ist eine Alteration angegeben (zweites System), unklar bleibt jedoch, ob das fast unmittelbar nachfolgende *f* ebenfalls erhöht werden soll oder nicht. In der Intabulierung von Denss ist diese Frage zugunsten des unalterierten Tones geklärt (Abb. 4, M. 49, *a* statt *b* auf der dritten Linie von unten). Außerdem wird die vorangehende Parallelstelle, die im Bassus unalteriert notiert ist (Abb. 3, Ende des ersten Systems) in der Tabulatur entsprechend ausgezeichnet (Abb. 4, M. 47, *a* und *b* auf der dritten Linie von unten).

Im Rahmen der Vorarbeiten zu einer neuen Victoria-Gesamtausgabe an der Universität des Saarlandes konnten außerdem eine Reihe von Orgeltabaturen lokalisiert werden,

die ebenfalls Werke Victorias enthalten und über solche Fragen Aufschluss zu geben vermögen.⁹¹

- Altötting, Schatzkammer der Hl. Kapelle, 716a
- Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Mus. 20
- Levoca, Evanjelický Farský Úrad, Ms. Mus. 13990a
- München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 263, 264 und 1640
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. WINTj 78
- Pelplin, Wyższe Seminarium Duchowne, Ms. 305 und 308
- Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralarchiv, F. K. Musik 21–24

Für beide editorischen Probleme – Echtheitsfragen und *Musica ficta* – können auch computergestützte Verfahren zur Anwendung kommen. Perspektiven solcher Forschungsansätze wurden im September 2015 im Rahmen der Tagung *Musicology and Informatics in Dialogue: Problems of Transmission and Possibilities of Analysis in the Oeuvre of Tomás Luis de Victoria* an der Universität des Saarlandes vorgestellt und diskutiert. Beispielsweise können zur automatisierten Identifikation musikalischer Strukturen schon bestehende Verfahren modifiziert und kombiniert werden. Zusätzlich oder alternativ zum sogenannten Pattern Mining, das mit symbolischen Daten arbeitet (z. B. MusicXML, MEI oder CMME), können auch auf Audiosignalen basierende Verfahren eingesetzt werden.⁹²

⁹¹ Vgl. hierzu Cleveland Johnson, *Vocal Compositions in German Organ Tablatures, 1550–1650: A Catalogue and Commentary*, New York 1989; Nicole Schwindt-Gross, *Die Musikhandschriften der Stiftskirche Altötting, des Kollegiatstifts Landshut und der Pfarrkirchen Beuerberg, Schnaitsee und St. Mang in Füssen. Thematischer Katalog*, München 1993 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 18), S. 71–83; Ángel Manuel Olmos, *Las obras de Tomás Luis de Victoria en la tablatura para órgano de Pelplin (Polonia) Biblioteca Seminario, 304–308, 308^a (1620–1630)*, in: *Cinco siglos de música para tecla española. Actas de los Symposia FIMTE 2002–2004*, hg. von Luisa Morales, Garrucha 2007, S. 87–124; Andrés Cea Galán, *Cantar Victoria al órgano: Documentos, Música, Praxis*, in: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, hg. von Javier Suárez-Pajares und Manuel del Sol, Madrid 2013, S. 307–357, hier S. 328–333.

⁹² Vgl. hierzu u. a. Meinard Müller, *Information retrieval for music and motion*, Berlin u. a. 2007; Meinard Müller und Sebastian Ewert, *Towards timbre-invariant audio features for harmony-based music*, in: *Transactions on Audio, Speech, and Language Processing* 18 (2010), S. 649–662; Meinard Müller, Daniel P. W. Ellis, Anssi Klapuri und Gael Richard, *Signal processing for music analysis*, in: *Journal on Selected Topics in Signal Processing* 5 (2011), S. 1088–1110; David Rizo, José M. Iñesta und Kjell Lemström, *Polyphonic Music Retrieval with Classifier Ensembles*, in: *Journal of New Music Research* 40 (2011), S. 313–324; Verena Konz, Meinard Müller und Rainer Kleinertz, *A Cross-Version Chord Labelling Approach for*

Mit dem Auffinden identischer oder vergleichbarer musikalischer Abschnitte innerhalb eines Werkes oder im Gesamtwerk Victorias lässt sich die Verwendung von *Musica ficta* systematisch untersuchen. Dies ist nicht nur editionsphilologisch von Bedeutung, sondern auch musikhistorisch vor dem Hintergrund des Übergangs zur Dur-Moll-Tonalität.⁹³ Die ‚Wiederverwendung‘ melodischer und harmonischer ‚Muster‘ kann ebenso im Kontext von Echtheitsfragen bisher nicht (eindeutig) Victoria zugeschriebener Werke eine Rolle spielen. So konnte an Einzelbeispielen bereits gezeigt werden, dass die musikalische Intertextualität einen wichtigen Beitrag zur Authentifizierung zu leisten vermag.⁹⁴

Der interdisziplinäre und internationale Austausch zwischen Musikwissenschaftlern und Informatikern dürfte im Rahmen des Projekts einer modernen und kritischen Victoria-Gesamtausgabe hierfür zukunftsweisende Perspektiven bieten.

Exploring Harmonic Structures. A Case Study on Beethoven's Appassionata, in: *Journal of New Music Research* 42 (2013), S. 1–17; Agustín Martorell und Emilia Gómez, *Hierarchical multi-scale set-class analysis*, in: *Journal of Mathematics and Music: Mathematical and Computational Approaches to Music Theory, Analysis, Composition and Performance* 8 (2014), S. 1–14.

⁹³ Vgl. hierzu grundlegend die Arbeit von Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2); speziell zu Spanien Stephanie Klauk, *Kirchentöne versus Dur-Moll-Tonalität. Juan Bermudo: Aufführungspraxis und Hörgewohnheiten im 16. Jahrhundert*, in: *Anuario Musical* 69 (2014), S. 159–170.

⁹⁴ Vgl. hierzu Cramer, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria* (wie Anm. 83); Klauk, *Problems of Authenticity* (wie Anm. 84).