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 III

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 III

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

XXIX

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 III

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: 723-16-298-4
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.: 84-00-05259-5 (Vol. III).
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
Crítica de la edición	10

PARTE MUSICAL

64.	Tiento VII. Cuarto tono	1
65.	Tiento VIII. Octavo tono	5
66.	Tiento IX. Quinto tono	9
67.	Tiento X. Primer tono	13
68.	Tiento XI. Sexto tono. Primera parte	15
	Segunda parte	21
69.	Tiento XII. Sobre «Cum Sancto Spiritu» de la Misa de Beata Virgine de Josquin	24
70.	Tiento XIII. Fuga a cuatro. Todas las voces por una. Sexto tono	27
71.	Himno XXI. Ave maris stella XI. A tres	30
72.	Beata viscera Mariae Virginis. Canto llano	35
73.	Ad Dominum cum tribularer. Tiento XIV. Fuga en cuarta con el tiple	38
74.	Pues a mi, desconsolado. Juan de Cabezón	43
75.	Quien llamó al partir, partir. Anónimo (=¿Juan de Cabezón?)	46
76.	Diferencias sobre las Vacas	49
77.	Discante sobre la Pavana Italiana	53
78.	Diferencias sobre la Gallarda Milanesa	57
79.	Diferencias sobre el «Canto del Cavallero»	60

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

		Páginas
80.	Diferencias sobre la Pavana Italiana	63
81.	Diferencias sobre el canto de «La Dama le demanda»	67
82.	Diferencias sobre el Villancico «Quién te me enojó, Ysabel?»	71
83.	Diferencias sobre las Vacas	79
84.	Otras diferencias de Vacas	84
85.	D'où vient cela	88

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

AL LECTOR

En este tercer y último volumen de las obras de Cabezón, en el cual, como en los dos anteriores, ofrecemos las piezas siguiendo el orden del libro impreso en Madrid en 1578, encontrará el lector lo mejor de la producción musical conocida del ciego organista-clavicordista. De entre los catorce tientos que figuran en este libro, ocho van reeditados en el presente volumen. Las piezas números 76 hasta 85, final de la obra, contienen nueve composiciones todas interesantes por demás, puesto que en ellas se muestra Cabezón el maestro de la variación instrumental del siglo XVI.

En estas piezas de carácter profano Cabezón se nos presenta con un tipo y un tono nuevo de música, la cual rezuma un sentimiento muy humano, y por ello fue siempre apta y muy placentera para la sociedad y para la familia. Desde que Pedrell dio a conocer esta última parte del libro impreso por Hernando de Cabezón, ha sido siempre la más apreciada y ejecutada. Es una pena que del rico repertorio que sin duda escribió Cabezón de esta clase de música, únicamente se hayan salvado del olvido estas nueve piezas, un romance y una «pavana con su glosa» en el libro de Venegas de Henestrosa.

Aquel Cabezón que para cantar a Dios en los actos del culto escribió música oracional, llena de misticismo estático, con sus tientos, himnos sacros, versos y fabordones, ahora, para dar placer a los hombres, se nos presenta como el maestro de la variación instrumental y como el cultivador insigne de la danza cortesana de Italia y de la canción castellana y francesa de la sazón.

El arte de la variación, tal como aparece en el Libro de Cifra nueva, *de Venegas de Henestrosa, del año 1557, si bien preparado para la imprenta algunos años antes, es uno de los más antiguos de Europa, y ciertamente más antiguo que el de los virginalistas ingleses. Por lo que parece, el primero que practicó el arte de la variación instrumental en España fue Luys de Narváez, en su obra* Los seys libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela *(Valladolid, 1538, nueva ed. por E. Pujol, 1945). Narváez, en el prólogo de su libro dedicado a don Francisco de los Cobos, el amigo y consejero confidente de Carlos V, alude al arte de la variación cuando escribe: «Lo que me ha decidido con gran celo e intención a escribir un libro nuevo y útil como éste, es que hasta hace poco en España no se había aún empezado a dedicarse a una invención y a un arte tan delicado como éste». Entre las variaciones que presenta, figuran siete sobre «Guárdame las vacas».*

Narváez, que por su situación conocía muy bien la música instrumental practicada entre la nobleza española, no empezó a viajar por Europa hasta algunos años después de la edición de su libro. En efecto, en las jornadas reales de Felipe II el nombre de Narváez empieza a formar parte de las mismas a partir del año 1548. Ello demuestra que el arte de la variación

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

instrumental practicado por Narváez era un arte autóctono, si bien es difícil poder precisar si Narváez fue el primero o fueron otros los que empezaron a poner en España los principios de su arte.

El arte de la variación instrumental que aparece en el libro citado de Venegas es ya un poco evolucionado; así vemos como en el n.º 117 aparecen «cinco diferencias» sobre el romance «Conde Claros», de autor anónimo, y en el n.º 118, «Cinco diferencias sobre las Vacas», también de autor anónimo. Si bien esas «diferencias» son más simples que las que figuran en el libro de Cabezón de 1578, acaso no es arriesgado el suponer que estas piezas pertenecen también al ciego organista. El mismo hecho que en el n.º 119 se presenta en el romance «Para quien crié yo cabellos», y en el n.º 121, una «Pavana con su glosa», ambas piezas atribuidas a «Antonio» de Cabezón, nos confirman nuestra hipótesis.

Para mejor comprender el porqué de estas piezas profanas de Cabezón, cabe recordar que Carlos V, a raíz de la muerte de su esposa la emperatriz Isabel, el 1.º de mayo 1539, en junio del mismo año organizó la capilla y la educación cívica y musical en la corte de sus hijos, el príncipe don Felipe, las infantas doña María y doña Juana; ellos tenían, respectivamente, doce, once y cuatro años de edad. El emperador, continuando la educación que habían recibido de su madre, siguiendo el rango social que les tocaba, señaló para sus hijas, en Arévalo, un obispo, doce capellanes, cuatro cantores, un organista (Antonio de Cabezón) y seis mozos de Capilla. Como maestro y músico de cámara se les asigna a Francisco de Soto, clavicordista; a tres maestros de danza, y a un tamborino, para mejor marcar el ritmo durante la danza. El ciego organista y clavicordista, como maestro de clave que era del príncipe don Felipe y de las infantas desde 1539, acaso ideó este nuevo repertorio de música de cámara, a fin de recrear y dar solaz a los hijos de Carlos V.

De lo expuesto se deduce que algunas de las danzas cortesanas que aparecen en el libro de Cabezón y en el de Venegas habrían sido sin duda muy amadas y ejecutadas en la casa de las infantas en Arévalo, entre 1539-1548, año del matrimonio de la infanta María con Maximiliano II de Austria. Cabezón continuaría allí haciéndolas oir en casa de doña Juana hasta 1552, cuando ella dejó España por Portugal al contraer matrimonio con el príncipe Juan Manuel († 1554.)

El hecho que Cabezón escribiera dos Pavanas italianas con variaciones y una Gallarda Milanesa también con variaciones, indica que la danza cortesana de Italia era muy conocida y practicada en España. Ello era muy natural, si recordamos que Carlos V era duque de Milán desde 1535, ducado que pasó más tarde a Felipe II, y que al casarse su hija doña María con Maximiliano II de Austria, en 1548, lo pasó como dote a su hija María. Ya que de Milán hablamos, tiene su interés el recordar que, cuando el príncipe don Felipe emprendió sus jornadas de Italia, Flandes y Alemania, acompañado de sus músicos y del ciego Cabezón, al llegar a Milán se organizó un baile, el día 1.º de enero de 1549, en casa de don Hernando de Gonzaga, durante el cual se danzaron pavanas y gallardas. Es de suponer que Cabezón oiría y acaso acompañaría la música de tales danzas. Por otra parte la corte aragonesa de Nápoles y de Sicilia servían como de puente de unión entre Italia y España, especialmente para la cultura y el arte musical.

Las glosas y variaciones de canciones castellanas y otras francesas ofrecen una gracia encantadora. Estas piezas demuestran que Cabezón conocía muy bien las tonadas de la canción castellana de su época, lo mismo que la chanson francesa tan amada de Carlos V.

El libro de Cabezón impreso en Madrid en 1578 contiene glosas de chansons y de motetes de Thomas Crecquillon, Clemens non Papa, Jean Mouton, Josquin Desprez, Jachet, Jean Richa-

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

fort, Nicolás Gombert, Philippe Verdelot, Adrián Willaert. Ello nos indica que las obras de los músicos que servían a Carlos V, en Flandes, en Francia o en Italia, gracias a éste fueron muy conocidas y amadas en España. En nuestra edición de Venegas de Henestrosa, 2.ª edición, 1964, aparece claro cómo en España se adaptaban para el órgano y el clave chansons profanas de Thomas Crecquillon, maestro de capilla de Carlos V, y de otros maestros flamencos y franceses; en cambio, Venegas incluyó muy poco en su Libro de Cifra nueva, *de la música profana de Cabezón, de aquella música instrumental destinada por el organista ciego-vidente a las infantas de Castilla, hijas de Carlos V.*

* * *

Los amigos don José Romeu y Santiago Kastner, colaboradores del Instituto Español de Musicología, nos han prestado ayuda preciosa en el caso de señalar respectivamente la procedencia de los textos de las canciones castellanas contenidas en el libro de Cabezón y de las piezas francesas. Kastner, que es uno de los que mejor conocen la obra de Cabezón y ha publicado en gran parte las piezas contenidas en este volumen, ha revisto también la parte musical. El P. Julián Sagasta, C. R. L., residente en Roma, se ha dignado ayudarnos en la revisión de las pruebas de la música, añadiendo además los ligados más necesarios para la ejecución de las piezas en el órgano. Nos complacemos en manifestarles públicamente nuestro profundo agradecimiento.

Roma, mayo, 1966.

HIGINIO ANGLÉS

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

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

Con el fin de ahorrar espacio y trabajo, en los dos volúmenes anteriores hemos prescindido de hacer comentarios críticos o históricos sobre las diversas piezas; a pesar de ello, por la importancia que tienen las obras de este último tomo, y para mejor situar la música de Cabezón, nos hemos permitido en este volumen ofrecer al lector comentarios los más breve posibles sobre alguna de sus composiciones.

N.° LXIV. *Tiento VII. Cuarto tono.*

Por su contrapunto imitativo al principio y por el sentimiento emocional que respira, esta pieza recuerda los tientos que más tarde escribieron Aguilera de Heredia, Cabanilles, etc. Cabezón introduce en este tiento el cambio de compás, empezando por el binario, siguiendo con el ternario y terminando de nuevo con el binario. Sobre este punto, véase cuanto escribimos en el n.° LVIII. Imitando cuanto se hacía en la polifonía coetánea, Cabezón introduce un compás (véase pág. 1, pautado 4, compás 2) en el cual tres voces cantan con tresillos.

Pág. 1, pautado 3, compás 9-10, bajo: *la* sin ligar en el original.

Pág. 3, pautado 2, compás 5_{3-4}, tiple: El original escribe *mi*, resultando con ello 8.as y 5.as paralelas. Con todo, en la Tabla de erratas al principio, el original escribe: «el 7 ha de ser 5» (= el *mi* tiene que ser *do*), con lo cual queda todo en orden.

Pág. 4, pautado 1, compás 5-6, tenor: *sol re* sin ligar. Pautado 3, compás 6_{3-4}-7_{1-2}, contralto: El original escribe *re re* sin ligar. Pautado 4, compás 4_{1-2}, tenor: *sol* sostenido en el original

N.° LXV. *Tiento VIII. Octavo tono.*

El lector puede observar en seguida en esta pieza la claridad maravillosa de temas y de forma con un contrapunto impecable. El hecho que Cabezón practique tanto el «bicinium», alternando dos voces solas con las cuatro, nos señala cómo el ciego organista conocía bien la práctica de la polifonía sagrada franco-flamenca y española de su época.

Pág. 5, pautado 2, compás 9-10, tiple: *do* sin ligar.

Pág. 6, pautado 1, compás 8-9, tiple: *do* sin ligar. Contralto: *mi* sin ligar. Tenor: *do* sin ligar.

Pág. 7, pautado 1, compás 5_{1-2}, contralto: Original escribe *do*.

Pág. 8, pautado 1, compás 9-10, tenor: *re* sin ligar. Pautado 4, compás 4_{2-4}-5_1, tenor: Original *re*. Compás 7_{3-4}-8_{1-2}, tenor-bajo: *re sol* sin ligar.

N.° LXVI. *Tiento IX. Quinto tono.*

Pág. 9, pautado 2, compás 4_{1-2}-5_{1-2}, contralto: Original *fa* sin ligar. Pautado 4, compás 6_{3-4}-8_{1-2}, contralto: *fa sol* sin ligar.

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

Pág. 10, pautado 4, compás $1\text{-}2_{1\text{-}2}$, contralto: *do* sin ligar. Compás 3, contralto: *si* sin ligar; tenor: *fa* sin ligar.
Pág. 11, pautado 1, compás 7-8, contralto: *sol* sin ligar.
Pág. 12, pautado 1, compás 1-2, contralto: *sol* sin ligar. Tenor y bajo: *re sol* sin ligar. Compás $6_{3\text{-}4}\text{-}7_1$, tiple: *si* ligado en el original Pautado 2, compás $3_{1\text{-}2}$, contralto: *fa re mi fa*. Pautado 3, compás 3, tenor: *re* sin ligar. Compás $3_{3\text{-}4}\text{-}4_{1\text{-}2}$, contralto: *sol* sin ligar. Compás $4_{3\text{-}4}\text{-}5_{1\text{-}2}$, contralto: *fa* sin ligar.

N.° LXVII. *Tiento X. Primer tono.*

Hay que observar que el original señala aquí por compás la C sin partir. Es el tiento más corto de entre los catorce de la presente colección.

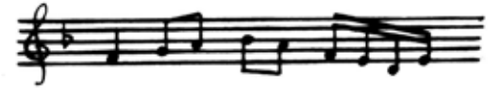
N.° LXVIII. *Tiento XI. Sexto tono.*

Se trata del tiento más extenso de entre los catorce que contiene el libro. Interesa observar que Cabezón, al dividir en dos partes el tiento, cambia también de compás en la segunda parte: en la primera ofrece la música en compás binario; en la segunda parte adopta el compás ternario, volviendo al binario antes de terminar la pieza.

Con ello pone Cabezón los precedentes del sistema hispano de cambiar de compás en los tientos. Los organistas posteriores de los siglos XVI-XVIII siguieron por lo común esta práctica introducida por Cabezón, de cambiar el compás en la misma pieza, conservando el tema musical inicial o tomando otro tema nuevo para el compás ternario de la segunda parte. Por lo visto, los organistas españoles de los siglos XVII-XVIII no conocieron a tiempo la técnica de la variación temática practicada por los organistas alemanes; con el fin de dar más variedad a sus tientos no se contentaban en modular y repetir los temas y el contrapunto respectivo en los diversos tonos, sino que introdujeron la práctica de cambiar el compás binario en ternario en la misma pieza, repitiendo o no el compás binario antes de terminar la pieza.

El presente tiento demuestra como Cabezón, a pesar de ser él el maestro europeo de la variación instrumental, fue también el primero en España de introducir esta práctica hispana tan característica de cambiar el compás en la misma pieza con el fin de darle más variedad.

Pág. 15, pautado 4, compás $3_{3\text{-}4}\text{-}4_{1\text{-}2}$, tiple: *la* sin ligar. Bajo, *fa* sin ligar. Compás $4_{3\text{-}4}\text{-}5_1$, tiple: *do* sin ligar. Compás $5_{1\text{-}4}$, Contralto: Original *la* redonda.
Pág. 16, pautado 3, compás 1, tenor: *re* sin ligar.
Pág. 17, pautado 2, compás 1, contralto: *fa* a la octava inferior.
Pág. 18, pautado 2, compás $1\text{-}2_1$, contralto: *do* sin ligar. Compás $3_{1\text{-}4}$, tiple y contralto: *do la* redondas.
Pág. 19, pautado 1, compás $5_{1\text{-}4}$, tenor: *fa* redonda ligada anterior. Pautado 2, compás $2_{1\text{-}4}$, contralto: *la* redonda.
Pág. 20, pautado 2, compás $4\text{-}5_1$, contralto: *do* sin ligar. Pautado 3, compás $1\text{-}2_{1\text{-}2}$, contralto: *la* sin ligar. Compás 5-6, bajo: *si* sin ligar. Pautado 4, compás $1\text{-}2_1$, tiple: *si* sin ligar en el original. Compás 1-2, bajo: *sol* sin ligar. Compás 6-7, tenor: *fa* sin ligar. Bajo: *fa* sin ligar.
Pág. 21, pautado 3, compás $7_{2\text{-}6}$, contralto: *la* sin ligar con la siguiente.
Pág. 22, pautado 3, compás 6, contralto:



Pautado 4, compás 9_4, contralto: *re do* corcheas.
Pág. 23, pautado 2, compás 5, tiple: *si* negra con puntillo, *la* semicorchea y *la* corchea sin ligar con la siguiente. Pautado 4, compás 2-3, tiple: *si* in ligar. Bajo: *sol* sin ligar. Compás 4-5, bajo: *fa* sin ligar.

N.° LXIX. *Tiento XII sobre «Cum Sancto Spiritu» de la misa de Beata Virgine de Josquin.*

Véase A. Smijers, *Werken von Josquin des Prez. Missen XVI. Missa de Beata Virgine. Kyrie, Gloria, Credo* (Amsterdam, 1952);

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

cf. también F. Blume, *Das Chorwerk*, n.° 42, págs. 16 ss.; también John Ward, *The Use of Borrowed Material in 16th. Century Instrumental Music*, en *Journal of the American Musicological Society*, Summer, 1952, Nr. 2, págs. 94 s. Es curioso ver cómo Cabezón trata esta glosa al *Cum Sancto Spiritu* de Josquin Desprez: por una parte Josquin canta en compás ternario; Cabezón la escribe en binario. Josquin no escribe nada de accidentes; Cabezón los añade por doquier. Ello nos indica que no siempre será lógico el añadir accidentes a la polifonía clásica de los siglos XV-XVI siguiendo la reducción para órgano, vihuela o laúd de la sazón. Cabezón, en lugar de escribir un tiento nuevo con temas y figuraciones propias, prefiere aquí tomar un fragmento de una misa de Josquin que parafrasea haciendo de él una parodia, ampliando en mucho la composición original.

Pág. 25, pautado 1, compás 4_{3-1}-5_{1-2}, tiple: En el original *sol* ligada. Pautado 2, compás 5-6, contralto: *sol* sin ligar.

N.° LXX. *Tiento XIII. Fuga a cuatro. Todas las voces por una. Sexto tono.*

La expresión «Todas las voces por una» indica que el tema inicial del tiple y los otros temas intermedios son imitados rigurosamente por las otras voces a la 4.ª o a la 8.ª inferior. Nuestro distinguido amigo M. S. Kastner nos recuerda que esta misma expresión aparece, entre otros, en *The Mulliner Book*, edited by Denis Stevens, en *Musica Britanica*, vol. 1 (London, 1951), pág. 88, pieza 120 de Munday, donde se observa «Tres partes in una»; en esta pieza inglesa a cuatro voces se presenta la imitación sólo en las tres voces superiores, si bien la imitación no es tan rigurosa como en la pieza de Cabezón.

Es el mismo Kastner quien nos observa que en el fascículo *Thomas Tallis, Complete Works for Keyboard*, publicado por Denis Stevens en la Hinrichsen Edition, Nr. 1585, de Londres (1953), figura una obra con la observación *Two parts in one*. En ella las dos voces superiores están concebidas contrapuntísticamente con imitación bastante rigurosa, en estilo fugado, y escritas sobre un bajo muy movido y floreado que sirve de apoyo armónico, sin participar en el estilo fugado de las voces superiores.

Hay que observar que Thomas Tallis (c. 1505-†1585) fue contemporáneo de Cabezón y que ambos se encontrarían acaso en Londres en ocasión de la jornada de Inglaterra del príncipe Felipe II, en 1554, con motivo de su matrimonio con la reina María Tudor. Todo indica que es muy difícil, hoy por hoy, señalar el origen y el lugar donde empezó la técnica practicada en el presente tiento. Recordamos asimismo, de paso, que la *fuga* a dos voces de Santa María, publicada por Kastner en el fascículo *Hommage à l'Empereur Charles-Quint*, con obras de Schlick, Santa María y Cabezón (editorial Boileau, Barcelona), está compuesta con imitación severa, sin que se empleara la expresión «Todas las voces por una», como hizo Cabezón en la presente pieza.

Pág. 27, pautado 3, compás 5_{1-3}, contralto: El *fa* sostenido del contralto con el *si* bemol del tenor tal como escribe el original, forma un acorde muy raro; aunque se trate de una *fuga* con la repetición rigurosa de los temas, hemos corregido este compás.

N.° LXXI. *Ave maris stella XI. A tres* (voces).

Es de admirar como Cabezón se complace en buscar variaciones organísticas para los himnos más comúnmente cantados en la liturgia romana, especialmente su predilección para el *Ave maris stella*. Así vemos como en el libro de Venegas figuran seis *Ave maris stella* de Cabezón, mientras que en nuestro libro impreso en Madrid, 1578, aparecen once. Cabe recordar que el n.° 85, *Ave maris stella* de Venegas, atribuido a «Antonio», es el mismo n.° 34 de 1578, si bien con muchas variantes. Asimismo el *Pange lingua* que en Venegas n.° 78 aparece como anónimo, en el libro de 1578, n.° 13, se da como de Cabezón.

Hay que observar que el original repite casi la misma música de la pág. 33, pautado 1, compás 4, hasta el final de la misma,

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

en la pág. 34, pautado 1, compás 2, hasta el pautado 4, compás 3, cambiando sólo algo en el bajo. A pesar de que Cabezón no repite nunca de esta manera, lo dejamos como está en el original.

Pág. 30 y siguientes, contralto: En el original las notas que cantan el tema por lo común no se presentan ligadas, siguiendo la melodía original; añadimos el ligado cada dos notas con el fin de que se vea y se siga mejor el motivo de la tonada litúrgica.

Pág. 31, pautado 2, compás 1-2, bajo: En el original *mi* sin ligar. Pautado 4, compás 5_4, bajo (en nuestra edición va como tenor): En el original *sol fa* semicorcheas sostenidos.

Pág. 32, pautado 4, compás 1-2, bajo: *do* sin ligar en el original.

N.° LXXII. *Beata viscera Mariae Virginis. Canto llano.*

La melodía litúrgica que sirve de tema musical proviene del Communio de la misa del «Commune Festorum B. Virginis M.».

Pág. 37, pautado 3, compás 5_1, tenor: El original escribe *si* becuadro. Pautado 4, compás 2-4, bajo: *la* sin ligar en el original.

N.° LXXIII. *Ad Dominum cum tribularer clamavi. Tiento XIV. Fuga en cuarta en el tiple.*

El título *Ad Dominum cum tribularer clamavi* proviene del salmo 119, 1; el tema musical no tiene nada que ver con el del Graduale de la Dominica «infra Octavam Corporis Christi», que canta el referido texto, ni con la melodía salmódica.

Pág. 38, pautado 2, compás 1-2, tiple: *sol* sin ligar. Compás 9-10, contralto: Original *re* sin ligar. Pautado 3, com-

N.° LXXIV. *Pues a mi, desconsolado. Juan de Cabezón.*

Ofrecemos esta pieza, por tratarse del hermano de Antonio de Cabezón, cuyas obras se nos han perdido.

El texto de la presente canción,

«Pues a mi, desconsolado,
tantos males me rodean,
iréme desesperado
como mal aventurado
do nunca gentes me vean...»

proviene de una Glosa de Luis del Castillo a la canción «Vive leda si podrás», de Juan Rodríguez del Padrón, incluida en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, 2.ª ed. (Valencia, Jorge Costilla, 1514), fol. 191v. Ha sido publicado recientemente por Antonio Rodríguez-Moñino, *Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Valencia, Castalia, 1959, págs. 115-117, núm. 176.

Con el fin de que se vea mejor el tono popular de la canción, reducimos el valor de las notas a la mitad y hacemos de cada dos compases uno.

Pág. 43, pautado 1, compás 4-5, contralto: *re* sin ligar.

Pág. 44, pautado 1, compás 7: El último *si* no va ligado con el siguiente, en el original.

Pág. 45, pautado 1, compás 1-2, tiple: *si* sin ligar. Compás 3-4, tiple: *sol* sin ligar. Compás 3, bajo: *mi* sin ligar. Compás 3_4-4_1, bajo: *mi* sin ligar. Compás 6, contralto: *re* sin ligar. Pautado 2, compás 2-3, tiple: *sol* sin ligar. Compás 3-4, contralto: *mi* sin ligar. Pautado 3, compás 5_1-6_1 bajo: *si* sin ligar.

Dejamos de anotar otros ligados de menor importancia.

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

«Quien llamó al partir, partir,
recibió engaño a la clara:
mejor dixera morir,
que, al morir, partir bastara.»

La versión transcrita es la que glosa en cuatro estrofas y como «Canción agena», Diego Ramírez Pagán, en su *Floresta de varia poesia* (Valencia, 1562). Vide la reedición hecha por Antonio Pérez Gómez, II (Barcelona, 1950, «Selecciones Bibliográficas», VII), págs. 189-191. Entre otros poetas que se ocuparon de esta canción podemos citar a Pedro de Andrade Caminha († 1589), quien, como «*Cantiga alhea*», la glosó en coplas propias; véase la edición de José Priebsch (Halle, 1898), núm. 439. Cf. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Pedro de Andrade Caminha*, en *Revue Hispanique*, VIII (1901), pág. 426, núm. 227.

Por lo que parece, el autor de esta pieza es el mismo Juan de Cabezón, desde 1546 «músico tañedor de tecla» de Felipe II. Como en la pieza anterior, reducimos el valor de las notas a la mitad y hacemos de cada dos compases uno.

Pág. 48, pautado 1, compás 5, tenor II: *la* redonda, en el original.

N.° LXXVI. *Diferencias sobre las Vacas.*

Además de cuanto exponemos en el n.° 83, precisa recordar aquí que en los antiguos tratadistas españoles se habla y aparecen «diferencias sobre las Vacas» y «diferencias» sobre la entonación melódica cadencial del *saeculorum* del primer modo gregoriano. Tuvo tanta aceptación esta práctica y persistió de tal manera entre los antiguos, que inventaron «vacas altas», «vacas bajas» e incluso dieron el nombre genérico de «vacas» a una pieza escrita sobre la melodía popular consabida y siguiendo la modalidad del primer modo del canto llano. Los vihuelistas españoles escribieron para su instrumento una multitud de «diferencias» sobre el cantus firmus de las «vacas».

Gracias a las relaciones musicales entre España y Nápoles, algunos maestros italianos durante el siglo XVI escribieron también obras orgánicas por el estilo de los españoles. Así vemos como Antonio Valente, ciego organista de Nápoles, escribe *La Romanesca con cinque mutanze*, donde ofrece variaciones sobre el tema popular hispano de «Guárdame las vacas». Arcadio Mayone escribió también otra romanesca sobre «Guárdame las vacas». (Véase, entre otros, Santiago Kastner, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*» (Lisboa, 1941), pág. 35.)

Sobre esta cuestión de las *Diferencias sobre las Vacas* y sobre el tema *ostinato* en España, véanse Andrés Moses. *Zur Genesis der Folies d'Espagne*, en *Archiv für Musikwissenschaft*, I (1918-1919), págs. 358 ss.; P. Nettl, *Zwei spanische Ostinatothemen*, en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, I (1918-1919), págs. 604 ss.; O. Gombosi, *Zur Fruhgeschichte der Folia*, en *Acta Musicologica*, VIII (1926), págs. 119 ss. Para el aspecto literario, J. Romeu, *«El Toro»*, ensalada poéticomusical anónima, en *Anuario Musical*, XX (1965).

Pág. 50, pautado 2.°, compás 4-5, contralto: *mi* sin ligar. Pautado 4, compás 1, contralto y bajo: *do* sin ligar.

Pág. 51, pautado 2, compás 2, contralto y tenor: *re* y *si* sin ligar.

Pág. 52, pautado 1, compás 2_{3-4}, contralto: *re*; puesto que repite el primer compás de la pieza, escribimos *mi*. Compás 4-5, contralto y tenor: *do la* sin ligar. Compás 6-7, contralto y bajo: *do* sin ligar.

N.° LXXVII. *Discante sobre la Pavana italiana.*

Esta pieza en el texto aparece con el título «Pavana italiana»; en cambio, en la tabla de materias figura como «*Discante* sobre la pavana italiana», en el sentido de «diferencias» o «variaciones» sobre la Pavana italiana.

La pavana es una danza cortesana del siglo XVI, de procedencia italiana. La fuente histórica más antigua es la *Intabulatura de lauto*, de Dalza, del año 1508, en la cual figuran cinco «Pavane alla venetiana» y cuatro «Pavane alla ferrarese». Esta danza fue

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

muy amada y pronto se abrió camino por toda Europa. La mayoría de pavanas aparecen escritas en compás de 4-4, si bien existen casos raros de pavanas en compás ternario, como en el vihuelista español Luis Milán, *El Maestro* (Valencia, 1535), y en Alonso Mudarra, *Tres libros de música* (Sevilla, 1546). La forma musical típica de la pavana italiana consta de tres o cuatro períodos que se repiten, cada uno de ocho semibreves (esquema, aa bb cc; también, aa bb cc dd), si bien hay una multitud de variantes. En el libro de Venegas de Henestrosa de 1557, n.° 221, figura una «Pavana con su glosa», de Antonio (de Cabezón), con el esquema aa bb cc dd f y con música no tan trabajada como las que figuran en el libro de 1578.

Pág. 53, pautado 4, compás 2-3, bajo: *sol* sin ligar.
Pág. 54, pautado 3, compás 1-2, tiple y bajo: *sol* sin ligar. Compás 2-3, tenor: *si* sin ligar.
Pág. 55, pautado 1, compás 6, contralto: *re* sin ligar.
Pág. 56, pautado 2, compás 2, tenor: *la* sin ligar. Compás 2-3, contralto: *re* sin ligar.

N.° LXXVIII. *Diferencias sobre la Gallarda Milanesa.*

La Gallarda (Gagliarda, Galliarde) es una danza instrumental muy practicada durante los siglos XVI-XVII, por lo común en compás ternario, dividida en tres partes (raramente en dos) y ejecutada con «tempo» moderado. Su nombre aparece a fines del siglo XV en Lombardia; con todo, se hace difícil decir si es de origen italiano o bien de origen francés. En la colección francesa de Attaignant, 1529, figuran ejemplos que demuestran que esta danza era con música homófona, popular, sencilla y en compás ternario. Un ejemplo de esta colección francesa se presenta dividida en estas tres partes: 1.ª, compuesta de ocho compases repetidos; 2.ª, compuesta de ocho compases repetidos, y 3.ª, asimismo formada por ocho compases que se repiten.

La *Gallarda Milanesa* de Cabezón no se presta a ser dividida en tres partes repetidas y con igual número de compases cada parte.

Pág. 57, pautado 2, compás 5_{1-4}: El original escribe «Buelta al principio». Pautado 4, compás 2, contralto: Original *si* becuadro redonda, tal como imprimimos. Compás 4, contralto: *sol* sin ligar.

Pág. 58, pautado 1, compás 2-3, contralto, tenor y bajo: *fa do fa* sin ligar. Pautado 3, compás 3-4, contralto: *re* sin ligar.

Pág. 59, pautado 3, compás 3, contralto y tenor: *mi do* sin ligar. Compás 4, tenor: *do* sin ligar.

N.° LXXIX. *Diferencias sobre el «Canto del Cavallero».*

En la presente composición la melodía no es la misma de «El Cavallero de Olmedo», como venía diciéndose hasta aquí, sino que, según demostró J. Romeu en su artículo sobre Mateo Flecha, *Anuario Musical*, XIII (1958), pág. 92, se trata del tema musical contenido en la pieza núm. 49 del *Cancionero de Upsala* (mejor sería decir, según Romeu, *Cancionero Musical del Duque de Calabria*), a la cual puso música Nicolás Gombert. Es muy curioso el caso que el referido cancionero presenta todas las piezas como anónimas, menos ésta de Gombert. En el mismo figura una pieza de Cristóbal de Morales y diversas de Flecha. El texto del núm. 49 del citado Cancionero dice:

«Dezilde al cavallero
que non se quexe,
que yo le doy mi fe
que non le dexe.

Dezilde al cavallero,
cuerpo garrido,
que non se quexe
en ascondido,
que yo le doy mi fe
que non le dexe.»

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

Hay que tener presente que Morales escribió la *Misa «Dezilde al cavallero»* sirviéndose de la misma melodía de la canción consabida. (Véase H. A. Morales, *Opera Omnia*, VII, n.º XX.)

Pág. 60, pautado 1, compás 4, contralto: *re* sin ligar.
Pág. 61, pautado 2, compás 1, tenor: *la* redonda.

N.° LXXX. *Diferencias sobre la Pavana italiana.*

La música del principio de esta pieza es igual al núm. LXXXI que sigue a continuación.

Pág. 63, pautado 1, compás 4, bajo: *fa* sin ligar. Pautado 3, compás 3-4, contralto: *do* sin ligar. Compás 4-5, tiple: *re* sin ligar.
Pág. 64, pautado 1, compás 4, contralto: *do* sin ligar. Compás 6-7: *fa* sin ligar en el tenor y bajo.
Pág. 65, pautado 2, compás 4-5: Sin ligar en las cuatro voces. Pautado 3, compás 1-2, tenor: *fa* sin ligar. Compás $3\text{-}4_1$, tenor: *fa* sin ligar.
Pág. 66, pautado 1, compás 4-5, tenor: *re* sin ligar. Pautado 2, compás 1, contralto: *re* redonda ligada con la anterior. Compás $1_{2\text{-}3}$, tenor: *re* sin ligar. Compás 3-4, tenor: *fa* sin ligar. Pautado 3, compás $4_{3\text{-}4}$, contralto: *si*. Compás $5_{3\text{-}4}$, bajo. tenor, contralto: *sol re si*. Compás 7, tenor y bajo: *re* sin ligar.

N.° LXXXI. *Diferencias sobre el canto de «La Dama le demanda».*

Es curioso, que el principio de la presente canción es el mismo de las *Diferencias sobre la Pavana italiana*. Toda la presente composición recuerda mucho la del núm. LXXX.

Pág. 67, pautado 1, compás 2-3, contralto: *la* sin ligar.
Pág. 68, pautado 2, compás 3-4, contralto. *la* sin ligar. Pautado 3, compás 4-5, contralto: *do* sin ligar. Pautado 4, compás 4-5, bajo: *re* sin ligar. Compás $6_{3\text{-}4}$: *la* sin ligar.
Pág. 69, pautado 1, compás 5, contralto: *do* sin ligar. Pautado 3, compás 5-6, contralto: *la* sin ligar.
Pág. 70, pautado 1, compás 2, contralto: *do* sin ligar. Bajo: *do* sin ligar. Compás 6, bajo: *la* sin ligar. Pautado 3, compás 6, tenor: *do* blanca con puntillo, *do* negra ligada con el *do* blanca siguiente. Pautado 4, compás 2-3, bajo: *re* sin ligar. Compás 6-7: en el original las tres voces inferiores van ligadas.

N.° LXXXII. *Diferencias sobre el villancico «¿Quién te me enojó, Ysabel?*

El texto de este cantar figura en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, ed. de Anvers, 1557, fol. 390v, bajo la significativa rúbrica *Canción en la germanía*. Su texto, al que siguen cuatro estrofas glosadoras, es así:

«¿Quién te me enojó, Ysabel?
¿Quién con lágrimas te tiene,
que hago voto solene
que pueden doblar por él»?

Salinas, en *De musica* (Salamanca, 1577), 356, nos ha conservado la melodía y una versión literaria ligeramente variante. El breve cantar se popularizó mucho y sus versos se convirtieron en frases proverbiales. Sobre este aspecto, véase J. Puyol y Alonso, comentarios a su edición crítica de *La pícara Justina*, III, 267-69 (con la transcripción de la versión musical de Salinas), y Margit Frenk Alatorre, *Refranes cantados y cantares proverbializados*, en *Nueva Rev. de Filología Hispánica*, XV (1961), 166, nota 29.

El compás de esta pieza aparece con la C sin partir.

Pág. 71, pautado 2, compás $6_{1\text{-}4}$, contralto: *mi* redonda.
Pág. 72, pautado 1, compás 5, tenor: *la la* sin ligar. Pautado 2, compás $7_{1\text{-}4}$, contralto, *do*, y tenor, *la*, sin ligar. Pautado 3, compás 6, contralto, *do*, y tenor, *la*, sin ligar.
Pág. 73, pautado 1, compás 2-3, tiple: *la* sin ligar. Compás 5-6, tiple: *si* sin ligar. Pautado 2, compás 3-4, tiple: *la* sin ligar. Compás 8-9, tiple: *la* sin ligar. Pautado 3, compás 7-8, tiple: *la* sin ligar. Pautado 4, compás 3-4, tiple: *la* sin ligar. Compás 8-9, tiple: *fa* sin ligar.

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

Pág. 74, pautado 2, compás 2-3, bajo: *fa* sin ligar. Compás 4-5, bajo: *mi* bemol sin ligar. Compás 9-10, tiple: *do* ligado. Compás 10, bajo: *do* sin ligar. Pautado 3, compás 7-8, tiple: *do* sin ligar.

Pág. 75, pautado 1, compás 3-4, tiple: *do* sin ligar. Pautado 2, compás 2-3, contralto, tenor y bajo: *fa, do, fa* sin ligar. Pautado 3, compás 2_1, contralto: *do* sostenido. Compás 2-3, bajo: *la* sin ligar. Compás 5-6, bajo: *si* sin ligar. Pautado 4, compás 5-6, bajo: *la* sin ligar. Tiple: *do* sin ligar. Compás 9, bajo: *la* sin ligar.

Pág. 76, pautado 1, compás 2-3, contralto: *la* sin ligar. Pautado 2, compás 1-2, tiple: *do* sin ligar. Bajo: *la* sin ligar. Compás 5-7, bajo: *la* sin ligar. Compás 7-8, contralto: *la* sin ligar. Pautado 3, compás 9, bajo: *do* sin ligar. Pautado 4, compás 3-4, bajo: *do* sin ligar. Compás 3-5, contralto: *mi* sin ligar.

Pág. 77, pautado 1, compás 1-2, contralto: *re* sin ligar. Compás 10, contralto: *mi* sin ligar. Pautado 2, compás 1-2, bajo: *do* sin ligar. Pautado 3, compás 1-2, contralto: *mi* sin ligar.

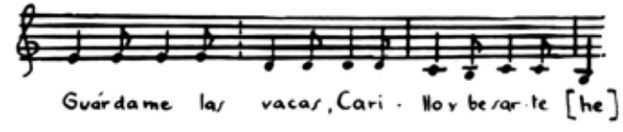
Pág. 78, pautado 1, compás 1-2 tiple: *la* sin ligar. Compás 5-6, tiple: *si* sin ligar. Pautado 2, compás 2-3, tiple: *sol* sin ligar. Pautado 3, compás 2-3, bajo: *si* sin ligar.

N.° LXXXIII. *Diferencias sobre «Guárdame las vacas».*

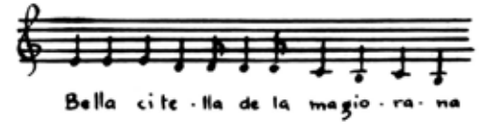
La primera estrofa de esta canción popular, siguiendo el poeta Cristóbal de Castillejo (1490?-1550), era:

«Guárdame las vacas,
carillejo, y besarte he;
si no, bésame tú a mí,
que yo te las guardaré.»

Francisco de Salinas, uno de los primeros que empezó con la musicología comparada ya en el siglo XVI, en su *De musica libri septem* (Salamanca, 1577, 2 edic., 1592), pág. 348, copia la melodía de esta canción y comenta su música como sigue: «... Differunt enim, ut ipsi pedes quibus constant etenim trochaicum plausu trium minimarum, quem proportionem minorem practici vocant; ionicum trium semibrevium, quae proportio maior appellatur, plausu procedit, et eodem modo discrepat ille cantus metri, quod Hispani *Las vacas* appellant, ab eo, quo panguntur apud Romanos illae stantiae *romaneschae* dici solitae, quod ipsi cantus et metri rite demonstrant, Hispanum *Guárdame las vacas Carillo y besarte* [*he*]. In quo trochaei sunt omnes ut cantus ostendit:



Romaneschum *Bella citella de la magiorana.* In quo primus est molosus, alter ditrochaeus, tertius item molosus et syllabis, ut apparet in hoc cantu:



Verum est tamen, quod haec metra Itala et Hispana ferme omnia sunt trimetra hypercatalectica, quorum supra mentionem fecimus...»

Como se ve, Salinas ofrece esta melodía de «Guárdame las vacas» en ritmo ternario, mientras que Cabezón la presenta en compás binario. Es verdad que el original señala aquí el compás ternario; mas atendiendo que, a pesar de esta señal, Cabezón divide los compases como en el ritmo binario, atendiendo también que de entre las tres composiciones sobre «Guárdame las vacas» la primera (n.° LXXVI de nuestra edición) señala el compás binario, y que si hiciéramos de cada tres compases uno, a fin de que resultara un ritmo binario, se destruiría todo el encanto de la pieza, lo ofrecemos en compás binario.

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

La presente tonada de «Guárdame las vacas» y la de la cadencia salmódica *Saeculorum* fueron las más divulgadas en España entre los organistas que escribieron un bajo ostinato para las mismas. Ambas melodías tenían de común únicamente el que podían armonizarse sobre un mismo bajo ostinato y sobre una misma serie de acordes.

Pág. 79, pautado 2, compás 5-6, bajo: *la* sin ligar. Compás 8-9, tiple: *fa* sin ligar. Pautado 3, compás 1-2, bajo: *do* sin ligar. Compás 4-5, tiple y contralto: *re* y *si* sin ligar. Pautado 4, compás 2-3, tiple: *fa* sin ligar. Compás 8-9, tiple: *re* sin ligar.

Pág. 80, pautado 1, compás 3, contralto: *fa* sostenido redonda. Compás 6-7, tiple: *la* sin ligar. Pautado 3, compás 1-2, bajo: *fa* sin ligar. Compás 4-5, contralto: *mi* sin ligar. Compás 4-6, bajo: *do* sin ligar. Pautado 4, compás 1-2, bajo: *re* sin ligar. Compás 7-8, contralto, *mi*, y bajo, *do*, sin ligar. Compás 7-9, bajo: *do* sin ligar.

Pág. 81, pautado 2, compás 2-3, contralto: *re* sin ligar. Compás 3-4, tenor: *la* sin ligar. Pautado 3, compás 3-4, tenor: *do* sin ligar.

Pág. 82, pautado 1, compás 5, contralto: *sic* en el original. Pautado 2, compás 8-9, bajo: *fa* sin ligar. Pautado 3, compás $1\text{-}2_{1\text{-}2}$, tenor: El original escribe las notas a la octava alta. Pautado 4, compás 1, contralto: *re* redonda

Pág. 83, pautado 3, compás 2, tenor: *mi* sin ligar. Compas 3-4, tenor: *mi* sin ligar.

N.° LXXXIV. *Otras diferencias de Vacas.*

El original escribe la señal del compás ternario, si bien imprime los compases en ritmo binario, como en la pieza anterior.

Pág. 84, pautado 3, compás 1-2, contralto: *la* sin ligar. Compás 2-3, bajo: *fa* sin ligar. Compás 3-4, contralto: *do* sin ligar.

Pág. 85, pautado 1, compás 6-7, contralto y tenor: *re* sin ligar. Pautado 2, compás 1-3, contralto: *do* sostenido sin ligar. Compás 1-3, bajo: *la* sin ligar. Pautado 3, compás 2, contralto, *mi*, y bajo, *do*, sin ligar. Compás 4, contralto: *re* sin ligar. Compás $4_{3\text{-}1}$, bajo: El original escribe *sol*. Compás 5, contralto y tenor: *la mi* sin ligar.

Pág. 86, pautado 1, compás 2-3, tenor: *re* sin ligar. Compás 4-5, tenor: *mi* sin ligar. Compás 5-6, bajo: *la* sin ligar.

Pág. 87, pautado 4, compás 2, tenor: *re* sin ligar. Compás 2, contralto: *sol re*.

N.° LXXXV. *D'où vient cela.*

Cabezón escribe esta hermosa paráfrasis o glosa de la chanson *D'où vient cela*, compuesta por Thomas Crecquillon, maestro de capilla de Carlos V. Claudin de Sermisy compuso asimismo una chanson sobre esta misma melodía. Un glosado para tecla figura en *Vingt et six chansons musicales reduictes en tablature des Orgues, Espinettes, Manicordions et telz semblables instruments musicaulx. Imprimés à Paris par Pierre Attaignant en 1530*. La versión para tecla de Attaignant figura reeditada en «Corpus Mensurabilis Musicae»: *Pierre Attaignant: Transcriptions of Chansons for Keyboard. Edited by Albert Seay*, 1961, en *American Institute of Musicology*. Véase, además, S. Kastner, *Antonio de Cabezón, Claviermusik* (Edition Schott, n.° 4286) y *Antonio de Cabezón, Tientos und Fugen* (edit. Schott 4948). Véase, también, John Ward, *The Use of Borrowed Material in 16th. Century Instrumental Music*, en *Journal of the American Musicological Society*, V. Summer, 1952. Nr. 2, pág. 89, nota 9, donde menciona la bibliografía más sobresaliente sobre esta pieza.

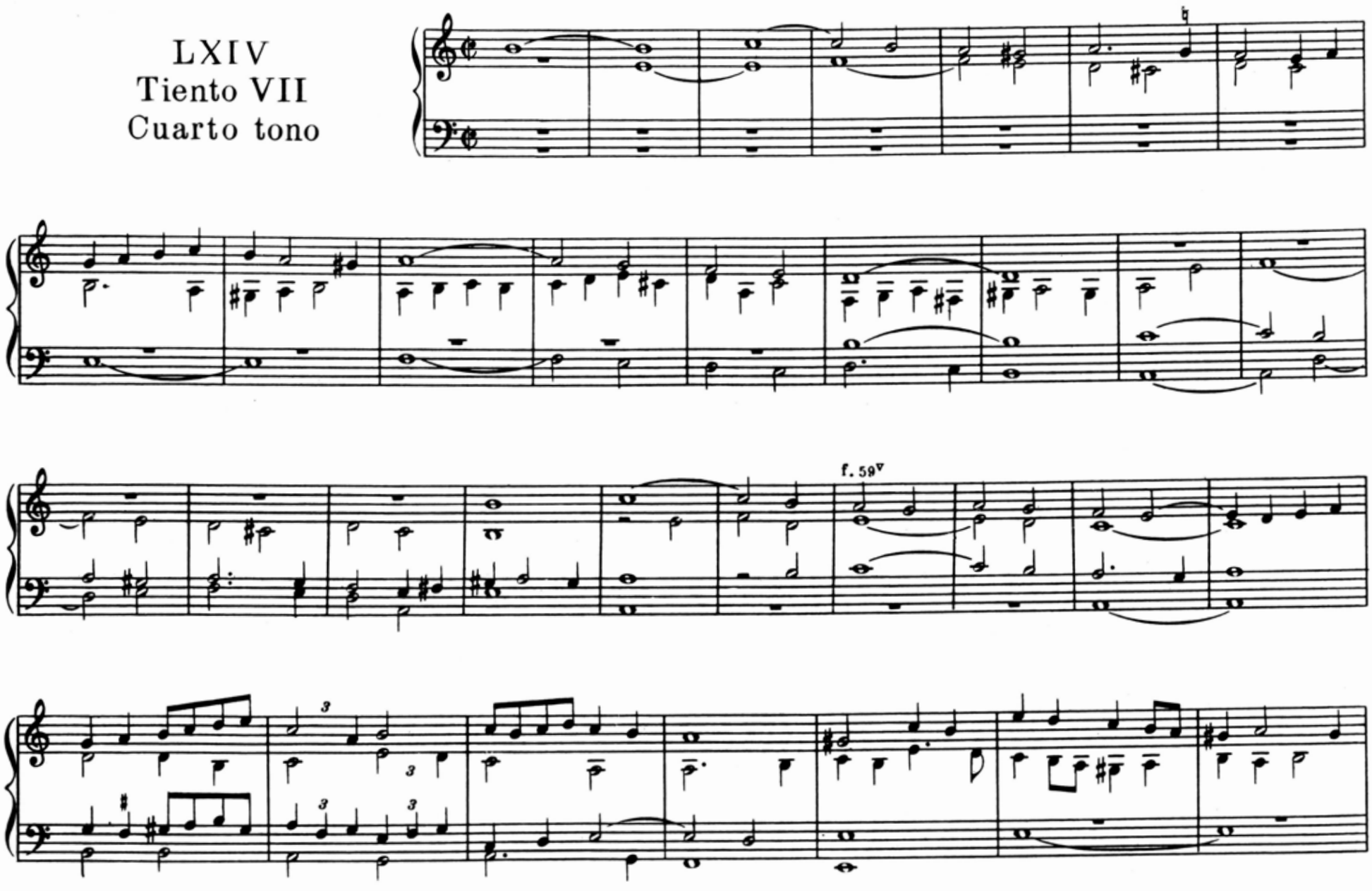
Pág. 90, pautado 2, compás 1-2, tiple: *la* sin ligar.

