HISPANIÆ

SCHOLA MUSICA SACRA.

OPERA VARIA

(SÆCUL. XV, XVI, XVII ET XVIII)

DILIGENTER EXCERPTA, ACCURATE REVISA, SEDULO CONCINNATA

A

PHILIPPO PEDRELL.

VOL. IV.

ANTONIUS A CABEZÓN.

PRECIO DE CADA VOLUMEN:

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

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

BARCELONA

JUAN BTA 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 1895, BY BREITKOPF & HÄRTEL.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

I.

BREVE EXPOSICION ANALITICA DE LAS COMPOSICIONES CONTENIDAS EN ESTE VOLUMEN.

SALMODIA PARA EL „MAGNIFICAT".

(FOLIOS 29 RECTO A 40 VERSO DEL LIBRO ORIGINAL.)

Seré tan breve como pueda y, como dije en el vol. III, primero de las composiciones de Cabezón, sólo he de hacer notar las particularidades absolutamente necesarias, no todas, referentes á algunos pasajes indicados por medio de la palabra *sic* ó los números ordinales colocados sobre los compases de referencia del texto musical. Mejor que yo, repito, podrá entregarse el lector á esa agradable tarea, adivinando lo que yo calle por respeto á lo que bien alcanza él sin porfías.

Versillos del Primer Tono.—Son notables á mi modo de ver el II, y el VI, principalmente: el II por la preciosa marcha harmónica de los compases 14 y 15, y el VI por el dialogado de las partes y la frase final.

Idem del Segundo Tono.—Son dignos de notarse el I, en el cual aparece un acorde de quinta aumentada (compas 23) con caracter propio, hecho rarísimo en la música de aquella época, y el VI. Hay en este versillo un error de imprenta, pues, como verá el lector, la figuración temática del compás 19° no corresponde á la que el autor ha iniciado en el 7°.

Idem del Tercer Tono.—Notables el III y el IV, y notabílisimo el V, en el cual el lector corregirá la nota equivocada, sin duda, que es de ver en el último tiempo del compas 19.

Idem del Cuarto Tono.—Llenos de arranques geniales los versillos II, IV y V, y de grandiosidad los acordes finales del VII.

Idem del Quinto Tono.—Dignos de estudio el III, el IV, el V y el VI.

Idem del Sexto Tono.—Notables el I, III, IV y V, y superior el VII, obra acabada de factura é inspiración. Parece escrito este versillo por un artista contemporáneo de los contados que conocen á fondo la técnica y el arte de escribir música adecuada al órgano.

Idem del Séptimo Tono.—El III ofrece un final lleno de grandiosidad producida por la sucesión de acordes señalada en los compases de referencia del texto musical.

No falta el versillo V en el libro original de Cabezón. Un error de compaginación, advertido cuando ya estaba grabada la música de la Salmodia para el *Magnificat*, me obliga á aplazar la publicación del versillo en cuestión, que incluiré al fin del último volumen de las composiciones de nuestro autor.

En el versillo VI hay, á mi ver, un compás sobrante (el indicado con el número 13): me he ceñido á copiarlo tal como se halla en el original, señalando, sin embargo, esta particularidad, que reconoce un error de imprenta facil de explicar.

Idem del Octavo Tono.—Todos los versillos de este *Tono* son igualmente dignos de atención.

INTERMEDIOS SOBRE EL TEMA „REX VIRGINUM".

(FOLIOS 40 A 42 VERSO DEL LIBRO ORIGINAL.)

En el compás penúltimo del intermedio III se halla uno de los casos de homologación que hice notar en el volumen anterior (pág. LII). La compenetración de las dos modalidades modernas, es un hecho evidente estudiando el caso que he señalado á la atencion del lector, á quien recomiendo, además, los intermedios I y IV.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

I.

COURTE EXPOSITION ANALYTIQUE DES COMPOSITIONS CONTENUES DANS CE VOLUME.

PSALMODIE POUR LE „MAGNIFICAT".

(DU FOLIO 29 RECTO AU FOLIO 40 VERSO, DU LIVRE ORIGINAL.)

Je serai aussi bref que possible, et comme je l'ai dit dans le tome III, le premier des œuvres de Cabezón, je ne noterai ici que les particularités absolument nécessaires, pas toutes encore, se rapportant à certains passages désignés par le mot *sic* ou par les numéros d'ordre placés sur les mesures de référence du texte musical. Le lecteur, mieux que moi, je le répète, pourra se livrer à ce travail agréable et découvrir ce que je passe sous silence, sûr d'avance qu'il y arrivera sans peine.

Versets du Premier Ton. — Selon moi, le II et le VI sont surtout remarquables: le II, par la belle marche harmonique des mesures 14 et 15, et le VI par le dialogue des parties et la phrase finale.

Idem du Deuxième Ton. — Le I et le VI sont dignes de remarque: dans le I, il existe un accord de quinte augmentée (mesure 23) d'un caractère personnel, fait très rare dans la musique de cette époque. Il y a, dans ce verset, une erreur d'impression, car, comme le lecteur pourra le constater, la figuration du thème de la mesure 19, ne correspond pas à celle que l'auteur a indiquée dans la 7e.

Idem du Troisième Ton. — Les versets III et IV sont remarquables, le V l'est plus encore; le lecteur y corrigera la note tronquée, sans doute, qui se trouve dans le dernier temps de la mesure 19.

Idem du Quatrième Ton. — Les versets II, IV et V sont pleins de saillies géniales; les accords finals du VII sont empreints de grandeur.

Idem du Cinquième Ton. — Le III, le IV, le V et le VI, méritent d'être étudiés.

Idem du Sixième Ton. — Le I, le III, le IV et le V sont dignes d'attention; le VII est supérieur; c'est un morceau achevé de facture et d'inspiration. Ce verset paraît écrit par un des rares artistes contemporains qui connaissent à fond la technique et l'art d'écrire la musique appropriée à l'orgue.

Idem du Septième Ton. — Le III offre un finale grandiose produit par la succession d'accords, indiquée dans les mesures de référence du texte musical.

Le verset V ne manque pas dans le livre original de Cabezón. Une erreur d'ensemble, dont je ne me suis aperçu qu'après la gravure de la musique de la Psalmodie pour le *Magnificat*, m'oblige de reculer la publication du verset en question, qui trouvera sa place à la fin du dernier volume des compositions de notre auteur.

Il y a, selon moi, dans le verset VI, une mesure de trop (celle indiquée sous le numéro 13): je me suis borné à la copier telle qu'elle existe dans l'original, ayant le soin, cependant, de signaler cette particularité qui indique une erreur d'impression, facile à expliquer.

Idem du Huitième Ton. — Tous les versets de ce *Ton* sont également dignes d'attention.

INTERMÈDES SUR LE THÈME „REX VIRGINUM".

(DU FOLIO 40 AU FOLIO 42 VERSO, DU LIVRE ORIGINAL.)

Dans la mesure pénultième de l'intermède III, se trouve l'un des cas d'homologation que j'ai fait remarquer dans le volume précédent (page LII). La compénétration des deux modalités modernes, est un fait évident, si l'on étudie le cas que j'ai signalé à l'attention du lecteur, à qui je recommande encore les intermèdes I et IV.

INTERMEDIOS PARA LOS „KYRIES".

Comienzan en el folio 42 vuelto y acaban á la mitad del fol. 50 id. He respetado el orden en que van en el libro original los *tonos* de dichos *Kyries* (de *Primer Tono*, *Segundo*, *Tercero*, *Cuarto*, *Sexto*, *Séptimo* y *Quinto*). Como se ve, no los hay para los de *Octavo Tono*.

Intermedios para los „Kyries" de Primer Tono.—Examínense con atención el II, el III y el IV. En el III, compases 5 y 14, aparecen dos *fa* que yo creo erratas de imprenta. Léase *mi*.

Idem para los „Kyries" de Segundo Tono.—Son notables el I y el II, y notabilísimo el III.

Idem para los „Kyries" de Tercer Tono.—Recomiéndanse el I, el III, éste por los característicos acordes finales, y el IV por su superioridad verdaderamente maravillosa.

Idem para los „Kyries" de Cuarto Tono.—Son curiosas en el I las contingencias harmónico-melódicas que producen acordes de quinta aumentada bien caracterizados. En el final del II aparece un error que debe achacarse á la imprenta. Es digno de encomio el III. En el final de este versillo (compás penúltimo) se establece una verdadera lucha entre la fuerza de atracción de la nota dominante y la peculiar de la sub-dominante, quedando vencida ésta por la eficacia melódica. Muy notable es, también, el versillo IV, y superior á todo elogio el final en 3 por 4 con aquella nota característica *(do)* del compás penúltimo, que produce un choque momentáneo de quinta aumentada.

Idem para los „Kyries" de Sexto Tono.—Son dignos de mención especial el I, el II y el III con su curioso final. El IV merecería largo comentario analítico por su pureza de forma y fondo, y, especialmente, por la feliz peroración del fragmento en 3 por 4.

Idem para los „Kyries" de Séptimo Tono.—Entre los cuatro eligirá el lector, y eligirá bien, sin ninguna clase de dudas, el III y el IV.

Idem para los „Kyries" de Quinto Tono.—Factura irreprochable el I, y mucho más, todavía, el II; interesante el IV.

TIENTOS.[1]

A la mitad del folio 50 vuelto «comiençan los *Tientos* (del) *Segundo Tono*» que siguen por este orden: *Tiento del Cuarto Tono — Tiento del Primer Tono — Tiento sobre* quiladira *(sic) — Tiento del Segundo Tono — Tiento del Tercer Tono*, *Fugas al contrario* (Fugas en movimiento contrario) — (Tiento del) *Quarto Tono* — Tiento del *Octavo Tono — Tiento del Quinto Tono* (termina este Tiento en el fol. 63 verso).

Tiento (Preludio) **del Segundo Tono.**—Notable, animándose hacia el final.

Idem del Cuarto Tono.—El segundo caso de homologación de modalidades sobre una nota común é idéntica, antes señalado, desde el compás 53. Hay muchas cosas dignas de notarse en esta composición verdaderamente excepcional.

Idem del Primer Tono.—¿No se diría que en el compás 34 existe como un presentimiento del acorde de *séptima diminuta?* Superiormente bella es la peroración harmónica de los compases 73, 74 y siguientes, é interesantísima la nueva figuración temática que empieza en el compás 106.

Idem sobre „qui la dira".—Notable, aunque algo torturado.

Idem sobre el Segundo Tono.—Notabilísimo. Fíjese el lector, especialmente, en los compases numerados.

Idem del Tercer Tono.—Buen modelo de estudio á pesar de su forma algo castigada.

Idem del Cuarto Tono.—Excelente, una de las mejores composiciones de Cabezón.

[1] Nombre anticuado de *Preludios*. Los *Tientos* eran á la antigua técnica española lo que los *Ricercari* ó *Ricercata* á la italiana. Cerone dedica todo un capítulo á *La manera de componer los Ricercarios ó Tientos* (Vid. *El Melopeo*, cap. XVII, pág. 691 á 692). «El Tiento — escribe en estos propios términos — quiere que sus invenciones sean largas, y que en cada medio compás se hiera puesto nuevo. Una de las partes (aunque sea en dos) ha de hacer continuo movimiento.» El *Tiento* formado con una sola imitación, es el verdadero; no obstante «es lícito reiterar dos, tres, quatro, cinco y más veces la misma invención». Conviene tener cuenta de componer los *Tientos* «de manera que se pueda tañer con instrumento de tecla sin perder punto dello, y sin desacomodidad de las manos, que faltándole esto valdrá muy poco, pues el organista no se podrá servir dél. Que el *Tiento* no se hace á otro fin si no para tañerle: y assi hállanse muchos dellos que son muy singulares para tañer y nada ó muy poco valen para cantar .... Se hacen sin palabras, porque (como se ha dicho) no sirven si no para tañer». Sobre la aplicación del canto á esta clase de composiciones, decía Baini: «.... *per il plauso onde il pubblico avevale gradite si erano sottoposte le sacre parole, affin di poterle cosi ripetere eziandio nelle chiese, ove non ancora aveva luogo il suono degli stromenti: che per ciò ben sonate producevano un ottimo efetto, laddove quantunque fosser ben cantate, cadevano quai miserabili vittime nella bataglia delle sillabe, delle parole, e de' sensi*». (Vid. *Memorie Storico-Critiche*, etc. Vol. I, pág. 119).

INTERMÈDES POUR LES „KYRIES".

Ils commencent au folio 42 verso et finissent au milieu du fol. 50 id. J'ai respecté l'ordre dans lequel les *tons* desdits *Kyries* marchent dans le livre original *(Premier Ton, Deuxième, Troisième, Quatrième, Sixième, Septième et Cinquième).* Comme on le voit, il n'en existe pas pour les *Kyries* de *Huitième Ton.*

Intermèdes pour les „Kyries" de Premier Ton. — Qu'on examine avec attention le II, le III et le IV. Dans le III, mesures 5 et 14, il y a deux *fa* que je crois être une erreur d'impression. Il faut lire *mi.*

Idem pour les „Kyries" de Second Ton.—Le I et le II sont remarquables, le III l'est beaucoup plus.

Idem pour les „Kyries" de Troisième Ton. — Je recommande le I, le III, pour ses accords caractéristiques finals, et le IV, pour sa supériorité vraiment merveilleuse.

Idem pour les „Kyries" de Quatrième Ton. — Dans le I, les contingences harmonico-mélodiques que produisent des accords de quinte augmentée, bien caractérisés, sont curieuses. Dans le finale du II, il existe une erreur qui doit être attribuée à l'impression. Le III est digne d'éloge. Dans le finale de ce verset, (mesure pénultième) une vraie lutte s'engage entre la force d'attraction de la note dominante et la spéciale de la sous-dominante, celle-ci se trouvant vaincue par la supériorité mélodique. Le verset IV est très remarquable aussi, et le finale en 3 pour 4, est supérieur à tout éloge, grâce à cette note caractéristique *(do)* de la mesure pénultième, qui produit un choc momentané de quinte augmentée.

Idem pour les „Kyries" de Sixième Ton. Méritent une mention spéciale le I, le II et le III avec son curieux finale. Le IV serait digne d'un long comm taire analytique pour sa pureté de forme et de fond, mais surtout pour l'heureuse péroraison du fragment en 3 pou. 4.

Idem pour les „Kyries" de Septième Ton. — Le lecteur choisira entre les quatre, et nul doute qu'il ne choisisse le III et le IV.

Idem pour les „Kyries" de Cinquième Ton. — Le I est d'une facture irréprochable, le II est plus parfait encore. Le IV est intéressant.

TIENTOS.[1]

Au milieu du folio 50, verso, «commencent les *Tientos* (du) *Deuxième Ton*» qui se suivent dans cet ordre: *Tiento du Quatrième Ton — Tiento du Premier Ton — Tiento sur* quiladira *(sic) — Tiento du Second Ton — Tiento du Troisième Ton, Fugues au contraire* (Fugues en mouvement contraire) — (Tiento du) *Quatrième Ton — Tiento du Huitième Ton — Tiento du Cinquième Ton* (ce Prélude finit au fol. 63 verso).

Tiento (Prélude) **du Deuxième Ton.** — Remarquable pour son animation vers le final.

Idem du Quatrième Ton. — Deuxième cas d'homologation de modalités sur une note commune et identique, déjà signalé, depuis la mesure 53. Beaucoup de choses sont dignes de remarque dans cette composition vraiment exceptionnelle.

Idem du Premier Ton. — Ne dirait-on pas que la mesure 31 est comme le pressentiment de l'accord de la *septième diminuée?* La péroraison harmonique des mesures 73, 74 et suivantes est supérieurement belle, et la nouvelle figuration du thème qui commence à la mesure 106 est très intéressante.

Idem sur „qui la dira". — Remarquable, quoique un peu tourmenté.

Idem sur le Deuxième Ton. — Très remarquable. Que le lecteur s'arrête particulièrement aux mesures numérotées.

Idem du Troisième Ton. — Bon modèle d'étude, malgré sa forme un peu châtiée.

Idem du Quatrième Ton. — Excellent, une des meilleures compositions de Cabezón.

[1]) Nom ancien de *Préludes.* Les *Tientos* étaient à l'ancienne technique espagnole ce que les *Ricercari* ou *Ricercata* étaient à la technique italienne. Cerone consacre tout un chapitre à *La manière de composer les Ricercarios* ou *Tientos* (Vid. *El Melopeo*, chap. XVII, pages 691 à 692). «Le Tiento — écrit-il en propres termes — veut que ses créations soient longues et qu'à chaque demi-mesure, on rencontre un autre thème. Une des parties (bien qu'il soit en deux) doit produire un mouvement continuel.» Le *Tiento* formé d'une seule imitation, est le vrai; cependant, «il est permis de rappeler deux, trois, quatre, cinq fois et plus le même motif». Il est bon de tenir compte pour la composition du *Tiento* «qu'il faut qu'il puisse être joué sur un instrument à touches sans qu'il y perde rien pour cela, et sans que les mains soient gênées; s'il ne réunit pas ces qualités, il ne vaudra rien, et l'organiste ne pourra l'utiliser. Le *Tiento* n'a d'autre but que celui d'être joué sur un instrument à touches: c'est ainsi que beaucoup d'entre eux sont remarquables sous les doigts et ne valent plus rien ou presque rien dès qu'on les chante. On les écrit sans paroles, parce que (comme on l'a déjà dit) ils ne doivent être que joués». Baini disait quant à l'application du chant à cette sorte de compositions: «*. . . . per il plauso onde il pubblico avevale gradite si erano sottoposte le sacre parole, affin di poterle cosi ripetere eziandio nelle chiese, ove non ancora aveva luogo il suono degli stromenti: che per ciò ben sonate producevano un ottimo efetto, laddove quantunque fosser ben cantate, cadevano quai miserabili vittime nella bataglia delle sillabe, delle parole, e de' sensi.* (Vid. *Memorie Storicho-Critiche*, etc. Vol. I, page 119.)

Idem del Octavo Tono.—Elegante y espontáneo: de irreprochable factura y con un ambiente melódico encantador, que hace más y más interesante la harmonización, siempre facil y natural. Errata de imprenta en los compases 178 y 179, *re* ligado por *do* (id.) en la parte de Tenor.

Idem del Quinto Tono.—Notabilísimo desde el principio hasta el fin. Error de imprenta en la figuración del compás 111 (parte de Contralto), que ha de corresponder con la frase del compás anterior en imitación á la quinta baja.

NOTAS SUPLEMENTARIAS

AL VOLUMEN III (A) PRIMERO DE LAS COMPOSICIONES DE ANTONIO DE CABEZÓN.

(*Addenda* á las págs. XXIV del texto castellano y XXV del texto francés, á continuación del quinto párrafo de la nota.)

Entre los documentos citados por Gachart figuran en el N° 73 *(Casa Real)* varias piezas relativas á Hernando de Cabezón, «hijo de Antonio,» que alcanzan desde 1566, época de la muerte de su padre, á 1578. Con el mismo membrete *Casa Real*, N° 46 (documentos varios de 1573 á 1574) aparece una orden de pago del año 1574 «á Hernando (Fernand) de Cabezón, *músico de tecla*».

(*Addenda* á las págs. XXVI á XXVII del texto como comprobante á lo que escribe Hernando: *Lo cual se entendió assí no solo en España, pero en Flandes*, etc.)

El comprobante resulta de un testigo de mayor excepción, Pedro Maillart, compositor y teórico belga que desde la edad de 14 á 19 años [1]) estudió en Madrid bajo la dirección de los maestros que rigieron durante aquellos años la capilla real de Felipe II. [2])

Maillart publicó un libro curioso, atribuido por algunos autores á su maestro Bonmarché, titulado: *Les Tons ou Discours sur les modes de la musique et les tons de l'Eglise, etc.* (Los Tonos ó Discursos sobre los modos de la música y los tonos de la Iglesia, etc.), *Tournay* (Bélgica), *chez Charles Martin, imprimeur juré Au Saint-Esprit, 1610, en 4° de 380 págs. sin contar la Dedicatoria y el Indice.* En la pág. 171 escribe con frase entusiasta el maestro y técnico belga:

> «¿Quién podrá afirmar (si es hombre sensible) que jamás ha experimentado la fuerza y la eficacia de la música, si ha oido cantar á algún excelente tañedor de instrumento? En cuanto á mí, si mi testimonio tiene algún peso y vale algo mi autoridad, puedo decir que oyendo alguna vez en España á un Fabricio Dentice, italiano, tañer su laud, á un Antonio de Cabezón, español, cantar y acompañarse en los órganos y á otros excelentes personajes, principalmente hallándome en Alcalá oyendo á algunos estudiantes cantar al son de la guitarra (lo que el español sabe hacer primorosamente al estilo morisco, estilo que se acerca mucho más que otro á la antigua manera de cantar), quedé de tal manera encantado y tan vivamente conmovido, que no podría dudar jamás de la fuerza, la eficacia y el efecto de la música.»

(*Addenda* á las págs. XLII á XLIII, después del quinto párrafo del doble texto.)

En el Archivo de Simancas, N° 1345, existe una lista de «los músicos que acompañaron á S. M.» (Felipe II) «en su viaje á Inglaterra», entre los cuales figura, «Antonio de Cabezón el ciego, músico-tañedor de tecla».

(*Addenda* á las págs. XLIV á XLV después del párrafo segundo del doble texto.)

En el Archivo de Simancas existe un documento (N° 553) perteneciente al año de 1530, en el cual se nombra de pasada á «Antonio de Cabezón el ciego, músico y organista».

[1]) Pedro Maillart llegó probablemente á España á últimos del año 1561, reclutado por Adrian Loeff, «maestro de los niños de la capilla flamenca de S. M.» En la lista del «segundo tercio de 1562» figura Maillart entre los cantorcillos «que han venido *últimamente* de Flandes á servir en la dicha capilla».

[2]) Van der Straeten *(La Musique aux Pays-Bas, Tome Huitième [Les musiciens néerlandais en Espagne])* afirma con una serie de interesantes y valiosos documentos, que Pedro Maillart recibió, en efecto, su educación musical en la capilla real de Felipe II, estudiando á su llegada con Pedro de Manchicourt, y, después, cuando este artista abandonó el magisterio, con el famoso maestro Juan Bonmarché «hombre de gran saber» como escribe Maillart en su obra *Les Tons*, etc., citada en el texto.

Idem du Huitième Ton. — Elégant et spontané: de facture irréprochable et d'un ambiant mélodique enchanteur, qui rend l'harmonie, toujours facile et naturelle, de plus en plus intéressante. Faute d'impression, dans les mesures 178 et 179, *ré* lié pour *do* (id.) dans la partie de Ténor.

Idem du Cinquième Ton. — Très remarquable du commencement à la fin. Faute d'impression, dans la figuration de la mesure 111 (partie de Contralto), qui doit correspondre à la phrase de la mesure antérieure, imitant la quinte basse.

NOTES SUPPLÉMENTAIRES

AU TOME III (A) PREMIER DES COMPOSITIONS

DE

ANTONIO DE CABEZÓN.

(*Addenda* aux pages XXIV du texte espagnol et XXV du texte français, à la suite du cinquième paragraphe de la note.)

Parmi les documents cités par Gachart, figurent au N° 73 *(Casa Real)* diverses pièces relatives à Hernando de Cabezón, «fils de Antonio», qui vont de 1566, époque de la mort de son père, à 1578. Sous la même rubrique, *Casa Real*, N° 46 (documents divers de 1573 à 1574) on trouve un ordre de payement, daté de 1574, à Hernando (Fernand) de Cabezón, *musicien d'orgue.*

(*Addenda* aux pages XXVI à XXVII du texte, à l'appui de ce qu'écrit Hernando: *Lequel se fit entendre non seulement en Espagne, mais en Flandre*, etc.).

La preuve vient d'un témoin de la plus haute valeur, Pierre Maillart, compositeur et théoricien belge qui, de 14 à 19 ans[1]) étudia à Madrid sous la direction des maîtres qui dirigèrent pendant cette période, la chapelle royale de Philippe II.[2])

Maillart a publié un livre curieux, attribué par certains auteurs à son maître Bonmarché, ayant pour titre: *Les Tons ou Discours sur les modes de la musique et les tons de l'Eglise*, etc. *Tournay* (Belgique), *chez Charles Martin, imprimeur juré Au Saint-Esprit, 1610, in 4°. de 380 pages, sans compter la Dédicace et la Table.* Le maître et savant belge, écrit avec enthousiasme, à la page 171:

> «Qui est celui qui peut dire (s'il est homme sensible) n'avoir jamais ressent la force et l'efficacité de la musique, oyant chanter quelque excellent joueur d'instrument? Quant à moy, si mon tesmoignage peult venir sur les rangs, et s'il est d'aucune authorité, je puis dire, qu'oyant en Espagne quelque fois un Fabricio Dentice, Italien, sonner de son Luth, un Antonio Caveçon, Espagnol, toucher et chanter sur les orgues, et autres excellents personnages, et spécialement estant à Alcala, oyant aucuns estudiants chanter sur la Ghitarre (ce que l'Espagnol sçait fort bien faire à la moresque, et qui approche de plus près de l'ancienne manière de chanter) je fus tellement ravy et si vivement esmeu, que je ne pouvois plus doubter de la force efficace et effect de la musique.»

(*Addenda* aux pages XLII à XLIII, à la suite du cinquième paragraphe dans les deux textes.)

Dans les archives de Simancas, N° 1345, il existe une liste «des musiciens qui accompagnèrent S. M.» (Philippe II) «dans son voyage en Angleterre», et, parmi eux, figure «Antonio de Cabezón, l'aveugle, musicien et organiste».

(*Addenda* aux pages XLIV et XLV à la suite du paragraphe deuxième, dans les deux textes.)

Dans les archives de Simancas, il existe un document (N° 553) daté de 1530, dans lequel on nomme en passant «Antonio de Cabezón l'aveugle, musicien et organiste».

[1]) Pierre Maillart arriva probablement en Espagne vers la fin de 1561, recruté par Adrian Loeff, «maître des enfants de la chapelle flamande de S. M.» Dans la liste du «second tiers de 1562» Maillart figure parmi les jeunes chanteurs «qui sont *dernièrement* arrivés de Flandre pour servir dans ladite chapelle».

[2]) Van der Straeten *(La Musique aux Pays-Bas, Tome Huitième [Les musiciens néerlandais en Espagne])* affirme, s'appuyant sur des documents intéressants et de valeur, que Pierre Maillart reçut, en effet, son instruction musicale dans la chapelle royale de Philippe II. A son arrivée, il étudia avec Pierre de Manchicourt, et, plus tard, quand cet artiste abandonna la maîtrise, avec le célèbre maître Jean Bonmarché «homme de grand savoir» comme l'écrit Maillart dans son ouvrage *Les Tons*, etc., cité dans le texte.

¿Probará, acaso, este documento que á los 20 años ya se había establecido Cabezón en Madrid, y que en edad tan juvenil se hallaba ya en posesión de su doble empleo de organista y clavicordista de la cámara de S. M.?

(*Addenda* á las págs. LVI á LVII, después del quinto párrafo del doble texto.)

A la lista de ejemplares de la obra de Cabezón, añádanse los dos siguientes: el que posée en su riquísisma biblioteca el Sr. Don Francisco Zabálburu; y el que existe en la Biblioteca Ducal de Wolfenbüttel, señalado en el catálogo: *Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der herzogl. . . . . 1890*, redactado por el sabio Doctor Emil Vogel, Bibliotecario de la *Musik-Bibliothek Peters*, de Leipzig. Este ejemplar, según ha tenido la dignación de comunicarme el Doctor Vogel, perteneció al gran organista alemán Gregorio Aichinger, que nació hacia el año 1565.[1])

El hecho es curioso y no dejaría de ofrecer interés la confrontación de las obras orgánicas de Aichinger con las de nuestro famoso organista, examinando hasta qué punto pudo influir Cabezón, como autor anterior, en la técnica del justamente alabado, aunque poco conocido, autor alemán.

Felipe Pedrell.

Madrid, 10 de Mayo de 1895.

[1]) Ignórase la época de su muerte. Vivía el año 1613, en cuyo año fecha el prólogo de una de sus obras (*Zwei Kinglieder vom Tod und letzten Gericht mit 4 Stimmen.—Dillingen, Gregorio Haenlin, 1613).*

Ce document prouve-t-il qu'à l'âge de 20 ans, Cabezón se soit déjà établi à Madrid et que, si jeune, il occupât déjà le double emploi d'organiste et de claveciniste de la chambre de S. M.?

(*Addenda* aux pages LVI et LVII, à la suite du cinquième paragraphe dans les deux textes.)

A la liste des exemplaires de l'œuvre de Cabezón, il faut ajouter les deux suivants: celui que possède, dans sa richissime bibliothèque, M. Francisco Zabálburu, et celui qui existe dans la Bibliothèque Ducale de Wolfenbüttel, désigné dans le catalogue: *Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der herzogl. . . . . 1890*, rédigé par le savant Docteur Emile Vogel, Bibliothécaire de la *Musik-Bibliothek Peters*, de Leipzig. Cet exemplaire, d'après la communication qu'a daigné me faire le Docteur Vogel, a appartenu au grand organiste allemand Grégoire Aichinger, né vers 1565. [1])

Le fait est curieux, et la comparaison des ouvrages d'orgue de Aichinger avec ceux de notre fameux organiste, ne manquerait pas d'intérêt, si l'on voulait examiner jusqu'à quel point Cabezón, comme auteur antérieur, a pu influencer la technique de l'auteur allemand, justement louangé, quoique peu connu.

Felipe Pedrell.

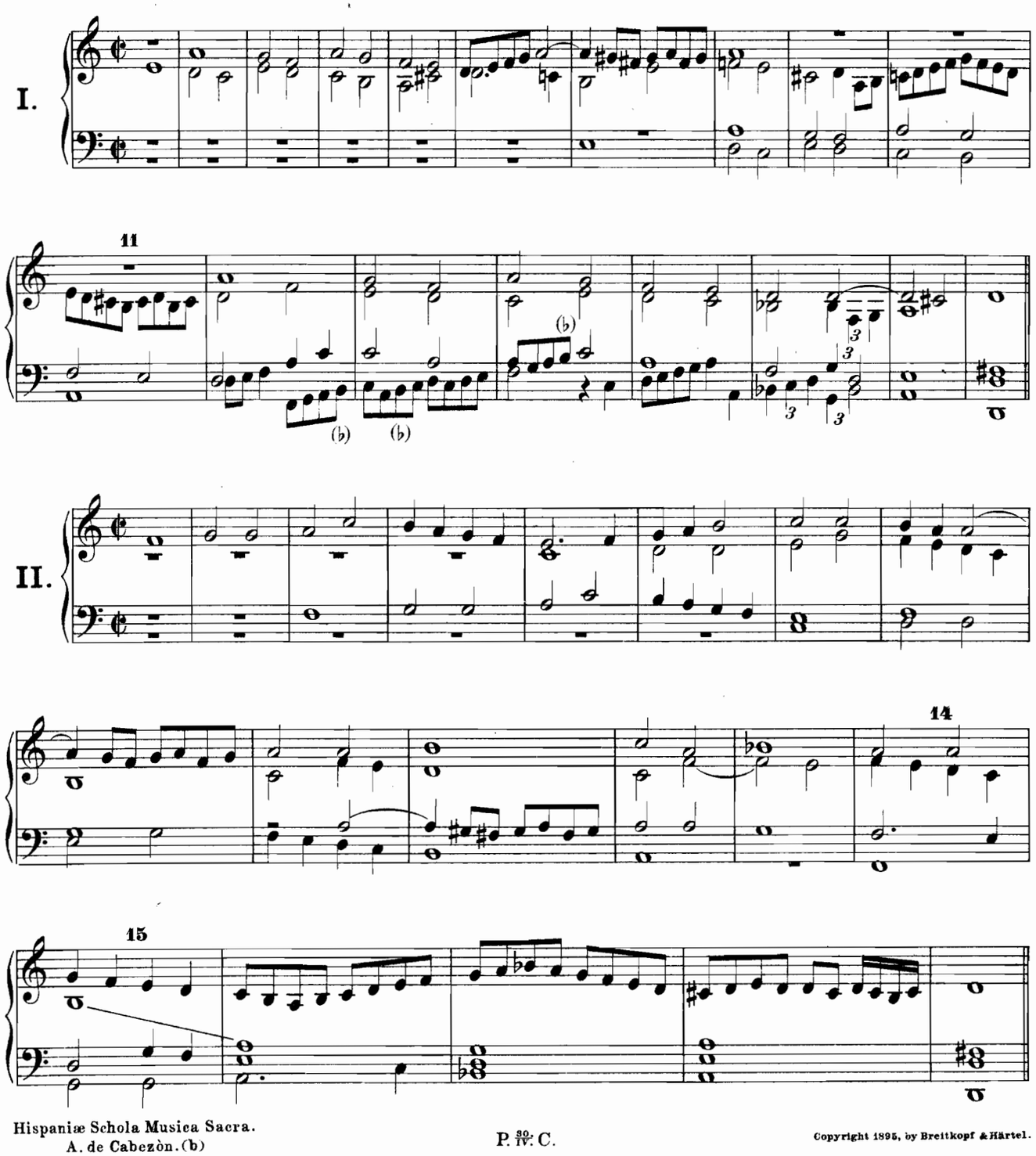
Madrid, 10 Mai 1895.

[1]) On ignore l'époque de sa mort. Il vivait en 1613, et le prologue d'un de ses ouvrages porte cette date (*Zwei Kinglieder vom Tod und letzten Gericht mit 4 Stimmen. — Dillingen, Gregorio Haenlin, 1613).*

Salmodia para el MAGNIFICAT.
Psalmodie pour le MAGNIFICAT.

Versillos del Primer Tono.

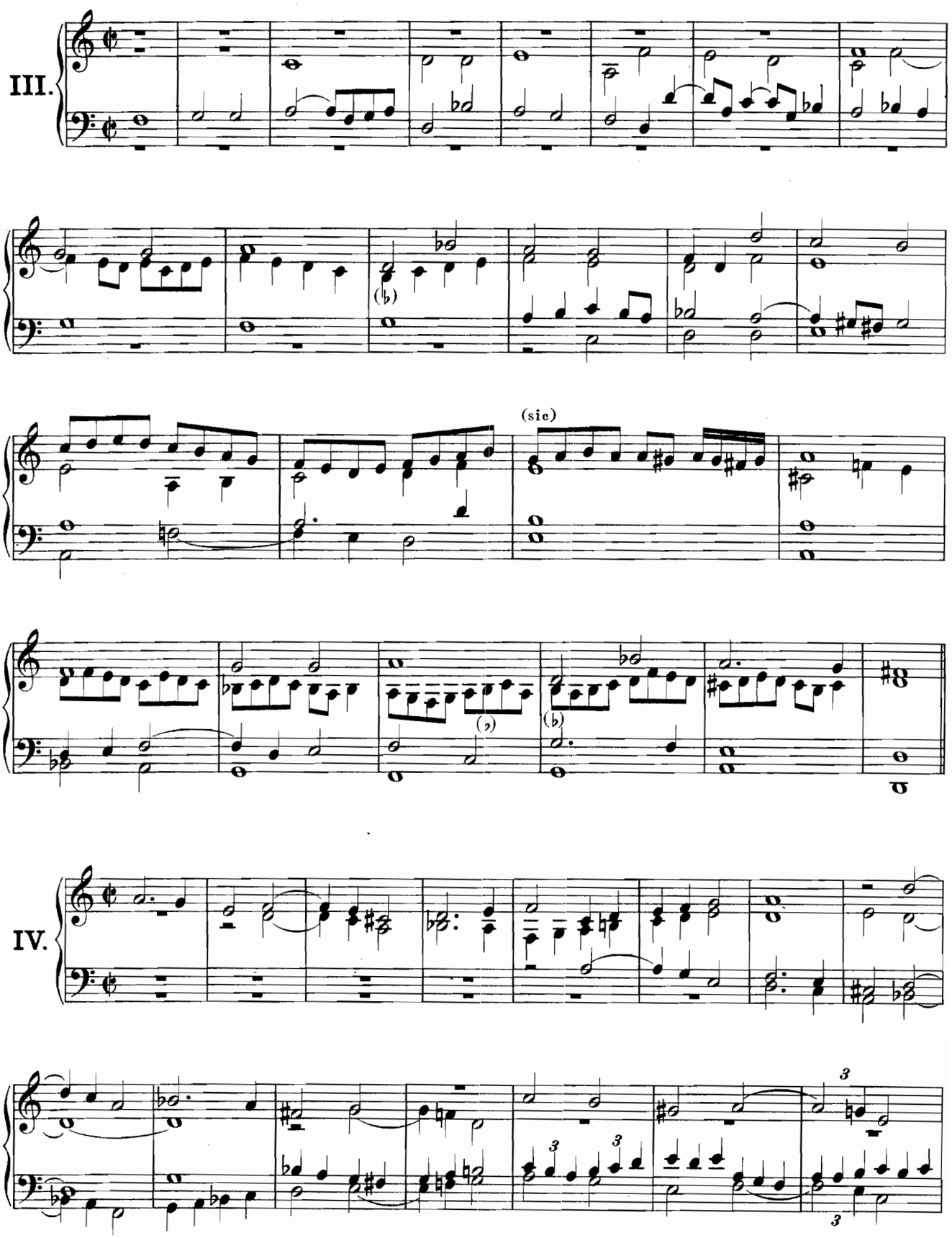
Versets du Premier ton.

