CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANTONIO DE CABEZÓN

(1510 - 1566)

OBRAS DE MÚSICA PARA TECLA, ARPA Y VIHUELA...

recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo

(MADRID, 1578)

Volumen I

PRIMERA EDICIÓN POR
FELIPE PEDRELL

NUEVA EDICIÓN CORREGIDA
POR
Mons. HIGINIO ANGLÉS
DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

REIMPRESION

BARCELONA, 1982

ANTONIO DE CABEZÓN

OBRAS DE MÚSICA PARA TECLA, ARPA Y VIHUELA

MADRID, 1578

VOLUMEN I

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

XXVII

BARCELONA, 1982

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANTONIO DE CABEZÓN

(1510 - 1566)

OBRAS DE MÚSICA PARA TECLA, ARPA Y VIHUELA...

recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo

(MADRID, 1578)

Volumen I

PRIMERA EDICIÓN POR
FELIPE PEDRELL

NUEVA EDICIÓN CORREGIDA
POR
Mons. HIGINIO ANGLÉS
DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

REIMPRESION

BARCELONA, 1982

ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1982
© CSIC
© de esta edición: herederos de Higinio Anglés, 2016
e-NIPO: 723-16-296-3
Catálogo general de publicaciones oficiales: http://publicacionesoficiales.boe.es
Editorial CSIC: http://editorial.csic.es (correo: publ@csic.es)

© C. S. I. C.
I. S. B. N.: 84-00-00868-5 (O. completa).
I. S. B. N.: 84-00-05257-9 (Vol. I).
Depósito legal: M. 40.804 - 1982.
Impreso en España. — Printed in Spain.

Reimpresión en offset de la primera edición de 1966 (compuesta e impresa en los Talleres de Imprenta-Escuela de la Casa Provincial de Caridad, de Barcelona, el texto, y en los Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau y Bernascoi, de Barcelona, la parte musical) realizada por IMPRENTA AGUIRRE, General Alvarez de Castro, 38, MADRID.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

TABLA DE MATERIAS

TEXTO

	Páginas
Al lector	7
Facsímil	9
Descripción y contenido del libro de Cabezón	13
Crítica de la edición	33

PARTE MUSICAL

1.	Dúos para principiantes. Dúo I	1
2.	Dúo II	3
3.	Dúo III	4
4.	Himno I. Ave maris stella I. Dúo IV	5
5.	Himno II. Ave maris stella II. Dúo V	7
6.	Himno III. Ave maris stella III. Dúo VI	10
7.	Himno IV. Ave maris stella IV. Dúo VII	13
8.	Himno V. Te lucis ante terminum. Dúo VIII	15
9.	Dúo IX	17
10.	Kyries de Nuestra Señora: Rex virginum	18
11.	Himno VI. Ave maris stella V. Hernando de Cabezón. Canto llano en el bajo	21
12.	Himno VII. Ave maris stella VI. Canto llano en el tenor	24
13.	Himno VIII. Pange lingua I	26
14.	Himno IX. Pange lingua II	29
15.	Versos del primer tono	31

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

		Páginas
16.	Versos del segundo tono	34
17.	Versos del tercero tono	36
18.	Versos del cuarto tono	38
19.	Versos del quinto tono	40
20.	Versos del sexto tono	42
21.	Versos del séptimo tono	44
22.	Versos del octavo tono	46
23.	Fabordones del primero tono	48
24.	Fabordones del segundo tono	51
25.	Fabordones del tercer tono	54
26.	Fabordones del cuarto tono	56
27.	Fabordones del quinto tono	59
28.	Fabordones del sexto tono	62
29.	Fabordones del séptimo tono	65
30.	Fabordones del octavo tono	68
31.	Himno X. Ave maris stella VII	70
32.	Himno XI. Ave maris stella VIII	72
33.	Himno XII. Ave maris stella IX	73
34.	Himno XIII. Ave maris stella X	74
35.	Himno XIV. Veni Creator Spiritus	78
36.	Himno XV. Christe Redemptor I	80
37.	Himno XVI. Ut queant laxis	82
38.	Himno XVII. Christe Redemptor II	84
39.	Himno XVIII. Pange lingua III	87

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

AL LECTOR

Han pasado más de setenta años desde que Felipe Pedrell empezó en 1895 la edición de las obras de Antonio de Cabezón contenidas en el libro publicado por su hijo Hernando en 1578. Puesto que la edición de Pedrell, hecha en Barcelona, por Juan Bautista Pujol y C.ia editores, y publicada por Breitkopf und Härtel, de Leipzig, hace muchos años está agotada, y, por otra parte, urgía una nueva edición que fuera en todo conforme a la del siglo XVI, el Instituto Español de Musicología, al empezar «Monumentos de la Música Española», incluyó en su programa esta nueva edición crítica del libro de Cabezón. A pesar de que la edicion de Pedrell necesitaba una revisión, su nombre quedará siempre en la historia de la música española y universal como el descubridor y el primer editor de las obras de Cabezón en tiempos modernos.

La presente edición, corregida siguiendo fielmente el original, la teníamos preparada hace mucho tiempo; el grabado musical del presente volumen estaba terminado hace más de dos años. Atendiendo, empero, que en este año de 1966, se cumple el IV centenario de la muerte del excelso Antonio de Cabezón, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas ha tenido a bien que esta nueva edición coincidiera con este centenario y que ello fuera como un homenaje perenne a la memoria del insigne organista y clavicordista de Carlos V y de Felipe II.

De las obras conocidas hoy día de Cabezón, además de las contenidas en el libro publicado por su hijo Hernando, figuran unas cuarenta en el libro de Venegas de Henestrosa publicado en 1557. La edición moderna del Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela, *de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1557), que publicamos en* La Música en la Corte de Carlos V, *en 1943, nos dio motivo para que pudiéramos trabajar muchos días en el Archivo Nacional de Simancas, en vistas a escribir la historia de la música en la corte de Carlos V y de Felipe II. Ello nos dio ocasión para recoger muchos datos desconocidos sobre la vida y la actividad del sublime organista Antonio de Cabezón, datos que publicamos en 1943 y en segunda edición en 1964.*

La importancia que tiene para la música de clave en la España del siglo XVI la figura de Antonio de Cabezón, es hoy día reconocida por todo el mundo. En el referido libro sobre «La Música en la Corte de Carlos V» insistimos sobre este particular, y en esta ocasión nos ratificamos en todo cuanto allí expusimos sobre la obra del ciego organista y clavicordista que tanto supo alegrar a Carlos V, a sus hijas las infantas doña María y doña Juana, como también a Felipe II.

Las diversas conmemoraciones que se celebran en este año en Roma, Madrid, Barcelona, Lisboa, Burgos y en diversas ciudades de Europa y de América contribuirán sin duda a enaltecer, si cabe aún más, la figura y la obra del ciego clarividente,

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

al cual Dios dotó de una vista intelectual y espiritual artísticamente muy penetrante que supliera con creces la falta de una vista corporal. Es así que Cabezón el ciego representa en la historia de la música española como el oráculo inspirado que supo adivinar y penetrar en lo más hondo del sentimiento humano con su arte excelso. El ciego «organista y clavicordista» que no «sabía escribir», siempre tan afable, humilde y sencillo como era, supo con su arte cantar la gloria del Dios creador y divertir santamente a los hombres. La clarividencia del ciego Cabezón puso el fundamento de la escuela española para órgano de los siglos XVI y siguientes con su música impregnada de misticismo y oracional en extremo.

Para mayor comodidad de los especialistas dividimos la presente edición de las obras de Cabezón contenidas en el libro publicado por su hijo Hernando en 1578, en tres tomos, siguiendo en todo el orden de la edición madrileña del siglo XVI. A fin de no abultar demasiado estos tomos y con el propósito de ahorrar tiempo y dinero, dejamos para otra ocasión el publicar las glosas que Cabezón hizo a una serie de motetes y de chansons a cuatro, cinco y seis voces de Thomas Crecquillon, Clemens non Papa, Jean Mouton, Josquin Desprez, Philippe Verdelot, Jachet, Jean Richafort, Lupus, Nicolas Gombert, Orlando de Lasso y Adrian Willaert. Así como Cristóbal de Morales para escribir sus misas «parodia» se sirvió de motetes de Mouton, Gombert, Richafort, etcétera, así nuestros organistas y vihuelistas, siguiendo la moda de la sazón, se complacieron en escribir glosas para órgano y para vihuela sobre una selección de motetes y de chansons de los mencionados compositores franco-flamencos tan amados de Carlos V. Con todo, en nuestros días, tales glosas han perdido la importancia que tenían en el siglo XVI, puesto que ellas no siempre se prestan o producen su efecto al ser hoy ejecutadas en el órgano o en la vihuela, en el sentido de que es difícil para el gusto moderno que ellas sean bien oídas y gustadas con complacencia por los oyentes en nuestra época.

* * *

Nos es grato consignar aquí los nombres de don Miguel Querol y de don José Romeu, colaboradores científicos del Instituto Español de Musicología, agradeciéndoles su ayuda en corregir las pruebas del texto original del libro de Cabezón escrito por su hijo Hernando. Nuestro reconocimiento se extiende, asimismo, al P. Julián Sagasta, C. R. L., organista de la basílica de Santa María la Mayor en Roma, por el cuidado extremo que ha puesto en ayudarnos a corregir la parte musical, añadiendo algunas veces los ligados de las notas más imprescindibles, con el fin de facilitar la buena ejecución de las piezas en el órgano.

Roma, 12 de marzo de 1966.

HIGINIO ANGLÉS

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

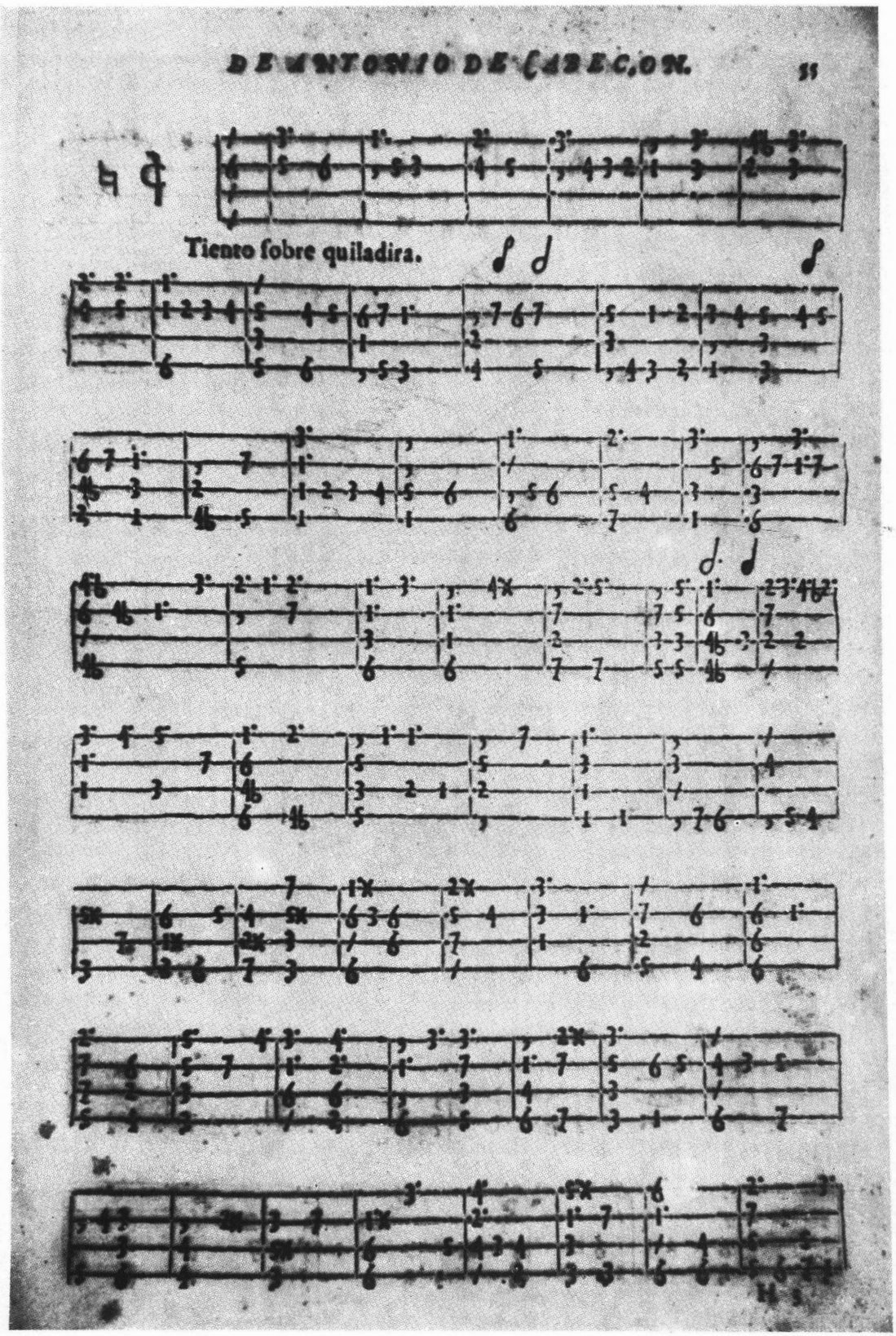
FACSÍMILES

OBRAS DE MVSI
CA PARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabeçon, Muſico de
la camara y capilla del Rey Don Phi-
lippe nueſtro Señor.
RECOPILADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabeçon ſu hijo. Anſi meſmo Muſico de camara y capilla de ſu Mageſtad.
DIRIGIDAS A LAS. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nueſtro Señor.
CON PRIVILEGIO.
Impreſſas en Madrid en caſa de Franciſco Sanchez. Año de M. D. LXXVIII.

Facs. 1. — Portada del libro de Cabezón.

Copia gratuita / Personal free copy
http://libros.csic.es

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Facs. 2. — Su notación musical.

DESCRIPCIÓN Y CONTENIDO DEL LIBRO DE CABEZÓN

Fol. I: «*Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçón, músico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe, nuestro señor. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón, su hijo, ansimesmo músico de cámara y capilla de su Magestad. Dirigidas a la S.C.R.M. del Rey Don Philippe, nuestro señor.* [Escudo real.] *Con privilegio. Impressas en Madrid, en casa de Francisco Sánchez. Año de* M.D.LXXVIII.»

Fol. I^{v}. En blanco.

Fol. II. Dedicatoria:

«A la S.C.R.M. el Rey Don Philippe nuestro señor, Hernando de Cabeçón, su criado.

No uviera sido pequeña la ventura de Antonio de Cabeçón, mi padre, si dexara después de su vida perpetuadas por succesión y herencia las dos principales cosas que en ella tuvo, que fueron el arte de la Música, que tan estimada fue de todos, y el emplearla en servicio de V.M., que él tanto estimó. Y aunque quedamos con el título destas dos herencias, este libro y yo, quedamos tan lejos de ygualar a mi padre, que fue necessario dexarnos él encomendados a la real clemencia y liberalidad de V.M., que ha siempre acostumbrado tomar debaxo de su amparo y hazer merced a los hijos de criados que mueren en su servicio. Esto he yo por mi parte ya experimentado, aviendo recebido de V.M. el lugar y assiento que mi padre tuvo en su real Casa, supliendo por su benignidad en mí lo mucho que para ygualar a mi padre me faltava Agora se presenta ante V.M. este libro, como heredero y successor de su ingenio, aunque no tan rico como pudiera quedar si su author uviera tenido el tiempo y quietud necessario para escrevir. Supplico a V.M., que usando con él de su real costumbre, le reciba debaxo de su protectión y amparo como cosa tan propia suya, nacida y criada en su real Casa y de criado que tanto desseó servir a V.M.»

Un vol. de 13 fols. s.n. con texto, × 201 fols. con música, × 2 hojas de guarda al principio × 1 con pautados y música manuscrita que contiene el Pange lingua de Urreda, y 2 de guarda al final.

Sign: $*_{6} + \P_{7} + A_{8} + B_{4} + C_{8} - L_{8} + M_{10} - N_{10} + O_{8} - Y_{8} + Z_{10} + A_{a8} + B_{b8}$

Encuadernación de la época, en piel blanca, con recuadros dorados.

Nos servimos del ejemplar conservado en la Bibl. Nacional de Madrid, puesto que el ejemplar que habíamos usado en Barcelona hace muchos años y que había servido a F. Pedrell para su edición, desapareció durante la guerra civil de 1936-1939.

Fol. II^{v}. Sigue la licencia real de impresión, cuyo texto es como sigue:

«El Rey. Por quanto por parte de vos, Hernando de Cabeçón, músico de nuestra cámara y capilla, nos fue fecha relación diziendo que Antonio de Cabeçón, vuestro padre, músico que ansimismo fue de nuestra cámara y capilla, avía hecho y ordenado un libro intitulado *Compendio*

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

de música, el qual servía para tecla, vihuela y arpa, y vos le avíades recopilado y puesto en cifra; y porque era grande el provecho que se seguía, nos suplicastes os mandásemos dar licencia para le poder hazer imprimir, y privilegio por treynta años, o como la nuestra merced fuesse. Lo qual, visto por los del nuestro consejo, por quanto en el dicho libro se hizo la diligencia que la pragmática por nos agora nuevamente sobre lo susodicho fecha dispone, fue acordado que devíamos mandar dar esta nuestra cédula en la dicha razón, e yo tóvelo por bien.

Por lo qual vos damos licencia y facultad para que vos, o la persona que para ello vuestro poder oviere, y no otra persona alguna, podáys hazer imprimir e vender el dicho libro que de suso se haze mención, en estos nuestros reynos, por tiempo y espacio de diez años cumplidos primeros siguientes que corren y se quentan desde el día de la fecha desta nuestra cédula, so pena que qualquiera persona, que sin tener para ello vuestro poder, lo imprimiere o vendiere o hiziere imprimir o vender, pierdan toda la impressión que hizieren con los moldes e aparejos della, y más, incurran en pena de cinqüenta mil maravedís: la tercia parte dellos para la nuestra cámara y fisco, y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciare, y la otra tercia parte para vos, el dicho Hernando de Cabeçón. Y todas las vezes que se oviere de imprimir el dicho libro, durante el tiempo de los dichos diez años, se trayga al nuestro consejo juntamente con el original que en él fue visto, que va rubricada cada plana y firmado al fin por Alfonso de Vallejo, nuestro escrivano de cámara y uno de los que en el nuestro consejo residen, para que se vea si la dicha impressión está conforme al original, y se os dé licencia para lo poder vender, y se tase el precio en que oviéredes de vender cada volumen, so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en la dicha pragmática y leyes de nuestro reyno. Y mandamos a los del nuestro consejo y otras qualesquier justicias destos nuestros reynos, que guarden y cumplan y executen esta nuestra cédula y todo lo en ella contenido.

Fecha en el Pardo a veynte y un días del mes de septiembre de mil y quinientos y setenta y cinco años.

Yo el Rey.

Por mandado de su Magestad, Antonio de Erasso.»

Fol. III: «*Proemio al lector en loor de la música.*[1]

[*Introducción*]

Ninguna facultad ay que menos necessidad tenga de ser alabada que la música, por ser su perfectión tan generalmente y sin contradición de nadie, conocida y confessada de todos y principalmente de los que la professan, los quales no tienen necessidad de ser combidados con sus alabanças a seguir lo que con tanto gusto y contentamiento tractan. Pero, porque la estimación y prezio de los hombres suele por la mayor parte tener en poco las cosas proprias y ordinarias por muy buenas que sean, y haze mucho caso de las agenas y raras, aunque no sean tales, y assí podrá alguno aver puesto en olvido las excellencias desta su arte, no dándole la estimación que meresce, no será fuera de propósito poner aquí algunas consideraciones, sólo para traer a la memoria lo que por el uso y tracto ordinario se huviere dexado de advertir o puesto en olvido, y demás desto, dezir algo cerca del instrumento músico, a cuyo uso se ha compuesto este libro, y del auctor dél.

[*La música y el concierto del universo y del hombre*]

Y para que con mejor fundamento se vayan entendiendo las excellencias de la Música, no se deve considerar por la vía ordinaria, estrechándola al uso de un pequeño instrumento o al exercicio de ciertas y limitadas vozes, pues quien quisiere contemplarla en otros más nobles y mejores subjectos, la hallará por lo menos en la admirable máchina de todo este mundo, que es su primero y principal instrumento hecho y templado per mano de la divina sabiduría con tanto concierto y proporción en sus partes, que resulta dellas aquella alta y primera armonía que los sabios antiguos con tanto estudio anduvieron rastreando, y con

1. Puesto que el texto de este «Proemio» en la edición original se imprime a renglón seguido sin apartados y sin subtítulos, se hacía muy difícil, por no decir cansada, su lectura; con el fin de ayudar al lector, lo hemos dividido en párrafos más o menos largos y hemos añadido subtítulos entre paréntesis cuadrados.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

tanto gusto y admiración descubrieron, confessando consistir en ella la vida deste mundo visible, el qual está proporcionado entre sí con las influencias de los cuerpos celestiales y el concierto que en los elementos inferiores les corresponde; y, tomando por sí cada una destas partes, en el movimiento de los cielos hallaron tan concertadas proporciones que vinieron a dezir los pythagóricos resultar dellas una divina armonía, a cuya imitación se avía inventado ésta que agora usamos en instrumentos músicos.

Los elementos, entre sí guaıdando esta proporción, se conservan y permanescen en su ser y naturaleza, y baxando del mundo grande al pequeño, que es su retrato, el qual dixeron los philósophos ser el hombre, se hallará que, assí como consta de ánima y cuerpo, assí se conservan ambos por la consonancia y proporción que tienen entre sí, que no es de menos maravillosa consideración que la del mundo grande, y un indicio del abismo de la divina sapientia que supo concertar y proporcionar en un subjecto dos naturalezas tan differentes como la del alma y cuerpo, con tan estraña armonía qual cada uno en sí siente, y explicarla sería muy largo. Y porque en todo se paresciesse este modelo a su edificio, también tiene cada parte por sí librada su conservación y perfectión en esta consonancia, pues los humores del cuerpo templados son salud, y destemplados causan enfermedad y muerte, como lo consideran los músicos desta parte que son los médicos, los quales tocando los trastes desta vihuela, conoscen en el pulso quando no está templada, y procuran con su arte reduzirla en su primer concierto. Y tanto es esto assí, que la misma ánima del hombre, dixo Aristóxeno músico y philósopho insigne, no en[2] otra cosa sino aquella armonía que del concierto del cuerpo y sus partes resultava.

[*El fin principal de la música es servir al culto divino*]

Pero dexando esta opinión como ya condenada y mirando lo que passa dentro del alma, hallaremos que tiene(n) sus consonancias y proporciones, y toda su virtud y perfectión consiste en el concierto de las potencias entre sí, obedeciendo la parte inferior a la superior, andando de acuerdo el appetito con la razón, assí como también en la ciudad y en qualquier reyno y provincia — que es otro modelo o retrato deste mundo y del hombre — ay diversos estados y condiciones de gentes, que conforme a la doctrina del divino Platón en su *República*, se parescen a las potencias del ánima humana, los quales, mientras se conservaren en la armonía y concierto en que las leyes los templaron, terná concordia y ser la ciudad y reyno; y en destemplándose desto y dividiéndose entre sí, será destruydo, como la divina sabiduría díxo por su boca. Éste es el exemplar o materia a cuya imitación se inventó esta divina arte de la Música, cuyo inventor, contemplando esta gran armonía y consonancia del mundo, supo, a ymitación della, hazer otra semejante en los sonidos y vozes, considerando bien que no en balde les dio Dios aquella diversidad de agudo, grave, alto y baxo, sino para que dellas se compusiese este maravilloso concierto y ordenasse esta divina arte con que particularmente quiso ser servido. Y por esto con mucha razón la llamamos divina, pues aunque todas las artes liberales se han de enderezar al servicio de Dios, de quien todo lo bueno recebimos, muy más particularmente lo haze ésta, cuyo primero y principal exercicio consiste en el culto divino, y como ministra más cercana trata los más sagrados misterios y se occupa en el alabança de su criador.

[Fol. III^{v}:] Los exemplos de la Sagrada Escriptura con que esto se puede provar, son muchos y bien conoscidos. Con música de ángeles quiso nascer nuestro Señor, y con cantares de ossana quiso ser recebido el Domingo de Ramos, y para començar la Passión salió al monte de los Olivos después de aver dicho el hymno, que quiere dezir cántico. Con música ordenó la Yglesia, regida por el Spíritu Santo, que se celebrasse el alto mysterio de la Missa y los demás officios divinos. Sant Pablo aconseja a los Colossenses que se animen con hymnos, psalmos y cánticos spirituales. Llenos están los psalmos de David de amonestaciones que loemos al Señor con esta arte, nombrando todos los instrumentos della, porque como toda ella es de Dios no quiere que reservemos nada para el mundo, ni que nos contentemos con hazer esto como quiera, sino que cantemos sabiamente como los mismos psalmos se cantavan; y por sus títulos paresce en que David dexó señalados los tonos e instrumentos con que se avía cada uno de entonar, aunque por el des-

2. En las *Erratas* se advierte : «en : diga era».

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

cuydo y olvido de los hombres, se perdió el conoscimiento de aquella música, hasta que el papa sant Gregorio ordenó cómo se avían de cantar en la Yglesia, y lo mismo hizo el sancto pontífice León segundo, que fue muy afficionado a esta arte y la professó. Y otros pontífices después dél con el sancto cuydado que en esto pusieron, dieron bien a entender lo que se pagava nuestro Señor desta arte, la qual, no sólo quiso para su servicio en la tierra, pero allá en el cielo se celebra con ella el triumpho de su gloria, como fue revelado a sant Juan en su Apocalypsis, quando vio el throno de Dios cercado de aquellos veynte y quatro ancianos músicos que con sus instrumentos celebravan la victoria del Cordero. Aun hasta la gentilidad, con todos sus errores y ceguedades, no se le encubrió esto, y siempre en ella fue tenida la música por cosa divina, y como tal atribuyeron a Mercurio la invención della, y hizieron coro y capilla de las nueve Musas, las quales se preciaron tanto deste exercicio, que aunque professavan las artes y sciencias que llamamos liberales, cuyas inventoras son, no tomaron por insignias sino solos los instrumentos músicos, por los quales son conoscidas, ni quisieron que otra arte tuviesse su apellido, sino ésta, y como cosa tan propria suya, la llamaron música. Y si estas pruevas parescieren fabulosas, dévese mirar el origen y fundamento que tuvieron, que fue la estremada astucia del demonio, el qual queriendo parescer Dios en la gentilidad, no supo hallar mejor disfraz para su mentira, que el uso desta divina arte, sabiendo bien quán allegada y privada era de Dios, y assí se valía della, por parecerlo él, haziéndole esta honrra, y cubriendo con ella las respuestas que dava en los oráculos y por boca de las Sybillas, que, para que paresciessen divinas, quería que fuessen en verso y cantadas, como de Virgilio paresce.

[*Utilidad y provecho de la música*]

Muchas otras cosas se pudieran traer a este propósito de que están llenos los libros, que por no cansar dexaré. Y porque suelen, los que alaban alguna cosa tener cuenta principalmente con la honestidad y auctoridad de la misma cosa, en sí, con la utilidad y provecho que della resulta y con el contentamiento y deleyte que causa, las quales tres qualidades juntas dan suma perfectión en el subjecto en que se hallan, éstas se verá concurren en la Música; y creo que en lo que hasta aquí se ha dicho avemos cumplido con la primera y mostrado quan principal y honrrada es esta arte en sí. La utilidad y provecho que della viene a los hombres es de tanta importancia y consideración, que temo ha de parescer más encarescimiento que verdad lo que della aquí diré, pero quien bien lo quisiere considerar, hallará ser pura verdad y no inventada por mí, sino en muchos lugares probada y declarada por el divino Platón, cuya auctoridad es tanta, que Cicerón le llama el dios de los philósophos y dize que para dexarse persuadir de lo que él dize, no es menester que le dé razón ni argumento, sino sólo que él lo diga.

Tornando, pues, al propósito, utilidad no es otra cosa que medio para alcançar algún bien. Y porque el summo bien, que es nuestra bienaventurança, o está en la virtud, o se alcança por ella, nadie dudará que la summa y mayor utilidad será aquel medio por donde alcançamos tan importante fin como el ser virtuosos. Éste es la Música, conforme a la doctrina deste philósopho, el qual en los primeros libros de su *República*, y en el segundo de las *Leyes*, declara bien particularmente que la virtud no es otra cosa sino aquel concierto que dezíamos de los movimientos interiores del alma que llamamos passiones o appetito, los quales ha de templar y concordar el entendimiento y razón en cierta sazón y edad del hombre y, antes que ésta llegue, la Música. Porque assí como el árbol no da fructo luego en siendo plantado, sino a cierto tiempo, assí el hombre no recibe el uso de la razón sino passados ciertos años de su niñez y mocedad, y porque importa mucho desde pequeños caminar debaxo del govierno de la virtud, llevando subjectos y obedientes a ella los movimientos de nuestra ánima, que aun son en aquella edad más desconcertados e impetuosos, y si los dexássemos estar assí, quando después llegasse la razón, los hallaría tan rebeldes con la soltura y libertad passada, como cavallos desbocados, y con mucha difficultad los domaría debaxo del freno de la obediencia de sus leyes, es menester que entretanto que llega su tiempo, venga la Música, y a bueltas de su gusto y suavidad —que es el cebo con que aquella edad se ha de caçar— y el lenguaje que en ella se entiende, les introduzga el concierto y compás y orden en sus appetitos y desseos, haziéndoles afficionados a esta

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

compostura y moderación que la Música muestra, sirviéndoles en esto de ayo y governadora tanto mejor y más efficaz que el que este nombre tiene, quanto es más firme y segura la buena costumbre assentada por bien y con gusto, que la que con fuerça y miedo se introduze, como dixo bien el Cómico. Ésta es la opinión de Platón cerca de la criança de los hijos, en la qual él colloca el bien de la república, pues assí como la rueda no es menester más que moverla una vez y ella por su naturaleza se va rodando, assí de buenos niños se hazen buenos hombres, y éstos crían buenos hijos, y succesivamente se perpetúa desta suerte la virtud en la ciudad. Y no deve nadie poner duda en la certidumbre desta opinión por falta de vivos [Fol. IV:] exemplos de hombres mejorados en virtud por el trato de la Música, porque quando éstos acaso faltassen, has de entender que no toda la Música meresce este nombre, y que mucha de la que oy se usa está ya estragada y mudada de aquella verdadera y divina Música que Platón distingue de la común, que no sólo no produze aquestos effectos, pero alguna vez los contrarios. Y en este lugar no tratamos desta Música vulgar y chocarrera, tras que se va el vulgo de la gente, sino de la buena y perfecta, conforme a lo que dize Tulio, que quando se disputa sobre alguna cosa, no se ha de considerar sino consumada y en su perfectión.

Este provecho que la Música trae no lo encaresce como quiera Platón, pues demás de fundar sobre él la institución de la república, pregunta(n)do después quándo y por qué causa vernía a desconcertarse y perderse della el buen govierno, dize que será quando los músicos mudaren los tonos de sus canciones, dando a entender lo mucho que importa conservar este fundamento, lo qual avían bien entendido los egypcios y los athenienses antiguos, pues, como el mismo auctor refiere, tenían ley que les vedava el mudar de la música de sus antepasados. De aquí nació aquel recato que se tuvo de no mudar ni alterar las leyes y concierto de los intrumentos músicos, como paresce en el prouerbio griego, que en romance suena tanto como si dexéssemos: nadie agravie la Música. Lo qual refiere Plutarcho aver dicho Emeripes cortando dos cuerdas que Phrýnides músico avía acrescentado a las siete ordinarias de[l] instrumento; y assí los lacedemonios mandaron cortar a Timotheo músico, en su vihuela, las cuerdas que él avía añadido demás de las siete, según cuenta Cicerón en el libro segundo de sus *Leyes*.

[*La música levanta el espíritu de los hombres*]

Y porque se vea también que la Música no sólo cría la virtud en la edad tierna, sino que la conserva y sustenta en la madura, hase de considerar otra excellente propriedad que tiene, y es levantar el ánimo sobre sí, despegándole del affición de las cosas de la tierra, en lo qual quanta parte de la perfectión humana consista ninguno ay que no sepa, y mucho mejor los contemplativos, que han experimentado lo que vale levantar el espíritu sobre los cuydados y embaraços de las cosas del mundo para colocarle en Dios, donde tiene librada su hartura, como dize el Psalmista. Y aunque esta divina propriedad de robar el entendimiento es comúnmente atribuyda a otras sciencias, bien claro se vee quánto más aventajadamente lo haze la Música, porque las otras sólo gozan del entretenimiento de la contemplación, que es común a todas. Pero esta arte, demás déste, tiene la suavidad que comunica al sentido con el qual le regala y adormesce, de manera que dexe sin embaraço al alma, para hazer este salto y levantarse sobre sí. Y si no me engaño, esto quiso dar a entender Homero debaxo de aquella figura de las sirenes, con cuyo canto se olvidavan los hombres de sí mesmos, aunque comúnmente es de otra manera interpretado. Muchos exemplos vivos ay deste effecto de la Música, y uno que cuenta la Sagrada Escriptura en el quarto libro de los *Reyes*, no es fuera de propósito: queriendo Eliseo profetizar delante de aquellos tres reyes, que estavan juntos con sus exércitos para yr contra el rey de los moabitas, pidió le truxessen un músico, y después de averle oýdo, profetizó usando deste medio para recoger sus sentidos y aquietar su ánima en contemplación, por recebir mejor con esta disposición el espíritu de la prophecía, según la glossa ordena, declara en aquel lugar.

Grande es la utilidad que de la Música nos viene, si della no[s] sabemos aprovechar, pues es origen y causa de la virtud moral y contemplativa, que son las dos alas con que ha de bolar nuestra ánima a Dios, y no será necessario, aunque las aya, traer en conseqüencia otras utilidades, pues t[r]as éstas dichas, ninguna ay de cuerpo o bienes de fortuna [de] que se deva hazer caso; y puestas ante las del alma, son, en los ojos que sin cataratas de engaño miran las cosas, una pequeña candela delante de la luz del sol.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

[*Suavidad y deleite de la música*]

Resta agora que provemos la última parte de las tres que propusimos, a saber, la suavidad y deleyte que de la Música resulta, la qual reciben no sólo los que la oyen, pero aún los que la hazen. Que esta excelencia tiene esta arte entre las demás, que no es ministra de ageno contento, sino que primero le recibe en sí, y mayor, por ser mejor entendida de los que la professan que de otros. Y en esta parte que toca al deleyte nos deternemos menos que en las passadas, pues lo que los sentidos experimentan, no es menester que la razón lo prueve. Pero porque el nombre de deleyte es sospechoso y en estimación de algunos reprobado, será bien declarar lo que aquí entendemos por él, y distinguir nuestro deleyte del que no es digno deste nombre, aunque le ha alcançado por favor del vulgo. Dos suertes de deleyte ponen los philósophos: la una, de los que son proprios del ánima y ella los recibe por sí, en los quales no ay vicio ni peccado, como son los deleytes de la sabiduría y divina contemplación y los que resultan de la virtud. Otro es de los que llaman del cuerpo, porque entra en el ánima por estas cinco puertas de los sentidos corporales; y déstos tanpoco los condenan, sino en los casos en que van apartados del medio de la virtud. Pero pueden ser limpios y sin peccado, como es el deleyte del oýr, cuyo objeto es la Música. Y demás de no ser de sí vicio gustar de su armonía, es un deleyte tan honesto y proporcionado, en su tanto, a la gloria, que es el gozar del sumo bien, que paresce una prenda y señal que se nos da de aquel denario de la paga celestial. Y assí, no sin gran providencia y orden del Spíritu Sancto, en las yglesias se celebran los divinos officios con música, por darnos en ello una representación de la gloria y comenzarnos a paladear como a niños en el gusto y suavidad della. Con el qual, no sólo se regalan los justos, consuélanse los affligidos, esfuérçanse los pusillánimes, pero aún los peccadores sienten enternecerse sus duros propósitos y rendirse sus malas inclinaciones como serpientes encantadas, no cerrando sus orejas al encantador sabio, según el I Salmo dize. Y assí san Agustín en las *Confessiones* cuenta de sí que la suavidad del canto de la Yglesia le ablandó el coraçón y fue principio de su conversión.

Todas estas maravillas obra el Señor por medio desta su arte, que es mortal enemiga de los malos y desordenados affectos y passiones del hombre, y más [Fol. IVv:] de la melancolía, madre de la locura y desesperación. Lo qual se vee bien por Saúl, que estando tomado del maligno espíritu por medio deste mal humor, no halló la solicitud de sus buenos criados otra mejor medicina que traerle un músico para que quando fuesse ar[r]ebatado de aquella passión, tañendo en su presencia, él aliviase della. Y assí le truxeron a David, y aun le huviera de costar caro por más de una vez en que su buena dicha le libró del golpe [de] la lança que con aquella furia endiablada le tiró. Por donde se vee bien la repugnancia de la Música y del demonio que no podía suffrir tan cerca de sí a su contrario. Y no sólo haze rostro la música a este furor, pero a otro tanto o más violento, que es el de la yra, el qual suele ser muchas vezes reprimido con la suavidad y ternura de la Música, venciendo lo que en sí es, hablando en su naturaleza a lo rezio e impetuoso, no sin gran mysterio de la providencia divina, de lo qual se podrían traer muchos exemplos. Pero baste uno del emperador Theodosio, que entre sus muchas virtudes sólo fue notado deste vicio de la yra. Y se avía visto bien en la cruel execución y castigo de los thessalonicenses, por que estuvo algunos meses descomulgado. Y temiendo otro tal los de Antiochía, por otra mayor offensa que le avían hecho, embiaron su obispo a la corte para aplacar la yra del emperador; el qual, hallando el negocio diffícil de tratar por vía ordinaria, tomó esta arte por intercessora, concertando con unos músicos, que el emperador oýa de ordinario mientras comía, le tañessen y cantassen ciertas endechas y canciones que avían compuesto para aquel propósito. Lo qual siendo hecho, fue parte no sólo para que el emperador ablandase su yra, pero se enternesciesse; de manera que no pudo dissimular ni aun tener las lágrymas, como más particularmente lo cuenta Nicéphoro y Theodorito Cyrenense. Y assí con gran razón estuvo y está la Música en los palacios y casas reales para que con su honesto y dulze entretenimiento alivie las pesadumbres y graves cuydados de los Reyes, mitigue y ablande sus passiones, que, como hombres, suelen tener y, como tan poderosos, suelen ser en ellos tan vehementes y dañosos a la república.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

[*Otras alabanzas de la música. Su antigüedad y perenne juventud*]

Otras muchas alabanças de la Música se pudieran dezir, de cuyas excellencias están los libros llenos, y por ellas ha sido y es con gran razón tenida en mucho de todas suertes de hombres, y de ninguno que della se aya puesto a hablar, tan agraviada como de mí, que, con tanta cortedad y pobreza de razones y estilo, he querido resumir aquí sus alabanças, las quales no sólo le competen en sí sola (y) mirada y considerada, sino aun en comparación y competencia de las demás artes liberales. Porque se tiene en mucho la antigüedad de cada una dellas, por tenerse entendido que en tanto es una arte de más utilidad a los hombres quanto más antiguo origen tuvo, y aver sido las primeras artes inventadas por la necessidad y las que después vinieron por el regalo y vicio, hallarse ha ser la Música la más antigua de todas. Lo qual no se prueva solamente por las antigüedades de gentiles que hazen su inventor al dios Apollo, ni por la theología de Homero que lo da a Mercurio en sus hymnos, porque, aunque se estiman estos testimonios, se pueden rehazer[3] por falsos, sino con la misma Escriptura divina que, en el capítulo quarto del Génesis, atribuye la invención della a Jubal, hijo de Lamech, en la séptima generación desde Adán. Y paresce que con suma providencia la divina sabiduría ordenó que desde principio del mundo se exercitasse esta arte, porque la rudeza y rigor de los hombres, que aun no estavan labrados con policía y humanidad, se mitigasse y ablandasse con la suavidad y regalo de la Música. Y no començó la Música temprano para quedar olvidada con otras mejores invenciones, como de ordinario suele acaescer desprivando las cosas nuevas a las antiguas, antes se puede esta divina arte llamar primera y postrera; pues siempre se ha no solamente conservado, pero ydo en augmento y en todas edades y siglos, por todas naciones y géneros de gentes, sin aver alguna tan bárbara que tanto quanto no participasse de su suavidad. Lo qual no han alcançado ninguna de sus compañeras las artes liberales, cuyas privanças y favores han sido limitados y padescido sus alteraciones y mudanças de tiempos. Y si en algunas naciones o provincias han sido válidas, en otras no han sido aún conoscidas, quanto más estimadas, como se vee en la retórica, poesía, astrología y las demás sciencias, que sus professores se quexan de aver sido otro tiempo tan estimadas y estar agora muy desfavorecidas y casi puestas en olvido. No se puede quexar desto la Música, pues no sólo por todas naciones y en todos tiempos, casi desde el origen del mundo, pero aún a toda suerte de gentes, sin excepción ninguna, es agradable, como Aristóteles dize, y todo el mundo vee, sin que se halle ninguno que la deseche de su compañía. El alegre, rico y próspero lo tiene por dulze compañera de su contento; el miserable y triste, por consuelo y alivio de su trabajo; con ella se crían los niños en sus cunas; recréanse los viejos en sus pesadumbres; en los templos, en los lugares públicos, en las calles, en las casas y en los campos, y en todo lugar tiene su cabida. De día, paresce bien, y de noche, mejor. Alegra los combites, acompaña y honrra los mortuorios. No ay oficio ni dignidad tan subida y authorizada que desdeñe de su conversación. ¿Quién más grave y riguroso philósofo que Sócrates? Y en su vejez, dize Platón que deprendía a tañer. Los athenienses tenían por costumbre en sus banquetes, en alçando los manteles, tomar un instrumento y tañer por su tanda cada uno, y assí no avía hombre principal que no fuesse músico. Y aviendo en un combite llegado a Themístocles la vez, y mostrando no saber tañer, fue por ello tenido por ygnorante y rústico, sin escusarle su mucha gravedad y ser el más principal hombre de Athenas, ni su profession de soldado en que avía siempre vivido, governando los exércitos de los athenienses, cuyo capitán general fue. Porque si gente ay a quien menos parezca convenir la Música, son los soldados. Y si éstos se preciaron della, véase por Achiles, quando estuvo retirado en sus tiendas por aquel enojo que tuvo con los reyes, dize Homero que se entretenía tañendo en un instrumento de plata, y cantando hazañas de varones principales, que son nuestros romances viejos. Y no es menester citar uno a uno los testi- [Fol. v:] gos, pues los exércitos de los lacedemonios, escrive Plutarcho que con música se animavan en la batalla.

3. En *Erratas* se advierte : «rehazer : di. rechazar».

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

[*Efectos de la música en los hombres y en los animales*]

Y si la que agora se usa, por no ser tan formada, no la queremos llamar música, no podemos negar que del todo lo dexe de ser, y falte su parte de armonía en las caxas que llaman de atambores y trompetas y otros instrumentos que en la guerra se traen, con los quales no sólo los hombres, pero aun los cavallos se animan y esfuerçan. En conclusión: no ay género de gente a quien la música no agrade, y, como dize Píndaro, los aborrescidos de Dios, ésos son los que no huelgan con ella. Y assí lo estava Saúl quando tiró la lanza a David. Y si todavía queda alguno que no guste de la Música, bien será que sepa el nombre que tiene en el proverbio latino, en el qual, queriendo notar a uno por incapaz de entender cosa de ingenio, le llamamos asno a la vihuela, como si dixésemos que aun de los animales brutos ninguno ay, sino éste, que de la música no guste. Y la fábula se lo dize, en que Ysopo qüenta quán mal juez fue en la sentencia que dio contra el ruyseñor en favor del cuervo. De donde aun se puede conocer tener la música más larga jurisdición. Por donde se entiende que son los animales y aves y peces, en muchos de los quales es bastante el instinto natural a conocer y sentir esta suavidad, de que podríamos traer artos exemplos, y muchos dellos notorios, como el delfín que recibió a Arión echado de la nao, y le sacó a puerto, tomando por paga y flete de su navegación la música que le oýa. Los ciervos se van tras las flautas de los pastores; los elefantes se amansan con la música; a los animales de carga, con cascavales (*sic*) y campanillas les ayudan a llevar el trabajo del camino. Las aves, no sólo la sienten, pero algunas, como es notorio, la professan. Y dexado aparte lo que se vee y admira el ruyseñor y Plinio dél cuenta, es de notar lo que Plutarcho refiere de un tordo, que por el cantar era estimado en mucho; y aviendo oýdo una muy buena música en el aposento donde estava, no cantó él en aquellos cinco días siguientes, y se pensó que de atronado avía enmudecido; y al cabo dellos, salió contrahaziendo aquella mesma música que avía oýdo. De estas y otras muchas cosas que se pudieran dezir, se dexa entender quán universal sea esta arte, y los largos límites que alcança; en lo qual haze notable ventaja a todas las demás y a muchas dellas en el provecho y utilidad común que la república della rescibe.

[*La música dio origen a la vida civil de los hombres*]

En lo qual no trataremos más largo, porque de tal manera queremos loar nuestra arte, que no enojemos las agenas. Pero no dexaré de dezir que el origen de las ciudades y repúblicas se deve a la Música, antes de la qual los hombres vivían como bestias, desparcidos por los montes sin ley, orden, ni policía. Y el primero que los començó a congregar fue Orpheo, tras cuya música se yvan todos. Y esto dio ocasión a los poetas de fingir que llevava tras sí los animales y árboles, por aver con su dulce entretenimiento domesticado y ablandado aquella rusticidad y rigor de los primeros hombres, que estavan como brutos y aun como insensibles troncos, sin trato ni comunicación alguna. Ésta fue el añagaza que los sacó de las cuevas, donde vivían como bestias, y de entre los árboles y selvas, y les dio gusto y voluntad de vivir en uno y deffenderse unos a otros.

Ganó con esto la Música tanta honrra, que movidos de embidia los retóricos se la pretendieron usurpar, y con sus acostumbradas labias y persuassiones, metiéndolo a barato y torciendo el verdadero sentido desta figura, dixeron que su arte era la que avía obrado esto. Y assí se jacta dello Cicerón, príncipe de la eloqüencia latina. Pero sin tomarnos con ellos a palabras, porque nos ternán en ellas ventaja, la razón misma nos deffenderá callando, pues es claro que la eloqüencia no tuvo origen ni fue conocida en la sencilla y tierna edad del mundo, sino mucho después de reduzidos los hombres a ley y concierto, y reynando ya en las ciudades la malicia y cobdicia, madre de los pleytos y dissensiones, en las quales se tomó por valedera de una parte y otra la eloqüencia, para atizar más este fuego so color de la deffensa que cada uno pretendía. Assí que en la primera rudeza y, como si dixéssemos, niñez del género humano, no huuo eloqüencia, ni se entendió, ni conoció, sino que por medio de la Música, cuyos effectos obraron en la tierna edad, como arriba diximos, se ablandaron los hombres y començó a entrar en ellos la humanidad y amor y a querer ser regidos y governados por razón y vivir en ciudad con leyes y concierto. Y que esto sea assí podríamos provar por muchos rastros que de la antigüedad nos quedan, por los quales descubrimos esta verdad. Polibio escrive que en Arcadia, hasta treynta años, no usavan los hombres otra arte sino la Música,

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

y de aquí tuvieron origen las églogas pastoriles; en muchos lugares celebra Homero, padre de la antigüedad, las prerogativas desta arte, y por lo que en el libro diez y ocho de la *Odissea* dize en persona de Eumeo, se entiende claro que, solas quatro artes avía en aquel tiempo, que, por ser útiles a la ciudad, procuravan traer a ellas los que las sabían, y no otro ningún hombre estrangero, y, nombrando simplemente los tres, el phropheta, médico y architecto, dize al cabo: y el divino cantor que deleyta con su canto. Assí que sin dubda es grande la obligación que la república tiene a esta arte más que a ninguna de las otras.

Pero porque toda comparación les es odiosa, dexaré aparte muchas que de sus ventajas se pudieran dezir, y será justo dar ya fin a lo que toca a sus alabanças, no porque ayamos dicho alguna razonable parte de lo que dellas se pudiera dezir, sino antes porque se offrescen tantas cosas juntas, que si queremos dar entrada a más, no podremos detener el tropel y concurso que dellas cargara, y avremos de hazer libro, en lugar de prefación; y porque entre otras excelencias, tiene también la Música el ser enemiga de parleros, y poner silencio donde entra, lo qual significan los latinos en un probervio que dize: ¿qué tiene que ver el grajo con la vihuela? Y assí será bien no parecerle en la demasía de palabras.

[*El órgano y sus ventajas sobre los otros instrumentos*]

Y concluyendo con esta parte para dezir algo del instrumento músico, para que principalmente se endereça esta obra, no metiéndonos a considerar las consonancias y diversidades de vozes que en él ay y otras cosas que en esta razón se pudieran dezir, sino otras ventajas que a los demás instrumentos [Fol. v^{v}:] tiene que son manifiestas y claras, y cada uno fácilmente entenderá, aunque no sepa música. Las quales me paresce que se pueden abreviar en una sola: y es que, si del instrumento al arte puede aver alguna proporción o semejança entre todos los instrumentos músicos, ninguno ay que mayor la tenga a su arte y con más razón deva ser estimado della, como de ordinario lo son de las madres los hijos que más les parecen.

Loamos al principio desta prefación la Música por [lo] mucho que abraça y comprehende, atribuyendo esto a su grandeza, en la qual le paresce este su instrumento que haze ventaja a todos los otros en quantidad y en grandeza de voz, que es tal, que fuera de los templos no puede proporcionarse a nuestros oýdos, ni sonar bien en aposentos de casas por grandes que sean. Y como diximos también que era la Música una arte dedicada a Dios y al culto divino, más particularmente que ninguna de las otras, y quanto era qualificada por este respecto, assí es el órgano un instrumento, no solamente más dedicado al culto divino que los otros, pero el que solo entre ellos de tal manera lo es, que no se ocupa ni destrahe en otra ninguna cosa. Y como el buen niño Samuel, amado de Dios, no sale del templo días ni noches, paresciéndose en esto a los religiosos que gozan de aquella bendición que el Espíritu Sancto da por David a los que residen siempre en la casa de Dios ocupados en alabarle, como sea assí que los otros instrumentos músicos, si alguna vez entran en el templo a hazer este officio y reconocimiento, demás de venir por la mayor parte conducidos por precio, como jornaleros, no lo hazen sino de cumplimiento y de passada, y como indevotos y profanos, y luego se van, distraen a otras ocupaciones del siglo, entreteniendo gentes baldías, estragando la divinidad y disminuyendo la dignidad de su arte, alabóse en la Música el levantar los spíritus a Dios, en contemplación, y assí, el instrumento que más esto obra, es el órgano. Y con razón se puede dezir dél lo que sant Basilio dize en loor del psalterio: que el sonido de sus vozes se encamina hacia arriba y no abaxo, como los demás instrumentos; dando por esto a entender el effecto de la Música en levantar nuestros ánimos a Dios, como hazía la muy aprovechada en este exercicio y en el uso deste instrumento, sancta Cecilia, en compañía de los ángeles. Muéstrase también la magestad y señorío deste instrumento en el apparato y servicio que solo él tiene entre todos los demás, y no consentir ser tocado de manos rudas y principiantes, ni exercitarse en él la gramática del enseñar, ni la molestia del deprender y estudiar, teniendo otros instrumentos menores a quien tiene cometido esto, que son los que llaman monacordio y clavicordio. Y desta auctoridad comunica al que le toca, el qual no está como los demás músicos embaraçado, ni cargado con el instrumento, ni tampoco se descompone en voz, gesto o meneo mientras tañe, sino que está sentado y compuesto con sosiego, auctoridad y servicio, exercitando tan solamente las manos en el tañer, sin cansancio ni pesadumbre. Es también el ór-

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

gano bien antiguo instrumento, pues quando lo que dize el psalmo: «Laudate eum in chordis et organo», no se huviese de entender por él, sino por otro instrumento de cuerdas conforme a la interpretación de los hebreos, basta hallarse mención de los órganos hydráulicos en Vitrubio, que fue antes del nascimiento de Christo, nuestro Señor, y en Herón Alexandrino, auctor griego y antiguo. También se halla en Julio Póllux, que fue en tiempo de Cómmodo emperador. Y todos tratan dél, como de cosa antigua y no nueva a sus tiempos.

Y por concluir con esto en la dignidad del nombre, no dexa de parescer el órgano a la Música, pues como se dixo que de las Musas se avía llamado Música por excelencia, assí este instrumento tiene el nombre de órgano, que en griego quiere dezir instrumento, por aquella figura de hablar en que llamamos la Ciudad a Roma, y el Philósopho a Aristóteles, dándoles el nombre común, por la excelencia que tienen.

[*Las dotes espirituales de Antonio de Cabezón y alabanza de su arte musical*]

Ésta alcança en tanto grado la Música, que, aunque ha tenido grandes ingenios y abilidades en su professión, son pocos los que en ella han tenido gran nombre, y entre essos pocos se puede afirmar con mucha verdad averle merecido y conseguido mayor, Antonio de Cabeçón, auctor deste libro, de cuya fama aun queda lleno el mundo, y no se perderá jamás entre los que preciaren la Música. Fue natural de la montaña y ciego desde muy niño. Y no sin particular providencia de Dios, para que, acrescentándose la delicadeza del sentido del oÿr en lo que faltava de la vista y duplicándose en él aquella potencia, quedáse tan aventajada y subtil, que alcançasse a lo que su gran ingenio comprehendía; y sosegoda (*sic*), por otra parte, la ymaginativa de las especies visibles que la suelen inquietar, estuviesse atenta a la alta contemplación de su estudio, y no estorvarse[4] las maravillosas obras que, para gloria y alabança de su Criador, ordenava y por su mano tañía con tan gran admiración de quantos le oÿan.

Es Dios tan liberal en las recompensas que da por lo que a los hombres quita, que por el usufructo de la vista corporal que quitó a Antonio de Cabeçón, le dio una vista maravillosa del ánimo, abriéndole los ojos del entendimiento para alcançar las subtilezas grandes desta arte y llegar en ella a donde hombre humano jamás llegó. Y bien se paresció aver rescibido este don de su ingenio de mano de Dios, pues fue como origen y principio de una singular virtud y christiandad, en que no menos se aventajó en su vida que en las obras de su música, sirviendo a nuestro Señor, no sólo con el armonía della, pero con aquella rara suerte de música que Sócrates dezía, concordando sus buenas obras con sus palabras, sin caer en la reprehensión que Diógenes haze a los músicos de su tiempo, que, sabiendo templar las cuerdas, no sabían templar las passiones de su ánimo. No fue déstos, el buen Antonio de Cabeçón, ni alabó menos a Dios con su coraçón que con sus manos, endereçando siempre a su gloria los estudios e invenciones desta arte, sin tener otro fin. No se ensoberveciendo por lo que en ella alcançó, ni teniendo en menos a los que menos sabían, antes honrrándolos a todos y estimando sus cosas y alabándoles lo bueno que en ellas avía, mostrando dessear él de poder hazer otro tanto. Lo qual hazía con gran senzillez, sin género de ironía o dissimulación. Y de su grande humildad procedía, no sólo no estimarse por consumado ni perfecto en lo que professava, pero aun te-[Fol. VI:] nerse siempre por discípulo, estudiando a la contina. Y aun reprehendiéndose a (s)sí mismo, quando no alcançava algo de lo que su desseo le proponía. No se alçó con este talento maravilloso, ni dexó de comunicarlo a quantos él pudo enseñar que fuessen capazes dello, aunque fuessen muy pobres, porque no le movía cobdicia ni interesse[s], sino para[5] charidad y virtud. Y assí no se contentava con enseñarles el arte, pero los aconsejava y amonestava siempre sirviessen a Dios, si querían aprovechar en ella.

Con estas y otras muchas virtudes que tuvo, alcançó ser tan universalmente bien querido de quantos le conocían, que realmente no ay cosa que más bien quistos haga los hombres que la virtud, porque la excelencia de ingenio sola no mueve amor en los que la conoscen, sino admiración e invidia. Destas dos conseqüencias tuvo siempre Antonio

4. En *Erratas* se indica: «estorvarse: di. estorvasse».

5. En *Erratas* viene indicado: «para: di. pura».

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

de Cabeçón por suya la primera, dexando ocupados tanto con ello los ánimos de los que le oýan, que la segunda nunca halló lugar donde entrar, porque no suelen los hombres tener embidia de las cosas de que no se juzgan ser capazes. Y ninguno huvo tan loco, que no rindiesse sus fantasías a la grandeza de ingenio que en Antonio de Cabeçón se conocía. Lo qual se entendió assí no sólo en España, pero en Flandes y en Italia, por donde anduvo siguiendo y sirviendo al cathólico rey don Philippe, nuestro señor, de quien fue también[6] querido y estimado, quanto pudo ser hombre de su facultad de rey ninguno. Y aun, en demostración desto, *hizo sacar su retrato y le tiene oy en día en su real palacio*[7].

Estas jornadas y ocupaciones no le dexaron escrevir como lo hiziera si tuviera quietud y tiempo. Y *assí lo que en este libro va*, más se *pueden tener por migajas que caýan de su mesa*, que por cosa que él huviesse hecho de propósito ni de assiento; porque *no son más que las lectiones que él dava a sus discípulos, las quales no eran conforme a lo que sabía el Maestro*, sino a la medida de lo que ellos podían alcançar y entender. Pero con todo esso se conocerá en ellas lo mucho que este insigne varón supo, y quien dello se aprovechare, es bien que, conservando la grata memoria del auctor, enderesce como él hizo a gloria y honrra de Dios lo que estudiare y supiere, pues con todas artes y más particularmente con ésta, quiere ser alabado.»

Fol. VI^{v}: «IOAN. CHRISTOPHORI GALVERI STELLAE:
DE ANTONIO DE CABEÇONE, MUSICO REGIO

Encomium

Ille lyrae fulgor Phaebeae, et gloria plectri,
Illaque Treiciae fama perit citharae,
Nam laudes cunctis Antonius abstulit orbus
Luminis aeoliis qui micuere sonis.
Cui cedat viridis dorso Delphinis Arion
Per pontum vectus, dulciter ore canens;
Cui Dux Aonius cedat, qui condidit urbem
Thebanam dulci carmine saxa trahens;
Cui cithara insignis Dorceus, cedatque Philamon,
Et vates lyrica Lesbius arte potens.
Qui lacedemonios lenivit voce furentes
Cygnea atque animos seditione feros,
Dum melicos fundit cantus Antonius ore,
Dumque movet difitis organa eburna suis,
Dumque habili tenues impellit pollice chordas,
Dumque sacros hymnos voce canit [in]sona,
Illum Castalidum miratur turba Sororum.
Deserit auratam pulcher Apollo chelyn
Et sidibus[8] Cypris gaudet formosa canoris,
Et Charites gaudent cantibus ambrosiis,
Quos Antonius e querulo dat gutture caecus,
Dum suavis tangit molia fila lyrae
Atque truces animos blanda testudine flectit,
Et mollit lepidis effera corda sonis.
Bistonium vatem iam sylvae et saxa relinquunt;
Cumque feris rapidis multa cucurri tonis,[9]
Subsistunt volucres captae dulcedine cantus
Inachiumque tenent plectra sonora Linum
Atque modos Tagides tollunt ad sidera Nymphae,
Antoni, et rutilus detinet amnis aquas.
Hoc fecit Padus, hoc, Ister Rhenusque bicornis,
Hoc, tumidus Scaldis caerulusque Mosa,
Fol. VII: Hoc, Tamesis fecit viditque per aequoris undas
Nereidas blandis insiluisse sonis,
Delphinas sese tollentes vidit in auras,
Antoni, ad citharam ludere Arioniam.

