

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

OPERA VARIA
(SÆCUL. XV, XVI, XVII ET XVIII)

DILIGENTER EXCERPTA, ACCURATE REVISATA, SEDULO CONCINNATA

A

PHILIPPO PEDRELL

VOL. III.

ANTONIUS A CABEZON.

PRECIO DE CADA VOLUMEN:

POR ADHESIÓN $\frac{\text{PTAS. FIJO.}}{\text{FRCS. NET.}}$ 8

POR SEPARADO $\frac{\text{PTAS. FIJO.}}{\text{FRCS. NET.}}$ 12

BARCELONA

JUAN B^{TA} PUJOL Y C^A, EDITORES

1-3, PUERTA DEL ANGEL, 1-3

PROPIEDAD DE LOS EDITORES PARA TODOS LOS PAÍSES.
DEPOSITADO DE CONFORMIDAD CON LOS TRATADOS INTERNACIONALES.
LOS ARREGLOS, TRANSCRIPCIONES, ADAPTACIONES, MOVIMIENTOS, ACENTOS, Matices, ETC., CONSTITUYEN
NUESTRA EXCLUSIVA PROPIEDAD.
QUEDA PROHIBIDA CUALQUIERA REPRODUCCIÓN.

COPYRIGHT 1895, by BREITKOPF & HÄRTEL.

ANTONIUS A CABEZON

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA

I

ANTONIO DE CABEZÓN

Cada vez que recordaba el nombre del organista y clavicordista de cámara de Felipe II, no podía desistir del intento de afrentar con denuestos la memoria del que sus contemporáneos llamaban «*el único en este género de música, otro Orfeo de aquellos tiempos*». No podía perdonarle que hubiese compuesto un libro de *música para tecla*, en el cual, al decir de un historiador extranjero, «la enumeración de los maestros neerlandeses utilizados por Cabezón y sus colaboradores ¹⁾ llenaba casi toda la tabla del libro».

La antipatía rayaba en aversión y encono cuando daba en pensar que los abusos de la improvisación han influido por manera desastrosa en el menguado contingente que ofrece nuestra bibliografía musical orgánica, en la cual no ha aparecido hasta la hora presente ni una sola obra de aquellos maestros en la facultad, Rodríguez de Brihuega y Lope de Baena ó Vaena (organistas de Isabel la Católica), Jerónimo de Vargas, Melchor de Miranda, los hermanos Juan y Andrés Gómez, Gregorio Rodríguez de Mesa, llamado, ordinariamente, Silvestre ²⁾, Ximénez de Oñate (organista de Carlos V), Fray Antonio de Ávila (organista del emperador en el monasterio de Yuste), Diego del Castillo, Francisco ³⁾ y Jerónimo Peraza, Nicolás Barradurocense, Manuel Rodríguez, Cristóbal de León ⁴⁾, discípulo de Juan de Cabezón, Francisco de Montanos, Bernardo Clavijo de Castillo ⁵⁾, Antonio Ratia, Salinas y otros organistas, más ó menos inmediatos á los tiempos anteriores y posteriores de Cabezón, cuyos nombres sólo se han conservado por la tradición. Si tan necesitado andaba Cabezón de obras propias para amañarse á escribir y publicar sus rapsodias, transcripciones ó lo que fuesen,—me decía—¿á qué acudir á las composiciones de los autores extranjeros, cuando tenía á mano las de los indígenas; á qué anteponer las obras de los Crequillón, Jusquín, Willaert y demás, á las de sus antecesores Peñalosa, Diego de Contreras, Mendo Lobezno, Alfonso del Castillo, Anchieta y Juan

¹⁾ «Hernando y Juan de Cabezón, editores de la importante obra de su padre, Antonio de Cabezón», según escribe el mismo historiador. El *único* editor del libro de Antonio de Cabezón fué su hijo Hernando. Aclararemos esto después.

²⁾ Famoso poeta y músico de la catedral de Granada. Nació en 1520 y murió en 1570. Escribió un *Arte de Cifra* para órgano, según se consigna en la *epistola* de Luis Barahona de Soto que figura en la edición: «Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre (Rodríguez)... Granada, 1599, (Vid. la pág. 331), *Arte de Cifra*, que no se sabe, hasta ahora, si se publicó ó quedó manuscrito.

³⁾ Vid. más adelante algunas noticias sobre Peraza (Francisco), *el de las divinas manos*, como le llama Espinel en una de las octavas de su *Casa de la memoria*.

⁴⁾ Juan de Cabezón tuvo por discípulo al célebre Cristóbal de León, «artista de talla que merece figurar entre el número de las glorias del órgano en España. De simple *entonador* y *templador* de órganos,—añade mi ilustre amigo Vander Straeten (*Les Néerlandais en Espagne*, tomo 8.º, pág. 17)—pasado su aprendizaje y ejercitado suficientemente en el manejo del órgano, llegó á reemplazar en ciertas ocasiones á su mismo maestro». Estos dos organistas rivalizan con el célebre Miguel de Boch, organista de la capilla de Felipe II y contemporáneo y compañero de viajes, como hemos de ver luego, de Antonio de Cabezón. Cree Vander Straeten, que las tendencias de las composiciones de Cristóbal de León, á quien llama *célebre* en dos ocasiones, acusan, como las de su maestro Juan de Cabezón, señalada procedencia neerlandesa. Pero ¿dónde están y quién ha visto las mencionadas composiciones de Cristóbal de León? En cuanto á las de su maestro, en el libro compuesto por Antonio de Cabezón hay una sola de Juan, un *Glosado* sobre la canción: *Pues á mí, desconsolado, tantos males me rodean*, que, afortunadamente, bastará para juzgar de su mérito extraordinario y de las tendencias de su autor. Se insertará cuando aparezcan los dos volúmenes, de continuación, dedicados á la publicación del material restante de Antonio de Cabezón, pues, como se supondrá, no va todo incluido en el presente volumen.

⁵⁾ Gracias á la diligencia de un amigo querido, y contra lo que era de esperar, se ha *descubierto* una obra de Clavijo de Castillo (sic) impresa en Roma el año de 1588, por Alejandro Gardano. No es orgánica y, desgraciadamente, se halla incompleta, porque falta la parte de *tenor*. En ocasión oportuna la describiré bibliográficamente... y algo más.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA

I

ANTONIO DE CABEZÓN

Chaque fois que revenait à mon esprit le nom de l'organiste et du claveciniste de chambre de Philippe II, je ne pouvais me départir de l'intention d'insulter outrageusement la mémoire de celui que ses contemporains appelaient «*l'unique en ce genre de musique, un autre Orphée de leur temps*». Je ne pouvais lui pardonner d'avoir écrit un livre de *musique pour orgue*, dans lequel, au dire d'un historien étranger, «*l'énumération des maîtres néerlandais utilisés par Cabezón et par ses collaborateurs* ¹⁾ remplissait presque tout l'index».

L'antipathie tournait à l'aversion et à la haine, quand je pensais que les abus de l'improvisation ont eu une influence désastreuse sur le faible contingent qu'offre notre bibliographie musicale d'orgue, qui n'a mis en lumière, jusqu'à ce jour, aucune des œuvres de ces maîtres dans la faculté, Rodriguez de Brihuega et Lope de Baena ou Vacna (organistes d'Isabelle la Catholique), Jerónimo de Vargas, Melchor de Miranda, les frères Juan et Andrés Gómez, Gregorio Rodriguez de Mesa, appelé, généralement, Silvestre ²⁾, Ximénez de Oñate (organiste de Charles-Quint), Frère Antonio de Ávila (organiste de l'empereur au monastère de Yuste), Diego del Castillo, Francisco ³⁾ et Jerónimo Peraza, Nicolás Barradurocense, Manuel Rodríguez, Cristóbal de León ⁴⁾, élève de Juan de Cabezón, Francisco de Montanos, Bernardo Clavijo de Castillo ⁵⁾, Antonio Ratia, Salinas et autres organistes, plus ou moins contemporains des époques antérieures et postérieures de Cabezón, et dont les noms n'ont été conservés que par la tradition. Si Cabezón était, à ce point, dépourvu d'œuvres personnelles pour arriver à écrire et à publier ses rapsodies, ses transcriptions ou quoi que ce soit, — me disais-je — pourquoi a-t-il eu recours aux compositions des auteurs étrangers, quand il avait sous la main celles de ses compatriotes? Pourquoi a-t-il fait passer les œuvres des Crequillon, des Jusquin, des Willaert et des autres, avant celles de ses prédécesseurs Peñalosa, Diego de Contreras, Mendo Lobezo, Alfonso del Castillo, An-

¹⁾ Hernando et Juan de Cabezón, éditeurs de l'important ouvrage de leur père, d'après ce qu'écrivit le même historien. L'*unique* éditeur du livre de Antonio de Cabezón fut son fils Hernando. Nous éclaircirons cela plus loin.

²⁾ Poète célèbre et musicien de la cathédrale de Grenade. Il naquit en 1520 et mourut en 1570. Il a écrit un *Art de Tablature* pour orgue, d'après ce qui est consigné dans l'*épître* de Luis Barahona de Soto qui figure dans l'édition: «Les œuvres du célèbre poète Gregorio Silvestre (Rodríguez)»... Grenade, 1599 (Vid. la page 331), *Art de Tablature*. On ne sait, jusqu'à présent, s'il a été publié ou s'il est resté manuscrit.

³⁾ Vid. plus loin quelques notes sur Peraza (Francisco), *celui aux mains divines*, comme l'appelle Espinel dans une des octaves de sa *Casa de la memoria*.

⁴⁾ Juan de Cabezón eut pour élève le célèbre Cristóbal de León, «*artiste de valeur qui mérite de figurer parmi les gloires de l'orgue en Espagne*». De simple *souffleur* et *accordeur* d'orgue, — ajoute mon ami Vander Straeten (*Les Néerlandais en Espagne*, tome VIII, page 17) — il arriva, son apprentissage fini, et après s'être exercé suffisamment au maniement de l'orgue, à remplacer son maître lui-même, en certaines circonstances. Ces deux organistes rivalisent avec le célèbre Miguel de Boch, organiste de la chapelle de Philippe II, et contemporain, et compagnon de voyage, comme nous le verrons plus tard, de Antonio de Cabezón. Vander Straeten croit que les tendances des compositions de Cristóbal de León, qu'il traite de *célèbre* à deux reprises différentes, accusent, comme celles de son maître Juan de Cabezón, une précedence néerlandaise marquée. Mais, où sont et qui a vu lesdites compositions de Cristóbal de León? Quant à celles de son maître, dans le livre composé par Antonio de Cabezón, il ne s'en trouve qu'une de Juan, un *Glosé* sur la chanson: *Pues á mí, desconsolado, tantos males me rodean*, qui, heureusement, suffit à faire apprécier son mérite extraordinaire ainsi que les tendances de son auteur. Nous l'insérerons dans les volumes qui paraîtront à la suite et qui seront encore consacrés à la publication du reste de l'œuvre de Antonio de Cabezón; car, comme on le comprendra, tout n'a pu trouver place dans le présent volume.

⁵⁾ Grâce aux démarches d'un ami cher, et contre tout espoir, on a *découvert* une œuvre de Clavijo de Castillo (sic) imprimée à Rome, en 1588, par Alejandro Gardano. Elle n'est pas pour orgue et est, malheureusement, incomplète, parce que la partie de *ténor* manque. Au moment opportun, je la décrirai bibliographiquement... et mieux encore.

del Encina, ó á las de sus contemporáneos Juan Escribano, Juan de Palomares, Vaqueras, Torrentes, Morales, Escobedo y otros que no menciono?

Inclinado, por escarmientos en cabeza propia, á desconfiar de la veracidad de la mayoría de los autores nacionales y extranjeros que han tratado de historiar demasiado prematuramente nuestra música, aunque violento y de mala gana, quise ver con mis ojos y cerciorarme de la verdad del caso. Cuál no sería mi sorpresa al leer el proemio del libro de Cabezón que, después de trazar rápidamente sobre un trozo de papel, no más grande que la palma, de la mano la clave de la cifra, me puse á descifrar sin pérdida de momento un fragmento á cuatro partes, escogido en el montón. Bastóme transcribir una sola línea para comprender que se trataba de algo excepcional. Escogí, acto continuo, otro fragmento á cinco partes y luego otro á seis, y mi sorpresa se trocó en asombro. No podía dar crédito á mis ojos. Aparecía allí de repente el único eslabón que faltaba á la cadena de nuestra cultura musical, el organista precursor que, adelantándose por manera inconcebible á la plenitud de los tiempos, anunciaba el advenimiento de las magnas ilustraciones del órgano.

Ordené mi trabajo de transcripción de la cifra, empezando por la primera página del texto musical, que contiene varios *Dúos para principiantes*. Salté varias composiciones para llegar prontamente á la música á tres partes. Nervioso y agitado, y conforme avanzaba más sorprendido, dejé atrás las composiciones á tres, haciendo formal promesa de volver sobre ellas, y me puse á transcribir ordenadamente, desde la página en donde empiezan las composiciones á cuatro, todo lo que iba saliendo, *Salmodias, Intermedios, Tientos, Fabor-dones, Glosas, Diferencias*, las composiciones de Antonio, Hernando y Juan de Cabezón, que iban apareciendo, pasando por alto las glosas sobre temas de obras de autores extranjeros que no convenían á mi propósito. Conforme iba adelantando en mi trabajo crecía mi asombro, y veces hubo en que comprobé por dos y tres veces la fecha en que se imprimió el libro con lo que había transcrito el día anterior, como si me hallase bajo el influjo de extraña alucinación, dudando de la realidad de aquellas maravillas musicales que conforme iba oyéndolas quedaban grabadas en mi memoria. Aunque rendido de fatiga por aquella doble excitación de la inteligencia y la sensibilidad, no di paz á la mano hasta no dejar terminado por completo mi trabajo de transcripción, hecho á la par de rapidísimas anotaciones de orden técnico y analítico, trazadas al correr de la pluma para los fines que adivinará el lector.

A todo esto iba recordando la sarta de inexactitudes que habían escrito, sobre Cabezón y su libro, los biógrafos de nuestro famoso organista, y no podía menos de extrañarme que al cabo de 316 años justos y cabales, y á costa de cosa tan fácil como es el saber leer y escribir, se hubiese podido averiguar... todo lo que se leerá aquí con verdadera sorpresa, y se supiese á ciencia cierta lo que contiene el enigmático y famoso libro, del cual hablaron todos... sin haberlo leído.

Oigamos, primeramente, á los diligentísimos biógrafos de Cabezón.

Abre la marcha Eslava.

En dos distintas publicaciones habló Eslava del organista y clavicordista de cámara: en la *Breve Memoria histórica de los organistas españoles*, especie de proemio al *Museo orgánico español* ¹⁾, y en la *Gaceta musical de Madrid* ²⁾. Afirma que «Don Félix Antonio de Cabezón nació en Madrid ³⁾ y murió en la misma villa el año de 1566». Como detalles biográficos, escribe: «Ninguna de las naciones extranjeras podrá tal vez presentarnos, en el siglo XVI, un profesor tan eminente en este ramo (órgano y clavicordio) como D. Félix Antonio de Cabezón: él es el primer eslabón de la no interrumpida cadena de nuestros grandes organistas», etc. Habla de sus dos obras publicadas por sus hijos D. Antonio y D. Hernando, en Madrid ⁴⁾, en 1578, y añade: «Es de notar que, en la época en que floreció este célebre organista, había en la Real Capilla varios profesores flamencos de gran reputación, y entre ellos el maestro D. Felipe Rogier ⁵⁾, y, sin embargo, fué tal la estimación en que se tuvo á nuestro compatriota, y tan grande el sentimiento de la corte por su muerte, que á expensas del señor don Felipe II se le erigió un monumento sepulcral en la iglesia de San Francisco el Grande, donde fué ente-

¹⁾ Madrid, 1853.

²⁾ Tomo I, año 1855, núm. 11, pág. 84.

³⁾ Ni Cabezón nació en Madrid, ni se llamó Félix Antonio, sino sencillamente Antonio de Cabezón. Hablo por el testimonio de su hijo Hernando y el de sus contemporáneos, como se verá más adelante.

⁴⁾ Tenga paciencia el lector. Más adelante pondremos en claro todos estos extremos y, sobre todo, el de las dos obras de Cabezón.

⁵⁾ No puede darse cita más inoportuna. Felipe Rogier llegó de cantorillo á Madrid el año de 1572; en 1588 fué agraciado con la plaza de maestro de capilla, y murió inopinadamente en 1596, el día 29 de Febrero. (Vid. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas,—Les musiciens néerlandais en Espagne*, 2.^a partie, págs. 156 y siguientes.)

chieta et Juan del Encina, ou celles de ses contemporains, Juan Escribano, Juan de Palomares, Vaqueras, Torrentes, Morales, Escobedo et autres que je ne mentionne pas?

Porté, par une expérience personnelle, à me méfier de la véracité de la plupart des auteurs nationaux et étrangers qui ont tenté de faire trop prématurément l'histoire de notre musique, j'ai voulu, quoique malgré moi et contraint, voir de mes propres yeux et m'assurer de l'authenticité du fait. Telle fut ma surprise en lisant la préface du livre de Cabezón que, dès que j'eus rapidement tracé, sur un morceau de papier de la grandeur de la paume de la main, la clef de la tablature, je me mis à déchiffrer, sans perdre une minute, un fragment à quatre parties, choisi dans la quantité. Il me suffit d'en transcrire une seule ligne pour comprendre qu'il s'agissait d'une œuvre exceptionnelle. Je choisis sur-le-champ un autre fragment à cinq parties, puis un autre à six, et ma surprise se changea en stupéfaction. Je ne pouvais en croire mes yeux. Là m'apparaissait, soudain, l'unique anneau qui manquait à la chaîne de notre culture musicale, l'organiste précurseur qui, s'avançant d'une manière inattendue vers la plénitude des temps, annonçait l'avènement des grandes illustrations de l'orgue.

Je mis en ordre mon travail de la transcription de la tablature, en commençant par la première page du texte musical qui contient différents *Duos pour commençants*. Je sautai quelques compositions pour arriver plus vite à la musique à trois parties. Nerveux et agité, et, comme à mesure que j'avancais, ma surprise grandissait, je laissai en arrière les compositions à trois, me promettant formellement d'y revenir, et je transcrivis dans l'ordre, depuis la page où commencent les compositions à quatre, tout ce qui se présentait: *Psalmodies, Intermèdes, Préludes, Faux-bourbons, Gloses, Variations*, les compositions de Antonio, de Hernando et de Juan de Cabezón, qui se présentaient, et je passais outre les gloses sur des thèmes d'œuvres d'auteurs étrangers qui n'atteignaient pas mon but. Plus j'avancais dans mon travail, plus mon étonnement devenait grand; je dus même vérifier deux ou trois fois la date à laquelle avait été imprimé le livre dont j'avais transcrit une partie, la veille, comme si, sous l'influence d'une hallucination étrange, je doutais de la réalité de ces merveilles musicales qui se gravaient dans ma mémoire au fur et à mesure que je les entendais. Quoique brisé de fatigue, par cette double excitation de l'intelligence et de la sensibilité, je ne donnai de repos à ma main que lorsque j'eus complètement achevé mon travail de transcription, accompagné en même temps de notes succinctes d'ordre technique et analytique, écrites au courant de la plume, dans le but que le lecteur devine.

A tout cela venait s'ajouter le souvenir de la série d'inexactitudes écrites sur Cabezón et sur son livre par les biographes de notre illustre organiste; et je ne pouvais m'empêcher d'être étonné que, après 316 ans accomplis, et à côté de la chose si facile qu'est savoir lire et écrire, on ait pu vérifier... tout ce qu'on lira ici avec une véritable surprise, et qu'on ait connu positivement le livre énigmatique et célèbre dont tous parlent... sans l'avoir jamais lu.

Écoutons d'abord les très sincères biographes de Cabezón.

Eslava ouvre la marche.

Eslava a parlé de l'organiste et du claveciniste de chambre, dans deux publications distinctes: dans la *Breve Memoria histórica de los organistas españoles*, sorte de préface au *Museo orgánico español* ¹⁾, et dans la *Gaceta musical de Madrid* ²⁾. Il affirme que «Félix Antonio de Cabezón naquit à Madrid ³⁾, et mourut dans la même ville en 1566». En fait de détails biographiques, il écrit: «Aucune nation étrangère ne peut nous présenter peut-être, au XVI^e siècle, un aussi éminent professeur dans cette branche (orgue et clavecin) que Félix Antonio de Cabezón: c'est le premier anneau de la chaîne ininterrompue de nos grands organistes», etc. Il parle de *ses deux* ouvrages publiés par *ses fils* Antonio et Hernando, à Madrid ⁴⁾, en 1578, et il ajoute: «Il est à remarquer qu'à l'époque où brilla ce célèbre organiste, il y avait à la Chapelle Royale différents professeurs flamands de grande renommée, et, parmi eux, Felipe Rogier ⁵⁾; cependant, l'estime dont jouissait notre compatriote était telle, et la peine que ressentit la cour quand il mourut fut si grande, qu'on lui érigea aux frais de Philippe II, dans l'Église de Saint-François-le-Grand, où il fut enterré, un monument sépulcral.» Il en copie

¹⁾ Madrid, 1853.

²⁾ Tome I, 1855, núm. 11, page 84.

³⁾ Cabezón n'est pas né à Madrid et ne s'appelait pas Félix Antonio, mais simplement Antonio de Cabezón. Je parle d'après le témoignage de son fils Hernando et de celui de ses contemporains, comme on le verra plus loin.

⁴⁾ Que le lecteur prenne patience. Nous éclaircirons bientôt toutes ces assertions et, surtout, celle qui a trait aux *deux* ouvrages de Cabezón.

⁵⁾ On ne peut faire une citation plus inopportune. Felipe Rogier arriva *petit chanteur* à Madrid, en 1572; il fut admis comme maître de chapelle en 1588 et mourut subitement le 29 Février 1596. (Vid. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas. — Les musiciens néerlandais en Espagne*, 2^e partie, pages 156 et suivantes.)

rrado.» Copia la inscripción de la cual se hablará oportunamente, y añade: «Desgracia es que este monumento, que tal vez sea el único que se ha erigido en España al mérito de un artista músico ¹⁾, desapareciese á una con el antiguo templo del convento citado, al reedificarse el nuevo que hoy existe. Para terminar añadiremos á las noticias que hemos dado de este insigne organista, las que acerca de su mérito encontramos en una obra titulada *El felicísimo viaje del Príncipe D. Felipe*, etc., escrita é impresa por Juan Calvete de Eurena, é impresa en Amberes, año de 1552 ²⁾. En dicha obra, y en la pág. 18, se lee lo que sigue: «Llegada á Génova.—Llegado el Príncipe á la iglesia mayor, fué recibido con una solene procesión de la clerezía. Estaban á la puerta esperándole el Príncipe Doria y los de la Señoría, celebróse la Missa de Pontifical. Oficiáronla los Cantores y capilla del Príncipe (D. Felipe), con gran admiración de todo el pueblo, de ver la solemnidad con que se hacía, y con tan divina música y de tan escogidas voces; y de oír la suavidad y extrañeza con que tocaba el órgano, el único ³⁾ en este género de música, Antonio de Cabeçón, otro Orfeo de nuestros tiempos.»

Las escasas noticias biográficas de Cabeçón que Mariano Soriano Fuertes consigna en su llamada *Historia de la Música Española* ⁴⁾, son una reproducción exacta de las de Eslava. «Este insigne profesor murió en 1566». Despachóse, como de ordinario, á su gusto en el famoso *Calendario Musical* ⁵⁾, en cuyas efemérides musicales aparecen sin ninguna clase de comentarios ni pruebas estas dos fechas: «Día 30 de Marzo de 1510: Nacimiento del organista D. Félix Antonio de Cabeçón, en Madrid».—Día 26 de Marzo de 1566: Muerte de Félix (sic) Cabeçón, organista de Felipe II, y de Beethoven en Viena, 1827».

Fétis ⁶⁾ comenta á Eslava y dice: «Cabeçón (Félix Antonio), organista de la capilla y clavicordista de cámara del rey de España Felipe II, nació en Madrid en 1510 y murió en la misma villa el 21 de Marzo de 1566 á la edad de cincuenta y seis años. Fué enterrado en la iglesia de los franciscanos de Madrid», copia á continuación el epitafio que se grabó sobre su tumba, y aquí acaban los apuntes biográficos referentes á nuestro célebre organista.

«Cabeçón (Don Félix Antonio)», dice Parada y Barreto, ⁷⁾ «nació en Madrid en 1510 y murió en la misma villa el 24 de Marzo de 1566, á la edad de» etc., etc.

En cuanto á Saldoni, acepta la fecha de defunción adelantada por otros autores, coloca la efeméride de su muerte en el día 26 de Marzo ⁸⁾ y cree equivocadas las fechas de nacimiento consignadas por Fétis (21 de Marzo) y Parada y Barreto (24 del mismo mes). «Por esta divergencia de días»—añade—«hemos registrado los archivos de las dos parroquias más antiguas de Madrid en busca de la partida de nacimiento y defunción de este afamado músico; pero los libros de ambas parroquias en que constan tales documentos originales no

¹⁾ Existe en el Museo provincial de Zaragoza una lápida sepulcral con figuras en bajo relieve, restos de la tumba de Juan Bosquet, capellán-cantor de Carlos V, muerto hacia el año 1517. Para más detalles, Vid. Vander Straeten, *op. cit.*, tomo III, págs. 136 y 141, y VII, págs. 295 y 298, en cuya última página reproduce el monumento á la fotolitografía. En Sevilla, cuyo magisterio ocupó durante algunos años el maestro Eslava, existen, en la capilla de N.ª Sra. de la Antigua, dos sencillas lápidas conmemorativas, dedicadas á la memoria de Guerrero y á su contemporáneo el famoso organista Francisco Peraza, que si bien no son monumentales ni mucho menos, merecen consignarse sus inscripciones. El lector conoce la de Guerrero, transcrita en el Vol. II de esta Antología. Copio á continuación la de Peraza: «Aquí está enterrado Francisco Peraza, Rac.º (racionero) de esta S. Iglesia, á quien el Cabildo dió la Ración del Órgano por la eminencia de su arte: á cuya memoria puso esta piedra su hermano Hieronimo Peraza, Racionero antes de la misma Prebenda y aora de la de Toledo. Murió á 24 de Junio de 1598.» Tenía 34 años.

²⁾ He aquí el señalamiento exacto de esta obra: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe hijo del Emperador Don Carlos quinto Máximo, desde España á sus tierras de la baxa Alemania: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes. Escrito en cuatro libros, por Juan Christobal Calvete de Estrella*. En Anvers, en casa de Martín Nucio, año de M.D.LII. Su tamaño es como de cuarto mayor español, aunque realmente ni es cuarto ni folio, puesto que cada pliego tiene seis hojas.

El *encomium* que sigue al *Proemio* del libro de Cabeçón es del autor de «El felicísimo viaje», *Joan Christophori Calveti Stellæ*, (Vid. más adelante.)

³⁾ Emplea la palabra *único* repetidas veces en el sentido de el más excelente, insuperable, etc., como puede verse en distintas páginas y especialmente en la sexta, donde habla de los personajes que se embarcaron con Felipe II para emprender el citado viaje.

⁴⁾ Vid. págs. 129-130, tomo segundo, año de 1856.

⁵⁾ Publicó dos ediciones pertenecientes á los años 1859 y 1860, y más tarde otras con las efemérides calcadas de las primeras.

⁶⁾ Vid. *Biographie Universelle des Musiciens...* segunda edición, París, Firmin-Didot, 1883.

⁷⁾ Vid. su desmañado *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*, Madrid, 1868.

⁸⁾ Vid. *Dic. bio-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, tom. II, pág. 152, Madrid, 1880.

l'inscription dont il sera parlé en son temps, et il ajoute: «Il est à déplorer que ce monument, le seul peut-être qui ait été élevé en Espagne en l'honneur d'un artiste musicien ¹⁾, ait disparu en même temps que l'ancien temple du couvent cité plus haut, pour faire place à celui qui existe nouvellement aujourd'hui. Pour terminer, nous ajouterons aux notes que nous avons données sur cet insigne organiste, celles que nous trouvons, relatives à son mérite, dans un ouvrage intitulé *El felicísimo viaje del Principe D. Felipe*, etc. (Le très heureux voyage du Prince Philippe, etc.), écrit et imprimé par Juan Calvete de Eurenna, et imprimé à Anvers en 1552 ²⁾. Dans le dit ouvrage, à la page 18, on lit ce qui suit: «Arrivée à Gênes.—Le Prince, arrivé à l'église principale, fut reçu en procession solennelle par le clergé. Le Prince Doria et ceux de la Seigneurie l'attendaient à la porte. On célébra la Messe Pontificale. Les Chanteurs et la Chapelle du Prince (Philippe) officiaient, à la grande admiration du peuple entier, que surprenait cette solennité ainsi que cette musique divine et ces voix extraordinaires; il écoutait la douceur et l'habileté avec lesquelles touchait l'orgue, l'unique ³⁾ en ce genre de musique, Antonio de Cabezón, autre *Orphée* de notre époque.»

Les rares notices biographiques que Mariano Soriano Fuertes a consacrées à Cabezón dans son *Histoire de la musique espagnole* ⁴⁾, ne sont que la reproduction exacte de celles d'Eslava. «Ce célèbre professeur mourut en 1566». Il le fit figurer, comme d'habitude, à sa guise, dans le fameux *Calendrier musical* ⁵⁾, dont les éphémérides musicales, que n'accompagnent aucune sorte de commentaires ni de preuves, donnent ces deux dates: «30 Mars 1510: Naissance de l'organiste *Félix* Antonio de Cabezón, à Madrid».—26 Mars 1566: Mort de *Félix* (sic) Cabezón, organiste de Philippe II, et de Beethoven à Vienne, 1827.»

Fétis ⁶⁾ commente Eslava et dit: «Cabezón (*Félix* Antoine), organiste de la chapelle et claveciniste de chambre du roi d'Espagne, Philippe II, naquit à Madrid en 1510 et mourut dans la même ville le 21 Mars 1566, à l'âge de cinquante-six ans. Il fut enterré dans l'église des franciscains de Madrid»; puis, copiant ensuite l'épithaphe qui fut gravée sur sa tombe, il termine là les notes biographiques se rapportant à notre célèbre organiste.

«Cabezón (*Félix* Antoine)» dit Parada y Barreto ⁷⁾, «naquit à Madrid en 1510 et mourut dans la même ville le 24 Mars 1556, à l'âge de» etc., etc.

Quant à Saldoni, il accepte comme date de décès celle qu'ont avancée d'autres auteurs, et place l'éphéméride de la mort de Cabezón au 26 Mars ⁸⁾. Il croit erronées les dates de naissance consignées par Fétis (21 Mars) et par Parada y Barreto (24 du même mois). «A cause de cette différence de jours», ajoute-t-il, «nous avons consulté les archives des deux plus anciennes paroisses de Madrid, afin d'y retrouver les actes de naissance et mortuaire de ce musicien renommé; mais les registres de ces deux paroisses dans lesquels figurent

¹⁾ Il existe au Musée provincial de Saragosse une pierre tombale avec figures en bas-relief, débris du sépulchre de Jean Bosquet, chapelain-chanteur de Charles-Quint, mort vers l'année 1517. Pour plus de détails, Vid. Vander Straeten, op. cit., tome III, pages 136 et 141, et tome VII, pages 295 et 298. Cette dernière page reproduit le monument en photolithographie. A Séville, où le maître Eslava fit partie de la maîtrise pendant quelques années, il existe dans la chapelle de Notre-Dame-de-la-Antigua deux simples pierres commémoratives, dédiées à la mémoire de Guerrero et à celle de son contemporain le fameux organiste Francisco Peraza; si ces pierres ne sont pas monumentales, quoique leur dimension s'en rapproche, leurs inscriptions valent la peine d'être consignées. Le lecteur connaît celle de Guerrero, transcrite dans le Vol. II de cette Anthologie. Je copie celle de Peraza: «Ici est enterré Francisco Peraza, Rac.^o (prébendier) de cette Ste Église, à qui le Chapitre donna la prébende de l'orgue pour l'éminence de son art: son frère Hieronimo Peraza, Prébendier autrefois de la même Prébende et aujourd'hui de la Prébende de Tolède, à mis cette pierre à sa mémoire. Il mourut le 24 Juin 1598.» Il avait 34 ans.

²⁾ Voici le signalement exact de cet ouvrage: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe hijo del Emperador Don Carlos quinto Máximo, desde España á sus tierras de la baxa Alemania: con la descripción de todos los Estados de Brabant y Flandes. Escrito en quatro libros, por Juan Christobal Calvete de Estrella. (Le très heureux voyage du très haut et très puissant Prince fils de l'Empereur Charles-Quint le Grand, d'Espagne en ses terres de la basse Allemagne: avec la description de tous les États de Brabant et de la Flandre. Écrit en 4 livres, par...)* A Anvers, chez Martin Nucio, année M. D. LII. Son format est presque grand in-quarto espagnol, quoique, réellement, il ne soit ni in-quarto ni in-folio, attendu que chaque feuille n'a que six pages.

L'encomium qui suit la Préface du livre de Cabezón est de l'auteur de «Le très heureux voyage», *Joan Christophori Calveti Stellæ*. (Vid. plus loin.)

³⁾ Il emploie le mot *unique* plusieurs fois dans le sens de plus parfait, qui ne peut être surpassé, etc., comme on peut le voir dans plusieurs pages et surtout dans la sixième où il parle des personnages qui s'embarquèrent avec Philippe II pour entreprendre le voyage précité.

⁴⁾ Vid. pages 129, 130, tome deuxième, année 1856.

⁵⁾ Il en publia deux éditions en 1859 et 1860, et d'autres plus tard avec les mêmes éphémérides que dans les premières.

⁶⁾ Vid. *Biographie Universelle des Musiciens...* deuxième édition, Paris, Firmin-Didot, 1883.

⁷⁾ Vid. son mauvais *Dictionnaire technique, historique et biographique de la Musique*, Madrid, 1868.

⁸⁾ Vid. *Dic. bio-bibliographique des Ephémérides des Musiciens Espagnols*, tome II, page 152, Madrid, 1880.

se remonta más que el de defunciones de la parroquia de Santa María de la Almudena, que principia en 1565; pero en este libro no se halla la partida de defunción de Cabezón¹⁾.» Los restantes apuntes biográficos son exactamente iguales á los que ya conocemos y consignan Eslava y Soriano Fuertes.

*
* *

Y pasando de la biografía á la epigrafía, vamos ahora al epitafio de Cabezón, que bien merece párrafo aparte y sendo párrafo. Como no existe, según Eslava, el monumento sepulcral «desaparecido á una con el antiguo templo del convento de San Francisco», he de acudir forzosamente á las versiones del epitafio que dan Nicolás Antonio (*Bib. Hisp.*) y los autores citados. En estas versiones reina un desorden ortográfico, gramatical, retórico y métrico, que el lector llamará, sin duda, edificante.

Decía así, al parecer, el epitafio:

Hoc ²⁾ *situs est felix* ³⁾ *Antonius ille sepulchro,*
Organici quondam gloria prima chori ⁴⁾.
Cognomen Cabeçon cur sequar? ⁵⁾. *Inclyta quando*
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota regis plangente Philippi
Aula; tam rarum perdidit illa decus.

¹⁾ Podía el buen Saldoni buscar en vano por los archivos parroquiales de Madrid una partida de bautismo que, á pesar de su laudable diligencia, no existía ni podía existir en Madrid.

²⁾ *Hic*, escriben algunos comentadores. Una y otra cosa, *Hic* y *Hoc*, puede decirse en buen latín: en el primer caso dirá *Hic situs est... sepulchro*, siendo el *Hic* adverbio y significando *AQUÍ descansa en el sepulcro*. En el segundo caso ó en el del texto será *Hoc sepulchro situs est* con la significación en *ESTE sepulcro descansa* y siendo por tanto la palabra *Hoc* un pronombre demostrativo concertado con *sepulchro*.

³⁾ Fetis, sea coincidencia ó seguridad en la versión, copiada al parecer de la de Nicolás Antonio (*Loc. cit.*), escribe *felix* con letra minúscula, aunque, como todos, le da á Cabezón los nombres de *Félix Antonio*. Eslava, Saldoni y los demás escriben con mayúscula el apelativo ó sea adjetivo de calificación. Se dirá que es discutible por este solo documento si la palabra *felix* era *prænomen* ó sea uno de sus nombres de bautismo, ó si está puesto allí como apelativo. Adopto decididamente la palabra citada como epíteto y esto por varias razones: primera, porque supongo que la inscripción estaría formada en letras lapidarias sin distinción de mayúsculas, se copiaría *Félix* por *FELIX*, y de aquí, sin duda, el error; segunda y principalísima, porque jamás el texto rechazado de aquella palabra, por lo mismo que resulta literariamente antiguo, ha de tener fuerza bastante para contrariar y echar por tierra los precedentes que resultan de los escritores coetáneos y de la manera auténtica de consignar su hijo en el libro de obras de su padre el nombre único, la preposición y el apellido de éste. Y pues ni su hijo, ni sus coetáneos, ni una sola vez le llaman *Félix Antonio*, ni siquiera *F. Antonio*, no puede la presunción fundada en estos hechos ser destruida en cosa de tanta monta como lo es el fijar el verdadero nombre de un autor por una palabra equivocada, á riesgo de colgarle á Cabezón un nombre ficticio. Tanto más cuanto que la palabra latina *felix* tiene explicación muy satisfactoria como epíteto ó calificativo aun más probable literariamente hablando que como *antenomen*.

Nicolás Antonio que, como he indicado, escribe *felix*, con minúscula, dice antes de transcribir el epitafio: «*Jacet ad D. Francisci Matritensis, hac eleganti inscriptione apposita.*» (Vid. Tomus I, pág. 106, primera col. de la edición citada.)

⁴⁾ Otro error, que no sé si será de copia ó si se hallaría en el mismo epitafio. *Organice quondam primi chori*, escriben la mayor parte de los que han reproducido la inscripción y evidentemente ha de decir, *Organici quondam prima chori*, pues, siendo el *mi* de *primi* largo por cantidad, destruiría el verso pentámetro.

⁵⁾ *Cur sequar?* escriben algunos, y otros *Cur eloquar?* (entre éstos Nicolás Antonio, Eslava y Fetis). La variante no tiene importancia: *Cur sequar?* significa ¿á qué seguir? esto es, ¿á qué decir más?: *Cur eloquar?* ¿por qué le ensalzaré?, como si dijera, ¿á qué ponderar su gloria? Pero si la variante no tiene importancia en cuanto al sentido, que, sin embargo, en ningún caso significa ¿quién podrá igualarle? como tradujo Don Aureliano Fernández Guerra y Orbe (Vid. *Dic.* Saldoni), en el metro del verso la tiene y mucha. No cabe la variante *eloquar*, sopena de tener el exámetro una sílaba de más.

Algo más hay que añadir, todavía, respecto al *sequar* ó al *eloquar*. No me extrañaría que el famosísimo Nicolás Antonio hubiese adoptado este último, que literariamente y para las reglas del verso encaja mejor, pero ha de ser con una variante, la de *nomen* en vez de *cognomen* ú otra análoga, resultando el verso en esta forma: *Nomen | Cabe | çon cur | eloquar? | Inclyta | quando*. Empero si se mantiene el *cognomen*, no puede ser sino *sequar*, en esta forma: *Cogno | men Ca | begon, | cur sequar? | Inclyta | quando*. No creo que Nicolás Antonio ni ningún buen literato haya caído en la distracción de medir *Cogno | men Cabe | çon, cur | eloquar? | Inclyta | quando*, porque si la *a* de la sílaba *Ca*(beçon) puede ser tomada como larga ó breve, según convenga, la *e* de la sílaba *be* es prosódicamente larga por seguirle una *ç* (ó *z*), resultando por tanto imposible y contrario á la prosodia el pie dáctilo (una larga y dos breves) *men-Cabe*, que exigiría la última lectura. Sería caso excepcional el tener que acusar de distraído al celeberrimo humanista.

des documents semblables originaux, ne remontent pas plus haut, quant aux décès, que celui de la paroisse de Sainte Maric de la Almudena, qui commence en 1565; et l'acte mortuaire de Cabezón ¹⁾ ne se trouve pas dans ce dernier.» Les autres notes biographiques sont absolument semblables à celles que nous connaissons et que consignent Eslava et Soriano Fuertes.

*
* *

Passant de la biographie à l'épigraphie, nous arrivons à l'épithaphe de Cabezón, qui mérite un paragraphe à part et un long paragraphe. Comme, d'après Eslava, «a disparu, en même temps que l'ancien temple du couvent de Saint-François», le monument sépulcral de Cabezón, je dois forcément avoir recours aux versions de l'épithaphe que donnent Nicolás Antonio (*Bib. Hisp.*) et les auteurs cités. Il règne dans ces versions un désordre orthographique, grammatical, rhétorique et métrique, que le lecteur qualifiera, sans doute, d'édifiant.

L'épithaphe semble avoir été rédigée ainsi:

Hoc ²⁾ *situs est felix* ³⁾ *Antonius ille sepulchro,*
Organici quondam gloria prima chori ⁴⁾,
Cognomen Cabezon cur sequar? ⁵⁾. *Inclyta quando*
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota regis plangente Philippi
Aula; tam rarum perdidit illa decus.

¹⁾ Le bon Saldoni pouvait chercher en vain dans les archives paroissiales de Madrid un acte de baptême qui, malgré sa louable intention, n'existait pas et ne pouvait pas exister à Madrid.

²⁾ Quelques commentateurs écrivent *Hic*. On peut dire qu'en bon latin *Hic* et *Hoc* sont deux choses différentes. On dira dans le premier cas *Hic situs est... sepulchro*, *Hic* étant adverbe et signifiant *ICI repose dans le sépulcre*. Dans le second cas, qui est celui du texte, on traduira *Hoc sepulchro situs est* avec la signification de *dans CE sépulcre repose*, le mot *Hoc* devenant pronom démonstratif désignant *sepulchro*.

³⁾ Fétis, soit coïncidence, soit qu'il ait été sûr de la version, qui semble copiée sur celle de Nicolás Antonio (*Loc. cit.*), écrit *felix* avec la première lettre minuscule, bien que, comme tous, il donne à Cabezón les noms de *Félix Antonio*. Eslava, Saldoni et les autres écrivent avec une majuscule ou l'appellatif ou l'adjectif qualificatif. On avouera que, par ce seul document, il est discutable que le mot *felix* ait été employé comme *prænomen* ou nom de baptême, ou qu'il ait été mis là comme appellatif. J'adopte définitivement le mot placé comme épithète et, cela, pour différentes raisons: la première, parce que je suppose que l'inscription étant tracée en lettres lapidaires sans distinctions de majuscules, on a copié *Félix* au lieu de *FÉLIX* et que, de là, sans doute, est survenue l'erreur; la seconde et la plus importante, parce que le texte débarrassé de ce mot, par le fait même que, littéralement, il apparaît ancien, doit avoir une force suffisante pour contrarier et jeter en bas les précédents qui résultent des écrivains contemporains et de la manière authentique avec laquelle son fils consigne dans les œuvres de son père le nom unique, la préposition et l'appellatif de ce dernier. Or, ni son fils, ni ses contemporains, ne l'appellent une seule fois *Félix Antonio*, ni même *F. Antonio*. La présomption basée sur ces faits ne peut donc être détruite dans une chose de si grande importance comme fixer le nom véritable d'un auteur sur un mot équivoque, sous peine d'accoler à Cabezón un nom fictif. Et cela, d'autant plus que le mot latin *felix* offre une explication très satisfaisante comme épithète ou qualificatif beaucoup plus probable, littéralement parlant, que comme *antenomen*.

Nicolás Antonio qui, comme je l'ai indiqué, écrit *felix*, avec une minuscule, dit avant de transcrire l'épithaphe: «*Jacet ad D. Francisci Matritensis, hac eleganti inscriptione opposita*. (Vid. Tomus I, page 106, première col. de l'édition mentionnée.)

⁴⁾ Autre erreur qui provient, je l'ignore, ou de la copie, ou qui se trouve dans l'épithaphe même. *Organice quondam prim; chori*, écrivent la plupart de ceux qui ont reproduit l'inscription; il faut dire évidemment, *Organici quondam prima chori*, car, le *mi* de *primi* étant long comme quantité, le vers pentamètre serait faux.