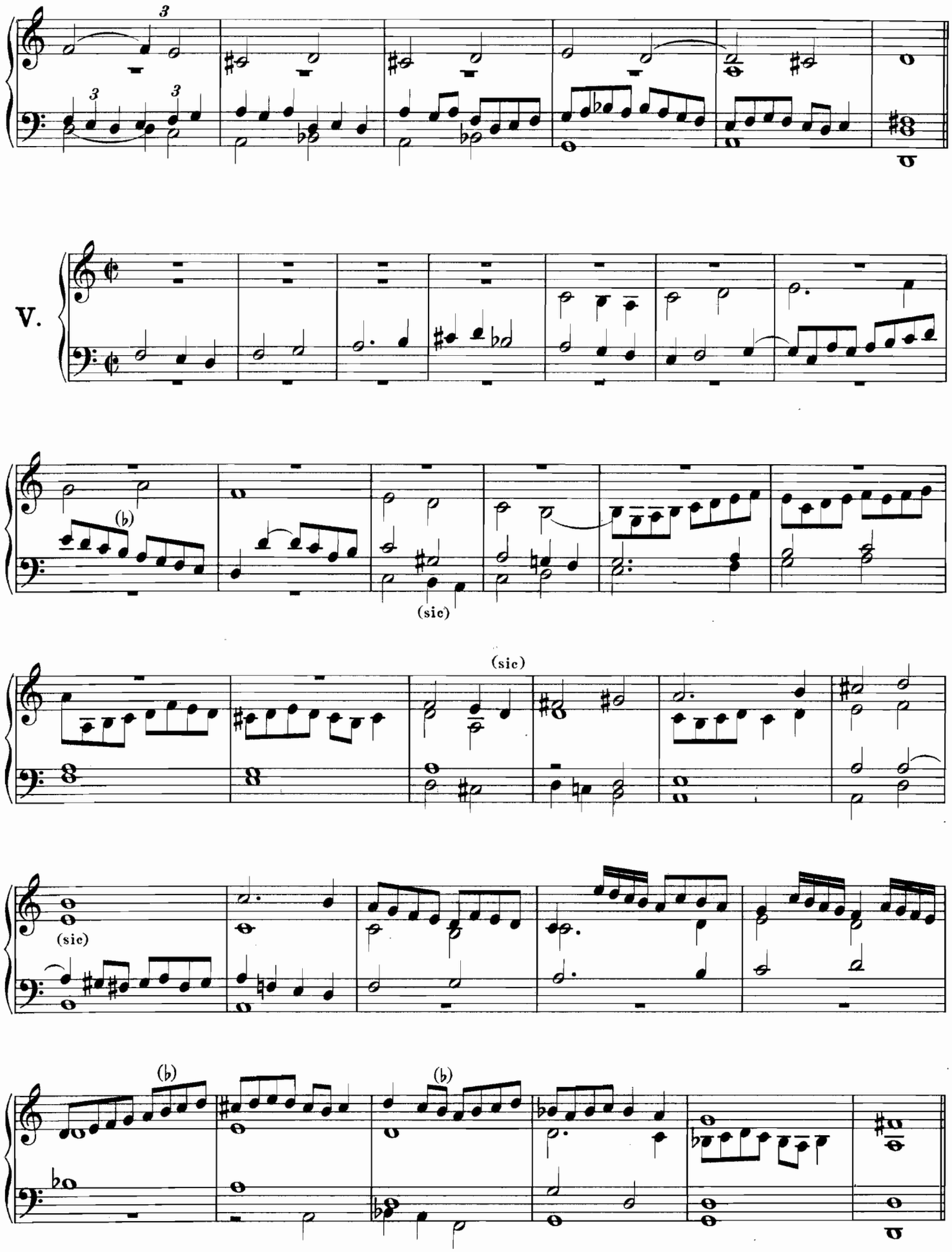


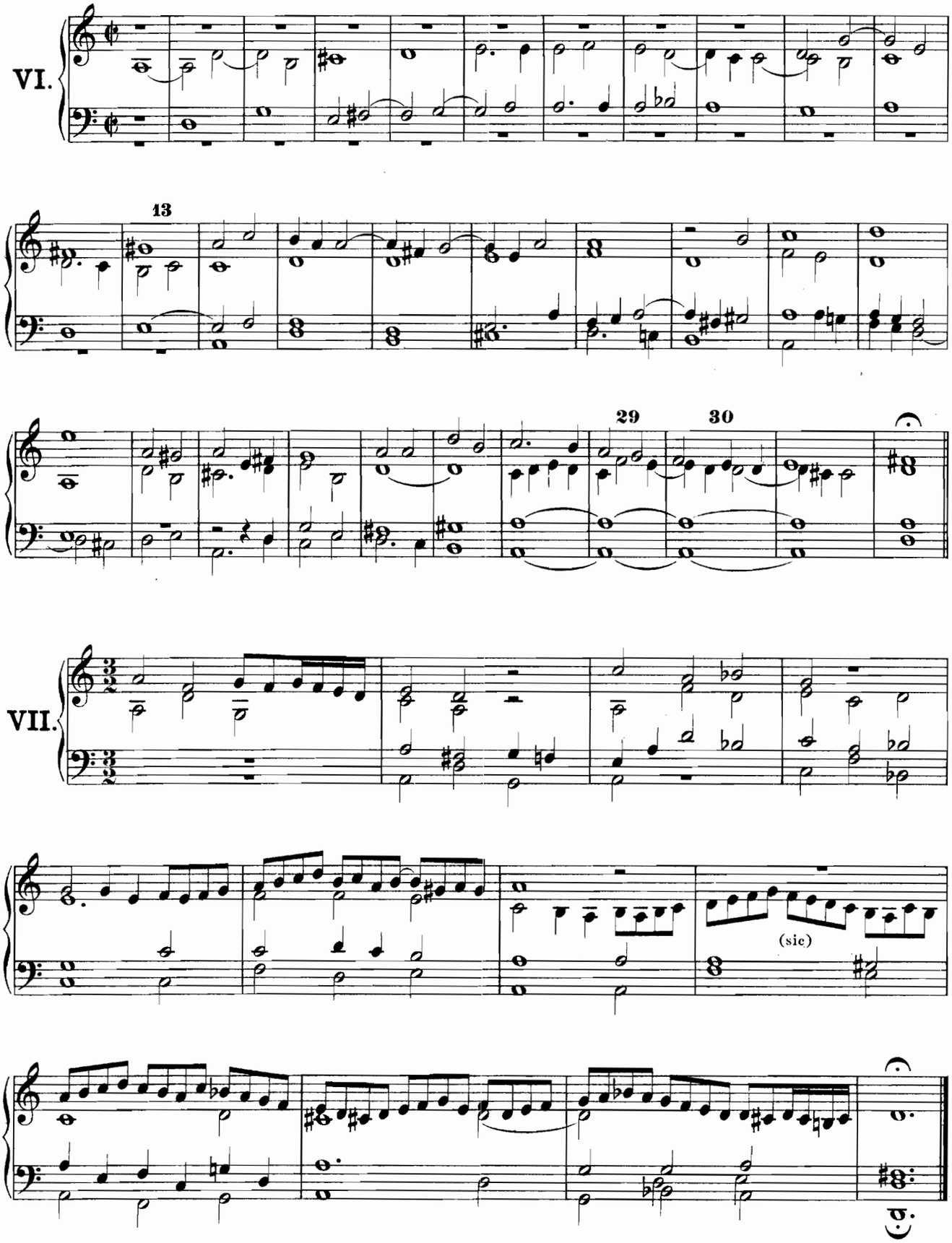
Hispaniæ Schola Musica Sacra.
A. de Cabezòn. (b)

P. $\frac{30}{IV}$ C.

Copyright 1895, by Breitkopf & Härtel.

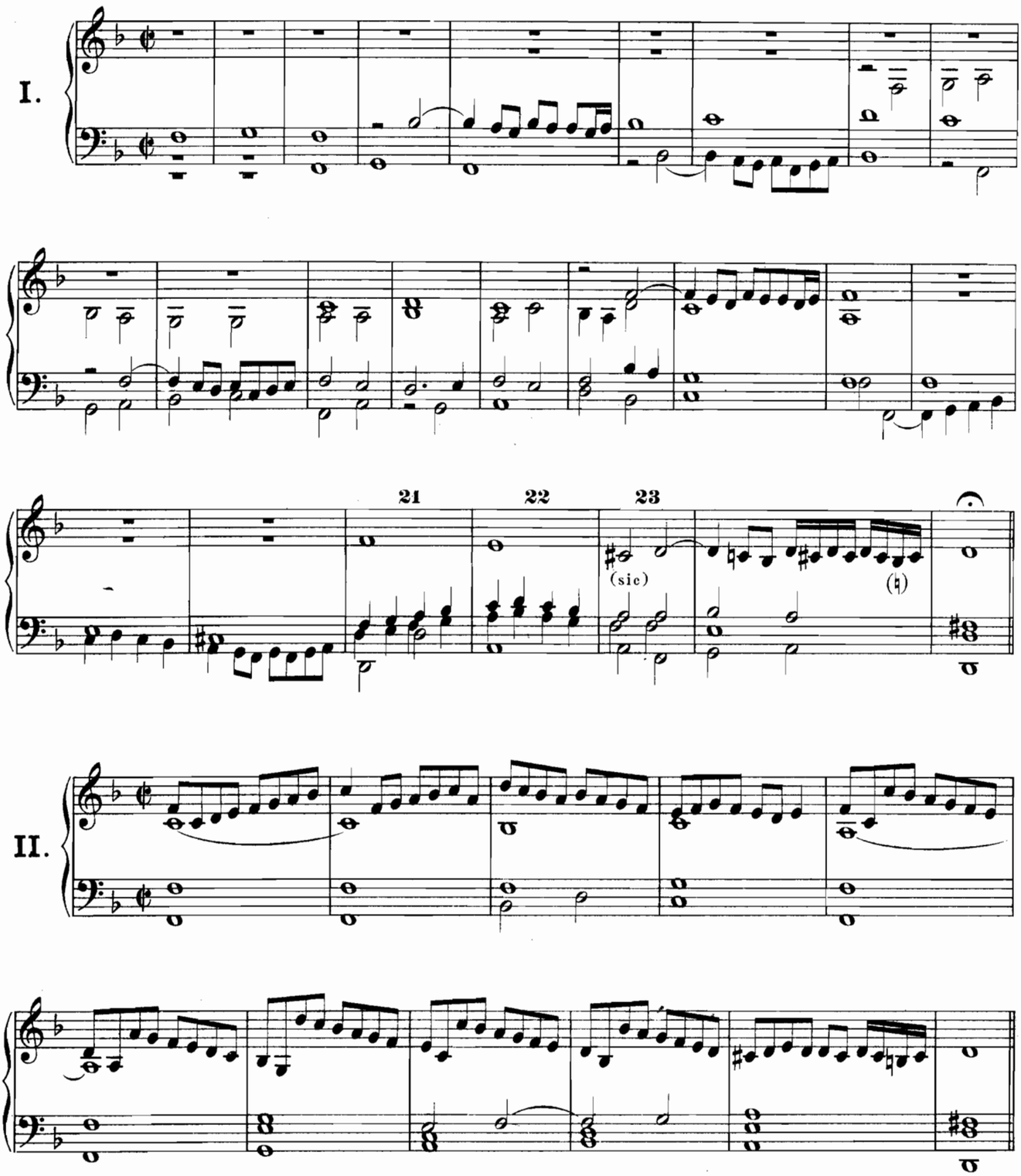

III.
(sic)
IV.

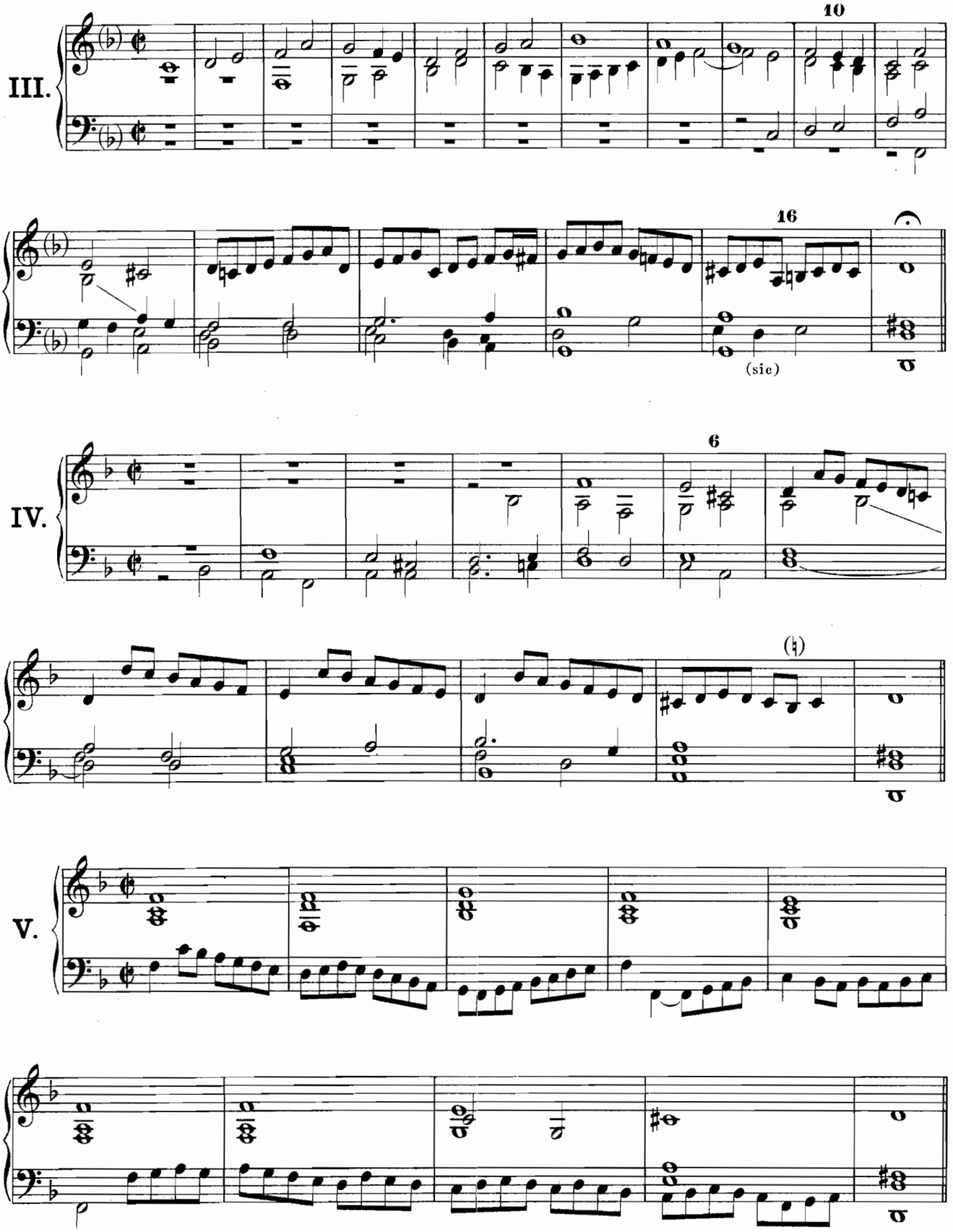

V.
(♭)
(sic)
(sic)
(sic)
(♭)
(♭)


VI.
13
29
30
VII.
(sic)

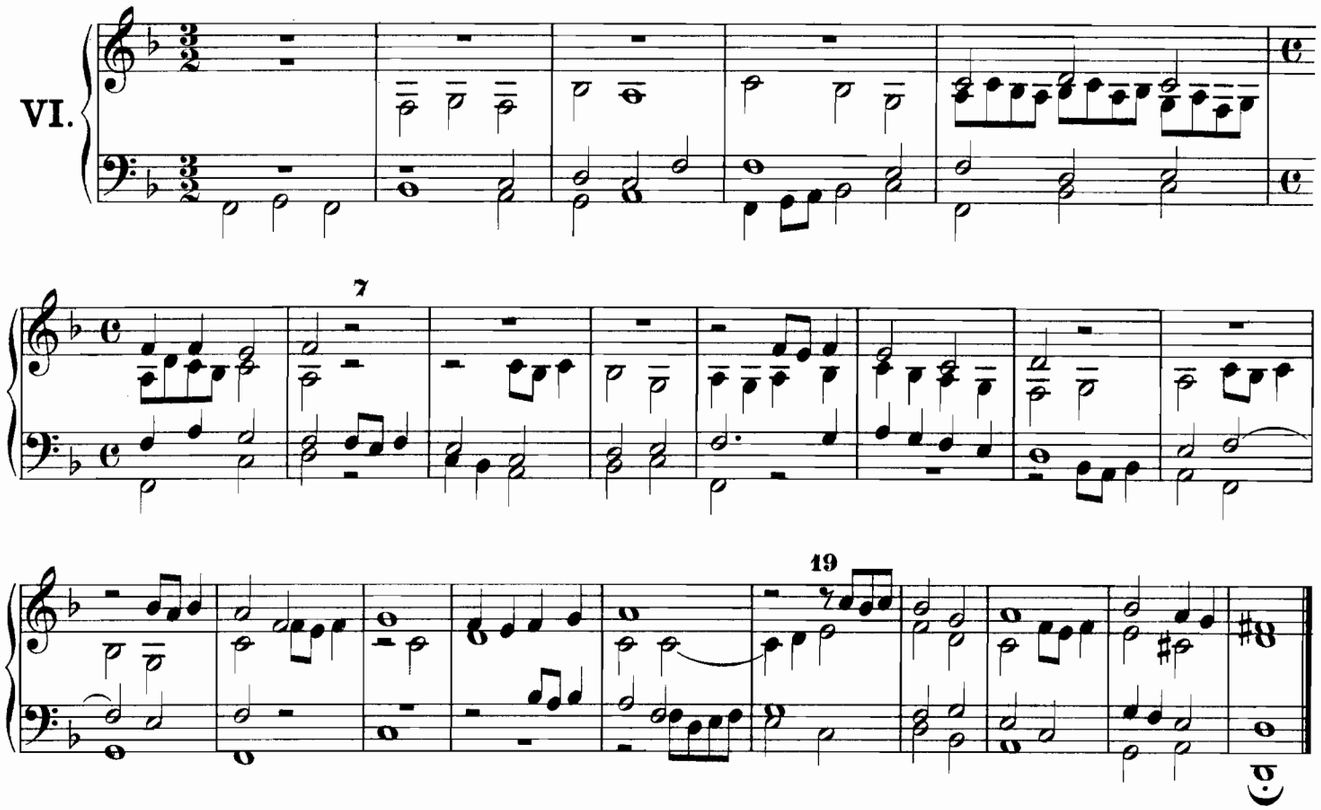
Versillos del Segundo Tono.

Versets du Deuxième ton.




III.
10
16
(sic)
IV.
6
(♮)
V.

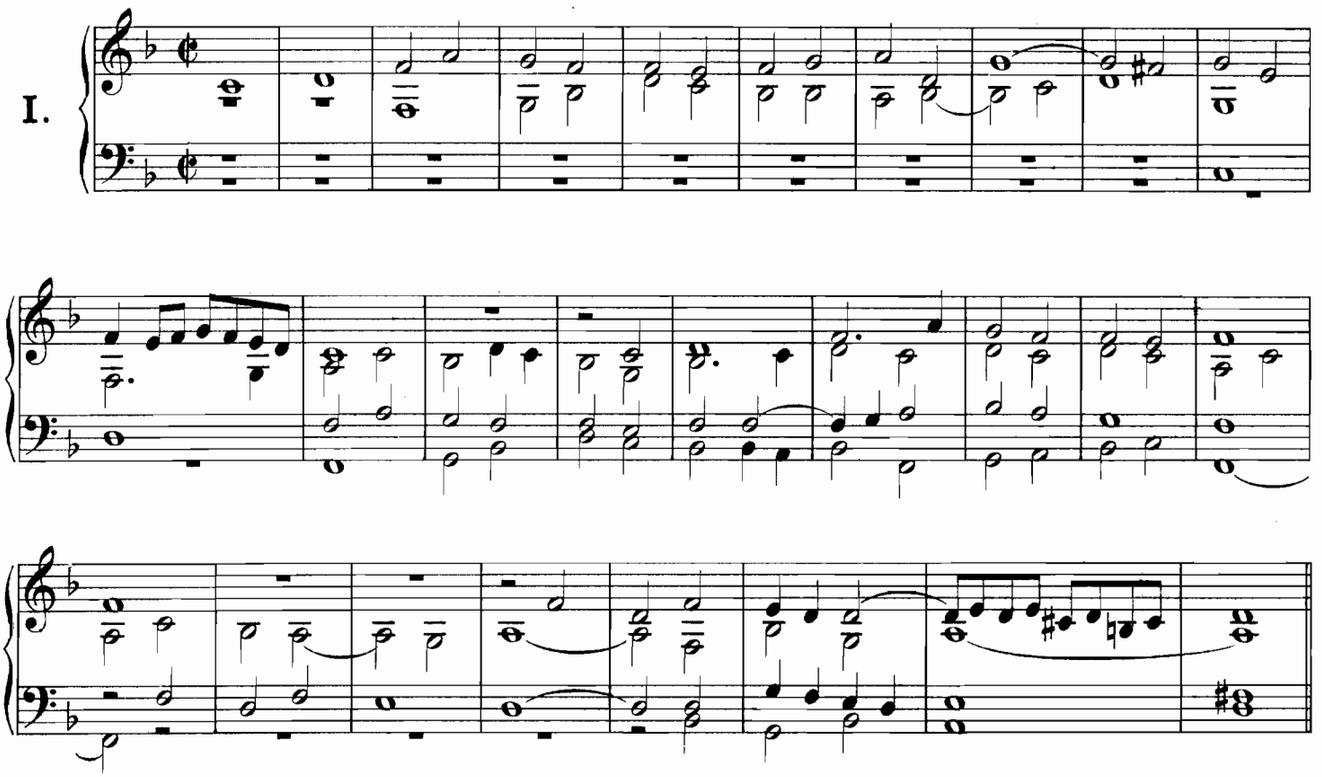
VI.

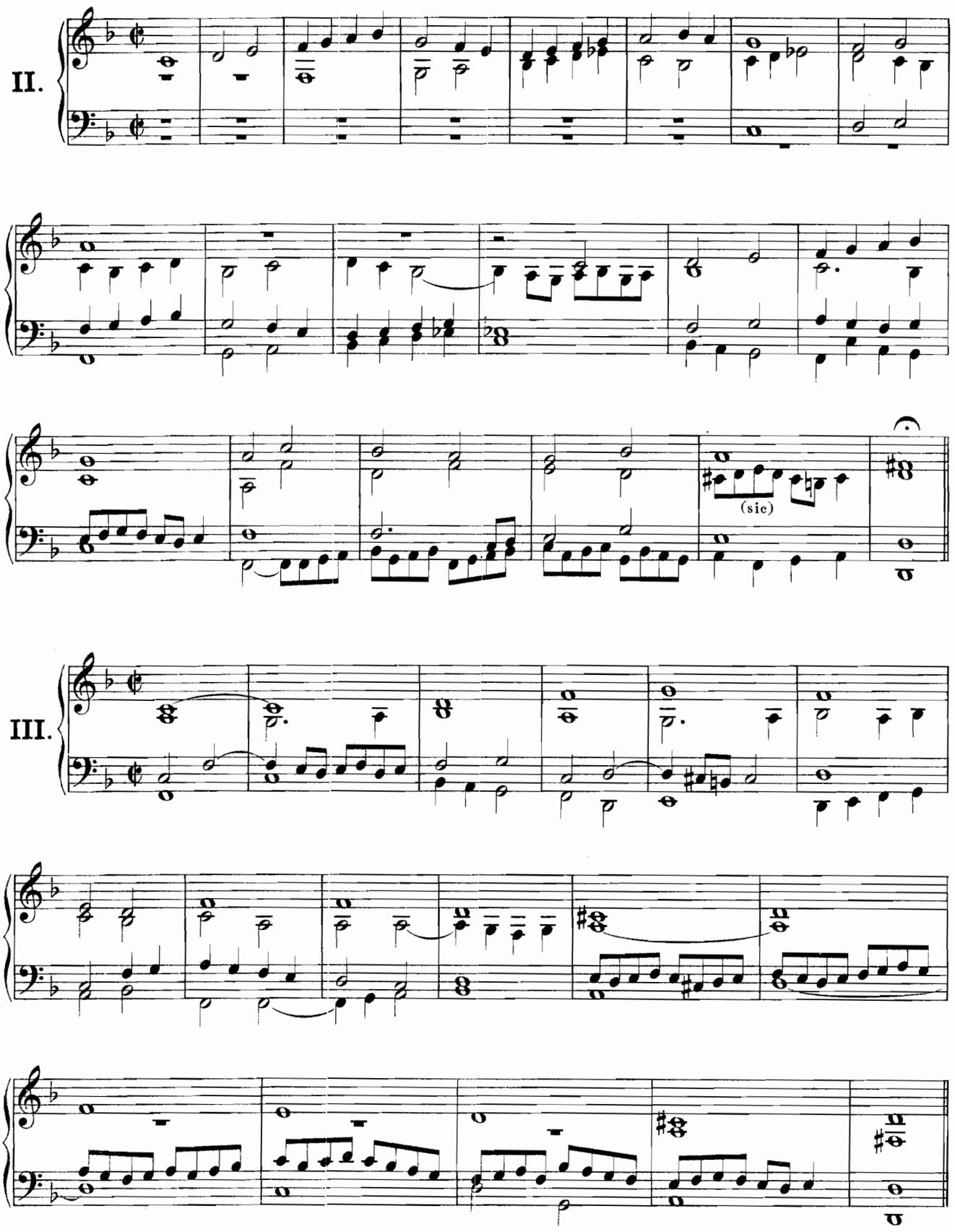


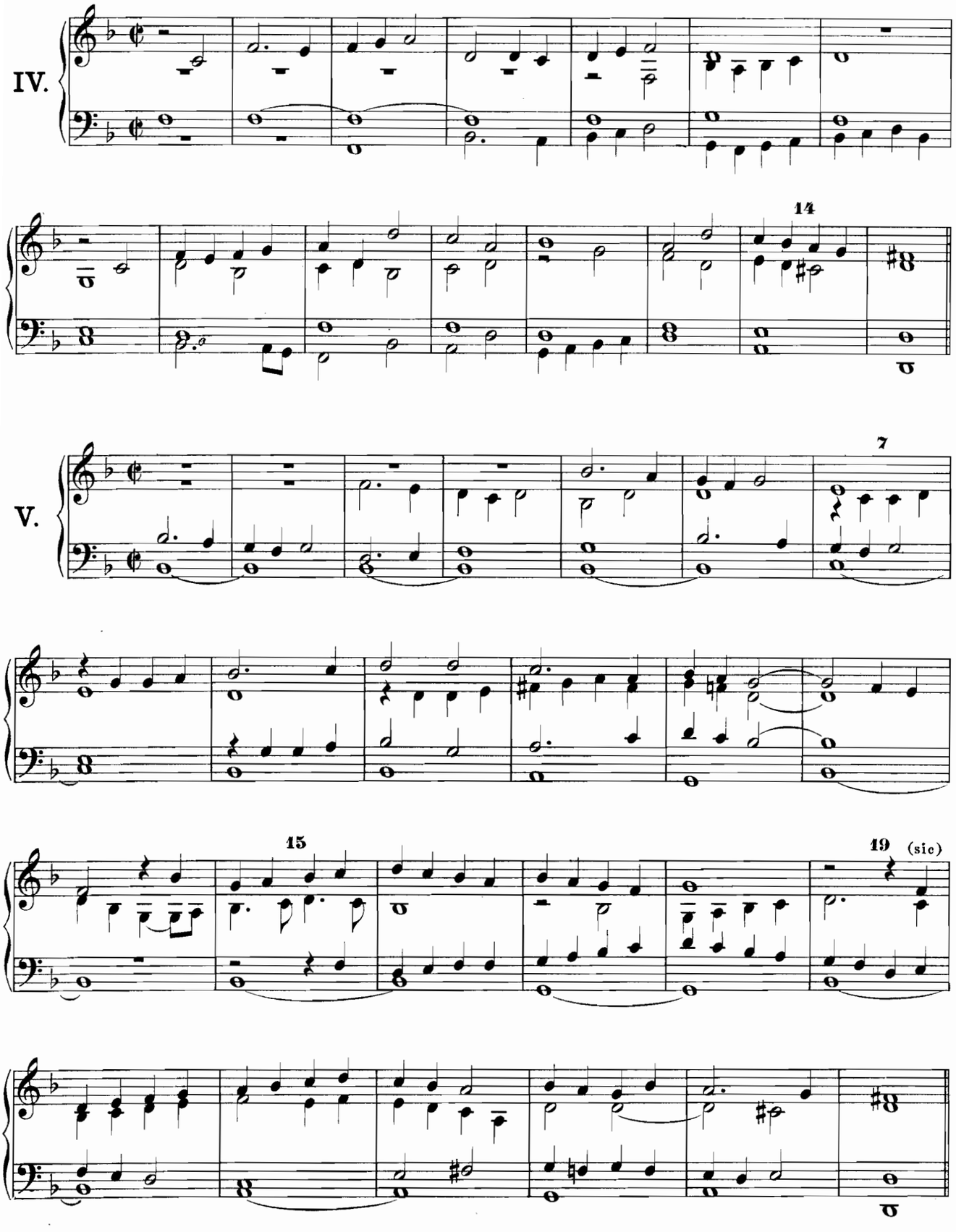
Versillos del Tercer Tono.

Versets du Troisième ton.

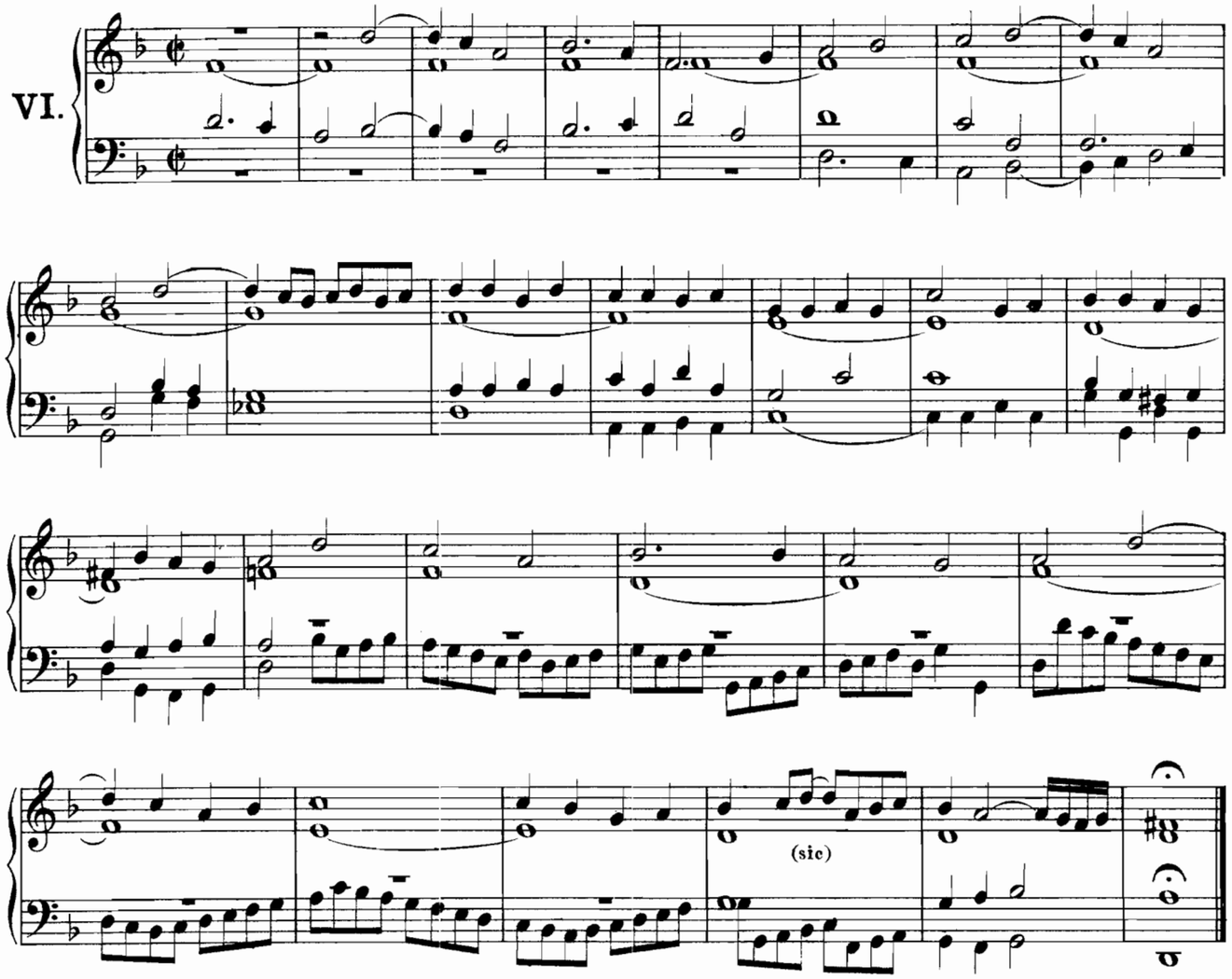
I.




II.
(sic)
III.


IV.
14
V.
7
15
19
(sic)

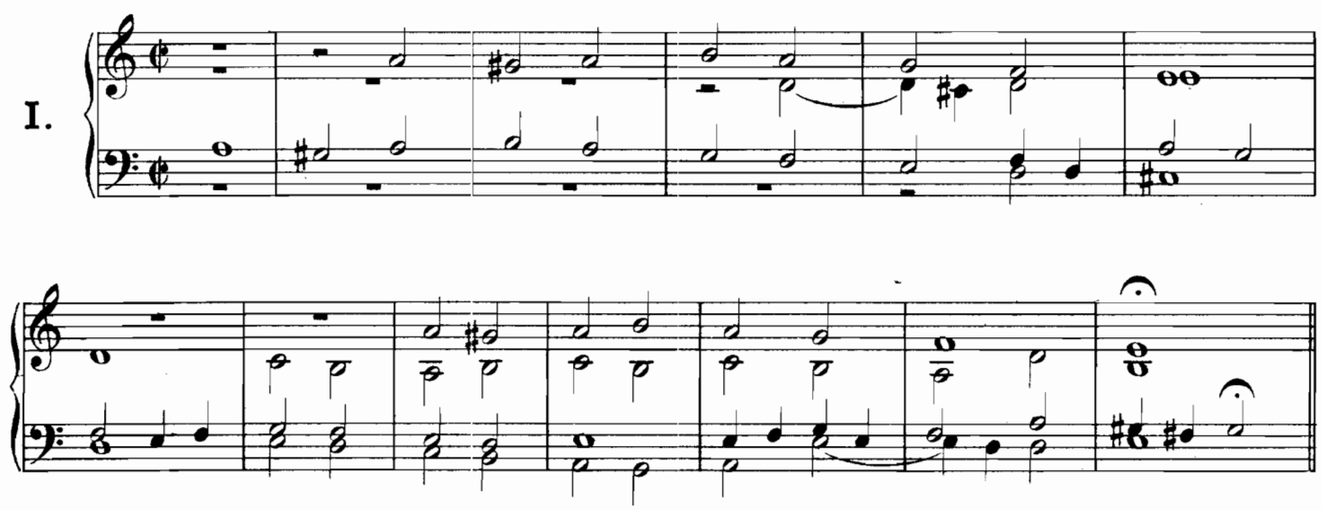
VI.

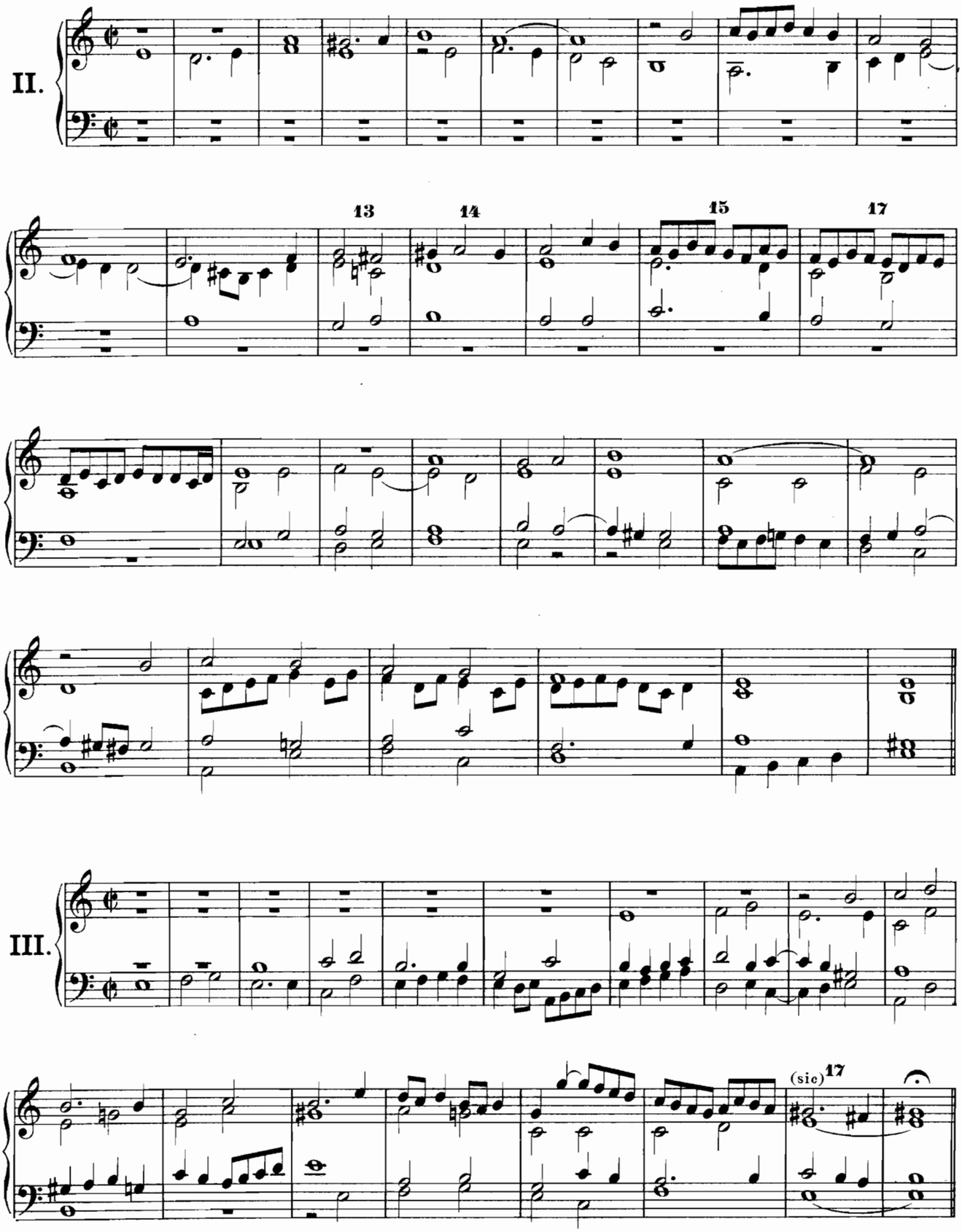


Versillos del Cuarto Tono.