6. En *Erratas* se dice: «también: di. tan bien».
7. Este subrayado y los siguientes son nuestros.
8. En *Erratas*, «sidibus: di. fidibus».
9. *Tonis*: en el original, *ovis*.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

Et lentus Guadarrama suis exultat in undis,
Dum resonat Pardi per nemus omne chelys.
Sylvani sistunt, linquunt, et Oreades arcus;
Nec sequitur telis Delia pulchra feras,
Et Fauni, et Satyricapiuntur pectine leni.
Pan Amphioniam barbiton esse putat
Quin et Apollineos cantus Dryas atque Napra
Piertosque sonos Naiades esse putant,
Quos pulchre reddit Fernandus Regius alter
Orpheus qui Patrem voce, lyraque refert.
Qui merito Patris Musis successit amico.
Nam Magno Regi nobile pulsat ebur.
Excitat et cineres Patris monumentaque profert,
Iucunda in lucem vivereque illa facit,
Ut laudem et nomen per totum Antonius orbem
Mansurumque habeat seculum in omne decus.»

«De Pedro Laynez

Soneto

Fénix en todo el orbe único y raro,
Templo famoso de alto entendimiento,
Fábrica a donde el arte al pensamiento
Es ygual como en ésta vemos claro.
Aunque el rigor del ado[10] injusto, avaro,
Tan presto derribó tal fundamento,
Para tan lamentable sentimiento
Aquí se ofrece universal reparo.
Pues lo que perdió el mundo, con perderte,
Divino Antonio, ornamento y gloria
Del ya pasado siglo, en el presente
Lo restaura a pesar del tiempo y muerte,

10. Original *delado*. En *Erratas*, «de lado : di. del hado».

El claro succesor, que tu memoria
Ha buelto biva y clara eternamente.»

Fol. VIIv: A Antonio Cabeçón,

el licenciado Juan de Vergara

Ya que sin lumbre del corpóreo velo
Saliste, alma divina, al siglo humano,
No sin acuerdo nuevo, soberano,
De que no te impidiese luz del suelo,
Al coro que a Dios canta alçaste el buelo.
De allí cogiste el punto, el canto llano,
Pues que tu diestra, milagrosa mano,
Clara señal nos descubrió del Cielo,
Que mortal vista, Antonio, jamás pudo
Lo que sin ella tú, que assí dexaste
De gente en gente eterna tu memoria.
Mas según lo que fuyste y lo que obraste,
Que Dios te aya enseñado, no lo dudo,
Porque quanto supiste, sabe a gloria.»

«Alonso de Morales

Salado, en alavança del author

Soneto

Si Orpheo con su dulce y triste canto
Pudo mover las furias infernales,
Si Arión, cantando sus terribles males,
Cobró la vida con su proprio llanto,
Y si con lyra pudo Anphión tanto
Que edificó de Thebas muros tales,

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

Quien ha excedido a todos los mortales,
¿A quién no causará mayor espanto?
Que si el canto de aquéllos ablandava
Las piedras y los árboles movía
Y el abismo sintió su desonsuelo,
Antonio mucho más se señalava,
Pues con más celestial dulce armonía,
Las almas levantava hasta el cielo.»

Fol. VIII: *«Declaración de la cifra que en este libro se usa.*

Para inteligencia y uso de la cifra deste libro se ha de presuponer que el que quisiere poner las obras de él en tecla, harpa o vihuela, ha de saber cantar y tener muy conocidos, y en la memoria los signos de la música, significados en esta cifra por las siete primeras letras de guarismo, que corresponden a las siete letras de los signos, en esta manera: uno, Fefaut, 2. Gesolreut, 3. Alamire, 4. Befabemi, 5. Cesolfaut, 6. Desolre, 7. Elami. Salvo que para distinguir los siete signos graves, aquí se comiençan a contar desde Fefaut de Retropoles. Las letras numerales van señaladas con un rasguillo en esta forma: -1-2-3-4-5-6-7-. Y los siete agudos assí: 1-2-3-4-5-6-7. Y los sobreagudos, con un puntillo a la parte de encima, desta manera: 1'-2'-3'-4'-5'-6'-7'. Si encima de los sobreagudos subiere alguna obra, los números de los puntos que subiere se señalarán, demás del puntillo, con una coma o señal, en esta forma: 1'-2'-3'. Y si de los graves baxaren más abaxo los signos que fueren, se señalarán desta manera: -5-6-7-

Los bemoles, que ordinariamente caen en el quatro y en el siete, se señalarán en esta manera: 4_b-7_b, con una b pequeña junto dellos a la mano derecha, para que se entienda quando se ofreciere que en el órgano se ha de herir la tecla más abaxo, donde el quatro o siete cayere, y en la harpa y vihuela en los trastes o cuerdas donde los bemoles se causaren.

Los sostenidos se señalan desta manera: -1♯-2♯-5♯, para que se entienda, quando ocurrieren, que en la tecla se ha de tocar la negra que está encima de la blanca donde cayere.

Hasse de entender assimesmo que en cada una de las reglas de la cifra está puesta una de las vozes de la obra cifrada, por manera que de quantas vozes fuere, tantas reglas abrá en las más altas, los tiples y contraaltos, y, en las más baxas, el tenor y contrabajo.

[Fol. VIIIv:]

Exemplo:

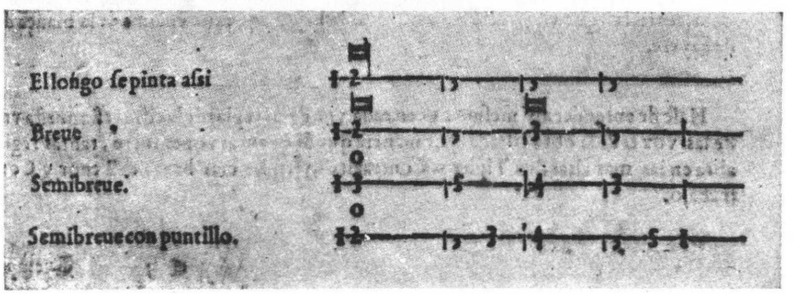
Tiple_____
Contralto_____
Tenor_____
Baxo_____

Una media .o., que hallarán desta forma -3-3- sirve de ligadura, que es, como en las figuras del canto d'órgano, puntillo. Adviertan quando le toparen, que han de tener quedo el dedo en la tecla, que la letra que detrás de sí tiene significa sin herilla dos vezes, porque haziéndolo assí tañe con perfectión.

Juntamente con esto han de saber que, assí como ay figuras o puntos para cantar, también ay una para callar, desta manera —/—/—, la qual sirve de pausa a todas las figuras y vozes, y ansí desde ella adelante callan las vozes donde estuviere en los compases que no uviere números o ligadura.

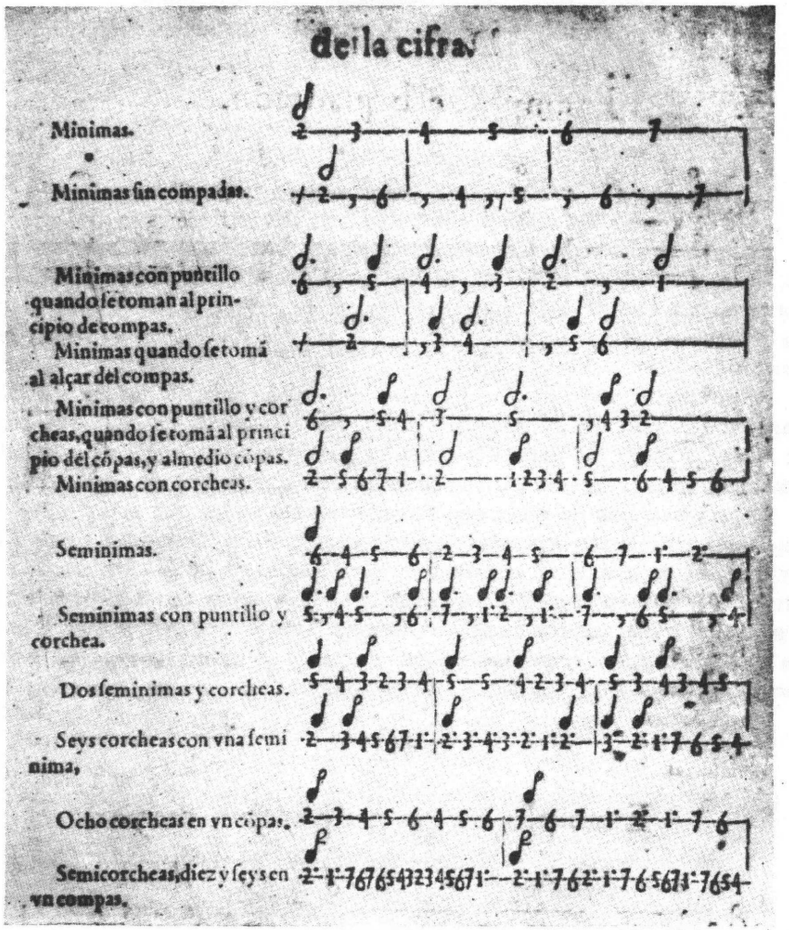
Ansimismo han de saber que en cada espacio de los que están entre las rayas que atraviessan las reglas de alto a baxo, vale un compás, el qual, si no uviere más de una letra al principio, será semibreve, y si dos, uno en el principio y otro en el medio, serán mínimas, y si uviere quatro letras, serán semínimas, y ansí secutivamente, conforme a la tabla, que para demonstración de cómo se puntan todas las figuras de canto d'órgano y algunas glosas fáciles, se pone:

Tabla



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

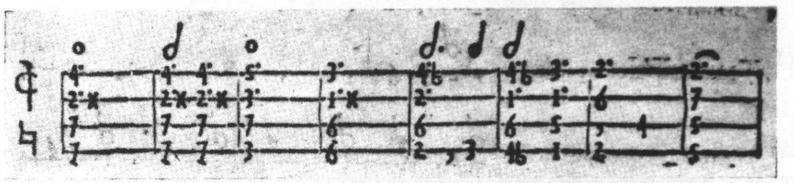
[Fol. IX:]



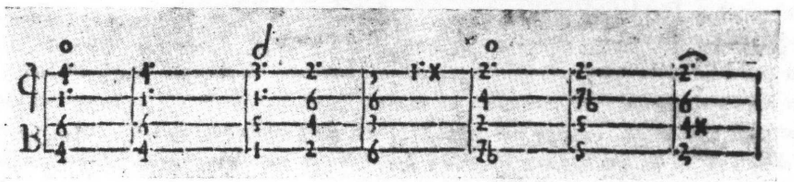
Porque algunas vezes hallarán las figuras tan mezcladas unas con otras que con dificultad se podría poner bien en toda2 las partes donde uviere estas dificultades, hallarán puesto el ayre encima del ringlón.

Otrosí, quando la obra fuere por .B. quadrado, al principio della, en la margen, se pondrá esta B quadrada ♮ y encima della el tiempo. Y quando fuere por bemol, una b, en esta forma. B. Y en la tal obra todos los quatros serán faes y han de herir la tecla negra, si no fuere estando al quatro una señal de sostenido, de esta manera: -4♯-4♯- . Y en el arpa o vihuela, el traste o cuerda do se forma el semitono.

[Fol. IXv:] *Exemplo del b quadrado*



Exemplo del bemol



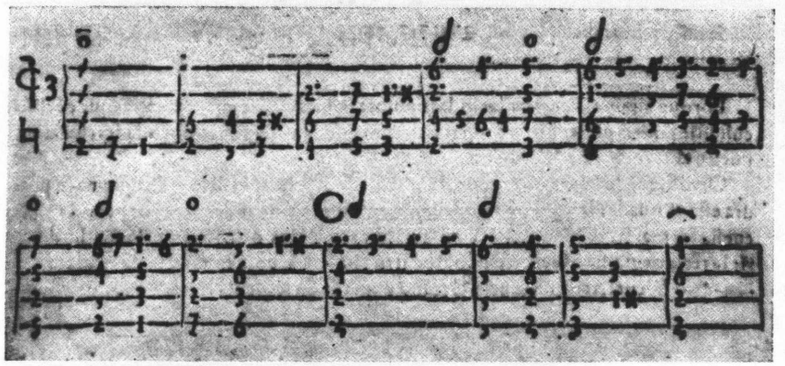
De las proporciones y tiempos

Ay dos maneras de proporción ternaria: una de tres semibreves al compás y otra de tres mínimas; y ay otras dos proporciones que la una llaman sesquialtera y la otra sesquiquinta.

La proporción ternaria de tres semibreves se apunta con el tiempo de por medio, con un tres delante de sí, y hasta que se vea otro tiempo sobre el renglón de las vozes, siempre dura la proporción ternaria, y lo mesmo es en la proporción menor de tres mínimas.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

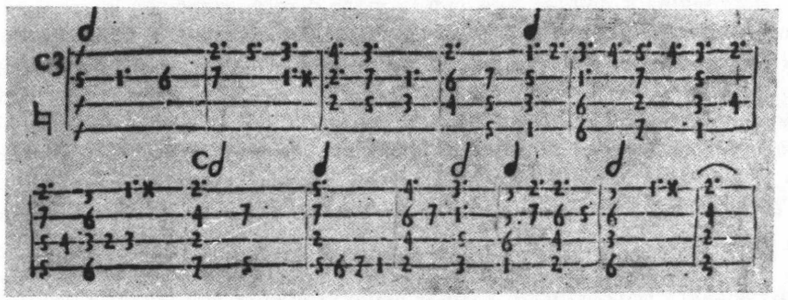
Exemplo de la proporción mayor



[Fol. x:] *De la cifra*

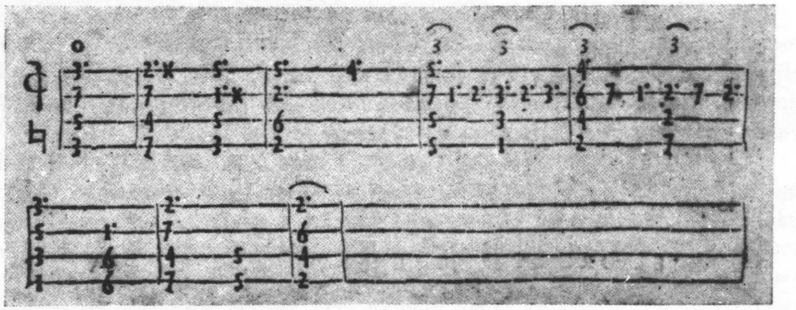
La proporción ternaria de tres mínimas al compás es semejante en la apuntación a la pasada; sólo difiere en que como la mayor es de tres semibreves, la menor es de tres mínimas.

Exemplo



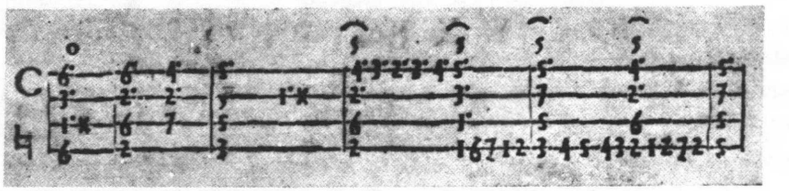
La proporción que llaman sesquialtera es de tres mínimas contra un semibreve y seys semínimas contra dos mínimas; apúntase con un tres de guarismo y, encima dél, un calderón, y pónese a cada compás, porque el compás principal no se muda, sólo se muda la especie de las figuras de una o de dos vozes.

Exemplo



La proporción sesquiquinta es una proporción de cinco mínimas al compás, las quales valen tanto como un semibreve, y diez semínimas contra dos mínimas. Esta proporción es muy poco usada, y ansí se hallará en pocas partes escripta. Y para que se conozca la tal proporción, la obra que tuviere al principio puesto el tiempo menor imperfecto, en ésta verná la sesquiquinta, y, en los compases que la uviere, el uno de guarismo, como con un cinco encima, desta manera $\widehat{5}$, para que se entienda que tantos quantos compases durare esta señal, tanto durará la sesquiquinta. Y aviso que no muden el compás aunque la vean, porque el compás principal es el que al principio de la obra se puso.

[Fol. xv:] *Exemplo*



Los que quiseren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan qüenta que toparán algunas vezes dos vozes que van glosando: han de dexar la una que menos al caso les paresciere hazer, y ansí se podrán tañer con faci-

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

lidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes.

El instrumento del harpa es tan semejable a la tecla, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad.

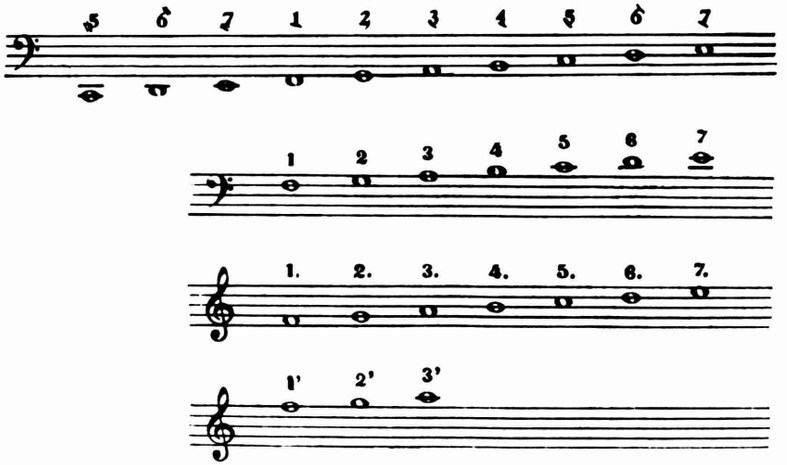
También se podrán aprovechar del libro los curiosos menestriles en ver invenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuyzio de las otras partes. Y esto toparán en muchos motetes, canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en canto de órgano.

Los que quisieren aprovecharse deste libro y no supieren tañer nada, han de començar a tañer los primeros dúos que son fáciles y entender el compás, y ansí, poco a poco, poner obras a tres y a quatro, que vean no llevan mucha glosa, hasta que tengan las manos sueltas. Aunque de mi parescer, los que quisieren pasar en esta arte muy adelante, tomen lición de quien sepan tiene lindo ayre de tañer, algunos días, porque, solo, esto no se puede enseñar por estenso con la perfición necessaria; que en lo demás que toca a perficionarse, hallarán tantas lindezas en este libro que no ternán que tener embidia lo que los podría enseñar ningún maestro del mundo.»

De todo cuanto hemos expuesto se deduce que la cifra usada por Hernando de Cabezón es la misma que había practicado Luis Venegas de Henestrosa, en su *Libro de Cifra Nueva* (Alcalá, 1557) y que ofrecimos en nuestro *La Música en la Corte de Carlos V*, págs. 157 ss.

Como observó el maestro F. Pedrell, en *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. III (1895), el primero de los cuatro tomos dedicados a Cabezón, pág. XXX, el sistema de cifras adoptado es muy sencillo y cómodo. Consiste en usar como notas los siete guarismos de la numeración arábiga que representan la serie de notas de la escala en diversas tesituras, según los rasguillos, comas o puntos que acompañan a la derecha de dichos números.

La tabla que insertamos en la siguiente columna nos da una idea exacta de la notación practicada en España para la música de órgano o de clave durante el siglo XVI y principios del XVII:



«El orden que se ha de tener para subir y baxar en la tecla

Con la mano derecha han de subir con el tercero y quarto dedo, y baxar con el tercero y segundo, contando desde el pulgar, que es el primero. Con la yzquierda han de subir con el quarto, y yr consecutivamente hasta el primero y luego tornar al quarto, y así vaya subiendo todo lo que quisiere. Ha de baxar desde el pulgar hasta el quarto, y después yr baxando con tercero y quarto hasta donde quisiere.

Las sextas y quintas, ansí con la mano derecha como con la yzquierda, han de dar con [Fol. XI:] primero y quarto, con primero y tercero dedos; terceras se dan con quarto y segundo, y primero y tercero, y tercero y quinto dedos. Esto se pone para los que no saben ninguna cosa tañer, y adviertan que nunca den dos teclas con un dedo y tengan mucha qüenta de tañer muy limpio lo que pusieren, y hasta que tañan una obra muy a compás y sin errar, no pogan otra, que será trabajar en vano. Y después toparán glosas que no se podrá tener esta orden de dedos; cada uno las haga con los dedos que mejor se amañare.

Los quiebros se han de hazer con la mano derecha, con tercero y quarto, y con segundo y tercero dedos; y con la mano yzquierda, con tercero y segundo, y con segundo y primero dedos. Y quiebren de la parte de arriba lo más apriesa que pudieren; y no ha de ser largo, sino lo más corto que pudiere, haziendo siempre fuerça en la tecla que la figura de la cifra demonstrare, donde a él le pareciere hazer quiebro.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

Advertimientos

Aunque conozco aver hecho grandíssimo agravio a mi padre —Dios le dé gloria— en aver querido juntar en este libro algunas cosas que él dio de lición a sus discípulos, por no aver sido cosa que él uviese hecho de propósito para este fin, mas viendo el provecho que en ellos han obrado cosas dadas de tales manos, me ha movido a sacarlas a luz, con no poco trabajo mío que, hasta ponellas en la perfectión que he podido, he pasado. Si algunas faltas uviere, pido que se suplan y se resciva mi voluntad, que es deseosa de que todos se aprovechen, especialmente los religiosos y religiosas, los quales no ternán escusa para no travajar en este arte para loar a nuestro Señor.

Raras vezes toparán en cosas glosadas dos quintas o dos octavas. Parescióme dexallas por ser menos inconveniente, que no que se pierda el buen son que tiene la glosa por no dallas, pues tiene el que tañe la mesma licencia, quando glosa, que el cantor quando bien canta.

Algunas vezes dexa de señalar el molde, en algunos compases, ligaduras o pausas. Adviertan que en el compás que faltare, si la letra que detrás viene sonare bien en el lugar que falta, es ligadura; y si sonare mal, es pausa. Y teniendo advertimiento en esto, no tienen que dudar en nada.

Adviértase que quando entre las cifras graves viniere cifra sobreaguda o aguda, de manera que la voz dé salto desatinado, o al contrario, quando entre sobreagudas o agudas vinieren graves o regraves, de manera que den sétima o novena de salto, que aquello es falta de la impressión. Mírese como la voz vaya más concertada.»

Fol. XII: *«Tabla de lo que se contiene en este Libro y declaración de la cifra, con algunos avisos que están al principio dél.*

Comiençan los dúos para principiantes.

Tres dúos para principiantes para mostrar a llevar el compás. 1
Dos *Ave maris* [s]*tellas*. Lleva el canto llano el contrabajo ... 2
Dos *Ave maris* [s]*tellas*. Lleva el canto llano el tiple 3
Te lucis ante terminum. Lleva el canto el tenor..... 4

Comiençan las obras de a tres para principiantes

Tres *Kiryes* sobre el canto llano de *Rex virginum*..... 5
Ave maris [s]*tella*, de Hernando de Cabeçón. Lleva el canto llano el contrabaxo..... 6
Otra *Ave maris* [s]*tella*. Canto llano, el tenor..... 7
Pange lingua. Canto llano, tenor..... 7
Otra *Pange lingua*. Canto llano, tenor; y la música es primer tono. 8

Comiençan las obras de a quatro

Quatro versos del primer tono sobre el *Seculorum*..... 9
Otros quatro versos del segundo tono sobre el *Seculorum*..... 10
Otros quatro versos del tercer tono sobre el *Seculorum*..... 10
Otros quatro versos del quarto tono sobre el *Seculorum*..... 12
Otros quatro versos del quinto tono sobre el *Seculorum*..... 12
Otros quatro versos del sexto tono sobre el *Seculorum*..... 11
Otros quatro versos del séptimo tono sobre el canto llano.... 11
Otros quatro versos del octavo tono sobre el canto llano..... 13

Comiençan los favordones de todos los ocho tonos

Quatro favordones del primer tono. El primero, llano; el segundo, glosado con el tiple; el tercero, glosado con contrabaxo; el quarto, glosado con las vozes de en medio..... 13
Y esta mesma orden llevan los demás tonos.
Quatro favordones del segundo tono..... 14
Quatro favordones del tercer tono..... 15
Quatro favordones del quarto tono..... 16
Quatro favordones del quinto tono..... 17
Quatro favordones del sexto tono..... 18

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

Quatro favordones del séptimo tono..... 19
Quatro favordones del octavo tono..... 20

Comiençan los hymnos

Ave maris [s]*tella*. Tenor, canto llano..... 21
Ave maris [s]*tella*. Canto llano, tiple..... 21
Ave maris [s]*tella*. Canto llano, contraalto..... 22
Ave maris [s]*tella*. Canto llano, el contrabaxo por bemol..... 22
Veni Creator..... 23
Christe Redemptor..... 24
Ut queant laxis..... 24
Christe Redemptor. Canto llano, tenor..... 25
Pange lingua. Canto llano, tenor..... 26
Otra *Pange lingua*. Canto llano, tenor..... 27
Pange lingua, de Urreda..... 28

Comiençan los versos de Magnificat sobre todos los ocho tonos

Siete versos del primer tono..... 29
Seys versos del segundo tono..... 31
Otros seys versos del tercer tono..... 32
Siete versos del quarto tono..... 33
Seys versos del quinto tono..... 35
Siete versos del sexto tono..... 36
Siete versos del séptimo tono..... 38
Siete versos del octavo tono..... 38

Comiençan quatro Kiries de cada tono

Quatro *Kiryes* de nuestra Señora..... 41
Quatro *Kiryes* del primer tono..... 43
Quatro *Kiryes* del segundo tono..... 44
Quatro *Kiryes* del tercer tono..... 45
[Fol. XIIv:] Quatro *Kiryes* del quarto tono..... 46
Quatro *Kiryes* del sexto tono..... 47
Quatro *Kiryes* del séptimo tono..... 48
Quatro *Kiryes* del quinto tono..... 49

Comiençan los tientos

Tiento del segundo tono..... 51
Tiento del quarto tono..... 52
Tiento del primer tono..... 53
Tiento sobre «Qui la dirà»..... 55
Tiento del segundo tono..... 56
Tiento del 3 tono. Fugas al contrario..... 57
Tiento del quarto tono..... 59
Tiento del octavo tono..... 61
Tiento del quinto tono..... 63
Tiento del primer tono..... 64
Tiento del sexto tono con segunda parte..... 65
Tiento sobre el *Cum Sancto Spiritu*, de *Beata Virgine*, de Jusquin..... 68

Comiençan las canciones glosadas y motetes a quatro

«Prenés pitié.» Criquillon [= Cricquillon]..... 69
«Je pres en grei.» Criquillon..... 71
«Je pres en grei», glosado de Hernando de Cabeçón..... 73
«Si par sufrir.» Criquillon..... 75
Canción francesa. Clemens non Papa..... 77
«An col que col partire»..... 78
«Por un plasir.» Criquillon..... 79
«Un gai bergier.» Criquillon..... 80
«Dulce memoria» [= «Douce mèmoire»], glosada de Hernando Cabeçón..... 82
Fuga a quatro vozes. Todas las vozes por una. Sesto tono.... 84

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

Queramus. Moton. Con 2. y 3. parte..... 85
Queramus. Moton. Con diferente glosa, con segunda parte..... 89
Clama, ne cesses. Jusquin.. 93
Osana de la Missa del «Home armé»..... 97
Benedictus de la Missa del «Home armé.» Jusquin..... 99
Avemaristela. Canto llano, tenor, a tres..... 100
Beata viscera Mariae. Canto llano, con el baxo a tres..... 102
Cum Sancto Spiritu, de *Beata Virgine*..... 103

Comiençan los motetes de a cinco y canciones glosados

Stabat Mater, etc., con 2. parte. Jusquin..... 105
Inviolata. Jusquin, con 2. y 3. parte..... 111
Si bona suscepimus. Verdeloth..... 115
Aspice, Domine. Jaqueth..... 118
Sana me, Domine. Clemens non Papa..... 121
In te, Domine, speravi, con segunda parte..... 124
Tercera parte de *Virgo salutifera*..... 129
Hierusalem, luge. Ricaforte..... 129
Stabat Mater. Jusquin. Con diferente glosa..... 131
Inviolata. Jusquin. Con diferente glosa..... 134
«Je fille quan ile me dona.» Adrián Villart..... 136
«Pis ne me pul venir.» Criquillon..... 137
«Aiule vos sola verdura.» Lupus..... 139
«Ay me, qui voldrà.» Gomberth..... 141
«Durmendo un jorno.» Verdeloth..... 143
«Triste de par.» Gomberth..... 145
«Je suis aymé.» Criquillon..... 146
«Susana un jur.» Orlando. Glosada de Hernando de Cabeçón.. 148
«Susana.» Orlando..... 150
«Pis ne me pul venir.» Glosada de Hernando Cabeçón..... 152
«Qui la dira.» Adrián Villart..... 153
Ad Dominum cum tribularer. Fuga en quarta, con el tiple..... 155
«Pues a mí, desconsolado.» Juan de Cabeçón..... 157
«Quien llamó al partir, partir»..... 158

Comiençan los motetes y canciones a seys

Benedicta es caelorum Regina. Jusquin..... 159
Benedicta es caelorum Regina. Con segunda y tercera parte. Jusquin..... 164
Sancta Maria. Verdeloth..... 171
Ave Maria Jusquin..... 176
«Ultimi mei suspiri.» Verdeloth..... 179
«Ardente mei suspiri.» Verdeloth..... 182

Comiençan discantes

Diferencias sobre las vacas..... 185
Discante sobre la pavana italiana..... 187
Diferencias sobre la gallarda milanesa..... 188
Diferencias sobre el canto llano del «Cavallero»..... 189
Diferencias sobre la pavana italiana..... 191
Diferencias sobre «Madama le demanda» [= «La dama le demanda»] 192
Diferencias sobre «Quien te me enojó», etc..... 194
Diferencias sobre las vacas..... 197
Otras diferencias de vacas..... 199
«Du bien sela» [= «D'où vient celà»]..... 200.»

Fol. XIII: «*Erratas*

Preámbulos

Folio 3, pági. 1, lín. 35: en: diga era.
fo. 3, pá. 1, lí. 37: tienen: di. tiene.
fo. 4, pá. 1, lí. 7: preguntando: di. preguntado.
lí. 13: de instrumento: di. del instrumento.
fo. 4, pá. 1, lí. 30: no sabemos: di. nos sabemos.
lí. 32: puestas: di. pues trás.
lí. 33: fortuna que: di. fortuna de que.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

fo. 4, pá. 2, lí. 4: golpe la: di. golpe de la.
fo. 4, pá. 2, lí. 22: sola y mirada: di. sola mirada.
lí. 27: rehazer: di. rechazar.
fo. 5, pá. 2, lí. 4: por mucho: di. por lo mucho.
lí. 40: estorvarse: di. estorvasse.
fo. 6, pá. 1, lí. 1: assí: di. a si.
lí. 3: para: di. pura.
fo. 6, pá. 1, lí. 12: también: di. tan bien.
fo. 6, pá. 2, lí. 23: sidibus: di. fidibus.
fo. 7, pá. 1, lí. 27: de lado: di. del hado.

En la obra

fo. 7, pá. 1, pauta 1, compás 6: el 6 que está en el tenor, ha de estar en el contrabajo.
fo. 24, pá. 2, pau. 5, comp. 6: el 7 del contralto ha de ser 6.
fo. 28, pá. 1, pau. 5, comp. 7: el 2 del contralto ha de ser 7.
fo. 28, pá. 2, pau. 1, comp. 2: el 7 del contralto ha de ser 2.
fo. 30, pá. 1, pau. 8, comp. 6: el 6 del tiple ha de ser 7.
fo. 60, pá. 1, pau. 1, comp. 4: el 7 del tiple ha de ser 5.
fo. 77, pá. 2, pau. 4, comp. 1: el 4 del tenor ha de ser 7.
fo. 84, pá. 1, pau. 6, comp. 6: el 3 del tiple ha de ser 2.
fo. 119, pá. 1, pau. 2, comp. 5: el del contrabaxo ha de ser 5.
fo. 119, pá. 1, pau. 7, comp. 2: ha de estar en toda la consonancia un compás más.
fo. 145, pá. 2, pau. 2, comp. 5: el 5 del contrabaxo ha de ser 1.
fo. 172, pá. 2, pau. 5, comp. 4: el 2 del tenor ha de ser 3.
fo. 196, pá. 1, pau. 6, comp. 2: el 2 del tiple ha de ser 4.
fo. 43, pá. 2, pau. 6, comp. 5: el 7 del tenor ha de ser 2.
fo. 192, pá. 2, pau. 1, comp. 3: las ligaduras en el tenor 1, el contrabaxo 6.
fo. 170, pá. 1, pau. 2, comp. 2: trastrocar las primeras letras de los contraaltos.
fo. 198, pá. 2, pau. 1, comp. 6: en el contra alto quitar el uno.
fo. 33, pá. 2, pau. 3, comp. 2: el 2 del tenor 3, y el 3 más adelante 2.
fo. 123, pá. 1, pau. 7, comp. 2: el 3 de tenor, ligadura.

«Yo Alonso de Vallejo, secretario del Consejo de su Magestad, doy fe que, haviéndose visto por los señores del Consejo un libro intitulado de Música, fecho por Hernando Cabeçón, que con licencia de su Magestad se imprimió, se tasó el precio en que cada volumen se ha de vender en papel a ducado y medio. Y mandaron que esta tasa se ponga en principio de cada libro y no se venda sin ella, para que se sepa el precio en que se ha de vender. Y para que dello conste, de mandamiento de los dichos señores del Consejo y pedimiento del dicho Hernando Cabeçón, di esta fe. Que es fecha en Madrid, a dos días del mes de agosto de mil y quinientos y setenta y ocho años.

Alonso de Vallejo.»

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

Con el fin de que el lector tenga una idea clara del criterio que hemos seguido en nuestra edición, anotamos lo siguiente:

1. Puesto que del libro de Cabezón publicado por su hijo Hernando en 1578 existe una sola edición antigua, y no conocemos de momento manuscritos viejos que ofrezcan variantes, para nuestra edición hemos seguido fielmente el ejemplar impreso por Hernando de Cabezón. Dado que el ejemplar que se conservaba en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, que había servido al Maestro Pedrell para su edición y que nosotros habíamos consultado tantas veces personalmente, desapareció durante la guerra civil de España (1936-1939), nos hemos valido de fotocopias sacadas del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

2. A cada pieza damos un número propio; en cambio, en los Kyrie, versos y fabordones — por no multiplicar tanto los números — damos un sólo número a cada tono, lo mismo si tienen tres que cuatro o más versos.

3. A fin de que nuestra edición quede bien clara, dejamos de repetir los accidentes en un mismo compás, aunque se repitan en el original; ello indica que tales accidentes, si no se indica lo contrario, valen para todas las notas que se repiten en el mismo compás. Los accidentes grabados sobre o debajo de las notas fueron añadidos por nosotros.

4. En la división de los compases — como hizo Pedrell en su edición moderna y han hecho otros editores de algunas piezas del libro impreso por Hernando de Cabezón — hemos seguido fielmente el original, el cual se presenta muy claro en este punto. Nos ha movido a seguir este principio el hecho de que será siempre una cuestión de gusto más o menos refinado del artista que suene las obras de Cabezón en el órgano o en el clave, el que las ejecute con un tiempo más o menos rápido o lento, lo mismo si la edición moderna se limita a seguir la división original de los compases, que si hace de cada dos o tres compases del original uno solamente.

5. Antes de imprimir la música del presente tomo la hemos confrontado diversas veces con la cifra original; algunas veces aparecen acordes y compases muy dudosos para nuestro gusto moderno; a pesar de que hubiera sido fácil ofrecerlos corregidos, por lo común hemos preferido respetar el original; si algunas veces hemos corregido algo, lo indicamos en las piezas respectivas.

6. Al final de cada pieza dejamos de escribir el *calderón*, a pesar de que en el original generalmente se escribe, puesto que se sobreentiende siempre, y por lo mismo creemos que no es necesario imprimirlo.

7. Aunque no aparezca en el original, escribimos muchas veces ligados, atendiendo que el órgano los exige, y que de

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

repetir tantas veces las mismas notas se corre el peligro de desfigurar su contrapunto y sus mismas líneas melódicas.

8. Hay que tener en cuenta que, además de la «Tabla de erratas», que Hernando de Cabezón imprimió en su libro, y que hemos reproducido en las páginas 31-32, en la cifra aparecen muchas otras que no fueron indicadas por el editor del siglo XVI. En las diversas composiciones anotaremos las principales.

9. Para no abultar demasiado los diversos tomos de esta obra, al hablar de las distintas piezas nos limitamos a recordar las faltas o variantes que aparecen en la cifra original, sin entrar en detalles sobre la técnica y la importancia de las diversas composiciones; ni menos nos entretenemos a indicar la bibliografía que podría publicarse en muchas de las composiciones de Cabezón.

10. A continuación señalamos únicamente los números de las piezas en las cuales es necesario hacer alguna observación.

PIEZAS QUE REQUIEREN ALGUNA OBSERVACIÓN

Pieza n.° IV, *Ave maris stella I*, pág. 6, pautado 1, compás 2_{1-2}: El original escribe *sol* sostenido. Compás 8-9: *re* sin ligar. Compás 10: *fa* sin ligar. Pautado 2, compás 4_{1-2}: El original escribe *sol* sostenido. Compás 6-7: *la* sin ligar.

N.° V, *Ave maris stella II*, pág. 7: Cabezón elabora siempre el «Ave maris stella» de I modo, cuya melodía fue practicada por doquier en la Europa de la sazón y es también la más usada en nuestros días.

Pág. 7, pautado 3, compás 3-4: *la* sin ligar. Pautado 4, compás 3-4: *la* sin ligar.

Pág. 8, pautado 2, compás 1_4: El original escribe *do* sostenido. Compás 2-3 y 6-7: *mi* sin ligar.

Pág. 9, pautado 2, compás 2_4: el original escribe *do* sostenido. Pautado 4, compás 6-7: *mi* sin ligar.

Pág. 11, pautado 3, compás 6-7: *mi* sin ligar.

Pág. 12, pautado 4, compás 6-7: *fa* sin ligar.

N.° VII, *Ave maris stella IV*, pág. 13, pautado 3, compás 2_1: El original escribe *la re* corcheas.

Pág. 14, pautado 2, compás 6-7: *re* sin ligar.

N.° IX, pág. 17: El original escribe «duo» sin darle ningún título. Esta pieza no figura en el índice del libro editado por Hernando de Cabezón.

N.° X, Kyries de Nuestra Señora: *Rex virginum*. Como hemos indicado anteriormente, damos un sólo número para los tres Kyries. Se trata de la melodía n.° IV, *Cunctipotens* del Kyriale Romanum, la cual se cantaba también con el texto «Rex virginum».

Pág. 18, pautado 2, compás 1_2: El original escribe *do* sostenido.

Pág. 19, pautado 1, compás 8: *mi* sin ligar. Pautado 2, compás 2-3: *sol* sin ligar. Pautado 3, compás 5-8, *re* sin ligar; compás 5_1: *fa* sostenido en el bajo. Pautado 4, compás 3-4, *la* sin ligar; compás 7, *la* sin ligar.

Pág. 20, pautado 3, compás 1-2: *fa* sin ligar.

Pág. 21, pautado 1, compás 1-2: *do* sin ligar.

N.° XI, *Ave maris stella V*, pág. 21: Si bien esta pieza no es de Antonio de Cabezón, sino que es de su hijo Hernando, siguiendo el orden del original, con el fin de que el lector tenga una idea de la técnica de Hernando de Cabezón la hemos introducido en esta edición.

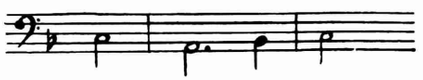
Pág. 22, pautado 3, compás 2-3: *la* sin ligar.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

N.° XII, *Ave maris stella VI*, pág. 25, pautado 1, compás 3_{3-4}: En el bajo se imprime *si* blanca en el original; a fin de evitar 5.as paralelas, escribimos *re*. Pautado 2, compás 5_{3-4} tiple: El original escribe *do* sostenido en lugar de *do* natural. Pautado 4, compás 7-8: El *fa* del tenor va sin ligar en el original.

N.° XIII, *Pange lingua I*, pág. 26: El original escribe compás ternario atendiendo a que el tema del «Pange lingua» español canta en compás ternario; con todo, se anotan los compases tal como escribimos en nuestra edición. Es verdad que hubiéramos podido hacer de cada tres compases del original uno de nuestra transcripción, y hubiera resultado el compás ternario; a pesar de todo, hemos preferido ofrecerlo como imprimimos, puesto que al organista le será siempre muy fácil el hacer oir el tema que tocado un poco movido resultará ritmo ternario. Hay que observar que son muchas las versiones polifónicas hispanas de los siglos XV-XVI del «Pange lingua» español, cuyas copias nos llegan escritas como hace la edición original de Cabezón.

Pág. 28, compás 8-9: El *fa* del tenor y del bajo, en el original van ligados con los anteriores. Pautado 2, compás 6_{3-4}-8_{1-2}: El original escribe:



N.° XIV, *Pange lingua II*, pág. 29: Aquí nos encontramos que Cabezón elabora el mismo tema del «Pange lingua» español, y en su libro esta versión aparece en compás binario. Todo indica que para el organista en este caso particular, la señal del compás no se le daba la importancia que le damos en nuestros días, puesto que el artista lo ejecutaba con un movimiento adecuado a la pieza.

Pág. 31, pautado 3, compás 9, bajo: El original escribe *la* inferior en lugar de *re*.

N.° XV, *Versos del primer tono*, pág. 32, pautado 2, compás 7-8: *re* sin ligar en el bajo.

N.° XVI, *Versos del segundo tono*, pág. 34, pautado 4, compás 7_{3-4}: El original escribe en el contralto *re* blanca con puntillo, *do* negra, y en el bajo, *si* blanca con puntillo, *la* negra; adoptamos esta versión.

Pág. 34, pautado 4, compás 7-8: *sol* sin ligar en el tiple.

Pág. 35, pautado 1, compás 1-2: *fa* sin ligar. Compás 2-3: *fa* ligado en el contralto Compás 4: *fa* sin ligar. Compás 7-8: *re* sin ligar en el contralto.

Pág. 36, pautado 2, compás 2-3: *si* sin ligar en el bajo.

N.° XVII, *Versos del tercer tono*, pág. 36, pautado 4, compás 8-9: *la* sin ligar.

Pág. 37, pautado 4, compás 9-10: *la* sin ligar en el tenor y en el bajo.

Pág. 38, pautado 2, compás 8-9: *mi* sin ligar.

N.° XX, *Versos del sexto tono*, pág. 42, pautado 2, compás 5_{2-4}, tenor: El original escribe *mi* negra, *fa* blanca; imprimimos *la* negra, *fa* blanca para evitar las 8.as Pautado 2, compás 3, tiple: El original escribe *fa* sostenido.

Pág. 43, pautado 2, compás 8-9: *do* sin ligar en el contralto; *la* sin ligar en el tenor. Pautado 4, compás 3-4: *la* sin ligar en el tenor.

Pág. 44, pautado 1, compás 5-6: *la* sin ligar. Pautado 2, compás 8, contralto: El original escribe *si* becuadro; parece ser mejor *si* bemol.

N.° XXI, *Versos del séptimo tono*, pág. 44, pautado 4, compás 10-11: *re* sin ligar.

Pág. 45, pautado 2, compás 8-9: *la* sin ligar en el contralto. Pautado 4, compás 9-10: *re* sin ligar en el tenor.

N.° XXII, *Versos de octavo tono*, pág. 46, pautado 1, compás 1_{2-4}, tenor: *fa mi re* negras, en lugar de *fa re mi* que cantan el tema en las otras voces.

FABORDONES (n.° XXIII). — Antes de entrar en detalles sobre cada uno de los fabordones, cabe observar que los ocho fabordones *llanos* del libro de Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

para tecla, harpa y vihuela (Alcalá, 1557), pág. 9 y siguientes de mi libro *La Música en la Corte de Carlos V* (1943, 2.ª edic. 1964), que allí se dan como ***anónimos***, son realmente de Antonio de Cabezón, puesto que casi en todo son iguales a los siguientes que aparecen en la edición de 1578, menos el de III tono, que se diferencia mucho. Es muy de tener en cuenta que estos fabordones que en Venegas por lo común carecen de la 3.ª al principio, en la cadencia mediana y en la final, en la edición presente de 1578 se editan ya con la 3.ª La «semiotonia subintellecta» aparece también mucho más clara en 1578 que en Venegas; asimismo en la cadencia mediana no hay doble línea ni calderón en la edición de Venegas.

Los fabordones glosados de Venegas que allí se dan como anónimos, por el estilo se ve claro que son del mismo Antonio de Cabezón, aunque sean diversos de los de la edición de 1578. De cuanto expuesto se deduce que las obras de Cabezón que en Venegas figuran como de «Antonio» o como «anónimas» son muchas más de cuanto dijimos en 1943, al editar por primera vez el libro de Venegas en tiempos modernos.

Pág. 46, pautado 4, compás 7-8, *sol* sin ligar en el tiple.

N.° XXIII, ***Fabordones del primer tono***, pág 48, pautado 2, compás 1_2, bajo: El original escribe el *re* a la 8.ª superior; estas finales del bajo algunas vecès es difícil distinguir, en las fotocopias que usamos, si son a la 8.ª inferior o superior. Pautado 4, compás 9-10: *si* sin ligar en el bajo.

Pág. 50, pautado 1, compás 2: *re* sin ligar en el contralto. Pautado 2, compás 6-7: *la* y *mi* sin ligar en el contralto y tenor.

Pág. 51, pautado 1, compás 1: *la* sin ligar en el bajo. Compás 4-5: *si* bemol sin ligar en el contralto y tenor. Compás 6_1, tenor: El original escribe *mi do* natural corcheas. Compás 6-7: *la* sin ligar en el bajo.

N.° XXIV, ***Fabordones, del segundo tono***: En los fabordones el original escribe calderón en la cadencia mediana y en la final; nos limitamos a escribir doble línea en la cadencia mediana y sin calderón al final, con el fin de unificar nuestra edición.

Pág. 51, pautado 4, compás 4: *re* sin ligar en el contralto y en el bajo; compás 5: *sol* sin ligar en el bajo.

Pág. 52, pautado 1, compás 4_4, contralto: *si* negra. Pautado 2, compás 4_1, tiple: El original escribe *mi* bemol corchea.

Pág. 53, pautado 2, compás 5_1: El original escribe pausa de corchea, *la* corchea.

N.° XXV, ***Fabordones del tercer tono***, pág. 56, pautado 1, compás 3_{1-4} bajo: El original escribe *re* redonda, sin la pausa.

N.° XXVI, ***Fabordones del cuarto tono***, pág. 58, pautado 3, compás 3_{1-2}, tenor: El original escribe *do* blanca.

N.° XXVII, ***Fabordones del quinto tono***, pág. 59, pautado 2, compás 9_{1-2}, tenor: El original escribe *la* blanca y en el bajo también *la* blanca.

Pág. 62, pautado 1, compás 1-2: *fa* sin ligar en el tenor.

N.° XXVIII, ***Fabordones del sexto tono***, pág. 63, pautado 1, compás 1: *do* sin ligar en el tenor. Compás 3-4: *fa do fa* sin ligar.

Pág. 64, pautado 1, compás 2_3, contralto: El original *do si* corcheas.

N.° XXIX, ***Fabordones del séptimo tono***, pág. 66, pautado 2, compás 1-2: *re re fa* sin ligar. Compás 3-4: *re* y *fa* sin ligar en el bajo y contralto, respectivamente.

N.° XXX, ***Fabordones de octavo tono***, pág. 69, pautado 1, compás 6_{1-4}, contralto: *re* negra, *sol* blanca con puntillado.

N.° XXXI, *Ave maris stella VII*, pág. 71, pautado 1, compás 5_{1-2}, contralto: El original escribe *do* sostenido blanca, sin pausa. Compás 7-8: *la* sin ligar en el bajo.

N.° XXXII, *Ave maris stella VIII*, pág. 73, pautado 2, compás 6_1, contralto: El original escribe *fa* sostenido. Compás 5-8: *re* sin ligar en el tiple y tenor.

N.° XXXIII, *Ave maris stella IX*, pág. 74, pautado 3, compás 5-8: *la* sin ligar en el contralto.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

N.° XXXIV, *Ave maris stella X*, pág. 74, pautado 1, compás 1: El original parece que escribe un solo *re* redonda, si bien el tema repetido en las otras voces exige dos compases (dos redondas).

Pág. 75: El «Ave maris stella X» es el mismo de Venegas, n.° LXXXV, pág. 127 ss. de mi edición, si bien con muchas variantes; el de Venegas tiene 130 compases; el presente 121. Pautado 4, compás 5, tiple: En el original se escribe *do* sostenido; lo cambiamos en *re* ligado con el anterior como retardo. Compás 8, contralto: En el original se escribe *la* ligado con el anterior; lo cambiamos en *si*.

Pág. 76, pautado 2, compás 3, contralto: En el original se escribe *re* redonda ligada con la anterior.

Pág. 77, pautado 1, compás 9, tenor: En el original se escribe *mi re* blancas. Pautado 4, compás 5, tenor: *la* redonda en el original. Compás 7, tiple: *do* sostenido *si* becuadro, mientras que el bajo canta *si* bemol. Ello indica que algunas veces la voz superior cantaba *si* natural y el bajo *si* bemol.

N.° XXXV, *Veni Creator Spiritus*, pág. 79, pautado 3, compás 6_{1-4}, bajo: El original escribe *la* blanca con puntillo, *la* negra. Adoptamos esta versión.

N.° XXXVI, *Christe Redemptor I*, pág. 81, pautado 4, compás 1-2: *la* sin ligar en el tiple. Compás 11: *sol* sin ligar en el tiple.

Pág. 82, pautado 2, compás 3_{3-4}, contralto: En la tabla de erratas se escribe *re* en lugar de *mi*. Compás 7, tenor: En el original se escribe *si* redonda. Compás 8-10_{1-2}: *sol* sin ligar en el tenor.

N.° XXXVII, *Ut queant laxis*, pág. 84, pautado 1, compás 2_{1-2}, contralto: Decía *mi* y fue corregido en *re*.

N.° XXXVIII, *Christe Redemptor II*, pág. 85, pautado 1, compás 1_{3-4}, bajo: El original escribe el *la* a la 8.ª superior. Pautado 2, compás 9, contralto: En el original *mi* blanca *re do* negras que no cantan bien; escribimos *mi* redonda.

Pág. 87, pautado 2, compás 4_{1-4}, contralto: El original escribe *la* redonda.

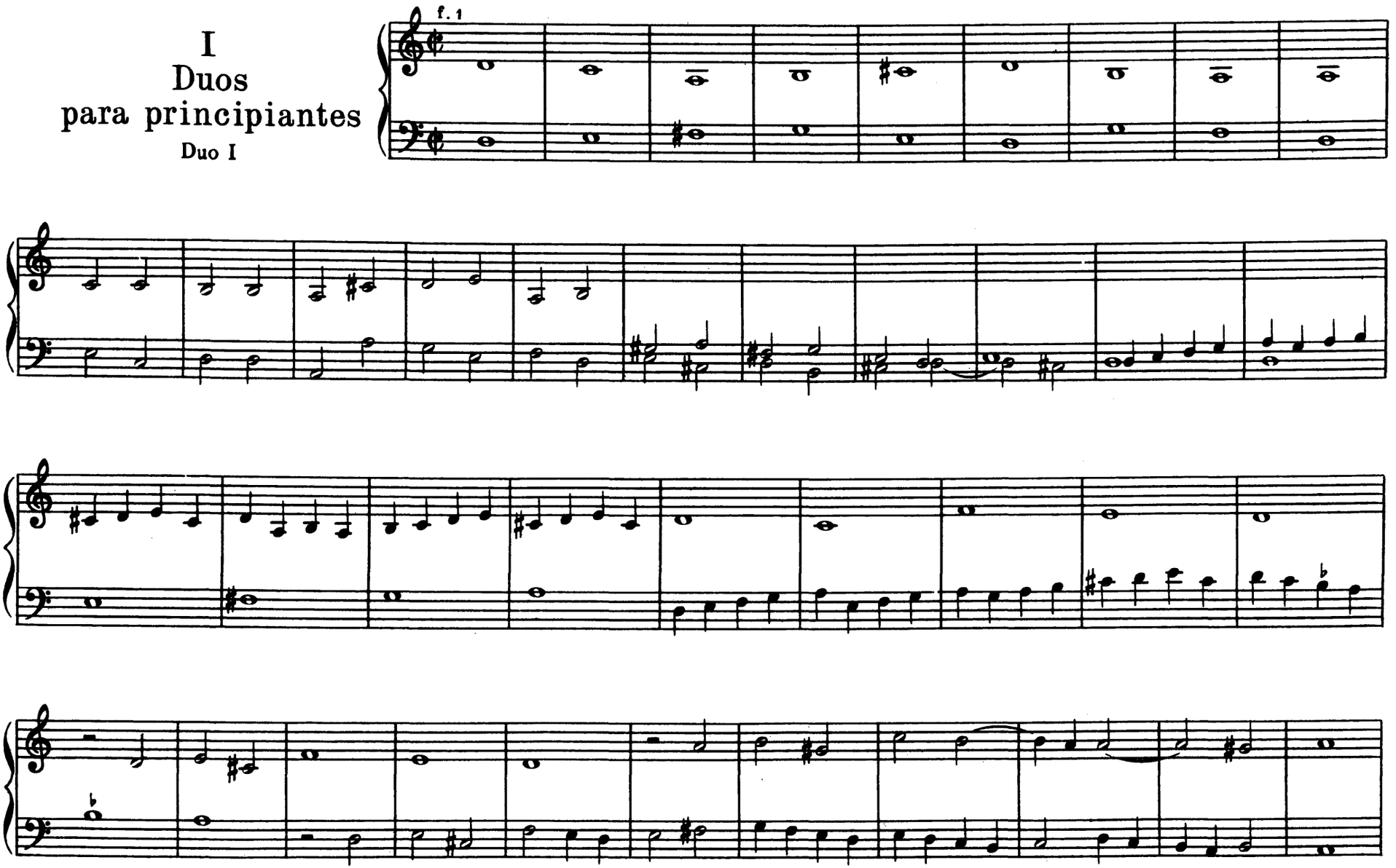
Las notas del *cantus firmus* van sin ligar en el original.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

