

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

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

DILIGENTER EXCERPTA, ACCURATE REVISA, SEDULO CONCINNATA

A

PHILIPPO PEDRELL.

VOL. I.

CHRISTOPHORUS MORALES.

PRECIO DE CADA VOLUMEN:

POR ADHESION	$\frac{\text{PTAS. FIJO.}}{\text{FRCS. NET.}}$	8
POR SEPARADO	$\frac{\text{PTAS. FIJO.}}{\text{FRCS. NET.}}$	12

BARCELONA

JUAN BIA PUJOL Y CA, EDITORES

1-3, PUERTA DEL ANGEL, 1-3.

PROPIEDAD DE LOS EDITORES PARA TODOS LOS PAISES.

DEPOSITADO DE CONFORMIDAD CON LOS TRATADOS INTERNACIONALES.

LOS ARREGLOS, TRANSCRIPCIONES, ADAPTACIONES, MOVIMIENTOS, ACENTOS, MATICES ETC., CONSTITUYEN
NUESTRA EXCLUSIVA PROPIEDAD.

QUEDA PROHIBIDA CUALQUIERA REPRODUCCIÓN.

COPYRIGHT 1894, by BREITKOPF & HÄRTEL.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

I.

PREFACIO.

La historia de la música no ha podido estudiarse, todavía, bajo sus aspectos generales por la sencilla razón de que faltan los documentos particulares inherentes á la dirección estética, temperamento, carácter, genialidad y manera de ser y sentir de cada nación. Si un pueblo de alto renombre musical como Italia, que tanto ha influido en la educación técnica de las naciones modernas, no posee en la actualidad una historia particular, razonada y crítica de esa influencia, como tampoco la posee completa, lo que se llama completa, ningún pueblo moderno, ni la misma Alemania, ni Francia, ¿qué no habrán escrito los historiadores extranjeros y los mismos nacionales sobre una nación tan *descuidada* como la nuestra, por no decir cosa peor, que no sólo ha sepultado en el olvido sus ilustraciones gloriosas sino que deja consumir sus obras en el polvo de los archivos?

Los modernos historiadores, repitiéndose, imperturbablemente, presentan á la vista del lector el escaso caudal de datos y el mezquino contingente de opiniones que, salvo raras excepciones, ya aparecieron en historiadores antiguos. En el intervalo de tiempo, más ó menos breve, que medió entre la aparición de cada una de esas pretendidas historias generales, parece natural que se hubiesen llenado aquellas lagunas que exigían compulsaciones nuevas, aspectos generales y parciales poco notados, amplias rectificaciones y, sobre todo, ahondar en aquellas deducciones sólidas hijas de la rectitud del historiador y de considerandos bien fundados sobre juicios estéticos de orden elevado.

Así se dan unas y otras historias escritas sobre meras conjeturas y como para inculcar errores y falsas apreciaciones. Del análisis crítico razonado en vista de la prueba y del documento, únicos comprobantes que dan fe y robustecen el juicio del historiador, no se hable. No se hable, tampoco, de los temerarios que parecen ignorar, que en materias de esta índole es de precepto el *tractent fabrilia fabri*, que es lo menos que se puede exigir al historiador de un ramo especial de arte. Si la ciencia de la historia exige que el historiador *vea y entienda* la prueba, y en

I.

PRÉFACE.

Si l'histoire de la musique n'a pu être étudiée jusqu'à ce jour sous ses aspects généraux, c'est que le tempérament, le caractère, la génialité et la manière d'être et de sentir de chaque nation, ces éléments particuliers inhérents à la direction esthétique, font absolument défaut.

Quand l'Italie, ce peuple de haut renom musical, qui a eu tant d'influence sur l'éducation technique des nations modernes, ne possède pas actuellement une histoire particulière raisonnée et critique de cette influence; quand aucun peuple moderne, ni la France, ni même l'Allemagne, ne possède cette histoire complète dans tout le sens du mot, que n'auront pas écrit les historiens étrangers, les nôtres même, sur une nation aussi *négligente* que la nôtre, — pour n'en pas dire davantage — nation qui n'a pas seulement enseveli dans l'oubli ses glorieuses illustrations, mais encore qui a laissé périr leurs œuvres sous la poussière des archives.

Les historiens modernes qui se répètent imperturbablement, n'offrent au lecteur qu'un rare exposé de faits et un petit nombre d'opinions qui, à très peu d'exceptions près, figurent déjà chez les historiens anciens. Pendant le laps de temps, plus ou moins court, qui sépara la publication de chacune de ces prétendues histoires générales, on croirait naturel que ces lacunes eussent été comblées; mais elles exigeaient des recherches nouvelles, des aspects généraux et particuliers peu connus, des rectifications plus vastes, et surtout il fallait abonder en déductions solides, nées de la droiture de l'historien et de considérants basés sur des jugements esthétiques d'un ordre supérieur.

C'est ainsi que se présentent toutes ces histoires écrites sur de minces conjectures qui semblent faites pour induire en erreur et fausser le jugement. Il ne faut pas parler de l'analyse critique, raisonnée au point de vue de la preuve et du document, seuls témoignages qui fassent foi et fortifient le verdict de l'historien. Il ne faut pas parler non plus des audacieux qui semblent ignorer que le *tractent fabrilia fabri* est de rigueur dans les traités de cette nature, et qu'on ne peut exiger moins de la part d'un historien qui traite cette branche spéciale de l'art. Si la science de l'histoire exige que

vista de ella falle y pronuncie su juicio, ¿formará, jamás, el fondo serio y permanente de la historia y merecerá fe lo que sólo se ha escrito por conjeturas?

Valga por mil el siguiente ejemplo.

Asombra la sinrazón de los que se empeñan en atribuir á las obras de Morales, y cito este caso, puesto que de Morales se trata en este volumen, una filiación flamenca ó italiana, sin considerar que desde el siglo XV ya estaban en España la técnica y la práctica del arte músico á la misma altura que en las naciones más adelantadas de Europa, y *con la ventaja de la expresión*, decuidada por los flamencos, quienes hacían consistir la excelencia de sus obras únicamente en los artificios del contrapunto con todo su aparato de *cánones y fugas*, ya fuesen ó no congruentes al espíritu y letra de la composición. Véanse, en prueba de esta verdad, las composiciones del siglo XV que aquí se publicarán: véanse las que se insertan en el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, sabiamente transcrito y comentado por Barbieri ¹⁾, en particular las de Juan del Encina, y se verá que cuando todavía no se había pensado siquiera que viniesen á España los maestros flamencos que trajo consigo Felipe el Hermoso, no sólo conocíamos todas las reglas del contrapunto artificioso, sino que, además, las aplicábamos estéticamente al espíritu de la poesía. La virilidad que acusa el arte cortesano de Juan del Encina, Lope de Baena, Juan de Espinosa, Francisco de Madrid, Juan de Anchieta y el de la falange de músicos que ilustran las páginas de este *Cancionero* inapreciable, da bien clara muestra del adelantamiento del otro, el religioso, «y se comprende el gran desarrollo que el arte músico alcanzó en España durante los siglos XIV y XV si se atiende á que por entonces no hay catedral, colegiata ni convento en que no se enseñe y practique el género religioso, y no son pocos los reyes y los magnates que hacen gala de tener músicos y poetas asalariados y se muestran encantados escuchando las excelencias de un arte cortesano, altamente expresivo, por lo íntimamente unido que aparece á la prosodia de nuestra lengua y al gusto peculiar de nuestras canciones y bailes populares, siendo muy de notar algunos cantarcillos tan característicos, que á no hallarse armonizados artísticamente á tres ó á cuatro voces, podrían creerse pura expresión de la música popular» ²⁾.

La importancia de este dato es capital para nuestra historia. Cuando los compositores de toda Europa procuran en sus obras hacer gala de los primores contrapuntísticos, con menosprecio casi absoluto del sentido de la

¹⁾ Madrid 1890, Tipografía de los huérfanos, un vol. in. folio de 230 págs. de texto, y las restantes, hasta la pág. 636, de partituras é índices.

²⁾ Barbieri, *Cancionero* cit., pág. 15.

l'historien voie et certifie la preuve et ne prononce son jugement qu'après l'avoir établie, ce qui ne fut écrit que par supposition, formera-t-il jamais le fond sérieux et durable de l'histoire et pourra-t-il être digne de foi?

Voici un exemple entre mille:

Ceux qui persistent à attribuer aux œuvres de Morales, et {nous citons ce} cas puisqu'il s'agit de Morales dans ce volume, une filiation flamande ou italienne, ont tort. Ils ne considèrent certainement pas que la technique et la pratique de l'art musical existaient en Espagne depuis le XV^e siècle, au même degré que chez les nations les plus avancées de l'Europe, et cela avec *l'avantage de l'expression*, dédaignée par les Flamands, dont l'excellence des œuvres émanait uniquement des artifices du contrepoint avec tout son appareil de canons et de fugues, fussent-ils en rapport ou non avec l'esprit et la lettre de la composition. La preuve de cette assertion se trouve dans les compositions du XV^e siècle que nous publions ici: celles qui font partie du *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* (chansonner musical des XV^e et XVI^e siècles: sagement transcrites et commentées par Barbieri ¹⁾) et particulièrement celles de Juan del Encina en font foi, car l'on constatera que, non seulement nous connaissons toutes les règles du contrepoint savant, mais que nous les appliquons esthétiquement à l'esprit de la poésie, à une époque où l'on n'avait même pas supposé que les maîtres flamands venus avec Philippe le Beau, entreraient en Espagne. La virilité qu'accuse l'art de cour de Juan del Encina, Lope de Baena, Juan de Espinosa, Francisco de Madrid, Juan de Anchieta et celui de la phalange de musiciens qui illustrent les pages de cet inappréciable *Cancionero*, prouve clairement les progrès de l'art religieux. Le grand développement qu'atteignit l'art musical en Espagne pendant les XIV^e et XV^e siècles est facile à comprendre, «si l'on considère qu'à cette époque, chaque cathédrale, chaque collégiale, chaque couvent, enseignait et pratiquait la musique religieuse. Les rois et les magnats sont également nombreux, qui s'offrent alors le luxe de poètes et de musiciens salariés et se montrent enchantés à l'audition des beautés d'un art de cour hautement expressif et qui paraît intimement lié à la prosodie de notre langue et au goût spécial de nos chansons et de nos danses populaires. Il est à remarquer que certains *cantarcillos* (*canzonette*) ont un caractère si particulier que, s'ils n'étaient pas finement harmonisés à trois ou quatre voix, ils pourraient être pris pour l'expression pure de la musique populaire» ²⁾.

L'importance de ce fait est capitale pour notre histoire. Quand les compositeurs de toute l'Europe étalent dans leurs œuvres une habileté de contre point, au mépris presque absolu du sens du texte, nous trouvons ici des compositions

¹⁾ Madrid 1890, Typographie de los huérfanos. Un vol. in folio de 230 pages de texte et 406 de musique et de table.

²⁾ Barbieri — *Cancionero* cité, page 15.

letra, hallamos aquí composiciones en las cuales la música se subordina á la poesía. Algunas de ellas se adelantan de tal modo á su siglo, adivinando un arte que está por venir, que parecen escritas en el presente.

Difícilmente podra darse cuenta un historiador extranjero de las extraordinarias adivinaciones de nuestros compositores si no busca en los didácticos la oculta razón que les infundía audacias, que á veces parecen desatentadas. La sorprendente, y más que sorprendente, maravillosa bibliografía musical, que España puede ofrecer como rico contingente á la Historia general del arte, es cuerpo lozano, viril y genial, historia externa de un gran movimiento intelectual, preparación excelente é indispensable para el estudio de la historia interna. Esa historia externa ofrece un material riquísimo y tan conveniente que raya en portentoso, no sólo por la independencia y clara estimación de su arte que es de notar en nuestros preceptistas, sino por el espíritu científico que les impulsa á modificar ó á atenuar, con peregrinas interpretaciones, teorías corrientes, arrojándose algunos — como notó, oportunamente, Menéndez y Pelayo ¹⁾ — »á sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical«. Notó, además, y escribió con oportuna concisión, que »nuestros autores no eran unos infractores de las leyes clásicas, ni mucho menos unos enemigos de ellas, pero procedían, acertadamente, como si no existiesen«.

Los arranques de independencia de nuestros preceptistas, hacen buenas, verdaderamente, las audacias de nuestros compositores que, por otra parte, no se explicarían sin la preexistencia de los Ramos de Pareja, Castillo, Durán (Domingo Marcos), Puerto (Diego del), Molina, Tovar, Martínez Bizcargui, Cervera, Bermudo, Salinas, Santa-María, Tapia, Guevara, Montano y otros autores didácticos del mil cuatrocientos y mil quinientos. Fijándome en uno solo de estos preceptistas (ya que no puedo hablar de todos, porque un simple prefacio no puede ni debe alcanzar las proporciones de una monografía), en Ramos de Pareja, que fué el que dió las grandes acometidas á la doctrina de Boecio, la única y exclusiva de todos los músicos de la Edad Media, cuando ni los flamencos ni los italianos habían soñado siquiera la revolución que los españoles hacían en la técnica del arte, ¿podrá desconocerse la importancia de su *De Musica tractatus* ²⁾ y habrá quien niegue la influencia excepcional que esta obra ejerció no sólo sobre nuestros compositores sino hasta sobre los extranjeros? Atrivióse Ramos de Pareja á criticar con toda la dureza merecida, los hexacordos del sistema atribuido á Guido d'Arezzo; abarcó la realidad sensible de la *coma*, y propuso hacerla desaparecer por medio del *temperamento*: y como su nuevo sistema le obligaba á entrar de lleno en la consideración de la *octava*, esta sola consideración bastaba para derrumbar de un golpe bien dado el sistema

¹⁾ *Historia de las ideas estéticas en España*.

²⁾ *sive Musica practica. Bononia (sic) dum eam ibid. publice legeret, . . . 1482, in 4^o.*

dans lesquelles la musique se soumet à la poésie. Quelques unes d'entre elles sont tellement en avance sur leur siècle, prédisant un art à venir, qu'elles semblent écrites de nos jours.

Un historien étranger aux pressentiments extraordinaires de nos compositeurs, s'en rendra difficilement compte, s'il ne cherche dans les didactiques, la raison cachée qui leur inspirait une audace d'apparence quelque fois téméraire. La surprenante et merveilleuse bibliographie musicale que l'Espagne peut offrir, comme riche contingent à l'histoire générale de l'art, est un corps vigoureux, viril et génial; c'est l'histoire extérieure d'un grand mouvement intellectuel, une préparation indispensable et sûre à l'étude de l'histoire intérieure. Cette histoire extérieure est fertile en matériaux et règne avec toute puissance, non seulement par l'indépendance et la claire exposition de son art qui est la marque de nos maîtres, mais aussi par l'esprit scientifique qui les pousse à modifier, ou à atténuer avec de interprétations *audacieuses*, des théories courantes. Quelques uns se sont hasardés, comme l'a fait justement remarquer Menéndez y Pelayo ¹⁾ «à établir des principes vraiment révolutionnaires et de grande portée pour l'esthétique musicale». Il fit remarquer en outre et écrivit fort à propos avec son habituelle concision, que «nos auteurs n'étaient pas refractaires aux lois classiques, ni moins encore leurs ennemis, mais qu'ils procédaient, habilement, comme si elles n'existaient point».

Les élans d'indépendance de nos maîtres justifient véritablement les audaces de nos compositeurs, qui ne s'expliqueraient pas du reste, sans la préexistence des Ramos de Pareja, Castillo, Durán (Domingo Marcos), Puerto (Diego del), Molina, Tovar, Martínez Bizcargui, Cervera, Bermudo, Salinas, Santa-María, Tapia, Guevara, Montano et autres auteurs didactiques des XV^e et XVI^e siècles. Nous attachant à un seul de ces maîtres (puisque nous ne pouvons parler de tous, une simple préface ne pouvant ni ne devant atteindre les proportions d'une monographie), nous ne citerons que Ramos de Pareja, l'auteur des violentes attaques dirigées contre la doctrine de Boecio la seule exclusive à tous les musiciens du moyen-âge, à l'époque, où, ni les Flamands ni les Italiens, n'avaient encore songé à la révolution que les Espagnols accomplissaient dans la doctrine de l'art. Peut-on méconnaître en effet, l'importance de son *De musica tractatus* ²⁾ et se trouverait-il quelqu'un pour nier l'influence exceptionnelle que cette œuvre exerça, non seulement sur nos compositeurs, mais aussi sur ceux de l'étranger? Ramos de Pareja ne craignit pas de critiquer avec une juste sévérité les hexacordes du système attribué à Guido d'Arezzo; il embrassa la réalité sensible du *comma* et proposa de le faire disparaître au moyen du *temperament*; mais comme son nouveau système l'obligeait à entrer franchement dans la considération de l'*octave*, il suffisait

¹⁾ *Historia de las ideas estéticas en España* (Histoire des idées esthétiques en Espagne).

²⁾ *Historia sive Musica practica. Bononia (sic) dum eam ibid. publice legeret 1482, in 4^o.*

de los hexacordos y su consecuencia natural, la solmisación y las dificultades de solfear por escalas incompletas en la práctica. «Miró con ojos filosóficos la música» — dice el P. Andrés ¹⁾, — «tuvo mayor habilidad ó mayor osadía» y así se explican las críticas y distintas polémicas que la obra de Ramos de Pareja produjo á su aparición, que si bien fué defendida con calor por su discípulo el boloñés Spataro, excitó la bilis de los partidarios del antiguo sistema, contándose entre los que atacaron con más violencia Nicolás Burzio ²⁾, de Parma, sacerdote conocido bajo el nombre latinizado de *Burtius*. «Tuvieron que pasar años y años — escribe Menéndez y Pelayo ³⁾ — para que vencida ó desalentada la oposición de los músicos neopitagóricos ó aristoxénicos, fructificase el sólido y racional principio de Ramos de Pareja, tanto en la especulativa como en la práctica, que más tarde adoptaron Salinas (*De Musica*, lib. II, cap. II), Fogliani (*Mus. Theor.*, sect. 2, cap. I), Vicentino (*L'antica Musica ridot. alla moder. prat.*, lib. I, cap. XXV), Galilei (*Dial. dell. mus.* pág. 33), y desenvolvió, admirablemente, Zarlino, llamándole los historiadores, sólo por esto, el *primer restaurador de la Música después de Guido Aretino*».