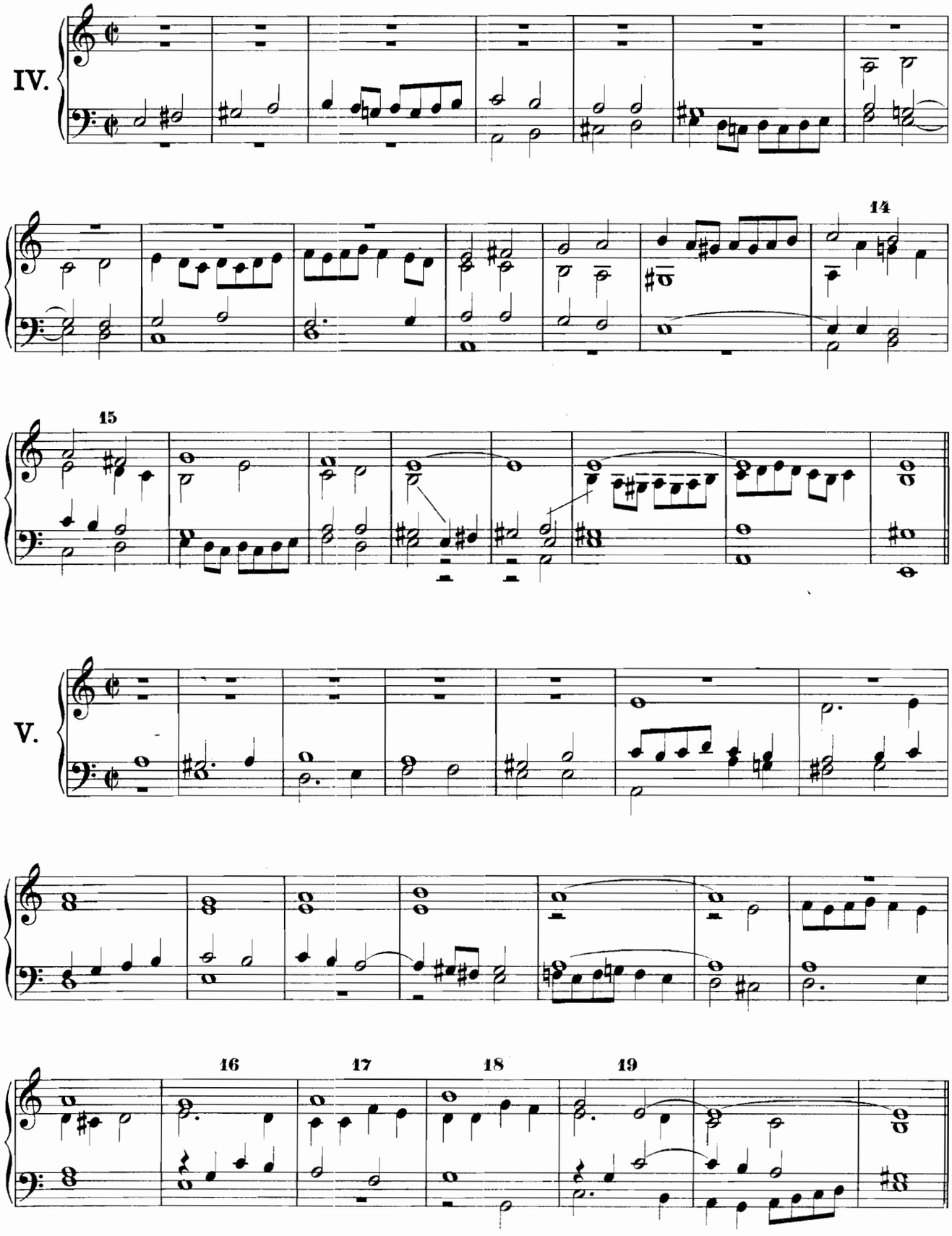
Versets du Quatrième ton.

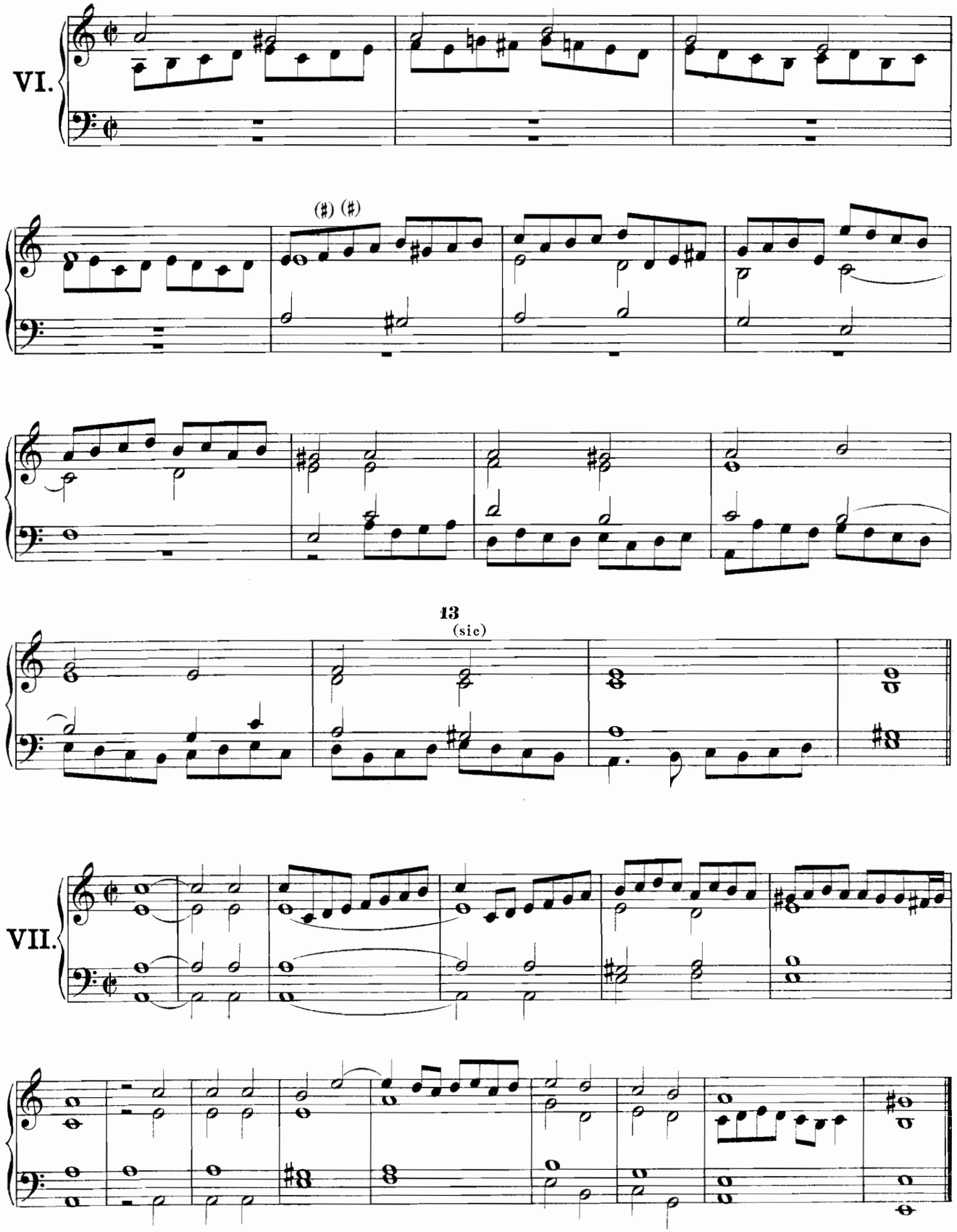
I.





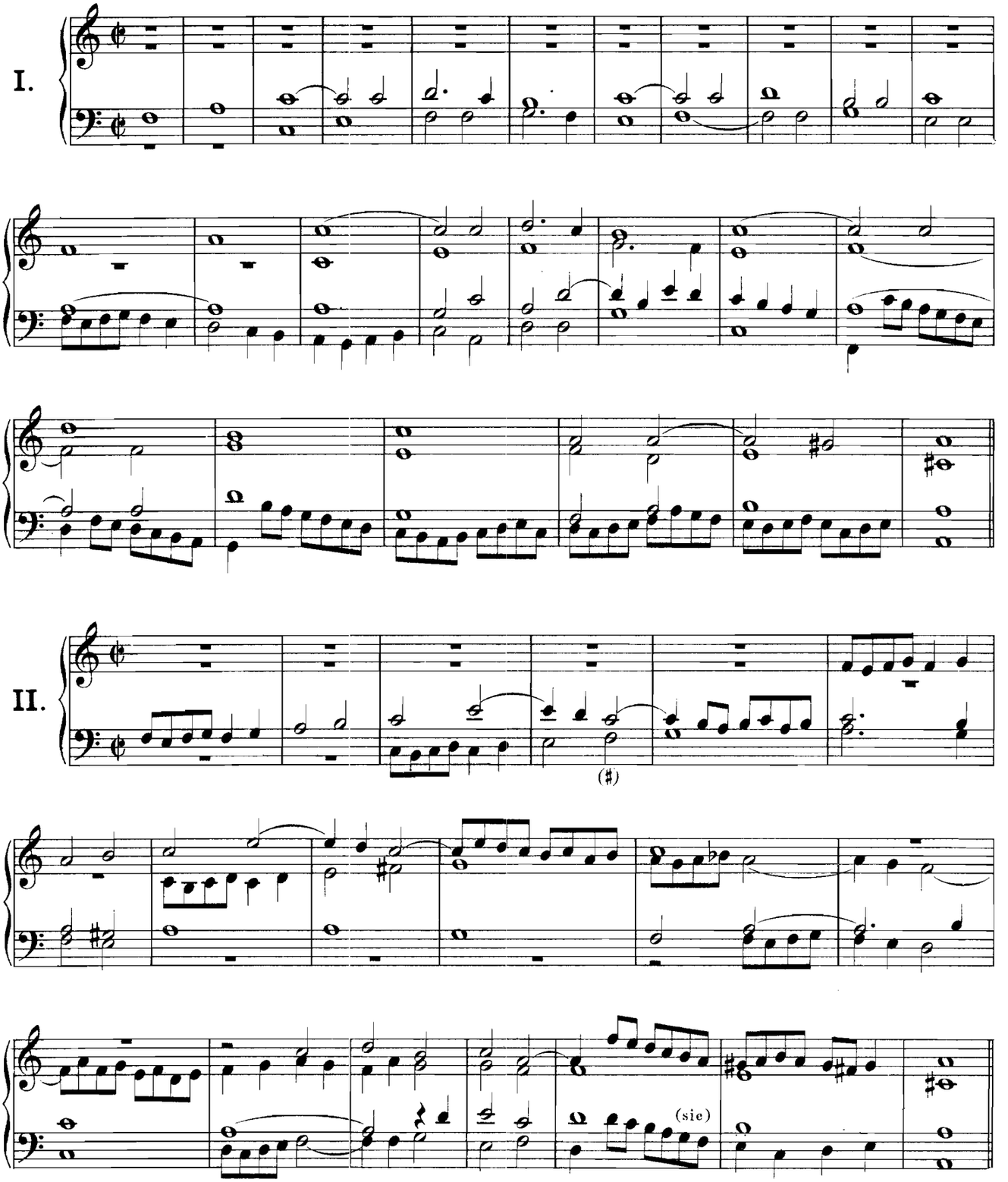
P. & C.


IV.
14
15
V.
16
17
18
19


VI.
(♯) (♯)
13
(sic)
VII.

Versillos del Quinto Tono.

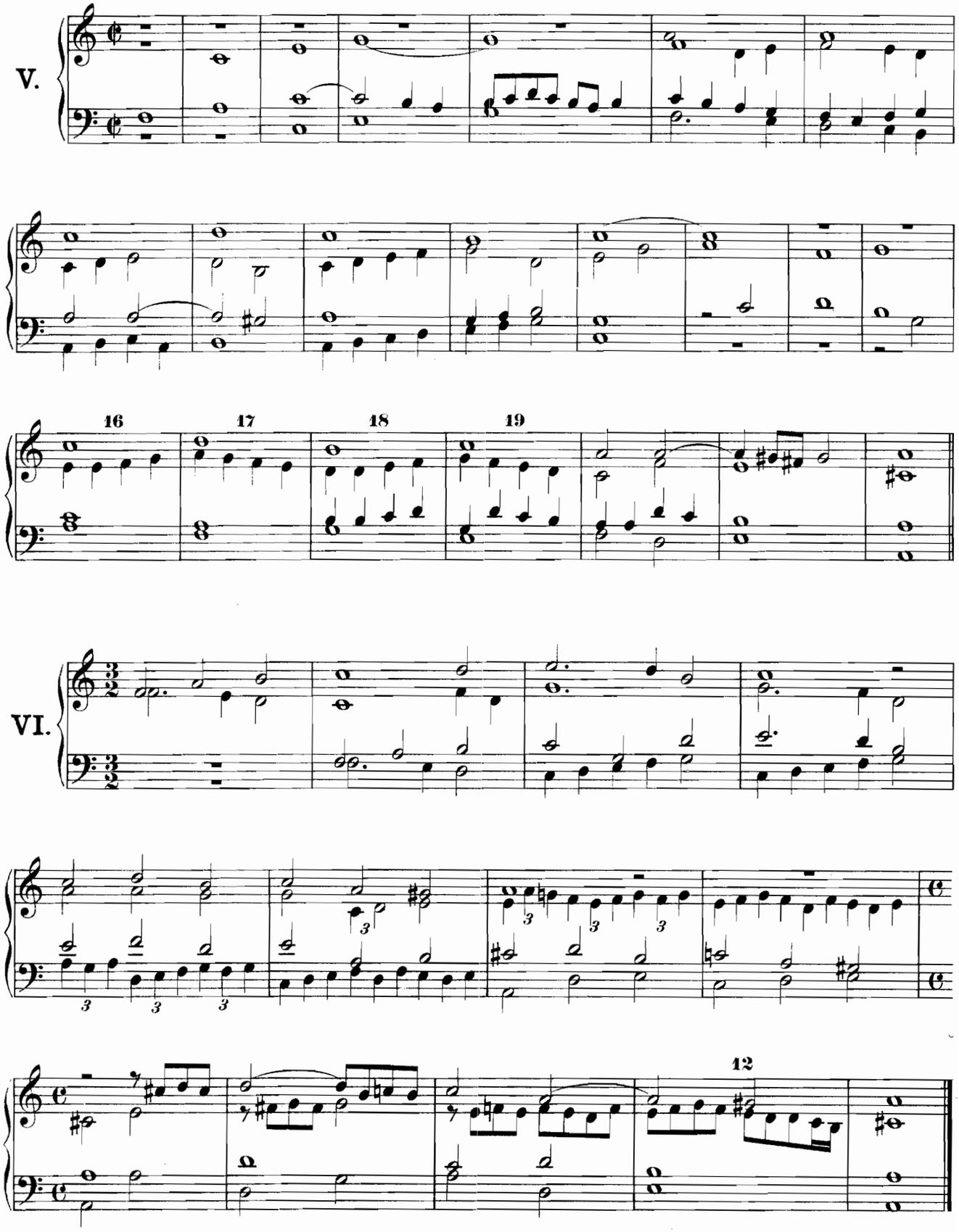
Versets du Cinquième ton.



III.

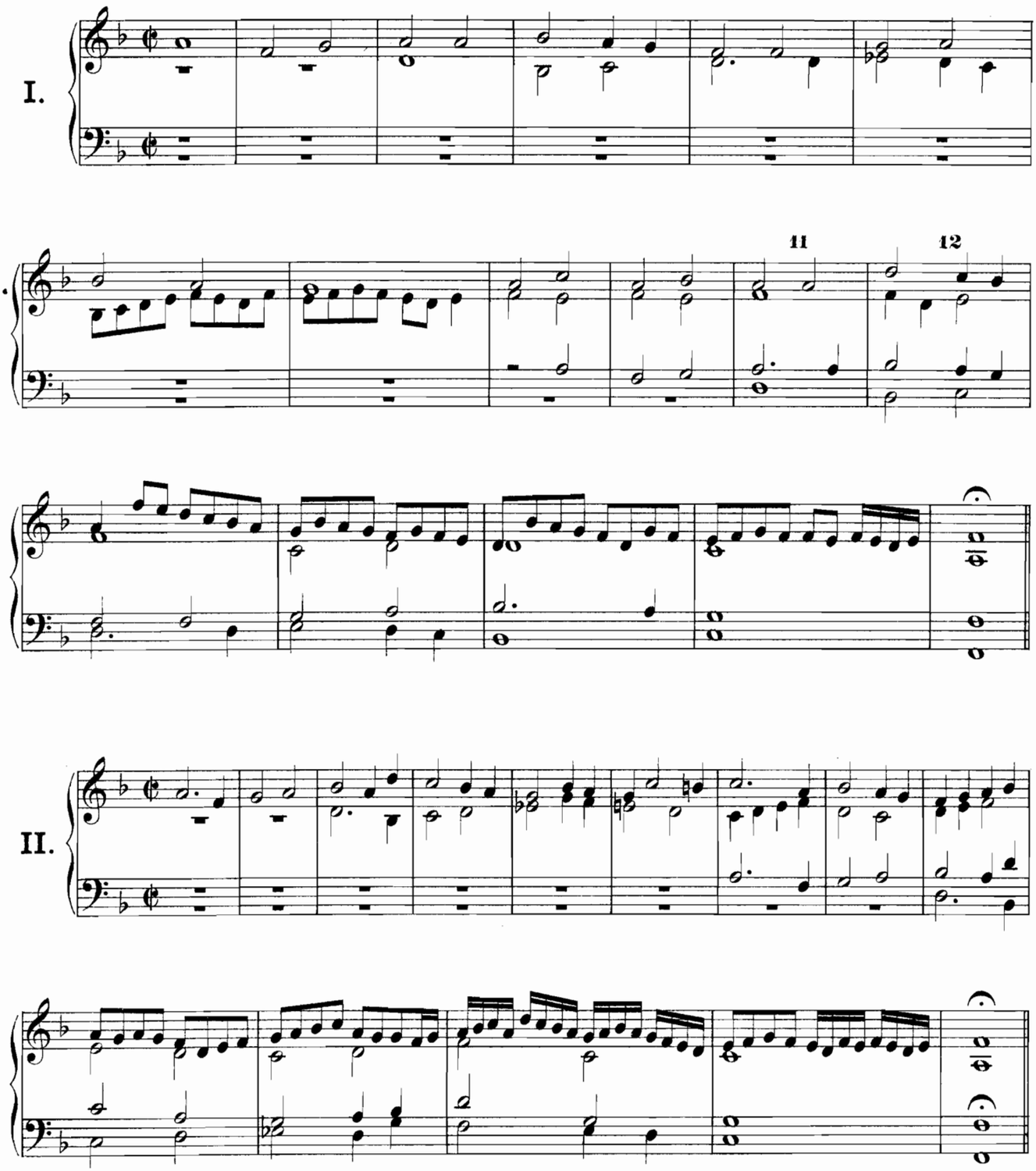
IV.

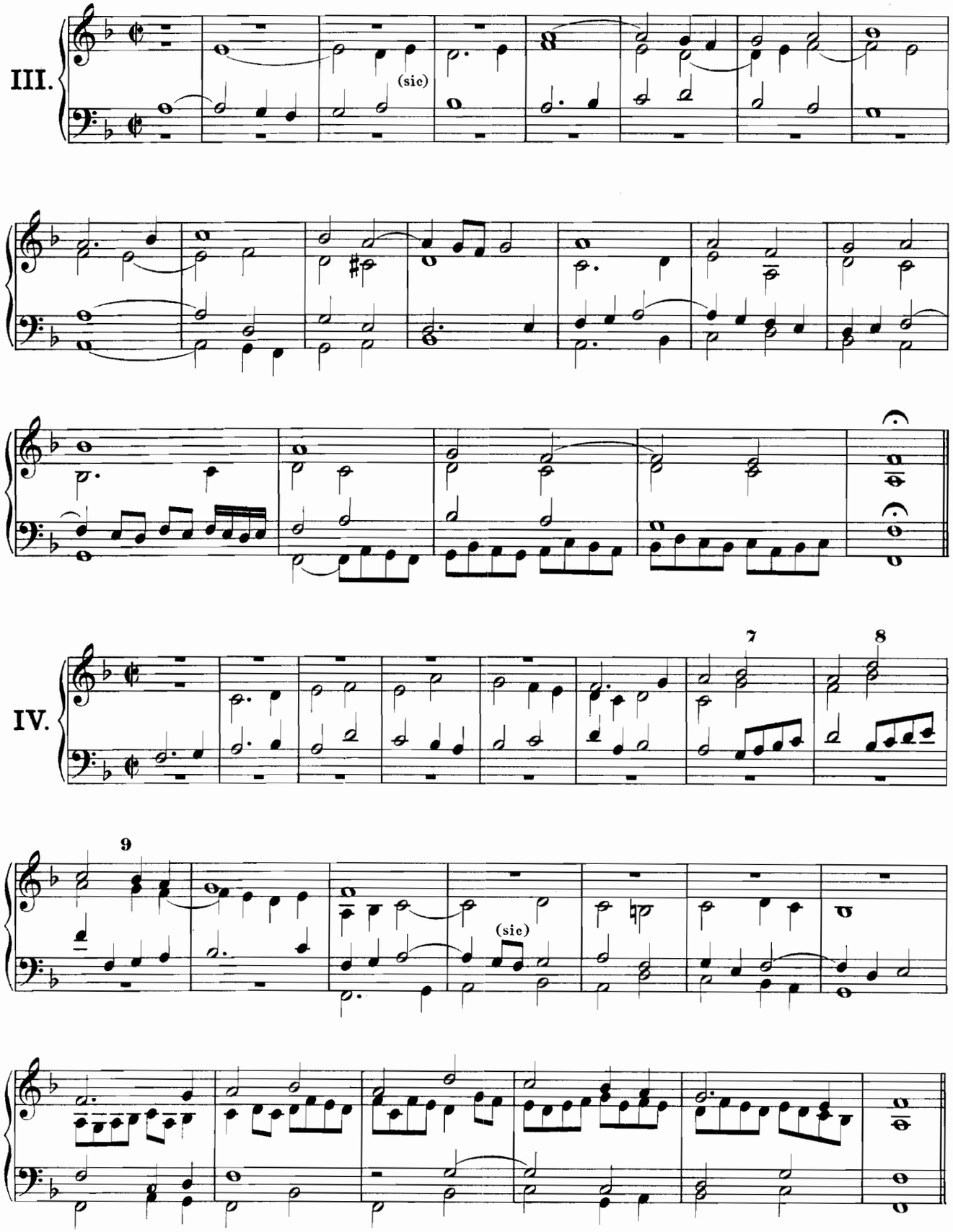
22

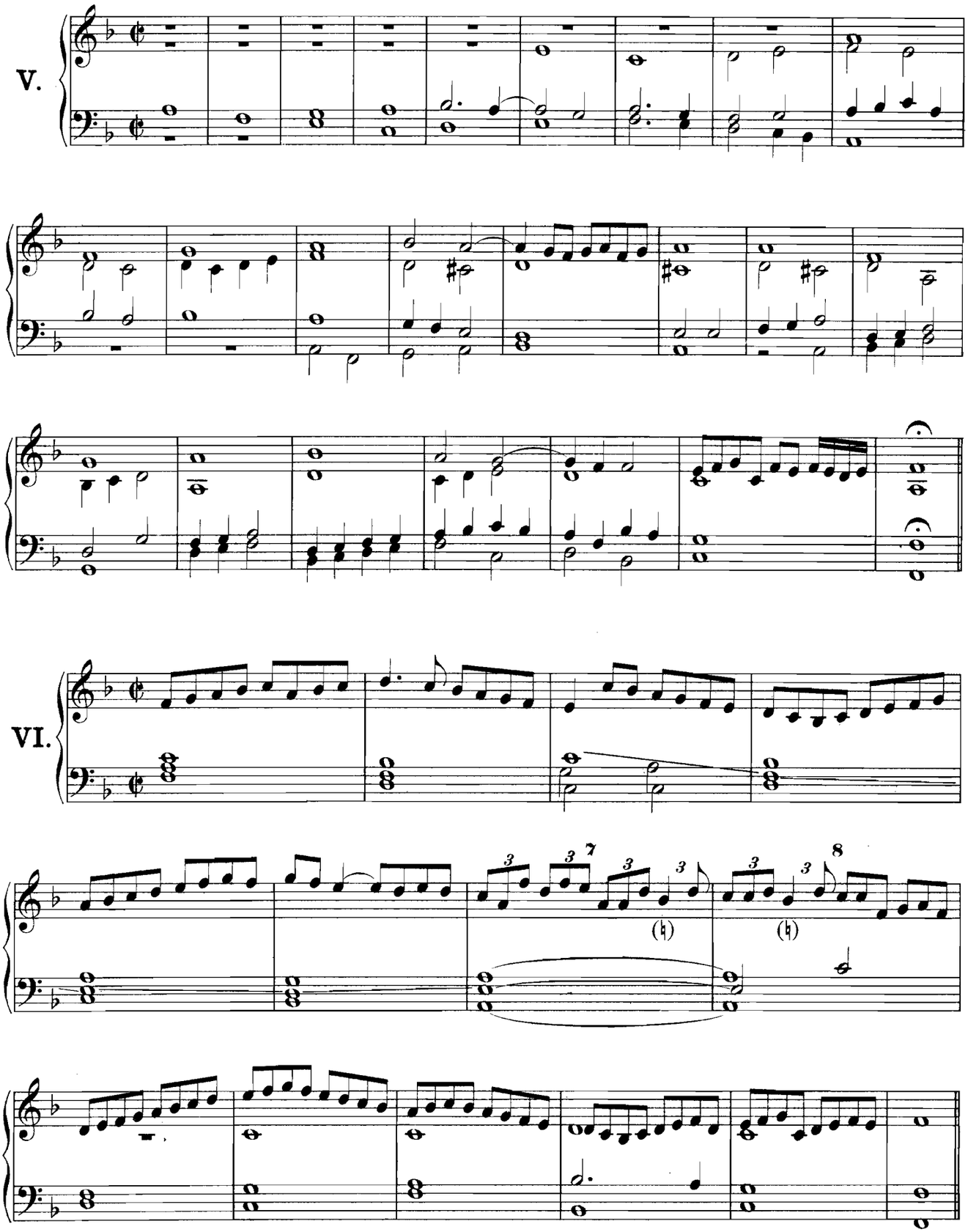

V.
16
17
18
19
VI.
12

Versillos del Sexto Tono.

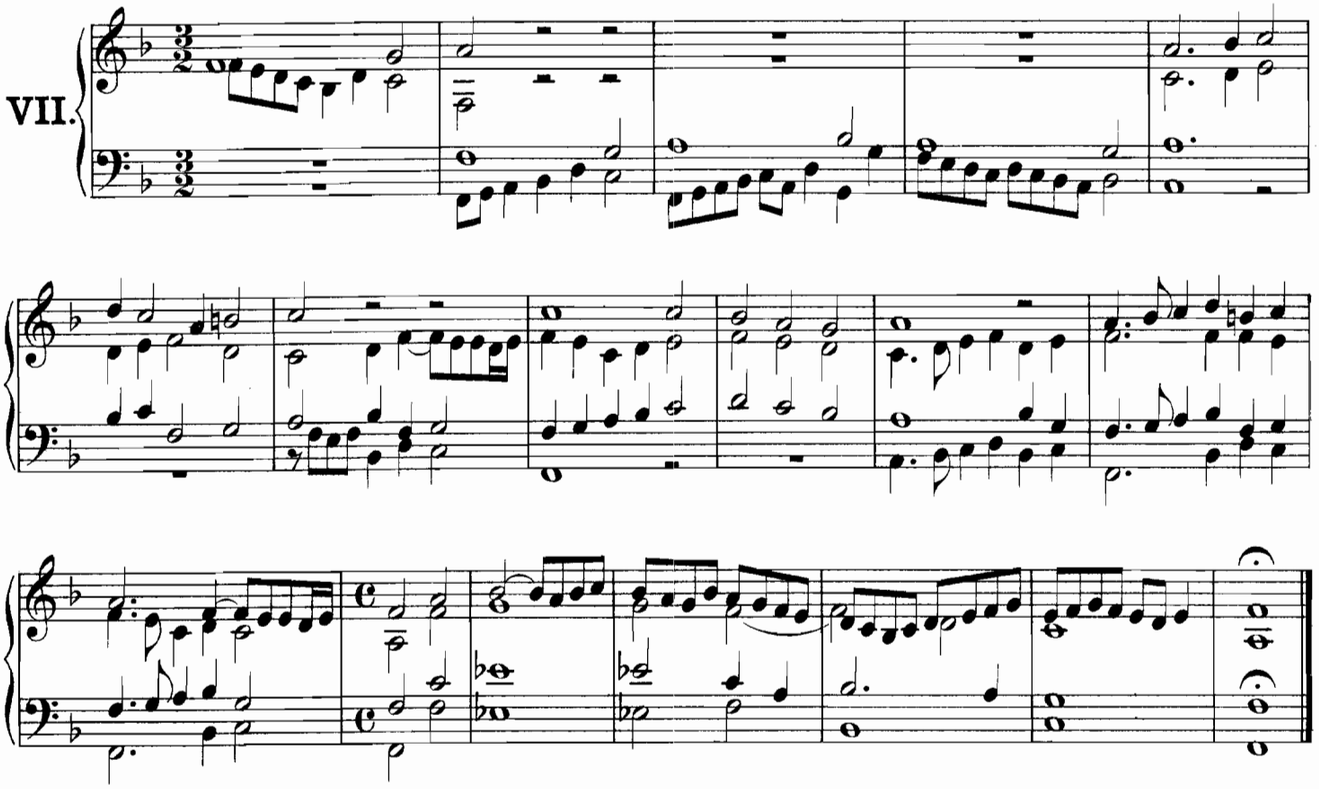
Versets du Sixième ton.




III.
(sic)
IV.
7
8
9
(sic)


V.
VI.

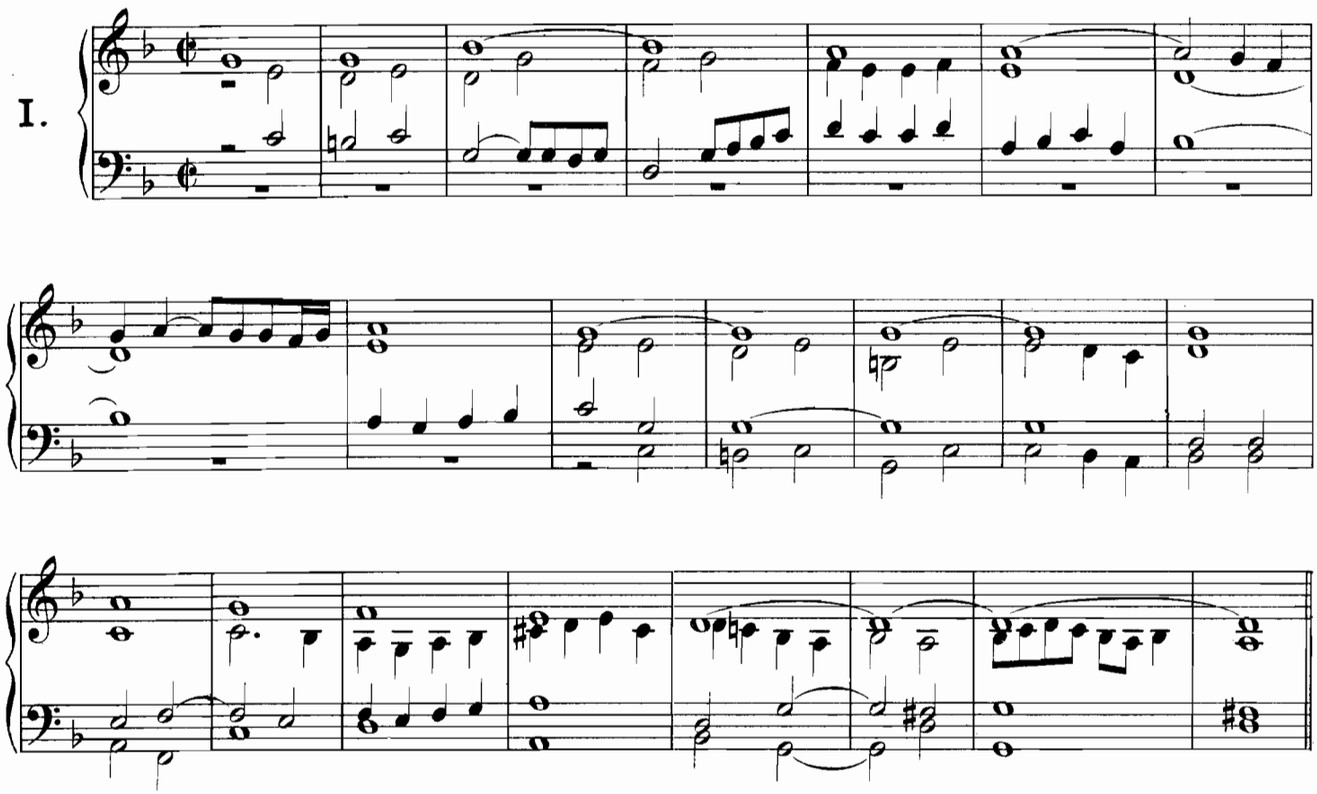
VII.

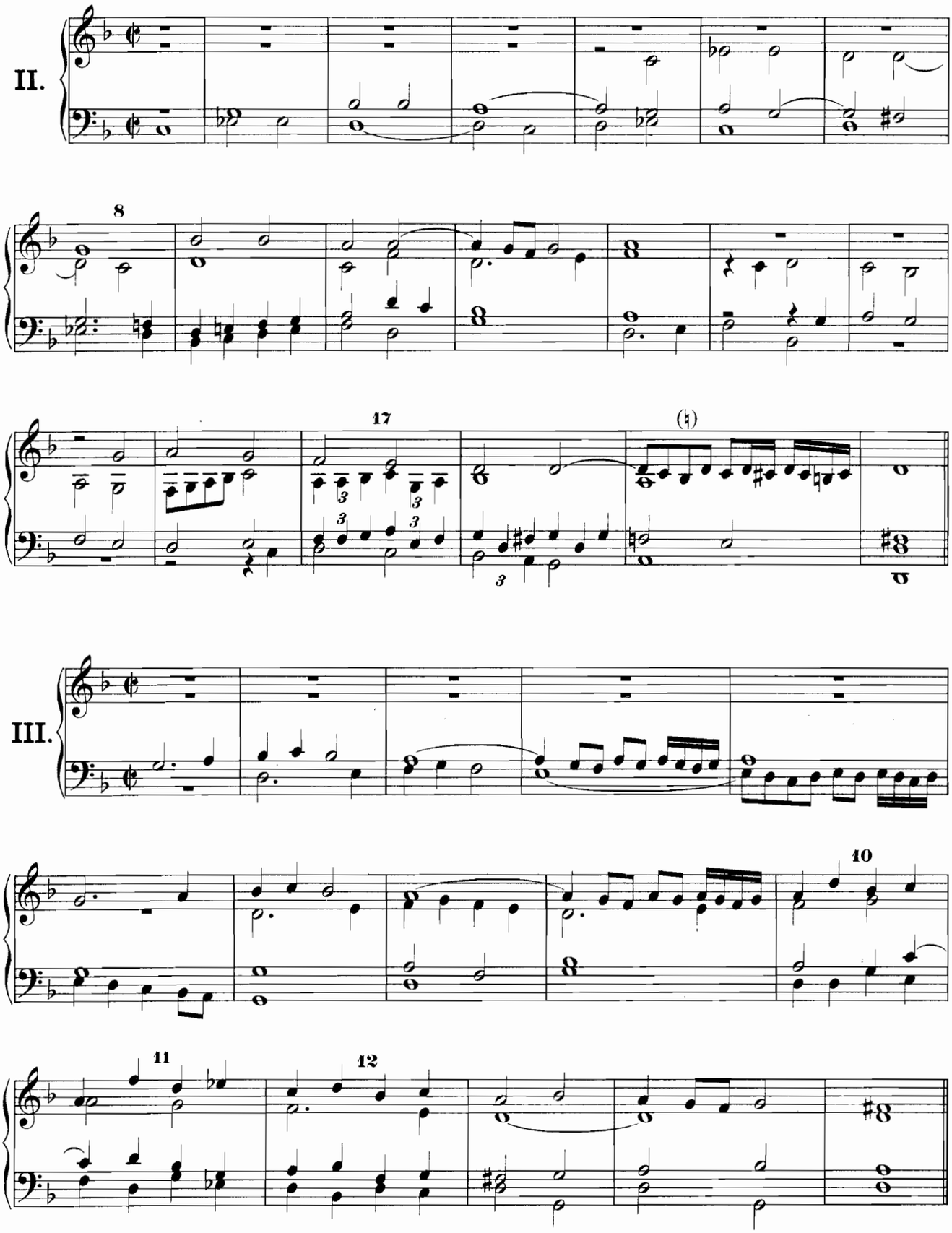


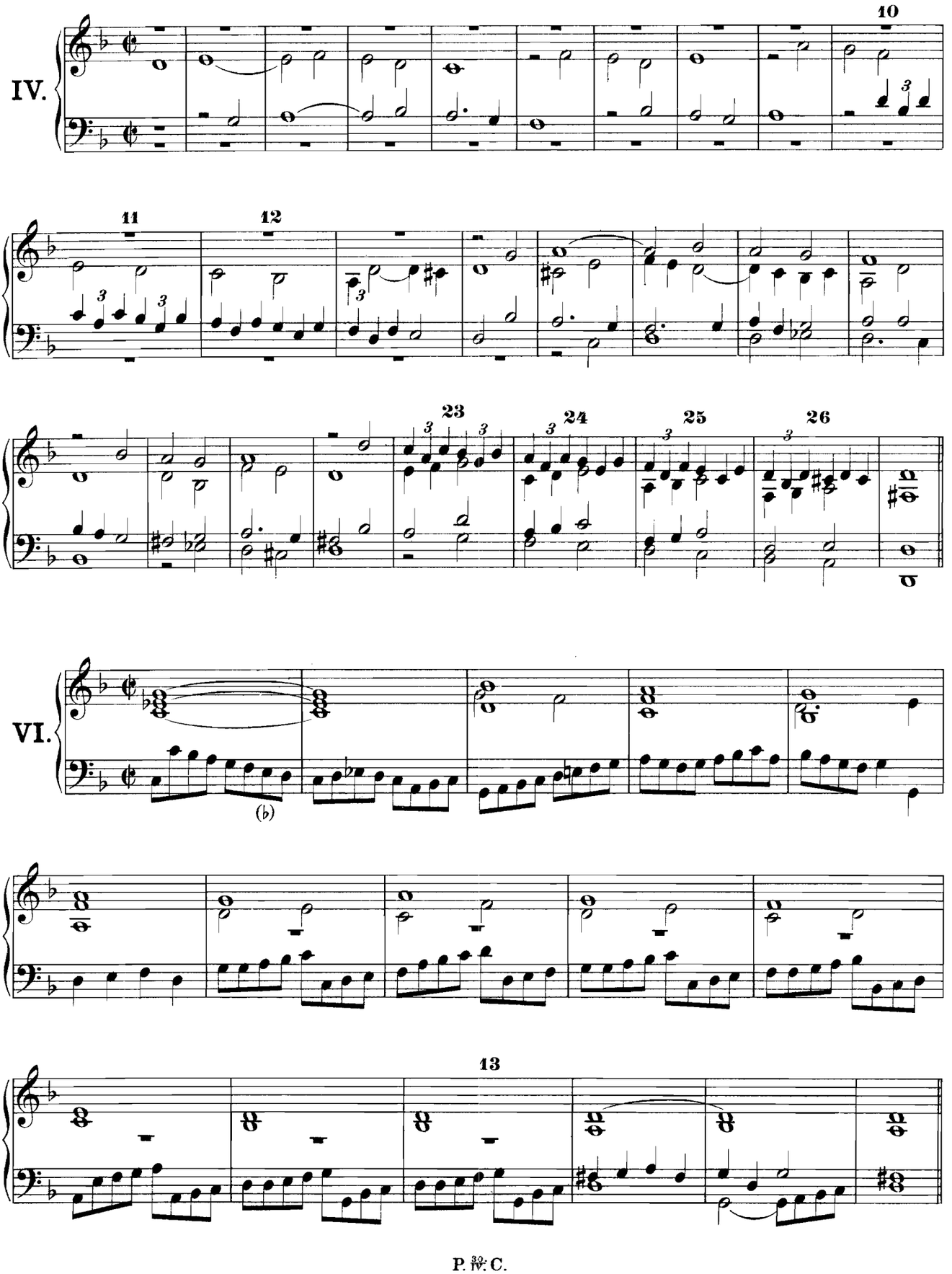
Versillos del Sèptimo Tono.

