

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 <sup>1)</sup>, 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 <sup>2)</sup>.

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».

<sup>1)</sup> Philippe II entreprit ce voyage, partant de Valladolid le 1<sup>er</sup> 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.

<sup>2)</sup> 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 <sup>1)</sup>, 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 <sup>2)</sup>, que era ejecutada por los cantores <sup>3)</sup>. 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, contravieniendo 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 armónicas 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... <sup>4)</sup>.

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 <sup>5)</sup> 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».

<sup>1)</sup> Vivía en el II siglo anterior á la Era cristiana.

<sup>2)</sup> *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.

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

<sup>4)</sup> 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.

<sup>5)</sup> 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'Alexandrie<sup>1)</sup>, 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 Winterfeld<sup>2)</sup>, qu'elle était exécutée par les chanteurs<sup>3)</sup>.

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 afination *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 *discant*. 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...<sup>4)</sup>.

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'orgues<sup>5)</sup> 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».

<sup>1)</sup> Il vivait au II<sup>e</sup> siècle avant l'Ère chrétienne.

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

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

<sup>4)</sup> 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.

<sup>5)</sup> 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 <sup>1)</sup>.

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 Cabezón hacen buenas mis afirmaciones y las reflexiones con que he procurado robustecerlas.

Veámoslo.

Podría llamar á nuestro Cabezón el Bach español del siglo XVI, si las comparaciones no fuesen siempre enojosas. Cabezón 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 «Cabezón es demasiado grande en sí, y simplemente como Cabezón para no hacer ociosa toda comparación». El único musicólogo de Europa, quizá, que ha estudiado á fondo las obras de nuestro inspirado organista <sup>2)</sup>, 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. Cabezón es Cabezón, 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 Cabezón bastaba para ponderarle: *cognomen Cabezon... Cur sequar?*

Existe, sin embargo, entre las composiciones de Cabezón, entre las dos *Salmódias* 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 *Salmódias*, 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 <sup>3)</sup>; 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 Cabezón, 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

<sup>1)</sup> 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.

<sup>2)</sup> 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 Cabezón 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!»

<sup>3)</sup> Glosó y adopté 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 <sup>1)</sup>).

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<sup>e</sup> 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 <sup>2)</sup>, 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 <sup>3)</sup>, 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

<sup>1)</sup> Baini affirme que l'orgue commença à s'accorder avec les voix vers la première moitié du XVII<sup>e</sup> 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.

<sup>2)</sup> 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!»

<sup>3)</sup> 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 <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> 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 confluaient 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<sup>e</sup> 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 <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Jusqu'au *xvii<sup>e</sup> 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 <sup>1</sup>)-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 distinguos 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.

<sup>1</sup>) 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 <sup>1)</sup>-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<sup>ment</sup> 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.

<sup>1)</sup> 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.



### III

## 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 Liepmannssohn, 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 quería 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.

### III

## 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 véracité 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.<sup>a</sup>), 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 nuestros 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* <sup>1)</sup> *son | para los que comienzan, y de cada vno pueden | hacer dos quando quisieren acortar* <sup>2)</sup>, *y los que | más supieren los serviran con los fauordones | que adelante vienen glosados para | psalmear.*»

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

<sup>2)</sup> 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<sup>e</sup> 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* <sup>1)</sup> sont | pour ceux qui commencent, et de chacun pourront | faire deux quand ils roudront couper <sup>2)</sup>, et ceux qui | sauront davantage les emploieront avec les faux-bourbons | qui précèdent, glosés pour | psalmodier.»

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

<sup>2)</sup> 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*: *Quarto* 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 frequentísimo 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 escapan 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'Escorial, 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 revien-  
drai 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 *tiple*; 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* du la 15<sup>e</sup> mesure qui paraît juste à première vue, est un *do*, en réalité.

*Versets du Septième Ton.* Le III<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> 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 *tiple*; 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<sup>e</sup> inférieur, mais pas à la 3<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 oscurecido 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 <sup>1)</sup>. 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* <sup>2)</sup>: «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*

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

<sup>2)</sup> 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 <sup>1)</sup>. 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* <sup>2)</sup>: «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 consonnances 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 contrepointistique 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

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

<sup>2)</sup> 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 <sup>1)</sup> 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.

<sup>1)</sup> 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 <sup>1)</sup>, 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<sup>e</sup> 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.

<sup>1)</sup> V., dans le *Cancionero Musical des xv et xvi<sup>e</sup> 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).