Más no se crea que esos arranques de independencia sólo se hallan en los escritores didácticos de aquellos lejanos siglos. Sin citar más que á los eximios innovadores del siglo pasado, á los Eximeno, Andrés, Lampillas y Arteaga, ¿no es admirable la intuición de esos peregrinos ingenios de la crítica y de la estética de la música, que con asombrosa clarividencia exponen las doctrinas que el immortal Gluck presenta, luego, en sus famosas Cartas — Prólogos; se anticipan á las teorías novísimas de Wagner sobre el drama lírico; son los primeros en predicar que sobre la base del canto nacional debe construir cada pueblo su sistema, y se adelantan á idear un código de teoría estética que ha servido de norma á la mayor parte de los estéticos modernos?

Repito que todos los historiadores de la música, cual más cual menos, han escrito sobre meras conjeturas.

Fétis con todas sus grandes dotes de eminente musicólogo, incurrió, al hablar de la nuestra, en errores de bulto, que han copiado y repetido todos los historiadores con aquella erudición de segunda mano tan conocida.

El sabio historiador Gevaert, uno de los pocos que han visitado nuestro país, en la *Memoria* que publicó en 1854, después de su viaje á España, manifiesta, que no halló en nuestro país composición alguna concertada á varias partes de fecha anterior á la venida de Carlos de Gante, y que la música popular, completamente trivial,

¹⁾ *Dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Parma, 1782—1798, siete vols. in 4º grande.

²⁾ *Nicolai Burtii opusculum incipit, cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam hyspanum prevaricatorem*, Bononia, 1487, in 4º gótico.

³⁾ Vid. *op. cit.*

de cette considération pour détruire d'un coup bien frappé le système des hexacordes et, conséquence naturelle, la *sol-misation* et les difficultés de solfier, dans la pratique, par échelles incomplètes. Le Père Andrés ¹⁾ dit de lui. «Il regarda la musique d'un œil philosophique, et il eut la plus grande habileté ou la plus grande audace». Ainsi s'expliquent les critiques et polémiques nombreuses que l'œuvre de Ramos de Pareja souleva à son apparition; car si elle fut défendue avec chaleur par son disciple, le bolonais Spataro, elle eut le don d'exciter la bile des partisans de l'ancien système, parmi lesquels on comptait comme combattant acharné Nicolas Burzio ²⁾, de Parme, prêtre connu sous le nom latinisé de *Burtius*. Menéndez y Pelayo ³⁾ écrit: «des années et des années durent s'écouler avant que l'opposition des musiciens néopythagoriciens ou *aristoxéniques* fut vaincue ou découragée et que, le solide et rationnel principe de Ramos de Pareja fructifiât tant dans le spéculatif que dans la pratique. Plus tard Salinas adopta ce principe (*De Musica*, lib. II, cap. II), Fogliani (*Mus. Theor.*, sect. 2, cap. I), Vicentino (*L'antica Musica, ridot. alla moder. prat.*, lib. I, cap. XXV), Galilei (*Dial. dell. mus.* pág. 33), et Zarlino le développa admirablement. Les historiens l'ont appelé, pour ce fait seul, le premier restaurateur de la musique après *Guido Aretino*».

Il ne faut pas croire pour cela que ces élans d'indépendance se trouvent uniquement chez les écrivains didactiques de ces siècles lointains. Pour ne citer parmi les étonnants innovateurs du siècle dernier, que les Eximeno, les Andrés, les Lampillas et les Arteaga, l'intuition de ces génies de la critique et de l'esthétique musicale, n'est-elle pas admirable quant elle expose avec une étonnante clarté les doctrines que l'immortel Gluck présentera plus tard dans ses fameuses lettres-prologues? Ils devancent les théories nouvelles de Wagner sur le drame lyrique; ils sont les premiers à prédire que chaque peuple doit établir son système sur la base du chant national et ils s'avancent jusqu'à imaginer un code de théorie esthétique, qui a servi de règle au plus grand nombre des esthètes modernes.

Nous répétons que tous les historiens de la musique ont écrit plus ou moins sur de pures conjectures.

Fétis lui-même, malgré toutes ses grandes qualités de musicographe, commit en parlant de notre musique, des erreurs énormes qu'ont copiées et reproduites avec cette érudition de seconde main si connue, tous les autres historiens.

Le savant historien Gevaert, un des rares qui ait visité notre pays, a publié en 1854 un *Mémoire*, après son voyage en Espagne, dans lequel il affirme qu'il n'a trouvé chez nous aucune composition écrite à plusieurs parties, de date antérieure

¹⁾ *Dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Parma, 1782—1798, sept volumes grand in 4º.

²⁾ *Nicolai Burtii opusculum incipit, cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam hyspanum prevaricatorem*, Bononia, 1487, in-4º gothique.

³⁾ Vid. *op. cit.*

carecía de importancia artística. Escribiendo esto, que, después, han esclarecido nuevos datos y más afortunadas investigaciones, ó no vió todo lo que podía ver, ó aseguró lo que buenamente podía asegurar en aquella fecha y consignar de pasada en una simple Memoria redactada sobre impresiones generales.

Afortunadamente que el diligente historiador Van der Straeten, bien aconsejado en esto, aseguró en la obra escrita después de su fecundo viaje de investigación artística á España, que la Neerlandia musical »s'est brillamment illustrée sur le sol ibérien» (copio sus mismas palabras, y las siguientes, no menos significativas, que son voto de primera calidad), y que «l'Espagne musicale, de son côté, a eu, concurremment, une part assez belle, assez glorieuse, pour éveiller bien des envies»¹⁾.

El historiador Augusto Guillermo Ambros, que goza en los pueblos del Norte de cierta boga, no ha sido tan copiado ni tan saqueado como Fétis, porque, por su procedencia ó por otras causas que se me escapan, no ha estado al alcance de los historiadores de segunda fila. Los grandes elogios que tributa á los artistas de nuestra península, á Morales, Escobedo, Guerrero, Salinas, etc., tienden á rebajar la tesis del musicógrafo bohemio, tan serio de ordinario y lleno de solidez en sus juicios, cuando se pregunta »si España ha poseído una escuela musical, propiamente dicha»²⁾.

Juzgue el lector de la oportunidad de la pregunta, desvirtuada por las textuales palabras del historiador, que me permitirá copiar al pié de la letra.

«Morales es un espíritu lleno de elevación, severo y ardiente. Como músico se formó con el estilo neerlandés» (influencia de momento histórico y desarrollo técnico que pudo recusar, completamente, Morales, porque es anterior al periodo de esta influencia en España); «pero, como verdadero español, es *sentimental*. Adiestrado en España en este estilo artístico» (este aserto resulta arbitrario teniendo á la vista los fastos biográficos de Morales, que presento más adelante), «pudo haberlo trasportado á Roma. Fecundizó, según parece, en esta ciudad, el vigoroso tronco del arte neerlandés llenándolo de la eflorescencia pura del estilo ideal superior, que se suele llamar, generalmente, estilo romano En las dos magníficas misas de *Beata Virgine*, en las tituladas, *Gaude, Barbara, Aspice Domine*, etc. en las cuales se revela, abundantemente, un arte profundo, el elemento del antiguo arte neerlandés no aparece de un modo tan decidido . . . »³⁾.

¹⁾ *La Musique aux Pays-Bas*. Vid. tomos 7^o y 8^o, *Les musiciens néerlandais en Espagne*, Bruselas, [G. A. Van Trigt, 1885 — Schott, frères, 1888.

²⁾ *Geschichte der Musik* . . . Breslau, Leuckart, 1862—1868, t. III, pág. 345.

³⁾ *Op. cit.* t. III, págs. 574 y 575.

à la venue de Charles de Gand, et que la musique populaire absolument triviale, manquait d'importance artistique. En écrivant cela, ou il n'a pas vu tout ce qu'il pouvait voir, ou il a affirmé ce qu'il pouvait simplement assurer à cette date et consigner en passant dans un simple Mémoire rédigé sur des impressions générales. Par la suite, de nouvelles preuves et de plus sérieuses investigations ont démenti ces affirmations.

Heureusement le patient historien Van der Straeten, bien inspiré dans la circonstance, a affirmé dans l'ouvrage qu'il écrivit après son fructueux voyage d'investigations artistiques en Espagne, que la Néerlande Musicale «s'est brillamment illustrée sur le sol ibérien», (nous citons ses propres paroles, ainsi que celles qui suivent, car elles ne sont pas moins significatives, ayant la valeur d'une appréciation de premier ordre), et que «l'Espagne musicale, de son côté, a eu, concurremment, une part assez belle, assez glorieuse, pour éveiller bien des envies»¹⁾.

L'historien Auguste Guillaume Ambros qui jouit d'une certaine vogue parmi les peuples du Nord, et qui n'a pas été à la portée des historiens de second ordre, doit à son origine, ou à d'autres causes qui nous échappent, de n'avoir pas été aussi copié ni aussi pillé que Fétis. Les grands éloges qu'il distribue aux artistes de notre péninsule tels que Morales, Escobedo, Guerrero, Salinas, etc., tendent à diminuer l'importance de la thèse de l'écrivain bohémien, si sérieux d'ordinaire et d'un jugement si solide, quand il se demande: «si l'Espagne a jamais eu une école musicale proprement dite»²⁾.

Le lecteur jugera de l'opportunité de la demande qui tombe d'elle-même devant les paroles textuelles de l'historien que nous nous permettrons de copier au pied de la lettre.

«Morales est un esprit sévère, ardent, et plein d'élevation. Il devint musicien sous l'influence du style néerlandais» (influence d'un moment historique et développement technique que Morales a pu renier complètement, puisqu'il est antérieur à la période de cette influence en Espagne); «mais, en véritable Espagnol, il est *sentimental*. Elevé en Espagne dans ce style artistique» (cette assertion paraît arbitraire quand on a sous les yeux les fastes biographiques de Morales que nous reproduisons plus loin), «il put l'avoir porté, suivant toute apparence, à Rome. Il fit féconder, dans cette ville, le tronc vigoureux de l'art néerlandais, le remplissant de l'efflorescence pure du style idéal supérieur appelé généralement, style romain Dans les deux messes magnifiques de *Beata Virgine* et dans celles intitulées: *Gaude, Barbara, Aspice Domine*, etc., il révèle surabondamment un art profond et, l'élément de l'ancien art néerlandais n'apparaît plus d'une façon si tranchée . . . »³⁾.

¹⁾ *La Musique aux Pays-Bas*. Vid. tomes 7^o et 8^o, *Les musiciens néerlandais en Espagne*, Bruxelles, G. A. Van Trigt, 1885 — Schott frères. 1888.

²⁾ *Geschichte der Musik* . . . Breslau, Leuckart, 1862—1868, t. III, pag. 345.

³⁾ *Op. cit.* t. III, pages 574 et 575.

Ambros no vió, ó no quiso ver, que Morales llevaba á Roma algo superiormente adivinado que los primores contrapuntísticos de la escuela neerlandesa no habían podido producir ni podrían producir, quizá, más tarde; algo que definiría claramente y caracterizaría la tendencia que, precisamente, por estas circunstancias, y una principalísima que Ambros, adivinándola, llama *sentimental* y yo diré con otro nombre, constituiría escuela propia. La teoría científica de las razas y la lucha de las tonalidades especiales é involuntarias, favorecida en uno ó en otro sentido por la educación del órgano auditivo del individuo, que en aquella época riñen definitiva batalla por el advenimiento del arte moderno, no son los únicos antecedentes histórico-técnicos que preparan, favorecen y establecen, definitivamente, las leyes de su tonalidad. Pudo la escuela neerlandesa cumplir sus destinos técnicos inventando cuanto era dable inventar, cánones, fugas, enigmas y todas aquellas clases de procedimientos contrapuntísticos de los cuales debería surgir el movimiento ó, lo que vale lo mismo, la frase y el periodo musical. Con esto, si en el desarrollo de las formas contrapuntísticas no podían aparecer acordes nuevos, propiamente dichos, que habrían sido proscritos á su aparición, en cambio, la tonalidad y sus exigencias ineludibles se abrían paso, invadiéndolo todo. El sistema abusivo que consentía la extraña asociación de melopeas gregorianas y cantos profanos, produciría, también, á la larga, los fenómenos de tonalidad, verdaderas contingencias contrapuntísticas, que eran de esperar, si bien inaceptables é inexplicables al principio. Llegó el instante en que los contendientes no pudieron sobreponerse al influjo siempre creciente del desenvolvimiento tonal que se producía, á la par de las necesidades de raza á que cada uno pertenecía, por la ingerencia del elemento musical popular ó profano en el religioso. Las recriminaciones recíprocas, repetidas en todas épocas y por causas en el fondo idénticas, abundaron entre neerlandeses é italianos, entre españoles y franceses. Bueno es hacer notar que los impulsos de tal desenvolvimiento eran hijos de imperiosas necesidades generales, que no sólo sentía Italia sino varias naciones, á pesar de que el campo de la lucha decisiva hallábase emplazado entonces en Italia, por leyes históricas y contingencias de momento. Esto explica que los representantes de las nacionalidades que se hallaban dentro de aquel impulso se diesen cita en las capillas y en las escuelas de Roma. ¿Qué iba á debatirse allí? Que al reinado de la polifonía iba á suceder el armónico ó el moderno. ¿En qué términos se resolvería la cuestión? En favor de las nacionalidades musicales ó de los distintivos de raza, que desde aquel punto y hora aparecerían en la misma música litúrgica y, á no tardar, después de la creación del *Oratorio*, en el drama lírico de la *camerata* de los florentinos. ¿Y quién resolvería cuestión tan ardua y compleja? Los músicos expresivos, Morales entre los primeros y más encumbrados; los músicos que escribiesen música que tuviese significación propia; música que hablase y dijese todo lo que puede decir la música; música que tuviese sentido y alma;

Ambros ne vit pas, ou ne voulut pas voir, que Morales apportait à Rome quelque chose de supérieurement présent, que les premiers adeptes du contrepoint de l'école néerlandaise n'avaient pu et ne purent produire, même plus tard: C'est à dire quelque chose définissant clairement et caractérisant la tendance qu'Ambros, en précurseur, appelle *sentimentale* et qui pouvait constituer une école personnelle. La théorie scientifique des races et la lutte des tonalités spéciales et involontaires, favorisées dans les deux cas par l'éducation de l'organe auditif de l'individu, se livrant à cette époque une bataille définitive pour l'avènement de l'art moderne, ne sont pas les seuls antécédents historico-techniques, que préparent, développent et établissent définitivement les lois de sa tonalité. L'école néerlandaise put accomplir ses destinées techniques en créant, chaque fois que cela lui a été possible, des canons, des fugues, des énigmes et toutes ces sortes de procédés de contrepoint desquels devait surgir le mouvement ou ce qui revient au même, la phrase et la période musicales. Si malgré cela, dans le développement des formes du contrepoint, des accords nouveaux, proprement dits, ne pouvaient apparaître, accords qui eussent été proscrits dès leur apparition, la tonalité envahissant tout avec ses exigences inéluctables, eut pu en échange, se faire une trouée. Le système abusif qui admettait l'étrange association de mélodies grégoriennes et de chants profanes eut produit également à la longue, les phénomènes de tonalité, véritables contingences contrepointistiques. On pouvait l'espérer, si inacceptable et si inexplicable que ce système ait paru tout d'abord. Le moment arriva où les compétiteurs ne purent se soustraire à l'influence toujours croissante du développement tonal qui se produisait en même temps que les nécessités de la race à laquelle chacun appartenait, par suite de l'ingérence de l'élément musical ou profane dans le religieux. Les récriminations réciproques, identiques au fond par les causes, et qui ont surgi à toutes les époques, abondèrent entre Néerlandais et Italiens, entre Espagnols et Français. Il est bon de faire remarquer ici que les impulsions d'un tel développement étaient filles de généralités impérieuses. Nonseulement l'Italie les ressentait, mais d'autres nations avec elle, bien que le camp de la lutte décisive se trouvât placé alors en Italie, par des lois historiques et des exigences momentanées. Cela explique pourquoi les représentants des nationalités qui se trouvaient dans ce mouvement, s'étaient donné rendez-vous dans les chapelles et dans les écoles de Rome. Qu'allait-il sortir de là? Est-ce qu'au règne de la polyphonie allait succéder l'harmonie ou la musique moderne? En quels termes se résoudrait la question? En faveur des nationalités musicales ou des différences de race qui apparaîtraient dès lors dans la musique liturgique même, et plus tard, après la création de l'*Oratorio*, dans le drame lyrique de la *camerata* des florentins? Mais qui pouvait résoudre une question si ardue et si complexe? Les musiciens expressifs, Morales au premier rang parmi les plus en renom; les musiciens dont la musique avait une signification propre; la musique qui parle et dit tout ce qu'elle peut dire; la musique ayant un sens et une âme, la musique expressive enfin et qui par cela même, par ce qu'elle est expressive, était, et devait être dès lors, un art et un art très élevé.

música expresiva, en fin, que por esto mismo, porque era expresiva, era y sería, desde entonces, arte y arte muy elevado.

El elemento expresivo de la música subordinada por manera ideal y completa al sentido del texto, daría carácter especial é inconfundible á la productividad de nuestros compositores. En las obras producidas por los maestros españoles anteriores á Morales, en las del *Cancionero* citado, nótese la tendencia á la expresión del texto, circunstancia que no escapó á la atención del historiador Ambros, llamándola *sentimental*. Cuando Ambros afirma (*loc. cit.*): «Adami da Bolsena (Vid. más adelante la nota bibliográfica sobre esta obra y la cita de referencia) llama, con razón, una maravilla de arte, el motete *Lamentabatur Jacob* (incluido en el presente volumen), que respira una melancolía íntima, obra extremadamente dulce, comparada con el estilo severo del maestro»: cuando una nación, afirmo yo, produce una obra (y no quiero citar más que una para que mis elogios no parezcan desmedidos) como ese incomparable *motectum*, *O vos omnes* (también contenido en este volumen), composición no superada por el arte moderno, en la cual aparecen condensadas las más puras formas del arte musical religioso: cuando un predecesor de Palestrina (1514—1594), crea obras como ésta, verdadero portento de inspiración con el cual no tienen que ver nada el contrapunto ni la influencia neerlandesa, ha de afirmarse, plenamente convencido, que la génesis de nuestra música y el fundamento psicológico que legitima su nacionalidad están aquí, en el elemento expresivo, nuevo para el arte, indiscutible conquista del genio español, en ese elemento llamado por Ambros *sentimental*, que desborda de obras como las citadas y otras de Morales, Escobedo, Ribera, Guerrero, Victoria, Ginés Pérez y de la gran mayoría de los autores que serán de admirar en las páginas de esta antología musical.