⁵⁾ Quelques-uns écrivent *Cur sequar?*, d'autres *Cur eloquar?* (parmi ces derniers, Nicolás Antonio, Eslava et Fétis). La variante n'a pas d'importance: *Cur sequar?* signifie *pourquoi continuer?* c'est-à-dire *pourquoi en dire davantage?* *Cur eloquar?*, *pourquoi te louer?*, comme si l'on disait *pourquoi mesurer sa gloire?* Mais si la variante n'a aucune importance quant au sens, quoique ne signifiant, cependant, en aucun cas *qui pourra Végaler?* comme l'a traduit Aureliano Fernández Guerra y Orbe (Vid. *Dic. Saldoni*), elle en a une et une très grande dans la mesure du vers. La variante *eloquar* est fautive, sous peine de fournir à l'hexamètre une syllabe de trop.

Il y a lieu d'ajouter quelque chose encore au sujet de *sequar* ou *eloquar*. Je ne serais pas étonné que le très célèbre Nicolás Antonio ait adopté le dernier terme qui répond mieux à la lettre et convient mieux aux règles du vers, mais avec la variante de *nomen* au lieu de *cognomen* ou autre analogue, le vers prenant alors cette forme: *Nomen | Cabe | çon cur | eloquar? | Inclyta | quando*. Si, d'autre part, *cognomen* est maintenu, c'est *sequar* qu'il faut employer ainsi: *Cogno | men Ca | bezon | cur sequar? | Inclyta quando*. Je ne crois pas que Nicolás Antonio ni aucun bon littérateur ait pu être assez distrait pour mesurer *Cogno | men Cabe | çon, cur | eloquar? | Inclyta | quando*, parce que si l'a de la syllabe *Ca* (*bezon*) peut être prise pour longue ou brève, *ad libitum*, l'e de la syllabe *be* est prosodiquement longue, puisqu'il est suivi d'un ç (ou z); le dactyle (une longue et deux brèves) *men-Cabe*, qu'exigerait la dernière lecture, deviendrait donc impossible et contraire à la prosodie. Accuser de distraction le très célèbre humaniste serait un cas exceptionnel.

Don Aureliano Fernández Guerra y Orbe, á ruego de Saldoni, tradujo la inscripción en estos términos:

«*En este sepulcro yace aquel Félix Antonio, por apellido Cabezón, gloria un tiempo del primer coro de órgano. ¿Quién podrá igualarle, cuando su inclita fama llena el mundo y habita su espíritu el estrellado cielo? ¡Ay, murió, llorándole todo el palacio del gran Filipo segundo! ¡Tan peregrina y riquísima joya vino á perder el regio alcázar!*»

Al decir Saldoni que la traducción de dicho epitafio estaba hecha por el insigne arqueólogo Fernández Guerra, creí excusado repasarlo, tanta era mi convicción de que sería intachable: y, efectivamente, acaso la hubiera pasado por alto á no haber de por medio el interés de fijar el sentido de la palabra *Félix*. ¿Cuál no sería mi sorpresa, cuando á la primera lectura noté dos errores que no habían de haber pasado inadvertidos al ilustre don Aureliano? El primero de tales errores consiste en la frase *Cur sequar*, que, como he dicho, el Sr. Fernández Guerra traduce *¿quién podrá igualarle?* pervirtiendo totalmente el sentido, como va á ver el lector. Decía el poeta: *Cognomen Cabeçon cur sequar?* es decir: «tenía por apellido ó se llamaba Cabezón, ¿á qué hablar más?» Como si dijera: basta nombrarle, su nombre es su alabanza, y por esto pregunta: *Cur sequar?*, ¿á qué fin seguiré alabándole más, cuando tan conocido, etc. Como ve el lector, el sentido en que lo traduce el Sr. Guerra es totalmente diverso y merma la nombradía que tenía nuestro organista, que, con sólo nombrarle y decir quién era, quedaba ya bastante alabado. El otro error es el de *organice* por *organici* y *primi* por *prima*: y así la traducción no ha de ser, «*gloria un tiempo del primer coro de órgano*», sino «*el primero y el más glorioso de los organistas de su tiempo*», sentido que, ciertamente, recomienda más el mérito que en su tiempo tenía Cabezón siendo la *primera gloria* de aquella época.

Bien estudiados y meditados todos estos extremos, después de buscar consejo en la experiencia é ilustración de una persona muy docta en estas y otras materias, la traducción del epitafio, de la cual tuvo la bondad de encargarse, no era cosa del otro mundo. La tengo por la más fiel y correcta posible, á pesar de haberse, únicamente, permitido una pequeña perifrasis al final, de todo punto indispensable, para dar el genuino sentido del *tam rarum decus*.

«*En este sepulcro descansa aquel privilegiado Antonio que fué el primero y el más glorioso de los organistas de su tiempo.*

»*Su nombre, Cabezón, ¿á qué ponderarle? cuando su esclarecida fama llena los mundos y su alma mora en los cielos.*

»*Murió, ¡ay!, llorándole toda la corte del rey Felipe, por haber perdido tan rara joya y tan peregrino ingenio.*»

* * *

Si los autores citados, y otros de menor cuantía que omito, no puede decirse que se llevasen bien con la biografía y la epigrafía, por no escribir aquí algo más duro, no estuvieron más afortunados en la bibliografía, pues no cabe defenderlos contra aquel principio de veracidad ó de rectitud bibliográfica que el lector está en el derecho de exigir al historiador cuando se le habla de un libro, esto es que el bibliógrafo lo haya leído. ¿Leyeron mal ó no leyeron bien ni mal todos los que hablaron del llevado y traído libro de Cabezón?

Júzguelo el lector.

«Él es autor de *dos* obras muy notables—dice Eslava ¹⁾—una de ellas es el *método* de órgano con el título de *Música para tecla, arpa y vigüela*, de que hace mención la *bibliografía* de D. Nicolás Antonio, y la otra un tratado de composición, cuyo título es *Música teórica y práctica*. Estas obras que no había yo podido hallarlas en España, las encontré en la Real Biblioteca musical de Berlín, donde tuve la satisfacción de *verlas* y *examinarlas*, haciéndome notar el sabio y amabilísimo *custos* de dicha biblioteca, Mr. Dhen (*sic*) ²⁾ que en ellas es donde se encuentra la *primera pieza escrita en Europa para cuarteto de cuerda*, cuyo hecho se había atribuido á autores mucho más modernos. Ambas producciones fueron publicadas por sus hijos Don Antonio y Don Hernando, en Madrid, año de 1578, después de la muerte de su padre.»

Todo lo que adelanta aquí Eslava merecía comprobación de certeza.

Al parecer se trata de *dos* obras que él *vió* y *examinó* en Berlín, *ambas publicadas* por Don Antonio y Don Hernando, en Madrid, año de 1578. Ese imaginario Don Antonio no tuvo arte ni parte en la publicación del libro, *recopilado y puesto en cifra* por Hernando su hijo, como ya sabemos. Ahora bien ¿es creíble que Her-

¹⁾ *Loc. cit.*

²⁾ Sigfrido Guillermo Dehn (1796-1858)

Don Aureliano Fernández Guerra y Orbe, sur les instances de Saldoni, a traduit l'inscription comme suit:

«Dans ce tombeau gît ce Félix Antonio, de son nom Cabezón, la gloire du premier chœur d'orgue de l'époque. Qui pourra l'égaliser, puisque sa réputation illustre remplit le monde et que son âme habite le ciel étoilé? Hélas! quand il mourut tout le palais du grand Philippe II le pleura! Le château royal a perdu un si précieux et un si riche joyau!»

Saldoni affirmant que la traduction de cette épitaphe avait été faite par l'illustre archéologue Fernández Guerra, j'avais cru inutile de m'en assurer, tant ma conviction était grande qu'elle devait être parfaite; et j'aurais passé outre, en effet, si je n'avais eu le plus puissant intérêt à fixer le sens du mot *Félix*. Quelle ne fut pas ma surprise quand, dès la première lecture, je remarquai deux erreurs qui n'avaient pas dû échapper à l'illustre Don Aureliano! La première se trouve dans la phrase *Cur sequar* que, comme je l'ai dit, Fernández Guerra traduit *qui pourra l'égaliser?* ce qui bouleverse totalement le sens, comme le lecteur va le voir. Le poète disait: *Cognomen Cabeçon cur sequar?* c'est-à-dire: «il avait pour appellatif ou s'appelait Cabezón, pourquoi en dire davantage?» C'est comme s'il eût dit: il suffit de le nommer, son nom est sa louange, et c'est pour cela qu'il demande: *Cur sequar? quel but atteindrai-je* en la glorifiant davantage, quand il est si connu, etc. Le lecteur le constate, le sens de la traduction de M. Guerra est tout à fait différent et diminue la réputation de notre organiste, puis qu'il suffisait de le nommer et de dire qui il était, pour qu'il fût assez louangé. L'autre erreur consiste dans *organice* pour *organici* et dans *primi* pour *prima*; la traduction ne doit donc pas être, «la gloire du premier chœur d'orgue de l'époque», mais «le premier et le plus glorieux des organistes de son temps», sens qui, certainement, rehausse mieux le mérite dont jouissait Cabezón en son temps, puisqu'il était la *principale gloire* de cette époque.

Tous ces points bien étudiés et médités, après avoir demandé conseil à l'expérience et à la notabilité d'une personne très versée dans ces matières et dans d'autres, la traduction de l'épitaphe, dont elle voulut bien se charger, n'était plus une chose de l'autre monde. Je la tiens pour la plus fidèle et la plus correcte qui soit, bien qu'on se soit uniquement permis une petite périphrase à la fin, de tout point indispensable, pour donner le sens pur du *tam rarum decus*.

«Dans ce sépulcre repose ce privilégié Antonio qui fut le premier et le plus glorieux des organistes de son temps.

»Son nom, Cabezón, à quoi bon le pondérer?, puisque sa réputation illustre remplit les mondes et que son âme habite les cieux.

»Il mourut, hélas!, et toute la cour du roi Philippe le pleura, parce qu'elle avait perdu un joyau inappréciable et un génie extraordinaire.»

* * *

S'il est impossible de dire que les auteurs cités et autres de moindre importance que j'ometts, se soient bien comportés envers la biographie et l'épigraphie, pour ne pas écrire quelque chose de plus dur, ils ne furent pas plus heureux quant à la bibliographie; car il ne convient pas de les défendre contre ce principe de vérité et de droiture bibliographique que le lecteur est en droit d'exiger de l'historien quand il lui parle d'un livre: c'est-à-dire que le bibliographe l'ait lu.

Que le lecteur en juge.

«Il est l'auteur de deux œuvres très remarquables — dit Eslava ¹⁾ — dont l'une est la méthode d'orgue avec le titre de *Musique pour orgue, harpe et vigüela*, dont fait mention la bibliographie de Nicolás Antonio, et l'autre un traité de composition dont le titre est *Musique théorique et pratique*. Ces œuvres, que je n'avais pu me procurer en Espagne, je les trouvai dans la Bibliothèque Royale de Musique de Berlin, où j'eus la satisfaction de les voir et de les examiner. Le savant et très aimable *custos* de cette Bibliothèque, M. Dhen (*sic*) ²⁾ eut le soin de me faire remarquer que c'est parmi ces œuvres que se trouve le premier morceau écrit en Europe pour quatre parties d'instruments à cordes, fait qui avait été attribué à des auteurs beaucoup plus modernes. Ces deux productions furent publiées par ses fils Antonio et Hernando, à Madrid, en 1578, après la mort de leur père.»

Tout ce que Eslava avance là méritait que la preuve en fût faite.

Il s'agit apparemment de deux ouvrages qu'il a vus et examinés à Berlin, publiés tous deux par Antonio et Hernando, à Madrid, en 1578. Cet Antoine imaginaire ne fut pour rien dans la publication du livre, rassemblé et mis en tablature par son fils Hernando, comme nous le savons déjà. Cela étant, est-il croyable que Hernando

¹⁾ *Loc. cit.*

²⁾ Sigfried Guillaume Dehn (1796-1858).

nando publicase en un mismo año *dos* libros distintos de música, sin hablar una sola palabra de esta doble impresión en el *Proemio* escrito enfrente de las *Obras de Música para tecla*, en el cual, dicho sea de paso, entra en detalles extensos, dichosamente para la posteridad, sobre su padre, su nacimiento, su mérito, sus viajes, y sobre el aprecio en que le tuvieron Felipe II, la corte y sus contemporáneos? Añádase á esto que la impresión del libro debió de ofrecer serias dificultades á causa, sin duda, de la cifra, pues, como podrá ver más adelante el lector, el libro apareció tres años después del libramiento de la real cédula de privilegio fechada en el Pardo á 21 días del mes de Septiembre de 1575 años.

Fétis, más ducho en achaques de bibliografía que Eslava, notaría para sus adentros algo excepcional en todo esto, y al hablar del supuesto tratado de composición deja de comentar á Eslava y dice escurriendo el bulto, pero embrollando al lector: «Cabezón escribió, asimismo, un *tratado de composición* ¹⁾ intitulado *Música teórica y práctica*, que no es menos raro que *su primera obra*.» ¡*Su primera obra!*, cuando Hernando nos dice de su padre, «que las jornadas y ocupaciones no le dejaron escribir como lo hiciera si tuviera quietud y tiempo», que lo que en el libro de tecla se publicaba «no era cosa que él hubiese hecho de propósito ni de asiento», etc.

Estas dudas llegaron á conturbar mi espíritu, y ante la absoluta certeza en que, al parecer, se afirma Eslava diciendo que son *dos* y no uno los libros de Cabezón, no hubo más remedio que acudir á la diligencia y al testimonio de una persona entendida y veraz para desfacer ese nuevo y más terrible entuerto bibliográfico. La persona elegida fué el sabio musicólogo de Berlín, mi entrañable amigo Dr. Carl Krebs. Preguntado, 1.º si existía en la Biblioteca Real de Berlín el ejemplar de *Obras de Música para tecla*, de Cabezón, que Dehn había examinado y Eslava tuvo, también, la satisfacción de *ver y examinar*; y 2.º si realmente existía, además, un libro del mismo Cabezón, titulado: *Música teórica y práctica*, impreso en Madrid el año de 1578, etc., etc., he aquí lo que me contestó el amable musicólogo. A la primera pregunta: «*Obras de Música*, etc., Madrid, 1578. Sí, se halla el ejemplar de estas *Obras* en la Biblioteca Real de Berlín: he tenido á menudo entre manos este importante y rarísimo libro ²⁾.» A la segunda: «La *Música teórica y práctica* del mismo autor no existe en dicha Biblioteca. Monsieur Hilarión Eslava pretende haberlo visto (*Museo Orgánico español*, Madrid, 1853), pero tengo razones para creer que se trata aquí de un error. ¿Confundiría quizá el autor español la introducción (*Proemio*) que precede á las *Obras de Música* con un tratado teórico? Esta introducción, además, está escrita por Hernando de Cabezón.»

¿Podré asegurar, ahora, terminantemente, que este libro no ha existido jamás?

Puede admitirse como excusa la confusión que señala el sabio Dr. Krebs; pero el caso es que el *Proemio* no reza una sola palabra de técnica, y si algo se relaciona con este orden de conocimientos es desde el punto de vista no de la música teórica y práctica en general que requiere y supone un tratado semejante, sino bajo el aspecto limitado de la técnica de la cifra de la obra y la digitación adecuada á las composiciones del libro. Ni más ni menos, y esto es lo único que hay sobre esto en el libro, expresado, como requería, en brevisimos *Advertimientos* indispensables dada la indole de la obra, que es pura y simplemente de *tañido para tecla*.

Y ahora he de hacerme cargo de lo que Mr. Dehn hizo notar, al parecer, á Eslava, esto es, que en la obra de Cabezón se encuentra «la primera pieza escrita en Europa para *cuarteto* de cuerda». El sabio musicólogo Vander Straeten combatió victoriosamente esta especie, señalando cronológicamente ³⁾ la obra polifónico-instrumental, anterior al pretendido *quartetto* de Cabezón, en la cual se halla, realmente, dicha primera composición escrita para cuatro individuos de la familia de antiguas violas llamadas *da braccia* y *da gamba*. A mi entender no valía la pena de haberse tomado este trabajo ni aun para el caso de que Mr. Dehn hubiese asegurado, realmente, lo que Eslava le atribuye. Si Dehn no conocía la lengua castellana, no había más que hacerle deletrear palabra por palabra lo que reza el título del libro de Cabezón para convencerle de su error; si no quedaba convencido de que allí no se trataba de un *quatuor* (que en todo caso sería *terzetto*, pues no son cuatro sino tres, *tecla* (órgano), *arpa* y *vihuela*, los instrumentos que en la portada se mencionan), si no quedaba convencido, vuelvo á decir, de que en las obras contenidas en el libro, los *tres* instrumentos citados no se combinan entre sí polifónicamente, Eslava debía haberle hecho leer á Mr. Dehn lo que Hernando dice sobre esto en la *Declaración de la cifra que en este libro se usa*. ¿Qué declara Hernando en esta parte preliminar del libro? Precisamente lo que el curioso leerá á continuación y no supieron ó no quisieron leer los que vieron el libro

¹⁾ ¡Un tratado de composición! ¡en aquella época!

²⁾ Para escribir una obra de gran importancia, de la cual he de hablar luego.

³⁾ Vid. *Op. cit.* tom. VIII, pág. 19.

ait publié dans la même année *deux* livres différents de musique, sans parler une seule fois de cette double impression dans la *Préface* écrite en tête des *Œuvres de Musique pour orgue*, puisque, soit dit en passant, il y entre dans des détails étendus, heureusement pour la postérité, sur son père, sur sa naissance, sur son mérite, sur ses voyages, et sur l'estime dans laquelle le tinrent Philippe II, la cour et ses contemporains? Il faut ajouter encore que l'impression du livre a dû offrir de sérieuses difficultés, à cause de la tablature, sans doute, et que, comme le lecteur pourra le voir plus loin, l'ouvrage ne parut que trois années après la délivrance de la royale cédula de privilège, datée du Pardo, le 21 Septembre 1575.

Fétis, plus adroit qu'Eslava en matières bibliographiques, trouvait au fond quelque chose d'extraordinaire dans cela, et cessant de commenter Eslava quand il parle du traité de composition supposé, dit en reconnaissant le fait, mais en embrouillant le lecteur: «Cabezón écrivit de la même manière un *traité de composition* ¹⁾ intitulé *Musique théorique et pratique*, non moins rare que son premier ouvrage.» *Son premier ouvrage!*, quand Hernando nous affirme «que les travaux et les occupations de son père ne lui permirent pas d'écrire comme il l'eût fait s'il en avait eu le temps et s'il avait été tranquille», et que ce qui était publié dans le livre d'orgue, «n'était pas une chose conçue à dessein ni en tout repos, etc.»

Ces doutes parvinrent à troubler mon esprit, et devant la certitude absolue avec laquelle il semble qu'Eslava affirme qu'il existe *deux* livres de Cabezón et non pas un, je n'eus d'autre remède que celui de recourir à la compétence et au témoignage d'une personne entendue et sincère, pour débrouiller ce nouvel imbroglio bibliographique, plus terrible que les autres. La personne choisie fut le savant musicologue de Berlin, mon ami intime, le Dr Carl Krebs. Il lui fut demandé: 1° S'il se trouvait, dans la Bibliothèque Royale de Berlin, l'exemplaire des *Œuvres de Musique pour orgue*, de Cabezón, que Dehn avait examiné et qu'Eslava avait eu aussi la satisfaction de voir et d'examiner; 2° S'il existait réellement, en outre, un livre du même Cabezón, intitulé: *Musique théorique et pratique*, imprimé à Madrid, en 1578. Voici ce que cet écrivain aimable me répondit: A la première question, «*Œuvres de Musique*, etc., Madrid, 1578: Oui, l'exemplaire de ces *Œuvres* se trouve à la Bibliothèque Royale de Berlin; j'ai eu souvent entre les mains cet important et rarissime volume ²⁾.» A la seconde: La *Musique théorique et pratique*, du même auteur, ne se trouve pas dans cette Bibliothèque. Monsieur Hilarión Eslava prétend l'avoir vu (*Museo Orgánico español*, Madrid, 1853), mais j'ai des raisons pour croire qu'il y a là une erreur. L'auteur espagnol a-t-il peut-être confondu l'introduction (*Préface*) qui précède les *Œuvres de Musique* avec un traité théorique? De plus, cette introduction est écrite par Hernando de Cabezón.»

Puis-je affirmer, désormais, définitivement, que ce livre n'a jamais existé?

On peut admettre comme excuse la confusion que signale le savant Dr Krebs; mais il n'en est pas moins vrai que la *Préface* ne contient pas un seul mot technique, et que si elle traite quelque peu cet ordre de connaissances, ce n'est pas au point de vue de la musique théorique et pratique en général qui demande et laisse supposer un traité semblable, mais bien sous l'aspect limité de la technique de la tablature de l'œuvre, et du doigté approprié aux compositions du livre. Il n'y a rien de plus, et ce passage est le seul qui touche ce point dans le livre, passage écrit comme il l'exigeait, en très courts *Avertissements* indispensables, étant donné le caractère de l'œuvre, qui est purement et simplement de *tañido para tecla* (pour jouer de l'orgue).

Et maintenant, je dois expliquer ce que M. Dehn paraît avoir fait remarquer à Eslava, quant à l'œuvre de Cabezón, qui est «la première écrite en Europe pour instruments à cordes, à quatre parties». Le savant musicologue Vander Stracten a combattu victorieusement ce sujet, en donnant dans l'ordre chronologique ³⁾ l'œuvre polyphonique-instrumentale antérieure au prétendu *quartetto* de Cabezón, et dans laquelle se trouve réellement cette première composition écrite pour quatre individus de la famille des anciennes violes appelées *da braccia* et *da gamba*. A mon avis, il était inutile de se donner cette peine même dans le cas où M. Dehn eût affirmé réellement ce qu'Eslava lui attribue. Si Dehn ne connaissait pas la langue espagnole, il n'avait qu'à se faire traduire mot à mot le titre du livre de Cabezón pour se convaincre de son erreur; s'il n'était pas encore convaincu qu'il ne s'agissait pas là d'un *quatuor* (il s'agirait en tous cas d'un *terzetto*, puisque le titre ne fait mention que de trois instruments, *tecla* (orgue), *arpa* et *vihuela*, et non de quatre), s'il n'était pas convaincu, dis-je, que dans les œuvres contenues dans ce volume, les trois instruments mentionnés ne se combinaient pas polyphoniquement entre eux, Eslava devait faire lire à M. Dehn ce que Hernando dit à ce sujet dans la *Déclaration de la tablature dont on se sert dans le livre*. Que déclare Hernando dans cette partie préliminaire du livre? Ce que tout intéressé lira précisément à la suite, c'est que ceux qui virent le livre ne surent pas ou

¹⁾ Un traité de composition! A cette époque!

¹⁾ Pour écrire un ouvrage de grande importance, dont je parlerai plus tard.

¹⁾ Vid. *Op. cit.* T. VIII, page 19.

Y no mentemos ahora para nada á los que hablaron del libro sin haberlo visto jamás, porque éstos en el pecado de descrédito llevan la penitencia. «Los que quisieren aprovecharse de las composiciones de este libro» (de órgano) «para ponerlas ¹⁾ en la *vihuela*»,—dice Hernando—«tengan cuenta», etc. Y más adelante: «El instrumento del *harpa* es tan semejable á la *tecla* que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el *harpa* sin mucha dificultad». Y esto, además: «También se podrán aprovechar del libro los curiosos *menestriles*... que podrán sacar de esta cifra, muchos *motetes* y *canciones* y *fabordones*, etc.»

¡Vea, ahora, el lector á lo que ha quedado reducida la famosa leyenda de la *primera pieza* escrita en Europa para *cuarteto de cuerda*! A una antología de composiciones orgánicas, mejor dicho, á un *Compendio de Música*, como escribe Hernando, que contiene «las lecciones (de órgano) que su padre daba á sus discípulos», á una antología recopilada por el cariño filial, que «conoce haber hecho grandísimo agravio á su padre, en haber juntado algunas obras que él dió de lección á sus discípulos, por no haber sido cosa que él hubiese hecho de propósito para este fin».

Si alguien le hubiese podido hacer notar á Mr. Dehn que por las páginas de la *Declaración* citada aparecían también *menestriles*, lo del *cuarteto* se convierte por arte de birlibirloque en una orquesta completa y se nos da hecha y derecha á deshora la polifonía instrumental aplicada á una orquesta de instrumentos de tañido y de viento.

Sin embargo de todo, es incomprensible que Dehn, que era un buen musicólogo en toda la extensión de la palabra, pudiese afirmar lo que tan terminantemente asegura Eslava. El sabio Dr. Krebs, que ha estudiado muy á fondo, como veremos después, las composiciones contenidas en el libro de Cabezón, me confesaba en cierta ocasión que no comprendía, por más vueltas que le daba, el *lapsus* del malhadado *quatuor*, porque Dehn debía de saber y sabía, realmente, tan bien como nosotros, que la primera composición de esta especie, una fuga para cuatro antiguas violas, se halla en la obra de Hans Gerle, *Musica Teusch* (sic), impresa en 1532 en Nuremberg, por Jerónimo Formshlneyder.

Es mi opinión, Eslava entendió mal. Dehn se referiría, sin duda, al *quatuor* que se halla en la obra de Hans Gerle, y Eslava se figuraría que le hablaba de Cabezón. Después de meditar mucho en ello no cabe explicarse el hecho de otra manera. Ha de tener presente el lector que Dehn debió de consultar á menudo la famosa obra de Hans Gerle, tan á menudo que en el vol. 25, cuaderno 99, por más señas, de la Revista intitulada *Cæcilia*, publicó una composición á cuatro partes instrumentales extractada del libro citado, y no sólo esto sino todas las composiciones escritas, posteriormente, sobre el mismo tema melódico (confiado en la de Gerle á la parte de viola-tenor), muy popular en el siglo XVI, por Stölzer, Senfl y Rhaw.

Con esto queda probado y, á mi ver, bien probado, que Dehn no pudo haber asegurado lo que Eslava le atribuye por error involuntario ó mala inteligencia. Fétis, más ducho—como he dicho—en azares de bibliografía, no cae en el renuncio, aunque copia los datos referentes á la visita de Eslava á la Biblioteca de Berlín. Lo que no se explica es que no pusiera en entredicho la afirmación de Eslava, pues Fétis escribió la biografía de Gerle y consigna con todos sus detalles el trabajo de transcripción realizado por Dehn de que acabo de dar cuenta para destruir de una vez un error tan propalado por todas partes.

Glosando bibliográficamente á Eslava, pero echándoselas ridiculamente de crítico, escribe Soriano Fuertes en su archifamosa *Historia* ²⁾: «Don Félix Antonio Cabezón ³⁾ célebre organista y clavicordista de la cámara de Felipe II, en su tratado de *Música teórico-práctica* ⁴⁾, inserta un no pequeño número de cánones y cangrizantes ⁵⁾, asegurando que *había pocos compositores en España que las hicieran bien*, y mucho menos que *supiesen descifrar* las que se hallaban en las composiciones antiguas españolas y flamencas de su

¹⁾ Transcribirlas, como diríamos ahora.

²⁾ Tom. II, págs. 129-130.

³⁾ Saca á cuento las cosas estupendas que aquí leerá el lector, para probar que «nuestros músicos olvidaron la belleza del arte, por los *caprichos* de una escuela ridícula», la neerlandesa.

⁴⁾ Como de ordinario, no dice dónde vió y examinó el tal tratado.

⁵⁾ A buen seguro que si Cabezón hubiese alcanzado los tiempos de nuestro flamante historiador, en lugar de cánones y cangrizantes nos da una glosa sobre las coplas del Rosario de la Aurora que son de admirar (y le entusiasman hasta ponerle fuera de tino) en la sección de música del referido volumen. Vid. núm. 15 de dicha sección.

ne voulurent pas le lire. Nous ne nous occuperons plus désormais de ceux qui ont parlé du livre sans l'avoir jamais lu, parce qu'ils portent leur pénitence dans le péché de discrédit. «Ceux qui voudront tirer profit des compositions de ce livre (d'orgue) pour les transposer ¹⁾ sur la *vihuela*, — dit Hernando — devront tenir compte», etc. Et plus loin: «La *harpe* est un instrument si semblable à l'*orgue*, que tout ce que l'on touchera sur ce dernier pourra être joué sur la *harpe*, sans grande difficulté.» Il ajoute encore: «Les *menestriles* habiles pourront aussi tirer profit de ce livre... car ils pourront extraire de cette tablature de nombreux *motets*, des *chansons* et des *faux-bourçons*, etc.»

Le lecteur voit, dès maintenant, à quoi se réduit la fameuse légende du *premier morceau* écrit en Europe, à quatre parties pour instruments à cordes! Elle se résume en une anthologie de compositions pour orgue, ou mieux, comme l'écrit Hernando, en un *Abrégé de Musique* qui contient «les leçons (d'orgue) que son père donnait à ses élèves», en une anthologie rassemblée par la trendresse filiale, qui «reconnait avoir commis une grande faute, envers son père, en réunissant quelques œuvres qu'il avait données en leçon à ses élèves, et qui n'avaient pas été écrites par lui dans ce but».

Si quelqu'un eût pu faire observer à M. Dehn que, dans les pages de la *Déclaration* mentionnée, les *menestriles* apparaissaient aussi, ce qui a trait au *cuarteto* se convertit, par la vertu de la poudre de perlimpinpin, en un orchestre complet, et nous montre hors de saison, comme faite et parfaite, la polyphonie instrumentale appliquée à un orchestre d'instruments à cordes et à vent.

Malgré tout, il est incompréhensible que Dehn, bon musicologue dans toute l'acception du mot, ait pu affirmer ce que dit si positivement Eslava. Le savant Dr Krebs, qui a étudié très à fond, comme nous le verrons ensuite, les compositions contenues dans le livre de Cabezón, m'avouait une fois que, plus il retournait dans tous les sens le *lapsus* du malencontreux *quatuor*, moins il le comprenait; car Dehn devait savoir et savait, réellement, aussi bien que nous, que la première composition de ce genre, une fugue pour quatre violes anciennes se trouve dans l'œuvre de Hans Gerle, *Musica Teusch* (sic) imprimée à Nuremberg en 1532, par Jérôme Formshlneyder.

Eslava comprit mal, à mon avis. Dehn se reportait, sans doute, au *quatuor* qui se trouve dans l'œuvre de Hans Gerle, et Eslava se figura qu'il lui parlait de Cabezón. Après avoir beaucoup médité sur ce point, je n'arrive pas à m'expliquer le fait autrement. Le lecteur doit avoir présent à la mémoire que Dehn dut consulter souvent l'œuvre célèbre de Hans Gerle, si souvent même que, dans le tome 25, cahier 99, pour préciser mieux, de la Revue intitulée *Cæcilia*, il publia une composition à quatre parties instrumentales, tirée du livre mentionné, et non seulement cette partie, mais encore toutes les compositions écrites postérieurement sur le même thème mélodique (que Gerle donne à la partie de viole-ténor), très populaire au XVI^e siècle, grâce à Stölzer, Senfl et Rhaw.

Ainsi demeure prouvé et, selon moi, bien prouvé, que Dehn n'a pu assurer à Eslava ce que celui-ci lui attribue par erreur involontaire ou parce qu'il a mal compris. Fétis, plus versé — comme je l'ai dit — en matière de bibliographie, n'arrive pas à le démentir, bien qu'il relate les faits se rapportant à la visite d'Eslava à la Bibliothèque de Berlin. Ce qui ne s'explique pas, c'est qu'il n'ait pas mis en interdit l'affirmation d'Eslava, car Fétis, qui a écrit la biographie de Gerle, consigne dans tous ses détails le travail de transcription effectué par Dehn, et dont je viens de rendre compte afin de détruire d'une bonne fois une erreur si répandue de tous côtés.

Commentant bibliographiquement Eslava, mais se taxant ridiculement de critique, Soriano Fuertes écrit dans son archifameuse *Histoire* ²⁾: «Félix Antonio Cabezón ³⁾ célèbre organiste et claveciniste particulier de Philippe II, dans son traité de *Musique théorique-pratique* ⁴⁾, insère un assez grand nombre de canons et de *cangrizantes* ⁵⁾, affirmant que peu de compositeurs en Espagne les faisaient bien et qu'un plus petit nombre encore savaient déchiffrer ceux qui se trouvaient dans les compositions anciennes espagnoles et flamandes de

¹⁾ Les transcrire, comme nous dirions maintenant.

²⁾ Tome II, pages 129-130.

³⁾ Dans tous les cas, il réunit les choses stupéfiantes que va lire le lecteur, pour prouver que «nos musiciens oublièrent la beauté de l'art pour les *caprices* d'une école ridicule», l'école néerlandaise.

⁴⁾ Comme d'habitude, il ne dit pas où il a vu et examiné ce traité.

⁵⁾ Il est certain que si Cabezón eût atteint les temps de notre flambant historien, il nous eût donné, au lieu de canons et de *cangrizantes*, une glose sur les strophes ridicules du Rosaire de l'Aurore (qui l'enthousiasment jusqu'à le mettre hors de lui) dans la section de musique du volume mentionné. Vid. num. 15 de cette section.

tiempo ¹⁾. Esto afirma nuestras creencias y la (*sic*) de otros autores, *en que*, los maestros españoles, abandonando sus antiguas doctrinas, cifraron su saber y la brillantez del arte, en combinaciones extravagantes importadas de Flandes; y que á mediados del siglo xvi ²⁾ fué cuando esta importación comenzó á dar los frutos que concluyeron con los nuestros, teniendo en gran prestigio á Cabezón porque componía cánones y cangrizantes y sabía descifrar enigmas, y haciéndose poco aprecio de las obras de Morales, Guerrero, Escobedo, Victoria y otros compositores, por carecer de este requisito ³⁾. Sin quitarle el justo mérito que por sus conocimientos en el arte alcanzó Don *Félix* Antonio Cabezón tanto como organista, llamado el *Orfeo* de su tiempo, cuanto por las *dos* obras publicadas en Madrid por *sus hijos* en 1578 después de su muerte ⁴⁾, etc., etc. Cuenta por verdadero lo del famoso cuarteto de cuerda descubierto por el musicógrafo Dehn y añade para terminar el amazotado párrafo: «las doctrinas de Cabezón fueron puramente flamencas ⁵⁾ y sus obras no han tenido en el extranjero la celebridad ⁶⁾ de aquellos autores salidos de las escuelas españolas».

No es posible aglomerar en un solo párrafo más inexactitudes, más injusticias y más... sandeces.

«Cabezón—dice Parada y Barreto,—dejó una obra muy notable con el título de *Libro de música para tecla, arpa y vihuela*, cuya obra—y esto es nuevo—contiene cosas muy raras y curiosas acerca de la manera de tañer los instrumentos de su época. También escribió un *tratado de composición* con el título de *Música teórica y práctica*, cuyos ejemplares han llegado á ser muy raros.» Copia el fragmento de la consabida crónica de Calvete y pasa adelante.

Fétis, glosando, asimismo, á Eslava, escribe: «Cabezón publicó un *Libro de Música para tecla, harpa y vihuela*», cuyo título, que no es el de la obra en cuestión, traduce caprichosa y libremente en estos términos: «*Livre de musique pour jouer du clavecin* ⁷⁾, *de la harpe et de la viole*, Madrid, 1578, in fol. Esta obra fué publicada *par les soins de ses fils* ⁸⁾. Los ejemplares han llegado á ser tan raros, que Mr. Eslava, maestro de capilla de la reina de España, doña Isabel II, registró inútilmente todas las bibliotecas del país para encontrar uno, y sólo lo halló por una casualidad en la biblioteca de Berlín, en donde pudo examinarlo y hacer algunos extractos ⁹⁾... Este artista (Cabezón) tuvo *dos hijos* ¹⁰⁾, Don Antonio y Don Hernando Cabezón, que fueron, asimismo, organistas distinguidos.»

Fétis tuvo en su poder un ejemplar del libro de *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, «*recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo,*» y de esto da fe el Catálogo de su Biblioteca, cuyo riquísimo fondo fué adquirido, después de su muerte, por el Estado belga ¹¹⁾. El número 2,000 del referido Catálogo, corresponde á la obra de Cabezón, cuyo rotulado, salvo algunas erratas, es bastante exacto. Al pie del rotulado se lee esta mención, puesta, quizá, por el mismo Fétis, ó, más probablemente, por los que redactaron dicho Catálogo: *Ce volume contient une grande collection de pièces pour les instruments à cla-*

¹⁾ ¿Dónde ha dicho Cabezón esto que subrayo? ¿Dónde lo ha leído ese *historiador... pour rire?* Y si el lector recuerda que el libro en el cual Soriano Fuertes leyó todas esas cosas no existe ni ha existido jamás, ¿qué decir de la veracidad del historiador?; ¿hase dado jamás un caso como éste en que el desparpajo haya dejado tan mal parados los fueros de la verdad y la dignidad del historiador?

²⁾ Cuando Cabezón tenía 40 años, cuando se hallaba en el apogeo de su gloriosa carrera.

³⁾ Es como decir que en las obras de estos autores no había cánones. ¿Pues qué había? ¿Coplas del Rosario de la Aurora, como las de marras?

No me rebajo recogiendo del suelo tanta y tanta sandez; me basta transcribir y subrayar para poner á nuestro graciosísimo autor en la picota del descrédito. Pero lo risible es que Soriano ha dicho antes en el tom. I, (pág. 213) de su *Historia*, que «siendo en aquella época (en el siglo ix) los españoles los maestros de esta ciencia (la música), sin ningún género de duda los primeros maestros de música de los flamencos, fueron españoles».

⁴⁾ Aquí se confiesa culpable de no haber visto ni por el forro los *dos* libros. Vió... *por ojos* de ganso, diré, si se me permite el trastrueque, y á todo esto quedaría satisfecha y tranquila la conciencia del historiador.

⁵⁾ Júzguelo el lector con la documentación musical á la vista.

⁶⁾ No la han tenido hasta la presente en el extranjero gracias á la sagacidad y, sobre todo, á la rectitud de nuestros historiadores; pero, afortunadamente, la tendrán ahora tan encumbrada y tan duradera que pocas podrán igualarla en la medida.

⁷⁾ En lugar de *clavecin* pudo haber traducido (para el caso era lo mismo) espineta, virginal, etc., instrumentos de tecla como el *clavecin*. ¿Quién se lo impedía?

⁸⁾ Recopiló,—repito—puso en cifra y publicó la obra, «Hernando de Cabezón, su hijo».

⁹⁾ Eslava dice que *vió* y *examinó* el libro, pero no habla de los extractos á que se refiere Fétis.

¹⁰⁾ ¿Y quién le contó esto á Fétis?

¹¹⁾ Vid. el referido *Catalogue de la Bib. de F. J. Fétis, acquise par l'Etat belge. Bruxelles, librairie européenne C. Muquardt, Merzbach et Falk, 1877.*

leur époque ¹⁾. Cela affermit nos croyances et celle (*sic*) d'autres auteurs, *en ce que* les maîtres espagnols, abandonnant leurs anciennes doctrines, réduisirent leur savoir et l'éclat de leur art à d'extravagantes combinaisons importées de Flandes; car ce fut au milieu du xvi^e siècle ²⁾ que cette importation commença à donner les fruits qui convainquirent nos compositeurs qui tenaient Cabezón en grande estime parce qu'il composait des canons et des *cangrizantes*, savait déchiffrer les *énigmes*, et faisait peu de cas des œuvres de Morales, Guerrero, Escobedo, Victoria et autres compositeurs, parce qu'ils ne réunissaient pas ces conditions ³⁾. Sans lui ôter le juste mérite auquel ses connaissances dans l'art élevèrent *Félix* Antonio Cabezón, tant comme organiste, surnommé l'*Orphée* de son temps, que pour les *deux* ouvrages publiés par *ses fils* après sa mort ⁴⁾, à Madrid, en 1578», etc., etc. Il donne comme vrai le fameux *cuarteto* pour instruments à cordes, découvert par le musicographe Dehn, et ajoute en terminant ce lourd paragraphe: «les doctrines de Cabezón furent purement flamandes ⁵⁾ et ses œuvres n'ont pas eu à l'étranger la célébrité ⁶⁾ des auteurs sortis des écoles espagnoles».

Il est impossible d'amonceler dans un seul paragraphe plus d'injustices et plus de... sottises.

«Cabezón — dit Parada y Barreto — a laissé une œuvre très remarquable intitulée *Livre de musique pour orgue, harpe et vihuela*, œuvre — et cela est nouveau, — «qui contient des choses très rares et très curieuses sur la manière de jouer des instruments de son époque. Il a écrit aussi un traité de composition sous le titre de *Musique théorique et pratique*, dont les exemplaires sont devenus très rares.» Il copie le fragment de la chronique précitée de Calvete, et passe outre.

Fétis, commentant Eslava de la même façon, écrit: «Cabezón a publié un *livre de musique pour orgue, harpe et vihuela*», dont il traduit ainsi, capricieusement et librement, le titre qui n'est pas celui de l'œuvre en question: «*Livre de musique pour jouer du clavecin* ⁷⁾, de la harpe, et de la viole, Madrid, 1578, in-fol. Cette œuvre fut publiée par les soins de ses fils ⁸⁾. Les exemplaires en sont devenus si rares, que M. Eslava, maître de chapelle de la reine d'Espagne, Isabelle II, fouilla inutilement toutes les bibliothèques de la nation pour en trouver un et ne le rencontra, par hasard, que dans la bibliothèque de Berlin, où il put l'examiner et en tirer quelques extraits ⁹⁾... Cet artiste (Cabezón) eut deux fils ¹⁰⁾, Antonio et Hernando Cabezón, qui furent, aussi des organistes distingués.»

Fétis posséda un exemplaire du livre des *Œuvres de Musique pour orgue, harpe et vihuela*, d'Antonio de Cabezón, *recueillies et mises en tablature* par Hernando de Cabezón, *son fils*», et, de cela, fait foi le Catalogue de sa Bibliothèque, dont le fonds richissime fut acquis, après sa mort, par l'État belge ¹¹⁾. Le numéro 2000 de ce Catalogue correspond à l'ouvrage de Cabezón, dont la désignation, sauf quelques erratas, est assez exacte. A la suite de la désignation, on lit cette mention, mise là, peut-être, par Fétis lui-même ou, plus probablement, par ceux qui rédigèrent ce Catalogue: *Ce volume contient une grande collection de pièces pour les instruments à*

¹⁾ Où Cabezón a-t-il dit ce que je souligne? Où l'a lu cet historien... pour rire? Et si le lecteur se souvient que le livre dans lequel Soriano Fuertes a lu tous ces racontars n'existe pas et n'a jamais existé, que dire de la sincérité de l'historien? S'est-il jamais présenté un cas comme celui-ci, dans lequel le babillage ait laissé si facilement de côté les lois de la vérité et la dignité de l'historien?

²⁾ Cabezón avait 40 ans à cette époque, il était à l'apogée de sa glorieuse carrière.

³⁾ C'est dire que, dans les œuvres de ces auteurs, il n'y avait pas de canons. Que contenaient-elles alors? Des stances du Rosaire de l'Aurore comme celles d'autrefois?

Je ne m'abaisserai pas à relever une si grande sottise; il me suffit de transcrire et de souligner pour mettre notre très gracieux auteur au pilori du discrédit. Mais, ce qui est risible c'est que Soriano a dit auparavant, dans le tome I (page 213) de son *Histoire*, que «les espagnols étant à cette époque (1x^e siècle) les maîtres de cette science (la musique), les premiers maîtres de musique des flamands furent, sans aucun doute, espagnols.

⁴⁾ Ici il s'avoue coupable de n'avoir pas même vu la couverture des deux livres. Il vit... avec *des yeux* d'oie, que'on me pardonne l'expression, et cela a suffi à la satisfaction et au repos de la conscience de l'écrivain.

⁵⁾ Que le lecteur apprécie avec la documentation musicale sous les yeux.

⁶⁾ Jusqu'à présent, on l'a pas reconnue à l'étranger, grâce à la sagacité et surtout à la droiture de nos historiens; mais, heureusement, ils l'auront, désormais, si grande et si durable, qu'elle ne sera guère égalée.

⁷⁾ Au lieu de *clavecin*, il aurait pu traduire (ce qui revenait au même dans ce cas), épINETTE, virginal, etc., instruments à touches comme le *clavecin*; qui l'en empêchait?

⁸⁾ C'est «Hernando de Cabezón, son fils», — je le répète — qui rassembla, mit en tablature et publia l'ouvrage.

⁹⁾ Eslava dit qu'il *a vu et examiné* le livre, mais il ne parle pas des extraits auxquels Fétis fait allusion.

¹⁰⁾ Qui a raconté cela à Fétis?

¹¹⁾ Vid. le Catalogue mentionné de la Bib. de F. J. Fétis, acquise par l'État belge. Bruxelles, librairie européenne, C. Muquardt, Merzbach et Falk, 1877.

vier ¹⁾, *la harpe et les violes* ²⁾ á 4, 5 et 6 parties en tablature (cifra), avec una instruction sur cette tablature et les proportions.»