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

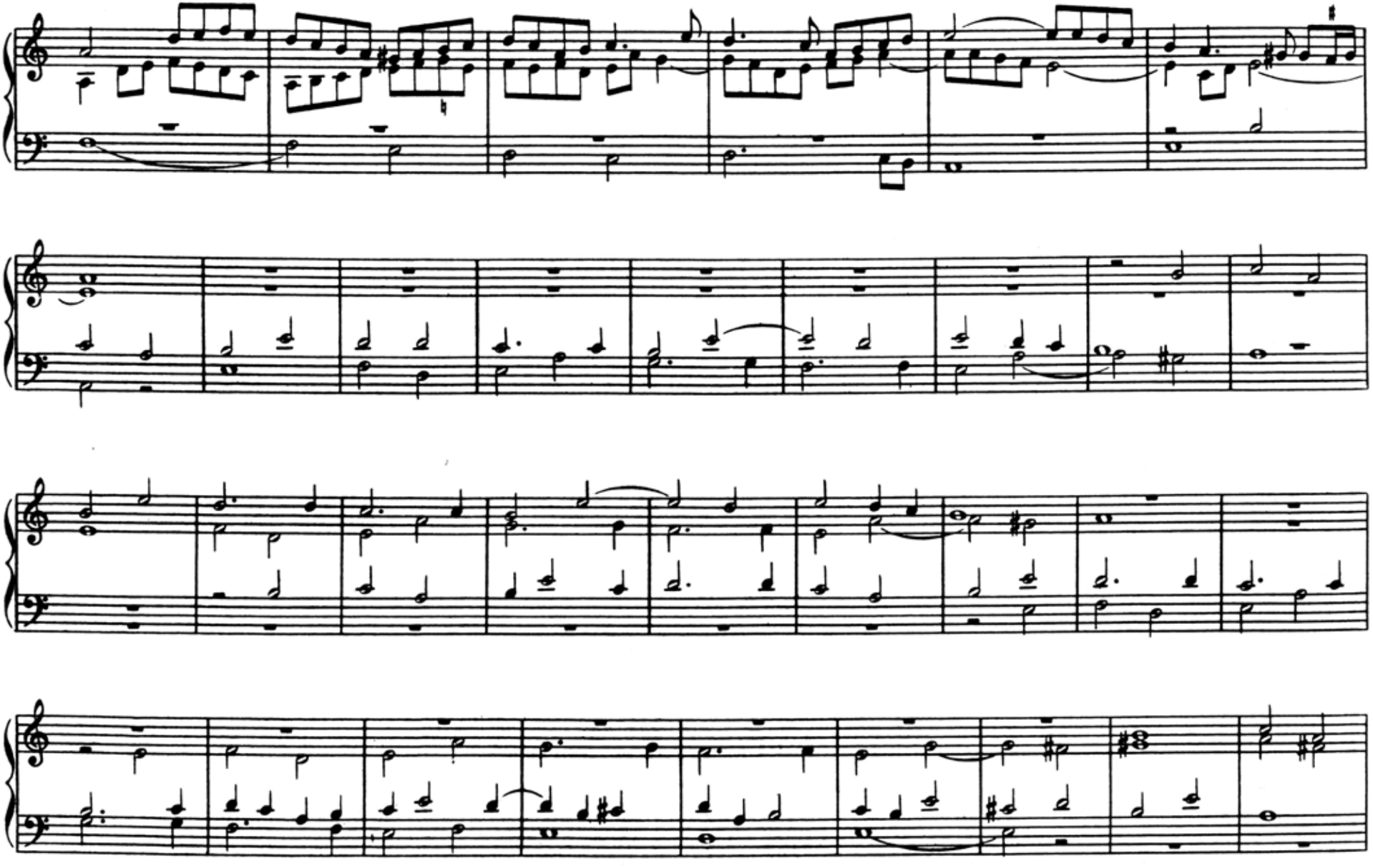
PARTE MUSICAL

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

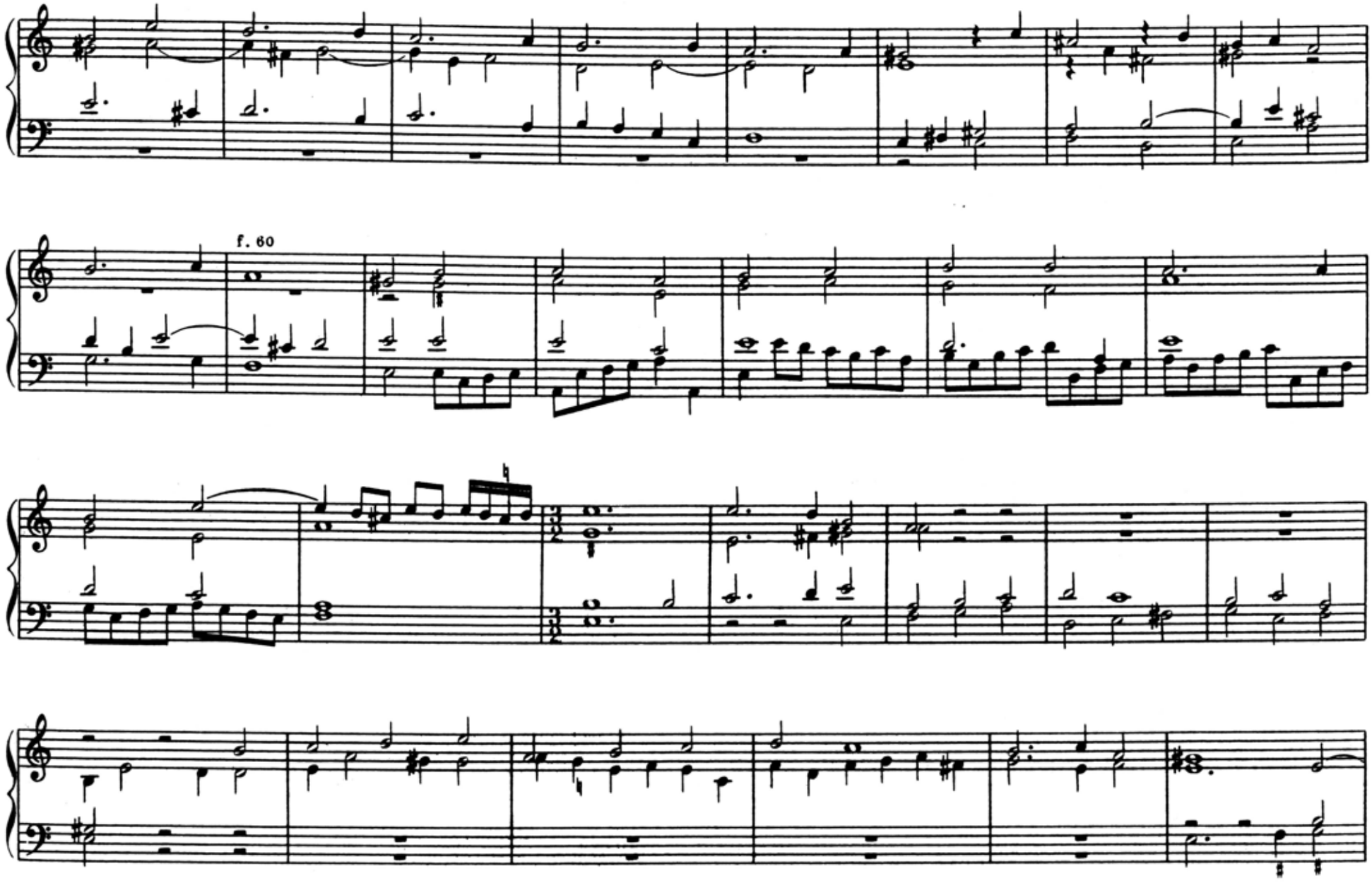
LXIV
Tiento VII
Cuarto tono



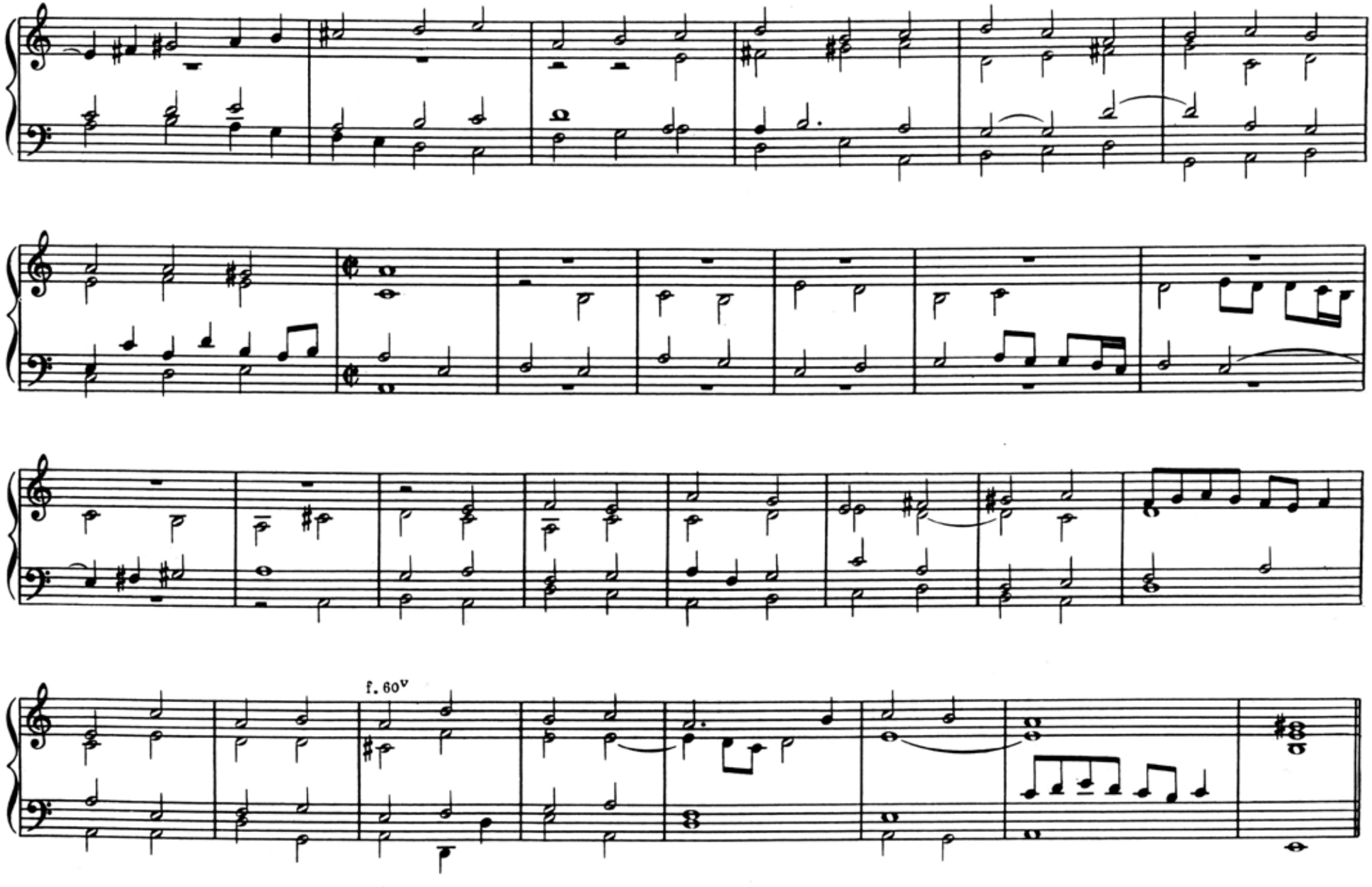
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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

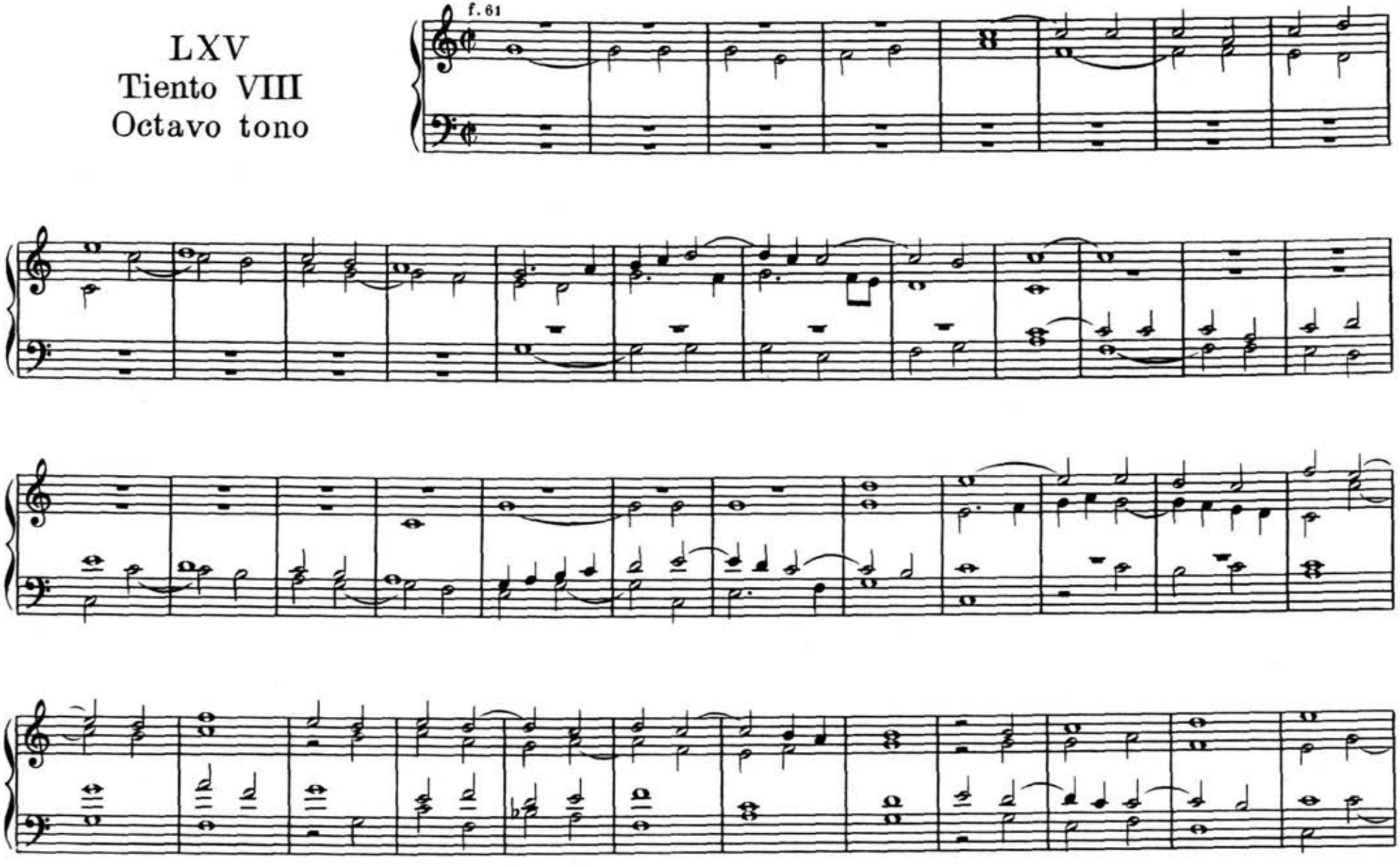


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

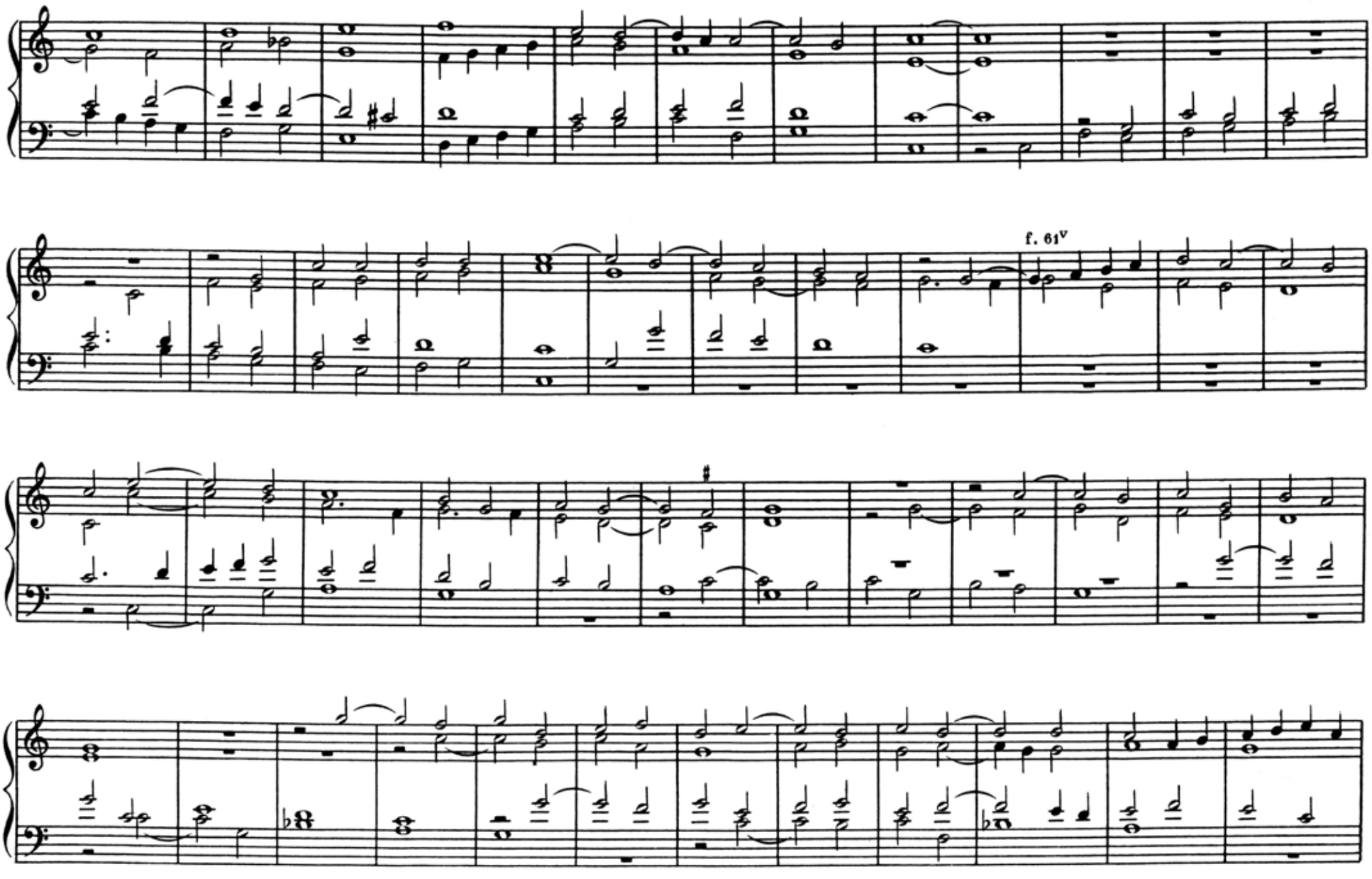


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

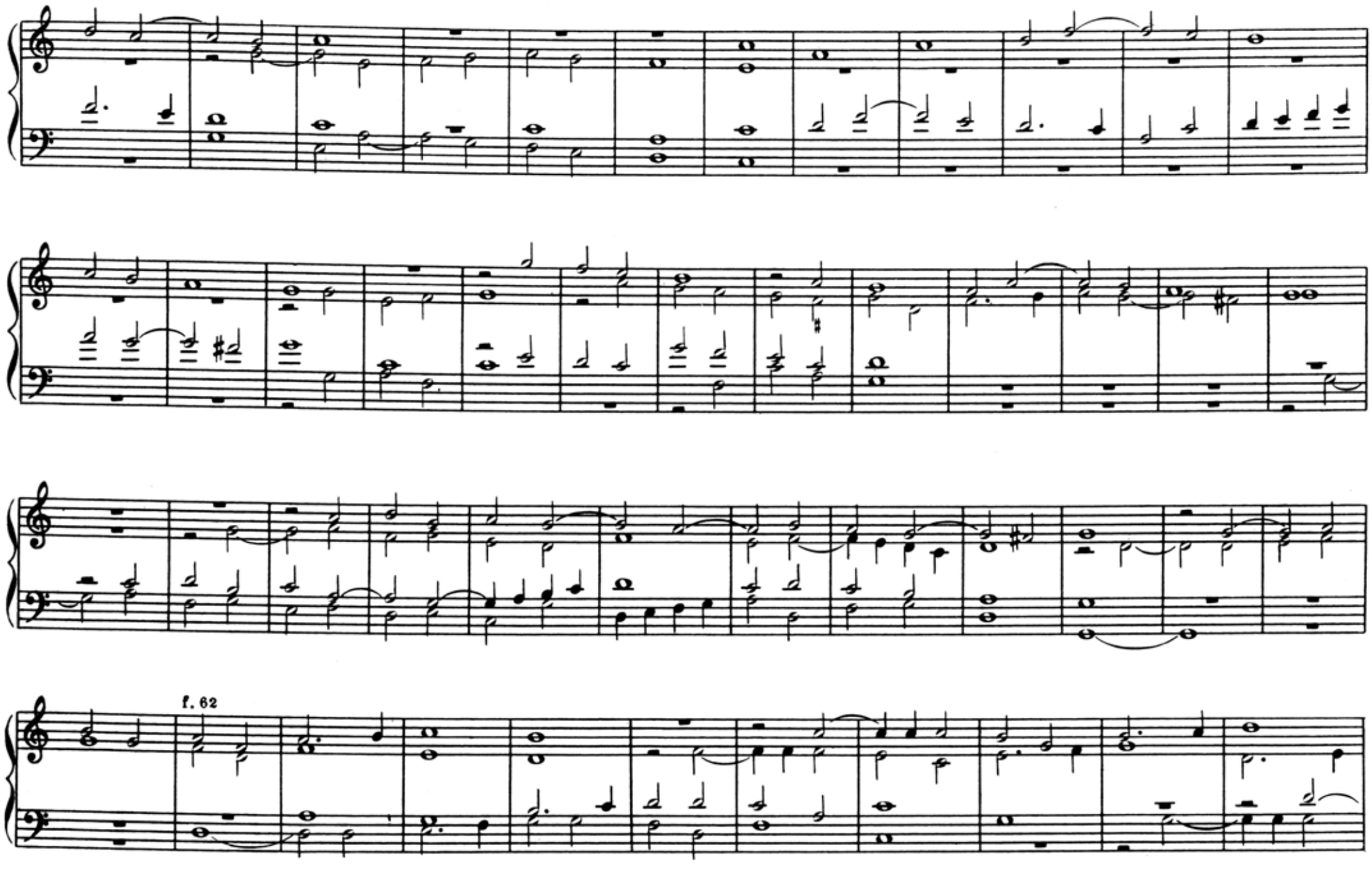
LXV
Tiento VIII
Octavo tono



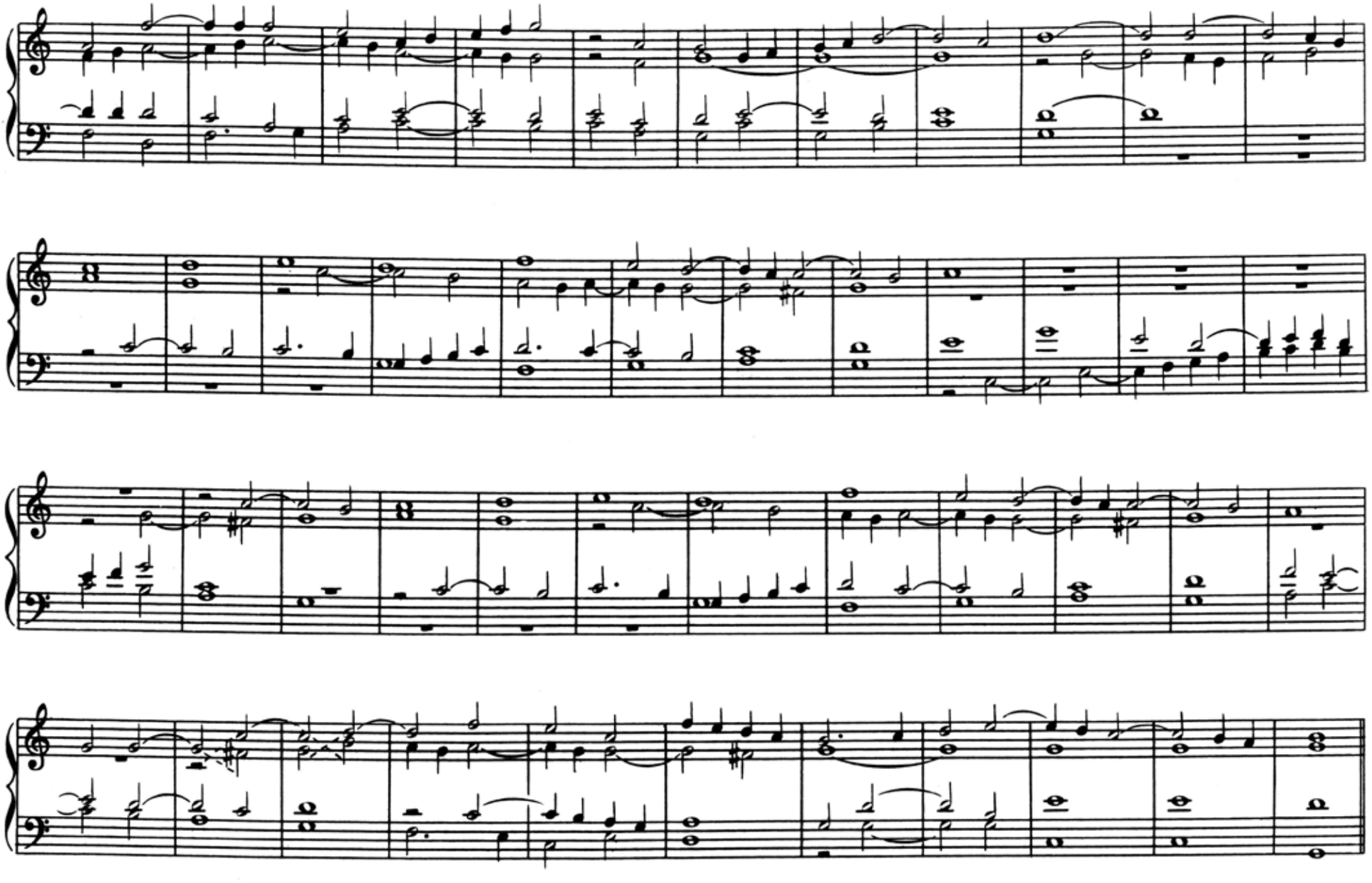
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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



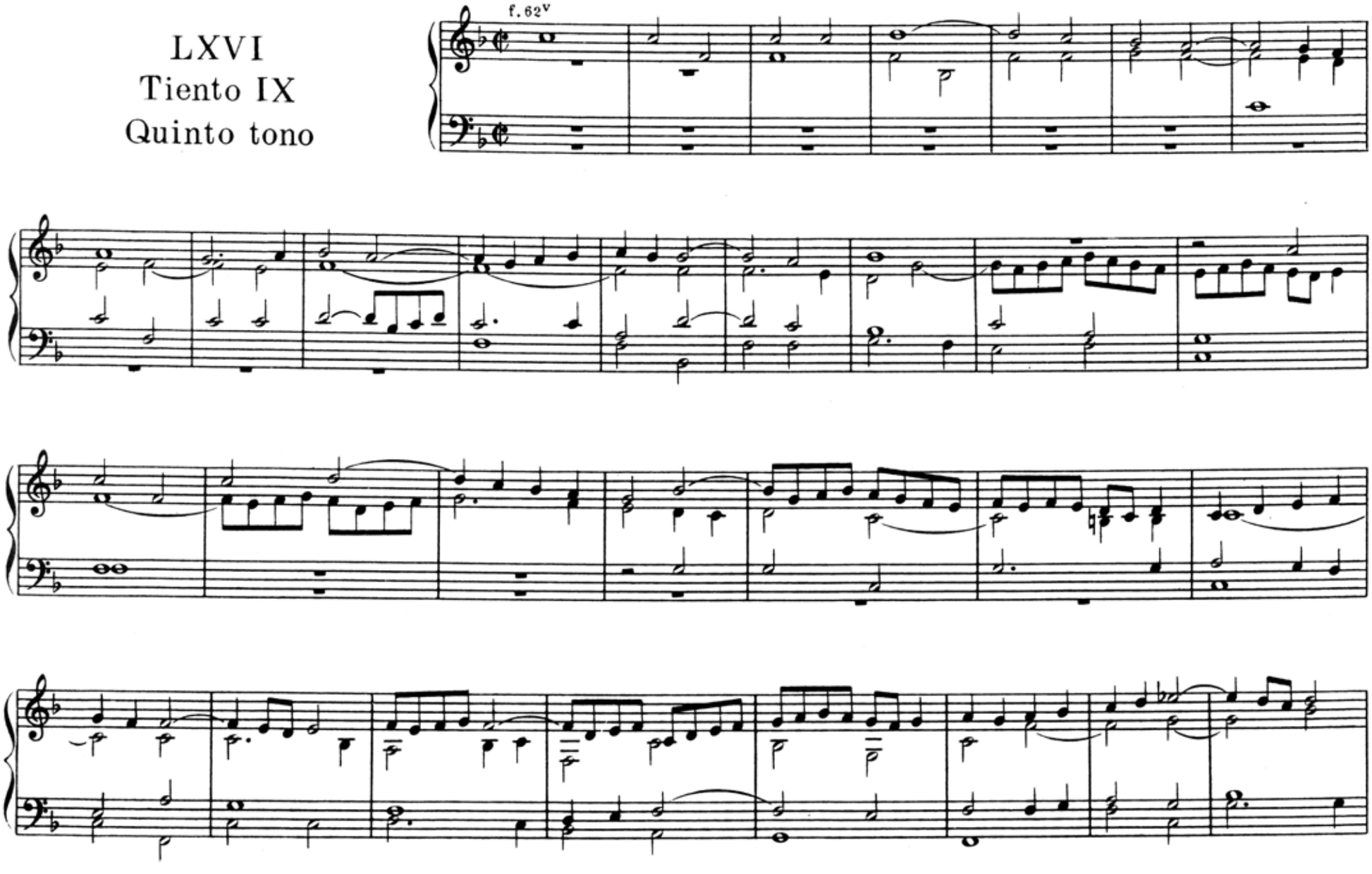
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



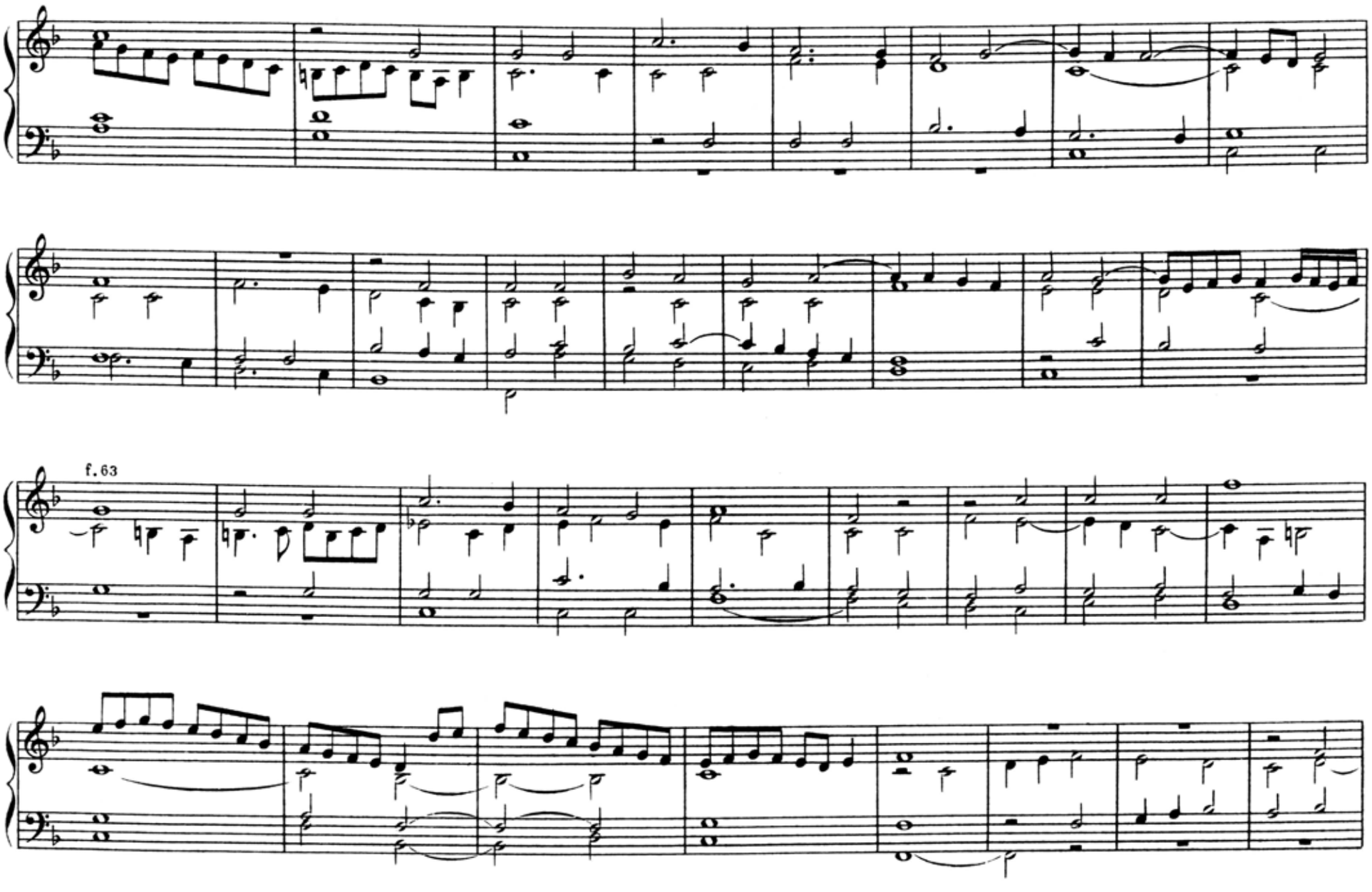
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

LXVI
Tiento IX
Quinto tono

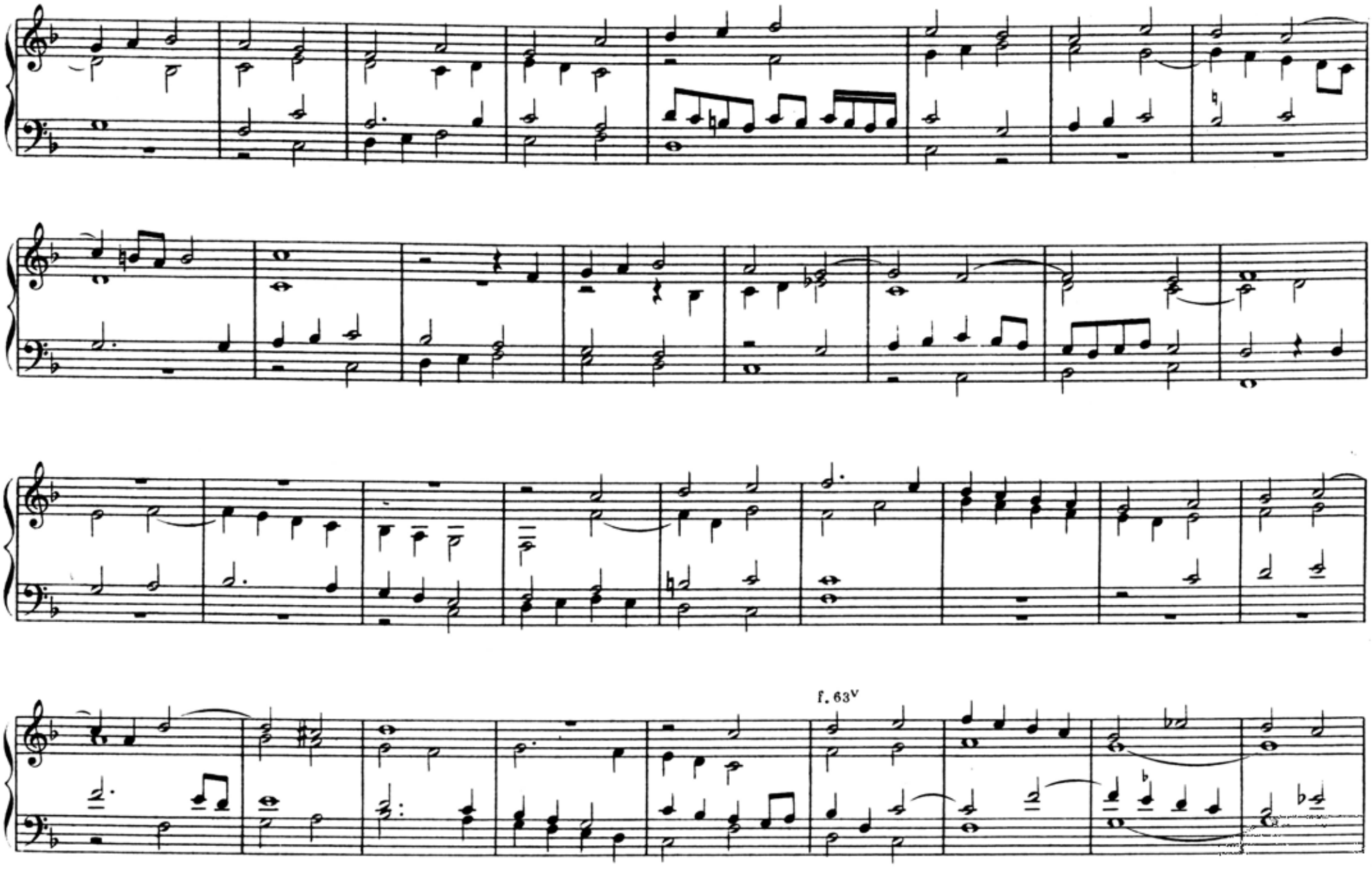
f. 62v



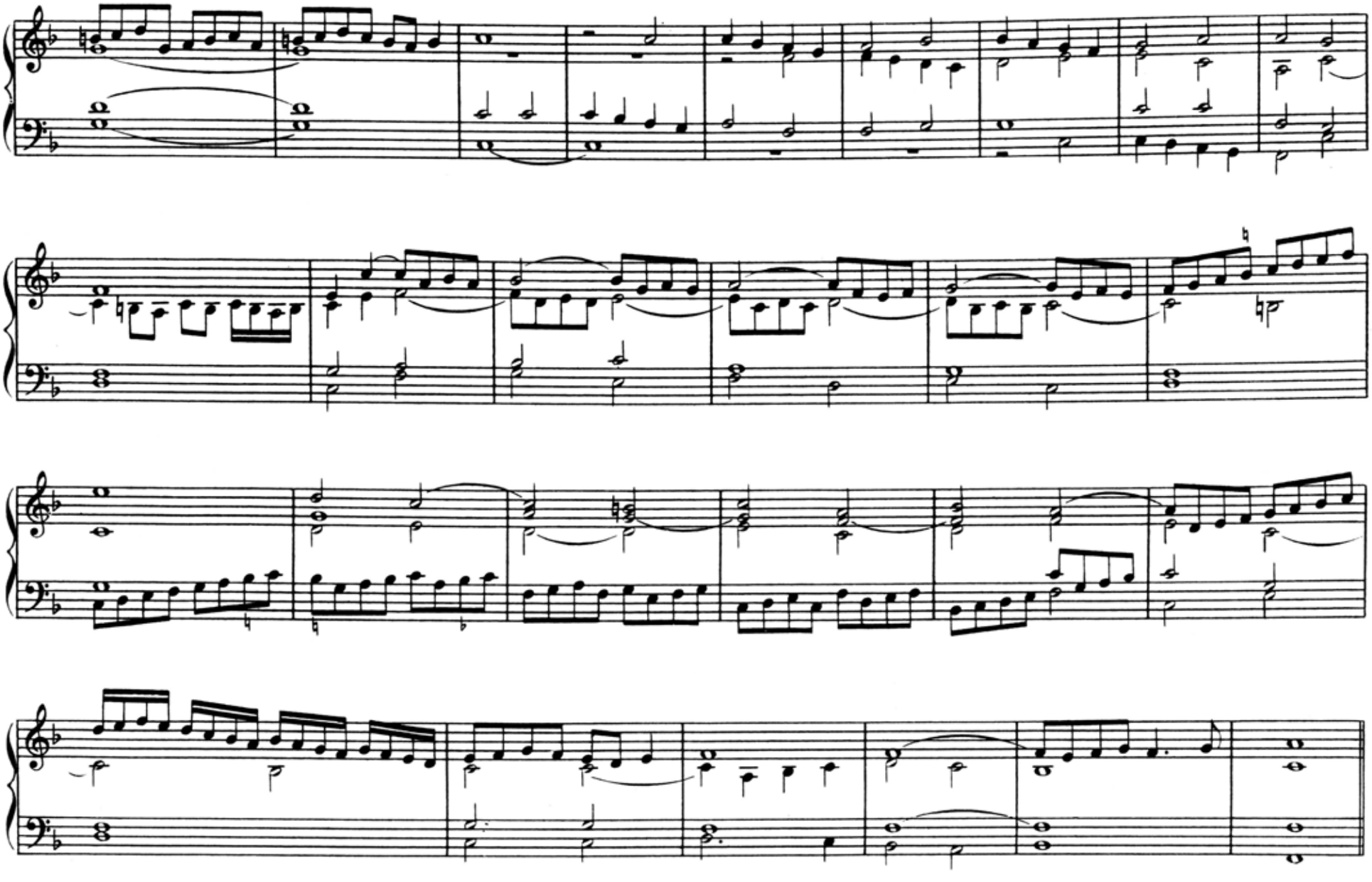
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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