Versets du Septième ton.

I.




II.
8
17
(♮)
III.
10
11
12


IV.
10
11
12
23
24
25
26
VI.
(b)
13

VII.

(sic) (sic)

Versillos del Octavo Tono.

Versets du Huitième ton.

I.

8 9

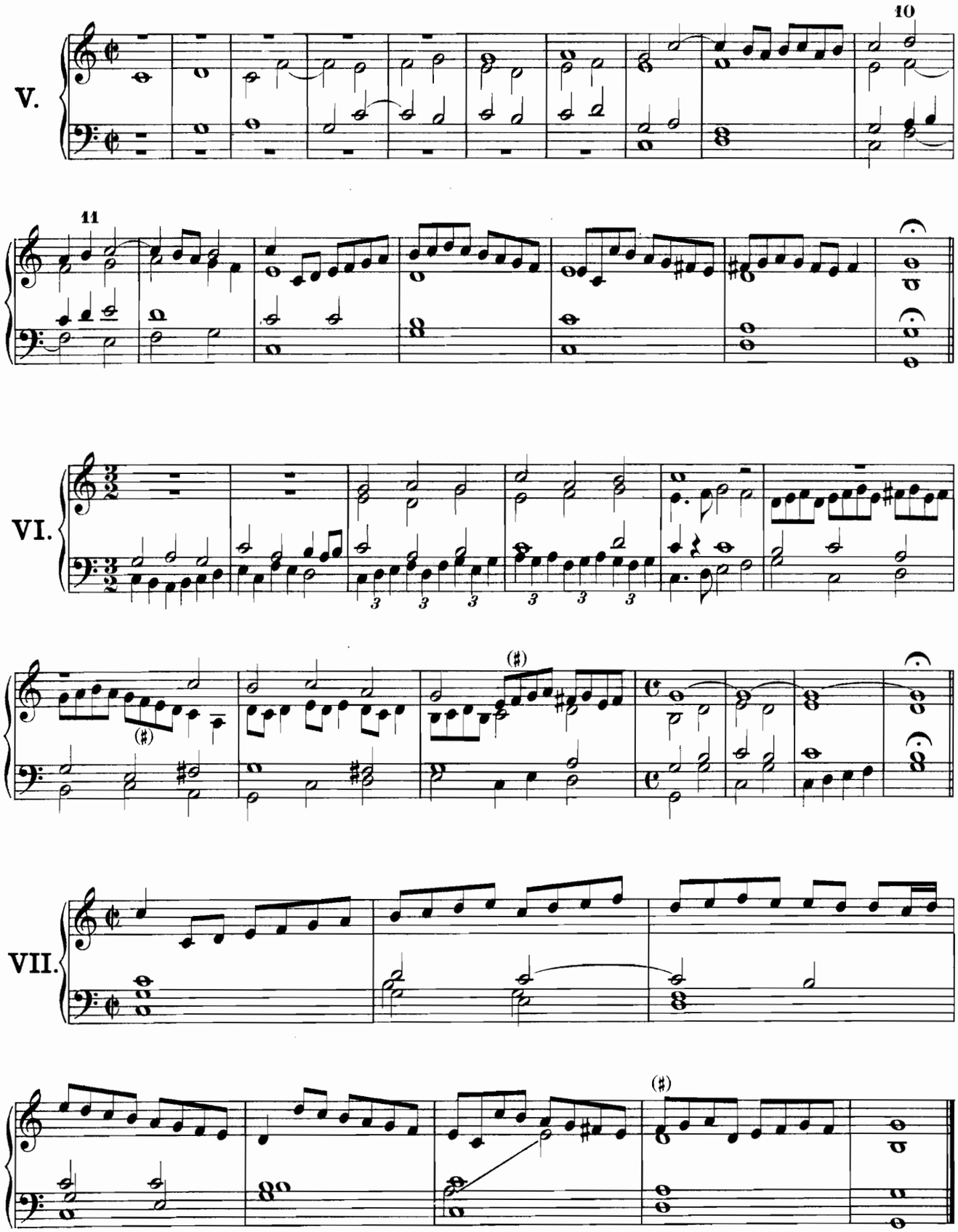
(♯)

(sic)

II.

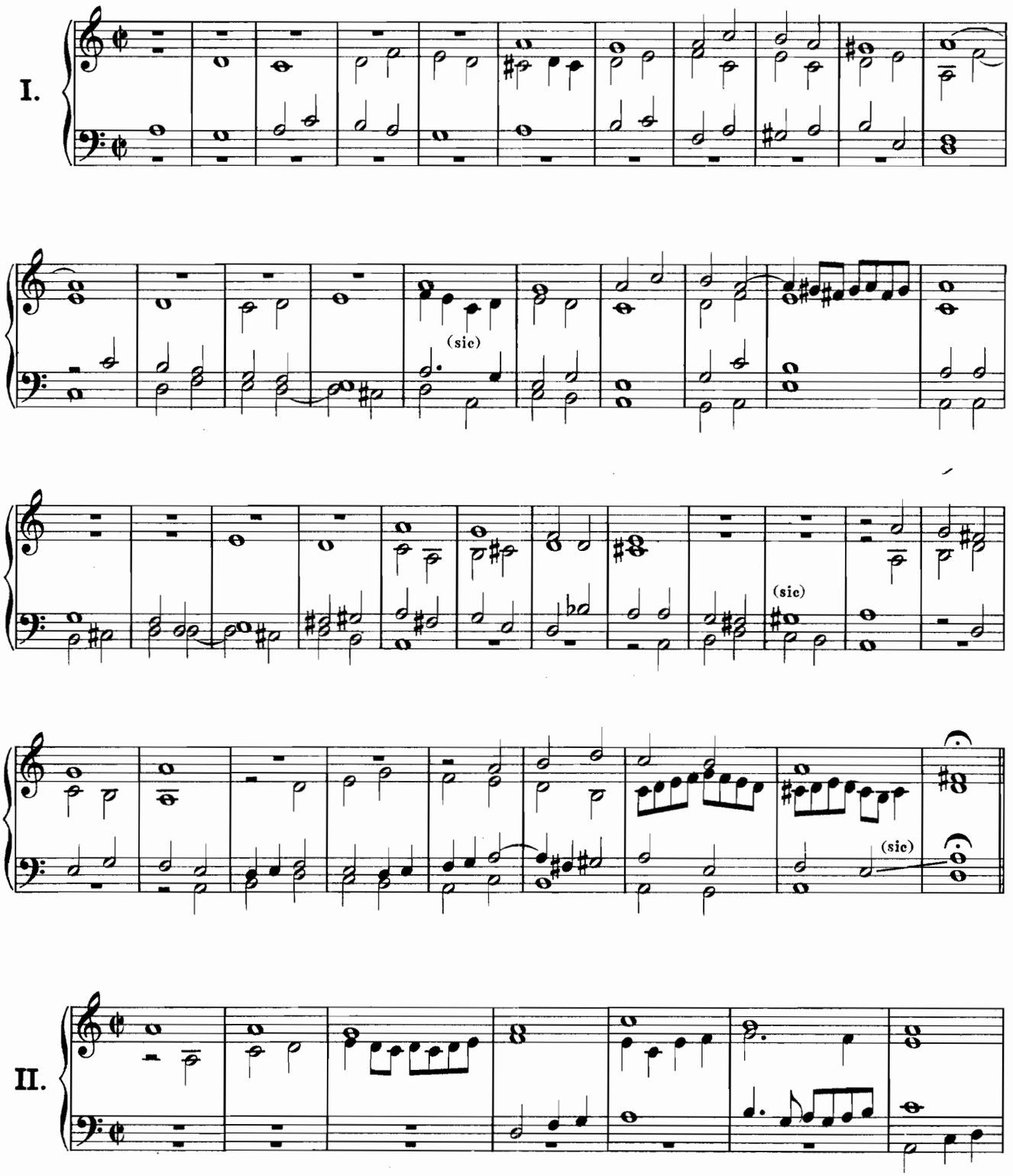
III.

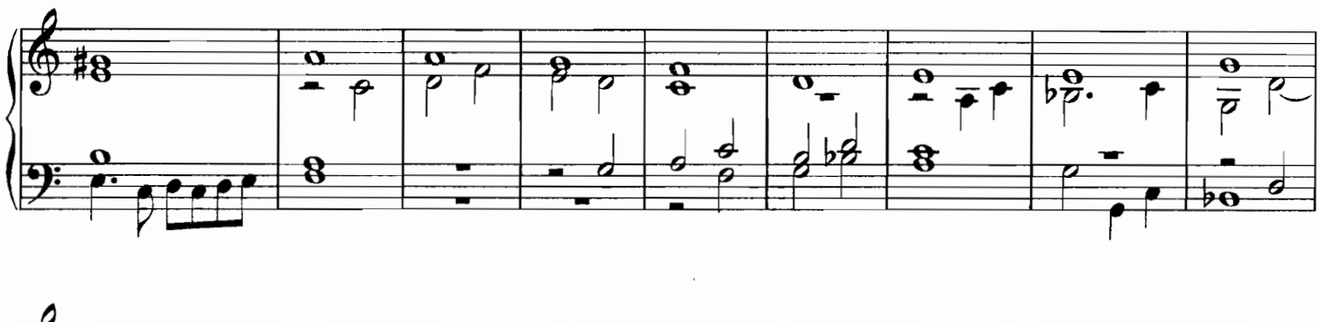
IV.

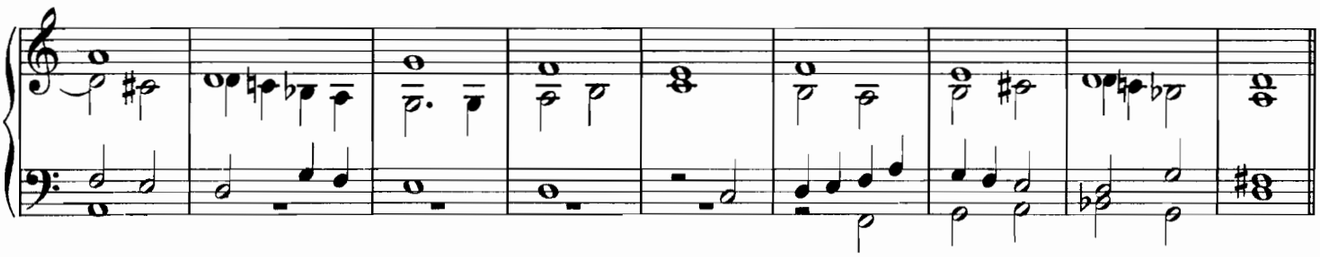

V.
10
11
VI.
(♯)
(♯)
VII.
(♯)

Intermedios sobre el tema REX VIRGINUM.

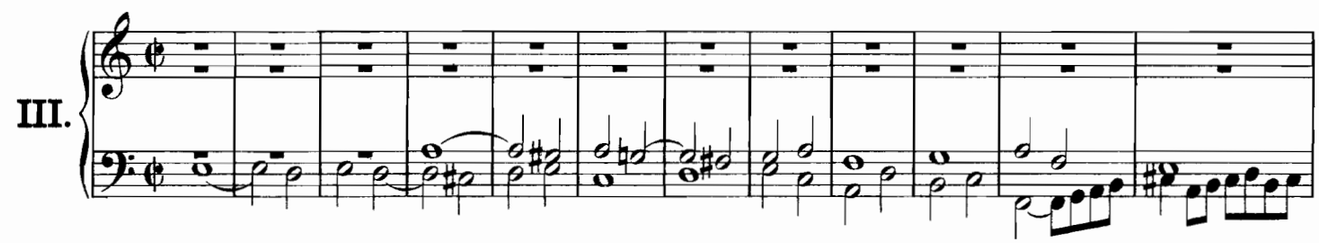
Intermèdes sur le thème REX VIRGINUM.

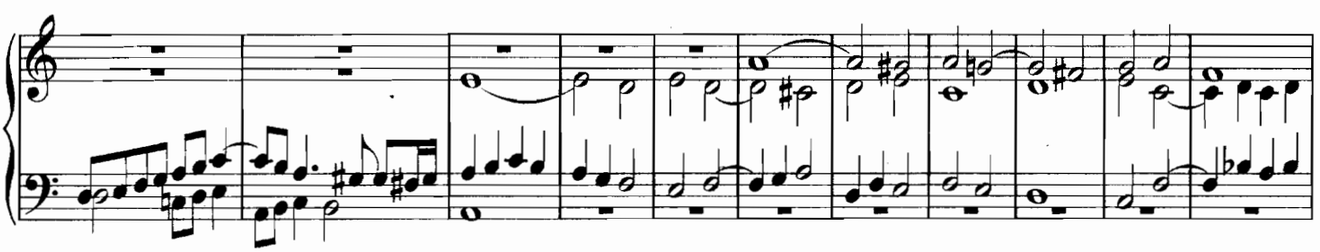


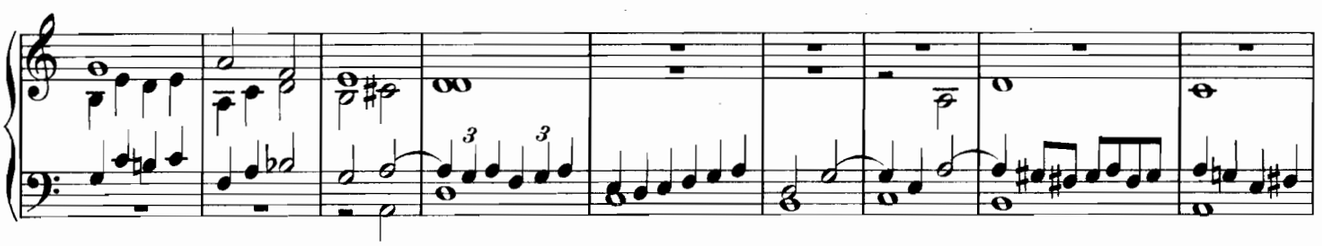


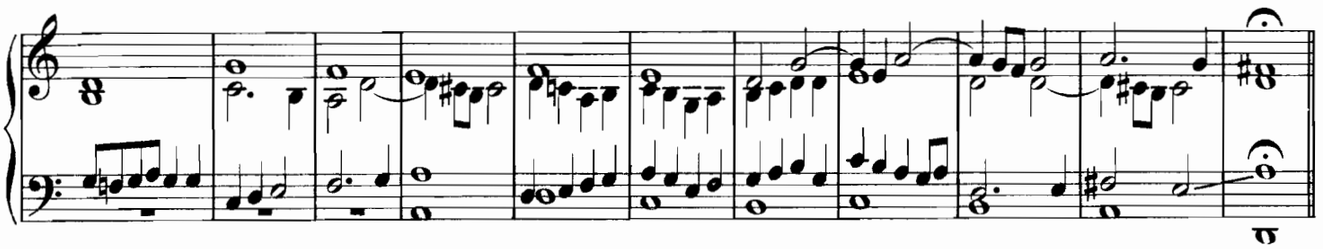


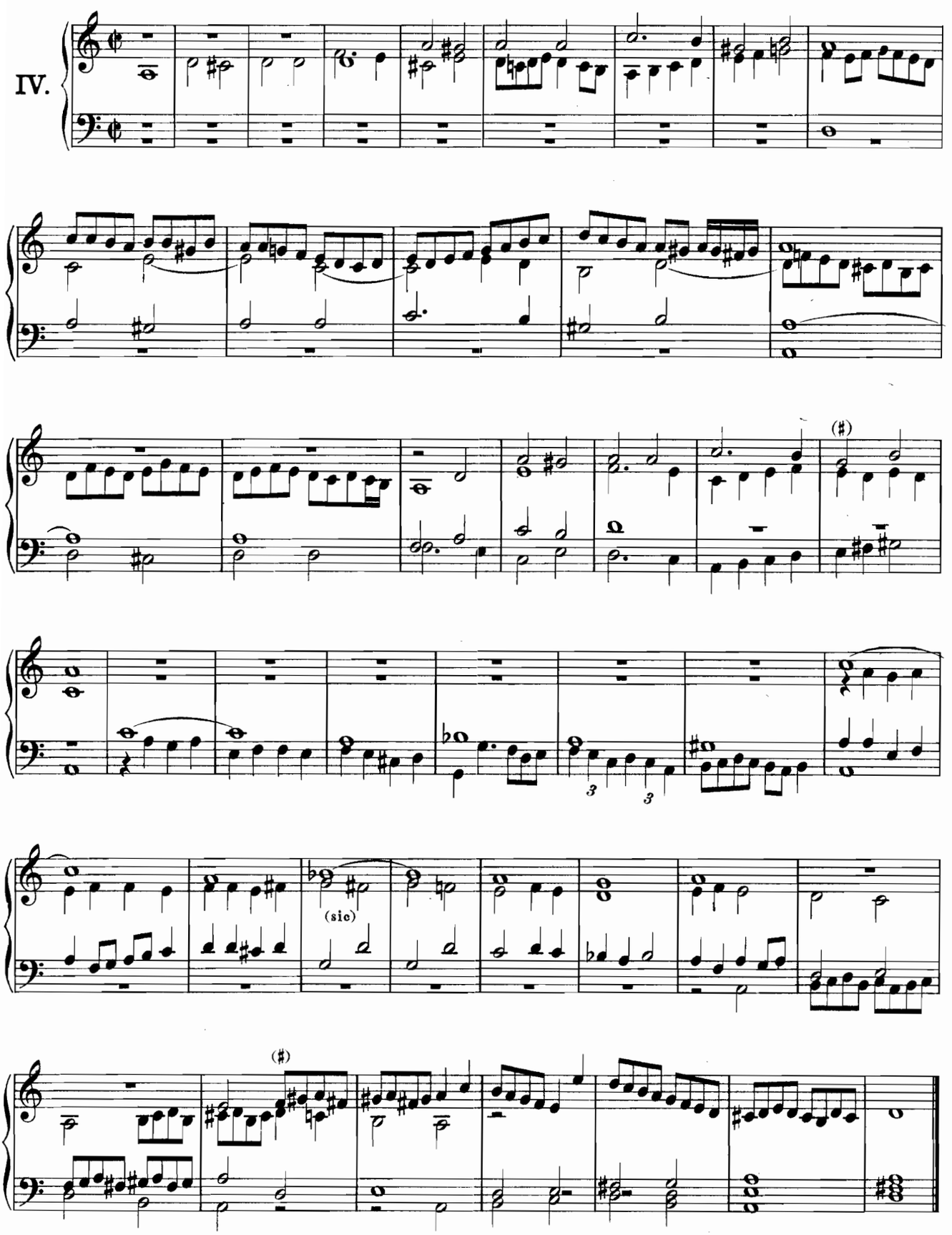
III.





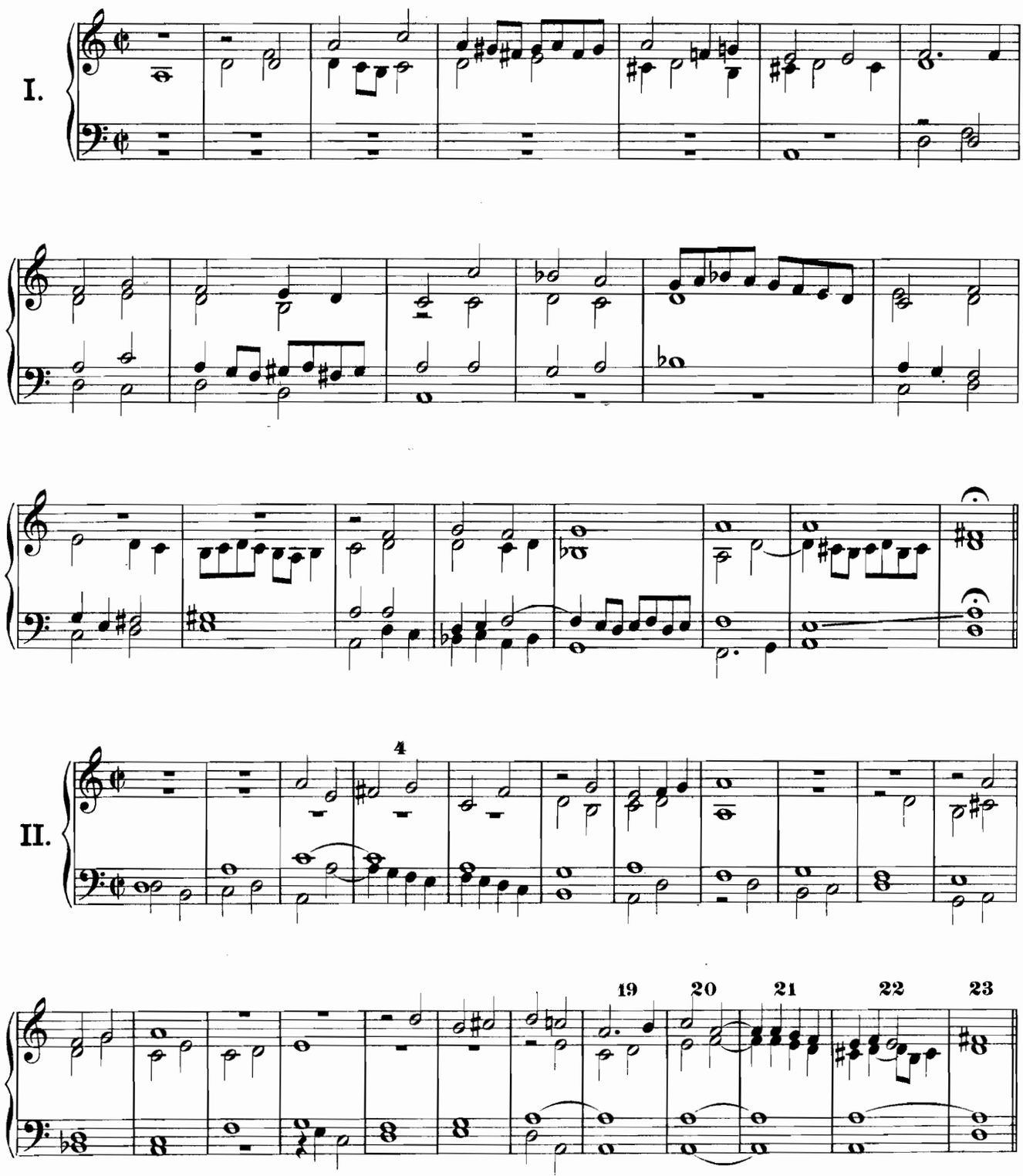


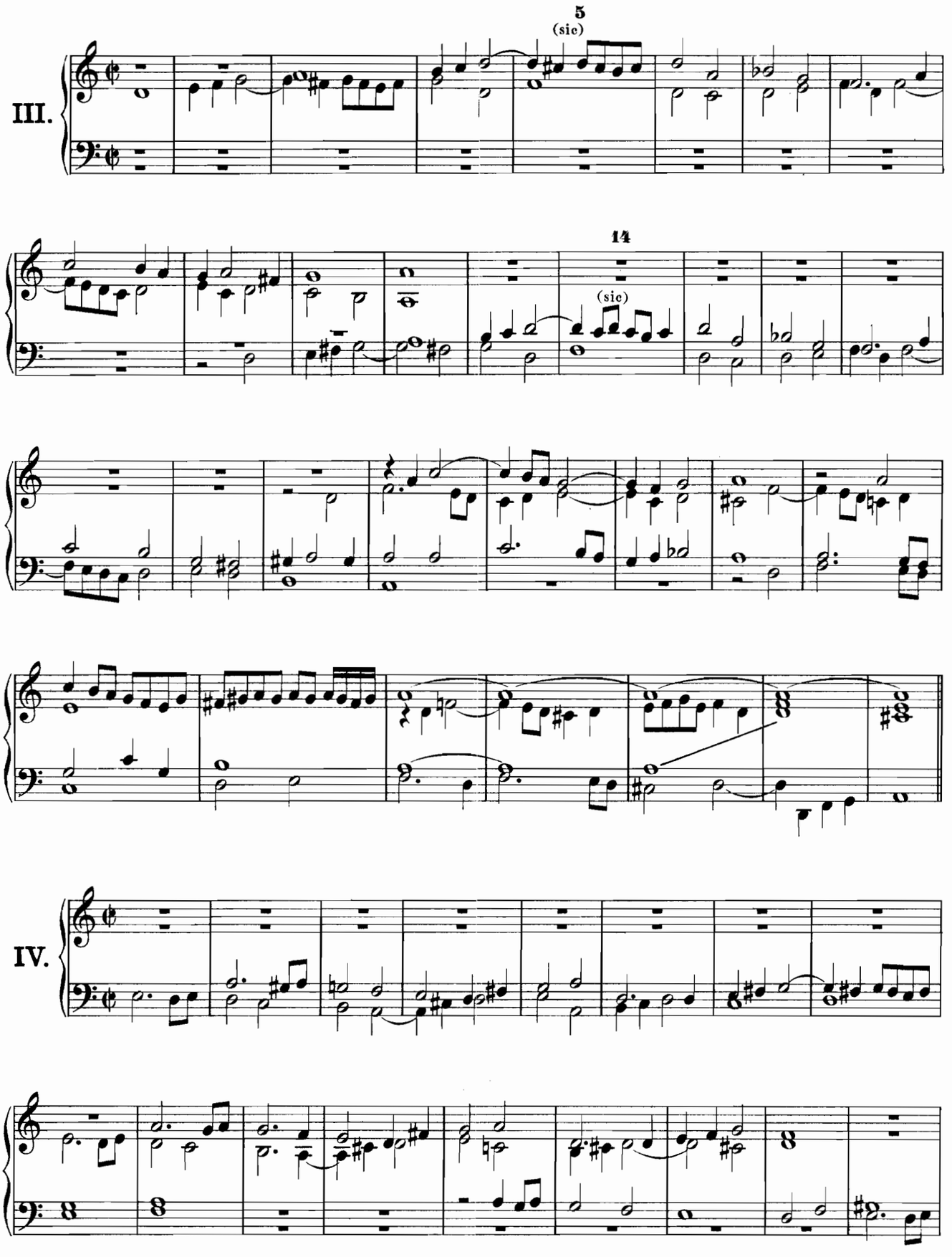


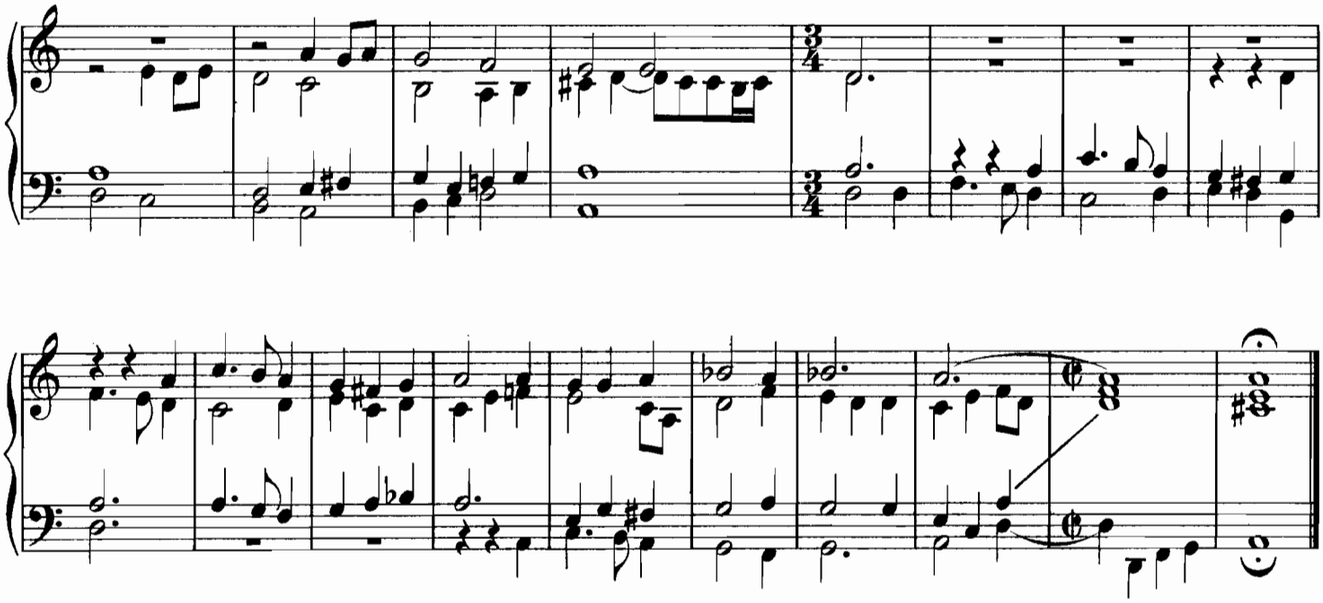

IV.
(♯)
(sic)
(♯)

Intermedios para los KYRIES de Primer Tono.

Intermèdes pour les KYRIES de Premier ton.



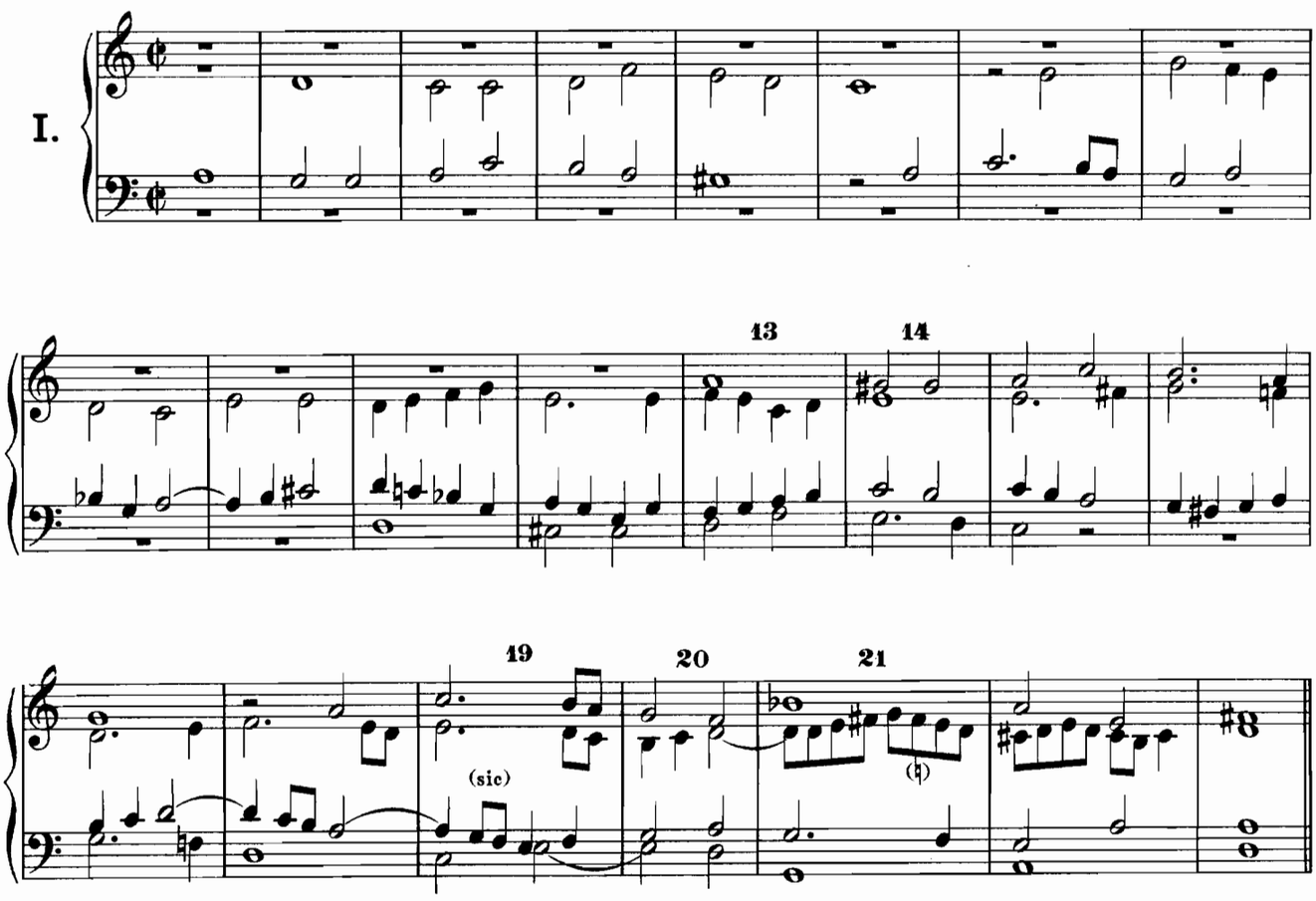

III.
5
(sic)
14
(sic)
IV.



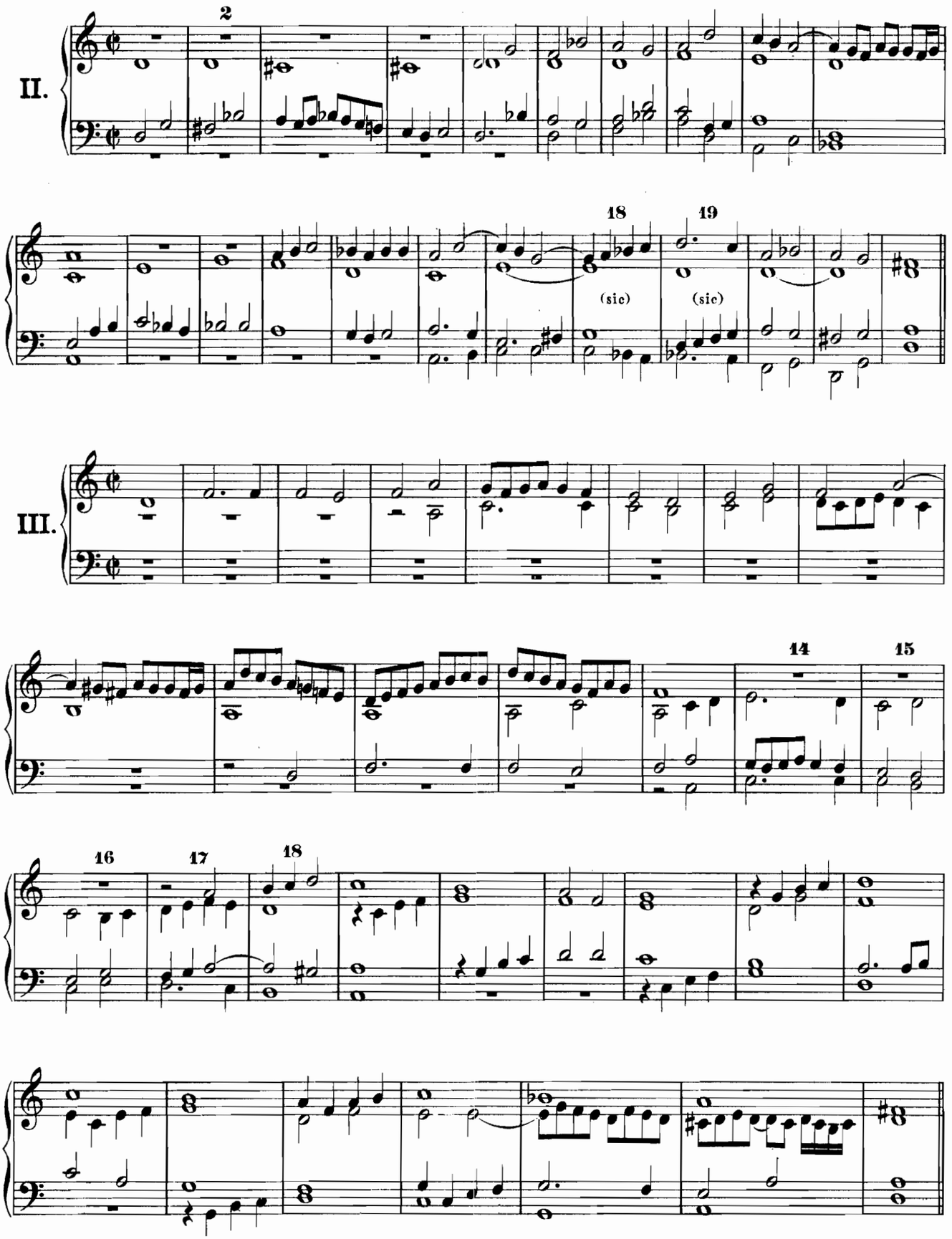
Intermedios para los KYRIES de Segundo Tono.

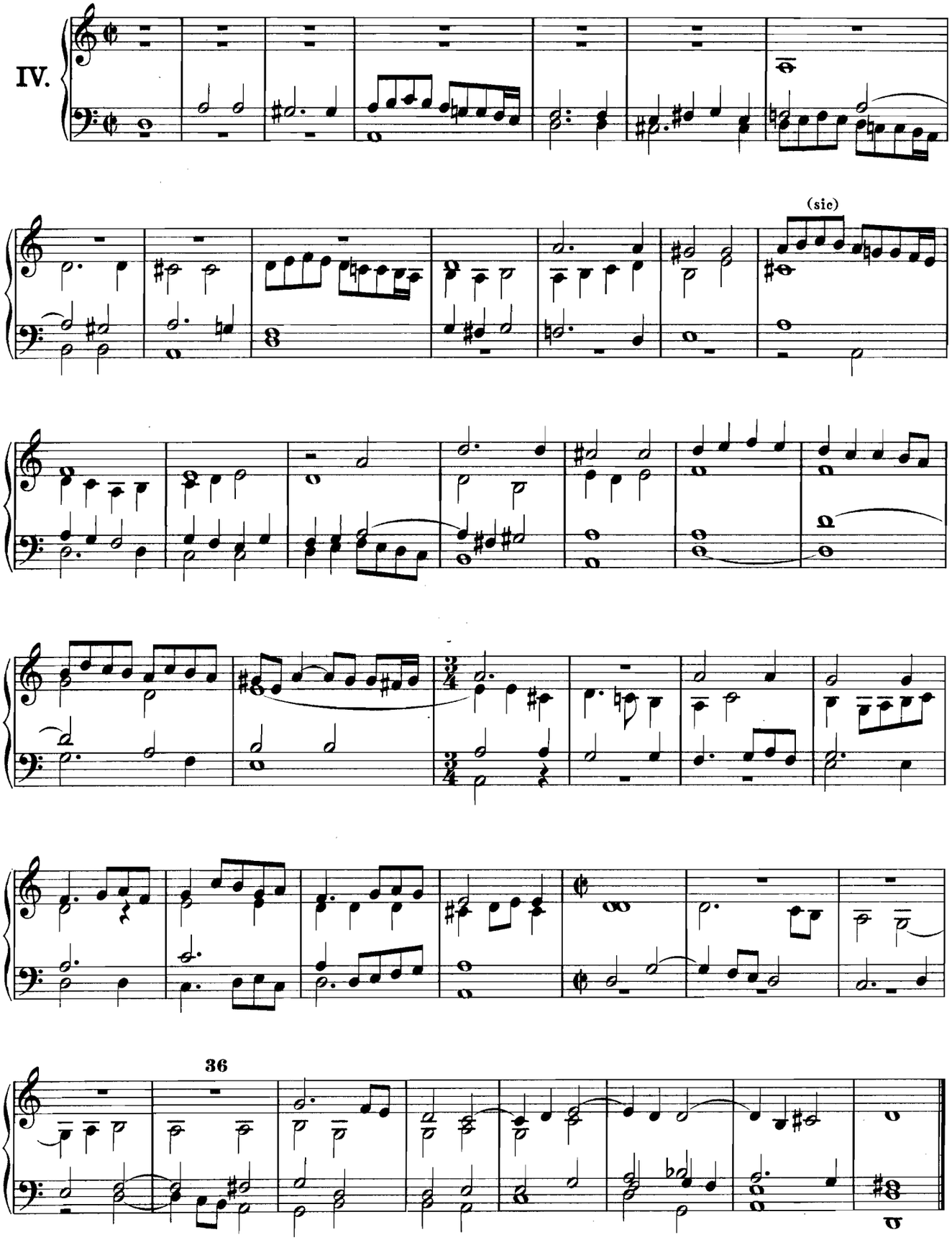
Intermèdes pour les KYRIES de Deuxième ton.