Es de creer que Fétis no tendría á mano el referido ejemplar en el momento de redactar la noticia bibliográfica que se ha leído más arriba. De otra manera no sería posible explicarse ni disculpar los dislates y errores de bulto que dejó consignados en aquella noticia. Quiero creerlo así ³⁾.

El buen Saldoni recopila las noticias anteriores, y al hablar del famoso cuarteto «descubierto por monsieur Dehn en el libro de Cabezón», escribe esta nota, sugerida por su patriotismo artístico y amor á la investigación: «Nosotros mandamos á pedir á Berlín esta pieza para *cuarteto* de cuerda, y, con fecha 2 de Diciembre de 1868, se nos contestó que no se encontraba ⁴⁾, cuya circunstancia sentimos muchísimo.» Y añade con candidez digna de mejor causa: «tal vez sea por causa de haber tenido poco interés en buscar la persona á quien nos dirigimos, ó bien á quien él se lo encargó, pues no ejerce la profesión música».

*
* * *

Pero dejando ya á un lado todas esas enojosas rectificaciones, desgraciadamente necesarias antes de entrar en materia, abramos con respeto el libro de Cabezón, pues él declarará á los lectores cuanto dejaron de escribir sobre él y su autor los que se eximieron de este deber por ignorancia ó negligencia.

Dice así la portada:

**OBRAS DE M V S I
CA PARA TECLA ARPA Y**

vihuela, de Antonio de Cabeçon, Mufico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nueftro Señor.

RECOPIADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabeçon su hijo. Anfi mefmo mufico de camara y capilla de su Mageftad.

DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nueftro Señor.

(Un escudo real perfectamente grabado, y debajo:)

CON PRIVILEGIO.

Impressas en Madrid en cafa de Francisco Sanchez. Año de M. D. L. XXVIII.

Verso de la portada, en blanco.

La Dedicatoria en la página siguiente. Dice así:

«A LA S. C. R. M
EL REY DON FHI-
LIPE NVESTRO
SEÑOR.

Hernando de Cabeçon su criado.

«No uuiera sido pequeña la ventura de Antonio de Cabeçon | mi padre, si dexara despues de su vida perpetuadas por succes | sion y herencia las dos principales cosas que en ella tuuo, que fue | ron el arte de la Musica, que tan estimada fue de todos, y el em | plearla en seruicio de V. M. que él tanto estimó, y aunque | quedamos con el titulo destas dos herencias este libro y yo, queda | mos tan lejos de igualar á mi padre, que

¹⁾ Sólo hay *obras para tecla* y precisamente para órgano y no para otro ni otros instrumentos de teclado.

²⁾ *Violes*, en plural. La traducción de *viole* no corresponde organográficamente á la voz *vihuela*.

³⁾ He averiguado, posteriormente, que en el Catálogo XXV de la casa del acreditado anticuario Leo Liepmannssohn, establecida, primeramente, en París el año 1869, en la actualidad en Berlín, figuraba un ejemplar de la edición original de la obra de Cabezón, el único, quizá, que haya aparecido en catálogos comerciales de libros. Este ejemplar fué vendido entonces por 400 francos á Mr. Fétis. Es el mismo que hoy se halla en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas, señalado, como he dicho, en el Catálogo del fondo perteneciente á Fétis, con el núm. 2,000.

⁴⁾ ¡Podía buscar tan inútilmente como la partida de bautismo el tal *cuarteto* la persona encargada de esta comisión!

clavier ¹⁾, la harpe et les violes ²⁾ à 4, 5 et 6 parties en tablature, avec une instruction sur cette tablature et les proportions.»

Il faut croire que Fétis n'avait pas sous la main l'exemplaire mentionné quand il rédigea la notice bibliographique qu'on vient de lire. Il ne serait pas possible autrement de s'expliquer ni de disculper les sottises et les erreurs grossières qu'il a consignées dans cette note. Je le crois ainsi ³⁾.

Le bon Saldoni rassemble les notices antérieures, et, parlant du fameux *cuarteto* «découvert par monsieur Dehn dans le livre de Cabezón,» il écrit cette note suggérée par son patriotisme artistique et par l'amour de l'investigation: «Nous avons fait demander à Berlin ce morceau pour *cuarteto* d'instruments à cordes, et on nous répondit, le 2 Décembre 1868, qu'il ne s'y trouvait pas ⁴⁾, ce que nous regrettâmes beaucoup.» Et il ajoute avec une candeur digne d'une meilleure cause: «cela tient peut-être à ce que la personne à laquelle nous nous sommes adressé, ou celle qui en fut chargée, n'y attacha pas d'importance, car elle n'exerce pas la profession de musicien.»

* * *

Laissant, enfin, de côté toutes ces rectifications ennuyeuses, mais malheureusement indispensables avant d'entrer en matière, nous ouvrons avec respect le livre de Cabezón, car il apprendra au lecteur tout ce qu'on a omis d'écrire à son sujet, et son auteur dénoncera ceux qui se sont exemptés de ce devoir par ignorance ou par négligence.

Le titre est ainsi conçu:

OBRAS DE M VSI

CA PARA TECLA ARPA Y

vihuela, de Antonio de Cabeçon, Mufico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor.

RECOPIADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabeçon su hijo. Anfi mefmo mufico de camara y capilla de su Mageftad.

DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nuestro Señor.

(Un écusson royal parfaitement gravé, et au dessous:)

CON PRIVILEGIO

Impressas en Madrid en cafa de Francisco Sanchez. Año de M. D. L. XXVIII.

Le verso du titre, en blanc.

La Dédicace, à la page suivante. La voici:

«A LA S. C. R. M
EL REY DON PHI-
LIPE NVESTRO
SEÑOR.

Hernando de Cabeçon su criado ⁵⁾).

«N'aurait pas été petite la gloire de Antonio de Cabeçon | mon père, s'il avait laissé après sa vie, perpétuées par succes | sion et hérédité, les deux principales choses qu'il eut en lui, qui fu | rent l'art de la Musique, qui fut tant estimée de tous, et l'avoir em | ployée au service de V. M. dont il fut si estimé, et quoique | nous res-tions ce livre et moi avec le titre de ces deux héritages, nous som | mes si loin d'égalier mon père, qu'il dut nous

¹⁾ Il ne contient que des *œuvres pour orgue*, précisément et non pour aucun autre instrument à clavier.

²⁾ *Violes*, au pluriel. La traduction *virole* ne correspond pas organographiquement au mot *vihuela*.

³⁾ Je me suis aperçu plus tard que dans le Catalogue XXV de la maison du célèbre antiquaire Leo Liepmannssohn, établie d'abord à Paris, en 1869, et actuellement à Berlin, figurait un exemplaire original de l'œuvre de Cabezón, le seul peut-être qui ait été porté dans le commerce sur des catalogues de livres. Cet exemplaire fut vendu, à l'époque, 400 francs à M. Fétis. C'est le même qui se trouve aujourd'hui dans la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, désigné, comme je l'ai dit, sous le num. 2000, dans le Catalogue de la Bibliothèque de Fétis.

⁴⁾ La personne chargée de cette commission pouvait chercher aussi inutilement ce *cuarteto* que l'extrait de baptême.

⁵⁾ Son serviteur.

fué necessario de | xarnos él encomendados á la Real clemencia y liberalidad | de V. M. que ha siempre acos-
tumbrado tomar debaxo de su | amparo y hazer merced á los hijos de criados que mueren en su ser | uicio.
Esto he yo por mi parte ya experimentado, auiendo recebido de V. M. el lugar y assiē | to que mi padre tuuo
en su Real Casa, supliendo por su benignidad en mí lo mucho que para ygua | lar á mi padre me faltaua. Agora
se presenta ante V. M. este libro, como heredero y successor | de su ingenio, aunque no tan rico como pudiera
quedar si su Author uuiera tenido el tiēpo y quie | tud necessario para escriuir. Supplico á V. M. que vsando
con él de su Real costumbre le re | ciba debaxo de su protection y amparo como cosa tan propia suya, nacida
y criada en su Real ca | sa y de criado que tanto desseó seruir á V. M.» (*Escudo del impresor.*)

Al dorso de la página indicada, el Privilegio firmado «Yo el Rey | por mandado de su Magestad | An-
tonio de Erasso». Dicese en el Privilegio: «Por quanto por parte de vos Hernando de cabeçon (*sic*) músico de
nuestra cámara y capilla, nos fue fecha relación de que Antonio de Cabeçon vuestro padre, musico que ansi-
mismo fué de nuestra camara y capilla, auia hecho y ordenado un libro intitulado *Compendio de música*, el qual
seruía para tecla, vihuela y arpa, y vos le auiedes recopilado y puesto en cifra», etc. y se añade que da licencia
y facultad á Hernando de Cabezón ó á la persona que su «poder ouiere y no otra» para que pueda imprimir
y vender el dicho libro por el espacio de «diez años cumplidos los primeros siguientes que corren y se quen-
tan desde el día de la fecha de nuestra cédula», expedida «en el Pardo á veynte y un días del mes de Septiem-
bre, de mil y quinientos y setenta y cinco años» ¹⁾.

En la página siguiente:

«*Proemio al lector en loor de la Música*» admirablemente escrito en sabroso y fluido estilo y en el lenguaje
propio y sentido de un hijo digno de tal padre. Ocupa seis páginas y algo más, de letra menuda y apretada.
«No será fuera de propósito—dice á poco de comenzar—poner aquí algunas consideraciones, sólo para traer á
la memoria lo que por el uso y tracto ordinario se huuiere dexado de aduertir ó puesto en olvido, y demás
desto dezir algo cerca del instrumento músico á cuyo uso se ha compuesto este libro, y del auctor del». Entra
en materia pregonandō las excelencias de la música; aduce los ejemplos de rúbrica en todas las obras y tra-
tados de aquella época y salen á relucir Aristóteles, Platón, Plutarco, etc.; encomia la utilidad que de la mú-
sica nos viene si de ella nos sabemos aprovechar. «La suavidad y deleyte que de la Música resulta, es tal—
continúa—«que la reciben no sólo los que la oyen pero aun los que la hazen, que esta excelencia tiene esta
arte entre las demás, que no se ministra de ageno contento, sino que primero le rescibe en sí y mayor por ser
mejor entendida de los que la professan que de otros». Llegando á decir algo del instrumento músico para que
principalmente se endereza la obra, «no metiéndose á considerar las consonancias y diversidades de voces que
en él hay», añade: «Son tantas las ventajas que á los demás instrumentos tiene, que son manifiestas y claras,
y cada uno entenderá aunque no sepa música. Las quales me parece que se pueden abreuiar en una sola y es
que si del instrumento al arte puede auer alguna proporción ó semejanza entre todos los instrumentos músi-
cos, ninguno hay que mejor la tenga á su arte... Este instrumento haze ventaja á todos los otros en cantidad
y en grandeza de voz, que es tal que fuera de los templos no puede proporcionarse á nuestros oidos ni sonar
bien en aposentos de casas por grandes que sean.» Sin tocar á la cuestión de organografía relativa al instru-
mento objeto del libro, pasa por alto, y es viva lástima, todo lo que se refiere á la parte mecánica del mismo,
porque esto no cuadraba, sin duda, á la seriedad de una prefación. Entretiēnese cantando las alabanzas del
órgano «instrumento divino si los hubo, cuyo señorío es tal que no consiente ser tocado de manos rudas y
principiantes ni es bien exercitarse en él la gramática del enseñar ni la molestia del deprender y estudiar,
teniendo unos instrumentos menores á quien tiene cometido esto, que son los que llaman *monacordio* y *clavi-
cordio*». El ejercicio del órgano «comunica autoridad al que le toca: el cual no está como los demás músicos
embarazado ni cargado con el instrumento: ni tampoco se descompone en voz, gesto ó meneo mientras tañe,
sino que está sentado y compuesto con sosiego, auctoridad y seruicio. Exercitando tan solamente las manos en
el tañer ²⁾ sin cansancio ni pesadumbres: es también el órgano bien antiguo instrumento, pues, quando lo que
dice el Psalmo, *Laudate eum in chordis et organo*, no se huuiesse de entender por él, sino por otro instrumento

¹⁾ Como he dicho antes, la impresión debió de ofrecer serias dificultades, á causa, sin duda, de la cifra, pues el libro apa-
reció tres años después del libramiento de la real cédula.

²⁾ Es muy de extrañar que en todo el libro no diga una sola palabra del pedalero ó de *las teclas de los pies*, como se lla-
maban en aquella época. La contextura polifónica de las obras de Cabezón supone, como veremos después, un pedalero bas-
tante extenso y dos teclados.

lais | ser recommandés par lui à la Royale clémence et libéralité | de V. M. qui a toujours eu pour habitude de prendre sous sa | protection et de traiter avec bienveillance les fils des serviteurs qui meurent à son ser | vice. J'ai déjà éprouvé cela pour ma part, ayant reçu de V. M. le lieu et l'em | ploï que mon père occupait dans votre Royale Maison, suppléant par votre bienveillance envers moi à tout ce qui, pour éga | ler mon père, me manque. Maintenant, ce livre se présente devant V. M., comme héritier et successeur | de son génie, quoique moins riche qu'il aurait pu l'être si son Auteur avait eu le temps et le re | pos nécessaire pour écrire. Je supplie V. M. que, usant envers lui de sa Royale coutume, elle le re | çoive sous sa protection et appui comme chose si personnellement sienne, née et créée dans sa Royale mai | son et d'un serviteur qui désire ardemment servir V. M.» (*Écusson de l'imprimeur.*)

Au verso de la page indiquée, se trouve le Privilège signé «Moi le Roi | par ordre de sa Majesté | Antonio de Erasso». Il est dit dans le Privilège: «De la part de vous, Hernando de Cabeçon (*sic*) musicien de notre maison et de notre chapelle, il nous a été rapporté que Antonio de Cabeçon votre père, qui fut aussi musicien de notre maison et de notre chapelle, avait fait et coordonné un livre intitulé *Abrégé de musique, qui servait pour orgue, vihuela et harpe, et que vous l'aviez réuni et mis en tablature*», etc., et il est ajouté qu'il est donné licence et faculté à Hernando de Cabezon ou à la personne qui «aurait ses pouvoirs et non autre» pour qu'il puisse imprimer et vendre ce livre pendant un espace de «dix ans accomplis, en comptant et à dater du jour de la date de notre cédula», expédiée au Pardo le vingt et un Septembre mil cinq cents soixante-quinze» ¹⁾.

A la page suivante:

«*Préface au lecteur à la louange de la Musique*» admirablement écrite en un style agréable et clair et dans le langage, personnel et convaincu, d'un fils digne d'un tel père. Elle remplit un peu plus de six pages, en caractères fins et serrés. «Il n'est pas hors de propos—dit-il presque en commençant—de placer ici quelques considérations, uniquement pour fournir à la mémoire ce que par l'usage et le temps naturel on eût omis de dire ou laissé dans l'oubli, et d'y ajouter quelque chose sur l'instrument de musique pour l'usage duquel a été composé ce livre, et sur son auteur.» Il entre en matière en préconisant les qualités de la musique; il ajoute les exemples de rubrique pris dans tous les ouvrages et traités de cette époque, et viennent briller, à leur tour, Aristote, Platon, Plutarque, etc.; il fait ressortir l'utilité que nous tirons de la musique si nous savons en profiter. «La suavité et le plaisir qui résultent de la Musique, sont tels»—ajoute-t-il—«que les goûtent, non seulement ceux qui l'écoutent, mais encore ceux qui la font, et que cet art a la qualité, parmi tant d'autres, de ne pas se contenter d'une satisfaction étrangère, mais qu'il la trouve d'abord en lui et d'autant mieux qu'elle est mieux comprise par ceux qui en font métier que par les autres». Arrivant à parler de l'instrument de musique pour lequel l'ouvrage est principalement écrit, «ne s'arrêtant pas à considérer les consonances et la diversité de voix qu'il contient», il ajoute: «Les avantages qu'il offre sur les autres instruments sont si grands, si évidents et si clairs, que tout le monde les comprendra quoique ne sachant pas la musique. Ces avantages me paraissent pouvoir se résumer en un seul qui consiste en ce que, s'il peut y avoir quelque analogie ou proportion entre l'instrument et l'art, aucun instrument, parmi tous les instruments, ne se rapproche mieux que celui-ci de son art... Cet instrument l'emporte sur tous les autres en quantité et en ampleur de voix, à ce point que, hors des temples, il ne peut s'ajuster exactement à nos oreilles, ni resonner bien dans les appartements si grands qu'ils soient.» Sans toucher à la question d'organographie relative à l'instrument objet du livre, il passe outre, et c'est regrettable, à tout ce qui a rapport à sa partie mécanique; cela ne cadrerait probablement pas avec le ton sérieux d'une préface. Il continue en chantant les louanges de l'orgue, «instrument divin s'il en fût, dont la puissance est telle qu'il ne veut pas être touché par des mains rudes et inexpérimentées, et qu'il est mal de s'exercer sur lui à l'enseignement de sa grammaire, et de l'importuner en apprenant et en étudiant sur lui, car il existe d'autres instruments de moindre importance auxquels revient cette tâche, tels que le *monocorde* et le *clavecin*.» L'exercice de l'orgue «donne de l'autorité à celui qui le touche: le musicien n'est pas là, comme les autres, embarrassé ni chargé de son instrument: il n'a pas non plus à employer la voix, ni de gestes ni de mouvements à faire pendant qu'il touche; il est simplement assis, calme dans son maintien, ayant de l'autorité et de la gravité. Il laisse seulement courir les mains sur le clavier ²⁾ sans fatigue ni pesanteur: l'orgue

¹⁾ Comme je l'ai déjà dit, l'impression dut offrir de sérieuses difficultés à cause du chiffre, sans doute, car le livre ne parut que trois ans après l'expédition de la cédula royale.

²⁾ Il est très étonnant qu'il ne dise pas un seul mot dans tout le livre du pédalier ou *des touches des pieds*, comme on l'appelait à cette époque. La contexture polyphonique des œuvres de Cabezon, suppose, comme nous le verrons plus loin, un pédalier assez étendu et deux claviers.

de cuerdas conforme á la interpretación de los hebreos, basta hallarse mención de los órganos hidráulicos, en Vitruvio, que fué antes del nacimiento de Christo nuestro Señor y en Heron...»

Pasando á hablar, después, de «los grandes ingenios y habilidades en su profesión que ha tenido el órgano», entra, finalmente, en materia poco antes de terminar el *Proemio*, y traza con seguro toque los rasgos de la personalidad moral y artística de su padre. Es tan importante y sobre todo *tan nuevo*, ó mejor dicho tan ignorado, gracias á la diligencia y seriedad con que se suelen escribir las historias, cuanto se refiere en esta última parte del *Proemio*, que sería culpable omisión pasarlo por alto. «Son pocos los que en ella (en el cultivo de la música) han tenido gran nombre, y entre estos pocos se puede afirmar con mucha verdad auerle merecido y conseguido mayor, Antonio de Cabezon, auctor deste libro, de cuya fama aun queda lleno el mundo, y no se perderá jamás entre los que precieren la música. Fué natural de *la montaña* ¹⁾ y *ciego desde muy niño* ²⁾, y no sin particular providencia de Dios, para que acrescentándose la delicadeza del sentido del oír, en lo que

¹⁾ *Sic*, con letra minúscula. ¿Natural de *la montaña* de Santander, acaso, aunque la calificación no parece tan antigua como la que se aplicaba por aquel tiempo al montañés natural de las montañas de Burgos, León, Asturias, etc.? ¿De *La Montaña*, nombre común á varios lugares de las provincias de Cornuña, Lugo, Oviedo y á otro de la misma provincia de Santander, partido judicial de Torrelavega? ¿De uno de los dos lugares de dicha provincia, *Cabezón de la Sal* ó *Cabezón de Liébana*, dada la antigua costumbre de adoptar como apellido el nombre del pueblo de naturaleza? La solución de este problema geográfico es de difícil averiguación si, como no es de esperar, no aparece la partida de bautismo que podría sacarnos de dudas, tarea en que ha andado empeñado con verdadero celo mi ilustre amigo D. Jesús de Monasterio.

Conste de todos modos que Cabezón no fué natural de Madrid.

¿Nació en el año 1510 y en el día señalado arbitrariamente, al parecer, por los biógrafos? Sin pruebas de convicción no me atrevo á garantizar la exactitud del día de su nacimiento, acostumbrado por desconfianza á no admitir sino lo que se haya comprobado bien. Admito el dato del año de su nacimiento, pero á beneficio de inventario el del día en que ocurrió.

¿Murió en Madrid el día del mes y del año indicados, esto es el 26 de Marzo de 1568? El monumento sepulcral erigido en San Francisco el Grande prueba que su enterramiento se verificó en Madrid y la fecha de su muerte acaecida en el día y mes de su muerte se señala con insistencia, aunque sin comprobación, por historiadores de nota, entre otros Nicolás Antonio y los autores de la *Biografía Eclesiástica completa* (Vid. más adelante). Dos datos me afirman en la creencia de que el señalamiento es exacto, algo vago el primero y segurísimo el segundo. Al decir Hernando de su padre en el *Proemio*, pocas líneas más arriba, que «de la fama de Antonio de Cabezon, auctor deste libro, *aun queda lleno el mundo*», da por acaecida su muerte algunos años antes, *doce* si nos atenemos á la fecha de impresión del libro, *nueve* si nos fijamos en la del *Privilegio*. En este sentido se ha de admitir la frase subrayada, *aun queda lleno el mundo*.

Es más concreto el dato que nos ofrece el historiador Gachard en la edición de *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine, écrites pendant son voyage au Portugal (1581-1583), publiées d'après les originaux autographes conservés dans les Archives royales de Turin*—par...—Paris—E. Plon, Nourrit et C.^{ie}, 1884. En la *Carta V*, encabezada: *A las infantas mis hijas* y fechada en *Lisboa á 10 de Julio de 1581*, se lee: «Y no sé si habréis sabido que, por no haber aquí quien tañiese bien los órganos en la Capilla, hize venir á Cabezon.» Mr. Gachard comenta este texto con la siguiente nota: «En los Archivos del Palacio Real de Madrid, existen varios documentos concernientes á Fernando (*sic*) de Cabezon, en los cuales se le llama *músico* del rey. Pertenencia á la cámara de Felipe II, desde el mes de Junio de 1566». El lector habrá comprendido perfectamente que el Cabezon á que se refiere la carta de Felipe II es Hernando. La nota de Mr. Gachard diciendo que Hernando se hallaba al servicio de Felipe II desde el mes de Junio de 1566, da gran fuerza á la fecha consignada del fallecimiento de Antonio de Cabezon como acaecida en aquel mismo año, si se piensa que Felipe, protector y gran admirador de Cabezon padre, repararía como reparó en el hijo la triste pérdida experimentada, nombrándole, casi inmediatamente, para el mismo empleo de músico de cámara y capilla de Su Majestad, que tan gloriosamente había desempeñado su padre. Recuérdese en qué términos refiere el hecho Hernando: «que no hubiera sido poca la ventura de Antonio de Cabezon, su padre, si dejara después de su vida perpetuadas por sucesión y herencia, el arte de la música y el emplearla en servicio de Su Majestad, las dos principales cosas que en ella tuvo»; que aunque quedaron con el título de estas dos herencias el libro y Hernando, su piadoso y amantísimo hijo, fué necesario dejarlos él encomendados á la liberalidad y amparo de su soberano, bien dispuesto siempre á «hacer merced á los hijos de sus criados que mueren en su servicio»; en fin, que Hernando «esto había él por su parte experimentado habiendo recibido de V. M. el lugar y asiento» que su padre tuvo en la Real Casa.

La protección que Felipe II dispensó á Cabezon se significa, á mi entender, no sólo en lo que hasta aquí ha podido notar el lector, sino en la presunción que tengo de que la edición del libro que nos ha legado á la posteridad algunas obras de Cabezon, en las cuales no se halla, como dice Hernando, «todo lo que sabía el Maestro», fué debida á la real munificencia del soberano.

Terminaré esta larga nota diciendo que las fechas cronológico-biográficas referentes á Cabezon han de consignarse en estos términos:

Nació en *la montaña* el año de 1510; murió en Madrid el día 26 de Marzo de 1566.

²⁾ Tampoco *vieron* esto los que tenían ojos para leer. ¡*Ciego desde muy niño*, y la ceguera no le impidió dominar como el primero la enrevesada técnica del arte de su época ni ser insigne y maravilloso tañedor de órgano y clavicordio! El autor de ta-

est aussi un très ancien instrument et, quand bien même ce que dit le Psaume, *Laudate eum in chordis et organo*, ne se rapporterait pas à lui, mais à quelque autre instrument à cordes, conforme à l'interprétation des Hébreux, il suffit de se rappeler les orgues hydrauliques, dans Vitruve, qui vivait avant la naissance du Christ notre Seigneur et dans Héron...»

Parlant ensuite des grands génies et des grandes habiletés que dans sa profession a fait déployer l'orgue depuis qu'il existe, il entre, enfin, en matière, au moment d'achever la *Préface*, et trace avec un tact sûr les traits de la personnalité morale et artistique de son père. Tout ce qui se rapporte à la dernière partie de cette *Préface* est si important et surtout *si nouveau*, ou pour mieux dire si ignoré, grâce au soin et au sérieux qu'on a l'habitude de prendre pour écrire les histoires, qu'il serait coupable de l'omettre. «Ceux qui y ont conquis un grand nom (dans la culture de la musique) sont peu nombreux, et parmi ceux-là seulement un petit nombre pourrait affirmer en toute sincérité l'avoir mérité et obtenu plus grand qu'Antonio de Cabeçon, auteur de ce livre, de la réputation duquel le monde est plein et qui ne la perdra jamais auprès de ceux qui apprécient la musique. Né dans la montagne ¹⁾, il était aveugle depuis sa plus tendre enfance ²⁾; ce fut là une protection spéciale de Dieu,

¹⁾ *Sic*, avec minuscule. Né dans la montagne de Santander, peut-être, quoique cette qualification ne paraisse pas aussi ancienne que celle qui s'appliquait alors au montagnard naturel des montagnes de Burgos, de León, des Asturies, etc.? Dans *La Montaña*, nom commun donné à plusieurs endroits des provinces de Coruña, de Lugo, d'Oviedo et à un autre lieu de la même province de Santander, territoire judiciaire de Torrelavega? Ou bien dans l'un des deux villages de la même province, *Cabezón de la Sal* ou *Cabezón de Liébana*, par suite de l'ancienne coutume d'adopter comme nom de famille le nom du lieu de la naissance? La solution de ce problème géographique est difficile à donner si, comme il n'y a plus lieu de l'espérer, on ne trouve pas l'acte de baptême qui pourrait nous tirer du doute, tâche dans laquelle s'est engagé avec une véritable ardeur mon illustre ami M. Jésus de Monasterio.

Il y a lieu de constater de toutes façons que Cabezon n'est pas né à Madrid.

Est-il né en 1510, à la date qui paraît être arbitrairement désignée par les biographes? Sans preuves à conviction, je ne me risque pas à garantir l'exactitude du jour de sa naissance, habitué par méfiance à n'admettre que ce dont je me suis assuré. J'admets la date de l'année de sa naissance, mais je n'accepte que sous bénéfice d'inventaire celle du jour où elle survint.

Mourut-il à Madrid le jour du mois et de l'année indiqués, c'est-à-dire le 26 Mars 1568? Le monument sépulcral érigé à Saint-François le Grand prouve qu'il fut enterré à Madrid, et la date de sa mort se fixe avec insistance, quoique sans preuve, d'après des historiens de marque tels que Nicolás Antonio et les auteurs de la *Biographie Ecclésiastique Complète* (Vid. plus loin). Deux faits me confirment dans la croyance que ce renseignement est exact, quoique le premier soit vague et le second tout à fait certain. Quand Hernando dit de son père dans la *Préface*, quelques lignes plus haut, que «le monde est encore plein de la réputation de Antonio de Cabezon, auteur de ce livre», il indique que sa mort est survenue quelques années auparavant, douze ans si nous nous en rapportons à la date de l'impression du livre, neuf si nous nous fixons sur celle du *Privilege*. Dans ce sens il faut admettre la phrase soulignée, le monde est encore plein.

Plus concrète est l'indication que nous fournit l'historien Gachard dans l'édition des *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine, écrites pendant son voyage au Portugal (1581-1583), publiées d'après les originaux autographes conservés dans les archives Royales de Turin, par...*—Paris.—E. Plon, Nourrit et C^o., 1884. Dans la *Lettre V*, intitulée: *Aux infantes mes filles* et datée de *Lisbonne, le 12 Juillet 1581*, on lit: «Je ne sais si vous avez appris que, personne ne touchant bien ici de l'orgue à la Chapelle, j'ai fait venir Cabezon.» M. Gachard commente ce texte avec la note suivante: «Dans les archives du Palais Royal de Madrid, il existe certains documents concernant Fernando (*sic*) de Cabezon, dans lesquels on lui donne le titre de *musicien* du roi. Il appartenait à la maison de Philippe II, depuis le mois de Juin 1566.» Le lecteur a certainement compris que le Cabezon à qui fait allusion la lettre de Philippe II, est Hernando. La note de M. Gachard disant que Hernando était au service de Philippe II, depuis le mois de Juin 1566, donne un grand poids à la date consignée de la mort de Antonio de Cabezon, comme survenue dans cette même année, si l'on considère que Philippe, protecteur et grand admirateur de Cabezon père, réparait, comme il la répara dans le fils, la triste perte qu'il avait faite, en le nommant presque immédiatement au même emploi de musicien de la maison et de la chapelle de Sa Majesté, emploi qu'avait tenu si glorieusement son père. Rappelons en quels termes Hernando relate le fait «que la gloire de Antonio de Cabeçon, son père, n'aura pas été petite, puisqu'il a laissé après sa vie perpétuées par la succession et l'hérédité l'art de la musique, et le mérite de l'avoir employé au service de Sa Majesté, les deux principales choses qu'il trouva en elle»; que, bien que le livre et Hernando, son fils pieux et très aimant, restassent avec la charge de ces deux héritages, il dut les laisser recommandés à la libéralité et à la protection de son souverain, toujours bien disposé à «rendre justice aux fils de ses serviteurs morts à son service»; enfin que, pour sa part, «il en avait fait l'expérience, puis qu'il reçut de V. M. le lieu et l'emploi» que son père avait dans la Maison Royale.

La protection que Philippe II accorda à Cabezon est démontrée, selon moi, non seulement par ce que le lecteur a pu observer jusqu'ici, mais encore par la présomption que j'ai que l'édition du livre qui a légué à la postérité quelques œuvres de Cabezon, parmi lesquelles ne se trouve pas, comme le dit Hernando, «tout ce que savait le Maître», est due à la munificence royale du souverain.

Je terminerai cette longue note en disant que les dates chronologico-biographiques se rapportant à Cabezon, doivent se résumer en ces termes:

Il naquit dans la montagne, en 1510; et mourut à Madrid le 26 Mars 1566.

²⁾ Ceux qui avaient des yeux pour voir, n'ont pas vu non plus. *Aveugle depuis sa plus tendre enfance!* et la cécité ne l'a pas empêché de dominer le premier la technique embrouillée de l'art de son époque, ni d'être un remarquable et merveilleux

faltaua de la vista, y duplicándose en él aquella potencia, quedase tan aventajada y sutil que alcanzasse á lo que su gran ingenio comprehendía, y sosegoda (*sic*, por sosegada) por otra parte la imaginativa de las especies visibles que la suelen inquietar, estuviese atenta á la alta contemplación de su estudio. Y no estoruassee las maravillosas obras, que para gloria y alabanza de su criador, ordenaua, y por su mano tañía con tan gran admiración de quantos le oyan: es Dios tan liberal en las recompensas que da por lo que á los hombres quita, que por el usufructo de la vista corporal que quitó á Antonio de Cabeçon, le dió una vista maravillosa del ánimo abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilazas (por *sutilezas*) grandes desta arte y llegar en ella a donde hombre humano jamás llegó ¹⁾ y bien se pareció auer rescibido este don de su ingenio de mano de Dios, pues fué como origen y principio de una singular virtud y christiandad, en que no menos se auentajó en su vida, que en las obras de su música, siruiendo á nuestro señor, no solo con el armonía della pero con aquella rara suerte de música, que Sócrates dezía, concordando sus buenas obras, con sus palabras sin caer en la reprehensión que Diogenes haze á los músicos de su tiempo, que sabiendo templar las cuerdas, no sabían templar las passiones de su ánimo. No fué destos el buen Antonio de Cabeçon, ni alabó menos á Dios con su corazón que con sus manos, enderezando siempre á su gloria los estudios é inuenciones desta arte, sin tener otro fin, no se ensoberueciendo, por lo que en ella alcanzó, ni teniendo en menos, á los que menos sabían, antes honrrándolos á todos y estimando sus cosas, y alabándoles lo bueno que en ella auía mostrando dessear él de poder hacer otro tanto. Lo qual hazía con gran senzillez, sin género de ironía ó dissimulación, y de su grande humildad, procedía no solo estimarse por consumado ni perfecto, en lo que profesaua, pero aun tenerse siempre por discípulo y estudiando á la continua, y aun reprehendiéndose á sí mismo, quando no alcanzaua algo de lo que su desseo le proponía. No se alzó con este talento marauilloso, ni dexó de comunicarlo á quantos él pudo enseñar que fuessen capaces dello, aunque fuessen muy pobres, porque no le movía cobdicia ni intereses, sino pura charidad y virtud, y assi no se contentaua de enseñarles el arte, pero les aconsejaua y amonestaua siempre siruiesen á Dios, si querían aprouechar en ella. Con estas y otras muchas virtudes que tuuo, alcanzó ser tan uniuersalmente bien querido de quantos le conocían, que realmente no ay cosa que mas bien quistos haga los hombres que la virtud, porque la excelencia de ingenio sola, no mueue amor en los que la conocen, sino admiración e inuidia. Destas dos consecuencias tuuo siempre Antonio de Cabeçon, por suya, la primera, dexando ocupados tanto con ello los ánimos de los que le oyan, que la segunda nunca halló lugar donde entrar, porque no suelen los hombres tener embidia de las cosas de que no se juzgan ser capaces. Y ninguno huuo tan loco, que no rindiesse sus fantasias á la grandeza de ingenio que en Antonio de Cabeçon se conocía. Lo qual se entendió assi no solo en España pero en Flandes y en Italia, por donde anduuo siguiendo y siruiendo al catholico Rey don Philippe nuestro señor de quien fué también querido y estimado, quanto pudo ser hombre de su facultad de Rey ninguno, y aun en demostración desto *hizo sacar su retrato y le tiene oy en día en su Real palacio*. Estas jornadas y ocupaciones, *no le dexaron escreuir* como lo hiziera, si tuuiera quietud y tiempo, y assi *lo que en este libro va, mas se pueden tener por migajas que cayan de su mesa*, que por cosa que el huuiese hecho de propósito ni de assiento, por que *no son más que las lecciones que el*

les prodigios se da la mano con ese otro ciego maravilloso, «llamado el Didimo ó el Saunderson español», comó dijo el P. Andrés (*Origen y progresos y estado actual de toda literatura...* Edición traducida del italiano, Madrid, Sancha, 1784-1806, vol. III, capítulo VII, pág. 479) elevado á las regiones de la inmortalidad en alas de la inspiración lirica de Fray Luis de León. Al lado del nombre de Salinas colocará desde hoy más la posteridad el de Cabezón, ese otro ciego que *viera* las cosas más admirables en Música.

¡Caso digno de notarse! La historia ha registrado no pocos nombres de autores ciegos que el mundo venera en obras grandes y España ofrece un contingente bastante numeroso en el cual no se han fijado los historiadores. Al lado del nombre de Salinas, el más conocido entre todos, gracias á la popularidad del grabado de Esteve, reproducción del retrato pintado por el famoso Pantoja (1551-1610), debe colocarse á Cabezón, á Pedro de Madrid (gran tañedor de vihuela, hijo de Sevilla), á Miguel de Fuenllana (autor de la famosa *Orphenica Lyra*), á Nassarre (organista y notable didáctico), al celebrado organista, llamado el ciego de Daroca (¿Pablo Bruna?), á Juan Fernando, hijo de padre español, de patria flamenco, poeta, lógico, filósofo y músico excelente y compositor admirable, y en los tiempos modernos á los dos Isern, entre otros que no recuerdo.

Los que citaron el libro de Calvete *El felicísimo viaje* (Vid. nota 2, p. VIII), sólo se fijaron en lo que se lee en la pág. 18 de aquel libro, copiado por Eslava, pero no notaron lo que Calvete menciona especialmente al hablar de los personajes que se embarcaron con Felipe II. En el fol. 6, dice: «En música el *único* organista Antonio de Cabezón, *ciego de nacimiento*».

¹⁾ El elogio inspirado por el cariño filial, no resulta exagerado, considerada la época en que floreció Cabezón. Lo tributaba, además, un músico de aventajadas condiciones.

car la délicatesse du sens de l'ouïe s'accroissant de ce qui manquait à celui de la vue et doublant en lui cette faculté, devint si fine et si subtile, qu'elle atteignait le but que son grand génie voulait atteindre; cette délicatesse débarrassée, d'autre part, de l'imaginative des espèces visibles qui la distraient habituellement, était ainsi tout attentive à la haute contemplation de son étude. Il ne faut donc pas s'étonner des œuvres merveilleuses qu'il composait à la gloire et à la louange de son créateur et qu'il touchait à la grande admiration de tous ceux qui l'écoutaient: Dieu est si généreux dans les récompenses qu'il accorde aux hommes pour remplacer ce qu'il leur enlève, que, pour l'usufruit de la vue corporelle qu'il ôta à Antonio de Cabeçon, lui donna une vue merveilleuse de l'esprit en lui ouvrant les yeux de l'entendement pour lui permettre d'atteindre les grandes subtilités de cet art et arriver en lui où jamais homme n'atteignit ¹⁾. Il parut bien avoir reçu de la main de Dieu le don de son génie, car il fut comme l'origine et le principe d'une vertu et d'une dévotion particulières, dont bénéficia non moins sa vie que ses œuvres de musique, servant le seigneur, non seulement avec l'harmonie mais avec cette rare fortune musicale, dont Socrate disait, mettant mieux en accord ses bonnes œuvres avec ses paroles, sans tomber dans la réprimande qu'adressait Diogène aux musiciens de son temps, qu'ils savaient modérer les cordes et non les passions de leur âme. Le bon Antonio de Cabezon ne fut pas de ceux-là; il ne loua pas moins Dieu avec son cœur qu'avec ses mains, dédiant toujours à sa gloire les études et les inventions de son art, sans avoir d'autre but; loin de s'enorgueillir de ce qu'il obtint par son concours, il ne rabaisait pas ceux qui savaient moins, les louant devant tous, estimant leurs productions, louant ce qu'il y avait de bon en elles, et se montrant désireux de pouvoir en faire autant. Il faisait cela avec une grande simplicité, sans aucune espèce d'ironie ni de dissimulation, car il résultait de sa grande humilité que, non seulement il ne se considérait pas comme accompli et parfait dans l'art qu'il professait, mais qu'il se regardait toujours encore comme élève, étudiant sans cesse, et se reprenant même, quand il n'atteignait pas le but qu'il s'était proposé. Sans se glorifier de ce talent merveilleux, il l'enseigna à tous ceux à qui il put l'apprendre et qui y étaient aptes, bien qu'ils fussent pauvres, car il n'était guidé ni par le gain ni par l'intérêt, mais par la charité pure et la vertu; aussi ne se contentait-il pas de leur enseigner l'art, mais il leur conseillait toujours de servir Dieu, s'ils voulaient l'acquérir. Grâce aux nombreuses vertus qu'il pratiquait, il arriva à être si universellement aimé par tous ceux qui le connaissaient, qu'il est certain qu'il n'y a que la vertu qui fasse chérir les hommes; car la seule perfection du génie n'inspire pas d'affection à ceux qui l'apprécient, mais de la admiration et de l'envie. De ces deux conséquences, Antonio de Cabeçon, regarda toujours la première comme sienne, laissant s'en préoccuper l'esprit de ceux qui s'y prêtent, car la seconde n'eut jamais prise sur lui, les hommes n'ayant pas l'habitude d'envier les choses dont ils se sentent incapables. Il n'y eut jamais d'homme assez fou pour ne pas rendre justice à la grandeur du génie reconnu à Antonio de Cabezon. Il en fut ainsi non seulement en Espagne, mais en Flandre et en Italie où il suivit et servit le Roi catholique Philippe notre seigneur, dont il fut aimé et estimé, autant qu'homme de sa qualité put l'être d'aucun Roi, et ce qui le prouve c'est *que ce roi fit faire son portrait et qu'il le garde aujourd'hui dans son Royal palais*. Ces voyages et ces occupations *ne lui permirent pas d'écrire* comme il l'eût fait s'il en eût eu le temps et le loisir; c'est pourquoi *ce qui se trouve dans ce livre, peut être plus tôt considéré comme des miettes tombées de sa table* que comme une chose faite avec intention et en tout

toucher d'orgue et de clavecin! L'auteur de tels prodiges donne la main à cet autre merveilleux aveugle, «appelé le Didyme ou le Saunderson espagnol», comme dit le P. André (*Origine, progrès et état actuel de toute la littérature...* Édition traduite de l'italien, Madrid, Sancha 1784-1806 vol. III, chapitre VII, pag. 479) élevé aux régions de l'immortalité sur les ailes de l'inspiration lyrique de Fray Luis de León. La postérité placera mieux aujourd'hui, à côté du nom de Salinas, celui de Cabezon, cet autre aveugle qui *voyait* les choses les plus admirables en Musique.

Fait digne de remarque! L'histoire a enregistré un grand nombre d'auteurs aveugles que le monde vénère pour leurs belles œuvres et l'Espagne en offre un contingent assez important, sur lequel aucun historien ne s'est fixé. A côté du nom de Salinas, le plus connu entre tous, grâce à la popularité de la gravure d'Esteve, reproduction du portrait peint par le célèbre Pantoja (1551-1610), il faut accoler à celui de Cabezon, ceux de Pedro de Madrid (gran toucheur de *viñuela*, enfant de Séville), de Miguel de Fuenllana (auteur de la fameuse *Orphenica Lyra*), de Nasarre (organiste d'une didactique remarquable), du célèbre organiste appelé l'aveugle de Daroca (Pablo Bruna?), de Juan Fernando, fils de père espagnol, flamand de naissance, poète, logicien, philosophe, musicien excellent et compositeur admirable, et dans les temps modernes, ceux des deux Isern, parmi d'autres dont je ne me souviens pas.

Ceux qui ont cité le livre de Calvete *El felicísimo viaje* (Vid. note 2, page IX), ne se sont basés que sur ce qu'ils ont lu à la page 18 de cet ouvrage, copié par Eslava mais ils n'ont pas remarqué ce que Calvete mentionne spécialement en parlant des personnages qui s'embarquèrent avec Philippe II. Au folio 6, il dit: «Comme musicien, le *seul* organiste Antonio de Cabezon, *aveugle de naissance*».

¹⁾ L'éloge inspiré par la tendresse filiale, n'est pas exagéré par rapport à l'époque à laquelle florissait Cabezon. Celui qui le lui rendait était, en outre, un musicien de talent.

daua á sus discípulos ¹⁾, las cuales no eran conforme á lo que sabía el maestro, sino á la medida de lo que ellos podían alcanzar y entender. Pero con todo eso se conocerá en ellas lo mucho que este insigne varón supo, y quien dello se aprovechara es bien que conseruando la grata memoria del auctor, enderesce como él hizo á gloria y honrra de Dios lo que estudiare y supiere, pues con todas artes y más particularmente con ésta quiere ser alabado.»

Hasta aquí el interesante y sentidísimo *Proemio* de Hernando, del cual sale como esculpida á cincel la figura de su padre. Ordenados para el fin de completar determinadas particularidades biográficas que omite Hernando, tienen aquí su natural cabida una porción de datos que nos ofrecen los autores de algunos libros especiales en los que incidentalmente se trata de Cabezón.

Merecen ocupar el primer lugar unos curiosísimos y por demás interesantes detalles que copio del tomo XI del *Memorial Histórico Español* ²⁾. Pertenece este tomo á la *Miscelánea de Zapata* ³⁾, especie de centón que trata de más de dos mil asuntos diversos. En el capítulo titulado *De habilidades de ciegos*, se lee: «...Pero volviendo á los ciegos de agora, ninguno dicen que igualó á Antonio Cabezón, músico de órgano de Su Magestad, ni en estos ni en los tiempos pasados. No sólo le tocaba, mas le concertaba todo hasta la mínima parte de él, como si viera. Casó por amores, que fué gran maravilla, en un ciego, bien que con los amores todos lo están; y también lo es que los enamorados no se quejan: así, pues, el ciego amor tiene dominio en los ciegos. Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia, y en las manos conocía á todos cuantos vivían con él tocándolos...» ⁴⁾.

