

AL LECTOR

El presente volumen de las Opera Omnia del insigne hispalense está formado por cuatro misas — dos a cuatro voces, otras dos a cinco —, las cuales figuran en el Missarum Liber Secundus (Roma, 1544) de Morales. La práctica nos ha demostrado que para el buen manejo de los libros, para no aumentar tanto el precio de cada tomo de esta edición, y, también, y no es poco, para no diferir la aparición de los mismos, era mejor reducir su número de páginas. Esta causa es por lo que, contrariamente al criterio que seguimos en el primer tomo, de publicar simultáneamente las ocho misas que formaban el Missarum Liber Primus de Morales, en el presente ofrecemos sólo una parte.

* * *

El año de 1954 ha sido celebrado en todo el mundo católico como el «Año Mariano». Como humilde contribución a las fiestas marianas, nos complacemos en editar en este tomo las tres misas de Morales escritas sobre temas marianos que figuran en su Missarum Liber Secundus. Peter Wagner fué el primero en observar que Morales había escrito diversas misas para cantar las alabanzas a María, la Madre de Dios (cf. su Geschichte der Messe, I, Leipzig, 1913, pág. 418). Claro está que fué ésta una práctica seguida ya por los compositores anteriores a Morales; pero considero un rasgo muy simpático el de Morales al continuar esta tradición de los grandes maestros de la polifonía sagrada.

El lector comprenderá, pues, el porqué, al editar una parte del Missarum Liber II de Morales, hemos seguido un orden diverso al que nos ofrece el libro original. Estamos convencidos que el ilustre maestro sevillano, desde el cielo, sabrá agradecernos nuestro buen intento de querer unir su nombre al Año Mariano de la Iglesia Universal.

* * *

La edición de las Opera Omnia de Morales contendrá, por lo menos, otros dos tomos con misas: uno, en el que figurarán las restantes cuatro de su libro impreso en Roma, en 1544, y otro, en donde se incluirán las cinco restantes que conocemos actualmente como auténticas y que se han conservado únicamente en copias manuscritas. Dos de ellas están compuestas sobre temas de canciones castellanas: Missa «Tristezas me matan», a cinco, y otra Missa «Decidle al caballero», a cuatro; una, titulada Missa Caça, y las otras dos, Missa Super ut re mi fa sol la, y Missa Super fa re ut fa sol la, todas a cuatro.

El lector habrá reparado en que, para fijar la versión musical de las Misas de Morales, si bien hemos tomado siempre como fundamento la versión que él mismo nos ofrece en su edición de Roma, 1544, hemos procurado cotejar también algunas de las otras ediciones impresas, o a lo menos algunas de las más antiguas, y otras de las que abundan manuscritas. El cotejo de las ediciones impresas ha demostrado que sus variantes se reducen a conservar más o menos fijas las ligaduras que ofrece la edición original, a la diversa clasificación de las voces en algunas partes y a la aplicación más o menos lógica y sistemática del texto. Esta causa es por lo que en el primer tomo dejamos ya de confrontar las variantes de alguna edición que figuraba allí mismo en la lista general de las «Fuentes Impresas» (cf. nuestro Morales, Opera Omnia, I, págs. 55 ss.), y que en algunos casos el elenco bibliográfico dejó de ser completo. Estamos convencidos de que su cotejo no podía cambiar una nota de la versión musical ofrecida por nosotros, que, por otra parte, sigue rigurosamente en todo la original. Si ello puede ser un defecto de nuestra edición, como alguien ha echado de menos, los musicólogos especialistas podrán decirnos su última palabra.