I.



107081

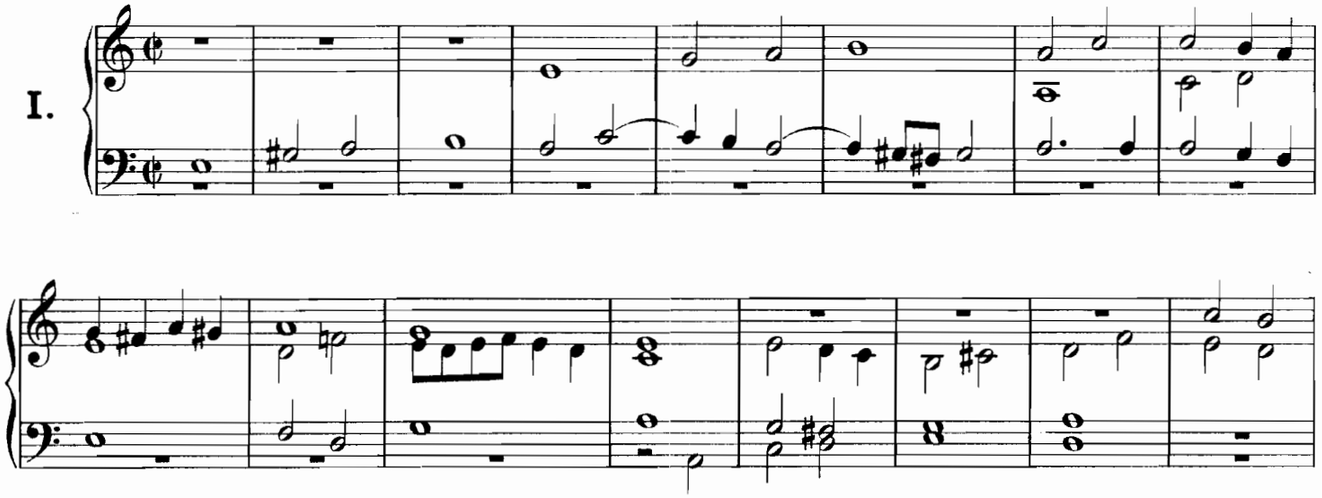

II.
2
18
19
(sic)
(sic)
III.
14
15
16
17
18

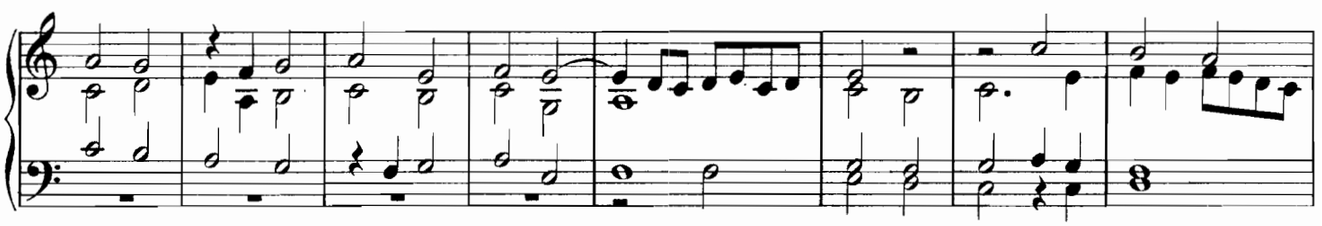

IV.
(sic)
36

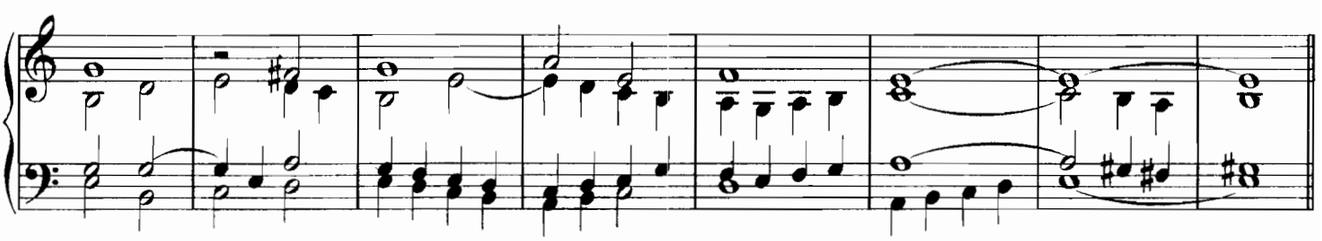
Intermedios para los KYRIES de Tercer Tono.

Intermèdes pour les KYRIES de Troisième ton.

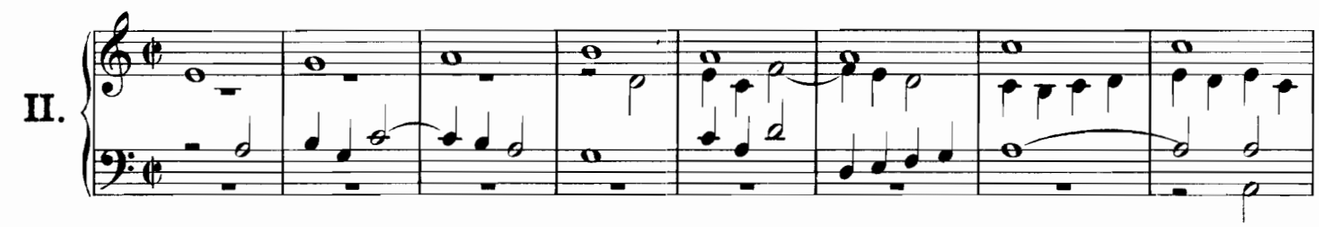
I.

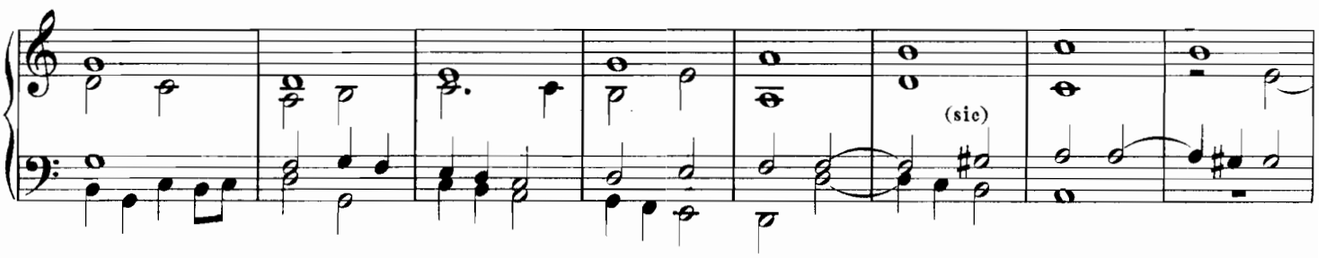


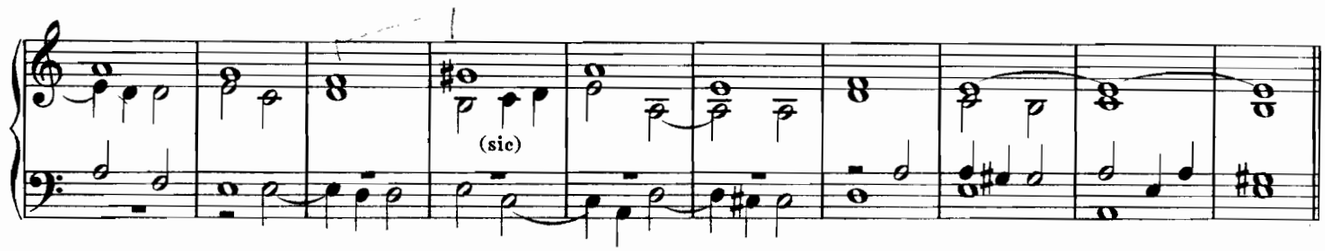




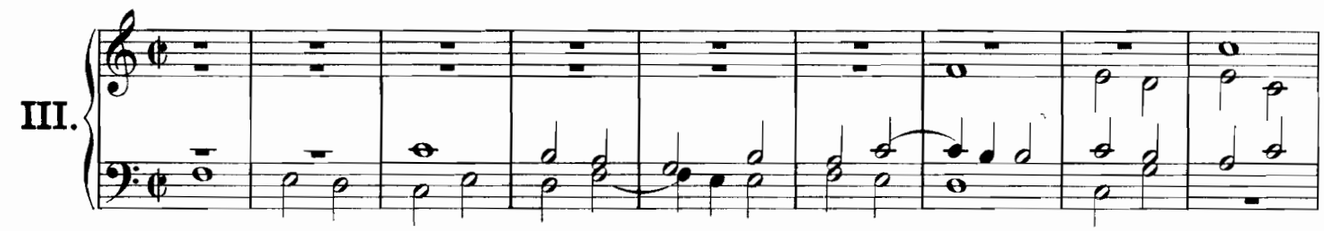
II.

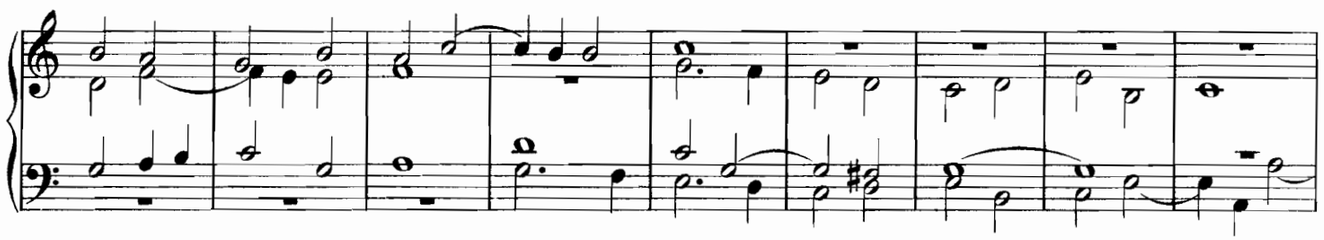


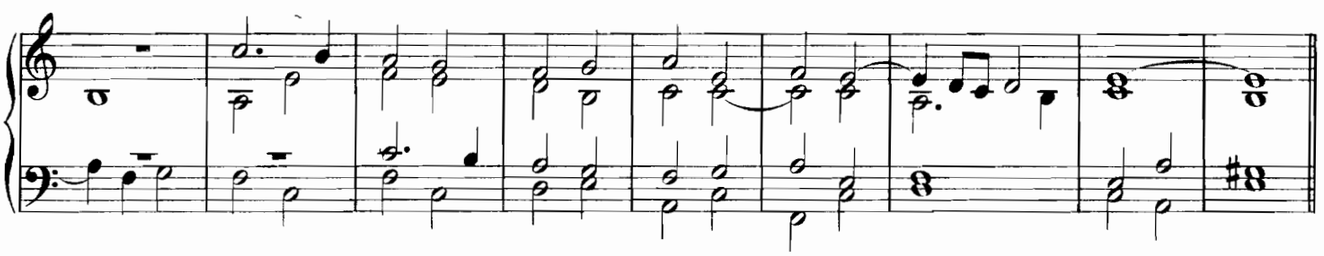




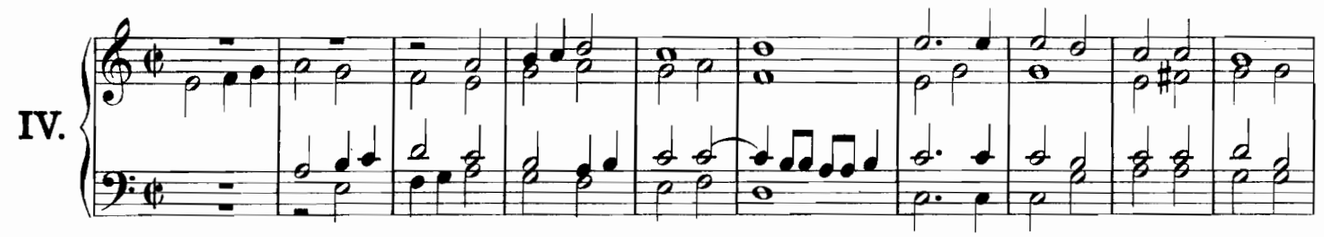
III.

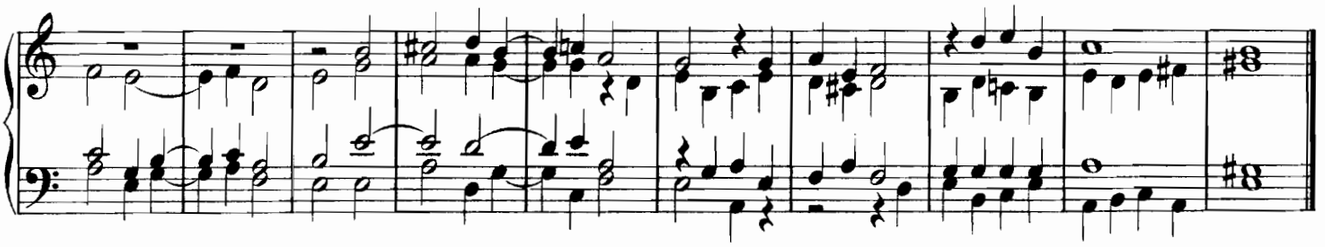






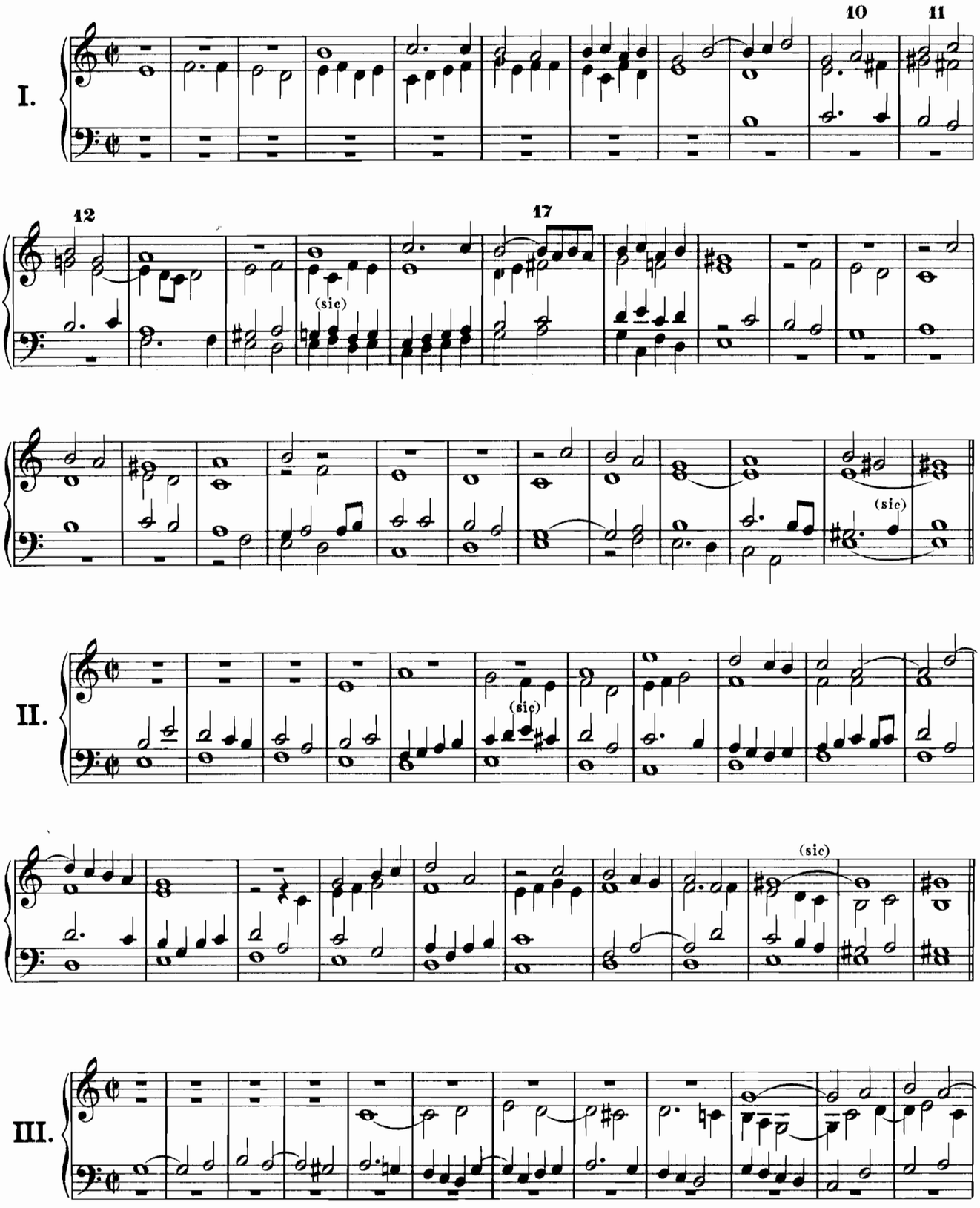
IV.

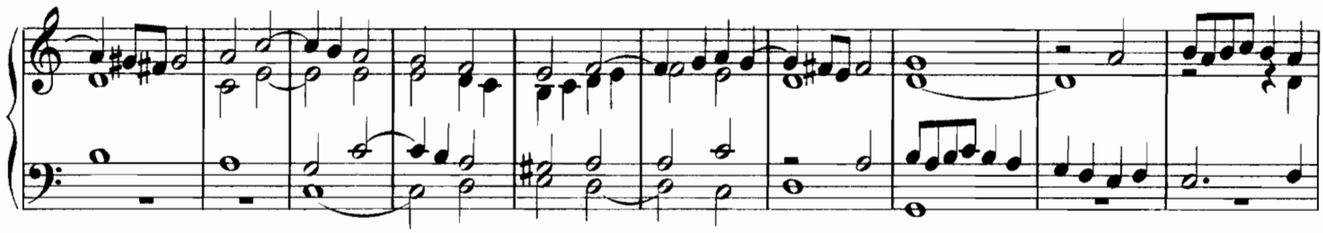


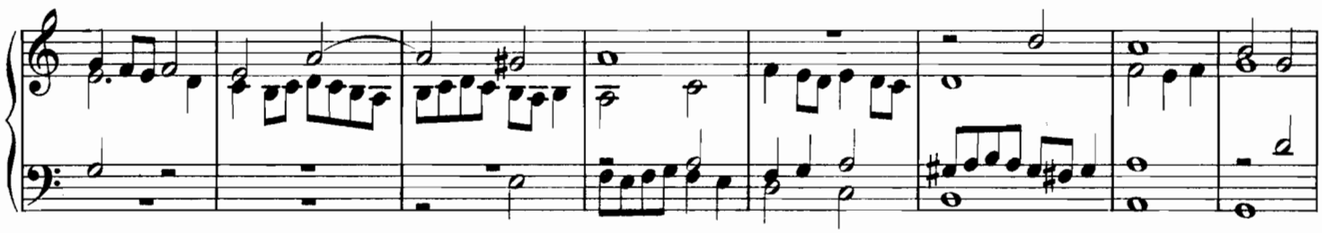


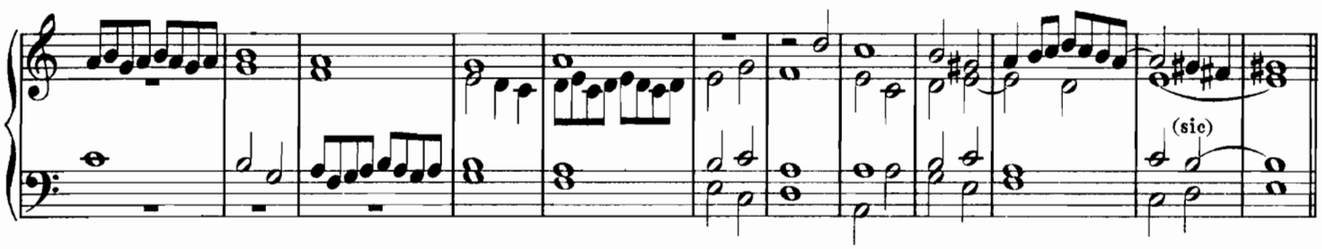
Intermedios para los KYRIES de Cuarto Tono.

Intermèdes pour les KYRIES de Quatrième ton.

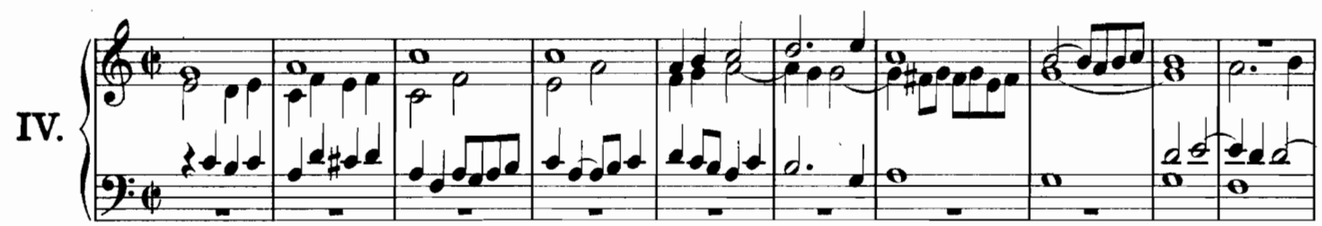


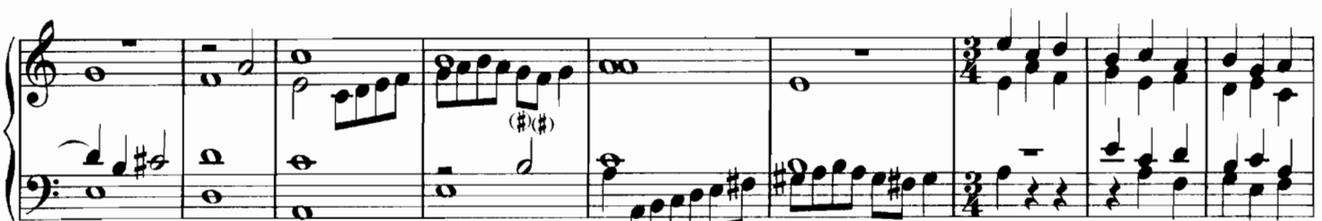


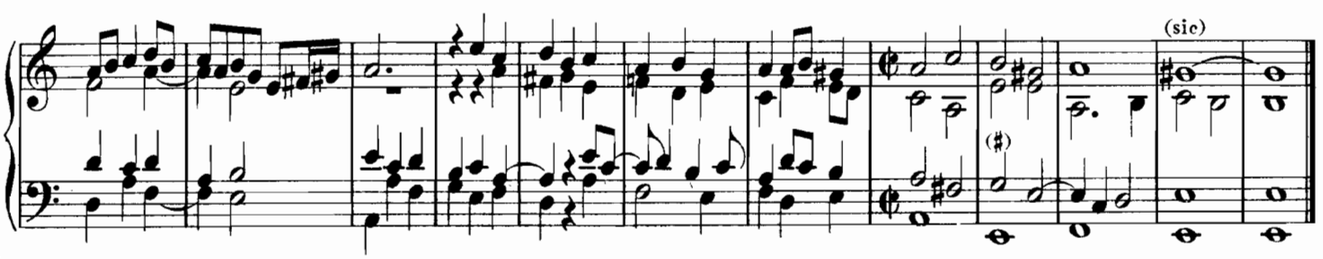




IV.

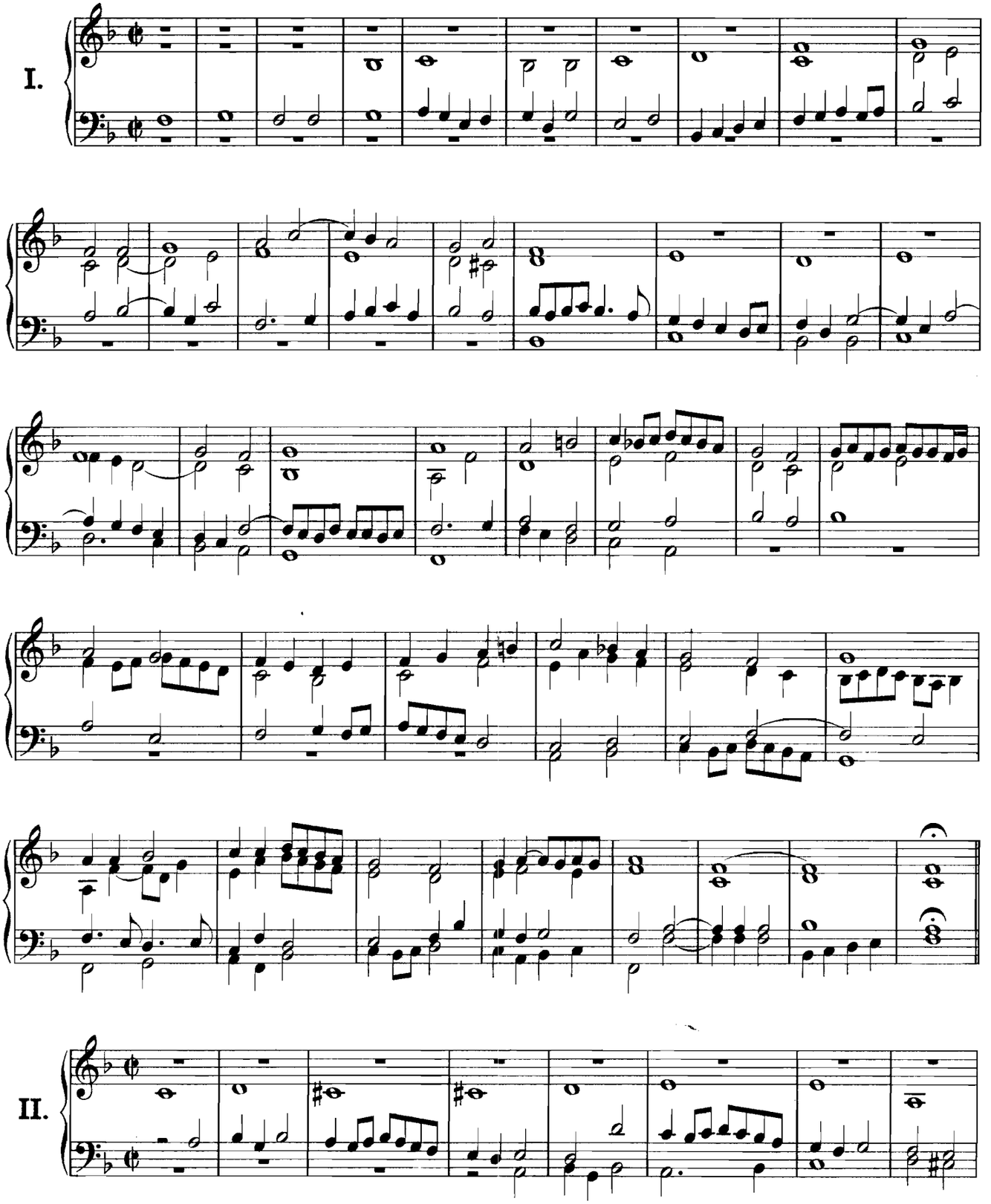


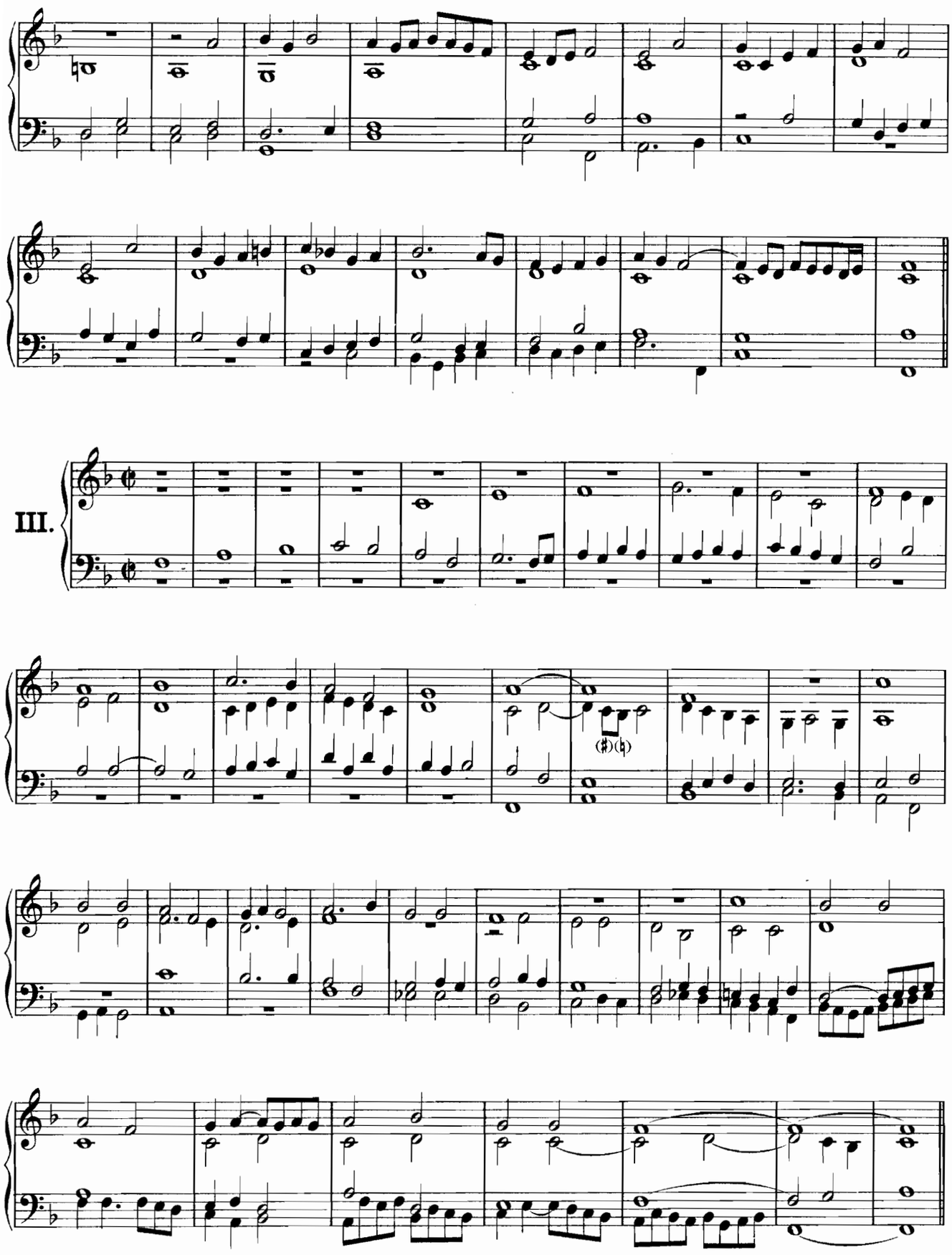


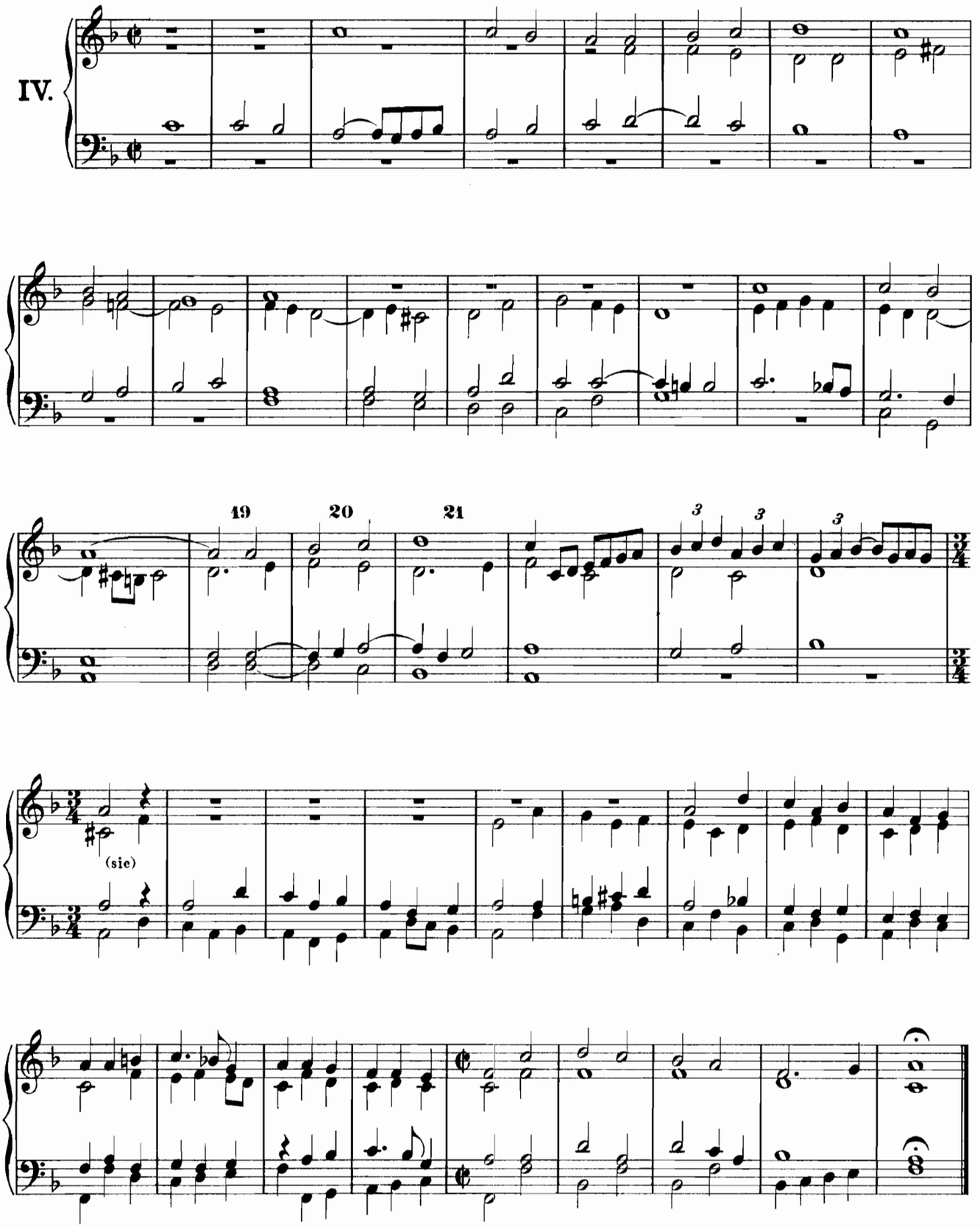


Intermedios para los KYRIES de Sexto Tono.

Intermèdes pour les KYRIES de Sixième ton.