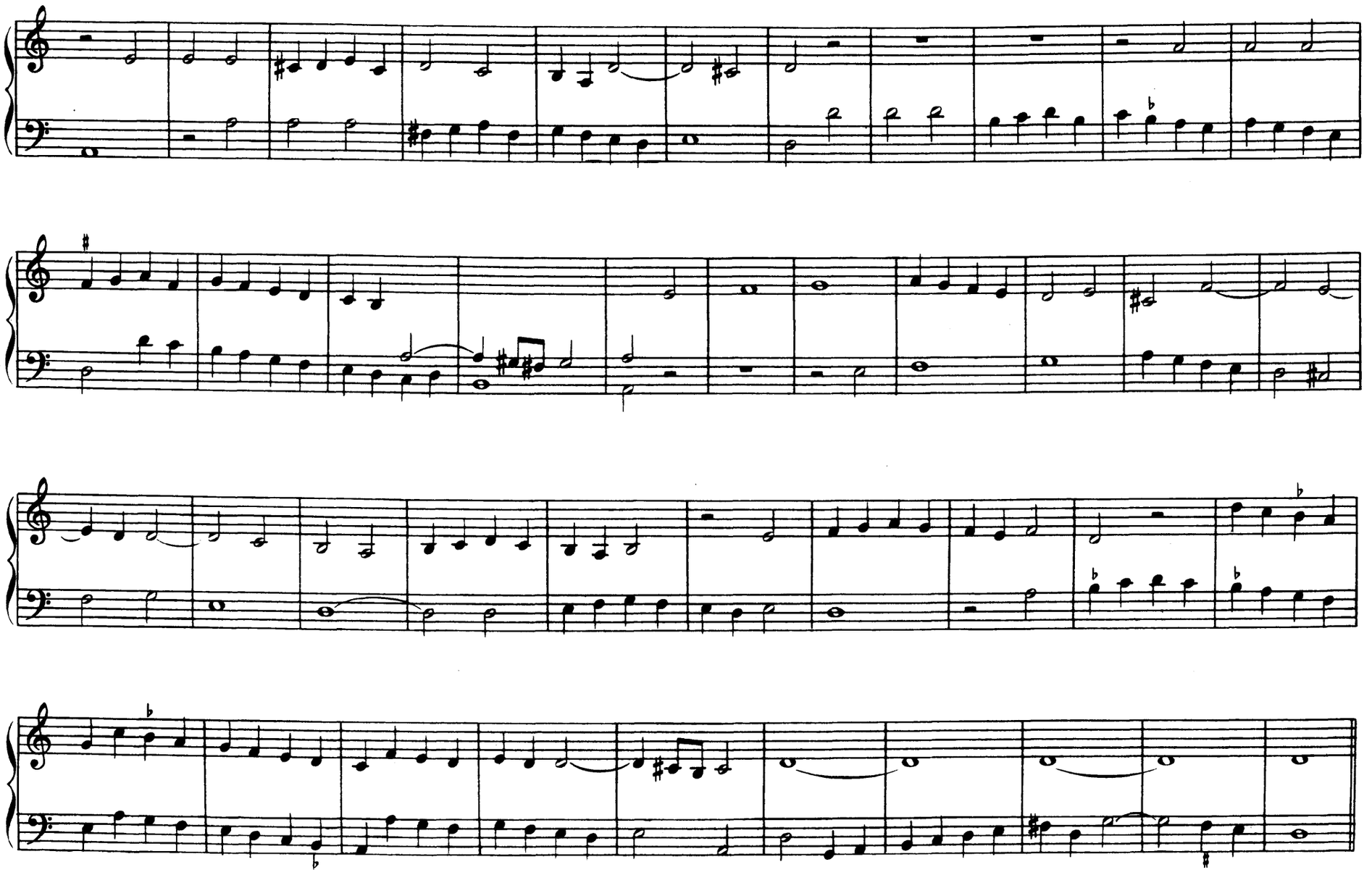
PARTE MUSICAL

I
Duos
para principiantes

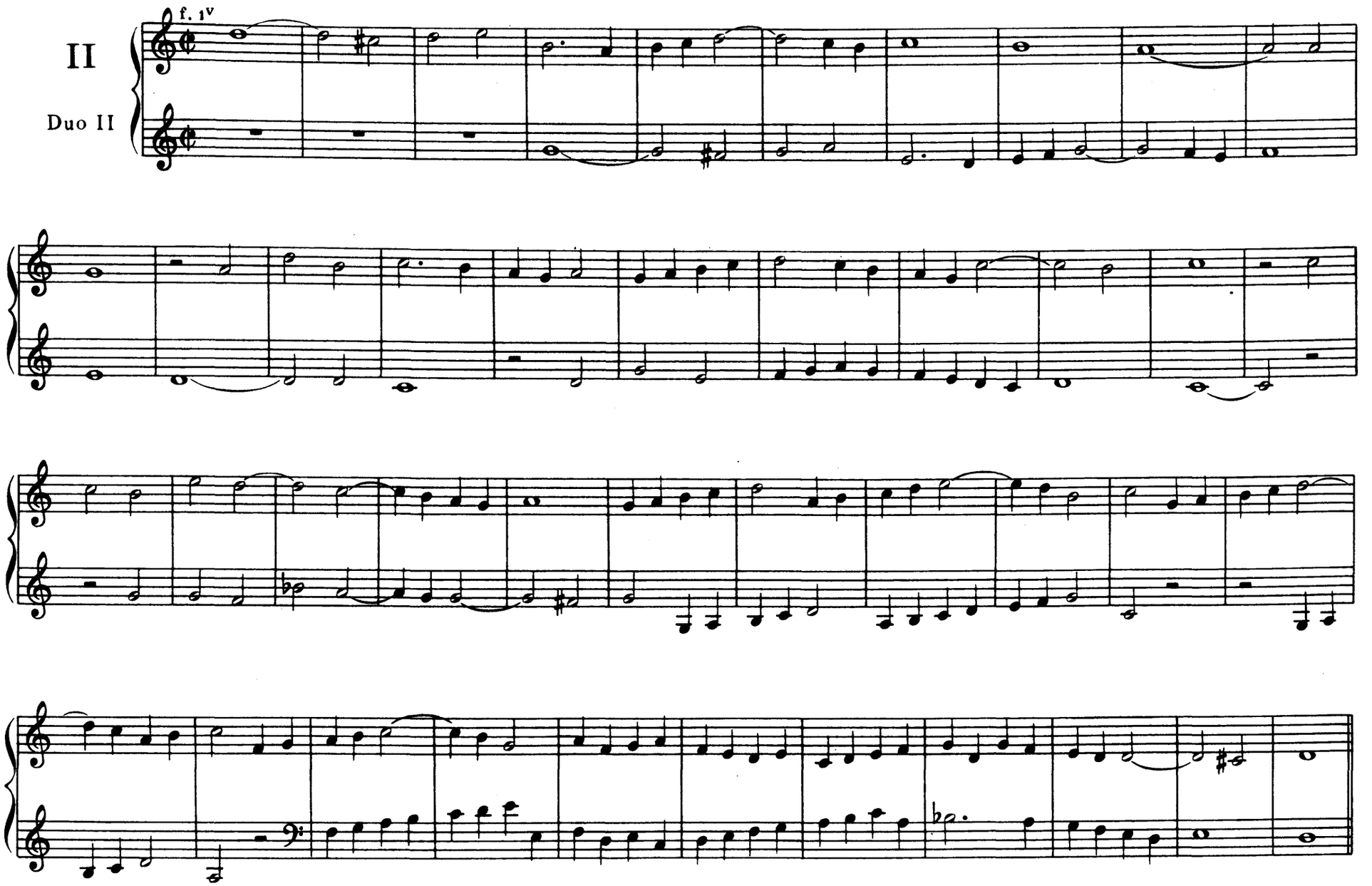
Duo I



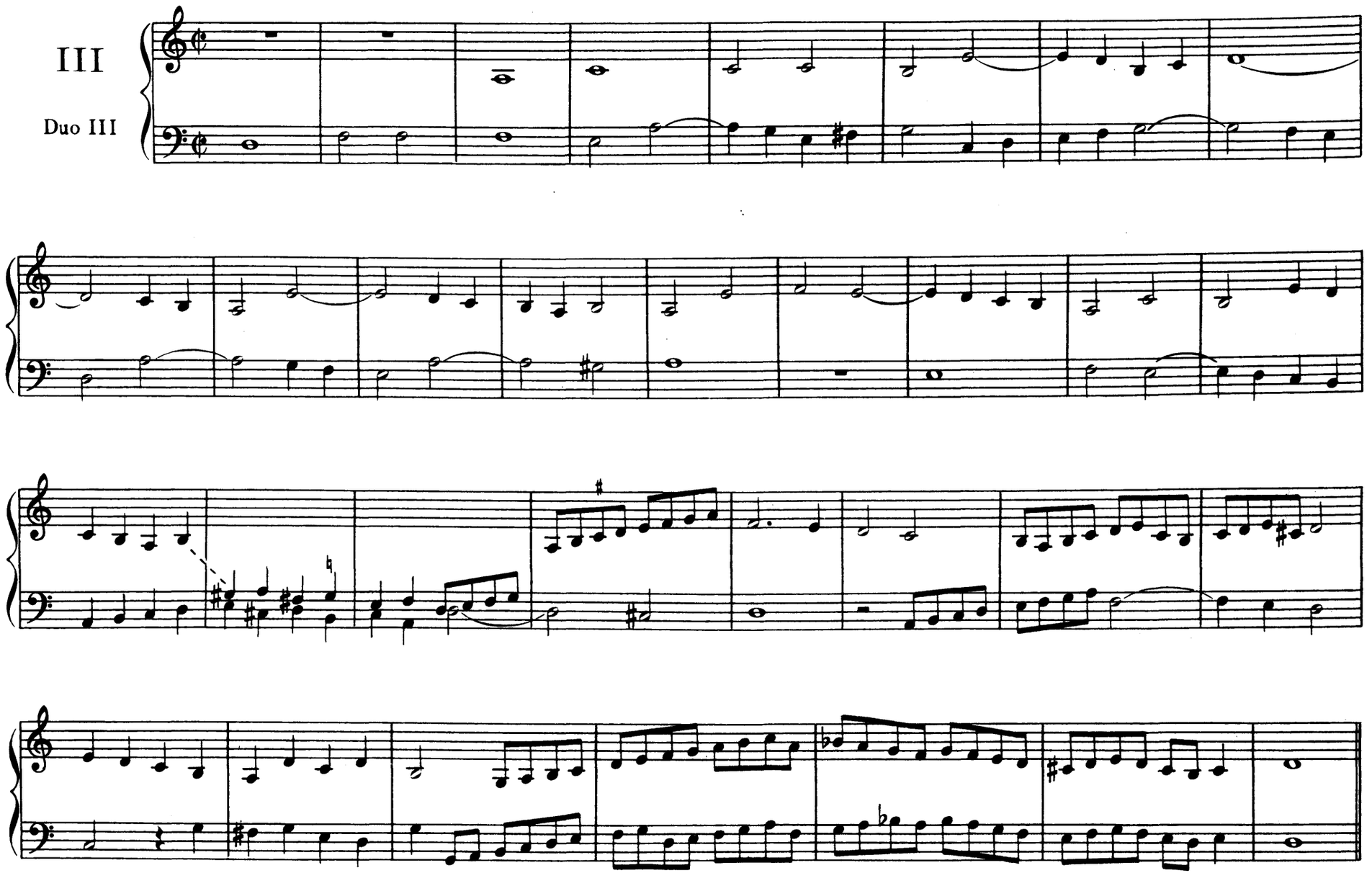
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

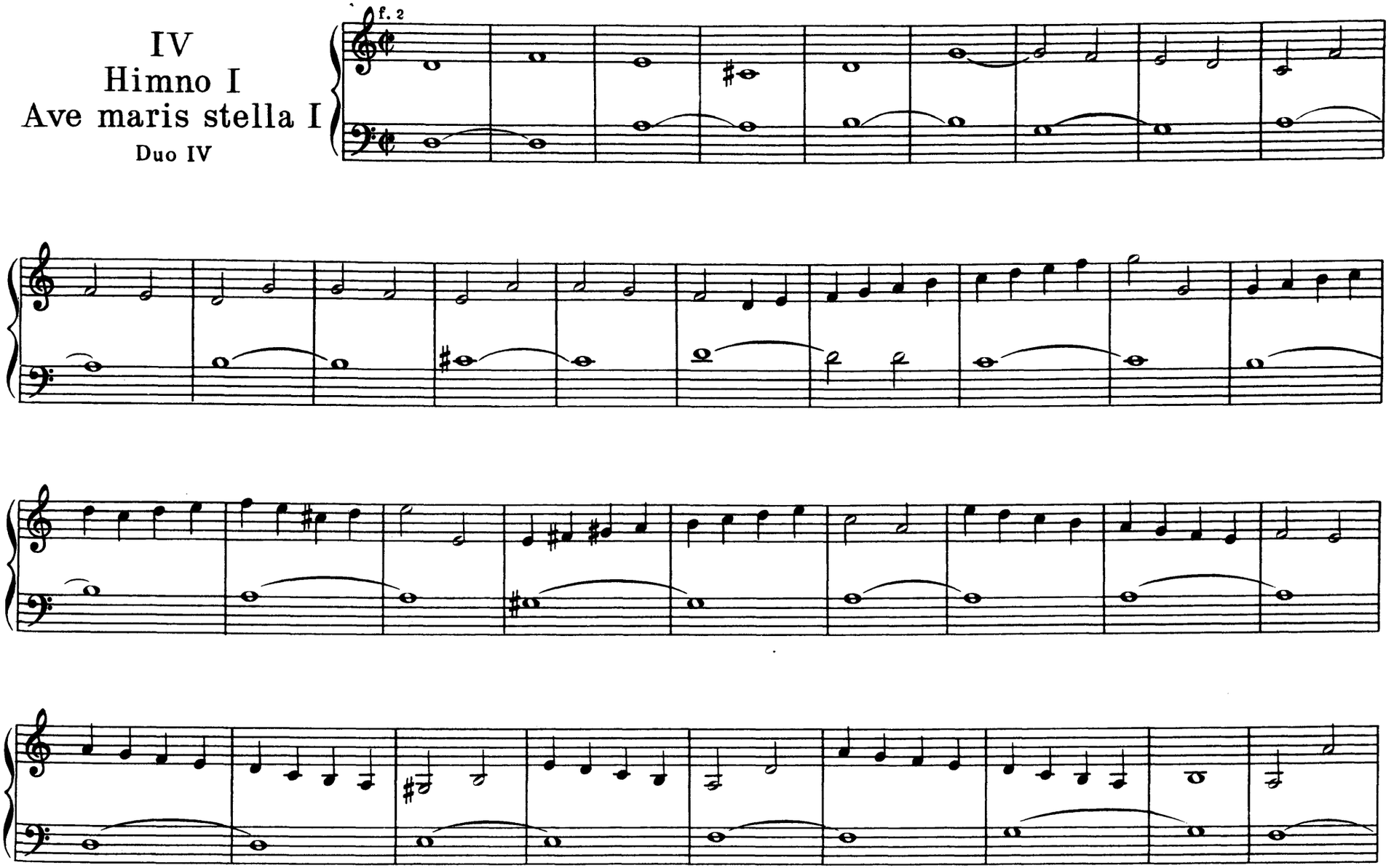


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

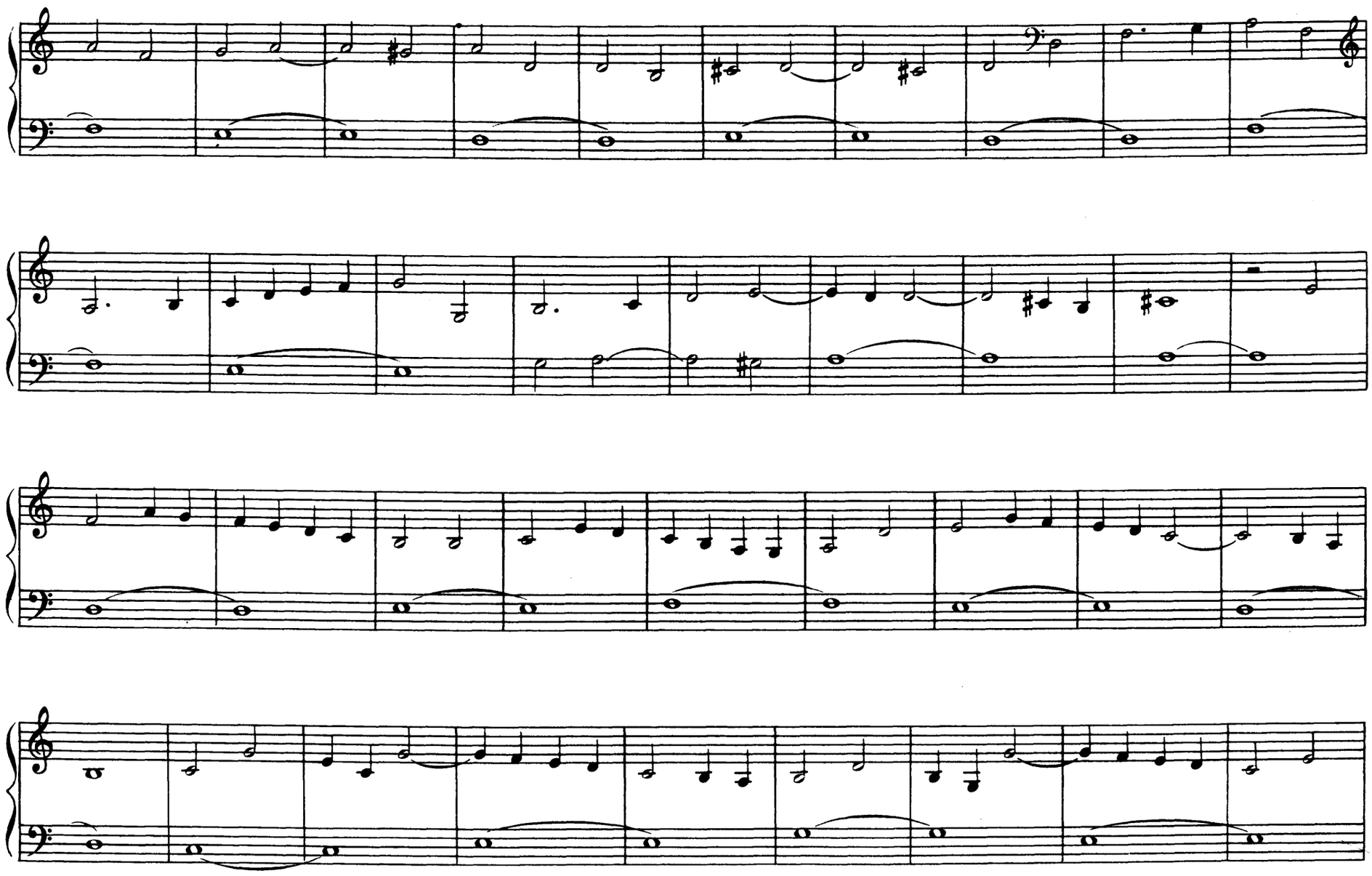


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

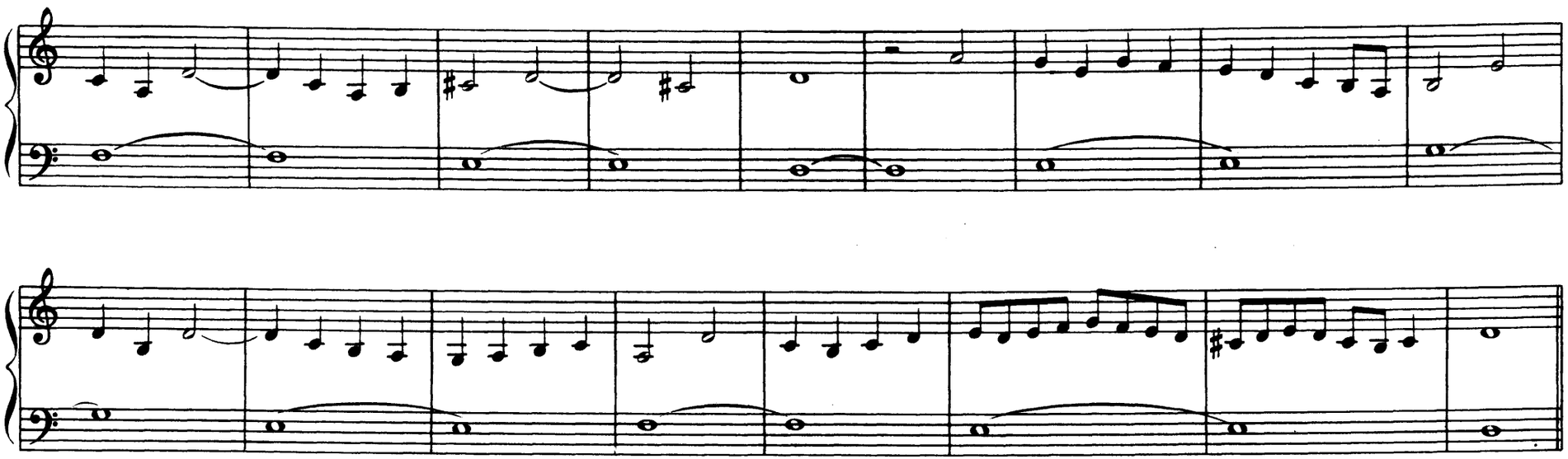
IV
Himno I
Ave maris stella I
Duo IV



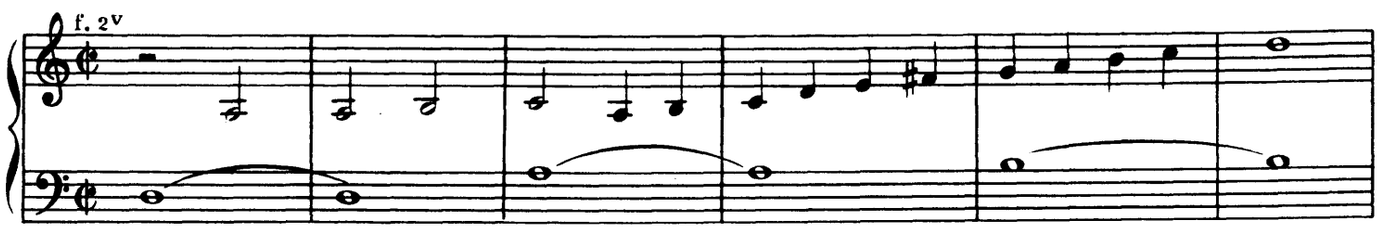
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

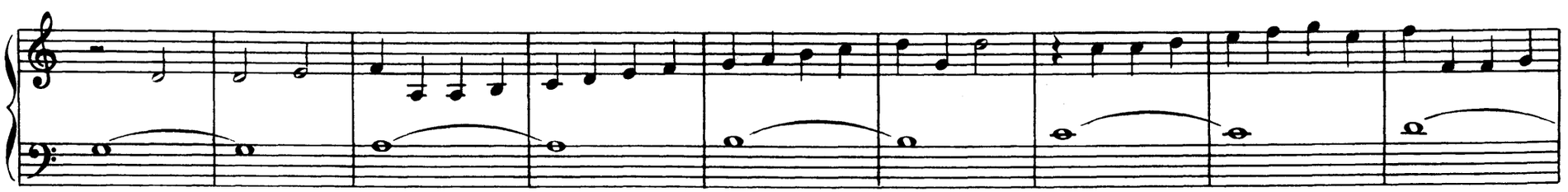


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

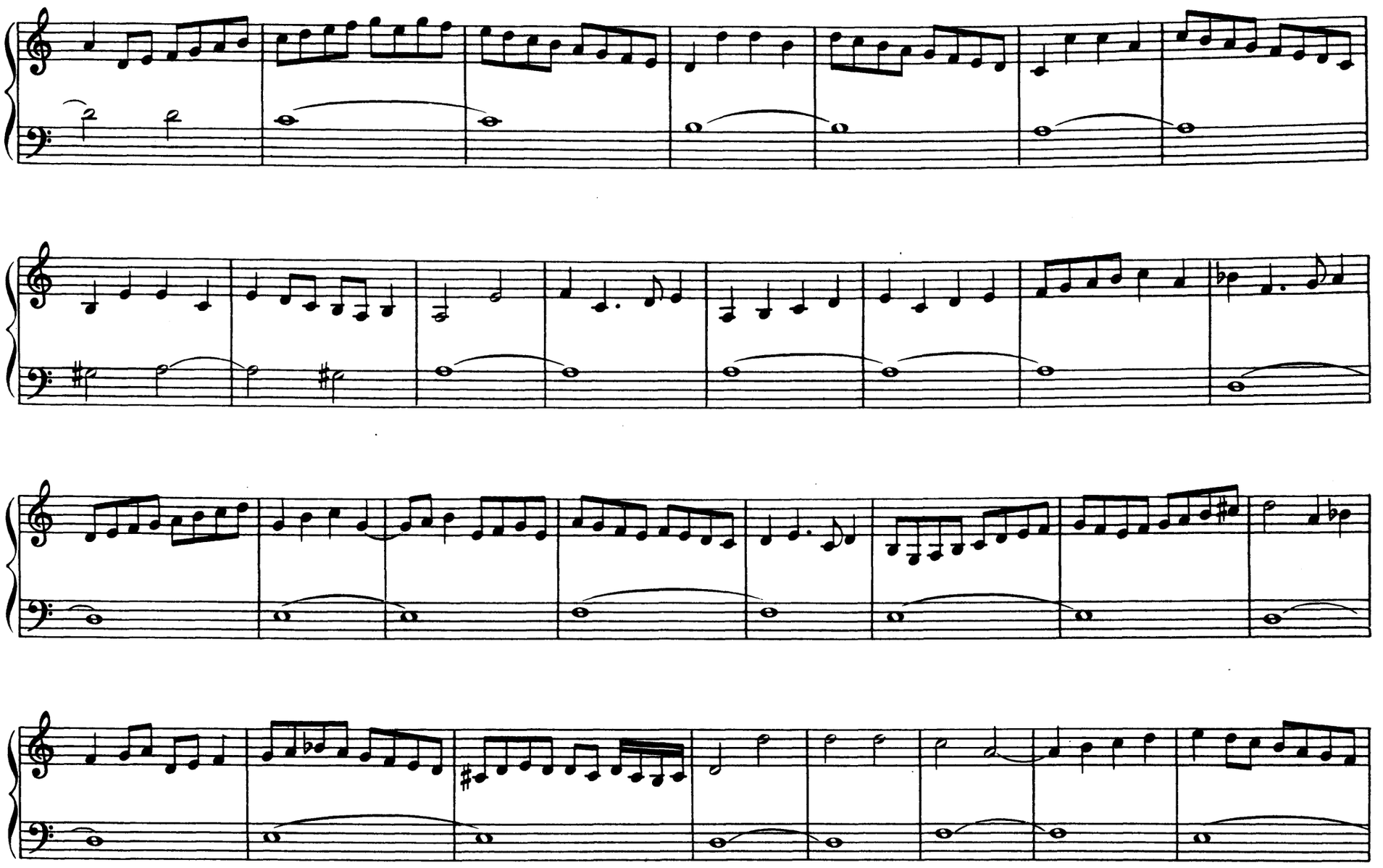


V
Himno II
Ave maris stella II
Duo V

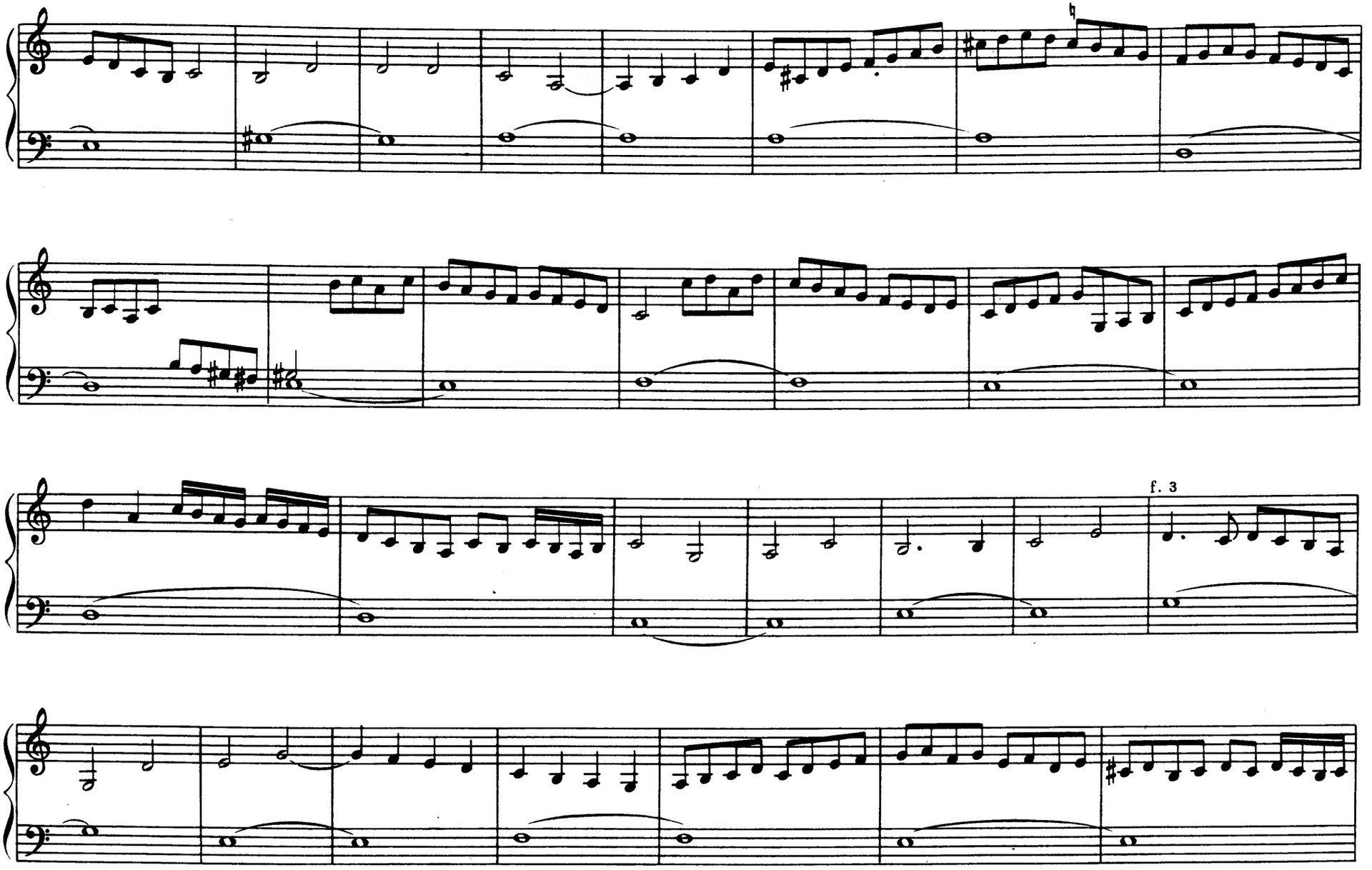




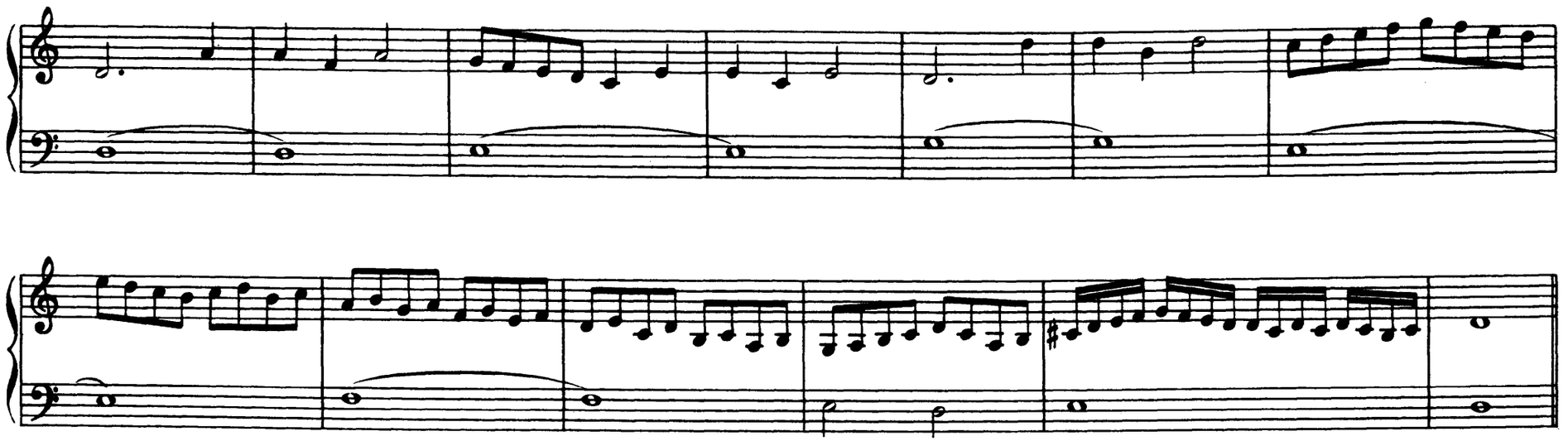
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



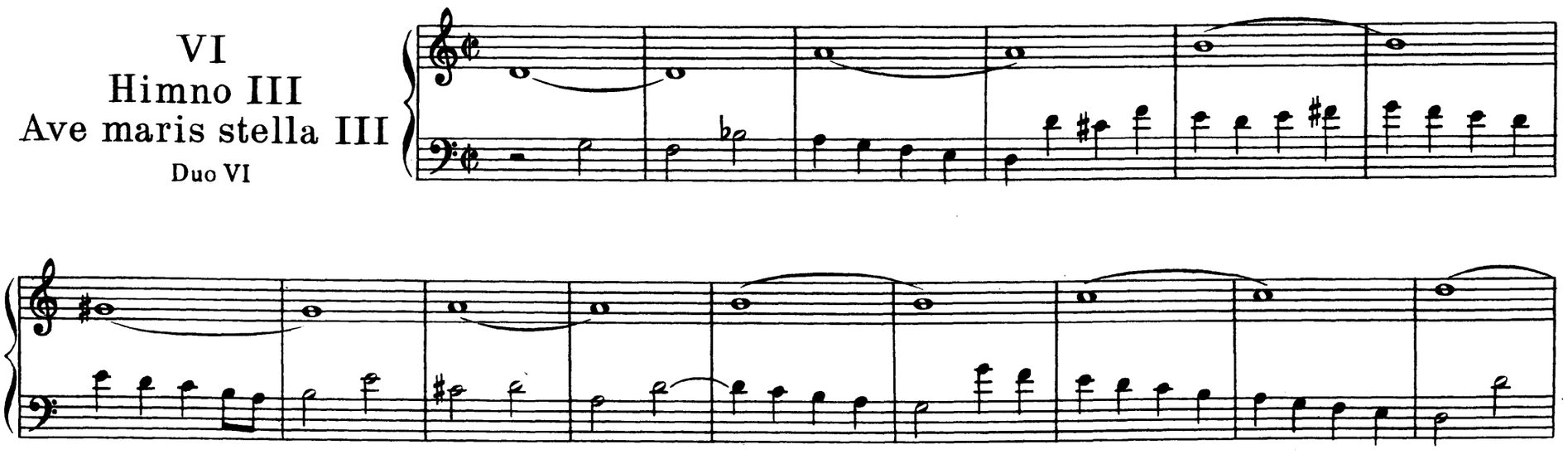
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



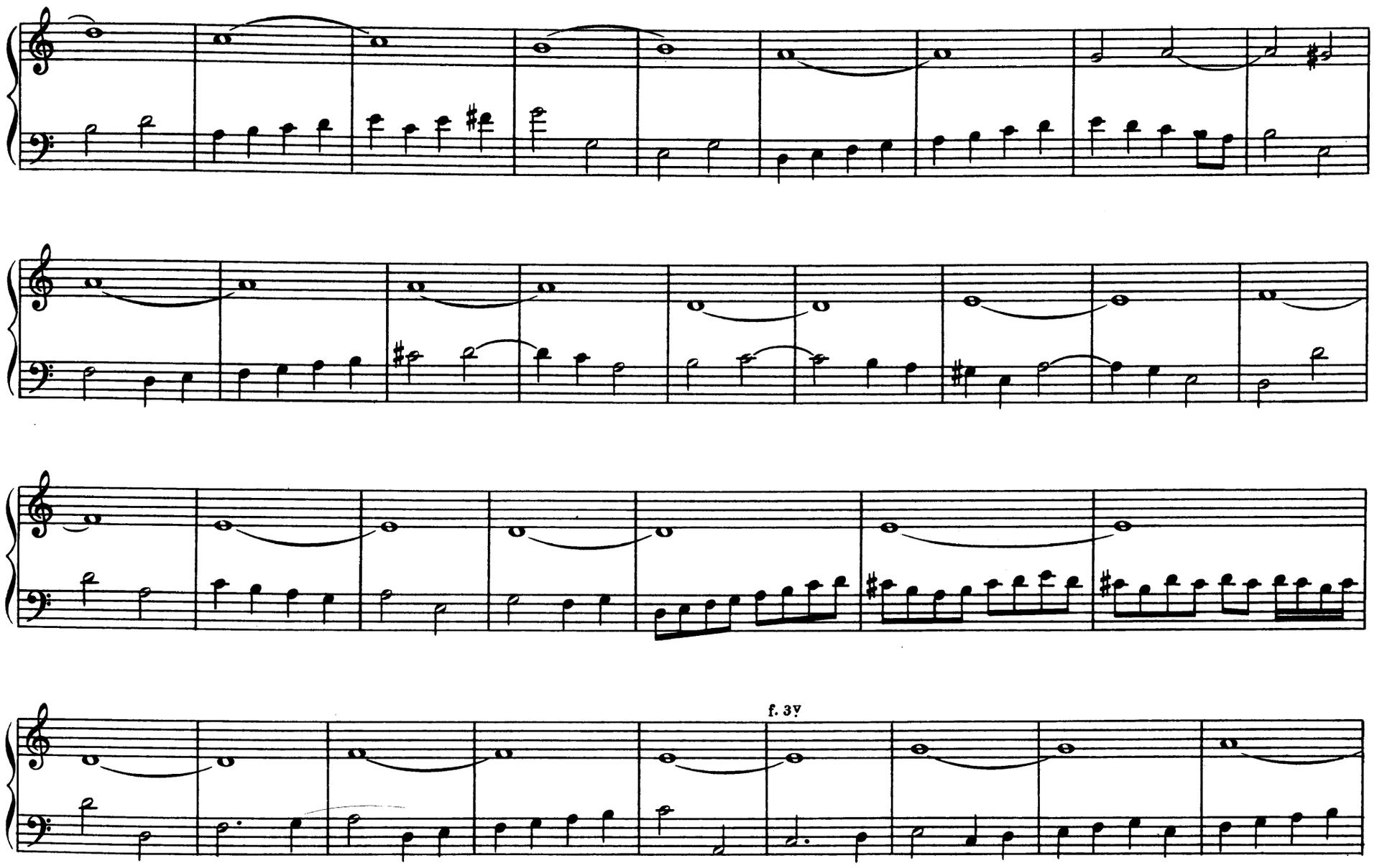
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



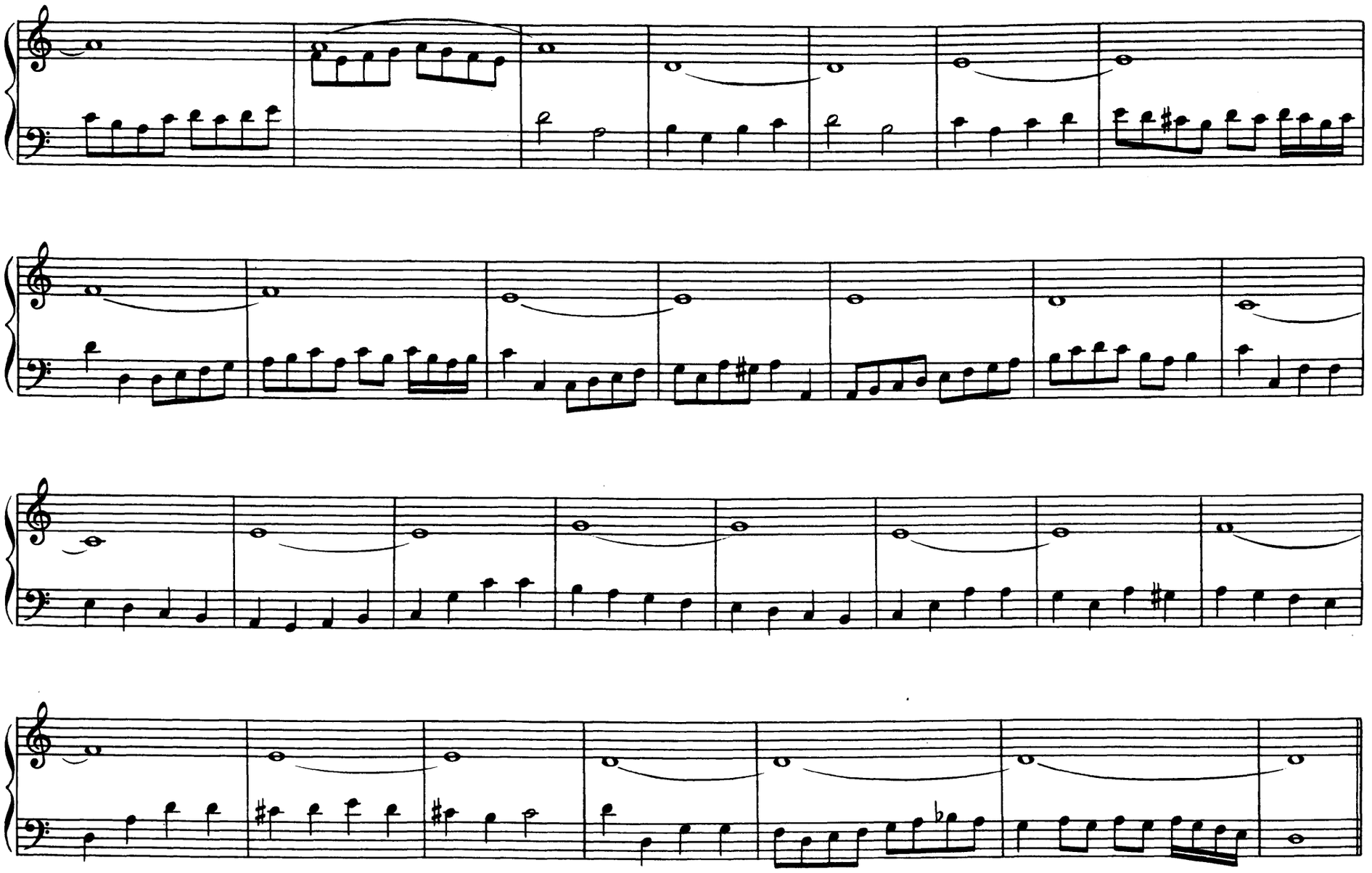
VI
Himno III
Ave maris stella III
Duo VI



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

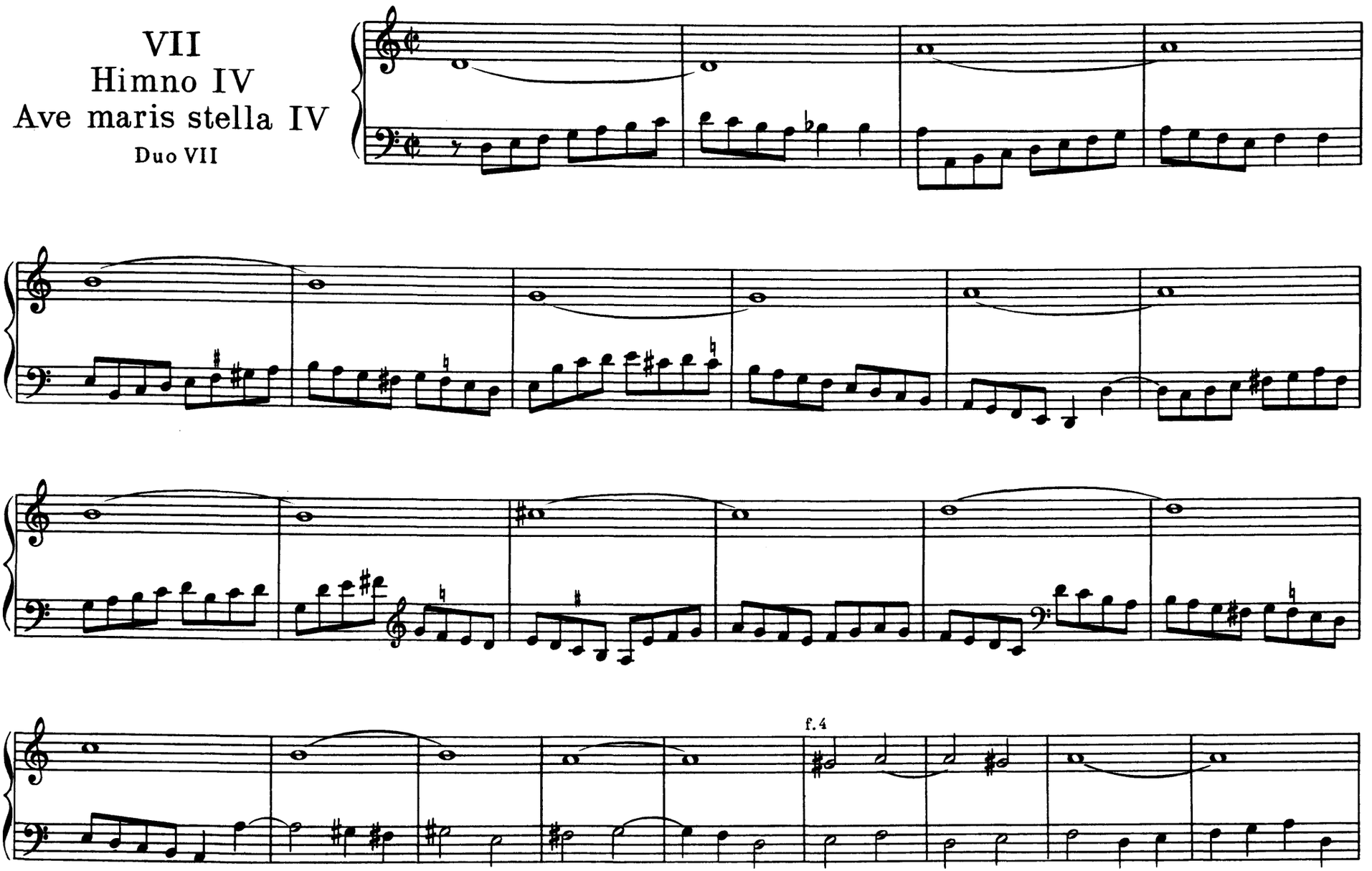


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

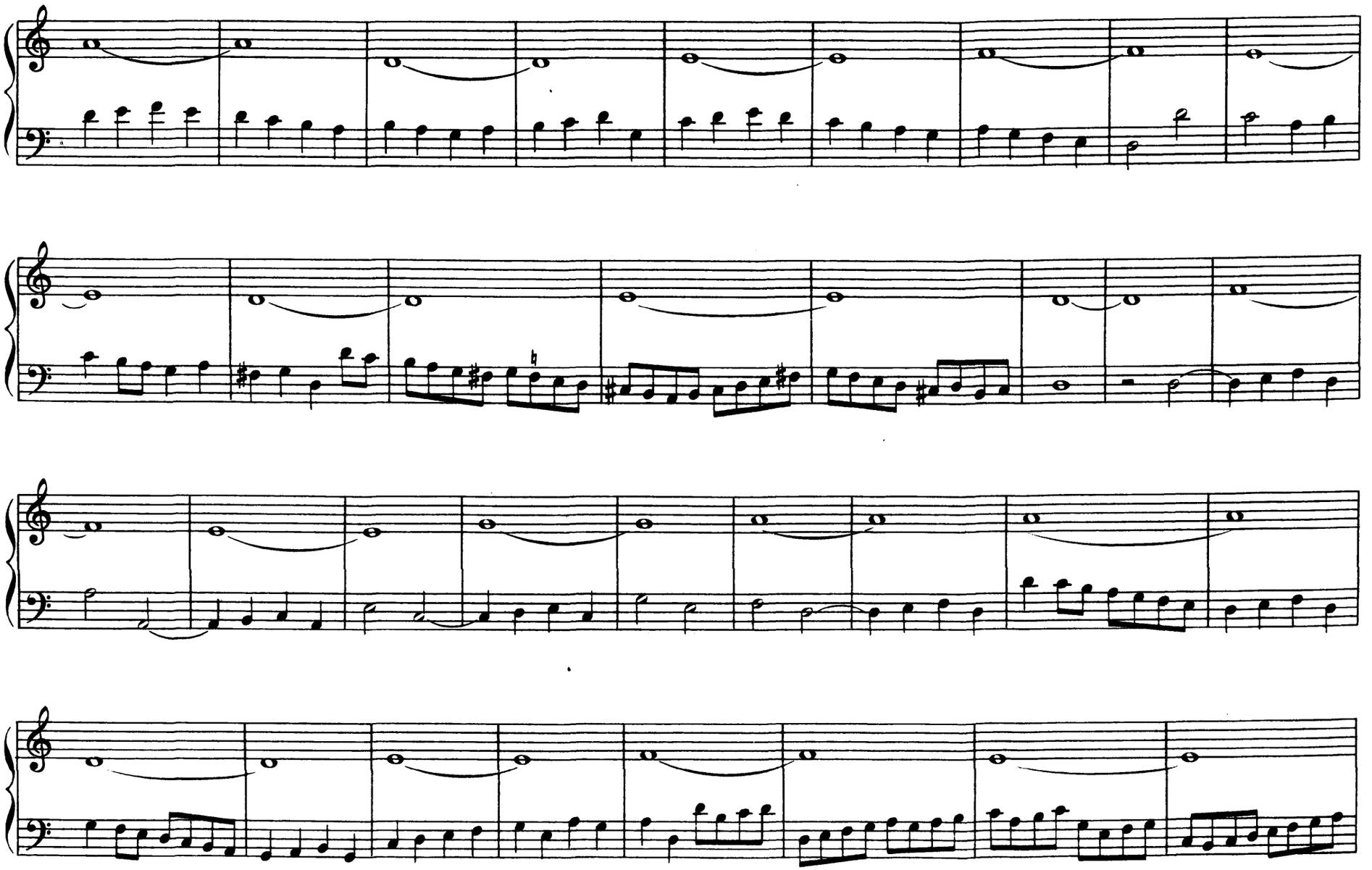


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

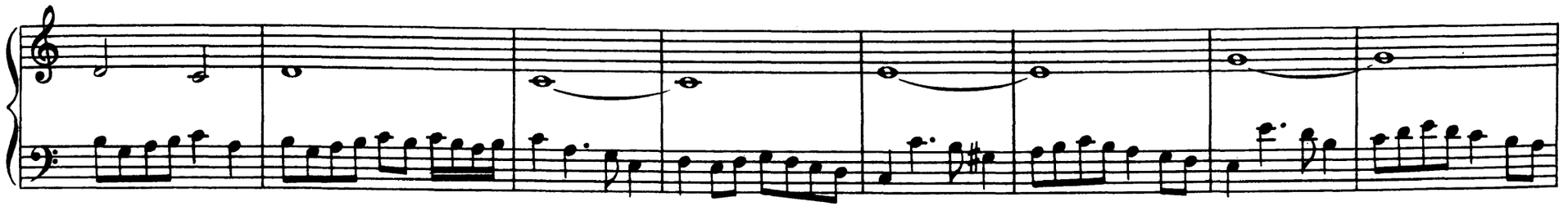
VII
Himno IV
Ave maris stella IV
Duo VII

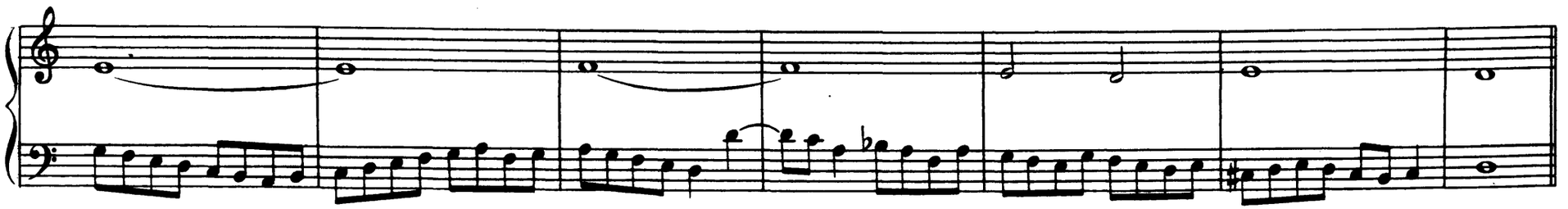


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



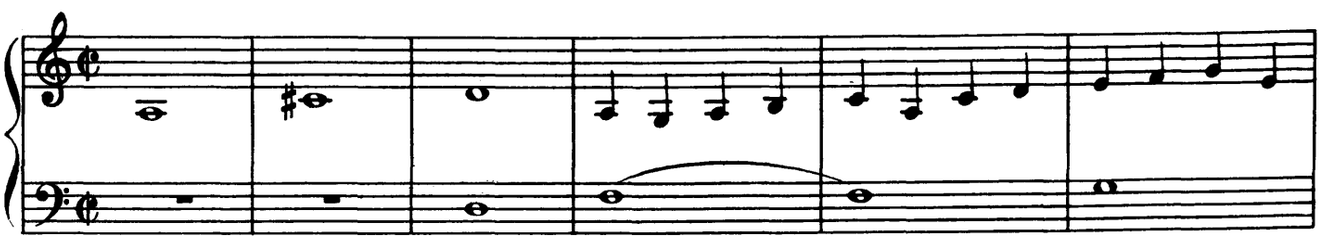
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

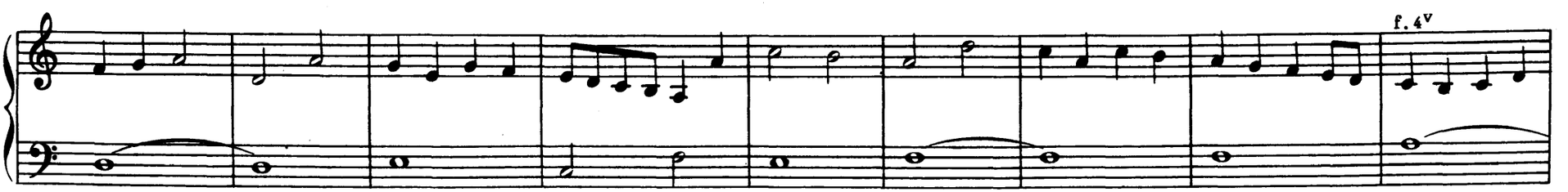




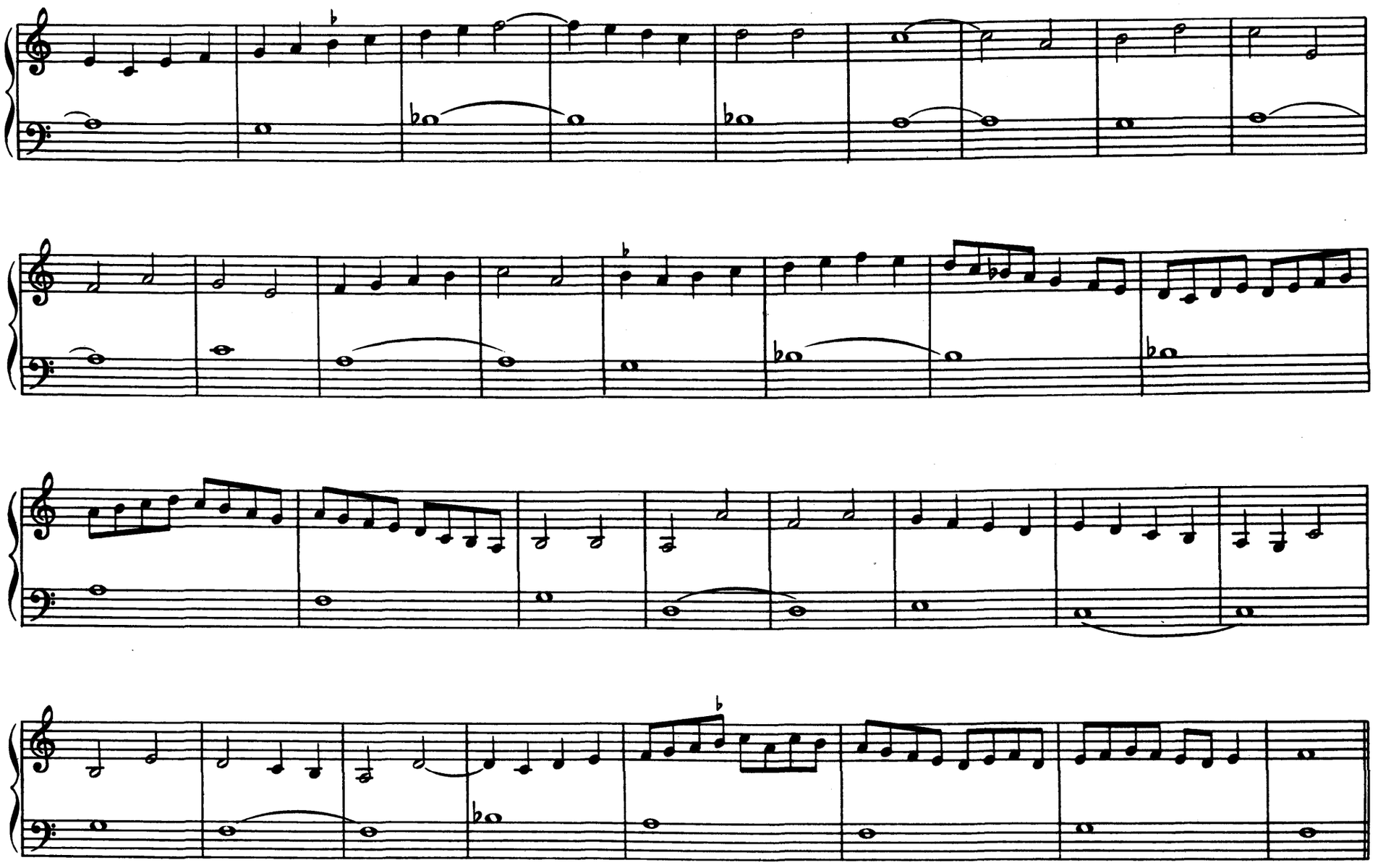
VIII
Himno V
Te lucis ante terminum

Duo VIII





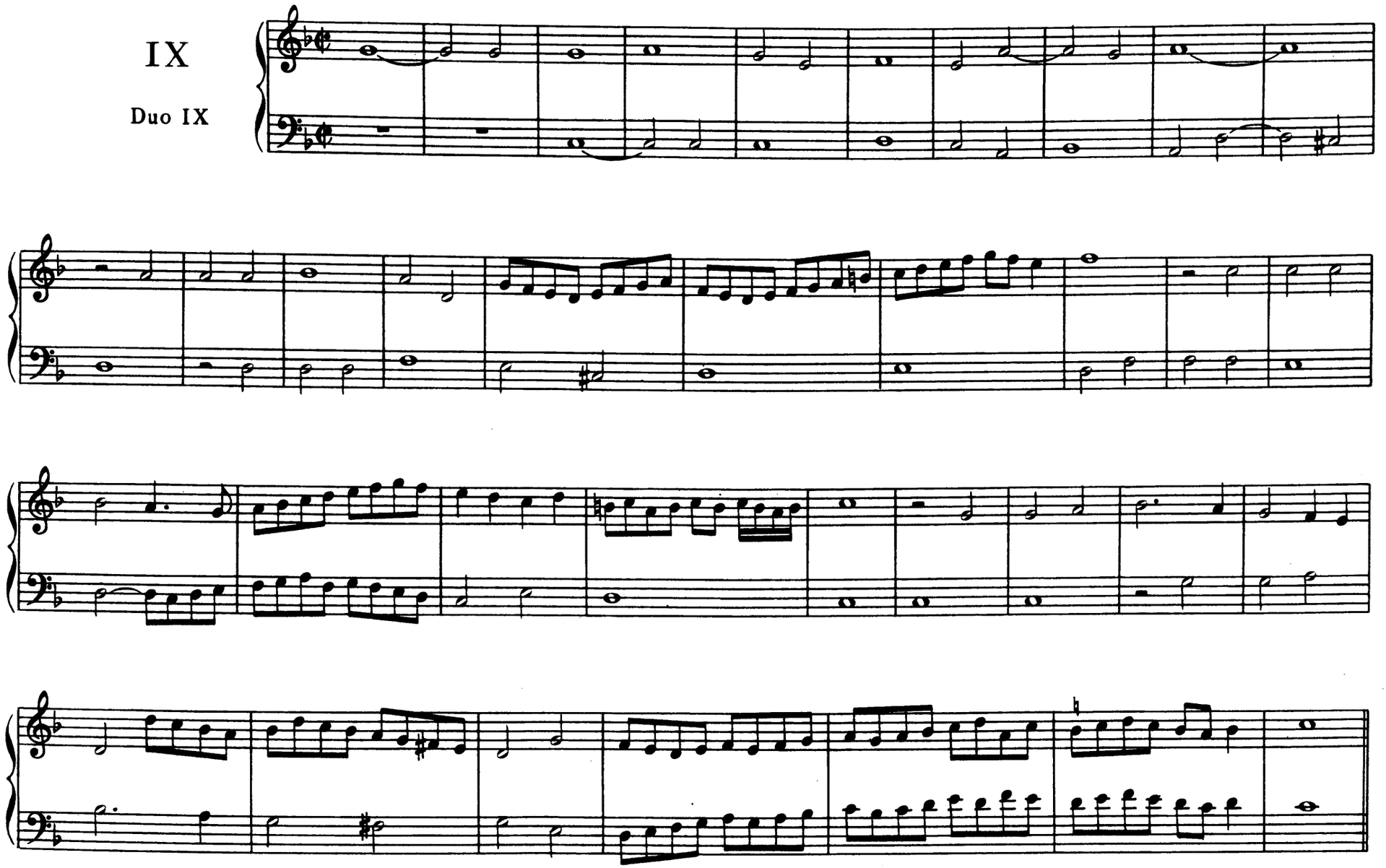
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