El confronto de las diversas ediciones del siglo XVI y de las otras versiones manuscritas de las misas de Morales nos ha demostrado, una vez más, que los compositores, artistas y copistas de aquella época no tenían un criterio fijo para la aplicación del texto litúrgico cantado. Que sepamos, hasta aquí nadie ha podido exponernos científicamente qué criterio seguirían los cantores técnicos en la aplicación del texto durante el siglo de oro de la polifonía sagrada. Si es que realmente existían reglas fijas, parece evidente que deberían aparecer con más o menos uniformidad en las versiones impresas y manuscritas conservadas. Se nos hace muy difícil el poder imaginar que tanta diversidad de criterios como encontramos al estudiar las ediciones y manuscritos que mejor parece pueden reflejarnos la práctica de aquellos días, desapareciera desde el momento en que los cantores técnicos de una Capilla Pontificia en Roma, por ejemplo, de Florencia, de París o de Toledo, empezaran a cantar una misa o un motete de un Nicolas Gombert o de un Cristóbal de Morales.

Dos razones nos han movido especialmente, ya desde el primer tomo, a confrontar las variantes de los manuscritos del siglo XVI que nos han venido a mano: el caso de los accidentes, o sea, de la semiotonia subintellecta, y la aplicación del texto. Los manuscritos, siguiendo en este punto a los impresos, al copiar obras de Morales raramente añaden un accidente; mejor prefieren suprimir algunos que figuran en las ediciones impresas, que añadir un accidente nuevo.

El confronto de manuscritos nos ha servido especialmente para ver cómo aplicaban el texto las diversas escuelas de Europa. En este punto es muy instructivo el cotejo de los manuscritos, máxime cuando éstos son de la misma época de Morales. Reviste una importancia especial en este punto el caso del Ms. de Cividale (n.º 2 de nuestra lista). Por lo que se refiere a las ligaduras, este manuscrito concuerda casi in totum con el n.º 19 de la Cappella Sistina, copiado en tiempo de Paulo III. Este último aplica el texto muy ad libitum y sin lógica alguna; en cambio, el de Cividale tiene un empeño especial en querer aplicar bien el texto, siguiendo, seguramente, la tradición de su época. Comparando este manuscrito italiano con el n.º 29 de Toledo (n.º 6 de la presente lista) uno puede observar que ambos manuscritos siguen unos mismos principios, por lo que se refiere a la aplicación del texto; ambos ofrecen una lección viva de cómo se aplicaba el texto hacia mediados del siglo XVI, en Italia y en España.

Es asimismo sumamente instructivo, en este punto de la aplicación del texto, observar cómo las ediciones de Roma de 1544, cuyas pruebas corrigió sin duda el mismo Morales,

la aplicación del texto aparece muy descuidada y hecha sin lógica alguna; en cambio, otras ediciones, como las de Lyon 1552, Venecia 1580, etc., algunas veces tienen mucho cuidado en aplicar bien el texto. Comparando las ediciones impresas con las versiones manuscritas, estas últimas generalmente aventajan en mucho en este punto a las mismas impresas. En el tomo II (Motetes), a fin de estudiar si la práctica de los cantores romanos había seguido un sistema que continuara inalterado durante los siglos, en casos especiales, cotejamos incluso manuscritos tardíos de los siglos XVII-XVIII, con resultado no muy convincente en este caso. Y a pesar de todo, para la práctica moderna romana, que es posible siga más de cerca la tradicional antigua, en las obras de Morales es necesario aplicar el texto con frecuencia muy diversamente de cómo lo hicieran los impresos o estampados del siglo XVI.

Otro punto que no queremos dejar de consignar es que confrontando los impresos y manuscritos con obras de Morales, uno queda sorprendido de la fidelidad de las copias, que raramente cambiaron una sola nota del original. Ello nos indica que las composiciones de Morales conservadas únicamente en copias manuscritas, ofrecen la máxima garantía en todos sentidos. Esta causa es por lo que el cotejo de los manuscritos, al lado de los impresos antiguos, nos merece tanta confianza. Limitándome al caso de Morales, tengo para mí que, en muchos casos, puede servir más a la ciencia y al arte el confronto de alguna versión manuscrita coetánea que la misma enumeración escueta de solas las fuentes impresas, que, aparte el valor bibliográfico, con frecuencia no tienen otro mérito que copiarse unas a otras.