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

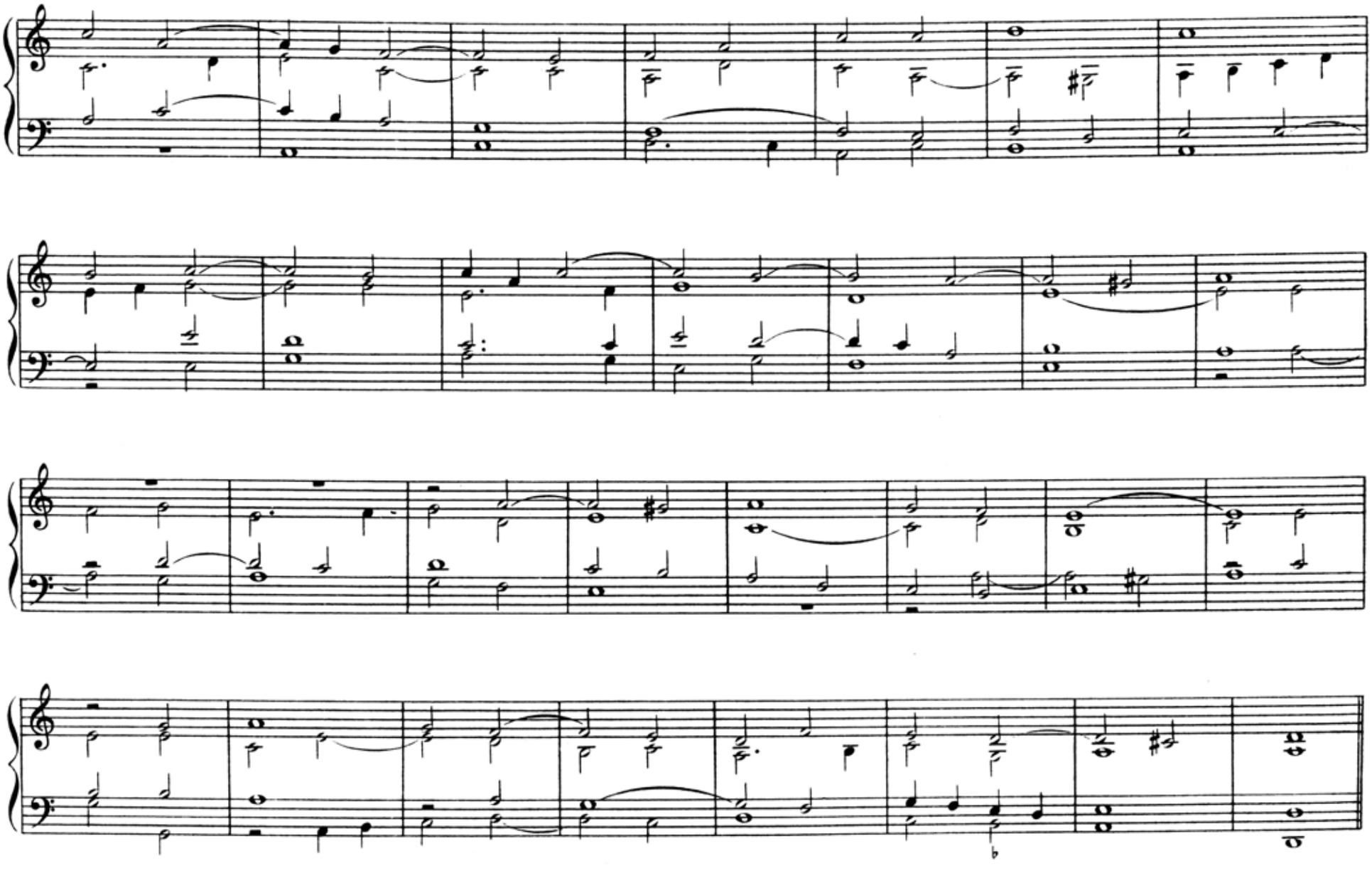


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

LXVII
Tiento X
Primer tono

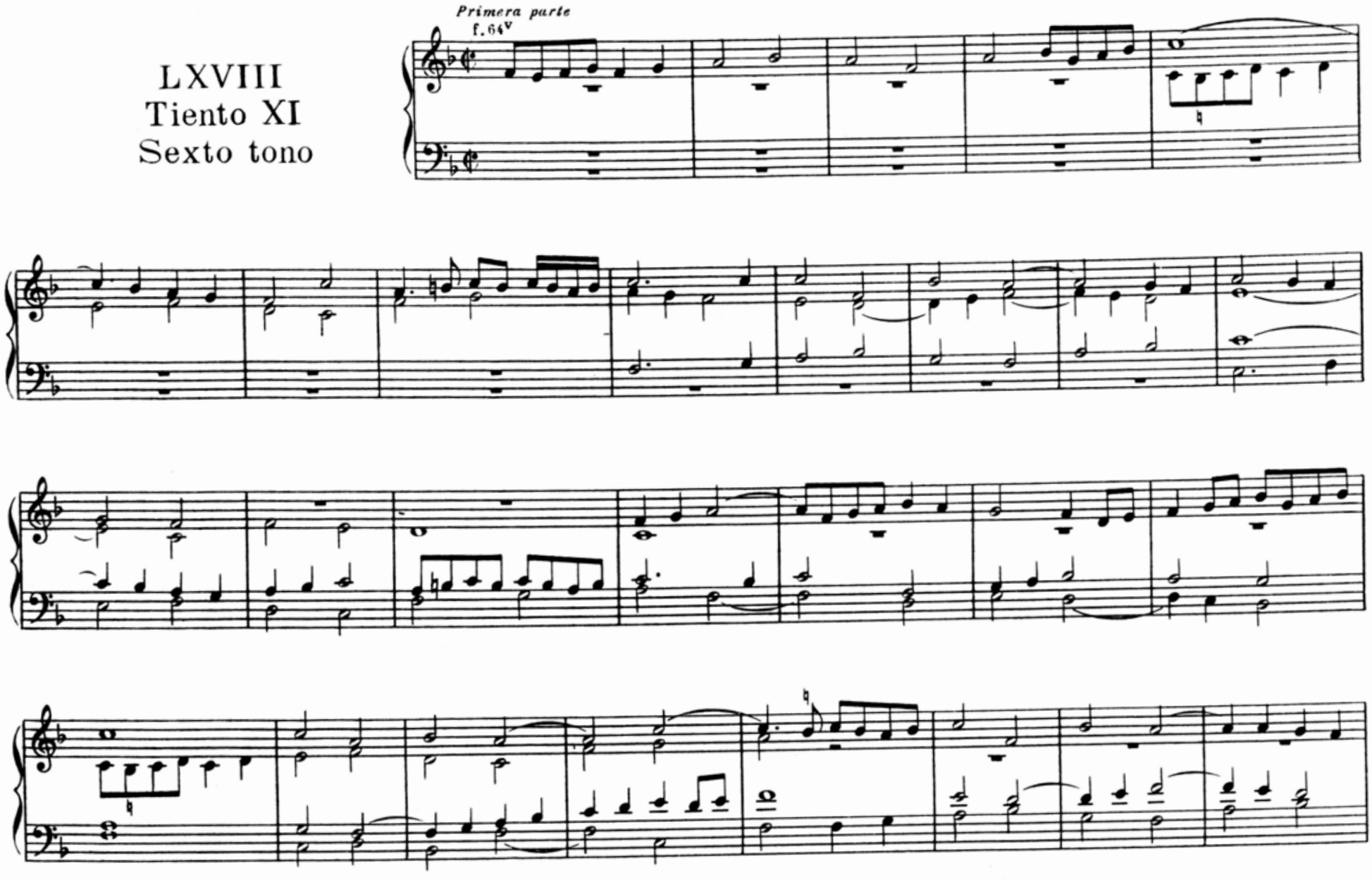
f. 64

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

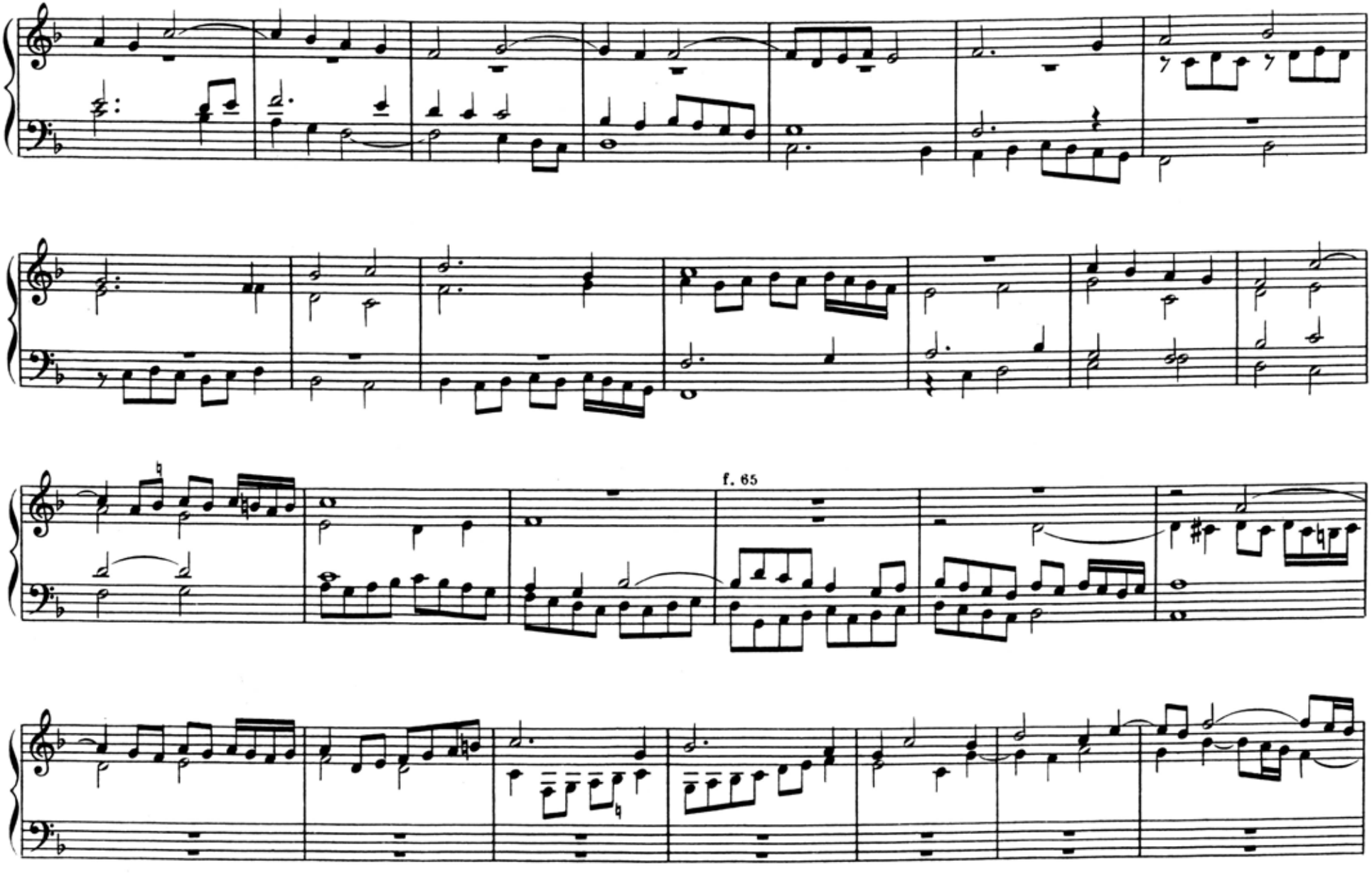


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

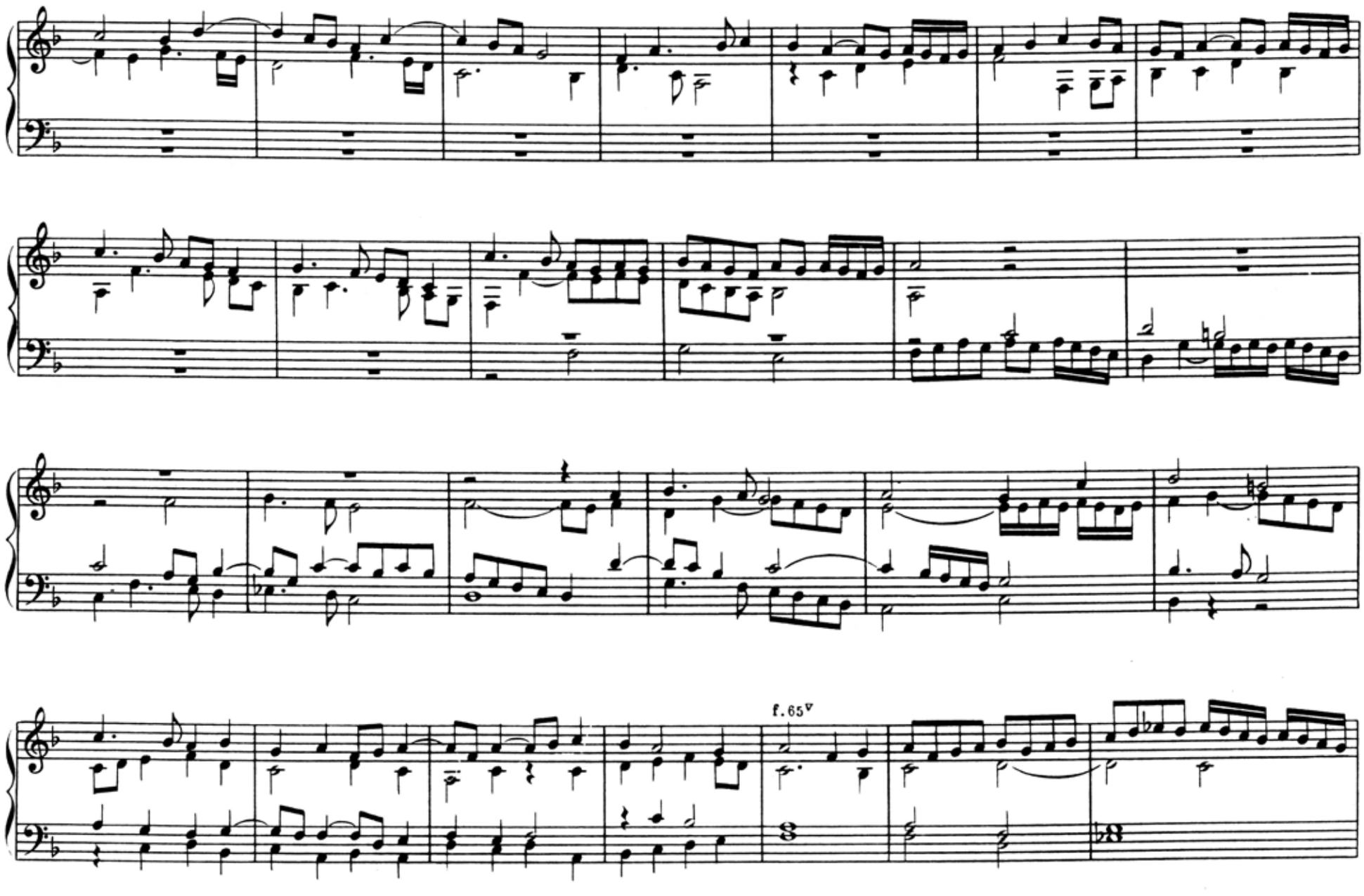
LXVIII
Tiento XI
Sexto tono



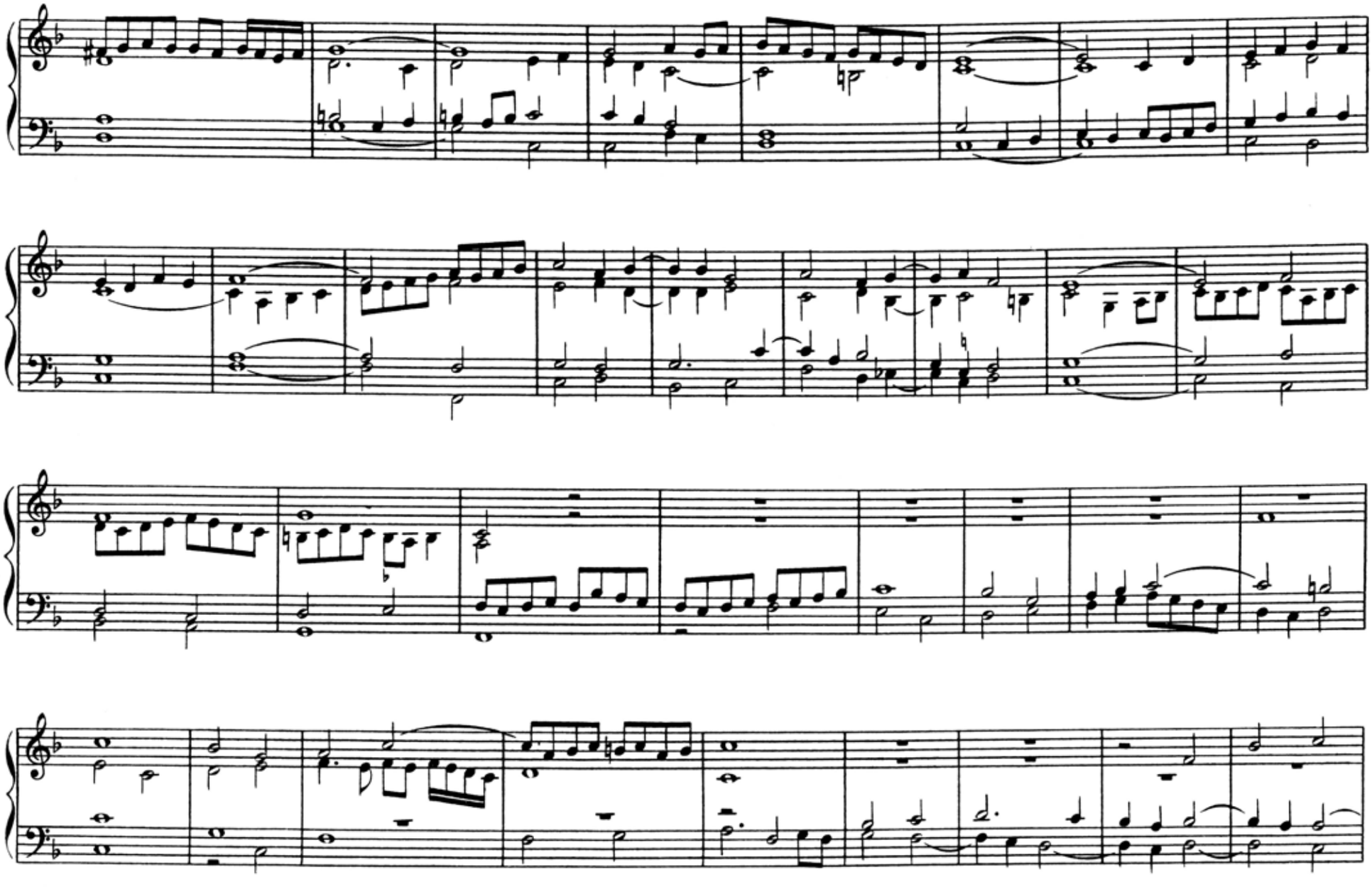
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



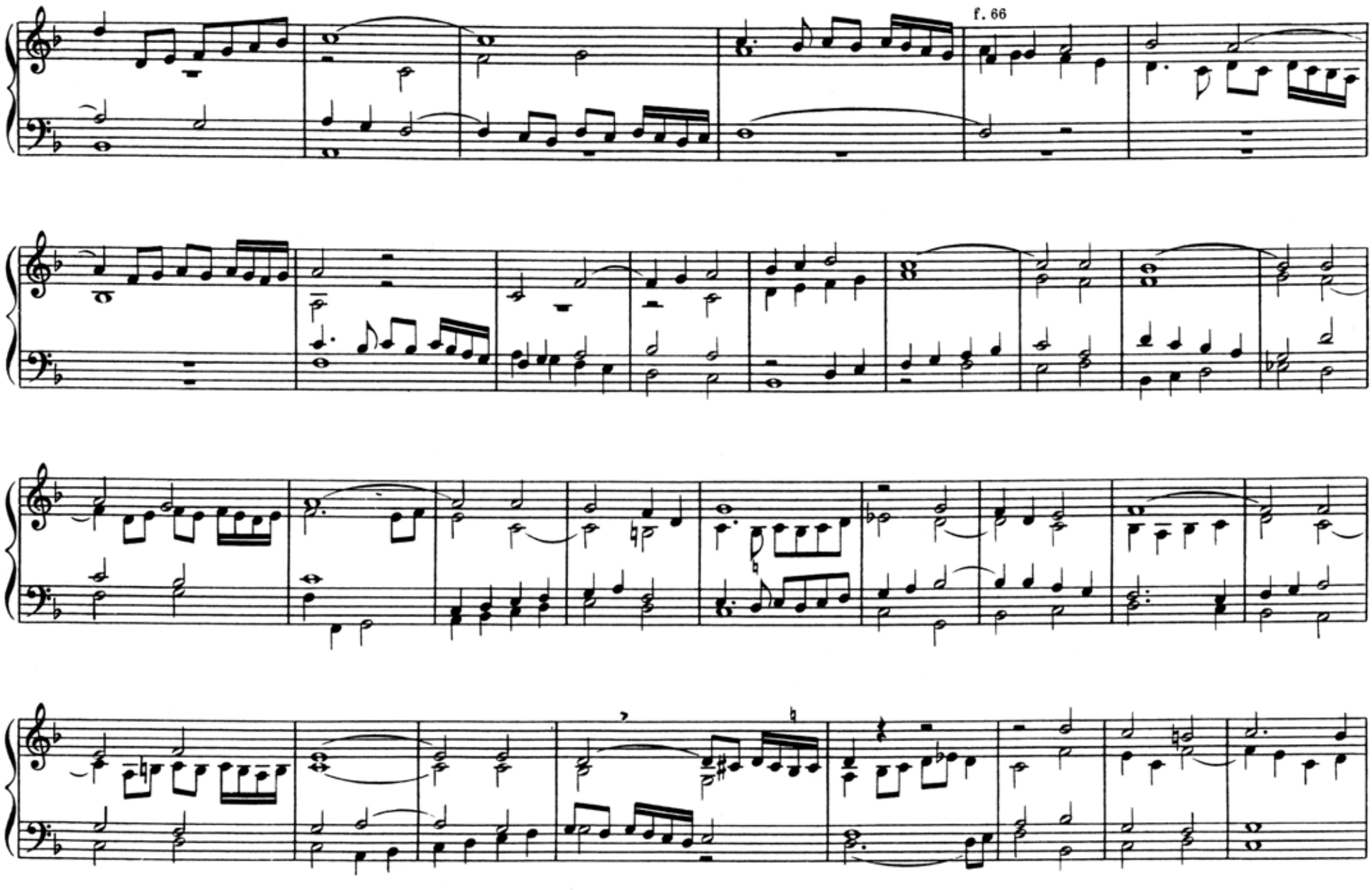
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



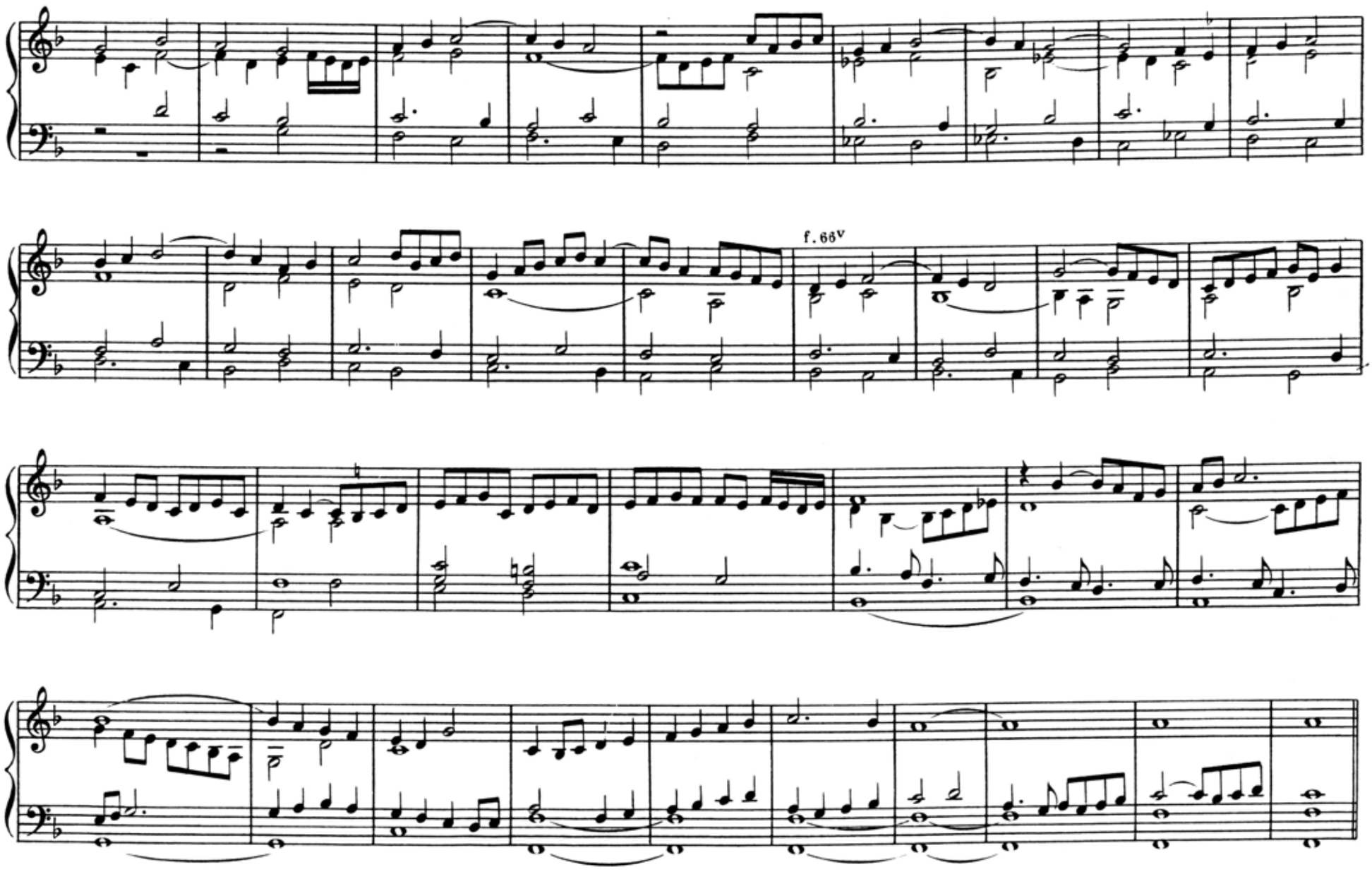
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



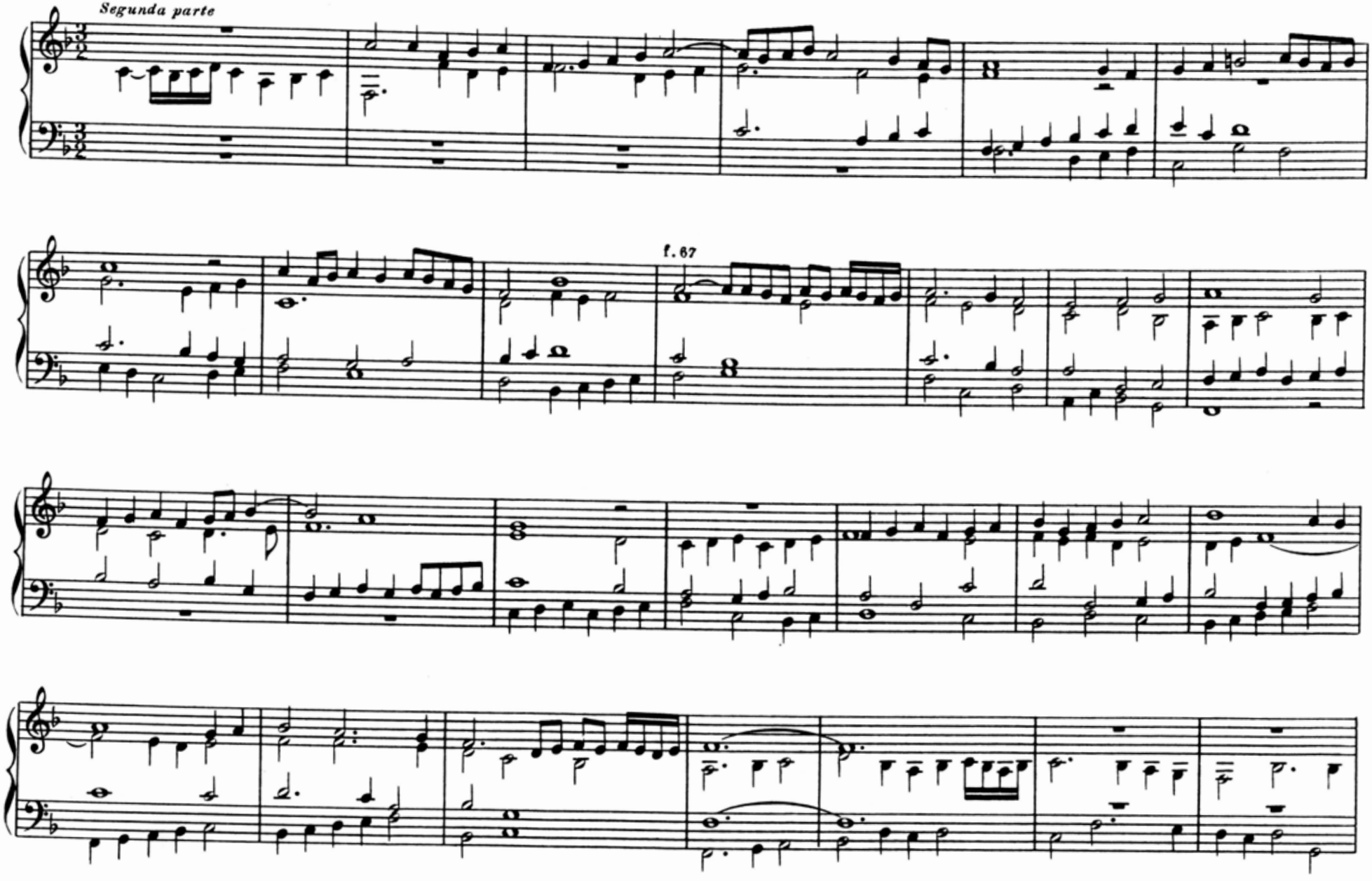
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



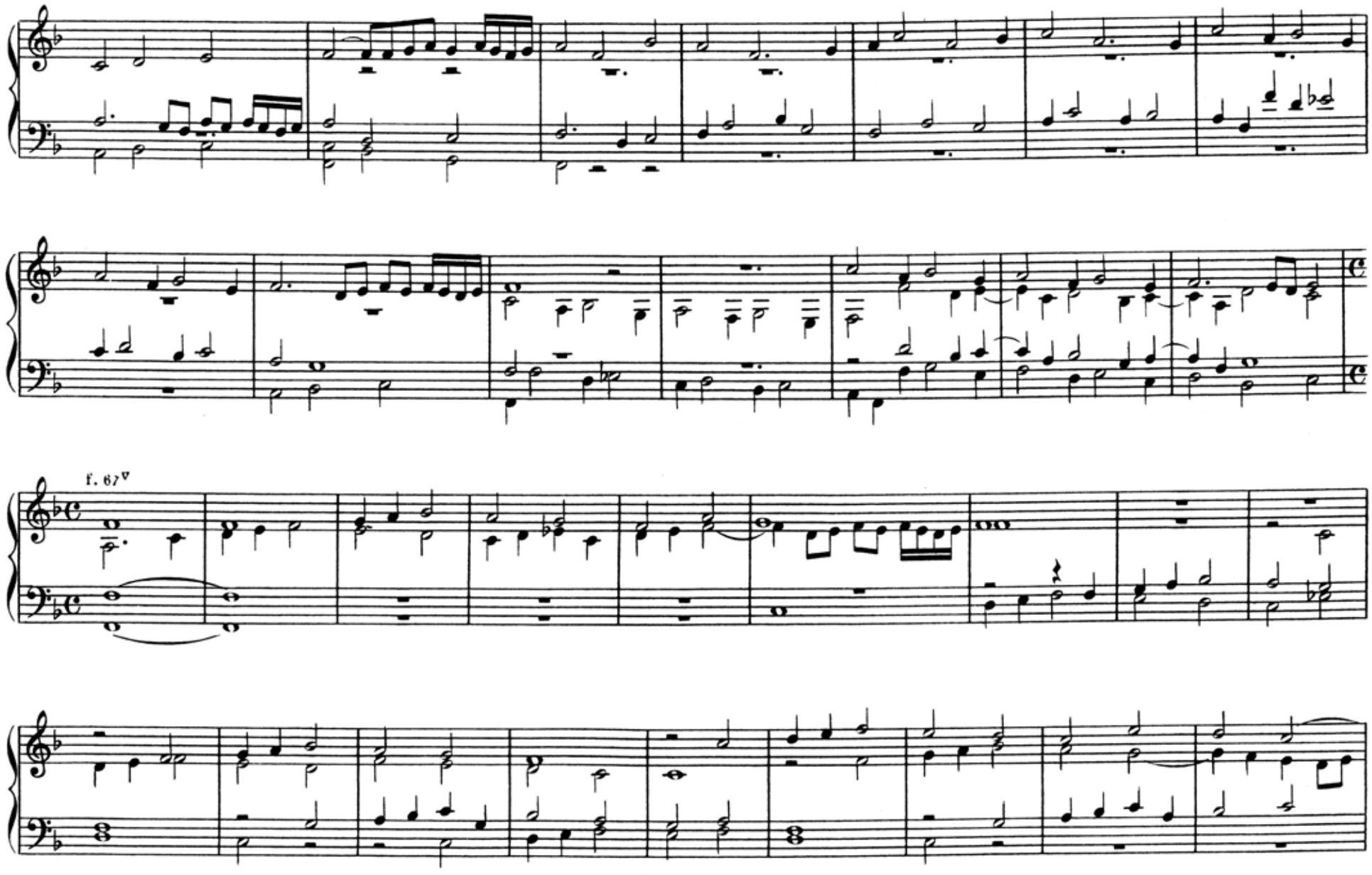
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



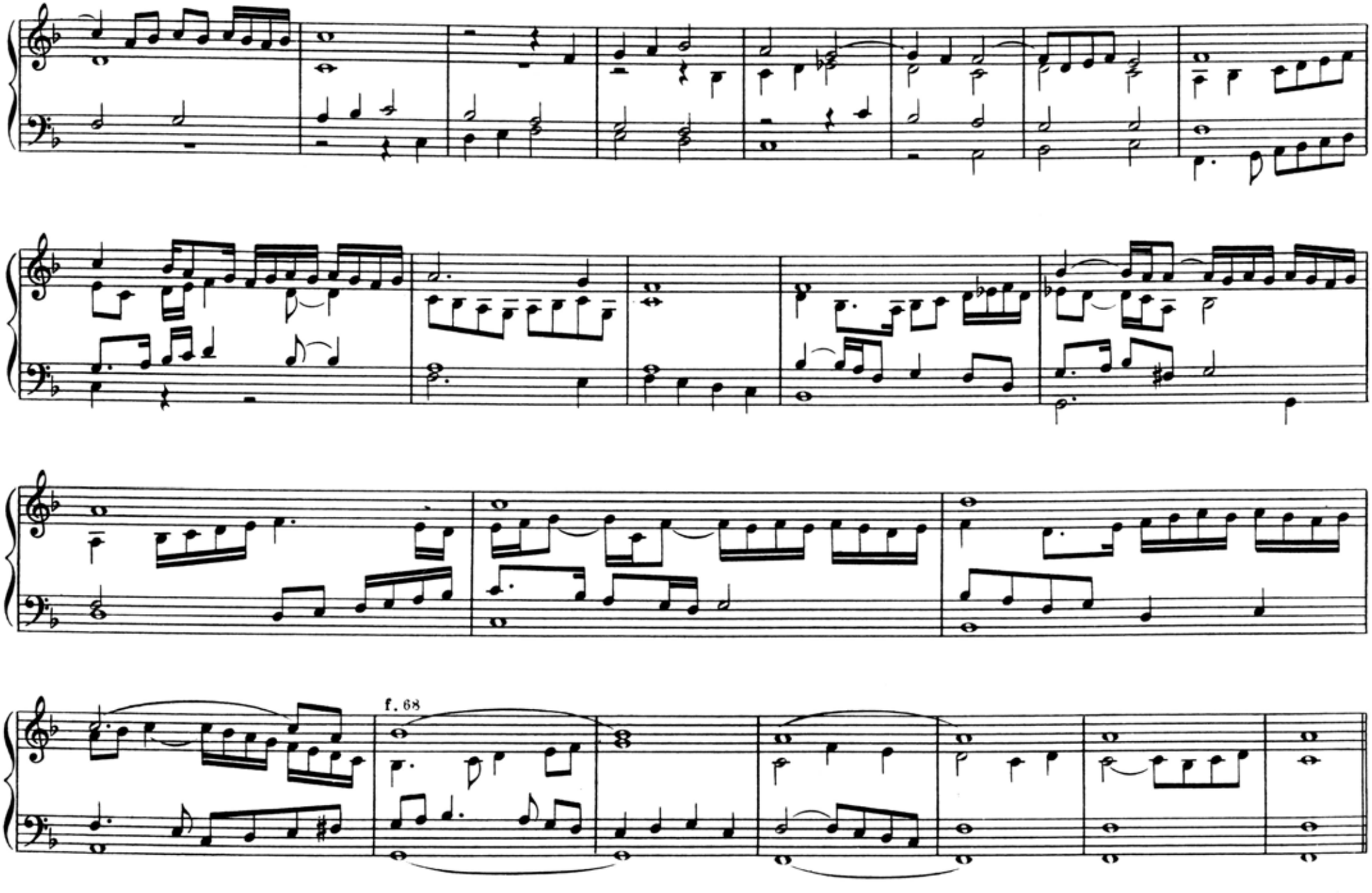
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



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



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



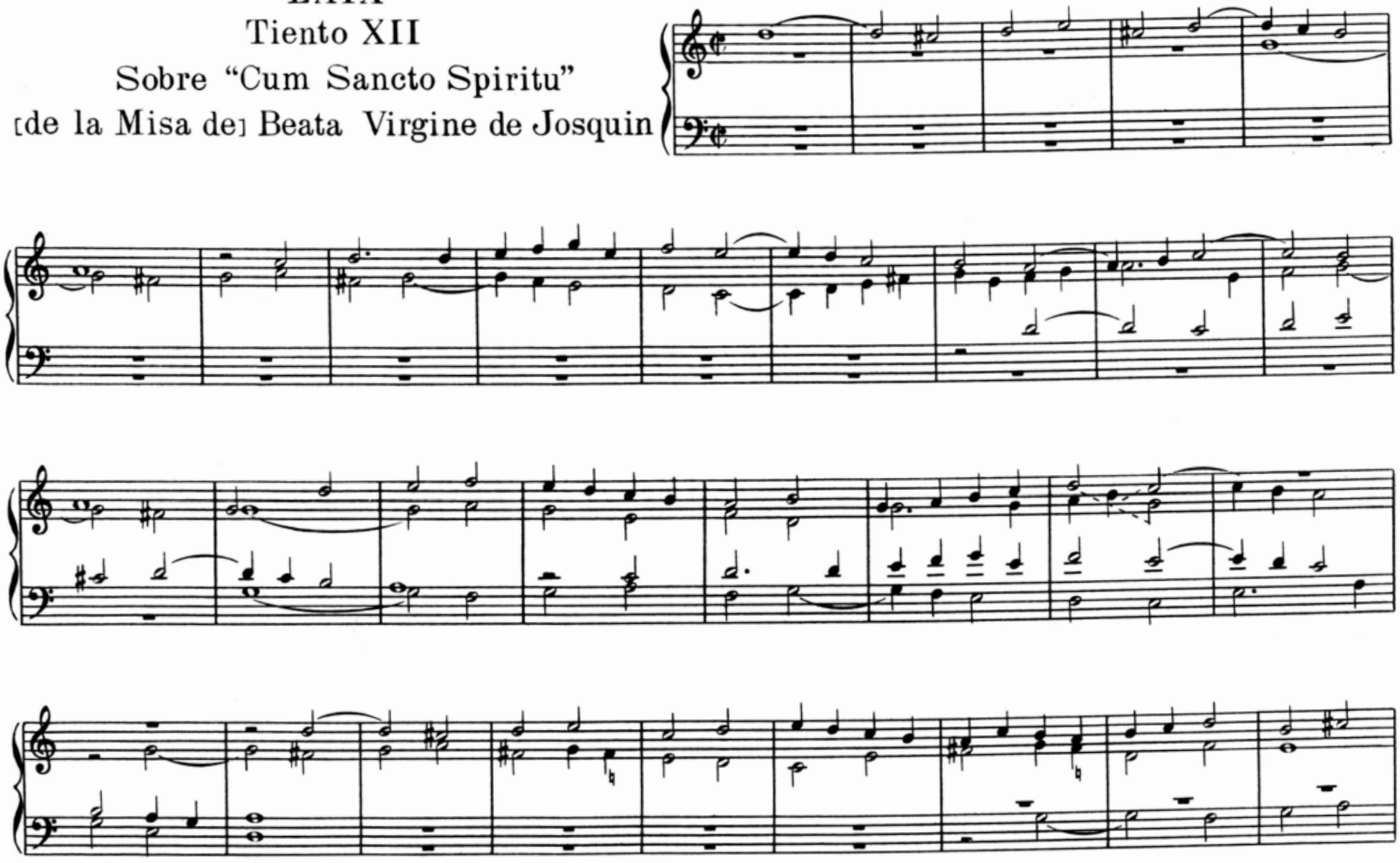
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

LXIX

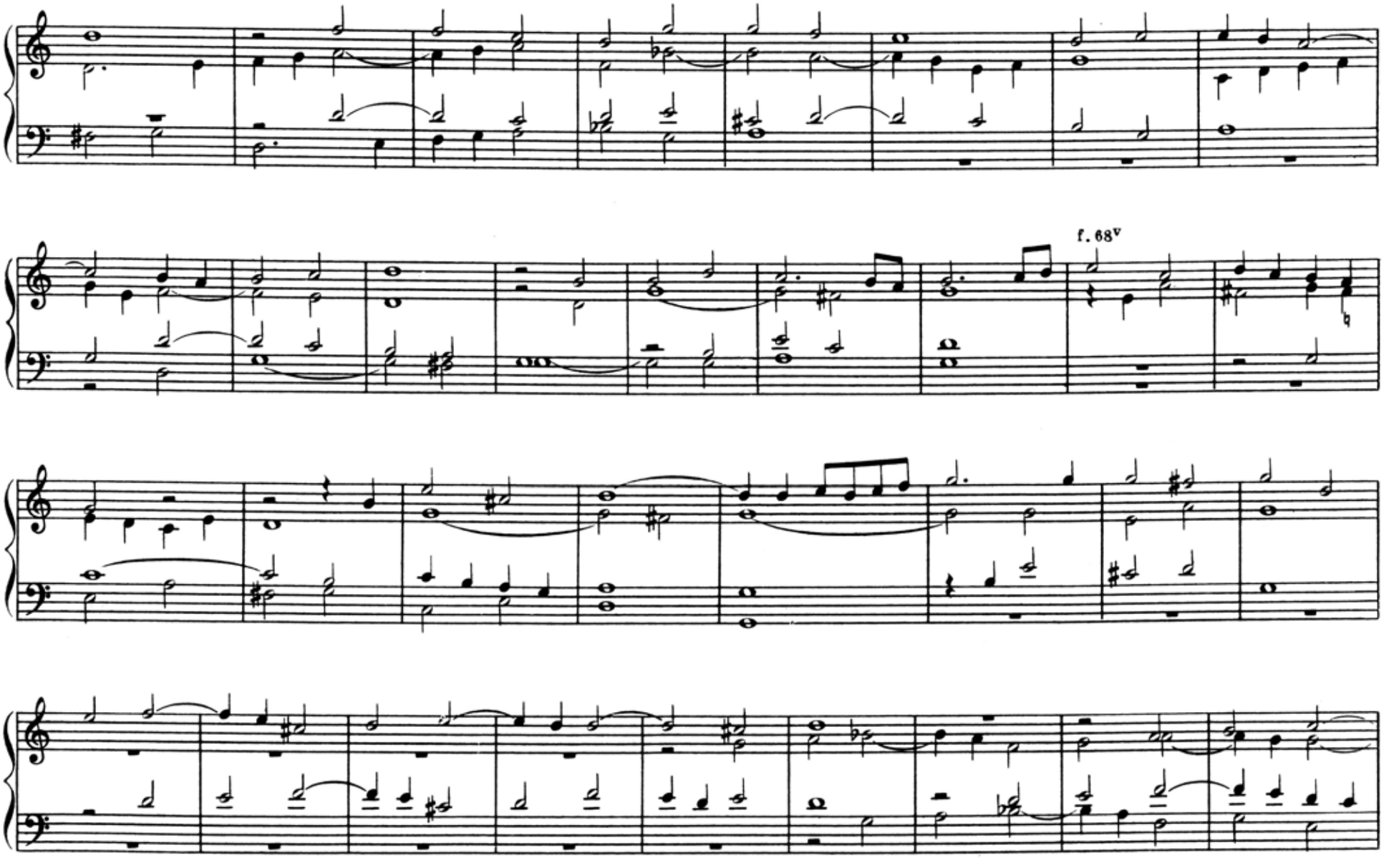
Tiento XII

Sobre "Cum Sancto Spiritu"

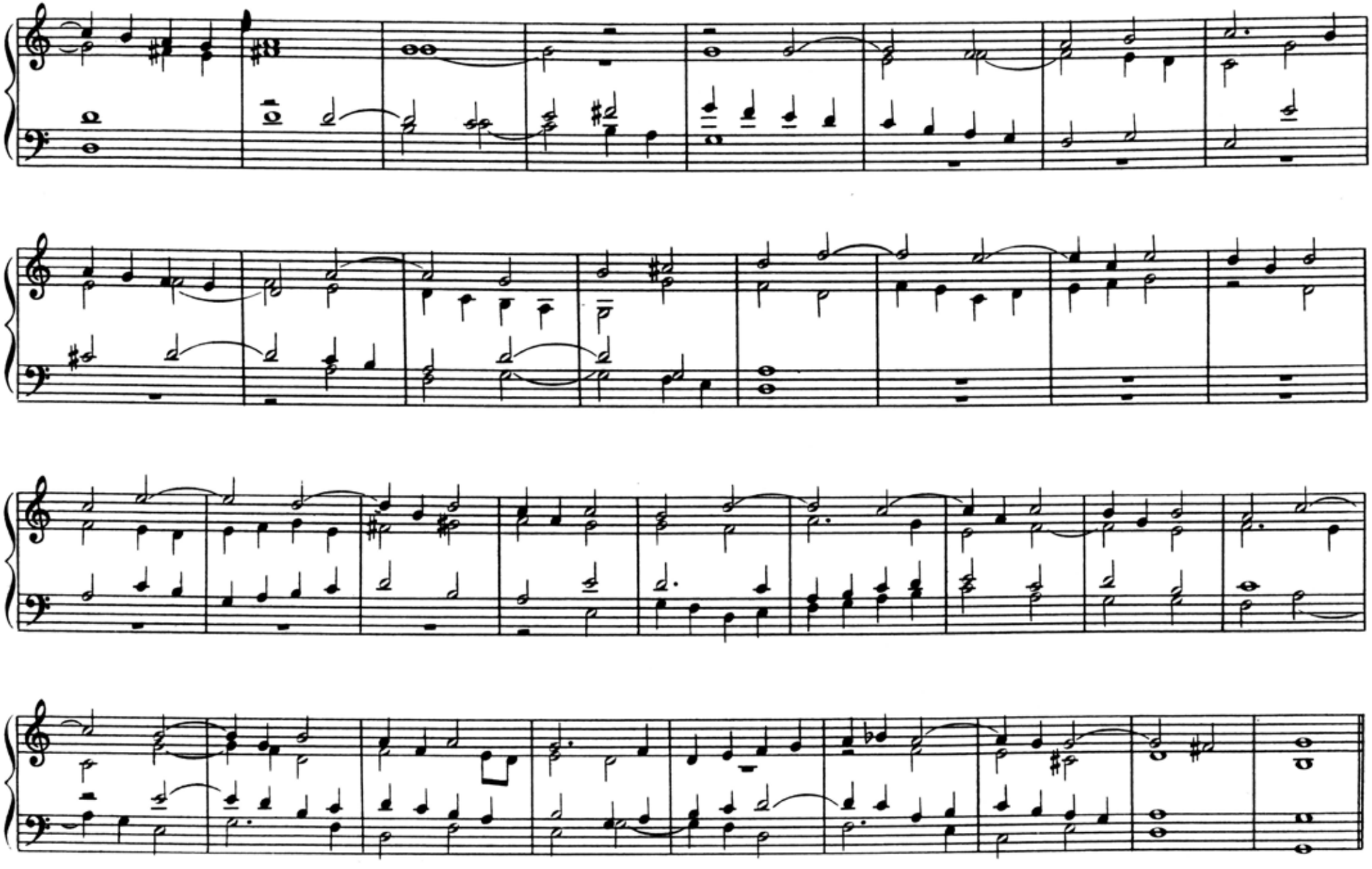
[de la Misa de] Beata Virgine de Josquin



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



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



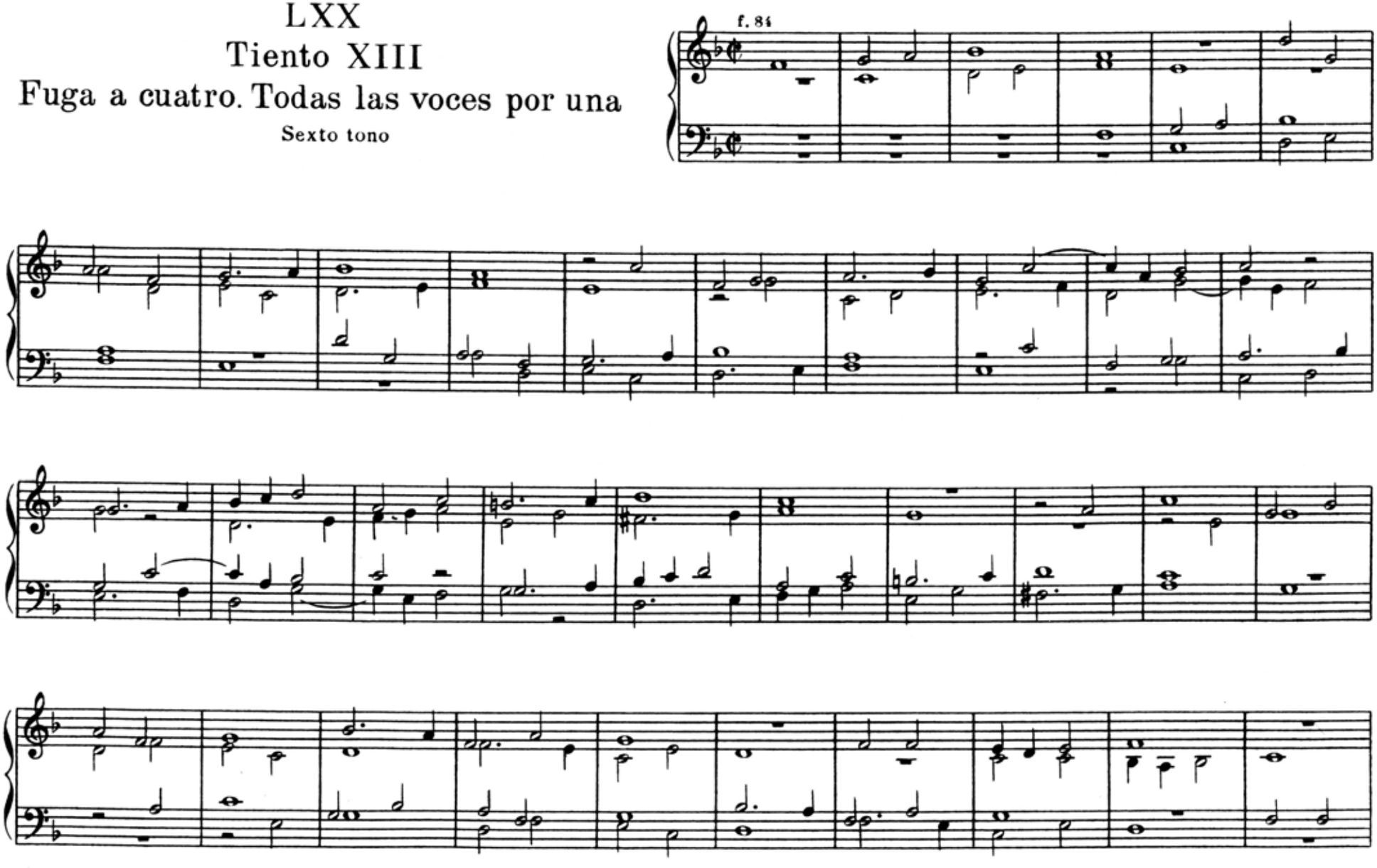
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