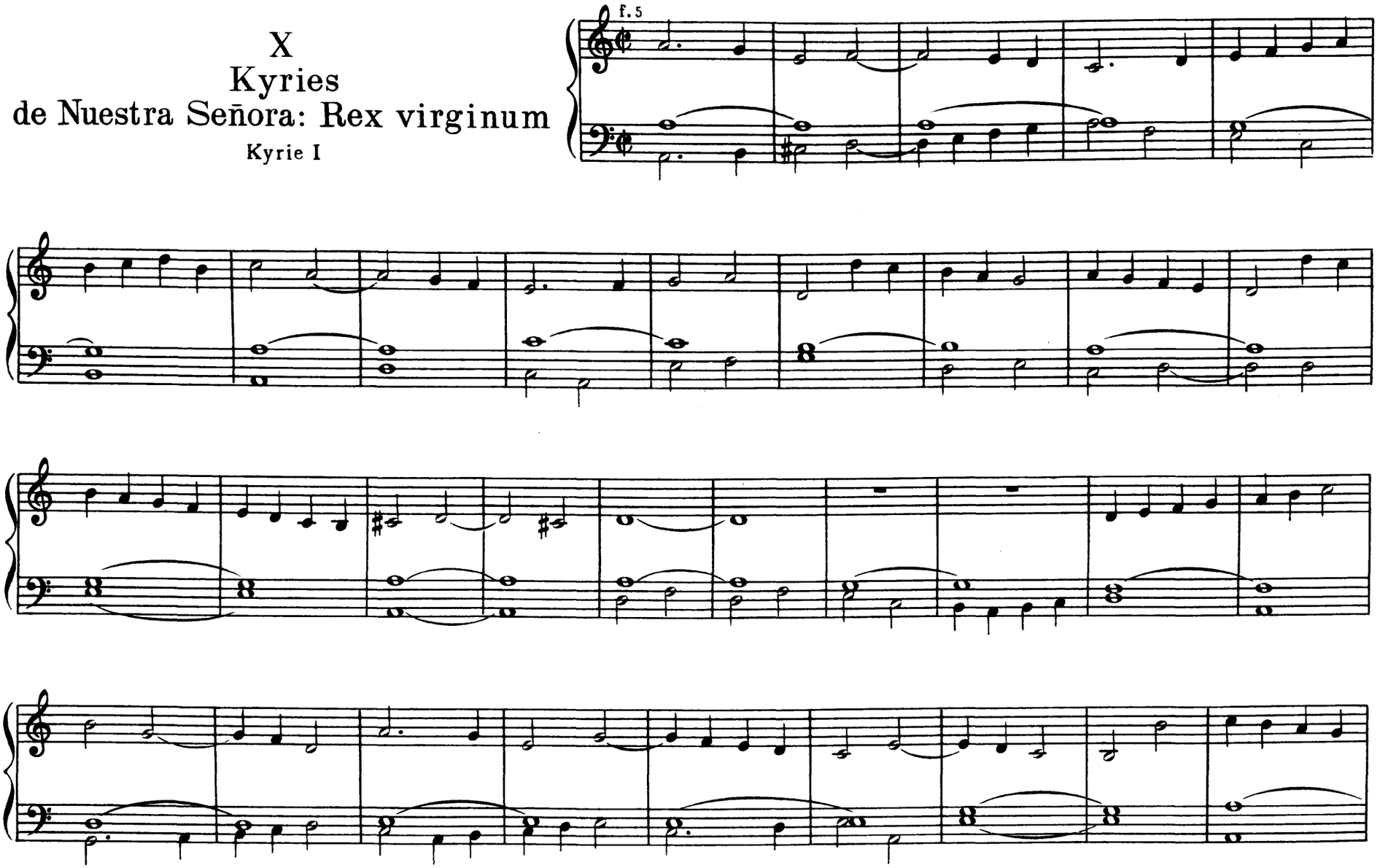
IX

Duo IX

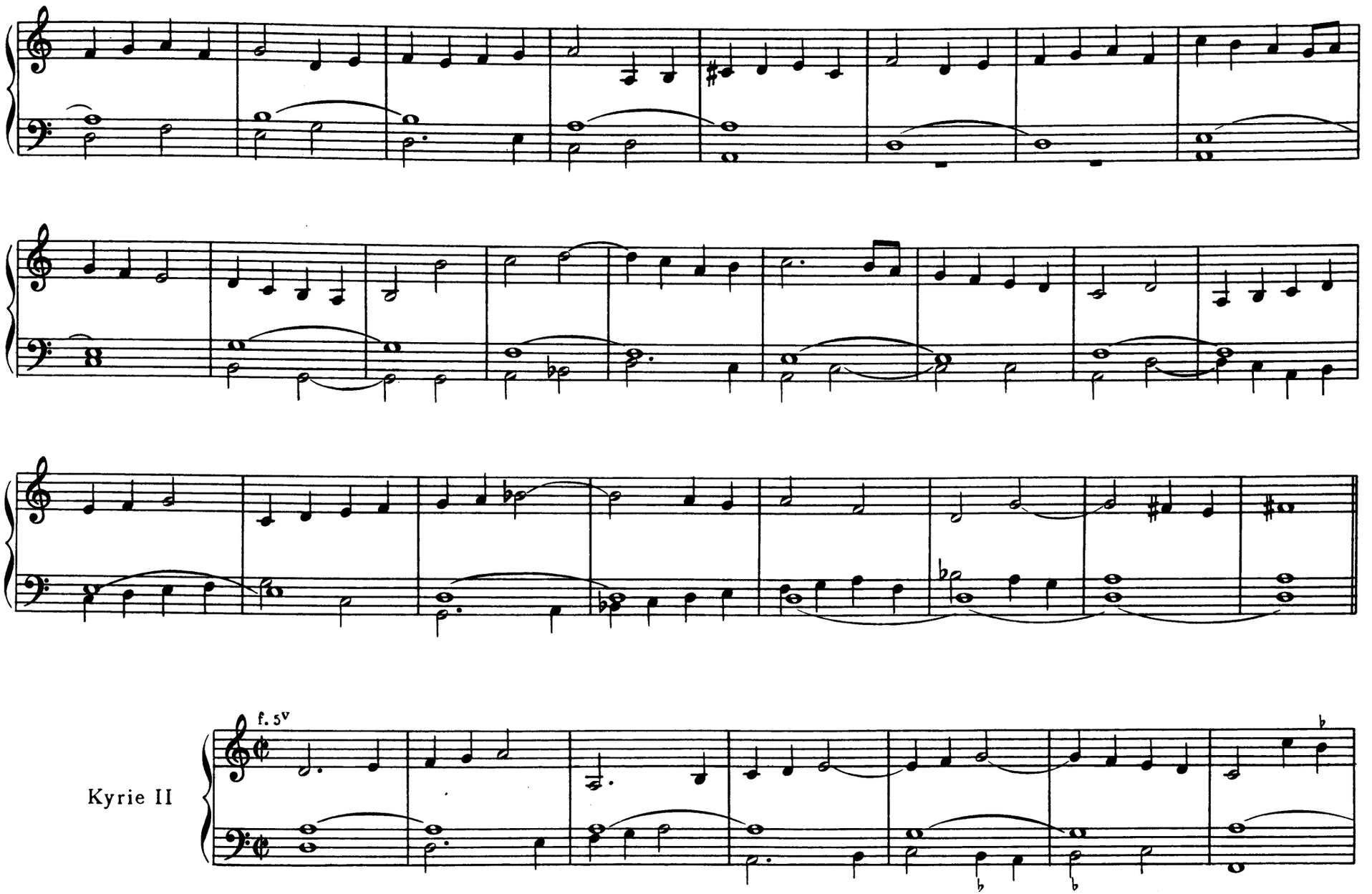


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

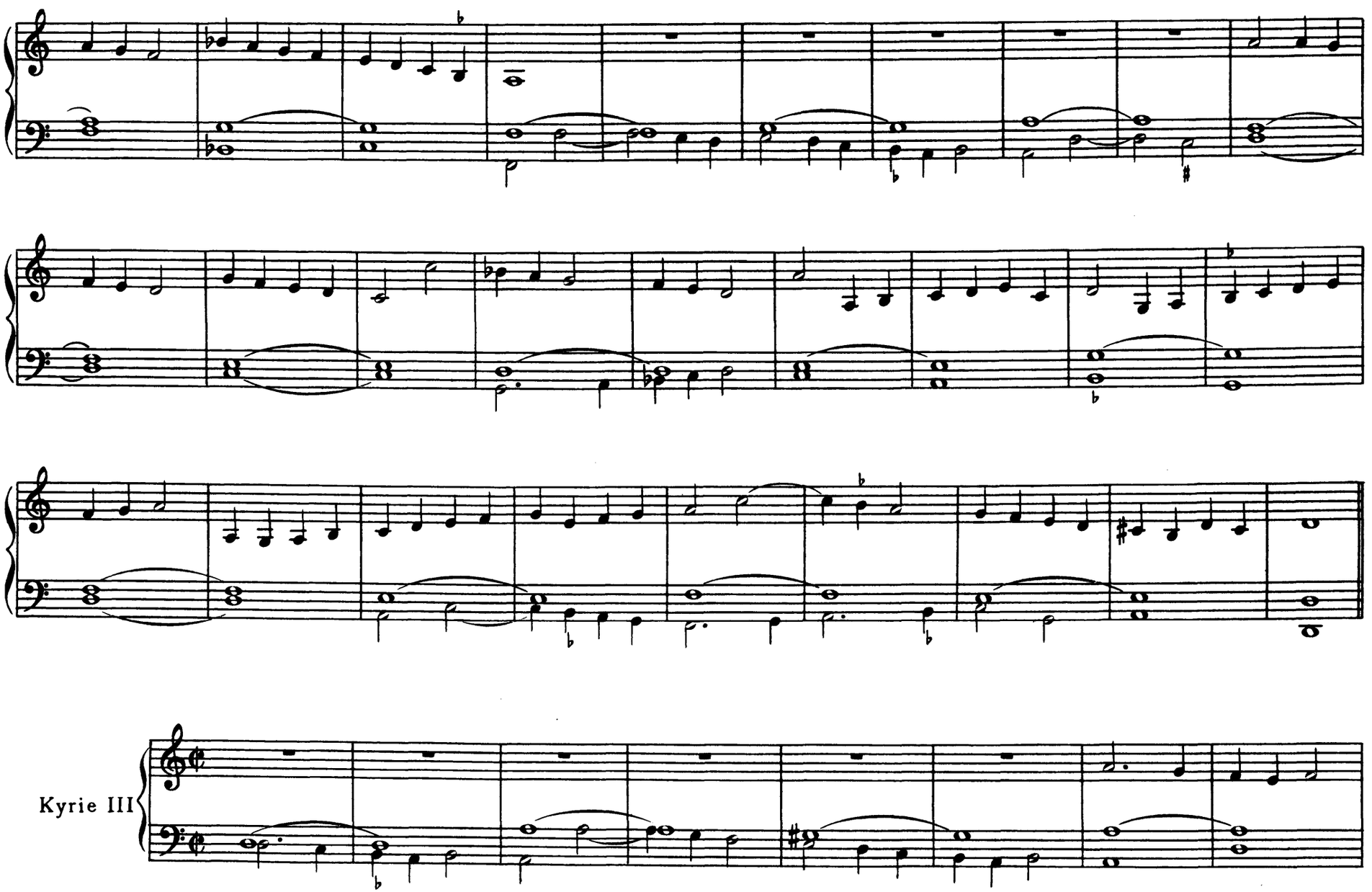
X
Kyries
de Nuestra Señora: Rex virginum
Kyrie I



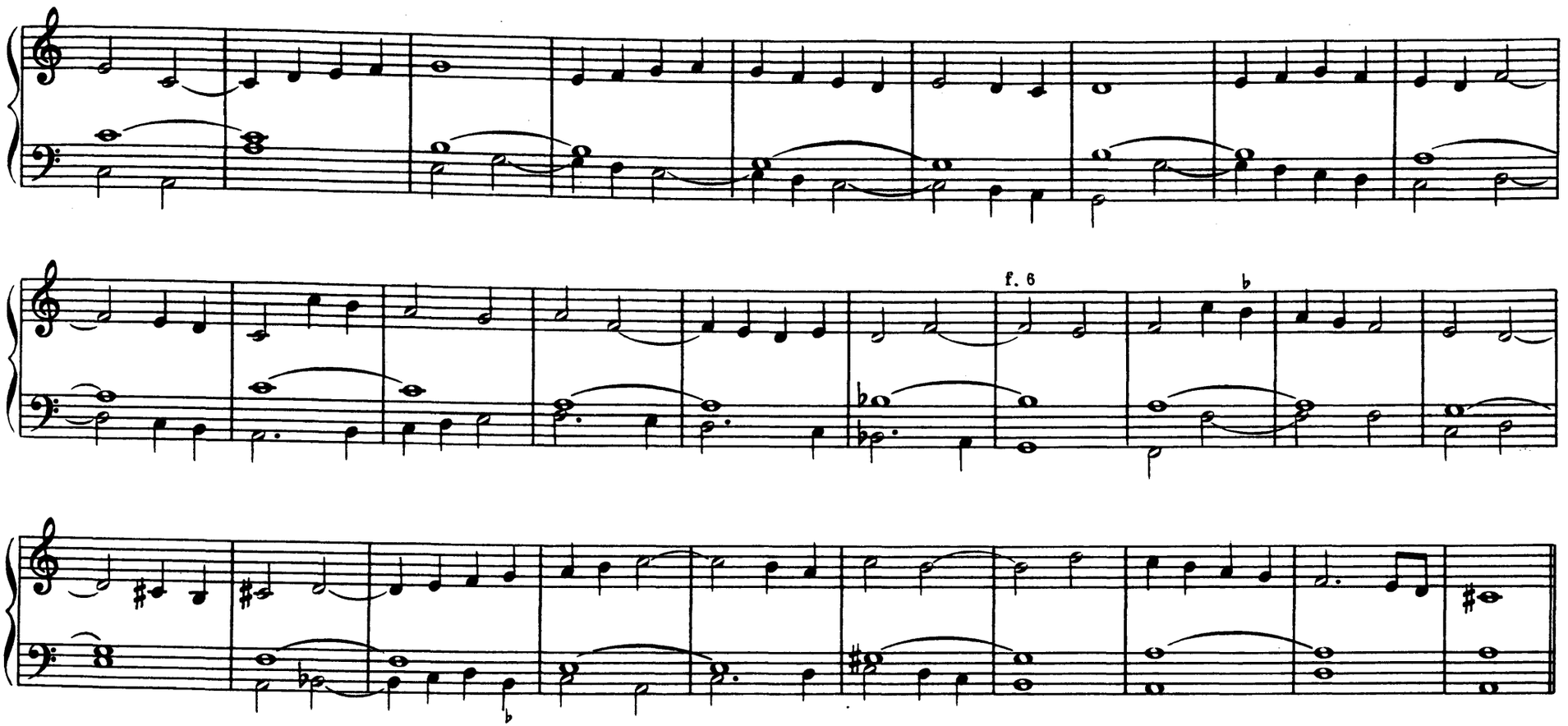
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



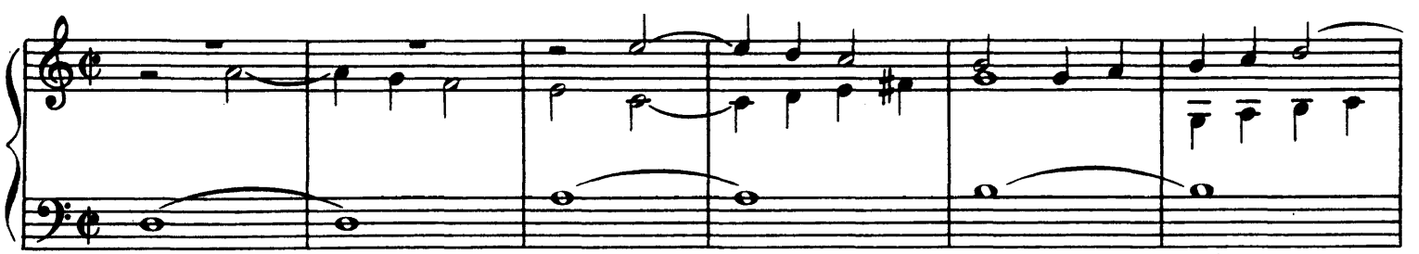
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



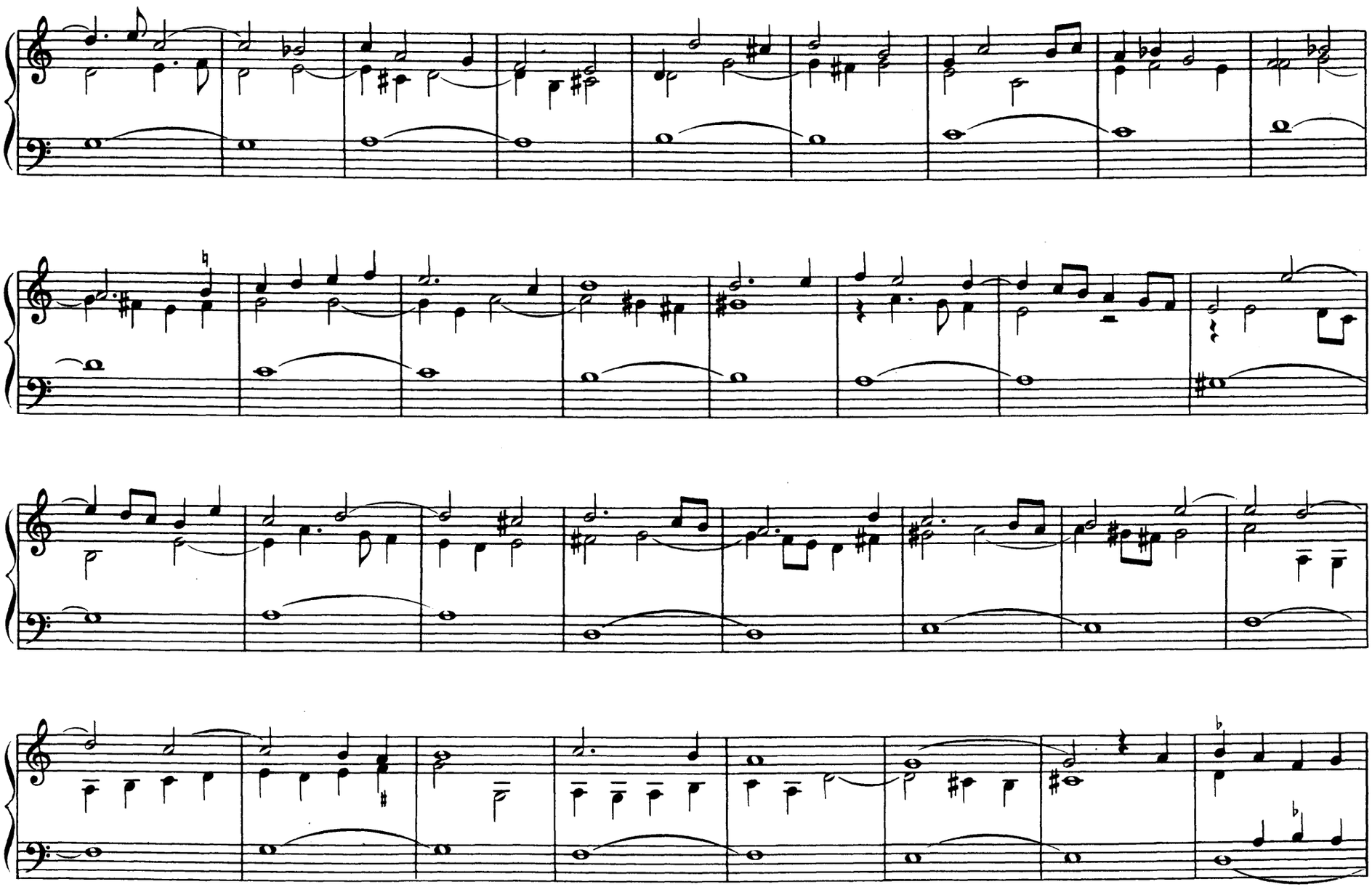
XI
Himno VI
Ave maris stella V

Hernando de Cabezón

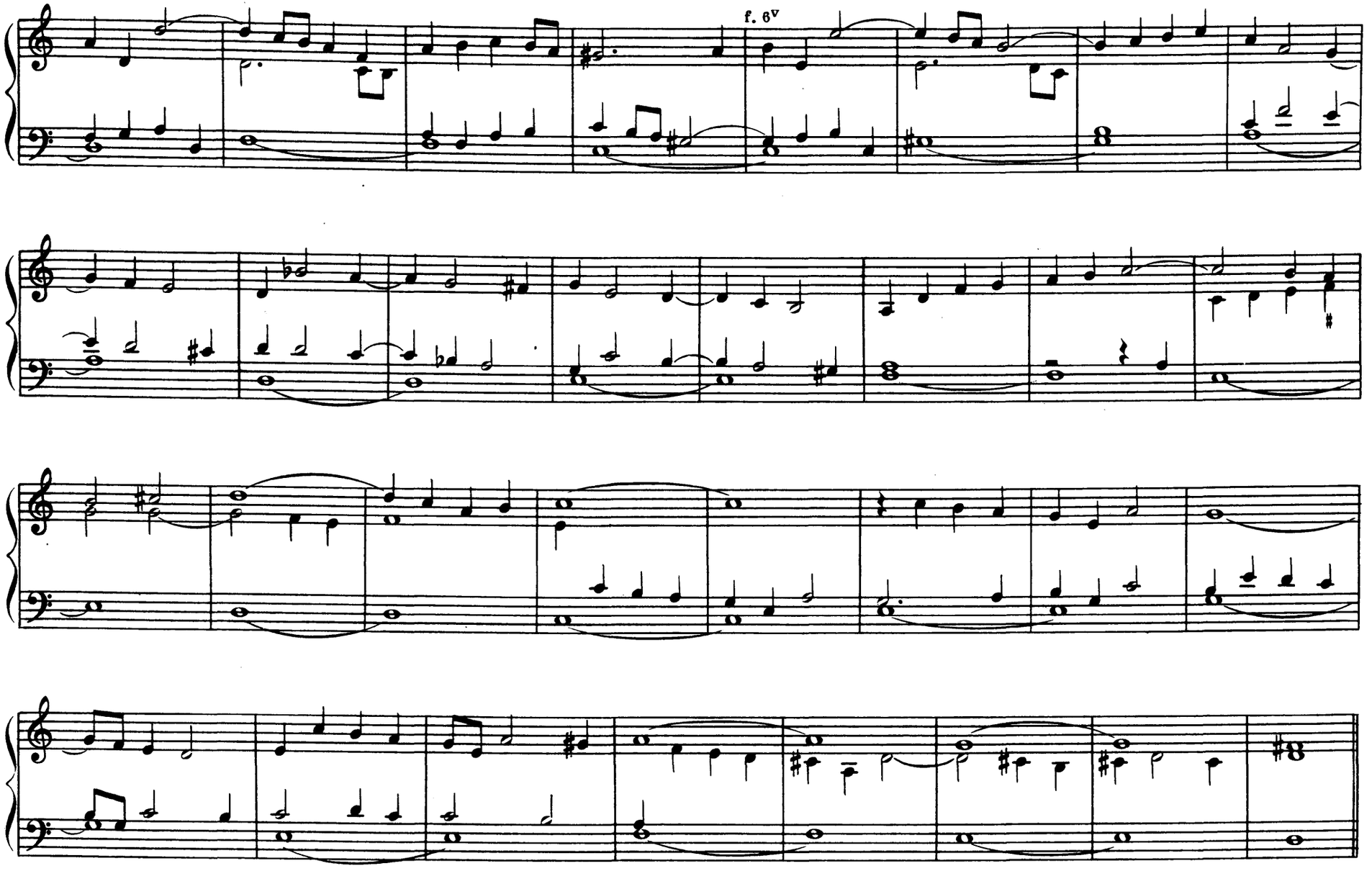
Canto llano en el bajo



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



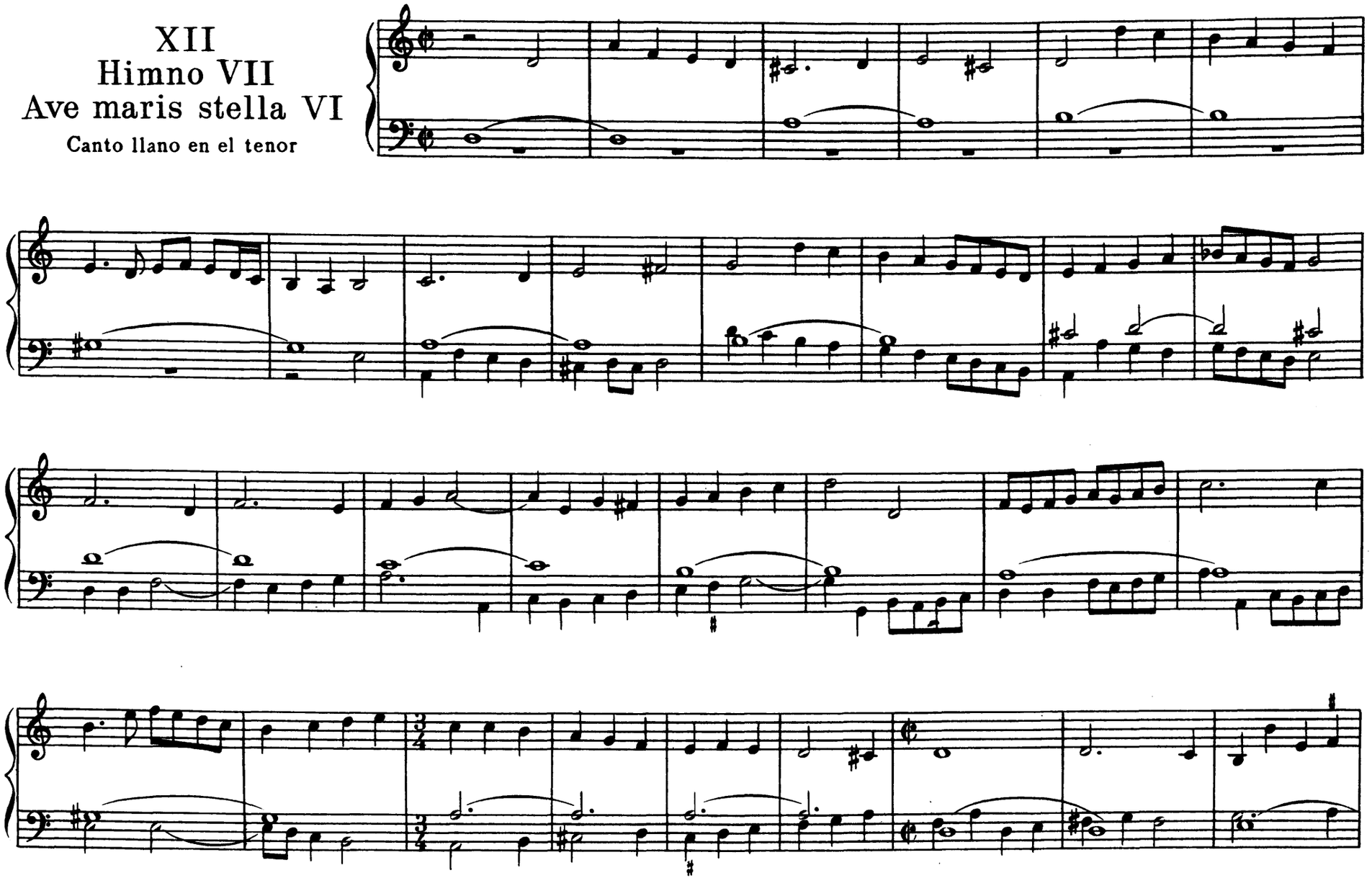
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



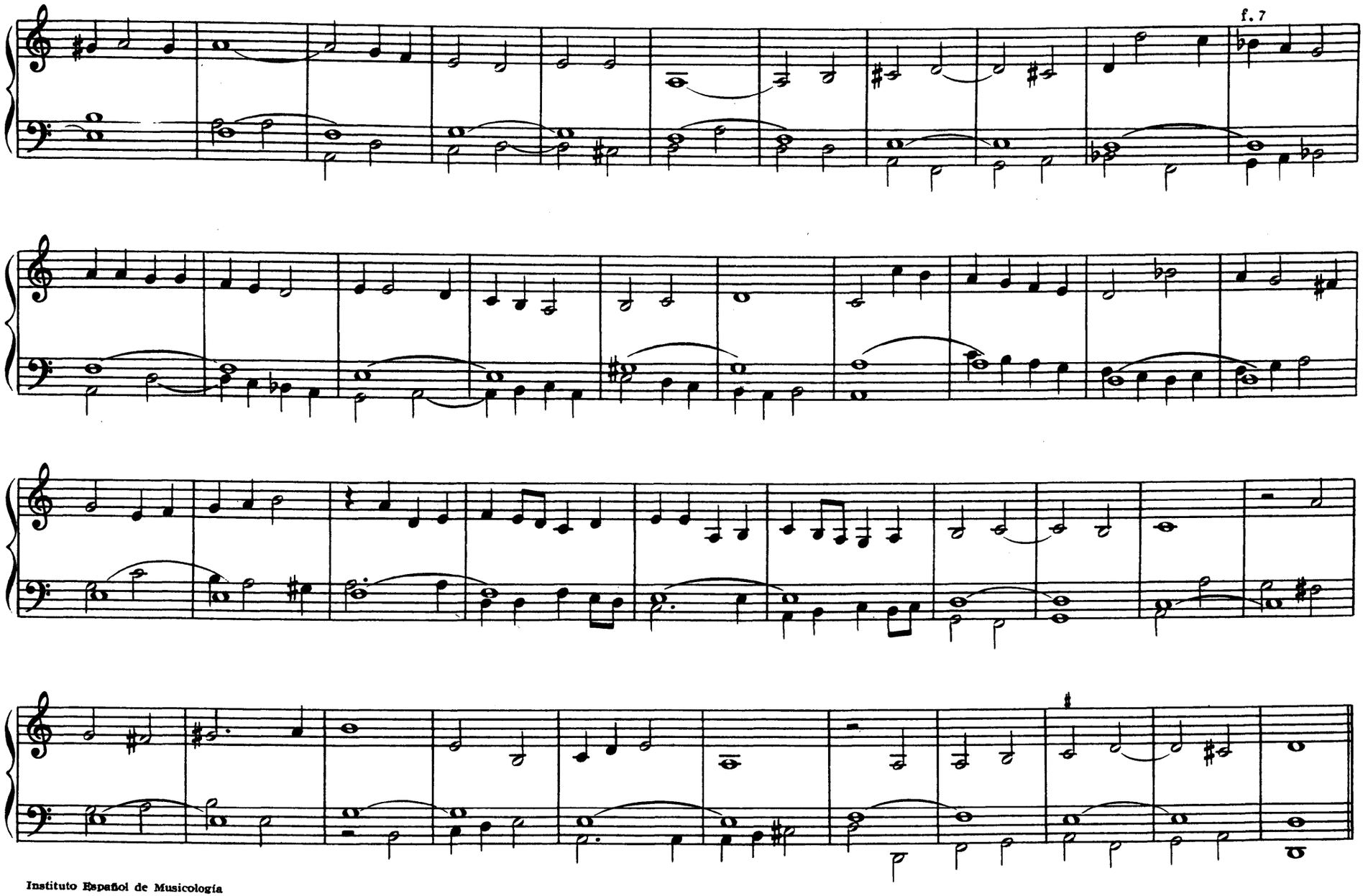
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

XII
Himno VII
Ave maris stella VI

Canto llano en el tenor

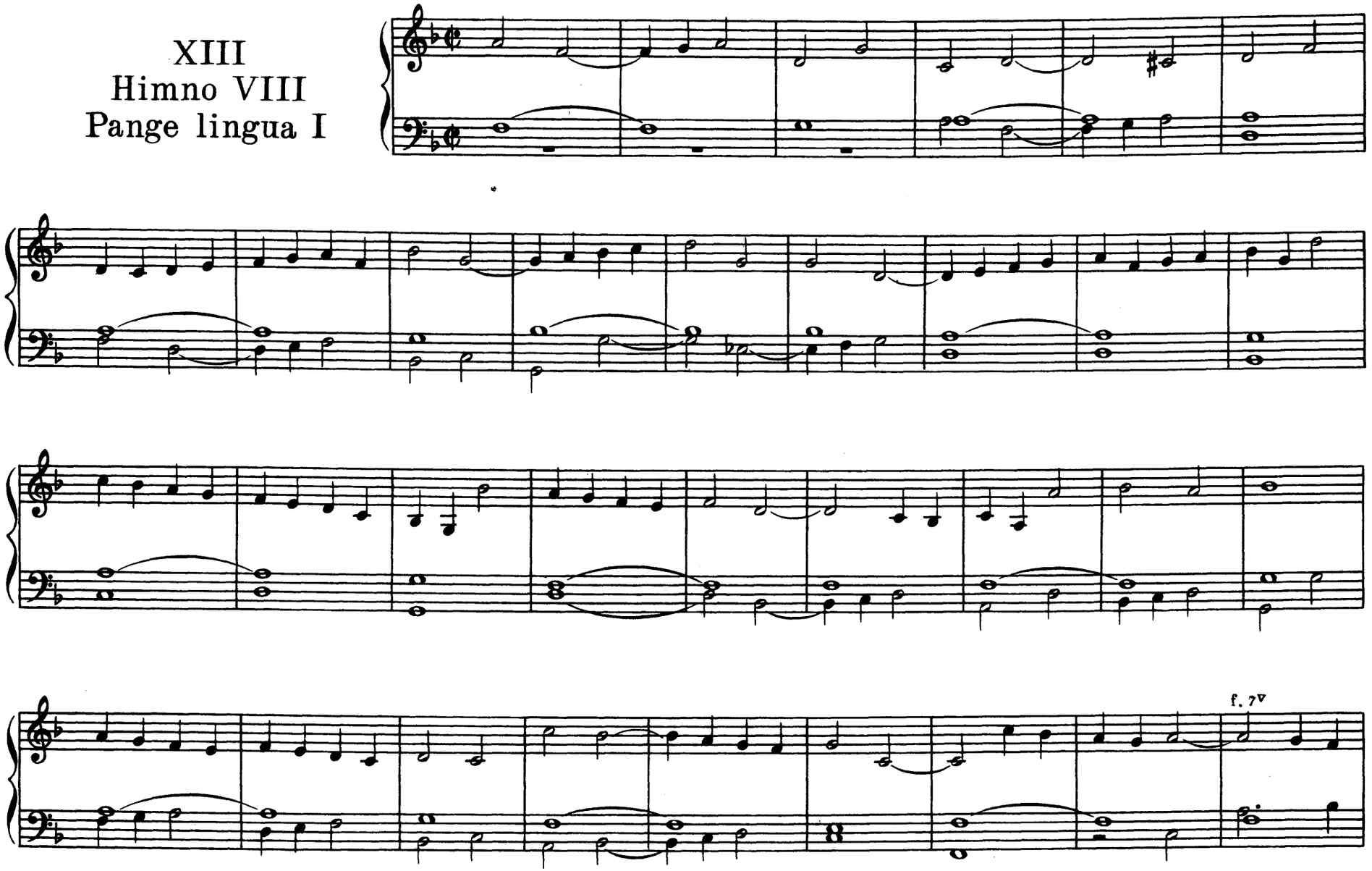


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

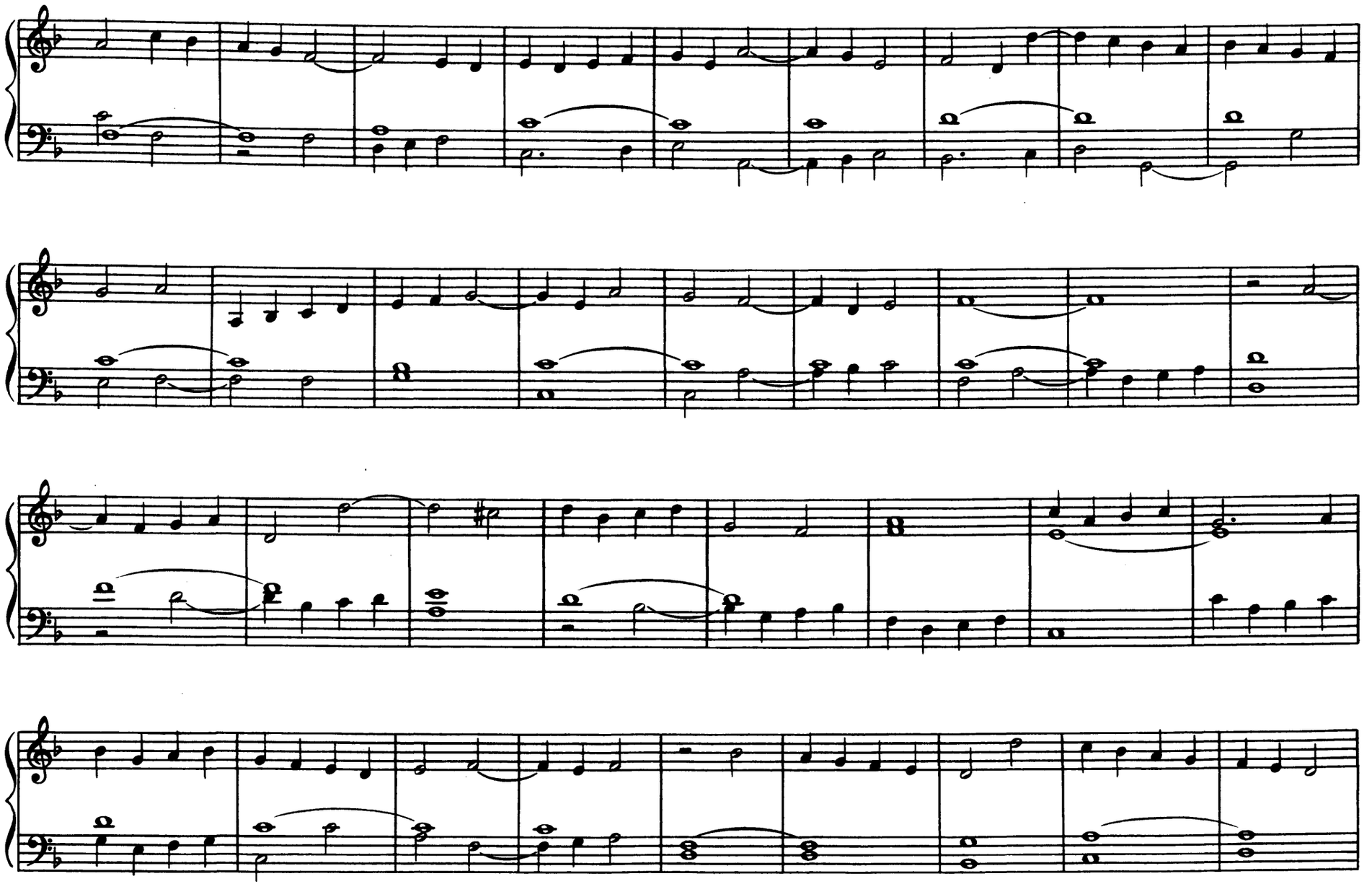


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

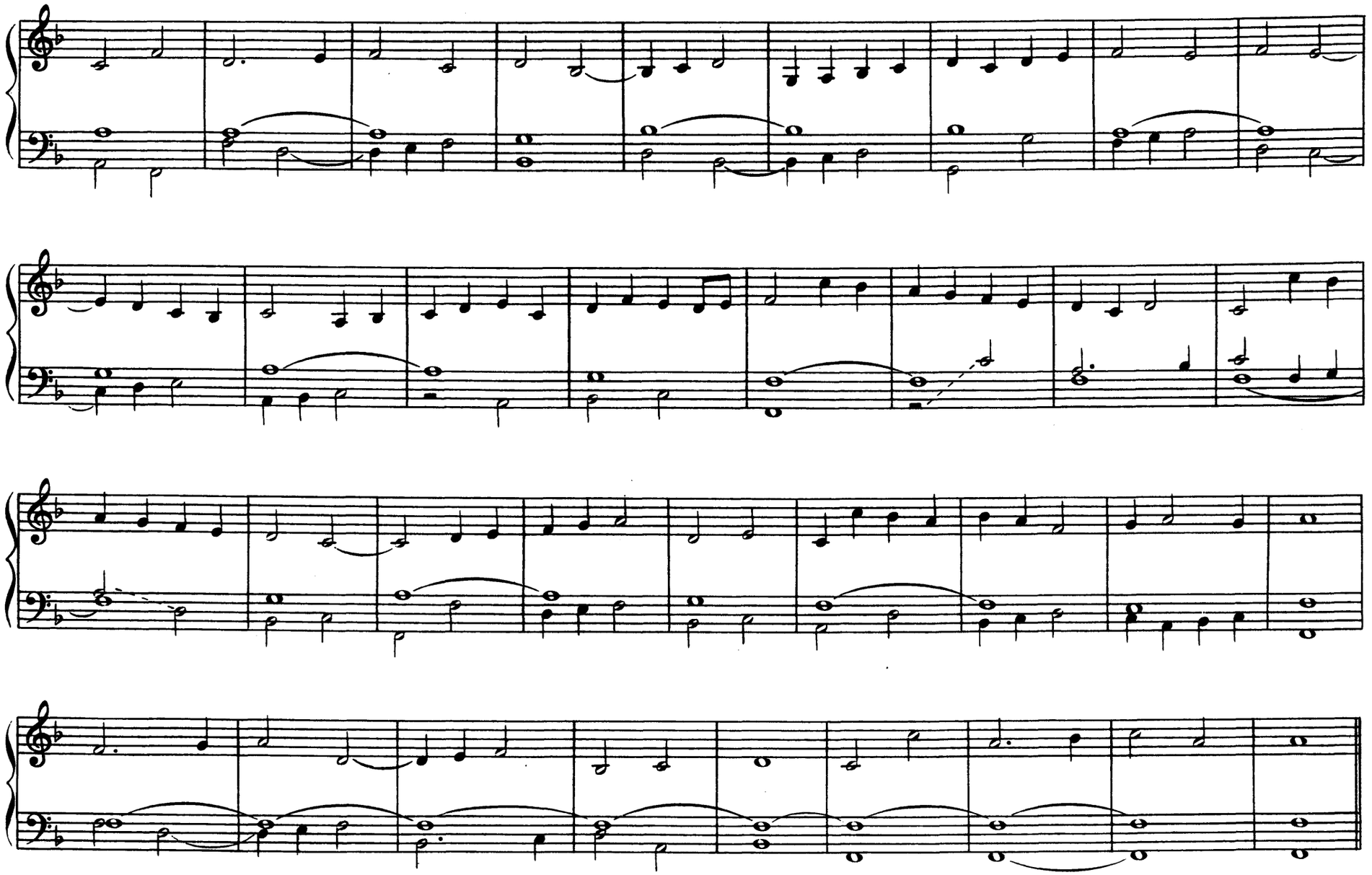
XIII
Himno VIII
Pange lingua I



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

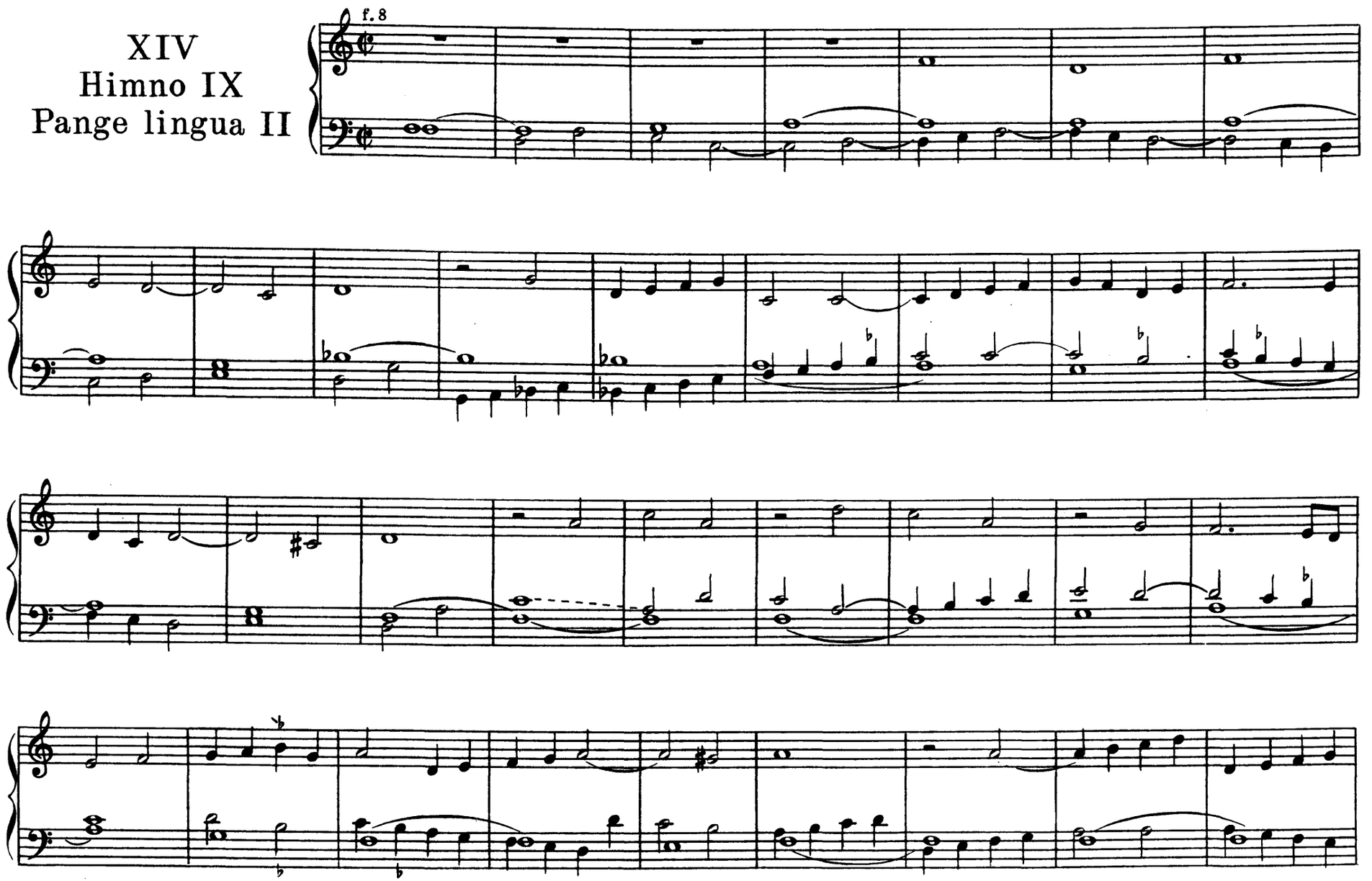


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

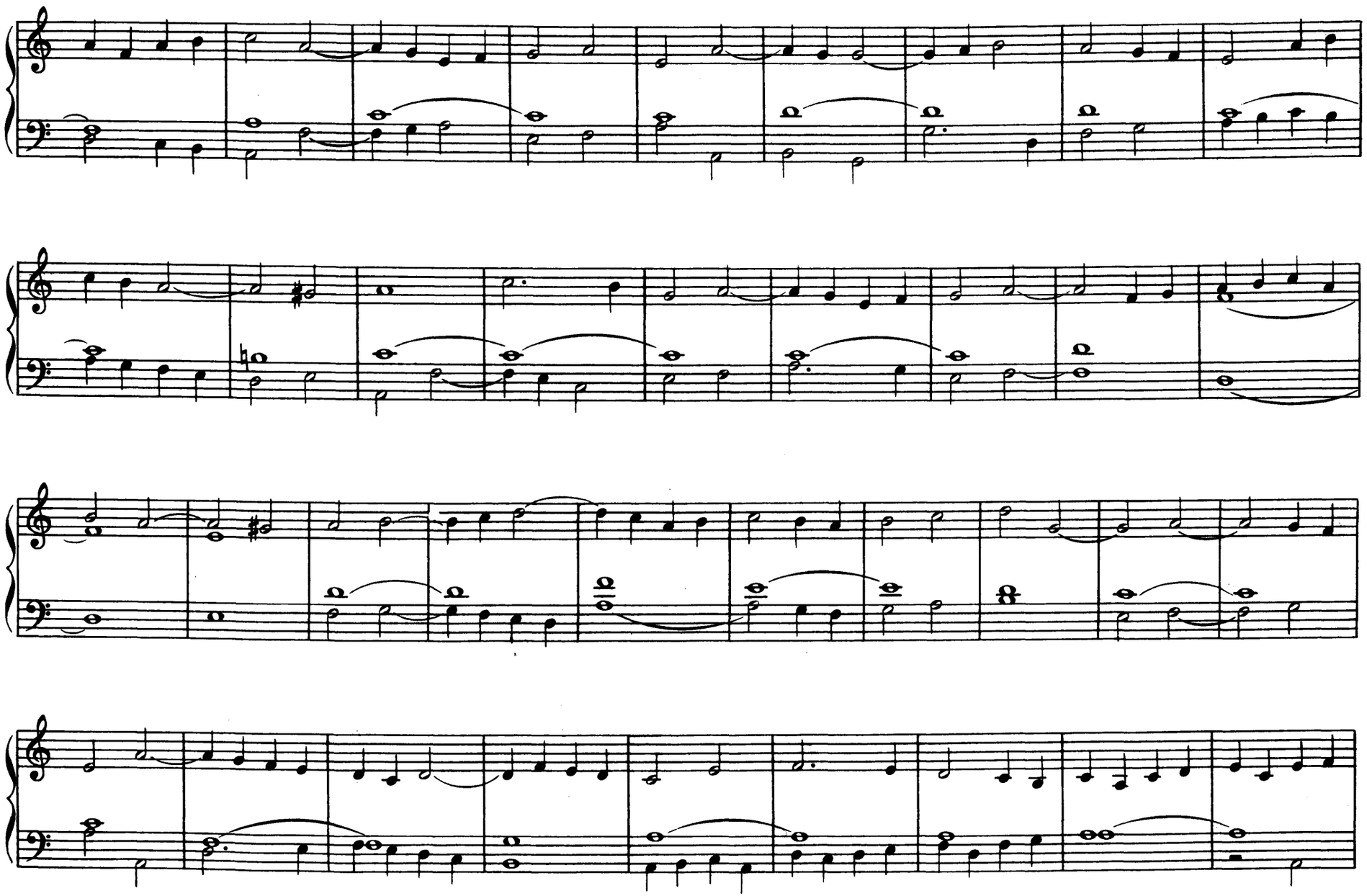


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

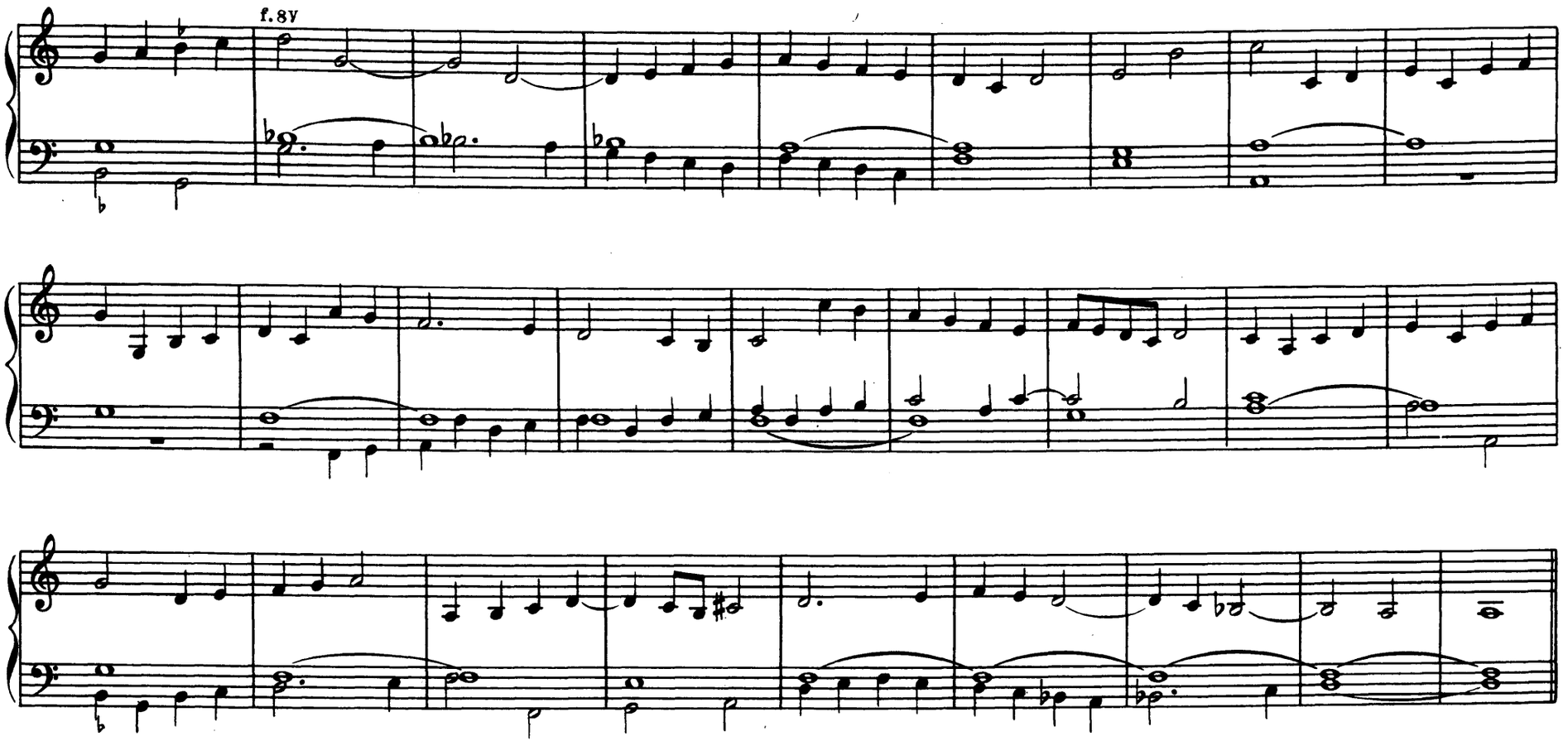
XIV
Himno IX
Pange lingua II



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



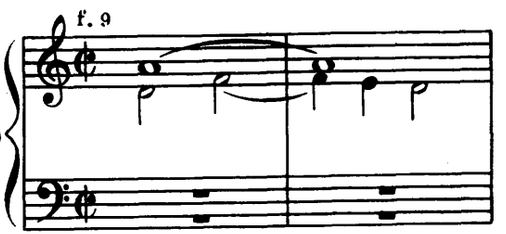
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



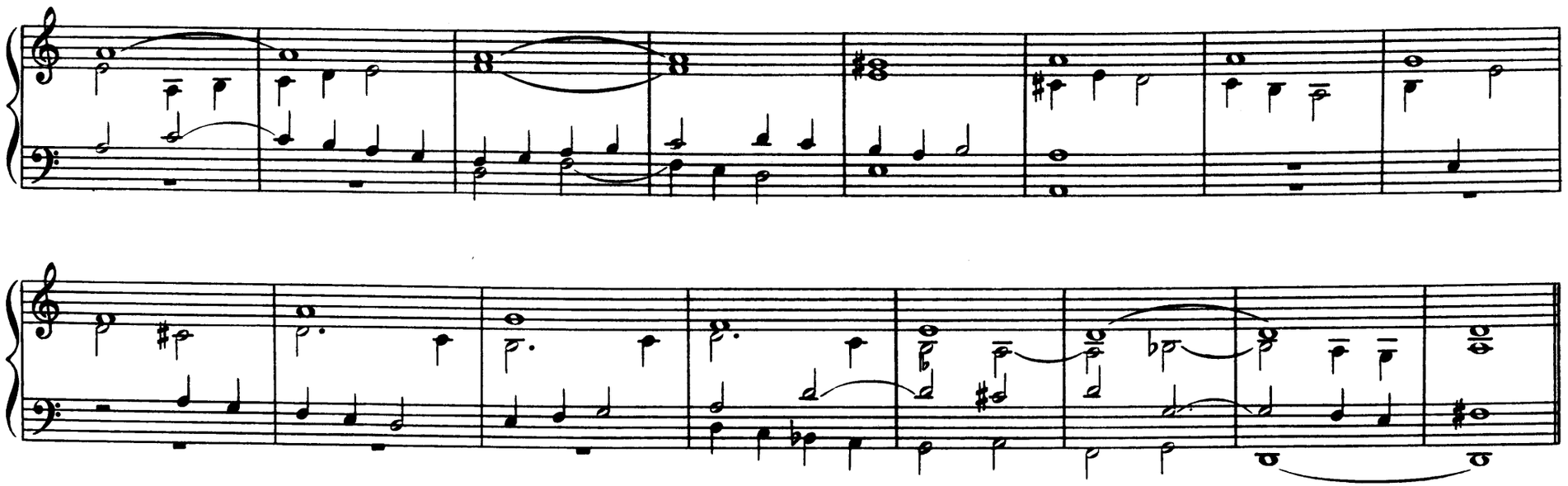
«Estos versos son para los que comiençan,
y de cada uno pueden hazer dos, quando quisieren acortar;
y los que más supieren, los servirán con los favordones
que adelante vienen glosados para psalmear.»