Bien es verdad que á nosotros nos tocaba averiguar, principalmente, justo es confesarlo, qué importantísima significación tuvieron en la música religiosa y en la profana las individualidades más ilustres de nuestra patria: qué influencia innegable ejercieron buen golpe de maestros españoles, precursores y contemporáneos de Palestrina, en el arte en general y en la emancipación de la música religiosa que, real y positivamente, preludiaron, aunque convergiese dicha emancipación, según es ley constante de la historia, en la personalidad del excelso maestro italiano, quien pudo avalorar sus obras asimilándose los preciosos materiales acopiados por unos y otros maestros: qué representación tienen, en una palabra, en este orden de hechos, las composiciones de los Anchorena, Baena, Peñalosa, Anchieta, cito de memoria y á granel, las de los Ribera, Torrentes, Cevallos, Silva, Hillanas, Bernal, Sepúlveda, Rivafrecha, Soto de Langa etc., y las de todos los que se encontraron dentro de aquel movimiento histórico artístico, represen-

L'élément expressif de la musique, subordonné de façon idéale et complète au sens du texte, donna un caractère spécial et impossible à confondre, à la production de nos compositeurs. Dans les œuvres écrites par les maîtres espagnols antérieurs à Morales, dans celles du *Cancionero* déjà cité, on remarque la tendance au rapprochement de l'expression du texte, et cette circonstance n'échappe pas à l'attention de l'historien Ambros quand il l'appelle *sentimentale*. Ambros affirme que (*loc. cit.*): «Adami da Bolsena (voir plus loin la note bibliographique sur cet ouvrage et les citations) appelle avec raison une merveille de l'art le motet *Lamentabatur Jacob* (qui figure dans ce volume), qui respire une mélancolie intime; et que c'est une œuvre extrêmement douce, comparée au style sévère du maître»: nous, nous affirmons que, quand une nation produit une œuvre (et nous voulons n'en citer qu'une, pour que nos éloges ne paraissent pas exagérés) comme cet incomparable *motectum*, *O vos omnes* (contenu aussi dans ce volume), composition qui n'a pas été dépassée par l'art moderne et dans laquelle se montrent condensées les formes les plus pures de l'art musical religieux; que quand un prédécesseur de Palestrina (1514—1594), crée des œuvres de ce genre, véritables prodiges d'inspiration, avec laquelle n'ont rien à voir ni le contrepoint ni l'influence néerlandaise, on peut affirmer avec pleine conviction, que la genèse de notre musique et la base psychologique que légitime sa nationalité se trouvent ici dans l'élément expressif nouveau pour l'art. C'est une conquête indiscutable du génie espagnol, que cet élément qu'Ambros appelle *sentimental* et qui abonde en œuvres comme celles déjà citées, sans oublier celles de Morales, Escobedo, Ribera, Guerrero, Victoria, Ginés Pérez et de la plus grande partie des auteurs que nous aurons à admirer dans les pages de cette anthologie musicale.

Il est vrai, nous devons l'avouer, que notre devoir principal était de vérifier la très-importante signification que les plus illustres individualités de notre patrie ont eu sur la musique religieuse et sur la musique profane; quelle influence indéniable ont exercé bon nombre de maîtres espagnols précurseurs et contemporains de Palestrina sur l'art en général et sur l'émancipation de la musique religieuse. Bien que la dite émancipation convergeât suivant la loi constante de l'histoire, vers la personnalité du célèbre maître italien, qui put donner une plus-value à ses œuvres en s'assimilant les matériaux précieux rassemblés par différents maîtres, il est certain que ce sont nos maîtres espagnols qui ont donné le signal du prélude. Il nous incombait également la tâche de faire connaître à quelle part ont droit dans cet ordre de faits, les compositions des Anchorena, Baena, Peñalosa, Anchieta, nous citons de mémoire et au hasard et celles des Ribera, Torrentes, Cevallos, Silva, Hillanas, Bernal, Sepúlveda, Rivafrecha, Soto de Langa, etc., et celles de tous ceux qui se trouvèrent dans ce mouvement historico-artistique. Cette participation est bien indiquée par tous les historiens de la chapelle pontificale: Adami da Bolsena, l'abbé Baini, malgré ses intransigeances, Schelle, Haberl, et par tous ceux qui ont écrit sur la musique en général ou sur des certains points particuliers tels que Burney, Bonnet, Fétis, Hawkins, Ambros, Rochlitz, Proske, de la Fage, etc. etc.

tación bien indicada por todos los historiadores extranjeros de la Capilla Pontificia, Adami da Bolsena, el Abate Bainsi, á pesar de sus intransigencias, Schelle, Haberl. y por todos los que han escrito sobre la música en general ó sobre puntos parciales de la misma, Burney, Bonnet, Fétis, Hawkins, Ambros, Rochlitz. Proske, de la Fage, etc. etc.

He omitido de intento mucho de lo que podría haber dicho, y tal omisión tiene su origen en los muchos desengaños que se sufren al leer los crasísimos errores que cometen, casi siempre, los historiadores extranjeros que se ocupan de las cosas de España: y de la pena que causan los historiadores españoles de la música no hay palabra que la revele, porque esa mal llamada *Historia de la Música Española*, escrita por Soriano Fuertes con unos malos apuntes de Teixidor, — que también intentó escribirla quedando el intento en el conato de un mal pergeñado *Discurso sobre la Historia de la Música*, — se cae de las manos siempre que á ella se recurre. Eslava y el buen Saldoni hicieron algo y aún mucho bueno, pero, por lo general, no poseían la instrucción literaria ni todas las dotes críticas necesarias al historiador. Así es que para reconstituir la historia del arte músico español, no hay más remedio que tomarse el improbo trabajo de sacar de los archivos los documentos originales fehacientes, para con estos ir, poco á poco, levantando el monumento glorioso que merece nuestra música nacional de todos géneros.

Por esto, porque patriotismo, amor al arte y deberes de artista militante obligan, ofrezco aquí la documentación característica y en gran parte inédita de una manifestación elevada de arte que lleva impreso el sello particular y la peculiar inspiración. Es el acervo musical que conserva la primera materia intacta. Es la tradición constante y de abolengo que ha adquirido carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas, ora por el uso de determinadas formas nativas adecuadas al genio de la raza, ora por la expresión de los afectos que desarrollaron, sin desviarlos, tales elementos.

La música litúrgica, la música universal, la música de la fe, la fuente más pura y alta donde han bebido los grandes revolucionarios, ó mejor, restauradores de la música verdad, ha sido la gran institutora del arte moderno.

«Desarrollad, ó artistas, — decia en una ocasión solemne y repito ahora, — desarrollad por derivación natural, por analogías y deducciones, las expansiones de esta música superior á todas las músicas. Amplificad esas manifestaciones, grandemente inspiradas, por medio de las conquistas y progresos incesantes del arte, y os sentiréis aptos para elevaros á tanta grandeza. Buscad auxilio en todo cuanto la rodea y todo os será dado.

«Esas obras, honor eterno de una nación, os lo dan todo hecho. La simplicidad de elementos artísticos con el sentimiento que brota libre y alado, y encaja en su molde propio sin disfraces ni golpes de efecto. La fuerza del calor interno que traduce en notas peregrinamente acentuadas, las palabras sagradas como influidas por la virtud magnética del

Nous avons omis avec intention beaucoup de choses que nous aurions pu dire et cette omission vient des nombreuses desillusions qu'on éprouve en lisant les erreurs grossières que commettent presque toujours les historiens étrangers qui s'occupent des choses de l'Espagne. Il n'y a pas de mot non plus pour exprimer la peine que nous causent les historiens espagnols de la musique; car cette *Histoire tronquée de la Musique Espagnole* écrite par Soriano Fuertes avec de mauvaises notes de Teixidor, vous tombe des mains, chaque fois que l'on a recours à elle. Ce Teixidor voulut aussi écrire cette histoire, mais son intention n'aboutit qu'à un *Discours sur l'Histoire de la Musique*, écrit sans aucune habileté. Eslava et Saldoni firent une œuvre dans laquelle il y a beaucoup de bon, mais ils ne possédaient en général ni l'instruction littéraire, ni les qualités de critique indispensables à l'historien. C'est pourquoi l'histoire de l'art musical espagnol ne peut être reconstituée qu'à la condition de s'imposer la tâche ingrate de tirer des archives les documents originaux authentiques pour élever peu à peu, grâce à eux, le glorieux monument que mérite dans tous les genres notre musique nationale.

C'est pour cette raison et parceque le patriotisme, l'amour de l'art et les devoirs de l'artiste militant obligent, que nous offrons ici la documentation caractéristique et inédite en grande partie, d'une manifestation élevée de l'art, qui porte en elle un cachet particulier et une inspiration spéciale. C'est l'ensemble musical qui conserve intacte les premiers matériaux. C'est la tradition constante et héréditaire qui a conquis le caractère persistant et général de toutes les manifestations artistiques homogènes, tant par l'usage de formes déterminées naturelles, propres au génie de la race, que par l'expression des passions que de tels éléments développerent sans les détourner de leur route.

La musique liturgique, la musique universelle, la musique de la foi, la source la plus pure et la plus élevée à laquelle aient bu les grands révolutionnaires, ou pour mieux dire les restaurateurs de la musique vraie, a toujours été la grande inspiratrice de l'art moderne.

«Développez, ô artistes — disions nous en une occasion solennelle et nous le répétons maintenant — développez par dérivation naturelle, par analogies et par déductions, les expansions de cette musique supérieure à toutes les musiques. Amplifiez au moyen des conquêtes et des progrès incessants de l'art, ces manifestations largement inspirées, et vous vous sentirez dignes de vous élever à la même hauteur. Demandez aide à tout ce qui vous entoure et rien ne vous sera refusé.

«Ces œuvres, honneur éternel d'une nation, vous offrent ce puissant auxiliaire: c'est d'abord la simplicité des éléments artistiques, mêlée au sentiment qui germe idéalement libre et qui sans artifices ni coups d'effet, reste enfermé dans son moule: c'est la force de chaleur interne qui traduit en notes étrangement accentuées, les paroles sacrées qui semblent subir l'influence de la vertu magnétique d'un enthousiasme fervent. Elles vous donnent tout cela: les signes vivants et propres au symbolisme

entusiasmo fervoroso. Todo os lo dan. Signos vivos y propios con el simbolismo de la cosa significada. Un cuerpo organizado con alma. Os dan, además, aquella belleza especial de la música que no depende, esencialmente, de la multiplicidad de recursos. En una palabra, y os lo repito, ó artistas españoles, estos grandes institutores nos dan hecho nuestro arte, porque aquí se halla la génesis de la música propia y el fundamento psicológico que legitima su nacionalidad».

Y ¿cómo no he de exclamar, plenamente convencido, y con toda la rectitud de mi conciencia honrada, que España tiene derecho á que su arte musical sea conocido y bien considerado en la justa medida de su importancia, con tan desapasionado criterio, libre de *chauvinisme* ridículo de nuestra parte, como rectitud y veracidad de parte de los musicógrafos extranjeros? Cuando una nación ha producido obras de tan subido valor artístico como las que formarán el fondo de esta colección, sí, tiene derecho á ostentarlas gloriosamente como manifestación genuina de una escuela bien definida, con tendencias y caracteres propios.

de la chose indiquée; un corps organisé avec une âme. Elles vous donnent encore cette beauté spéciale de la musique qui ne dépend pas essentiellement de la multiplicité des ressources. En un mot, et nous vous le répétons, ô artistes espagnols, ces grands maîtres nous offrent notre art tout-fait et c'est là que se trouve la genèse de la musique propre et la base psychologique qui lui donne droit de nationalité».

Et comment ne nous écrivions-nous pas, convaincu et dans toute la droiture de notre conscience sincère, que l'Espagne a droit à ce que son art musical soit connu et apprécié à la juste mesure de son importance, avec un critérium exempt de passion, dégagé d'un chauvinisme ridicule de notre part et sans détour et sans parti pris de la part des historiens étrangers? Quand une nation a produit des œuvres d'aussi haute valeur artistique que celles qui formeront le fonds de cette collection, nous-disons qu'elle a le droit de les montrer au grand jour et de s'en faire gloire, comme étant la manifestation pure d'une école bien définie avec des tendances et des caractères propres.



II.

IDEA Y PLAN DE LA PUBLICACIÓN.

Los esfuerzos enderezados á conservar el arte indígena y á señalar el camino de su restauración, han de hacer apreciar en lo que vale el elemento nacional en la música y revelarán, espero, las legítimas aspiraciones que animan la publicación de esta antología, uno de los más peregrinos testimonios de nuestra cultura. Llegarían á tener debido complemento y darían amplia, aunque tardía, satisfacción á un impulso de orgullo nacional limitándose tan sólo á acarrear y apilar materiales para que la historia general del arte, mal estudiada bajo sus aspectos parciales, pudiese beneficiar la documentación viva y elocuente de una escuela de música tan mal conocida como la nuestra. Desviadas las claras y saludables corrientes de la tradición, convenía encauzarlas para que no se perdiese aquel harmónico conjunto de las leyes que constituyen el arte tradicional. Cerrados los velos de una música que no puede cambiarse ni se cambia á cada corriente del gusto y á cada viento malsano, urgía descorderlos con mano firme para que fulgurase la antigüedad en forma de revelación artística. Juzgando inseparables la educación del sentimiento moral y la del estético, y creyendo en la sana y decisiva influencia que ejercerían en el ánimo de la juventud, por medio de la enseñanza, las obras fundamentales de nuestra escuela, la misma oportunidad y conveniencia de publicarlas poníame en ocasión de presentar los modelos siempre nuevos y fecundos en donde se halla lo propio. la filiación artística de abolengo, en una palabra. todo el material docente que ha de ser el punto de partida y de llegada de nuestra restauración musical.

Desde que acaricié la idea de esta publicación, pretendí, he de confesarlo con ingenuidad, que la voz de España no se extinguiese en el concierto europeo, para que los más tuviesen una idea de que algún día se percibió clara y distinta, de que vibró alta, muy alta, como voz principal. Pretendí, además, con verdadero celo de creyente y de artista, que los admirables conciertos de la liturgia musical española volviesen á resonar hoy como resonaron un día en todos los templos de España: que la música sagrada fuese lo que no es

II.

IDÉE ET PLAN DE LA PUBLICATION.

Les efforts tendant à perpétuer l'art espagnol et à montrer la route de sa reconstitution, doivent faire apprécier à sa juste valeur l'élément national dans la musique; nous espérons aussi qu'ils révéleront les aspirations légitimes qui encouragent la publication de cette anthologie, un des témoignages les plus surprenants de notre culture. Ils atteindraient leur but et pourraient donner une satisfaction large quoique tardive, à un mouvement d'orgueil national, s'ils se limitaient seulement à fournir et à compiler les matériaux nécessaires à l'histoire générale de l'art. Cette histoire, mal étudiée sous ses aspects partiels, pourrait également bénéficier de la documentation vive et éloquente d'une école musicale aussi mal connue que la nôtre. Il fallait mettre en cause les clairs et salutaires courants de la tradition un instant oubliés, pour que l'ensemble harmonieux des lois qui constituent l'art traditionnel, n'arrivat pas à se perdre. Il était urgent de déchirer d'une main ferme les voiles épais d'une musique qui ne peut varier et qui ne varie pas du reste à tous les vents malsains du caprice, pour que l'antiquité brillât sous forme de révélation artistique. Nous avons jugé inséparable l'éducation du sentiment moral, de celui de l'esthétique, et nous avons eu foi dans la saine et décisive influence que l'enseignement des œuvres fondamentales de notre école exercerait sur l'esprit de la jeunesse. Les mêmes raisons, la même opportunité qui nous mettait en devoir de les publier, nous fournissait l'occasion de présenter les modèles toujours nouveaux et féconds dans lesquels se trouve l'originalité personnelle, la filiation artistique héréditaire, en un mot tous les matériaux dont la connaissance doit être le point de départ et d'arrivée de notre restauration musicale.

Depuis que nous caressâmes l'idée de cette publication, nous avons prétendu, nous l'avouons ingénument, ne pas laisser éteindre la voix de l'Espagne dans le concert européen; de la sorte les autres nations se convaincront qu'autrefois sa voix vibra fièrement, se fit entendre claire et distincte, qu'elle était en réalité la voix dominante. Nous avons prétendu en outre, avec une véritable foi de croyant et d'artiste, que les admirables accents de la liturgie musicale espagnole, résonnassent de nouveau aujourd'hui, comme ils résonnèrent jadis dans tous les temples de l'Espagne: que la musique sacrée fût ce

al presente entre nosotros y, en fin, que si las cosas han de estar en su lugar, sabiendo distinguir lo fundamental y lo invariable, se condene lo arbitrario y profano, lo mudable y convencional, todo aquello que condenó en todo tiempo la piadosa sollicitud de los Sumos Pontífices y, ahora, la devoción, verdaderamente conturbada y hasta el buen sentido artístico de las fieles.

Para la reivindicación de lo que se trataba de rehabilitar, y obtener el saludable efecto que, según entiendo, beneficiarán por igual la enseñanza y la causa de la música religiosa y, no menos, la de la nacionalidad artística, no he vacilado, un momento, en modernizar el aspecto puramente exterior de una productividad que, por causas de todos sabidas, es letra muerta para muchos. Convenía traducir, á la vez, esta letra y su espíritu: y para que *hablase de nuevo y bien*, con palabras que pudiesen ser entendidas por todos, convenia, además, evitar los inconvenientes que ofrecen las antologías de Palestrina (ediciones de Baini, Alfieri, Breitkopf und Härtel), las de los maestros flamencos (ediciones de Commer, Van Maldeghem), la de autores españoles (Eslava), las del canónigo Proske, Príncipe de la Moskowa, etc., ediciones notabilísimas bajo todos conceptos, pero que tienen el grave inconveniente de no ser prácticas, y porque no lo son, no han podido popularizarse. ¡Cuántos y cuántos músicos y aficionados, que pasan por personas bien instruidas en las cosas de su profesión ó de sus aficiones, hablan sólo de oídas de las composiciones de los famosos maestros del arte religioso musical clásico, por no atravesarse á confesar que desconocen, completamente, la notación en que están escritas, que no saben cómo guiarse para interpretar una clase de música que no presenta las ordinarias indicaciones de movimiento, acentuación y matices, y que, además, está compuesta en *tessiture* anormales para la voz.