LXX

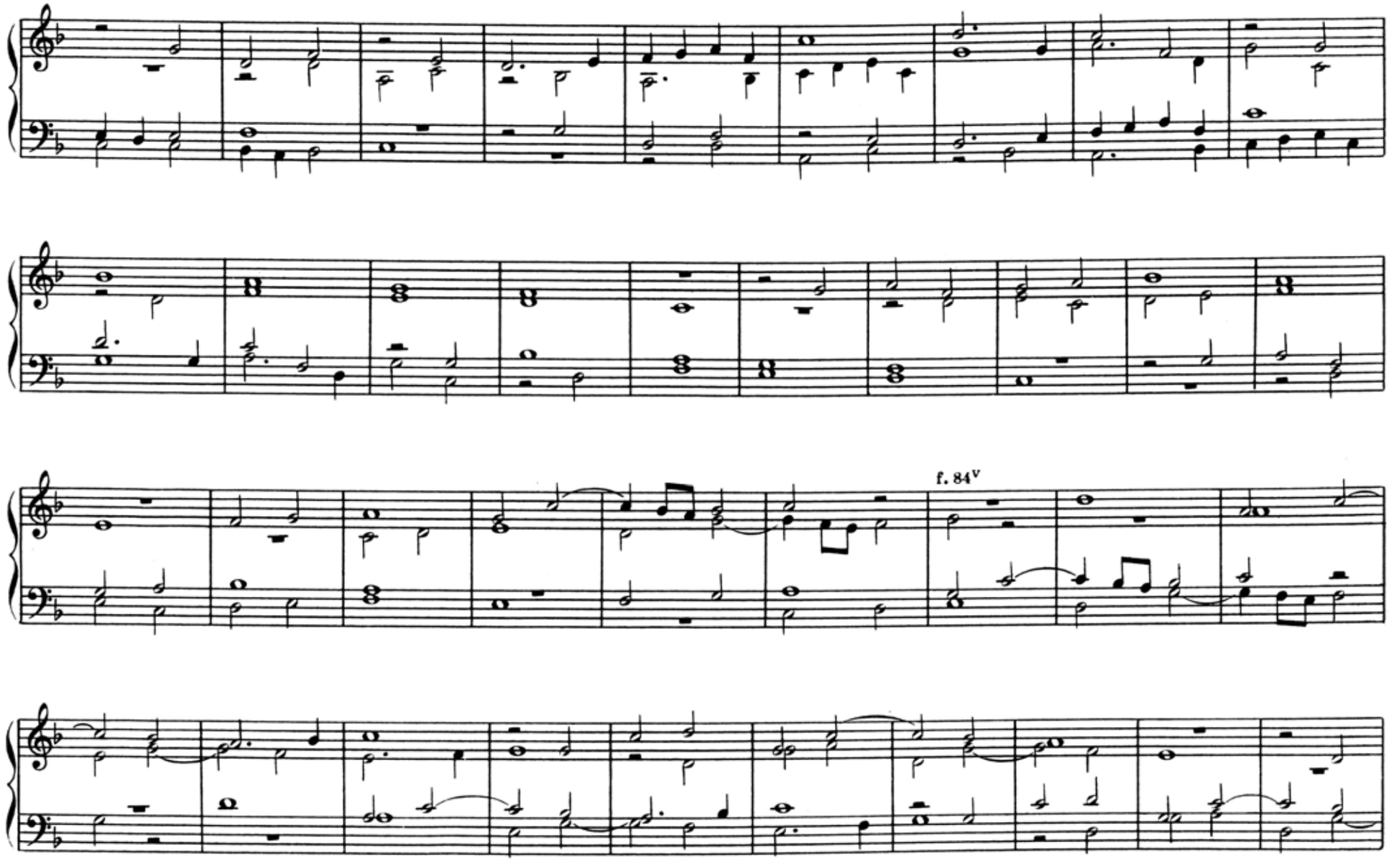
Tiento XIII

Fuga a cuatro. Todas las voces por una

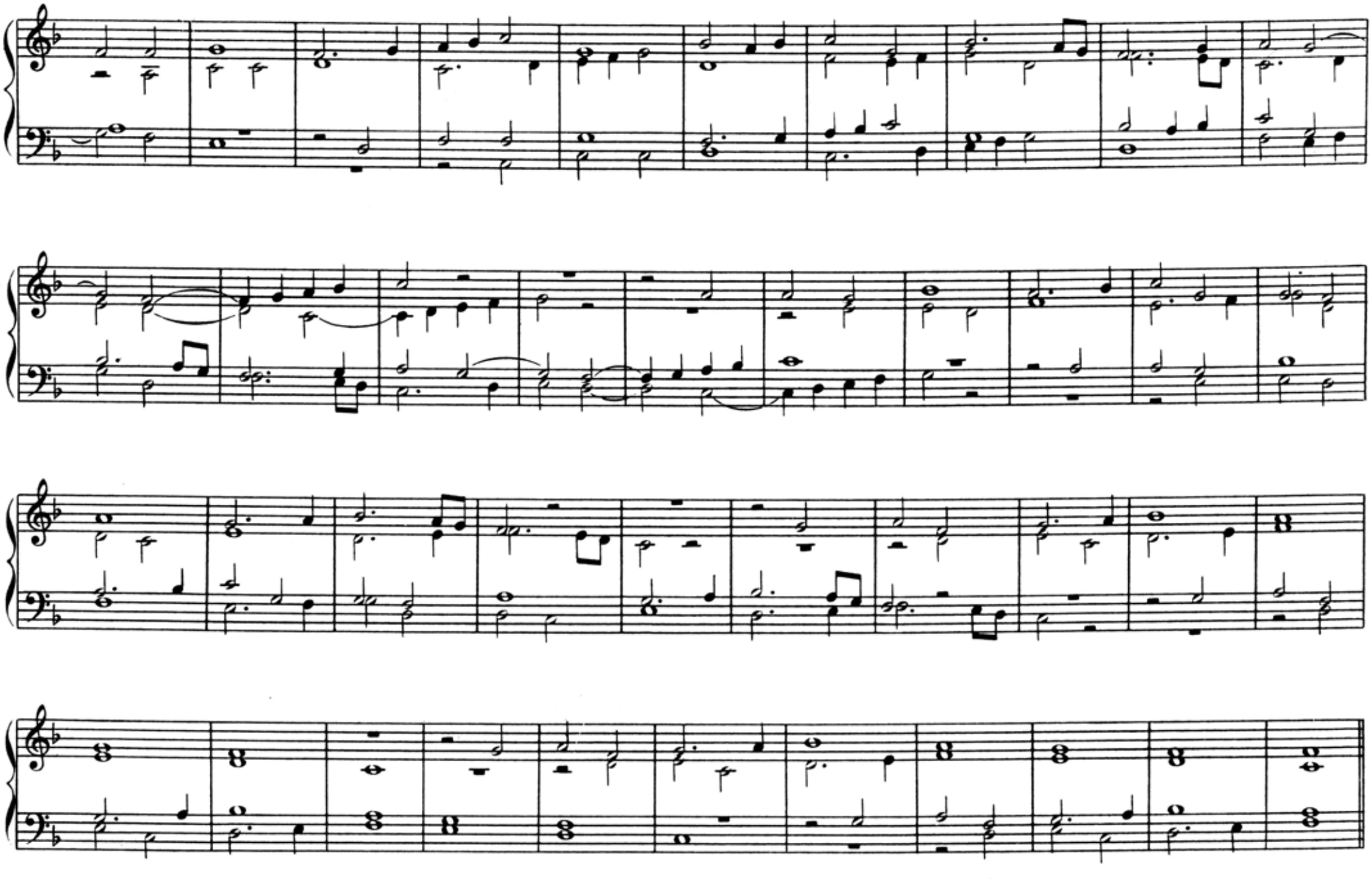
Sexto tono



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

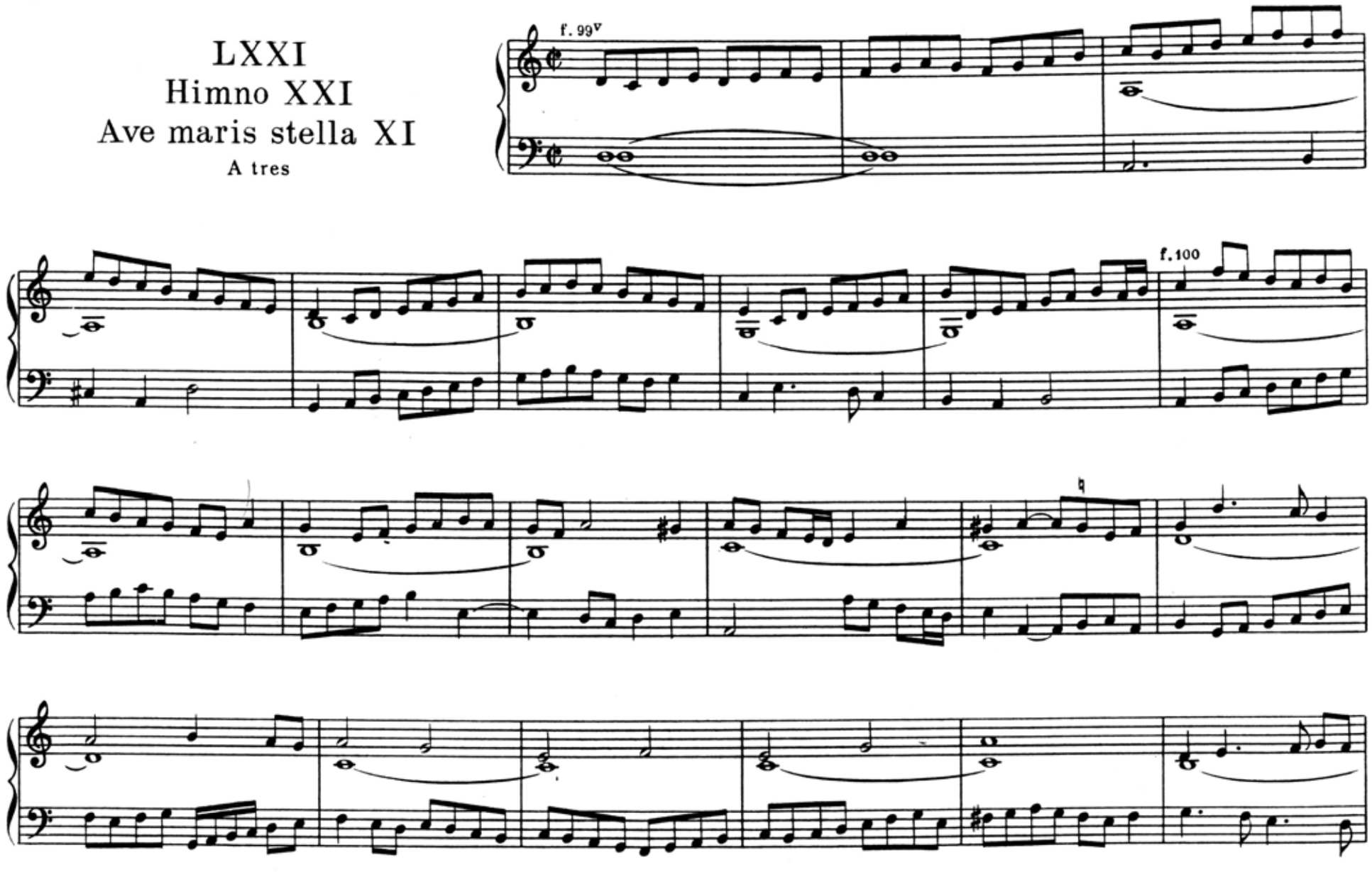


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

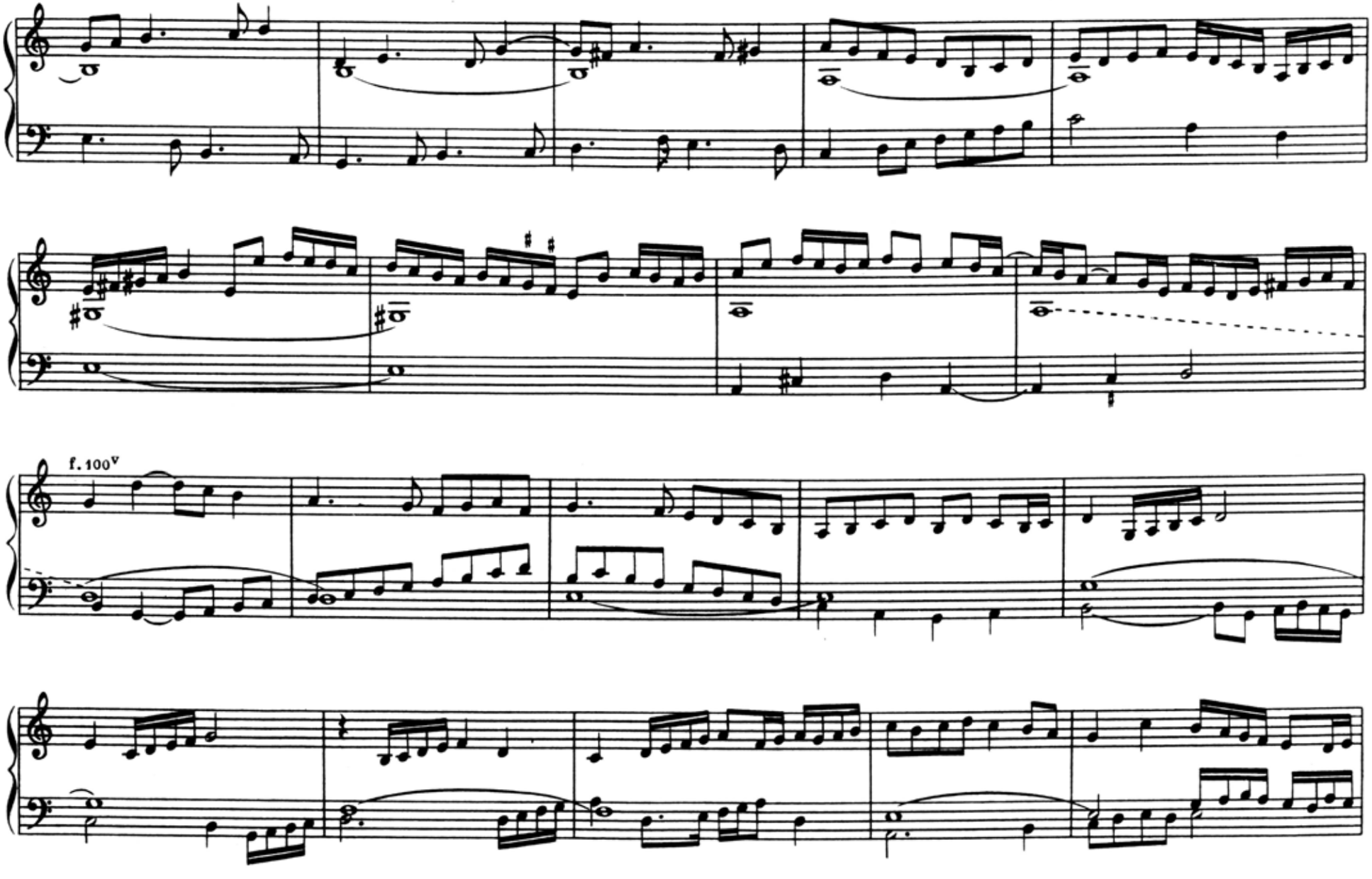


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

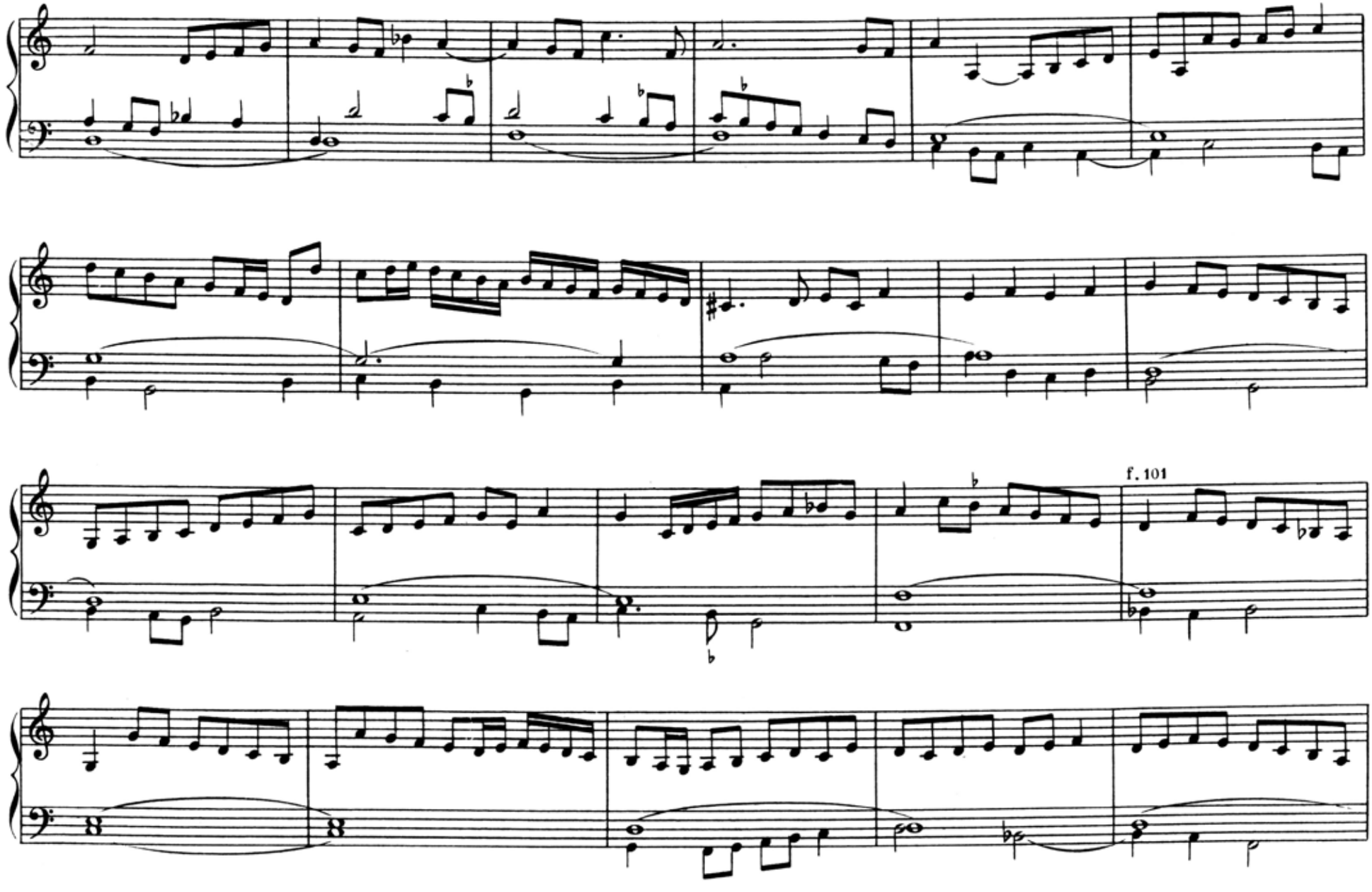
LXXI
Himno XXI
Ave maris stella XI
A tres



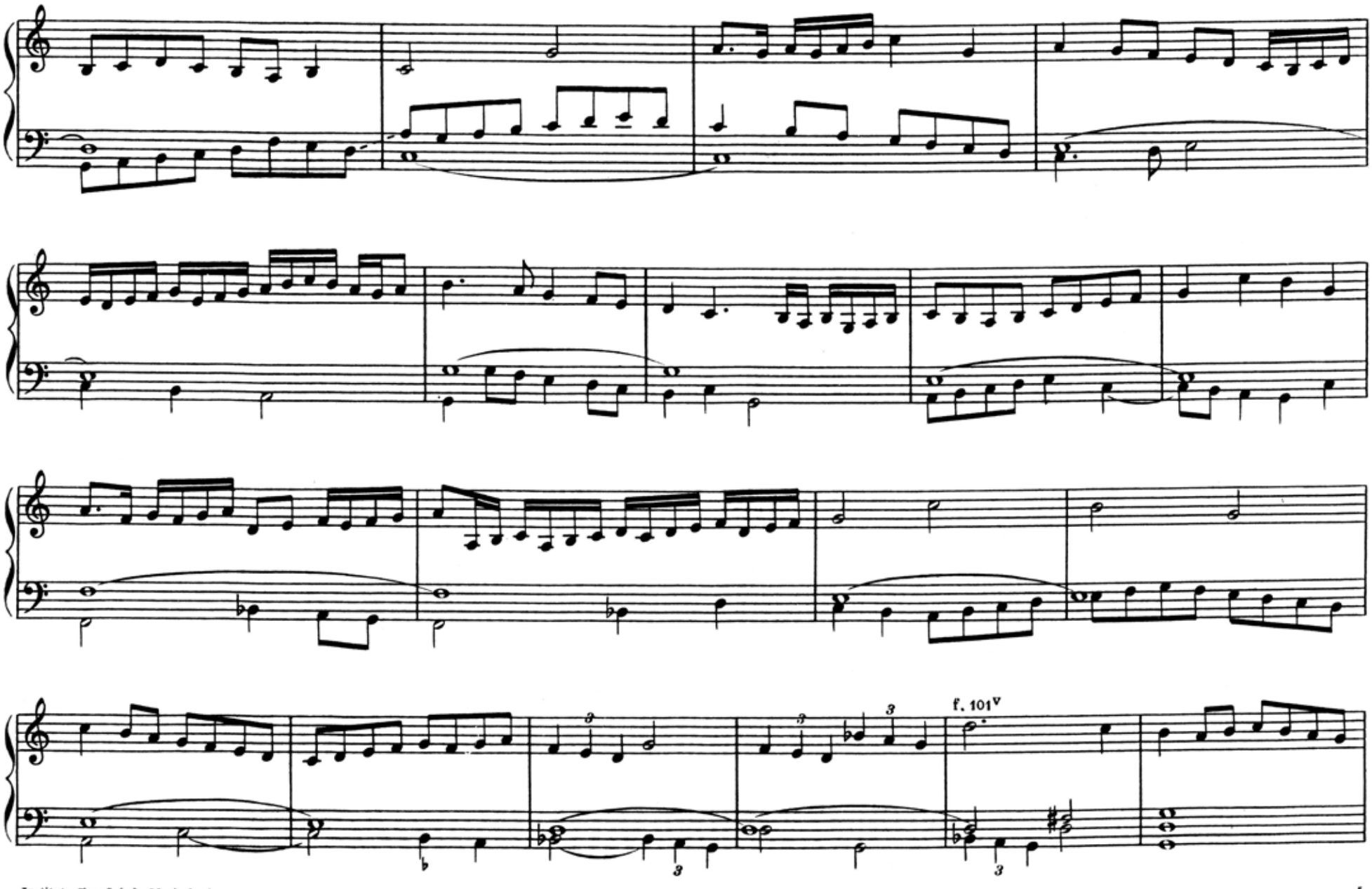
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



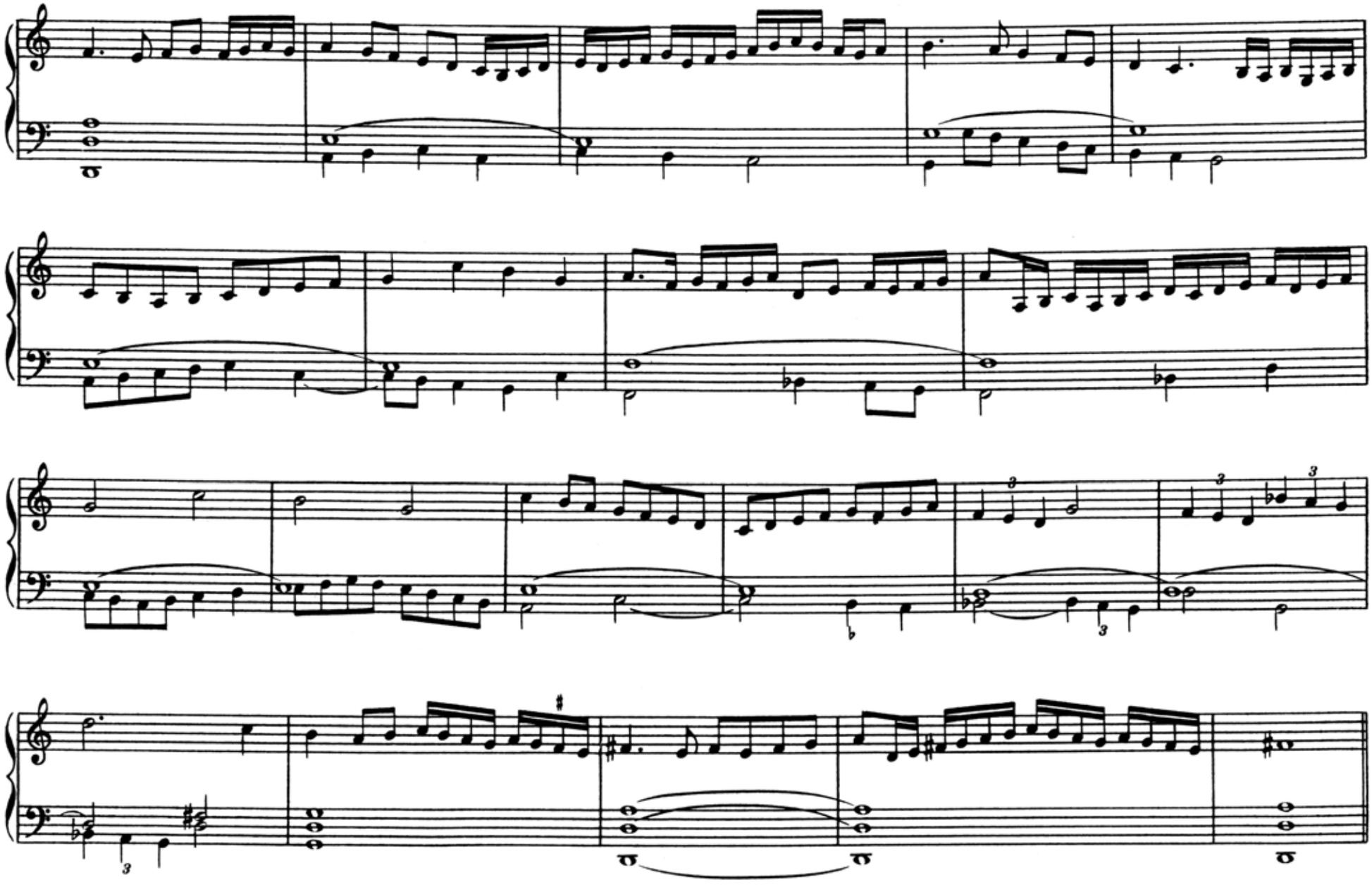
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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



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

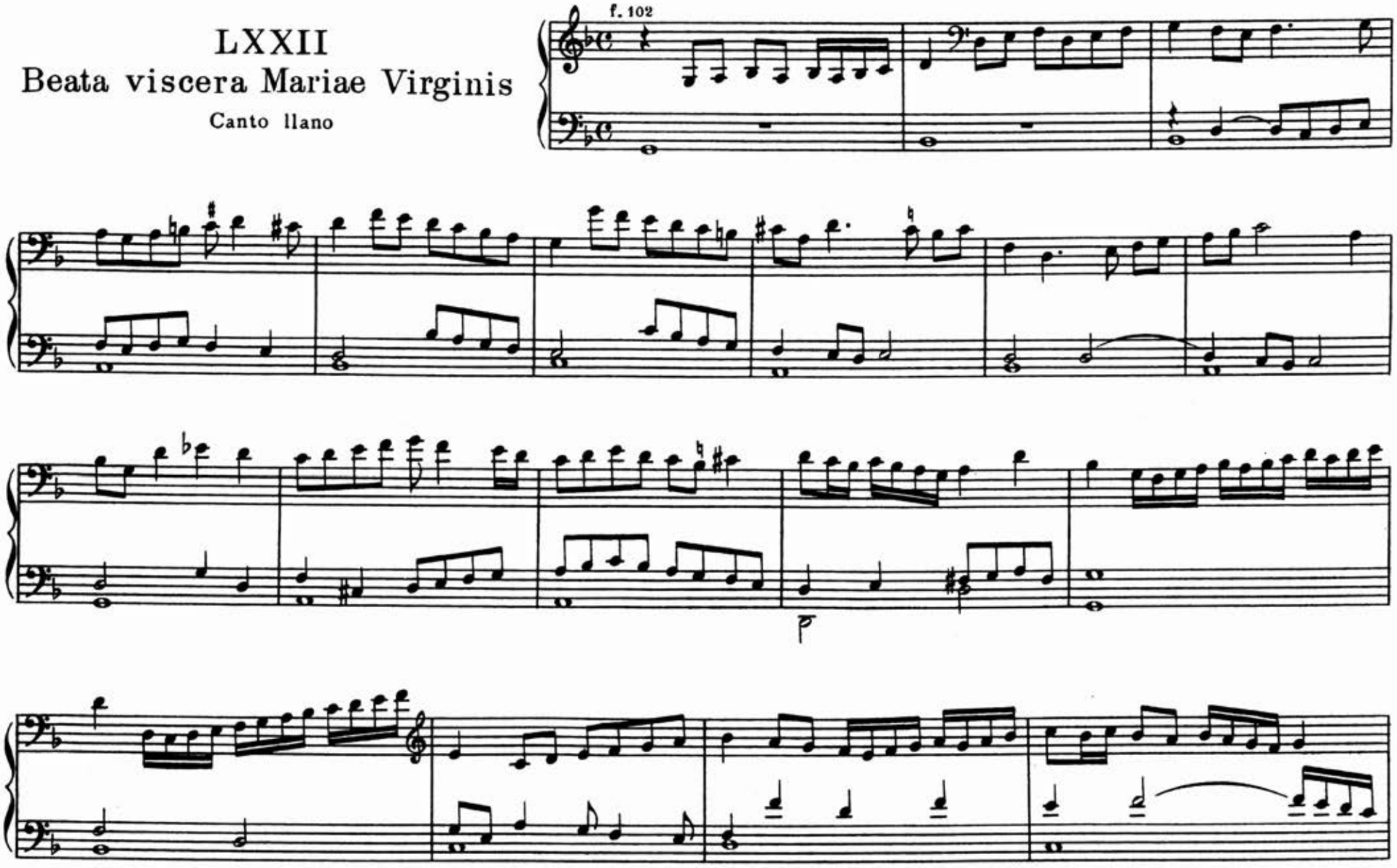


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

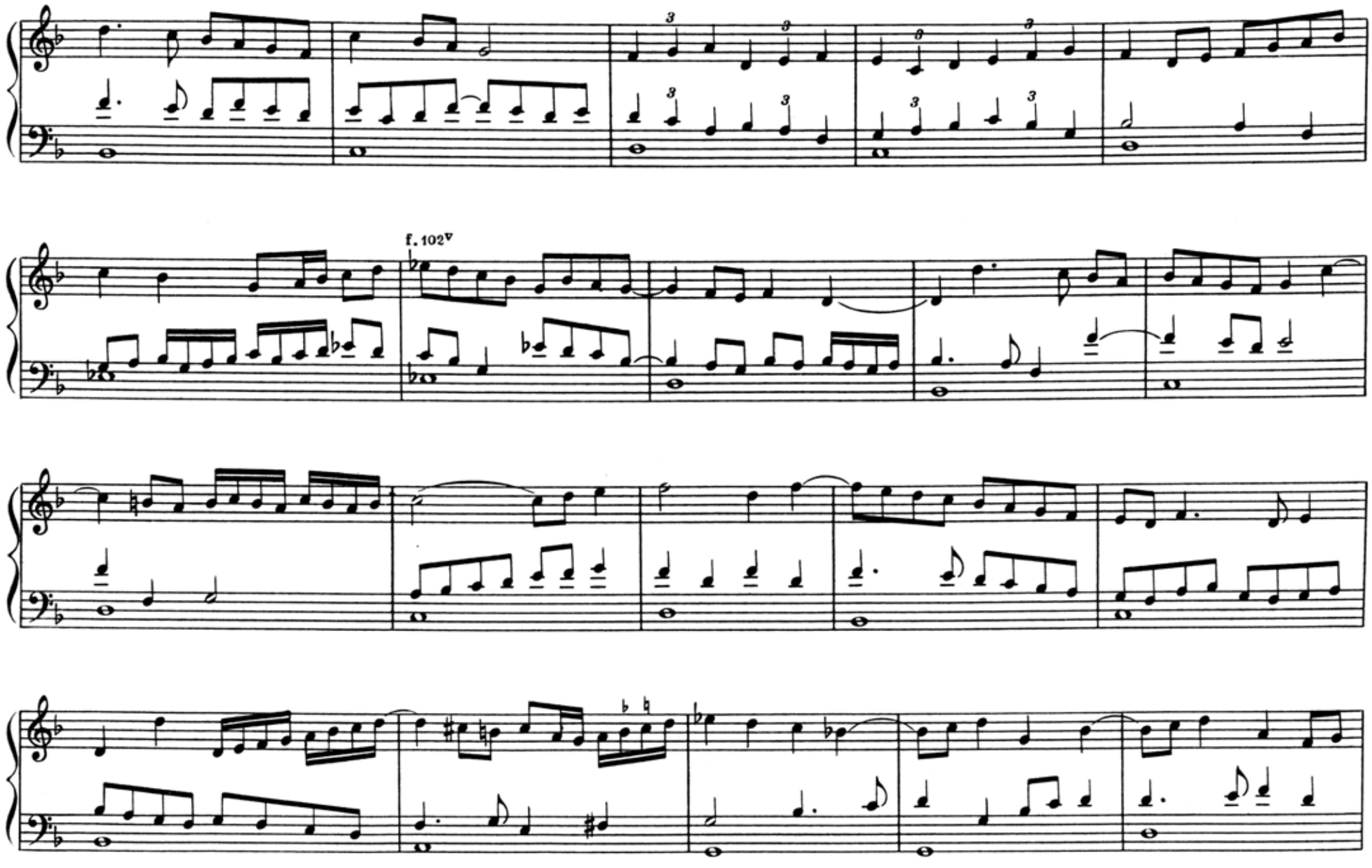
LXXII

Beata viscera Mariae Virginis

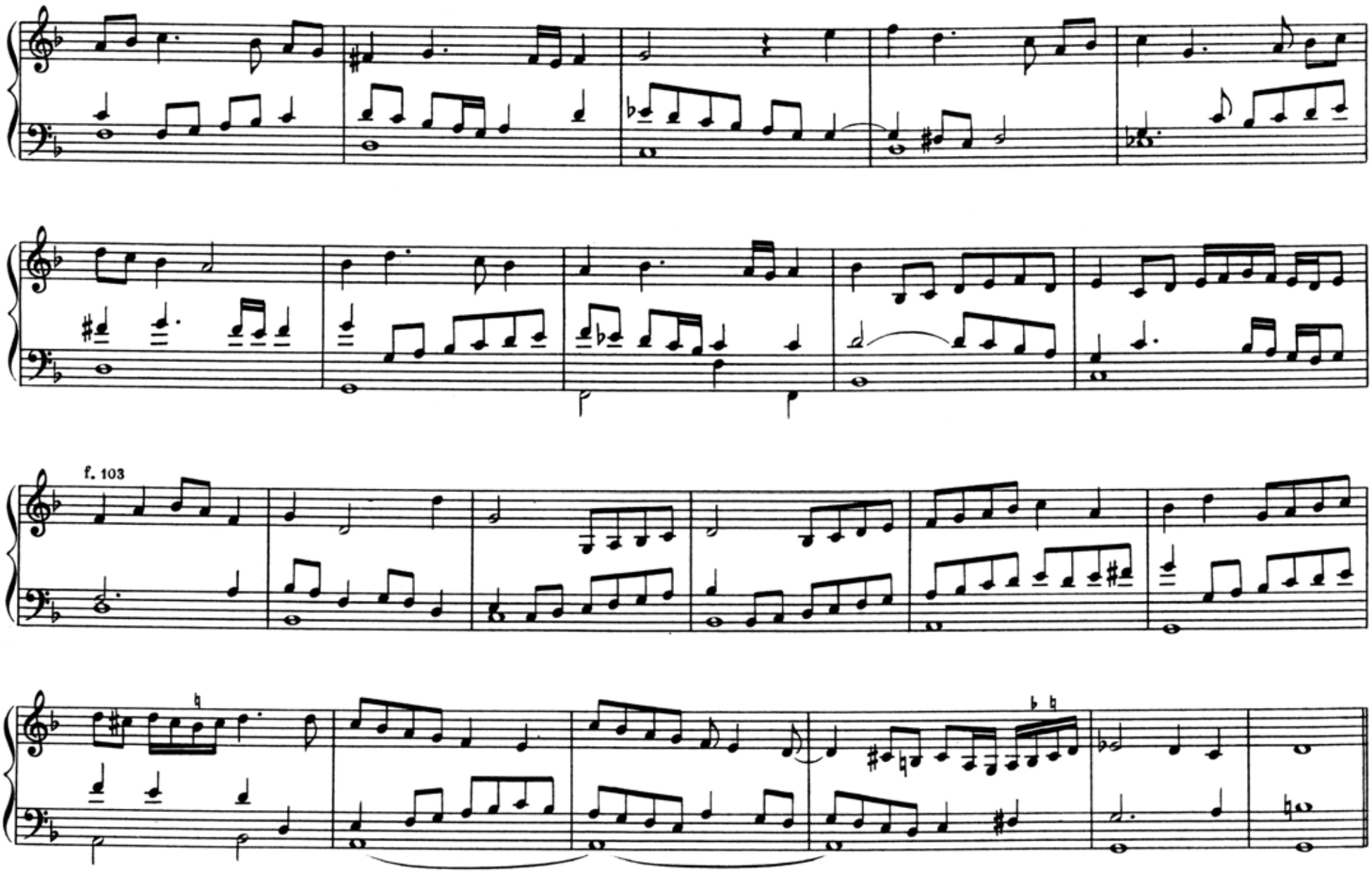
Canto llano



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



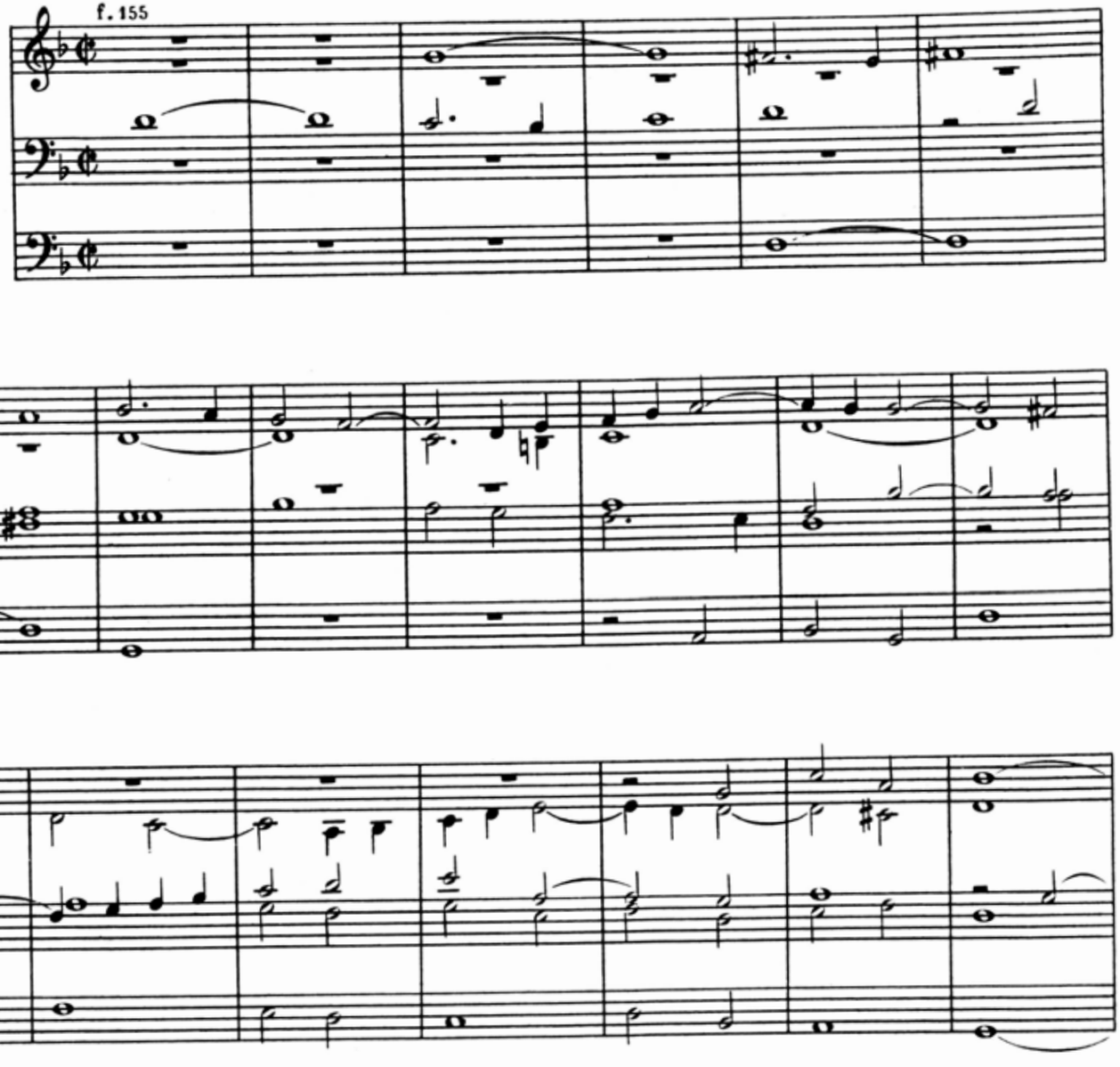
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



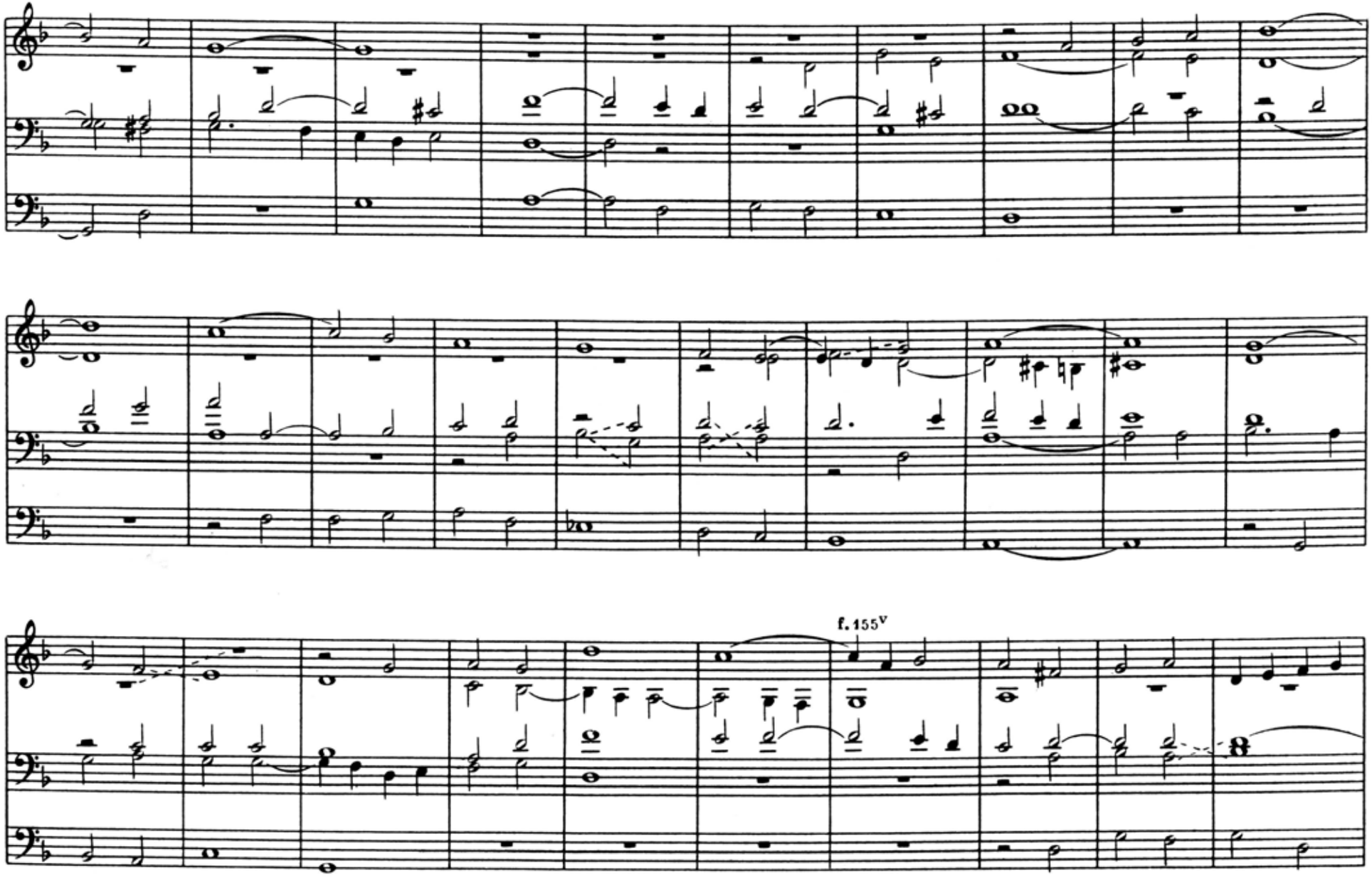
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