XV
Versos del primer tono

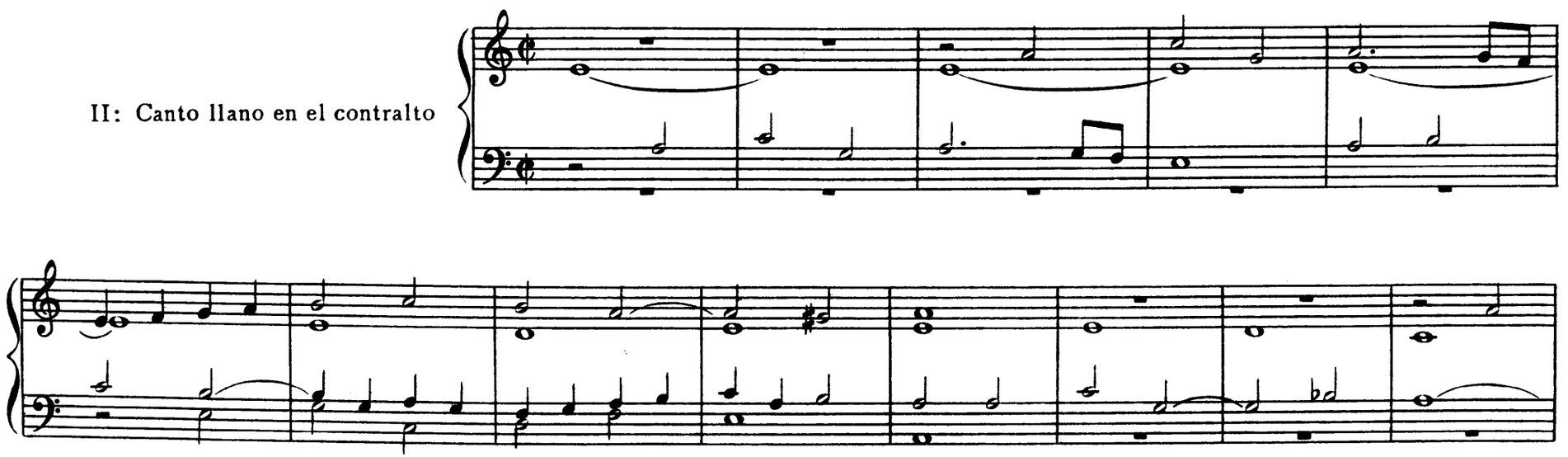
I: Canto llano en el tiple



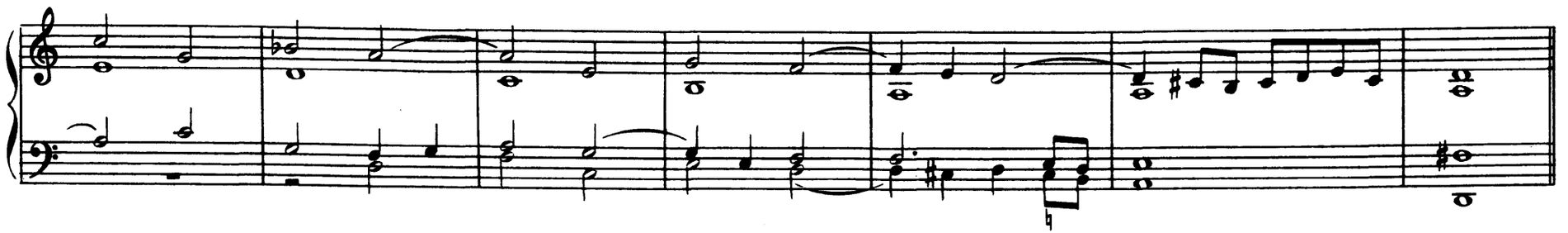
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



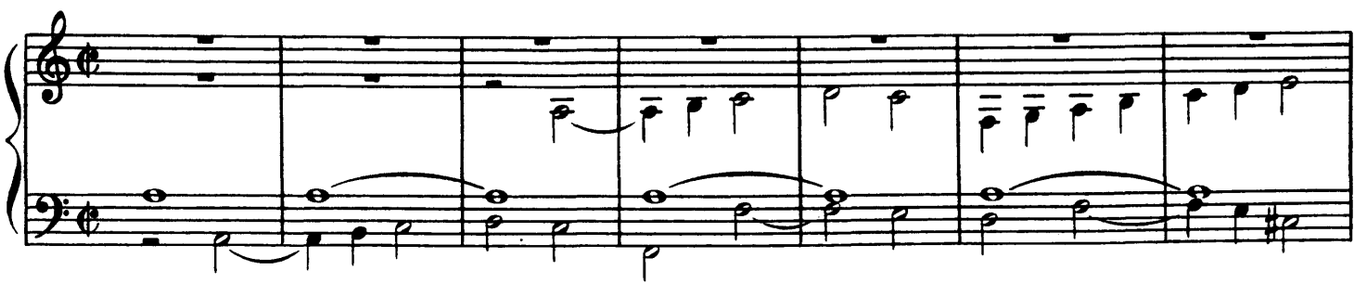
II: Canto llano en el contralto

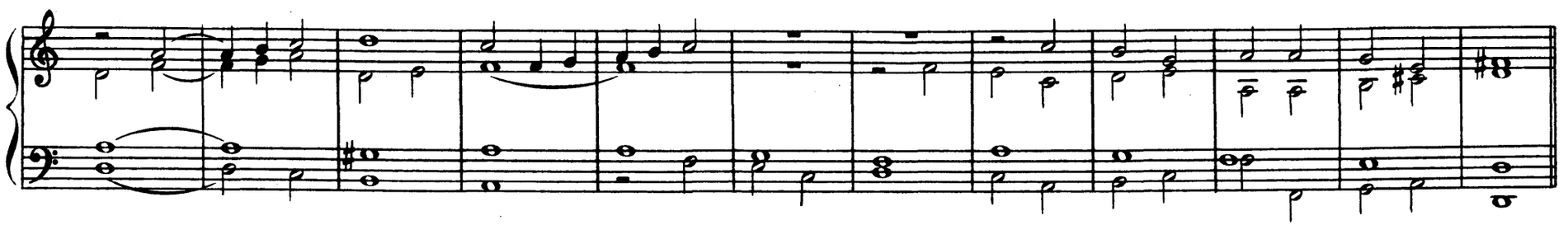


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

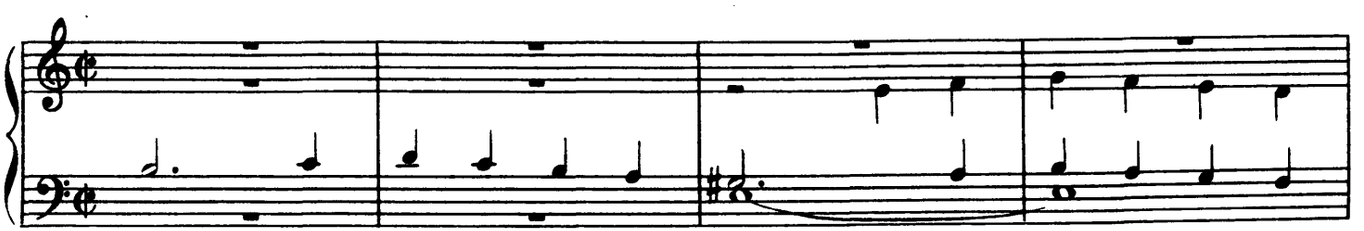


III: Canto llano en el tenor

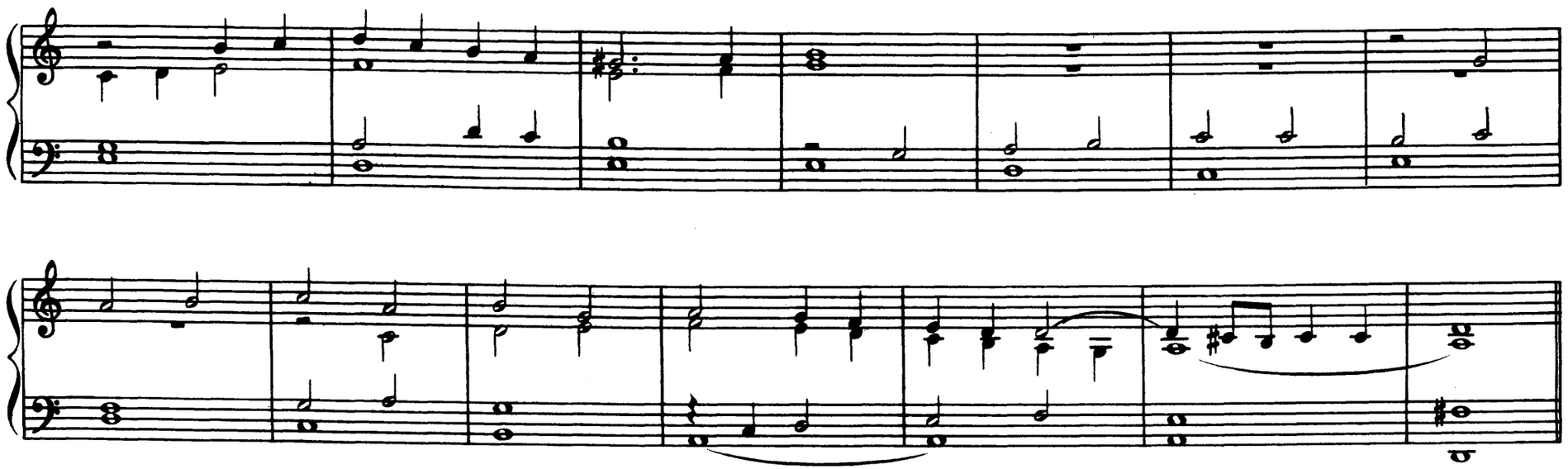




IV: Canto llano en el bajo

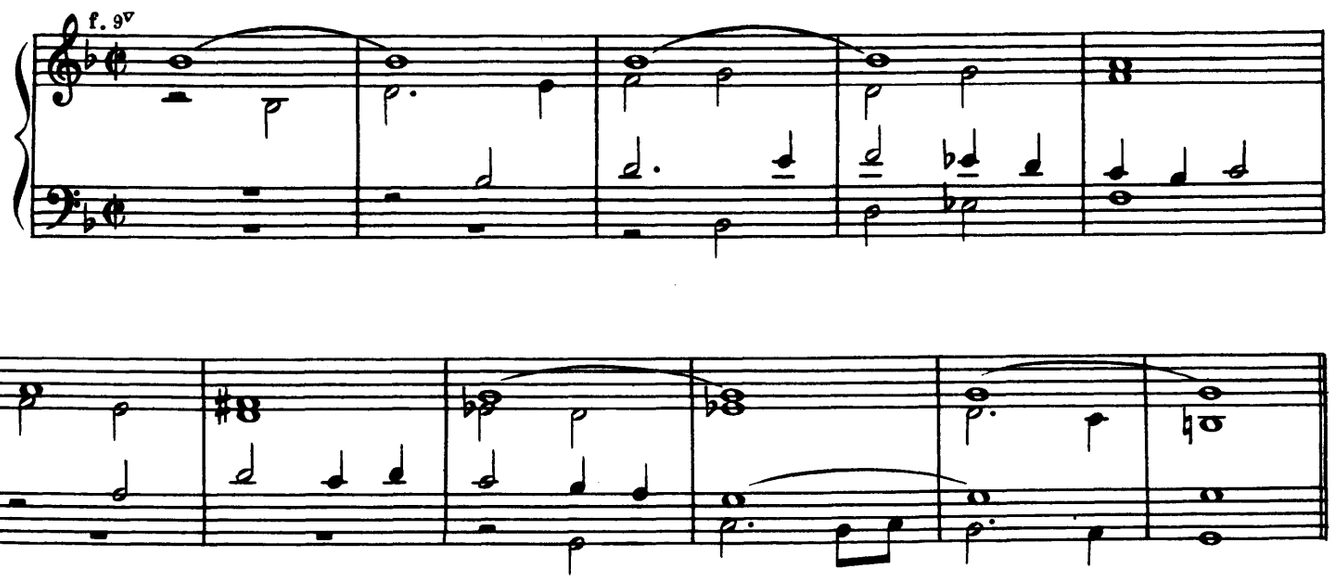


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



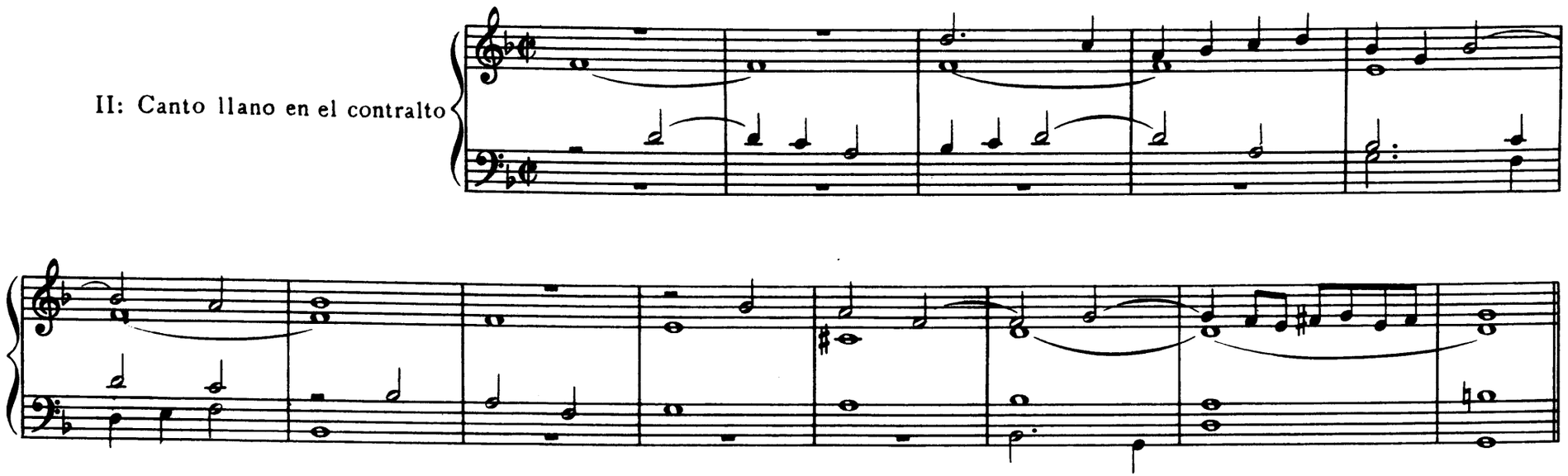
XVI
Versos del segundo tono

I: Canto llano en el tiple

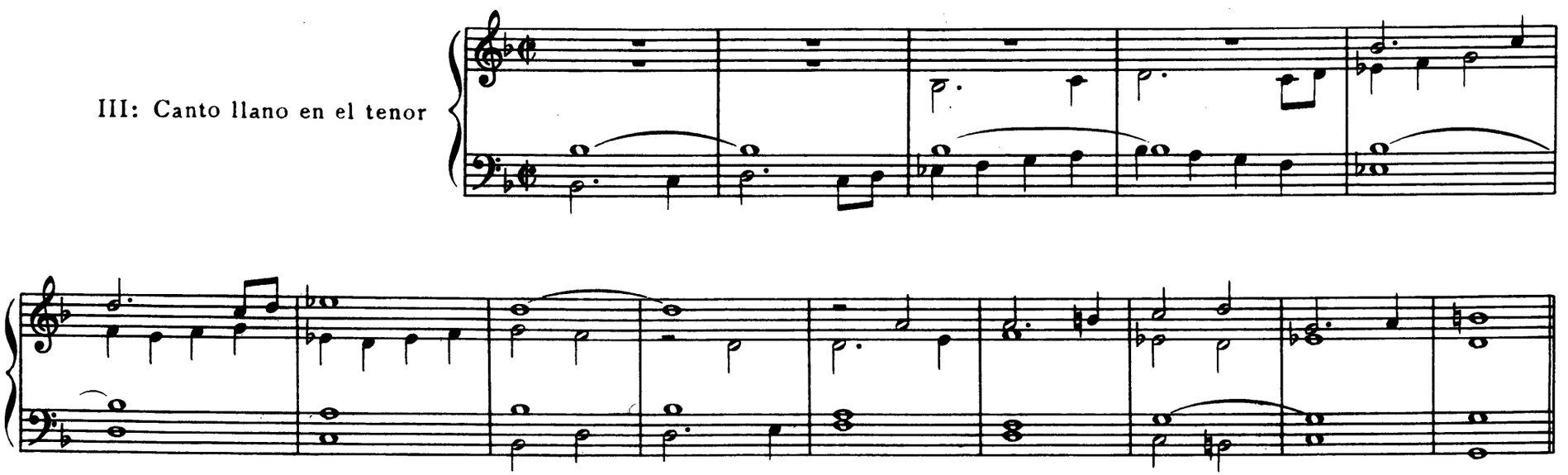


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

II: Canto llano en el contralto

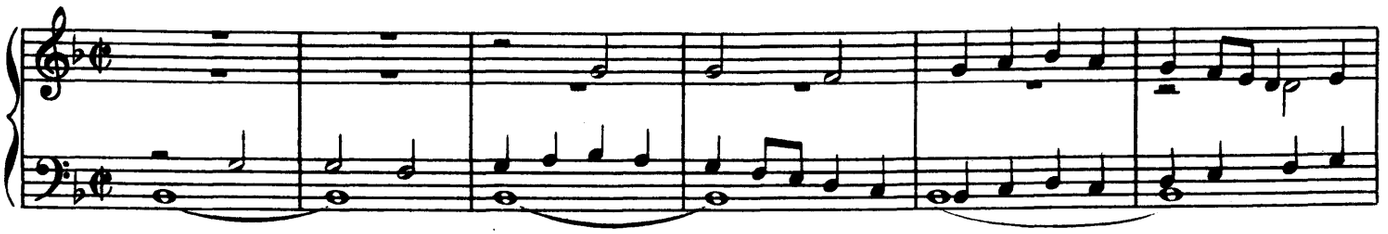


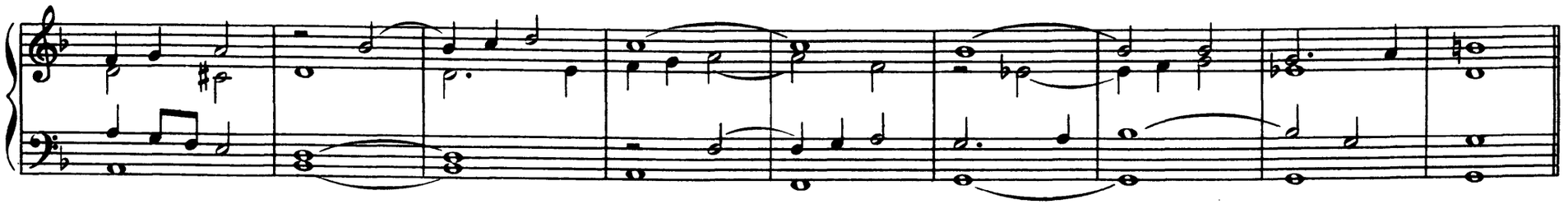
III: Canto llano en el tenor



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

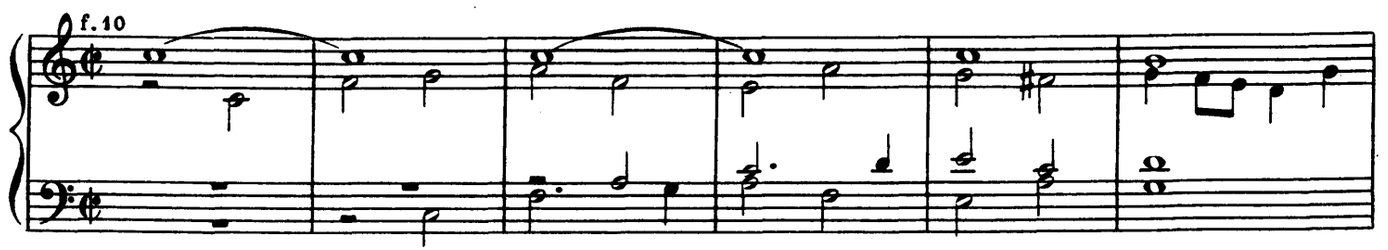
IV: Canto llano en el bajo

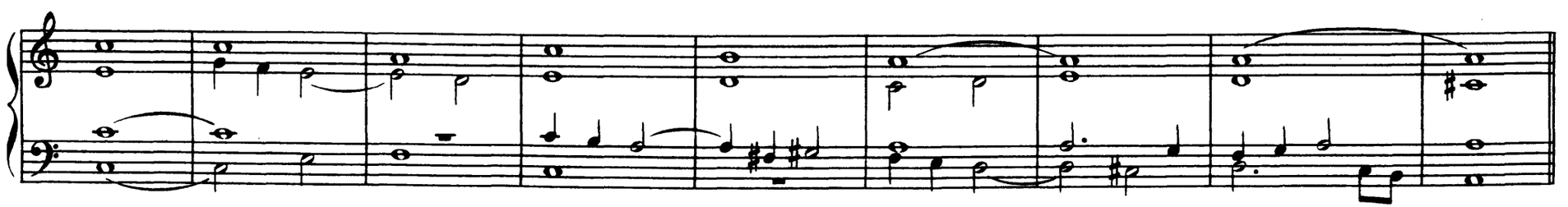




XVII
Versos del tercero tono

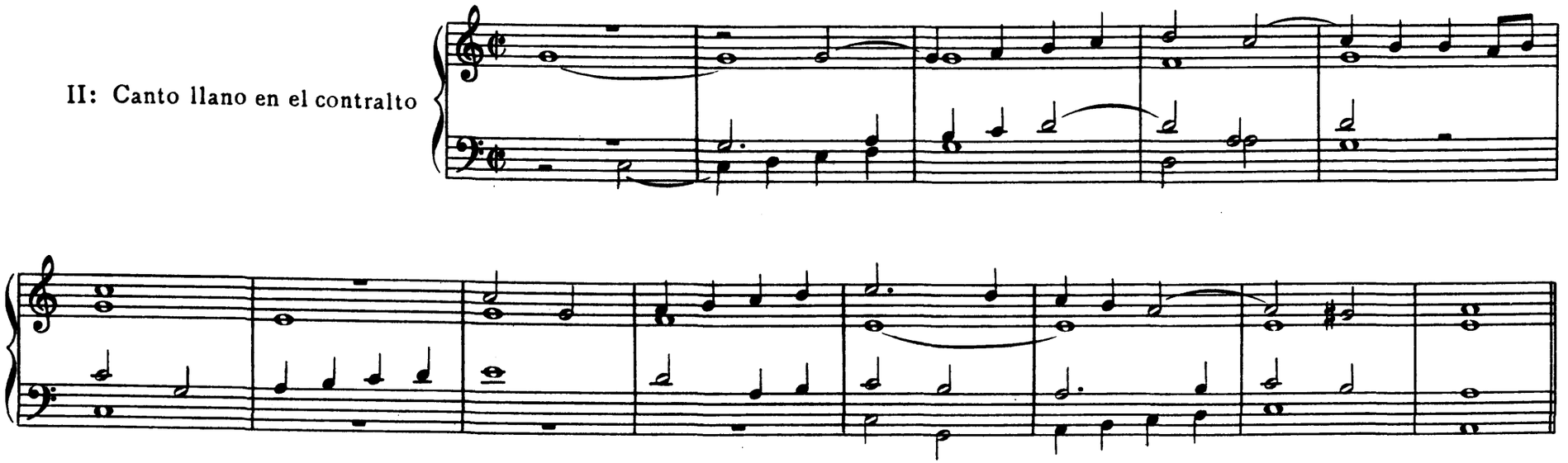
I: Canto llano en el tiple



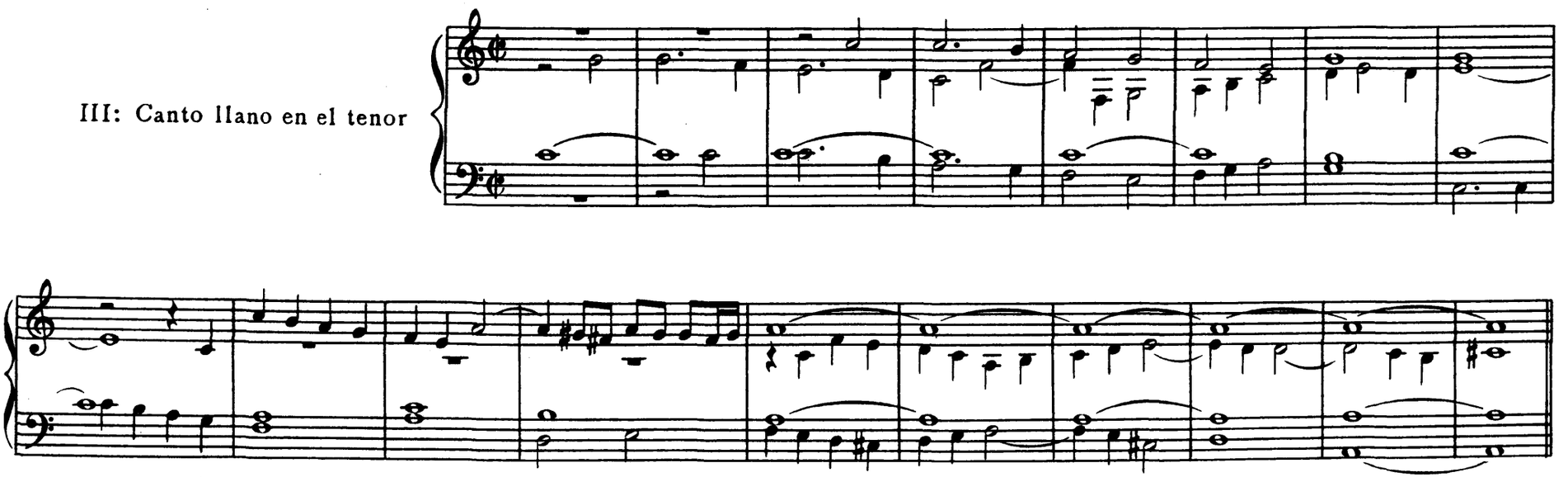


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

II: Canto llano en el contralto

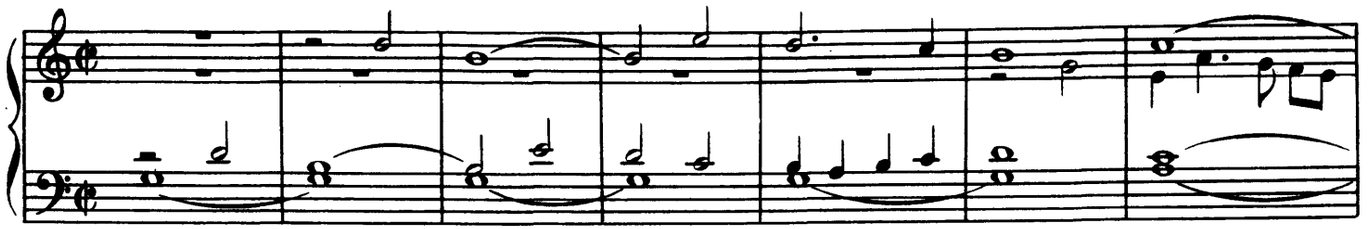


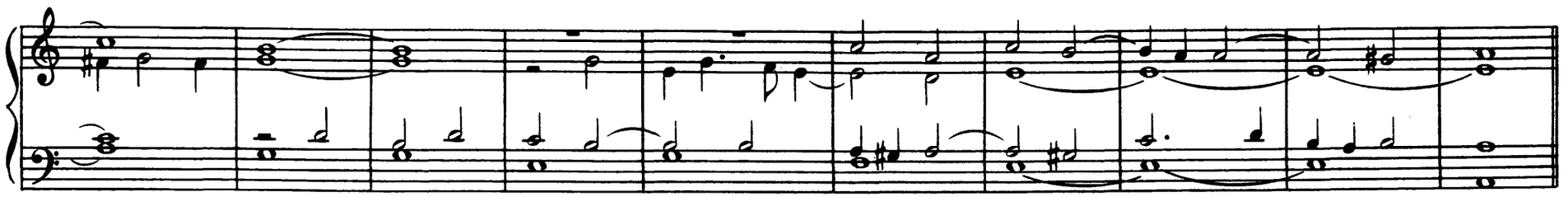
III: Canto llano en el tenor



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

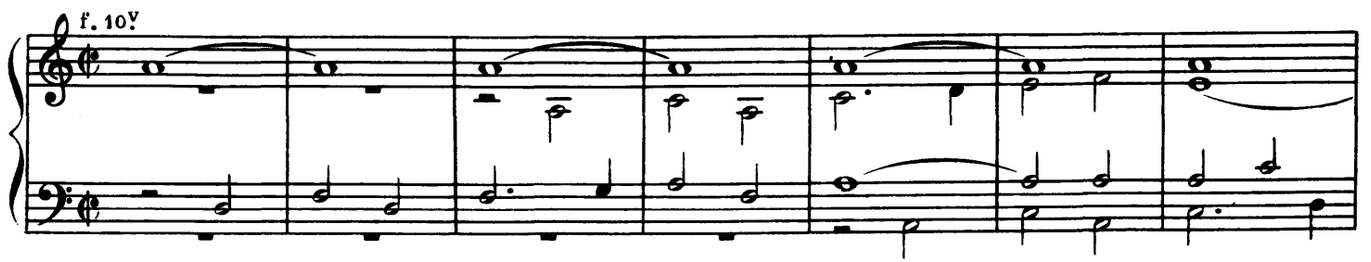
IV: Canto llano en el bajo

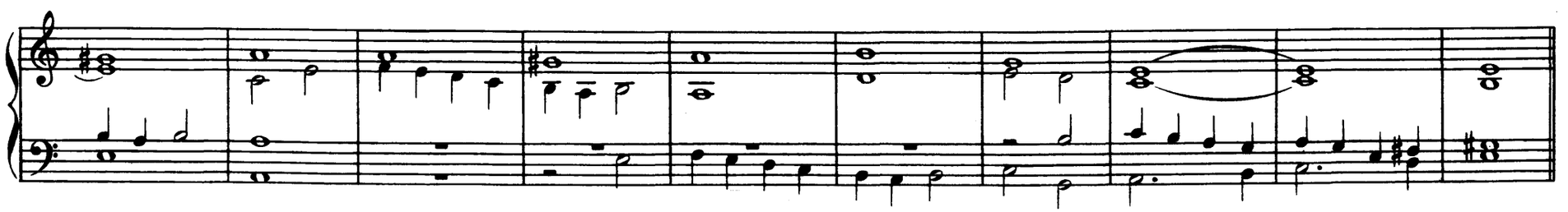




XVIII
Versos del cuarto tono

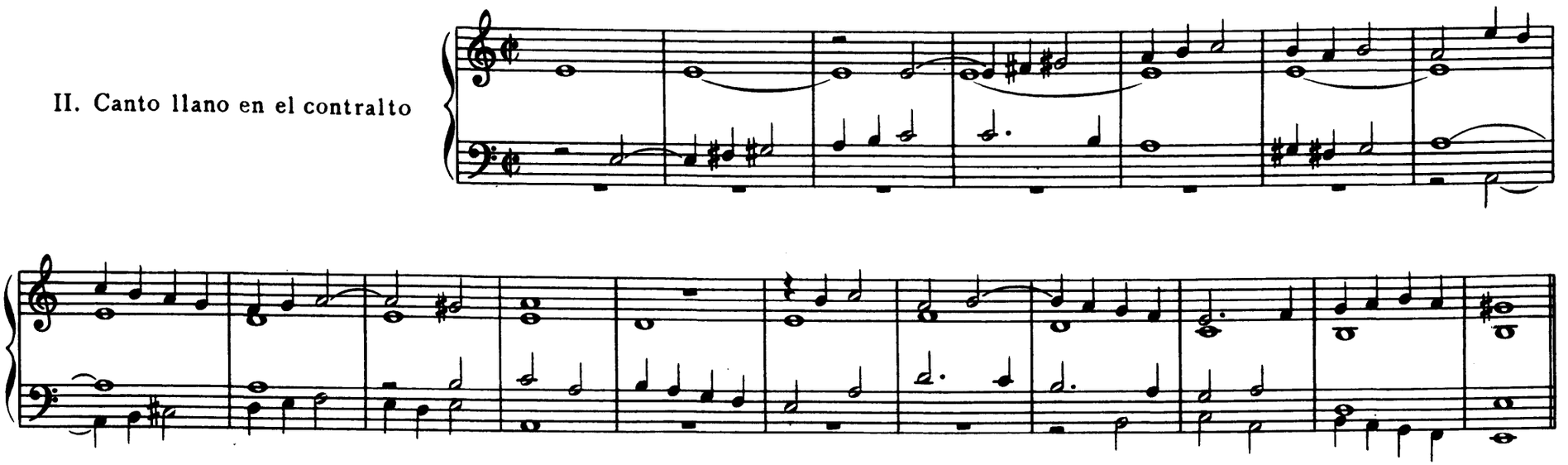
I: Canto llano en el tiple



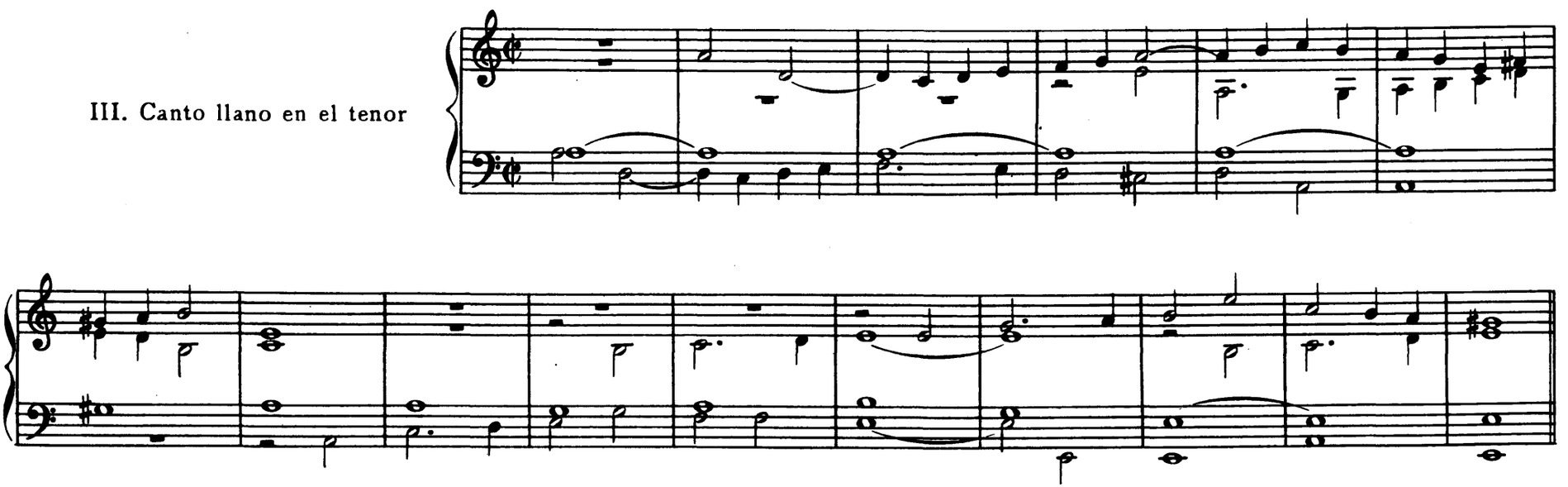


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

II. Canto llano en el contralto

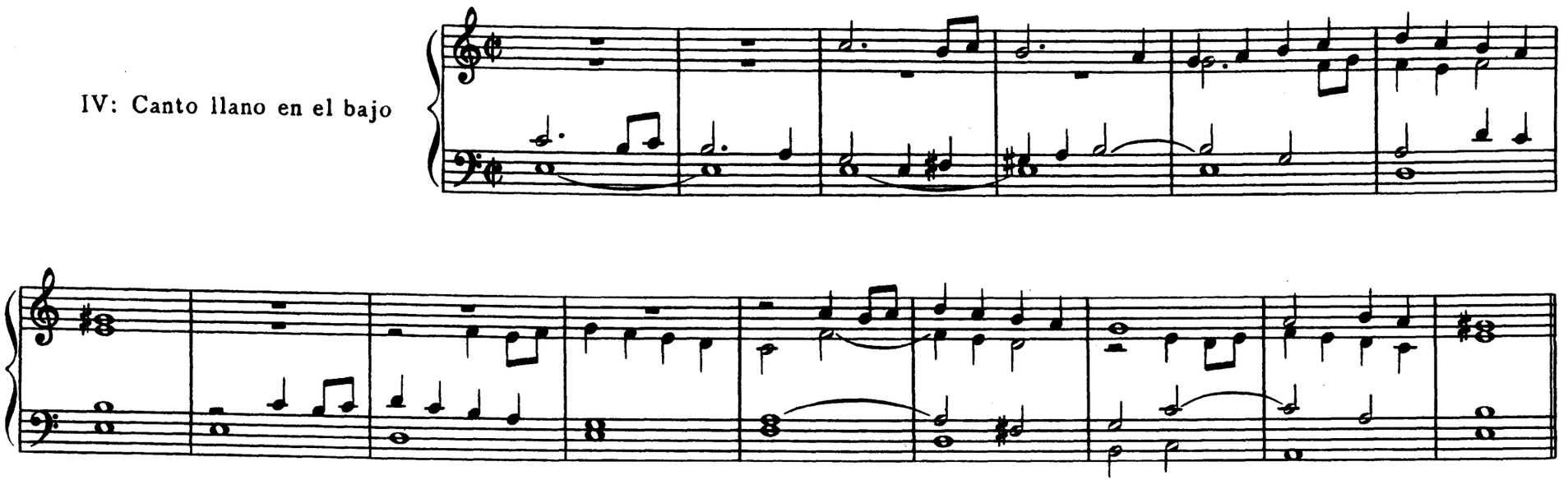


III. Canto llano en el tenor



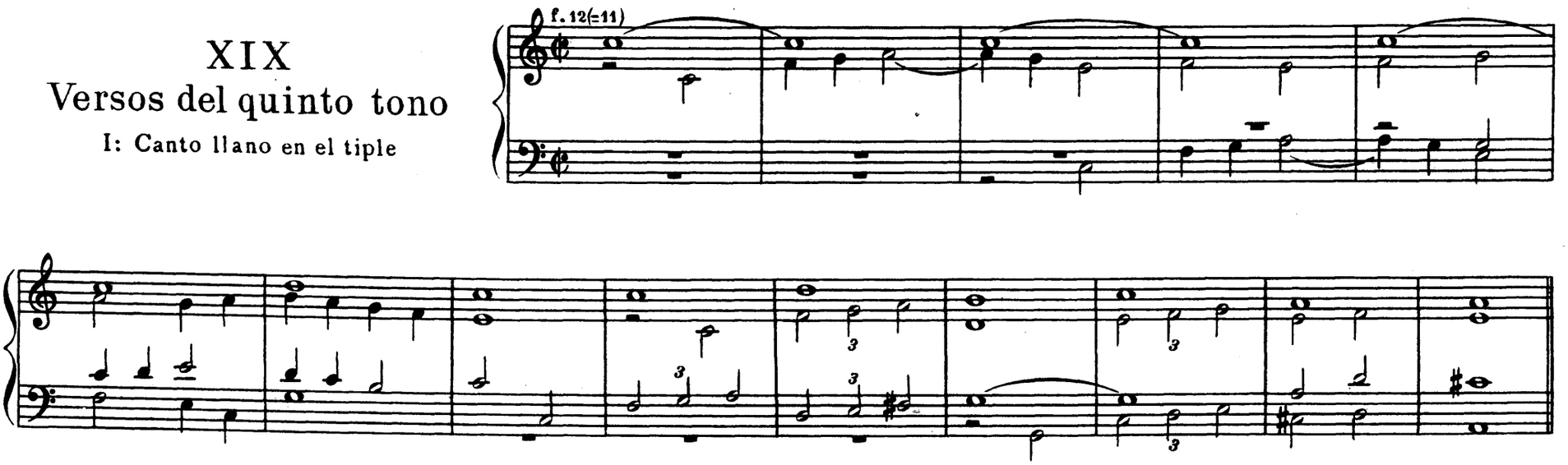
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