El camino para determinados rebuscos está bien trazado con el dato que aquí se nos ofrece. En Palencia había por aquella época un famoso maestro llamado Tomás Gómez, cuyo nombre y apellido ha sido conseruado por la tradición junto con el de su origen. ¿Fué éste el maestro de Cabezón? «Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia», nos dice Zapata. Desde el año de 1520 al de 1550 figuran en el episcopologio de la sede de aquella diócesis: Don Pedro Ruiz de la Mota (tomó posesión el 22 de Agosto de 1520); Don Antonio de Roxas (7 de Julio de 1524); Don Pedro de Sarmiento (15 de Noviembre de 1525); Don Francisco de Mendoza (3 de Octubre de 1534), y Don Luis Cabeza de Vaca, que tomó posesión de la sede el 30 de Mayo de 1537 y murió el 12 de Diciembre de 1550. Puede colegirse por estos antecedentes el obispo que tuvo de familiar, quizá, á nuestro famoso organista. En este sentido ha tenido la dignación de hacer algunas investigaciones, que espero den resultados, el Ilmo. y Excmo. Sr. Obispo que hoy rige la diócesis de Palencia.

En la *Biografía Eclesiástica completa* ⁵⁾, tomo III, págs. 125-126, se lee: «Cabezón (Antonio): capellán y organista de la Real Capilla del rey D. Felipe II, y su músico de cámara. Antes del sacerdocio contrajo matrimonio, del cual tuvo varios hijos, entre los cuales se cuenta á Hernando de Cabezón, que en 1590 era también organista de la Real Capilla ⁶⁾. Habiendo enviudado Antonio, abrazó el estado eclesiástico y murió en 26 de Marzo de 1566, á los cincuenta y seis años de su edad. Fué depositado en el convento de San Francisco y se esculpió en su sepulcro la siguiente inscripción... Escribió un *Libro de Música para tecla, arpa y vihuela*, que imprimió su hijo en Madrid», etc.

En la *Historia de Madrid*, por Amador de los Rios y Rada y Delgado, se lee ⁷⁾: «Fueron muy celebrados músicos (entre otros que citan) Antonio de Cabezón, capellán y organista de la Real Capilla, y su hermano ⁸⁾ Juan, también excelente en el propio arte...»

¹⁾ Note bien el lector lo que aquí escribe Hernando, repitiendo con insistencia lo que ya ha dicho en la *Dedicatoria* y reiterará, todavía, en los *Advertimientos* escritos al frente del libro.

²⁾ Colección de documentos, opúsculos, etc., que publica la Real Academia de la Historia.—Madrid, imp. de la R. A. en 1851, cuando comenzaron á publicarse y, ahora, en 1894, en la de Tello. Se han publicado XXXI tomos.

³⁾ Zapata «parece haber nacido en Llerena á 16 de Noviembre de 1532», según D. Pascual de Gayangos en la Introducción al referido tomo XI del *Memorial*.

⁴⁾ Zapata habla también en este mismo capítulo del famoso vihuelista, el autor de la *Orphenica Lyra*, Miguel de Fuenllana, de quien dice esto que sorprenderá á los lectores: «Y otro Fuenllana, ciego, cuando el rey de Bohemia gobernó á España, era postillón; que salía con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y les guiaba á su jornada y les tornaba á volver, y así no se podrá decir: cuando los ciegos guían guay de los que van detrás, sino guay de los que corren la posta».

⁵⁾ Redactada por una reunión de eclesiásticos y letrados, etc. Madrid, Aguado.—Barcelona, Grau.—1848, en cuyo año empezó á publicarse.

⁶⁾ Ya sabemos que lo era desde el año de la muerte de su padre.

⁷⁾ *Historia de la Villa y Corte de Madrid*... Madrid, Ferrá de Mena, impresor, 1860. Consta de 4 tomos. Vid. tomo III, página 158.

⁸⁾ Hermano menor, probablemente, como veremos más adelante, en donde quedará perfectamente establecido este dato.

repos, puisque ce ne sont que les leçons qu'il donnait à ses élèves ¹⁾, leçons qui n'étaient pas d'accord avec ce que savait le maître, mais mises à la portée de ce que ces élèves pouvaient arriver à comprendre. Malgré cela, on connaîtra par elles le grand savoir de cet homme illustre, et celui qui en tirera vraiment profit est celui qui, conservant la douce mémoire de l'auteur, dédiera comme il l'a fait lui-même ce qu'il apprendra et saura à la gloire et à l'honneur de Dieu, qui veut être loué par tous les arts, et plus particulièrement par celui-ci.»

Jusqu'ici la *Préface* intéressante et très émue de Hernando, qui fait ressortir comme taillée au ciseau la figure de son père. Une série de notes, que nous offrent les auteurs de quelques livres spéciaux dans lesquels il est incidemment question de Cabezón, réunies dans le but de compléter certaines particularités biographiques déterminées, omises par Hernando, trouvent ici leur place naturelle.

De très curieux et aussi de très intéressants détails que je copie dans le tome XI du *Memorial Histórico Español* ²⁾, méritent d'occuper la première place. Ce tome appartient à la *Miscelánea de Zapata* ³⁾, sorte de centon qui traite plus de deux mille sujets divers. Dans le chapitre intitulé *De l'habileté des aveugles*, on lit: «...Mais revenant aux aveugles d'aujourd'hui, on dit que pas un, ni dans ces temps ni dans les temps passés, n'a égalé Antonio Cabezón, organiste de Sa Majesté. Non seulement il touchait de l'orgue, mais il savait le régler dans ses moindres détails comme s'il avait vu clair. Il se maria par amour, chose étonnante de la part d'un aveugle, bien qu'en amour tous les hommes soient aveugles; il est fort surprenant aussi que les amoureux ne s'en plaignent pas: aussi l'amour aveugle a-t-il son domaine chez les aveugles. Avant d'habiter chez le roi, il vivait avec un évêque de Palencia, et il reconnaissait au toucher toutes les personnes qui l'entouraient...» ⁴⁾.

Avec le renseignement qui nous est offert ici, le chemin à suivre pour des recherches déterminées est tout tracé. Il y avait à cette époque, à Palencia, un maître fameux appelé Tomás Gómez, dont le nom a été conservé par la tradition avec celui de son origine. Fût-il le maître de Cabezón? «Avant d'habiter chez le roi, il vivait avec un évêque de Palencia», nous dit Zapata. De 1520 à 1550, dans l'épiscopologe du siège de ce diocèse figurent: Pedro Ruiz de la Mota, qui prit possession du siège le 22 Août 1520; Antonio de Roxas, le 7 Juillet 1524; Pedro de Sarmiento, le 15 Novembre 1525; Francisco de Mendoza, le 3 Octobre 1534, et Luis Cabeza de Vaca, qui prit possession du siège le 30 Mai 1537 et mourut le 12 Décembre 1550. D'après ces antécédents, on peut trouver l'évêque qui donna peut-être l'hospitalité à notre célèbre organiste. Mgr l'Évêque qui dirige aujourd'hui le diocèse de Palencia a bien voulu faire quelques recherches dans ce sens.

Dans la *Biographie Ecclésiastique complète* ⁵⁾, tome III, pages 125-126, on lit: «Cabezón (Antonio): chapelain et organiste de la Chapelle Royale du roi Philippe II et son musicien de chambre. Avant d'embrasser le sacerdoce, il contracta mariage et eut plusieurs enfants, parmi lesquels Hernando de Cabezón qui, en 1590, était aussi organiste de la Chapelle Royale ⁶⁾. Devenu veuf, Antonio embrassa l'état ecclésiastique et mourut le 26 Mars 1566, à l'âge de cinquante-six ans. Son corps fut déposé dans le couvent de Saint-François et l'inscription suivante fut gravée sur son tombeau... Il écrivit un *Livre de Musique pour orgue, harpe et vihuela*, que son fils fit imprimer à Madrid», etc.

Dans l'*Histoire de Madrid*, par Amador de los Ríos et Rada y Delgado, on lit ⁷⁾: «Antonio de Cabezón, chapelain et organiste de la Chapelle Royale, et son frère ⁸⁾ Juan, aussi parfait dans le même art, furent deux célèbres musiciens (parmi d'autres qu'ils citent)...»

¹⁾ Que le lecteur remarque bien ce qu'écrivit Hernando; car il répète avec insistance ce qu'il a dit dans la *Dédicace*, et ce qu'il répètera encore dans les *avertissements* écrits en tête du livre.

²⁾ Collection de documents, d'opuscules, etc., que publie l'Académie Royale d'Histoire.—Madrid, imp. de la R. A., 1851, à l'époque où commença la publication et, aujourd'hui, 1894, imp. de Tello. Trente-deux volumes sont publiés.

³⁾ Zapata «doit être né à Llerena, le 16 Novembre 1532», d'après Pascual de Gayangos, dans l'Introduction du tome XI du *Memorial* mentionné.

⁴⁾ Zapata parle aussi dans ce même chapitre du fameux *vihuelista*, auteur de la *Orphenica Lira*, Miguel de Fuenllana, au sujet de qui il dit ceci qui surprendra les lecteurs: «Un autre Fuenllana, aveugle, était postillon, quand le roi de Bohême gouvernait l'Espagne, il partait avec les courriers et les cavaliers de la maison du maître de poste, les guidait dans leurs voyages et les ramenait. On ne pourra donc plus dire: quand les aveugles conduisent gare à ceux qui vont derrière, mais gare à ceux qui courent la poste.

⁵⁾ Rédigée par une société d'ecclésiastiques et de lettrés, etc. Madrid, Aguado.—Barcelone, Grau.—1848. C'est à cette date que fut commencée la publication.

⁶⁾ Nous savons qu'il occupait cette place depuis la mort de son père.

⁷⁾ *Histoire de la Ville et de la Cour de Madrid...* Madrid, Ferrá de Mena, imprimeur, 1860. Elle a 4 volumes. Vid. tome III, page 158.

⁸⁾ Frère cadet, probablement, comme nous le verrons plus loin, en établissant définitivement ce fait.

Entre otros historiadores de Felipe II, leo en Fornerón ¹⁾: «Para completar la apreciación de las aptitudes artísticas de Felipe II, puede añadirse que gustaba de oír las composiciones de música religiosa, debidas á su organista Cabezón. Estas composiciones se ejecutan *todavía* en las catedrales de Toledo y León ²⁾»

Volviendo, ahora, al examen del libro de Cabezón, he aquí lo que sigue á continuación del *Proemio* que hemos dejado atrás:

—«*Ioan. Christophori Calueti Stellæ* ³⁾ de *Antonio Cabeçone Musico Regio encomium*».

—«*De Pedro Laynez, Soneto*».

—«*A Antonio de Cabeçon, el Licenciado Iuan de Vergara*». Es un soneto del cual copio este pasaje:

«*Que mortal vista (Antonio) jamás pudo,
Lo que sin ella tú...*»

—«*Alonso de Morales Salado, en alauanza del author.—Soneto.*»

A continuación:

«*Tabla de lo que se contiene en este Libro, y declaración de la cifra, con algunos avisos que están al principio del.*»

No doy aquí la copia de la *Tabla* porque me ha de servir de pauta para el análisis de las composiciones de Cabezón, que va más adelante, con objeto de que el lector pueda comprobar por medio de ella, página por página, cuanto se refiera á la cifra del libro transcrita por mí con tan rigurosa escrupulosidad, que he respetado hasta las mismas erratas de imprenta.

A continuación de la *Tabla*:

«*Declaración de la cifra que en este libro se vsa.*»

«Para inteligencia y uso de la cifra deste libro»—dice Hernando—«se ha de presuponer que *el que quiere poner las obras de él en Tecla* (en música para órgano), *Arpa* ó *Vihuela* ⁴⁾ ha de saber cantar y tener muy conocidos y en la memoria los signos de la música, significados en esta cifra por las siete primeras letras de guarismo que corresponden á las siete letras de los signos, en esta manera: 1, *Fefaut* (FA); 2, *Gesolreut* (SOL); 3, *Alamire* (LA); 4, *Befabemi* (SI); 5 *Cesolfaut* (DO); 6, *Desolre* (RE) y 7, *Elami* (MI).»

El sistema de cifra adoptado por Hernando de Cabezón es sencillo y cómodo. Consiste en siete guarismos que representan aquella serie de notas en distintas *tessiture*, según los rasguillos, comas ó puntos que acompañan á dichos números. Puede exponerse en la forma siguiente para evitar explicaciones difusas:

do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi
5,,	6,,	7,,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,
			fa	sol	la	si	do	re	mi
			1	2	3	4	5	6	7
			fa	sol	la	si	do	re	mi
			1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
			fa	sol	la				
			1.'	2.'	3.'				

Estas series de guarismos expresan los nombres de las notas que van indicados encima de los números á partir desde el *Do* (colocado en la segunda línea adicional inferior de la clave de *Fa* en 4.^a) hasta el *La* (primera línea adicional superior de la clave de *Sol*).

Los *bemoles*, que ordinariamente coincidían en el antiguo sistema en las cifras 4 y 7, se expresan en la cifra de Cabezón con una *b* al lado de dichas cifras y los *sostenidos* (*becuadros*, á veces, dado aquel sistema), con una cruz al lado del número, en esta forma: 1 ×, 2 ×, 5 ×.

Los guarismos aparecen combinados sobre 2, 3, 4, 5 ó 6 líneas, que corresponden al número de partes vocales de la composición. Sirve de puntillo, ligado, ó ligadura, según los casos, una especie de *o* partida en esta forma, *o*. El silencio ó la pausa se expresa así: —|—|—; el compás por el signo correspondiente, colocado

¹⁾ Forneron.—*Hist. de Philippe II*, Paris, Plon, 1881-82, 4 vols. in 8.º

²⁾ *¡Todavía!* He aquí un adverbio bien tristemente inoportuno, que inspira amargas reflexiones.

³⁾ Según Marcillo (*Crisi de Cataluña*, pág. 338), Calvete «nació en Barcelona, si bien Lanuza, en las *Historias de Aragón*, dice que en Sariñena».

⁴⁾ Subrayo estas palabras para hacer notar de nuevo que, leyéndolas bien y correctamente, no era posible inventar la leyenda del *cuarteto*.

Entre autres historiens de Philippe II, je lis dans Forneron ¹⁾: «Pour compléter l'appréciation des aptitudes artistiques de Philippe II, on peut ajouter qu'il aimait à entendre les compositions de musique religieuse dues à son organiste Cabezón. Ces compositions s'exécutent *encore* dans les cathédrales de Tolède et de Léon ²⁾».

Revenant, ensuite, à l'examen du livre de Cabezón, voici ce qui suit la *Préface* que nous avons laissée en arrière:

—«*Ioan. Christophori Calueti Stellæ* ³⁾ de Antonio Cabezone Musico Regio encomium.»

—«*De Pedro Laynez, Soneto.*»

—«*A Antonio de Cabezon, el Licenciado Iuan de Vergara.*» C'est un sonnet dont j'extrais ce passage:

«*Quelle vue mortelle (Antonio) put jamais,
Ce que, sans elle, toi...*»

«*Alonso de Morales Salado, en alauanza del author.—Soneto.*»

A la suite:

«*Table de ce qui est contenu dans ce livre, et déclaration de la tablature avec quelques avis qui se trouvent au commencement.*»

Je ne copie pas la *Table* ici, parce qu'elle doit me servir de règle pour l'analyse des compositions de Cabezón, qui vient plus loin, afin que le lecteur puisse vérifier avec elle, page par page, tout ce qui se rapporte à la tablature du livre que j'ai transcrit avec une si scrupuleuse exactitude que j'ai respecté même les fautes d'impression.

Après la *Table*:

«*Déclaration de la tablature employée dans ce livre.*»

«Pour l'intelligence et l'emploi de la tablature de ce livre,»—dit Hernando—«on suppose que *celui qui voudra adapter les morceaux qu'il contient pour orgue* (pour musique d'orgue), *harpe* ou *vihuela* ⁴⁾ sait chanter et connaît et a présents à la mémoire les signes de la musique, désignés dans cette tablature par les sept premières lettres de la progression, et qui correspondent aux sept lettres des signes, de cette façon: 1, *Fefaut* (FA); 2, *Gesolreut* (SOL); 3, *Alamire* (LA); 4, *Befabemi* (SI); 5, *Cesolfaut* (DO); 6, *Desolve* (RÉ) y 7, *Elami* (MI).»

Le système de tablature adopté par Hernando de Cabezón est simple et commode. Il consiste en sept progressions qui représentent cette série de notes en différentes *tessiture*, suivant les traits, les virgules ou les points qui accompagnent ces chiffres de la tablature. On peut l'exposer dans la forme suivante pour éviter des explications diffuses:

do	ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré	mi
5,,	6,,	7,,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,
			ta	sol	la	si	do	ré	mi
			1	2	3	4	5	6	7
			fa	sol	la	si	do	ré	mi
			1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
			fa	sol	la				
			1.'	2.'	3.'				

Ces séries de progressions expriment les noms des notes qui sont indiquées au-dessus des numéros à partir du *Do* (placé dans la seconde ligne additionnelle inférieure de la clef de *Fa* en 4.^a) jusqu'au *La* (première ligne additionnelle supérieure de la clef de *Sol*).

Les *bémols*, qui, dans l'ancien système, correspondent aux chiffres 4 et 7, s'expriment dans la tablature de Cabezón par un *b* placé à côté de ces chiffres et les *dièses* (les *bécarres*, quelquefois, étant donné ce système), par une croix placée à côté du numéro, ainsi: 1 ×, 2 ×, 5 ×.

Les progressions sont combinées sur 2, 3, 4, 5 ou 6 lignes qui correspondent au nombre de parties vocales de la composition. Une espèce de *o* coupé comme suit, ●, sert, suivant les cas, de point lié ou de lien. Le silence ou la pause s'exprime ainsi: —|—|—; la mesure s'indique par le signe correspondant, placé au com-

¹⁾ Forneron. —Hist. de Philippe II, Paris, Plon, 1881-82, 4 vols. in 8.°

²⁾ *Encore!* Voici un adjectif bien tristement inopportun et qui inspire d'amères réflexions.

³⁾ D'après Marcillo (*Crisi de Cataluña*, page 338), Calvete «naquit à Barcelone, bien que Lanuza, dans les *Histoires d'Aragon*, dise que ce fut à Sariñena.»

⁴⁾ Je souligne ces mots pour faire observer de nouveau que, en les lisant bien et correctement, il était impossible d'inventer la légende du *cuarteto*.

al principio, y por las líneas divisorias que separan entre sí los valores del mismo, y éstos por figuras de notas ordinarias, como en los sistemas usuales de cifra para vihuela. Esto es todo.

«Los que quisieren aprovecharse de las composiciones de este libro (de órgano), *para ponerlas* en la vihuela ¹⁾, tengan cuenta»—añade, después de explicar extensamente la cifra—«que toparán algunas voces que van glosando; han de dejar la una ²⁾ y así podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes» ³⁾.

Dice, después, que «el instrumento del *harpa* es tan semejable á la *tecla*, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad». Y añade esto, que es curioso: «También se podrán aprovechar del libro los curiosos *menestriles*, en ver inuenciones de glosas, tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la lizenca que tiene cada voz ⁴⁾, sin perjuicio de las otras partes, y esto toparán en muchos *motetes*, *canciones* y *fabordones* que ellos tañen ⁵⁾ que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en *canto de órgano*.»

Es muy importante lo que á continuación de esto escribe Hernando de Cabezón, respecto á «*El orden que se ha de tener para subir y bajar la tecla*». Es un pequeño tratado de digitación al uso que tiene grandes afinidades con los que presentaron algunos años antes Fray Juan Bermudo y Fray Tomás de Santa María. Conviene tomar amplia nota de estos libros importantes porque revisten interés excepcional para la cuestión que aquí se debate. Titúlase el de Fray Bermudo: *Comiença el libro llamado declaraciõ de instrumētos musicales dirigido al illustrissimo señor, el señor don Francisco de çuñiga, Conde de Miranda... etc., compuesto por el muy reuerendo padre fray Juā Bermudo, de la ordē de menores* ⁶⁾... *examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa y Christoual de Morales, etc. Ossuna por Iuan de Leo impressor... 1555*. El rotulado del de Santa María dice así: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumēto en que se pudiere tañer á tres, y á quatro voces y á más... El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprouado por el eminente músico de su Magestad Antonio de Cabeçon y por Iuan Cabeçon, su hermano* ⁷⁾ etc. Valladolid, por Francisco Hernández de Córdoua, 1565.

Los historiadores de la música no han hallado vestigio alguno de autor que establezca reglas fijas de digitación hasta mediados del siglo XVI. Remontándonos un poco no dejaremos de encontrar, como siempre, un maestro español, que si no se ha adelantado á sus contemporáneos, no se le puede echar en cara que haya quedado rezagado en el desarrollo y progresos del arte. Buena prueba dan de ello Fray Bermudo y el P. Santa María en las obras de referencia, en las cuales establecen reglas de digitación que hacían suponer la existencia de obras de un arte de tecla adelantadísimo, que hoy confirma Cabezón con sus admirables composiciones. Fray Bermudo adopta la digitación completa de cinco dedos, y aconseja subir y bajar las escalas con los dedos 1, 2, 3 y 4 de ambas manos. Santa María aconsejaba subirlas y bajarlas de esta suerte:

	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	si	la	sol	fa	mi	re	do
Derecha. .	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2
Izquierda. .	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4
ó bien															
Derecha. .	1	2	3	4	1	2	3	4	3	2	1	4	3	2	1
Izquierda. .	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	4	1	2	3	4

Antes de presentar esta última digitación, dice: «raras veces se suben ni bajan todos los *cinco* dedos (esto supone que alguna vez debían usarse forzosamente todos), sino cuando mucho los *cuatro*». En otra ocasión hace notar «por regla general que pocas veces falta, que cuando al bajar con la mano derecha se hiriere

¹⁾ Para transcribirlas ó adoptarlas á la vihuela, se sobreentiende.

²⁾ Por imposibilidad material si la composición se transcribía para vihuela de 5 ó 6 órdenes.

³⁾ Difícil era esto, si no imposible, aun adaptando las obras á la vihuela de siete órganos.

⁴⁾ ¿Y qué entenderían de licencias contrapuntísticas los buenos *menestriles*?

⁵⁾ Dato histórico precioso.

⁶⁾ Paso por alto varias particularidades bibliográficas del libro con objeto de abreviar.

⁷⁾ Queda esclarecido este punto por medio de la *aprobación* que se acaba de leer. Juan de Cabezón, maestro de Cristóbal de León, antes citado, no fué hijo sino hermano y hermano menor, probablemente, de Antonio, si se atiende al orden en que van colocados sus nombres en la portada del libro de Santa María. Confirman este dato, como ya se ha visto antes, Amador de los Ríos, y Rada y Delgado, en su *Historia de Madrid*.

mençement, et par les lignes divisionnaires qui séparent ces valeurs entre elles, et ces valeurs sont indiquées par des notes ordinaires, comme dans les systèmes actuels de tablature pour vihuela. Et c'est tout.

«Ceux qui voudront tirer profit des compositions de ce livre (d'orgue) pour les transporter sur la vihuela ¹⁾ devront tenir compte»—ajoute-t-il, après avoir longuement expliqué la tablature,—«qu'ils trouveront quelques voix qui se heurtent; ils n'auront qu'à laisser de côté la première composition ²⁾ et pourront ainsi jouer avec facilité tout ce qui est chiffré dans ce livre; il en sera de même pour ceux qui ont l'habitude de jouer sur une vihuela à sept ordres ³⁾».

Il dit ensuite que «l'instrument de la harpe est si semblable à l'orgue que tout ce qui se touche sur ce dernier peut se jouer sur la harpe sans grande difficulté. Il ajoute encore ceci, qui est curieux:» les *menestriles* avides de voir des inventions de gloses, traitées avec sincérité sur des sujets composés et de comparer la licence de chaque voix ⁴⁾, sans porter préjudice aux autres parties, pourront aussi tirer profit de ce livre, et ils en rencontreront dans beaucoup de *motets*, de *chansons* et de *faux-bourçons* qu'ils jouent ⁵⁾ et qu'ils pourront très facilement traduire cette tablature en *chant d'orgue*.»

Ce qu'écrivit ensuite Hernando de Cabezón est très important «quant à *L'ordre qu'il faut suivre pour monter et descendre la touche*». C'est un petit traité de doigté pratique, ayant de grandes affinités avec ceux que présentèrent quelques années avant Fray Juan Bermudo et Fray Tomás de Santa María. Il est utile de prendre bonne note de ces ouvrages remarquables, parce qu'ils acquièrent une importance exceptionnelle dans la question que l'on agite ici. Celui de Fray Bermudo s'intitule: *Ici commence le livre intitulé: déclaration d'instruments musicaux, dédié à l'illustrissime seigneur, monsieur Francisco de Cúñiga, Comte de Miranda... etc., composé par le très révérend père frère Juã Bermudo, de l'ordre mineur ⁶⁾... examiné et approuvé par les notables musiciens Bernardino de Figueroa et Christoual de Morales, etc. Ossuna par Juan de Leo imprimeur... 1555*. Le titre de celui de Santa María est ainsi libellé: *Livre appelé Art d'improviser (de jouer la Fantaisie), tant sur orgue que sur vihuela, et sur tout autre instrument sur lequel on puisse jouer à trois et à quatre voix et même davantage... Ce livre fut examiné par ordre du très haut conseil Royal, et approuvé par l'éminent musicien de sa Majesté Antonio de Cabeçon et par Juan Cabeçon, son frère ⁷⁾, etc. Valladolid par Francisco Hernández de Córdoba, 1565*.

Les historiens de la musique n'ont trouvé, jusqu'au milieu du XVI^e siècle, aucune trace d'auteur établissant des règles fixes de doigté. En remontant un peu, nous trouverons certainement, comme toujours, un maître espagnol qui, s'il n'a pas devancé ses contemporains, ne peut être accusé d'être resté en arrière dans le développement et les progrès de l'art. Fray Bermudo et le P. Santa María en fournissent une bonne preuve dans leurs ouvrages de référence, dans lesquels ils établissent des règles de doigté qui laissaient supposer l'existence d'œuvres d'un art d'orgue très avancé, que les admirables compositions de Cabezón confirment aujourd'hui. Fray Bermudo adopte le doigté complet de cinq doigts, et conseille de monter et de descendre les échelles avec les doigts 1, 2, 3 et 4 des deux mains. Santa María conseillait de les monter et de les descendre ainsi:

	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do	si	la	sol	fa	mi	ré	do
Droite. . .	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2
Gauche. . .	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4
ou bien															
Droite. . .	1	2	3	4	1	2	3	4	3	2	1	4	3	2	1
Gauche. . .	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	4	1	2	3	4

Il dit avant de présenter ce dernier doigté: il est rare que les cinq doigts montent et descendent (cela laisse supposer que quelquefois on devait forcément les employer tous), mais très souvent les quatre.» Il fait remarquer ailleurs «qu'en règle générale, à de rares exceptions près, si l'on frappe avec le pouce, en descendant

¹⁾ Pour les transcrire ou les adapter à la vihuela est sous-entendu.

²⁾ Par impossibilité matérielle, si la composition se transcrivait pour vihuela de 5 ou 6 ordres.

³⁾ Cela était difficile, si non impossible, même en adaptant les œuvres à la vihuela de sept ordres.

⁴⁾ Que pouvaient comprendre les bons *menestriles* aux licences de contrepoint?

⁵⁾ Fait historique précieux.

⁶⁾ Dans le but d'abrégier, je passe certaines particularités bibliographiques du livre.

⁷⁾ Ce point est, désormais, éclairci par l'*approbation* qu'on vient de lire. Juan de Cabezón, maître de Cristóbal de León, déjà cité, ne fut pas le fils, mais le frère et le frère cadet, probablement, de Antonio, si l'on s'en rapporte à l'ordre dans lequel ses noms sont placés dans le titre du livre de Santa María. Amador de los Rios et Rada y Delgado, dans leur *Histoire de Madrid*, confirment ce fait, comme on l'a déjà vu.

con el pulgar, luego se ha de seguir inmediatamente el dedo de enmedio». Conocía y practicaba el cambio de dedos para la ejecución de notas repetidas y, para el caso, indicaba esta numeración:

Derecha. . .	2	3	2	3	2	3
Izquierda. . .	1	2	1	2	1	2

Digitaba las octavas de ambas manos con primero y quinto, y las de la izquierda algunas veces con $\frac{1}{4}$ ó con $\frac{2}{5}$ (*sic*).

En obra especial he estudiado con la extensión debida los sistemas de digitación empleados por los tratadistas más antiguos (Vid. la parte publicada de mi *Bibliografía Musical Española*). Huelga aquí este estudio, pues aparte de lo que llevo dicho sobre el sistema de digitación expuesto por Bermudo y Santa María, buena prueba da, asimismo, Hernando de Cabezón, en lo que se leerá en el texto, de lo adelantado de este sistema entre nosotros. No podía dejar de ser de otro modo. Las obras de Cabezón suponen un sistema de digitación completo, basado sobre los cinco dedos de cada mano, y además, dos teclados y un pedalero bastante extenso. Reivindico, pues, para Bermudo y Santa María la gloria de haber sido de los primeros tratadistas, conocidos hasta ahora en Europa, que expusieron todo un sistema completo de digitación, tan perfecto y claro como lo consentía el mecanismo de los instrumentos de teclado de la época.

Algo más he de decir como ilustración á este punto esencial de técnica, verdaderamente agotado por el docto y conspicuo musicólogo berlinés, Carlos Krebs, en su precioso estudio *Girolamo Diruta's Transilvano* (*Leipzig Druck von Breitkopf und Härtel, 1892*).

Diruta y nuestro clavicordista-organista no pueden entrar en manera alguna en comparación. La obra del primero, puramente técnica, es importante para la historia de la música, bajo el aspecto de la habilidad de Diruta en la enseñanza del mecanismo del órgano y del clavicordio, y, además, porque es de las primeras escritas en forma de *método*. Para poner en relieve la personalidad de Diruta, el sabio Doctor hubo de compilar en su magno estudio todo cuanto se escribió sobre la enseñanza del órgano antes de la aparición del famoso *Transilvano* (*Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & istromenti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta Perugino Dell' Ordine de' Frati Minori... di San Francesco. Organista del Duomo di Chioggia... Venetia, Giac. Vincenti, MDXCVII.—Seconda parte del Transilvano... Venetia, Giac. Vincenti, MDCIX*. De ambas partes hay ediciones posteriores).

En esta circunstancia no podía dejar de mencionar «*el orden que se ha de tener para subir y bajar la tecla*» ó el brevisimo tratado de digitación escrito por Hernando, porque convenía históricamente á la especialidad de la materia investigada en el estudio del citado Doctor. No entraba en el cuadro de su escrito el examen de las obras del compositor, las cuales, sin embargo, conoce á fondo, y por esto no dijo una palabra de Antonio de Cabezón. «Diruta, como compositor—escribíame el Dr. Krebs—es muy inferior á Cabezón: es hábil, escribe con cierto gusto y esto basta para que ocupe un lugar honroso entre sus colegas contemporáneos; pero no llega jamás, ni con mucho, al genio de vuestro gran maestro Antonio.»

Los términos de comparación en el estudio del Dr. Krebs, aparte de otros extremos importantísimos referentes á la organografía de los instrumentos de teclado, consisten en averiguar qué significación tuvieron en la enseñanza del mecanismo del órgano las obras de los predecesores de Diruta, la de Hans von Constanz (*Organisten Fundamentbuch*, Basilea, 1551), la de Elías Nicolaus Ammerbach's (*Orgel oder Instrument-Tabulatur*, Leipzig, 1571), la de Cabezón (Hernando) (el pasaje indicado de las *Obras de música para tecla*, de su padre, Madrid, 1576), y, por último, la de Diruta (Primera y Segunda Parte del *Transilvano*). Es viva lástima que el Dr. Krebs no haya conocido el tratado de Bermudo y el *Arte de tañer fantasía*, de Santa María, pues en la cronología de obras investigadas deberían figurar entre las de Hans von Constanz y Elías Nicolás Ammerbach. No será inoportuno hacer constar aquí, además, lo que Santa María deja consignado en el Prólogo de su obra, impresa el año de 1565, esto es que gastó diez y seis años continuos de lo mejor de su vida «estando siempre en comunicación con personas diestras y entendidas en esta facultad, especialmente con el eminente músico de S. M. Antonio de Cabezón, temiendo de mí con el propio parecer y afición no me engañase en algunas cosas.»

De todos modos, la superioridad de exposición y adelantamiento técnico entre el *Organisten Fundamentbuch* de Constanz y el *Arte de Tañer Fantasía* de Santa María resulta á favor de nuestro tratadista, mucho más adelantado, asimismo, como compositor, como ha de verse en uno de los próximos volúmenes de esta Antología, en el cual transcribiré los preciosos *Fabordones* que son de admirar en su obra. El malogrado musicó-

avec la main droite, on doit continuer immédiatement avec le doigt du milieu.» Il connaissait et pratiquait le changement de doigts dans l'exécution des notes répétées, et pour ce cas il indiquait cette numération:

Droite. . .	2	3	2	3	2	3
Gauche. . .	1	2	1	2	1	2

Il doigtait les octaves des deux mains avec le premier et le cinquième doigt, et, quelquefois, celles de la main gauche avec $\frac{1}{4}$ ou avec $\frac{2}{5}$ (*sic*).

J'ai étudié dans une œuvre spéciale, avec l'extension voulue, les systèmes de doigté employés par les auteurs de traités plus anciens (Vid. la partie publiée de ma *Bibliographie Musicale Espagnole*). Ce traité n'a rien à faire ici, car sauf ce que j'ai dit sur le système de doigté exposé par Bermudo et Santa Maria, Hernando de Cabezón fournit aussi une preuve suffisante de ce qu'on lira dans le texte sur l'avancement de ce système parmi nous. Il ne pouvait en être autrement. Les œuvres de Cabezón supposent un système de doigté complet, basé sur les cinq doigts de chaque main, et, en outre, deux claviers et un pédalier assez étendu. Je revendique donc pour Bermudo et Santa Maria la gloire d'avoir été parmi les premiers auteurs de traités connus jusqu'à présent en Europe, qui aient exposé tout un système complet de doigté, aussi parfait et aussi clair que l'exigeait le mécanisme des instruments à touches de l'époque.

Je dois dire quelque chose de plus pour éclaircir ce point essentiel de technique, vraiment épuisé par le savant et distingué musicologue berlinois, Carl Krebs, dans sa précieuse étude *Girolamo Diruta's Transilvano* (*Leipzig Druck von Breitkopf & Härtel, 1892*).

Diruta et notre claveciniste-organiste ne peuvent se comparer en aucune manière. L'œuvre du premier, purement technique, est importante pour l'histoire de la musique, sous le rapport de l'habileté de Diruta dans l'enseignement du mécanisme de l'orgue et du clavecin et aussi parce qu'elle est une des premières écrites sous forme de *méthode*. Pour mettre en relief la personnalité de Diruta, le savant docteur dut compiler, dans sa magistrale étude, tout ce qui a été écrit sur l'enseignement de l'orgue avant l'apparition du fameux *Transilvano* (*Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & instrumeti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta Perugino Dell'Ordine de Frati Minori... di San Francesco. Organista del Duomo di Chioggia... Venetia, Giac. Vincenti, MDXCVII.—Seconda parte del Transilvano... Venetia, Giac., Vincenti, MDCLIX*).

Il existe des deux parties des éditions postérieures.

Il ne pouvait omettre de mentionner dans cette circonstance «l'ordre qu'on doit suivre pour monter et descendre le clavier» ou le très court traité de doigté écrit par Hernando, attendu qu'il convenait historiquement à la spécialité de la matière traitée dans l'étude du Docteur cité. L'examen des œuvres du compositeur qu'il connaît à fond, cependant, n'entraîne pas dans le cadre de son travail et c'est pour cela qu'il n'a pas dit un mot des œuvres de Cabezón. «Diruta, comme compositeur, — m'écrivait le Dr Krebs — est très inférieur à Cabezón: il est habile, écrit avec un certain goût, et cela suffit pour qu'il occupe une place honorable parmi ses collègues contemporains; mais il n'atteint jamais, même de loin, le génie de votre grand maître Antonio.»

Les termes de comparaison dans l'étude du Dr Krebs, à part d'autres points très importants se rapportant à l'organographie des instruments à clavier, consistent à s'assurer de la signification qu'avaient, dans l'enseignement du mécanisme de l'orgue, les œuvres des prédécesseurs de Diruta, celle de Hans von Constanz (*Organisten Fundamentbuch*, Basilea, 1551), celle d'Élias Nicolaus Ammerbach's (*Orgel oder Instrument-Tabulatur*, Leipzig, 1571), celle de Cabezón (Hernando) (le passage indiqué des *Œuvres de musique pour orgue*, de son père, Madrid, 1576), et enfin, celle de Diruta (Première et Deuxième Partie du *Transilvano*). Il est vivement regrettable que le Dr Krebs n'ait pas connu le traité de Bermudo et l'*Art de jouer la fantaisie*, de Santa Maria, car dans la chronologie d'œuvres étudiées, ils devraient figurer entre ceux de Hans von Constanz et Élias Nicolas Ammerbach. Il n'est pas inopportun de faire encore constater ici ce que Santa Maria a consigné dans le Prologue de son œuvre, imprimée en 1565; c'est qu'il dépensa à la file les seize meilleures années de sa vie «à être toujours en communication avec des personnes habiles et entendues dans cette science, et particulièrement avec l'éminent musicien de S. M. Antonio de Cabezón, redoutant que mon opinion personnelle et mon penchant ne me trompassent sur certaines choses.»

De toutes façons, la supériorité d'exposition et le progrès technique entre l'*Organisten Fundamentbuch* de Constanz, et l'*Art de la Fantaisie* de Santa Maria, parlent en faveur de notre auteur, beaucoup plus avancé aussi comme compositeur, comme on le verra dans l'un des prochains volumes de cette Antologie, dans lequel je transcrirai les précieux faux-bourbons qu'il faut admirer dans son œuvre. Le malheureux musicographe

grafo Carl Paesler dedicó un estudio perfectamente completo al libro de Hans von Constanz (Vid. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889) y puedo hablar sobre esta materia con conocimiento de causa. El lector podrá hacer lo mismo acudiendo á la obra de Paesler, digna de todo encomio.

Volviendo, ahora, á lo que Hernando escribe sobre *El orden que se ha tener para subir y baxar la tecla*, he aquí en qué términos lo dice:

«Con la mano derecha han de subir con el *tercero* y *quarto* dedo, y baxar con el *tercero* y *segundo*, contando desde el *pulgar*, que es el *primero*. Con la izquierda han de subir con el *quarto*, e yr cosecutiuamente hasta el *primero* y luego tomar al *quarto*, y assi vaya subiendo todo lo que quisiere. Ha de baxar desde el *pulgar* hasta el *quarto* y despues yr baxando con *tercero* y *quarto* hasta donde quisiere. Las *sextas* y *quintas* ansi con la mano derecha como con la izquierda, han de dar con *primero* y *quarto*, (ó) con *primero* y *tercero* dedos: las *terceras* se dan con *quarto* y *segundo*, *primero* y *tercero*, y *tercero* y *quinto* dedos. Esto se pone para los que no saben ninguna cosa tañer y aduertan que nunca den dos teclas con un dedo, y tengan mucha cuenta de tañer muy limpio lo que pusieren..... Y después toparán glosas que no se podrá tener esta orden de dedos: cada uno las haga con los dedos que mejor se amañare.»

Esto era resolver pronto, bien y sin ambages ni rodeos la cuestión. Jamás pudo escribirse con más propiedad que para ejecutar las obras de Cabezón padre, difícilísimas para su tiempo: «cada uno ejecute las glosas con los dedos que mejor se amañare.» Lo mismo ó cosa parecida dijo Prætorius algunos años más tarde en su famoso libro titulado *Syntagma musicum* ¹⁾. «Hay gentes que se figuran que la digitación es una cosa muy importante, y critican á los organistas que no hacen uso de tal ó cual digitación. Según yo entiendo, la cuestión no vale la pena de tratarse en serio: porque á la verdad, que un ejecutante recorra el teclado, subiendo ó bajando con el *primero*, *segundo* ó *tercer* dedo, y con la misma nariz, si esto puede ayudarle, con tal de que la ejecución resulte clara, correcta y agradable, me importa muy poco averiguar qué medios ha puesto en juego para obtener tal resultado.»

Ciertos historiadores de segunda fila, que no quiero citar, han dicho que hasta los tiempos de Bach, cuya música está llena de aquellas felices combinaciones harmónico-melódicas en las cuales las partes intermedias *cantan* una melodía propia y en cierto modo independiente de las otras partes, «no se tocó ni pudo tocarse con todos los cinco dedos de cada mano». Podría preguntarse á esos historiadores ¿cómo pudo tocar, pues, Cabezón con un pedalero restringido ²⁾ sus maravillosas obras erizadas de grandes dificultades, cómo pudo tocar esos *glosados* y *tientos* á cuatro á cinco y hasta á seis partes reales que nos ofrece su libro, sino con todos, absolutamente todos los cinco dedos de cada mano? Además, como razón histórica relacionada con la organografía, ¿puede concebirse que pudiesen ejecutarse esas composiciones en órganos rudimentarios sin dobles teclados, *teclas para los pies* y sin registros en que podían *trocarse las manos*, según el lenguaje de la época?

Podemos juzgar del adelantamiento relativo de la organografía en la época de Cabezón, padre é hijo. Éste alcanzó los tiempos de los famosos organeros Gilles Brebos, *Maesegiles* ó *Masegiles* (como le llaman los cronistas de la época, muerto en 1584) y de sus hijos Gaspar, Miguel y Juan, constructores y templadores de los célebres órganos del Escorial, en cuyos instrumentos ejecutaria, no pocas veces, Hernando, sus propias composiciones y las de su glorioso padre, tan admiradas por Felipe II y su corte. Las memorias, crónicas é historias del Escorial, de fray Juan de San Jerónimo, Antonio Rotondo, Santos, del P. Sigüenza, etc., están llenas de noticias sobre dichos órganos y sus constructores, organeros y á la vez habilísimos organistas. La mejor descripción de estos grandiosos instrumentos se halla en la *Declaración de los organos que ay en el Monasterio del St. Lorenzo el Real...*, declaración anónima, pero atribuida á alguno de los Brebos, contenida en dos volúmenes manuscritos, de la cual formaba parte una especie de *compendium* práctico para manejarlos, contenido en dos volúmenes lastimosamente extraviados, según se supone, y destinado á facilitar la inteligencia de los tonos naturales y artificiales para el acompañamiento de los cantos, reglas para armonizarlos y para salmodiar, etc., apropiadas al *tono del convento*, según los dobles mayores, menores y semidobles. Estos libros estaban escritos *en música de cifra de tecla*, según se lee en la *Declaración*.

El lector curioso hallará esta interesante *Declaración* en la citada obra de Vander Straeten (tom. VIII,

¹⁾ Wolfenbüttel, 1619, vol. II, pág. 44.

²⁾ Bach podía disponer de un pedalero completo de dos octavas y una cuarta (treinta teclas).

Carl Paesler a dédié une étude parfaitement complète au livre de Hans von Constanz (Vid. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889) et je peux en parler avec connaissance de cause. Le lecteur pourra faire de même en recourant à l'œuvre de Paesler, digne de tout éloge.