LXXIII
Tiento XIV
Ad Dominum cum tribularer

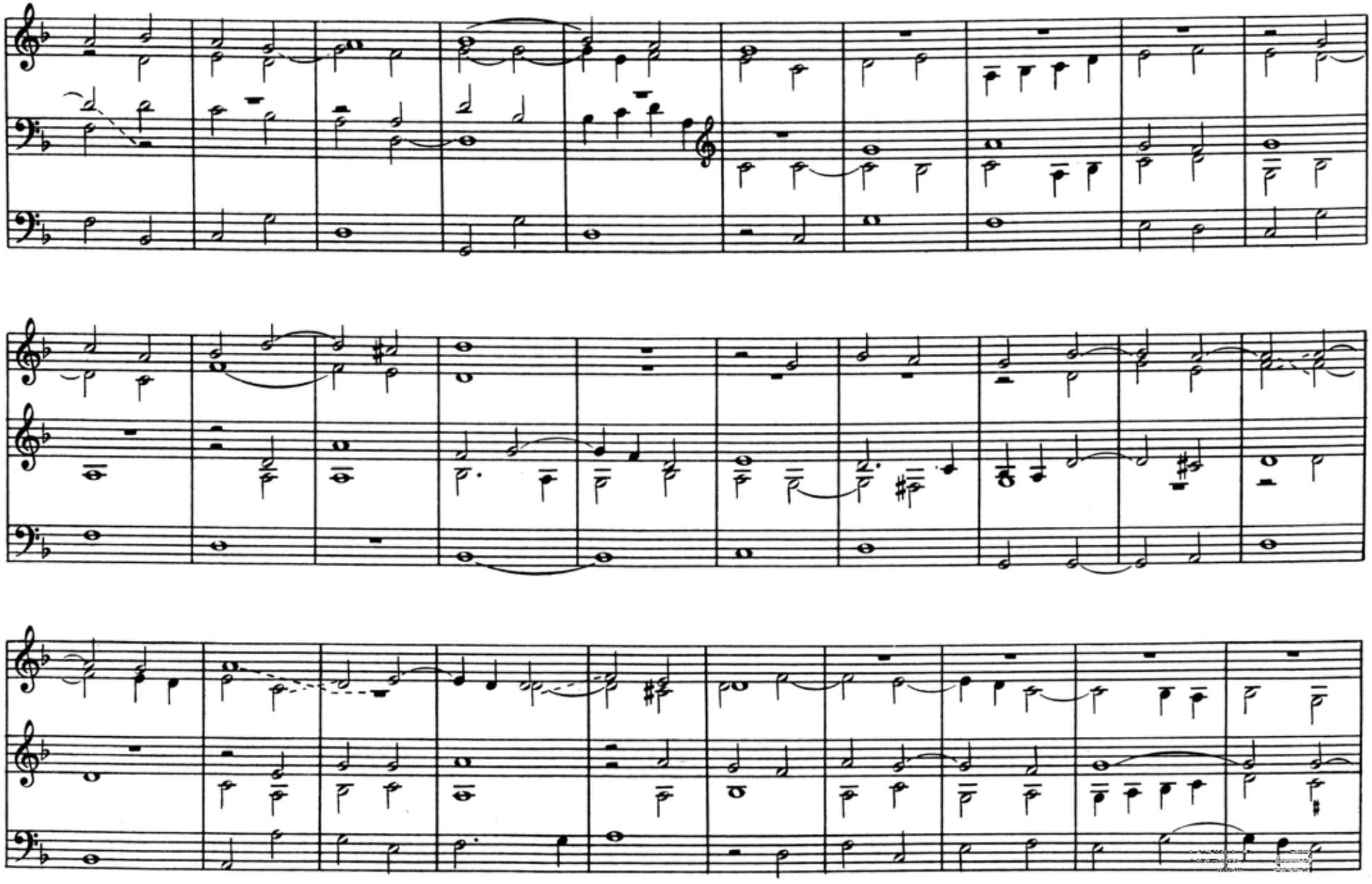
Fuga en cuarta con el tiple



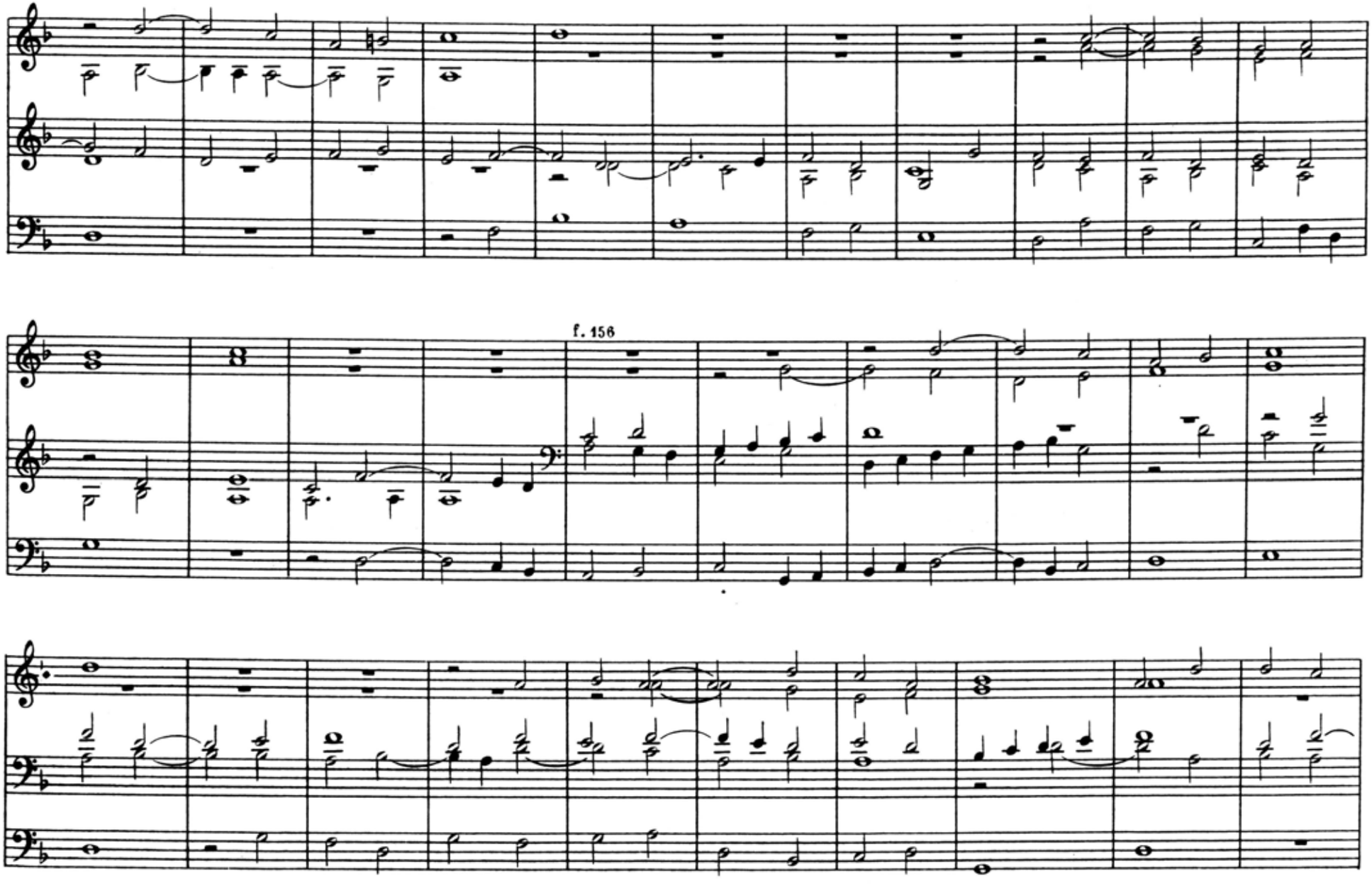
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



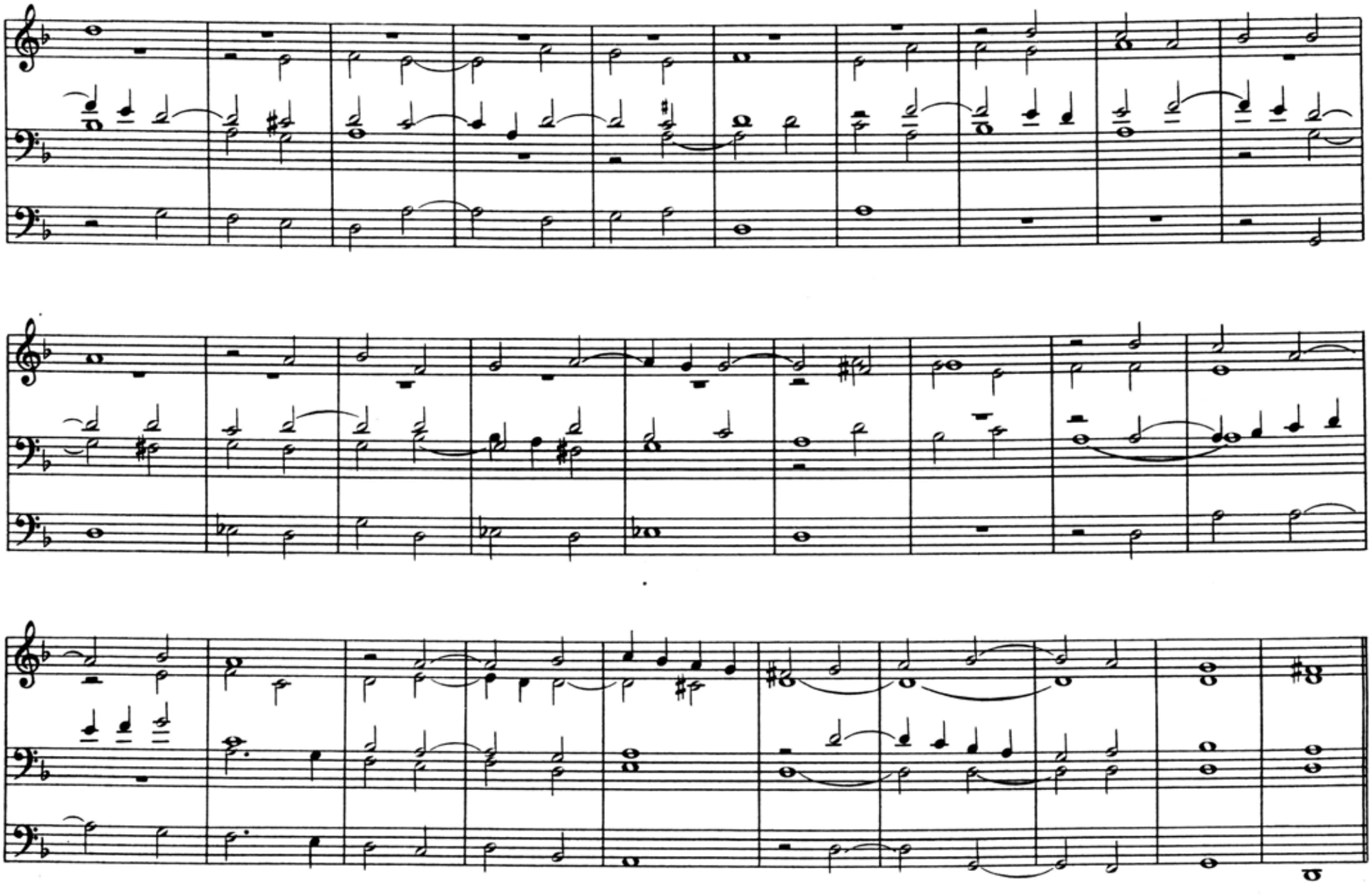
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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

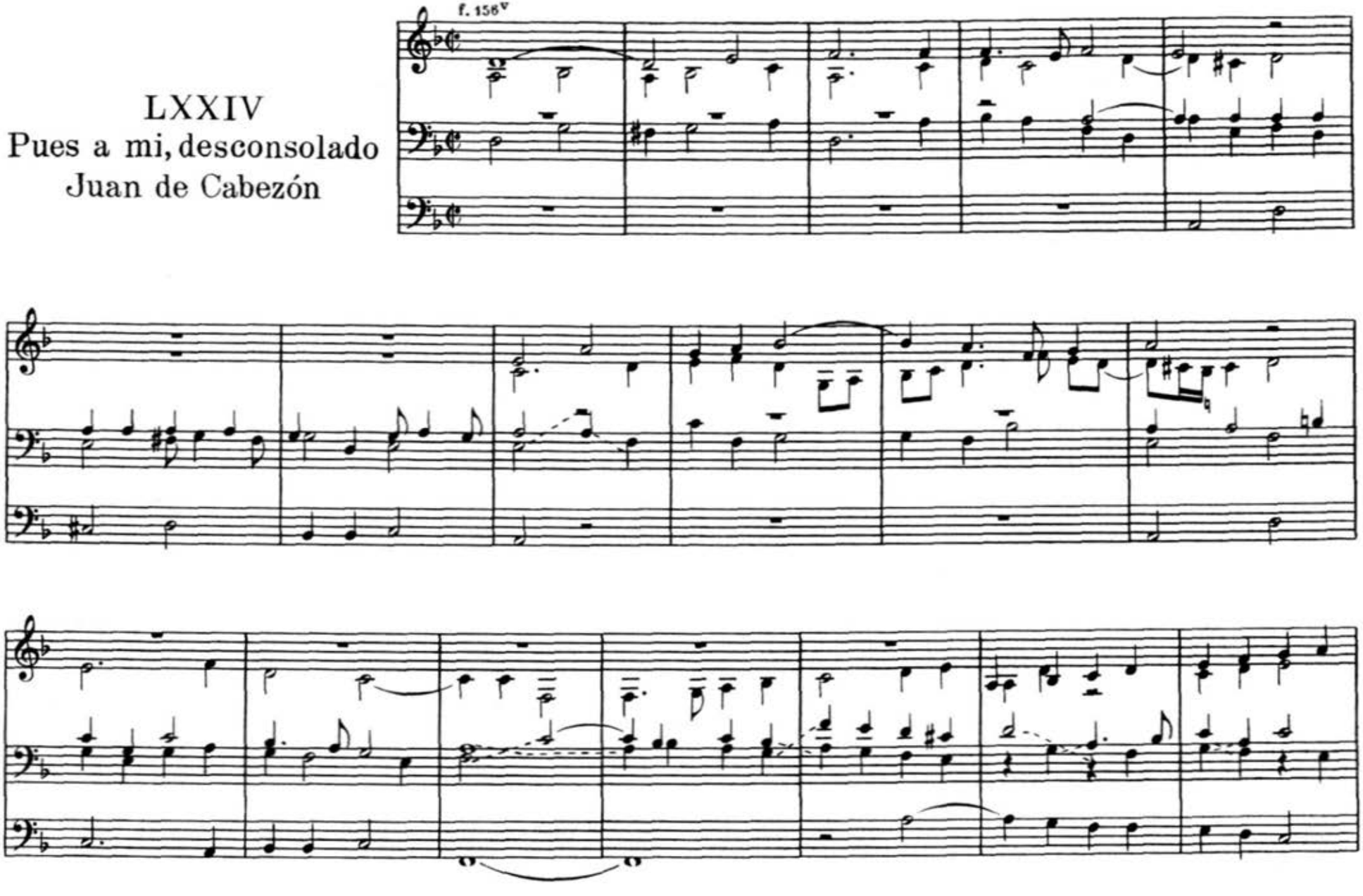


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

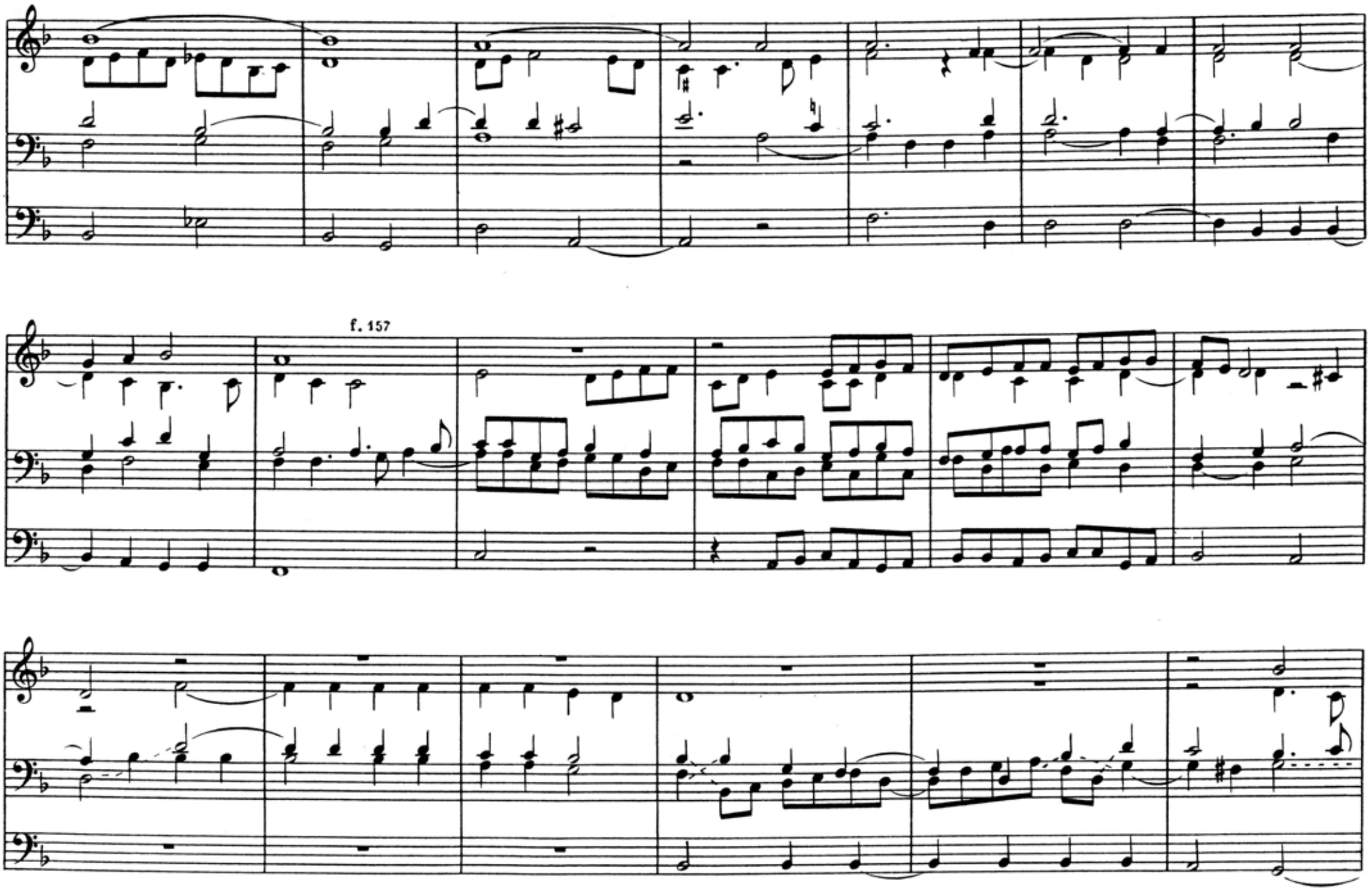


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

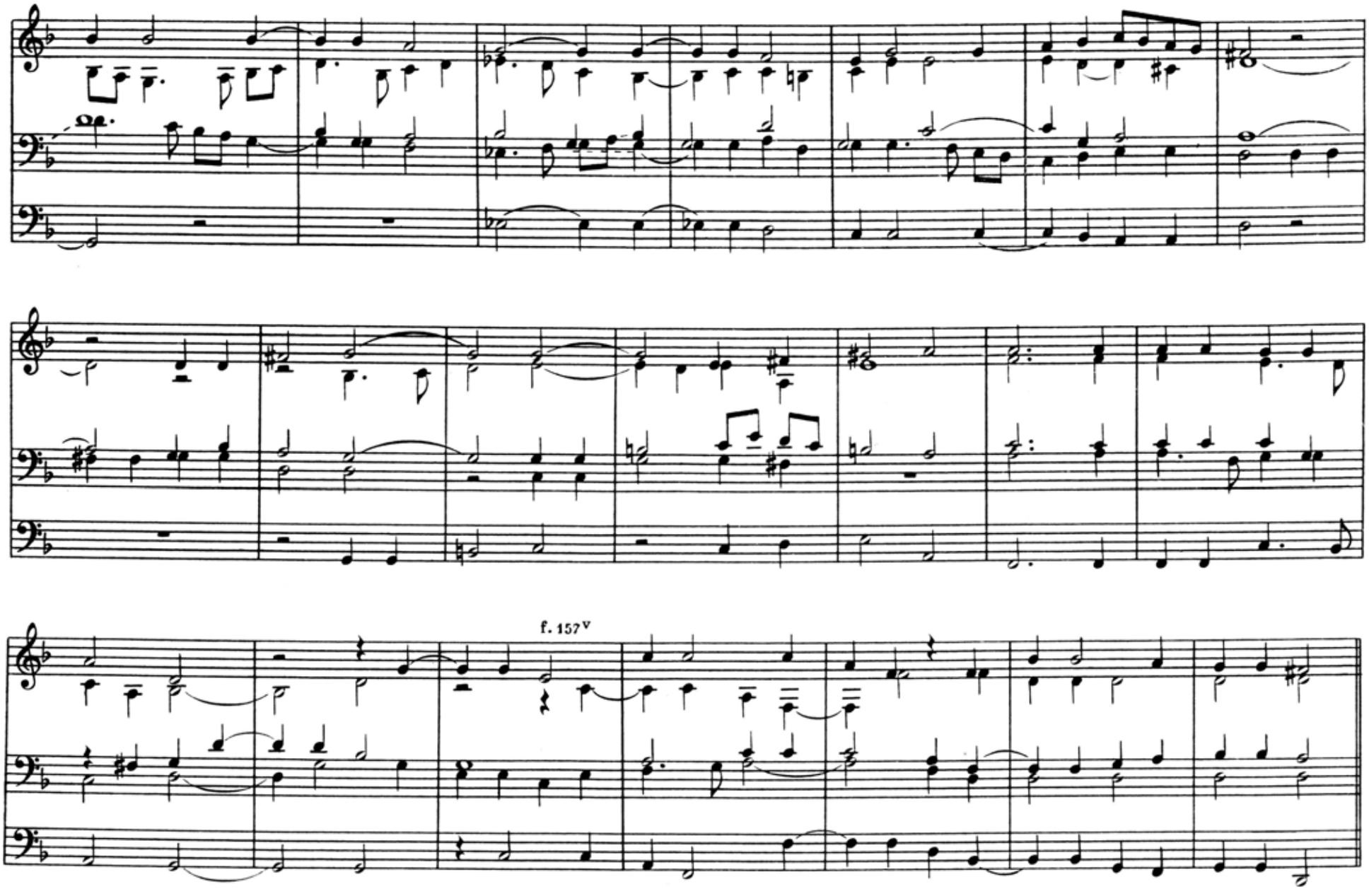
LXXIV
Pues a mi, desconsolado
Juan de Cabezón



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

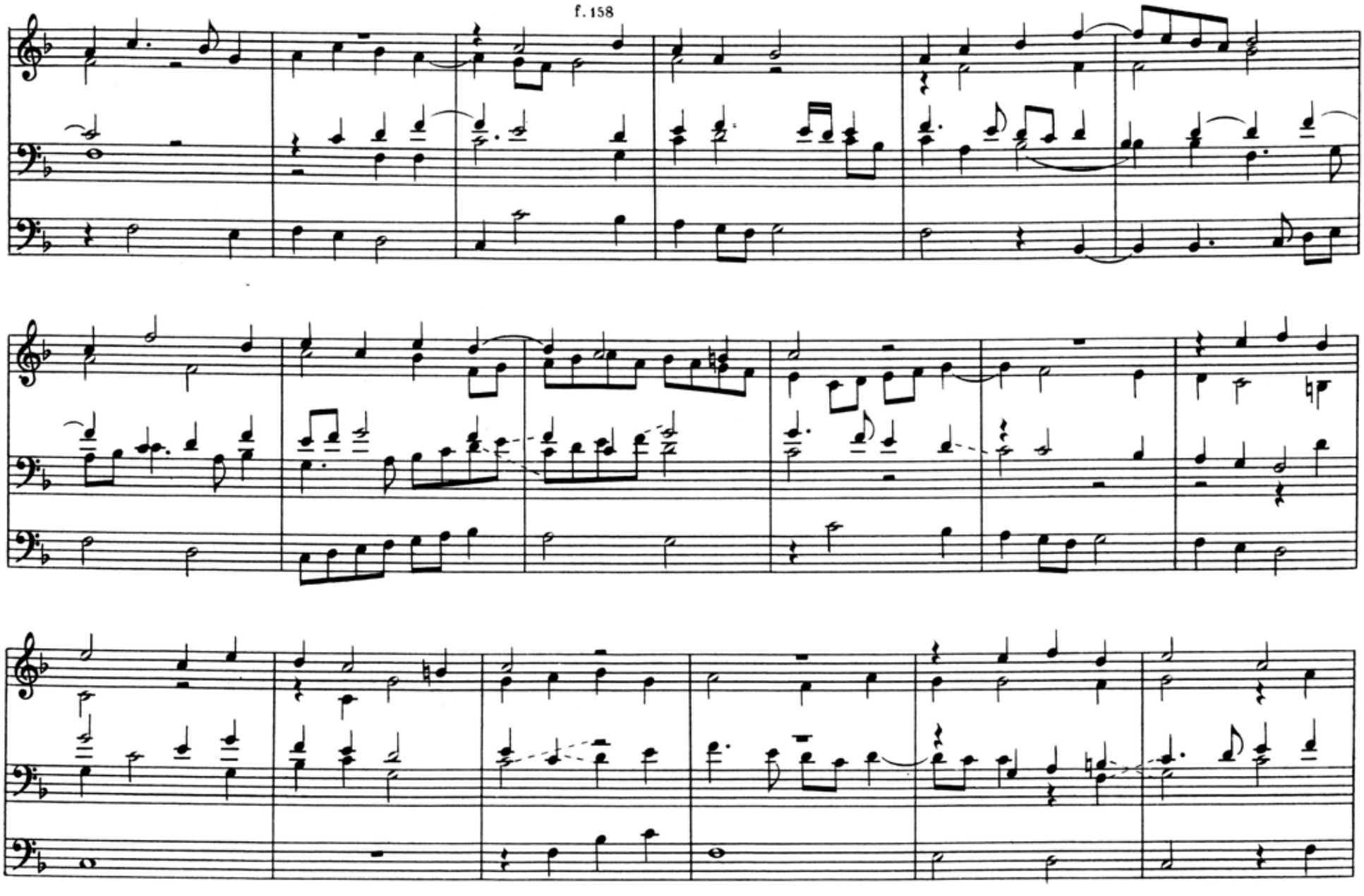
LXXV

Quien llamó al partir, partir

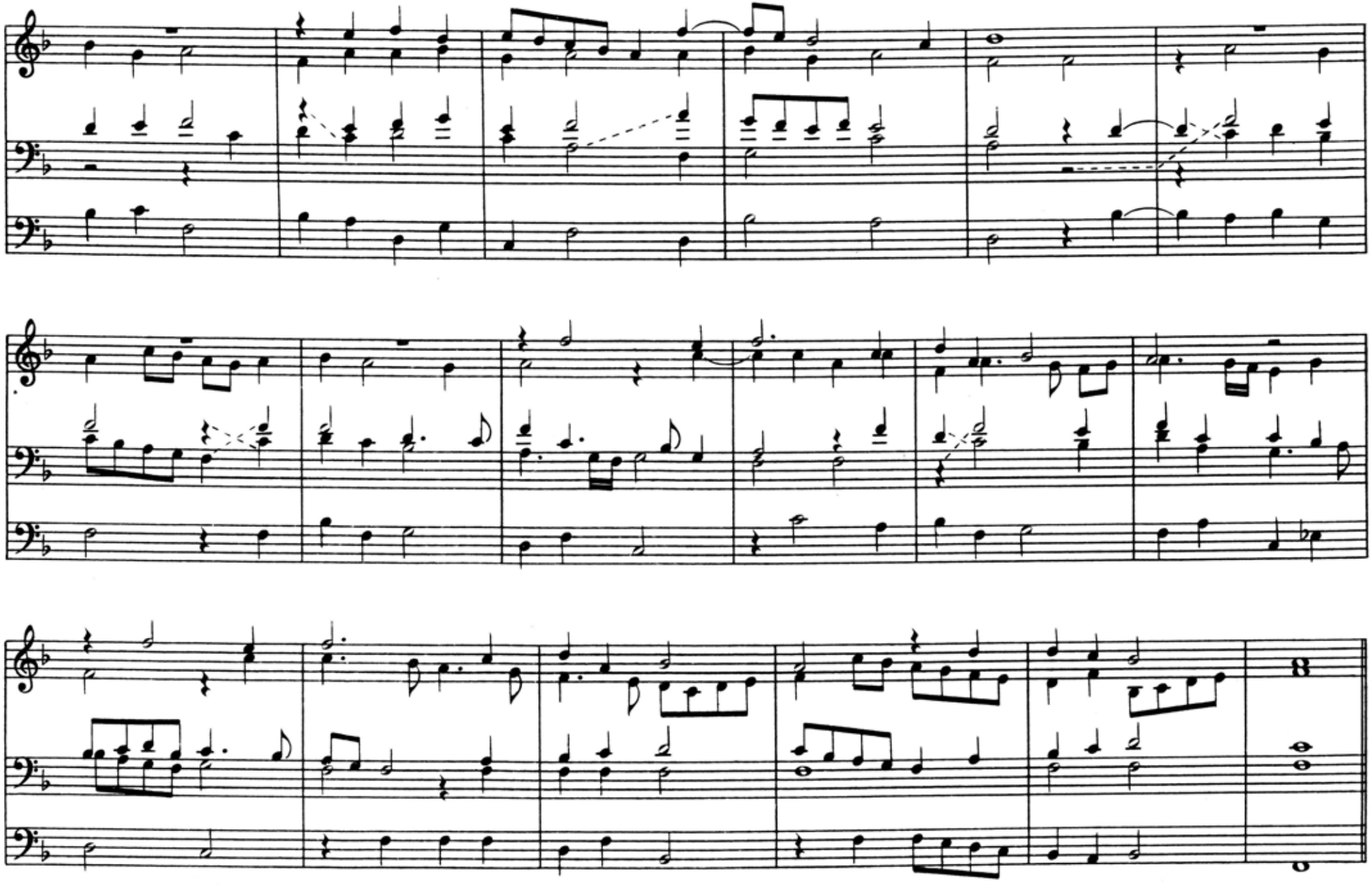
Anónimo (=¿Juan de Cabezón?)

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

f. 158

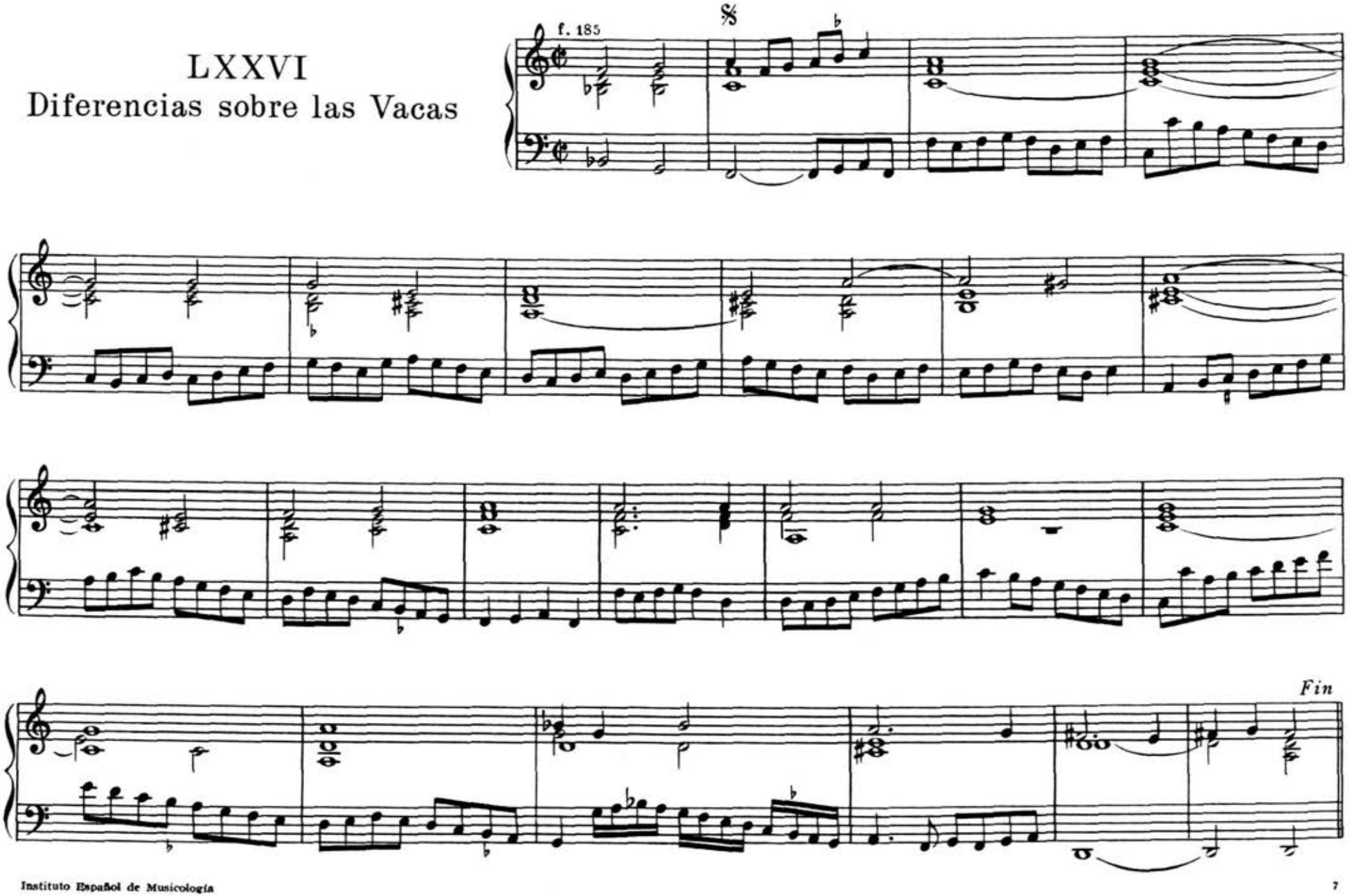


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

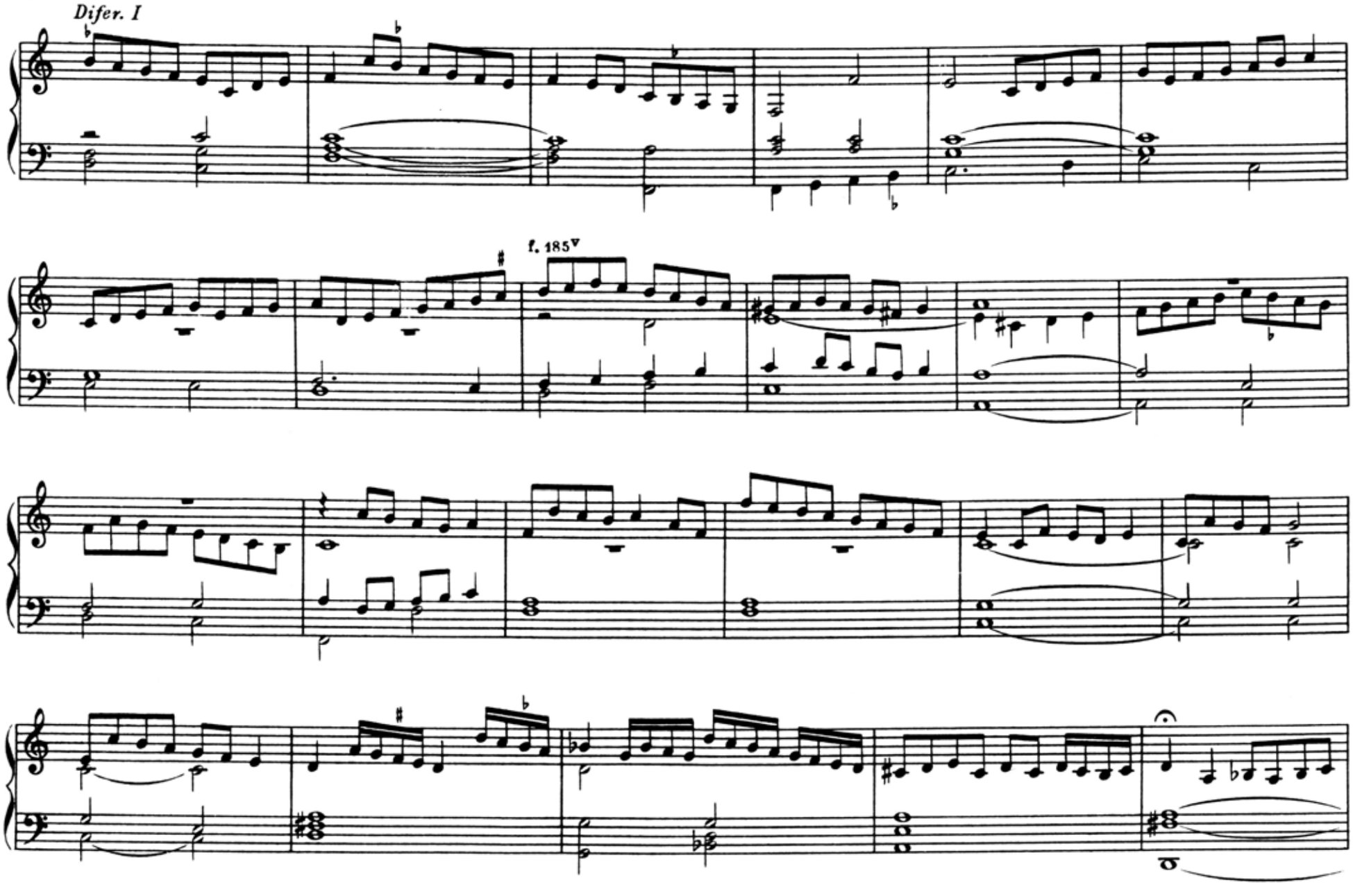


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

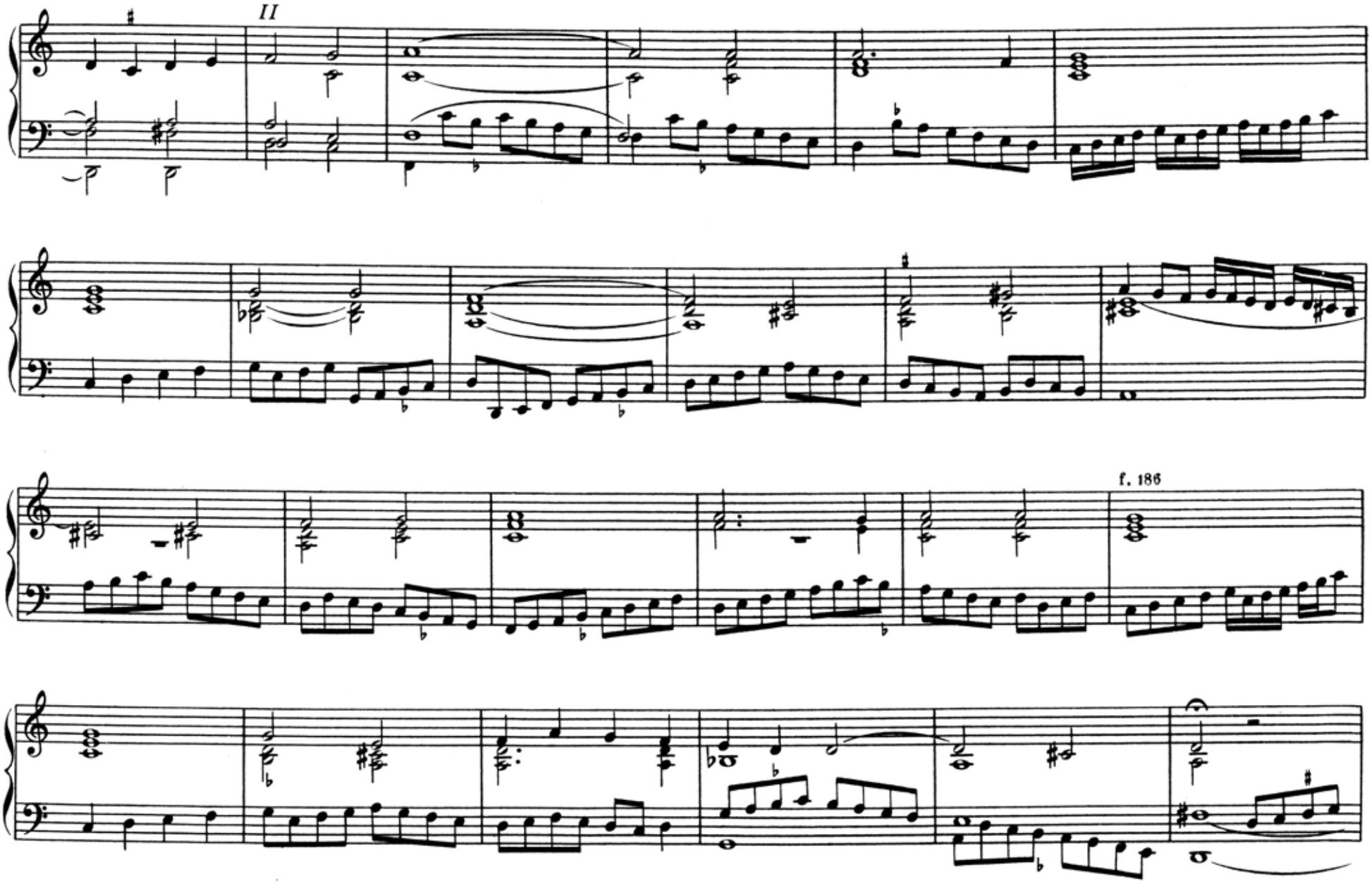
LXXVI
Diferencias sobre las Vacas



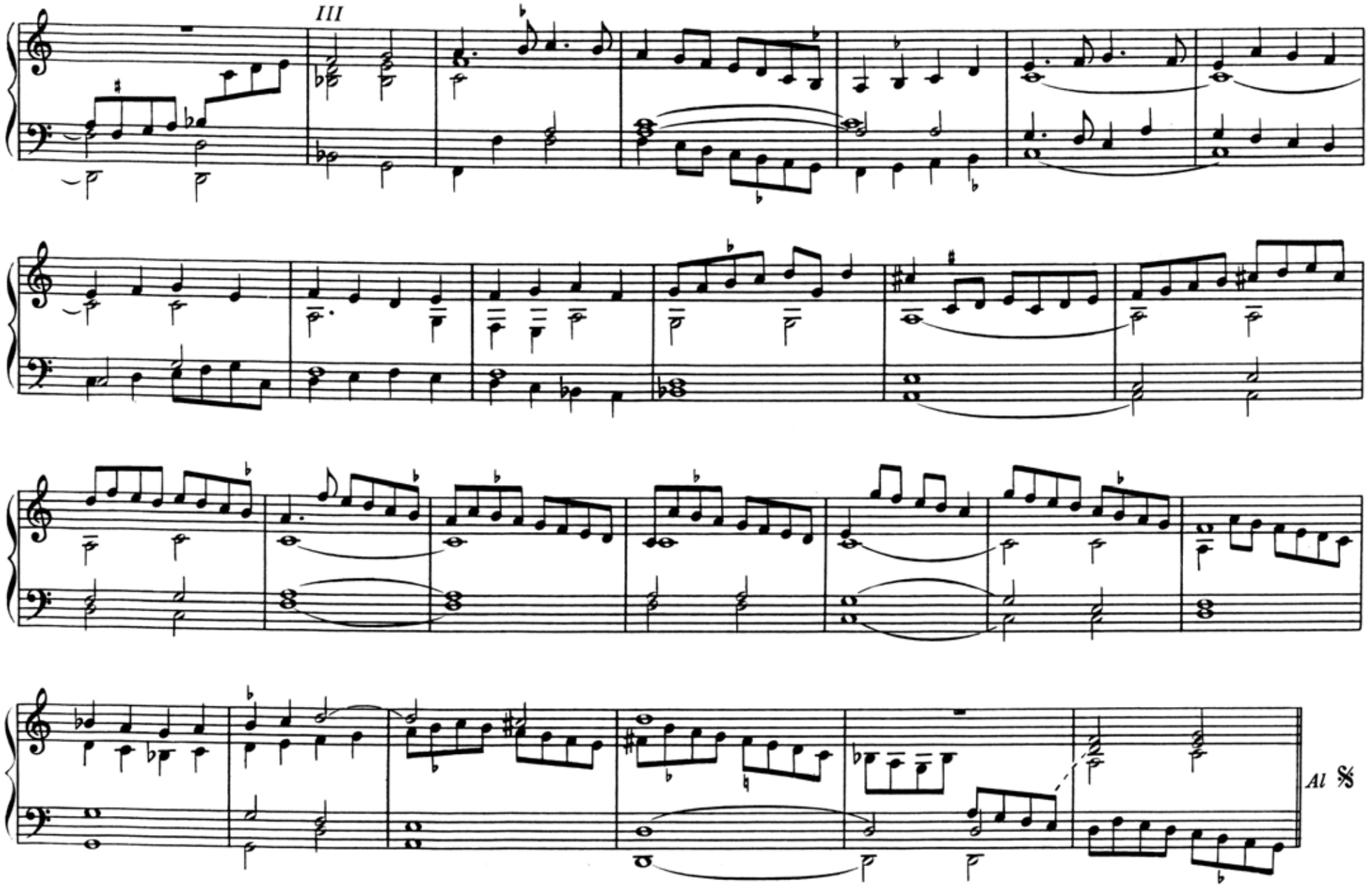
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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