IV: Canto llano en el bajo



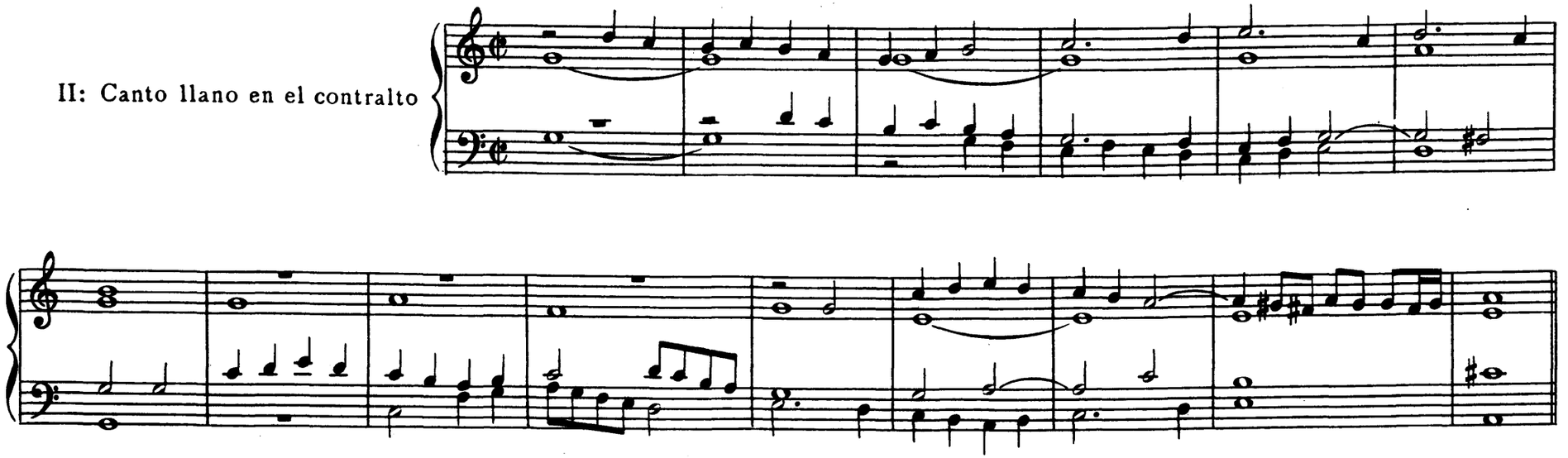
XIX
Versos del quinto tono

I: Canto llano en el tiple

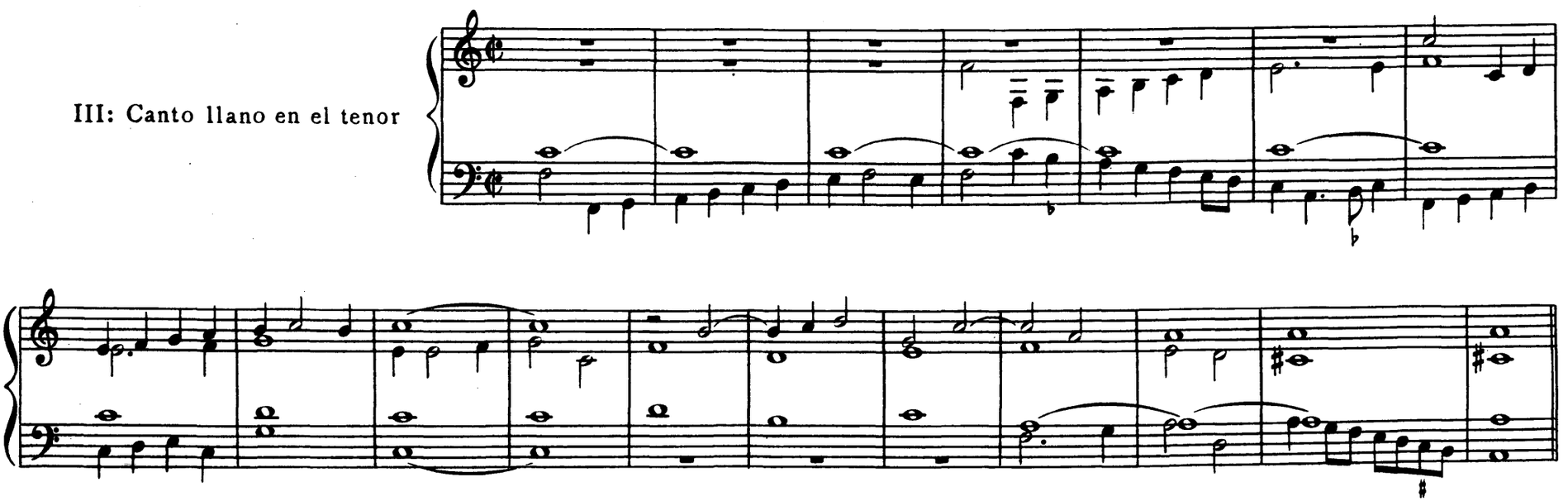


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

II: Canto llano en el contralto

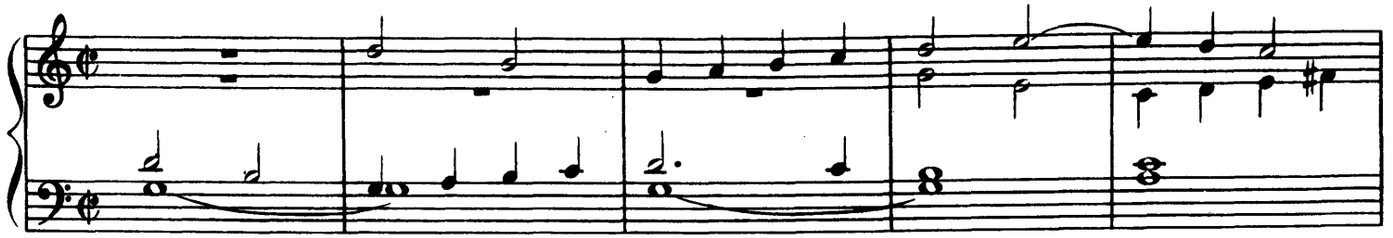


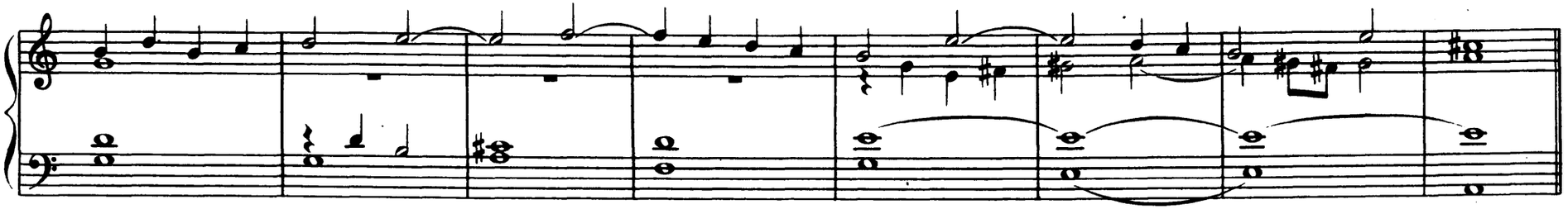
III: Canto llano en el tenor



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

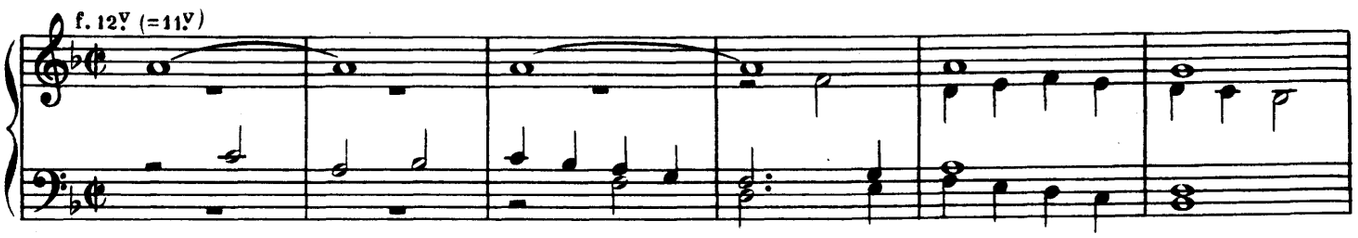
IV: Canto llano en el bajo

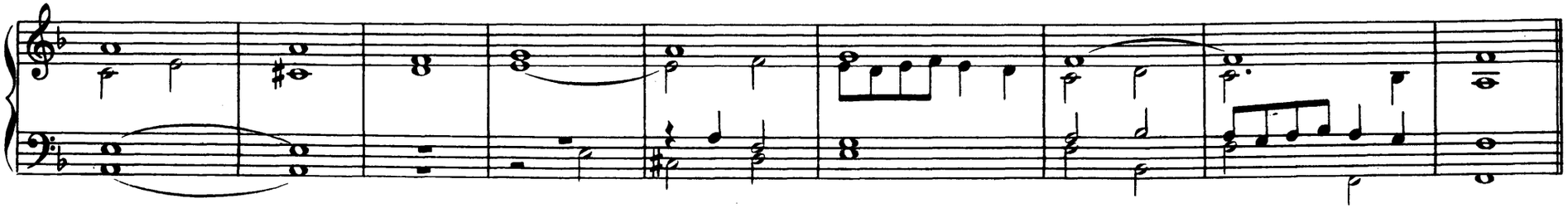




XX
Versos del sexto tono

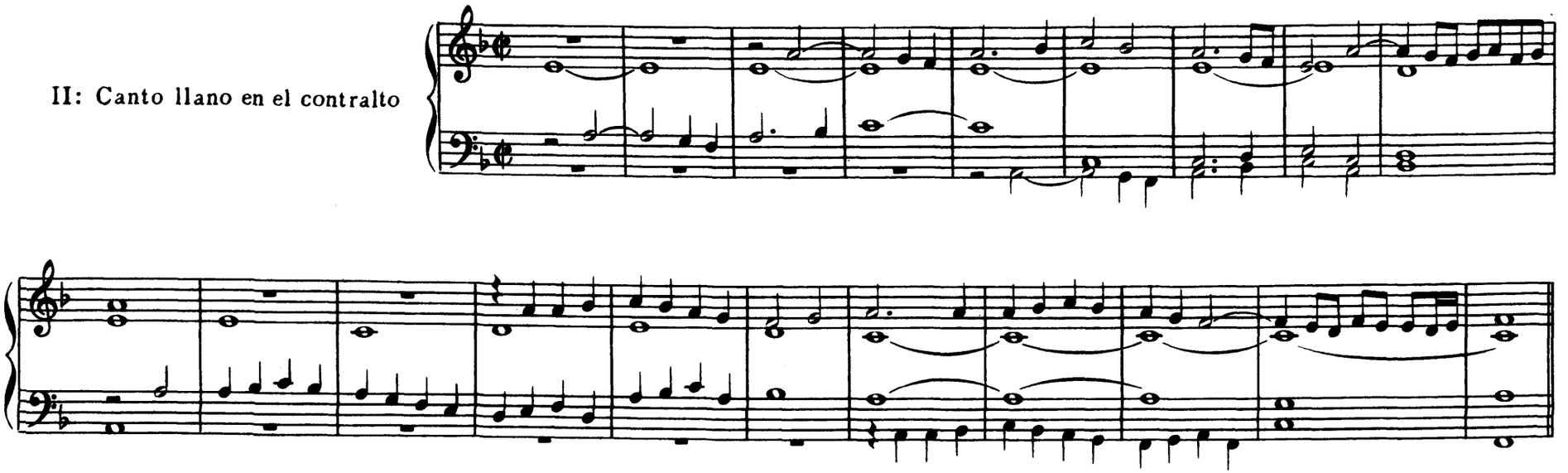
I: Canto llano en el tiple



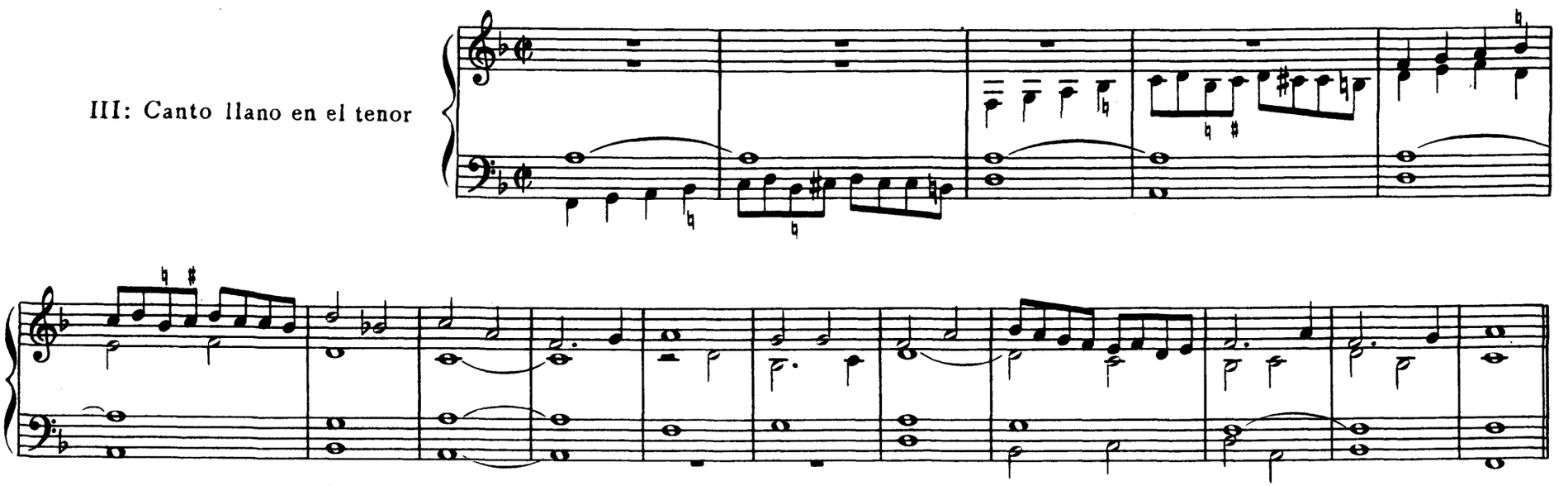


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

II: Canto llano en el contralto

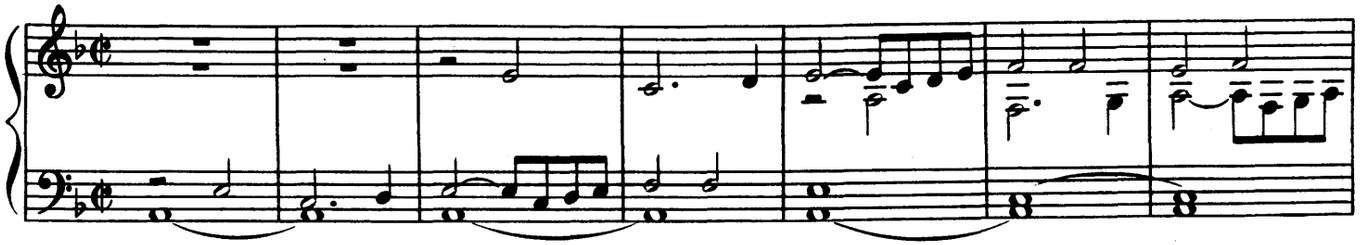


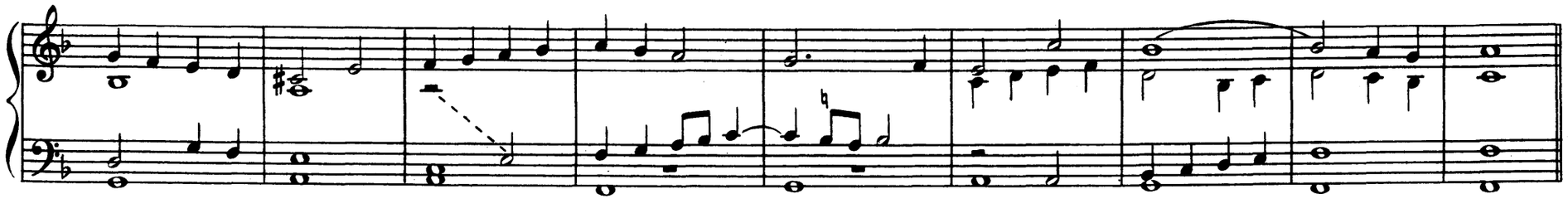
III: Canto llano en el tenor



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

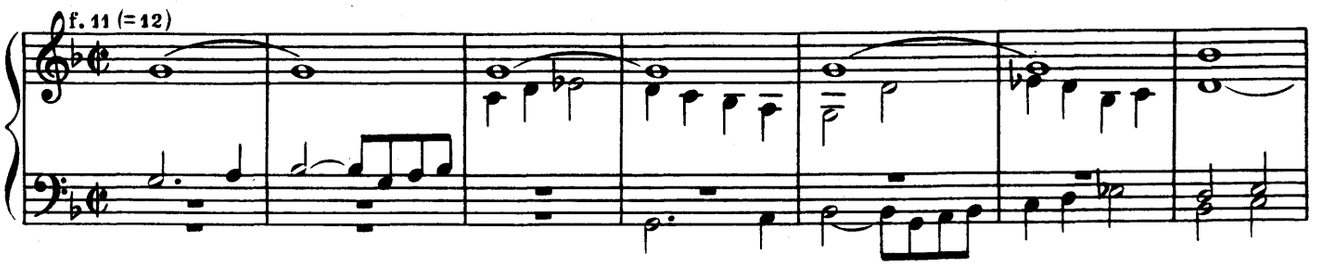
IV: Canto llano en el bajo

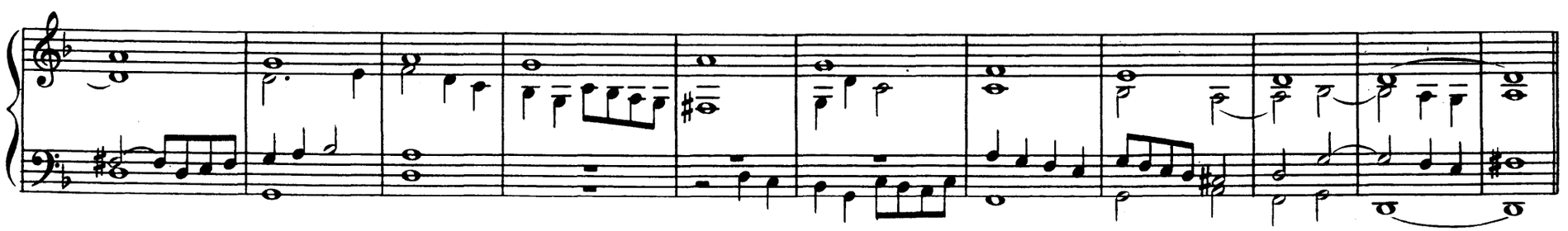




XXI
Versos del séptimo tono

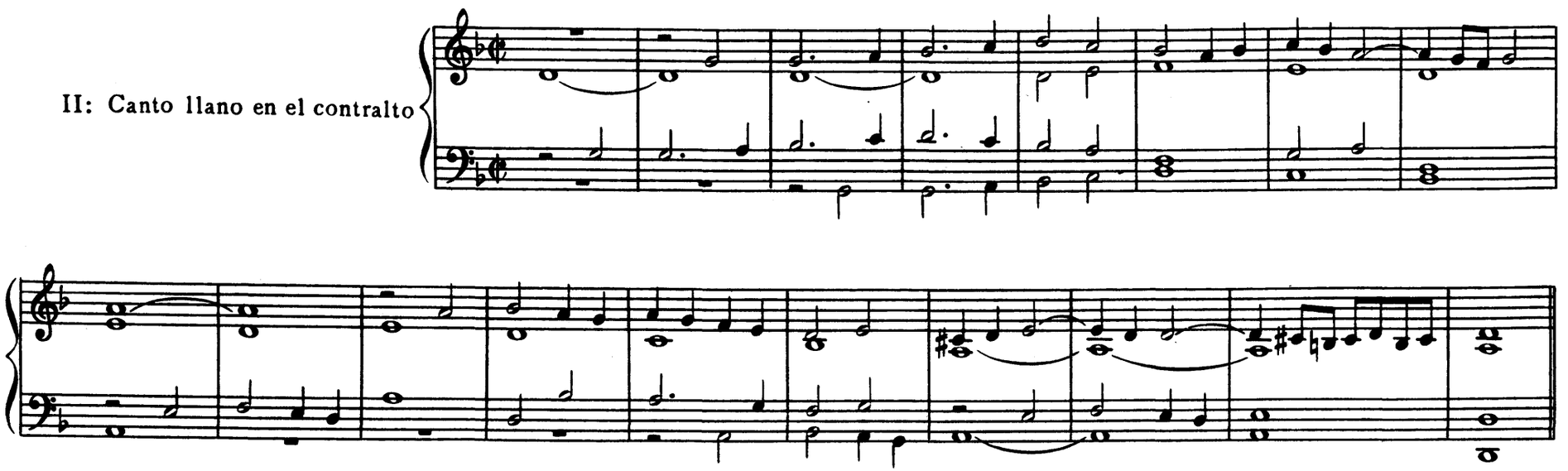
I: Canto llano en el tiple



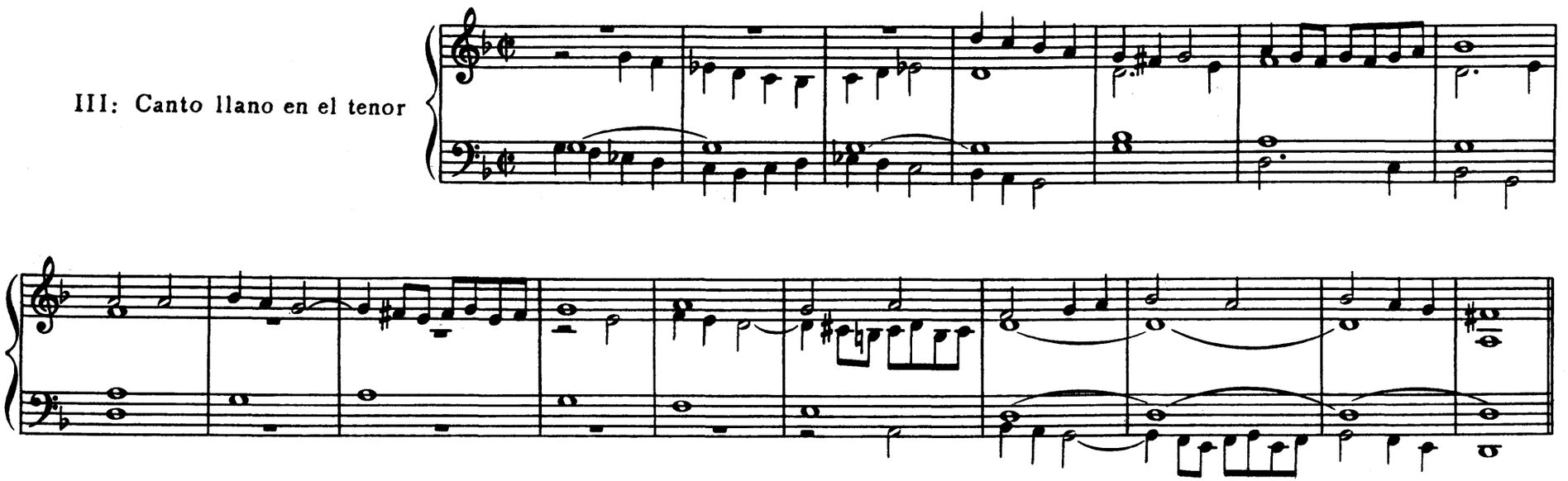


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

II: Canto llano en el contralto

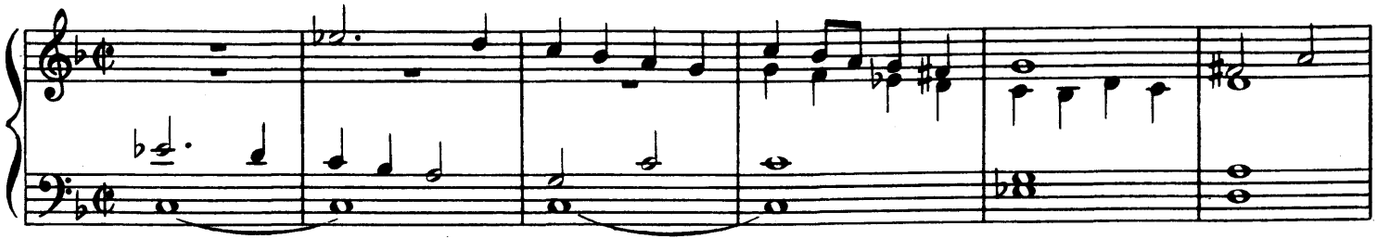


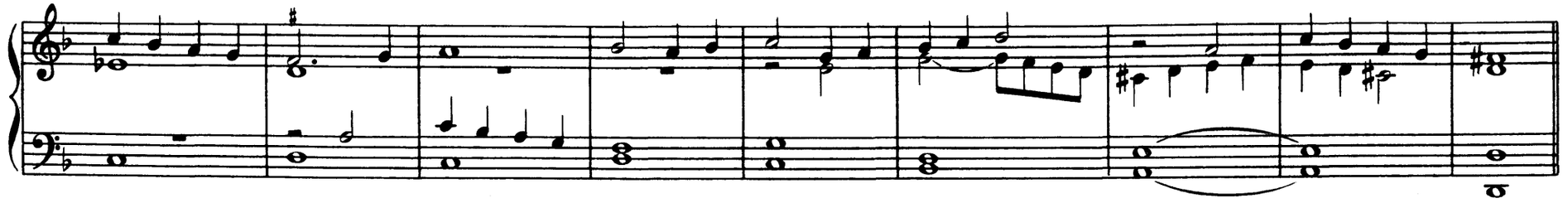
III: Canto llano en el tenor



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

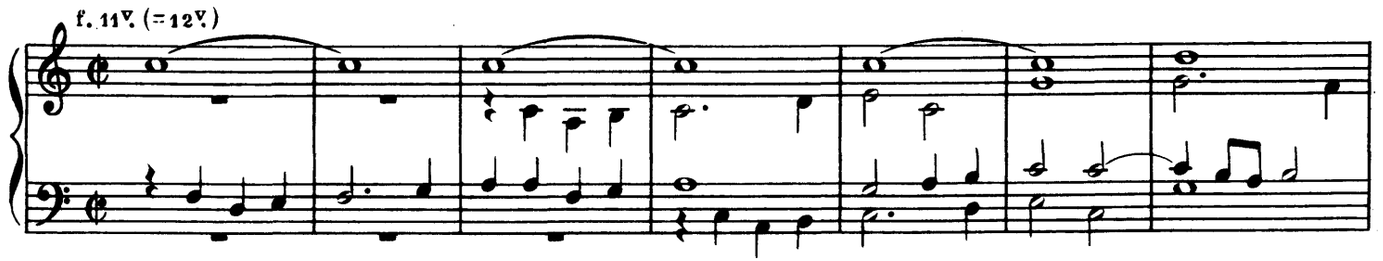
IV: Canto llano en el bajo

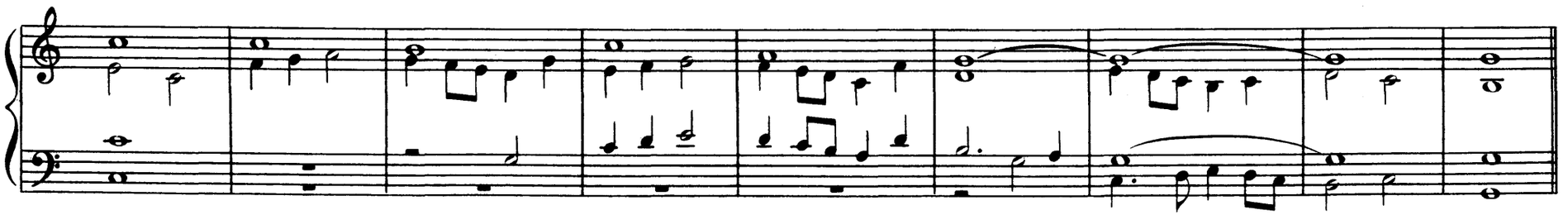




XXII
Versos del octavo tono

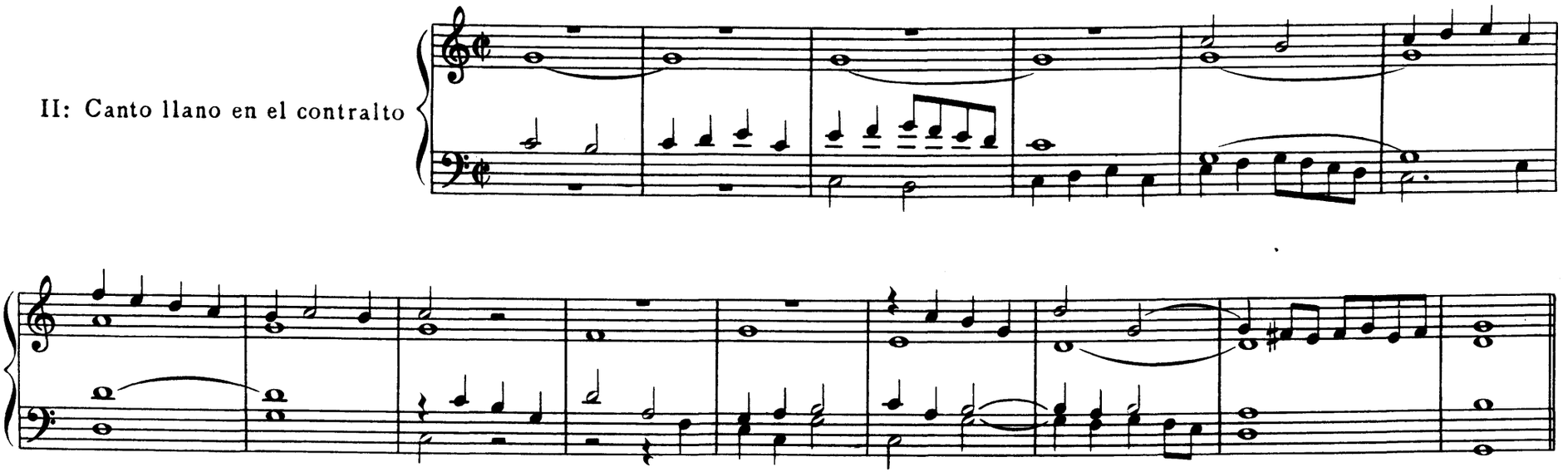
I: Canto llano en el tiple



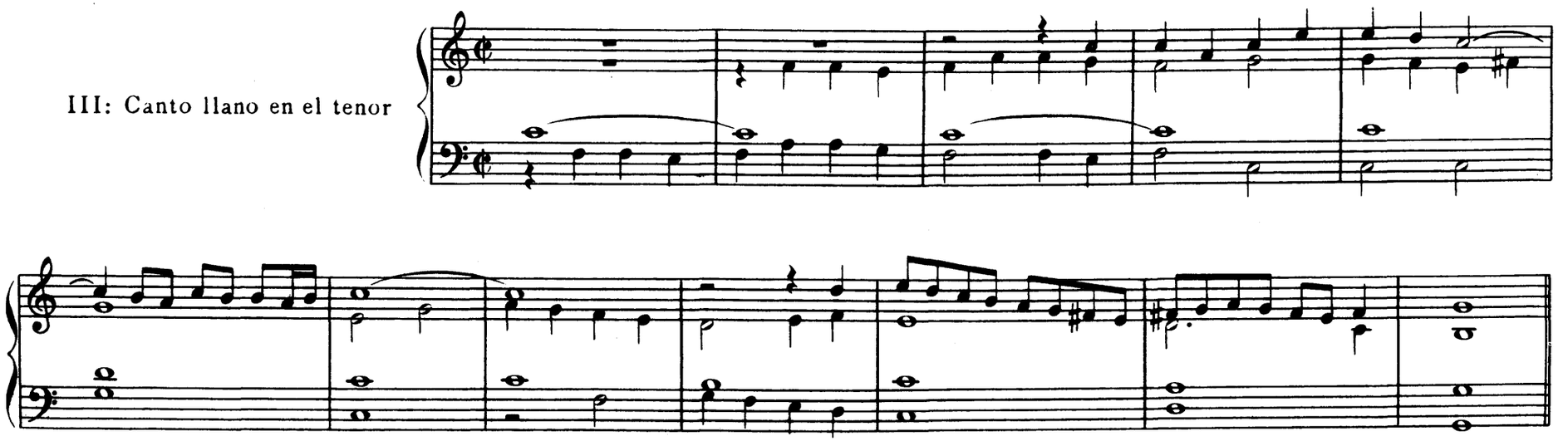


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

II: Canto llano en el contralto

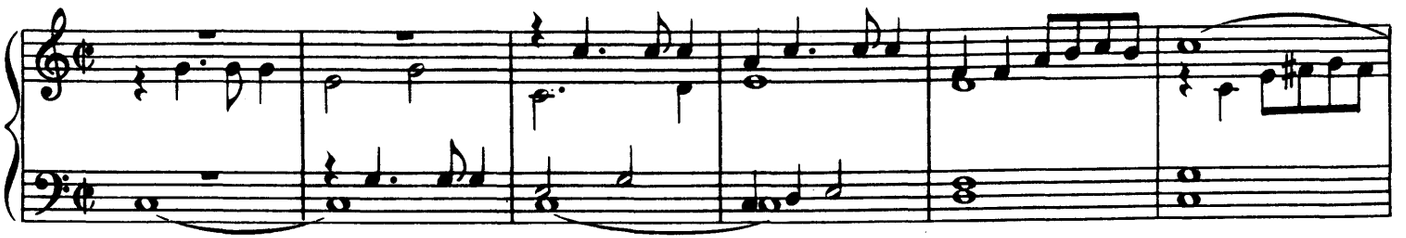


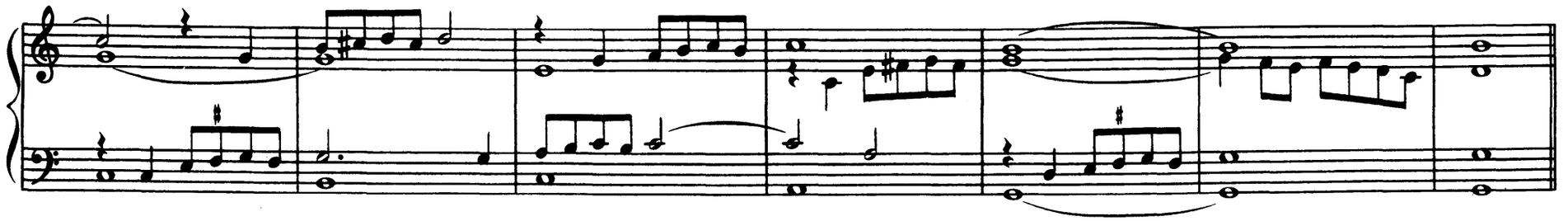
III: Canto llano en el tenor



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

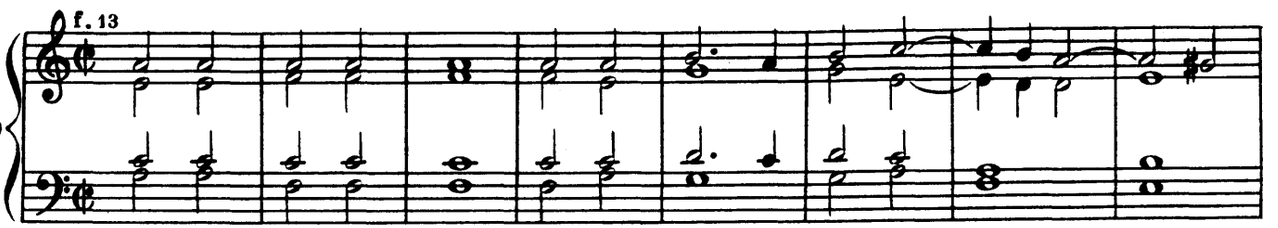
IV: Canto llano en el bajo

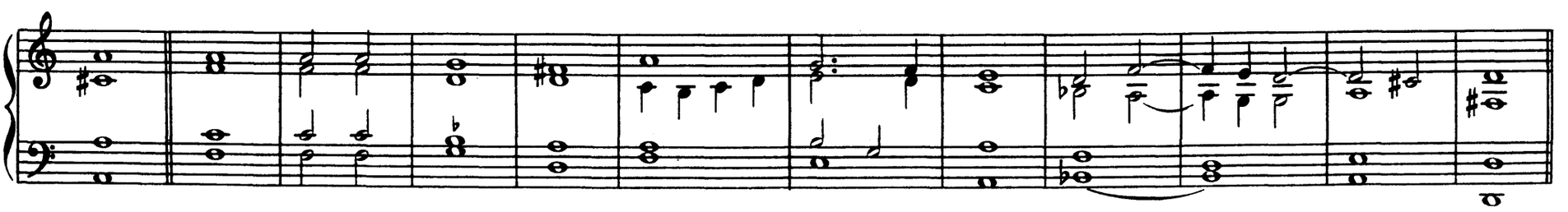




XXIII
Fabordones del primer tono

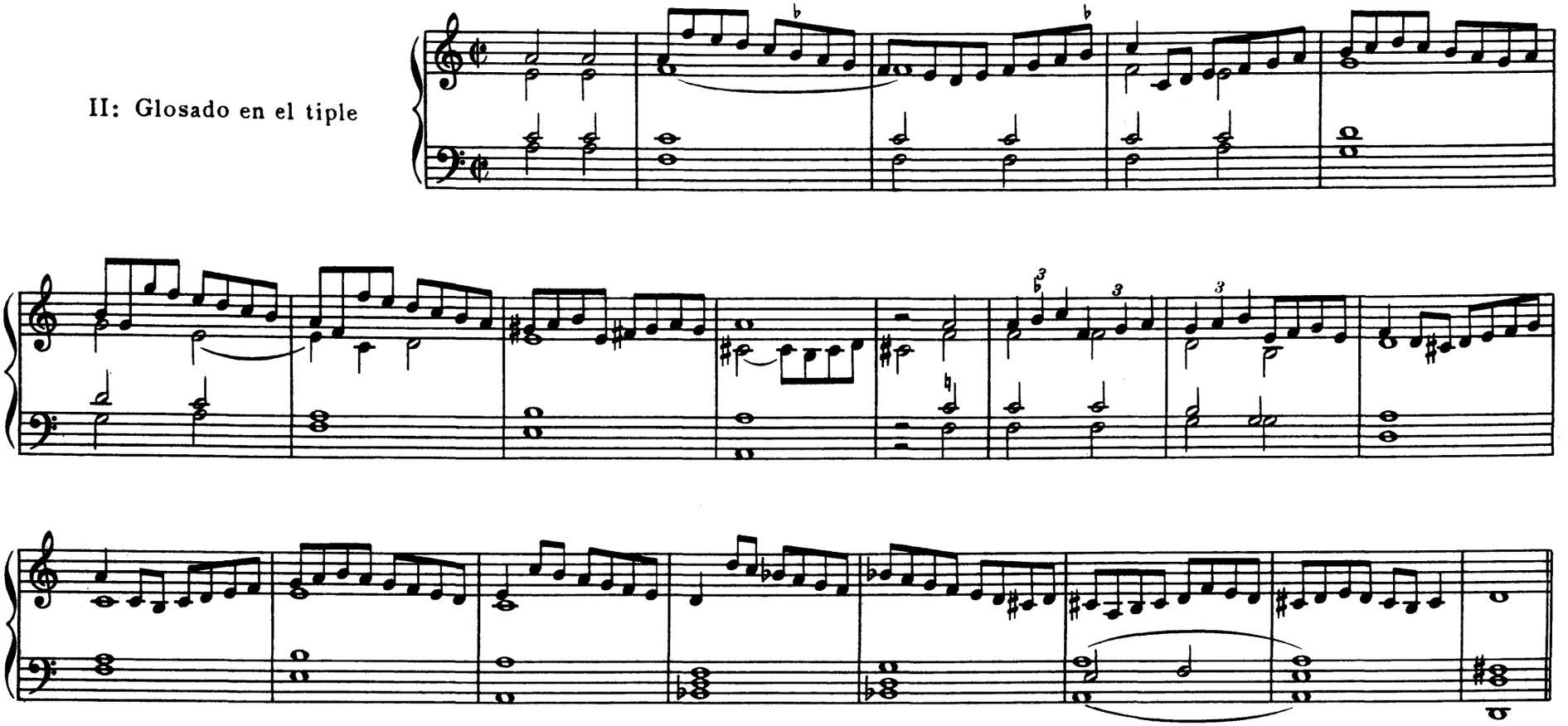
I: Llano



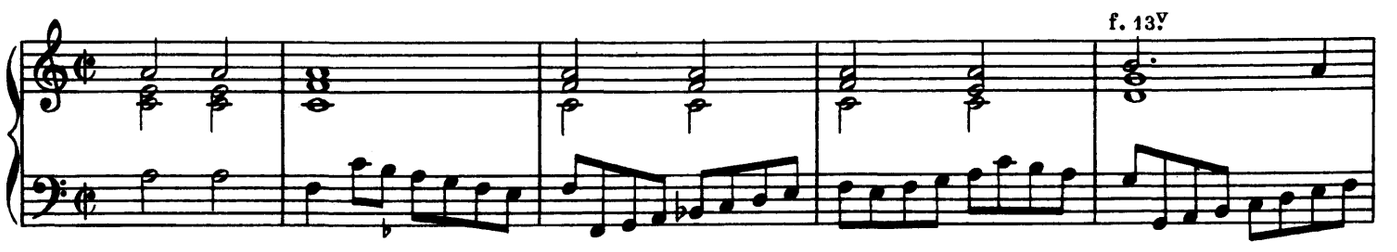


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

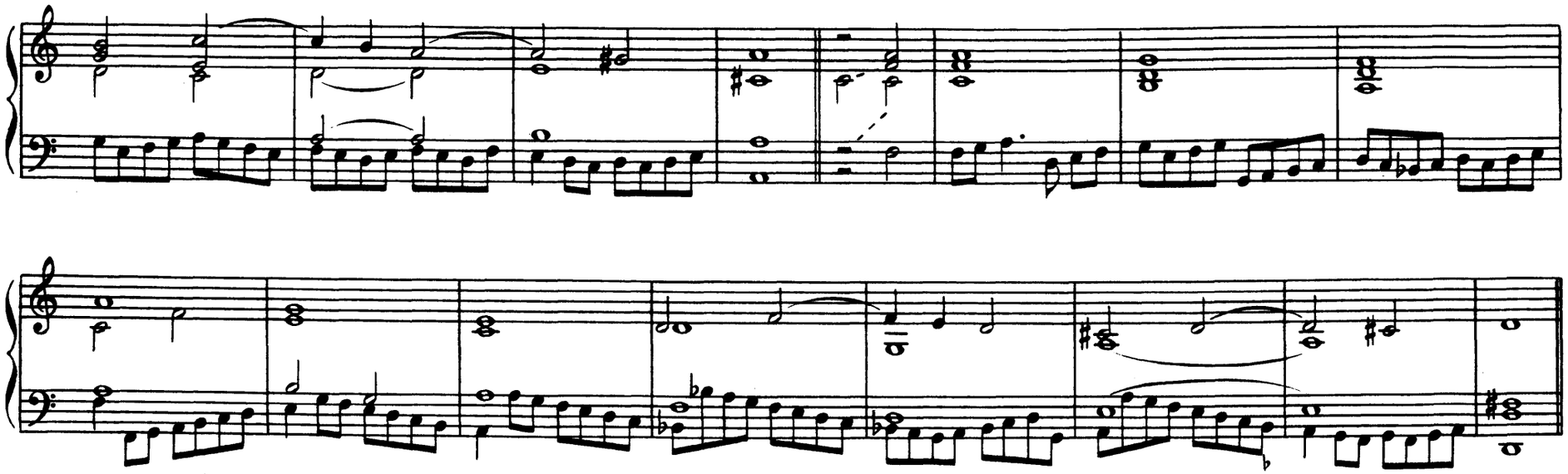
II: Glosado en el tiple



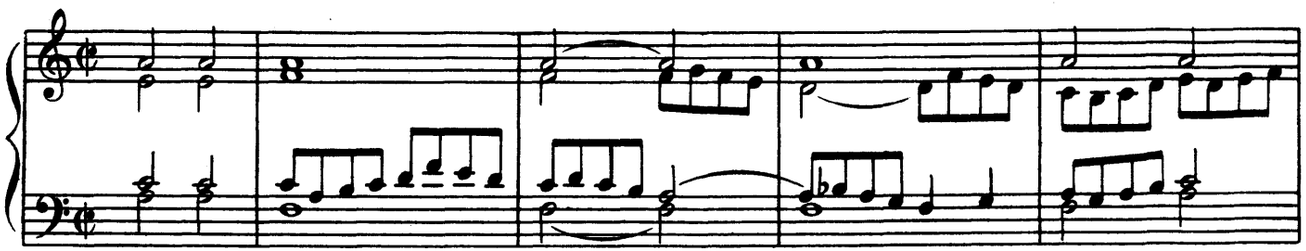
III: Glosado en el bajo

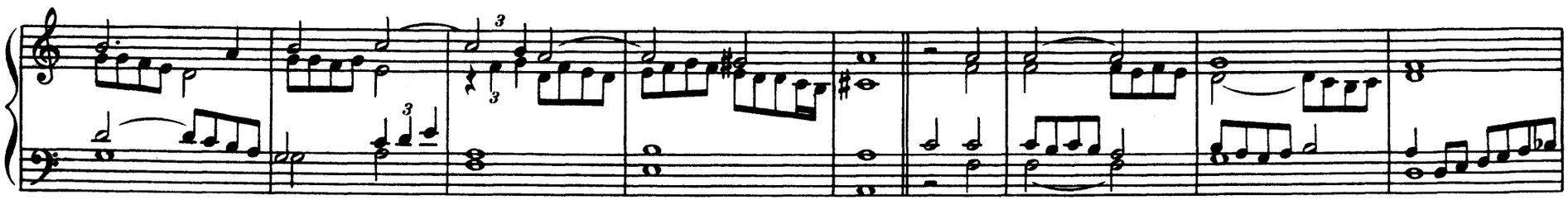


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

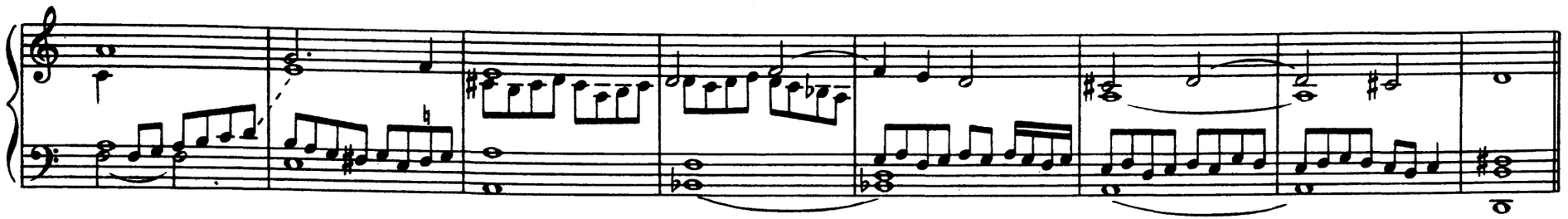


IV: Glosado en las voces intermedias



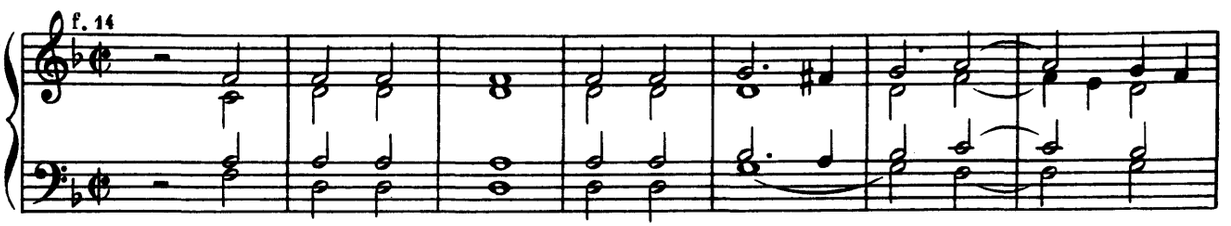


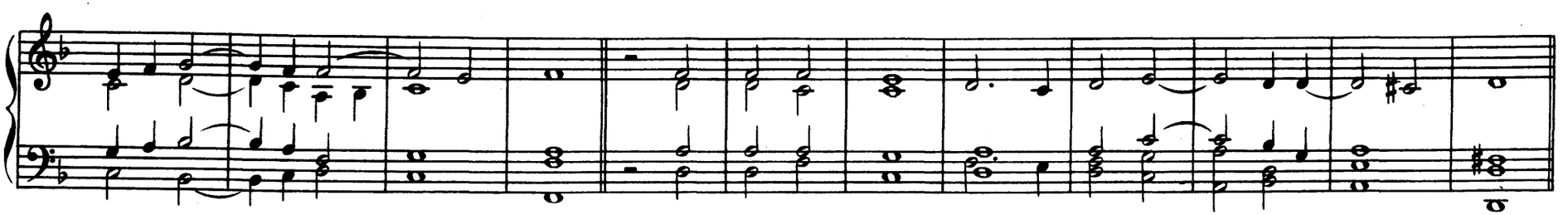
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



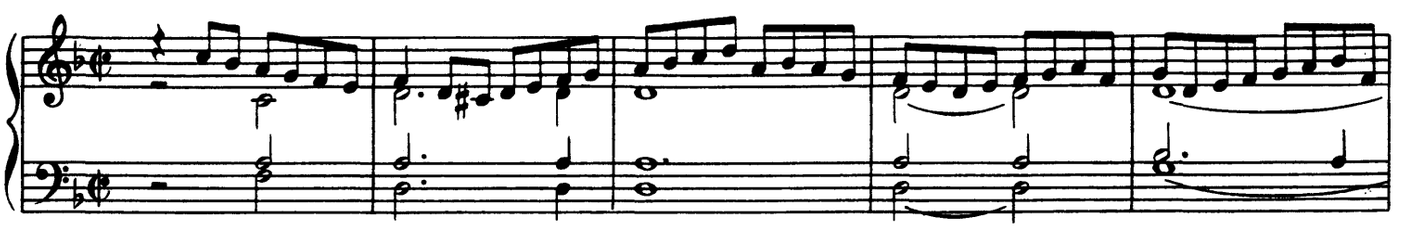
XXIV
Fabordones del segundo tono

I: Llano





II: Glosado en el tiple

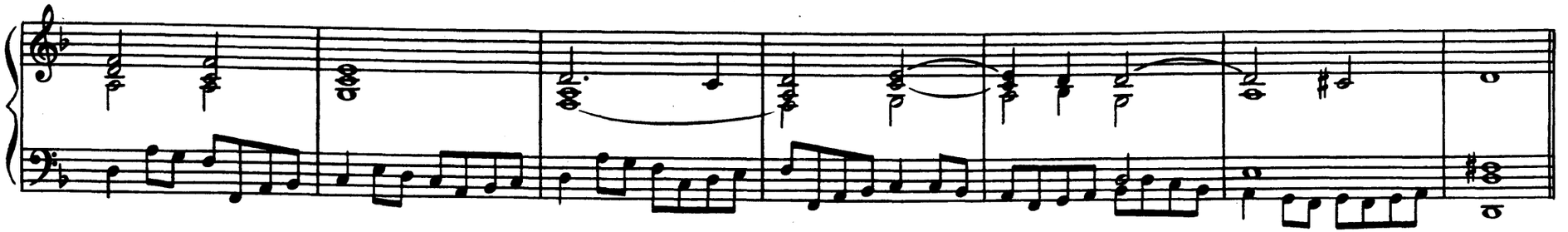


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

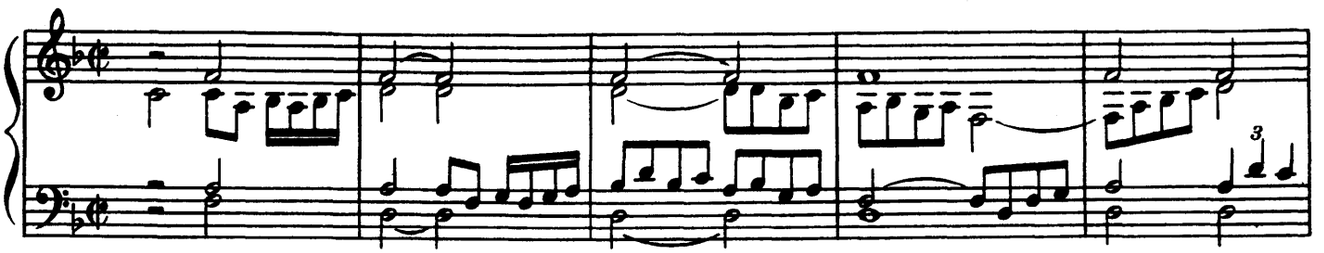
III: Glosado en el bajo

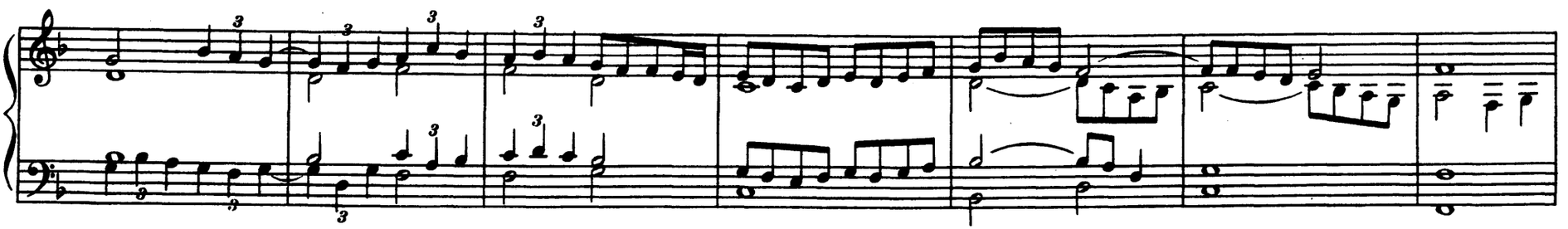
f. 14v

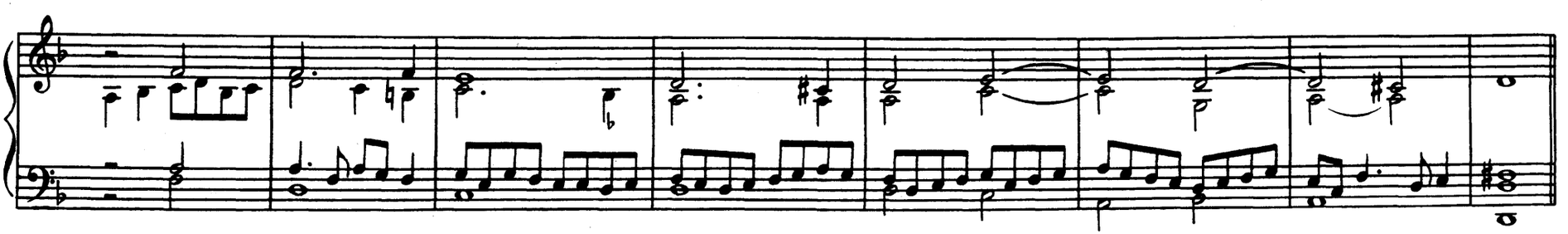
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



IV: Glosado en las voces intermedias



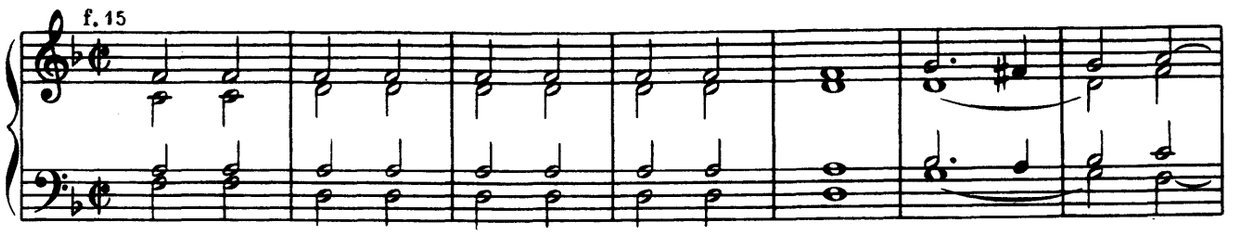


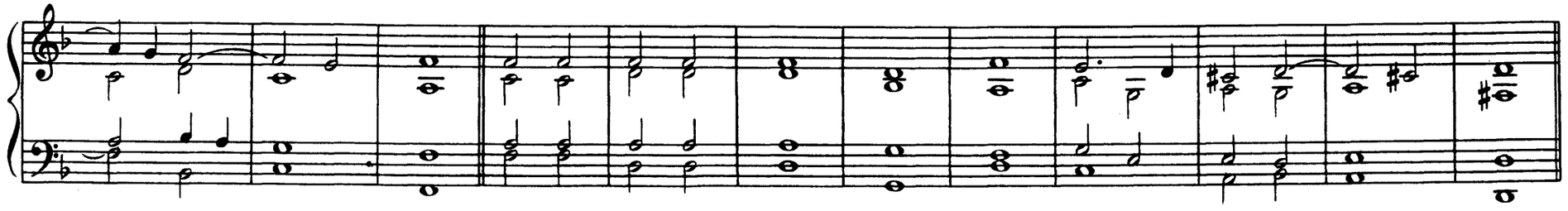


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

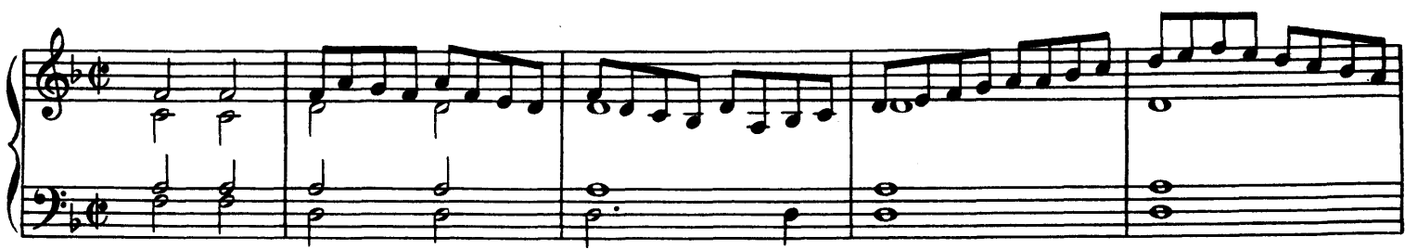
XXV
Fabordones del tercer tono

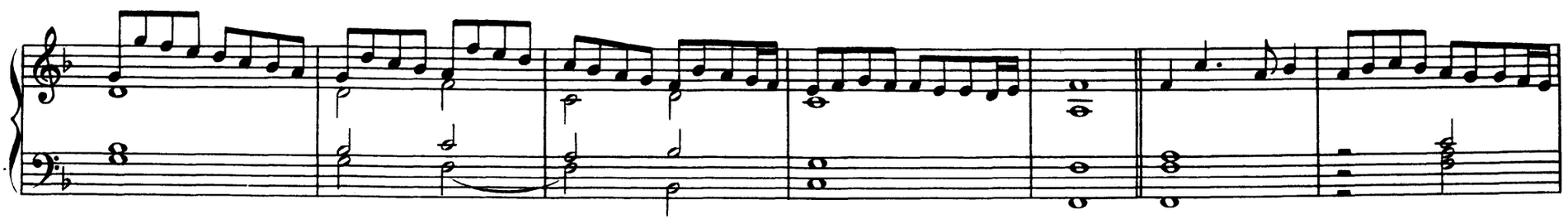
I: Llano



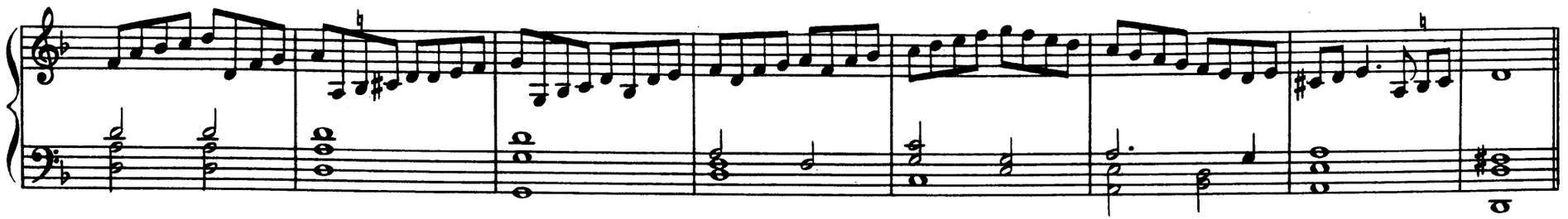


II: Glosado en el tiple

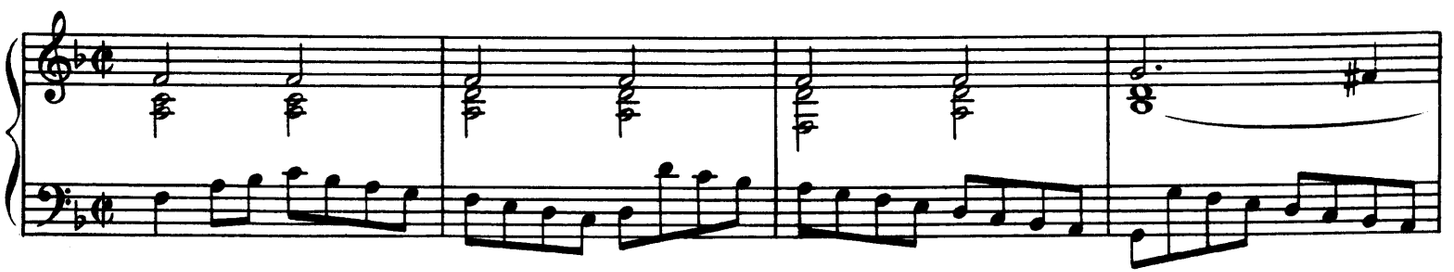


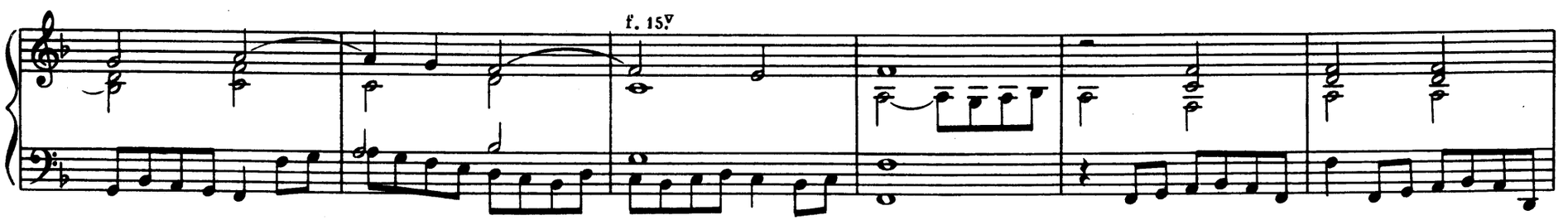


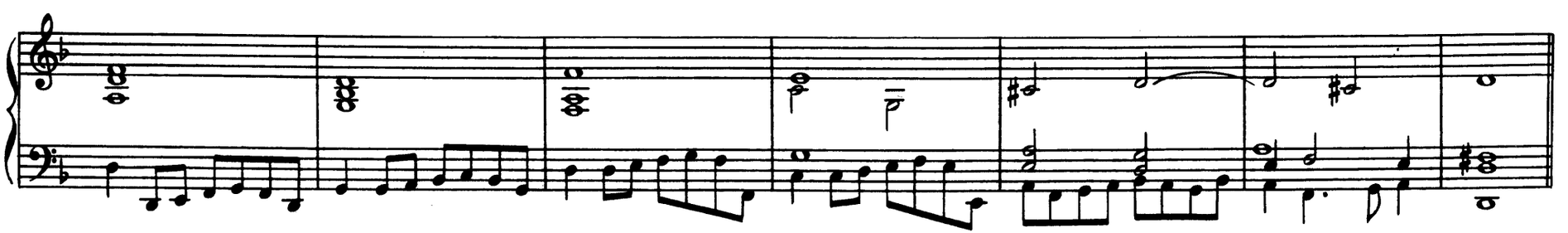
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



III: Glosado en el bajo

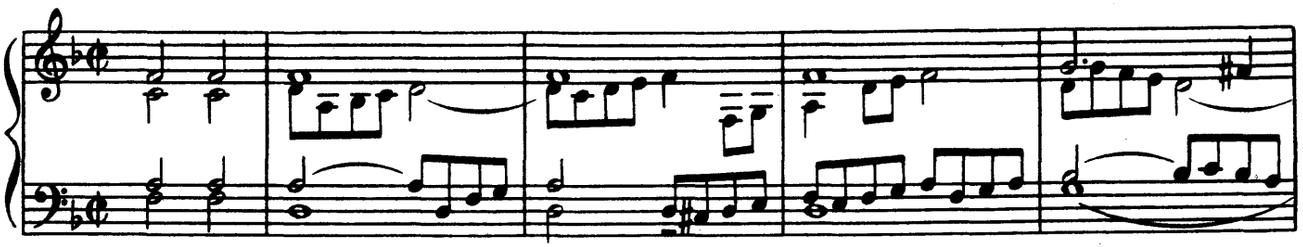


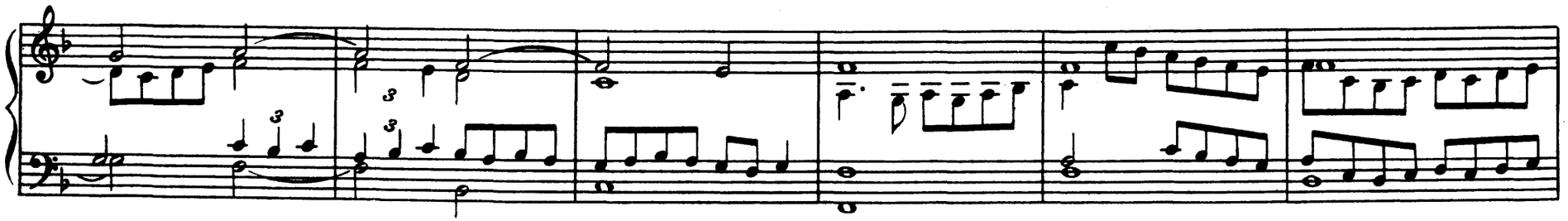


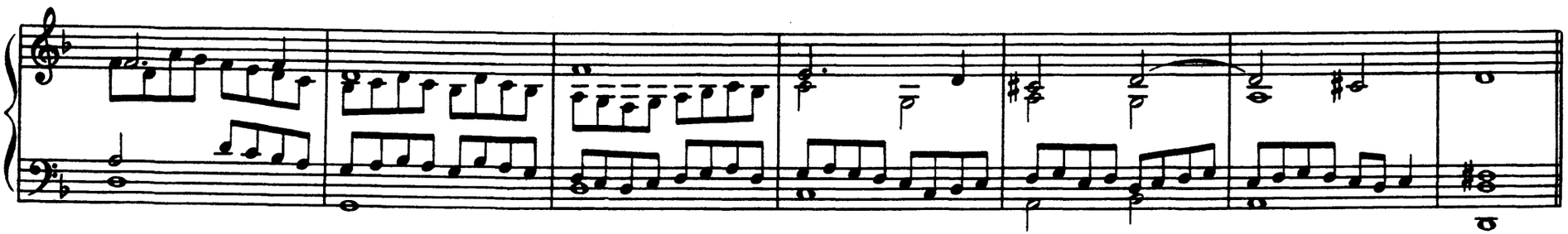


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

IV: Glosado en las voces intermedias

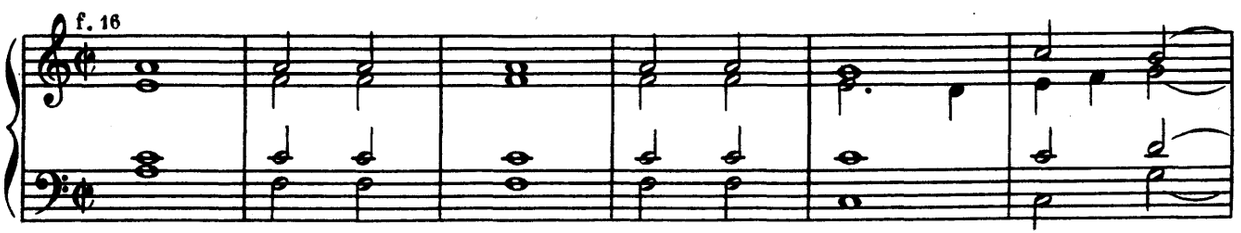




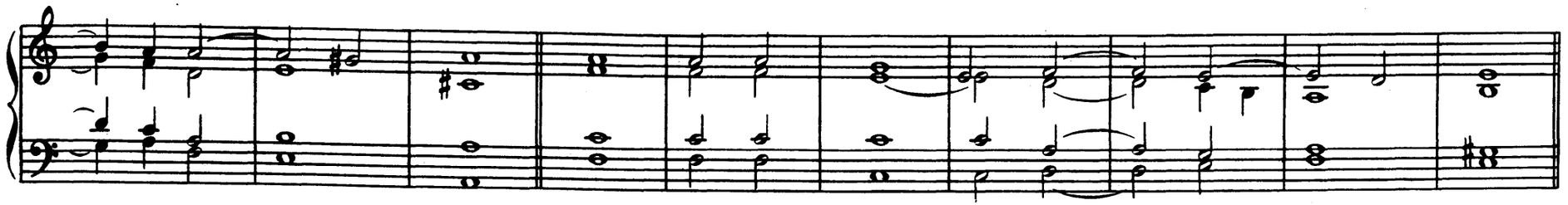


XXVI
Fabordones del cuarto tono

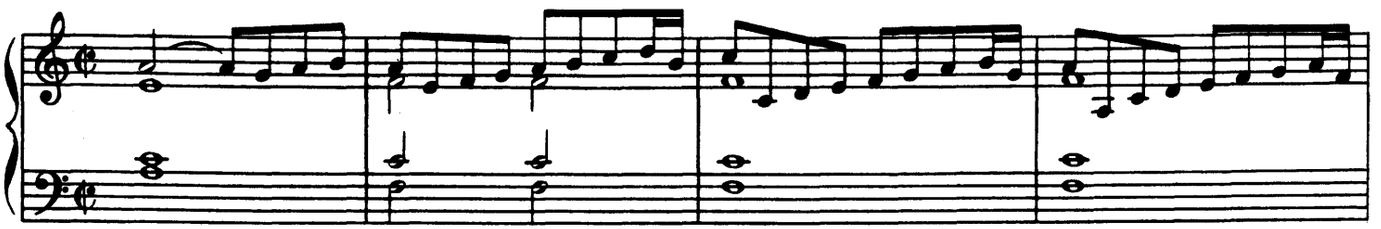
I: Llano

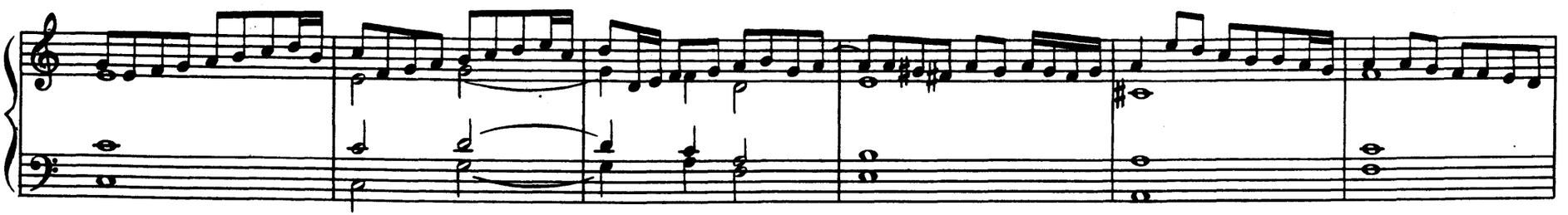


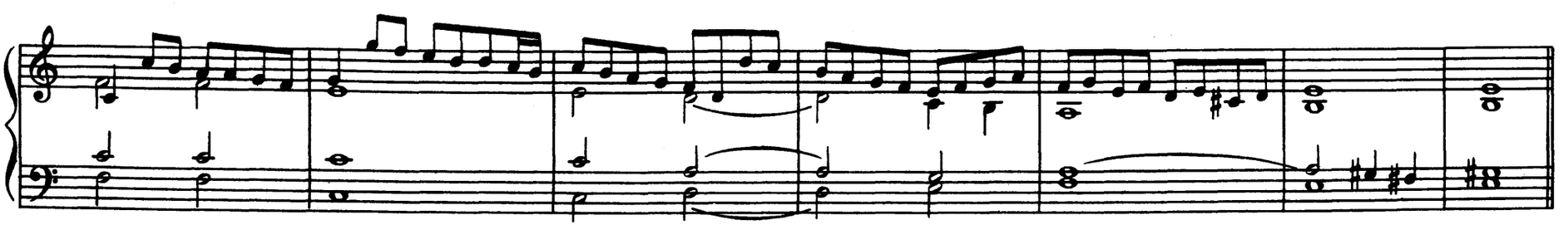
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



II: Glosado en el tiple

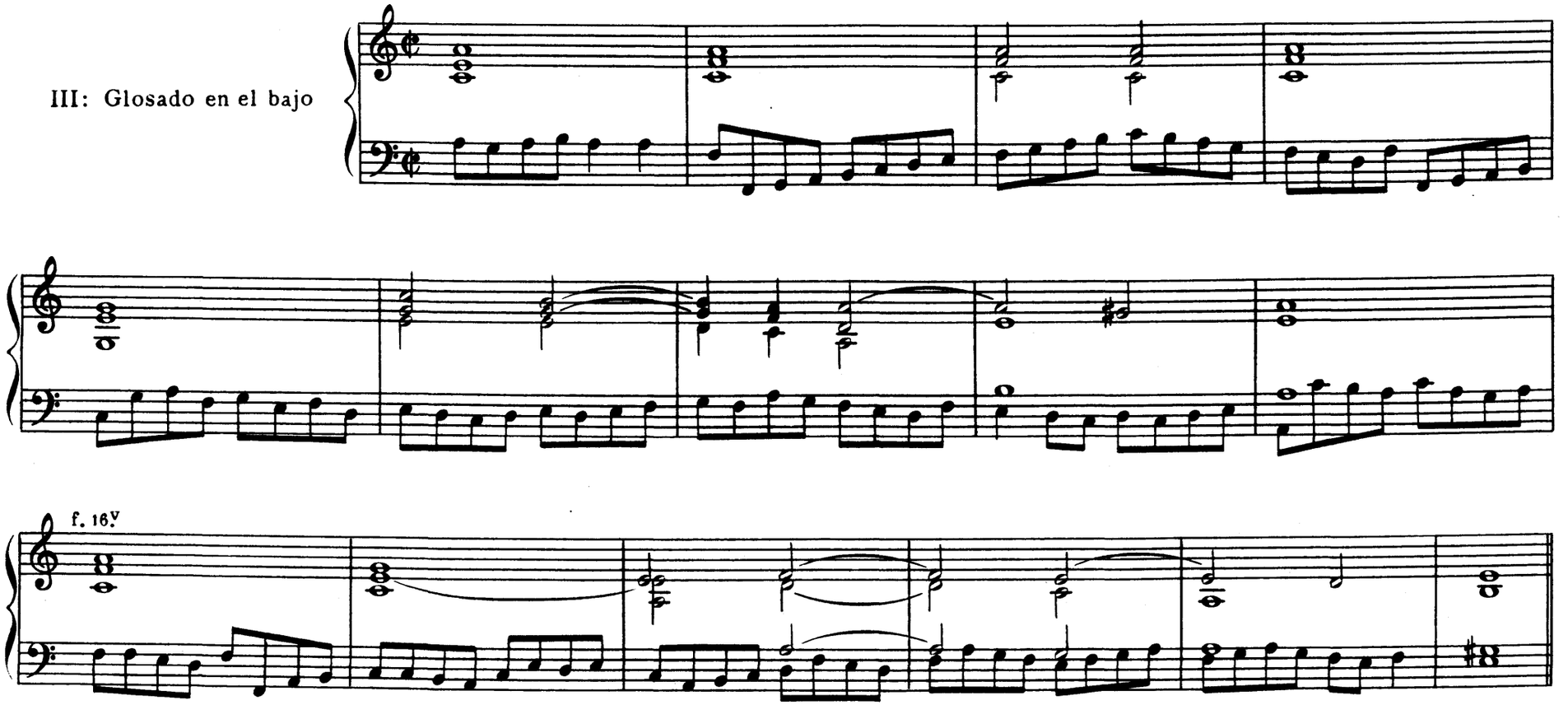




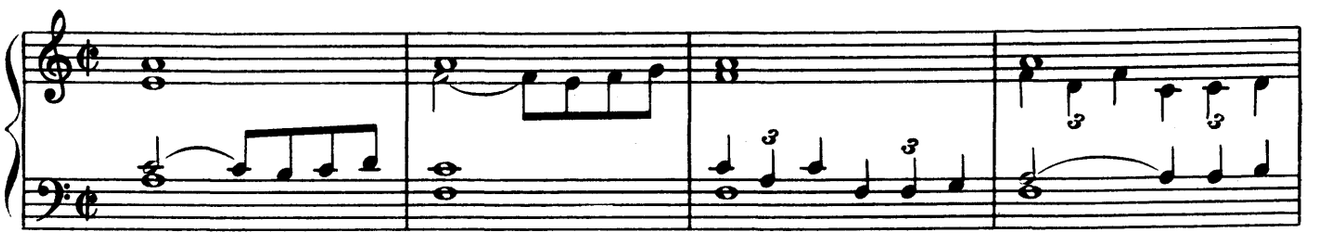


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

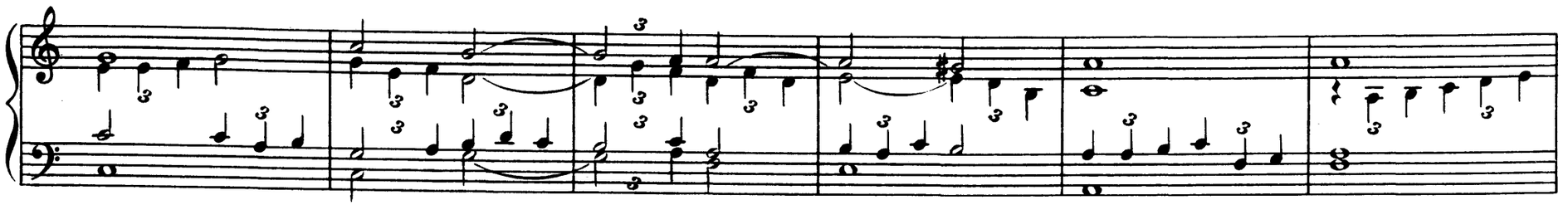
III: Glosado en el bajo

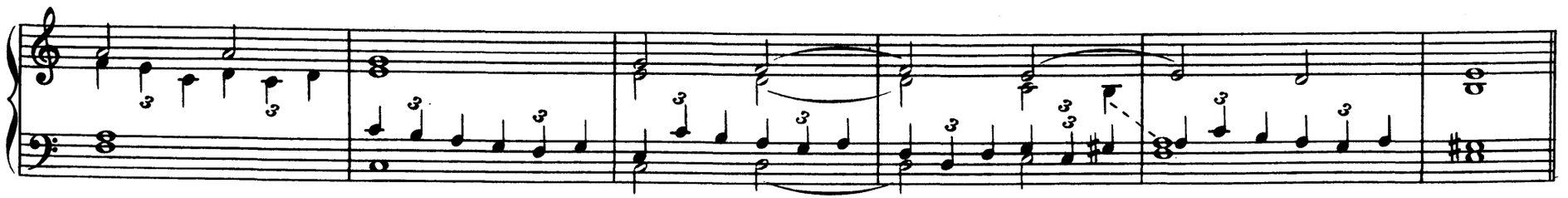


IV: Glosado en las voces intermedias

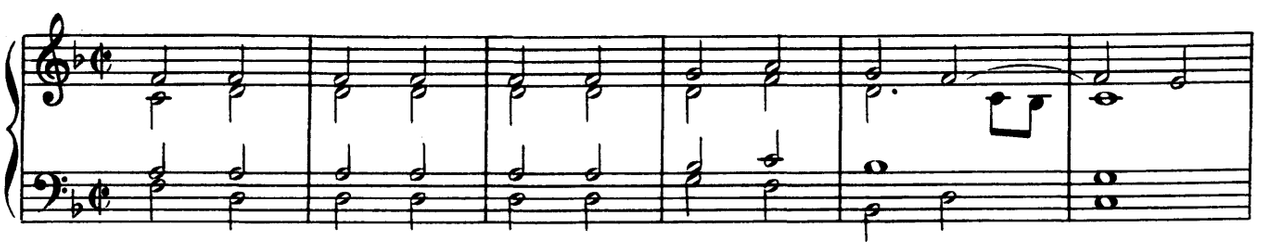


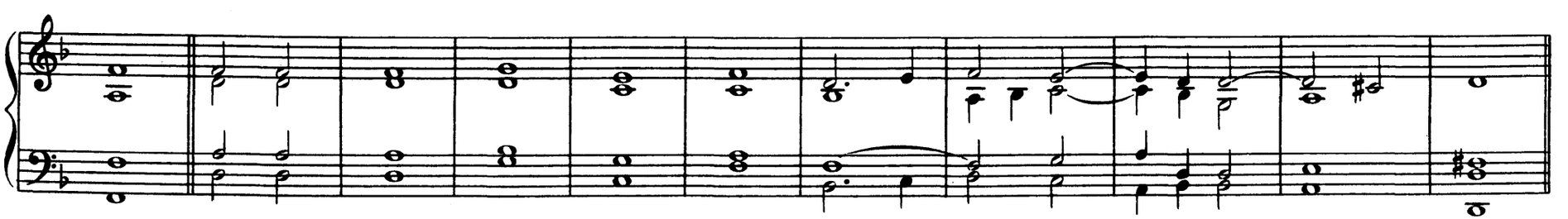
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados





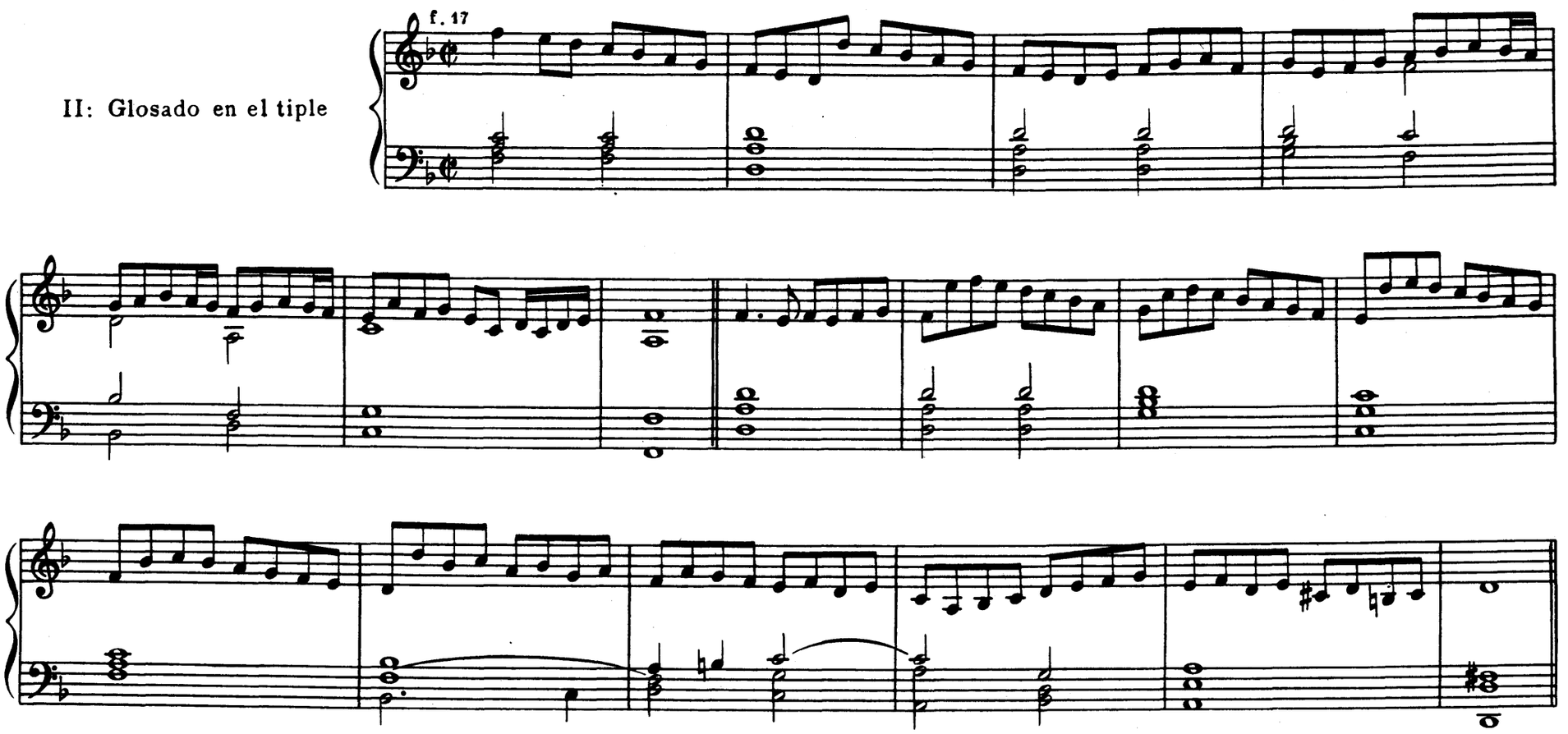
XXVII
Fabordones del quinto tono
I: Llano