Revenant, ensuite, à ce qu'écrivait Hernando sur *L'ordre qu'on doit suivre pour monter et descendre le clavier*, voici en quels termes il s'exprime :

« De la main droite, il faut monter avec le *troisième* et le *quatrième* doigt, et descendre avec le *troisième* et le *second*, en comptant à partir du *pouce*, qui est le *premier*. De la main gauche, il faut monter avec le *quatrième*, et suivre consécutivement jusqu'au *premier*, puis passer le *quatrième* et monter ainsi jusqu'ou l'on veut. Pour descendre, il faut partir du *pouce*, aller jusqu'au *quatrième*, et descendre ensuite avec le *troisième* et le *quatrième*, jusqu'ou l'on désire aller. Les *sixtes* et les *quintes*, tant de la main droite que de la main gauche, doivent être frappées avec le *premier* et le *quatrième*, ou avec le *premier* et le *troisième* doigts : les *tierces* avec le *quatrième* et le *second*, le *premier* et le *troisième* et le *troisième* et le *cinquième* doigts. Ceci est indiqué pour ceux qui ne savent en rien toucher et pour les avertir de ne jamais frapper deux touches avec un seul doigt, ainsi que pour qu'ils aient soin de toucher très clairement les notes... Ils trouveront ensuite des gloses dans lesquelles cet ordre de doigts ne pourra être suivi : chacun emploiera les doigts qui le conduiront le mieux au but. »

C'était résoudre ainsi la question, vite, bien, sans ambages et sans détours. Cela ne put jamais être écrit avec plus d'à propos que pour l'exécution des œuvres de Cabezón père, très difficiles pour leur temps : « que chacun exécute les gloses avec les doigts qui le conduiront le mieux au but ». Prætorius, quelques années plus tard, dit la même chose ou presque la même chose dans son fameux livre intitulé *Syntagma musicum* ¹⁾. « Il y a des gens qui se figurent que le doigté est une chose très importante et qui critiquent les organistes qui ne font pas usage de tel ou tel doigté. Comme je la comprends, la question ne vaut pas la peine d'être prise au sérieux : parce que, en vérité, qu'un exécutant parcoure le clavier montant ou descendant avec le *premier*, le *second* ou le *troisième* doigt, ou même avec son nez, si cela peut lui être utile, pourvu que l'exécution soit claire, correcte et agréable, il m'importe très peu de savoir quels moyens il a mis en jeu pour obtenir ce résultat. »

Certains historiens de second rang, que je ne veux pas citer, ont dit que jusqu'aux temps de Bach, dont la musique est pleine de ces heureuses combinaisons harmonico-mélodiques dans lesquelles les parties intermédiaires *chantent* une mélodie propre et, pour ainsi dire, indépendante des autres parties, « on n'a joué ni pu jouer avec les cinq doigts de chaque main. » On pourrait demander à ces historiens comment alors Cabezón pouvait toucher avec un pédalier restreint ²⁾ ses œuvres merveilleuses, hérissées de grandes difficultés, comment il put toucher ces *glosés* et ces *préludes* à quatre, à cinq et jusqu'à six parties royales que nous offre son livre, si ce n'est avec tous, absolument avec tous les cinq doigts de chaque main ? D'autre part, comme raison historique liée aux choses de l'orgue, peut-on concevoir qu'ils aient pu exécuter ces compositions sur des orgues rudimentaires sans doubles claviers, *claviers pour les pieds* et sans registres sur lesquels ils pouvaient *changer les mains*, suivant le langage de l'époque ?

Nous pouvons juger du progrès relatif en matière d'orgue à l'époque de Cabezón, père et fils. Celui-ci atteignit les temps des célèbres facteurs d'orgues Gilles Brebos, *Maesegiles* ou *Masegiles* (comme l'appellent les chroniqueurs de l'époque, mort en 1584) et de ses fils Gaspard, Michel et Jean, constructeurs et accordeurs des célèbres orgues de l'Escurial, instruments sur lesquels Hernando exécuta souvent ses propres compositions et celles de son glorieux père, si admirées par Philippe II et sa cour. Les mémoires, chroniques et histoires de l'Escurial de frère Juan de Saint-Jérôme, d'Antonio Rotondo, de Santos, du P. Sigüenza, etc., sont pleins de renseignements sur ces orgues et sur leurs constructeurs, facteurs d'orgues et, en même temps, organistes très habiles. La meilleure description de ces instruments grandioses se trouve dans la *Déclaration des orgues qui se trouvent au Monastère de St. Laurent le Royal...*, déclaration anonyme, mais attribuée à l'un des Brebos, renfermée en deux volumes manuscrits, dont faisait partie une sorte de *compendium* pratique pour s'en servir, en deux volumes aussi, malheureusement perdus, selon toute supposition. Ce *compendium* était destiné à faciliter l'intelligence des tons naturels et artificiels pour l'accompagnement des chants, des règles pour les harmoniser et psalmodier, etc., appropriées au *ton du couvent*, selon les doubles majeures, mineures et semi-doubles. Ces livres étaient écrits *en musique de tablature d'orgue*, comme on le lit dans la *Déclaration*.

Le lecteur studieux trouvera cette intéressante *Déclaration* dans l'œuvre citée de Vander Straeten

¹⁾ Wolfedbüttel, 1619, vol. II, page 44.

²⁾ Bach pouvait disposer d'un pédalier complet de deux octaves et d'une quarte (trente touches).

págs. 262 y sig.) He de ceñirme aquí solamente á decir que el llamado *Organo Grande del Choro del Prior* tenía *de cañutería ordinaria 2,305 cañones* (tubos) y *de cañutería de lengüeta 369, que son por todo dos mille seyscientos y setenta y quatro caños*. Tenía dos juegos (teclados) y veinte registros en cada lado. Podían tañerse en este órgano «dialogos y ecos, trocando á veces las manos y otras tañendo en el juego (teclado) alto y otras en el bajo», gracias á los medios registros de mano izquierda y de mano derecha que en la *Declaración* se especifican, sin faltar la *boz umana*, de la cual dice Brebos, «que es una mixtura que en ningún órgano de España a salido tan acertada como en este». En suma, en la *Declaración* se detallan todas las combinaciones que podían realizarse en el órgano por medio de los teclados manuales, las teclas para los pies, el *trocado de las manos* y los medios registros, y se habla incidentalmente de la *superposición* y combinación de los teclados entre sí.

En cuanto á las *teclas de los pies*, el órgano grande del Coro del Prior tenía «ocho ordenes de caños, las sietes tienen á 41 y el lleno á 400, que son por todos, 687 caños». Cada uno de estos ocho órdenes de caños correspondía á los siguientes registros: 1.º, Flautado mayor; 2.º, Bordón; 3.º Lleno; 4.º, Octavas; 5.º, Flautado menor; 6.º, Trompetas; 7.º, Orlos (*cromorne*), y 8.º, Chirimías.

Estos admirables órganos pulsados por Hernando eran dignos de hacer resonar bajo las bóvedas del gigantesco edificio las inspiradas creaciones de su padre, aquellas, principalmente, que no se hallan en su libro de cifra, aquellas que podían revelar «*todo lo que sabia el Maestro*». Hernando las conservaría piadosamente grabadas en su memoria, y el tétrico Felipe, aquietadas las pesadumbres, calmado el ánimo, las oiría embelgado en aquel templo maravilloso digno de tal música, de tal organista y de tan grandiosas y augustas ceremonias.

Advierte Hernando que «los *quiebros* ¹⁾ se han de hazer con la mano derecha, con *tercero* y *quarto* ²⁾ y con *tercero* y *segundo* dedos, y con la mano izquierda con *tercero* y *segundo* y con *segundo* y *primero* dedos: y quiebren de la parte de arriba lo más apriesa que pudieren, y no ha de ser largo, sino lo más corto que pudiere, haciendo siempre fuerza en la tecla que la figura demonstrare, donde á él le pareciere hazer *quiebro*.»

Desgraciadamente esa tecla que la *figura de la cifra demonstrare*, ese signo para *hacer quiebro*, no se halla en la obra de Cabezón, por dificultades de estampación, sin duda; falta esa parte principalísima de la ejecución, el adorno, la *gracia de la música*, como escribía gráficamente fray Tomás de Santa María ³⁾, la *glosa*, esa glosa cuya teoría habían metodizado con nimia escrupulosidad casi todos nuestros antiguos tratadistas: faltan aquellos *redobles* ⁴⁾ y *quiebros* y *aleados*, aquellos *puntos doblados* ó *reiterados* que son y serán siempre parte del alma de ese género de música.

Termina la *Declaración* con algunos substanciosos *Aduertimientos*.

Dicen así:

«Aunque conozco auer hecho grandissimo agrauio á mi padre, Dios le de gloria, en auer querido juntar en este libro algunas cosas que el dió de lición á sus discípulos, por no auer sido cosa que el huuiese hecho de propósito para este fin.» El discreto lector notará la insistencia de Hernando en hacer constar, como hemos observado, que no escribió esto de propósito su padre, que esto eran *las migajas que caían de su mesa*, que las jornadas y ocupaciones «no le dejaron escribir como lo hiciera si tuviera quietud y tiempo»; hallará, además, como dice Hernando, «tantas lindezas en este libro, que no ternán que tener embidia (los discípulos), lo que los podría enseñar ningun maestro del mundo»: ante ese justo y noble tributo de admiracion del hijo al padre, que la posteridad no regateará, antes bien conculcará con nuevo entusiasmo, queda uno confundido al pensar cómo tocaría, cómo improvisaría ese coloso de genio, *ciego desde niño*.

«Mas viendo—añade—el provecho que en ellos (los discípulos) han obrado, cosas de tales manos, me ha mouido á sacarlas á luz con no poco trabajo mio, que hasta ponellas en la perfección que he podido he pasado, si algunas faltas uuere pido se suplan y se resciba mi voluntad, que es deseosa de que todos se aprovechen...»

¹⁾ *Gruppetto*, *mordente*, etc., según los casos. Dice Santa María (*op. cit.*) que «una sola manera hay de *redobles* (trinos) y seis de *quiebros*.»

²⁾ «La mano derecha»—escribe Santa María—tiene un dedo *principal* y la izquierda dos. El de la derecha es el *dedo tercero*, y los de la mano izquierda son el *segundo* y el *tercero*. Llámense principales, porque con ellos se comienzan y acaban los *redobles* (trinos) y *quiebros* (mordentes), con los cuales *se da gracia á la Música*.

³⁾ Vid. la nota anterior.

⁴⁾ La antigua terminología española, ¿no es cien veces más característica y adecuada que sus equivalentes *mordente*, *gruppetto*, *trillo*, etc.?

(tome VIII, pages 262 et suiv.) Je dois me borner seulement à dire ici que l'orgue appelé *Grand orgue du Chœur du Prieur* avait 2,305 tuyaux de jeu ordinaire et 369 de jeu d'anche languette, ce qui fait en tout deux mille six cent soixante-quatorze tuyaux. Il avait deux jeux (claviers) et vingt registres de chaque côté. On pouvait jouer sur cet orgue des « dialogues et des échos, en changeant quelquefois les mains, l'une touchant le jeu (clavier) haut et l'autre le bas », grâce aux registres du milieu de la main gauche et de la main droite, qui sont spécifiés dans la *Déclaration* sans oublier la *voix humaine*, dont Brebos dit « que c'est un mélange qui, sur aucun autre orgue d'Espagne, ne s'est produit aussi parfait que sur celui-ci ». En somme, dans la *Déclaration* se trouvent détaillées toutes les combinaisons qui pouvaient se réaliser sur l'orgue au moyen des touches des mains, des touches des pieds, le *changé des mains* et les registres du milieu, et c'est, incidemment, qu'il y est parlé de la *superposition* et de la combinaison des claviers entre eux.

Quant aux *touches des pieds*, le grand orgue du Chœur du Prieur, avait « huit ordres de tuyaux, sept à 41 et le grand jeu à 400, soit en tout, 687 tuyaux ». Chacun de ces huit ordres de tuyaux correspondait aux registres suivants: 1°, Flûte majeure; 2°, Bourdon; 3°, Plein; 4°, Octaves; 5°, Flûte mineure; 6°, Trompettes; 7°, Orlos (*cromorne*), et 8°, Hautbois.

Ces orgues admirables touchées par Hernando étaient dignes de faire résonner sous les voûtes du gigantesque édifice les créations inspirées de son père, principalement, celles qui ne se trouvent pas dans son livre de tablature, celles qui pouvaient révéler « tout ce que savait le Maître ». Hernando les conserverait pieusement gravées dans sa mémoire, et le mélancolique Philippe, les luttes apaisées, l'âme calmée, les écouterait, charmé, dans ce temple merveilleux digne d'une telle musique, d'un tel organiste et de cérémonies si augustes et si grandioses.

Hernando prévient que « les *quiebros* ¹⁾ doivent se faire de la main droite, avec le *troisième* et le *quatrième* ²⁾ doigts, et avec le *troisième* et le *second*, et de la main gauche avec le *troisième* et le *second* doigts, et avec le *second* et le *premier*: *quiebren* de la partie haute le plus vite possible; cela ne doit pas être long, mais aussi bref qu'on pourra, en appuyant toujours sur la touche que la figure démontre, où l'on croira devoir faire *quiebro*. »

Malheureusement cette touche que la *figure de la tablature démontre*, ce signe pour *faire quiebro*, ne se trouve pas dans l'œuvre de Cabezón; à cause des difficultés de l'impression, sans doute, il y manque cette partie essentielle de l'exécution, *parure et grâce de la musique*, comme l'écrivait graphiquement frère Tomas de Santa Maria ³⁾, la *glose*, cette *glose* dont presque tous nos anciens auteurs avaient mis, avec un grand scrupule, la théorie en méthode; il y manque ces *notes redoublées* ⁴⁾, les *quiebros*, les *aleados*, ces *points doublés* ou *répétés* qui font et feront toujours partie de l'âme de ce genre de musique.

La *Déclaration* se termine par quelques *Avertissements* substantiels.

Les voici:

« Je reconnais, cependant, avoir causé un très grand préjudice à mon père, à qui Dieu donne la gloire, en ayant voulu ajouter à ce livre certaines choses qu'il donnait en leçon à ses élèves et qu'il n'avait pas faites avec intention dans ce but. » Le lecteur discret remarquera l'insistance que met Hernando à faire constater, comme nous l'avons noté, que son père n'a pas écrit cela intentionnellement, que ce n'étaient que *les miettes qui tombaient de sa table*, que les voyages et les occupations « ne lui permirent pas d'écrire comme il l'eût fait, s'il en eût eu le loisir et le temps »; il trouvera, en outre, comme dit Hernando, « de si grandes beautés dans ce livre, que (les élèves) y trouveront ce qu'aucun maître du monde ne pourrait leur apprendre »: devant ce juste et noble tribut d'admiration rendu par le fils à son père, que la postérité ne discutera pas, mais auquel elle applaudira avec un nouvel enthousiasme, on reste confondu en songeant comment ce génie colosse, *aveugle depuis son enfance*, a pu toucher de l'orgue et improviser de la sorte.

« En voyant, ajoute-t-il, le profit qu'ont tiré (les élèves) d'œuvres de telles mains, je me suis décidé à mettre en lumière, non sans beaucoup de travail de ma part, ayant soin de leur donner la plus grande perfection possible. Je demande qu'on supplée aux quelques fautes qui peuvent subsister et qu'on agrée mon désir qui est que tous en profitent... »

¹⁾ *Gruppetto*, *mordente*, etc., suivant les cas. Santa Maria dit (*op. cit.*) qu'il « n'existe qu'une seule sorte de *redoublés* (trilles), et six de *quiebros*. »

²⁾ « La main droite » — écrit Santa Maria — a un doigt *principal* et la gauche en a deux. Celui de la main droite, est le *troisième*, et ceux de la gauche sont le *second* et le *troisième*. On les appelle *principaux* parce que l'on commence et termine avec eux les *redoublés* (trilles) et les *quiebros* (mordentes), avec lesquels on *donne de la grâce à la Musique*.

³⁾ Vid. la note précédente.

⁴⁾ L'ancienne terminologie espagnole, n'est-elle pas cent fois plus caractéristique et mieux appropriée que ses équivalents *mordente*, *gruppetto*, *trillo*, etc.?

Se comprende que Cabezón dijese que *con no poco trabajo suyo* sacaba á luz las composiciones de este libro, porque, como he hecho notar en otra circunstancia, la impresión, dada la fecha del privilegio y la de la publicación definitiva del libro, ofrecería serias dificultades y no pocas recoger los manuscritos que andarían de mano en mano entre los discípulos de su padre, sin contar la enorme tarea de ponerlos en cifra.

Sea como quiera, pues, no era á esto á lo que iba ahora, sino á preguntarme si al hecho material de la impresión del libro en notación por cifra se ha de atribuir la influencia negativa que ejerció Cabezón en el desarrollo de la escuela orgánica española en tiempos posteriores á los suyos, como la ejerciera, sin ninguna clase de duda, si el libro se hubiese podido imprimir, contra la costumbre de esta clase de obras, en tipos movibles ordinarios de notas.

A mi ver y á causa de estar el libro en cifra sólo pudo ejercer dicha influencia en tiempos inmediatos á los suyos, en que maestros y discípulos conocían al dedillo dicho sistema, no en los posteriores, en que el libro, convertido en verdadera esfinge, sólo hablaría á pocos y contadísimos iniciados, á las aficiones platónicas y poco difusivas de los bibliófilos. El ejemplar que yo he utilizado para transcribir todas las composiciones de autores españoles del libro de Cabezón, pasó sin duda por las manos de un bibliófilo de últimos del siglo XVII ó comienzos del siguiente (esto colegí por las notas marginales manuscritas que puso al libro), y tan raro sería ya en su época la cifra, que la declaró ó tradujo á su manera escribiendo en dos ó tres líneas de su propio puño y letra la correspondencia de las *tessiture* indicadas por Hernando en la *Declaración de la cifra* con algunos instrumentos de la época del bibliófilo. Pues que esto es innegable, añada el lector, á la causa de la influencia negativa que he señalado, otra más perniciosa, si cabe: los abusos de improvisación á que se entregaron nuestros organistas, excusables en parte dada la índole del instrumento y manera de regular su uso, pero no por completo si se piensa que, aparte de las exigencias ordinarias, existe en el fondo de la técnica y repertorio del organista buen número de piezas *Preludios, Postludios, Intermedios, Ofertorios, Cadencias, etc.*, que pueden y deben presentarse en público con la conveniente preparación, es decir, que pueden y deben escribirse. Que se sepa hasta ahora, no las escribieron los Lope de Baena, Juan y Hernando de Cabezón, Clavijo, los hermanos Peraza, etc., y los más famosos organistas contemporáneos y sucesores inmediatos de Cabezón. Pensar que las dificultades de imprenta tuvieron gran parte en tal estado de cosas, no es un atenuante que excuse el tanto de culpa que merecen, pues Hernando de Cabezón, dando el ejemplo, aunque con trabajo, supo vencer tales dificultades. Al hablar en estos términos me refiero á los clásicos, á los de la época de oro, á los que debían ser la consecuencia gloriosa de aquella significada premisa de Cabezón. De todos estos autores sólo nos queda lo poco que se sabe por los elogios de la transmisión escrita. Poseemos el *Libro de tientos, etc.*, intitulado *Facultad orgánica*, de Correa de Araujo ¹⁾, una sola obra de Clavijo, ya lo he dicho en otra parte, pero, desgraciadamente, no siendo ésta orgánica, sólo podrá darnos la medida de su talento de compositor. La transmisión escrita ha dejado consignadas, por ejemplo, cosas tan sorprendentes de Francisco Peraza, que queda uno maravillado al leerlas. Pacheco dijo de él, en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* ²⁾, que «fué tan insigne en su modo de tañer, que al gran Guerrero le obligaba á abrazarlo, á tomarle las manos y á querérselas besar; que Guerrero y Felipe Rogier afirmaban tenía un ángel en cada dedo; que fué el primer inventor de las mixturas de órganos; que tocaba siempre de tan buen gusto dos mil flores (*floreos, glosas*) que inventó, de manera que á él solo debe España la gracia y primores en el órgano, las novedades gustosas, con la variedad de *fugas largas*, hasta él nunca vistas en Europa; que supo la composición de la música extremadamente y por excelencia el disponer la ordinación á que llama el italiano *tabulatura (cifra)* que es el fuste y nervio del gran tañer...» ¡Juzgue el lector de la importancia que la aparición de una obra, una sólo obra de Peraza daría á esa transmisión escrita! ¿Aparecerá un día? Esperémoslo. Sin embargo, si la ignorancia ha condenado al fuego por inservibles, aquí, en España (no quiero decir dónde ni en qué otra parte se vendieron á peso), obras y más obras de música impresa cuando todavía formaba parte de la educación musical el conocimiento de la notación antigua, imagine el lector el fatal destino que les habrá cabido á esos pobres libros impresos en cifra que contadísimas personas eran capaces de descifrar. Si de los libros en general se ha dicho que *habent sua fata*, ¿qué decir de los de cifra en particular, del de Cabezón, especialmente, que tuvo tan adverso hado? Pero no llega tarde, *praeter fatum*, pues el libro ha de producir honda evolución. Su fuerza difusiva, para los fines de nuestra nacionalidad musical, es de tal índole, que la posteridad, ¡después de 316 años!, podrá alzar por caudillo á Cabezón, aclamarle con orgullo y beber en su áurea copa.

¹⁾ Alcalá, 1626.

²⁾ Vid. el señalamiento de esta obra en el vol. II de la presente Antología.

On comprend que Cabezón dise qu'il ait mis en lumière *non sans beaucoup de travail de sa part* les compositions de ce livre, parce que, comme je l'ai fait remarquer dans une autre occasion, étant donnée la date du privilège et celle de la publication définitive du livre, l'impression dut offrir de sérieuses difficultés.

Il dut être plus difficile encore de recueillir les manuscrits qui passaient de main en main, parmi les élèves de son père, sans oublier la tâche énorme de les transcrire en tablature.

De toutes façons, car ce n'est pas là où je voulais en venir, je me demande si le fait matériel de l'impression du livre noté en tablature, n'est pas la cause de l'influence négative exercée par Cabezón sur le développement de l'école de l'orgue espagnole, en des temps postérieurs aux siens, influence qu'il eût exercée sans aucun doute, si le livre eût pu être imprimé, contre l'habitude pour ce genre d'ouvrages, en types mobiles et ordinaires de notes.

A mon point de vue, et à cause de l'impression du livre en tablature, il put seulement exercer cette influence sur une époque voisine de la sienne, et à laquelle maîtres et élèves connaissaient ce système sur le bout du doigt, mais non en des temps postérieurs où le livre, converti en véritable sphinx, n'intéressait qu'un très petit nombre d'initiés, ne s'adressant qu'aux goûts platoniques et peu répandus des bibliophiles. L'exemplaire dont je me suis servi pour transcrire toutes les compositions des auteurs espagnols, contenues dans le livre de Cabezón, a dû passer sans doute par les mains d'un bibliophile de la fin du XVIII^e siècle ou du commencement du suivant (j'ai remarqué cela par les notes marginales manuscrites qu'il écrivit sur le livre), car la tablature était déjà si inconnue à son époque, qu'il l'explique ou la traduit à sa manière, en traçant en deux ou trois lignes de sa propre main le rapport des *tessiture* indiquées par Hernando, dans l'*Explication de la tablature*, avec quelques instruments de l'époque du bibliophile. Ce fait étant indéniable, le lecteur doit ajouter à la cause de l'influence négative que j'ai signalée, une autre cause plus pernicieuse encore si possible: ce sont les abus d'improvisation auxquels se livrèrent nos organistes, à moitié excusables, étant donné le caractère de l'instrument et la manière de régler son usage, mais non complètement, si l'on pense qu'à part les exigences ordinaires, il existe au fond de la technique et du répertoire de l'organiste bon nombre de morceaux, *Préludes, Postludes, Intermèdes, Offertoires, Cadences*, etc., qui peuvent et doivent se présenter au public avec la préparation convenable, c'est-à-dire qu'elles peuvent et doivent être écrites. Ce qu'on ne sait pas jusqu'à ce jour, c'est que les Lope de Baena, les Juan y Hernando de Cabezón, Clavijo, les frères Peraza, etc., et les plus fameux organistes contemporains et successeurs immédiats de Cabezón, ne les ont pas écrits. L'idée que les difficultés d'impression entrèrent pour une grande part dans cet état de choses, n'atténue pas et n'excuse pas la lourde responsabilité qu'ils ont à supporter; car Hernando de Cabezón, ayant donné l'exemple quoiqu'au prix d'un grand travail, avait su vaincre ces difficultés. En parlant ainsi, je m'adresse aux classiques, à ceux de l'époque d'or, à ceux qui devaient être la conséquence glorieuse de cette signification préalable de Cabezón. Il ne nous reste de tous ces auteurs que ce que nous en savons par les éloges de la transmission écrite. Nous possédons le *Livre de tientos (préludes)*, etc., intitulé *Faculté organique*, de Correa de Araujo ¹⁾, un seul ouvrage de Clavijo, je l'ai déjà dit ailleurs, mais qui, n'étant pas pour orgue, ne pourra nous donner que la mesure de son talent de compositeur. La transmission écrite a laissé consignées, par exemple, des choses si surprenantes sur Francisco Peraza, qu'on est tout étonné en les lisant. Pacheco dit de lui dans son *Livre de description de portraits vrais* ²⁾ que «il était si remarquable dans sa façon de toucher, que le grand Guerrero ne pouvait s'empêcher de l'embrasser, de lui prendre les mains et de vouloir les lui baiser; que Guerrero et Rogier affirmaient qu'il avait un ange dans chaque doigt; qu'il fût le premier inventeur des mixtures d'orgue; qu'il touchait toujours si parfaitement deux mille fleurs (*arpèges, gloses*) qu'il inventa, que c'est à lui seul que l'Espagne doit la grâce et les beautés de l'orgue, les innovations heureuses, avec la variété de *fugues longues*, inconnues jusqu'à lui en Europe; qu'il sut parfaitement la composition de la musique et, on ne peut mieux, la disposition de l'ordre que l'italien appelle *tabulatura (tablature)*, qui est la base et le nerf du grand toucher...» Le lecteur jugera de l'importance que l'apparition d'une œuvre, d'une seule œuvre de Peraza, donnerait à cette transmission écrite. Paraîtra-t-elle un jour? Espérons-le. Si, cependant, l'ignorance a condamné au feu, comme inutiles, ici, en Espagne (je ne veux pas dire où, ni en quel autre lieu elles furent vendues au poids), une quantité d'œuvres de musique imprimées, quand la connaissance de la notation ancienne faisait encore partie de l'éducation musicale, le lecteur pourra se faire une idée du destin fatal qui aura été réservé à ces pauvres livres imprimées en tablature qu'un tout petit nombre de personnes était capable de déchiffrer. Si l'on a dit des livres en général que *habent sua fata*, que dire de ceux écrits en tablature, de

¹⁾ Alcalá, 1626.

²⁾ Vid. le signalement de cet ouvrage dans le vol. II de cette Anthologie.

En el segundo *Aduertimiento*, consigna: «Raras veces se toparán en cosas glosadas dos quintas ó dos octavas; pareciome dexallas por ser menos inconveniente, que no que pierda el buen son que tiene la glosa por no dallas, pues tiene el que tañe la mesma licencia, quando glosa, que el cantor quando bien canta». Principio de libertad racional en arte que recuerda el caso de Beethoven abogando por la bondad de dos quintas, porque él podía permitírselas, á pesar de lo que dijese su discípulo Rius y todos los tratadistas habidos y por haber.

Advierte luego que «Algunas veces dexa de señalar el molde (de imprenta) en algunos compases, ligaduras ó pausas: que en el compás que faltare (el signo correspondiente) si la letra (guarismo, nota) que detrás viene sonare bien en el lugar que falta, es ligadura: y si sonare mal es pausa. Y teniendo aduertimiento en esto, no tienen que dudar nada». Para los fines de las erratas de imprenta advierte, por último, «que quando entre las cifras graues viniese cifra sobreaguda ó aguda, de manera que la voz dé salto desatinado, ó al contrario quando entre sobreagudas ó agudas vinieren graues ó regraues, de manera que den séptima ó nouena de salto, que aquello es falta de la impresión ¹⁾: mírese como la voz vaya más concertada».

Todo lo referido hasta aquí, *Portada, Dedicatoria, Privilegio, Proemio, Declaración*, etc., ocupa 23 páginas sin numerar, en blanco la última. En la siguiente empieza el texto musical, titulado *Compendio de Música de Antonio de Cabeçon*, y en este folio comienza asimismo la numeración en el resto de las páginas (las de la izquierda ó folio vuelto van sin numerar) desde el número 1 hasta 201, de manera que el texto de la música contenida en el libro, comprende 402 páginas de tamaño algo mayor que el llamado medio-folio.

La estampación de Francisco Sánchez, en cuanto á nitidez y belleza tipográfica, deja mucho que desear y no puede compararse con las que salían de las prensas de sus contemporáneos, como por ejemplo con las de Francisco Fernández de Córdoba. Aunque no hay erratas de bulto, la colocación de los guarismos del cifrado ofrece algunas negligencias y bastantes faltas de destreza ó práctica tipográfica.

Viniendo, finalmente, á los viajes y otros hechos y particularidades de la vida puramente artística de Cabezón, diré, en cuanto á los primeros, que los cronistas de los viajes de Felipe II ofrecen datos preciosos que, aunque escasos, han servido para reconstruir la personalidad moral del insigne organista. En cuanto á las particularidades de la vida puramente artística relacionada con dichos viajes, hablando el sabio musicógrafo Vander Straeten del celebrado músico neerlandés De Boch, organista de Carlos V y de Felipe II, escribe: «De Boch ²⁾ debió de hallarse muchas veces en contacto con su colega y émulo español, Antonio de Cabezón, y si no nos equivocamos le habrá acompañado á Inglaterra en 1554 formando parte del séquito de Felipe II, en cuyo viaje, como se puede suponer, habrá desplegado su talento», etc.

Vander Straeten no afirma resueltamente, dado su amplio criterio, que Cabezón pudiese modelar su talento influido por los maestros organistas neerlandeses ³⁾. Faltan obras de De Boch para establecer una base de apreciaciones justas sobre su mérito como émulo de los dos hermanos Antonio y Juan de Cabezón y del discípulo de éste, Cristóbal de Leóni, de quien dice el citado musicógrafo que «se distinguía por único en el mecanismo del órgano y otros instrumentos predilectos».

Ahondando más en esta cuestión para dejar este punto bien establecido, conviene consignar que Miguel De Boch, según Vander Straeten ⁴⁾, fué nombrado organista de la capilla de Carlos V el año 1546. Veinte y ocho años más tarde (en 20 de Diciembre) le fueron expedidas las cartas de jubilación «en premio de sus buenos y largos servicios». Supone el citado historiador que en la época en que entró (1546) al servicio del emperador tendría «por lo menos 25 años», de modo que nacería allá por el año de 1521. Esta fecha dice bien claro

¹⁾ Como que la cifra, en este caso, implicaría error de *tessitura* por falta de estampación en las señales que acompañan á los números.

²⁾ Op. cit., tom. VIII, pág. 103.

³⁾ La Neerlandia musical ofreció en aquella época un granado y respetable contingente de organistas famosos establecidos en diversas capitales. Marco Houterman, á las órdenes de Palestrina, en Roma; De Buus, en Venecia; Van Gheeraerdsbergh, en Milán; Brumel, en Ferrara; De Fornellis y Lemmens, en Viena; Canalis, en Brescia; Miguel de Boch, en Madrid; Luis Brooman, ciego como Cabezón, en la capilla de Alejandro de Parma; Van der Meulen, en Amberes, etc.

⁴⁾ Op. cit., pág. 104.

celui de Cabezón, en particulier, qui eut un sort si adverse? Mais, *praeter fatum*, il ne vient pas tard, car ce livre doit produire une évolution profonde. Sa force de diffusion, pour les fins de notre nationalité musicale, est d'un tel caractère, que la postérité, après 316 ans!, pourra prendre Cabezón pour chef, l'acclamer avec orgueil et boire dans sa coupe d'or.

Dans le second *Advertissement*, il consigne: «On trouvera rarement dans les choses glosées deux quintes ou deux octaves; cela m'a paru plus raisonnable que de faire perdre son bon son à la glose, car celui qui joue à la même licence, quand il glose, que le chanteur quand il chante bien.» Principe de liberté rationnelle dans l'art que rappelle le cas de Beethoven, défendant la bonté des deux quintes, parce qu'il pouvait se les permettre, quoiqu'en ait dit son élève Rius et tous les écrivains passés et futurs.

Il avertit ensuite que «quelquefois, il omet de signaler le caractère (d'imprimerie) dans quelques mesures, liaisons ou pauses: que, dans la mesure où il pourrait manquer (le signe correspondant), si la lettre (chiffre, note) qui vient ensuite sonnait bien à la place où elle manque, c'est une liaison: que si elle sonne mal, c'est une pause. En tenant compte de cela, il n'y a aucun doute à avoir». Au sujet des fautes d'impression, il prévient, enfin, que si parmi les chiffres graves il s'en trouvait un aigu ou suraigu, de manière à ce que la voix saute d'une façon exagérée, ou, au contraire, que si parmi les chiffres suraigus ou aigus, il s'en trouvait de graves, ou de plus graves, donnant soudain une septième ou une neuvième, c'est une faute d'impression ¹⁾: que l'on voie comment la voix sera le mieux réglée».

Tout ce dont a été fait mention jusqu'ici, *Titre, Dédicace, Privilège, Préface, Déclaration*, etc., remplit 23 pages sans numération; la dernière est blanche. Le texte musical commence à la page suivante, et il est intitulé: *Abrégé | De Musique de Antonio de Cabeçon*; à ce folio commence aussi la numération des autres pages (celles de gauche ou le verso du folio ne sont pas numérotés) de 1 à 201, de sorte que le texte de la musique contenue dans le livre, comprend 402 pages de format un peu plus grand que le demi-folio.

L'impression de Francisco Sánchez, quant à la netteté et à la beauté typographique, laisse beaucoup à désirer et n'est pas comparable à celles qui sortaient des presses de ses contemporains, avec celles de Francisco Fernández de Córdoba, par exemple. Quoiqu'il n'y ait pas de fautes grossières, le placement des chiffres de la tablature offre quelques négligences et un certain nombre de fautes d'habileté ou de pratique typographique.

Arrivant, enfin, aux voyages et autres faits et particularités de la vie purement artistique de Cabezón, je dirai, quant aux premiers, que les chroniqueurs des voyages de Philippe II offrent des données précieuses qui, quoique rares, ont servi à reconstituer la personnalité morale du célèbre organiste. Sous le rapport de la vie purement artistique relatée dans ces voyages, Vander Straeten le savant musicographe de l'illustre musicien néerlandais De Boch, organiste de Charles-Quint et de Philippe II, dit à ce sujet: «De Boch ²⁾, dut souvent se trouver en contact avec son collègue et émule espagnol, Antonio de Cabezón, et si nous ne nous trompons pas, il dut l'accompagner en Angleterre, en 1554, faisant partie de la suite de Philippe II, et pendant ce voyage aurait déployé son talent, comme il est à supposer», etc.

Vander Straeten n'affirme pas résolument, étant donné son large criterium, que le talent de Cabezón, influencé par les maîtres organistes néerlandais ³⁾, ait pris modèle sur eux. Les œuvres de De Boch manquent pour établir une base d'appréciations justes quant à son mérite comme émule des deux frères Antonio et Juan de Cabezón et de l'élève de ce dernier, Cristóbal de León, dont le musicographe mentionné dit qu'il «se distinguait comme seul dans le mécanisme de l'orgue et autres instruments de prédilection».

En approfondissant davantage cette question, de façon à laisser ce point bien établi, il est indispensable de consigner que Miguel de Boch, d'après Vander Straeten ⁴⁾, fut nommé organiste de la chapelle de Charles-Quint, en 1546. Vingt-huit ans après (le 20 Décembre) il reçut les lettres de retraite «en récompense de ses bons et longs services». L'historien précité suppose qu'à l'époque à laquelle il entra (1546) au service de l'empereur, il avait «25 ans au moins»; il serait donc né vers 1521. Cette date dit bien clairement que De Boch ne

¹⁾ Puisque le chiffre, dans ce cas, impliquerait une erreur de *tessitura* par suite de faute d'impression dans les signes qui accompagnent les chiffres.

²⁾ Op. cit., tom. VIII, page 103.

³⁾ Le Néerland musical offrit à cette époque un contingent respectable et fourni d'organistes fameux établis dans diverses capitales. Marco Houterman, sous les ordres de Palestrina, à Rome; De Buns, à Venise; Van Gheeraerdsberghe, à Milan; Brumel, à Ferrare; De Fornellis et Lemmens, à Vienne; Canalis, à Brescia; Miguel de Boch, à Madrid; Luis Brooman, aveugle comme Cabezón, dans la chapelle d'Alexandre de Parme; Van der Meulen, à Anvers, etc.

⁴⁾ Op. cit., page 104.

que De Boch no pudo influir en la manera de ser artística de Antonio de Cabezón. Cuando De Boch tomó posesión de su cargo á la edad de 25 años, en el de 1546, por lo menos, Cabezón sería lo que se llama un artista formado. La permanencia de Cabezón en Flandes durante el viaje de Felipe II á los Países-Bajos ¹⁾ no fué larga, como cosa de año y medio, y aun así, en continuas correrías por casi todas las ciudades de Flandes y Brabante, de Namur y Luxemburgo, sin contar el viaje parcial á Alemania (dieta de Augsburgo.) En todos estos viajes seguiría á su soberano y no hay que decir si tomaría parte principalísima en aquella serie no interrumpida de funciones religiosas y continuos y espléndidos festejos celebrados en Génova, en Milán, en Mantua, en Trento, en Inspruck, Bruselas, etc., en todos los pueblos de Italia, de Flandes y de Alemania que atravesó Felipe II en su fastuosa marcha. ¿Pudo Cabezón, durante este breve tiempo y en continua correría, modificar su estilo y estudiar, lo que se llama estudiar, con la atención que requiere el estudio y exigiría, en tal caso, un cambio radical de técnica y de estilo? ¿Pudo realizar tal transformación á los 38 años que contaba al emprender aquel viaje, cuando la técnica y estilo de Cabezón llamaban por manera tan admirable la atención de los que le oyeron desde que puso el pie en Génova, la primera etapa de su viaje? Ahí está el testimonio de los cronistas de Felipe que no se quedaron cortos en el elogio. ¿Se dirá que pudieron haber exagerado? Sea, pero no pudieron mentir.

Por todo lo dicho creo que no puede defenderse tal opinión siquiera dubitativamente. Además, ya sabemos por el testimonio de Zapata que nuestro organista-clavicordista «vivía, antes que con el rey Felipe II, con un obispo de Palencia» y no hay duda que allí, en Palencia, en los órganos de aquella catedral, protegido y guiado, quizá, por D. Pedro de Sarmiento ó por D. Francisco de Mendoza ²⁾, empezó sus estudios el maravilloso ciego que poseía aquella vista penetrante del ánimo de que nos habla su hijo.

Extrañará el lector que en todo lo que llevo escrito, abusando quizá de su atención, sólo haga mención de pasada del maestro ó los maestros que pudo tener ese sublime ciego que *vió* y oyó cosas tan maravillosas. No lo he averiguado ni me importa averiguarlo. La posteridad honraria mercedamente al que guió sus primeros pasos y le inculcó sus doctrinas. Es muy posible que las enseñanzas del maestro nos diesen la clave de las tendencias de escuela bien caracterizadas que son de notar en el discípulo, pero no nos dirían una sola palabra del secreto de su maravillosa organización ni de los vislumbres de su genio soberano. Las nostalgias del hombre privado de la luz, los vuelos y caídas de esas nostalgias llenas de anhelo que dan vida y expresión sugestiva á todas sus composiciones, fueron su misterioso institutor. Los institutores no han podido ni podrán en ningún tiempo «acrescentar la delicadeza del sentido del oír, en lo que faltaba de la vista»—de que nos habla su hijo Hernando— y no pudieron duplicar en él aquella potencia de manera que «quedase tan aventajada y sutil que alcanzase á lo que su gran ingenio comprendía, y sosegada por otra parte la imaginativa de las especies visibles, que la suelen inquietar, estuviese atenta á la contemplación de su estudio».

Aquí está todo y así se comprende que por el usufructo de la vista corporal que quitó Dios á Antonio de Cabezón, «le dió una vista maravillosa del ánimo abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilezas grandes desta arte y llegar en ella—como añade Hernando—á donde hombre humano jamás llegó».

¹⁾ Felipe II emprendió aquel viaje saliendo de Valladolid el día 1.º de octubre de 1548: llegó á Bruselas después de varias etapas y regresó á España después de recibir (23 de junio 1551) los amplísimos poderes otorgados por su padre en la dieta de Augsburgo, desembarcando en Barcelona el 12 de julio del último año.

²⁾ Vid. más arriba pág. XXVIII.



put influencer sur la manière d'être artistique de Antonio de Cabezón. Quand De Boch prit possession de sa charge à l'âge de 25 ans, en 1546, au moins, Cabezón était déjà ce qu'on appelle un artiste formé. Le séjour de Cabezón en Flandre, pendant le voyage de Philippe II aux Pays-Bas ¹⁾, ne fut pas de longue durée, une année et demie environ, et encore il ne fut qu'une course continuelle à travers toutes les villes de Flandre et de Brabant, de Namur et de Luxembourg, sans compter le voyage partiel en Allemagne (diète d'Ausbourg). Dans tous ces voyages, il suivait son souverain et il est inutile de dire qu'il prenait le premier part à cette série ininterrompue de cérémonies religieuses, ainsi qu'aux fêtes continuelles et splendides célébrées à Gênes, à Milan, à Mantoue, à Trente, à Inspruck, à Bruxelles, etc., dans tous les pays d'Italie, de Flandre et d'Allemagne que traversa Philippe II dans sa marche fastueuse. Cabezón put-il, pendant ce temps très court et au milieu de courses continuelles, modifier son style, et étudier, ce qui s'appelle étudier, avec toute l'attention qu'exige et qu'exigerait l'étude en pareil cas, un changement radical de technique et de style? Put-il réaliser une telle transformation à 38 ans, âge qu'il avait au début de ce voyage, quand sa technique et son style appelaient d'une façon admirable l'attention de ceux qui l'entendirent dès qu'il mit le pied à Gênes, première étape de son voyage? Là existe le témoignage des chroniqueurs de Philippe qui firent longuement son éloge. On dira qu'ils ont pu exagérer. Soit, mais ils n'ont pu mentir.

Après tout ce qui a été dit, je crois qu'une telle opinion, même douteuse, ne peut se soutenir. Nous savons, en outre, par le témoignage de Zapata, que notre organiste-claveciniste, «avant d'habiter chez le roi Philippe II, vivait avec un évêque de Palencia», et il n'y a pas de doute que, là, à Palencia, le merveilleux aveugle, possédant cette vue pénétrante de l'âme dont nous parle son fils, ait commencé ses études sur les orgues de cette Cathédrale, protégé et guidé peut-être par Pedro de Sarmiento ou par Francisco de Mendoza ²⁾.

Dans tout ce que j'ai écrit, le lecteur, dont j'ai peut-être abusé de l'attention, s'étonnera que j'aie mentionné seulement en passant le maître ou les maîtres que put avoir ce sublime aveugle qui *vit* et entendit de si merveilleuses choses. Je ne l'ai pas recherché et, il m'importe peu de m'en assurer. La postérité honorera justement celui qui a guidé ses premiers pas et lui a inculqué ses doctrines. Il est très possible, d'ailleurs, que les enseignements du maître nous donnassent la clef des tendances d'école bien caractérisées que l'on remarque chez l'élève, mais ils ne nous diraient pas un seul mot du secret de sa merveilleuse organisation, ni des lueurs de son génie souverain. Les nostalgies de l'homme privé de la lumière, les envolées et les chutes de ces nostalgies pleines de souffle qui donnent la vie et l'expression suggestive à toutes ses compositions, furent son mystérieux professeur. Les professeurs n'ont pu et ne pourront à aucune époque «accroître la délicatesse du sens de l'ouïe, en proportion de la vue qui lui manquait» — ce dont nous parle son fils Hernando. — Ils ne purent doubler en lui cette puissance de manière «qu'elle était si parfaite et si subtile, qu'elle le menait au but que son grand génie recherchait, et qui, détachée, d'autre part, de l'imaginative des espèces visibles, qui la troublent, ordinairement, était toute absorbée dans la contemplation de son étude».

Là est tout le secret et, l'on comprend ainsi que, comme usufruit de la vue corporelle que Dieu avait ôtée à Antonio de Cabezón, «il lui ait donné une vue merveilleuse de l'âme, en lui ouvrant les yeux de l'entendement qui lui permit d'atteindre les grandes subtilités de cet art et d'arriver en lui,—comme l'ajoute Hernando,—à un degré que jamais homme humain n'a atteint».

¹⁾ Philippe II entreprit ce voyage, partant de Valladolid le 1^{er} Octobre 1548; il arriva à Bruxelles après plusieurs étapes et rentra en Espagne après avoir reçu (23 juin 1551) les pouvoirs étendus que lui accorda son père à la diète d'Augsbourg. Il débarqua à Barcelone le 12 juillet de la même année.