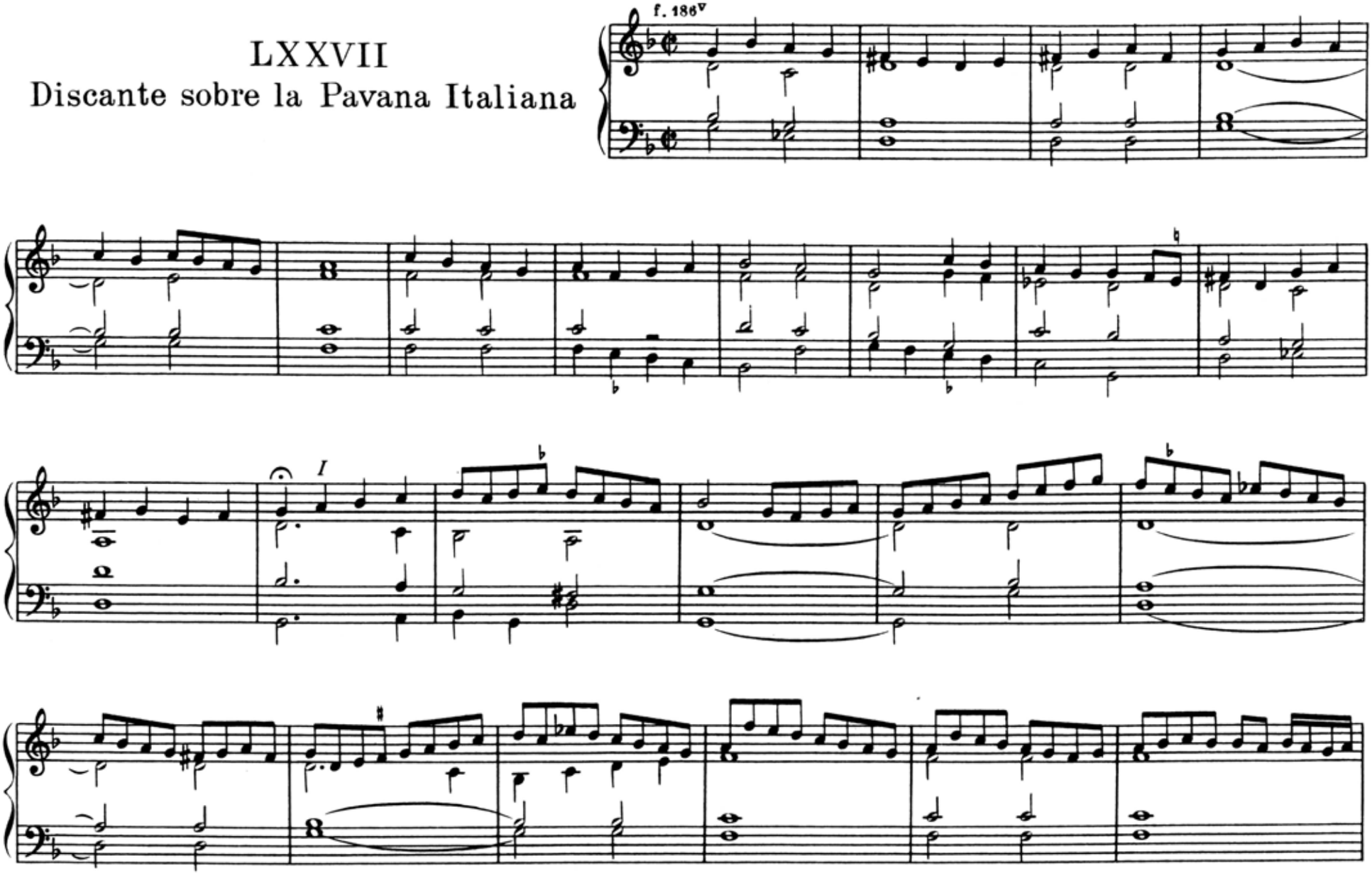


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

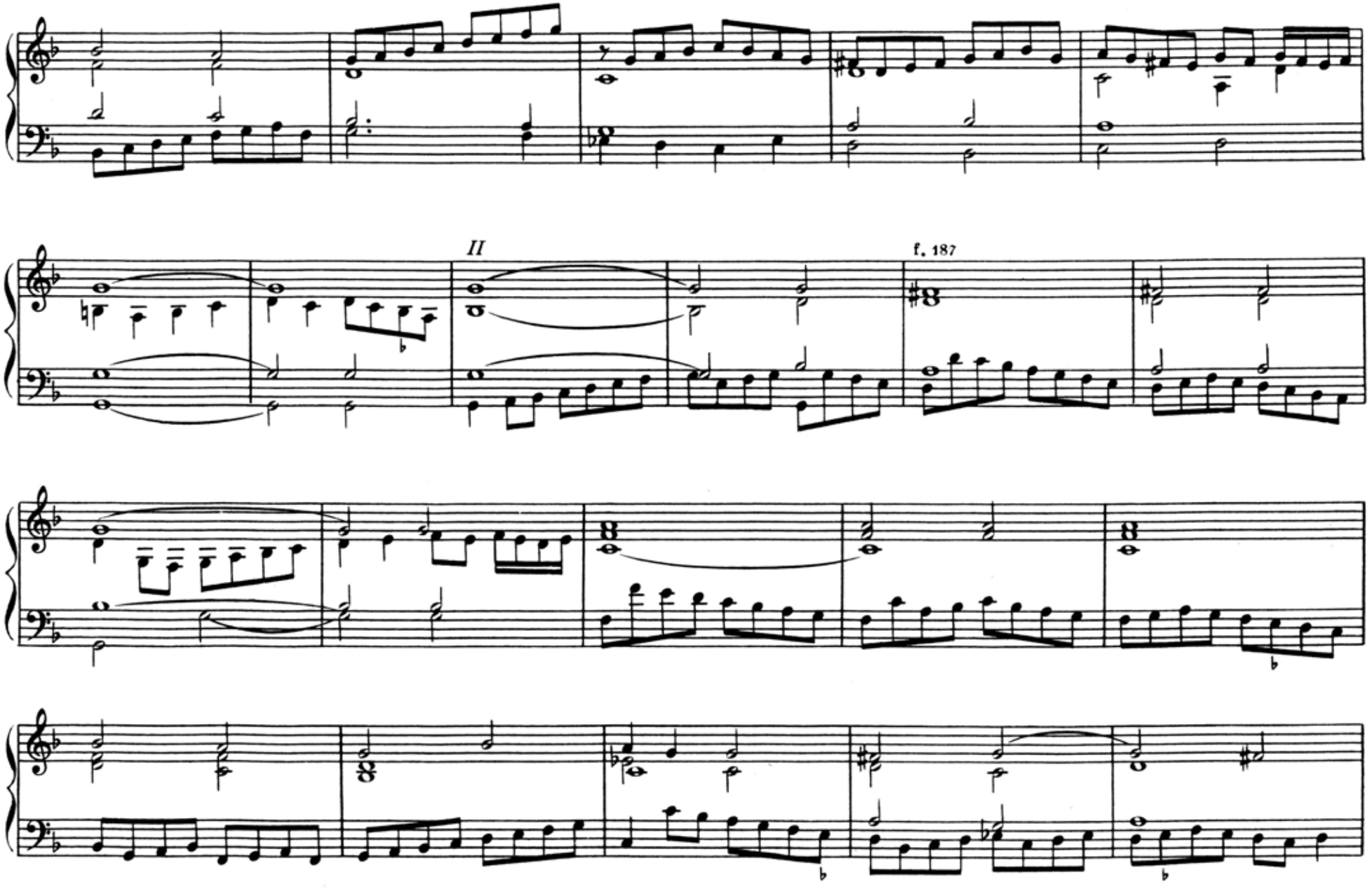


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

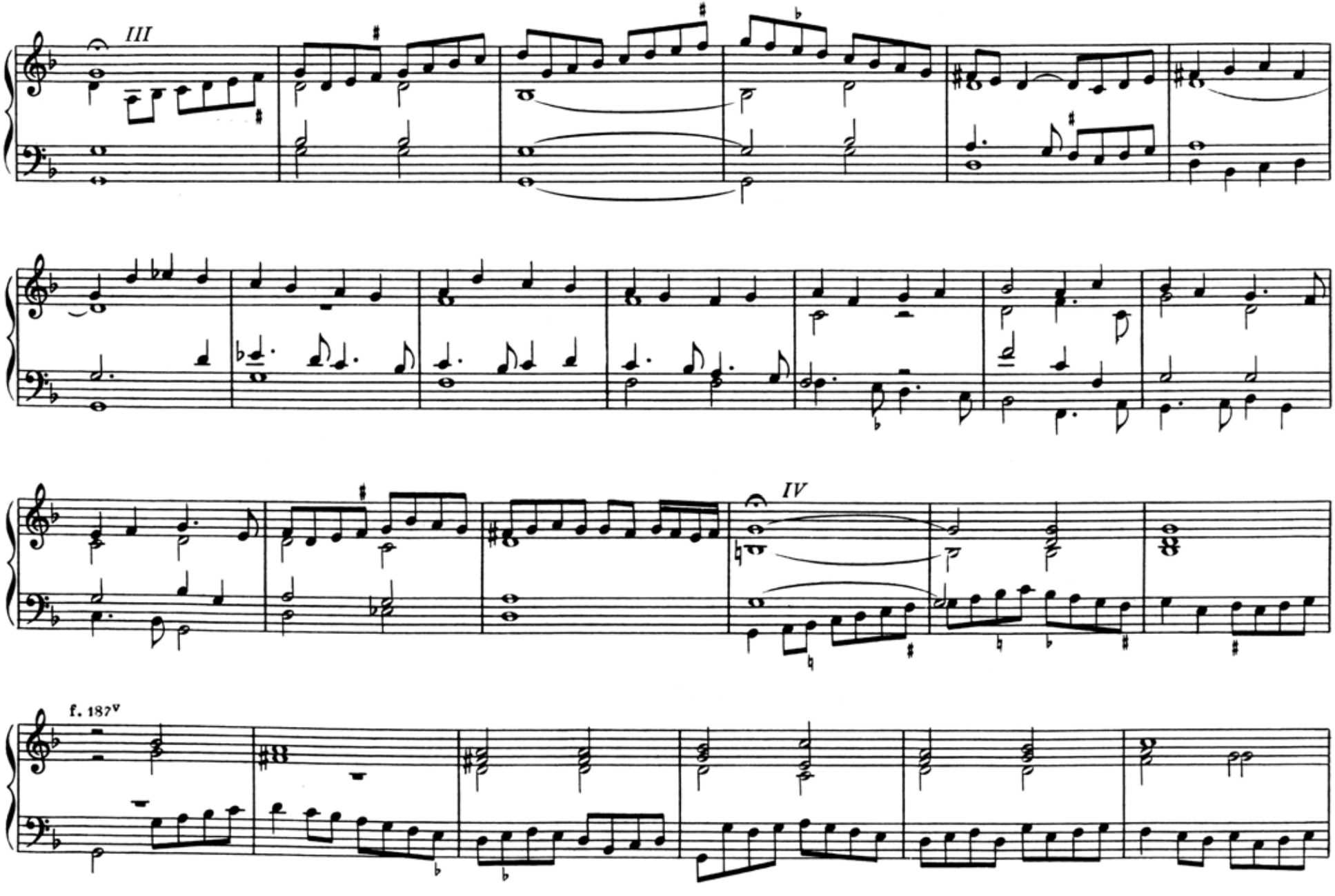
LXXVII
Discante sobre la Pavana Italiana



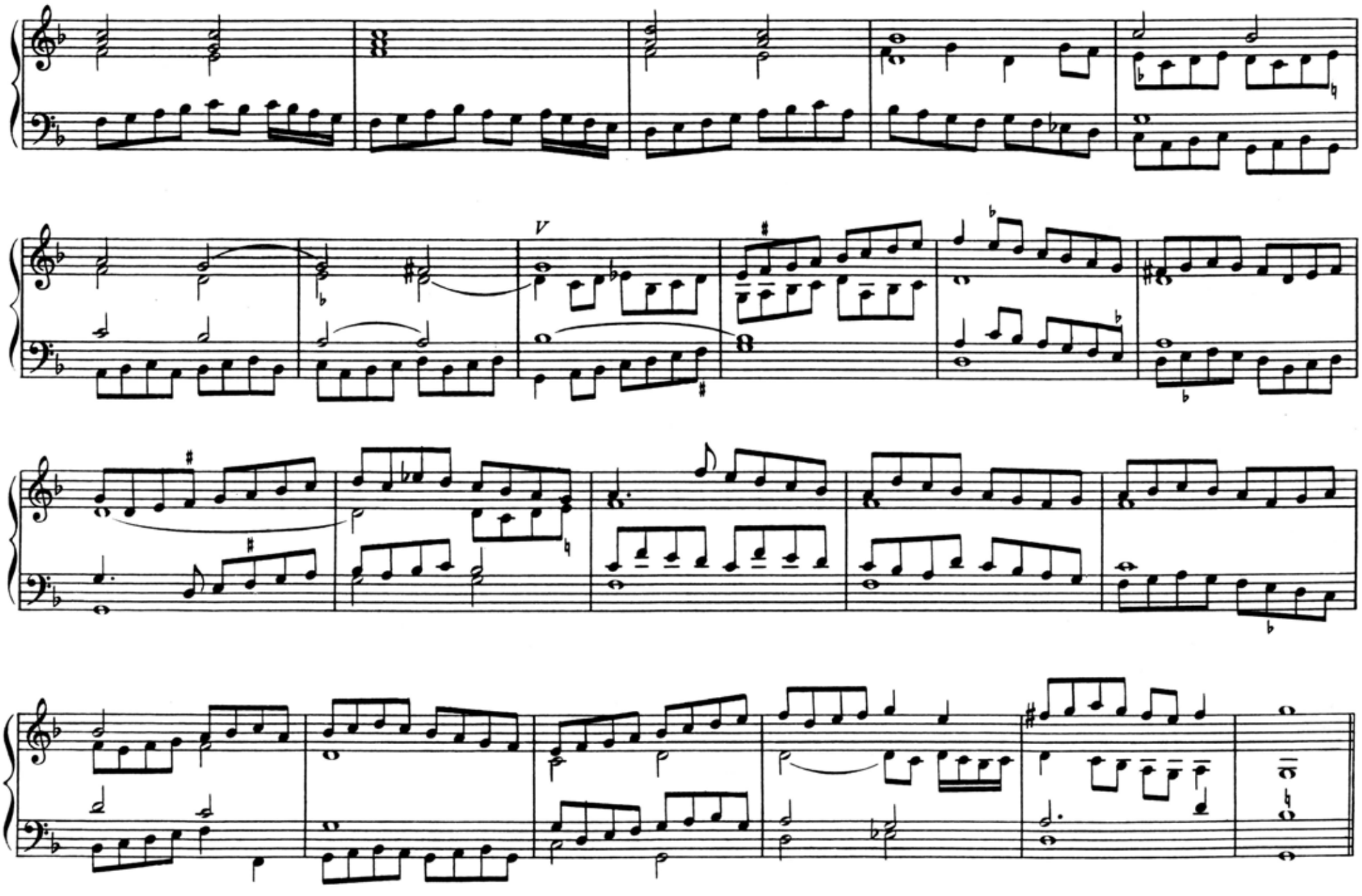
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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



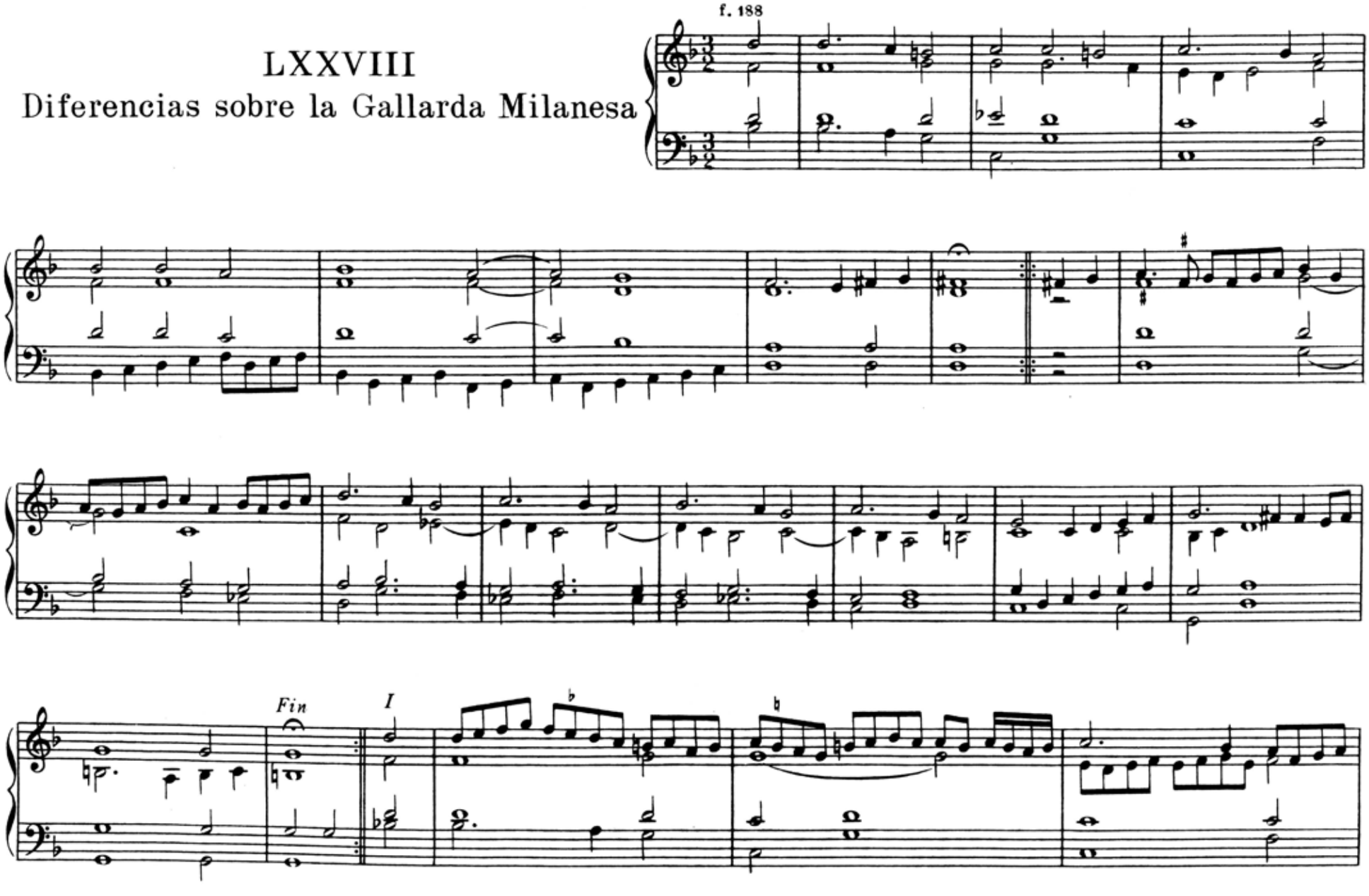
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



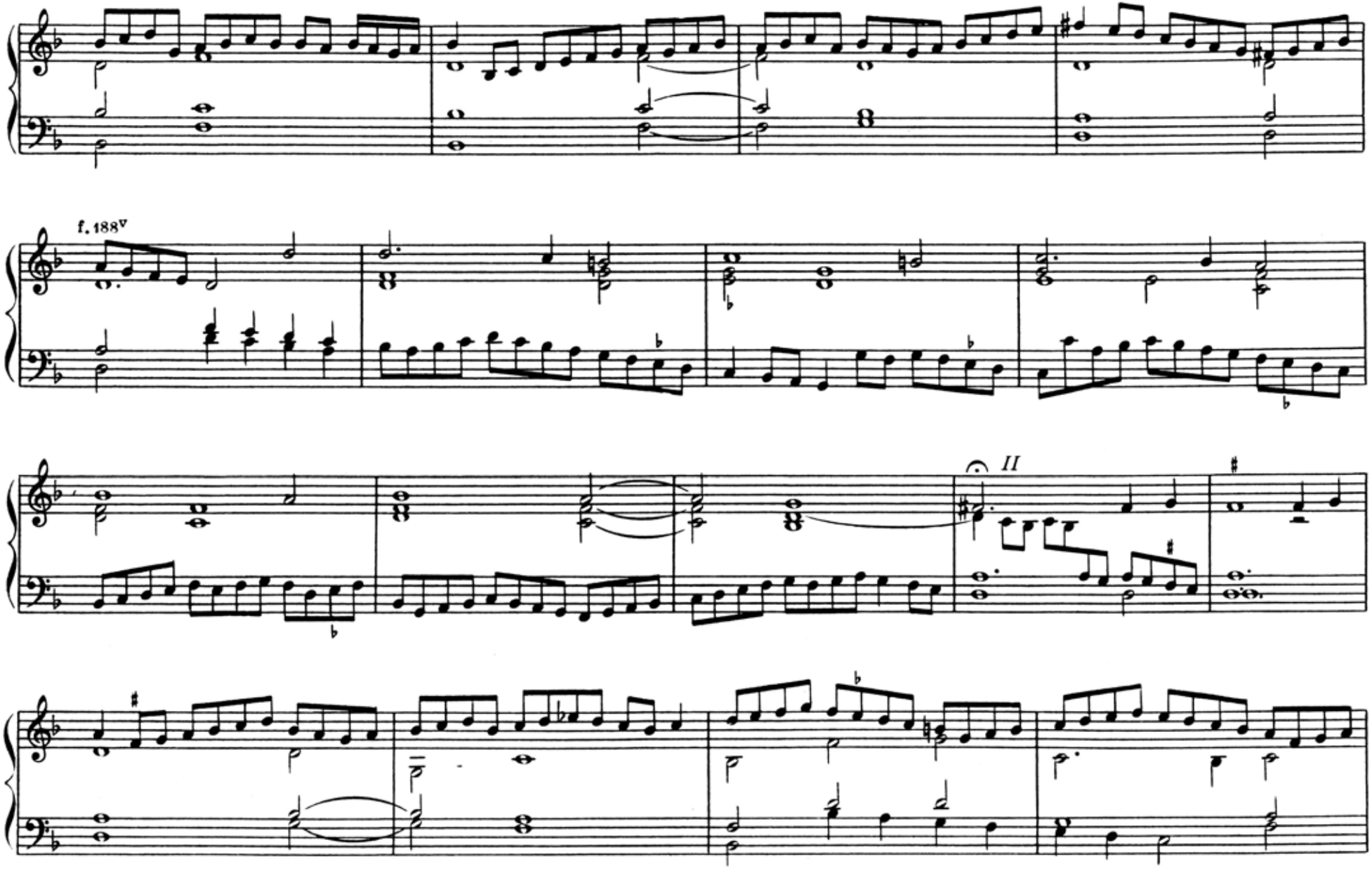
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

LXXVIII

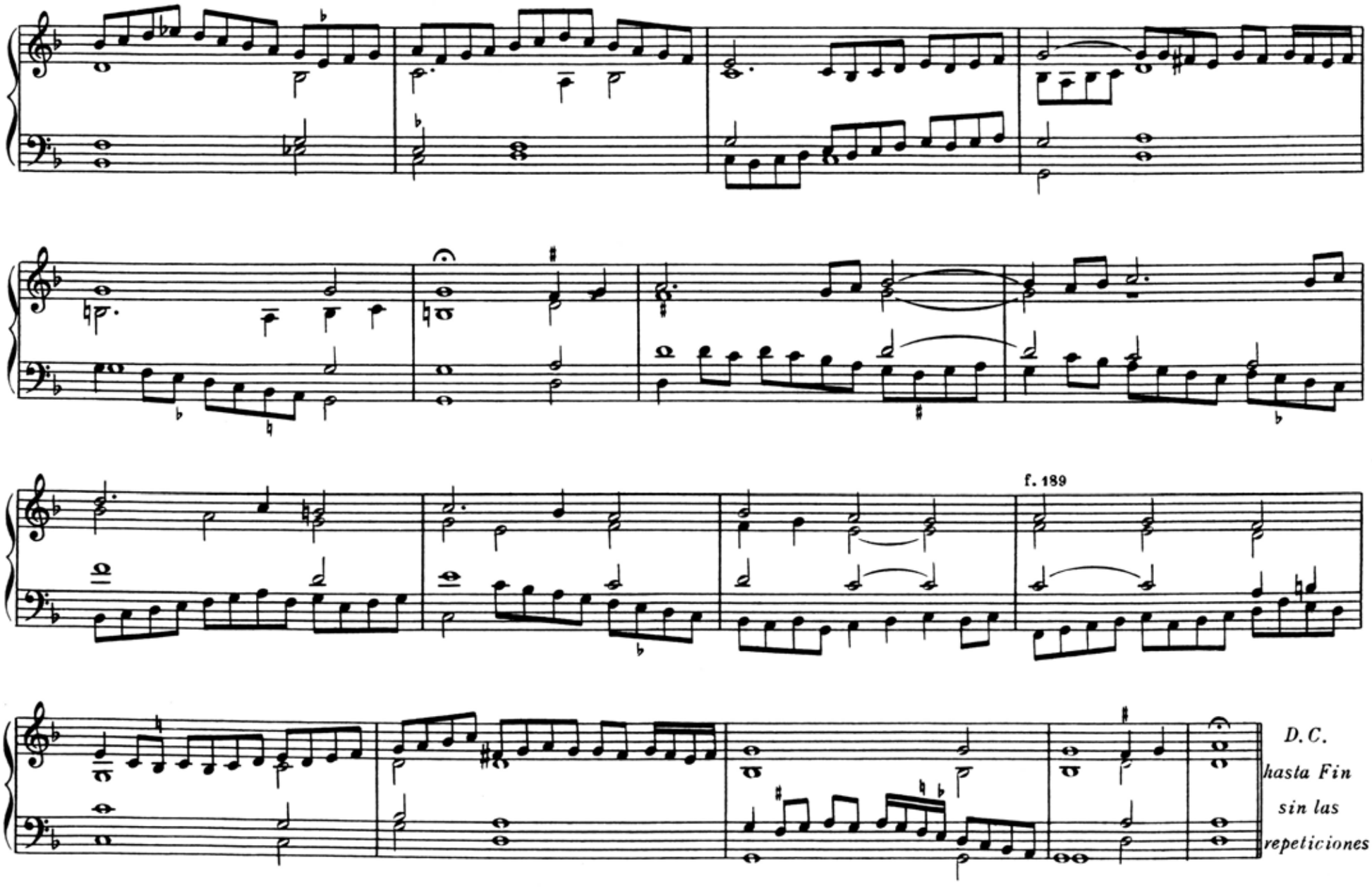
Diferencias sobre la Gallarda Milanesa



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

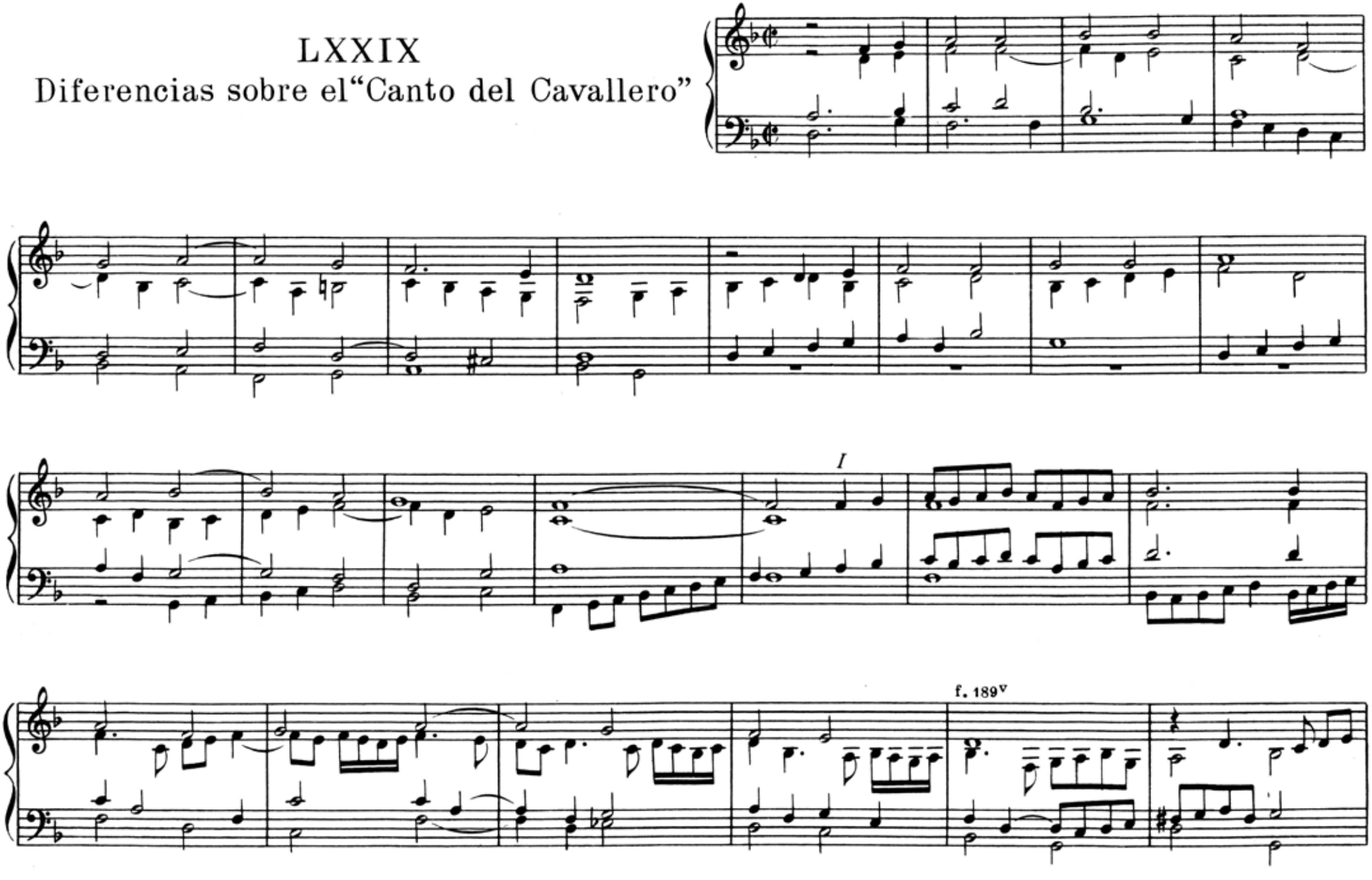


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

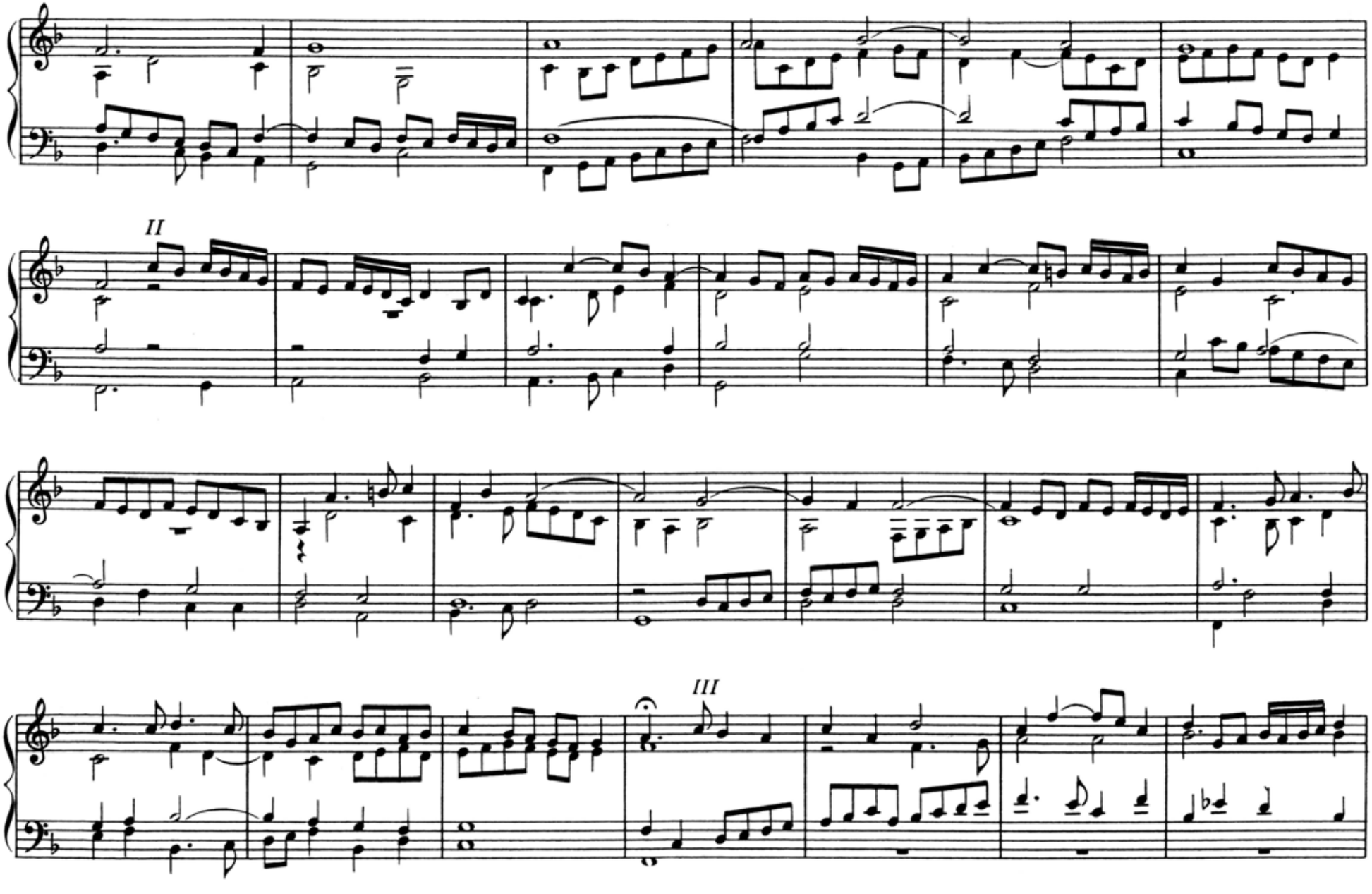


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

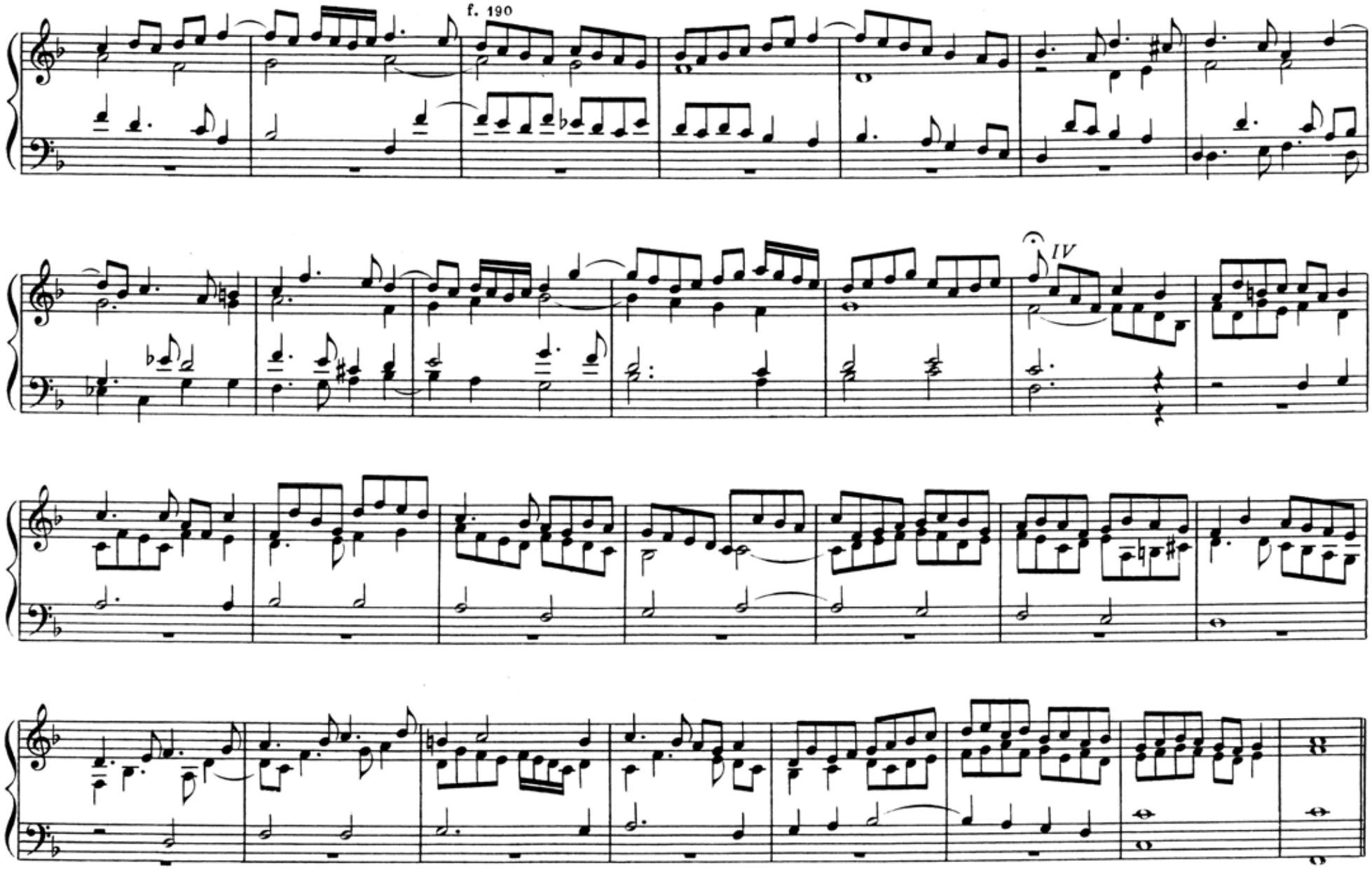
LXXIX
Diferencias sobre el "Canto del Cavallero"



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



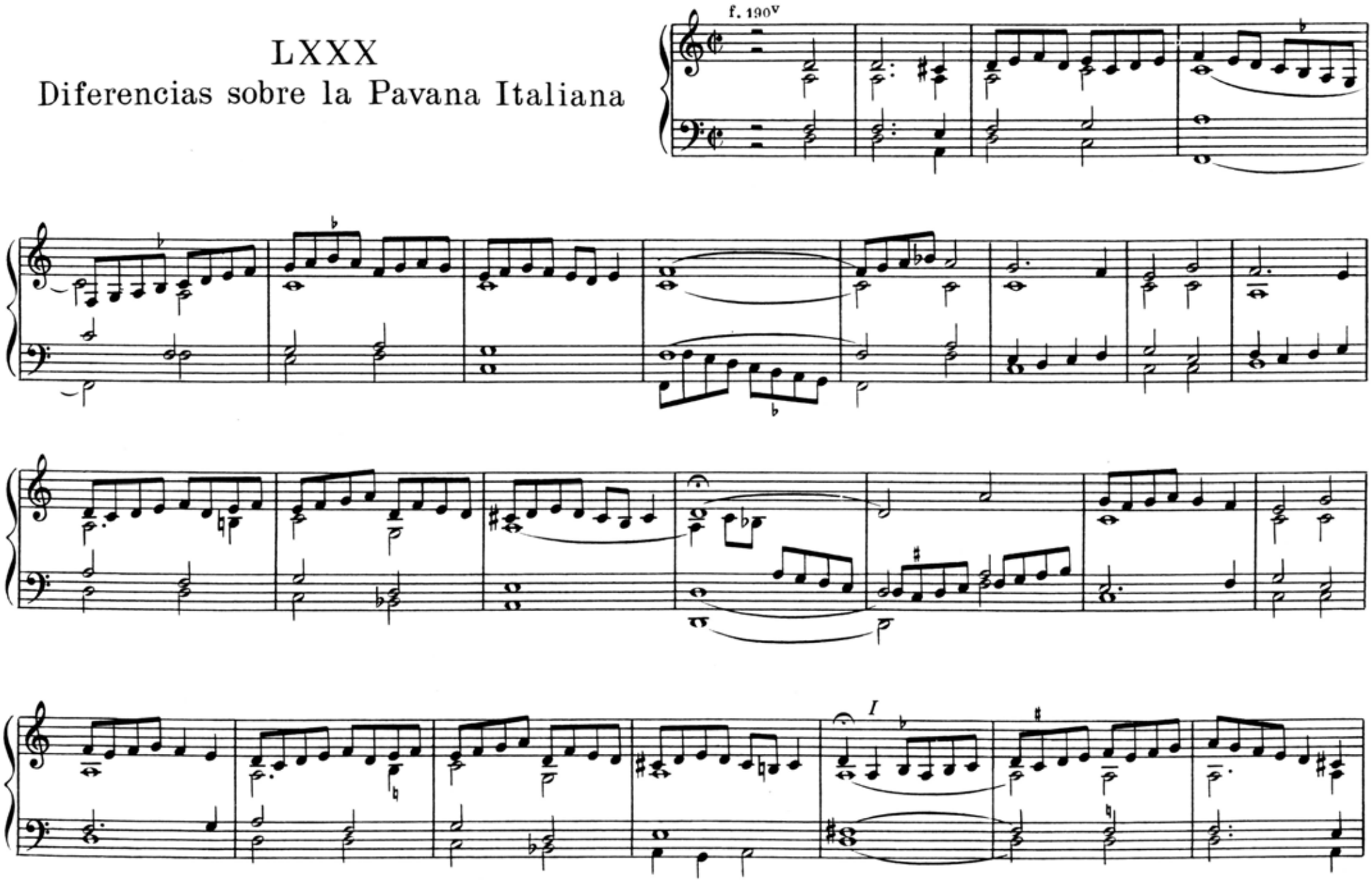
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



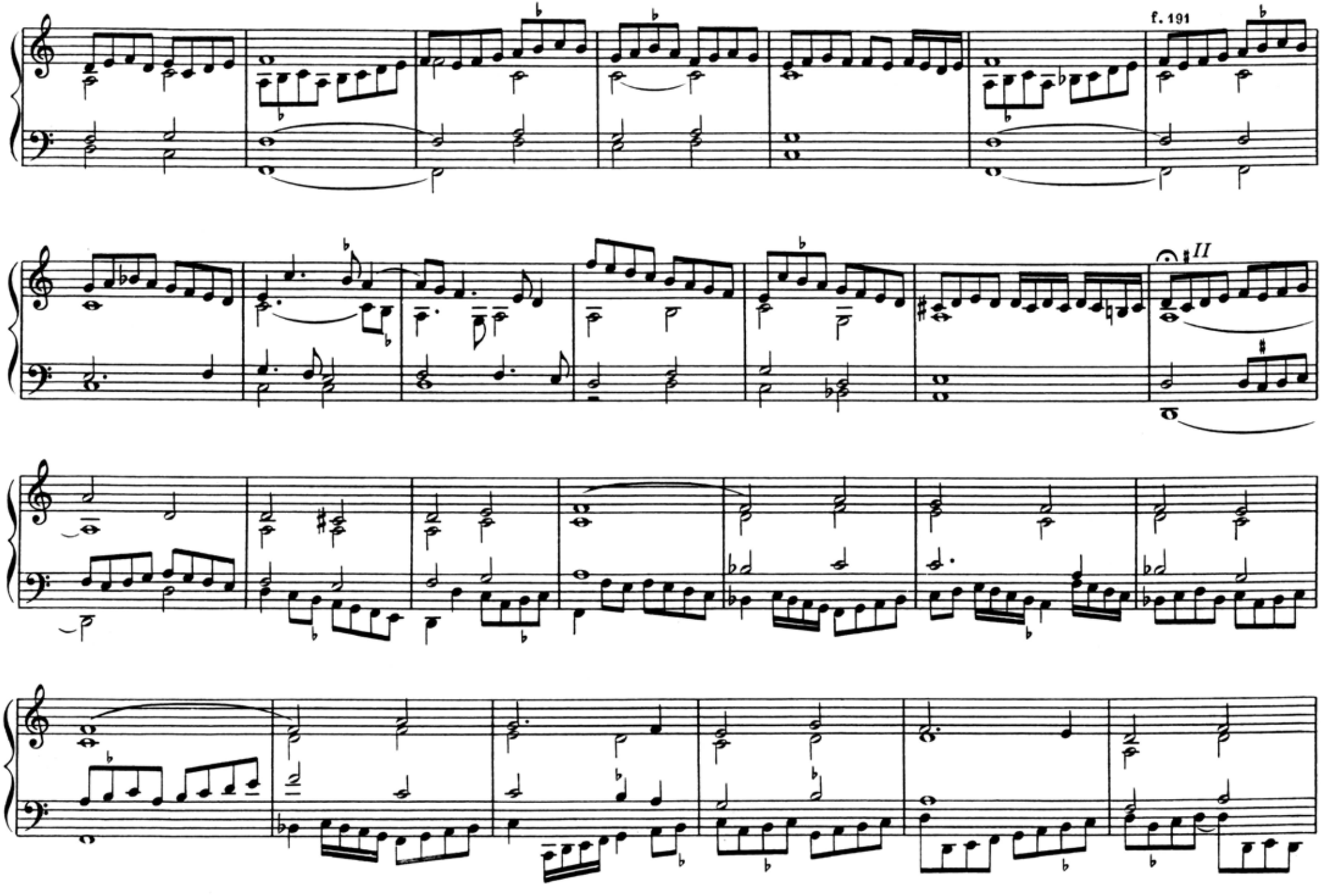
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

LXXX

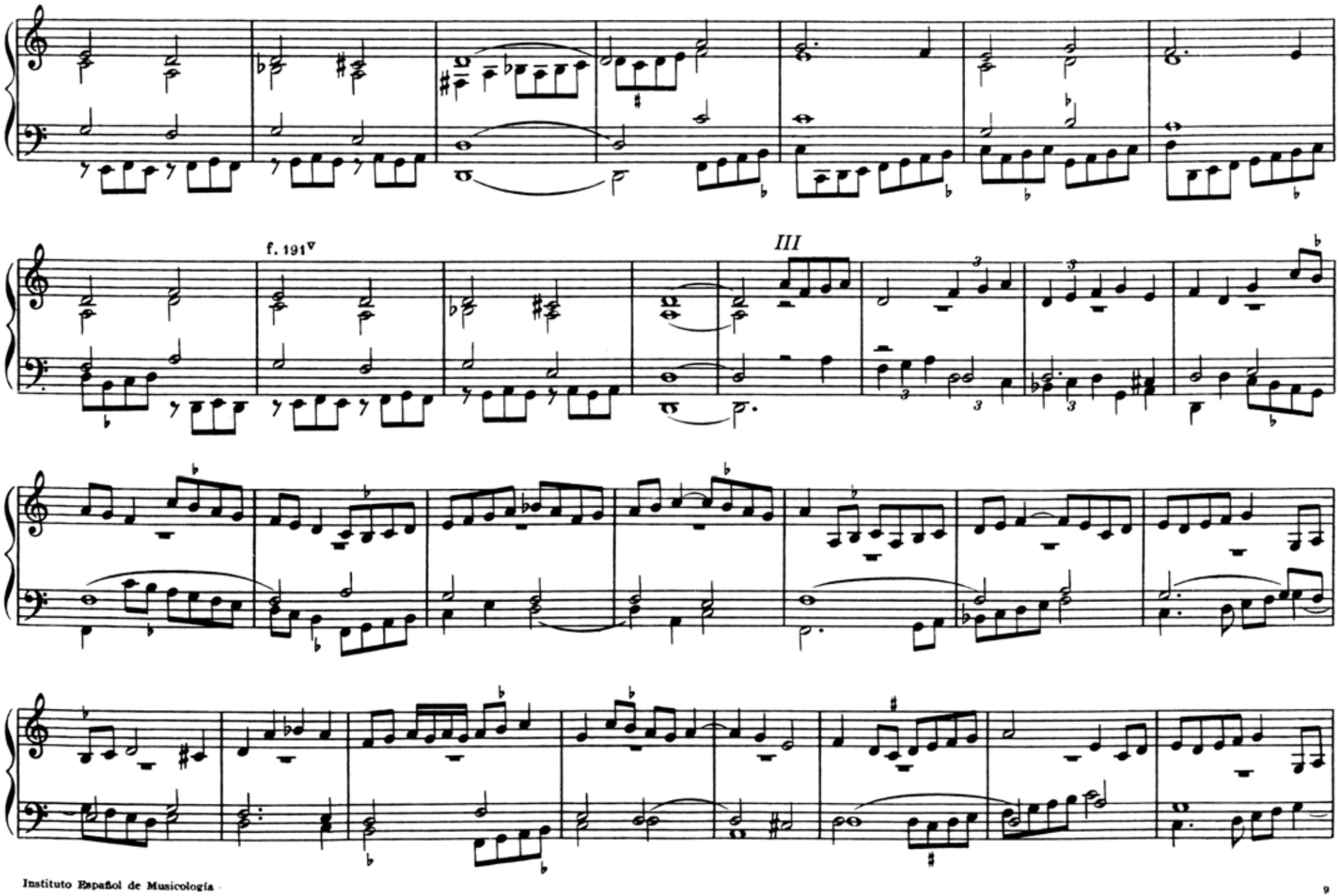
Diferencias sobre la Pavana Italiana



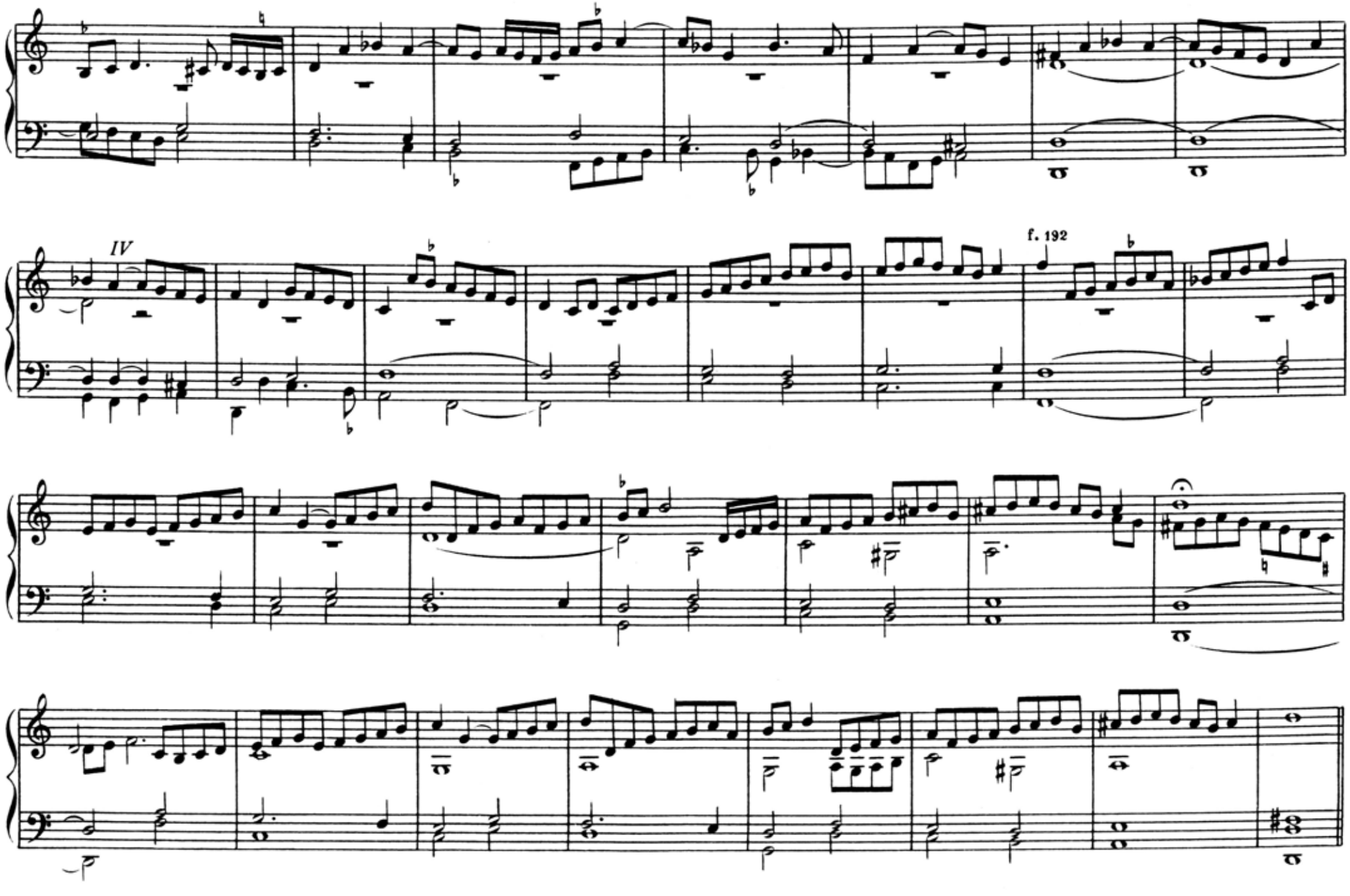
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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