A fin de poder encontrar una solución que mejor se preste a la ejecución en nuestros días, hemos pedido consejo y ayuda a nuestro distinguido amigo Monseñor Domenico Bartolucci, Vicedirector de la Cappella Sistina y Profesor del Pontificio Istituto di Musica Sacra en Roma. El Maestro Bartolucci se ha fijado siempre en este punto y conoce ciertamente la práctica más o menos tradicional de los cantores romanos de nuestros días. Pese a sacrificar muchas veces una versión impresa o manuscrita antigua, que parece ser un buen reflejo de cómo se aplicaba el texto litúrgico cantado en antiguos tiempos, a manera de experimento y como un tanteo nuevo, hemos seguido su buen consejo y preciosa ayuda en las tres primeras misas del presente volumen.

Otra cuestión que nos interesó siempre al estudiar la polifonía a cappella del siglo XVI, especialmente la de la época de nuestro Morales, fué el caso de los accidentes. Como hemos indicado, los impresos y los manuscritos con obras de Morales se nos presentan muy pocos y casi sin excepción uniformes en este punto. Hay casos evidentes y otros que restan muy problemáticos. Para solucionarlos, tampoco conocemos un criterio que pueda ayudarnos y bastarnos, que se base en la historia y que al mismo tiempo sea científico y práctico para la ejecución en nuestros días.

Basta estudiar las glosas que un Antonio de Cabezón — que conoció personalmente sin duda al insigne Morales — hizo de algunas misas y motetes de los grandes maestros de la primera mitad del siglo XVI, conocidos por doquier en su época, para indicarnos que no siempre los accidentes que de las obras polifónicas aparecen en los libros de cifra para órgano, vihuela o laúd de aquellos días, nos pueden servir como orientación segura para anotar la semiotonia subintelecta en las ediciones modernas de aquella polifonía. Otras veces, en cambio, su cotejo sirve a maravilla y nos puede orientar muchísimo.

La tesis doctoral de Willi Apel (= Appelbaum), *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts* (1936), nos ofrece una contribución preciosa en este punto. Además de estudiar allí la tabulatura alemana antigua para órga-

no, la francesa, italiana e inglesa para clave, se fija también en la cifra para órgano de nuestro Cabezón. Quien primero observó la importancia que para ello puede tener el caso de la cifra española para vihuela fué Charles Warren Fox, en su *Accidentals in Vihuela Tablatures*, publicado en *Bulletin of the American Musicological Society*, de 1938.

En el primer tomo de las obras de Morales, puesto que superaba de mucho las páginas que inicialmente nos habíamos propuesto, no nos fué posible publicar la música de los motetes que sirvieron a Morales para la composición de sus *Missae parodiae*. Accediendo al deseo de algunos amigos, nos complacemos en añadir en este tomo un Apéndice con los cinco motetes, cuya polifonía sirvió a Morales para escribir las *Misas Aspice, Domine, Vulnerasti cor meum, Quaeramus cum pastoribus, Si bona suscepimus*, publicadas en el primer volumen y *Benedicta es caelorum regina*, que figura en el presente.

* * *

Nos complacemos en hacer constar nuestro homenaje de gratitud al Maestro Bartolucci, por su precioso consejo y eficaz ayuda para la buena aplicación del texto y también de los accidentes en algunos casos difíciles. Hacemos extensivo nuestro agradecimiento a don José M. Llorens, por su ayuda en la colación de las variantes de algunos impresos y manuscritos, y a don Jaime Moll, por la transcripción de las partes de algunas de las *Misas* que hoy ofrecemos, contenidas en los vihuelistas Fuenllana y Valderrábano.

H. ANGLÉS

Roma, 28 diciembre, 1954.