²⁾ Vid. plus haut, page XXIX.



put influencer sur la manière d'être artistique de Antonio de Cabezón. Quand De Boch prit possession de sa charge à l'âge de 25 ans, en 1546, au moins, Cabezón était déjà ce qu'on appelle un artiste formé. Le séjour de Cabezón en Flandre, pendant le voyage de Philippe II aux Pays-Bas ¹⁾, ne fut pas de longue durée, une année et demie environ, et encore il ne fut qu'une course continuelle à travers toutes les villes de Flandre et de Brabant, de Namur et de Luxembourg, sans compter le voyage partiel en Allemagne (diète d'Ausbourg). Dans tous ces voyages, il suivait son souverain et il est inutile de dire qu'il prenait le premier part à cette série ininterrompue de cérémonies religieuses, ainsi qu'aux fêtes continuelles et splendides célébrées à Gênes, à Milan, à Mantoue, à Trente, à Inspruck, à Bruxelles, etc., dans tous les pays d'Italie, de Flandre et d'Allemagne que traversa Philippe II dans sa marche fastueuse. Cabezón put-il, pendant ce temps très court et au milieu de courses continuelles, modifier son style, et étudier, ce qui s'appelle étudier, avec toute l'attention qu'exige et qu'exigerait l'étude en pareil cas, un changement radical de technique et de style? Put-il réaliser une telle transformation à 38 ans, âge qu'il avait au début de ce voyage, quand sa technique et son style appelaient d'une façon admirable l'attention de ceux qui l'entendirent dès qu'il mit le pied à Gênes, première étape de son voyage? Là existe le témoignage des chroniqueurs de Philippe qui firent longuement son éloge. On dira qu'ils ont pu exagérer. Soit, mais ils n'ont pu mentir.

Après tout ce qui a été dit, je crois qu'une telle opinion, même douteuse, ne peut se soutenir. Nous savons, en outre, par le témoignage de Zapata, que notre organiste-claveciniste, «avant d'habiter chez le roi Philippe II, vivait avec un évêque de Palencia», et il n'y a pas de doute que, là, à Palencia, le merveilleux aveugle, possédant cette vue pénétrante de l'âme dont nous parle son fils, ait commencé ses études sur les orgues de cette Cathédrale, protégé et guidé peut-être par Pedro de Sarmiento ou par Francisco de Mendoza ²⁾.

Dans tout ce que j'ai écrit, le lecteur, dont j'ai peut-être abusé de l'attention, s'étonnera que j'aie mentionné seulement en passant le maître ou les maîtres que put avoir ce sublime aveugle qui *vit* et entendit de si merveilleuses choses. Je ne l'ai pas recherché et, il m'importe peu de m'en assurer. La postérité honorera justement celui qui a guidé ses premiers pas et lui a inculqué ses doctrines. Il est très possible, d'ailleurs, que les enseignements du maître nous donnassent la clef des tendances d'école bien caractérisées que l'on remarque chez l'élève, mais ils ne nous diraient pas un seul mot du secret de sa merveilleuse organisation, ni des lueurs de son génie souverain. Les nostalgies de l'homme privé de la lumière, les envolées et les chutes de ces nostalgies pleines de souffle qui donnent la vie et l'expression suggestive à toutes ses compositions, furent son mystérieux professeur. Les professeurs n'ont pu et ne pourront à aucune époque «accroître la délicatesse du sens de l'ouïe, en proportion de la vue qui lui manquait» — ce dont nous parle son fils Hernando. — Ils ne purent doubler en lui cette puissance de manière «qu'elle était si parfaite et si subtile, qu'elle le menait au but que son grand génie recherchait, et qui, détachée, d'autre part, de l'imaginative des espèces visibles, qui la troublent, ordinairement, était toute absorbée dans la contemplation de son étude».

Là est tout le secret et, l'on comprend ainsi que, comme usufruit de la vue corporelle que Dieu avait ôtée à Antonio de Cabezón, «il lui ait donné une vue merveilleuse de l'âme, en lui ouvrant les yeux de l'entendement qui lui permit d'atteindre les grandes subtilités de cet art et d'arriver en lui,—comme l'ajoute Hernando,—à un degré que jamais homme humain n'a atteint».

¹⁾ Philippe II entreprit ce voyage, partant de Valladolid le 1^{er} Octobre 1548; il arriva à Bruxelles après plusieurs étapes et rentra en Espagne après avoir reçu (23 juin 1551) les pouvoirs étendus que lui accorda son père à la diète d'Augsbourg. Il débarqua à Barcelone le 12 juillet de la même année.

²⁾ Vid. plus haut, page XXIX.



IMPORTANCIA Y SIGNIFICACIÓN DE SUS OBRAS

La antigua música española, desgraciadamente, muy poco estimada por la sencilla razón de que no es conocida, nos reserva grandes sorpresas. Lo que afirmé en el *Prefacio* de esta Antología, con pruebas que parecerían inspiradas por el amor á la patria más que por el convencimiento, recibe hoy sanción tan solemne y de tan alta significación para la historia, que dudo mucho pueda presentar jamás la general del arte, en igualdad de época, un cuerpo de documentación que supere en mérito al que aquí nos ofrece Cabezón. Sus composiciones revelan un arte superior, tan perfectamente acabado y por rara maravilla tan exento de arcaísmos de forma, que se da la mano con el moderno. La pulcritud refinada y el flexible y desembarazado andar de la lengua más que adulta, hecha hombre, de ese arte, lo colocan en un grado de adelantamiento superior, históricamente hablando, al del arte vocal coetáneo y aun al de la época inmediata y posterior representada por este término comparativo: 1510, 1566.

Mi afirmación no tiene nada de atrevida ni de paradójica. El elemento polifónico vocal antiguo exigía toda clase de miramientos y precauciones en su mecanismo interior. Siendo, entonces, la armonía cosa secundaria, lo principal era el movimiento de las partes aisladas. Por esto estaba prohibido el empleo de ciertos intervalos que los técnicos llamaban inconscientemente *incantables*, porque atentaban á las leyes de gravedad del edificio harmónico penosamente levantado sin base de tonalidad fija y bien acentuada que pudiese sostenerlo; y no sólo atentaban á aquellas leyes de gravedad sino que comprometían el mecanismo del mismo movimiento interior de las partes, anulando la coexistencia de movimientos secundarios ó bien imposibilitando las leyes de aquella atracción irresistible ó de incompatibilidad transitoria existente de los sonidos entre sí. La transgresión á estos principios de orden técnico pudo á la larga acentuar y apresurar la constitución de la tonalidad en el arte polifónico vocal, más bien como un presentimiento que como necesidad de disciplina ó régimen interior contrapuntístico. Había, pues, intervalos *cantables* é *incantables* en aquella sabia y laboriosa ordenación técnico-harmónica, y digo así, calificándola de sabia, porque el código de esta ordenación ha de juzgarse desde un punto de vista completamente distinto del arte moderno, que trocó este orden fundamental de cosas modificando, esencialmente, la importancia de la armonía cuando ésta estuvo llamada á desempeñar un papel más característico.

Pero lo que los compositores polifónico-vocales no podían transgredir impunemente, podían quebrantarlo sin violencias, que en todo caso sólo serían sensibles por su novedad al oído, los compositores polifónico-instrumentales. Lo que en la voz era *incantable*, podía ser *tocable*, por decirlo así, en el instrumento. En el instrumento, y mucho más si éste era el instrumento polifónico por excelencia, el órgano, el intervalo *incantable*, lo mismo que el *cantable*, respondía al alcance directo de los dedos del ejecutante, y si esto era así por manera mecánica, ¿no podía el genio del ejecutante intentar y atreverse á mezclarlos y á amalgamarlos harmónicamente, como jamás se hubiese intentado, disponiendo á su antojo de los secretos de aquel prodigioso aparato polifónico cuyos *sones temperados* ideara y combinara el ingenio humano en una de sus más sencillas y á la par grandiosas manifestaciones?

Porque, de no ser así, ¿habríamos averiguado, quizá, tarde y mal, que las maravillas del arte antiguo, en el cual se hallan todos los moldes del moderno, sólo pudo realizarlas el órgano?; ¿habríamos averiguado, ahora, también, que el genio del compositor polifónico instrumental se anticipó en su marcha al desenvolvimiento del arte vocal? ¿No debía cumplir, acaso, el órgano sus providenciales destinos, arrastrando al arte por el camino de su constitución y ordenación definitiva sobre la base de la armonía desde la época de su aparición, como quien dice, desde la aurora de aquel nuevo día del arte vaga é intuitivamente significada por la *diaphonia*? El sublime nombre de *Organum* aplicado al principio, lo mismo á esta tentativa, verdaderamente

IMPORTANCE ET SIGNIFICATION DE SES ŒUVRES

La musique espagnole ancienne, très peu appréciée pour la raison toute simple qu'elle n'est pas connue, nous réserve de grandes surprises. Ce que j'ai affirmé dans la *Préface* de cette Anthologie avec preuves qui paraissent plutôt inspirées par l'amour de la patrie que par la conviction, reçoit aujourd'hui une si solennelle sanction et une si haute signification pour l'histoire, que je doute fort que l'histoire de l'art puisse présenter jamais, à égalité d'époque, un corps de documentation qui surpasse en mérite celui que nous offre ici Cabezón. Ses compositions révèlent un art supérieur, si parfaitement achevé et, par un cas merveilleux et rare, si exempt d'archaïsmes de forme, qu'il donne la main à l'art moderne. La beauté raffinée, la souplesse, et la marche dégagée de la langue plus qu'adulte, faite homme, de cet art, le placent à un degré d'avancement supérieur, historiquement parlant, à celui de l'art vocal contemporain et même à celui de l'époque immédiate et postérieure représentée par ce terme comparatif: 1510, 1566.

Mon affirmation n'a rien de risqué ni de paradoxal. L'élément polyphonique vocal ancien exigeait toutes sortes de ménagements et de précautions dans son mécanisme intérieur. L'harmonie étant, alors, une chose secondaire, la principale était la mouvement des parties isolées. C'est pour cette raison que l'emploi de certains intervalles, appelés inconsciemment *inchantables* par les gens techniques, était interdit; ils attentaient, selon eux, aux lois de gravité de l'édifice harmonique élevé avec beaucoup de peine, sans aucune base de tonalité fixe et bien accentuée qui pussent le soutenir; ils n'attentaient pas seulement à ces lois de gravité, mais ils compromettaient encore le mécanisme du mouvement intérieur même des parties, annulant la coexistence de mouvements secondaires, ou rendant impossibles les lois de cette attraction irrésistible ou d'incompatibilité transitoire existant parmi les sons entre eux. La transgression à ces principes d'ordre technique put accentuer et hâter, à la longue, la constitution de la tonalité dans l'art polyphonique vocal, plutôt comme un pressentiment que comme une nécessité de discipline ou de régime intérieur contrepointistique. Il y avait donc des intervalles *chantables* et *inchantables* dans cette savante et laborieuse ordonnance technico-harmonique, et je m'exprime ainsi, la qualifiant de savante, parce que le code de cette ordonnance doit être jugé à un point de vue complètement différent de celui de l'art moderne, qui changea cet ordre fondamental de choses en modifiant essentiellement l'importance de l'harmonie quand elle fut appelée à jouer un rôle plus caractéristique.

Mais ce que les compositeurs polyphonico-vocaux ne pouvaient impunément transgresser, ils pouvaient l'ébranler sans violences, car, dans tous les cas, les compositeurs polyphonico-instrumentaux pourraient y être seuls sensibles à cause de sa nouveauté à l'oreille. Sur l'instrument, et surtout si celui-ci était l'instrument polyphonique par excellence, l'orgue, l'intervalle *inchantable*, de même que l'intervalle *chantable*, répondait au toucher direct des doigts de l'exécutant et, puisqu'il en était ainsi de façon mécanique, le génie de l'exécutant ne pouvait-il tenter de les mélanger et se risquer à les amalgamer harmoniquement, comme on ne l'avait jamais encore fait, pouvant disposer à sa guise des secrets de ce prodigieux appareil polyphonique dont le génie humain règle et combine les *sons tempérés* dans une de ses plus simples et, à la fois, plus grandioses manifestations?

S'il n'en était pas ainsi, aurions-nous reconnu, peut-être tard et mal, que les merveilles de l'art ancien, dans lequel se trouvent tous les modèles de l'art moderne, ont pu être réalisées par l'orgue seul? Aurions-nous reconnu aujourd'hui, aussi, que le génie du compositeur polyphonico-instrumental devança dans sa marche le développement de l'art vocal? L'orgue ne devait-il donc pas accomplir sa destinée providentielle, en entraînant l'art sur le chemin de sa constitution et de sa règle définitive basée sur l'harmonie depuis l'époque de son apparition, ou, pour mieux dire, depuis l'aurore de ce jour nouveau de l'art vague et intuitivement indiqué par la *diaphonie*? Le sublime nom de *Organum* appliqué au commencement, aussi bien à cette tentative vraiment

ineludible, de la polifonía, que al mismo instrumento en que se realizara ó á todo lo que sirve de significado para expresar un orden de cosas perfectamente *organizadas*, respondió cumplida é históricamente á sus fines de *organizador* de la música, encauzándola por el principio de la simultaneidad de los sonidos, la armonía.

El invento del mecánico alejandrino Ctesibius ¹⁾, basado en el mismo principio que el antiguo *Cheng* chino, prorrumpiría, á no tardar, en aquella maravillosa oratoria sonora de tan poderosa evocación cuando estallara en boca de ese revelado que hoy viene, después de profundo silencio, á cautivar nuestro espíritu con los prestigios de una inspiración de iluminado.

En las sorprendentes construcciones polifónico-vocales de la época de Cabezón, la voz estaba limitada á los sonidos de la escala diatónica. Empleábanse, raramente, los signos de alteración y esto no tanto para los fines de la modulación, absolutamente innecesaria, como para obtener, timidamente, sensibles en las cadencias. Tanto es así que la elevación de la séptima menor, empleada como sensible ó mayor, no se escribía, aunque está probado, como afirma Winterfeld ²⁾, que era ejecutada por los cantores ³⁾. Dábase preferencia, en los finales, especialmente, á los acordes formados de *quintas* y *octavas* sin terceras, considerados por los compositores medioevales como consonancias las más perfectas entre todas.

Las voces, dada la manera de ser del arte polifónico vocal, producían entonaciones *puras* y *justas*, porque los cantores aprendían á cantar y cantaban realmente sin ayuda de instrumento acompañante. Si en casos extraordinarios empleaban para el estudio el monocordio, usaban instrumentos afinados rigurosamente por el sistema de la escala natural, según se desprende de los escritos de Zarlino. Ni las voces podían moverse entonces fuera del círculo de cierta precisión exacta en su mecanismo, y esto con relativa lentitud de movimiento, ni el oído de los cantores y el mismo de los oyentes se habría acostumbrado de repente á las atrevidas combinaciones en movimiento más rápido que podía intentar é intentó, prontamente, el órgano, contraviendo por razón de su afinación *falsa* ó *convencional*, á las leyes ineludibles inherentes al principio del movimiento melódico-harmónico vocal (la marcha de partes por distancias invariables). Dado esto, los organistas podían utilizar técnicamente las afinidades harmónicas de los sonidos que los organeros combinaban mecánicamente con objeto de reducir los sonidos parciales á un solo sonido complejo, y del sentimiento de estas afinidades entre sí ó entre un acorde central podían, asimismo, y por la fuerza del hecho, deducir la significación precisa de otros acordes enlazados con aquel acorde tipo. Y debía suceder necesariamente esto desde el momento en que el primer *discante* se infiltró en el Coro, sedujo y fué aceptado. El *mastro dall'organo* aunque relegado aparte, favorece y secunda la tentativa y anuncia el advenimiento del *discantador*. Éste se asimila todas las experiencias y atrevimientos á que se entrega el *mastro*: la voz del Coro es ahogada por la Cantoría y ésta se ve hostigada por el advenimiento de la orquesta que el órgano anuncia con sus cien bocas de metal... ⁴⁾.

La relajación en que se diría ha entrado el arte es hija de la influencia ejercida por el temperamento que marcha á la par de la aplicación de dicho sistema al órgano y á medida que esta aplicación revela á los organeros la resolución de grandes problemas de construcción y aumenta las facilidades de ejecución.

En efecto, el órgano, como han observado los didácticos y los fisiólogos musicales modernos, ofrecía á los organeros ocasión de imitar artificialmente, por medio de combinaciones mecánicas particulares, la reunión de distintos sonidos parciales en un solo sonido complejo; las necesidades de la práctica, con grave escándalo de la teoría musical, que sólo conoce y utiliza los sonidos fundamentales, obligaron inconscientemente á los organeros ⁵⁾ á conservar todos aquellos sonidos parciales; «la pobreza de harmónicos del órgano—se ha dicho muy oportunamente—fué corregida por esa especie de aleación sonora, y la influencia considerable de esta composición ó amalgama del sonido, perfectamente justificada por la naturaleza de las cosas, se dejó sentir en la formación y constitución definitiva de nuestras escalas y nuestros acordes».

¹⁾ Vivía en el II siglo anterior á la Era cristiana.

²⁾ *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhaeltniss zur Kunst des Tonsatzes.* — Leipzig, Breirkopf & Haertel, 1843-1847, 3 vols. in 4.º Vid. la *Introducción* de esta obra capital.

³⁾ A Cabezón no le tiembla la mano al escribirla sobre el papel y lo hace sin embarazos.

⁴⁾ Por esto dijo en sentido irónico un musicógrafo genial, que la música emprendió humildemente, al principio, su viaje á pie, que después tomó por asalto un carruaje y no ha mucho el vagón de un tren.

El movimiento de impulsión nos empuja, ahora, á aplicar la aerostación á la música. Si las experiencias no salen bien, como es de temer, obras como las de Cabezón ofrecerán un buen sistema de paracaídas.

⁵⁾ Los organeros medioevales adivinaron instintivamente los problemas de los sonidos concomitantes que la ciencia ha descifrado mucho más tarde y con grandes fatigas.

inéluctable de la polyphonie, qu'à l'instrument lui-même sur lequel elle se réalisera ou à tout ce qui sert de signification pour exprimer un ordre de choses parfaitement *organisées*, répondit complètement et historiquement à son but d'*organisateur* de la musique, et l'harmonie la guida suivant le principe de la simultanéité des sons.

L'invention du mécanicien Ctesibius d'Alexandrie¹⁾, basée sur le même principe que l'ancien *Cheng* chinois, eut bientôt retenti, en ce merveilleux oratoire sonore d'évocation si puissante, s'il eût été à la portée de ce révélé qui vient aujourd'hui, après un profond silence, captiver notre esprit avec le prestige d'une inspiration d'illuminé.

Dans les suprenantes constructions polyphoniques vocales de l'époque de Cabezón, la voix était limitée aux sons de l'échelle diatonique. Les signes d'altération s'employaient rarement et cela non tant au point de vue de la modulation, absolument inutile, que pour obtenir timidement des sensibles dans les cadences. Cela est tellement vrai que l'élévation de la septième mineure, employée comme sensible ou majeure, ne s'écrivait pas, bien qu'il soit prouvé, comme l'affirme Winterfeld²⁾, qu'elle était exécutée par les chanteurs³⁾.

Les voix, étant donnée la manière d'être de l'art polyphonique vocal, produisaient des intonations *pures et justes*, parce que les chanteurs apprenaient à chanter et chantaient réellement sans l'aide d'instruments d'accompagnement. Si, dans des cas extraordinaires, ils se servaient du monocorde pour étudier, ils n'employaient que des instruments rigoureusement accordés dans le système de l'échelle naturelle, comme cela se dégage des écrits de Zarlino. Les voix ne pouvaient alors se mouvoir hors du cercle d'une certaine précision exacte dans son mécanisme, et cela avec une lenteur de mouvement relative, car ni l'oreille des chanteurs ni celle des auditeurs ne se serait habituée tout d'un coup aux combinaisons risquées en mouvement plus rapide que celui que put être tenté et que tenta promptement l'orgue, contrevenant, par suite de son affination *fausse* ou *conventionnelle*, aux lois inéluctables inhérentes au principe du mouvement mélodico-harmonico-vocal (la marche de parties par distances invariables). D'après cela, les organistes pouvaient utiliser techniquement les affinités harmoniques des sons que les facteurs d'orgues combinaient mécaniquement dans le but de réduire les sons partiels en un seul son complexe, et déduire de la même façon, du sentiment de ces affinités entre elles ou avec un accord central et par la force du fait, la signification précise d'autres accords liés avec cet accord type. Cela devait fatalement arriver dès que le premier *discant* s'insinua dans le Chœur, séduisit et fut admis. Le *mastro dall'organo* quoique placé à part, favorise et seconde la tentative et annonce l'avènement du *discanteur*. Celui-ci s'assimile toutes les expériences et toutes les audaces auxquelles se livre le *mastro*: la voix du Chœur est étouffée par le Chant et celui-ci se trouve tourmenté par l'avènement de l'orchestre que l'orgue annonce avec ses cent bouches de métal...⁴⁾.

La relaxation dans laquelle on peut dire que l'art est entré est fille de l'influence exercée par le tempérament qui cherche à appliquer ce système à l'orgue et qui, à mesure que cette application révèle aux facteurs d'orgues la solution de grands problèmes de construction, augmente encore les facilités d'exécution.

L'orgue, en effet, comme l'ont observé les didacticiens et les physiologistes musicaux modernes, offrait aux facteurs d'orgues l'occasion d'imiter artificiellement, au moyen de combinaisons mécaniques particulières, la réunion de différents sons partiels en un seul son complexe; les nécessités de la pratique, au grand scandale de la théorie musicale qui ne connaît et n'utilise que les sons fondamentaux, obligèrent inconsciemment les facteurs d'orgues⁵⁾ à conserver tous ces sons partiels: «la pauvreté de l'orgue en sons harmoniques»—a-t-on dit très justement—«fut corrigée par cette espèce d'alliage sonore, et l'influence considérable de cette composition ou amalgame du son, parfaitement justifiée par la nature des choses, se fit sentir dans la formation et la constitution définitive de nos échelles et de nos accords».

¹⁾ Il vivait au 11^e siècle avant l'Ère chrétienne.

²⁾ *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhaeltniss zur Kunst des Tonsaetztes.*—Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1843-1847, 3 vols. in 4.^o Vid. l'*Introduction* de cette œuvre capitale.

³⁾ La main de Cabezón ne tremble pas en l'écrivant sur le papier et il la fait sans embarras.

⁴⁾ C'est pour cela qu'un musicographe génial a dit, dans un sens ironique, que la musique avait humblement entrepris, au début, son voyage à pied, qu'elle prit ensuite une voiture et que depuis peu elle va en chemin de fer.

Le mouvement d'impulsion nous pousse aujourd'hui à appliquer l'aérostation à la musique. Si les expériences ne réussissent pas complètement, comme il faut le craindre, des œuvres comme celle de Cabezón offriront un excellent système de parachutes.

⁵⁾ Les organistes du moyen âge devinèrent instinctivement les problèmes de sons concomittants que la science a déchiffrés beaucoup plus tard et à grand'peine.

El conflicto armónico entre los armónicos artificiales del órgano y los armónicos naturales de las voces, no pudo unir antes de tiempo á esos dos agentes sonoros rivales ¹⁾).

Estos hechos explican el grado de adelantamiento del arte polifónico-instrumental sobre el vocal y la alta significación de nuestro organista en aquel período histórico.

Las composiciones de Cabezon hacen buenas mis afirmaciones y las reflexiones con que he procurado robustecerlas.

Veámoslo.

Podría llamar á nuestro Cabezon el Bach español del siglo XVI, si las comparaciones no fuesen siempre enojosas. Cabezon no es inferior á Bach, como compositor de música para órgano, á pesar de la distancia de casi 150 años que existe entre esas dos potentes individualidades. Dentro de las dos tendencias de origen patrimoniales del arte, el arte del Mediodía y el arte del Norte, ambas individualidades tienen una significación común, que hoy ponen tardíamente en relación y evidencia de afinidad artística azares crítico-bibliográficos para los fines de su historia. La producción de Bach es más variada, porque todos los géneros de música habían ya recibido plena conculcación y desarrollo en su época; tanto es así que, á excepción del drama lírico, pudo tratarlos todos, y todos con tan incomparable y sin igual maestría. En carta confidencial, que con enérgica y persuasiva frase me escribía mi insigne amigo el profundo musicólogo Dr. Krebs, afirmaba conmigo que «Cabezon es demasiado grande en sí, y simplemente como Cabezon para no hacer ociosa toda comparación». El único musicólogo de Europa, quizá, que ha estudiado á fondo las obras de nuestro inspirado organista ²⁾, pudo decir y afirmar, en efecto, lo que por rara y significativa coincidencia afirmé y dije yo mismo desde el momento en que se me reveló tanta hermosura, y de tanta hermosura de forma y de fondo senti lágrimas en los ojos. Cabezon es Cabezon, sí. Solamente los grandes genios hacen llorar de nada más que admiración y entusiasmo. Sus contemporáneos experimentaron el influjo de esa alma divina, de ese espíritu de Dios que se siente en las inspiraciones del genio, y dijeron concisa y elocuentemente que el sólo nombre de Cabezon bastaba para ponderarle: *cognomen Cabezon... Cur sequar?*

Existe, sin embargo, entre las composiciones de Cabezon, entre las dos *Salmodias* y algunos *Interludios*, especialmente, y los *Corales* de Bach, esa obra monumental de estilo superior, una afinidad de concepto, que dejará maravillado al lector que haga esta confrontación desde el punto de vista de la idealidad estética. En los *Corales* como en los *Interludios* y las *Salmodias*, la misma robustez y fecundidad de doctrina; la misma cimentación sobre la cual se ha levantado todo el arte del porvenir; la misma fuerza de concepción que el tiempo no ha podido alterar; la misma superioridad de estilo, que pocos han aventajado en la valentía de invención y en su grandiosidad severa; la misma audacia incomparable, encumbrada por la rigidez de la doctrina ³⁾; la misma inflexibilidad lógica en su mecanismo interior. El efecto producido por Bach diríase que nace del sabio ordenamiento y las revoluciones siderales de aquel mundo polifónico creado y regido por un ingenio titánico. En las obras de Cabezon, el efecto no proviene, únicamente, del sabio ordenamiento de aquel mundo polifónico, ni del arte con que el todo obedece maravillosamente á la voz de su creador. En las vibratilidades de aquella polifonía que gira y resuena antes de la conculcación de los tiempos por espacios sonoros insondables, hay las puras efusiones tristes, ¡siempre tristes!, del desterrado que vuela con la esperanza á su verdadera patria; la unción acendrada que se explaya en oración dechado de fervor y piedad; la virtud sugestiva de los sentimientos piadosos que forman la escala misteriosa del alma. Sí. Aquí hay un *cierto algo* que no ha

¹⁾ Baini afirma que el órgano empezó á concertar con las voces hacia la primera mitad del siglo XVII. No está en lo cierto. Sin movernos de España, Victoria escribió partes acompañantes *ad pulsandum in organis* en su edición de *Missæ, Magnificat, Motecta*, etc., Matriti, apud Joannem Flandrum, 1600, y Felipe Rogier compuso en una época indeterminada, algo anterior á la de su muerte (1596) un *Motete* á 12 voces y á tres coros, con acompañamiento de arpas y tres órganos, y una *Misa* á 12 voces reales, cuatro coros y *cuatro órganos continuos*.

²⁾ En honor del insigne musicólogo citado, extracto un pasaje de la carta en la cual fija por manera admirable la posición de nuestro artista:

«Estudiando las composiciones de Cabezon me sorprendían de tal manera la perfección de las formas musicales, la belleza y profundidad de los pensamientos, la facilidad de su mecanismo de compositor, que parece prestarse á todos los caprichos de su imaginación artística, que hice formal propósito de escribir un estudio sobre este maestro organista para fijar su posición entre los grandes músicos quinientosistas. Puesto que V. lo ha emprendido, tanto mejor: así tendré yo tiempo de ocuparme en otra materia. ¡Hay tantas cuestiones relacionadas con la historia de la música que reclaman la atención de los buenos cultivadores, que toda diligencia es poca!»

³⁾ Glosó y adopto casi los mismos términos que emplea Gounod en el Prefacio al *Choix de Chorals de J. S. Bach*, anotés por dicho autor (edición Choudens), selección muy bien hecha de la edición alemana de Breitkopf & Härtel, 371 *Vierstimmige Choralgesänge von J. S. Bach*.

Le conflit harmonique entre les sons harmoniques artificiels de l'orgue et les sons harmoniques naturels des voix, ne réussit pas à réunir avant longtemps ces deux agents sonores rivaux ¹⁾.

Ces faits expliquent le degré d'avancement de l'art polyphonique instrumental sur l'art vocal lui-même, et la haute portée de notre organiste pendant cette période historique.

Les compositions de Cabezón rendent mes affirmations sûres, ainsi que les réflexions dont je les ai fortifiées.

Voyons-le.

On pourrait appeler Cabezón le Bach espagnol du XVI^e siècle, si les comparaisons n'étaient toujours fâcheuses. Cabezón n'est pas inférieur à Bach, comme compositeur de musique, bien qu'il y ait 150 ans de distance entre ces deux puissantes individualités. Dans les deux tendances d'origine patrimoniales de l'art, l'art du Midi et celui du Nord, ces deux individualités ont une signification commune que, pour les fins de l'histoire, mettent aujourd'hui tardivement en rapport et en évidence d'affinité des hasards critico-bibliographiques. La production de Bach est plus variée parce que tous les genres de musique avaient déjà reçu pleine sanction et un complet développement à son époque; c'est pourquoi, à l'exception du drame lyrique, il put les traiter tous avec une maestria incomparable et sans égale. Dans une lettre confidentielle que m'adressait, en un style énergique et persuasif, mon insigne ami le profond musicologue Dr Krebs, il affirmait avec moi que «Cabezón est trop grand en soi et est simplement Cabezón, pour ne pas faire de comparaison oiseuse». Le seul musicologue d'Europe qui ait peut-être étudié à fond les œuvres de notre organiste inspiré ²⁾, a pu dire et affirmer, en effet, ce que, par une rare et significative coïncidence, j'ai affirmé et dit moi-même, depuis que tant de beauté m'a été révélée; cette si grande beauté de forme et de fonds m'a fait monter les larmes aux yeux. Cabezón est Cabezón, oui. Seulement les grands génies font pleurer d'admiration et d'enthousiasme. Ses contemporains ont expérimenté l'influence de cette âme divine, de cet esprit de Dieu qui s'est assis dans les inspirations du génie et ont dit avec éloquence et de façon concise que le nom seul de Cabezón suffisait à le faire juger: *cognomen Cabeçon... Cur sequar?*

Il existe, cependant, parmi les compositions de Cabezón, entre les deux *Psalmodies* et quelques *Intermèdes* particulièrement, et les *Chorals* de Bach, cette œuvre monumentale de style supérieur, une affinité de conception qui émerveillerait le lecteur qui ferait cette confrontation au point de vue de l'idéal esthétique. Dans les *Chorals*, comme dans les *Intermèdes* et les *Psalmodies*, on retrouve la même force et la même fécondité de doctrines, la même cimentation sur laquelle tout l'art de l'avenir s'est élevé, la même force de conception que le temps n'a pu altérer, la même supériorité de style que peu d'artistes ont dépassée dans la vivacité de l'invention et dans sa grandeur sévère, la même audace incomparable mise au sommet par la rigidité de la doctrine ³⁾, la même inflexibilité logique dans son mécanisme intérieur. On pourrait dire que l'effet produit par Bach naît de l'ordonnance savante des révolutions sidérales de ce monde polyphonique créé et régi par un génie titanique. Dans les œuvres de Cabezón, l'effet ne provient pas uniquement de la savante ordonnance de ce monde polyphonique ni de l'art avec lequel tout obéit merveilleusement à la voix de son créateur. Dans les vibratilités de cette polyphonie qui se meut et résonne avant l'amoncellement des temps, à travers les espaces sonores insondables, il y a les pures effusions tristes, toujours tristes!, de l'exilé qui vole plein d'espérance vers sa dernière patrie, l'onction sans tache qui se répand en prière, modèle de ferveur et de piété, la vertu suggestive des sentiments pieux qui forment l'échelle mystérieuse de l'âme. Oui. Il y a là un *certain*

¹⁾ Bains affirme que l'orgue commença à s'accorder avec les voix vers la première moitié du XVII^e siècle. Cela n'est pas certain. Sans quitter l'Espagne, Victoria écrivit des accompagnements *ad pulsandum in organo* dans son édition de *Missæ, Magnificat, Motecta*, etc., Matriti, apud Joannem Flandrum, 1600, et Philippe Rogier composa à une époque indéterminée, quelque peu antérieure à celle de sa mort (1596), un *Motet* à 12 voix et à 3 chœurs, avec accompagnement de harpe et de trois orgues, et une *Messe* à 12 voix royales, quatre chœurs et *quatre orgues continues*.

²⁾ En l'honneur de l'insigne musicologue cité, j'extrais un passage de la lettre dans laquelle il fixe, d'admirable façon, la situation de notre artiste:

«Eu étudiant les compositions de Cabezón, je fus tellement surpris de la perfection des formes musicales, de la beauté et de la profondeur des pensées, de la facilité de son mécanisme de compositeur, qui semble se prêter à tous les caprices de son imagination artistique, que je me promis formellement d'écrire une étude sur ce maître organiste pour fixer sa place parmi les grands musiciens. Mais, vous l'avez entreprise, tant mieux: j'aurai ainsi le temps de m'occuper d'un autre sujet. Il y a tant de questions qui ont rapport à la musique et qui réclament l'attention des bons travailleurs, que la plus grande diligence est encore insuffisante!»

³⁾ Je glose et j'adopte presque les mêmes termes qu'emploie Gounod dans la Préface du *Choix de Chorals de J. S. Bach*, annotés par cet auteur (édition Choudens), sélection très bien faite de l'édition allemande de Breitkopf et Härtel, *371 Vierstimmige Choralgesänge von J. S. Bach*.

realizado ni ha podido realizar tan sólo el arte con todos sus elementos informadores técnicos. ¿Lo diré de una vez? Por estas páginas ha pasado la pasión, todo el drama de dolor que los hechos de la vida de Cabezón nos han explicado suficientemente, aquel drama de amor finito que se refugia en Dios y se anega en las delicias de la pulquérrima armonía, del ritmo solemne y santo. Por aquí ha pasado la inspiración. En estas composiciones sublimes engendradas en el gemido y en el llanto, el genio de un hombre ha gozado la visión de *la eterna y nunca gustada belleza*.

No pase adelante el lector. No dé crédito, ni aun por la fe de mi palabra, á lo que llevo escrito. Juzgue por sí mismo y vaya notando con piedra blanca lo que acabo de mantener sin alardes de patriotismo, que no es buen patriotismo el que oculta el yerro, ni es acendrado el que exagera el acierto. Compare y ponga ante sus ojos las piezas de convicción. Y entre las composiciones contenidas en este volumen, todas escritas *para principiantes*, examine y confronte las únicas que me permitiré señalar á su atención, como superiores á todo encomio, y que por esto mismo pueden competir con todo lo que ha podido producir en su género el arte antiguo. La *Salmodia para principiantes*, que comienza en la pág. 21 del texto musical, es un modelo acabado en su género; pero sólo me ceñiré á ponderar de perfectos entre todo lo más perfecto, como dominio técnico, invención, adivinaciones, expresión y sentimiento, los versillos II, III y IV del Primer Tono, III y IV del Segundo Tono, II y IV del Tercer Tono, los cuatro del Cuarto Tono, el II de Quinto Tono, el IV de Sexto Tono, los cuatro de Séptimo Tono, los III y IV de Octavo Tono, y, aparte de estos versillos, los intermedios de la página 48, el III, especialmente, superior á toda comparación y el interludio sobre el VERSI CREATOR, página 52.

*
* *

Después de esta confrontación, confiese el lector que mi afirmación nada tiene de atrevida ni de paradójica.

Porque el órgano se prestaba á las experiencias de encauzar la polifonía en dirección de una tonalidad determinada á que confluía entonces el arte, por unas y otras causas, Cabezón pudo anticipar el uso de fórmulas que no aparecen hasta mucho más tarde en la técnica de la polifonía vocal; pudo dar valor puramente expresivo á la simultaneidad de intervalos en forma de acordes que tienen sentido propio, y presentir la homologación y compenetración de las dos modalidades modernas sobre una nota común (la modalidad homóloga mayor en la menor, que es hecho rarísimo en aquella época), como haré notar en dos composiciones de Cabezón que publicaré en el segundo volumen de sus composiciones.

Los errores del arte polifónico vocal, trabado, podría decirse, en su marcha por las exigencias del estilo no influyeron en la polifonía del órgano, más libre en sus procedimientos. Cabezón nos lo demuestra en un hecho. Sus construcciones polifónico-instrumentales se levantan sobre la base de los temas del *Cantus firmus* gregoriano; pero no se cree obligado, como los compositores vocales, á escribir sobre los modos propios de aquel canto; no desconoce, como no podía desconocer, la armonización propia que se desprende de la esencia de cada modo, pero la modifica por medio de las frases de su invención, especialmente en los contramotivos libres del tema, que no siempre están inspirados en el del canto llano.

Esto hace que su estilo difiera esencialmente del polifónico-vocal coetáneo y posterior, y que aparezca libre en su acción, como que sólo tiene escasísima relación con el canto gregoriano y en determinados casos ninguna. La intensidad y precisión del concepto musical de ese innovador quinquecentista que se adelanta por manera inconcebible, repito, á todos los innovadores, están á la altura de la intensidad y precisión de la expresión ideal artística. La fuerza expresiva del concepto viene de dentro y por esto repercute fuera del poeta, porque en aquella fuerza hay extraordinaria sinceridad de emoción. Las primorosas, originales y sentidas ideas musicales que brotan de sus composiciones, expresadas, siempre, con ingenua é íntima familiaridad, contribuyen á alejar todo sombra de artificio en su procedimiento. Es una música tan viva de tonos como honesta, tan sentida en sus entusiasmos ó tristezas como en su suavidad quintesenciada.

La técnica de los pedales en las obras de Cabezón revela que no todas sus obras se podían ejecutar sin ninguna clase de dificultad é indistintamente en el órgano ó en el clavicordio, como las de la mayor parte de los organistas católicos. La marca técnica de exclusión del pedalero es común en las obras de los organistas católicos franceses, belgas é italianos de aquella época ¹⁾.

¹⁾ El órgano sólo se empleó hasta el siglo XVI como interludio musical destinado á alternar con el canto litúrgico. Lutero y los reformadores introdujeron en los templos protestantes el uso de acompañar el canto de los salmos, que se difundió en seguida por los países en que privaba la Reforma, Alemania, Inglaterra y los Países-Bajos. Los católicos de estos países adoptaron, generalmente, la misma costumbre, utilizando el órgano para los mismos fines y para acompañar algunas composiciones en lengua vulgar.

quelque chose que n'a pu atteindre et n'atteindra pas même l'art avec tous ses éléments d'instruction technique. Le dirai-je d'une bonne fois? Dans ces pages on sent la passion, tout le drame de douleur que les actes de la vie de Cabezón nous ont suffisamment expliqué, ce drame d'amour délicat qui se réfugie en Dieu et se plonge dans les délices de l'harmonie superbe, du rythme solennel et saint. L'inspiration a passé par là. Dans ces compositions sublimes engendrées par les gémissements et les larmes, le génie d'un homme a joui de la vision de *la beauté éternelle jamais goûtée*.

Que le lecteur ne passe pas outre. Qu'il ne croie pas, sur la foi de ma parole, à tout ce que j'ai écrit. Qu'il juge par lui-même et note avec une pierre blanche ce que je viens de soutenir, sans vanité de patriotisme, car le patriotisme qui cache l'erreur n'est pas sincère et celui qui exagère le mérite est coupable. Qu'il compare et mette sous ses yeux les pièces à conviction. Qu'il examine et confronte, parmi les compositions contenues dans ce volume, toutes écrites *pour commençants*, seulement celles que je me permettrai de signaler à son attention, comme supérieures à tout éloge, et qui, par cela même, peuvent lutter avec tout ce que l'art ancien a pu produire dans la même genre. La *Psalmodie pour commençants*, qui commence à la page 21 du texte musical, est un modèle achevé dans son genre; je me permettrai seulement de qualifier de parfaits entre tout ce qu'il y a de plus parfait, les versets II, III, IV du Premier Ton, III et IV du Deuxième Ton, II et IV du Troisième Ton, les quatre versets du Quatrième Ton, le II du Cinquième Ton, le IV du Sixième Ton, les quatre du Septième Ton, les III et IV du Huitième Ton, et, outre ces versets, les intermèdes de la page 48, le III, spécialement, supérieur et au-dessus de toute comparaison et l'interlude sur le *Veni Creator*, page 52.

*
* *

Après cette confrontation, le lecteur avouera que mon affirmation n'a rien de risqué ni de paradoxal.

Parce que l'orgue se prêtait aux expériences qui guidaient la polyphonie dans la direction d'une tonalité déterminée, vers laquelle l'art confluait à cette époque, Cabezón, pour une cause et pour une autre, put anticiper sur l'emploi de formules qui n'apparaissent que beaucoup plus tard dans la technique de la polyphonie vocale; il put donner une valeur purement expressive à la simultanéité d'intervalles sous forme d'accords qui ont un sens propre, et pressentir l'homologation et la compénétration des deux modalités modernes sur une note commune (la modalité homologue majeure dans celle mineure, fait très rare à cette époque), comme je le ferai remarquer dans deux compositions de Cabezón que je publierai dans le second volume de ses compositions.

Les erreurs de l'art polyphonique vocal entravé dans sa marche, si je puis m'exprimer ainsi, par les exigences du style, n'eurent pas d'influence sur la polyphonie de l'orgue, plus libre dans ses procédés. Cabezón nous le démontre réellement. Ses constructions polyphonico-instrumentales s'élèvent sur la base des thèmes du *Cantus firmus* grégorien, mais il ne se croit pas obligé, comme les compositeurs vocaux, d'écrire sur les modes propres à ce chant; il ne méconnaît pas, ne pouvant la méconnaître, l'harmonisation propre qui se dégage de l'essence de chaque mode, mais il la modifiait par des phrases de son invention, particulièrement dans les contremotifs du thème, qui ne sont pas toujours inspirés dans le plain-chant.

C'est ce qui fait que son style diffère essentiellement du style polyphonique vocal contemporain et postérieur et apparaît libre dans son action, n'ayant avec le chant grégorien qu'un très mince rapport et, dans certains cas, n'en ayant aucun. L'intensité et la précision du concept musical de cet innovateur *du XV^e siècle*, qui devance, je le répète, tous les innovateurs d'une façon inconcevable, est à la hauteur de l'intensité et de la précision de l'expression artistique idéale. La force expressive du concept vient de l'intérieur et, pour cette raison, se répercute hors du poète, parce que, dans cette force, il y a une sincérité extraordinaire d'émotion. Les idées musicales belles, originales et émues qui jaillissent de ses compositions, toujours exprimées avec une sincérité intime et ingénue, contribuent à écarter de sa manière de faire toute ombre d'artifice. C'est une musique aussi vive de tons qu'honnête, aussi émue dans ses enthousiasmes ou ses tristesses que dans sa suavité quintessenciée.

La technique des pédales dans l'œuvre de Cabezón révèle que toutes ses œuvres ne pouvaient pas s'exécuter sans difficulté, ni indistinctement sur l'orgue ou sur le clavecin, comme celles de la plus grande partie des organistes catholiques. La marque technique d'exclusion du pédalier est commune dans les œuvres des organistes catholiques français, belges et italiens de cette époque ¹⁾.

¹⁾ Jusqu'au XVII^e siècle, l'orgue ne fut employé que comme intermède musical destiné à alterner avec le chant liturgique. Luther et les réformateurs introduisirent dans les temples protestants l'usage d'accompagner le chant des psaumes, qui se répandit ensuite dans les pays où la Réforme était en faveur, tels que l'Allemagne, l'Angleterre et les Pays-Bas. Les catholiques de ces pays adoptèrent généralement la même coutume, utilisant l'orgue dans le même but et pour accompagner quelques compositions en langue vulgaire.

En las composiciones de Cabezón se hallan todos los gérmenes de la música instrumental que pasando por Frescobaldi (Ferrara, 1580 ¹)-Roma, ¿?) van á parar á la orquesta de Haydn (1732-1809). Las innovaciones sorprendentes marcadas con el sello de la inspiración que son de admirar en las obras de nuestro organista, obligarán á la crítica de la historia general de la música á rectificar muchos hechos mal investigados y entre otros el de que el *estilo ligado*, que consiste en el empleo de las prolongaciones y como consecuencia de esto el género fugado del cual deriva, haya recibido el primer impulso—según quieren Danjou y otros historiadores—de Claudio Merulo (1533-1604) y Giovanni Gabrielli (1557-1613), y el impulso decisivo del justamente celebrado Frescobaldi. La excelencia de la documentación que hoy ofrece á la historia general de la música la obra del ignorado organista y clavicordista español, no admite distingos ni refutaciones en principio. Los hechos están aquí, patentes, irrecusables, para demostrar á qué grado superior de adelantamiento tan inesperado eleva Cabezón el arte del organista y el arte del compositor. Si los historiadores de la música hubiesen particularizado, como era lógico, antes de generalizar, no vendría ahora la crítica, ante la presentación de nuevos documentos, á dañar al nombre de altas personalidades históricas en la significación artística que el apresuramiento en los juicios ha dejado bastante mermada.