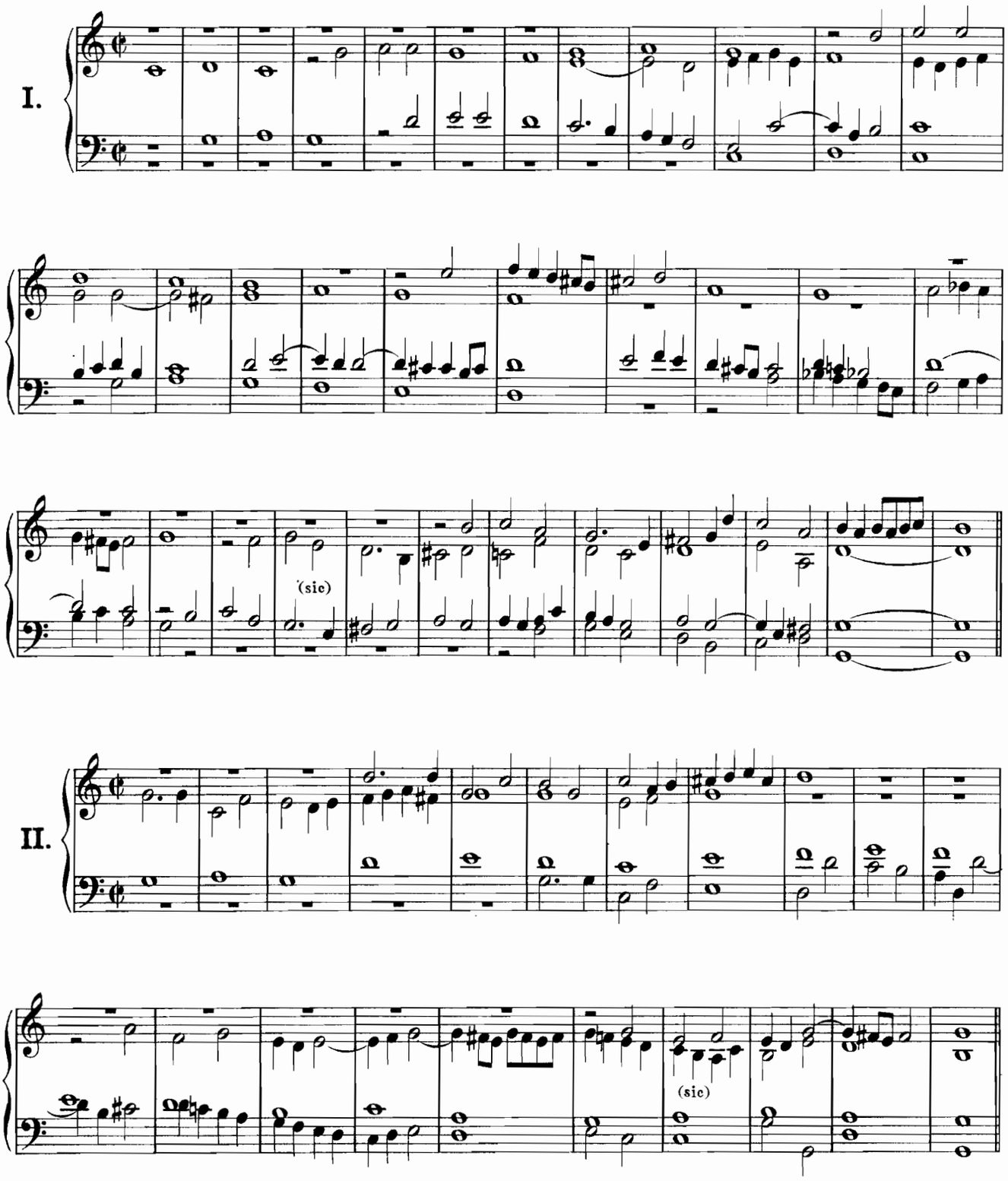


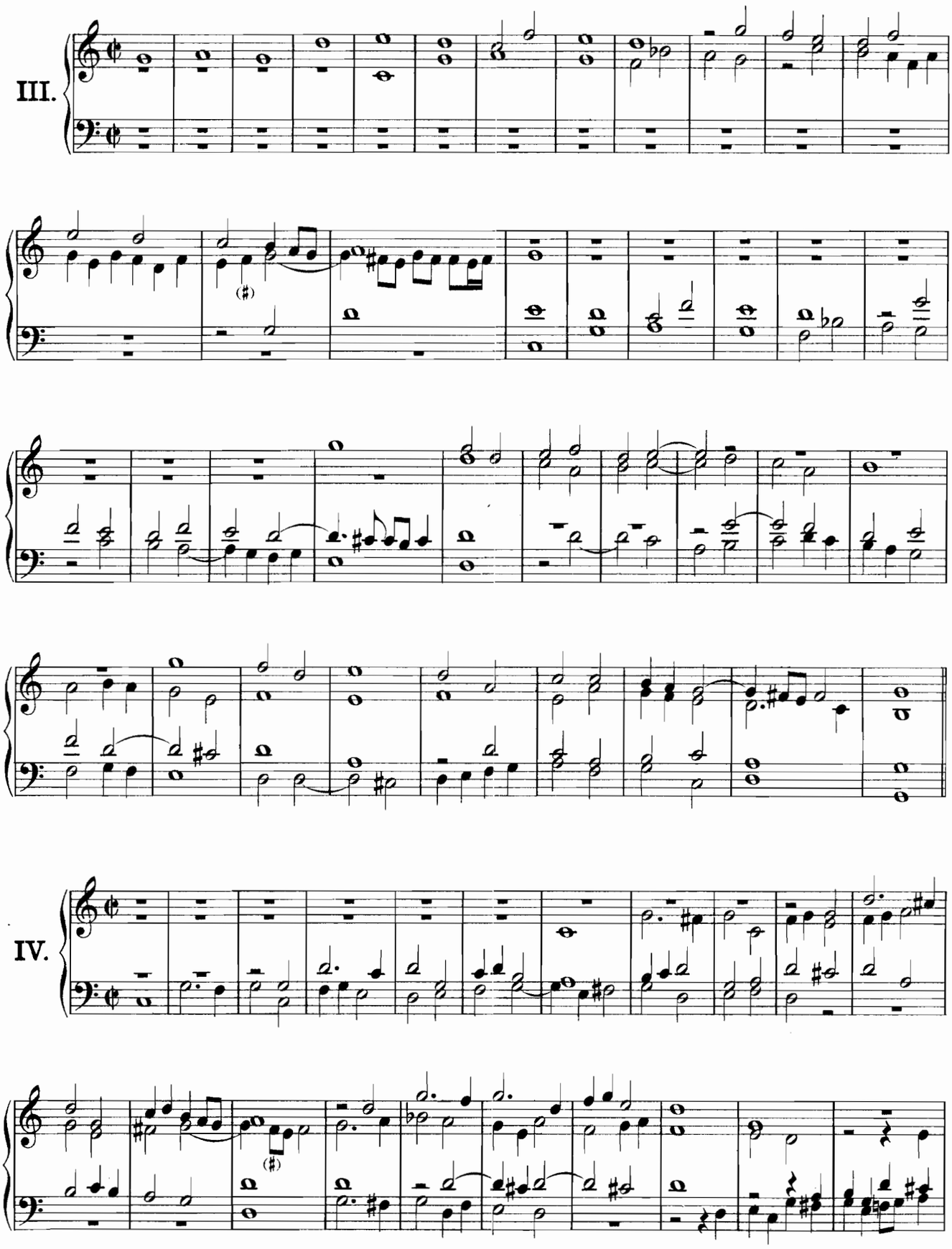

III.

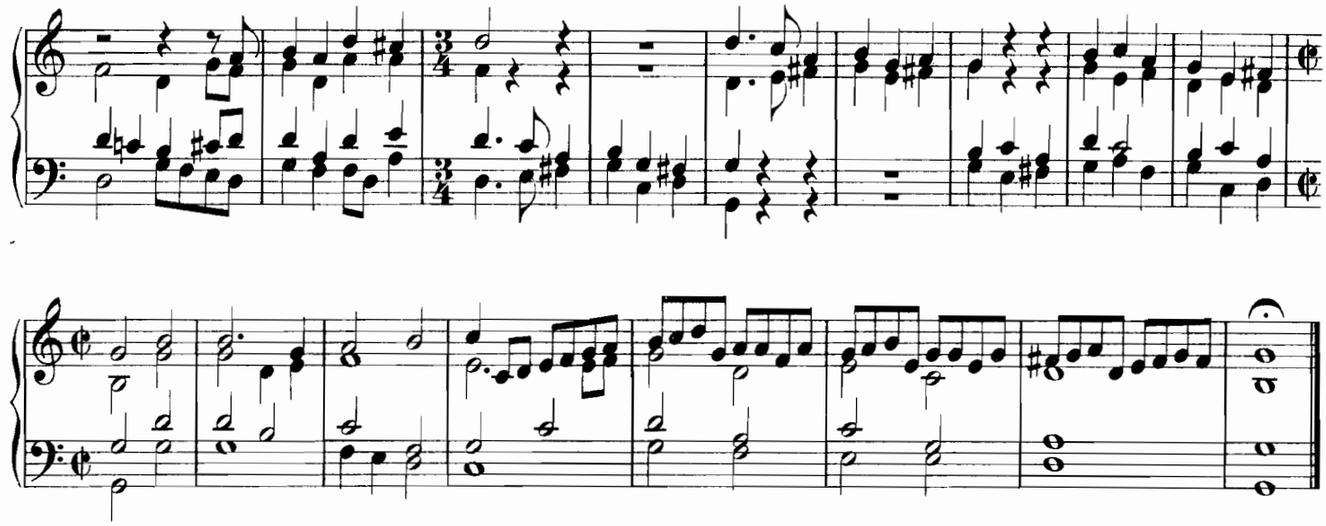

IV.
19
20
21
(sie)

Intermedios para los KYRIES de Séptimo Tono.

Intermèdes pour les KYRIES de Septième ton.



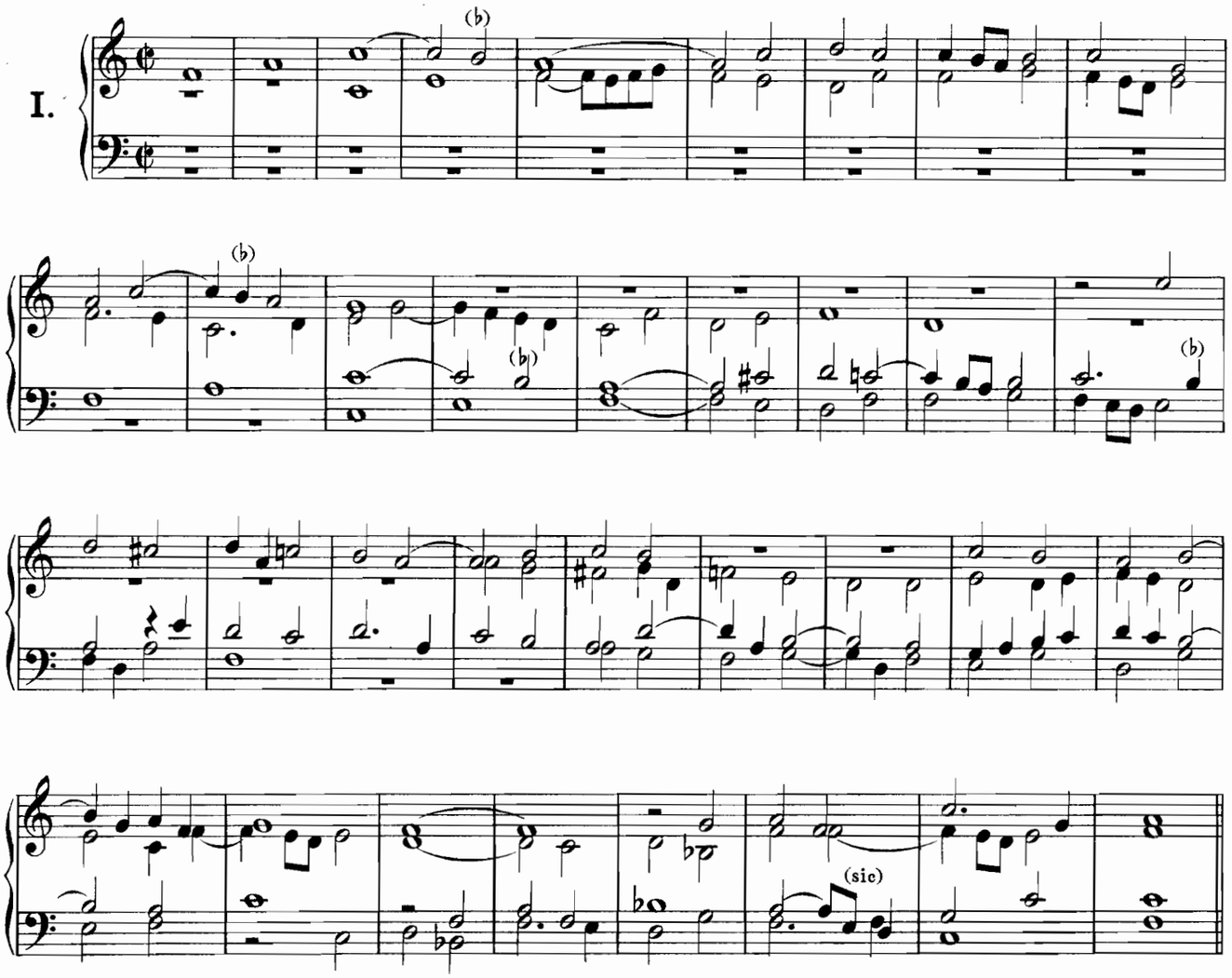

III.
IV.

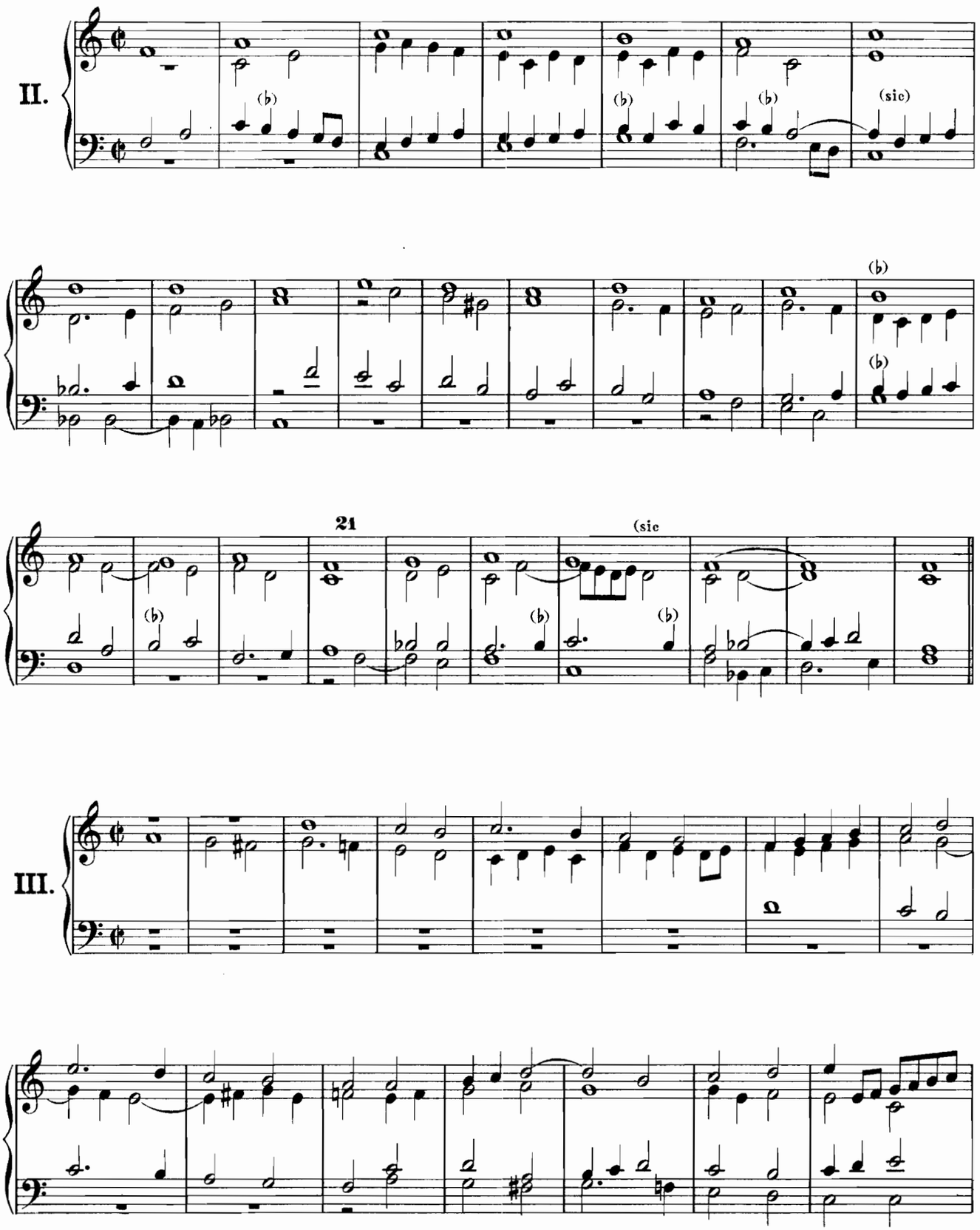


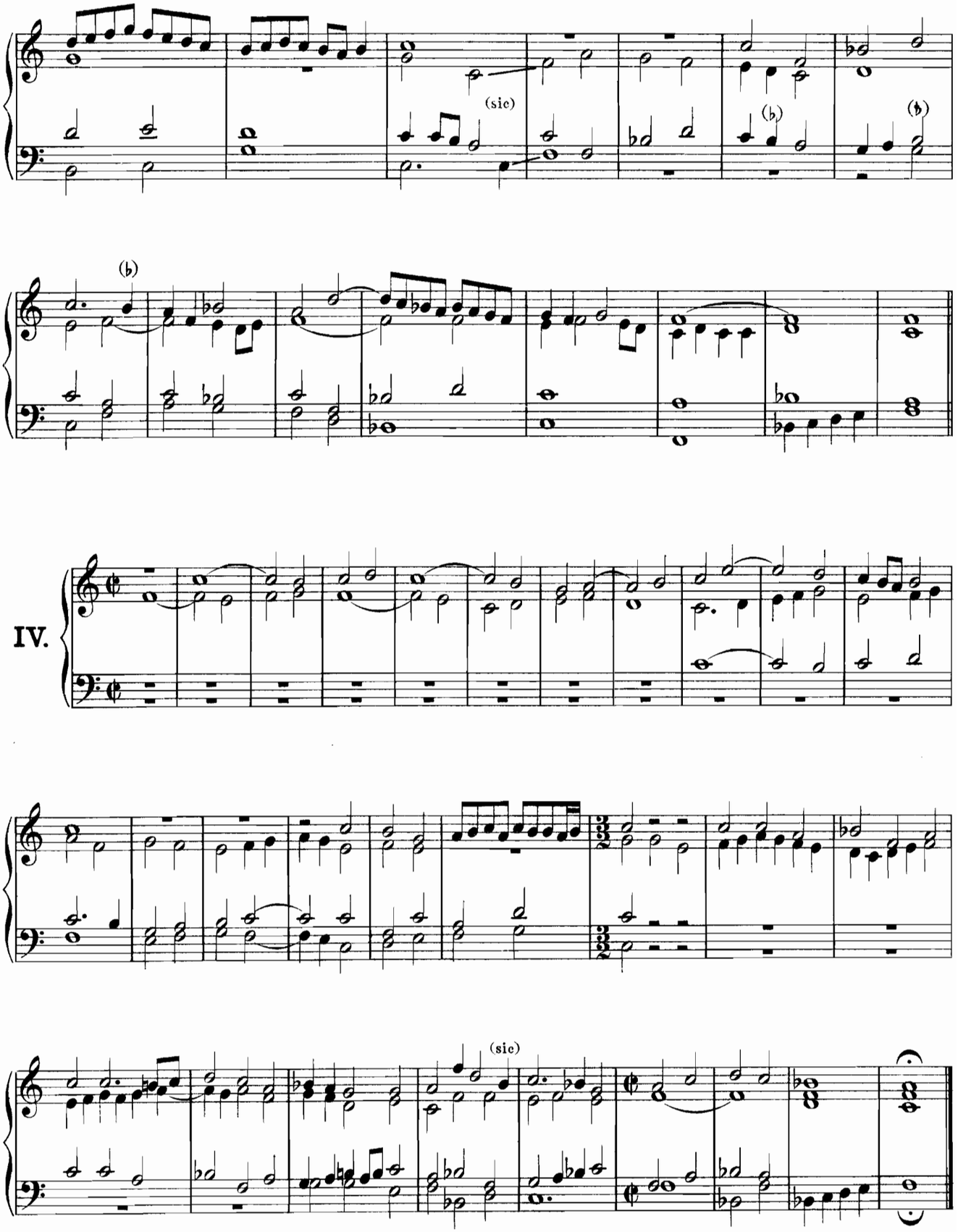
Intermedios para los KYRIES de Quinto Tono.

Intermèdes pour les KYRIES de Cinquième ton.

I.

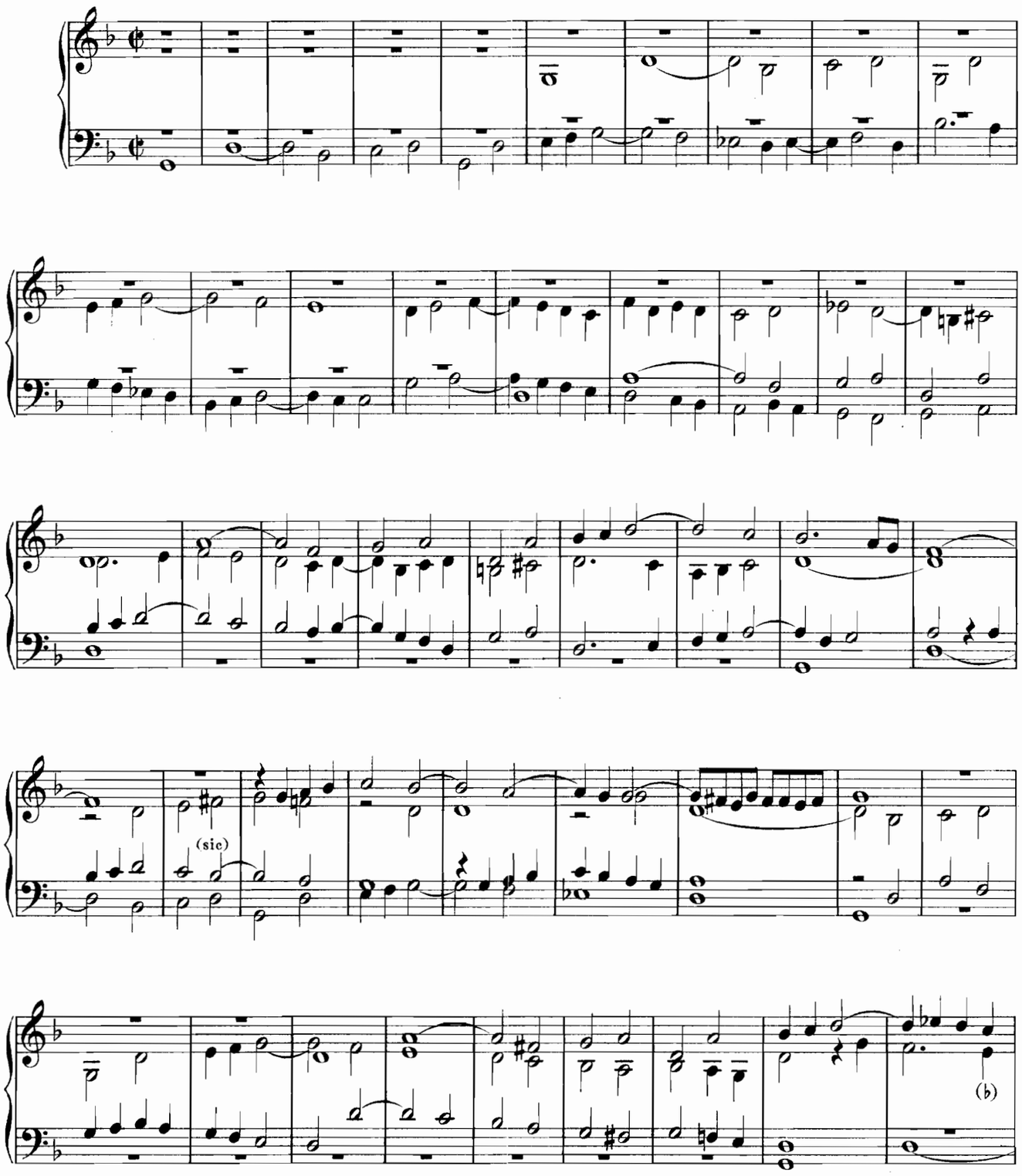


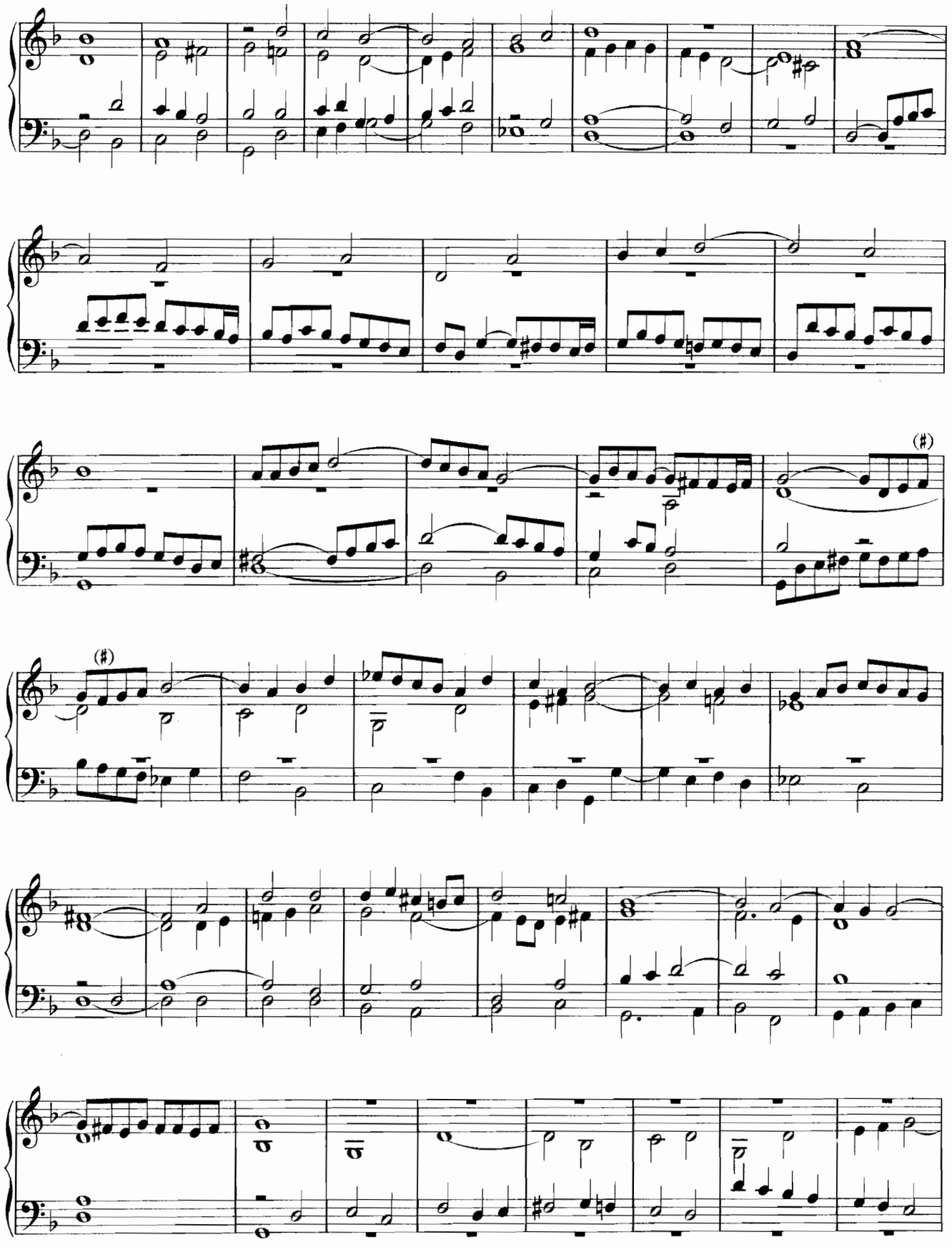

II.
(♭)
(♭)
(♭)
(sic)
(♭)
(♭)
21
(sic
(♭)
(♭)
(♭)
III.

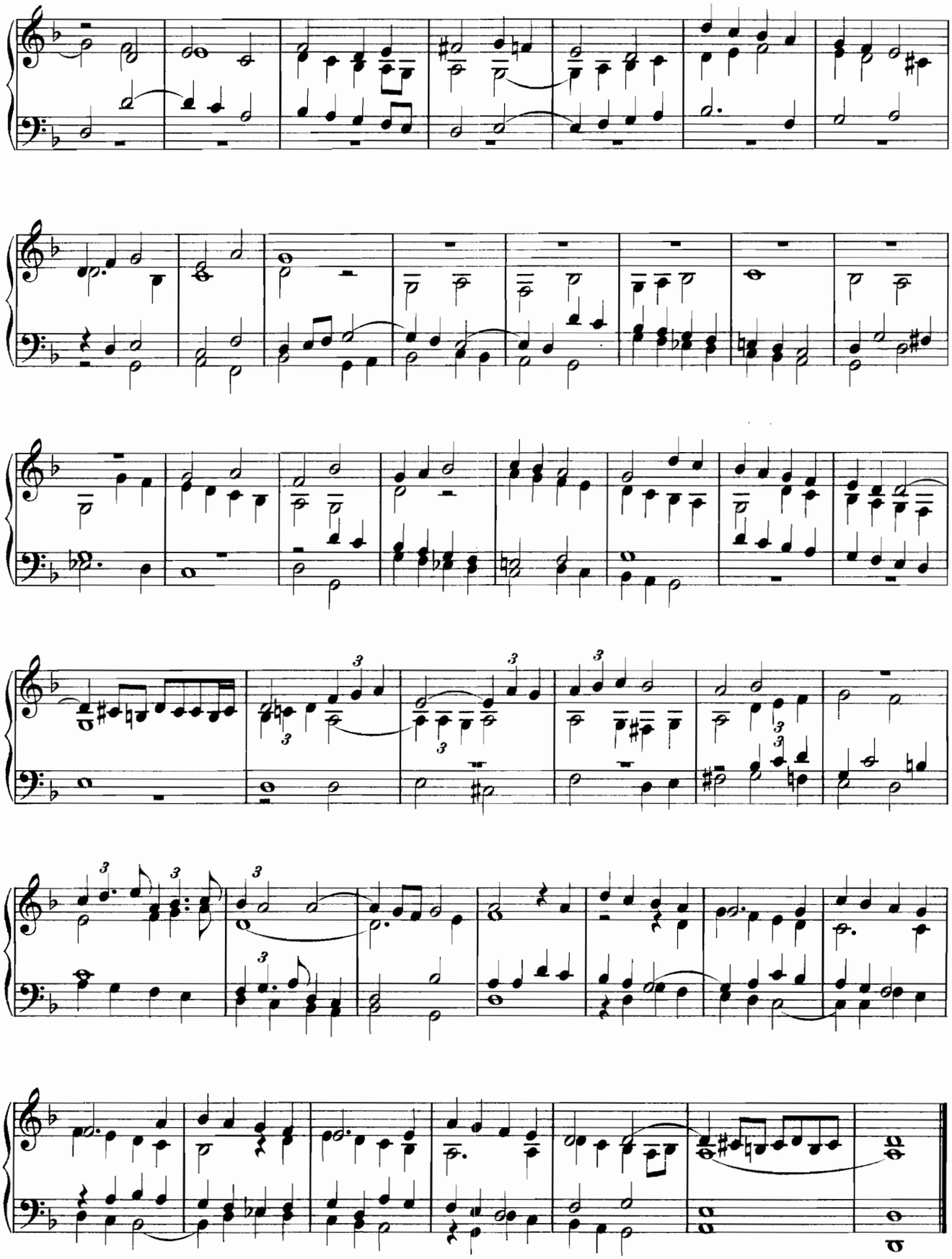

(sic)
(♭)
(♮)
(♭)
IV.
(sic)

Tiento (preludio) del Segundo Tono.

Prélude du Deuxième ton.



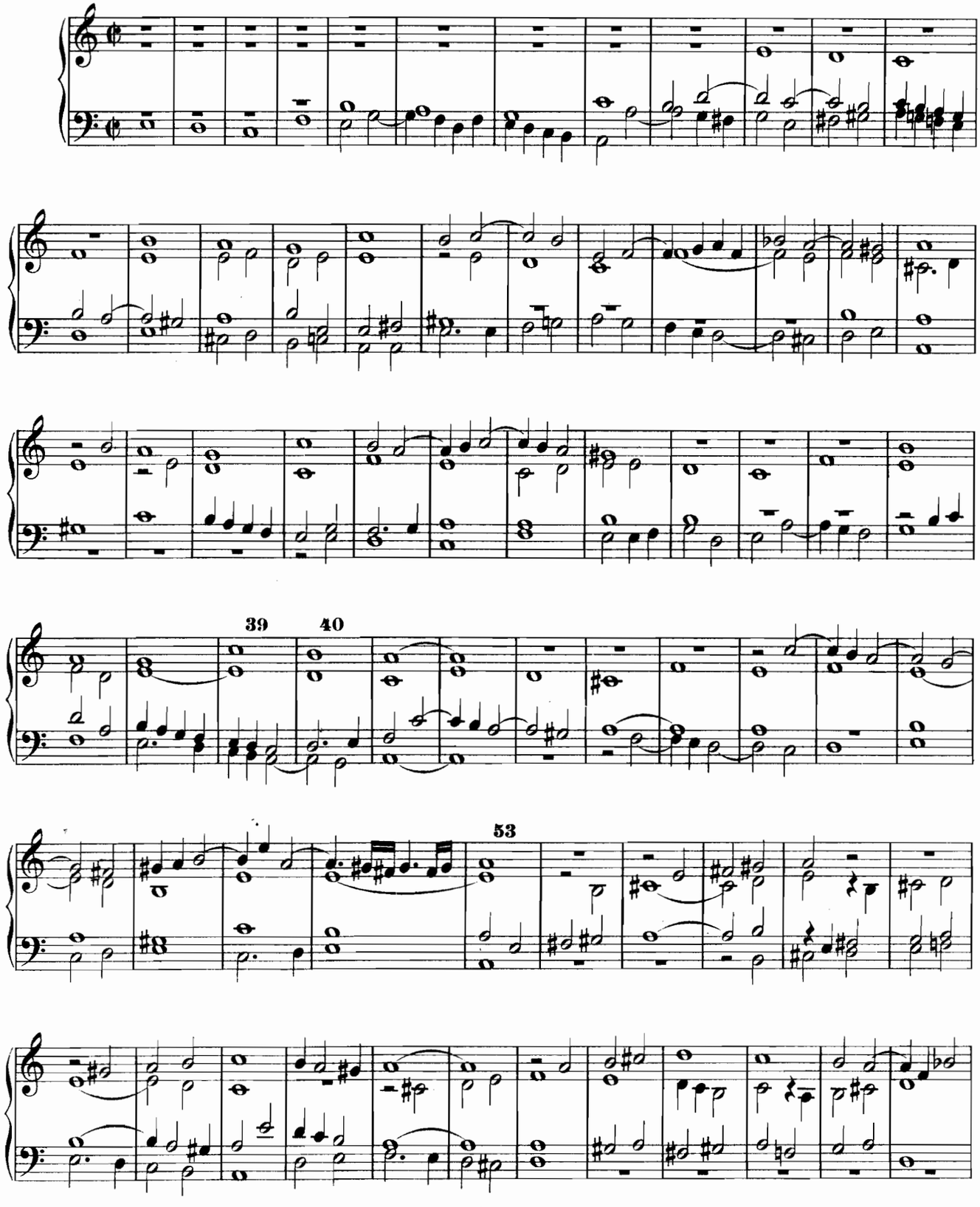


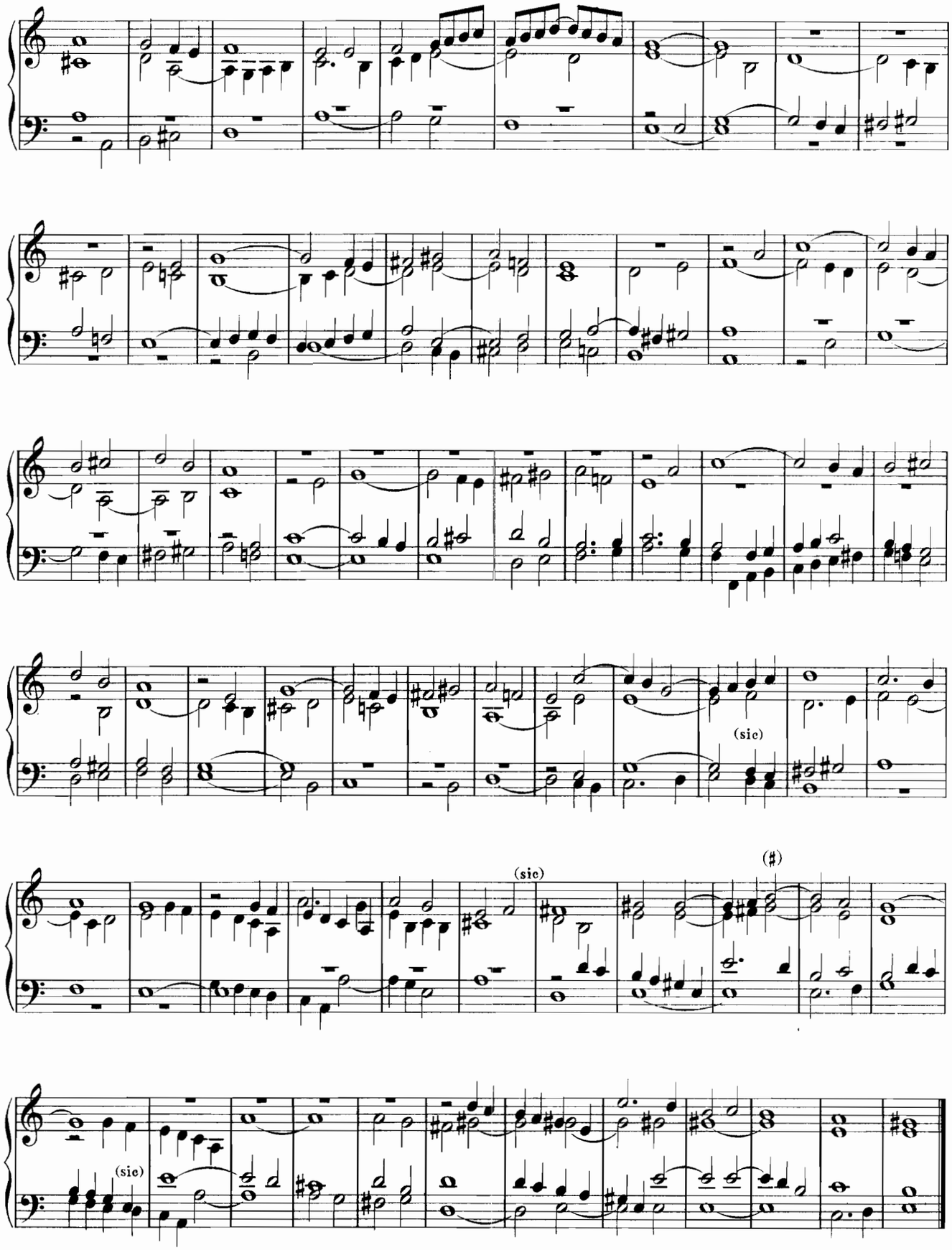


P. 30. IV. C.

Tiento del Cuarto Tono.