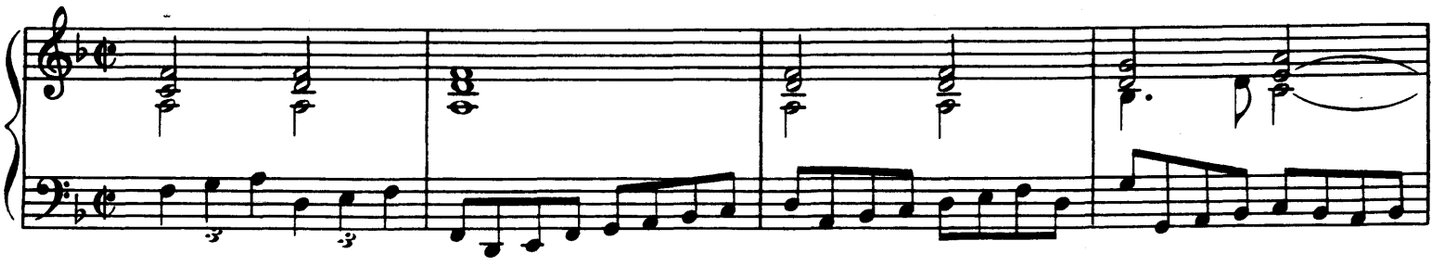


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

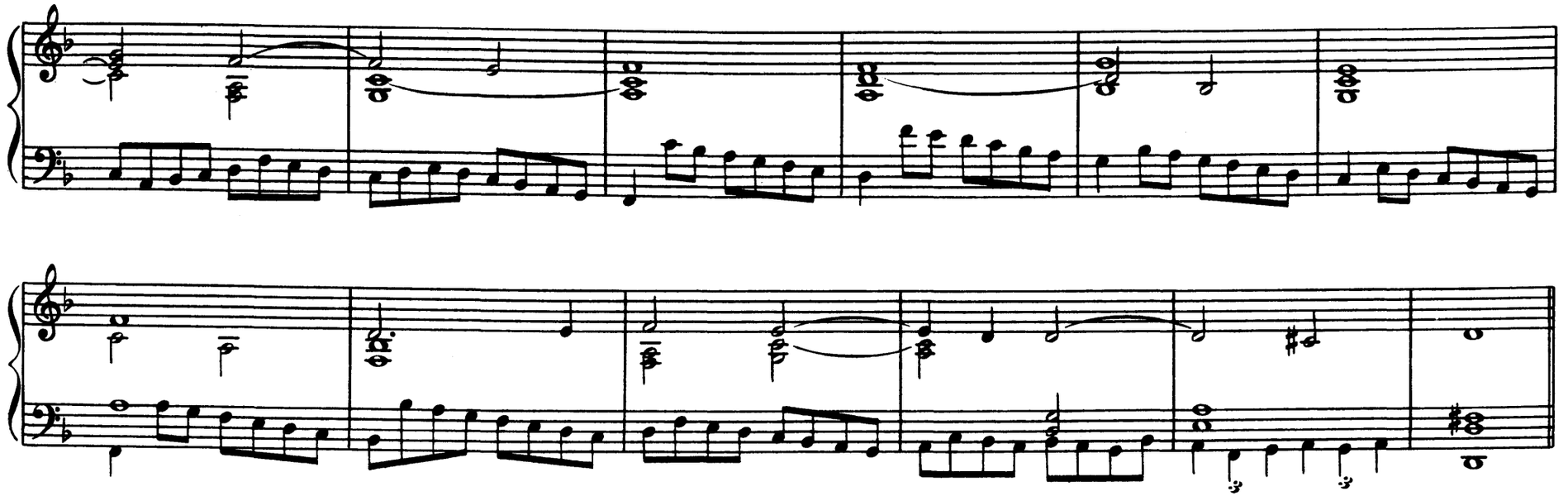
II: Glosado en el tiple



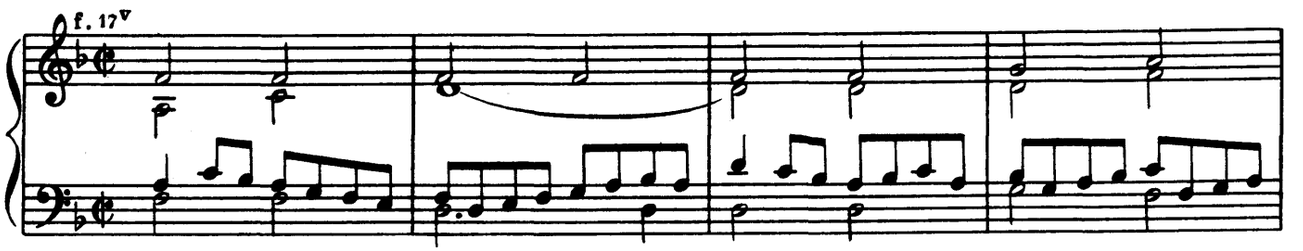
III: Glosado en el bajo

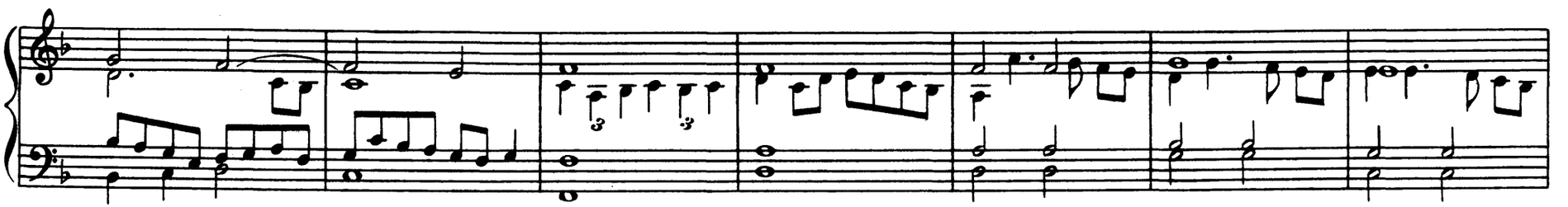


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

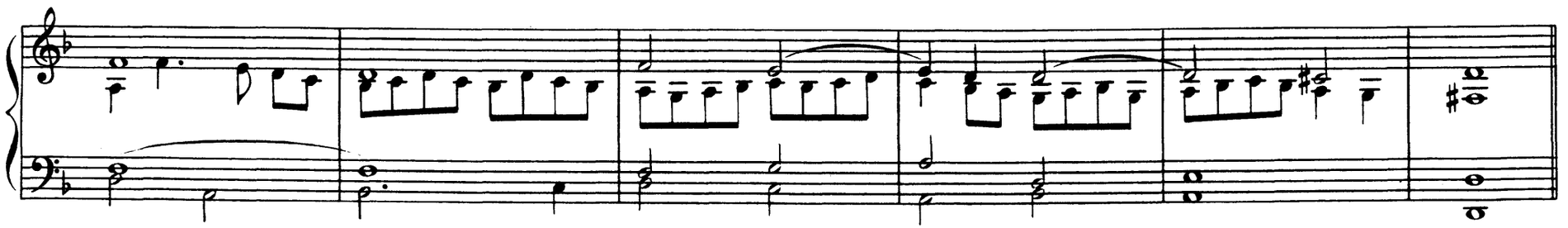


IV: Glosado en las voces intermedias

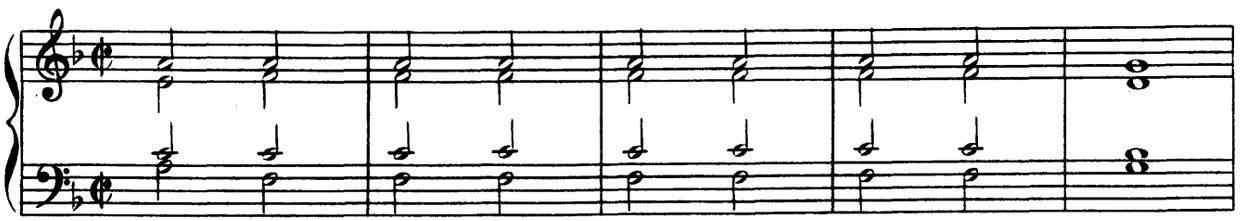


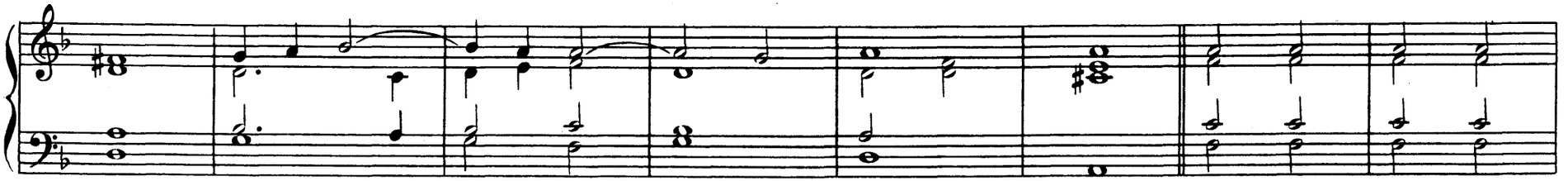


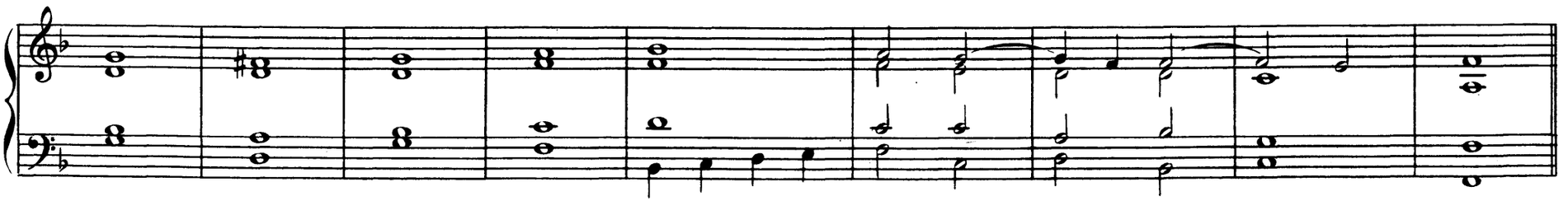
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



XXVIII
Fabordones del sexto tono
I: Llano

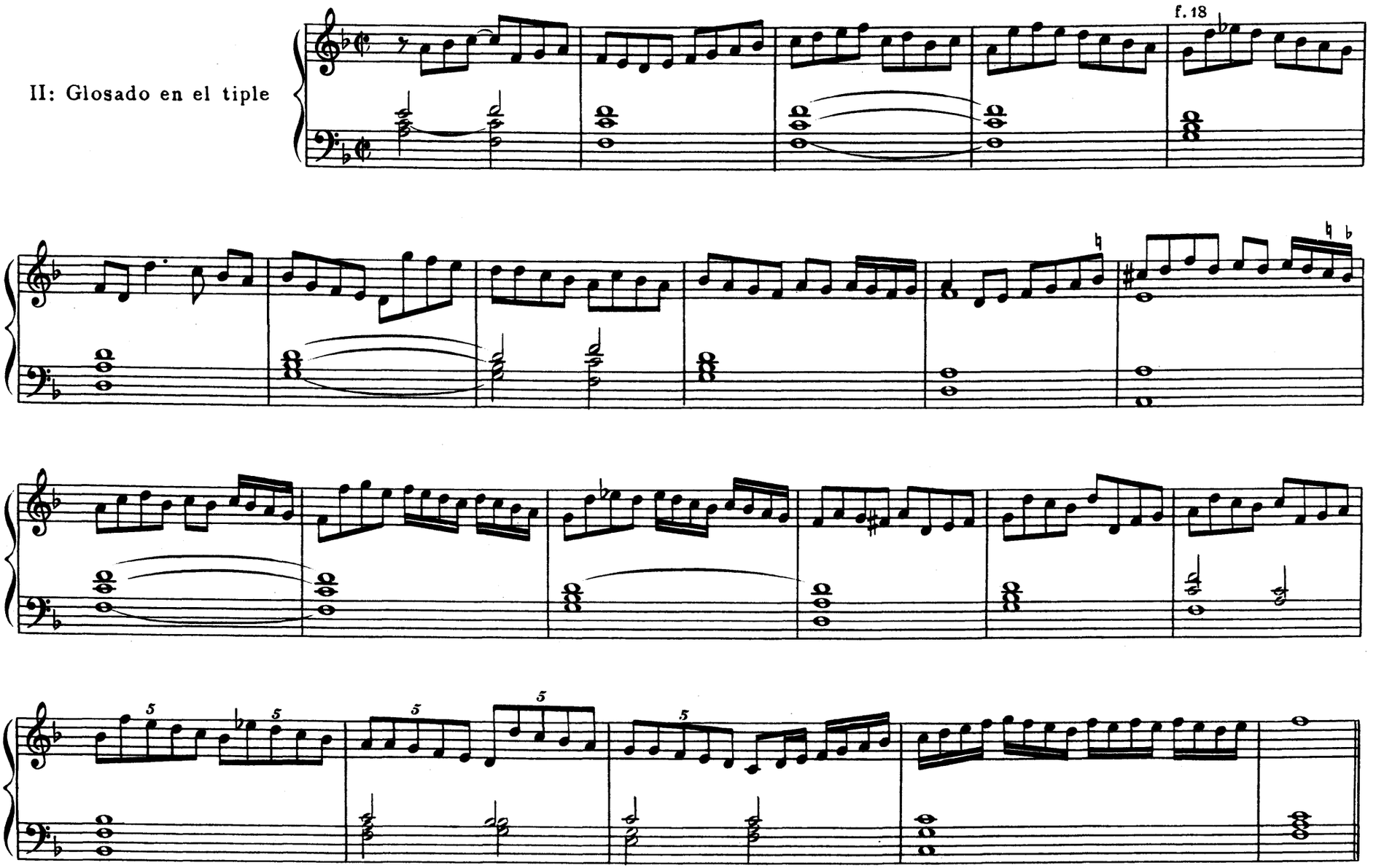






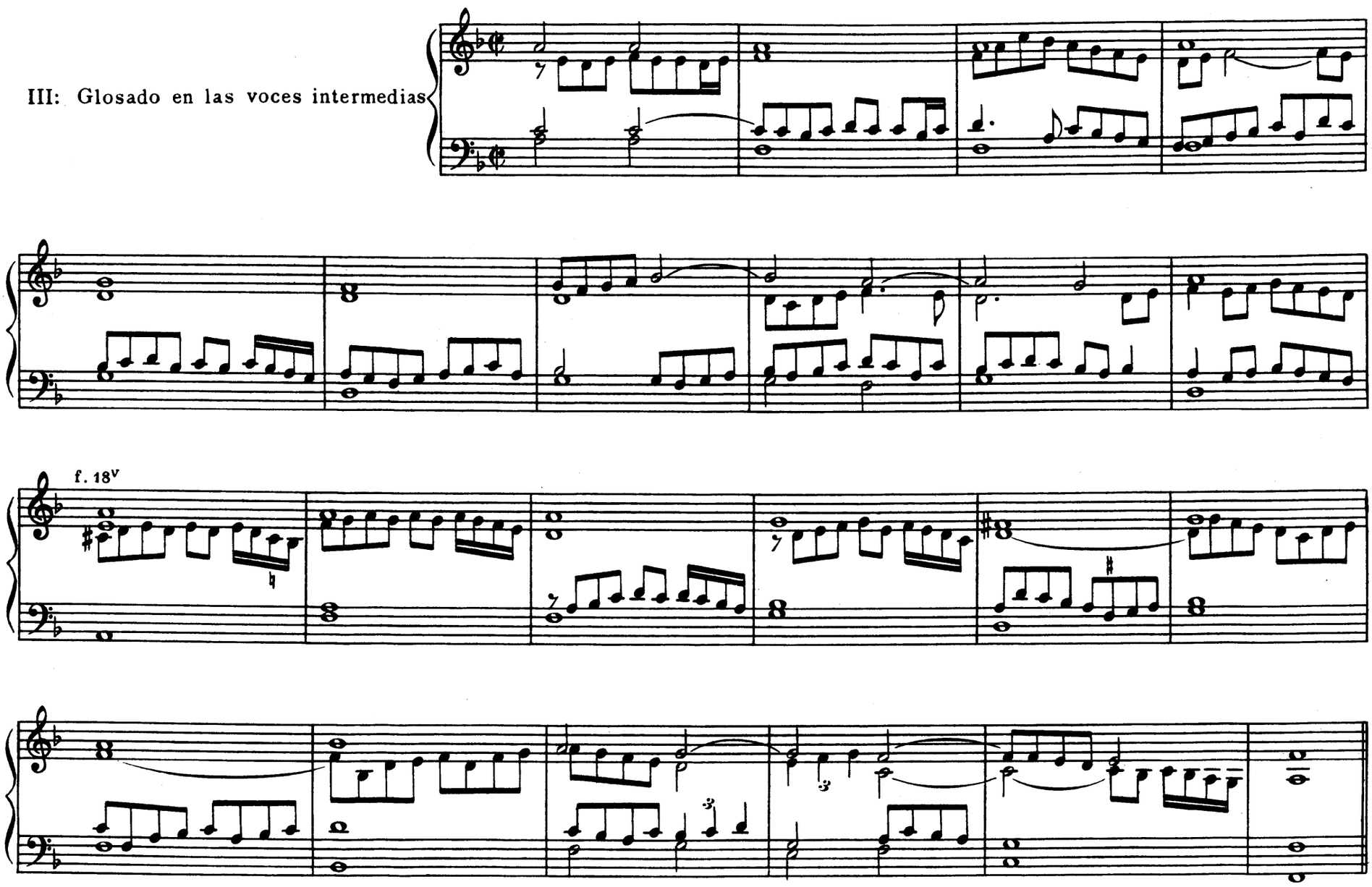
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

II: Glosado en el tiple



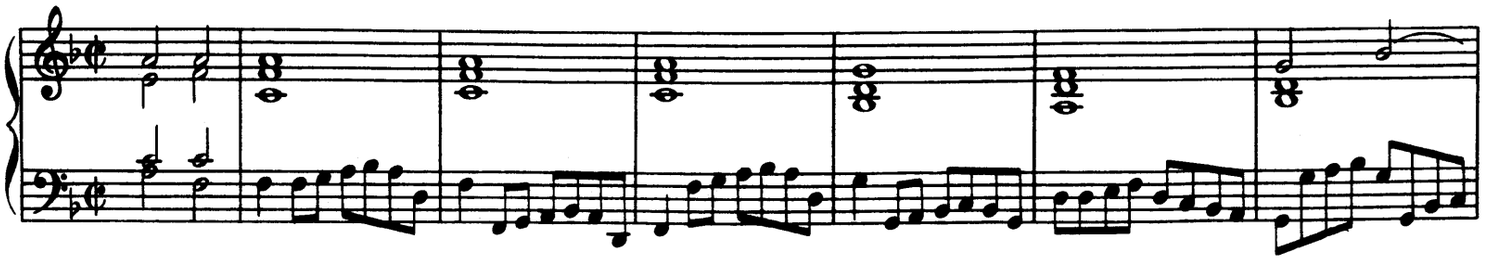
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

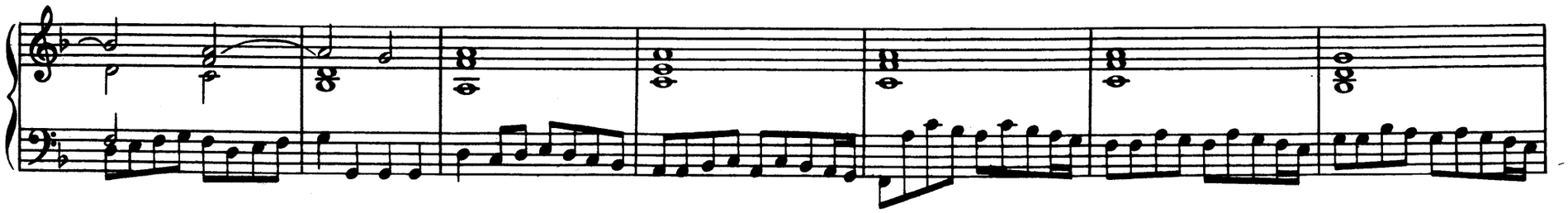
III: Glosado en las voces intermedias

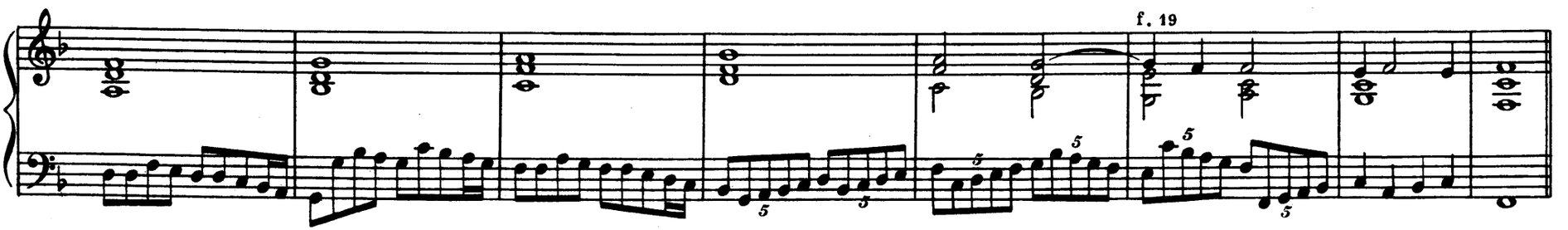


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

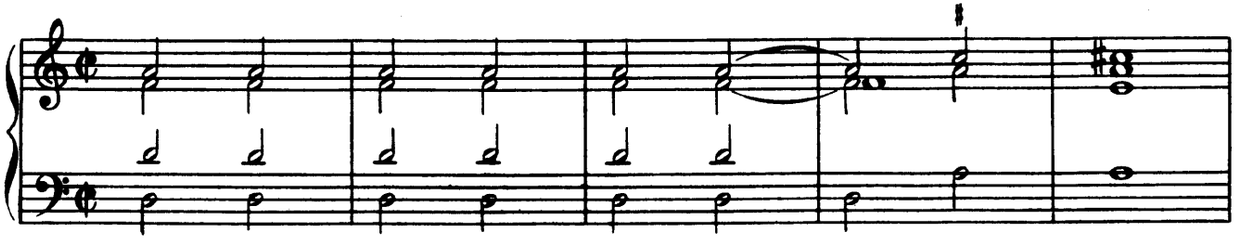
IV: Closado en el bajo



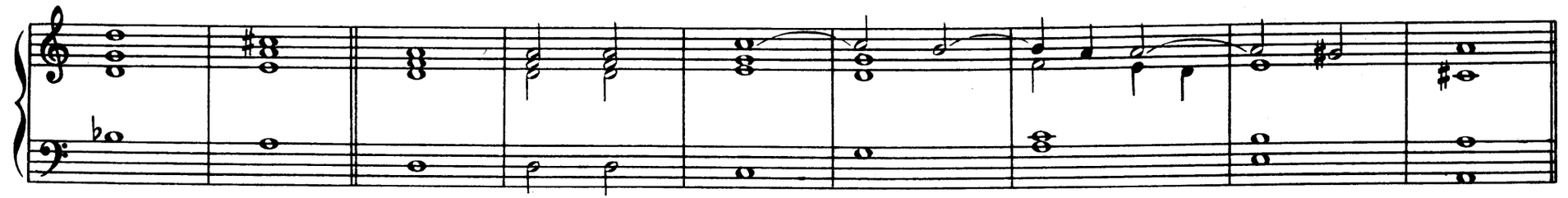




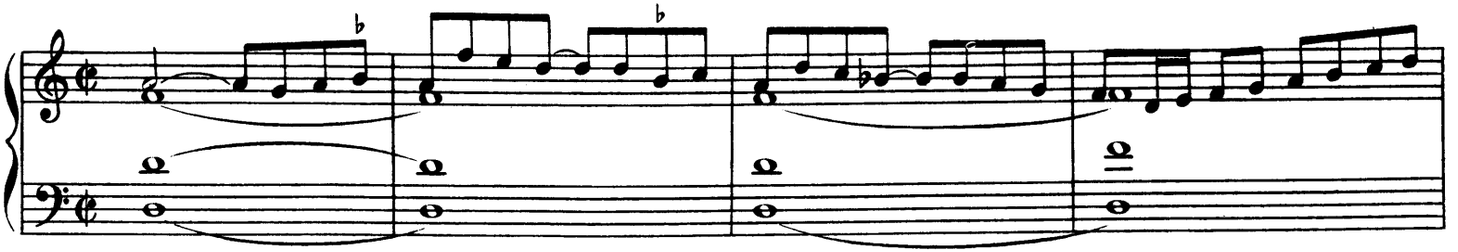
XXIX
Fabordones del séptimo tono
I: Llano

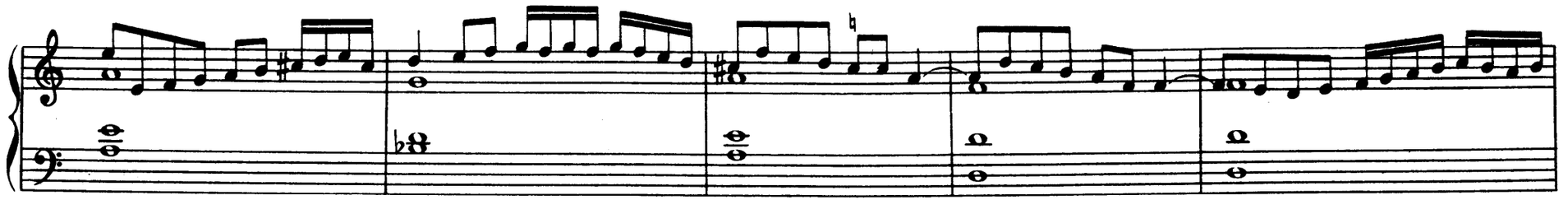


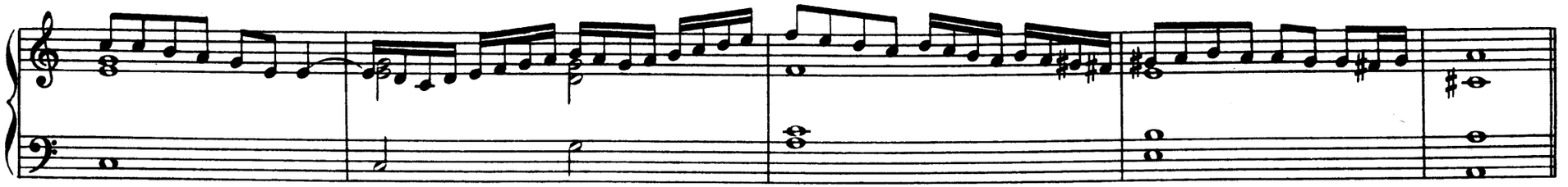
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



II: Glosado en el tiple

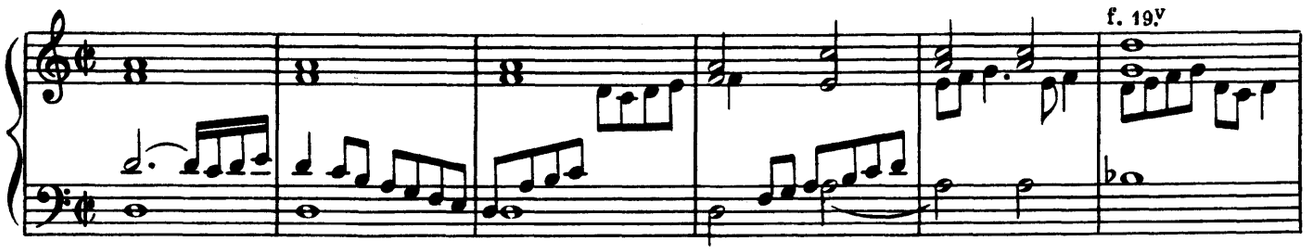


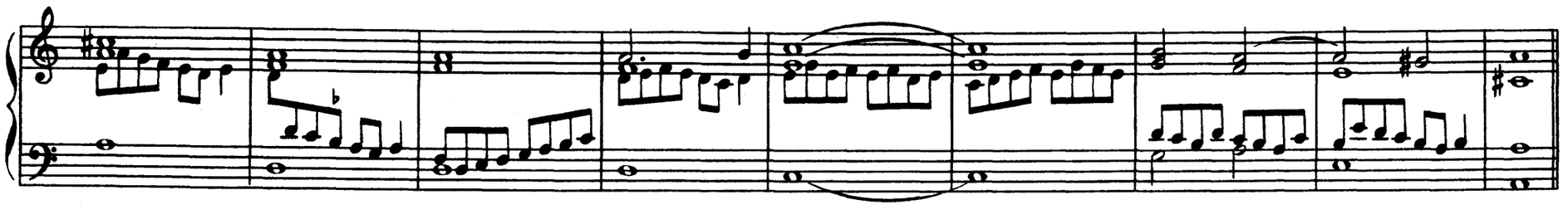




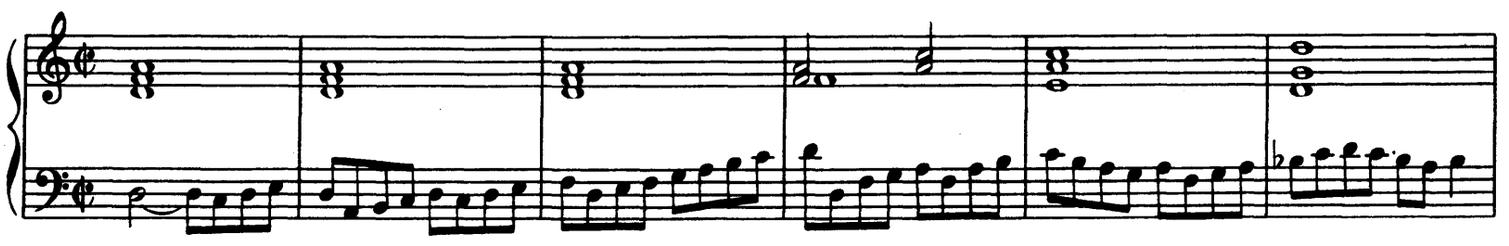
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

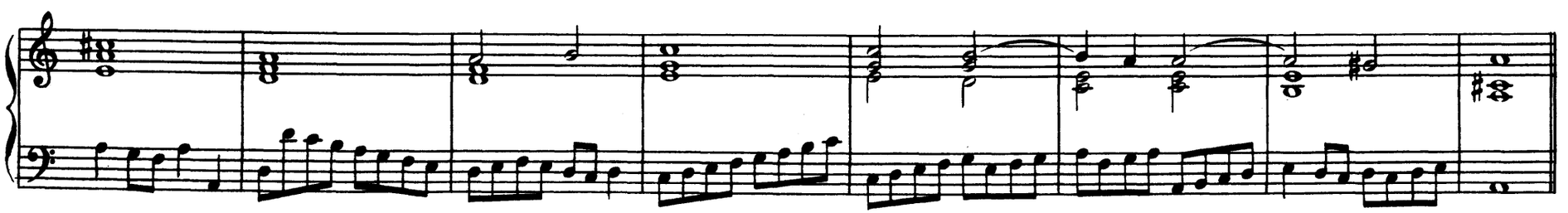
III: Glosado en las voces intermedias





IV: Glosado en el bajo



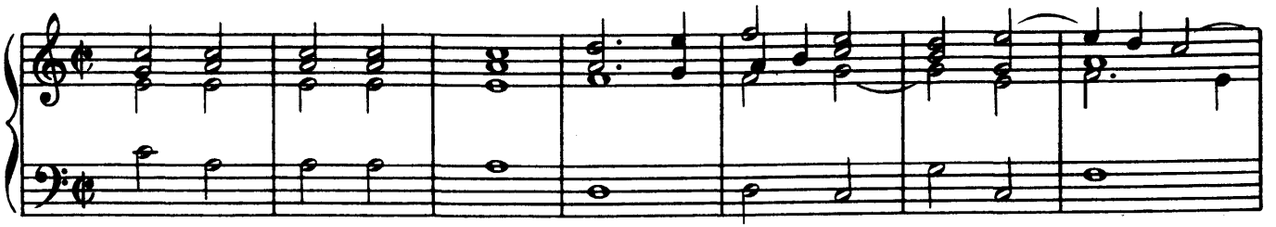


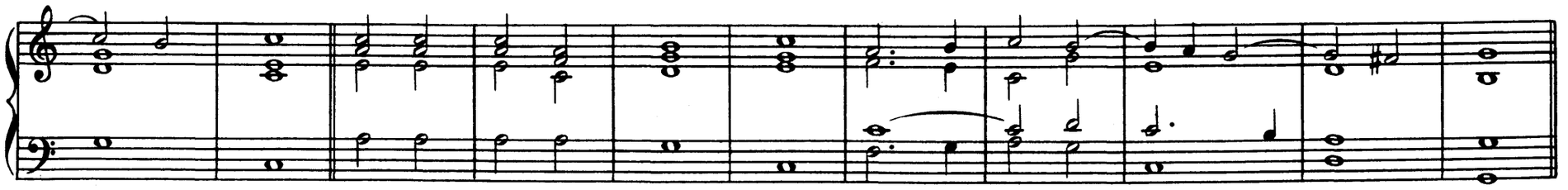
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

XXX

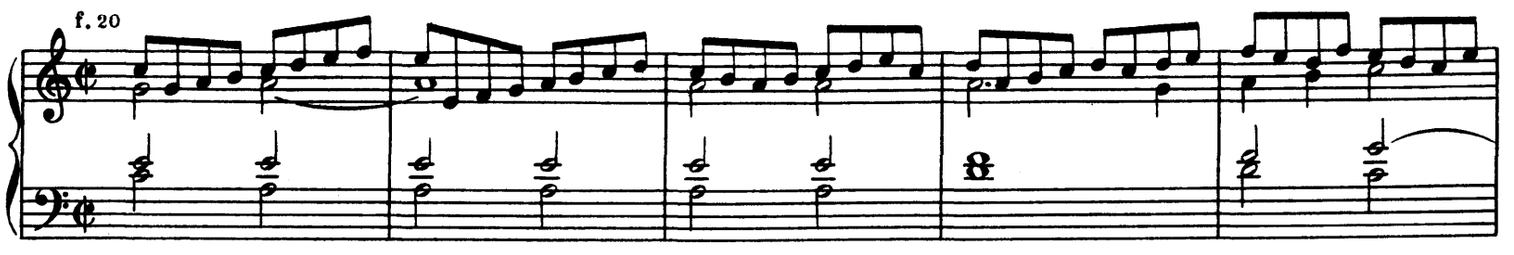
Fabordones del octavo tono

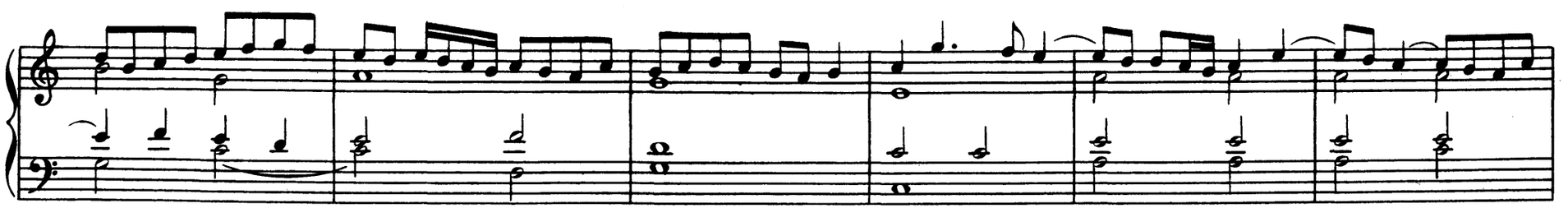
I: Llano



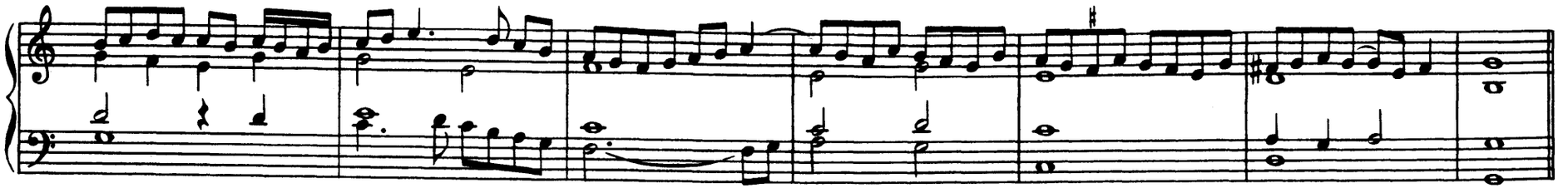


II: Glosado en el tiple

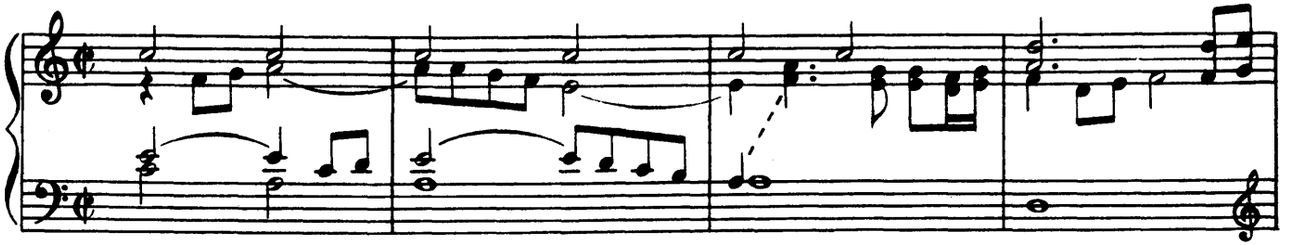


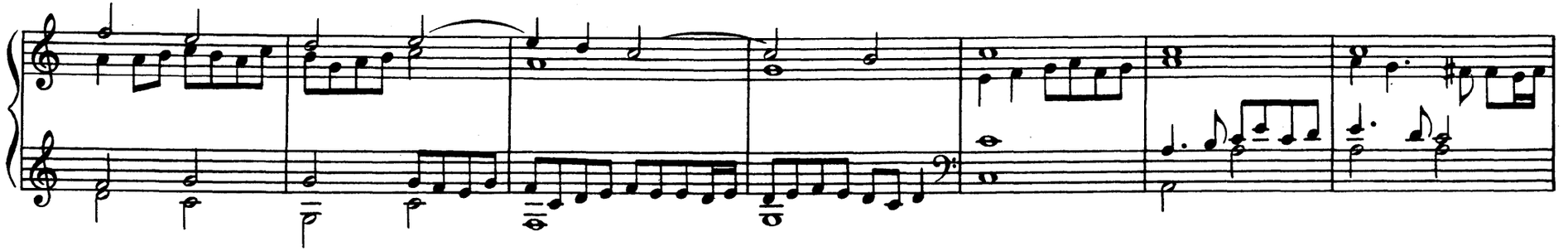


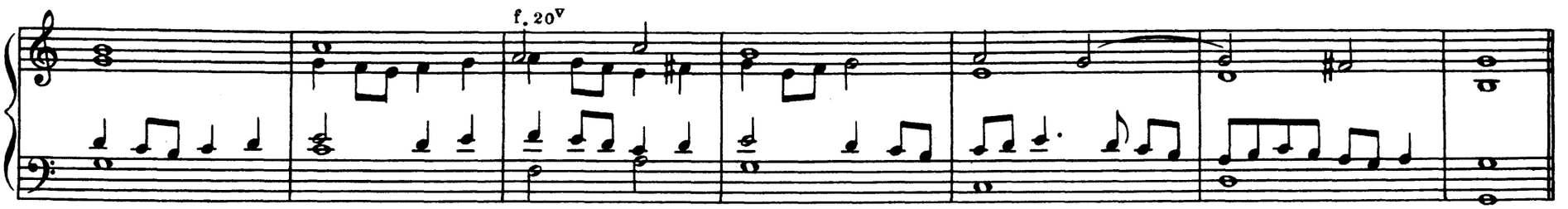
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



III: Glosado en las voces intermedias

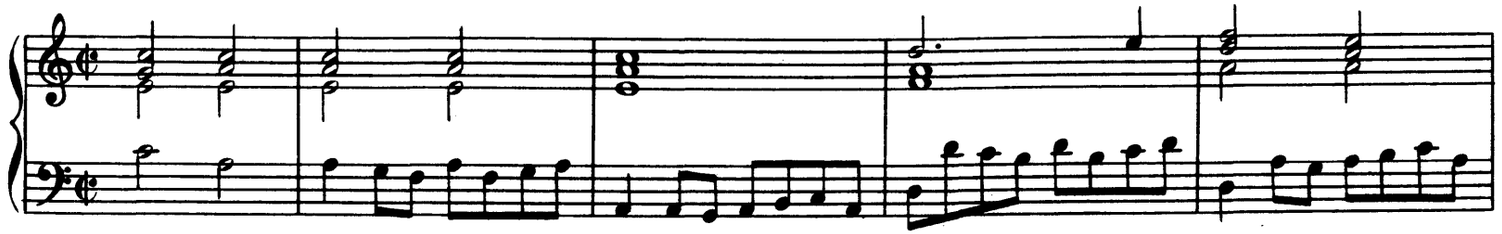


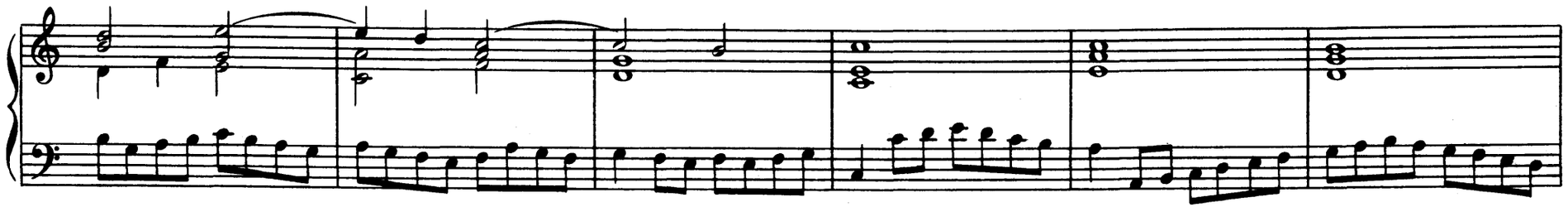


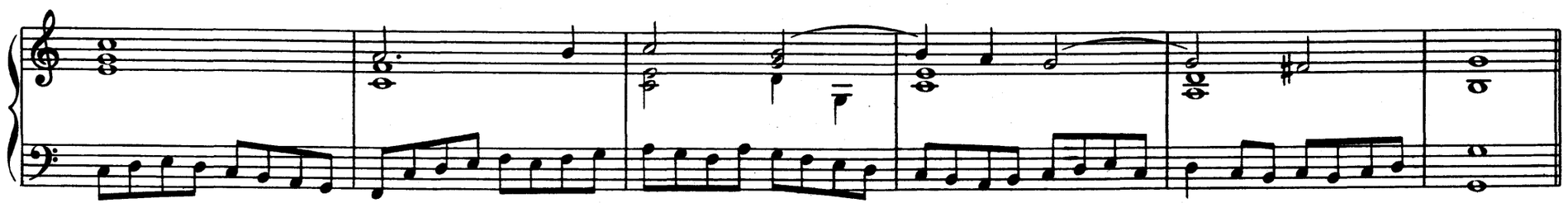


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

IV: Glosado en el bajo

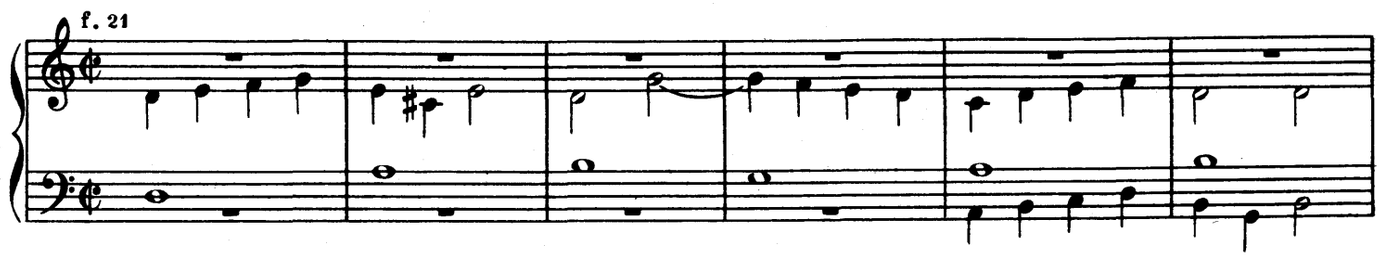




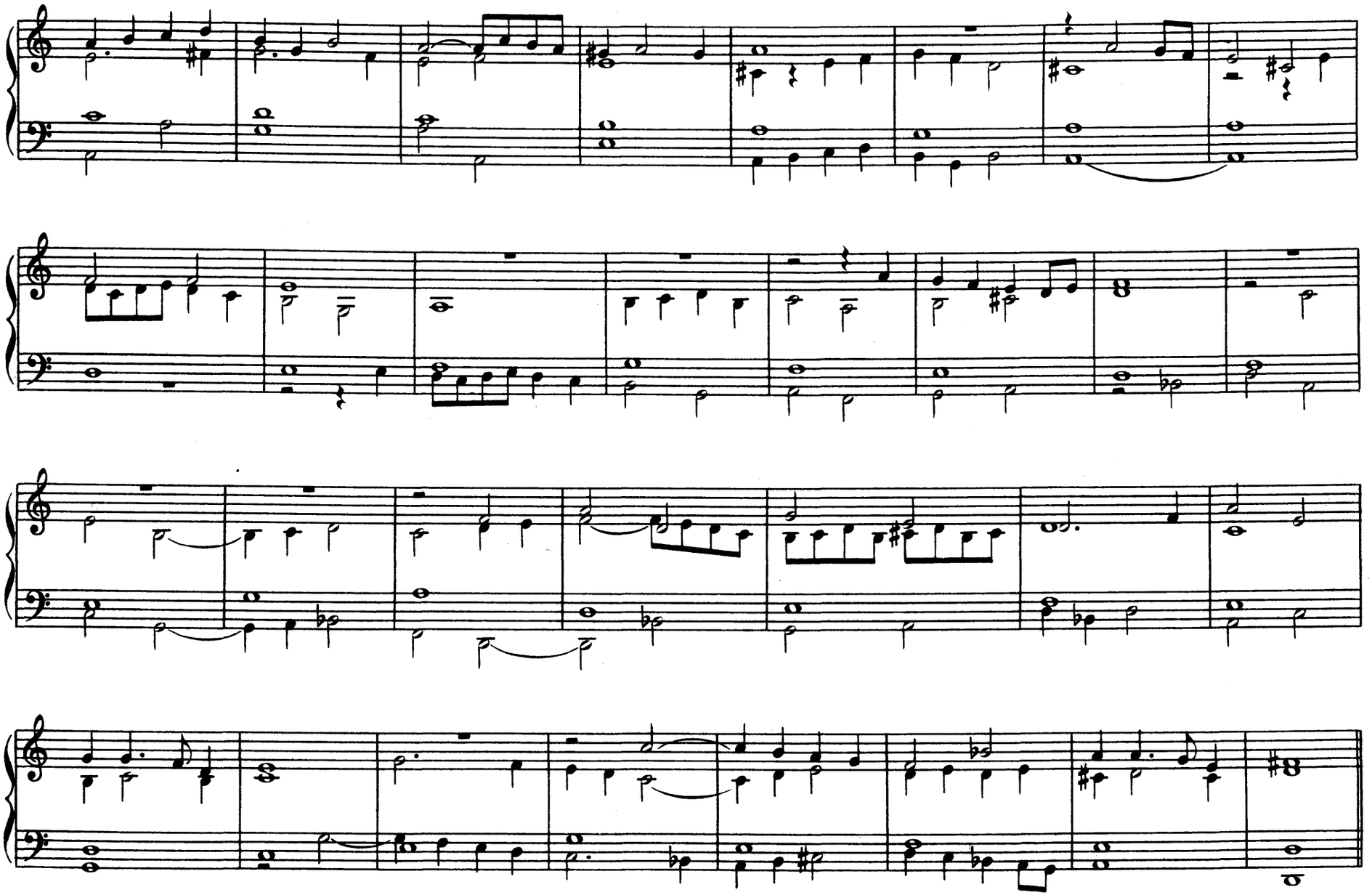


XXXI
Himno X
Ave maris stella VII

f. 21

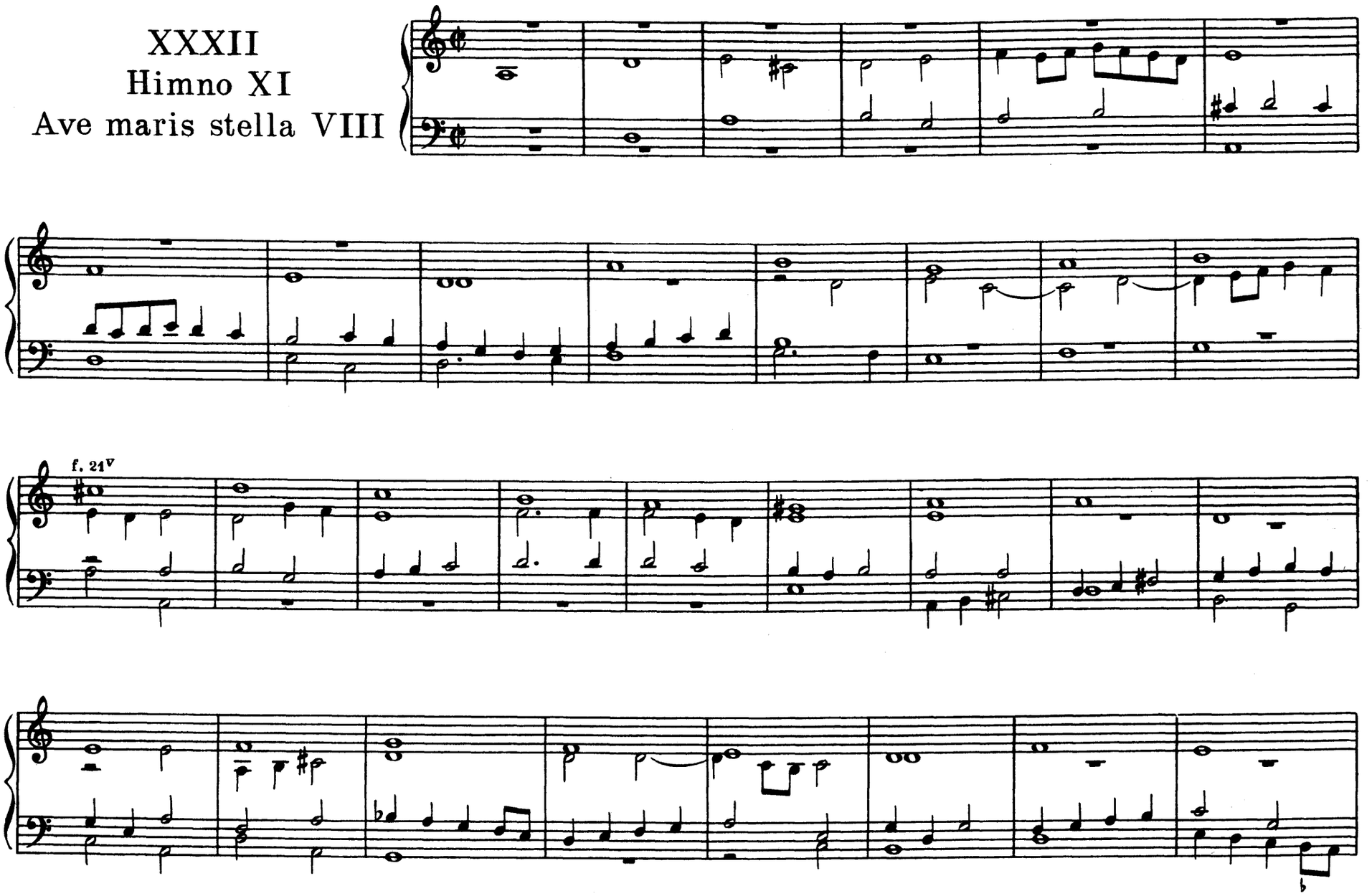


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

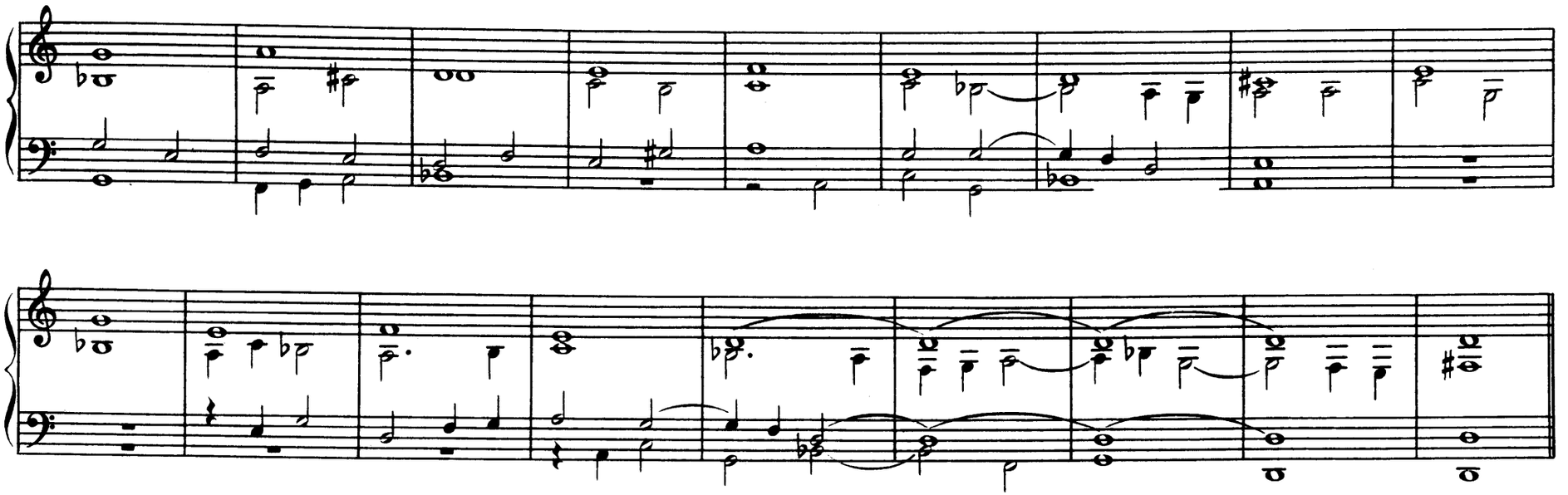


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

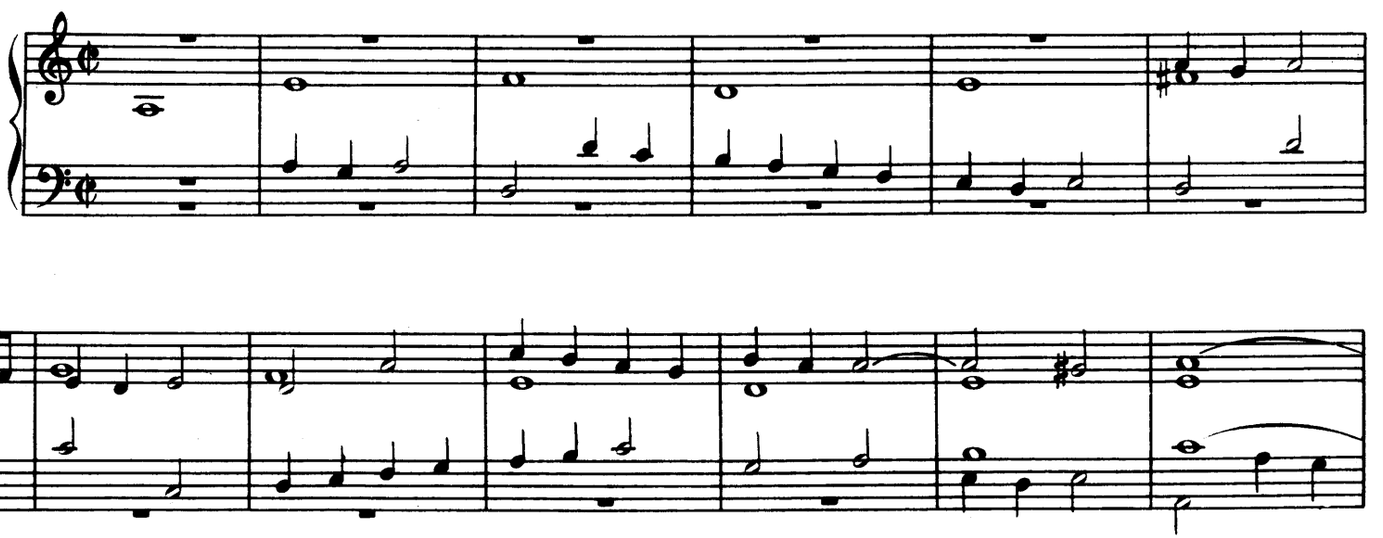
XXXII
Himno XI
Ave maris stella VIII



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



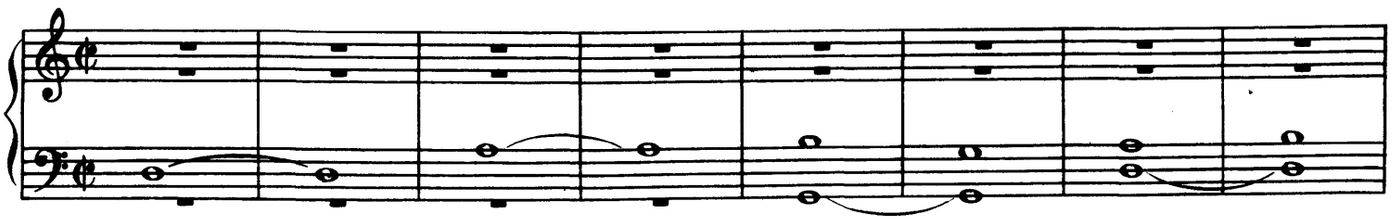
XXXIII
Himno XII
Ave maris stella IX



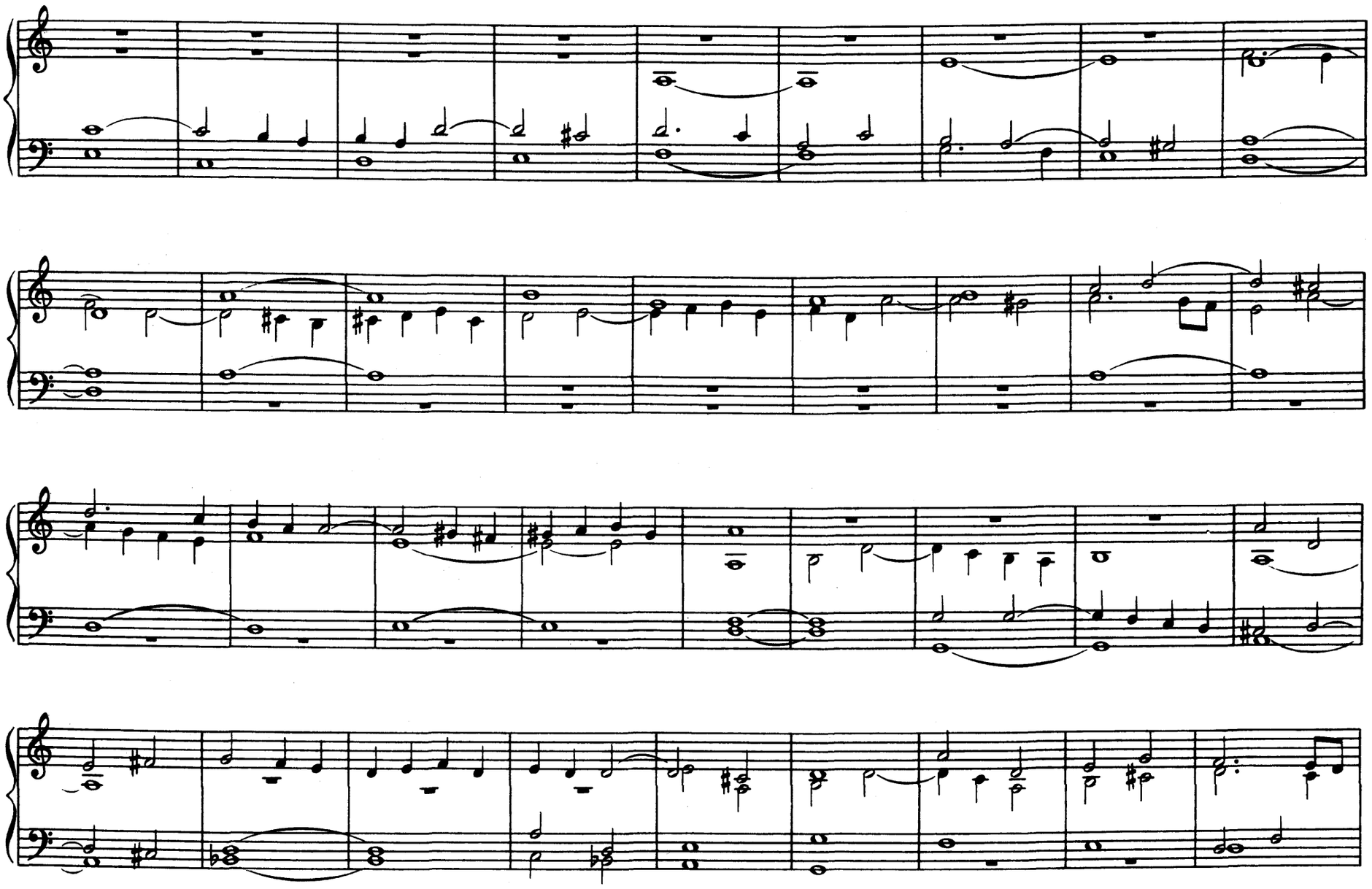
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