La significación de nuestro famoso organista entra por mucho en esa magna é ímproba tarea de particularización de estudios y juicios sintéticos para llegar á las grandes generalizaciones históricas de la unidad en la diversidad, y si alguna vez se ha de escribir á conciencia nuestra historia musical y la de nuestra antigua cultura, preciso es, para promover los estudios encaminados á esto, hacer llegar hasta los gabinetes de los musicógrafos regalones la noticia siquiera de que hay algo más que estudiar que lo que puede verse en no importa qué centro artístico ó en escasas leguas á la redonda.

Para mí ha sido muy particularmente tarea provechosísima, necesaria y tan gloriosa la de revelar á ese desconocido, que entre la vanidad justísima y el temor de decirlo así como lo siento, no vacilo en llamarme el revelador de Cabezón, y en posponer la parte gloriosa que pueda caberme en esta noble tarea á los escasos honores que pueda alcanzar en mi esfera de artista militante. Creo haber prestado un señaladísimo servicio á la historia de nuestra antigua cultura musical, porque esa documentación que hoy sale de la oscuridad es otra novísima y plena manifestación elevada de arte que de un modo asombroso lleva impreso el sello particular y la peculiar inspiración.

Este hecho es de inmensa trascendencia para la restauración, dirección y porvenir de nuestra nacionalidad. Cabezón es la estrella fija que tras larga interceptación reaparece, ahora, de repente, engastada en el cielo del arte español, como para señalarnos con sus vivos destellos la ideal dirección que ha de recorrer la unidad espléndida de lo propio en la inmensa diversidad de lo que es común á todos en ese lazo universal de amor que se llama arte.

¹) Esta fecha ha sido compulsada de una manera que no ofrece dudas por el sabio historiador Vander Straeten. V. *Les Musiciens néerlandais en Italie*, Bruselas, 1882, pág. 502, nota.



Dans les compositions de Cabezón se trouvent tous les germes de la musique instrumentale qui, passant par Frescobaldi (Ferrara, 1580 ¹⁾-Rome, ?) von s'arrêter à l'orchestre de Haydn (1732-1809). Les innovations surprenantes marquées du sceau de l'inspiration, que l'on doit admirer dans les œuvres de notre organiste, obligeront la critique de l'histoire générale de la musique à rectifier beaucoup de faits mal éclaircis et, entre autres, celui qui prétend que le *style lié*, qui consiste dans l'emploi des prolongations et dont le genre fugue dérive comme conséquence, a reçu la première impulsion—comme le veulent Danjou et d'autres historiens—de Claudio Merulo (1533-1604) et de Giovanni Gabrielli (1557-1613), et l'impulsion définitive du juste ment célèbre Frescobaldi. L'excellence de la documentation qu'offre aujourd'hui à l'histoire générale de la musique l'œuvre de l'organiste et du claveciniste ignoré, n'admet en principe ni distinctions, ni réfutations. Les faits sont là, patents, irrécusables, qui prouvent à quel degré supérieur de progrès inespéré Cabezón élève l'art de l'organiste et l'art du compositeur. Si les historiens de la musique eussent particularisé au lieu de généraliser, comme cela était logique, la critique ne viendrait pas aujourd'hui, sur la présentation de nouveaux documents, nuire au nom de hautes personnalités historiques dans la signification artistique, que la précipitation des jugements a laissé quelque peu diminuée.

La signification de notre fameux organiste entre pour beaucoup dans cette grande et pénible tâche de particularisation d'études et de jugements synthétiques, indispensables pour arriver aux grandes généralisations historiques de l'unité dans la diversité; car s'il faut quelquefois écrire en conscience notre histoire musicale et celle de notre ancienne culture, il est nécessaire pour pousser en avant les études dirigées dans ce sens de faire pénétrer jusque dans le cabinet des musicographes friands, la remarque que, du moins, il y a autre chose à étudier que ce que l'on peut voir dans n'importe quel centre artistique ou à quelques lieues à la ronde.

Tout particulièrement pour moi, la tâche de révéler cet inconnu a été très profitable, utile et d'aussi bonne gloire, que, entre la bien juste vanité et la crainte de le dire comme je le sens, je n'hésite pas à me donner le titre de révélateur de Cabezón, et de subordonner la part glorieuse qui peut me revenir de cette noble tâche aux rares honneurs que je peux atteindre dans ma sphère d'artiste militant. Je crois avoir rendu un très signalé service à l'histoire de notre ancienne culture musicale, en ce que, cette documentation qui sort aujourd'hui de l'obscurité, est une autre pleine et toute nouvelle manifestation élevée d'art qui porte gravée, d'une manière frappante, le sceau particulier et l'inspiration propre.

Ce fait est d'une transcendance immense pour la restauration, la direction et l'avenir de notre nationalité. Cabezón est l'étoile fixe qui, après une longue interception, réapparaît aujourd'hui, tout-à-coup, enchâssée dans le ciel de l'art espagnol, comme pour nous indiquer de son vif éclat la direction idéale que doit parcourir l'unité splendide de la personnalité dans l'immense diversité de ce qui est commun à tous dans ce lien universel d'amour qu'on appelle l'art.

¹⁾ Cette date a été compulsée, de façon à ne plus laisser subsister de doutes, par le savant historien Vander Straeten. V. *Les musiciens néerlandais en Italie*; Bruxelles, 1882, page 502, note.



BREVE EXPOSICIÓN ANALÍTICA

DE LAS COMPOSICIONES COMPRENDIDAS EN ESTE VOLUMEN

Las composiciones contenidas en el presente volumen y las que aparecerán en otros volúmenes sucesivos, destinados á completar todas las de autores españoles que se hallan en el libro original, pertenecientes á Antonio, Juan, Hernando de Cabezón y algún otro, y por excepción y como muestra alguna de las glosadas por Antonio, sobre temas de autores extranjeros, han sido transcritas por mí, nota por nota, con tan nimia escrupulosidad que, como he dicho, hasta he cuidado de no omitir las mismas faltas de impresión, las cuales se expresan con un *sic*, cuya indicación señala en otros casos, cuando no la comento llamando sobre ella la atención, una extrañeza harmónica, un pasaje defectuoso ó incorrecto ó uno de esos atrevimientos tan comunes en las obras de los autores de genio.

Hubiera podido corregir la mayor parte de dichas faltas de impresión, y aun las puramente gramaticales, sin necesidad de interrogar á la autoridad del manuscrito original, en el caso de que hubiese existido; pero la veracidad y el respeto al autor y, á la vez, al lector, me lo vedaban. La confrontación de la transcripción con el libro original podrá hacerla folio por folio y compás por compás, el lector incrédulo que creyese, acaso, que yo he inventado ó cuando menos arreglado ó corregido algún pasaje sospechoso que amenguase el mérito de nuestro autor.

Para precaverme contra toda sospecha de superchería y responder indirectamente á los incrédulos, voy á dar cuenta de todos los rarísimos ejemplares del libro de Cabezón que han llegado á mi noticia. En la Biblioteca provincial de la Universidad de Barcelona existe, perfectamente bien conservado, el que ha sido utilizado por mí para la presente transcripción. En la Biblioteca del Escorial existe otro ejemplar, y otro que guarda como verdadera reliquia mi ilustre amigo D. Jesús de Monasterio, del cual transcribió alguna composición, entre ellas la titulada *Fuga á cuatro, todas las voces por una*. Pensaba, como buen bibliófilo amantísimo de nuestro arte, hacer otras transcripciones del incomparable libro, cuando dispusiera de tiempo para ello, pero desistió de su propósito al saber que yo andaba empeñado en tal propósito. El libro de Cabezón figuraba en el fondo de libros que Barbieri legó, con patriótico acuerdo, á la Biblioteca Nacional, y me extraña que Barbieri no hubiese emprendido antes de mí esa verdadera obra de restauración póstuma.

El otro ejemplar, el quinto, perteneció á Mr. Fétis (Vid. la nota de la pág. II de esta Antología), y el sexto es el que Eslava vió en la Biblioteca Real de Berlín. El musicólogo Carl Krebs hizo varios extractos de la digitación indicada por Hernando, que pueden verse en su magnífico estudio *Girolamo Diruta's Transilvano*, antes mencionado.

En el catálogo 78, (n.º 157) de la casa del anticuario de Berlín Leo Liepmannsohn, apareció, el año de 1889, una *copia manuscrita moderna* del libro de Cabezón, hecha en 1881 por Mr. Ritter, celebrado organista de Magdeburgo. Se ignora á quién fué vendida esta copia.

Por ahora no han aparecido, que yo sepa, más ejemplares que los seis mencionados.

Las observaciones de orden analítico que consignaré aquí, tienen relación con los números ordinales colocados en algunas composiciones sobre el compás ó compases de referencia que requieren alguna explicación ó comentario.

Dicho ya todo lo que queria advertir, entro en materia.

El libro de obras de Cabezón consta de una gran variedad de composiciones, *Dúos, Intermedios, Interludios, Salmodias, Tientos, Glosas, Diferencias* (variaciones), etc., escritas á dos, tres, cuatro, cinco y seis partes.

BRÈVE EXPOSITION ANALYTIQUE DES COMPOSITIONS CONTENUES DANS CE VOLUME

Les compositions que renferme le présent volume, ainsi que celles qui paraîtront successivement dans le but de compléter toutes les œuvres d'auteurs espagnols qui font partie du texte original, sont dues à Antoine, Jean, Hernando de Cabezón, ou à quelque autre, et par exception et comme type quelques-unes de celles glorieuses par Antoine, ont été transcrites par moi, note par note. Comme je l'ai déjà dit, j'ai apporté à cette transcription un soin si scrupuleux, que j'ai copié les mêmes fautes d'impression, les désignant par le mot *sic*; dans d'autres cas, quand je ne commente pas cette indication et n'appelle pas l'attention sur elle, elle signale quelque extravagance harmonique, un passage incorrect ou défectueux, ou l'une de ces audaces si fréquentes dans les œuvres des auteurs de génie.

J'aurais pu corriger la majeure partie de ces fautes d'impression et même les erreurs purement grammaticales, sans être tenu d'avoir recours au manuscrit original, dans le cas où il eût existé; mais la vérité et mon respect pour l'auteur et pour le lecteur me le défendaient. Le lecteur incrédule, qui pourrait croire que j'ai inventé ou tout au moins arrangé ou corrigé quelque passage douteux, susceptible de diminuer le mérite de l'auteur, n'aura qu'à comparer la transcription avec le livre original, page par page, et mesure par mesure.

Pour me défendre contre le moindre doute de supercherie et répondre indirectement aux incrédules, je vais détailler ici chacun des rares exemplaires du livre de Cabezón dont j'ai eu connaissance. Celui dont je me suis servi pour la présente transcription, se trouve, parfaitement bien conservé, dans la Bibliothèque provinciale de l'Université de Barcelone. Il en existe un autre dans la Bibliothèque de l'Escurial, et un troisième que mon illustre ami D. Jesús de Monasterio conserve comme une véritable relique, et duquel il a transcrit quelques morceaux, et, parmi eux, celui qui a pour titre *Fugue à quatre, toutes les voix en une*. En bon bibliophile, très amoureux de notre art, il pensait faire d'autres transcriptions de ce livre incomparable quand il en aurait les loisirs; mais sachant que je poursuivais le même but, il abandonna son projet. Le livre de Cabezón figurait parmi les ouvrages que Barbieri légua, avec un désintéressement patriotique, à la Bibliothèque nationale, et je m'étonne encore que Barbieri n'ait pas entrepris avant moi cette œuvre réelle de restauration posthume.

Le cinquième exemplaire appartient à M. Fétis (Vid. la note de la page II de cette Anthologie), et le sixième est celui que vit Eslava à la Bibliothèque Royale de Berlin. Le musicologue Carl Krebs fit différents extraits du doigté indiqué par Hernando; ils se trouvent dans sa magnifique étude *Girolamo Diruta's Transilvano*, déjà mentionnée.

Une copie manuscrite moderne du livre de Cabezón, faite en 1881, par M. Ritter, célèbre organiste de Magdebourg, se trouva, dans le catalogue 78 (n.º 157) de la maison de l'antiquaire de Berlin, Leo Liepmannsohn. On ignore à qui fut vendue cette copie.

Jusqu'à présent, que je sache, en dehors de ces six exemplaires, il n'en a été découvert aucun autre.

Les observations d'ordre analytique que je consignerai ici, ont rapport aux nombres ordinaux placés dans quelques compositions, sur la mesure ou les mesures de référence, et exigent une certaine explication ou commentaire.

Ce que je voulais dire étant dit, j'entre en matière.

Le livre des œuvres de Cabezón comprend une grande variété de compositions, *Duos*, *Intermèdes*, *Préludes*, *Essais*, *Psaumes*, *Gloses*, *Différences* (variations), etc., écrites à deux, trois, quatre, cinq et six parties.

En el rotulado verso de todos los folios del libro se lee: *Compendio de Musica*: Y en el recto: *De Antonio de Cabezón*. Las de Juan, su hermano, Hernando, su hijo y algún otro se indican tal como aparecen en el libro original con el nombre y apellido del autor á continuación del título de la composición. En las *glosadas* ó *variadas* se señala el nombre del autor de la composición, glosada, por supuesto, por Antonio ó Hernando de Cabezón.

COMPOSICIONES Á DOS PARTES

(Folios 1 á 4 verso del libro original)

Esta parte del *Compendio* se titula: DÚOS PARA PRINCIPIANTES. Consta de nueve *dúos*.

Los temas contrapuntísticos del I, II, III y IX son de libre elección; los del IV, V, VI y VII están basados en el canto gregoriano correspondiente al himno AVE MARIS STELLA, y el VIII en el que es propio del himno TE LUCIS ANTE TERMINUM.

En los compases 31 y 32 del primer *Dúo* (pág. 1.^a), y en la imitación de los mismos á la quinta, compases 36 y 37 (y más adelante 61, 62 y 63) asoman dos intervalos de *cuarta diminuta* que tienen pocos precedentes, quizá ninguno, en la música de aquella época. El uso de este intervalo y su opuesto, el invertido ó de *quinta aumentada*, es característico y verdaderamente personal en el estilo de Cabezón. No pierda de vista el lector que esas veladuras sonoras, altamente quíntesenciadas, ora penetradas de honda melancolía, ora de íntimos arranques dramáticos, se escribían atrevidamente y se dominaban por raro avanzamiento técnico en la primera mitad del siglo XVI.

En el *Dúo* IV sobre el AVE MARIS STELLA (pág. 4, compases 38 y 39), aparece el intervalo de *segunda aumentada*. Es uno de tantos pasajes que transcribía dudando de lo que veían mis ojos. La misma extrañeza le causarán al lector, éste y otros casos más sorprendentes todavía.

COMPOSICIONES Á TRES PARTES

(Folios 5 á 8 verso del libro original)

Contiene esta sección *tres intermedios* para los KYRIES DE NUESTRA SEÑORA, de Antonio de Cabezón, *dos* para las estrofas del Himno AVE MARIS STELLA, de Hernando, y *dos interludios* para el PANGE LINGUA, del primero.

En el *intermedio III* (pág. 13 compás 29), aparece con toda valentía ese intervalo que antes he llamado característico y personal de Cabezón, y luego (compases 32 y 33) un giro melódico, verdaderamente elegante, propio de nuestro genial organista, que hemos de hallar reproducido infinidad de veces, lo mismo en el modo menor (más atrevido en este caso) que en el modo mayor. La sensación de las *dos quintas* queda destruída, á mi ver, por la potencia melódica de la frase.

En los *intermedios para las estrofas* del Himno AVE MARIS STELLA, de Hernando de Cabezón, déjase adivinar claramente de quién procede el estilo del colector de las composiciones de este libro. En el *intermedio I* (págs. 14 y 15, compases 29, 43 y 68) se encuentran las pruebas de la influencia del estilo de Cabezón, padre.

En el *intermedio II* (compases 39 y 40) es de notar una fórmula que reaparece muchas veces en las composiciones contenidas en el libro de Cabezón y, sin ir más lejos, en los compases antepenúltimo y penúltimo de este fragmento. Es dura y hasta intolerable para nuestro oídos modernos. Lo que no se comprende es cómo podían resistirla, puesto que la usaban, unos oídos tan fina y delicadamente educados como los de Cabezón, padre é hijo. ¿Venía obligado el uso de la tal fórmula, que no satisface al sentimiento de la cadencia ni al de la armonía, por mera cuestión de mecanismo orgánico ó por la imposición del tema elegido? No se explica bien, pues en uno ó en otro caso tenían infinidad de medios para evitar su uso.

COMPOSICIONES Á CUATRO PARTES

(Folios 9 hasta 104 verso del libro original)

En el folio 8 verso, en que terminan las *composiciones á tres*, se lee: «*Estos versos* ¹⁾ *son | para los que comiençan, y de cada vno pueden | hacer dos quando quisieren acortar* ²⁾, *y los que | más supieren los seruican con los fauordones | que adelante vienen glosados para | psalmear.*»

¹⁾ Versillos, es decir, los intermedios de la *Salmodia para principiantes* que comienza en el folio 9 del libro original.

²⁾ Terminando en la mediación del versillo, antes de empezar el *finalis*.

On lit au verso de toutes les pages du livre: *Compendio de Musica*: Et au recto: *De Antonio de Cabezón*. Les compositions de Jean, son frère, de Hernando, son fils, et de quelque autre, sont indiquées comme dans le livre original par le nom de l'auteur, à la suite du titre de la composition. Dans les compositions *glosées* ou variées il est fait mention du nom de l'auteur de la composition, glosée, par Antoine ou Hernando de Cabezón, par exemple.

COMPOSITIONS A DEUX PARTIES

(Folios 1 à 4, verso du livre original)

Cette partie du *Compendio* a pour titre: DUOS POUR COMMENÇANTS. Elle comprend neuf *duos*.

Les thèmes contrepointistiques des duos I, II, III et IX, sont de choix libre; ceux des duos IV, V, VI et VII, sont basés sur le chant grégorien correspondant à l'hymne AVE MARIS STELLA, et ceux du duo VIII, sur l'hymne TE LUCIS ANTE TERMINUM.

Dans les mesures 31 et 32 du premier *Duo* (page 1), et dans l'imitation des mêmes à la cinquième, mesures 36 et 37 (et plus loin, mesures 61, 62 et 63), se trouvent deux intervalles de *quarte mineure* qui ont peu de précédents, peut-être n'en ont-ils pas, dans la musique de cette époque. L'usage de cet intervalle et de son opposé, inversion ou de *quinte majeure*, est caractéristique et vraiment personnel au style de Cabezón. Le lecteur ne doit pas perdre de vue que ces sonorités, largement quintessenciées, pleines tantôt d'une profonde mélancolie, tantôt d'emportements dramatiques intimes, étaient, dans la première moitié du XVI^e siècle, écrites franchement et se dominaient par un rare avancement technique.

Dans le *Duo IV* sur l'AVE MARIS STELLA (page 4, mesures 38 et 39), apparaît l'intervalle de *seconde majeure*. Ce fut un des nombreux passages qui me faisait douter, en le transcrivant, de ce que voyaient mes yeux. Ce cas ainsi que d'autres, plus surprenants encore, étonneront également le lecteur.

COMPOSITIONS A TROIS PARTIES

(Folios 5 à 8, verso du livre original)

Cette section comprend *trois intermèdes* pour les KYRIES DE NOTRE DAME, de Antoine de Cabezón; *deux* pour les strophes de l'hymne AVE MARIS STELLA, de Hernando, et *deux préludes* pour le PANGE LINGUA, du premier.

Cet intervalle que j'ai déjà déclaré caractéristique et personnel à Cabezón, apparaît dans toute sa valeur dans l'*intermède III* (page 13, mesure 29); nous trouvons plus loin (mesures 32 et 33) un tour mélodique vraiment élégant, propre au génie de notre organiste, qui se reproduit à l'infini, tant dans le mode mineur (plus osé dans ce cas) que dans le mode majeur. Le sentiment des *deux quintes* est détruit, selon moi, par la puissance mélodique de la phrase.

Dans les *intermèdes pour les strophes* de l'Hymne AVE MARIS STELLA, de Hernando de Cabezón, on devine aisément de qui procède le style du collecteur des compositions de ce livre. Les preuves de l'influence du style de Cabezón, père, se trouvent dans l'*intermède I* (pages 14 et 15, mesures 29, 43 et 68).

Dans l'*intermède II* (mesures 39 et 40) il faut remarquer une formule qui revient souvent dans les compositions contenues dans le livre de Cabezón et, sans aller plus loin, dans les mesures antépénultième et pénultième de ce fragment. Elle est dure et même insupportable pour nos oreilles modernes. Ce qui ne s'explique pas, c'est que l'ouïe si fine et si délicatement sensible de Cabezón père et de Cabezón fils ait pu s'y faire, bien que l'usitant tous deux. L'emploi de cette formule qui ne satisfait ni le sentiment de la cadence ni celui de l'harmonie, était-il donc imposé par une simple question de mécanisme organique ou par la force du thème choisi? Cela s'explique d'autant moins que, dans l'un ou l'autre cas, ils avaient une infinité de ressources pour éviter de s'en servir.

COMPOSITIONS A QUATRE PARTIES

(Folios 9 à 104, verso du livre original)

Au verso de la page 8, où finissent les *compositions à trois*, on lit: «*Ces versets* ¹⁾ *sont | pour ceux qui commencent, et de chacun pourront | faire deux quand ils voudront couper* ²⁾, *et ceux qui | sauront davantage les emploieront avec les faux-bourbons | qui précèdent, glosés pour | psalmodier.*»

¹⁾ Versets, c'est-à-dire les intermèdes du *Psautier pour commençants*, qui commence à la page 9 du livre original.

²⁾ Finissant au milieu du verset, avant de commencer le *finalis*.

SALMODIA PARA PRINCIPIANTES

Los *cuatro* versillos de cada uno de los ocho tonos de que consta esta SALMODIA, están compuestos sobre el *saeculorum* gregoriano correspondiente. En los versillos I, lleva el tema la parte que corresponde á la voz de *soprano*, en los II la de *contralto* ó *altus*, en los III la de *tenor* y en los IV la de *contrabaxo* (*bajo* ó *bassus*) como escribe Cabezón. (La SALMODIA corresponde en el libro original ó los folios 9 hasta el 13 recto.)

Ya he dicho que esta SALMODIA es una obra verdaderamente excepcional, más, todavía, si se considera que se escribió *para principiantes*. Si estas *experiencias* se destinaban á los pobres *principiantes*, piense por un momento el lector cómo tocarían los maestros de aquella época y qué admirables improvisaciones brotarían del teclado del órgano pulsado por las divinas manos de un Cabezón.

Como comprenderá perfectamente el lector, he respetado la *cuerda coral* del libro de Cabezón en lo que se refiere á los *tonos* de las salmodias. Puesto que así se hallan en el libro, es de creer que así se tocarían y hasta sin transportar á la cuarta baja algunos tonos que hoy nos parecerían demasiado altos.

En los dos libros de música de cifra de tecla, que, como he dicho en otra parte (Vid. pág. XXXVI), existían en el Escorial, se exponían las reglas prácticas para acomodar los tonos de los órganos al tono (á la *cuerda coral*) del convento y para cada órgano en particular, porque, como se dice en la *Declaración* allí citada, «el tono del convento no venía por el natural sino por el accidental en algunos órganos». Por vía de curiosidad y como dato pertinente á esta materia, véase lo que se lee en la *Declaración* sobre el llamado *Órgano grande del choro del Prior*: «En este órgano y en el mediano del choro del vicario, vienen los tonos del *Canto de Órgano*, en esta manera: *Primer tono* por *Ge sol re ud*: *Segundo* por *A la mi re*: *Tercero* por *A la mi re*: *Cuarto* por *A la mi re*: *Quinto* por *A la mi re*: *Sexto* por *Be la be mi*: *Séptimo* por *Ge sol re ud*: *Octavo* por *Ge sol re ud*: Para el *Canto Llano*: *Primer tono* por *De la sol re*: *Segundo* por *Ge sol re ud*: *Tercero* por *Ge sol re ud*: *Cuarto* por *E la mi*: *Quinto* por *Ge sol re ud*: *Sexto* por *Fe fa ud*: *Séptimo* por *E la mi* y *Octavo* por *Fe fa ud*.»

He señalado antes los versillos de la SALMODIA que á mi ver son superiores á todo encomio y no volveré sobre lo dicho. Notaré, solamente, algunas particularidades, no todas, referentes á algunos pasajes, pues mejor que yo podrá entregarse el lector á esa agradable tarea, adivinando lo que yo calle en algunos compases de referencia, por respeto á lo que él se tiene, sin duda, muy sabido. De otro modo mi comentario se haría interminable.

Versillo I del Primer Tono (pág 21, compases 17 y 18). Curiosa manera de presentar de repente la obligada finalidad mayor por medio de la proximidad inmediata anterior de la misma nota natural, que ha de operar subitáneamente la transformación del modo. Es caso frecuentísimo en las composiciones de Cabezón.

Versillo III (pág 22). Los compases 8, 9, 10 y 11 son bellísimos como idea melódica y armonización, y sorprendente en el 11.º la irrupción inesperada del *fa*.

Versillos del Segundo Tono. Aparte ciertos atrevimientos geniales que no escaparán á la atención del estudioso, es de notar en el canto del *saeculorum* la alteración de la penúltima nota de los *versillos I y II*, que desaparece en los dos últimos. En casos como el presente, los dos versillos primeros revelan cierta preocupación para constituir la tonalidad sin consideraciones á la armonización propia del canto gregoriano correspondiente.

En el *versillo II* (compases 5 y 6) hay una fórmula de la cual he hablado en el Vol. II de esta Antología (Vid. pág. XXIV). Presenta cierto carácter de dureza mal avenido con el gusto delicado de Cabezón. Quiso expresar esto y hay que respetar esa genialidad, lo mismo que la del compás 10, de mejor gusto ésta que aquélla.

Fíjese el lector en los compases de los *versillos* de los tonos *Tercero* y *Cuarto*, indicados con números. Son tantas las bellezas contenidas en ellos, que creo inútil señalarlas.

En los *Versillos del Quinto Tono*, Cabezón modifica y altera á sabiendas y como le place la melodía del *saeculorum*. Ya hemos notado esto mismo en otros versillos.

En el III (compases 12 y 13), ¿quiso ó no quiso alterar las dos *si* del *soprano* y del *bajo*? He respetado el original y los he dejado tal como se hallan, pues la verdadera melopea litúrgica de este tono gregoriano exige el *si natural*.

Versillos del Sexto Tono. Sólo diré breves palabras del IV, superior á toda comparación y altamente dra-

PSAUTIER POUR COMMENÇANTS

Les quatre versets de chacun des huit tons dont se compose ce PSAUTIER, sont écrits sur le *sæculorum* grégorien correspondant. Le thème comporte, aux versets I, la partie qui correspond à la voix de *soprano*; aux versets II, celle de *contralto* ou *altus*; aux versets III, celle de *ténor*, et aux versets IV, celle de contrebasse (*basse* ou *bassus*), comme le dit Cabezón. (Le PSAUTIER, dans le livre original va du folio 9 au folio 13 recto.)

J'ai déjà dit que ce PSAUTIER était une œuvre vraiment exceptionnelle, et qu'elle l'est plus encore si l'on considère que Cabezón l'a écrite *pour des commençants*. Si ces *essais* étaient destinés aux humbles *commençants*, que le lecteur songe un moment à la façon dont les maîtres de cette époque devaient jouer, et quelles improvisations admirables devaient sortir du clavier de l'orgue touché par les divines mains d'un Cabezón.

Ainsi que le comprendra sans peine le lecteur, j'ai respecté la *corde chorale* du livre de Cabezón, en ce qui se rapporte aux *tons* des psaumes. Il faut croire, puisqu'ils se trouvent ainsi dans le livre, qu'ils s'exécutaient tels et même sans transposer à la quatrième basse quelques-uns des tons qui nous paraîtraient aujourd'hui trop élevés.

Dans les deux livres de musique de chiffre d'orgue, qui, comme je l'ai dit ailleurs (Vid. page XXXVII), se trouvent à l'Escurial, on exposait les règles pratiques pour accorder les tons des orgues avec le ton (avec la *corde chorale*) du couvent et avec chaque orgue en particulier; car, comme il est dit dans la *Déclaration* citée à cet endroit, «le ton du couvent ne naissait pas naturellement mais accidentellement dans quelques organes». Par curiosité et comme fait appartenant à la matière, voir ce qui se trouve dans la *Déclaration* sur le grand *Orgue du chœur du Prieur*: «Sur cet orgue et sur l'orgue moyen du chœur du Vicaire, les tons du *Chant d'Orgue*, s'expriment de cette façon: *Premier ton* par *Ge sol ré ud*; *Deuxième* par *A la mi ré*; *Troisième* par *A la mi ré*; *Quatrième* par *A la mi ré*; *Cinquième* par *A la mi ré*; *Sixième* par *Be la be mi*; *Septième* par *Ge sol ré ud*; *Huitième* par *Ge sol ré ud*; Pour le *Plain-chant*: *Premier ton* par *De la sol ré*; *Deuxième* par *Ge sol ré ud*; *Troisième* par *Ge sol ré ud*; *Quatrième* par *E la mi*; *Cinquième* par *Ge sol ré ud*; *Sixième* par *Fe fa ud*; *Septième* par *E la mi*; et *Huitième* par *Fe fa ud*.»

J'ai déjà signalé les versets du PSAUTIER qui, à mon sens, sont supérieurs à tout éloge et je ne reviendrai pas sur ce qui a été dit. Je noterai seulement quelques particularités, non pas toutes, ayant trait à certains passages, car le lecteur pourra se livrer mieux que moi à cette agréable tâche, découvrant lui-même ce que j'ai omis sur quelques mesures de récit, par respect pour son savoir très étendu, sans doute. Autrement, mon commentaire serait interminable.

Verset I du Premier Ton (page 31, mesures 17 et 18). Curieuse manière de présenter soudain la finale obligatoire majeure au moyen de la proximité immédiate antérieure de la même note naturelle, qui doit opérer subitement la transformation du mode. C'est un cas très fréquent dans les compositions de Cabezón.

Verset III (page 22). Les mesures 8, 9, 10 et 11 sont très belles au point de vue de l'idée mélodique et de l'harmonie, et, dans la mesure 11, l'irruption inattendue du *fa* est surprenante.

Versets du Deuxième Ton. A l'exception de certaines audaces géniales qui n'échapperont pas à l'attention du lecteur studieux, il faut remarquer dans le chant du *sæculorum*, l'altération de la note pénultième des *versets I et II*, qui disparaît dans les deux derniers. Dans un cas comme celui-ci, les deux premiers versets révèlent une certaine préoccupation de constituer la tonalité sans égard pour l'harmonie propre du chant grégorien correspondant.

Dans le *verset II* (mesures 5 et 6) il se trouve une formule dont j'ai parlé dans le Vol. II de cette Anthologie (Vid. page XXIV). Elle présente un caractère de dureté mal en rapport avec le goût délicat de Cabezón. Il voulut exprimer cette pensée et nous devons respecter ce caprice génial, ainsi que celui de la mesure 10, de meilleur goût que celui-ci, cependant.

Que le lecteur se fixe sur les mesures des *versets* des tons *Troisième* et *Quatrième*, indiqués par des numéros. Elles contiennent tant de beautés que je crois inutile de les signaler.

Dans les *Versets du Cinquième Ton*, Cabezón modifie et altère, sciemment et à sa guise, la mélodie du *sæculorum*. Nous avons déjà fait cette même remarque dans d'autres versets.

Dans le *verset III* (mesures 12 et 13) voulut-il on ne voulut-il pas altérer les deux *si* du *soprano* et de la *basse*? J'ai respecté l'original et les ai laissés tels qu'ils sont, car la véritable mélodie liturgique de ce ton grégorien exige le *si naturel*.

Versets du Sixième Ton. Je dirai seulement quelques mots du verset IV, supérieur à toute comparaison

mático en los primeros compases. La nota *si natural* del 15.º resuelve á la vista como se ve allí, pero en realidad en el *do*.

Versillos del Séptimo Tono. Superiores, con frases llenas de sentimiento los III y IV, y en éste la variante de una fórmula característica de la escuela española (compases 13 y 14) de la cual hablaré más adelante, que no es fácil hallar en obras de autores extranjeros. El *do natural* en contraste con el *do sostenido* siguiente.

Versillos del Octavo Tono. Finos y elegantes los dos últimos.

FABORDONES

Los *Fabordones* por los ocho tonos gregorianos que siguen á la SALMODIA aparecen ordenados en cada uno de sus versillos como en los de ésta. El versillo I de cada uno de los ocho tonos se destina al tema del *Fabordón*, simplemente armonizado: el II al *glosado* del tema con el *triple*; el III al *glosado* del tema con el *bajo*, y el IV al *glosado* del tema con el *contralto* y el *tenor*.

Parecerá duro y rarísimo el *glosado* de algún pasaje, singularmente en los compases 6 y 12 del versillo III del *Fabordón del primer tono* y otros y otros casos similares de los que va lleno el libro de Cabezón. La segunda nota de dicha glosa (parte de bajo) es ajena á la armonía, dirá el lector. Cierto, y menos mal que esa nota ajena se produzca en un acorde menor como en los dos del caso en cuestión. Pero lo raro es que introdujesen la tal nota ajena en la glosa de un acorde mayor, como es de ver frecuentemente. El lector no aprobaría una glosa por el estilo si la hallase en la obra de un compositor moderno, y haría bien. Que la glosa se puede corregir perfectamente tomando á la 4.ª inferior, no á la 3.ª, la nota en cuestión, es fácil imaginarlo hoy día, pero no en tiempo de Cabezón, en cuya época debió de recibir sanción, como tantas fórmulas musicales, por el uso... y el abuso.

La armonización de los versillos primeros de estos *fabordones* ó el tema del verdadero *fabordón* es preciosa para la étnica de la armonía propia de los tonos litúrgicos, y las glosas de cada *fabordón* ofrecen casos dignos de estudiarse con atención, pues en muchas de ellas se adivina que la melodía reclama con toda clase de exigencias sus derechos á la constitución definitiva del arte moderno.

En el folio 20 del libro original terminan los *Fabordones por los ocho tonos* y siguen á continuación varios intermedios é interludios.

Intermedios para las estrofas del himno AVE, MARIS STELLA. Son cuatro los intermedios compuestos por Cabezón para las estrofas de dicho Himno. Nada tengo que observar sobre la mayor parte de las indicaciones numéricas y los *sic* que el lector hallará en el texto musical con el único objeto de llamar su atención. Me permitiré solamente indicar que el *intermedio III* es una de las cosas más inspiradamente perfectas que hayan podido escribirse en música. La admirable progresión contrapuntística contenida en los compases 29, 30, 31, 32 y 33, llenará de asombro al mundo musical. ¿Ha producido, acaso, el siglo XVI muchas composiciones superiores á ese intermedio, maravilla de dominio contrapuntístico é inspiración?

Si se me preguntase en qué consiste el encanto especial que es de admirar en el largo *intermedio IV*, singularmente, en el nuevo tema que asoma poco antes del compás 49 y siguientes, respondería sin vacilar que el encanto proviene de la melodía, de la inspirada factura de la frase y de la manera de ductilizarla con aquella exquisita gracia característica de Cabezón (compases 51 y 52) que ya he hecho notar otra vez. Parece que hay aquí verdadero empeño en domeñar la sensación de las dos quintas sacando partido del giro melódico y su fuerza expresiva, modificándolo de varias maneras y cada vez con más geniales invenciones, cuando lo transporta á las distintas partes instrumentales (compases 56 y 57, 61 y 62, etc.). No es menos bello el motivo iniciado en el compás 79 del cual saca, como siempre, inesperadas consecuencias. En los compases finales de este *intermedio* (98 y 99) aparece una fórmula contrapuntística que yo creo propia y genuina de nuestra escuela: me refiero á la manera originalísima de hacer marchar una parte instrumental en el retardo de cuarta. «La escuela española»—decía Eslava en su *Breve Memoria histórica de la música religiosa en España*, pág. 78

et extrêmement dramatique dans les premières mesures. Le *si naturel* de la 15^e mesure qui paraît juste à première vue, est un *do*, en réalité.

Versets du Septième Ton. Le III^e et le IV^e sont supérieurs en phrases pleines de sentiment. Il y a dans ce dernier la variante d'une formule caractéristique de l'école espagnole (mesures 13 et 14), dont je parlerai plus loin, et qu'il est difficile de trouver dans les œuvres d'auteurs étrangers. Le *do naturel* en contraste avec le *do soutenu* qui suit.

Versets du Huitième Ton. Les deux derniers sont délicats et élégants.

FAUX-BOURDONS

Les *Faux-bourbons* pour les huit tons grégoriens qui suivent le PSAUTIER sont disposés, quant à chacun de leurs versets, comme ceux du Psautier même. Le verset I de chacun des huit tons s'approprie au thème du *faux-bourdon*, simplement harmonisé; le verset II se rapporte au *glosé* du thème avec le *triple*; le III, au *glosé* du thème avec la *basse*, et le IV, au *glosé* du thème avec le *contralto* et le *ténor*.

Le *glosé* de certain passage paraîtra dur et bizarre, particulièrement dans les mesures 6 et 12 du verset III du *Faux-bourdon du premier ton* et dans mille autres cas semblables dont est rempli le livre de Cabezón. La seconde note de cette *glose* (partie de basse) est étrangère à l'harmonie, dira le lecteur. Cela est vrai, mais il vaut mieux que cette note égarée se produise dans un accord mineur comme dans les deux du cas en question. Ce qu'il y a de plus curieux c'est que ces accords aient introduit cette note inutile dans la *glose* d'un accord majeur, comme cela arrive fréquemment. Le lecteur n'approuverait pas une *glose* de ce genre, s'il la trouvait dans l'œuvre d'un compositeur moderne, et il ferait bien. Que la *glose* puisse parfaitement se corriger en prenant à la 4^e inférieur, mais pas à la 3^e la note en question, cela est facile à penser aujourd'hui; mais il ne pouvait en être ainsi du temps de Cabezón où cette formule dut être sanctionnée comme tant d'autres formules musicales, par l'usage... et par l'abus.

La mise en harmonie des premiers versets de ces *faux-bourbons* ou le thème du véritable *faux-bourdon* est précieux pour l'analyse de l'harmonie propre des tons liturgiques, et les *gloses* de chaque *faux-bourdon* offrent des cas dignes d'être étudiés avec attention, car dans beaucoup d'entre elles on sent que la mélodie réclame avec mille exigences ses droits à la constitution définitive de l'art moderne.

Les *Faux-bourbons pour les huit tons* prennent fin au folio 20 du livre original, et divers intermèdes et préludes viennent ensuite.

Intermèdes pour les strophes de l'hymne AVE MARIS STELLA. Les intermèdes composés par Cabezón pour les strophes de cette hymne sont au nombre de quatre. Je n'ai aucune observation à faire sur la plus grande partie des indications numériques, non plus que sur les *sic* que le lecteur rencontrera dans le texte musical, dans le seul but d'appeler son attention. Je me permettrai seulement d'indiquer que l'*intermède III* est une des choses le plus parfaitement inspirées qui aient pu être écrites en musique. L'admirable progression contrepointistique que renferment les mesures 29, 30, 31, 32 et 33, remplira d'étonnement le monde musical. Le XVI^e siècle a-t-il jamais produit beaucoup de compositions supérieures à cet intermède, merveille d'inspiration dans le domaine contrepointistique?

Si l'on me demandait en quoi consiste le charme spécial qu'il y a lieu d'admirer dans le long intermède IV, et particulièrement dans le nouveau thème qui se trouve un peu avant la mesure 49 et les suivantes, je répondrais sans hésiter que ce charme provient de la mélodie, de la facture inspirée de la phrase et de la façon de la manier avec cette grâce exquise caractéristique de Cabezón (mesures 51 et 52), que j'ai déjà fait observer ailleurs. Il semble qu'il y ait ici un véritable souci d'atténuer la sensation des deux quintes, en tirant parti du tour mélodique dont la forme expressive le modifie de différentes manières et chaque fois avec plus d'inventions géniales, quand il le transporte aux différentes parties instrumentales (mesures 56 et 57, 61 et 62, etc.) Loin d'être moins beau, le motif initié dans la mesure 79 produit comme toujours des conséquences inespérées. Dans les mesures finales de cet *intermède* (98 et 99) apparaît une formule contrepointistique que je crois propre et spéciale à notre école: je fais allusion à la manière très originale de faire marcher une partie instrumentale dans l'espace de quarte. «L'école espagnole»—disait Eslava dans son *Bref mémoire historique de*

—«se distinguió de las extranjeras en el (*á*) *ocho* riguroso por su mayor severidad. Éstas practicaban, generalmente, la duplicación de los *puntos quietos*; pero en España sólo se permitía esto en muy pocos casos. Esta severidad excesiva, seguramente, de la escuela española, le indujo á adoptar un procedimiento *algún tanto extravagante* en los retardos de tercera por la cuarta, especialmente sobre la dominante del modo menor. Este procedimiento consiste en que una voz da la tercera subiendo á ella de grado, mientras que otra voz hace el retardo de esta misma tercera.» A mi ver no hay tal extravagancia en dicho procedimiento, antes al contrario, singular inventiva, causa de efectos deliciosos. Cabezón con su genio hará bueno el procedimiento que hallaremos en muchas composiciones de su libro. No sólo se practicaba este procedimiento sobre la dominante del modo menor, sino sobre la dominante del modo mayor, en cuyo caso, si era por ejemplo sobre la del tono de *Do*, bemolizaban la tercera, anulando, momentáneamente, el efecto de la sensible, que por contraste originalísimo producía el efecto de atracción, tanto más brillante cuanto más obscurecido había quedado al resolver la nota retardada *do* en el *si natural*. ¿Podría explicarse este procedimiento buscando la doble coincidencia del *si bemol* con el *si natural* (para el caso del *tono de do*) en el sonido llamado *trite synemenon* (*si bemol*) del sistema disjunto de los griegos, que en casos determinados podía suplirse y entremezclarse con el sonido *paramese* (*si natural*) excluido del sistema conjunto? ¿La étnica de algunas melodías populares españolas, las de abolengo árabe, especialmente, pudo influir, acaso, en la adopción de este procedimiento de contraste entre aquellas dos notas que tan ruda batalla han reñido siempre en el proceso técnico del desarrollo del arte? Eslava halla en una obra de García Salazar un ejemplo de esto sobre la dominante del modo menor ¹⁾. Ya he dicho que es caso frecuente el uso del procedimiento en cuestión sobre la dominante del modo mayor. Más aún. Podría presentar algún ejemplo en que la cuarta (nota retardada) y la tercera subiendo á ella de grado, rozándola, como quien dice, se producen no en nota alterada (*si bemol*) sino en nota natural (*si natural*) causando un choque armónico de intervalo de segunda menor entre la cuarta y la tercera, pasaje atrevido pero de ninguna manera extravagante.

El P. Nassarre que, como autor antiguo, no podía tener la manga tan ancha como Eslava, admite, con muy buen acuerdo, el procedimiento hasta en la música á *cuatro* partes. Dado el glorioso precedente de Cabezón, podía escribir resueltamente lo que se lee en su *Segunda parte de la Escuela Música* ²⁾: «quiero resolver algunas dudas sobre diversas opiniones que hay entre los prácticos en algunas posturas, de si se pueden hacer á tanto número de voces ó á menos. Es una de ellas el cargar en la *decena* del bajo una voz cuando otra liga en *cuarta*, bajando á la *octava* al tiempo que sale» (resuelve) «la otra de la ligadura... Hay maestros que son de opinión que postura semejante sólo puede ser admitida á *ocho*, y otros, convenientemente, la practican á *cuatro*. Los que dicen que es propia de *á ocho* y no de más voces, no dan otra razón más que como es mayor el número y son menos los puntos de las voces, variando la voz de esta postura de especies, hace lugar á otra; pero no hallo que tenga fundamento semejante razón; porque, ó es mala música ó es buena: si es mala, también lo será á *ocho* como á *cuatro*, y si es buena también lo será á *cuatro* como á *ocho*... Haber una en *decena*, ligando otra en *cuarta*, no toca en el aumento de las consonancias, que son las que causan más ó menos armonía: y tan solamente pertenece á la más ó menos perfección de la melodía: que causa *melodía perfecta* dicha postura lo aprueban los que son de opinión que se puede hacer á *ocho*, pues si no tuviera melodía perfecta, la reprobaran y aprobándola se sigue que la tiene y si tiene melodía perfecta á *ocho*, también la tendrá á *cuatro*, sobre el cual fundamento asiento mi dictamen de que será lícito su uso á cualquiera número de voces que fuera la composición.»