Para obviar todas estas dificultades he adoptado las claves de *Do*, insubstituibles, técnicamente hablando.

Sin alterar el texto puramente musical, he excogitado una regla de congruencia y de equivalencia para la notación en valores modernos que pudiera hallarse en relación exacta con los movimientos generales de las antiguas obras litúrgico-musicales, no tan numerosos como en la música moderna. A este efecto, he adoptado las tres combinaciones radicales *binarias*, *ternarias* y *cuaternarias* expresadas por los signos corrientes: \mathfrak{C} , $\frac{3}{2}$ y \mathfrak{C} . La indicación de compases \mathfrak{C} ó \mathfrak{C} corresponde á las unidades en forma de fracción $\frac{2}{2}$ ó $\frac{4}{4}$. Aun así, acudo rarísimas veces á la combinación cuaternaria \mathfrak{C} ó $\frac{4}{4}$, por el movimiento oscilante propio de esta clase de música, cuyo movimiento, en un momento dado, y para conseguir un efecto transitorio, puede expresarse, perfectamente, por medio de la combinación \mathfrak{C} ó $\frac{2}{2}$, con ayuda de un vocablo que lo indique con precisión relativa.

Compaseadas todas las composiciones de este modo, entraba en mi plan, como consecuencia de lo expresado,

qu'elle n'est plus actuellement chez nous et enfin que si les choses doivent rester à leur place, tout en distinguant le fondamental de l'invariable, l'arbitraire et le profane, le muable et le conventionnel, fussent définitivement condamnés; qu'on condamnât surtout ce qu'a toujours condamné, en tous temps, la pieuse sollicitude des Souverains Pontifes, et ce que condamne aujourd'hui la dévotion vraiment troublée, voire même le bon sens artistique des fidèles.

Pour la revendication de la matière qu'il s'agissait de réhabiliter et pour obtenir le salutaire effet dont bénéficieront également selon nous l'enseignement et la cause de la musique religieuse et de la nationalité artistique, nous n'avons pas hésité un instant à moderniser l'aspect purement extérieur d'une abondance de production qui, au su de tous, reste lettre morte pour le plus grand nombre. Il fallait traduire, à la fois, la lettre et l'esprit de la lettre; il fallait en outre, pour qu'elle en parlât de nouveau et clairement, en termes qui pussent être compris de tous, éviter les inconvénients qu'offrent les anthologies de Palestrina (éditions de Baini, d'Alfieri, de Breitkopf & Haertel), celles des maîtres flamands (éditions de Commer, de Van Maldeghem), celle des auteurs espagnols (Eslava), celle du chanoine Proske, prince de la Moskowa, etc., éditions remarquables à tous les points de vue, mais qui ont le grave inconvénient de n'être pas pratiques et de n'avoir pu, pour cette raison, devenir populaires. Combien et combien de musiciens et d'amateurs qui passent pour personnages très versés dans les choses de leur profession ou de leurs penchants, parlent seulement par ouï dire des compositions des illustres maîtres de l'art religieux musical classique! Ils n'osent pas confesser qu'ils ignorent complètement la notation dans laquelle sont écrites ces compositions, et qu'ils ne savent comment se guider pour interpréter un genre de musique qui ne présente ni les indications ordinaires du mouvement, ni celles de l'accentuation et des nuances et qui est écrite, en outre, en *tessiture* anormales pour la voix.

Pour obvier à toutes ces difficultés, nous avons adopté la clef d'*Ut*, à laquelle, techniquement parlant, aucune autre ne peut être substituée.

Sans altérer le texte purement musical, nous avons choisi une règle d'équivalence, en rapport quant à l'annotation aux valeurs modernes, susceptible de s'accorder exactement avec les mouvements généraux des anciennes œuvres liturgico-musicales, moins nombreux que dans la musique moderne. A cet effet, nous avons adopté les trois combinaisons radicales *binaires*, *ternaires* et *quaternaires* exprimées par les signes courants: \mathfrak{C} , $\frac{3}{2}$ et \mathfrak{C} . L'indication de mesure \mathfrak{C} ou \mathfrak{C} correspond aux unités sous forme de fraction $\frac{2}{2}$ et $\frac{4}{4}$. C'est pourquoi nous avons rarement recours à la combinaison *quaternaire* \mathfrak{C} ou $\frac{4}{4}$ pour le mouvement oscillant propre à ce genre de musique, dont le mouvement à un moment donné et pour obtenir un effet transitoire, peut s'exprimer parfaitement à l'aide d'un vocablo qui l'indique avec une précision relative au moyen de la combinaison \mathfrak{C} ou $\frac{2}{2}$.

Une fois toutes les compositions mises en mesure de cette façon, il entrait dans notre plan comme conséquence à ce

fijar los movimientos generales, aceptando sólo tres radicales: *Presto* (equivalente al antiguo *alla breve*), *Moderato*, y *Lento*. Modifican estos movimientos las indicaciones expresivas colocadas en el texto de las composiciones, principalmente el *celeriter* (*accelerando*) y el *tenete* (*ritardando*) de la antigua música gregoriana. El *tenete* final, aconsejado para la terminación de cada frase gregoriana, tiene su aplicación en esta clase de música en ciertos casos especiales, que obligan á contener, más ó menos de repente, el movimiento inicial del compás para que las voces produzcan aquellas esfumaduras sonoras propias de este género de música, aquellos lánguidos dejes y caídas de frase de tan intensa eficacia expresiva en que la sensación del ritmo desaparece, momentáneamente, ante la oscilación y vaguedad que la palabra *rubato* podría expresar gráficamente, si no se tuviesen á mano vocablos lingüísticos tan expresivos como aquél, y que he sacado á cuenta para hacerme comprender.

El *tenete* y el *celeriter* de la antigua música gregoriana, me sugirieron la idea de adoptar, resueltamente, el adverbio latino, atendida su alta potencia lingüístico-expresiva, no sólo para el señalamiento ó modificación de movimientos generales ó parciales, sino para las indicaciones particulares de acentuación y las expresivas de carácter de las composiciones, como diré luego.

He transportado todas las composiciones escritas con las acostumbradas *claves altas* de la antigua notación, acomodándolas al *ambitus* normal de las voces modernas.

No he querido transportar, sin embargo, las que van alternadas con el canto gregoriano, para que pudiesen acomodarse, estrictamente, á la cuerda coral de entonaciones, y regularse á la altura de nuestros órganos, en los casos en que sea este instrumento el que alterne con la masa coral y nó el canto litúrgico.

En todas las demas circunstancias, he transcrito ó no transcrito las composiciones que no debían ejecutarse alternadas, acomodándolas, siempre, como he dicho, á las *tessiture* normales de la voz.

Llego, ahora, al punto debatido sobre la interpretación de las creaciones del arte musical religioso. La tradición de la escuela romana pudiera servir de guía á los maestros de capilla, á los coleccionadores ó á los editores, si no se hubiese alterado, á la larga, y perdido, quizá, irremisiblemente. Nadie puede asegurar hoy cómo querían los autores del siglo XVI que se interpretaran los mínimos pormenores de sus obras: y si hubiéramos ahora de alambicar el asunto, tendríamos que tomar en cuenta la costumbre general de los cantores de entonces de *glosar* ó adornar las melodías *secundum artem*, á lo cual llamaban *hacer garganta*, por oposición á *cantar llano*. ¿Qué hacer, por otra parte, ante las exigencias del diapason moderno, distinto del antiguo, y cómo proceder ante la total carencia de indicaciones de movimiento, de acentuación y de todo signo expresivo para los fines de la

que nous venons de dire, de fixer les mouvements généraux en admettant seulement trois radicaux: *Presto* (équivalent à l'ancien *alla breve*), *Moderato* et *Lento*. Ces mouvements sont modifiés par les indications expressives placées dans le texte des compositions et principalement le *celeriter* (*accelerando*) et le *tenete* (*ritardando*) de l'ancienne musique grégorienne. Le *tenete* final conseillé pour la terminaison de chaque phrase grégorienne a, dans certains cas spéciaux, son application dans ce genre de musique. Ces cas obligent à modérer plus ou moins brusquement le mouvement initial de la mesure, pour que les voix produisent ces souplesses sonores propres à cette musique, ces terminaisons languissantes et ces chutes de phrases d'une puissance expressive si intense, que la sensation du rythme disparaît momentanément devant l'oscillation et le vague que le mot *rubato* pourrait exprimer graphiquement si l'on n'avait pas sous la main des vocables linguistiques aussi expressifs que celui dont nous nous servons pour nous faire comprendre.

Le *tenete* et le *celeriter* de l'ancienne musique grégorienne nous suggérèrent l'idée d'adopter résolument l'adverbe latin, vu sa haute puissance d'expression. Non seulement il indique ou modifie les mouvements généraux ou partiels, mais il signale encore, comme nous le dirons plus tard, les particularités d'accentuation et les expressions de caractère des compositions.

Nous avons transposé toutes les compositions écrites en *clefs hautes* habituelles à l'ancienne notation, les adaptant à l'*ambitus* normal des voix modernes.

Nous n'avons pas voulu transporter cependant celles qui alternent avec le chant grégorien, sans qu'elles pussent s'accorder strictement avec la corde chorale des intonations et se régler à la hauteur de nos orgues, pour le cas où cet instrument alterne avec la masse chorale et non avec le chant liturgique.

Dans toutes les autres circonstances, nous avons ou nous n'avons pas transcrit les compositions dont l'exécution ne devait pas être alternée les adaptant toujours, comme nous l'avons dit, aux *tessiture* normales de la voix.

Nous arrivons maintenant au point débattu sur l'interprétation des créations de l'art musical religieux. Si la tradition de l'école romaine ne s'était altérée à la longue et perdue presque irrévocablement, elle pourrait servir de guide aux maîtres de chapelle, aux collectionneurs, aux éditeurs. Personne ne peut affirmer aujourd'hui comment les auteurs du XVI^e siècle voulaient que leurs œuvres fussent interprétées dans leurs moindres détails. Si nous devons aujourd'hui élucider le fait, nous devrions prendre en considération la coutume générale des chanteurs de l'époque, de broder, ou d'agrémenter les mélodies *secundum artem*, ce qu'ils appelaient *hacer garganta* par opposition à *cantar llano* (chanter sans fioritures). Que faire d'autre part devant les exigences du diapason moderne, différent de l'ancien, et comment procéder devant le manque total d'indications de mouvement, d'accentuation et de tout signe expressif, pour arriver à une

perfecta interpretación? Los maestros más familiarizados en el conocimiento de estas obras divergen, sensiblemente, de opinión. Quiere la mayoría, desde luego, que para conseguir una ejecución, místicamente ideal, se adopten sin recelo los matices múltiples de nuestro arte expresivo moderno, pero hay quienes se preguntan si convendría para ser fieles á la tradición distribuir la sonoridad por masas, manteniendo los matices y los acentos en un grado de plenitud ó de suavidad parecido á la menguada y uniforme resonancia de los órganos antiguos. Esta opinión cuadra perfectamente á la ejecución de las primeras tentativas sinfónicas, á las orquestas embrionarias y heterogéneas de los *monodistas florentinos*, por ejemplo, mas nó á los obras polifónico-vocales del arte sacro. En las manifestaciones de este arte, más adelantado que el sinfónico en igualdad de épocas, los maestros, á partir de mediados del siglo XV, se muestran atentos á los menores detalles de forma y fondo, tan refinados en la elección de sus temas como en su armonización, tan dueños de los procedimientos contrapuntísticos como buenos conocedores de los efectos de claro-oscuro de la masa vocal, ora cuando la hacen dialogar en coros, ora en los mismos casos en que, combinada sencillamente á cuatro, la colocan en los registros graves ó agudos para producir determinados efectos de plenitud ó de suavidad sonora, que acusan un perfecto conocimiento del arte del canto, de la emisión y de todas las necesidades del órgano llamado voz humana.

El efecto producido por esas admirables obras, después de tres siglos, en las audiciones históricas dadas por Fétis, Choron, el príncipe de la Moskowa y los discípulos de la escuela de música religiosa (Escuela Niedermeyer), para no citar más que estas; el soberbio resultado obtenido, modernamente, por los cantores del *Amsterdamsch a Capella Koor*, por los de la parroquia de *Saint-Gervais*, de París, dirigidos con gran inteligencia por el insigne maestro de capilla de la misma, Mr. Charles Bordes, verdadero revelador de nuestro Victoria en Francia; y el que alcanzaron, ha poco, en el Ateneo Barcelonés mis conferencias-audiciones sobre Palestrina y Victoria, no sólo han favorecido la benéfica reacción en favor de los grandes modelos de la música sagrada, protegida y estimulada con precisas y terminantes ordenaciones desde los tiempos de Paulo III hasta los modernos gloriosísimos de León XIII, sino que han dado la razón á los coleccionadores y á los músicos en general que, con acierto digno de encomio, han devuelto á la vida del arte moderno, que en gran parte las ignoraba, esas obras de un arte superior llamado á reconquistar para la Iglesia, al lado del canto gregoriano, el sublime y saludable imperio que jamás debían haber perdido.

Los caracteres ortográfico-musicales precisos con todos los múltiples signos de expresión que nos ofrece el arte moderno, eran tanto más necesarios aquí, cuanto que se trataba de enaltecer, por modo gráfico, la esencia, el sentido virtual y el espíritu de la antigua escuela española, que ofreció al arte general *las primeras composiciones*

interprétation parfaite? Les maîtres les plus familiarisés avec la connaissance de ces œuvres, diffèrent sensiblement d'opinion. La majorité, d'abord, prétend que pour obtenir une exécution mystiquement idéale, il faut adopter hardiment les nuances multiples de notre art expressif moderne; d'autres se demandent s'il convient, pour rester fidèles à la tradition, de répandre la sonorité en masse, tout en maintenant les nuances et les accents à un degré de plénitude ou de douceur semblable à la monotone et uniforme résonance des orgues anciennes. Cette opinion cadre parfaitement avec l'exécution des premières tentatives symphoniques, avec les orchestres embryonnaires et hétérogènes des *monodistes florentins*, par exemple; mais non avec les œuvres vocales à plusieurs parties de l'art sacré. Dans les manifestations de cet art plus avancé que l'art symphonique à une époque égale, les maîtres, depuis le milieu du XV^e siècle, se montrent soucieux des moindres détails de forme et de fond. Ils se montrent aussi raffinés dans le choix de leurs thèmes que dans leur harmonie, aussi maîtres du contrepoint et de ses procédés que bons connaisseurs des effets de clair-obscur de la masse vocale. Qu'ils la fassent dialoguer en chœurs, qu'ils la combinent simplement à quatre, sur des registres graves ou aigus, pour produire des effets déterminés de plénitude ou de suavité sonore, ils accusent une connaissance parfaite de l'art du chant, de l'émission et de toutes les nécessités de l'organe appelé voix humaine.

Après trois siècles écoulés, l'effet produit par ces œuvres admirables dans les auditions historiques données par Fétis, Choron, le prince de la Moskowa et les élèves de l'école de musique religieuse (école Niedermeyer), pour ne citer que celles-là; le superbe résultat obtenu actuellement par les chanteurs de l'*Amsterdamsch a Capella Koor* et ceux de la paroisse de *St. Gervais*, de Paris, dirigés avec grand art par l'illustre maître de chapelle de la même église, M. Charles Bordes, vrai révélateur de notre Victoria en France, il ne faut pas oublier le succès qu'obtinrent il y a peu de temps, à l'Athénée de Barcelone, nos conférences-auditions sur Palestrina et Victoria. Nonseulement ces révélations ont favorisé la bienfaisante réaction en faveur des grands modèles de la musique sacrée, protégée et stimulée par des ordonnances précises et formelles, depuis les temps de Paul III jusqu'au règne glorieux de Léon XIII, mais elles ont encore donné raison aux collectionneurs et aux musiciens en général, qui, avec un tact digne d'éloges ont rendu à la vie de l'art moderne, qui les ignorait en grande partie, ces œuvres d'un art supérieur appelé à reconquérir, pour l'Eglise, à côté du chant grégorien, le sublime et salutaire empire qu'elles n'auraient jamais dû perdre.

Les caractères musicaux orthographiques précis, joints aux signes multiples d'expression que nous offre l'art moderne, étaient d'autant plus nécessaires ici, qu'il s'agissait d'exalter par le moyen graphique, l'essence, le sens virtuel et l'esprit de l'ancienne école espagnole, qui offrit à l'art général *les premières compositions expressives*. Comme on dirait que

expresivas. Y como la inspiración de cada obra diríase que se renueva y transforma en cada una de ellas, porque el texto ha sido tratado apropiada y maravillosamente por una expresión que llamaré personal, tan justa como ardiente, convenía precisar, más si cabe en esta colección, las indicaciones sugeridas por la palabra sagrada, que es el alma de esos conciertos místicos. Para alcanzar este fin, objeto de largas meditaciones y confrontaciones de manuscritos y obras originales, no sólo he admitido las indicaciones de movimiento que puedan convenir de momento en el curso de ejecución de una de estas composiciones, el *tenete* (*ritard.*) y el *celeriter* (*accel.*), sino que me he valido, principalmente, de bien determinados y precisos adverbios latinos para los efectos parciales de acentuación y los variados matices de los sonidos, que expreso así: *fortiter* (fuertemente, con intrepidez), *suaviter* (suave, dulcemente, piano, como decimos), *breviter* ó *strictim* (concisamente), *modulate* (con armonía, medido), *concorditer* (concordadamente), *quiete* (reposadamente), *composite*, *ordinate* (concertadamente), *ampliter* (amplio), *molle* (pausada, tranquilamente), *affecte* (con afecto ó pasión), etc. Aceptadas estas palabras expresivas, más eficaces que las italianas de uso corriente, convenía excoger otras que se refiriesen al carácter general de la composición ó de un fragmento determinado, en cuyo caso las escribo al principio y al lado de la indicación de movimiento ó en el curso de la composición, así: *Presto* (*firmiter*, *gaudenter*, *audaciter*, *supplicanter*, *ironice* etc.), *Moderato* (*pie*, *lugubriter*, *febiliter*, *laetanter*, etc).