f. 22

XXXIV
Himno XIII
Ave maris stella X

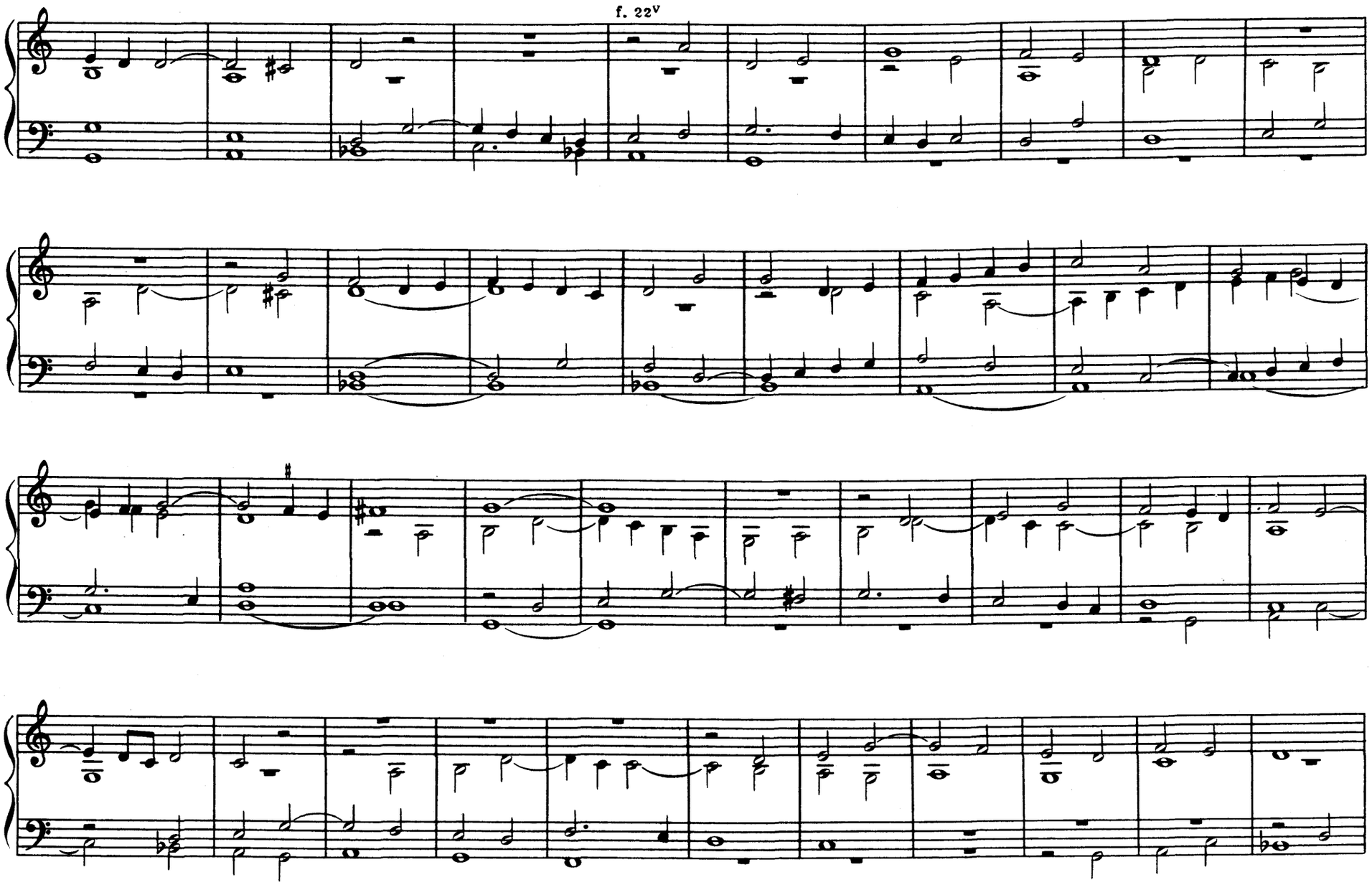


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

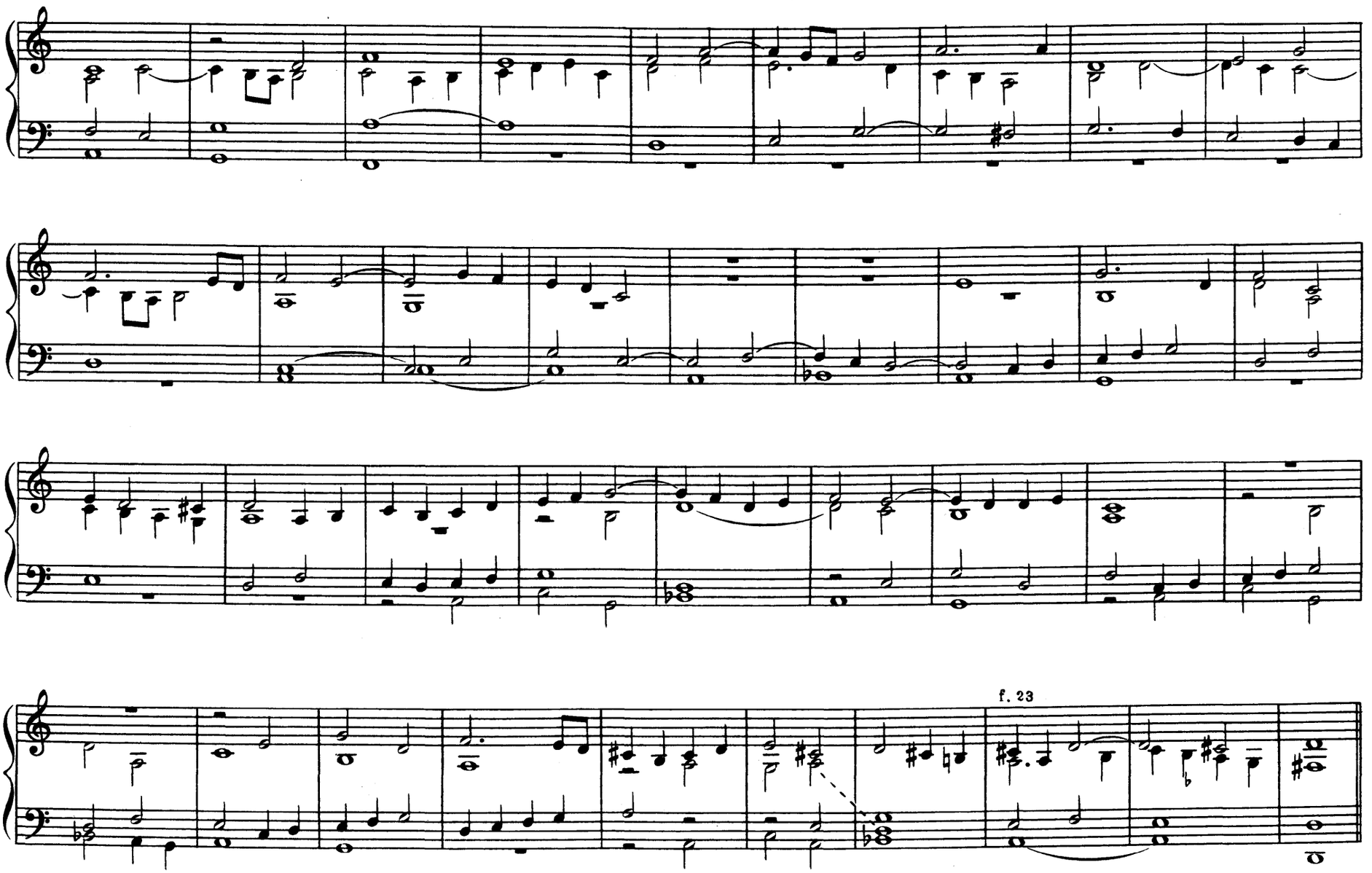


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

f. 22v

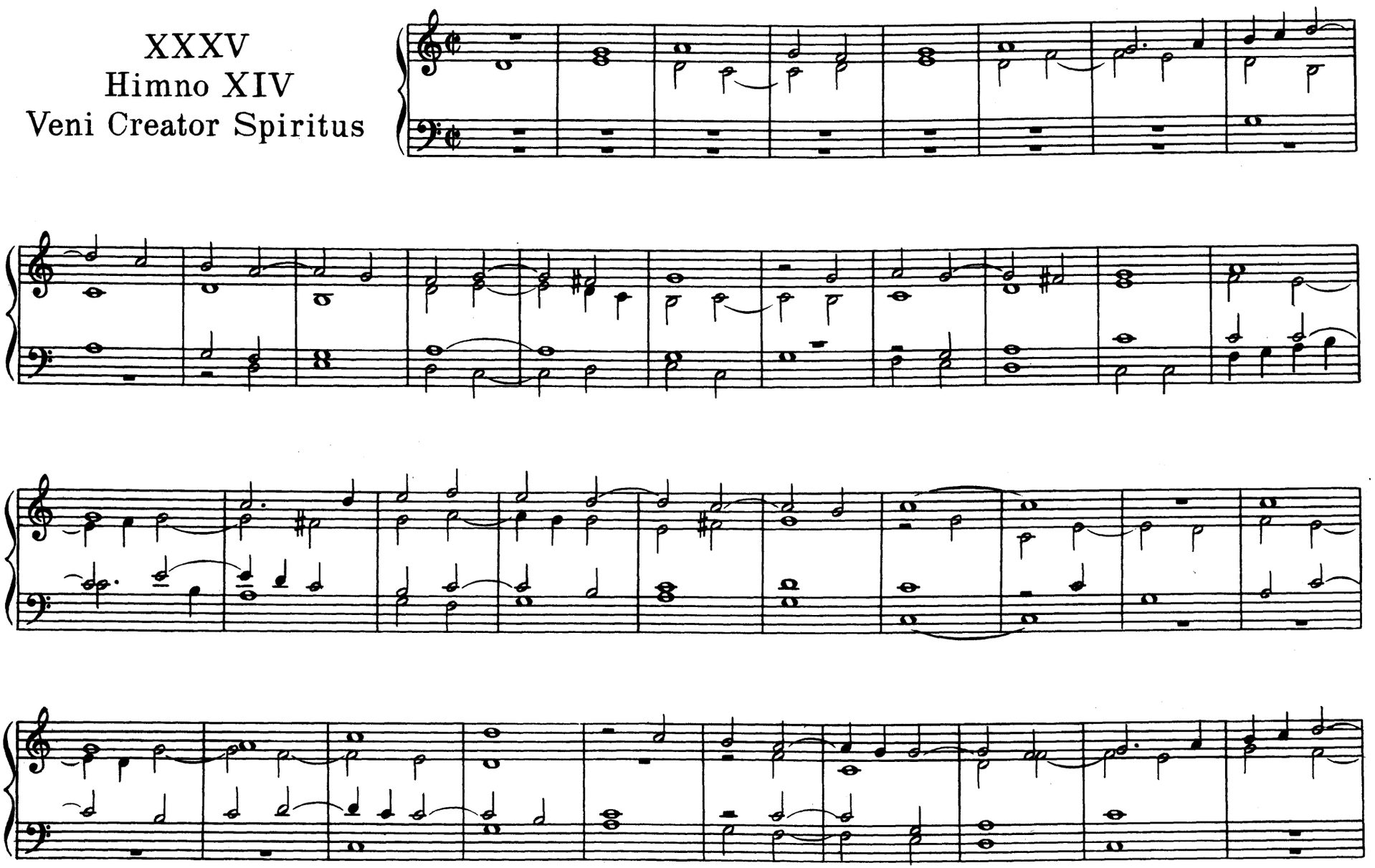


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

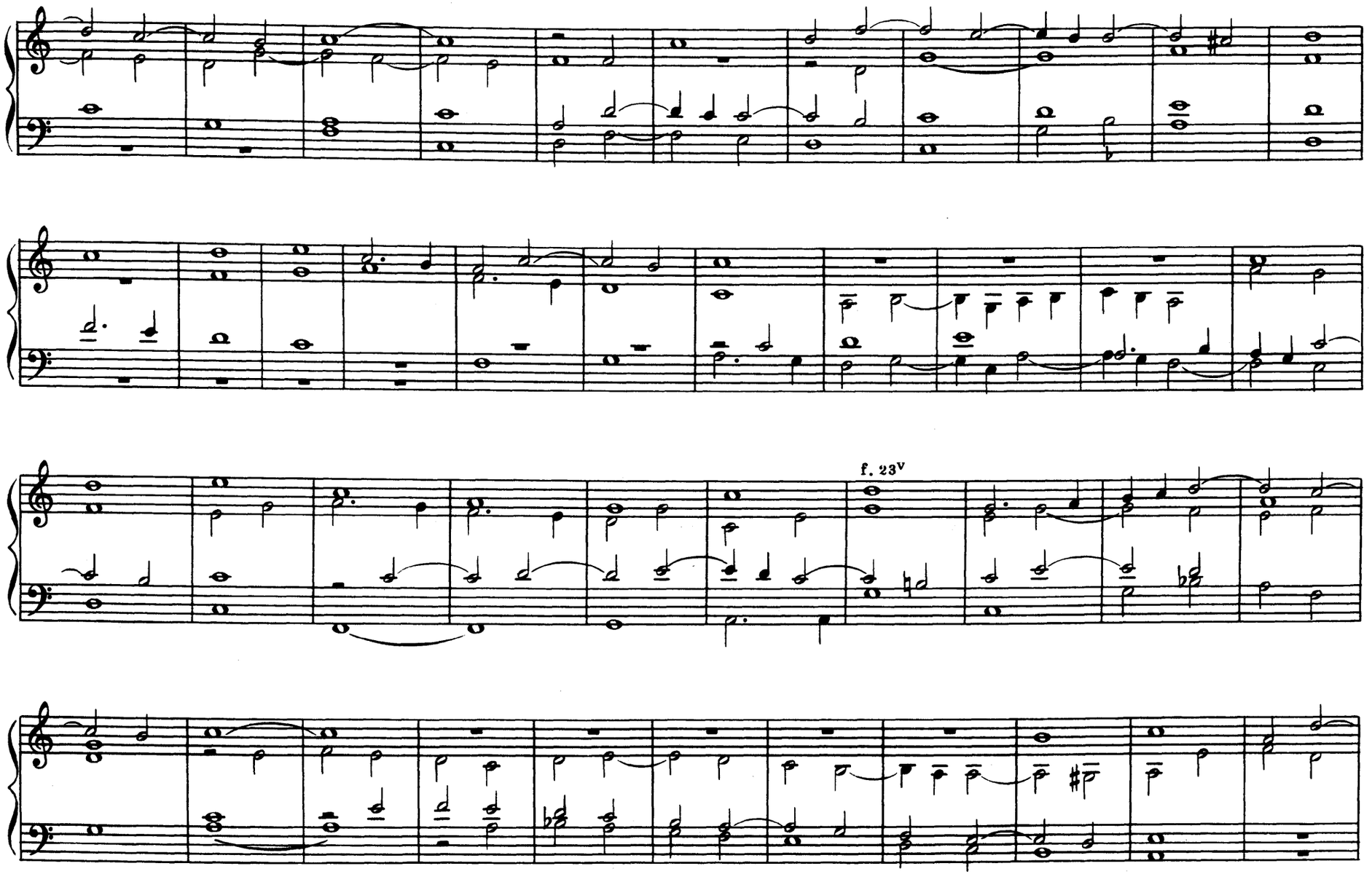


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

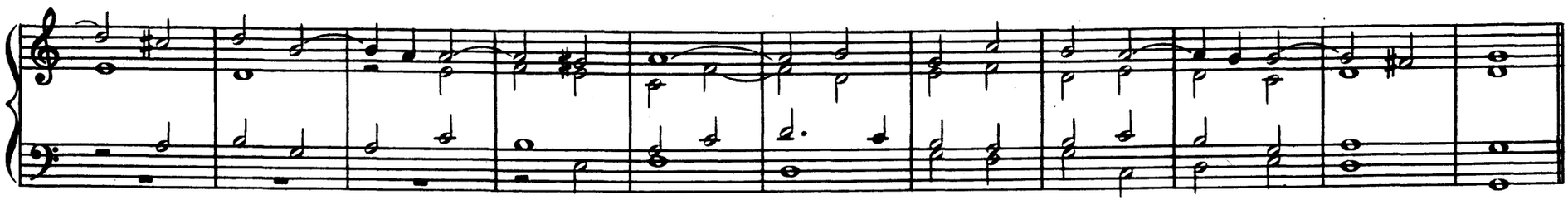
XXXV
Himno XIV
Veni Creator Spiritus



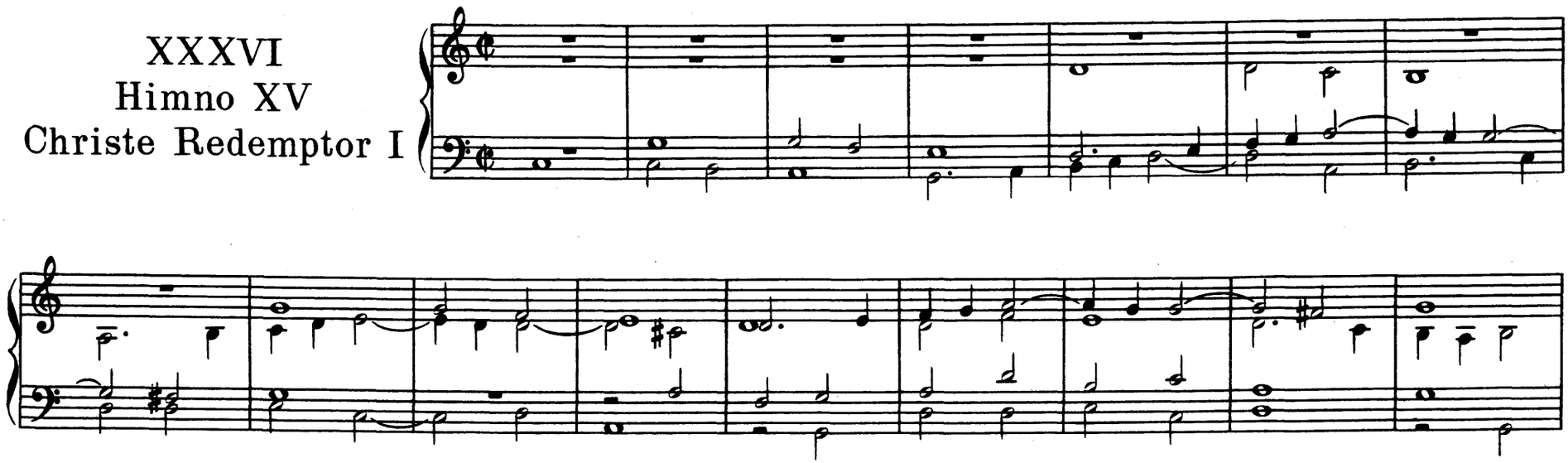
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

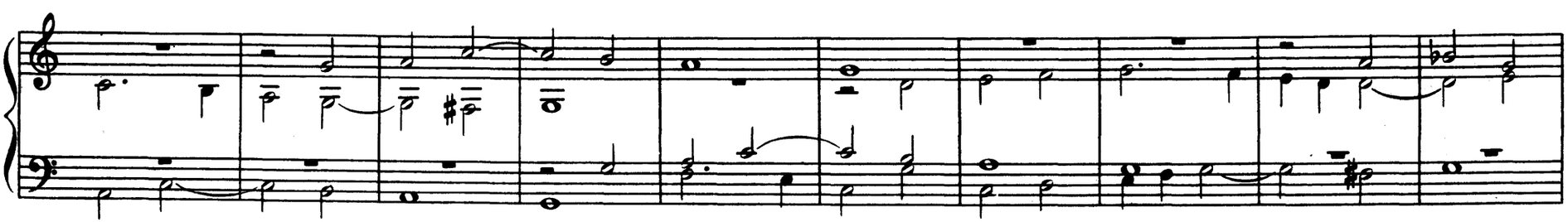


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

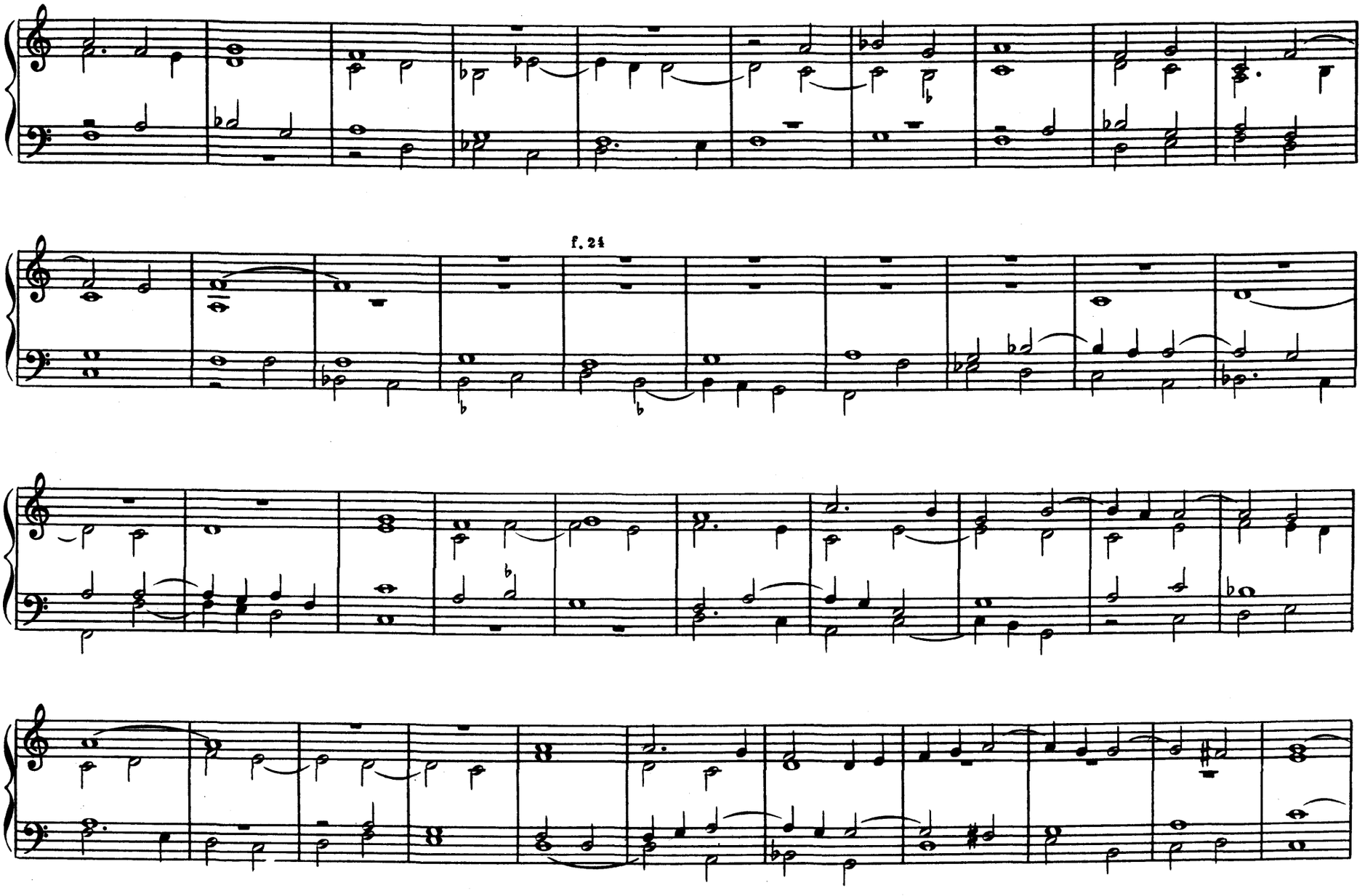


XXXVI
Himno XV
Christe Redemptor I

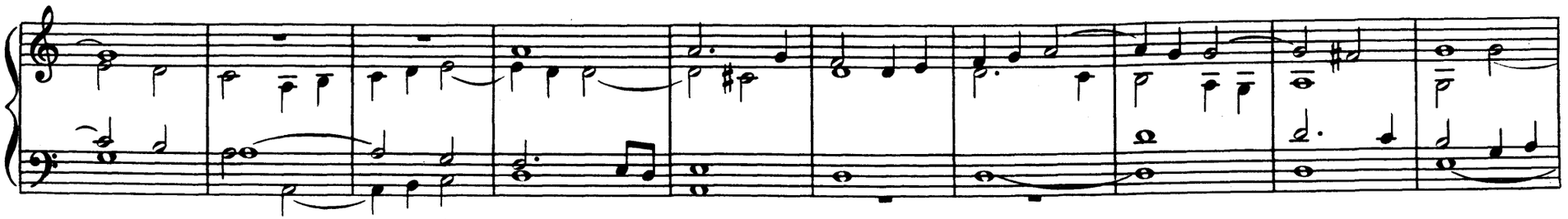


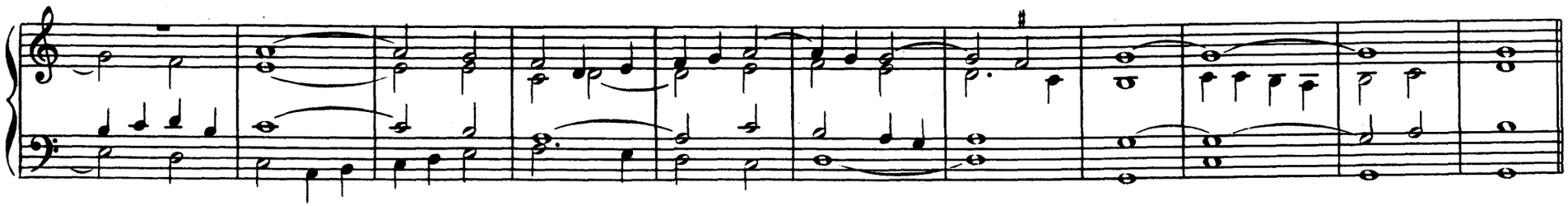


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

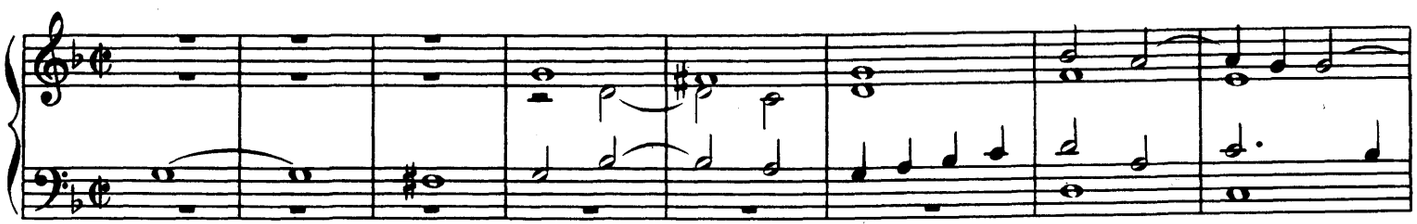


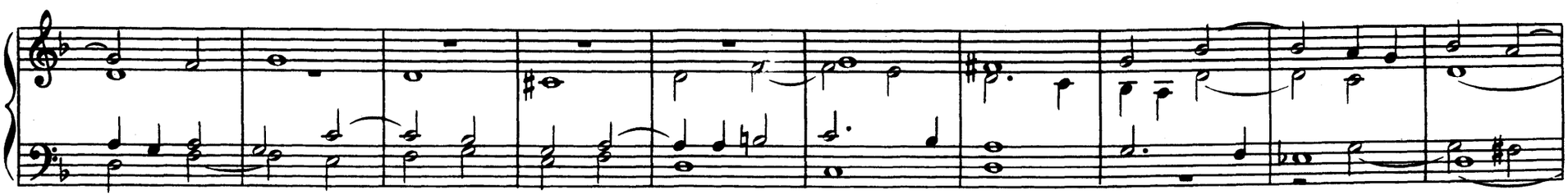
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



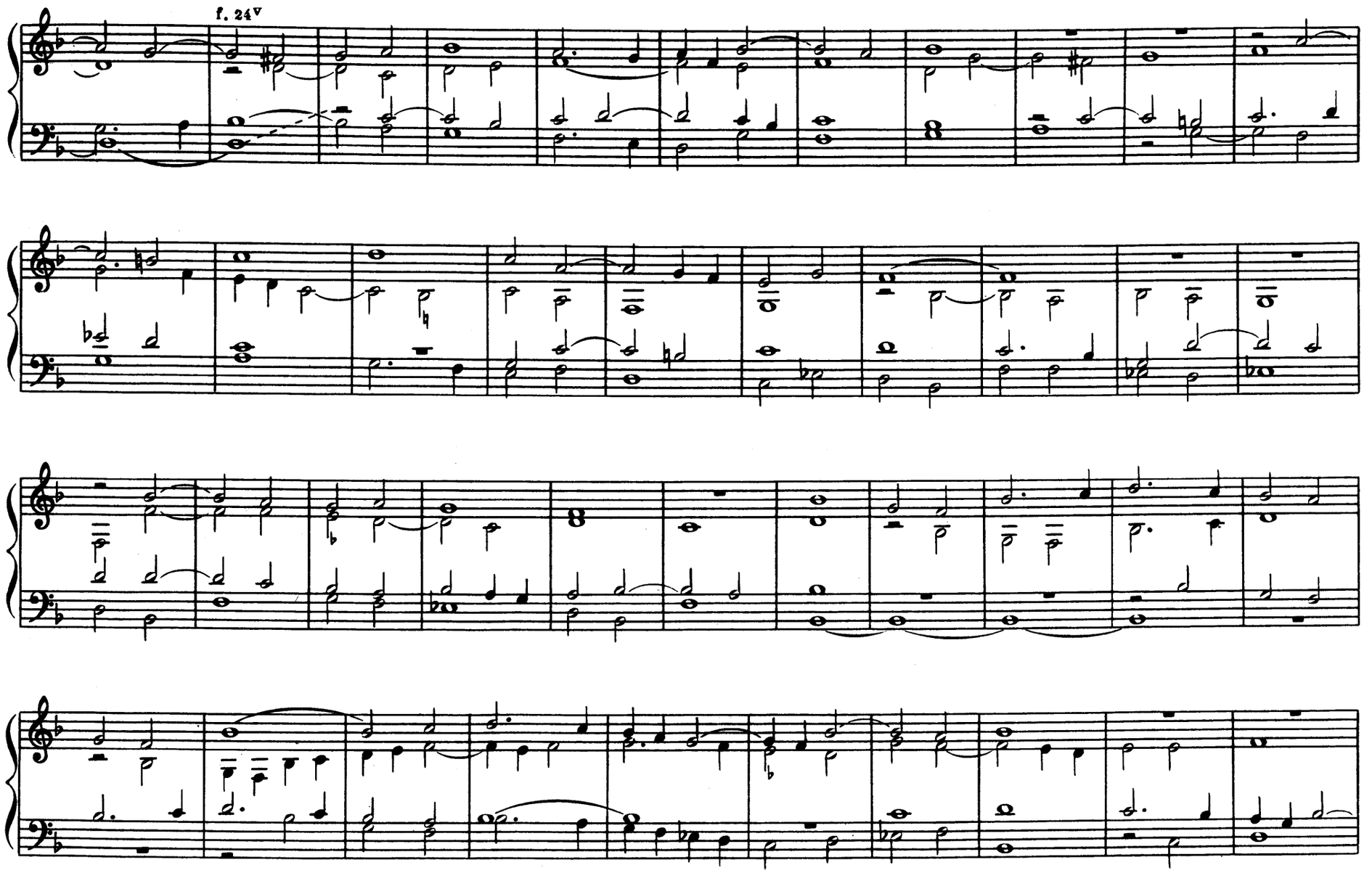


XXXVII
Himno XVI
Ut queant laxis

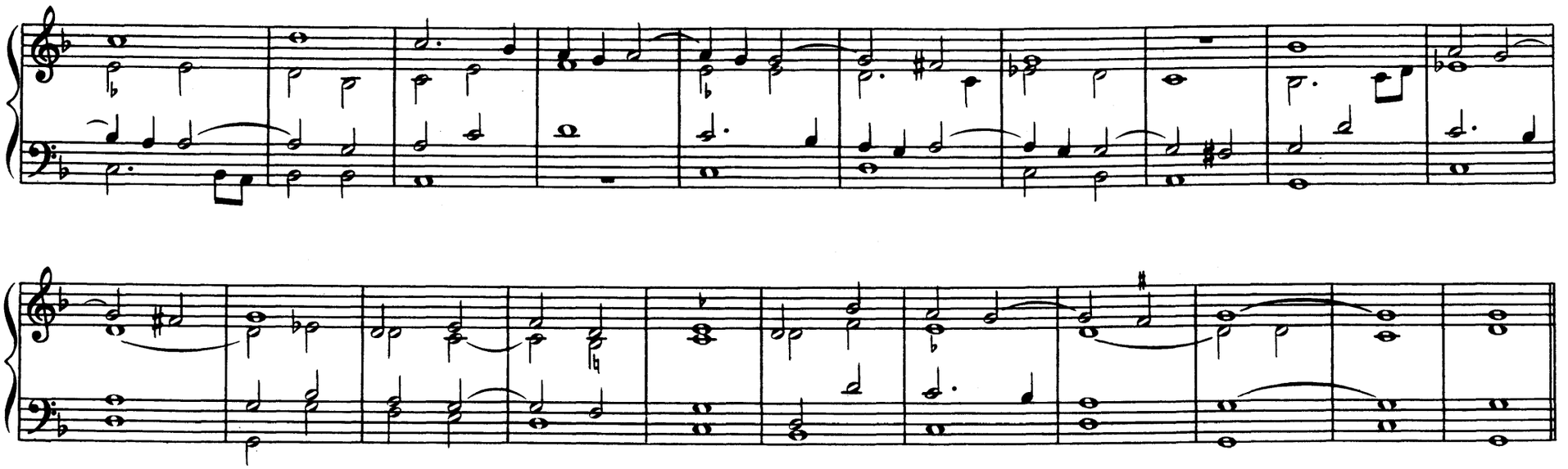




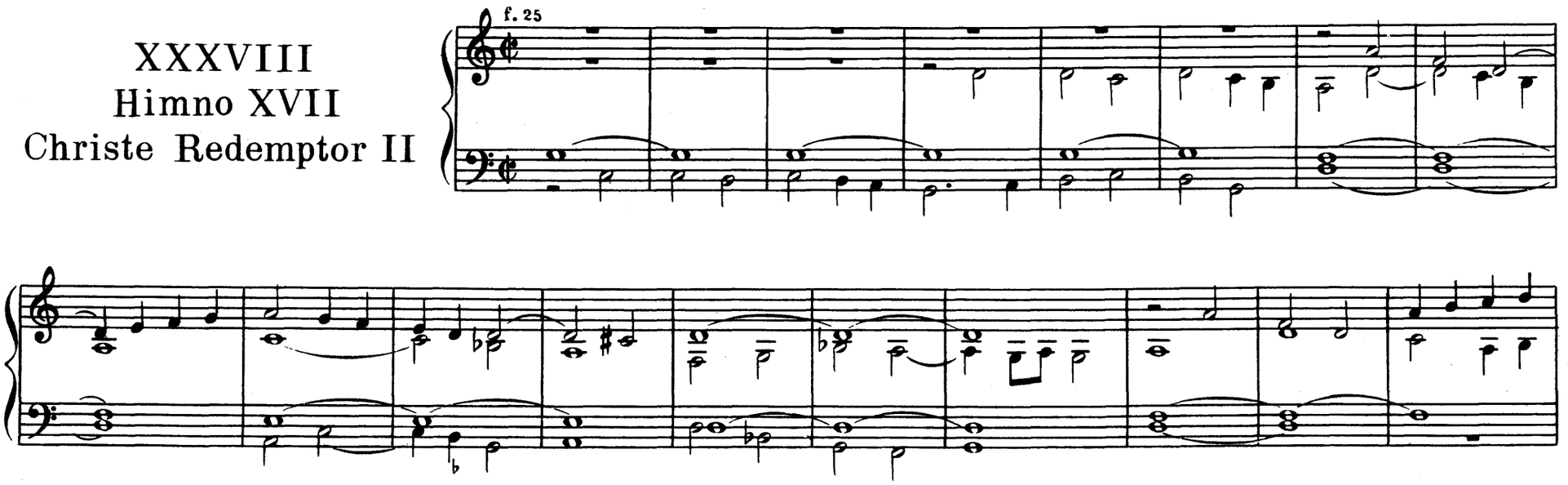
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



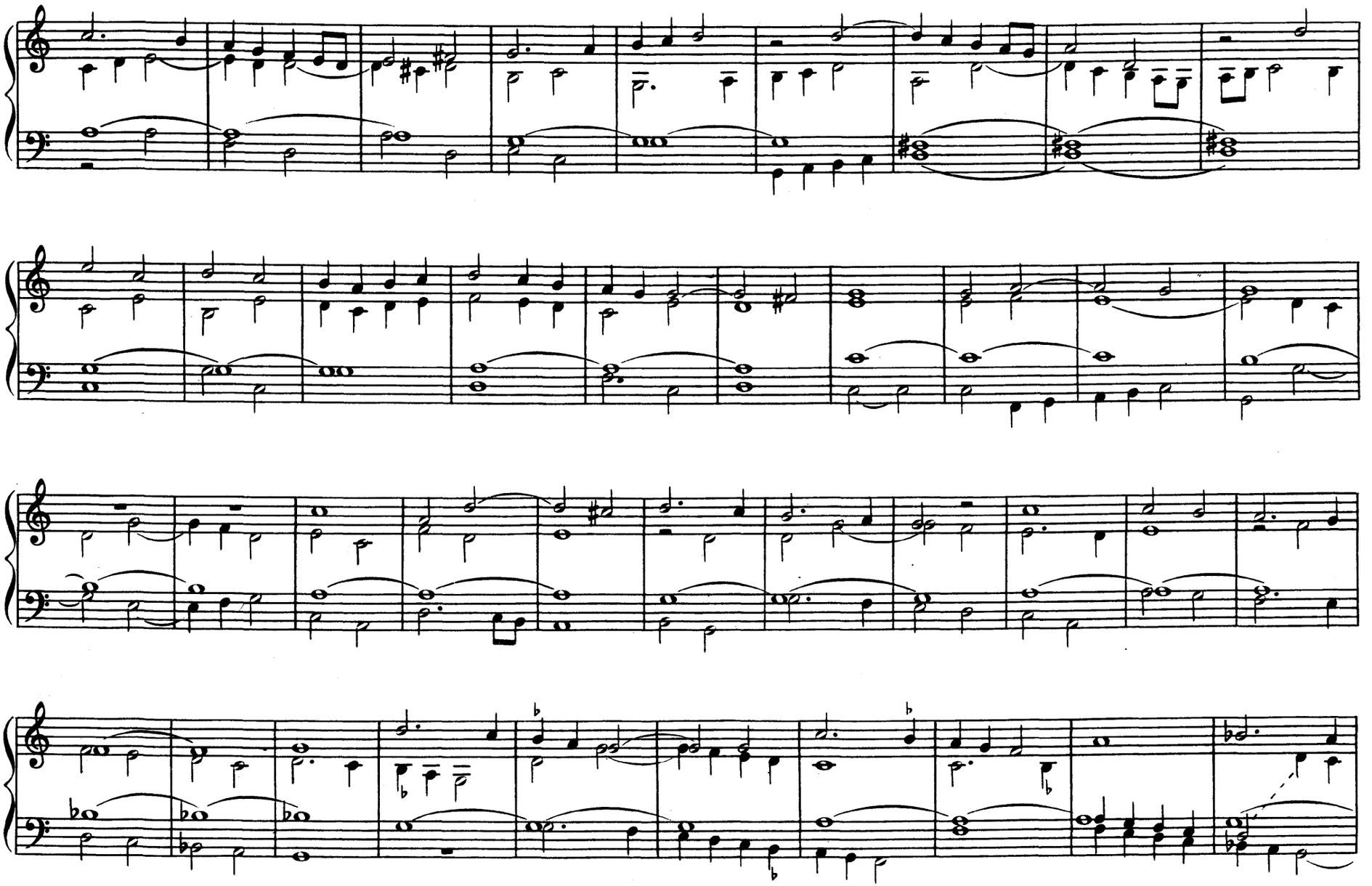
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



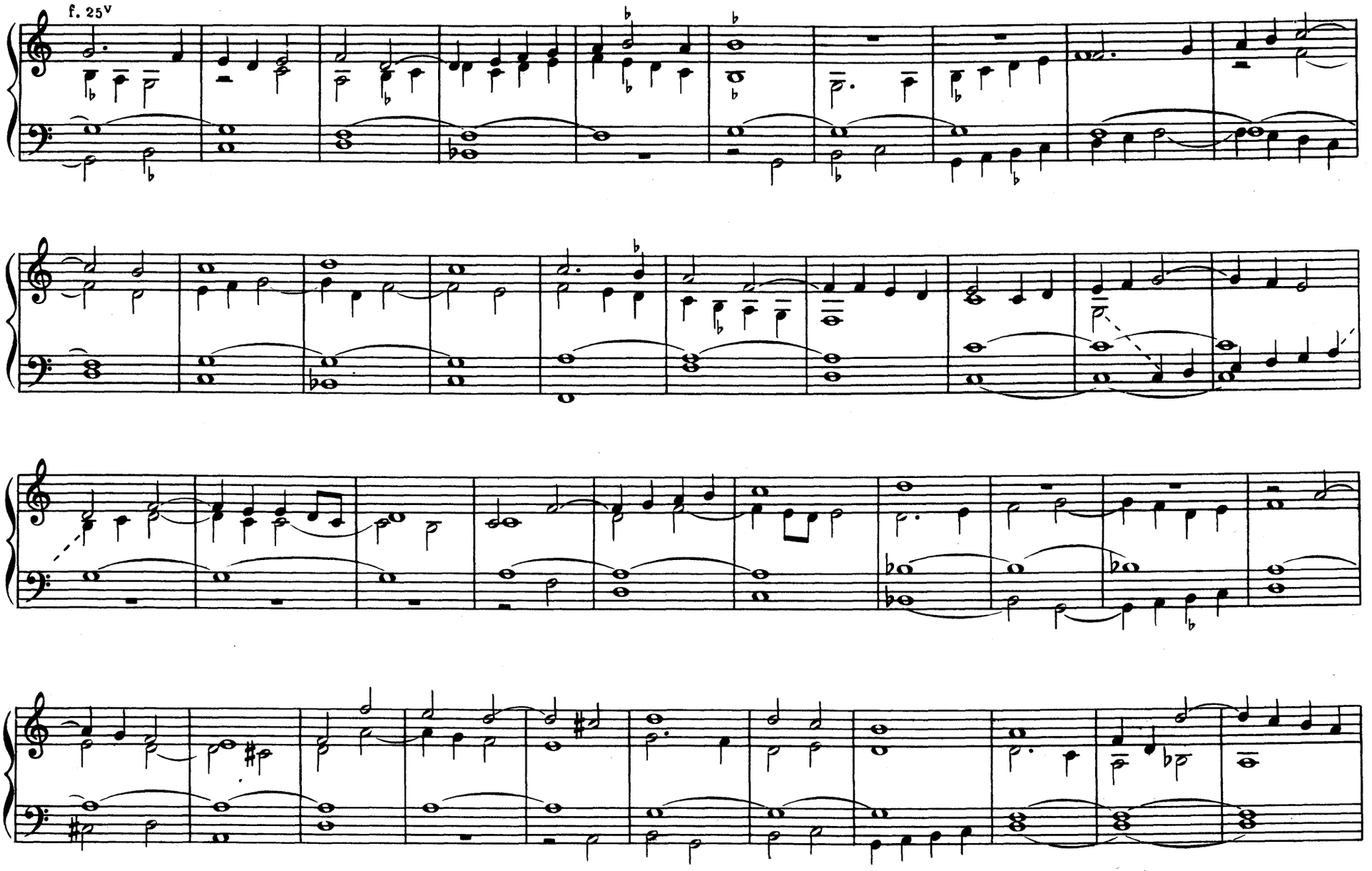
XXXVIII
Himno XVII
Christe Redemptor II



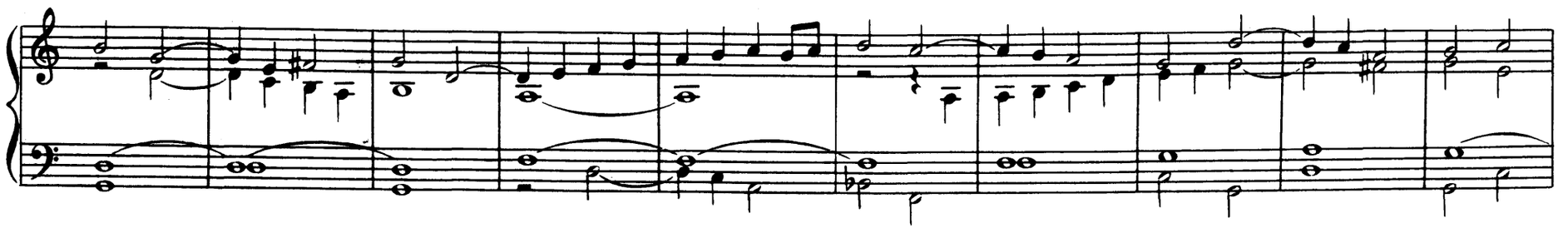
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

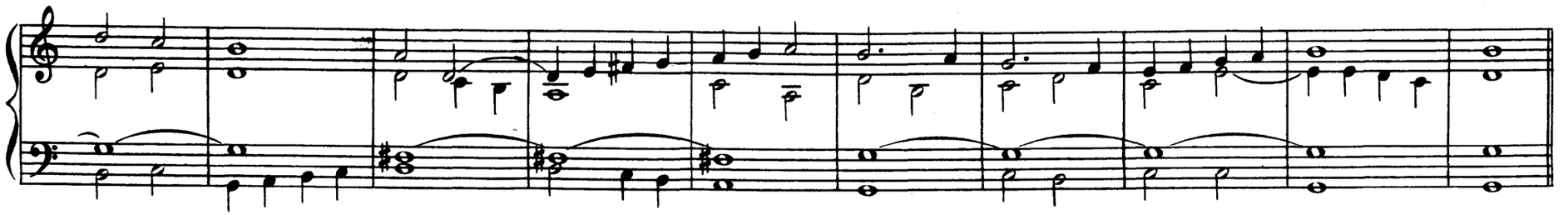


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

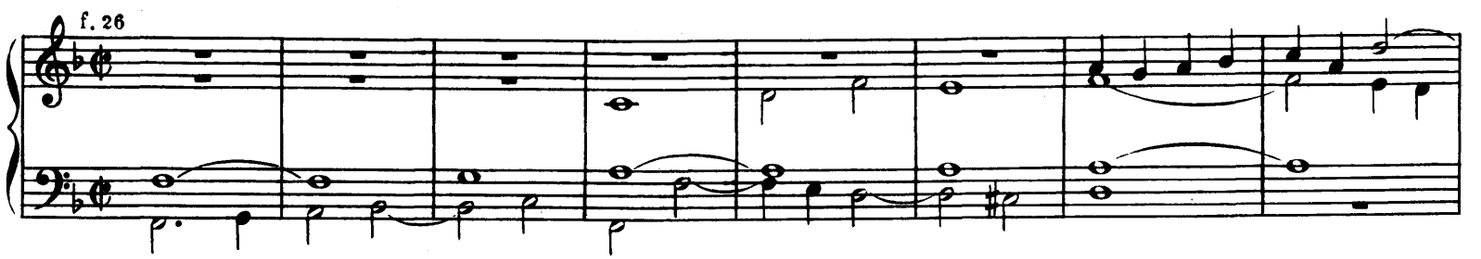


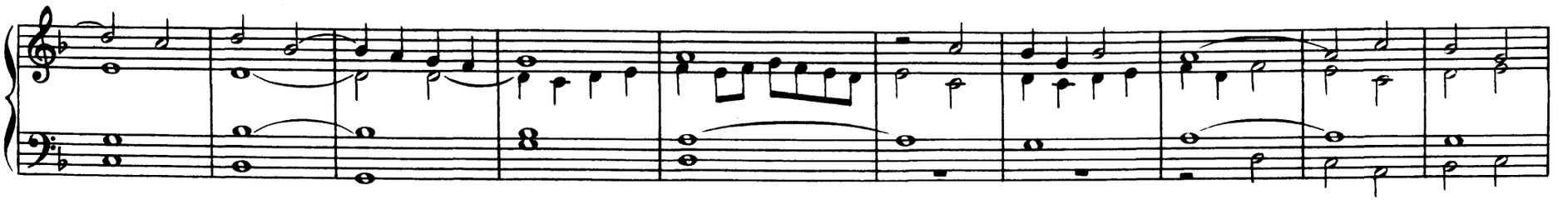
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



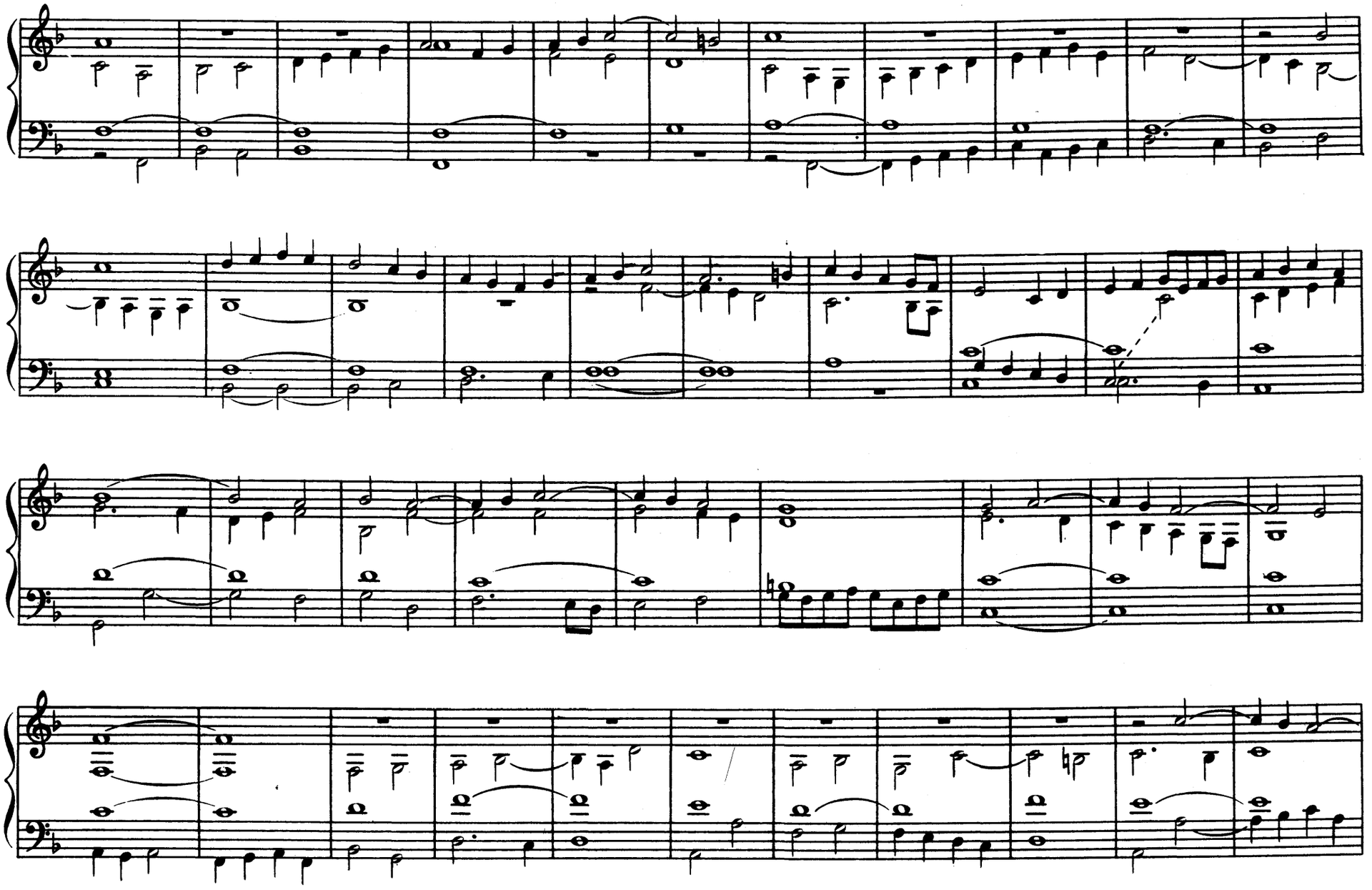


XXXIX
Himno XVIII
Pange lingua III



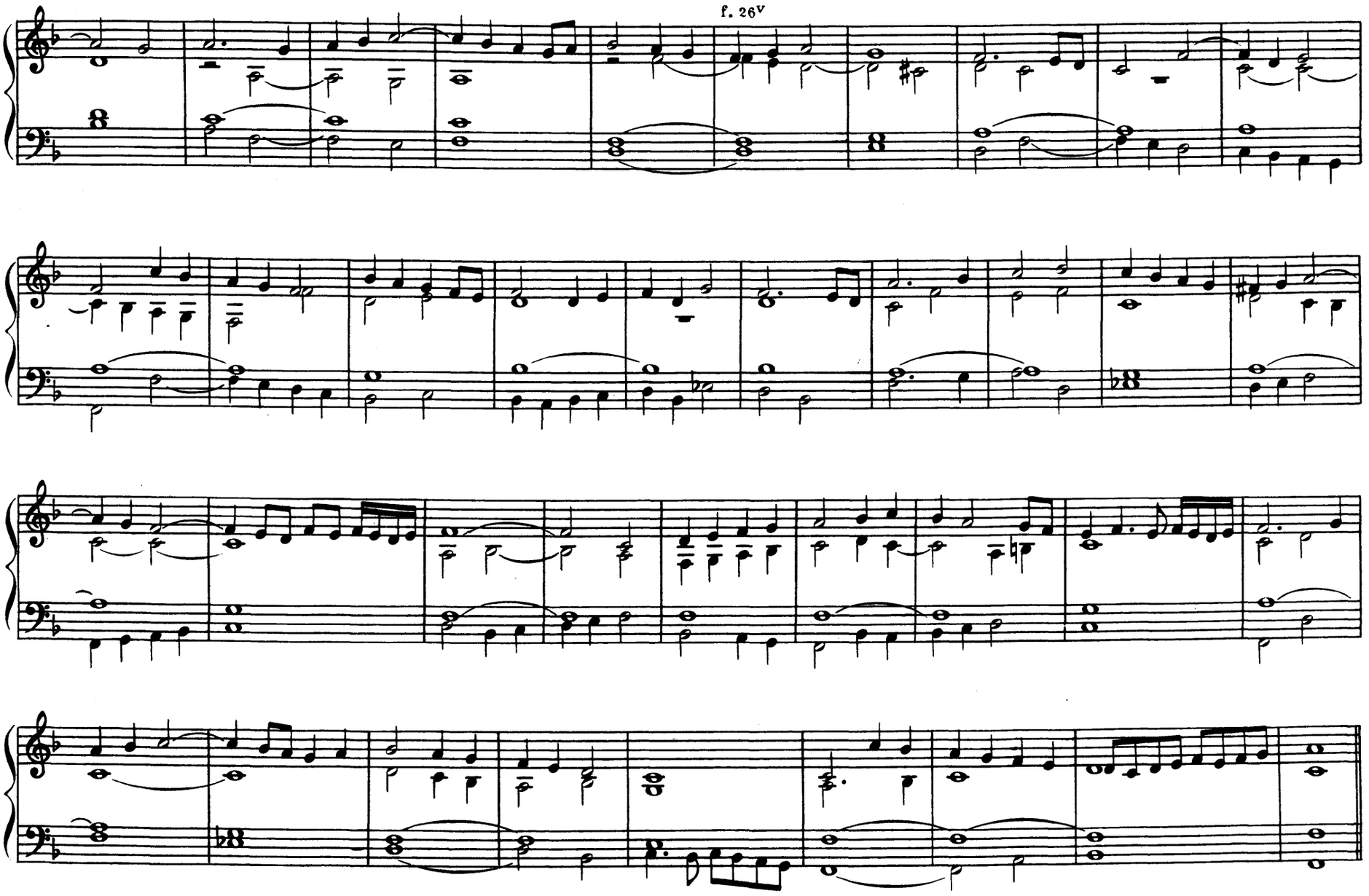


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 26v



Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau Bernasconi, Provenza 285 y 287, Barcelona.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es