En cuanto al compás 97 del IV *intermedio* señalado con un *sic*, me he ceñido á copiarlo tal como se halla en el libro. Hay aquí sin ninguna clase de duda una errata de imprenta que el lector podrá corregir fácilmente.

VENI CREATOR SPIRITUS (*Interludium*.) En este *interludio*, como en otras composiciones de Cabezón, la forma general de la idea obedece á un programa formado previamente, por más que parezca raro para su tiempo. El programa de este interludio parece dispuesto para reirse del precepto de técnica contrapuntística que ordena no doblar jamás una parte vocal ó instrumental con la nota de resolución de un retardo, porque se producen choques de intervalos disonantes realmente desagradables. La factura maravillosa de este *interludio*

¹⁾ Segunda serie del siglo XVII, pág. 87 del tomo correspondiente de la *Lyra Sacro-Hispana*.

²⁾ Zaragoza, por los herederos de Manuel Román, imp. de la Universidad, año 1723.

la musique religieuse en Espagne, page 78—«se distingua des écoles étrangères par le (*à*) huit rigoureux dans sa plus grande sévérité. Ces écoles pratiquaient, généralement, les *points de repos* doublés; mais cela n'était permis en Espagne que dans très peu de cas. Cette sévérité assurément excessive de l'école espagnole l'amena à adopter un procédé *quelque peu extravagant* dans les retards de tierce par la quarte, et surtout sur la dominante du mode mineur. Ce procédé consiste en ce qu'une voix donne la tierce, montant progressivement vers elle, pendant qu'une autre voix fait le retard de cette même tierce.» Selon moi, cette extravagance n'existe pas dans ce procédé, mais il est, au contraire, d'une singulière invention et cause d'effets délicieux. Grâce à son génie, Cabezón rendra bon ce procédé que nous trouverons dans beaucoup de compositions de son livre. Ce procédé ne s'employait pas seulement sur la dominante du mode mineur, mais encore sur celle du mode majeur et si, dans ce cas, il était employé, par exemple, sur la dominante du ton de *Do*, on bémolisait la tierce, en annulant momentanément l'effet de la sensible qui, par un contraste très original, produisait un effet d'attraction d'autant plus brillant qu'il était resté plus sombre en donnant la note suspendue *do* dans le *si naturel*. Ce procédé peut-il être expliqué par la recherche de la double coïncidence du *si bémol* avec le *si naturel* (comme dans le cas du *ton de do*) dans le son appelé *trite synemenon* (*si bémol*) du système disjoint des grecs qui pouvait, en certains cas, se suppléer et s'entremêler ou son *paramese* (*si naturel*) exclu du système conjoint? L'ethnique de certaines mélodies populaires espagnoles, celles de descendance arabe, particulièrement, a-t-elle pu influencer par hasard sur l'adoption de ce procédé de contraste entre ces deux notes qui ont toujours si ardemment lutté dans le procès technique du développement de l'art? Dans une œuvre de García Salazar, Eslava en trouve un exemple sur la dominante du mode mineur ¹⁾. J'ai déjà dit que l'usage du procédé en question sur la dominante du mode majeur était fréquent. Je dirai plus. Je pourrais citer des exemples où la quarte (note suspendue) et la tierce montant progressivement vers elle, l'enveloppant, pour m'exprimer ainsi, se produisent non en note altérée (*si bémol*), mais en note naturelle (*si naturel*), causant un choc harmonique d'intervalle de seconde mineure entre la quarte et la tierce, passage osé mais en aucune façon extravagant.

Le P. Nassarre qui, comme auteur ancien, ne pouvait avoir la même largeur de vues qu'Eslava, admet très volontiers ce procédé jusque dans la musique à quatre parties. Etant donné le glorieux précédent de Cabezón, il pouvait écrire résolument ce qu'on lit dans sa *Deuxième partie de l'École Musique* ²⁾: «je veux résoudre quelques doutes sur diverses opinions qui existent entre les praticiens sur différentes positions, afin de savoir si on peut les établir à un certain nombre de voix ou à un nombre moindre. L'une d'elles est de forcer d'une voix sur la *dizaine* de la basse, quand une autre lie en *quarte*, descendant à l'*octave* au moment où l'autre sort de la liaison... Il est des maîtres qui pensent qu'une position semblable peut seulement être admise à huit et à plus de voix et qui l'emploient convenablement à quatre. Ceux qui disent qu'elle est spéciale à huit et non à plus de voix, n'en donnent d'autre raison que le nombre des voix est plus élevé que le nombre des points, ce qui donne lieu à une voix de plus, puisque la voix de cette position d'espèces varie; or, ou cette musique est bonne, ou elle est mauvaise; si elle est mauvaise, elle le sera aussi bien à huit qu'à quatre, et si elle est bonne, elle le sera autant à quatre qu'à huit... En avoir une en *dizaine*, liant une autre en *quarte*, ne touche pas à l'augmentation des consonances qui produisent le plus ou moins d'harmonie: cela appartient seulement à la plus ou moins grande perfection de la mélodie. Ceux qui trouvent que cette position est d'une *mélodie parfaite*, sont ceux qui pensent qu'elle peut avoir bien à huit; car ils la désavoueraient si elle n'était d'une *mélodie parfaite* et, en l'approuvant, ils prouvent qu'elle a cette perfection; donc si cette mélodie est parfaite à huit, elle le sera aussi à quatre, et c'est sur cette base que j'établis mon opinion pour affirmer que son emploi est permis dans toute composition à quelque nombre de voix qu'elle soit.»

Quant à la mesure 97 de l'*intermède* IV signalée par un *sic*, je me suis borné à la copier telle qu'elle est dans le livre. Il y a là, sans aucun doute, une erreur d'impression que le lecteur pourra corriger facilement.

VENI CREATOR SPIRITUS (*Interludium*). Dans ce *prélude*, comme dans d'autres compositions de Cabezón, la forme générale de l'idée obéit à un programme formé préalablement, bien que paraissant extraordinaire pour l'époque. Le programme de ce *prélude* semble être disposé pour se moquer du précepte de technique contrepuntistique qui veut qu'une partie vocale ou instrumentale ne soit jamais doublée de la note de résolution d'un retard, parce que cela produit des chocs d'intervalles dissonnants et réellement désagréables. La facture

¹⁾ Deuxième série du XVII^e siècle, page 87 du tome correspondant à la *Lyra Sacro-Hispana*.

²⁾ Saragosse, par les héritiers de Manuel Roman, imp. de l'Université, 1723.

destruye aquellos choques de intervalos, que no se repelen ni rechazan cuando los reduce á obediencia y los amalgama la magia del alto estilo de Cabezón. Bien notará el lector esa especie de *parti pris*, verdaderamente delicioso, en los compases 9, 11, 24, 32 y otros, y por qué señalo como una pura preciosidad de factura los compases 22, 23 y 24, sin echar en olvido el procedimiento armónico del compás 71, que en la época de Cabezón sería considerado como punible transgresión á las terribles reglas de la técnica contrapuntística, y los últimos compases de esa joya de inspiración en los cuales aparecen algunos acordes que tienen sentido y carácter propio.

CHRISTE REDEMPTOR (*Interludium*). En los compases 21, 46, 52, 54 y otros aparece en el bajo la fórmula de adorno que hemos encontrado en otras composiciones. Note el lector el buen empleo del acorde de séptima sensible en la última parte del compás 56 y fíjese en las erratas del original (compases 83 y 84), de las cuales sólo he querido corregir la del compás 84 en cuya parte de tenor se leía *si* en vez de *la*.

Dejo de escribir lo mucho que podría decirse y comentarse sobre las indicaciones numéricas señaladas en los interludios sobre el CHRISTE REDEMPTOR (pág. 58) y los dos sobre el PANGE LINGUA (págs. 60 y 62) porque tengo verdadero miedo de fatigar al lector.

Termina el presente volumen (A) de Cabezón, III de esta Antología, con un *interludium* de Urreda, sobre el PANGE LINGUA.

Este compositor, ¿es español ó flamenco? Mi ilustre y querido amigo Vander Straeten opina que el Urreda en cuestión, que por hallarse, quizá, al servicio del primer Duque de Alba, fué bastante conocido en España, es el *Vreede* ó *Wreede* pariente de Rolando De Wrede organista en Brujas por los años de 1464. El historiador belga añade que este autor debe ser asimilado al *Juan Wrede*, de quien existen algunas composiciones en la Capilla Sixtina. Según esta presunción, más ó menos verosímil, hija principalmente de la manera arbitraria con que antiguamente se tergiversaban los apellidos, el Urreda del libro de Cabezón ó el *Urrede* del *Cancionero* de Barbieri ¹⁾ es muy posible que se firmara *Vrede*, *Vreda* ó *Vrreda*. El estilo de la composición que me sugiere este apuntamiento se asemeja más al de los autores flamencos que al de los genuinamente españoles. Compárese su estilo con el de Cabezón.

Luis Venegas de Henestrosa, el autor del *Libro de Cifra*, tan poco conocido, le da, como Hernando, el nombre de Urreda. Barbieri manifestaba sobre todo esto nuevas dudas y las consignaba en estos términos: «El sabio académico, Ilmo. Sr. D. Vicente de la Fuente y Bueno, tan gran conocedor de lo relativo á la Universidad de Salamanca, ha tenido la amabilidad de decirme que en la matrícula de Doctores de dicha Universidad, correspondiente al año 1551 aparece: «El bachiller *Juan de Ubredo*, Maestro de Capilla de la Iglesia Mayor». También en la *Memoria histórica* de la misma Universidad, escrita por D. Alejandro Vidal y Díaz (Salamanca, 1869) en la pág. 495 se da la noticia de que El Maestro *Juan de Ubredo* fué Catedrático de Música en la Universidad salmantina y compositor que floreció en la segunda mitad del siglo XVI.» Preguntaré, ahora, como Barbieri: ¿Habrà algo de común entre este Ubredo, el Urrede del *Cancionero* y el *Urreda* del libro de Cabezón?

FELIPE PEDRELL.

Madrid, 19 Octubre 1894.

¹⁾ Vid. en el *Cancionero Musical de los siglos xv y xvi*, las notas biográficas de los autores contenidos en el Códice publicado é ilustrado por Barbieri (pág. 47) y las composiciones núms. 1, 11 y 16 pertenecientes á Urrede (Juan).

merveilleuse de ce *prélude* détruit ces chocs d'intervalles qui ne se repoussent ni ne se chassent, grâce à la magie du style élevé de Cabezón qui les amalgame et les réduit à l'obéissance. Le lecteur notera surtout cette espèce de *parti pris*, vraiment délicieux, dans les mesures 9, 11, 24, 32 et d'autres; il remarquera aussi pourquoi je signale comme une pureté remarquable de facture les mesures 22, 23 et 24, sans oublier le procédé harmonique de la mesure 71, qui, à l'époque de Cabezón, était considéré comme une transgression coupable aux terribles règles de la technique contrepontistique; non plus que les dernières mesures de ce joyau d'inspiration, et dans lesquelles se trouvent quelques accords d'un sentiment et d'un caractère personnel.

CHRISTE REDEMPTOR (*Interludium*). Dans les mesures 21, 46, 52, 54 et dans d'autres, la formule d'ornement que nous avons rencontrée dans d'autres compositions apparaît à la basse. Le lecteur observera le bon emploi de l'accord de septième sensible dans la dernière partie de la mesure 56 et s'attachera aux erratas de l'original (mesures 83 et 84). Je n'ai corrigé que la mesure 84 dans la partie de ténor ou un *si* se trouvait à la place d'un *la*.

Je n'écris pas tout ce qu'on pourrait dire et commenter sur les indications numériques indiquées dans les préludes sur le CHRISTE REDEMPTOR (pág. 58) et dans les deux sur le PANGE LINGUA (pages 60 et 62), parce que j'ai sincèrement peur de fatiguer le lecteur.

Le présent volume (A) de Cabezón, troisième de cette Anthologie, se termine par un *interludium* de Urreda, sur le PANGE LINGUA.

Ce compositeur, est-il espagnol ou flamand? Mon illustre et cher ami Vander Straeten pense que le Urreda en question, qui, pour se trouver peut-être au service du premier Duc d'Albe fut assez connu en Espagne, est le *Vreede* ou *Wreede*, parent de Roland De Wrede, organiste à Bruges, vers 1464. L'écrivain belge ajoute que cet auteur doit être assimilé au *Jean Wrede*, dont quelques compositions se trouvent dans la Chapelle Sixtine. D'après cette présomption plus ou moins vraisemblable, principalement née de la façon arbitraire dont on bouleversait les noms autrefois, le Urreda du livre de Cabezón, ou le *Urrede* du *Cancionero* de Barbieri ¹⁾, pouvait très bien signer *Vrede*, *Vreda* ou *Vrreda*. Le style de la composition qui me suggère cette note ressemble plus à celui des auteurs flamands qu'à celui des véritables espagnols. Que l'on compare son style avec celui de Cabezón.

Louis Venegas de Henestrosa, l'auteur du *Livre de Chiffre*, si peu connu, lui donne, comme Hernando, le nom de Urreda. Sur tout cela, Barbieri manifestait de nouveaux doutes qu'il consignait en ces termes: «Le savant académicien, l'illme M. Vicente de la Fuente y Bueno, si grand connaisseur en tout ce qui touche à l'Université de Salamanque, a eu l'amabilité de me dire que l'on trouve dans le matricule des Docteurs de cette Université, correspondant à l'année 1551: «Le bachelier *Juan de Ubredo*, Maître de Chapelle de l'Église Majeure». Dans le *Mémorial historique* de la même Université, écrit par M. Alexandre Vidal y Díaz (Salamanque, 1869) page 495, on trouve aussi que Le Maître *Juan de Ubredo* fut Professeur de Musique à l'Université de Salamanque et que il florissait comme compositeur dans la seconde moitié du XVI^e siècle.» Je demanderai maintenant avec Barbieri: Y a-t-il quelque chose de commun entre cet Ubredo, le Urrede du *Cancionero* et le *Urreda* du livre de Cabezón?

FELIPE PEDRELL.

Madrid, 19 Octobre 1894.

¹⁾ V., dans le *Cancionero Musical des xv et xvi^e siècles*, les notes biographiques contenues dans le recueil publié et annoté par Barbieri (page 47) et les compositions num. 1, 11 et 16, appartenant à Urrede (Jean).

Composiciones à dos partes para principiantes.

Compositions à deux parties pour commençants.

Duos.

I.

31 32

36 37

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble clef and a more active bass line. There are two accidentals: a sharp (#) above the staff and a flat (b) below the staff.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff. Measure numbers 61, 62, and 63 are printed above the staff. The music continues with a melodic line and a bass line.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff. The music continues with a melodic line and a bass line. There are two flats (b) below the staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff. The music continues with a melodic line and a bass line. There are two flats (b) below the staff.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff. The music continues with a melodic line and a bass line. The Roman numeral "II." is written to the left of the staff.

Sixth system of musical notation, consisting of a grand staff. The music continues with a melodic line and a bass line.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

III.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A sharp sign (#) is placed above the first measure of the upper staff. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Ave maris stella.

IV. Thema.

(sic)

38 39

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of half notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

The second system continues the piece. The treble staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The bass staff continues with half notes, maintaining a steady accompaniment.

Ave maris stella.

V.

Thema.

The third system is marked with a 'V.' and the word 'Thema.' below the bass staff. The treble staff has a rest for the first two measures, then enters with a melody of eighth notes. The bass staff continues with half notes.

The fourth system shows the treble staff with a more complex melodic line, including some sixteenth-note passages. The bass staff remains simple with half notes.

The fifth system introduces a change in the bass line, with the bass clef moving to the second line (B1). The treble staff continues with its melodic development.

The sixth system concludes the piece. The treble staff ends with a final melodic phrase, and the bass staff ends with a half note G1.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with some slurs, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. It includes performance markings: a sharp sign (#) above the treble staff in the fourth measure and the word "(sic)" above the treble staff in the sixth measure. The musical notation continues with similar textures.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some slurs, and the bass staff has a more active accompaniment with some sixteenth-note patterns.

Fifth system of musical notation. It includes the performance marking "(sic)" in the first measure of the treble staff. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a more active accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a more active accompaniment.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a dotted quarter note and a half note. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note, with a long horizontal line indicating a sustained note.

The second system continues the musical piece. The treble staff shows a sequence of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note, with a long horizontal line indicating a sustained note.

Ave maris stella.

VI.

Thema.

The third system is labeled 'VI.' and 'Thema.'. It consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note, with a long horizontal line indicating a sustained note.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note, with a long horizontal line indicating a sustained note.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note, with a long horizontal line indicating a sustained note.

The sixth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a half note, with a long horizontal line indicating a sustained note.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with half notes and quarter notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the first measure.

The second system continues the musical themes. The treble staff shows a continuation of the melodic line with slurs. The bass staff maintains the rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system shows further development of the melody and accompaniment. The treble staff continues with half notes and quarter notes. The bass staff features a more active rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The fourth system focuses on the bass line's rhythmic pattern, which consists of eighth and sixteenth notes. The treble staff continues with a simple melodic line of half notes.

The fifth system concludes the section with a final cadence. The treble staff ends with a half note and a fermata. The bass staff ends with a half note and a fermata.

Ave maris stella.

VII.

Thema.

The 'Thema' section begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with half notes and quarter notes. The bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the first measure.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand (bass clef) plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including a triplet marked with a circled '4'.

Second system of musical notation. The right hand continues with half notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet marked with a circled '#'.

Third system of musical notation. The right hand continues with half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet marked with a circled '#' and another marked with a circled '4'.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with half notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with eighth and sixteenth notes.

Sixth system of musical notation. The right hand continues with half notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with eighth and sixteenth notes.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of half notes and whole notes, some with slurs. The bass staff features a more active line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.

The second system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with slurs, while the bass staff maintains a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The third system shows further development of the musical theme. The treble staff has a more complex melodic line with slurs, and the bass staff continues with its rhythmic pattern.

Te lucis ante terminum.

VIII.

The section labeled 'VIII. Thema.' begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The word 'Thema.' is written in the bass staff.

The fourth system of music includes a measure in the treble staff marked with a circled 'b', indicating a specific performance instruction or a breath mark.

The fifth system of music also includes a measure in the treble staff marked with a circled 'b'.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth-note runs, while the bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a circled 'b' above the treble staff in the fourth measure, indicating a breath mark or a specific performance instruction.

IX.

Third system of musical notation, marked with the Roman numeral 'IX.' on the left. The treble staff features a melodic line with some rests, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes in both staves.

Fifth system of musical notation, characterized by more active eighth-note patterns in both the treble and bass staves.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a circled 'h' above the treble staff in the fifth measure, likely indicating a hairpin or a specific articulation.

Composiciones à tres partes para principiantes.

Compositions à trois parties pour commençants.

Intermedios para los KYRIES de Nuestra Señora.

Intermèdes pour les KYRIES de la Sainte Vierge.

I. Thema. (Rex Virginum.)

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The first system is labeled 'I. Thema. (Rex Virginum.)'. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is written for piano, with the right hand playing the melody and the left hand providing harmonic support. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

II.

(b)

(b)

(b)

III.

(b)

(b)

29 32 33

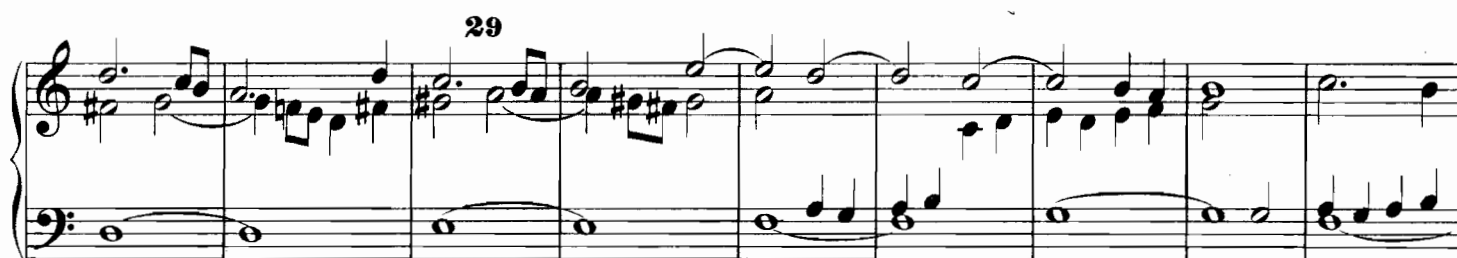
(b)

Intermedios para las estrofas del Himno AVE MARIS STELLA,
de Hernando de Cabezòn.

Intermèdes pour les strophes de l'Hymne AVE MARIS STELLA.

I. 




29 

(b) 

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

Third system of musical notation, including a measure number '68' above the staff.

II.

Fourth system of musical notation, marked with a Roman numeral 'II.' on the left side.

Fifth system of musical notation, showing further development of the musical theme.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final measure.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. Both staves contain a series of notes and rests. A sharp sign (#) is present in the treble staff at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The system is numbered 39 and 40. The word "(sic)" is written in the bass staff in two locations.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The system contains a series of notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The system contains a series of notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The system contains a series of notes and rests.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The word "(sic)" is written in the bass staff.

Pange lingua.

(Interludium.)

The musical score is written for piano in a minor key, indicated by two flats in the key signature. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is labeled "Thema." in the left margin. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The melodic line in the upper staff shows a steady upward motion, and the bass line continues with rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff contains a series of eighth notes, and the lower staff features a more complex accompaniment with some longer note values.

Fourth system of musical notation. This system includes two specific markings above the upper staff: a circled 'h' and a circled 'b', likely indicating fingerings or breathings. The musical notation continues with similar rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation. The melodic line in the upper staff continues with eighth notes, and the bass line provides a consistent accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on this page. It includes a '(sic)' marking above the bass line. The piece concludes with a final cadence in both staves.

Pange lingua.

(Interludium.)

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system is labeled 'Thema.' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The second system continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass line has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The third system features a treble clef change to C major (no sharps or flats) and a key signature change to one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The fourth system continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass line has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The fifth system continues the melody with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The sixth system concludes the piece with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass line has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. A small '(b)' is written below the bass line in the second system.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) on the second measure. The bass staff features a bass line with chords and moving lines, including a double bar line in the second measure.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with various note values and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. A fermata is placed over the final note of the treble staff in the fourth measure, with a circled 'b' above it. The bass staff includes dynamic markings such as *pp.* and *ppp.*

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains chords and moving lines.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff features a bass line with chords and moving lines.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff concludes with a fermata over the final note. The bass staff ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Composiciones à cuatro partes.
Compositions à quatre parties.

Salmodia para principiantes.
Psalmodie pour commençants.

Versillos del Primer Tono.
Versets du Premier ton.

I.

(sic) 17 18

II.

III.

Musical score for system III, measures 8 and 9. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 8 shows a melodic line in the treble clef with a slur over the notes, and a bass line with a slur. Measure 9 continues the melodic line in the treble clef and the bass line.

10 11 18 19

Musical score for system III, measures 10, 11, 18, and 19. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 10 has a '(sic)' annotation under the treble clef. Measure 11 continues the melodic line. Measures 18 and 19 show a change in the bass line with a sharp sign.

IV.

Musical score for system IV, measures 7 and 8. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 7 shows a melodic line in the treble clef and a bass line with a sharp sign. Measure 8 continues the melodic line and the bass line.

9

Musical score for system IV, measure 9. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 9 shows a melodic line in the treble clef and a bass line.

Versillos del Segundo Tono.
Versets du Deuxième ton.

I.

Musical score for system I, measure 9. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 9 shows a melodic line in the treble clef and a bass line with a sharp sign.

II.

5 6 10

Musical score for system II, measures 5, 6, and 10. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 5 has a '(sic)' annotation under the treble clef. Measure 6 continues the melodic line. Measure 10 shows a melodic line in the treble clef and a bass line with a sharp sign. A '(b)' annotation is present below the bass line.

III.

Musical notation for system III, measures 1-6. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key and common time. The first two measures are mostly rests in the treble staff with accompaniment in the bass. The last four measures feature a melodic line in the treble staff with accompaniment in the bass.

Musical notation for system III, measures 7-12. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 7 has a fermata over the treble staff. Measure 8 has a fermata over the treble staff. Measure 11 has a fermata over the treble staff. The system ends with a double bar line.

IV.

Musical notation for system IV, measures 1-6. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key and common time. The first two measures are mostly rests in the treble staff with accompaniment in the bass. The last four measures feature a melodic line in the treble staff with accompaniment in the bass. There are markings (b) and (i) above the treble staff in measures 5 and 6.

Musical notation for system IV, measures 7-12. The system consists of two staves, treble and bass clef. The system ends with a double bar line.

Versillos del Tercer Tono.

Versets du Troisième ton.

I.

Musical notation for system I, measures 1-6. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key and common time. The first two measures are mostly rests in the treble staff with accompaniment in the bass. The last four measures feature a melodic line in the treble staff with accompaniment in the bass.

Musical notation for system I, measures 7-14. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 14 has a fermata over the treble staff. The system ends with a double bar line.

II.

Musical score for system II, measures 1-6. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

10 11 12

Musical score for system II, measures 10-12. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

III.

7

Musical score for system III, measures 1-7. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

13 14 15 16 17 18

Musical score for system III, measures 13-18. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

IV.

Musical score for system IV, measures 1-6. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

13 14

Musical score for system IV, measures 13-14. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music is in common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

Versillos del Cuarto Tono.

Versets du Quatrième ton.

I.

II.

III.

IV.

Musical score for system IV, measures 1-7. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

8 9 12 13 14 15

Musical score for system IV, measures 8-15. Measures 8 and 9 are marked above the staff. The piece continues with similar melodic and harmonic patterns, ending with a final chord in G major.

Versillos del Quinto Tono.
Versets du Cinquième ton.

I.

Musical score for system I, measures 1-6. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with chords and moving lines.

Musical score for system I, measures 7-12. The piece continues with similar melodic and harmonic patterns, ending with a final chord in G major.

II.

Musical score for system II, measures 1-6. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with chords and moving lines.

9 13

Musical score for system II, measures 7-12. Measures 9 and 13 are marked above the staff. The piece continues with similar melodic and harmonic patterns, ending with a final chord in G major.

III.

IV.

Versillos del Sexto Tono.
Versets du Sixième ton.

I.

II.

(sic)

16

III.

(b)

(b)(#)

IV.

1 2 3 4 5 6 7

15

(b)

(sic)

Versillos del Sèptimo Tono.

Versets du Septième ton.

I.

II.

III.

8 9

10 15 16

IV.



Musical score for IV. in C major, 2/4 time. The treble staff begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The piece concludes with a whole note G4 in the treble and G3 in the bass.

13 14



Musical score for measures 13 and 14. Measure 13 features a treble staff with quarter notes G4, A4, B4, C5 and a bass staff with quarter notes G3, F3, E3, D3. Measure 14 features a treble staff with quarter notes B4, A4, G4, F4 and a bass staff with quarter notes C4, B3, A3, G3. The piece ends with a whole note G4 in the treble and G3 in the bass.

Versillos de Octavo Tono.
Versets du Huitième ton.

I.

(sic)



Musical score for I. in C major, 2/4 time. The treble staff begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The piece concludes with a whole note G4 in the treble and G3 in the bass.



Musical score for the second system of I. The treble staff features quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff features quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The piece concludes with a whole note G4 in the treble and G3 in the bass.

II.



Musical score for II. in C major, 2/4 time. The treble staff begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The piece concludes with a whole note G4 in the treble and G3 in the bass.

A musical system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

III.

A musical system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

A musical system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

IV.

A musical system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines.

A musical system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines. There are two circled sharp symbols (#) in the bass line.

Fabordones.
Faux-bourbons.

Fabordon y glosas del Primer Tono llano.
Faux-bourdon et gloses du Premier ton plain.

I.

Glosado con el Tiple.
Glosé avec le Soprano.

II.

Glosado con el Bajo.

Glosé avec la Basse.

III.

Glosado con el Contralto y el Tenor.

Glosé avec le Contralto et le Ténor.

IV.

Fabordon y glosas del Segundo Tono.

Faux-bourdon et gloses du Deuxième ton.

I.

II.

III.



IV.



Fabordon y glosas del Tercer Tono.

Faux-bourdon et gloses du Troisième ton.

I.

The first system, labeled 'I.', consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves contain block chords, primarily triads and dyads, in a sequence that moves from a D minor triad to a D major triad, then to a D minor triad, and finally to a D major triad. The rhythm is simple, with notes often beamed together.

The second system continues the faux-bourdon texture. It features a series of block chords in both staves, maintaining the harmonic progression established in the first system. The chords are mostly triads and dyads, with some more complex voicings in the upper staff.

II.

The third system, labeled 'II.', marks the beginning of a glosa. The upper staff now contains a moving melody of eighth notes, while the lower staff continues with block chords. The melody starts on a D minor triad and moves through several intervals.

The fourth system continues the glosa. The upper staff features a continuous eighth-note melody, and the lower staff provides harmonic support with block chords. The melody moves through various intervals, including a tritone.

The fifth system continues the glosa. The upper staff has a moving eighth-note melody, and the lower staff has block chords. A circled '4' is placed above the fourth measure of the upper staff, indicating a measure rest.

The sixth system continues the glosa. The upper staff has a moving eighth-note melody, and the lower staff has block chords. A circled '4' is placed above the fourth measure of the upper staff, indicating a measure rest.

III.

Musical notation for system III, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical notation for system III, measures 7-12. The system consists of two staves. The upper staff continues with chords and melodic lines. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for system III, measures 13-18. The system consists of two staves. The upper staff features chords and melodic lines. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment.

IV.

Musical notation for system IV, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff contains chords and melodic lines. The lower staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical notation for system IV, measures 7-12. The system consists of two staves. The upper staff continues with chords and melodic lines. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for system IV, measures 13-18. The system consists of two staves. The upper staff features chords and melodic lines. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fabordòn y glosas del Cuarto Tono.

Faux-bourdon et gloses du Quatrième ton.

I.

The first system of the first part consists of two staves. The bass staff features a faux-bourdon, which is a sequence of chords where each chord is a perfect fourth above the previous one. The treble staff contains a glose, which is a melodic line with various ornaments and grace notes.

The second system continues the faux-bourdon in the bass and the glose in the treble. The bass line moves through several chords, and the treble line continues its melodic and ornamental pattern.

II.

The first system of the second part shows a more active melodic line in the treble staff, while the bass staff continues with a faux-bourdon accompaniment.

The second system of the second part continues the melodic development in the treble and the faux-bourdon accompaniment in the bass.

The third system of the second part shows further progression of the melodic line and the faux-bourdon accompaniment.

The fourth system of the second part concludes the piece, with the melodic line and faux-bourdon accompaniment reaching their final notes.

III.

Musical notation for system III, first system. Treble clef has chords, bass clef has a melodic line. A 'cresc.' marking is in the fifth measure.

Musical notation for system III, second system. Treble clef has chords, bass clef has a melodic line with a slur.

Musical notation for system III, third system. Treble clef has chords, bass clef has a melodic line with a slur.

IV.

Musical notation for system IV, first system. Treble clef has chords, bass clef has a melodic line with triplets.

Musical notation for system IV, second system. Treble clef has chords, bass clef has a melodic line with triplets and a slur. A '(b)' marking is in the fifth measure.

Musical notation for system IV, third system. Treble clef has chords, bass clef has a melodic line with triplets and a slur. A '(b)' marking is in the fifth measure.

Fabordon y glosas del Quinto Tono.

Faux-bourdon et gloses du Cinquième ton.

I.

The first system, labeled 'I.', consists of two staves. The bass staff features a faux-bourdon accompaniment of chords in the fifth position (F, C, G, C, F, C, G, C, F, C, G, C, F, C, G, C). The treble staff contains a melodic line starting with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note B4, quarter notes A4, G4, and F4, and finally a half note E4.

The second system continues the faux-bourdon accompaniment. The treble staff continues the melodic line with a half note D4, quarter notes E4, F4, and G4, then a half note F4, quarter notes E4, D4, and C4, and finally a half note B3.

II.

The third system, labeled 'II.', shows a more active melodic line in the treble staff. The bass staff continues with the faux-bourdon accompaniment. The treble staff begins with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, F4, and G4, then a half note F4, quarter notes E4, D4, and C4, and finally a half note B3.

The fourth system continues the active melodic line in the treble staff. The bass staff continues with the faux-bourdon accompaniment. The treble staff begins with a half note A3, followed by quarter notes B3, C4, and D4, then a half note C4, quarter notes B3, A3, and G3, and finally a half note F3.

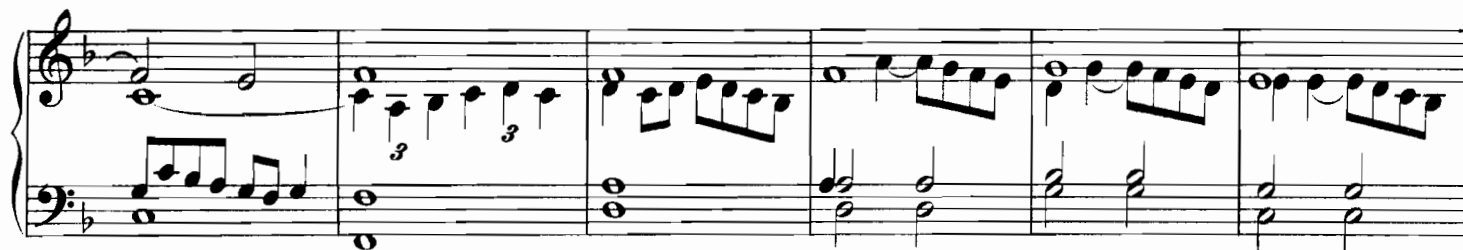
The fifth system continues the active melodic line in the treble staff. The bass staff continues with the faux-bourdon accompaniment. The treble staff begins with a half note E3, followed by quarter notes F3, G3, and A3, then a half note G3, quarter notes F3, E3, and D3, and finally a half note C3.

The sixth system concludes the piece. The treble staff begins with a half note B2, followed by quarter notes C3, D3, and E3, then a half note D3, quarter notes C3, B2, and A2, and finally a half note G2. The bass staff continues with the faux-bourdon accompaniment. The number '16' is written above the treble staff. The system ends with a final cadence in the bass staff.

III.



IV.



Fabordòn y glosas del Sexto Tono.

Faux-bourdon et gloses du Sixième ton.

I.

The musical score is divided into two main sections, I and II. Section I consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a faux-bourdon texture with a steady bass line and chords in the right hand. The second system continues this texture with some melodic movement in the right hand. Section II consists of three systems. The first system shows a more active right hand with eighth-note patterns over a steady bass line. The second system continues this with a melodic line in the right hand and a bass line with some chordal accompaniment. The third system features a more complex right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with chords. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

II.

11

P. ^{no}. III. C.

III.

The first system of section III consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains five measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff starts with a bass clef and contains five measures of music, primarily consisting of eighth notes and chords. A fermata is placed over the final note of the first measure in both staves.

The second system of section III continues with two staves. The treble staff has five measures of music, including a fermata over the first measure and a sharp sign (#) above the final measure. The bass staff has five measures of music, with a 'sic' annotation in the final measure.

The third system of section III consists of two staves with five measures each. The treble staff features a sharp sign (#) above the final measure. The bass staff contains eighth notes and chords throughout the system.

The fourth system of section III consists of two staves with five measures each. The treble staff includes a triplet of eighth notes in the third measure. The bass staff contains eighth notes and chords.

IV.

The first system of section IV consists of two staves with six measures each. The treble staff contains chords and rests. The bass staff contains eighth notes and chords, with a 'sic' annotation in the second measure.

The second system of section IV consists of two staves with five measures each. The treble staff contains chords and rests. The bass staff contains eighth notes and chords.

Two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The second system continues the pattern, with a '5' under the bass line and a '(sic)' annotation in the treble line.

Fabordon y glosas del Séptimo Tono.
Faux-bourdon et gloses du Septième ton.

I.

Musical notation for the first variation (I). It features a treble clef with chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

II.

Musical notation for the second variation (II). It features a treble clef with a melodic line containing ornaments (b) and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for a third variation. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for a fourth variation. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A '(sic)' annotation is present in the treble line.

III.

IV.

Fabordon y glosas del Octavo Tono.

Faux-bourdon et gloses du Huitième ton.

I.

II.

III.

IV.

V.

III.



IV.



Intermedios para las estrofas del Himno AVE MARIS STELLA.

Intermèdes pour les strophes de l'Hymne AVE MARIS STELLA.

I.

Thema.

II.

25 (sic) 35

(b) (b)

This system contains measures 25 through 35. Measure 25 is marked with '(sic)'. Measures 28 and 30 are marked with '(b)'. The music is written for piano with treble and bass staves.

46 47

This system contains measures 46 and 47. The music is written for piano with treble and bass staves.

III.

III.

This system contains measure III. The music is written for piano with treble and bass staves.

This system contains measures 29 and 30. The music is written for piano with treble and bass staves.

29 30

This system contains measures 31, 32, and 33. The music is written for piano with treble and bass staves.

IV.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of quarter notes, mostly on a single pitch, with some rests. The lower staff is in a bass clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The key signature has one sharp (F#).

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The lower staff is in a bass clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The key signature has one sharp (F#).

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The lower staff is in a bass clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The key signature has one sharp (F#).

(sic)

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The lower staff is in a bass clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The key signature has one sharp (F#).

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The lower staff is in a bass clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The key signature has one sharp (F#).

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The lower staff is in a bass clef and contains a series of quarter notes, some beamed together, and some rests. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for measures 50, 51, and 52. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 50 shows a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 51 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 52 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord.

Musical notation for measures 56, 57, 61, and 62. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 56 shows a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 57 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 61 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 62 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord.

Musical notation for measures 73, 74, 75, 76, 77, and 78. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 73 shows a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 74 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 75 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 76 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 77 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 78 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord.

Musical notation for measures 74, 75, 76, 77, 78, and 79. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 74 shows a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 75 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 76 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 77 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 78 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 79 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord.

Musical notation for measures 80, 81, 82, 83, 84, 85, and 86. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 80 shows a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 81 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 82 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 83 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 84 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 85 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord. Measure 86 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord.

Musical notation for measures 97, 98, and 99. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 97 is marked with '(sic)' and shows a melodic line in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 98 features a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord, marked with '(b)'. Measure 99 continues the melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord, marked with '(b)'. The system ends with a double bar line.

Veni Creator Spiritus.

(Interludium.)

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and melodic lines. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

The second system of musical notation consists of two staves. Measure numbers 9 and 11 are indicated above the treble staff. The music continues with various chordal textures and melodic fragments in both staves.

The third system of musical notation consists of two staves. Measure numbers 22, 23, and 24 are indicated above the treble staff. The notation shows a continuation of the musical themes with some melodic development in the treble staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. Measure number 32 is indicated above the treble staff. The music features a mix of chords and melodic lines in both staves.

The fifth system of musical notation consists of two staves, concluding the piece. It features a final cadence with sustained chords in both staves.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a melodic line in the treble clef with various note values and rests, and a supporting bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development in both staves.

Third system of musical notation, showing further progression of the musical themes.

Fourth system of musical notation, marked with the number 71 above the treble clef staff. The music continues with complex textures and dynamics.

Fifth system of musical notation, featuring more intricate melodic lines and harmonic support.

Sixth and final system of musical notation on this page, concluding with a double bar line and repeat signs at the end of both staves.

Christe Redemptor.

(Interludium.)

The musical score is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the melody. The third system is marked with the number '21' above the staff. The fourth system continues the piece. The fifth system concludes the interlude and includes performance instructions: '(sic)' in the bass line and '(b)' in both the treble and bass lines.

46

(b)

This system contains measures 46 through 51. The right hand features a series of chords, while the left hand has a melodic line with a slur over measures 48-51. A circled 'b' is located below the first measure.

52 54 56

This system contains measures 52 through 57. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides harmonic support with chords and a bass line.

(#)

(sic)

This system contains measures 58 through 63. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line. A circled '#' is above the final measure, and '(sic)' is written above a note in measure 61.

This system contains measures 64 through 69. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line.

(#)

This system contains measures 70 through 75. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line. A circled '#' is above the first measure.

83 84

This system contains measures 76 through 81. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line. Measure numbers 83 and 84 are placed above the first and second measures of this system.

Ut queant laxis.

(Interludium.)

Musical notation for measures 1-5. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 1 has a fermata over the first two notes. Measure 5 has a fermata over the last two notes.

Musical notation for measures 6-11. Measure 12 is marked above the staff.

Musical notation for measures 12-19. Measure 20 is marked above the staff. A "(sic)" annotation is placed above the bass staff in measure 19.

Musical notation for measures 20-30.

Musical notation for measures 31-36. Measure 31 is marked above the staff. "(sic)" is written above the staff in measure 32. Measure 35 is marked above the staff.

38

Musical notation for measures 38-45. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 38 begins with a circled 'sic' above the treble staff. The music features a mix of chords and moving lines in both hands, with some notes beamed together.

46

Musical notation for measures 46-53. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music continues with a similar texture of chords and moving lines, showing some melodic development in the treble part.

Musical notation for measures 54-61. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. A circled 'b' is placed below the treble staff in measure 58. The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

Musical notation for measures 62-69. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Circled 'b' and 'c' are placed below the bass staff in measures 65 and 66 respectively. The music features complex chordal structures and some melodic movement.

Musical notation for measures 70-77. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The notation shows a continuation of the musical themes, with some chromaticism and varied rhythmic patterns.

Musical notation for measures 78-85. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. A circled '#' is placed above the treble staff in measure 81. The music concludes with sustained chords and melodic lines.

Christe Redemptor.

(Interludium.)

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a handwritten 'C' in the bass clef. The second system has a '(b)' in the bass clef. The third system has measure numbers 25, 26, and 27 above the treble clef. The sixth system has measure number 51 above the treble clef and '(b)' in the bass clef. The score features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *(b)* and *p*.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *(b)*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *(sic)* and *(b)*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*.

Pange lingua.

(Interludium.)

The musical score is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The piece features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some passages showing more complex rhythmic patterns.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties across the staves.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar note values and rests as the first system, including slurs and ties.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar note values and rests, including slurs and ties.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar note values and rests, including slurs and ties.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar note values and rests, including slurs and ties.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar note values and rests, including slurs and ties.

Pange lingua.

(Interludium.)

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The second system shows more complex rhythmic figures in both staves, with a prominent eighth-note melody in the treble. The third system continues with similar rhythmic complexity, featuring a descending eighth-note scale in the treble. The fourth system introduces a more active bass line with eighth notes. The fifth system concludes with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass line.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with slurs, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. A sharp sign (#) is placed below the bass staff in the third measure, indicating a key signature change.

Fourth system of musical notation. The number 50 is centered above the treble staff, and a double bar line is present. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Fifth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with slurs, and the bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It features a melodic line in the treble and a bass line in the bass staff, concluding the piece.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. A "(sic)" annotation is present above the treble staff in the second measure. The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The number "76" is written above the treble staff at the beginning of the system. The notation includes various note values and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The numbers "83" and "84" are written above the treble staff at the beginning of the system. The music features a mix of rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The notation continues with complex melodic lines and harmonic support.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. This system concludes the page with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass line.

Pange lingua, de Urreda.

(Interludium.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The right hand then moves to a series of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

The second system continues the piece. The right hand features a melodic line with eighth notes and some ties, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment of quarter notes. The music is written in a single system with two staves.

The third system shows the continuation of the interlude. The right hand has a melodic line with some rests and ties, and the left hand maintains the accompaniment. The notation is presented in two staves.

The fourth system continues the musical piece. The right hand has a melodic line with eighth notes and ties, and the left hand provides the accompaniment. The notation is presented in two staves.

The fifth and final system of the interlude. It begins with a measure containing a fermata over a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The right hand then has a melodic line with eighth notes and ties. The left hand continues with the accompaniment. The number '27' is written above the first measure of this system. The notation is presented in two staves.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef contains a bass line with a slur and a fermata. A circled 'b' is present in the second measure of the bass line.

Second system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a slur. The bass clef has a bass line with a slur. The word "(sic)" is written in the fourth measure of the treble line.

Third system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a slur. The bass clef has a bass line with a slur.

Fourth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a slur and a circled 'b' in the first measure. The bass clef has a bass line with a slur.

Fifth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a slur. The bass clef has a bass line with a slur.

Sixth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a slur and a circled 'b' in the third measure. The bass clef has a bass line with a slur.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The upper staff features a series of chords and a melodic line starting in the fourth measure. The lower staff provides harmonic support with chords and a bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. The upper staff has a more active melodic line with eighth notes. The lower staff continues with harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with some grace notes. The lower staff features a steady bass line.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a trill-like figure. The lower staff continues with harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff provides harmonic support.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes a performance instruction "(sic)" above the upper staff. The music concludes with a final chord in both staves.