Por último, he respetado los textos y los he dejado tal como los escribieron sus autores, especialmente en los contados pasajes en que la acentuación de algunas palabras es á todas luces incorrecta por cuestiones de lingüística latina, que cada nación asimila á la prosodia de su lengua.

Convenía hacer todo esto, clara y concisamente de manera que pudiese ser comprendido lo mismo por los que conocen todos los secretos expresivos de esta clase de música, que por los que los ignoran por completo.

Creo firmemente que haciéndolo como llevo expuesto, el músico cantor sabrá, á pocas indicaciones expresivas que se marquen (y en esto soy bastante sóbrio), dar á la composición el carácter propio y debido, y quién sabe si, poseído del fuego sagrado del creyente y del artista, irá más allá ó por otros caminos buenos diferentes de los que yo le trazara.

Pongo punto á este largo párrafo y se me vienen, ahora, á la mente las palabras que Verdi dirigía, no ha mucho, á Hans de Bülow, el eminente musicólogo alemán. Contienen una gran enseñanza y hacen buenas las legítimas aspiraciones que animan la publicación de esta antología.

«Dichosos vosotros» — escribía el insigne maestro —: «sois, todavía, los hijos de Bach. ¡Y nosotros . . . !
«Nosotros, también, porque somos los hijos de Palestrina. Poseímos un día una escuela verdaderamente nacional,

l'inspiration de chaque œuvre se renouvelle et se transforme dans chacune d'elles, le texte ayant été traité merveilleusement par une expression aussi juxte qu'ardente et que nous appellerons personnelle, il convenait de préciser, plus encore dans cette collection, les indications suggérées par la parole sacrée, cette âme de ces concerts mystiques. Pour atteindre ce but, objet de longues méditations et de compilation de manuscrits et d'œuvres originales, nous avons admis non-seulement les indications de mouvement, qui pouvaient convenir pendant le cours de l'exécution d'une de ces compositions, le *tenete* (*ritard.*) et le *celeriter* (*accel.*), mais nous avons employé principalement les adverbes latins précis et bien déterminés, pour les effets partiels d'accentuation et les nuances variées des sons. Nous les exprimons ainsi: *fortiter* (fort, avec hardiesse), *suaviter* (suave, doucement; *piano*, comme nous disons), *breviter* ou *strictim* (bref), *modulate* (avec harmonie, mesuré), *concorditer* (d'accord), *quiete* (posément), *composite*, *ordinate* (avec ensemble), *ampliter* (avec ampleur), *molle* (posément tranquillement), *affecte* (avec passion) etc. Ces termes expressifs reconnus plus efficaces que les termes italiens d'usage courant, il convenait d'en choisir d'autres, qui fussent en rapport avec le caractère général de la composition ou d'un fragment déterminé. Dans ce cas nous les écrivons au commencement ou à côté de l'indication de mouvement, ou dans le cours de la composition, exemple: *Presto*, (*firmiter*, *gaudenter*, *audaciter*, *supplicanter*, *ironice* etc), *Moderato* (*pie*, *lugubriter*, *febiliter*, *laetanter*, etc).

Enfin, nous avons respecté les textes et nous les avons laissés tels que les auteurs les ont écrits. Nous nous sommes conformés spécialement à cette règle dans les rares passages où l'accentuation de quelques paroles est absolument incorrecte pour des raisons de linguistique latine que chaque nation assimile à la prosodie de sa langue.

Il convenait de faire tout cela, clairement et de façon concise, afin de pouvoir être compris, à la fois par ceux qui connaissent tous les secrets expressifs de cette sorte de musique, et par ceux qui les ignorent complètement.

Nous croyons donc fermement qu'en suivant notre exposé, le musicien chanteur saura, malgré le peu d'indications expressives fournies, (et nous en sommes assez sobre), donner à la composition le caractère qui lui est propre; et qui sait si, possédé du feu sacré du croyant et de l'artiste, il n'ira pas plus loin, ou ne suivra pas d'autres bonnes routes, différentes de celles que nous lui tracerions!

Nous mettons un point à ce long paragraphe, car les paroles que Verdi adressait il n'y a pas encore longtemps à Hans de Bülow, l'éminent musicologue allemand, nous reviennent à la mémoire. Elles contiennent un grand enseignement et encouragent les légitimes aspirations qui nous poussent à la publication de cette anthologie.

«Heureux vous» — écrivait l'illustre maître — «vous êtes encore les fils de Bach et nous . . . ! nous aussi, «parceque nous sommes les fils de Palestrina, nous avons possédé un jour une école vraiment nationale, abâtardie

«bastardeada, ahora, y amenazando ruina. ¿Por qué no hemos de vigorizarla bebiendo en el prístino manantial «de sus claras corrientes?»

El remedio está en que los ojos se vuelvan en busca de una luz que hemos dejado atrás, y que torna á brillar en muchas partes. No podemos renegar, como hijos desagradecidos, de la tradición que nos presenta de cuerpo entero la productividad de nuestros gloriosos predecesores, todo un cuerpo completo de doctrina apoyado en estabilísimos fundamentos. Ese clamoreo como de espíritus inquietos formulado en esta manera: Si poseímos una escuela y podemos restaurarla y ser lo que fuimos, ¿podrá darme un día la satisfacción de medir el terreno ganado, y exclamar con regocijo: *Pars minima fui?*

«aujourd'hui et qui menace ruine. Pourquoi ne lui rendrions-nous pas sa vigueur en buvant à la source première de ses «ondes limpides?»

Pour y remédier, il faut que les yeux se tournent vers une lumière que nous avons laissée derrière nous et qui, en beaucoup d'endroits, brille encore de nouveau. Nous ne pouvons renier, en fils deshérités, la tradition que nous offre la féconde production de nos glorieux prédécesseurs et qui nous donne, au complet, une doctrine appuyée sur des fondations inébranlables. Cette clameur des esprits inquiets peut être ainsi formulée: Si l'Espagne posséda une école et si elle peut la rétablir, redevenant ainsi ce qu'elle fut, pourrions-nous nous donner un jour la satisfaction de mesurer le terrain conquis et de nous écrier avec joie: *Pars minima fui?*



III.

CRISTOBAL MORALES.

En el *Estado de los Capellanes y Cantores de la Reina Católica Doña Isabel*, firmado en Sevilla, á 20 de Diciembre de 1490, que comprende la lista de sus cantores (entre estos Pero Ruys de Velasco, Pedro de Siruela, Diego de Casarrubios, Alonso de Baena, Pedro de Porros, portugués), sus capellanes y cantores (Pedro de Palacios, Diego de Segovia, Francisco de Morales, Juanes de Anchieta y Johan de Santillana) y moços (niños, infantes de coro, seises, etc.), figura un *Cristoval de Morales, posentador* (aposenador) de capilla. El Cristobal de Morales, aposentador de capilla ¿es un homónimo de nuestro autor ó el mismo insigne maestro sevillano en persona? La disparidad de fechas sobre el nacimiento de Morales, indicadas, arbitrariamente, por sus biógrafos, me inclinó, por un momento, á aceptar como bueno é irrecusable el dato que es de leer en el *Estado* referido, pues, tenía para mí, que no estaban en lo cierto lo mismo los que presumían que Morales nació en Sevilla á principios del siglo XVI¹⁾, que los que afirmaban, sin pruebas y con todo desenfado, que el maestro sevillano había nacido el día 2 de Enero de 1512²⁾.

Como en materia de hechos conocidos, no he de producir en las apuntaciones que escribiré al frente de cada volumen sobre las personalidades que aparecerán en esta colección más que las noticias que contribuyan á dilucidar ó á poner en claro las adquiridas, y á completar éstas por medio de las que haya reunido mi diligencia, ocurrióme preguntar, dado caso que el Cristobal de Morales del documento citado fuese, efectivamente, un homónimo de nuestro autor ¿cómo pudo realizar tantos hechos gloriosos en el corto espacio de tiempo que media desde el día 2 de Enero

¹⁾ Fétis, *Biographie univers. des musiciens* 2^{me} édition.

²⁾ Vid. esta fecha en las efemérides del *Calendario Musical* del año 1859, publicado en Barcelona, lib. del *Plus Ultra*, por Roberto, pseudónimo usado por D. Mariano Soriano Fuertes. En la *Historia de la Música Española* (Barcelona, 4 vols., 1855—1859) del citado autor, no precisa ni avanza nada sobre esta punto tan importante.

III.

CHRISTOPHE MORALES.

Dans l'*Etat des Chapelains et des Chanteurs de la Reine Isabelle la Catholique*, signé à Séville le 20 décembre 1490 et qui comprend la liste de ses chanteurs (parmi eux Pedro Ruyz de Velasco, Pedro de Siruela, Diego de Casarrubios, Alonso de Baena, Pedro de Porros, portugais), ses chapelains et ses chanteurs (Pedro de Palacios, Diego de Segovia, Francisco de Morales, Juanes de Anchieta et Johan de Santillana) et moços (enfants de chœur, etc.) figure un *Christophe de Morales, aposentador de capilla* (fourrier de chapelle). Ce Christophe Morales, fourrier de chapelle, était-il un homonyme de notre auteur, ou l'illustre maître sévillan en personne? La différence de date sur la naissance de Morales, donnée au hasard par ses biographes, nous fit pencher un instant, à adopter comme irrécusable et vrai le fait qui se trouve dans l'*Etat* mentionné plus haut. Mais nous supposons bien au fond que ceux qui présumaient que Morales était né à Séville au commencement du XVI^e Siècle¹⁾, n'étaient pas plus dans le vrai que ceux qui affirmaient sans preuve et de façon délibérée que le maître sévillan était né le 2 janvier 1512²⁾.

Aux notices que nous mettons en tête de chaque volume, sur les personnalités qui doivent figurer dans cette collection, nous n'aurons à ajouter, puisqu'il s'agit de faits connus, que des données contribuant à mettre en lumière les points déjà acquis et à les compléter au moyen des renseignements nouveaux que nous aurons pu recueillir.

Cependant nous sommes arrivés à nous demander, si, par suite de l'exactitude du document cité, Christophe de Morales fut en réalité l'homonyme de notre auteur, comment il fit pour réaliser tant de faits glorieux dans un si court espace de temps,

¹⁾ Fétis, *Biographie universelle des musiciens* 2^e édition.

²⁾ Voir cette date dans les éphémérides du *calendrier musical* de l'année 1859, publié à Barcelone, lib. del *Plus Ultra*, par Roberto, pseudonyme de Mariano Soriano Fuertes. Dans l'*Histoire de la musique Espagnole* (Barcelone, 4 vols. 1855—1859) du même auteur, il n'est rien précisé ni avancé sur ce point si important.

de 1512, si real y verdaderamente es exacta esta fecha, hasta el año de su muerte, acaccida; como veremos después, en el de 1553? ¿Cómo pudo gozar de tan gran fama que mereciese á los 29 años de edad los honores, no por todos alcanzados, de una de aquellas ediciones monumentales del siglo XVI, precisamente la de su primer libro de *Magnificat octo tonorum*, impreso en Roma el año de 1541? ¿Cómo pudo haber conquistado, además, tal renombre en edad juvenil que algunas de sus composiciones fuesen excogidas entre las de varios maestros españoles (Andrés de Silva, Vicente Misón, Escobedo, etc.) y otros autores extranjeros para formar las colecciones destinadas al repertorio de la capilla pontificia, que mandó escribir y ordenar en códices en pergamino el Papa Paulo III (1534—1549) á raíz de la nueva organización dada á dicha capilla por este Sumo Pontífice, y del establecimiento de la escuela llamada *de' Putti* (niños, infantiles) en Diciembre de 1534? Escritos estos diversos códices por orden expresa de Paulo III en 1534—1535—1539 y 1541¹⁾, debieron haberse oído antes, y precisamente en Roma, las composiciones de los autores que figuran en ellos, hallaríase Morales en Roma, autor de algunas de estas composiciones²⁾, antes, mucho antes del año 1540, época en que al decir de Fétis³⁾ partió de España para la capital del mundo católico habiendo estado con anterioridad en París, según quiere este autor, y, al parecer, ocupado en la publicación de una de sus obras, hecho á todas luces inadmisibile.

Un dato podría servir de objeción, más ficticio que aparente, á lo que he adelantado, y sería lo que consigna el maestro Francisco Guerrero (1527—1600) en el libro que citaré más adelante, gloriándose de ser *discipulo* de D. Cristobal de Morales, dato que Eslava⁴⁾ comenta en estos términos: «Es así que Guerrero recibió su educación musical en Sevilla, y que concluyó sus estudios hacia el año 1540, luego Morales debió darle lecciones *antes* de marchar á Roma». A cualquiera se le ocurrirá que no pudo dárselas antes de marchar Morales á Roma, porque Guerrero, nacido en Sevilla el año 1527, no pudo haber terminado sus estudios en edad infantil, si bien pudo habérselas dado y, realmente, debió dárselas Morales á su regreso de Roma, cuyo regreso aconteció poco después de haber entregado *personalmente* á Paulo III su libro segundo de misas, dedicado á este Pontífice, y rotulado en estos términos: *Christophori | Moralis Hyspa | lensis Missarum | Liber secundus . . . (In fine) Impressum Rome per*

¹⁾ Fr. X. Haberl, Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des Päpstlichen Kapellenarchives . . . Leipzig, 1888, Breitkopf und Härtel.

²⁾ Vid. op. cit. y en el thematischer Katalog, págs. 148 á 150 las referentes á Morales.

³⁾ Op. cit.

⁴⁾ *Gaceta Musical*, pág. 5, año 1855 (Madrid).

c'est à dire du 2 janvier 1512, si cette date est réellement exacte, jusqu'à l'année de sa mort, qui advint en janvier 1553, comme nous le verrons plus tard? Comment put-il jouir d'une si grande réputation, qu'il remportait à 29 ans des honneurs, que beaucoup n'ont jamais atteint et cela par une de ces éditions monumentales du XVI^e siècle, celle de son premier livre, *Magnificat octo tonorum*, imprimé à Rome en 1541? Comment put-il conquérir, en outre, un si grand renom, dans un aussi jeune âge, pour que quelques unes de ses compositions fussent choisies parmi celles de différents maîtres espagnols (Andrés de Silva, Vicente Misón, Escobedo, etc.) et autres auteurs étrangers, pour former les collections destinées au répertoire de la Chapelle pontificale? Ce fut le pape Paul III (1534—1549) qui fit écrire et réunir en recueil, sur parchemin, ces compositions pour servir de base à la nouvelle organisation donnée à cette chapelle par ce Souverain Pontife et à l'école spéciale appelée *de' Putti* (enfants), en décembre 1534. Ces différents recueils furent expressément écrits par ordre de Paul III en 1534, 1535, 1539 et 1541¹⁾; on avait dû exécuter auparavant, et surtout à Rome, les compositions des auteurs qui y figurent, et Morales, auteur de quelques unes de ces compositions²⁾, devait se trouver à Rome bien avant l'année 1540, époque à laquelle, suivant Fétis³⁾, il quitta l'Espagne pour la capitale du monde catholique, ayant déjà visité Paris. Fétis le veut ainsi et il prétend même qu'il s'occupait déjà de la publication d'un de ses ouvrages, ce qui est de tous points inadmissible.

Un fait plus fictif qu'apparent pourrait servir d'objection à ce que nous venons d'avancer; c'est le maître Francisco Guerrero (1527—1600) qui le consigne dans le livre que nous citerons plus tard, et où il se glorifie d'être le *disciple* de Christophe de Morales. Eslava⁴⁾, commente ce fait en ces termes: «C'est ainsi que Guerrero commença son éducation musicale à Séville et qu'il acheva ses études vers 1540; donc Morales dut lui donner des leçons *avant* de partir à Rome.» Il saute aux yeux que Morales ne put lui donner des leçons avant de partir à Rome, puisqu'il n'est pas admissible que Guerrero né à Séville en 1527, eut achevé ses études à l'âge d'enfant; Morales au contraire put et dut lui donner réellement ces leçons à son *retour* de Rome, retour qui eut lieu quelques temps après avoir livré *personnellement* à Paul III, auquel il était dédié, son second livre de Messes, intitulé comme suit: *Christophori | Moralis Hyspa | lensis Missarum | Liber secundus . . . (In fine) Impressum Rome*

¹⁾ Fr. X. Haberl, Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des Päpstlichen Kapellenarchives . . . Leipzig, 1888 — Breitkopf und Härtel.

²⁾ Vid. op. cit. et dans le thematischer Katalog, pages 148 à 150 ayant rapport à Morales.

³⁾ Op. cit.

⁴⁾ *Gaceta Musical*, page 5, année 1855 (Madrid).

Valerium | Doricum et Ludovicum fra | tres anno salutis MDXLIII. Un fol. grande de CXXXVIII hojas numeradas á la romana. Al verso de la portada, la dedicatoria encabezada: *Sanctissimo Paulo Tertio Pontifici Maximo, Christophorus Morales Hyspalensis. S. P. D.* Poco antes del final de la dedicatoria, se lee: «... *Accedit ad haec quod cum me jam pridem inter cori tui musicos collocaveris, quae ex ingenio nostro proveniunt, et si te minus digna, tamen qualiacumque ea sint, ut in agello tuo nata, tibi offerenda existimavi...*» Al pie de la portada del libro hay un grabado de madera, que representa al Pontífice en traje pontifical, y sentado en su trono en el acto de recibir un volumen abierto y de bendecir al autor que, arrodillado y vistiendo el roquete propio de los cantores de la capilla papal, se lo entrega reverentemente. En el volumen aparecen esculpidas con sus notas correspondientes las palabras *Tu es vas electionis, sanctissime Paule*, tema de la primera misa de la colección, que contiene ocho, la supradicha (fol. III), *Benedicta es coelorum Regina* (XX), *Ave Maria* (XXVII), *Gaude barbara* [sic] (LIII), *Lhomme arme* [sic] (CXIII), todas éstas á 4 voces y las siguientes á 5, *De Beata Vergine* (LXX), *Quem dicunt homines* (XCIII) y *Pro defunctis* (CXXVI). El mismo grabado aparece en frente del primer libro de Misas de Palestrina, reestampa de la primera edición de 1554 por los herederos Aloysii Dorici (anno MDLXXII).