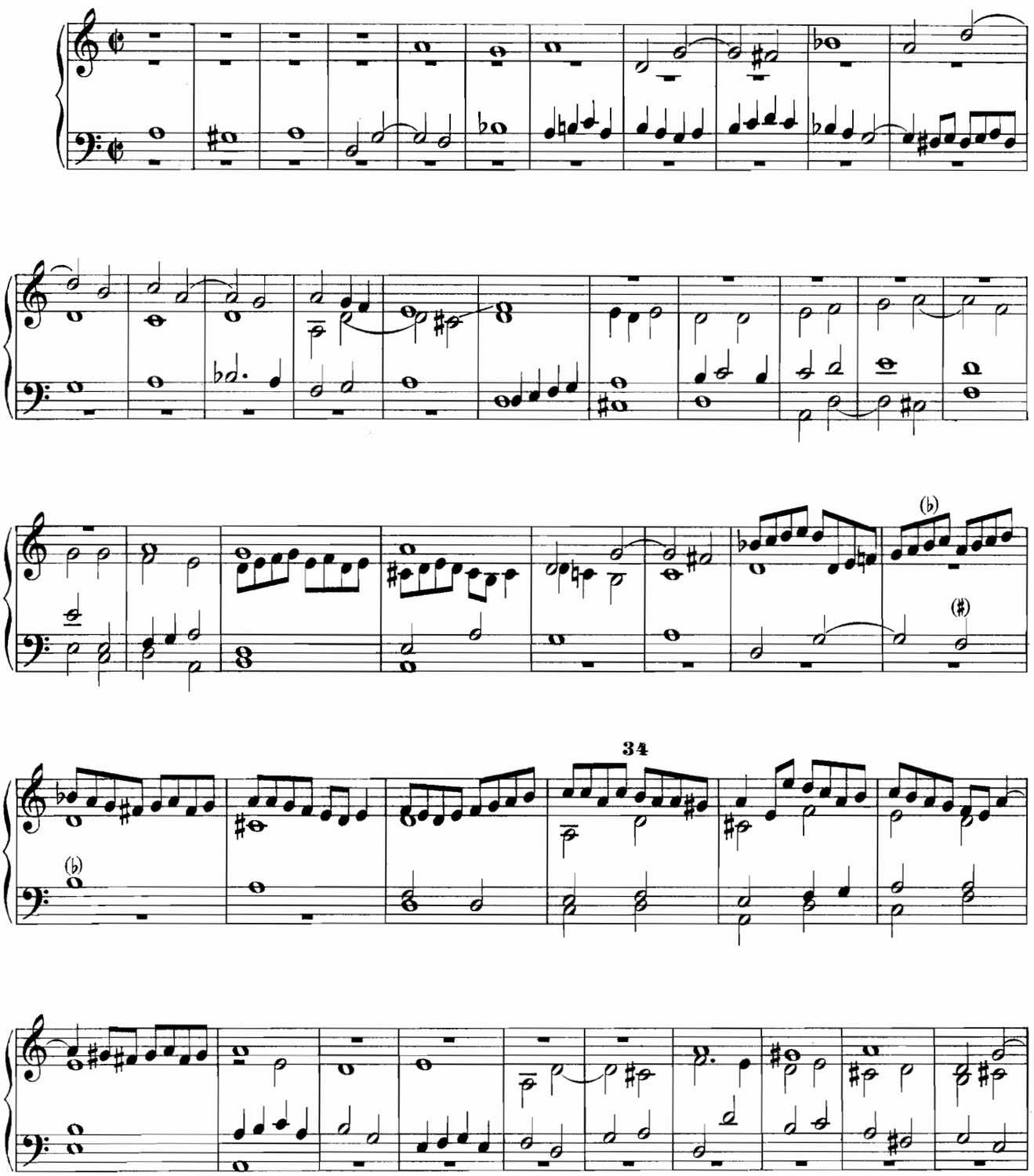
Prélude du Quatrième ton.

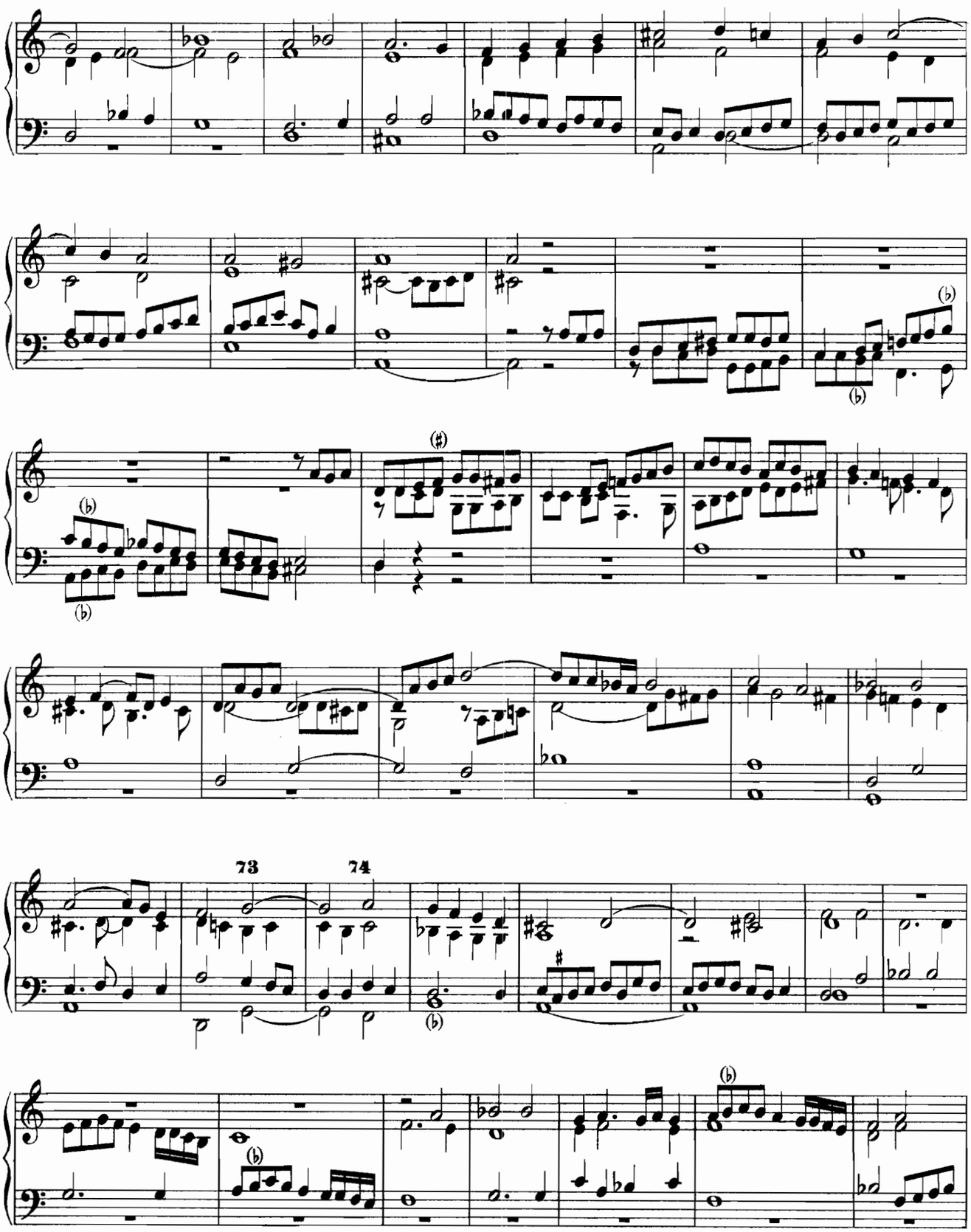


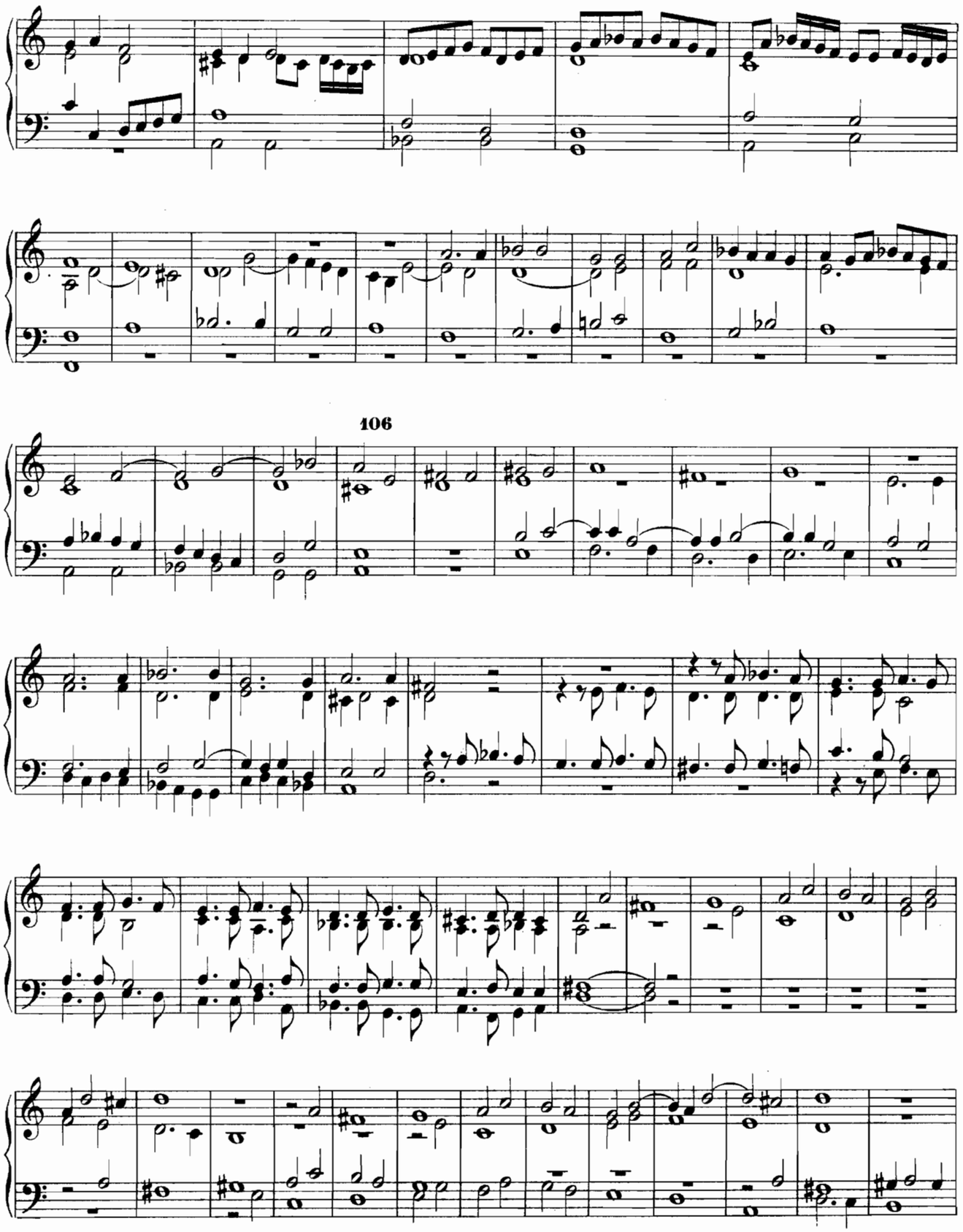

(sic)
(♯)
(sic)
(sic)

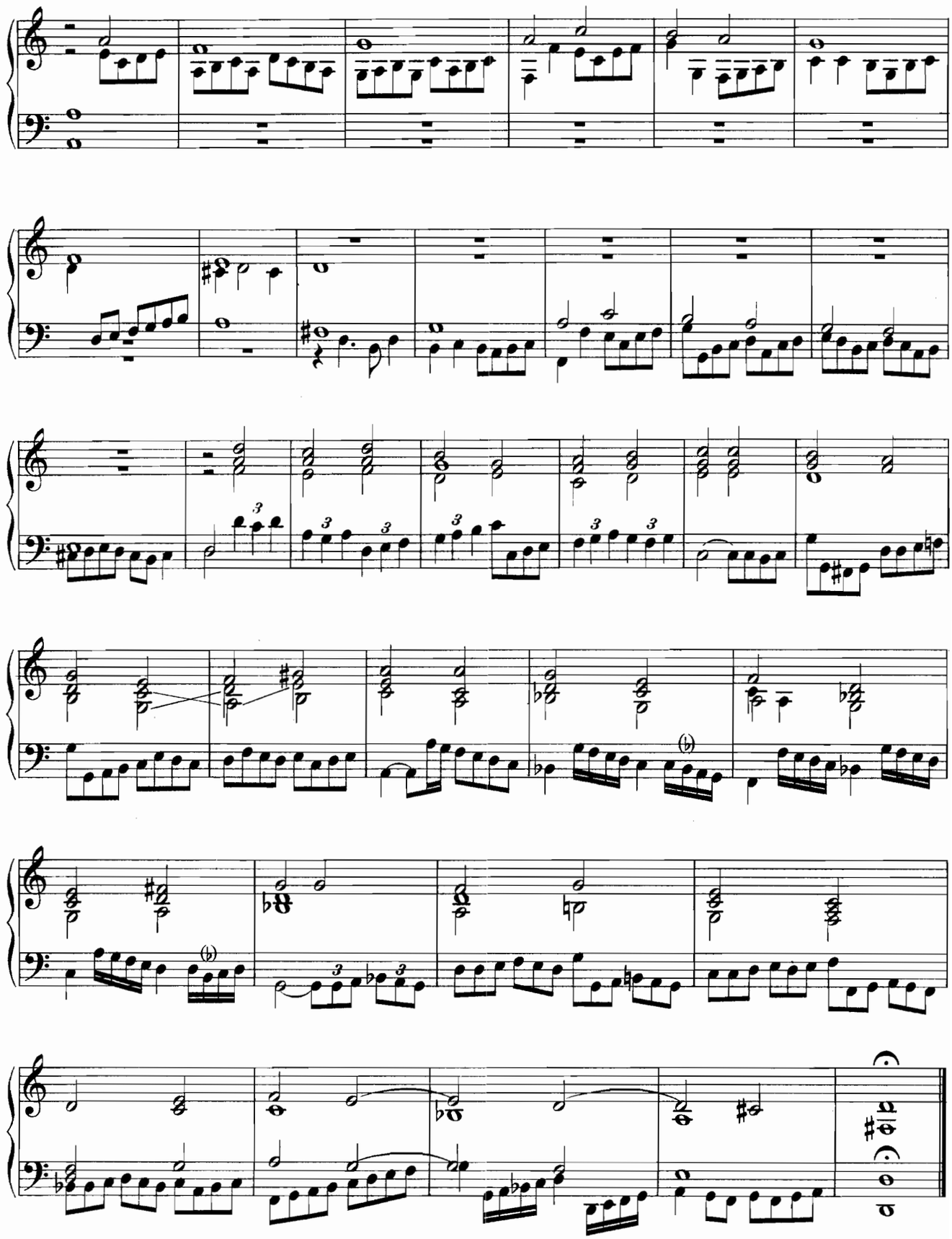
Tiento del Primer Tono.

Prélude du Premier ton.



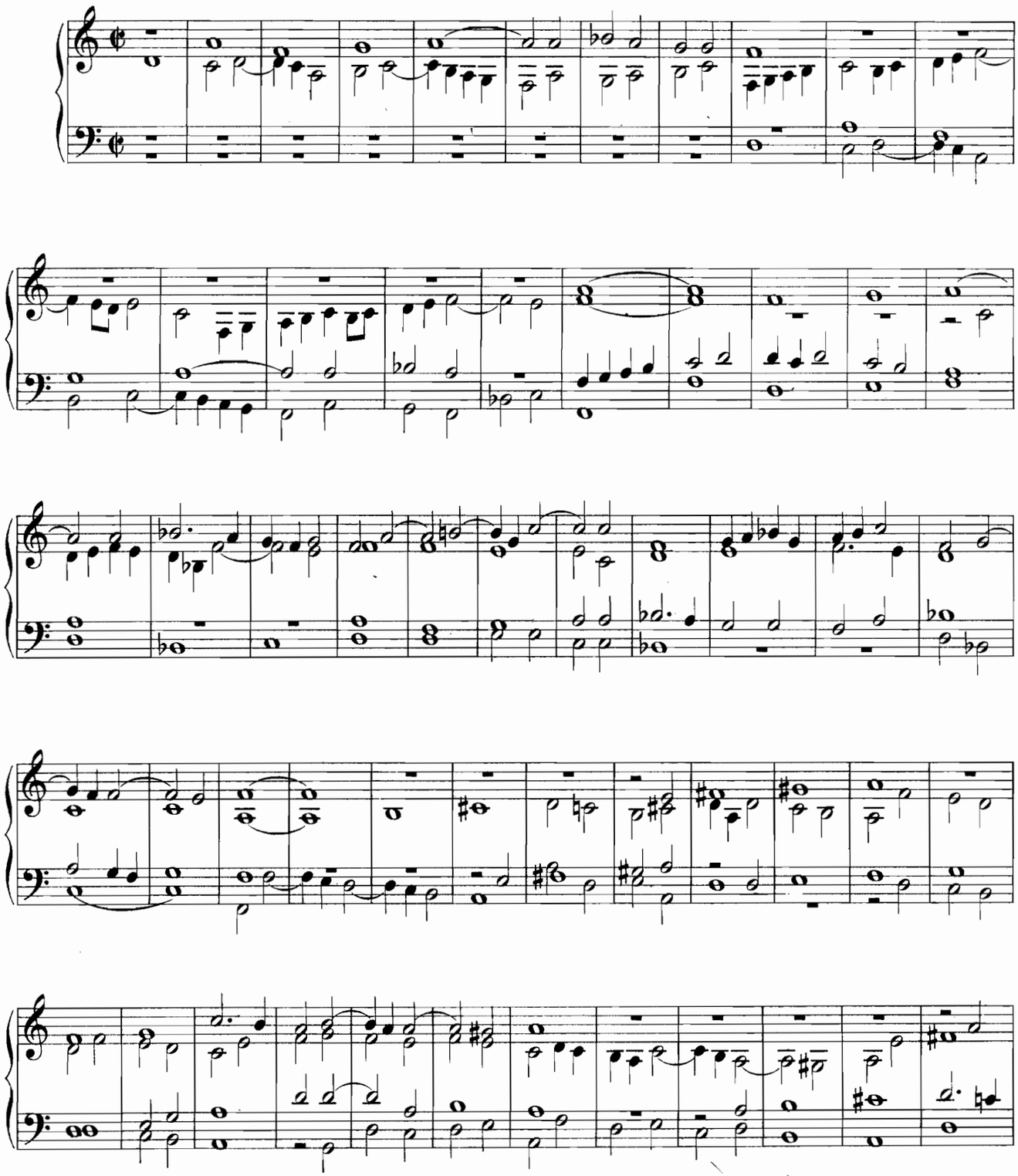

73
74

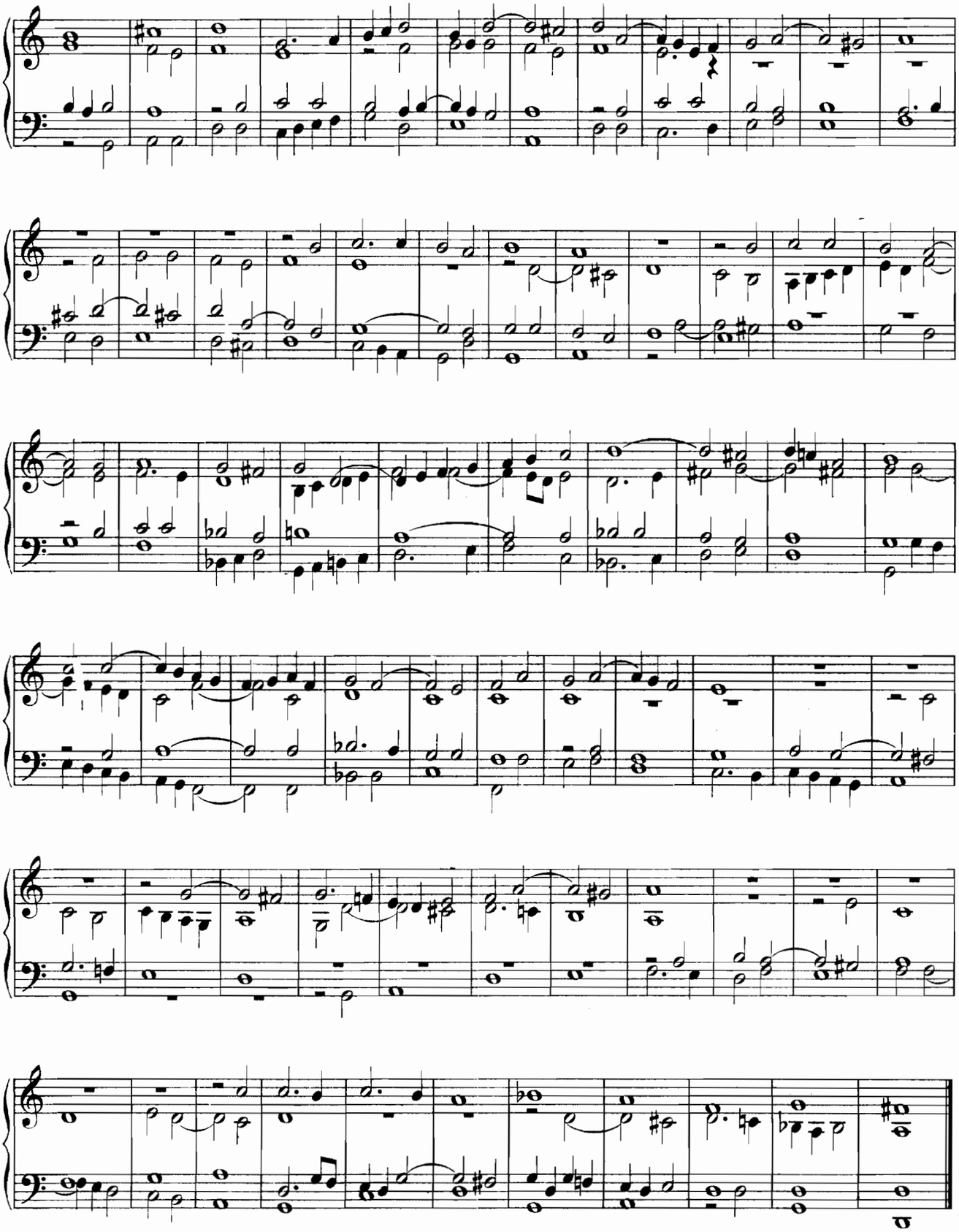

106



Tiento sobre QUI LA DIRA.

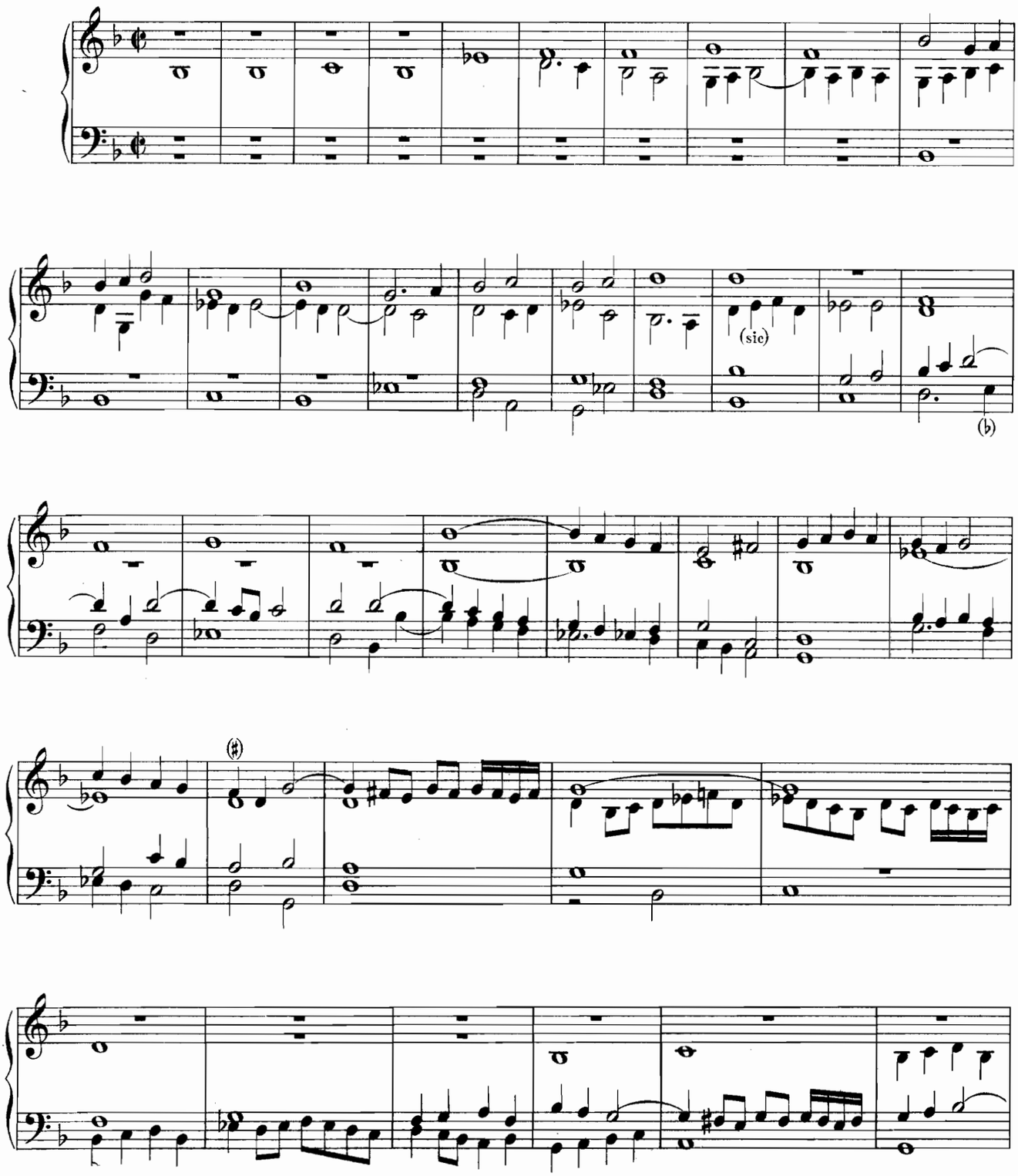
Prélude sur QUI LA DIRA.

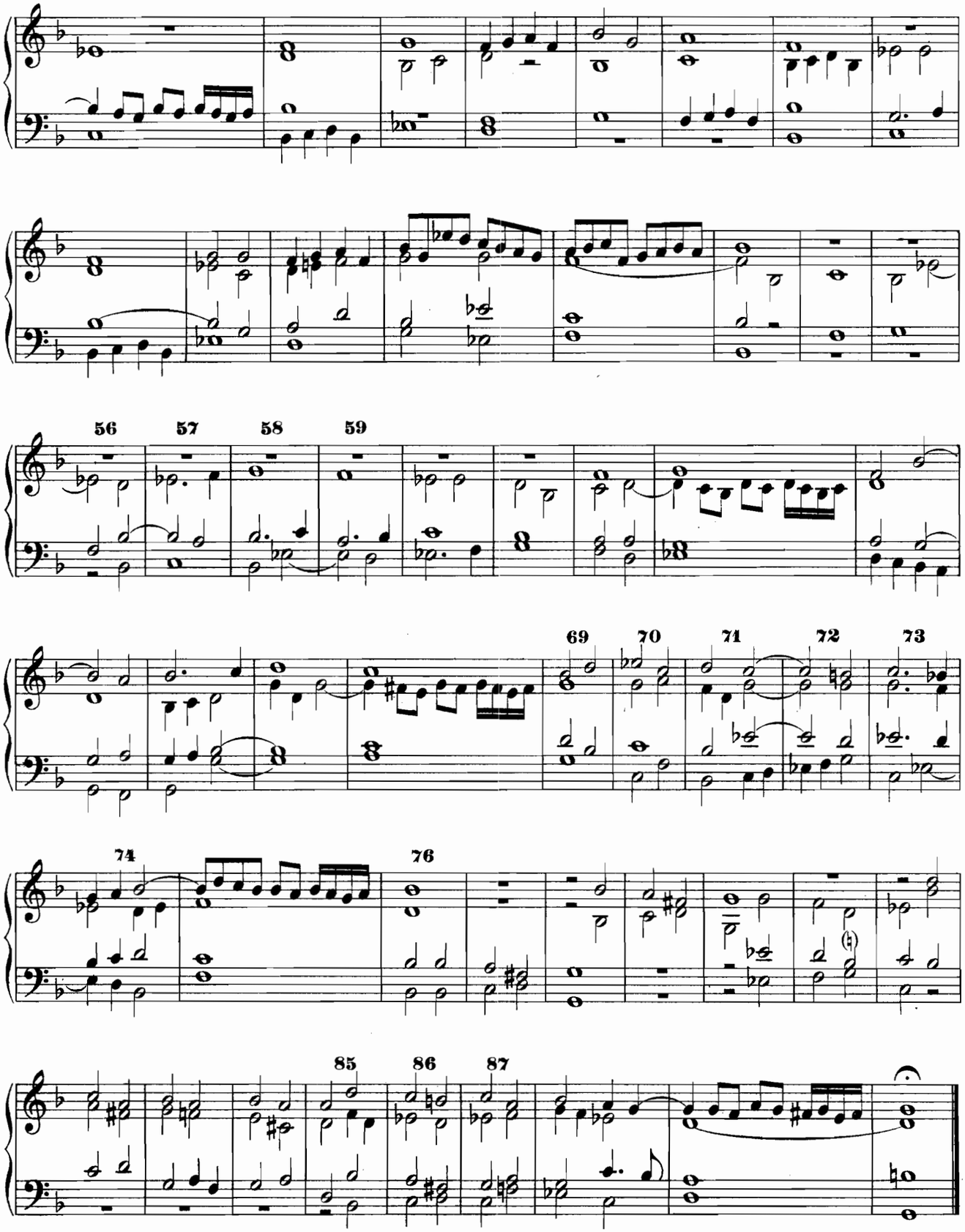




Tiento del Segundo Tono.

Prélude du Deuxième ton.



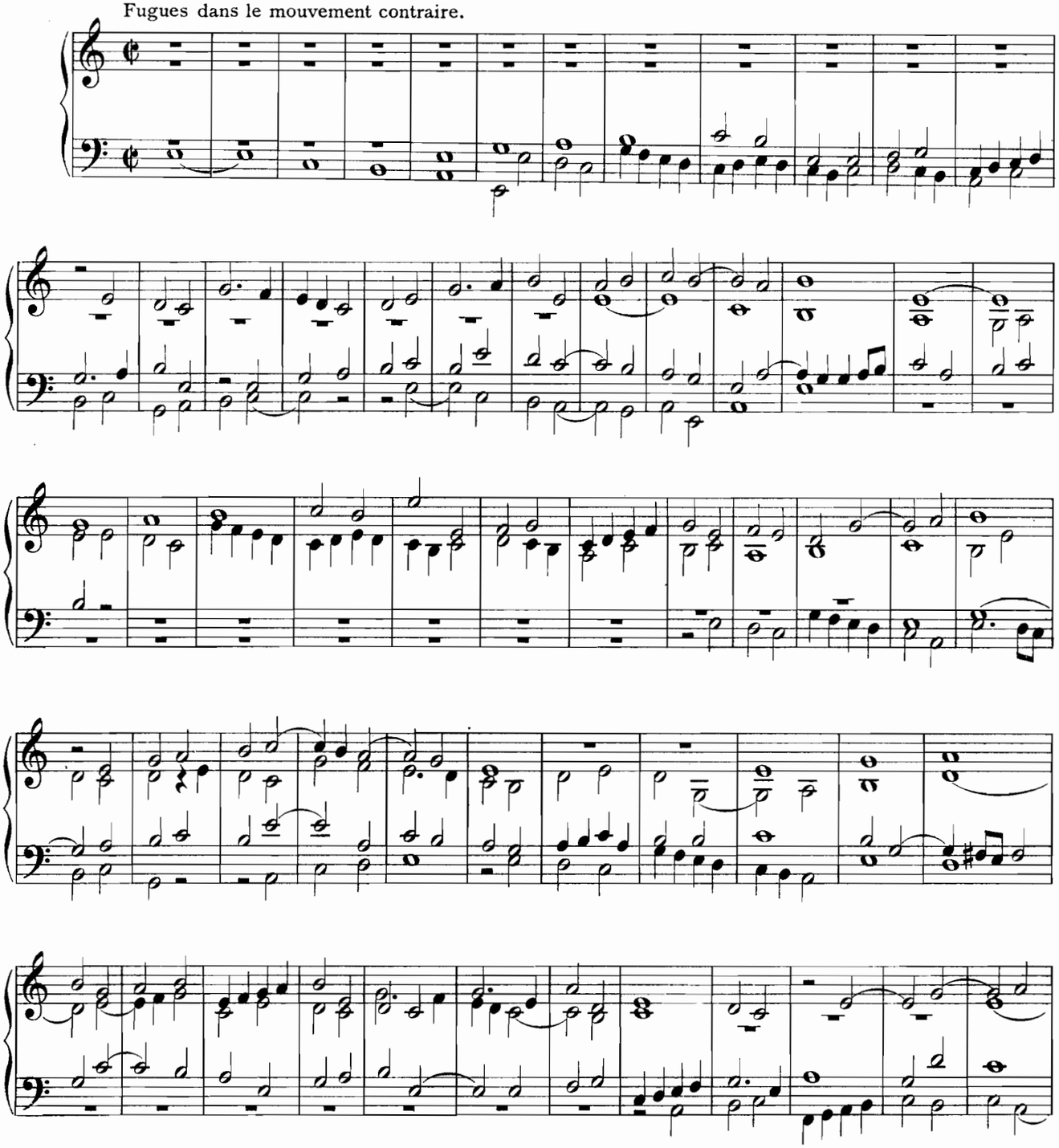

56
57
58
59
69
70
71
72
73
74
76
85
86
87

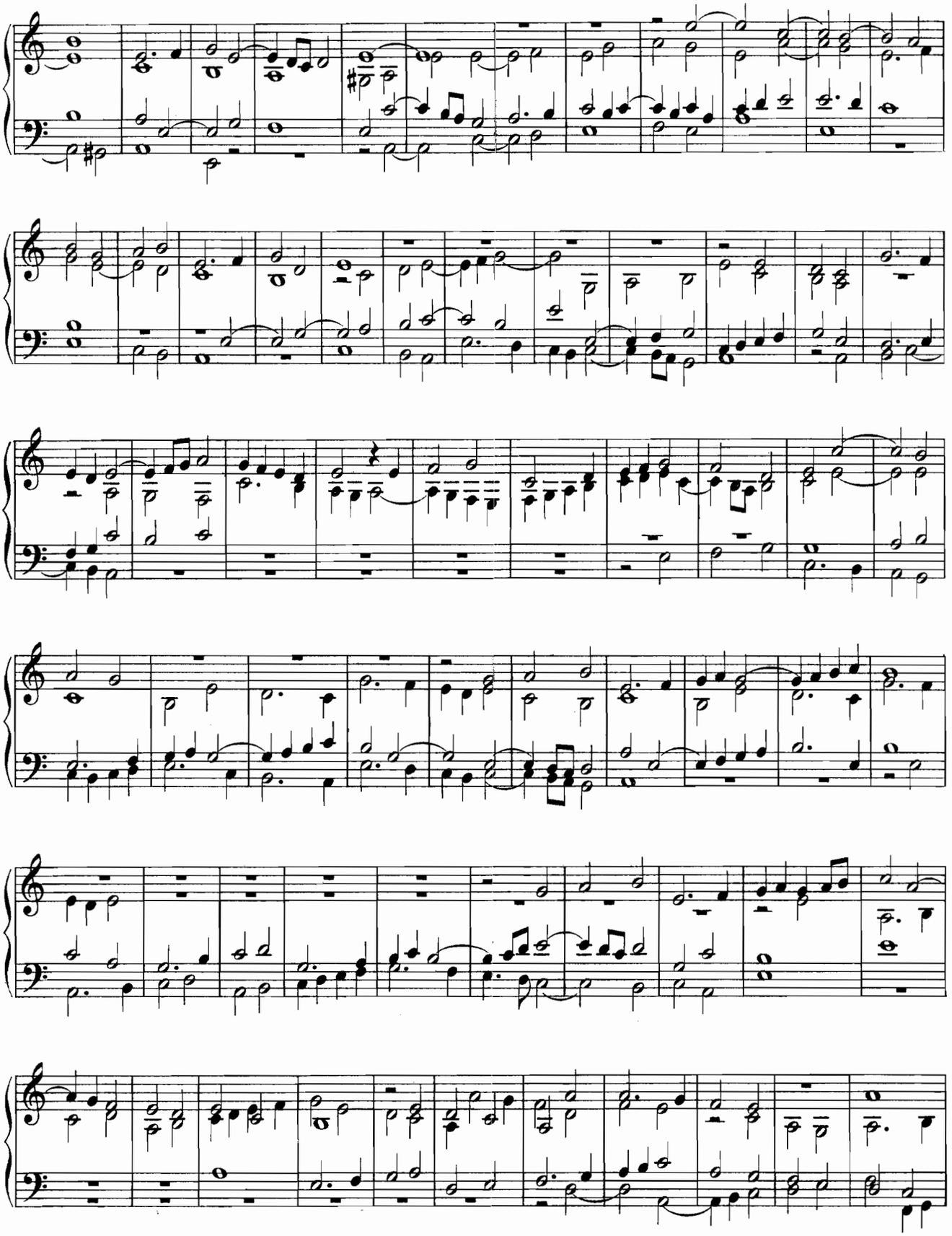
Tiento de Tercer Tono.

Prélude du Troisième ton.

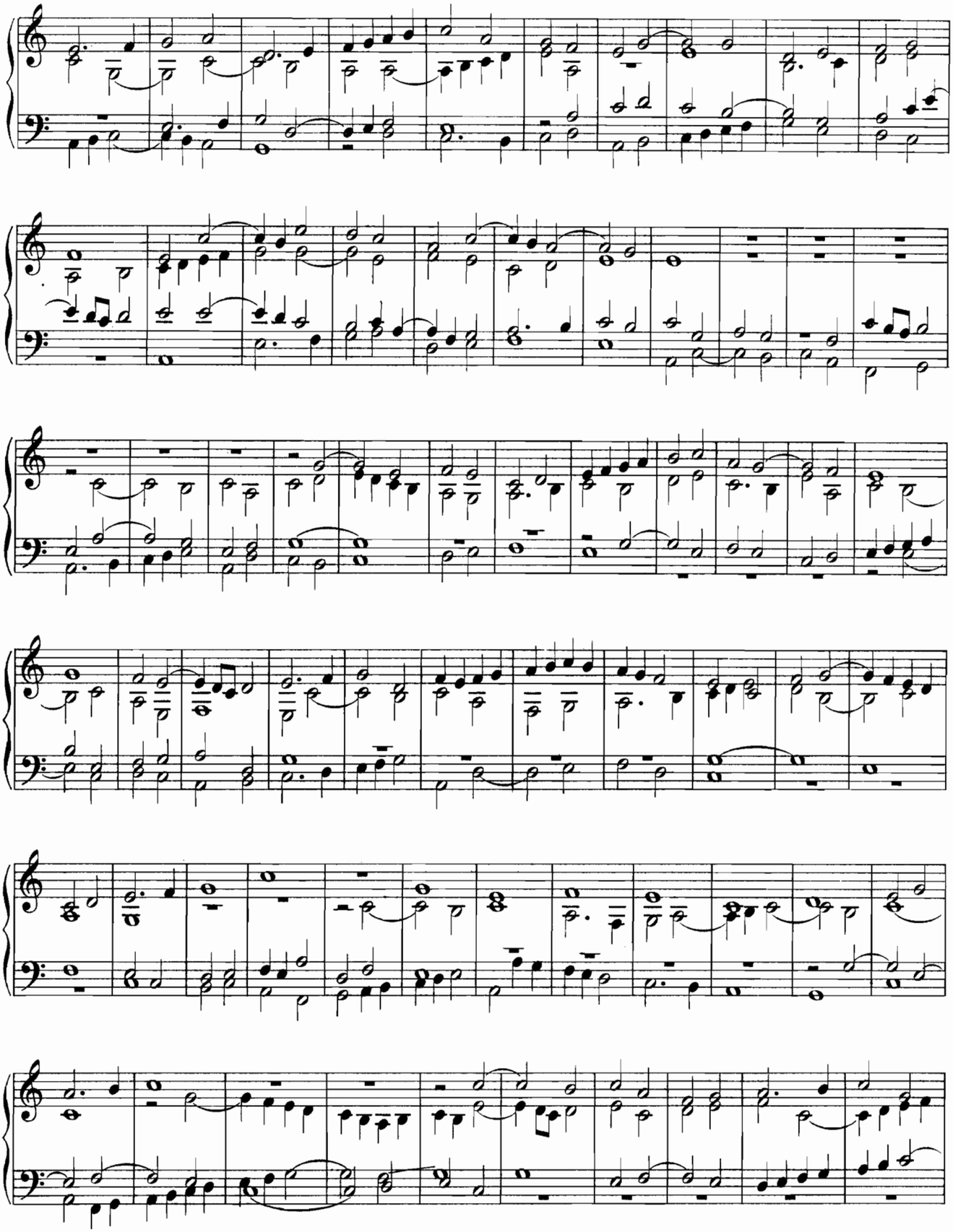
Fugas al contrario (sic).