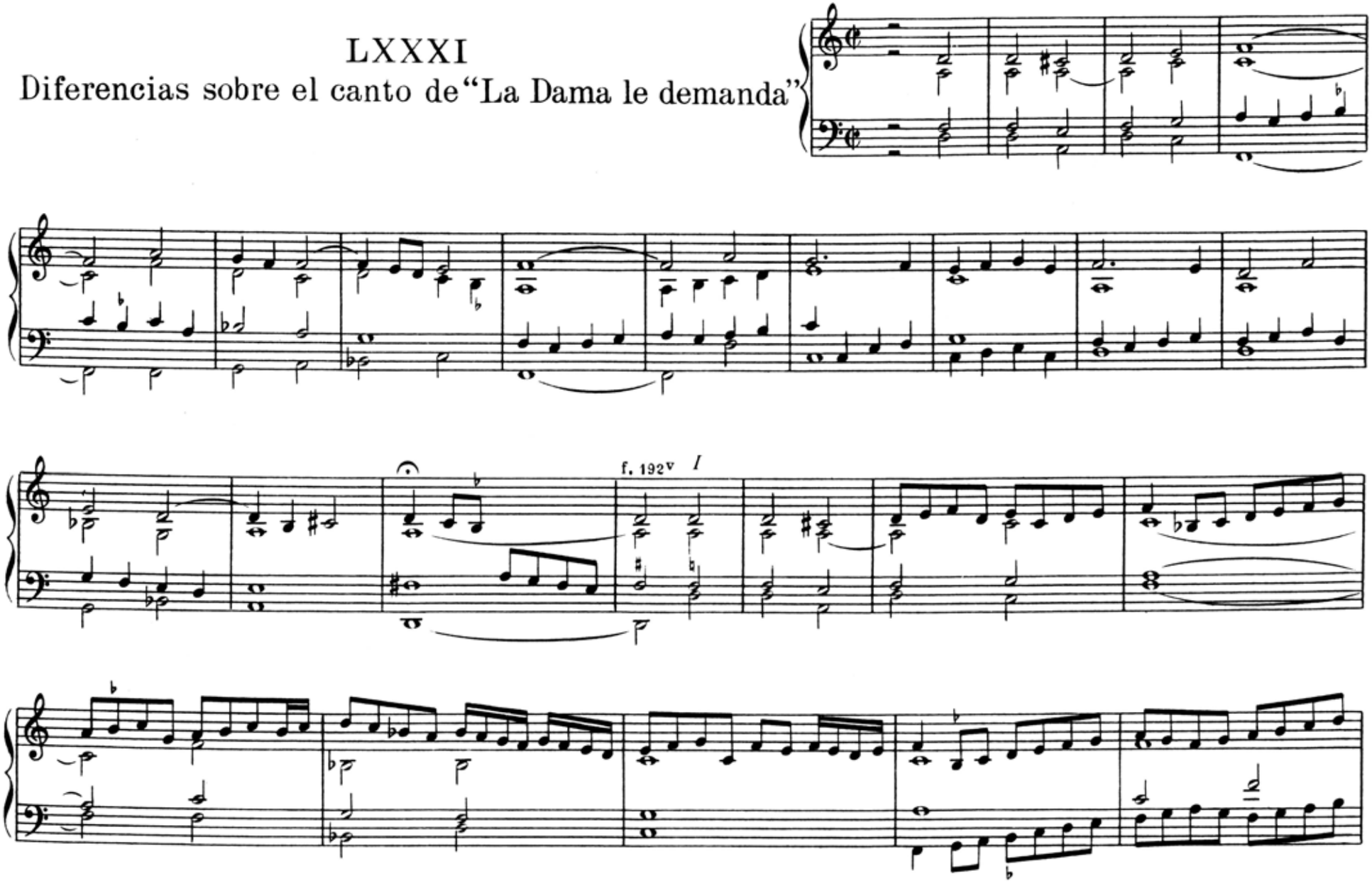
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



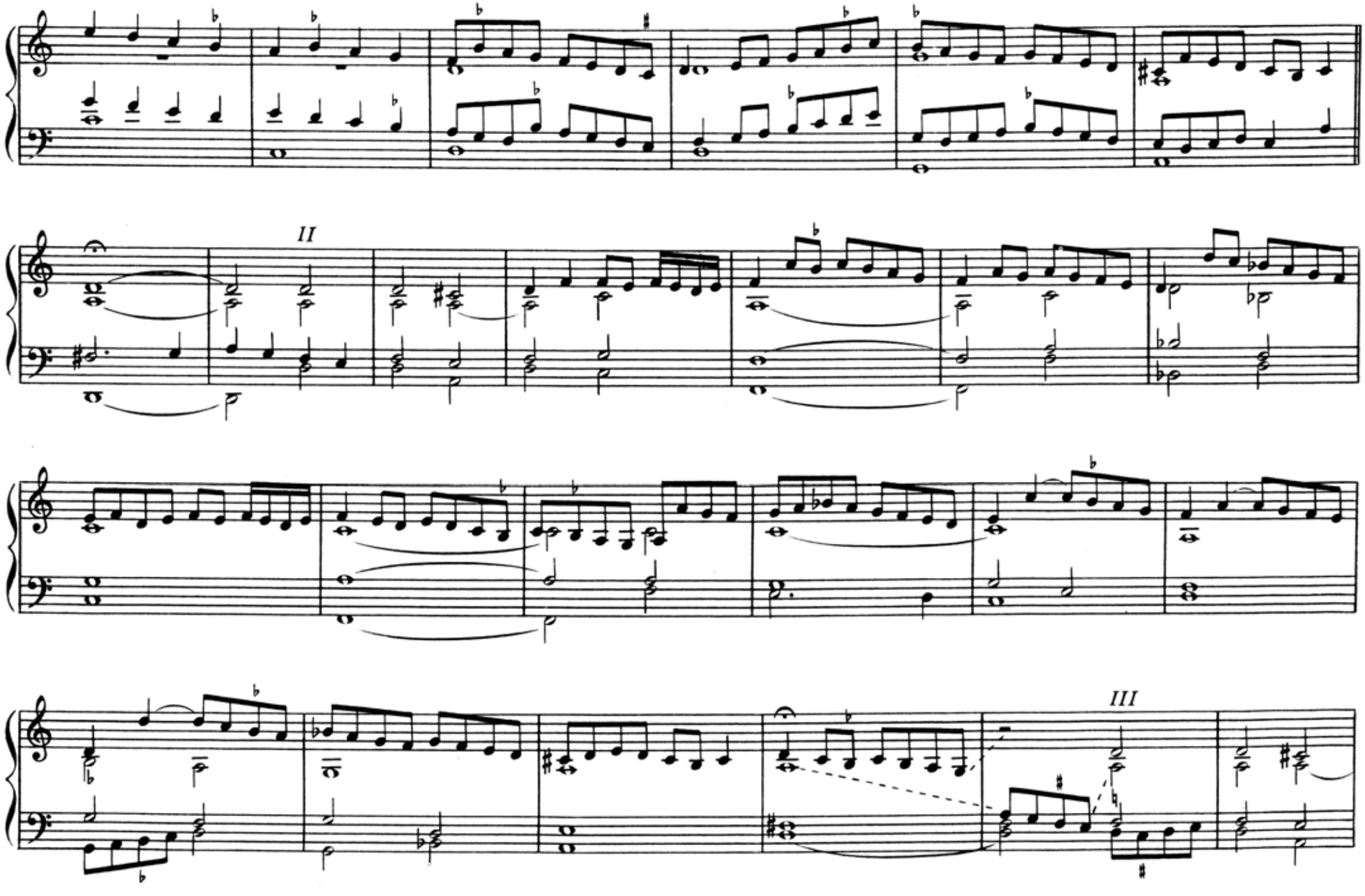
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

LXXXI

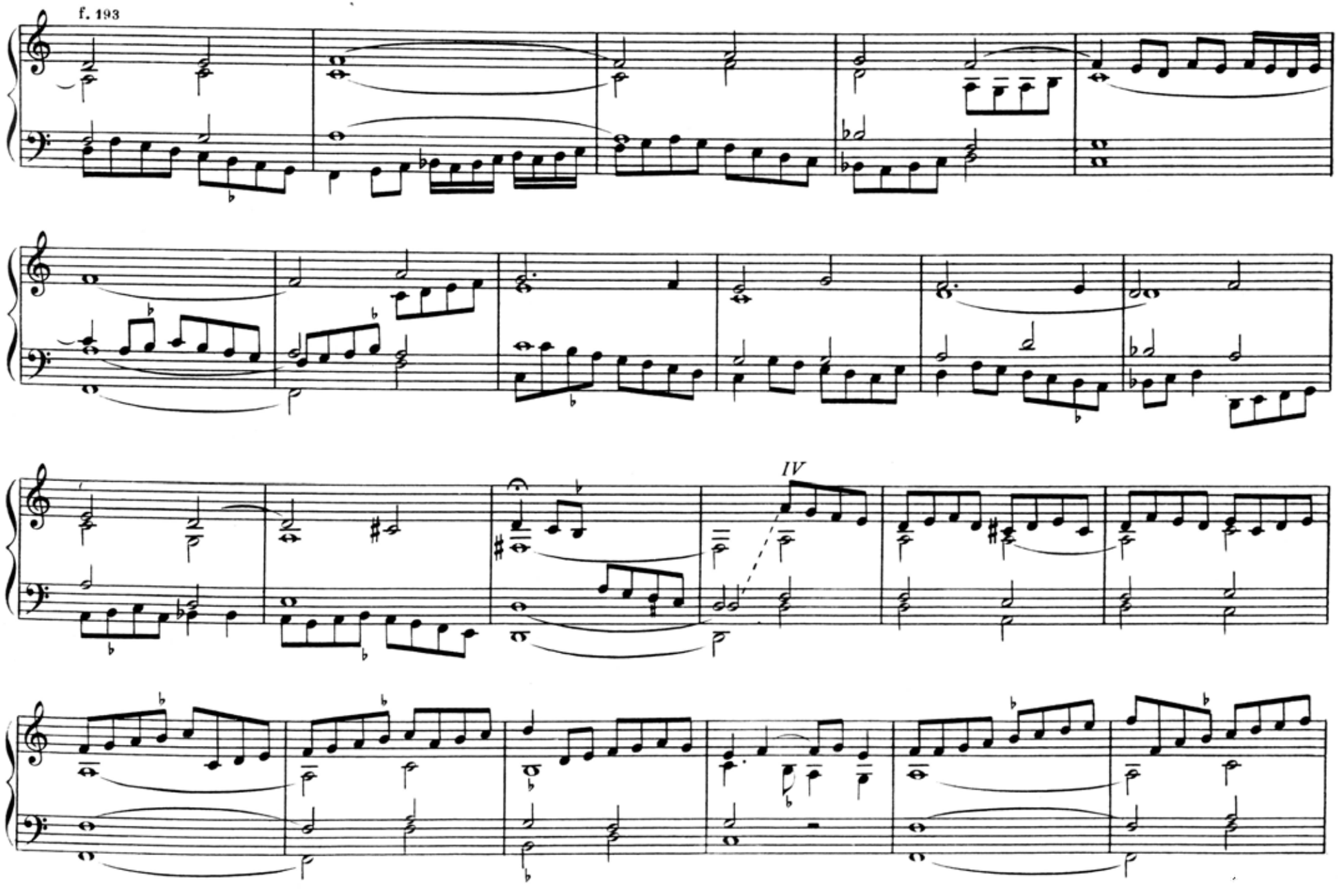
Diferencias sobre el canto de "La Dama le demanda"



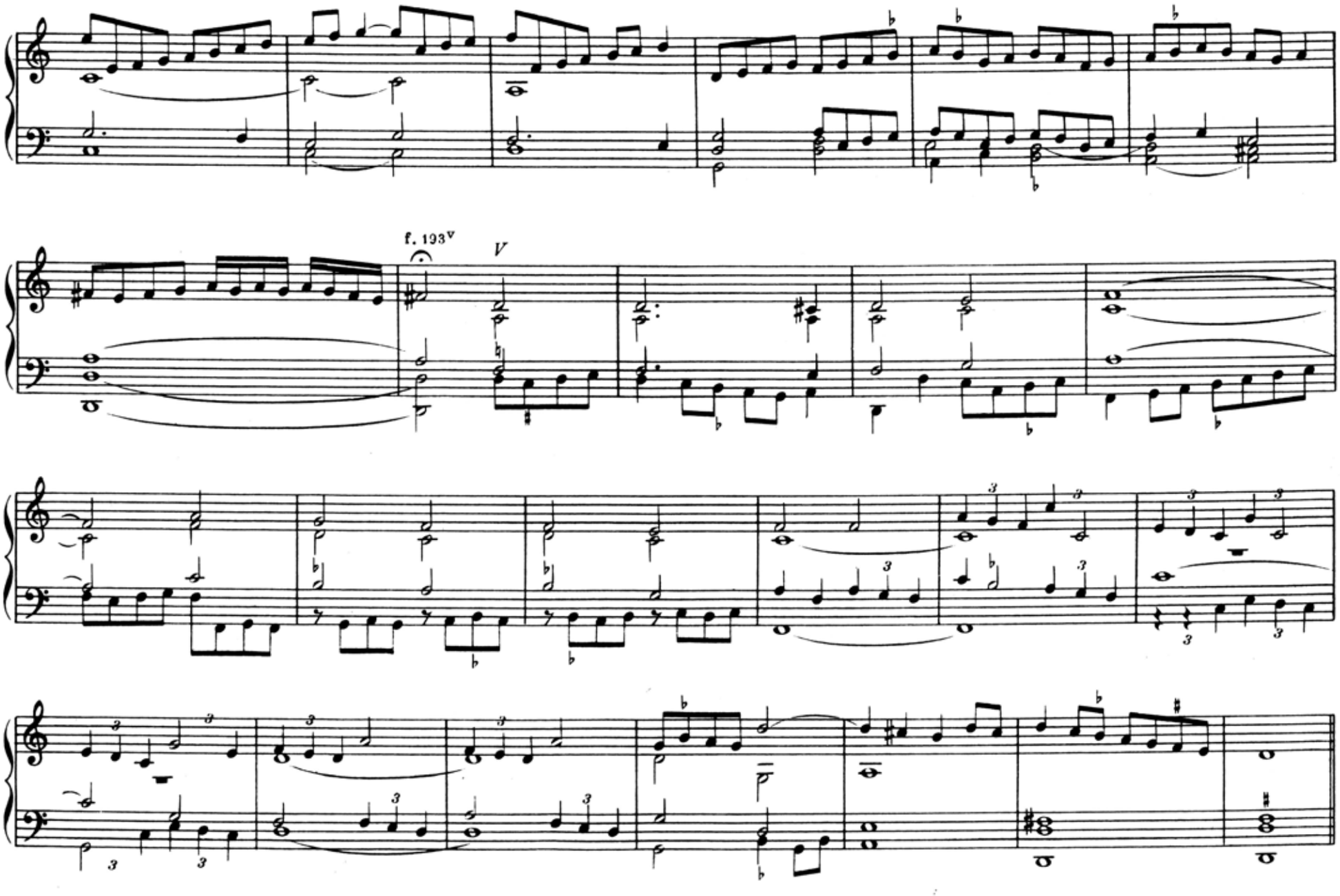
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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



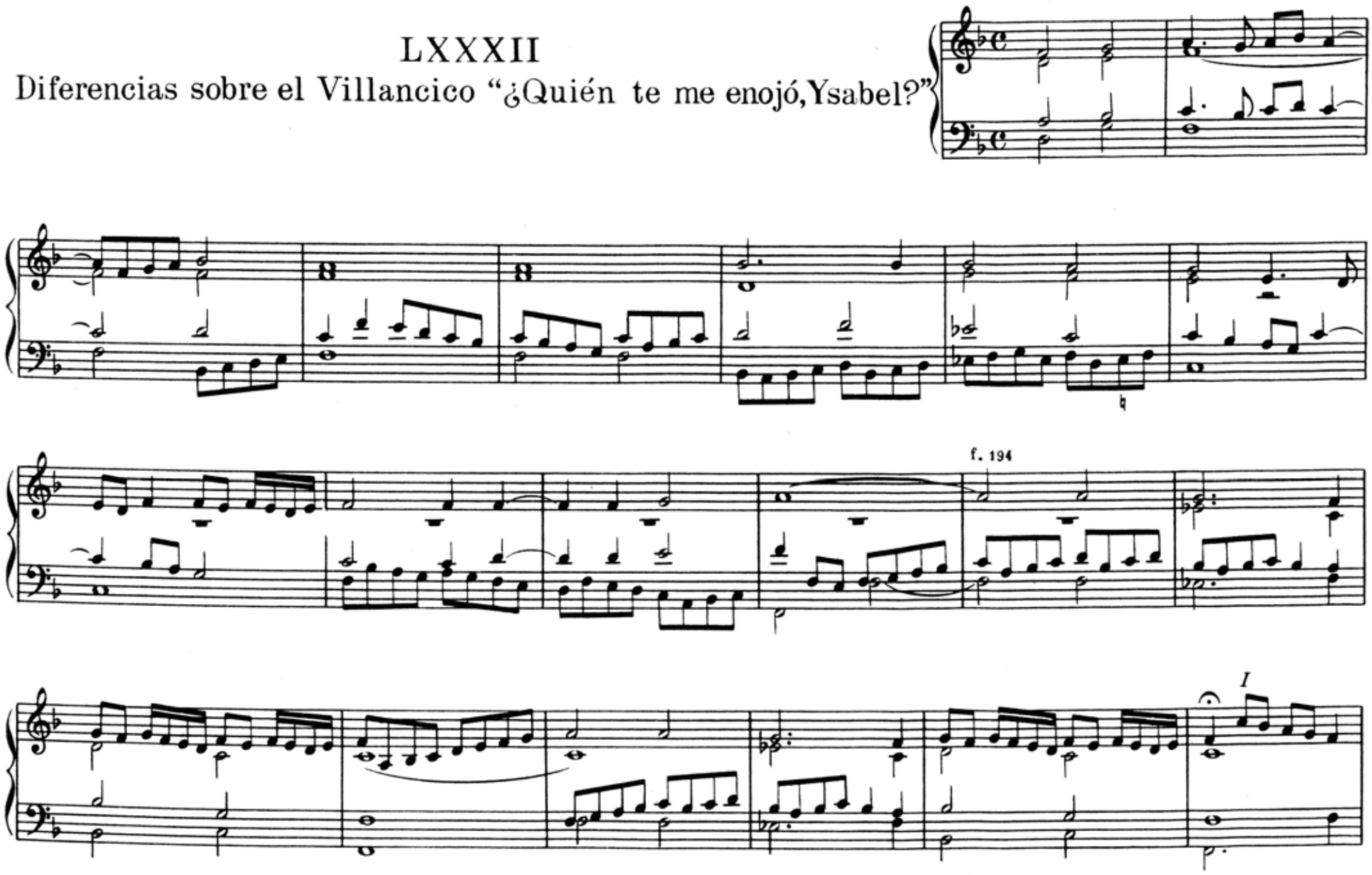
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



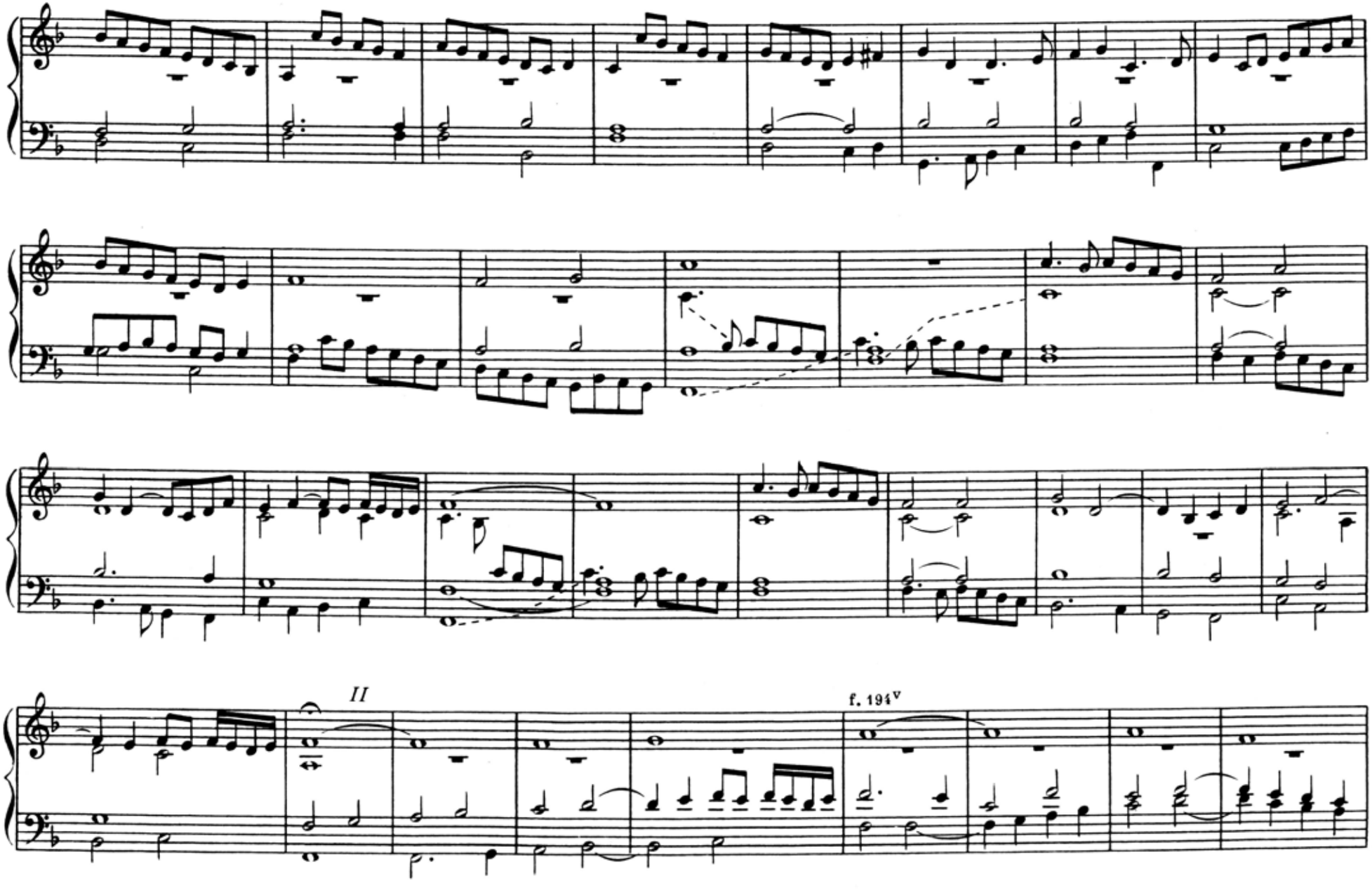
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

LXXXII

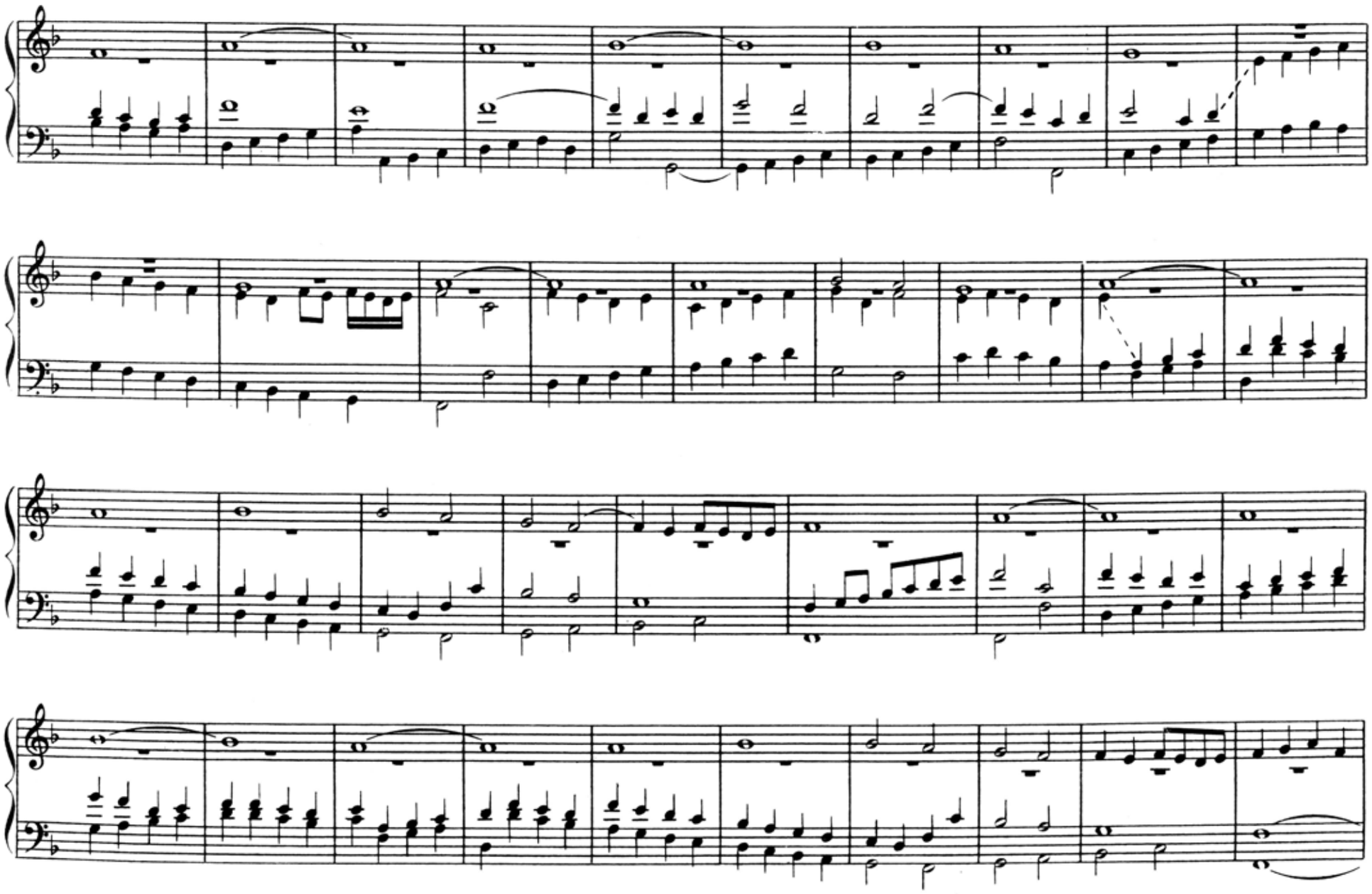
Diferencias sobre el Villancico "¿Quién te me enojó, Ysabel?"



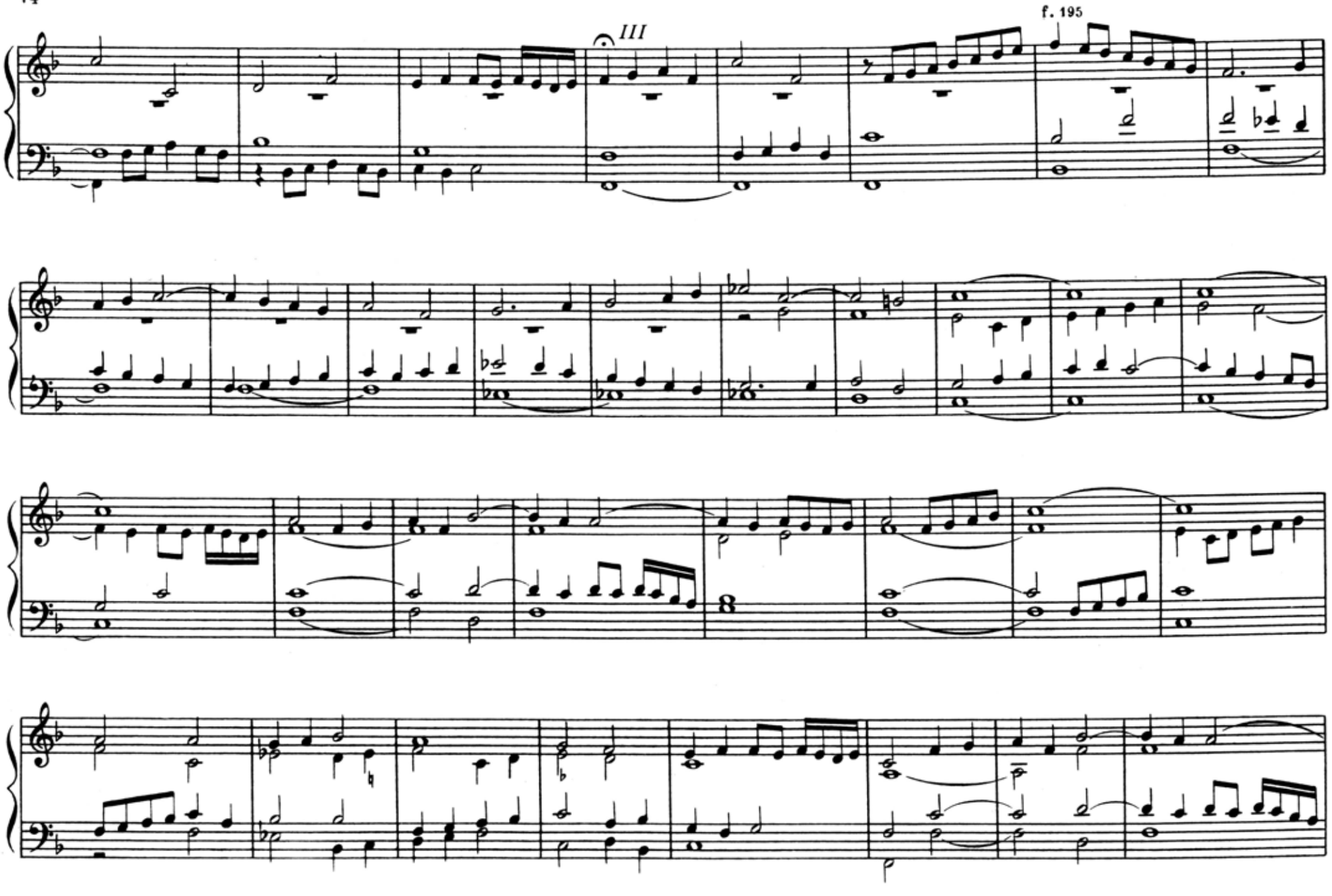
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



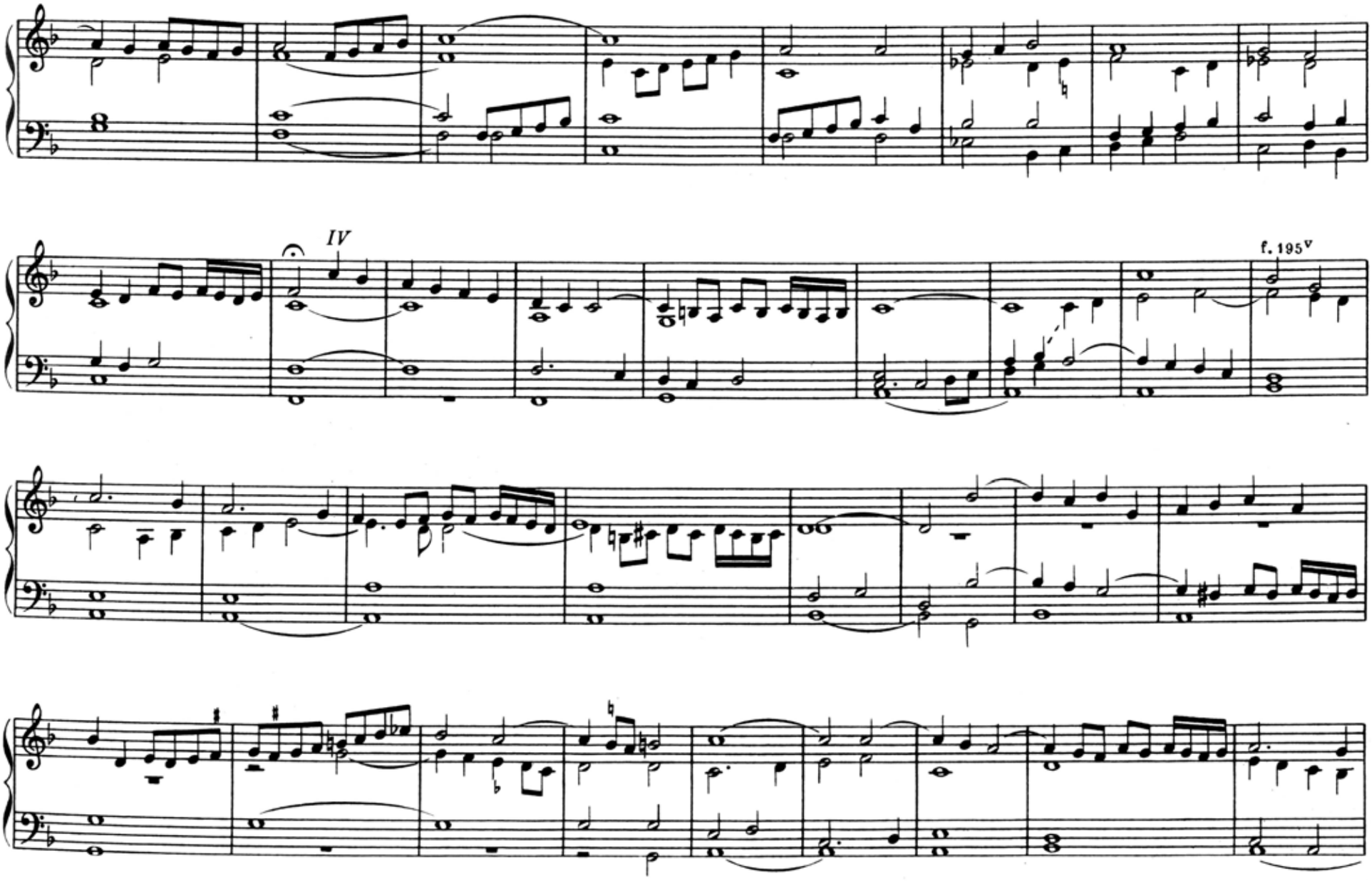
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



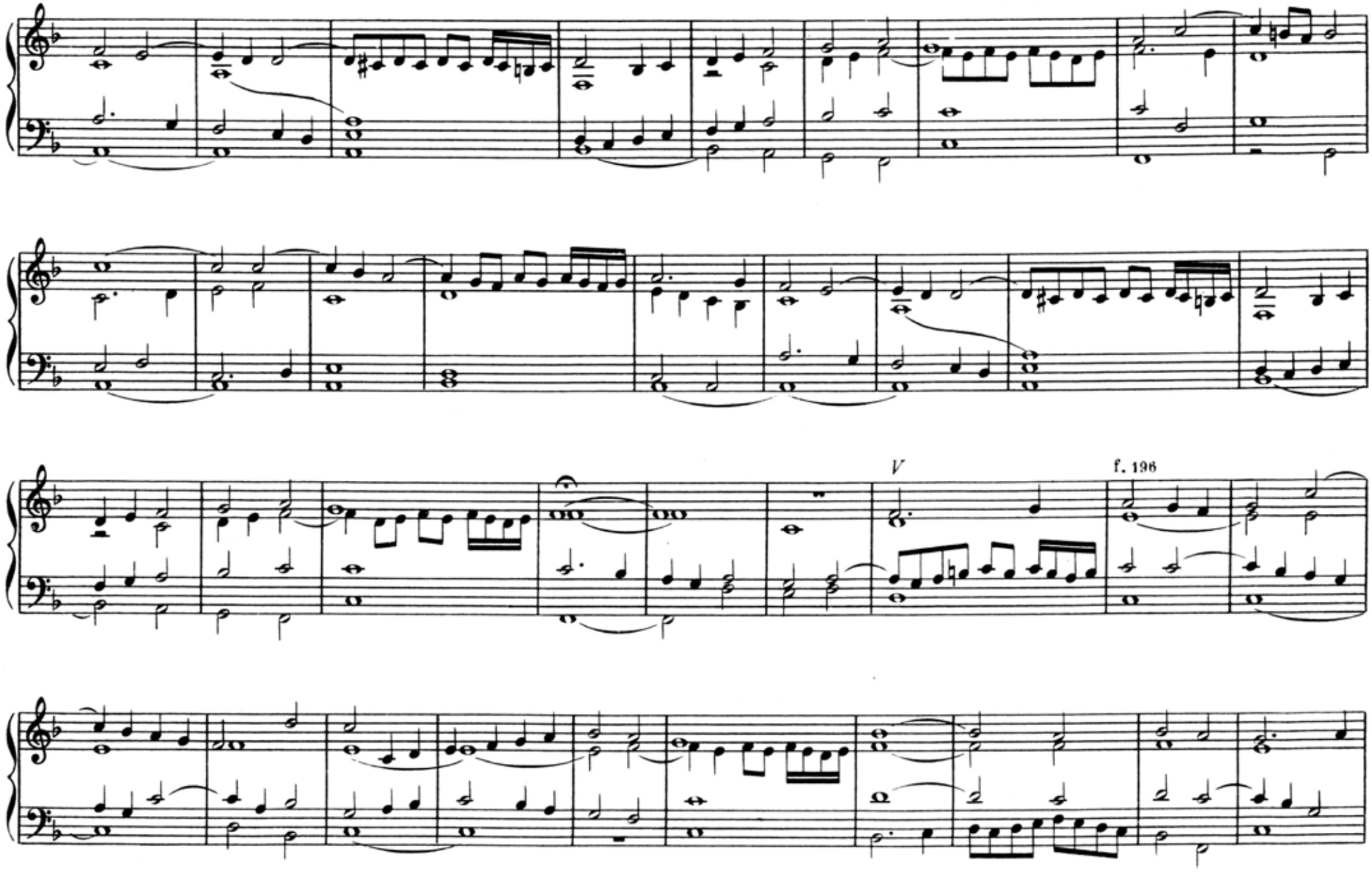
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



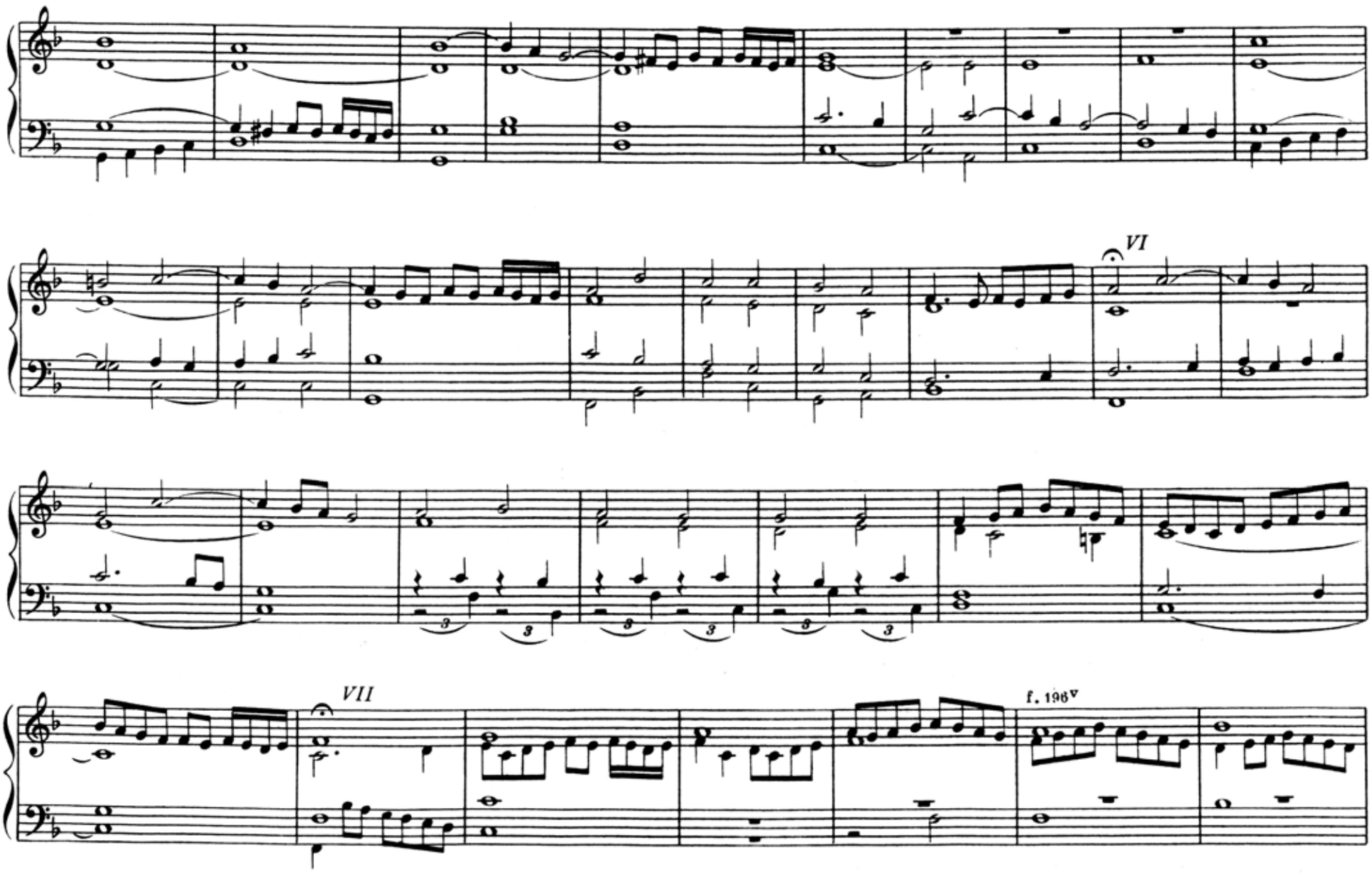
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



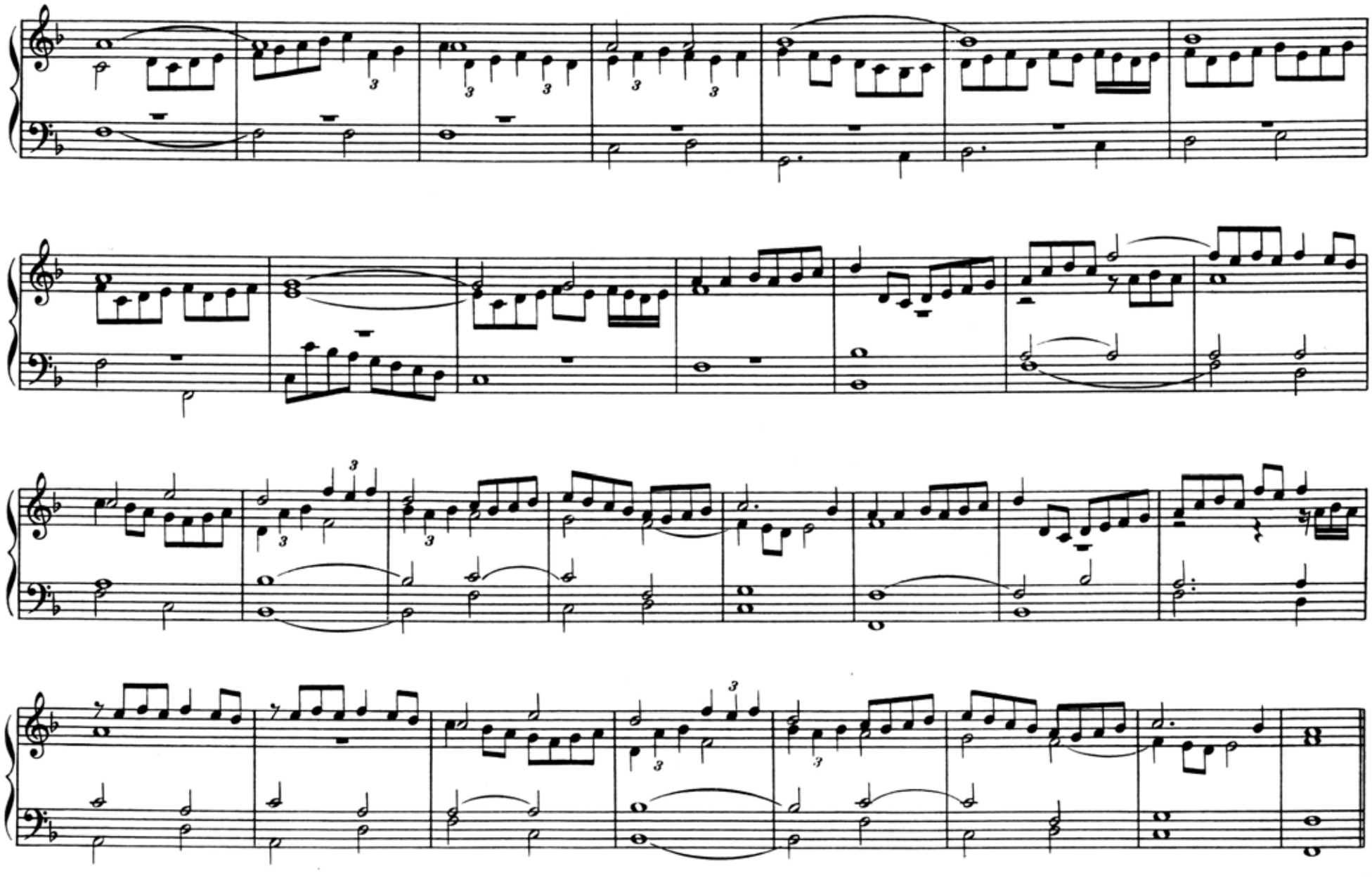
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