En estas dudas, que llegaron á conturbarme, hube de pedir consejo á mi ilustre amigo y colega el maestro Barbieri, que, como siempre, con su desinterés acostumbrado, prestóme el auxilio de sus claras luces y de su autoridad en materias de arte y de historia del arte musical español, en las cuales no tiene rival.

Bien conocidas las muchas dificultades que presenta la biografía de nuestro compositor, «la primera» — me decía — «nace del homonismo de los que yo creo tres personajes distintos, á saber:

Primero: *Cristobal de Morales*, cantor de la Real Capilla de Enrique IV, recibido en 13 de Septiembre de 1465, según consta en el archivo de Simancas, Legajo 2º de *Quitaciones de Corte*.

Segundo: *Cristobal de Morales*, posentador de Capilla, en 1490.

Tercero: *Cristobal de Morales*, nuestro célebre compositor.

«Confrontemos estos personajes.

«Entre el *primero* y el *segundo* podría, tal vez, suscitarse la duda de que fuesen una misma persona, pero si se atiende á que el *primero*, para ser admitido cantor del Rey, debía ser ya hombre de 20 á 25 años de edad, por lo menos, resultaría que, siendo luego *posentador*, debía contar á la sazón algunos años, y no es creíble que

Valerium | Doricum et Ludovicum fra | tres anno salutis MDXLIII, grand In-fol. de CXXXVIII feuilles numérotés à la romaine. Au verso du titre, la dédicace porte: *Sanctissimo Paulo Tertio Pontifici Maximo, Christophorus Morales Hyspalensis. S. P. D.* Un peu avant la fin de la dédicace, on lit: «... *Accedit ad haec quod cum me jam pridem inter cori tui musicos collocaveris, quae ex ingenio nostro proveniunt, et si te minus digna, tamen qualiacumque ea sint, ut in agello tuo nata, tibi offerenda existimavi...*» Au pied du titre du livre se trouve une gravure sur bois qui représente le Pontife en costume pontifical, assis sur son trône, recevant un volume ouvert, bénissant l'auteur qui, agenouillé et revêtu du rochet propre aux chanteurs de la chapelle papale, le lui présente très respectueusement. Dans le volume se trouve gravé, avec les notes correspondantes, les paroles: *Tu es vas electionis, sanctissime Paule*, thème de la première messe de la collection qui en contient huit, la première déjà citée (fol. III), *Benedicta es coelorum Regina* (XX), *Ave Maria* (XXVII), *Gaude barbara* (sic) (LIII), *Lhomme arme* (sic) (CXIII), toutes ces messes à quatre voix et les suivantes à cinq, *De Beata Vergine* (LXX), *Quem dicunt homines* (XCIII), et *Pro defunctis* (CXXVI). La même gravure se retrouve en tête du premier livre des messes de Palestrina, réimpression de la première édition de 1554, par les héritiers Aloysii Dorici, (anno MDLXXII).

Ces doutes étant parvenus à nous troubler, nous dûmes demander conseil à notre illustre ami et collègue, le maître Barbieri, qui, comme toujours, avec son désintéressement accoutumé nous a prêté l'appui de ses grandes lumières et de son autorité en matière d'art et d'histoire de l'art musical espagnol, matières dans lesquelles il n'a point de rival.

«Les nombreuses difficultés que présente la biographie de notre auteur, sont bien connues, me dit-il, et la première vient précisément de l'homonymie de ceux que je considère comme trois personnages distincts, savoir:

Premièrement: *Christophe de Morales*, chanteur de la chapelle royale d'Henri IV, reçu le 13 septembre 1465 d'après les archives de Simancas, 2º liasse des *frais de Cour*.

Deuxièmement: *Christophe de Morales*, aposentador (fourrier) de chapelle en 1490.

Troisièmement: *Christophe de Morales*, notre célèbre compositeur.

Comparons ces personnages.

«Le doute que le *premier* et le *second* fussent une même personne, pourrait exister peut-être, si l'on remarque que le *premier* pour être admis chanteur du Roi, devait être déjà âgé de 20 à 25 ans au moins, car il en résulterait que, devenu plus tard maître de chapelle, il devait avoir un certain âge à cette époque et il n'est pas croyable qu'il put exercer

pudiera ejercer bien las muchas diligencias que requería el aposentamiento en aquella época en que la Corte cambiaba de domicilio con frecuencia, hasta el extremo de que desde el año 1491 hasta el de 1504, en que falleció Isabel la Católica, estuvo la Corte en Santa Fé, Granada, Barcelona, Valladolid, Segovia, Madrid, Alfaro, Tortosa, Burgos, Sevilla, Toledo, Alcalá y Medina del Campo. Por otra parte, la categoría de cantor del Rey era muy superior á la de *posentador* de la Capilla, y no puede admitirse tal rebajamiento, pues aunque el cantor hubiese perdido la voz, habría sido jubilado (*reservado*, se decía entonces) antes de llegar á la senectud, según con frecuencia se practicaba en Palacio con casi todos los dependientes de él.

«Entre el *primero* y el *tercero* no puede, en modo alguno, admitirse la identidad, porque sabido que nuestro compositor murió en 1553, según consta en los documentos que Ud. ha tenido la fortuna de encontrar¹⁾, tendríamos que creerlo muerto en edad de más de cien años, lo cual resultaría absurdo por varios conceptos.

«Pasando ahora á examinar si hay identidad entre el *segundo* y el *tercero*, tengo que hacer algunas consideraciones, y aun extenderme por el campo de las conjeturas verosímiles. En primer lugar hay que tener presente que existen dos retratos de nuestro Morales; el publicado en Roma, en 1544, en la portada del *Libro Segundo de Misas*, y el publicado después por *Adami da Bolsena*²⁾, que es una copia imperfecta del que existía y existe aún en el Archivo de la Capilla Sixtina. Tanto el del dicho *Libro Segundo de Misas* cuanto el reproducido por Adami representan á Morales en edad madura, pero con la energía del gesto y la robustez que indican sus muy abundantes barba y cabellera; y si á esto se añade que en el retrato de la Capilla Sixtina se representa á Morales con el roquete propio de los cantores de la misma, y consta en ella que fué admitido cantor en Setiembre de 1535, creo que podremos asegurar que la edad de nuestro compositor, andaría en sus cuarenta años ó pocos más cuando fué retratado. Siendo esto lo más probable se desvanece la idea de que nuestro Morales fuese el mismo *posentador* del año 1490; porque el tal cargo de aposentador lo ha ejercido siempre un hombre de edad madura, y si el de 1490 contaba entonces, cuando menos, cuarenta años, en el de 1544 debería tener alrededor de noventa, careciendo, por consecuencia, de la frescura y energía de gesto y de la muy abundante y negra cabellera, que se ven en los retratos antedichos. Quédense, pues, segregados el *cantor* de Enrique IV y el *posentador* de Isabel la Católica, por ser

¹⁾ Se citan más adelante.

²⁾ En la obra: *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie* — Roma, Antonio de Rossi, 1711, un vol. in 4^o, hállanse las biografías y los retratos grabados de doce maestros de la capilla pontifical, entre estos nuestro Morales.

les nombreuses occupations qu' exigeait alors ce poste. En effet, la cour changeait fréquemment de séjour, à ce point que, de 1491 à 1504, date de la mort d' Isabelle la Catholique, la cour se transporta successivement à Santa-Fé, Grenade, Barcelone, Valladolid, Segovie, Madrid, Alfaro, Tortosa, Burgos, Séville, Tolède, Alcalá et Medina del Campo. D'autre part la qualité de chanteur du Roi était bien supérieure à celle de fourrier de chapelle, et l'on ne peut admettre un tel rabaissement, car en supposant même que le chanteur eut perdu le voix, il eut été mis à la retraite (*réserve*, disait-on) avant d'arriver à la vieillesse, comme cela se pratiquait fréquemment au palais avec presque tout ceux qui y étaient occupés.

«L'identité ne peut être établie en aucune façon entre le *premier* et le *troisième*, puisqu'il est reconnu que notre compositeur mourut en 1553, comme le prouvent les documents que vous avez eu la bonne fortune de découvrir¹⁾, et alors nous devrions croire, qu'il mourut à plus de cent ans, ce qui est absurde à tous les points de vue.

«Examinant ensuite s'il y a identité entre le *second* et le *troisième*, je dois faire quelques observations et me lancer même dans le champ des conjectures possibles. Il faut tenir compte tout d'abord, qu'il existe deux portraits de notre Morales, l'un publié à Rome en 1544 sur le titre du *Deuxième Livre de Messes* et l'autre, publié plus tard par *Adami da Bolsena*²⁾, copie imparfaite de celui qui se trouvait et se trouve encore dans les archives de la chapelle Sixtine. Le portrait du *Deuxième Livre de Messes* ainsi que celui reproduit par Adami, représente Morales à l'âge mûr, mais énergique et plein de vigueur, comme l'indiquent sa barbe et sa chevelure abondantes. Si on ajoute à cela que le portrait de la chapelle sixtine représente Morales revêtu du rochet propre aux chanteurs de cette chapelle, et si l'on constate qu'il fut nommé chanteur en septembre 1535, je crois pouvoir assurer que notre compositeur, quand il fut mis à la retraite, avait environ quarante ans ou un peu plus. Ce cas étant le plus probable, l'idée que notre Morales fut le même fourrier de chapelle de l'année 1490, ne peut plus subsister; car ce poste était toujours occupé par un homme d'âge mûr et si le Morales de 1490 comptait alors quarante ans environ, celui de 1544 aurait pu avoir quatre-vingt dix ans, manquant ainsi de la force, de la puissance du geste, et n'ayant plus cette abondante et noire chevelure qu'on trouve sur lesdits portraits. Le *chanteur* d'Henri IV et le *aposentador* (fourrier de chapelle d'Isabelle la Catholique, restent donc désormais bien tranchés, puisque

¹⁾ Nous les citons plus loin.

²⁾ Dans l'ouvrage: *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie* — Rome, Antonia de Rossi, 1711, un vol. in 4^o. On trouve dans ce volume les biographies et les portraits gravés de douze maîtres de la Chapelle Pontificale et parmi eux celui de notre Morales.

personas diferentes, aunque del mismo nombre y apellido que nuestro insigne compositor, y pasemos á ocuparnos sólo de este.

«Sabemos que Morales nació en Sevilla, porque él lo dice repetidamente en sus obras, pero desconocemos por completo su familia, el año de su nacimiento, y cuándo y cómo llegó á hacerse tan maestro en el arte del canto y de la composición. Fornari dice que fué discípulo de Goudimel, pero esto no tiene fundamento, porque cuando Goudimel tenía en Roma su escuela, por los años de 1535 á 1540, en cuya escuela aprendió el célebre Palestrina, ya entonces nuestro Morales era cantor de la Capilla Sixtina, y antes había enseñado el arte de la composición en Sevilla á Francisco Guerrero, según este mismo lo declara en el prólogo de su *Viaje de Hierusalem*¹⁾ en estos términos: «Desde los primeros años de mi niñez me incliné á el Arte de la Música, y en ella fui enseñado de un «hermano mío, llamado Pedro Guerrero, muy docto maestro, y tal priessa me dió con su buena doctrina, y castigo, «que con mi gran voluntad de aprender, y ser mi ingenio acomodado al dicho arte, en pocos años tuvo de mí «alguna satisfacción. Después por ausencia suya, deseando yo siempre mejorarme, *me valí de la doctrina* del grande «y excelente Maestro Cristoval de Morales, *el cual me comunicó en la compostura de la Música bastantemente, para «poder emprender cualquier Magisterio».*

Al repasar estos datos le ha asaltado al maestro Barbieri la misma duda que á mí respecto á la época en que Morales dió lecciones á Guerrero, porque habiendo nacido éste en Mayo de 1527, y habiendo entrado Morales en la capilla pontificia en Septiembre de 1535, claro es que las lecciones habría de habérselas dado cuando Guerrero contaba de 7 á 8 años de edad, y por mucha que fuera la precocidad de este niño, se hace difícil admitir que entonces pudiera, como él dice, quedar en disposición de *desempeñar cualquier Magisterio*. Pero dice, también, Guerrero en el citado prólogo de su *Viaje de Hierusalem*, que «cuando se hallaba en los 18 años de su edad, fué nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén», es decir, en el año 1545, precisamente cuando Morales fué nombrado maestro de Capilla de la Catedral de Toledo. Ahora bien; ¿volvería Morales á Sevilla desde Roma entre los años 1544 al 1545, y allí residiría algunos meses, como antes he asegurado en hipótesis, dando las lecciones á Guerrero, hasta que marcharan éste para la Catedral de Jaén y aquel para la de Toledo? Esto parece lo probable, pero no existen datos precisos para afirmarlo. Sea de ello lo que fuere «con el anterior documento en

¹⁾ Los comentadores del *Manuel* de Brunet indican una edición de Valencia por Joan Navarro (1590). Hay ediciones posteriores de Sevilla (1596), de Alcalá de Henares (1605), de Cádiz ó Sevilla (1620), de Sevilla (1645), de Beja, Lisboa occidental (1734).

ce sont deux personnages différents bien que portant le même nom et le même prénom que notre illustre compositeur. Nous ne nous occuperons plus que de ce dernier.

«Par les écrits de Morales, où il le répète souvent, nous savons qu'il est né à Séville, mais nous ignorons tout de sa famille et nous ne connaissons pas l'année de sa naissance, ni quand et comment il arriva à devenir maître dans l'art du chant et de la composition. Fornari dit qu'il fut élève de Goudimel, mais cela n'a pas de raison d'être, puisque quand Goudimel dirigeait son école à Rome de 1535 à 1540, école où étudia le célèbre Palestrina, notre Morales était déjà chanteur à la chapelle sixtine et il avait enseigné auparavant l'art de la composition à Séville à Francisco Guerrero. Celui-ci le déclare en ces termes, dans le prologue de son *Voyage à Jérusalem*¹⁾: «Dès les premières années de ma jeunesse, je me sentis pencher vers l'art de la musique et c'est mon frère, Pedro Guerrero, maître très savant, qui me l'enseigne. Grâce au résultat de sa saine doctrine et de sa méthode sévère, joint à ma grande volonté d'apprendre, j'arrivai en peu d'années, par mes aptitudes qui me portaient vers cet art, à lui donner quelque satisfaction. Après son départ, toujours désireux de me perfectionner, *je suivis la doctrine* du grand et illustre maître Christophe de Morales *qui m'instruisit suffisamment dans l'art de composer la musique, pour me sentir capable de diriger une maîtrise».*

Les mêmes doutes que les nôtres, en repassant ces faits, ont assailli le maître Barbieri, quant à l'époque où Morales donna des leçons à Guerrero; car ce dernier étant né en Mai 1527, et Morales étant entré à la chapelle pontificale en septembre 1535, il résulte qu'il lui aurait donné ses leçons quand Guerrero n'avait que sept ou huit ans; or quelle que fut la précocité de cet enfant, il est difficilement admissible qu'il ait pu être capable comme il le dit *de diriger une maîtrise quelconque*. Mais Guerrero dit encore, dans le prologue de son *Voyage à Jérusalem* déjà cité, que «Quand il avait dix-huit ans, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Jaén», c'est-à-dire en 1545, précisément à l'époque où Morales fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Tolède. Soit, mais Morales peut-il revenir de Rome à Séville entre 1544 et 1545 et peut-il y résider quelques mois comme je l'ai affirmé dans une hypothèse antérieure donnant des leçons à Guerrero, jusqu'à ce que l'un partit pour la cathédrale de Jaén et l'autre pour celle de Tolède? Cela paraît probable, mais il n'existe rien de précis pour l'affirmer. Quoi qu'il en soit — continue Barbieri, — «avec le document antérieur sous les yeux, et se souvenant que Francisco Guerrero naquit à la date indiquée, il est prouvé que Morales était déjà maître, avant

¹⁾ Les commentateurs du *Manuel* de Brunet signalent une édition de Valence par Joan Navarro (1590). Il existe des éditions postérieures à Séville (1596), à Alcalá de Henares (1605), à Cadix ou à Séville (1620), à Séville (1645), à Beja, Lisbonne occidentale (1734).

vista, y teniendo presente que Francisco Guerrero nació en la expresada fecha — continúa Barbieri — «queda probado que Morales era ya maestro antes de que Goudimel fundara escuela en Roma: pero podrá objetarse que antes de tal fundación pudo Goudimel ser maestro de Morales, lo cual no es admisible, sabiendo que Goudimel nació en 1510 y que no estuvo nunca en Sevilla, de cuya ciudad no hay noticia de que saliera Morales, hasta que marchó á Roma y fué recibido por cantor de la Capilla Sixtina.

«Por si en efecto hubiese sido en Sevilla donde Morales hiciese sus estudios de composición, me atrevo á aventurar la idea de que su maestro pudiera haber sido Pedro Fernández de Castilleja. De éste dice Francisco Guerrero, en el citado prólogo de su *Viaje de Hierusalem*, que fué «Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla, y Maestro de los Maestros de España». Decir esto Guerrero pocos renglones después de haber calificado á su profesor Morales de *grande y excelente Maestro*, hace presumir con fundamento sólido, que, en efecto, Pedro Fernández de Castilleja tuvo escuela en Sevilla, y que á ella pudiera, tal vez, haber asistido nuestro Morales. Lo que únicamente consta es que Pedro Fernández de Castilleja fué admitido Maestro de Capilla en dicha Catedral en 11 de Agosto de 1514, que fué jubilado en 1549, y que falleció, siendo muy anciano, en 1574.