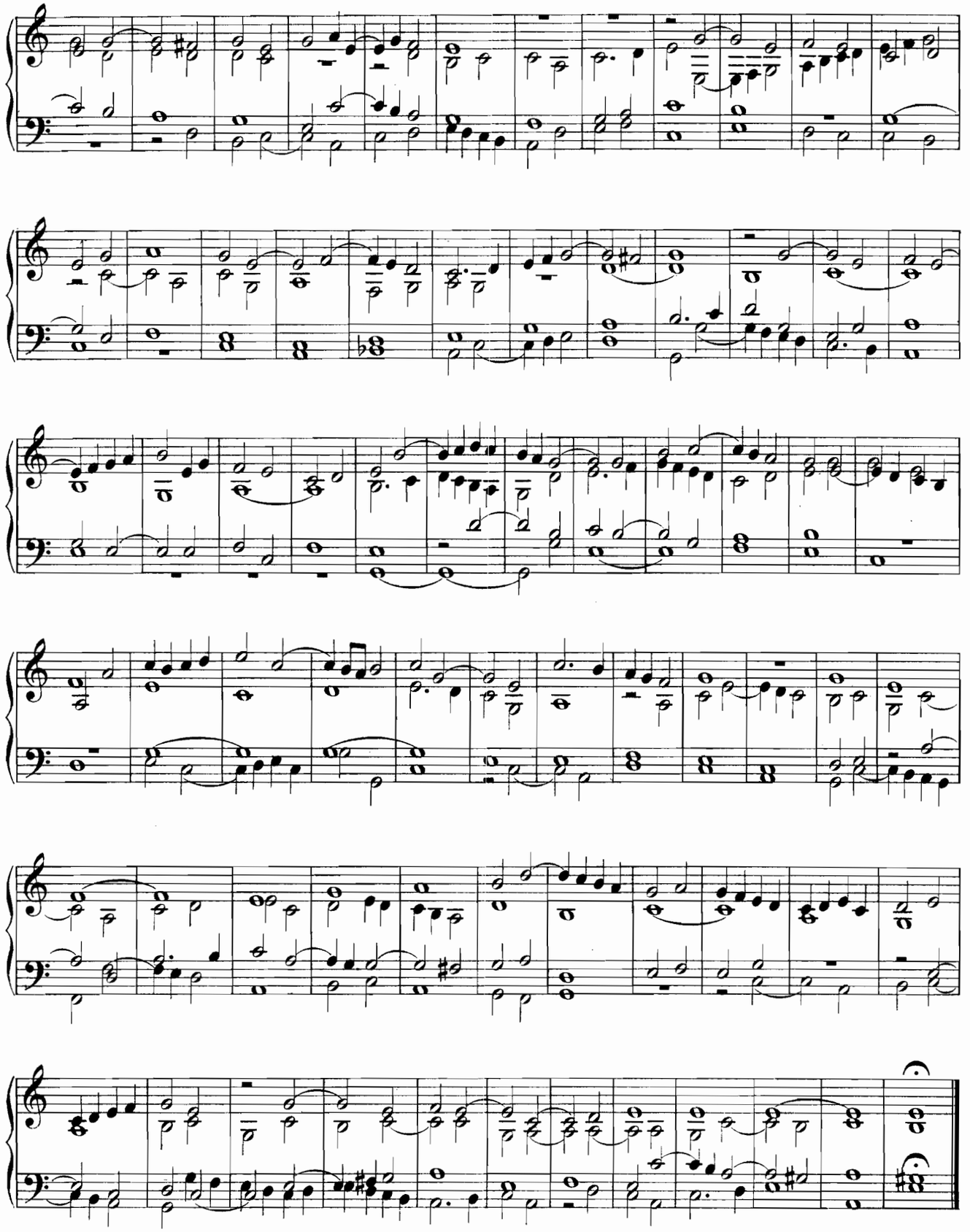
Fugues dans le mouvement contraire.





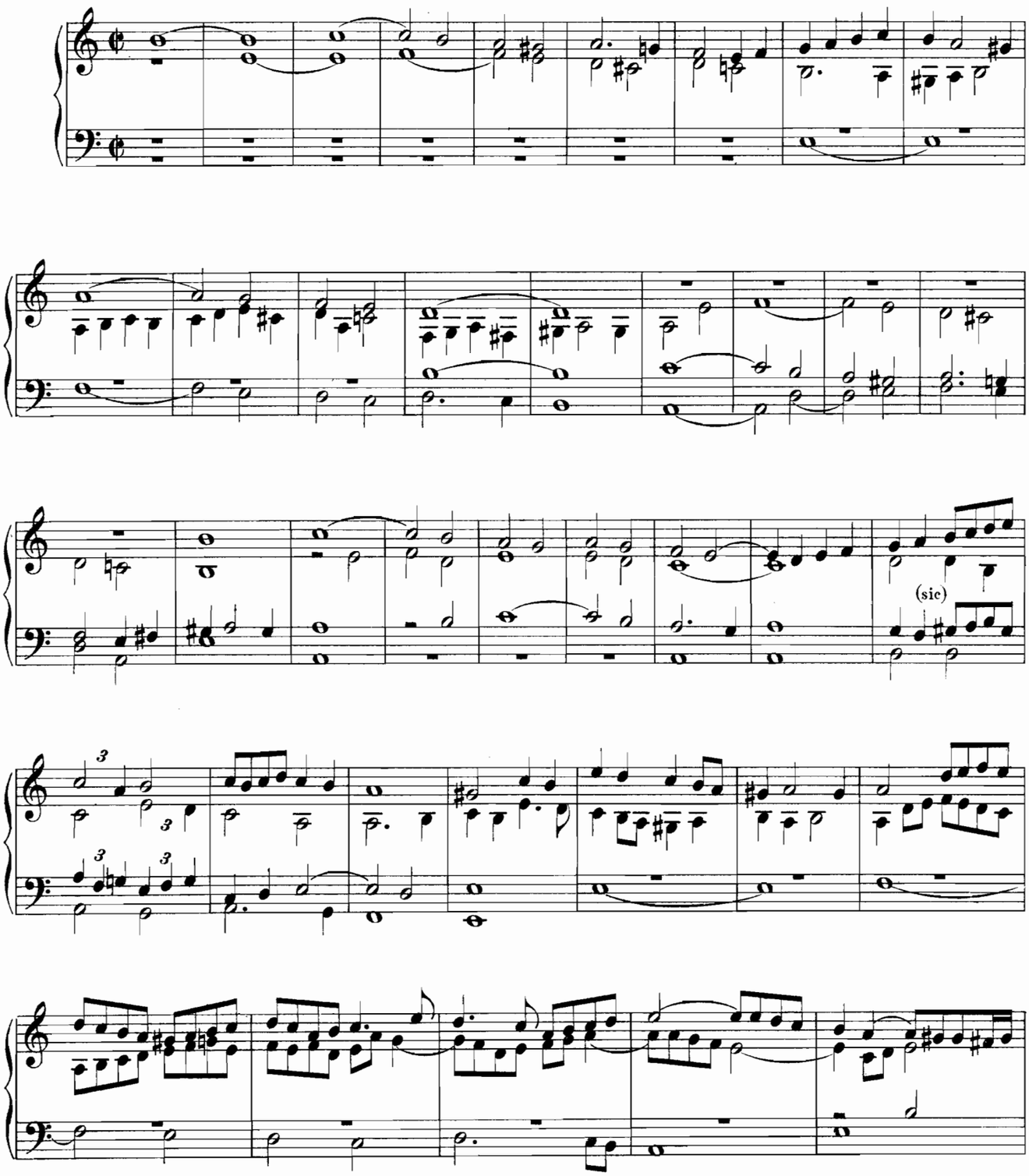
P. $\frac{30}{IV}$ C.

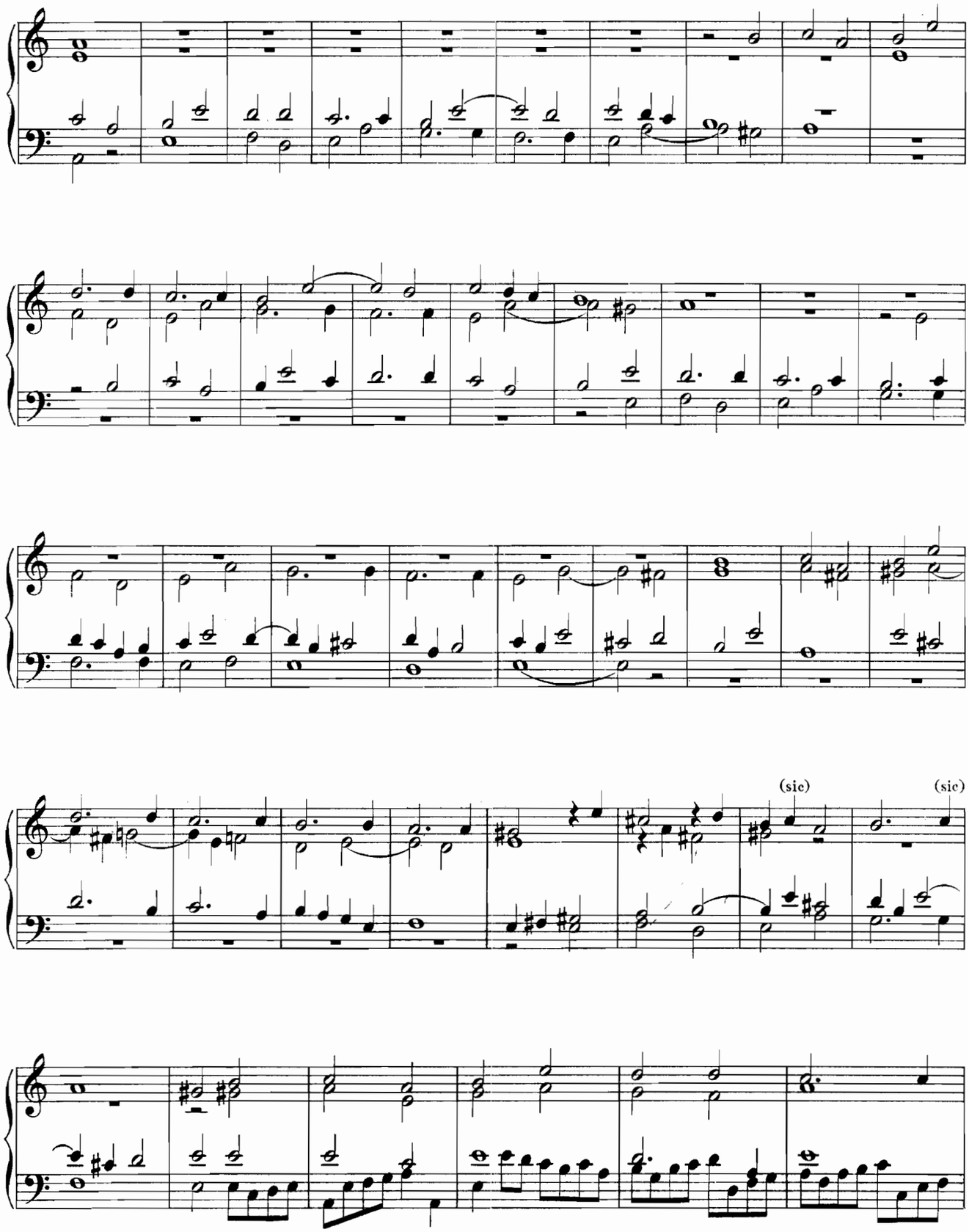




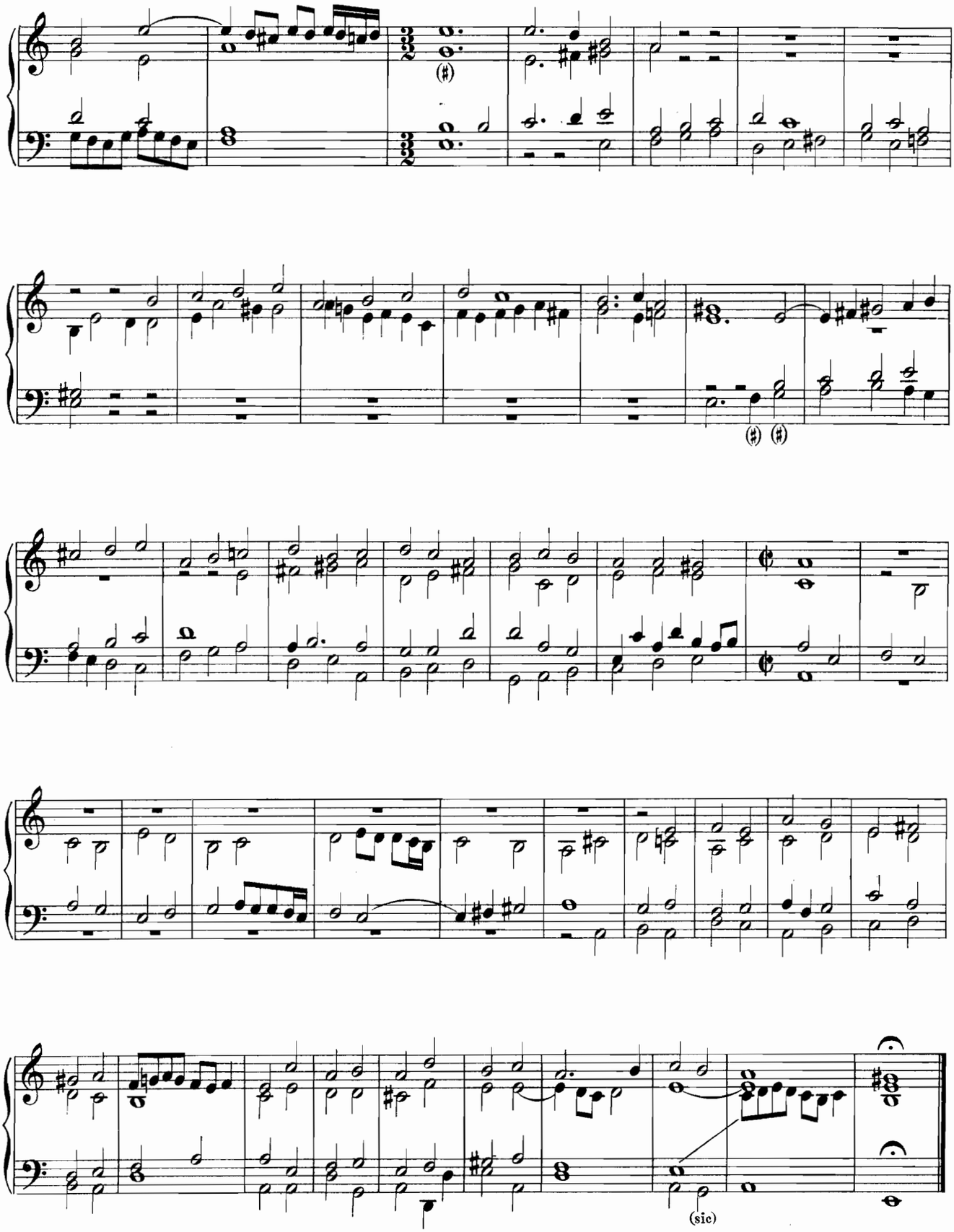
Tiento del Cuarto Tono.

Prélude du Quatrième ton.



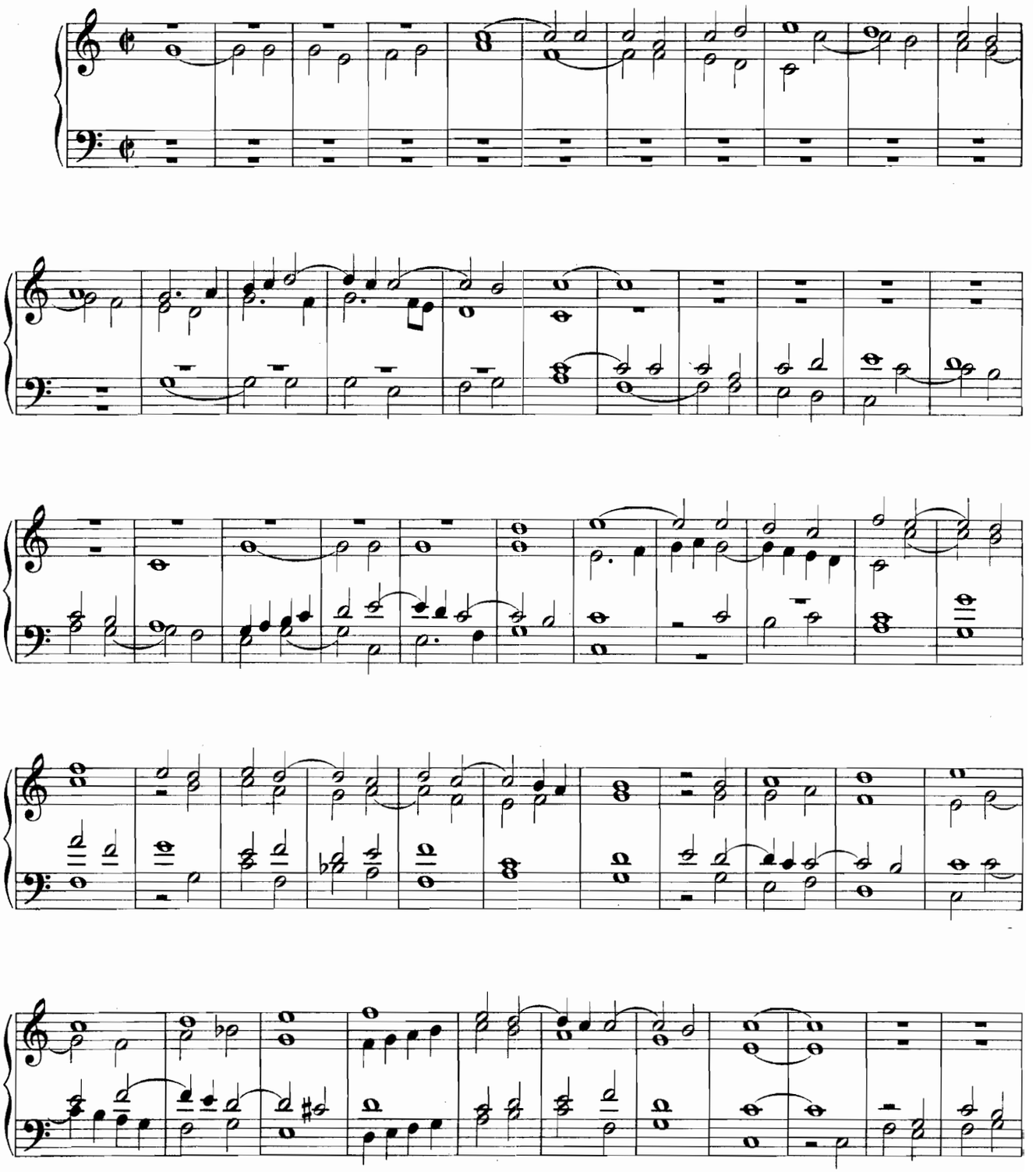


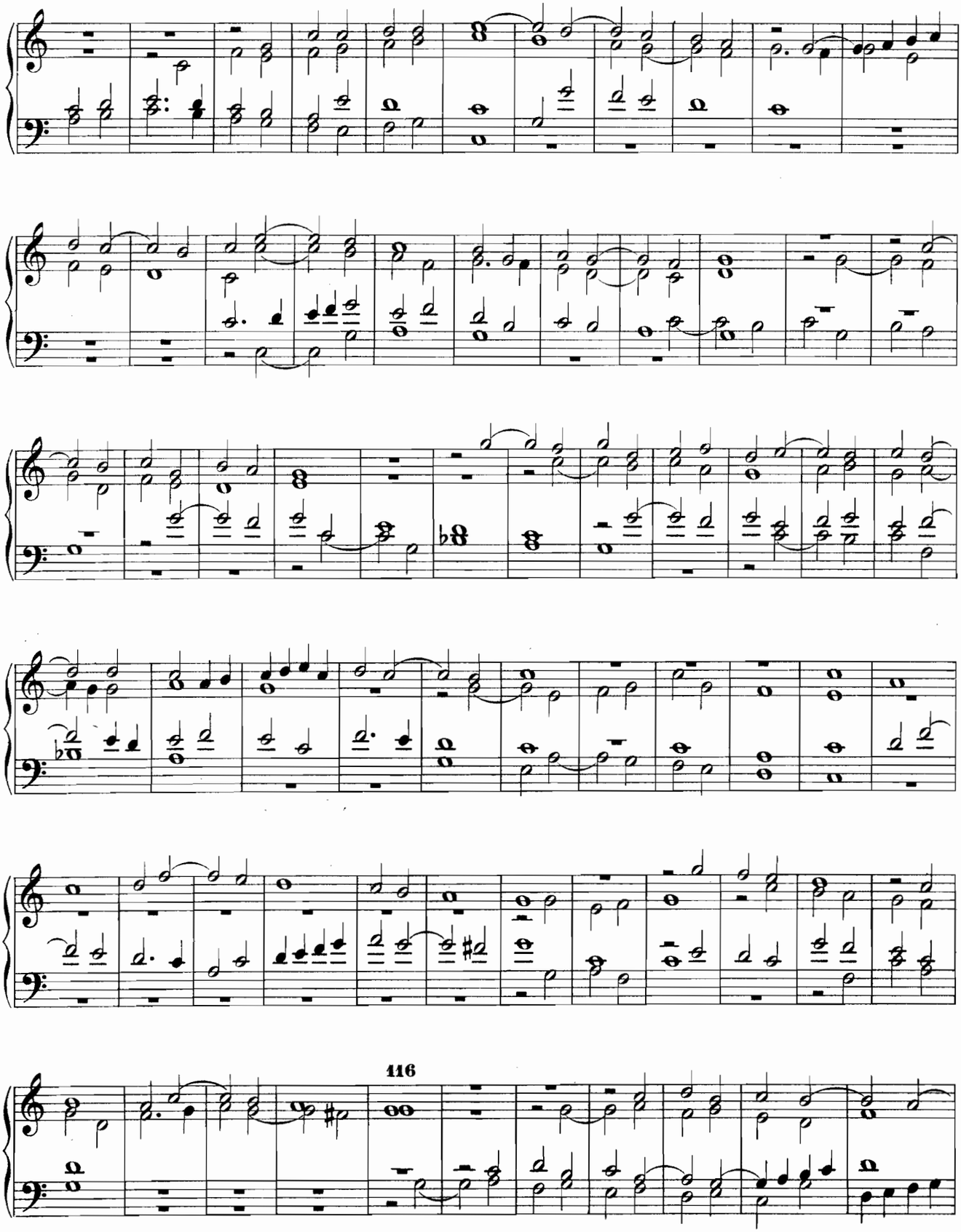
P. & C.

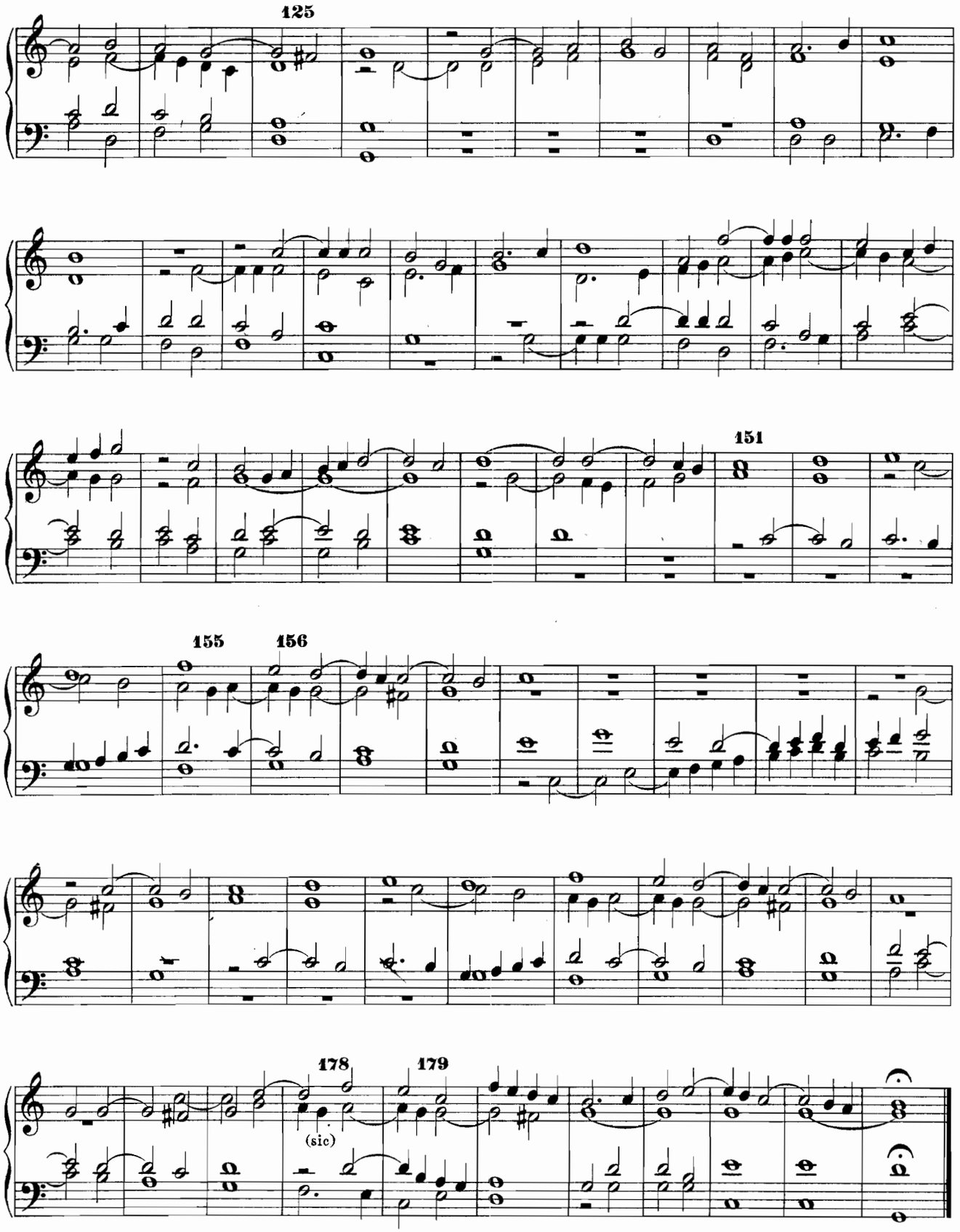

(♯)
(♯) (♯)
(sic)

Tiento del Octavo Tono.

Prélude du Huitième ton.

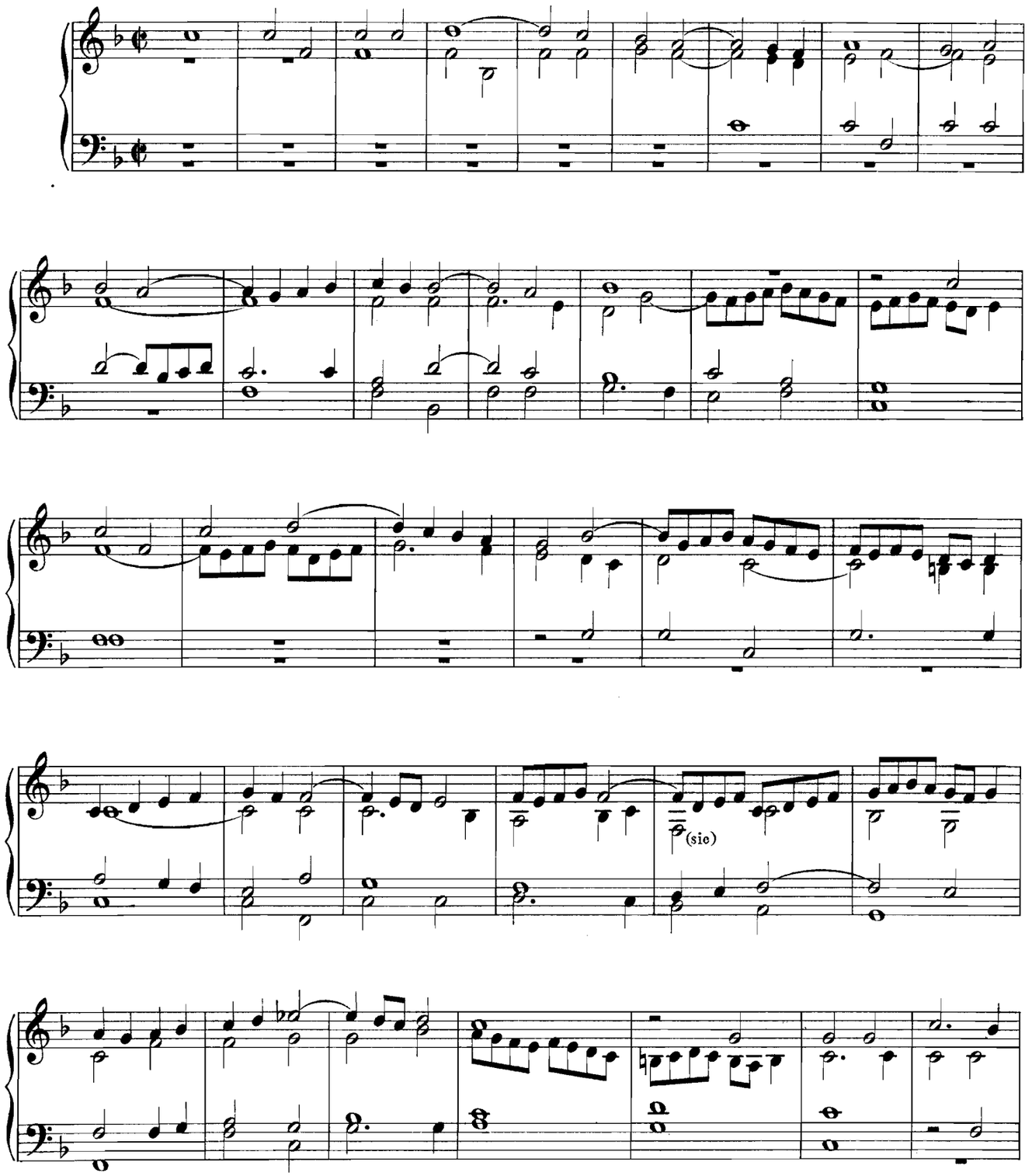


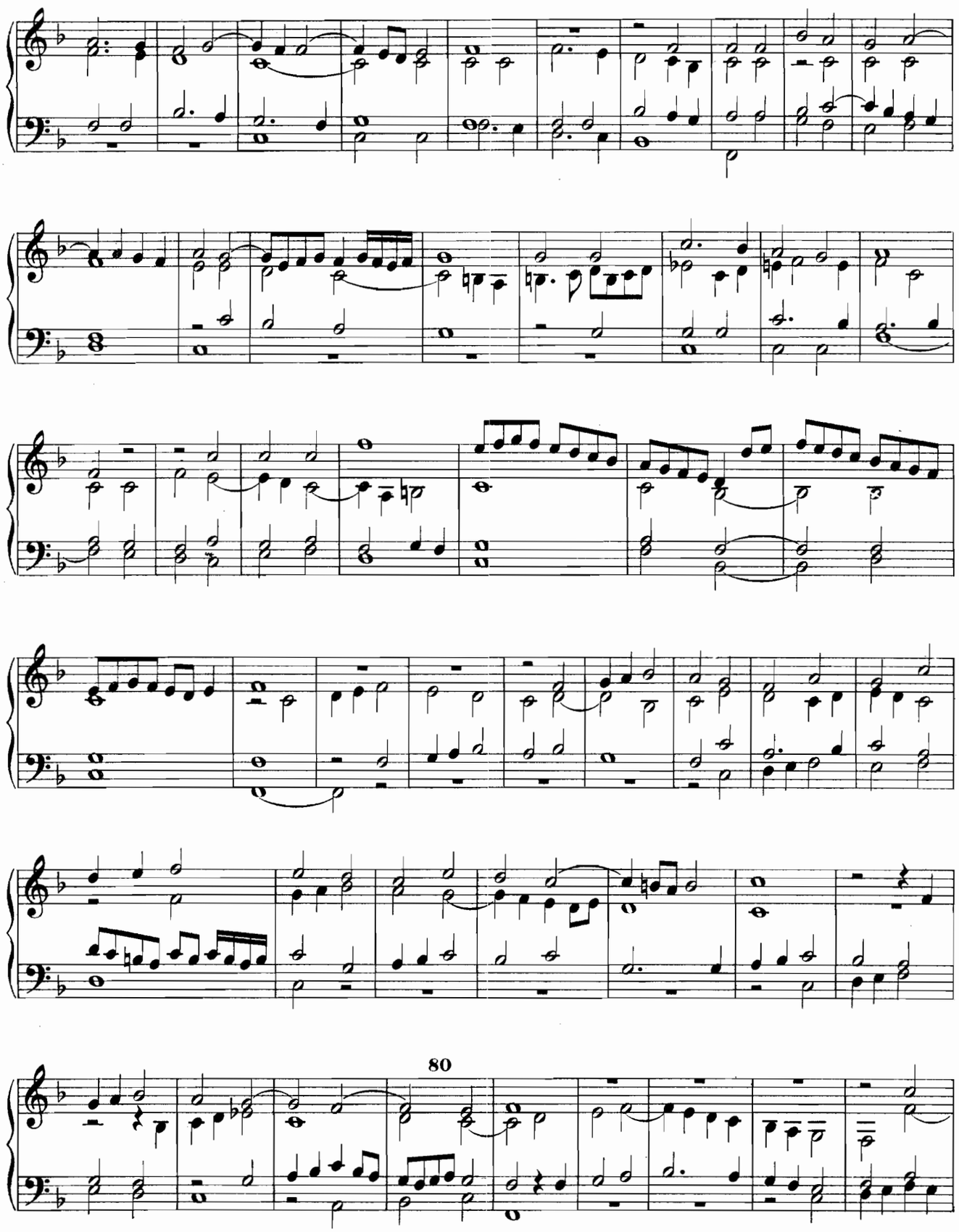

116

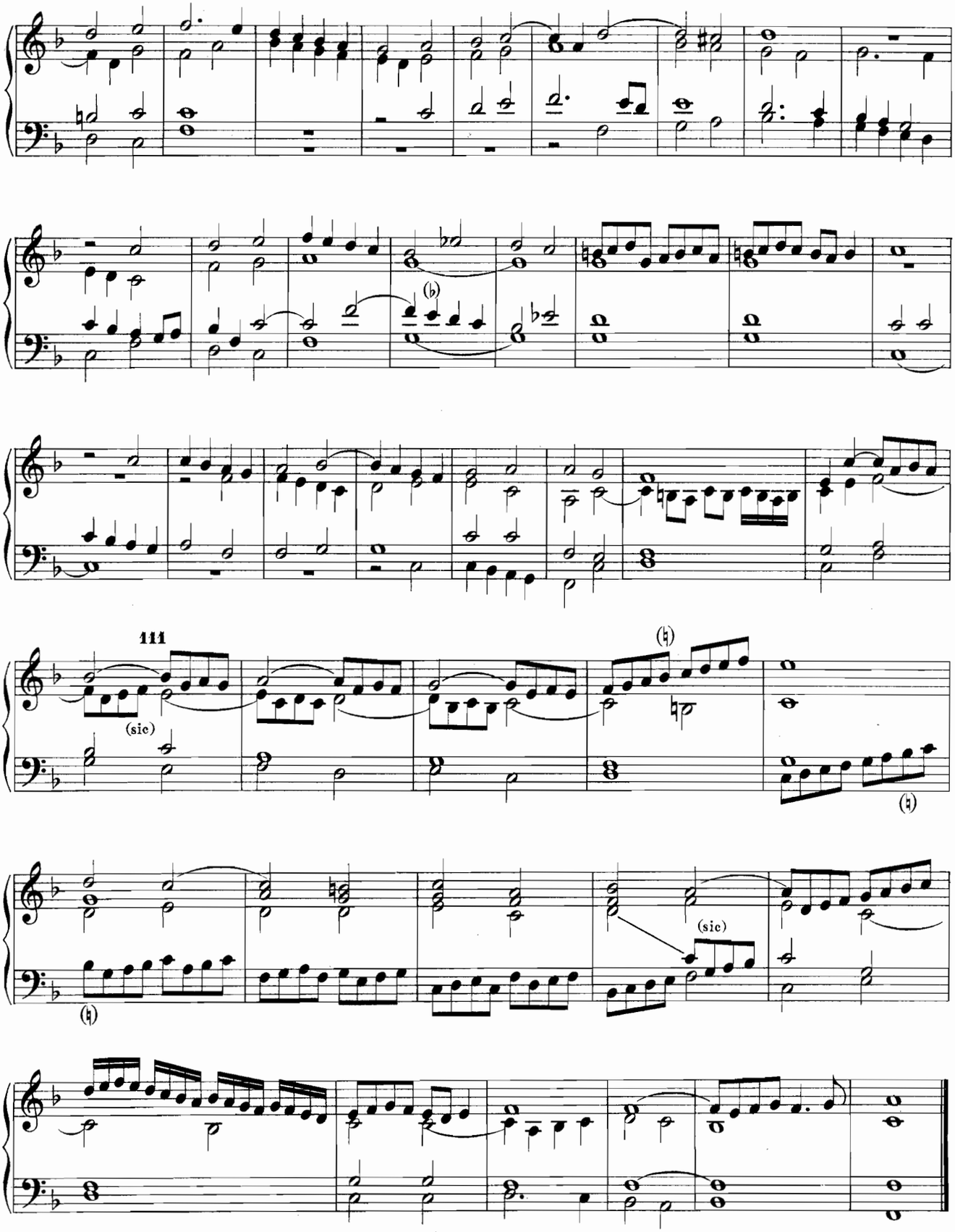

125
151
155
156
178
179
(sic)

Tiento del Quinto Tono.

Prélude du Cinquième ton.




80


111
(sic)
(sic)