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

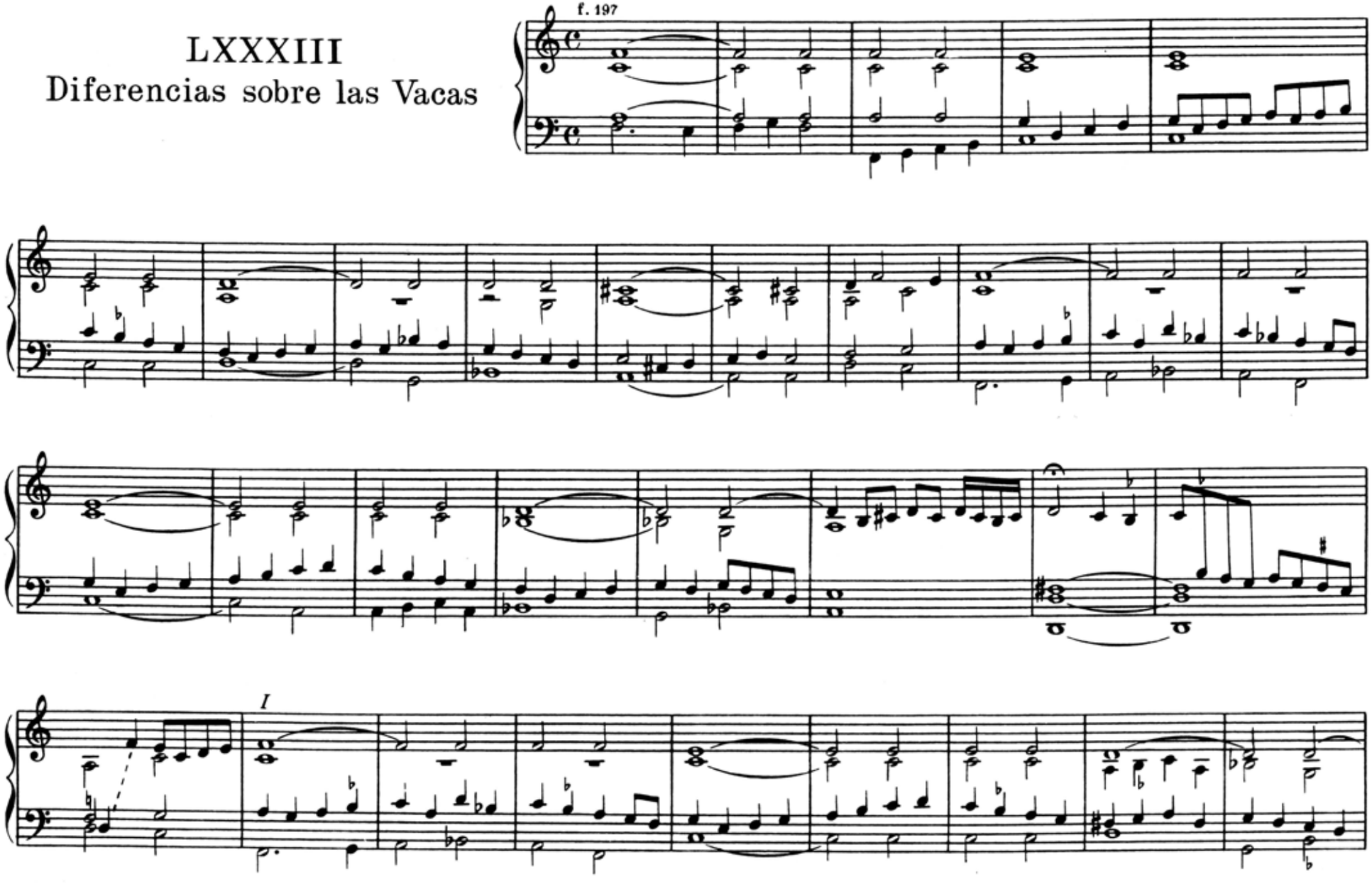


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

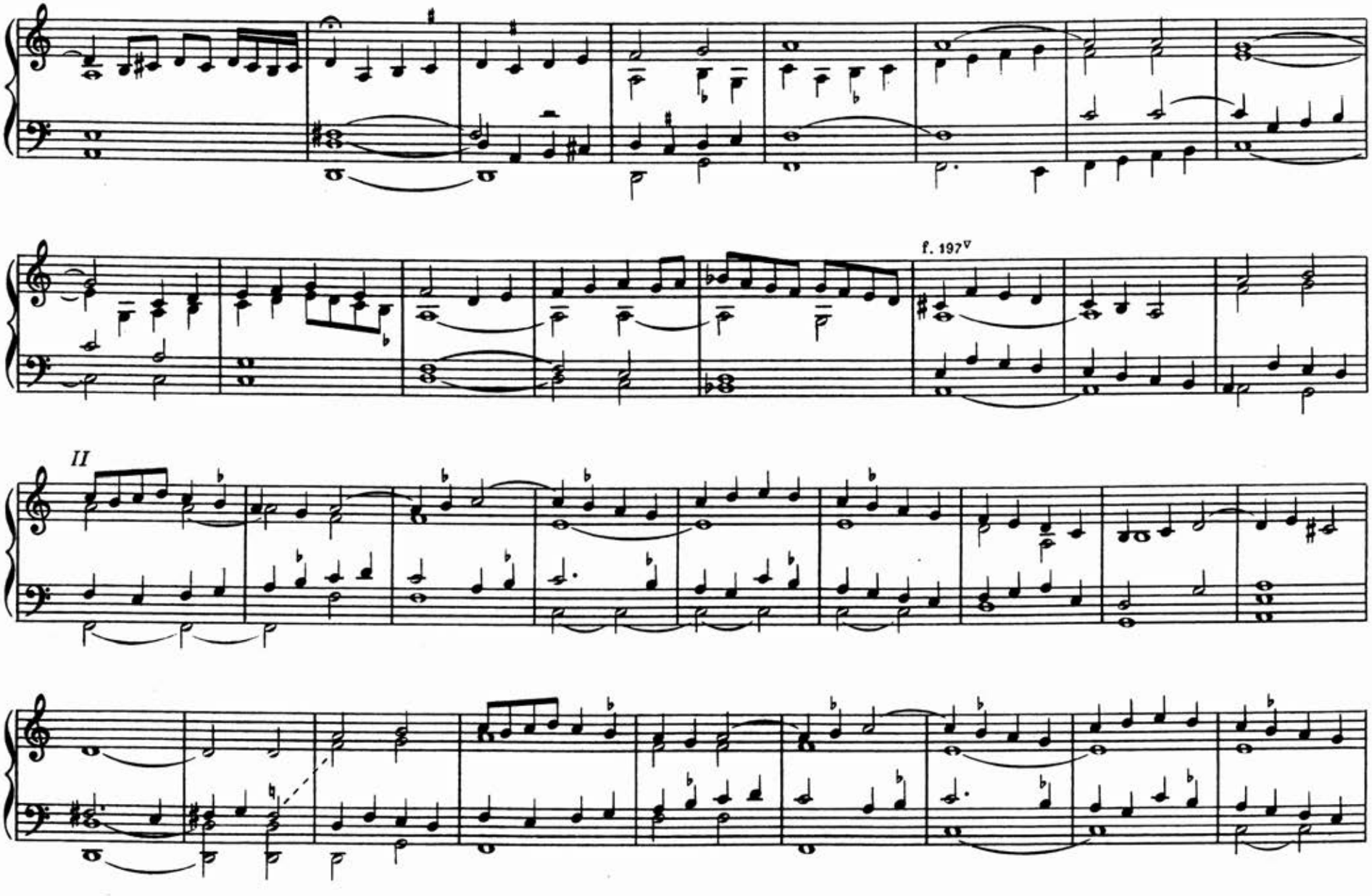


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

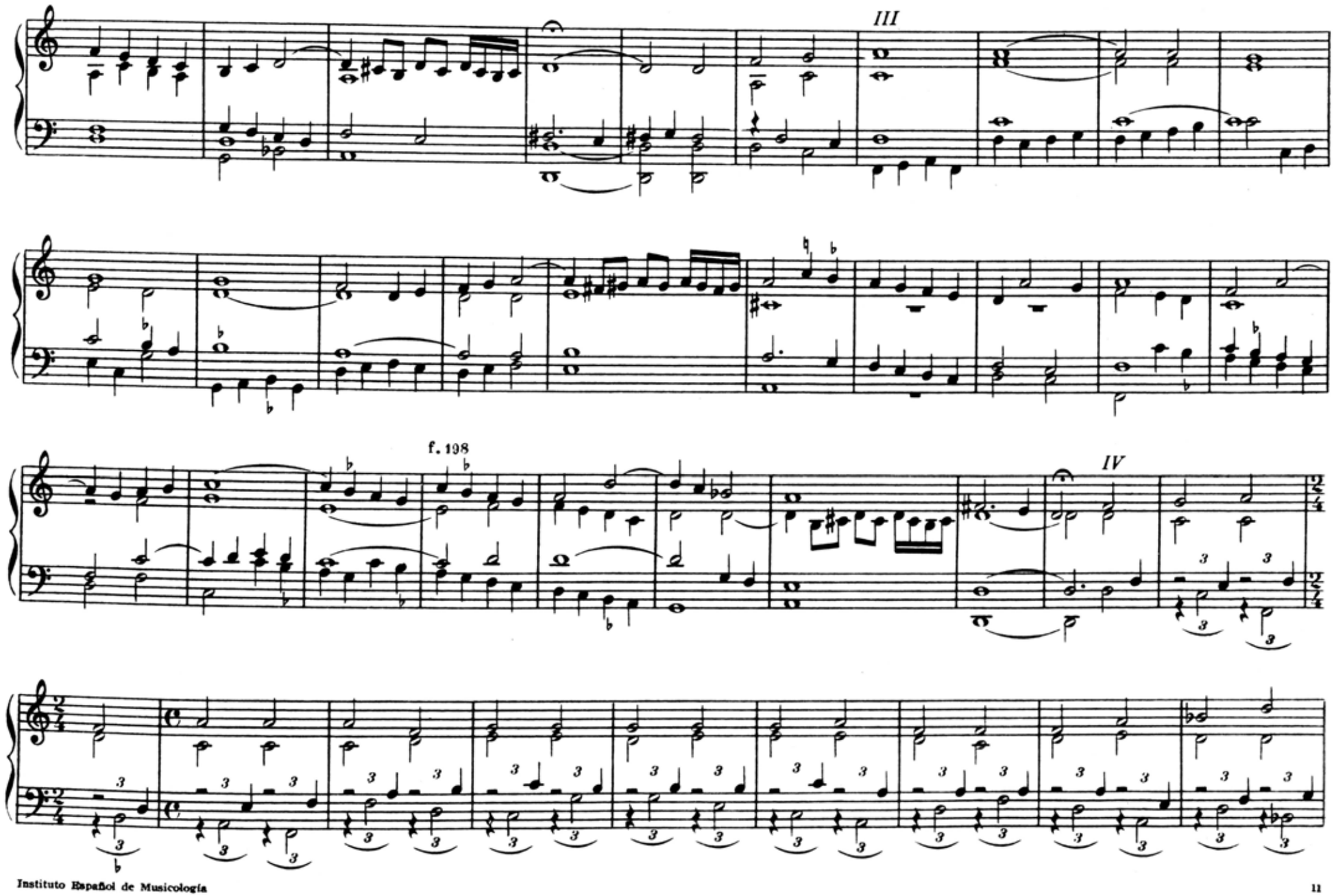
LXXXIII
Diferencias sobre las Vacas



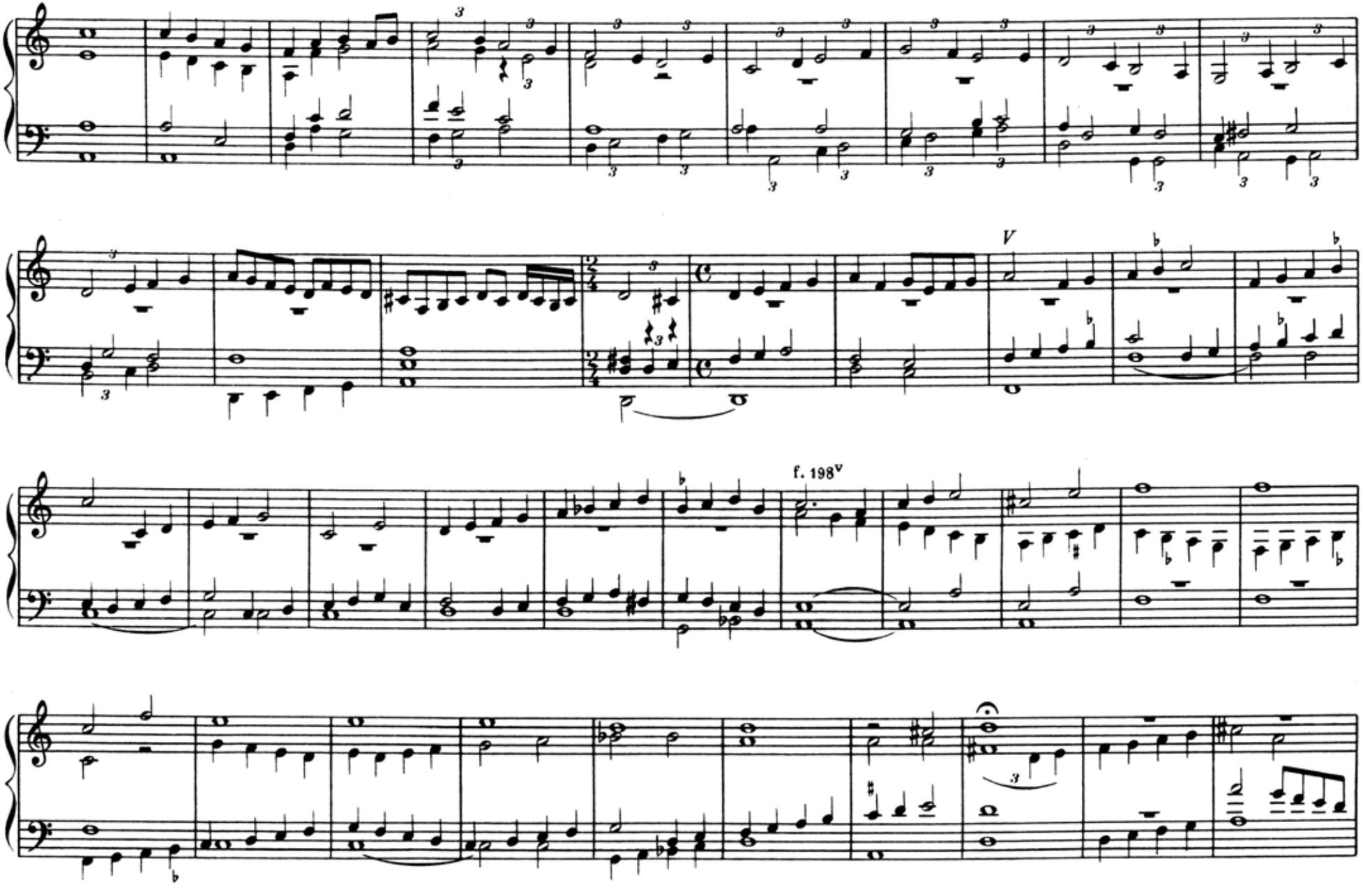
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



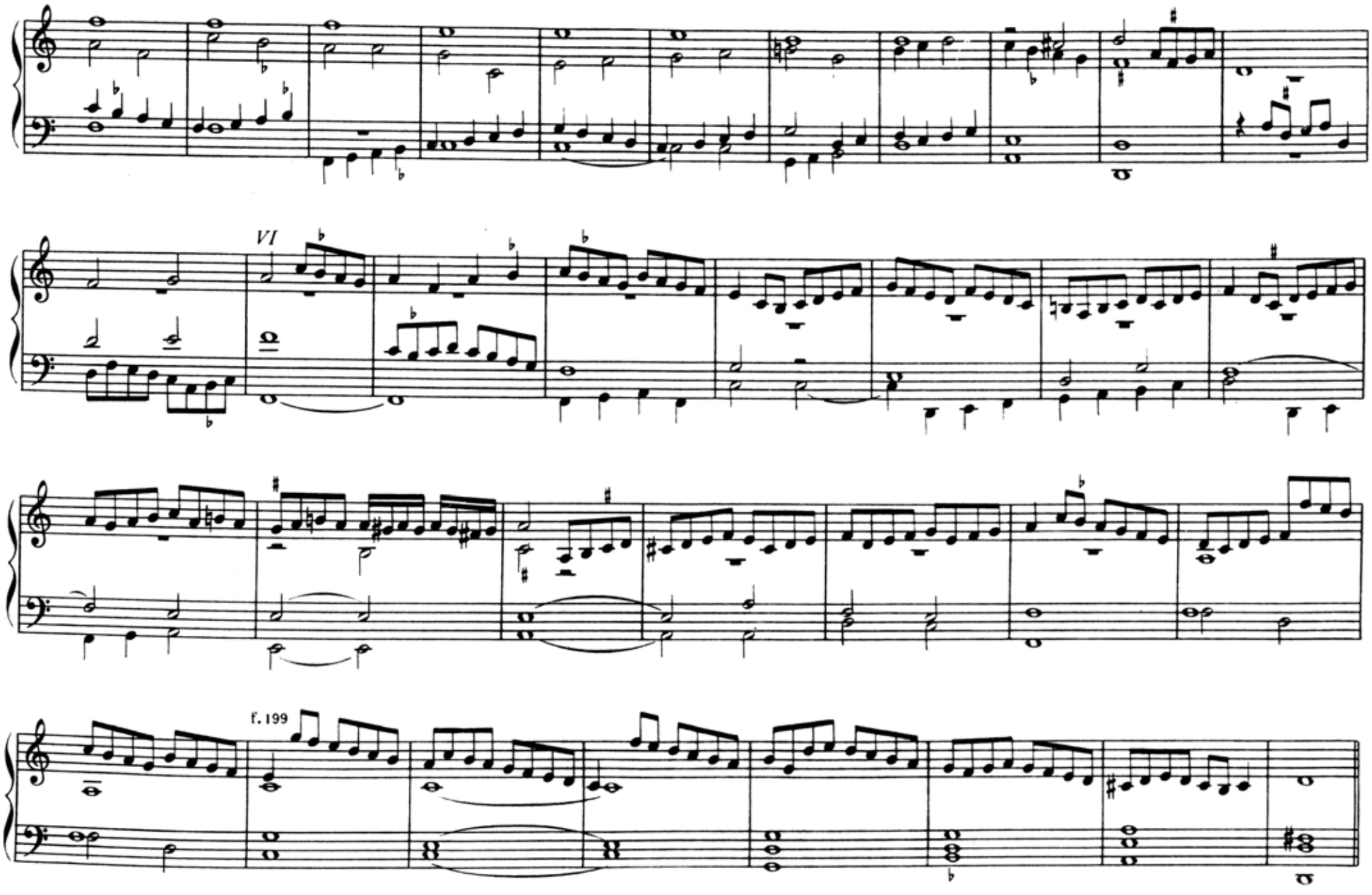
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



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

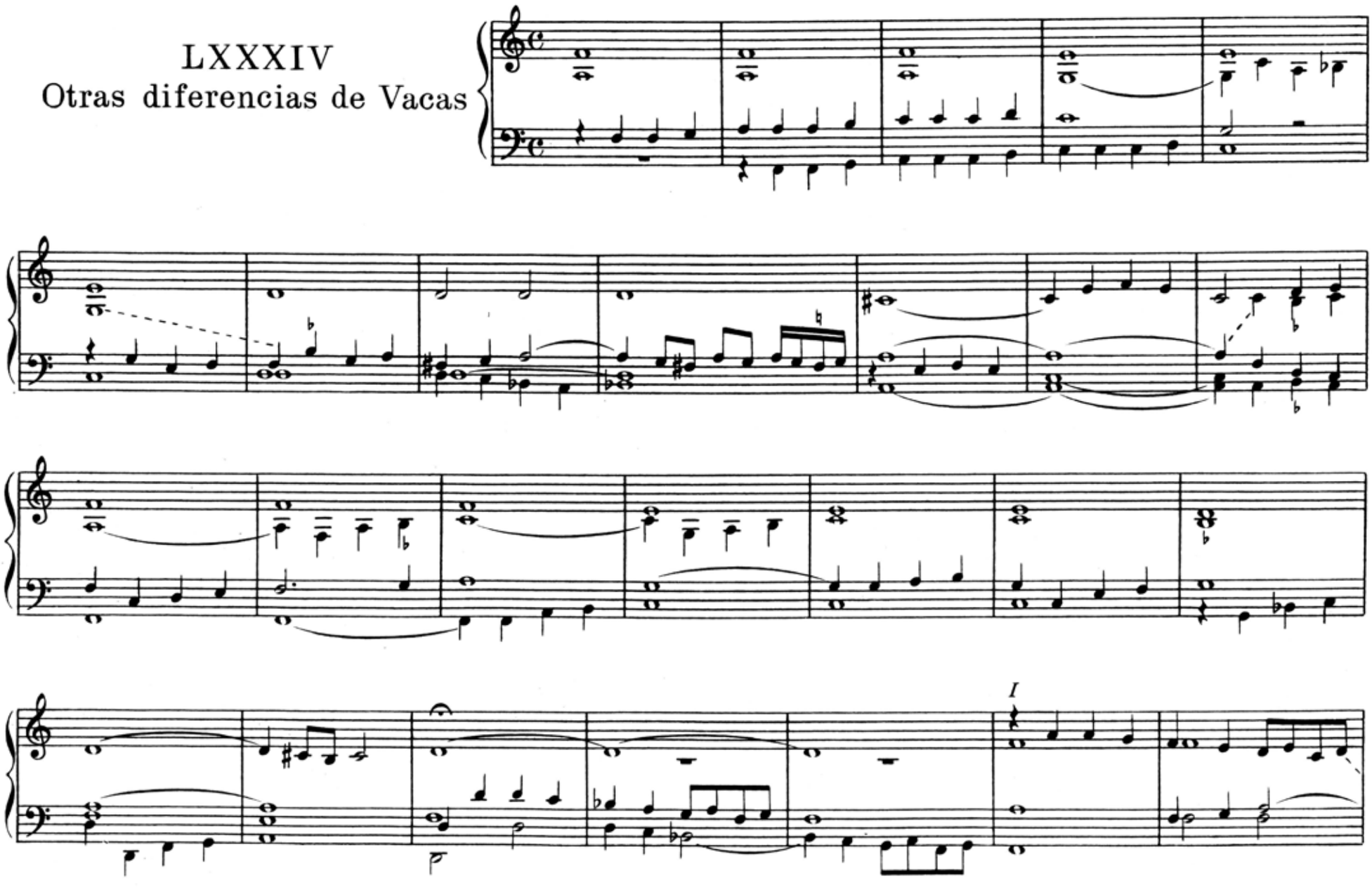


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

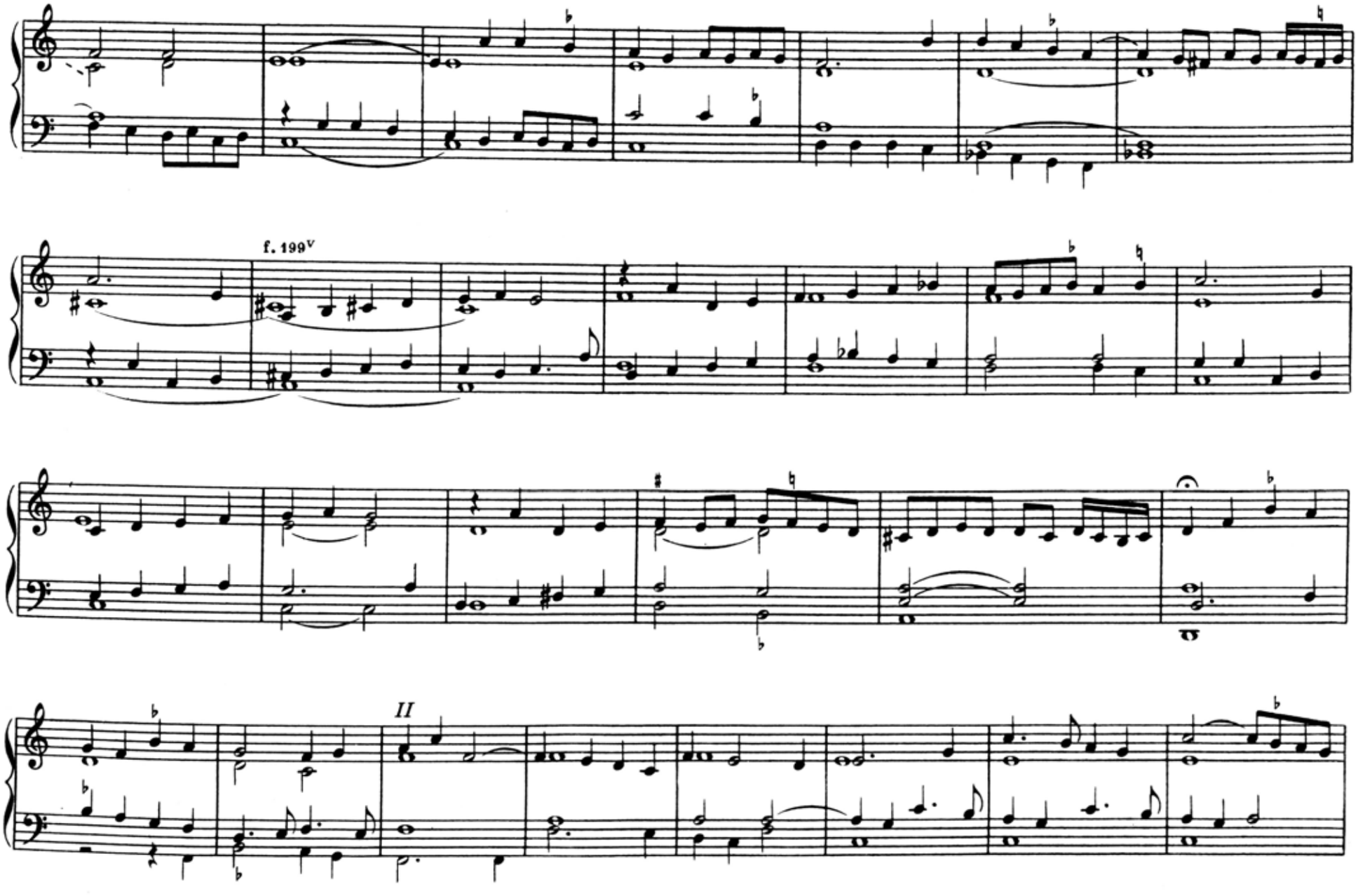


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

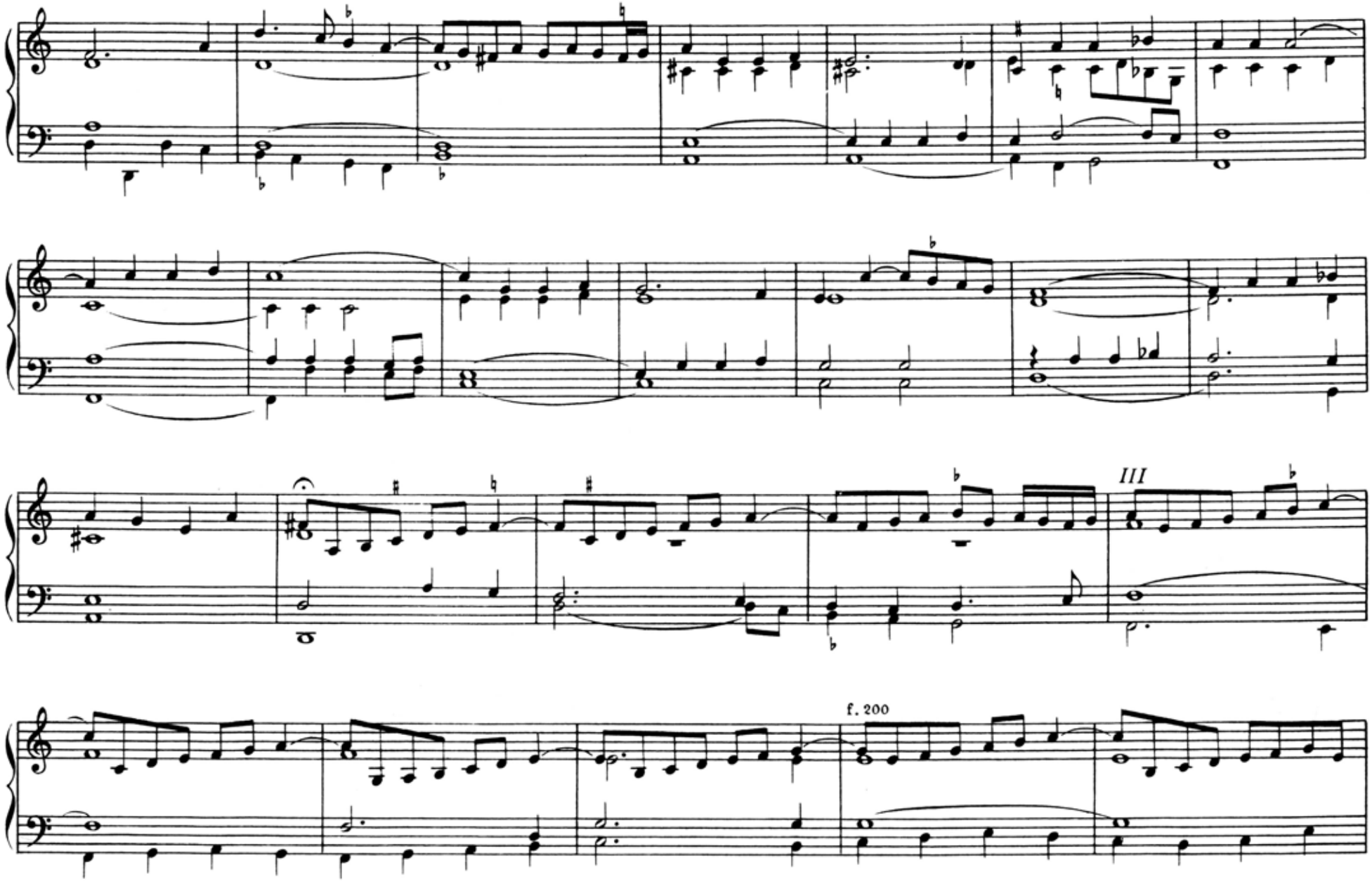
LXXXIV
Otras diferencias de Vacas



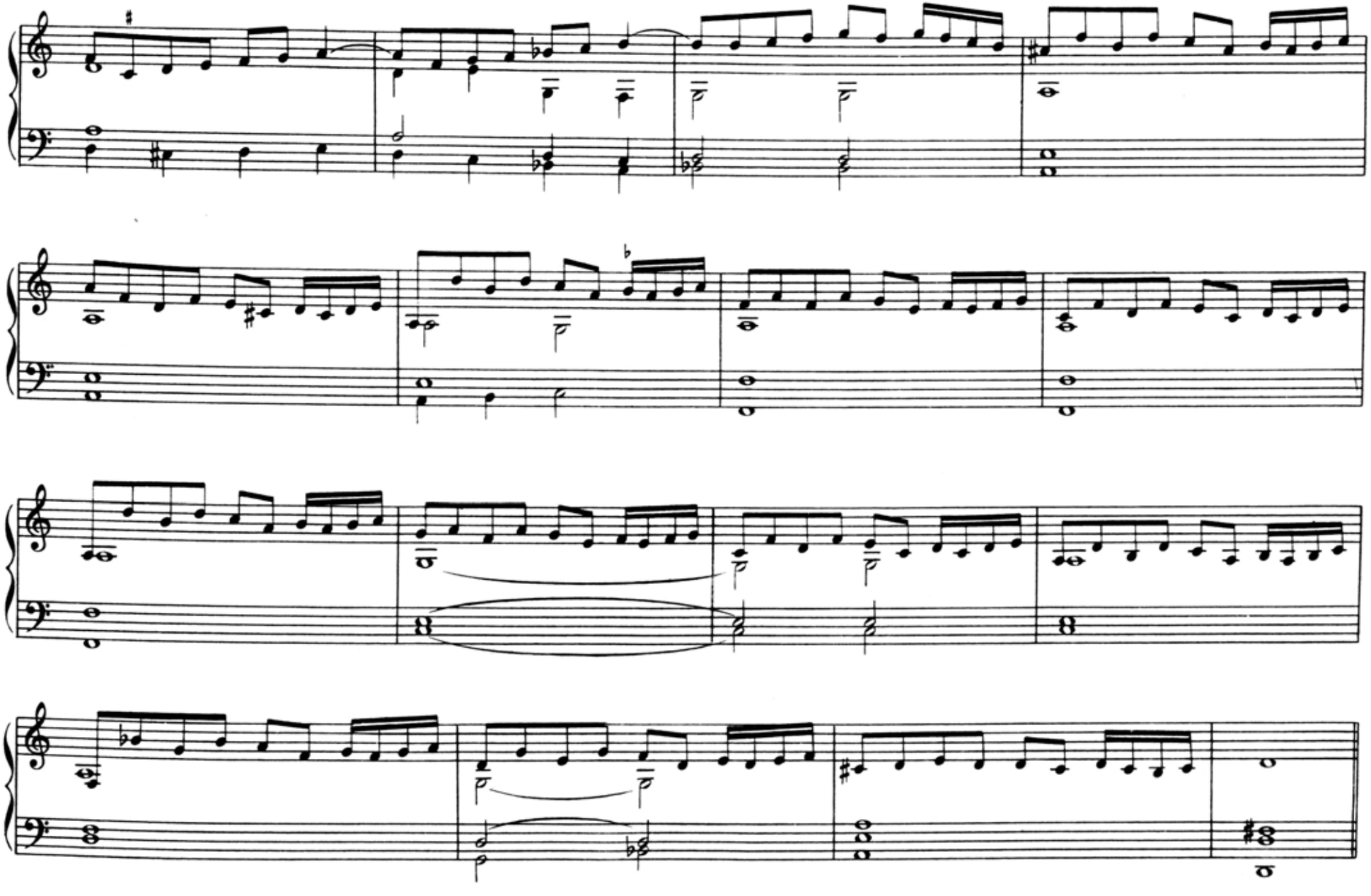
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



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

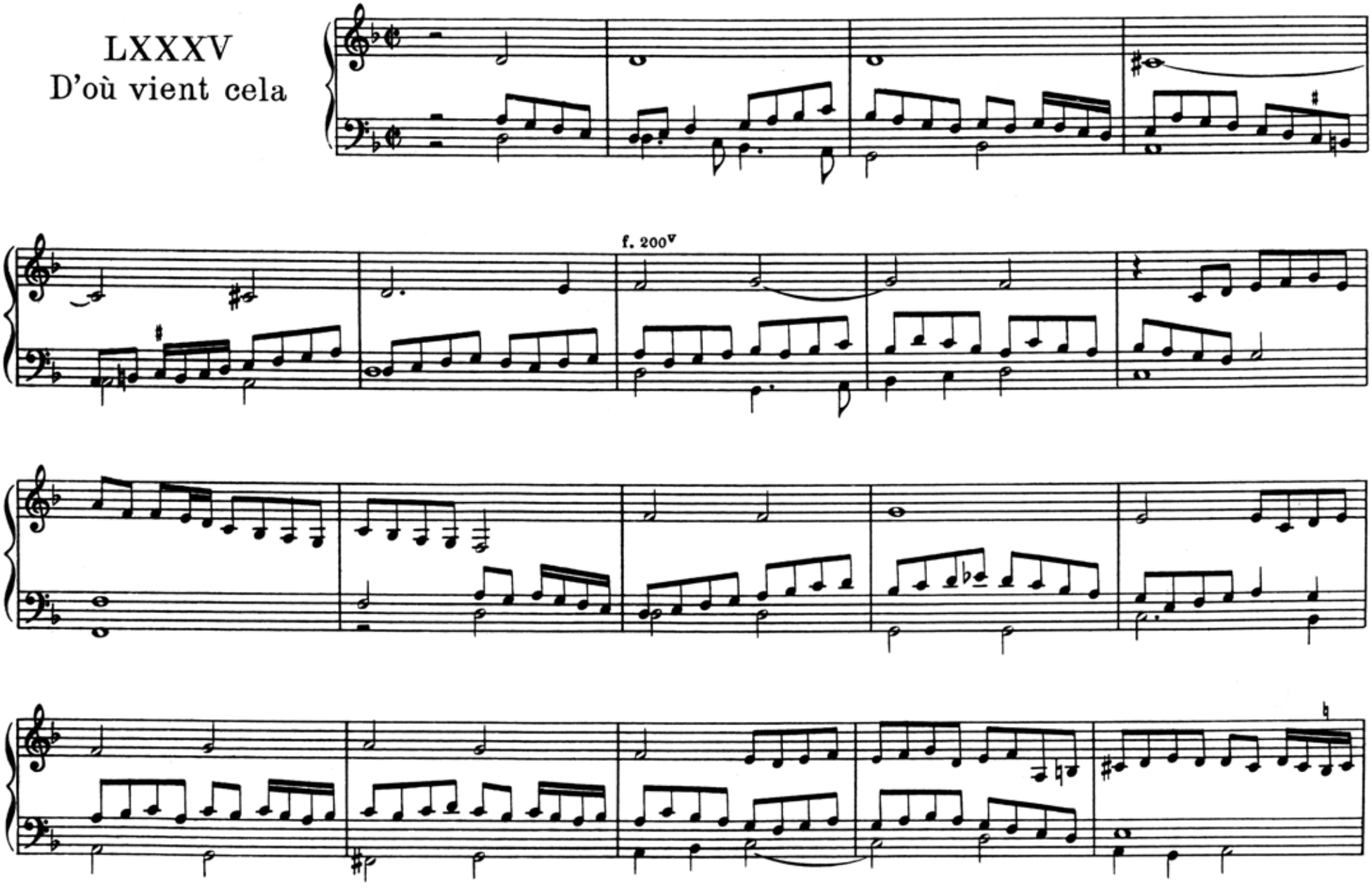


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

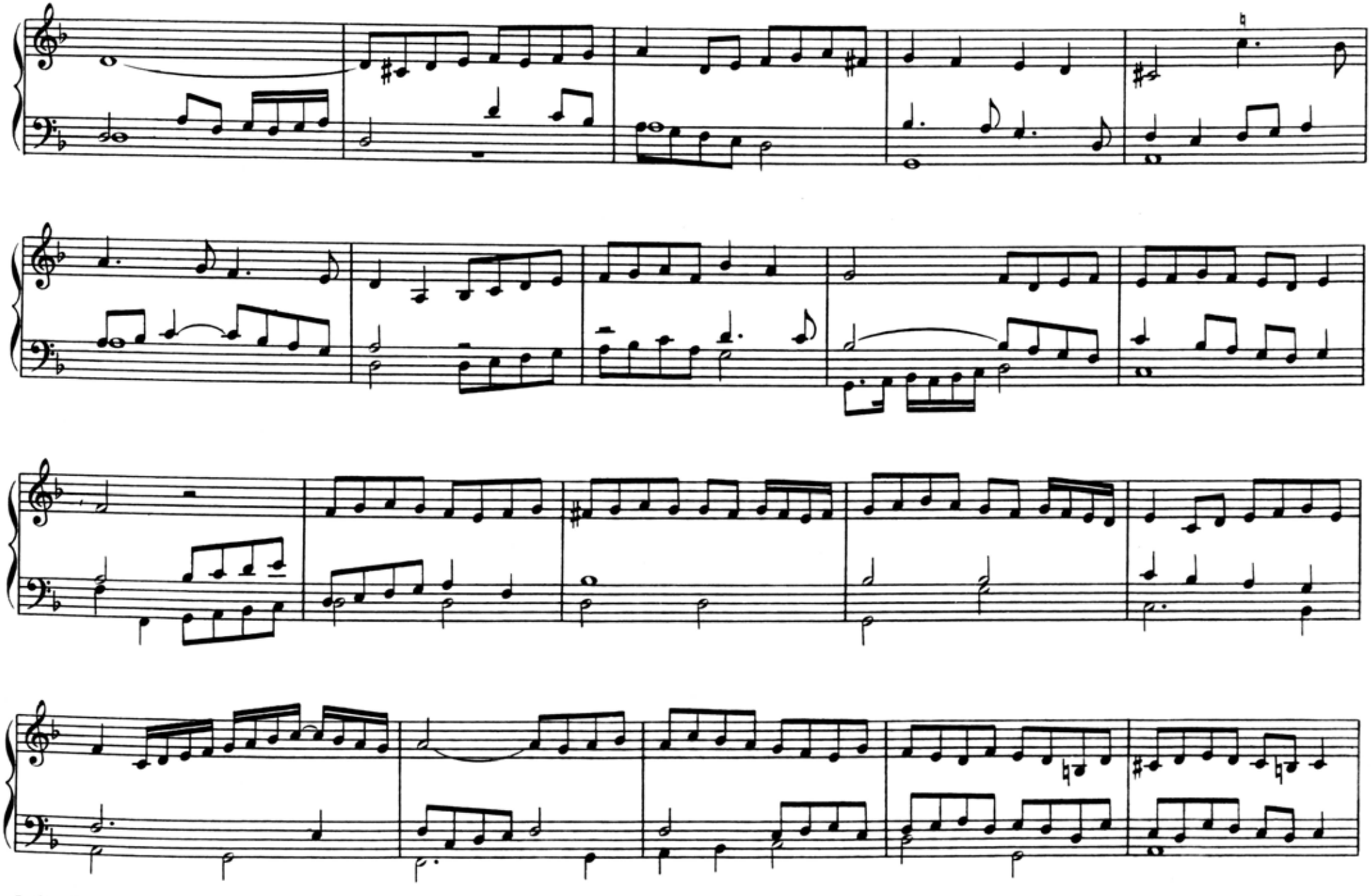


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

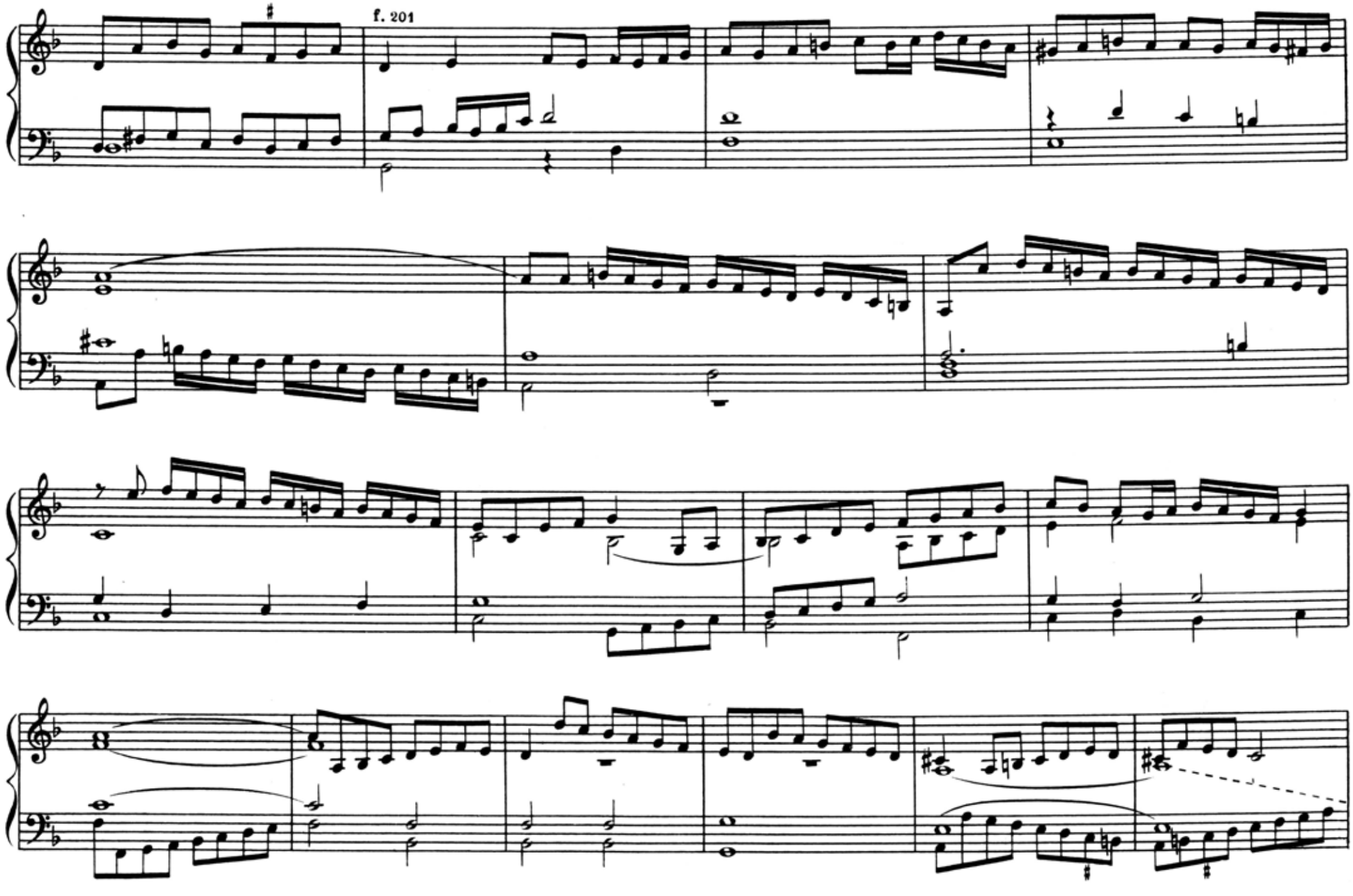
LXXXV
D'où vient cela



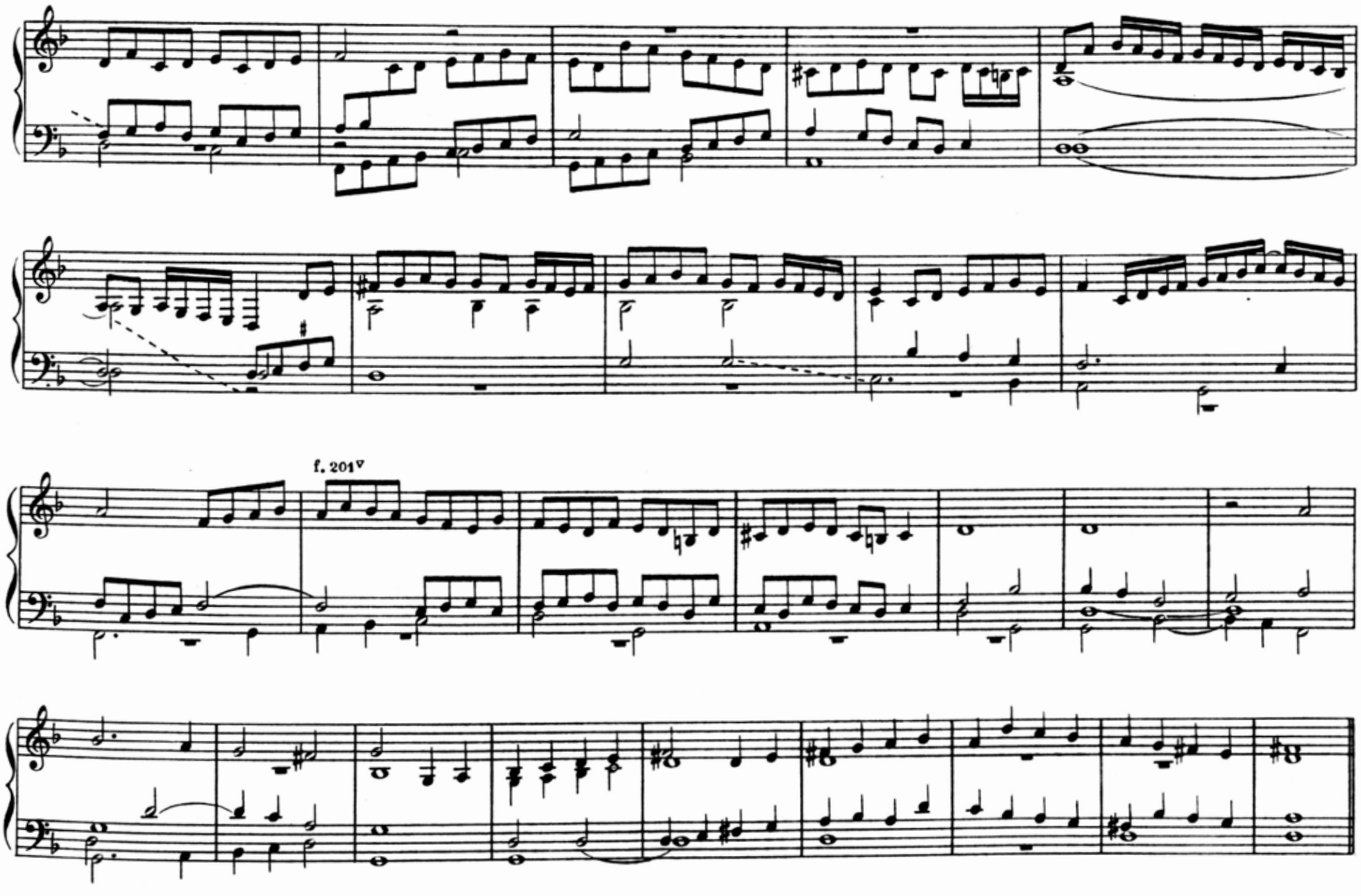
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



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



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



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

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