«Ya hemos visto que Morales ingresó en la Capilla pontificia en Septiembre de 1535, según consta en el Archivo de la misma Capilla. Ocupaba entonces la silla apostólica el Pontífice Alejandro Farnesio, el célebre Paulo III., á quien Morales dedicó después su *Libro segundo de Misas*: con esto se explican las palabras de su dedicatoria, oportunamente citadas, *jam pridem*, referentes al beneficio que del mismo Papa había recibido *ya hacia mucho tiempo*, es decir, *nueve años antes*, cuando le agració con la plaza de cantor de la dicha Capilla. En ésta actuó cerca de diez años consecutivos; pues, aunque Schelle¹⁾ afirma que se volvió á Sevilla en 1548, este historiador se equivoca, porque es lo cierto que Morales fué admitido Maestro de Capilla de la Catedral de Toledo en 1545, según consta en el adjunto documento, que se halla en el Legajo 2º del Archivo de la Obra y Fábrica de dicha Catedral, que dice textualmente: «Yo Fernando de Lunar rraconero y secretario en la santa iglesia de Toledo doy fé como en «último de Agosto de mill e quinientos y quarenta y cinco años los señores dean y cabildo de la dicha santa iglesia «sede vacante, estando ayuntados capitularmente llamados por cédula *ante diem* mandaron asignar de salario a cris- «toval de morales, maestro de capilla, quarenta y tres mill y quinientos mrs. que le sean pagados de la obra en cada «un año, y esto demás de la ración de que le fué proveydo en dicho día, atenta su mucha habilidad y suficiencia en «la música, según consta por los libros de canto de órgano impresos en rroma donde ha bivido con su Señoría el

¹⁾ Die päpstliche Sängerschule in Rom Wien, 1872, in 8º.

que Goudimel eut fondé son école à Rome. On pourrait objecter cependant, qu'avant cette fondation, Goudimel put être le maître de Morales, mais cela n'est pas admissible, puisque Goudimel naquit en 1510, et qu'il n'habita jamais Séville, d'où rien n'indique que Morales fut parti, avant son admission comme chanteur à la chapelle sixtine.

«Si, en effet, il eut habité Séville où Morales faisait ses études de composition, j'ose émettre l'idée que son maitre aurait pu être Pierre Fernandez de Castilleja. Francisco Guerrero, toujours dans le prologue de son *Voyage à Jérusalem*, dit de lui qu'il fut «Maître de Chapelle de la Sainte Eglise de Séville et Maitre des Maitres d'Espagne». Quand Guerrero dit cela, quelques lignes après avoir qualifié de *grand et excellent maître*, son professeur Morales, on a une base solide pour présumer qu'en effet Pedro Fernandez de Castilleja tint école à Séville et que Morales put bien en avoir fait partie. Ce qui en ressort uniquement c'est que Pedro Fernandez de Castilleja fut reçu maître de chapelle en ladite cathédrale le 11 août 1514, qu'il fut mis à la retraite en 1549 et qu'il mourut très vieux en 1574.

«Nous avons déjà vu que Morales entra à la chapelle pontificale en septembre 1535 comme le prouvent les archives de cette chapelle. Le pape Alexandre Farnèse, le célebre Paul III., à qui Morales dédia plus tard son *Deuxième Livre de Messes*, occupait alors le siège apostolique: ainsi s'explique le texte de sa dédicace déjà cité, **jam pridem**, se rapportant à l'emploi que ce pape lui avait confié *il y avait déjà longtemps*, c'est-à-dire *neuf années* auparavant, quand il l'admit comme chanteur dans cette chapelle. Bien que Schelle¹⁾ affirme qu'il retourna à Séville en 1548, Morales y exerça près de dix ans consécutifs, et l'historien se trompe. Il est certain du reste que Morales fut admis comme maître de chapelle à la Cathédrale de Tolède en 1545, comme le prouve le document suivant, qui se trouve dans la deuxième liasse des archives de l'Œuvre et de la Fabrique de la dite Cathédrale et qui dit textuellement: «Moi, Fernando de Lunar, prébendier et secrétaire «de la sainte église de Tolède, je donne acte que le dernier jour d'août, quinze cent quarante cinq, Messieurs le doyen et les «chanoines de ladite sainte église, *sede vacante*, étant réunis en chapitre et convoqués par cédula *ante diem*, résolurent «d'assigner à Christophe de Morales, maître de chapelle, un salaire de quarante trois-mille cinq cents maravedis, qui lui «seront payés chaque année par l'œuvre, en plus des revenus qui lui sont accordés en ce jour pour sa merveilleuse habileté «et son grand art dans la musique, comme le prouvent les livres de chant d'orgue imprimés à Rome, où il a vécu avec «Sa Seigneurie. Dans ce revenu qui lui fut accordé comme maître de chapelle sont compris les dix-mille maravedis ordi- «naires. Fernando de Lunar, secrétaire.»

¹⁾ Die päpstliche Sängerschule in Rom Wien, 1872, in 8º.

«qual dicho salario le fué asignado por maestro de Capilla y entran en el los diez mill maravedís ordinarios. / Fernando «de Lunar, secretario».

Después del documento anterior no se halla otro alguno referente á la estancia de Morales en Toledo; pero es muy creíble que allí continuaría algunos años, hasta que luego se le encuentra firmando en Marchena á 22 de Octubre de 1550, la carta que publica y encabeza Fray Juan Bermudo en su *Libro declaración de instrumentos*, adjudicando á Morales el título de Maestro de Capilla del señor Duque de Arcos¹⁾. Sin embargo, según opinión de Barbieri, no está bien explicado que pasase al servicio del dicho Duque, dejando por completo su magisterio de la Catedral de Toledo: «y digo esto — añade — porque en dicha Catedral no se le nombró sucesor hasta el 5 de Diciembre de 1553 en que fué electo Don Bartolomé de Quevedo, cuando ya había muerto Cristobal de Morales, según consta en los preciosos documentos que Ud. ha sacado á luz».

En vista de la epístola que figura en la obra de Fray Juan Bermudo, cree Saldoni que «en Marchena fallecería, probablemente, este sabio maestro» (Morales)²⁾.

No, no debían terminar en Marchena los grandes servicios prestados á la madre patria y al esplendor del arte musical religioso, ni los días de peregrinación del insigne sevillano. Los documentos que doy á luz á continuación, completamente desconocidos hasta el presente, me permitirán trazar los últimos fastos biográficos de nuestro autor.

En el libro de actas capitulares del cabildo de la iglesia catedral de Málaga, léese: »*Viernes veynte y siete de noviembre del dho. año de 1551. — Se ayuntaron en su cabº. . .* (Sigue la fórmula acostumbrada en todas las actas) . . . *Item en el dho. cabº. entró christoval de morales cantor, . . . y presentó ante los dhos. Señores y por my el dho. secretario una probisión Real de su Magestad, firmada del presente año . . . y de otra del su consejo en que le haze merced de la ración de música que vacó por fin y muerte de* (nombre ilegible, al parecer Fernández ó Ramírez), *maestro de Capilla, legítimo poseedor della, en que el dho. christoval de morales fué uno de los oppositores que á ella se oppusieron por los edictos que se pusieron y uno de los nombrados en ella* (Siguen las fórmulas de toma de posesión).

En acta de cuatro de Diciembre de 1551, se consigna: — *Item proveyeron y mandaron que los cantores desta*

¹⁾ «Christoval de Morales — dice el encabezamiento — maestro de capilla del señor Duque de Arcos.» Vid. fol. 128 vuelto del Libro declaración de instrumentos (sic) musicales compuesto por el muy reuerendo padre Fray Juã Bermudo . . . Ossuna por Juan de Leo MDL v.

²⁾ *Dic. Biog.-Bibliog. de Efemérides de Músicos Españoles*, 4 vols. Madrid, 1868—1881.

Il n'existe pas d'autre document se rapportant au séjour de Morales à Tolède. Il est supposable pourtant qu'il y reste quelques années encore, jusqu'au moment où, plus tard, on le trouve à Marchena signant, le 22 Octobre 1550, la lettre que publie Fray Juan Bermudo en tête de son *Libro declaración de instrumentos*, dans lequel il donne à Morales le titre de maître de chapelle de Monsieur le duc d'Arcos¹⁾. Cependant, d'après l'opinion de Barbieri, il n'est pas bien certain qu'il abandonna tout à fait sa maîtrise de la cathédrale de Tolède pour passer au service du duc: «Et je dis cela, — ajoute-t-il, — parce que dans cette cathédrale on ne lui désigna pas de successeur jusqu'au 5 Décembre 1553, époque à laquelle fut élu Don Bartolomé de Quevedo et que Christophe de Morales était déjà mort, comme le prouvent les précieux documents que vous avez mis à la lumière».

Au vu de la lettre qui figure dans l'œuvre de Fray Juan Bermudo, Saldoni croit que «ce savant maître (Morales)²⁾ est probablement mort à Marchena».

Non, les grands services rendus à la mère Patrie et à la splendeur de l'art musical religieux, ni la longue vie de l'illustre sévillan, ne devaient pas prendre fin à Marchena. Les documents que nous mettons plus loin en lumière, et complètement inconnus jusqu'à ce jour, nous permettront de retracer les derniers fastes biographiques de notre auteur.

On lit dans le livre des actes capitulaires du chapitre de la cathédrale de Malaga: «*Le vendredi 27 Novembre de cette année 1551, se réunirent en chapitre . . .* (suit la formule consacrée dans tous les actes) . . . *Item Christophe de Morales entra comme chanteur dans ce chapitre . . . et présenta aux dits Seigneurs et par moi, secrétaire soussigné, une provision Royale de Sa Majesté portant la date de cette année . . . et une autre de son conseil dans laquelle on lui accorde l'emploi de musicien laissé vacant par la mort de* (nom illisible, peut-être celui de Fernandez ou de Ramirez) *maître de chapelle, possesseur légitime de cette fonction pour laquelle le dit Christophe de Morales fut un des concurrents et qui fut nommé à cette prébende . . .*» (suivent les formules de prise de possession).

Par acte du quatre Décembre 1551, il est consigné: — *Item statuèrent et ordonnèrent que les chanteurs de cette*

¹⁾ «Christophe de Morales, dit l'en-tête, maître de chapelle de Monsieur le duc d'Arcos.» Voyez fol. 128 verso du *libro declaración de instrumentos* (sic) musicales, . . . écrit par le très-révérend père Fray Juã Bermudo . . . Ossuna, par Juan de Leo MDLV.»

²⁾ *Dic. Biog.-Bibliog. des Éphémérides de musiciens espagnols*, 4 vols. Madrid, 1868—1881.

Iglesia sigan la ordenación de christoval de Morales, racionero, maestro de capilla, y que todos le obedezcan en sus oficios de cantores de lo que les dijese y encargase, lo que les fué notificado á todos los cantores, etc.»

Por acta de 23 de Diciembre del mismo año — dieron licencia y facultad al racionero Antonio de la Peña para que pueda traspasar y traspase la casa que tiene del cabº por su vida, en el racionero christoval de Morales. . . . cuyo traspaso se entiende para que la tenga y la posea el dho. racionero christoval de Morales por todos los años de su vida, y que por su fin y muerte baque (vaque) la dha. casa y quede á la mesa capitular»

En acta de 13 de Julio 1552, dicese: — *Compareció el racionero Morales y suplicó á sus mercedes que le dieran licencia porque el quería ir á su tierra en acabando su residencia, que sería en fin deste presente mes, y así se falló que se le daba, conforme á lo que el statuto que habla sobre el maestro de capilla le da, y no más»*

En 29 de Mayo de 1553, escribe el secretario capitular: — *que para el primer cabildo se trate si remitirá la pena en que fueron penados, Morales, maestro de capilla, y los cantores, el día de San Joan ante portam latinam en la processión». (En ninguna acta anterior se consigna la causa que motivó este castigo).*

En la de 14 de Junio, se lee: *Primeramente paresció ante los dhos. señores el racionero Christoval de Morales, y dixo: que él quería ir un poco de camino por necesidad que á ello le forçava: que suplicaba á sus mercedes que fuese con reeles (es decir, con licencia, vacación para poder ausentarse del coro y sin pérdida de las raciones que pudieran corresponderle) como el statuto se lo da: y que la pena de tres días en que fueron penados los cantores en la processión de San Joan de porta (sic) latina (sic), que suplicava á sus mercedes se la remitiesen: los dhos. señores dixeron: que tenían por bien que fuese el camino con sus reeles . . . y que también remitían el día (sic) que fué penado el dho. Morales . . . y que así se les mandavan volver á los dhos. cantores y maestro de capilla, las penas en que el dho. día fueran penados todos ellos».*

En el intervalo que media entre la fecha del acta anterior (14 de Junio de 1553) á la siguiente, ocurrió la muerte de Morales.

Siete de Octubre de 1553. — *Se juntaron, etc. etc. Leyeron el statuto veynte y quatro por ser cabº general . . . Después de lo qual anduvo la casa que vacó por fin y muerte de Morales, en almoneda, y quedó puesta por el Sr. canónigo Molina en cinco myll mrs. etc. . . . Item: mandaron que se embien edictos por los quales se haga saber la vacante de la ración de maestro de capilla, etc. etc.»*

Es muy probable que el fallecimiento del insigne maestro tuviese lugar en Sevilla, su patria, ó en Marchena,

eglise suivissent les ordres de Christophe de Morales, prébendier, maître de chapelle et que tous eussent à lui obéir dans leurs offices de chanteurs en tout ce qu'il leur dira et ordonnera, ce qui fut notifié à tous les chanteurs, etc.»

Ils donnèrent liberté et faculté, par acte du 23 Décembre de la même année, au prébendier Antonio de la Peña, pour qu'il put transférer et transférât la maison qu'il tient du chapitre pour sa vie, au prébendier Christophe de Morales . . . ce transfert a pour but de donner possession de cette maison pendant tout le temps de sa vie au dit prébendier Christophe de Morales. *Il est entendu que la dite maison devenue libre à sa mort retournera à la table capitulaire . . .»*

Il est dit dans un acte du 13 Juillet 1552: — *Le prébendier Morales a comparu et . . . supplia leurs Seigneuries de lui donner licence de faire un voyage dans son pays, à la fin du présent mois, terme de son séjour, et il fut décidé que . . . on le lui accordait d'accord avec les statuts dont il parle et rien de plus . . .»*

Le secrétaire capitulaire écrit le 29 Mai 1553: — *qu'il y a lieu de décider en premier chapitre si l'on abolira la peine à laquelle furent condamnés Morales maître de chapelle et les chanteurs à la procession, le jour de Saint Jean ante portam latinam.» (La cause de cette punition n'est motivée dans aucun acte antérieur.)*

On lit dans un acte du 14 Juin: *Le prébendier Christophe de Moralès a comparu premièrement devant les dits Seigneurs et a dit: qu'il voulait voyager un peu par nécessité absolue: qu'il suppliait leurs Seigneuries que ce fut avec reeles (c'est à dire avec licence et autorisation de pouvoir s'absenter du chœur et sans perdre les bénéfices qui pouvaient y être rattachés) comme les statuts le lui accordent: qu'il suppliait leurs Seigneuries de lever la peine de trois jours à laquelle avaient été condamnés les chanteurs à la procession de Saint Jean de porta (sic) latina (sic): Les dits Seigneurs ont répondu qu'ils l'autorisaient: à voyager avec leur permission . . . et qu'ils lui remettaient aussi le jour (sic) auquel le dit Morales fut condamné . . . et qu'ils remettaient également les peines auxquelles furent condamnés le même jour les chanteurs et le maître de chapelle.*

La mort de Morales survint entre la date de l'acte antérieur (14 Juin 1553) et le suivant.

Sept Octobre 1553. — *Se sont réunis, etc. etc. et ont lu le statut vingt quatre en chapitre général . . . après quoi la maison devenue libre par la mort de Morales, fut mise aux enchères par Monsieur le chanoine Molina à cinq mille maravedis, etc. . . . Item: Ils ordonnèrent que l'on publiât des édits par lesquels on fit connaître la vacance du poste de maître de chapelle etc. etc.»*

Il est très probable que la mort de l'illustre maître arriva à Séville sa patrie ou à Marchena, attendu qu'il avait

puesto que antes había solicitado del Cabildo malagueño licencia para *ir un poco de camino*, la cual se le concedió, como se ha visto, y con *reclas*. Los libros obituarios de Sevilla, de Marchena y, quizá, del mismo Málaga, podrán poner en claro este punto si se encuentra la partida de defunción ó de sepelio con su fecha correspondiente.

Según los datos aducidos, ya que no se sabe el día en que nació Morales, podré, pues, escribir la cifra cronológico-biográfica referente á nuestro maestro, en estos términos: vió la luz en Sevilla, probablemente *en la última decena del siglo XV; murió en 1553*.

sollicité du chapitre de Malaga, l'autorisation *de voyager un peu* et que, comme on l'a vu, cette permission lui avait été accordée. Les registres obituaires de Séville, de Marchena et ceux de Malaga peut-être, pourraient éclaircir ce point, si l'on découvre le chapitre des décès et des sépultures avec leurs dates correspondantes.

D'après les faits cités, puisque nous ne pourrions pas fixer le jour où est né Morales, nous écrivons du moins en ces termes, la date chronologique, biographique, se rapportant à notre maître: Il naquit à Séville probablement *dans les dix dernières années du XV^e siècle, et mourut en 1553*.



IV.

BREVE EXPOSICIÓN ANALÍTICA SOBRE LAS OBRAS CONTENIDAS EN ESTE VOLUMEN.

Officium Defunctorum.

Invitatorium *ad quatuor voces alternatim cum Choro* (pág. 1).

Parce mihi, Domine . . . Lectio I *ad quatuor voces* (pág. 9).

Tædet animam meam . . . Lectio II *ad quatuor voces* (pág. 12).

Manus tuæ . . . Lectio III *ad quatuor voces* (pág. 15).

Las recitaciones litúrgicas del *tonus invitatorium* y del *tonus lectionis*, propias del Oficio de Difuntos, prestaron el *tema* del Invitatorio (*Regem cui omnia vivunt*), y los de las tres lecciones del mismo Oficio. Todas las variantes que se presentan en las referidas recitaciones están perfectamente observadas, el *punto principal*, el *monosilabo* ó *acento agudo*, la *interrogación* y el *final ordinario de la lección*. Morales compuso estos fragmentos en el estilo llamado, entonces, *familiar* ó *llano*, y supo evitar la monotonía de la tonalidad, dando nuevas y peregrinas desinencias harmónicas á los limitados *puntos y acentos* de la recitación litúrgica, y rehuyendo, también, la que podría resultar de la armonización general en acordes puramente rítmicos destinados á seguir las inflexiones prosódicas del texto. Perfecta é inspiradamente salvó todos estos extremos, como notará el lector, ora alterando la armonización cuadrada y rítmica de los acordes por medio de algún retardo ó algunas notas de paso, ora abandonando, momentáneamente, el estilo *familiar* general para entrar de lleno en el expresivo, como es de notar en el *Peccavi*, de la *Primera Lección* (Vid. pág. 10), palabra colocada entre dos pausas de singular potencia dramático-sacra. Supo, además, dar variedad que no afectase al carácter ferviente y suplicativo de estos fragmentos, echando mano de

IV.

COURTE EXPOSITION ANALYTIQUE SUR LES CEUVRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

Officium Defunctorum.

Invitatorium, *ad quatuor voces alternatim cum Choro* (page 1).

Parce mihi, Domine . . . Lectio I *ad quatuor voces* (page 9).

Tædet animam meam . . . Lectio II *ad quatuor voces* (page 12).

Manus tuæ . . . Lectio III *ad quatuor voces* (page 15).

Les récitatifs liturgiques du *tonus invitatorium* et du *tonus lectionis*, spéciaux à l'Office des Morts, ont fourni le *thème* de l'Invitatoire (*Regem cui omnia vivunt*), et ceux des trois leçons du même office. Toutes les variantes qui se rencontrent dans les récitatifs mentionnés, sont parfaitement observées, le *point principal*, le *monosyllabe* ou *accent aigu*, l'*interrogation* et le *finale ordinaire de la leçon*. Morales composa ces fragments dans le style dit alors *familier* ou *plain*, et il sut éviter la monotonie de la tonalité, en fournissant de nouvelles et admirables desinences harmoniques aux *points* et aux *accents* limités du récitatif liturgique. Il sut fuir aussi ce qui pouvait résulter de l'harmonie générale en accords purement rythmiques destinés à suivre les inflexions prosodiques du texte. Le lecteur remarquera avec quelle perfection et quelle inspiration il évita tous ces extrêmes, soit en altérant l'harmonie carrée et rythmique des accords au moyen de quelques retards ou de quelques notes transitoires, soit en abandonnant momentanément le style *familier* général, pour entrer de plein pied dans le style expressif comme dans le *Peccavi* de la *Première leçon* (voy. page 10), où ce mot se trouve placé entre deux pauses d'une singulière puissance dramatique et sacrée. Il sut en outre être varié sans nuire au caractère

aquellos efectos de claro y oscuro, que en los restringidos medios de esta clase de música consisten en las posturas más ó menos alejadas de las voces, en la desaparición súbita de una parte vocal (Vid. págs. 12 y 14) ó, en fin, en esos silencios de la masa coral, en esa cesación de todo sonido, calculada no sólo para las necesidades prosódicas del texto sino para alcanzar el admirable efecto que resulta de esa misma cesación de todo sonido, que da al silencio musical altísimo valor expresivo.

Haré notar, de pasada, la manera original de llenar el acorde de la subdominante en la cadencia perfecta con que termina el fragmento de la pág. 5, primer tiempo del penúltimo compás, caso bastante nuevo, entonces, pues no es una contingencia contrapuntística sino real y verdaderamente un acorde de séptima de segunda especie en segunda inversión.

Ne recorderis . . . Responsorium III ad quatuor voces una cum Choro (pág. 18).

Está escrito en el estilo de las composiciones anteriores y sobre el tema gregoriano correspondiente. La ingerencia del acorde de *mi bemol* en plena tonalidad de *fa mayor*, y las notas de paso del tenor (compases 4º, 5º, 6º y 7º del *Dum veneris*, pág. 18, y demás pasajes similares de la misma composición), que producen dos veces en el papel, no para la sensación del oído, dos series de quintas reales entre aquella parte y la voz de soprano, dan á este fragmento un carácter de severidad, que se aviene muy bien con el sentimiento expresado en el texto litúrgico.

Magnificat, Canticum in VIII tono ad quatuor et sex voces alternatim cum Choro (pág. 20).

Es una composición rigurosamente escolástica escrita *ab antiquo more hispano*, es decir, en el estilo propio de los *salmos y cánticos* alternados con el *Chorus* y los *Cantores*, que consistía en no abandonar jamás en ningún versillo el tema del tono ó modo gregoriano elegido. Morales, sin abandonar tampoco los preceptos escolásticos de este estilo, sabe interesar sin olvidar, jamás, las exigencias expresivas del texto, de lo cual dan buena prueba el *in Deo salutaris* del versillo segundo, la armonización compacta del sexto para expresar por medio de la amplificación de la sonoridad el *Fecit potentiam*, y otros pasajes que llamarán, sin duda, la atención del lector, no siendo menos digna de encomio la grandiosidad del versillo correspondiente al *Sicut erat*, á pesar de sus formas estrictamente escolásticas.

ardent et ému de ces fragments, et produire des effets de clair obscur qui consistent, vu les faibles ressources qu'offre ce genre de musique, dans la disposition plus ou moins éloignée des voix, dans la disparition soudaine d'une partie vocale (voir pages 12 et 14), ou enfin dans les silences de la masse chorale et dans la suspension absolue du son, recherchée non seulement pour les besoins prosodiques du texte, mais pour obtenir encore l'effet admirable que produit cette suspension du son qui donne au silence musical une valeur expressive si élevée.

Nous ferons remarquer en passant la façon originale dont il remplit l'accord de la sous-dominante dans la cadence parfaite, par laquelle il termine le fragment de la page 5, premier temps de l'avant-dernière mesure. Ce cas était assez neuf alors, puis qu'il ne présentait pas une contingence contrepuntistique mais un réel et véritable accord de septième de seconde espèce, dans la seconde inversion.

Ne recorderis . . . Responsorium III ad quatuor voces una cum choro (page 18).

Ce morceau est écrit dans le style des compositions antérieures et sur le thème grégorien correspondant. L'ingérence de l'accord en *mi bémol* en pleine tonalité de *fa majeur* et les notes accessoires du ténor (mesures 4, 5, 6 et 7 du *Dum veneris*, page 18 et autres passages similaires de la même composition) qui produisent deux fois sur la portée, et non pour la sensation de l'ouïe, deux séries de quintes réelles entre cette partie et la voix de soprano, donnent à ce fragment un caractère de sévérité qui se marie très bien avec le sentiment exprimé dans le texte liturgique.

Magnificat, Canticum in VIII tono ad quatuor et sex voces alternatim cum Choro (page 20).

C'est une composition rigoureusement scolastique, écrite *ab antiquo more hispano*, c'est-à-dire dans le style propre aux *psaumes et cantiques*, alternés avec le *chœur* et les *chanteurs* qui consistait à n'abandonner jamais, dans aucun verset, le thème du ton ou mode grégorien adopté. Sans renoncer non plus aux préceptes scolastiques de ce style, Morales sait intéresser sans négliger en aucun cas les exigences expressives du texte. Le *in Deo salutaris* du deuxième verset, l'harmonie compacte du sixième, pour exprimer au moyen de l'amplification de la sonorité, le *Fecit potentiam*, et d'autres passages qui attireront certainement l'attention des lecteurs, en sont la meilleure preuve. La majesté du verset correspondant au *Sicut erat* en dépit de ses formes strictement scolastiques, n'est pas moins digne de remarque.

Emendemus in melius . . . Responsorium I ad quinque voces (pág. 29). *Misericorditer*, he escrito al lado de la indicación de movimiento, con ánimo de significar que la expresión de este responsorio para los fines de la ejecución, equivale á misericordiosa, piadosamente, con clemencia, etc. Ofrece esta composición la particularidad de un doble texto, el del responsorio propio de la *Dominica prima quadragesimæ* y el *Memento homo*, particularidad muy común en los autores de aquella época, que no siempre elegían como tema un texto litúrgico más ó menos adecuado del todo al rezo, como en el caso de Morales, sino que á veces excogían el de una cantinela profana con la letra propia más ó menos libre. No abusaron los maestros españoles de esta singular práctica, bueno es hacerlo notar, sin duda porque siguieron una tradición de escuela, y por este motivo no fueron tan influidos por esas libertades técnicas que se consentían y eran de uso corriente en otras naciones. Podría extenderme más sobre este hecho y presentar todo un orden de consideraciones, si la oportunidad me lo aconsejara en este momento.

La conmiñón de los dos textos da singular potencia expresiva á la composición de Morales. Si valiera fantasear sobre el asunto, diría que la parte de tenor, al entonar con terrible concisión el *Memento homo*, se convierte en el verbo de la acción del breve poema sacro-musical concebido por Morales, como si en la plegaria común fuese advertido el hombre por aquella voz que resuena desde lo alto, de su triste condición y de su miserable fin, que reducirá á polvo todas sus ambiciones y todas sus glorias.

Escúchese la dramática peroración de la parte citada, fíjese la atención en el carácter severo de su melodía, y dígase si aquella voz, cerniéndose sobre todas las otras, no adquiere el carácter de profética grandilocuencia que, sin duda, pensó atribuirle su autor con aquellas claras vislumbres que sólo le es dado adivinar y entrever al hombre de genio.

O vos omnes, qui transitis per viam . . . Responsorium V ad quatuor voces (pág. 36).

He hablado ya de esta composición en el *Prefacio*. No he de analizarla aquí porque el lector adivinará, fácilmente, que hallándose en presencia de una de las magnas creaciones del arte musical, todo comentario ó análisis sería ó insuficiente ó completamente inútil.

Lamentabatur Jacob . . . Responsorium IX ad quatuor voces (pág. 40).

He hablado, también, de esta composición en el *Prefacio* al citar á Ambros y una referencia de la obra de Adami da Bolsena allí indicada ¹⁾. Léese en dicha obra al hablar de este responsorio, motete, como le llama Adami:

¹⁾ Vid. *Prefacio* pág. IX.

Emendemus in melius . . . Responsorium I ad quinque voces (page 29). Nous avons écrit *Misericorditer*, en regard de l'indication du mouvement, dans le but d'indiquer que l'expression de ce répons à la fin de l'exécution, équivaut à miséricordieusement, pieusement, avec clémence, etc. Cette composition offre la particularité d'un double texte, celui du répons propre à la *Dominica prima quadragesimæ* et le *Memento homo*, particularité fréquente chez les auteurs de cette époque, qui ne choisissaient pas toujours pour thème, comme Morales, un texte liturgique plus ou moins approprié à l'office, mais qui, quelquefois, prenaient au hasard celui d'une cantilène profane au texte plus ou moins libre. Les maîtres espagnols, il est bon de le faire remarquer, n'abusèrent pas de cette singulière pratique, parce qu'ils suivirent sans doute une tradition d'école. C'est pour cette raison peut-être qu'ils ne subirent pas autant l'influence de ces licences techniques qui se toléraient et étaient d'usage courant chez les autres nations. Nous pourrions nous étendre sur ce point et présenter tout un ordre de considérations, mais le besoin ne s'en fait pas sentir en ce moment.

L'assemblage de ces deux textes donne une singulière puissance expressive à la composition de Morales. Si nous voulions nous permettre une digression sur ce point, nous dirions que la partie de ténor entonnant le *Memento homo* avec une terrible concision, se change en le verbe même de l'action du court poème musical sacré, conçu par Morales. On croirait que dans la prière commune, l'homme par cette voix qui résonne d'en haut, est averti de sa triste condition et de sa misérable fin qui réduira en poussière toutes ses ambitions et toutes ses gloires.

Ecoutez la peroraison dramatique de la partie citée, observez le caractère severe de sa mélodie et dites nous si cette voix planant au dessus de toutes les autres n'atteint pas le degré d'éloquence prophétique et grandiose que sans doute a voulu lui donner son auteur, grâce aux divinations que l'homme de génie est seul capable de pressentir.

O vos omnes, qui transitis per viam . . . Responsorium V ad quatuor voces (page 36).

Nous avons déjà parlé de cette composition dans la *préface*. Nous n'avons donc plus à l'analyser ici et le lecteur comprendra facilement, que nous trouvant en présence de l'une des plus sublimes créations de l'art musical, tout commentaire devienne insuffisant ou complètement inutile.

Lamentabatur Jacob . . . Responsorium IX ad quatuor voces (page 40).

Nous avons également parlé de cette compositions dans la *préface*, quand nous avons cité Ambros et un passage de l'œuvre de Adami da Bolsena ¹⁾. On lit dans l'ouvrage mentionné, au sujet de ce répons, (Adami l'appelle motet): »Le

¹⁾ Voir *Préface* pag. IX.

«Advierta el señor maestro de hacer cantar presto el *Ofertorio*, para que se pueda cantar despacio el motete *Lamentabatur Jacob*, de Cristobal Morales, y por ser este motete *la más preciosa composición que tiene nuestro archivo*, deberán nuestros cantores poner el mayor esmero en cantarlo bien». Las melodías de las distintas partes de la composición de Morales, consideradas fuera de las exigencias obligadas de estilo, parecen inspiradas en la pronunciación de la palabra hablada. ¿Pueden adaptarse mejor á la música la pronunciación y el tono oratorio de las palabras habladas, *Lamentabatur Jacob*? ¿No se diría que la voz, en lugar de cantarlas, las habla? Y las quejas ó exclamaciones, *Heu me*, ¿no adquieren aquí todos los caracteres de una melopea inspirada en el tono de la misma pronunciación?

O crux, ave spes unica . . . Motectum ad quinque voces (pág. 47).

Verbum iniquum et dolosum . . . Motectum ad quinque voces (pág. 51).

Ambos motetes están inspirados en los temas gregorianos correspondientes. Debe ejecutarse el primero con ardor y cierta vehemencia en la expresión (*ferventer*), y el segundo con sentimiento de súplica (*supplicanter*).

maitre recommande de faire chanter presto l'*offertoire*, afin que le motet *Lamentabatur Jacob*, de Christophe Morales, puisse être chanté lentement; car ce motet est *la plus précieuse composition que possèdent nos archives* et nos chanteurs doivent faire tous leurs efforts pour le bien chanter». Les mélodies des différentes parties de la composition de Morales, considérées en dehors des exigences forcées du style, paraissent inspirées par la prononciation de la parole parlée. Est-il possible d'adapter mieux à la musique, que dans le *Lamentabatur Jacob*, la prononciation et le ton oratoire des paroles parlées? Ne dirait-on pas que la voix les parle au lieu de les chanter? Et les plaintes ou les exclamations *Heu me* n'acquièrent-elles pas ici tous les caractères d'une mélodie inspirée du ton de la prononciation même?

O crux, ave spes unica . . . Motectum ad quinque voces (page 47).

Verbum iniquum et dolosum . . . Motectum ad quinque voces (page 51).

Ces deux motets sont inspirés par les thèmes grégoriens correspondants, le premier doit être exécuté avec ardeur et une certaine véhémence d'expression (*ferventer*), et le second avec un sentiment de prière (*supplicanter*).



APUNTACIÓN BIBLIOGRÁFICA SOBRE LAS OBRAS DE MORALES.

Ya que no sea posible citar la multitud de las obras manuscritas, que se hallan en centenares de archivos, trataré de dar razón de las impresas.

- 1) La colección de **Magnificat** impresa en Roma, 1541, y reimpressa en Venecia, 1542. en Wittemberg, 1544, en Venecia, 1545, y tres veces más en Venecia, 1562, 1575 y 1614.
- 2) Libro *primero* de **Motetes** á *cuatro* voces, en Venecia, 1543.
- 3) Libro *primero* de **Motetes** á *cinco* voces, en Venecia, 1543.
- 4) Libro *primero* de **Misas** (con este epígrafe: *In Via Virtuti. Nulla. Est. Via*), dedicado á Cosme de Médicis, Duque de Florencia, impreso en Roma 1544, reimpresso en París, sin año (1545?) (Fétis señala una edición de París del 1546, sin nombre de impresor, pero afirma que salió de las prensas de Jacques Moderne) y en Lyon, 1545.
- 5) Libro *segundo* de **Misas**, dedicado á Paulo III, con los retratos de este Pontífice y de Morales, impreso en Roma, 1544 ¹⁾, y reimpresso en Venecia, 1544, Lyon, 1552, Venecia, 1563, y cuatro de sus **Misas** en Venecia, 1580 y 1581.
- 6) Libro *segundo* de **Motetes** á *cuatro* voces, en Venecia, 1546.
- 7) **Lamentaciones** á *cuatro, cinco y seis* voces, en Venecia, 1564.

No se cuentan aquí una infinidad de obras sueltas impresas en colecciones con las de otros autores, y publicadas en el extranjero, y también en España, arregladas para vihuela ú órgano en los siglos XVI y XVII.

¹⁾ Vid. en la pág. XIX el señalamiento bibliográfico completo de este libro.

Barcelona, 1893.

Felipe Pedrell.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE SUR LES ŒUVRES DE MORALES.

Puis qu'il ne nous est pas possible de citer la quantité innombrable d'œuvres manuscrites qui se trouvent dans plus de cent archives, nous essaierons de faire connaître celles qui sont imprimées.

- 1) La collection de **Magnificat** imprimée à Rome, 1541, et réimprimée à Venise, 1542, à Wittemberg, 1544, à Venise, 1545, et trois autres fois encore à Venise, 1562, 1575 et 1614.
- 2) *Premier* livre de **Motets** à quatre voix, à Venise, 1543.
- 3) *Premier* livre de **Motets** à cinq voix, à Venise, 1543.
- 4) *Premier* livre de **Messes** (avec cette épigraphe: *In via virtuti. Nulla. Est. Via*) dédié à Cosme de Médicis, duc de Florence, imprimé à Rome 1544, réimprimé à Paris sans date (1545?) (Fétis signale une édition faite à Paris en 1546, sans nom d'imprimeur; mais il affirme qu'elle sortait des presses de Jacques Moderne) et Lyon 1545.
- 5) *Deuxième* livre de **Messes**, dédié à Paul III, avec le portrait de ce pontife et celui de Morales, imprimé à Rome, 1544 ¹⁾ et réimprimé à Venise en 1544, à Lyon en 1552, à Venise en 1563 et quatre de ses **Messes**, encore à Venise en 1580 et 1581.
- 6) *Deuxième* livre de **Motets** à quatre voix, à Venise, 1546.
- 7) **Lamentations** à *quatre, cinq et six* voix, à Venise 1564.

Nous ne tenons pas compte ici d'une infinité d'œuvres détachées, imprimées en collection, avec celles d'autres auteurs, arrangées pendant les XVI^e et XVII^e siècles pour *vihuela* (instrument à cordes) ou pour orgue et publiées tant à l'étranger qu'en Espagne.

¹⁾ Voir dans la *préface* page XIX, le détail bibliographique complet de ce volume.

Barcelone, 1893.

Felipe Pedrell.